



Ca' Foscari
University
of Venice

Master's Degree Programme
in Digital and Public Humanities
DM 270/04

Final Thesis

**Updating Galleria Borghese's online presence
through the International Image
Interoperability Framework (IIIF).**

Supervisor

Ch. Prof. Stefania De Vincentis

Assistant supervisor

Ch. Prof. Franz Fischer

Graduand

Elena Barchielli

Matriculation Number 885001

Academic Year

2021 / 2022

Updating Galleria Borghese’s online presence through the International Image Interoperability Framework (IIIF).

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Table of Figures | 3 |
| Introduction | 4 |
| 1. Investigating images’ representation in online platforms | 7 |
| 1.1. The role of images on Museum’s digital platforms.....6 | |
| 1.1.1. <i>Digitisation of Cultural Heritage</i>9 | |
| 1.1.2. <i>The importance of standards: Pharos and the Fondazione Federico Zeri</i>10 | |
| 1.2. Focus on digitised images projects.....14 | |
| 1.2.1. <i>Research and conservation: the Bosh Project</i>14 | |
| 1.2.2. <i>A multidisciplinary art historical initiative: the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project</i>17 | |
| 1.2.3. <i>An integrated research work: the Cranach Digital Archive</i>19 | |
| 1.3. Making the most of images.....21 | |
| 1.3.1. <i>Interactive educational tools on museums’ online platforms</i>22 | |
| 1.3.2. <i>Image pattern recognition</i>23 | |
| PixpPlot.....24 | |
| Rijksstudio.....26 | |
| Cleveland Museum of Art’s ArtLens.....27 | |
| 1.3.3. <i>The evolution of immersive media: panorama, diorama, period rooms and the influence of technology</i>27 | |
| 2. The International Image Interoperability Framework (IIIF) an introduction to the framework | 33 |
| 2.1. Rationale33 | |
| 2.2. Goals and application35 | |
| 2.2.1. <i>Deep zoom on large images</i>36 | |
| 2.2.2. <i>Comparing Images</i>37 | |
| 2.2.3. <i>Unification of items that belong together across sites</i>38 | |
| 2.2.4. <i>Annotations</i>40 | |
| 2.2.5. <i>Virtual tours and storytelling</i>42 | |
| 2.3. IIIF Community43 | |

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| 2.3.1. <i>IIIF Consortium (IIIF-C)</i> | 44 |
| 2.3.2. <i>IIIF Community and Technical Specification Groups</i> | 46 |
| 2.3.3. <i>Communication</i> | 47 |
| 2.3.4. <i>Code of Conduct</i> | 48 |
| 2.4. Technical specifications | 49 |
| 2.4.1. <i>Image API</i> | 52 |
| 2.4.2. <i>Presentation API</i> | 55 |
| 2.4.3. <i>IIIF-compliant software</i> | 57 |
| 2.5. IIIF in Italy..... | 57 |
| Veneranda Biblioteca Ambrosiana | 58 |
| Vatican Library – DigiVatLib | 58 |
| 3. Case study: the adoption of the International Image Interoperability Framework (IIIF) by the Galleria Borghese | 60 |
| 3.1. The Galleria Borghese | 60 |
| 3.1.1. <i>The Institution and its Mission</i> | 60 |
| 3.1.2. <i>The social media platforms and the website</i> | 62 |
| 3.1.3. <i>Access to images</i> | 64 |
| 3.2. Researching institutions adhering to IIIF | 67 |
| 3.2.1. <i>Art Institute of Chicago</i> | 67 |
| 3.2.2. <i>Frick Collection</i> | 71 |
| 3.2.3. <i>Harvard Art Museums</i> | 74 |
| 3.2.4. <i>Smithsonian institution</i> | 77 |
| 3.2.5. <i>Getty Museum</i> | 81 |
| 3.3. Modelling a Fitting Manifest for the Borghese collection | 87 |
| 3.3.1. <i>IIIF Manifest – Object (Opera)</i> | 89 |
| 3.3.2. <i>IIIF Manifest – Room (Sala)</i> | 91 |
| 3.3.3. <i>Navigating among the resources</i> | 93 |
| 3.3.4. <i>Displaying 3D resources</i> | 96 |
| Conclusions | 97 |
| Appendix A | 99 |
| Appendix B | 108 |
| Bibliography | 273 |
| Sitography | 283 |

Table of Figures

| | |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figure 1 - Image repositories are implemented as technological silos, with image servers and client applications tightly coupled..... | 35 |
| Figure 2 - Curtain viewer in the Leiden Collection website..... | 37 |
| Figure 3 - View of the Manuscrit 5 of the Bibliothèque Municipale de Châteauroux on Biblissima without the miniatures..... | 39 |
| Figure 4 - View of the Manuscrit 5 of the Bibliothèque Municipale de Châteauroux on Biblissima with the miniatures..... | 39 |
| Figure 5 - CellXplorer, a 3-D rendered illustrations of prokaryotic and eukaryotic cells from the course cell biology at Harvard University..... | 41 |
| Figure 6 - IIF Community Map..... | 44 |
| Figure 7 - Multiple repositories supporting common APIs enables true interoperability between servers and clients..... | 50 |
| Figure 8 - Automatically generated annotations in Harvard Art Museums' IIF Manifest..... | 76 |
| Figure 9 - Credits in the Smithsonian Institution's IIF Manifest of objects under copyright..... | 80 |
| Figure 10 - File of the image of the front of the object in the Getty Museum's IIF Manifest..... | 85 |
| Figure 11 - File of the image of the back of the object in the Getty Museum's IIF Manifest..... | 85 |
| Figure 12 - File of the framed image of the object in the Getty Museum's IIF Manifest..... | 86 |
| Figure 13 - Excerpt from Manifest Sala 1 connecting to SAS..... | 93 |
| Figure 14 - Excerpt from Manifest Sala 1 recalling annotations list..... | 93 |
| Figure 15 - Navigation among the resources..... | 95 |

Introduction

New computational tools have been developed, especially in the latest years, for the study of artworks and their histories, and conservational purposes. Moreover, the use of digital resources and methodologies has created both opportunities and challenges for research centres, and GLAM institutions, which cannot ignore the importance of such technologies when engaging with communities. Cultural organisations have in fact drastically improved their online presence, focusing on the digitisation of their collections aiming both at preserving their resources and making them accessible to a wider audience.

This dissertation explores the role of images by investigating the evolution of technology and its application to cultural heritage institutions and their digital platforms and suggests a proposal for the adoption of IIF by the Galleria Borghese which, as a matter of fact, is undergoing a project aiming at updating the museum's digital infrastructure. The research and development of the model were conducted at the Venice Centre for Digital and Public Humanities (VeDPH) under the supervision of professors Stefania De Vincentis and Franz Fischer. It represents a starting point for the elaboration of an innovative path in the virtual exploration of the Gallery. The main aim is to create as complete a narrative as possible, getting inspiration directly from the villa and its architecture: as everything is designed to be in perfect symbiosis, it is impossible to treat the exhibits differently from the rooms and their decoration. For this reason, taking into account the very nature of the Galleria Borghese can be very useful in the case of institutions with such complex environments, and it can only represent an asset when presenting it on a digital platform. Such model suggests an exploration of the collection parallel to the one of the website which offers, thanks to the solutions achievable with IIF, tools and resources useful to users, especially those belonging to a specialised audience.

The first chapter focuses on the state of the art of the use of images in digital museum platforms. First, it will give an overview of the digitisation of cultural heritage by analysing some of the benefits and risks it brings, with a focus on the importance of standards in that context and highlighting interesting and pioneering initiatives in the field of cultural heritage.

Next, the use of images in research projects aimed at a specialist audience such as the Bosh Project, the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project and the Cranach Digital Archive will be explored. Here it will be investigated how images from different collections are brought

together, often correlated with technical images such as infrared reflectography, x-radiography, and UV-light photography, which are indispensable for research.

On the other hand, it is important to highlight the many tools developed for the general public, which can obviously be an important resource for scholars and experts in the field as well. This research will present interactive tools with an educational purpose that can be found on museum sites, and then explore new technologies underlying Digital Humanities projects, as well as museography, which are based on image pattern recognition and develop different implementations depending on the experience to be lived by museum visitors, both virtual and real ones through the installation of screens and other technological tools inside the rooms.

Finally, an excursus will be proposed on the evolution of immersive media which, thanks to technological advances, have created immersive experiences of augmented and virtual reality, all starting from an image as in the panorama of the late 18th century, or from the desire to make visitors feel part of another era by reconstructing an at least apparently authentic environment such as the period rooms.

The second chapter of this study provides insight into IIIF, the International Image Interoperability Framework, a community developing and implementing a set of open standards for delivering high-quality pictures, which can be considered a new and complementary instrument to facilitate users and scholars. It was decided to give a general overview of the framework, presenting not only the mission and the idea behind it, but also dwelling on the various aspects that distinguish it in this field. In fact, the different applications of standards to images and the possibilities they offer are mentioned, from that of providing very high-definition images where the smallest details can be easily analysed, to that of virtually bringing together parts of the same artefact that are today kept in separate collections. In addition, the dissertation will delve into some technical specifications such as the Image API and the Presentation API, so as to make the functioning of IIIF clear and conclude by mentioning some Italian institutions, such as the Veneranda Biblioteca Ambrosiana and the Vatican Library, which adopt IIIF standards.

The third chapter deals with the case study of this dissertation. First, an excursus on Villa Borghese will be made in order to present the birth and history of the institution, together with the formation of the collection, which came about thanks to Cardinal Scipione

Borghese. The online presence of the Borghese Gallery will also be explored: in a very descriptive part, the website will be presented as it appears at the time of writing. The image aspect will be examined in depth, i.e. how the collection can be explored and how the works can be accessed virtually.

As the project proposing the adoption of IIIF by the Galleria Borghese has been studied, part of the preparatory work was the investigation of the digital platforms of some of the world's most important museums, such as the Art Institute of Chicago, the Frick Collection, Harvard Art Museums, the Smithsonian Institution, and the Getty Museum, which among others adhere to IIIF and use its technology to provide access to images. The result is a descriptive and didactic analysis aimed at taking stock of the resources offered by the institutions, the educational and research projects – especially those that make great use of the digital part of the museum – and how they have adapted the IIIF standards, mainly the Presentation API, to their own collections.

Finally, the dissertation will conclude with a presentation of the work done to model a IIIF Manifest that would be as fitting as possible to the resources of the Galleria Borghese and that, together with a second original IIIF Manifest dedicated to the museum's room, would not only guarantee access to the works but also provide a real path through the museum, parallel to the one that can be followed on the site, which allows users to navigate through the rooms of the Villa and explore the works present in them.

1. Investigating images' representation in online platforms

In this research, a wider investigation will be conducted on how collections are presented online, together with mentions of immersive media. First, it will give an insight into standards which dictate the significance of projects in the digital realm, exploring different consortia and focusing on PHAROS, an important initiative that deals with photo archives such as the Fondazione Federico Zeri. It will then delve into projects aimed at uniting the oeuvre of specific artists, together with related works and extensive literature, such as the Bosh Project, the Jordaens van Dyck Project, and the Cranach Digital Archive. Moreover, an introduction to the history and evolution of immersive media will be given, as it is important to the case study central to this research, which will provide 360° images of the museum's spaces and a virtual tour.

1.1 The role of images on Museum's digital platforms

Images and digital archives play a crucial role in preserving and making accessible historical and cultural information. Digital archives, such as online museum collections or library databases, allow for easy access and searching of image collections from any location with internet access. Additionally, the digitization of images and other media allows for their preservation and protection from physical deterioration, and the use of images in digital archives also allows for the incorporation of metadata and other forms of information to provide context and background information.

Parallel to the evolution of photography, there is a change in the means given by the entry of new technologies, which help to spread knowledge and change the way we approach art without diminishing the value of the originals. This is why the digital museum can be seen as the descendant of the theories of Warburg and Malraux who, by exploiting photographic reproductions of works, suggested the creation of an accessible and affordable museum. Both the *Bilderatlas Mnemosyne*, theorised in 1929 by Warburg¹, and the later *Musée Imaginaire* by Malraux², allow first of all access to the works and, thanks to the nature of the resources, a completely different approach from that applicable to a visit to a physical

¹ <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne> (15/12/2022)

² Malraux, André. "Le musée imaginaire." (Gallimard-Nrf, 1965).

museum. The possibility of recreating the context of a work, or, on the contrary, the total lack of it, makes it possible to compare by following the most varied trails, thus by finding similar traits and patterns, whether in origin – chronologically and geographically – or only in appearance, which pushes to extremes the incomplete confrontation imposed by real museums.

The study of iconography could advance significantly if it was possible to develop corpora of sources that were made available in a way that made it simple to continuously rearrange them by visual pattern and meaning, and if scholars and cataloguers were to be persuaded to cooperate in enhancing them. As a matter of fact, metadata and resources represent a segment of information that cultural institutions could evidently work on to deliver in a more standardised, consistent, and systematic way, but something to consider is how to provide not only data but answers. Obviously, “the whole point of historical research is to process sources, enrich them with ideas, approach them with hypotheses, and organize them in such a way that new light is shed on them”³ but platforms should not only be sources of imagery and iconography, since cataloguing should enable further investigation and the use or development of tools as well. Moreover, thanks to the active participation of scholars and researchers, “if we succeed in creating and refining the tools that will turn static catalogs into dynamic laboratories, the mood will change”⁴ offering opportunities to enrich them.

An interesting step forward made possible, especially by the digital environment, is represented by the broadening of the resources made available: next to those that we consider as normal images of the artworks, we can also find technical images fundamental in conducting a scientific analysis, such as infrared reflectography, x-radiography, UV-light photography. Especially in small collections, thematic projects, or works that have recently undergone major restoration, certain images are present in the works file. It is also true, as Cardinali points out, that “compared to such iconological and documentary databases, any digital archive focused on painting technique needs to encompass a higher variety of data, information, and images. Specifically, the encrypted information that scientific and multispectral images convey cannot be easily mined and linked to concepts and terms for a successful and exhaustive query. Their content is not directly linked to their visual meaning”

³ Brandhorst, Hans. "Aby Warburg's wildest dreams come true?." *Visual Resources* 29, no. 1-2 (2013): 72-88. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761129>

⁴ *Ibidem*.

⁵. Perhaps, however, the presence of these technical images, together with reports and resources which make an advance in technical art history possible and enrich their value for scholars or an inquisitive public, can represent a step forward in the presentation of collections in a digital environment.

1.1.1 Digitisation of Cultural Heritage

Usually, the theme of digitisation of culture is approached in a perspective aimed at enhancing cultural heritage over time, but it might bring along different lines of research that concern the realities involved in digitising repositories today, both in terms of the objectives to be achieved and the difficulties and challenges involved. In fact, digitisation can be the reference tool for the realisation of a sustainable culture, disseminated and made accessible by cultural institutions to different audiences, according to a humanistic approach that assigns institutional brands a new role of 'inclusive' subjects. Specifically, as regards the relationship between media and archives, digitisation has opened up new possibilities not only for recovering and preserving materials, but also for accessing, sharing, and reusing them in new forms of narration. Such process has so far come to a standstill in our country, due to the significant delay in terms of digital infrastructure, and utilisation and alphabetisation on the part of both institutions, companies, and individual users. In the European Community's 2020 report⁶, Italy's Digital Economy and Society Index (DESI) ranked only 25th, followed only by Greece, Romania, and Bulgaria. This situation underwent unexpected, albeit remarkable, improvements after the Covid-19 emergency, which caused Italy to rise to 18th place in the 2022 ranking⁷. This kind of progress should not go unnoticed, especially in a conversation about cultural institutions, either public or private. An interesting role played by cultural organisations is in the processes of legitimisation, i.e. recognition and accreditation of the institution⁸. These processes become

⁵ Cardinali, Marco. "Digital tools and technical views: the intersection of digital art history and technical art history in a digital archive on the painting technique of Caravaggio and his followers." *Visual Resources* 35, no. 1-2 (2019): 52-73. <https://doi.org/10.1080/01973762.2019.1555351>

⁶ European Commission, "Digital Economy and Society Index (DESI) 2020." Shaping Europe's Digital Future, 11 June 2020, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-economy-and-society-index-desi-2020>. (18/12/2022)

⁷ European Commission, "Digital Economy and Society Index (DESI) 2022." Shaping Europe's Digital Future, 28 July 2022, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-economy-and-society-index-desi-2022>. (18/12/2022)

⁸ Carroll, Glenn R., and Michael T. Hannan. "The demography of corporations and industries." In *The Demography of Corporations and Industries*. Princeton University Press, 2018.

more evident with the emergence of a new techno-economic paradigm. As a matter of fact, this legitimacy⁹ as a perception of the public and social recognition is strictly linked to the digitisation process nowadays. The relevance of creating 'value' is emphasised through concepts and principles such as reputation, trust, visibility, and a sense of community, which are not lacking in the digital heritage, and more broadly in the digital humanities, but it is harder to have them recognised by society in such environment. Many digital initiatives have been put into place for archive and museum collections. Large sums of money and time have gone into these efforts, and now they are giving researchers more opportunities and convenience to view and make use of important, rare, and fragile resources. However, little attention has been paid to how much impact these projects have actually had on research publications.

Moreover, the excursus aims at traversing on several levels the theme of preservation in the context of digital image archives. A shared reflection on methodologies and tools to be adopted in this field of investigation is ongoing, but it has not been fully explored and is still laden with theoretical and operational criticalities. However, it is clear by now that the preservation of both digital native and digitised repositories is an increasingly important challenge in the most diverse sectors of our society, together with the risk of memory loss due to digital selection, which is directly related to the digitisation of heritages. In fact, not all heritages are digitised, but preferably only those that have a high symbolic value and can also be enhanced economically. While digitisation can be a means of preservation with digital selection, there is a risk that what is passed on is only what is recorded, losing the memory of those invisible heritages that leave no trace on the web. Absurdly, we risk having preserved the archives of the distant past and losing many memories of the present.

1.1.2 The importance of standards: Pharos consortium and the Fondazione Federico Zeri

Thanks to the numerous mass digitisation projects undertaken by cultural institutions, today we can count hundreds of millions of images of historical artefacts, ranging from paintings, sculptures, and manuscripts and, as a matter of fact, of digitised photographs which often

⁹ “Legitimacy is a generalised perception or assumption that the action of an entity is desirable, proper or appropriate within some socially constructed system of norms, value, beliefs and definitions”. Suchman, Mark C. "Managing legitimacy: Strategic and institutional approaches." *Academy of management review* 20, no. 3 (1995): 571-610.

have said artefacts as their subject. As a result, a shockingly high number of image repositories was developed by organisations like archives, museums, and research centres. It is undoubtedly a significant result if we consider how big of a step it is in the evolution of availability and accessibility of cultural heritage through digital means: a larger audience can explore virtually many meaningful resources scattered all around the world. However, it brings users an endless amount of repositories that all differ from one another. Even if the intention of storing and showing resources is the same for all institutions, the results are not uniform since they do not follow the same standards. Adhering to the same set of norms is a way to ensure the safety, quality and reliability of products and services. Moreover, it creates a common way of working which can bring together organisations: communities and consortia represent the groups that develop them and maintain them relevant and functional. In Digital Humanities many examples can be found depending on the different areas of focus. For example, since 1994, the Text Encoding Initiative is the leading standard for the representation of texts in digital form¹⁰. For what concerns images, an important consortium is the International Image Interoperability Framework (IIIF)¹¹; it has an advantageous application in the field of Art History, but other disciplines can take advantage of the many tools it allows to develop as well. Central to our case study, insight on IIIF will follow in the next chapter: the discourse on its rationale, tools, and application will be further discussed in order to show the value its adoption can bring.

Finally, it is interesting to expand on the matter of institutions such as photo archives, of which the consortium Pharos represents an impressive initiative.

It was founded in 2013 as an international consortium, grouping fourteen major European and North American institutions – Bibliotheca Hertziana, Rome; Bildarchiv Foto Marburg, Germany; Courtauld Institute of Art, London; Frick Art Reference Library, New York; Fondazione Federico Zeri, Bologna; Getty Research Institute, Los Angeles; Institut National d’Histoire de l’Art, Paris; Kunsthistorisches Institut, Florence; National Gallery of Art, Washington; Paul Mellon Centre, London; Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, The Hague; Villa I Tatti, Florence; Warburg Institute, London; Yale Center for British Art, New Haven¹² – with the aim of mapping the data to the widely adopted

¹⁰ <https://tei-c.org> (20/12/2022)

¹¹ <https://iiif.io> (20/12/2022)

¹² Binkowski, Kraig. “PHAROS Opens Its Online Portal.” *Art Libraries Journal* 48, no. 1 (2023): 15–20. doi:10.1017/alj.2022.23.

CIDOC CRM ontology. The CIDOC Conceptual Reference Model (CRM) is developed and maintained by a committee under the International Council of Museums (ICOM) and consists of “a theoretical and practical tool for information integration in the field of cultural heritage. [...] It is a living standard that is designed in such a way as to provide both high level information retrieval and the formulation and documentation of very specific data points and questions”¹³.

By capturing an object's appearance at an exhibition, the evidence produced by photos might provide much-needed support to develop a theory about the conservation treatment of a work of art, provide information about an object's origin, or “provide a way of tracing the history of art-historical canon formation, of considering what is included in these collections versus what is excluded”¹⁴. As they capture the taste and connoisseurship of their era, these archives are also a priceless window into the canon of art history in the early 20th century, making them an incredible resource for scholars, and PHAROS intends to make them available to modern audiences by utilising digital technology.

The PHAROS effort, however, differs from the specific research institutions where the actual photo archives are still kept in terms of their nature. The consortium is creating a single digital research platform that will enable full, unified access to images and the scholarly metadata that goes with them: one access point serves all partners.

No matter how much data or how many photo archives each of these partners can provide to the consortium's platform, a driving premise of the partnership is that the solution chosen must operate well for all of its members. Moreover, the fact that PHAROS has adopted open standards like the International Image Interoperability Framework (IIIF) and the Linked Art data model shows the importance of interoperability in the project¹⁵.

In contrast to most conventional cultural descriptive approaches, which place a strong emphasis on the object or the intellectual activity that it conveys, CIDOC CRM presents an event-based paradigm to describe the world¹⁶. This strategy builds a network of activities

¹³ <https://cidoc-crm.org> (20/12/2022)

¹⁴ Caraffa, Costanza, Emily Pugh, Tracy Stuber, and Louisa Wood Ruby. "PHAROS: A digital research space for photo archives." *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (2020): 2-11. <https://doi.org/10.1017/alj.2019.34>

¹⁵ Delmas-Glass, Emmanuelle, and Robert Sanderson. "Fostering a community of PHAROS scholars through the adoption of open standards." *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (2020): 19-23. <https://doi.org/10.1017/alj.2019.32>

¹⁶ *Ibidem*.

surrounding the object that can be used to connect it meaningfully to other things, people, places, and content.

The Linked Art project has a narrower focus than the CIDOC CRM: in order to characterise museums' art collections, this data model uses a limited number of the classes and characteristics that make up the CIDOC CRM semantic framework¹⁷.

It is crucial that museums adopt Linked Open Data strategies to become more flexible, as this is the method that will best make available the depth of their knowledge, even though not all museums can afford to hire data scientists or ontologists. Without the requirement for specialised professionals as part of their permanent employment, Linked Art intends to give museums the semantic framework and Web technology competence they require to realise their goals, especially as institutions dedicated to cultural heritage take part in the creation of the framework that will enable them to successfully share knowledge and advance study on the Semantic Web¹⁸.

The possibility provided by the networked ecosystem can help museums remain relevant to audiences in the future, especially as more art historians become familiar with Digital Humanities methods.

As already mentioned, one of the institutions that are members of the consortium is the Fondazione Federico Zeri, set up in 1999 by the University of Bologna. It represents a virtuous example of a centre for research and specialistic training in Art History, hosting an incredible Art Library and a Photo Archive that count almost 300,000 images of artworks¹⁹. The Zeri Photo Archive catalogue is the result of a challenging project where all photographs were catalogued following two Italian metadata content standards: the Scheda F (Scheda di fotografia) and the Scheda OA (Scheda Opera d'Arte), both issued by the ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Central Institute for the Cataloguing and Documentation) of the Italian Ministry of Cultural Heritage²⁰. The use of both standards

¹⁷ <https://linked.art/about/> (20/12/2022)

¹⁸ Delmas-Glass, Emmanuelle, and Robert Sanderson. "Fostering a community of PHAROS scholars through the adoption of open standards." *Art Libraries Journal* 45.1 (2020): 19-23. <https://doi.org/10.1017/alj.2019.32>

¹⁹ Basalti, Chiara. "La biblioteca d'arte della Fondazione Zeri presso l'ex convento di Santa Cristina a Bologna." *Quaderni del CNBA : 12, 2012, Firenze : Coordinamento nazionale biblioteche di architettura* (2012): 125-133 - Permalink: <http://digital.casalini.it/10.1400/188697>.

²⁰ Gonano, Ciro Mattia, Francesca Tomasi, Francesca Mambelli, Fabio Vitali, and Silvio Peroni. "Zeri e LODE. Extracting the Zeri photo archive to Linked Open Data: formalizing the conceptual model." In *IEEE/ACM Joint Conference on Digital Libraries*, pp. 289-298. IEEE, 2014. doi: 10.1109/JCDL.2014.6970182.

guarantees the conveyance of the complexity of the objects, which have an individual catalogue entry describing each photograph, and an entry for the artwork per se, which groups all links to the images that have it as a subject. Moreover, the foundation decided to start the Zeri & LODE Project, “a commitment to open this priceless heritage to as wide public as possible, especially young scholars engaged in Art History studies, today involves investing in digital technology and online research access to resources, which has proved a winning strategy”²¹. The relational database of the Zeri Photo Archive is, in fact, part of the bigger initiative PHAROS, “one of the first concrete steps towards the creation of an actual digital infrastructure of the notable photographic archives of works of art”²².

1.2 Focus on digitised images projects

This study will now give an overview of digital archives projects which represent important resources for art historians and curators as they not only explore huge collections, but highlight the significant research effort that has been invested more strictly in digitising and in reconstructing all associative chains between artefacts. All the following projects have been realised with specific restoration purposes. They are representative of research already developed with a focus on diagnostics, which emphasise the description of restoration processes, analyses and results through technical images.

1.2.1 Research and Conservation: the Bosch Project

An outstanding project focused on the centrality of images is the Bosch Project. In 2017 it was the winner of an EU Prize for Cultural Heritage, the Europa Nostra Award, for the Category Research as the jury stated that “this project represents innovations in research, conservation and technology and is an excellent example of the link between research and conservation of art”²³. The database is aimed at an audience of specialists, whether they deal with science or the humanities, as they can both benefit from such a resource.

²¹ <http://data.fondazionezeri.unibo.it> (20/12/2022)

²² *Ibidem*.

²³ <https://www.europeanheritageawards.eu/winners/bosch-research-conservation-project/> (08/01/2023)

The Bosch Research and Conservation Project (BRCP) was developed starting from 2010 with the cooperation of the Jheronimus Bosch 500 Foundation, the Radboud University Nijmegen and the Het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch; the initiative was part of the preparations for the retrospective exhibition of the works of Jheronimus Bosch organised in Het Noordbrabants Museum on the 500th anniversary of the painter's death – Jheronimus Bosch - Visions of Genius: 13 February - 8 May 2016²⁴.

The Bosch Research and Conservation Project was an intensive, large-scale research programme “which eventually resulted in an unprecedented expansion of knowledge about Bosch, his work and his studio practice”²⁵. It was carried out by a team of specialists, using advanced techniques in order to get a better understanding of the paintings and drawings of Bosch, and preserve them for future generations by cooperating with the curators of the relevant museums, with the aim of finding the most suitable conservation solutions. To achieve this, an intensive scientific investigation was conducted on the paintings and drawings, which resulted in “no less than eleven conservation treatments”²⁶ as well. With the aim of obtaining as much information as possible, the artworks were documented through high-resolution images: as we can read in the “research” section on the 2013 version of the website, all images are photomacrographs (a close-up photograph that can be reproduced at the actual size of the object or larger). They are taken both in the visible and infrared ranges of the electromagnetic spectrum and are accessible together with infrared reflectography and the digitized x-radiographs of the artworks, when available.

As mentioned above, the available versions of the website's project are two at the moment: the first one developed in 2013²⁷ contains the majority of the documentation of the project and the team, together with a glossary aiming at explaining the more difficult terms linked to the technology used for the imaging. The second version made available in 2016²⁸, the year marking the 500th anniversary of Bosch's death, offers users two sections to explore: Artworks and Interactive Figures. It also links to the 2013 version of the website.

As users explore the first section, they can select the artwork they are interested in and by clicking on the image, they open the object's individual webpage. The artwork's photo,

²⁴ Ilsink, Matthijs, Jos Koldeweij, Jos Koldeweij, and Charles Cornelis Maria Mooij. *Hieronymus Bosch: visions of genius* (Yale University Press, 2016).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ <https://www.europeanheritageawards.eu/winners/bosch-research-conservation-project/> (08/01/2023)

²⁷ http://boschproject.org/old_index.html# (08/01/2023)

²⁸ <http://boschproject.org/#/> (08/01/2023)

central in this project, is the first thing users encounter; it is then followed by technical details, a thorough description, technical images – such as visible-light photo-mosaic during conservation, visible-light photo-mosaic, infrared reflectogram, Infrared photo-mosaic, x-radiograph –, related figures, selected details, and the selected bibliography. Moreover, the image can be opened in the innovative synchronized image viewer, which was developed by Robert G. Erdmann. It performs better when used in full-screen mode and it lets users zoom in and out on high-resolution images, and most importantly it allows users to view up to four different diagnostic elaborations at the same time. As a matter of fact, it works like a “*curtain viewer*, which allows for a dynamic splitting of the view into panes that constantly resize to follow the mouse pointer”²⁹.

Such resources allow different audiences to investigate the artist’s workflow and the different phases of creation: curious users of the general public, and especially scholars with a research interest. As an example, the close examination of the infrared reflectograms, which show the painting’s layers, exposes Bosch’s corrections and deletions in his works, highlighting the changes made to the original sketch, the underdrawing.

Furthermore, an interesting method extensively used by the research team was dendrochronology: it is a dating method for trees, and it can be applied to all wooden objects, such as panel supports, where “the growth-ring pattern on the end grain of a plank is measured and, based on statistical probabilities, compared with the master chronology for a particular species from a particular area”³⁰.

The first stage of this project (BRCP1) ran from 2010 until 2017, whereas the project’s second stage (BRCP2) started in 2017 and will run through 2023³¹. For this reason, the current website offers the preliminary results of BRCP2 and the section Interactive Figures mentioned above is not yet completed nor working.

²⁹ http://boschproject.org/bosch_in_venice.html (08/01/2023)

³⁰ <http://boschproject.org/research.html#dendrochronology> (08/01/2023)

³¹ https://jheronimusbosch.org/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=221&lang=en (08/01/2023)

1.2.2 A multidisciplinary art historical initiative: the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project

Founded in 2016, the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project (JVDP) can be considered “an innovative and pioneering multidisciplinary art historical initiative”³². It was created by Dr. Joost Vander Auwera and Drs. Justin Davies, who partnered with the University of Amsterdam and the Royal Museums of Fine Arts of Belgium, Brussels, and received funds from the Fonds Baillet Latour. The project’s tagline, which can be found in every page of the website reads “Revealing Van Dyck and Jordaens — Never Too Late for New Discoveries”, conveying in the most straightforward way the project’s mission. Such focus on the latest findings is highlighted by the landing page, where users can immediately find the Latest News and the Newly Examined Panels. Moreover, the website is divided into seven main sections: News, Journal, Van Dyck, Jordaens, Other Artists, Panel Makers and About. The project announces its discoveries in the news, as well as in its journal, of which three issues have already been published, and the fourth, concluding issue, is expected to be available in April 2023: the publications are all open access and can be freely downloaded from the website. The team has been working on archival research, whose scientific results have been leading to new discoveries on the lives and works of Anthony Van Dyck and Jacques Jordaens; the chronology of their paintings, their collaboration with each other, their relationship to the studios of Rubens and other artists, and new information on Antwerp panel making and makers. Regarding the latter, dendrochronological reports have been a central analysis in the research conducted on the wooden panels, leading to extensive findings³³.

As it is emphasised many times on the website, it has to be noted how the majority of the resources is translated into English and made available to a larger audience for the first time. It is especially the case of articles and archival documents regarding both panel makers and painters.

By opening the section relating to Anthony Van Dyck, users can explore the Panels related to Van Dyck, the Archival Research and Articles and Texts on the artist. It is interesting to open some archival resources, such as the Certificate of Baptism, of which the website

³² <http://jordaensvandyck.org/the-project/> (12/01/2023)

³³ Edvardsson, Johannes, Andrea Seim, Justin Davies, and Joost Vander Auwera. "The rediscovery of an Adoration of the Shepherds by Jacques Jordaens: a multidisciplinary approach combining dendroarchaeology and art history." *Heritage Science* 9, no. 1 (2021): 1-11.

provides technical details together with images of the resource and its transcription and translation to English³⁴. The Summary Catalogue gives access to the panels related to Anthony Van Dyck that have been examined by the JVDPPP so far. All entries include an image of the front and reverse of the panel as well as photos of possible marks, inscriptions and labels. The entries also contain object details, artist attributions, extensive provenance, and literature reports – with a link to the full bibliography on Van Dyck – details on the panel reverse, in addition to the dendrochronological data retrieved through the exams conducted on the panels.

The same structure is used for the section on Jacques Jordaens, where users can explore the Panels related to Van Dyck, the Archival Research and Articles and Texts on the artist. Once again, it is highlighted how many documents are accessible for the first time to a wider public thanks to their English translation by the JVDPPP team; it is more evident when researching Jordaens since the bibliography is less vast, to begin with. Frans Jozef Peter van den Branden’s biographical notice on Jordaens is a perfect example since it was written in Dutch in 1883 and never translated into English until 2018, by Michael Lomax; it remains a relevant resource as it was based on the extensive documentation held in the Antwerp archive³⁵.

Although the importance of the project is undeniable, above all for the documents obtained by the examination of almost 300 oil paintings on wood panels, it is inevitable to point out the limitation derived by the very low-resolution photos taken of the artworks. The images are available, but substantial access is very limited: the built-in viewer only allows users to moderately zoom in when they hover on it, whereas when they click, it opens the photo in a viewer whose dimensions are even smaller. Despite the fact that the Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project’s main aim is the study of paintings and all archival documents related to them, it is a shame that higher resolution images are not provided, especially since it is a recent initiative – which makes the necessary technologies more accessible – and a large number of the paintings are part of private collections.

³⁴ Moortgat, Ingrid. “Baptism of Anthonio Van Dyck.” In Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project. Edited by Joost Vander Auwera and Justin Davies. <http://jordaensvandyck.org/archive/baptism-of-anthonio-van-dyck-23-march-1599/>. (12/01/2023)

³⁵ <http://jordaensvandyck.org/article/van-den-branden-jordaens/> (12/01/2023)

1.2.3 An integrated research work: the Cranach Digital Archive

In October 2009, the Kunstpalast in Düsseldorf and the Fachhochschule Cologne joined forces with nine founding partners – Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek and Doerner Institut, Munich; J. Paul Getty Museum, Los Angeles; Kunsthistorisches Museum, Vienna; Kunstmuseum Basel; Metropolitan Museum, New York; National Gallery, London; Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin; Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden; Prof. Dr. Dieter Koepplin, Basel; Dr. Werner Schade, Berlin; Prof. Dr. Ingo Sandner, Dresden – to launch a research project that aims at making the works of Lucas Cranach the Elder, a significant figure in the German Renaissance, accessible in a digital setting. The Andrew W. Mellon Foundation is funding the project as part of a larger effort to create new varieties of research tools to make it easier for the dissemination of knowledge about art history and conservation across institutions to advance scholarship and learning³⁶.

In ten years, the project has gotten through three phases, the Pilot Project Phase, the Second Project Phase and the Third Project Phase lasted until 2019. The project's website is extremely rich, both in resources and documentation. From the landing page, users can directly explore the paintings, the archival documents and the publications, or, choosing from a drop-down menu, access the sections Lucas Cranach, Luther, About Us, News, Partner and Research. It is important to credit the team for the clear and detailed documentation, highlighting their commitment and the reliability of the project³⁷. As it is stated in the section The Project, the Cranach Digital Archive serves three main purposes:

- Preservation

The Cranach Digital Archive offers the chance to store documentary data from private and public archives for an extended period of time, including reports, X-radiographs, colour slides, and digitally created photographs. Such information is in danger of being lost in a relatively short amount of time, especially in smaller institutions and private archives.

³⁶ <https://lucascranach.org/home/project#b0> (15/01/2023)

³⁷ Heydenreich, Gunnar, Smith-Contini Helen, Stahlmann Jörg, Görres Daniel, Herrschaft Jana, and Sandner Ingo. "The Cranach Digital Archive: Objectives and opportunities for interdisciplinary and interinstitutional research resources." In *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014*, ed. J. Bridgland, art. 0201 (2014).

- Access

To ensure the most effective access in an electronic setting, the documentary material is captured, catalogued, and annotated. The CDA acts as a platform through which the public can access all the information currently kept in various institutions.

- Research and Dissemination

The CDA promotes innovative approaches to multidisciplinary academic study and education in addition to offering access to historical documentation materials and finished studies. The project team is continually producing fresh resources, including digital IR-reflectograms and dendrochronological analysis.

The history of Cranach and his sons' lives is outlined in the section Lucas Cranach and more information can be found by exploring the archival documents.

The entry's details – such as location and date, repository, shelfmark, comments, and transcription information – can be found in the resource's left part of the webpage, together with the full transcription and literature references; on the other hand, in the right part of the webpage users can access the document through a viewer that allows them to zoom in the details of the high-resolution images.

The core element of the Cranach Digital Archive is represented by the paintings' archive³⁸: the artworks can be accessed by exploring freely through the pages or by searching and filtering the findings. The individual artwork's webpage provides an extensive number of detailed information – such as Medium, Attributions, Production dates, Dimensions, Signature / Dating, Inscriptions and Labels, current Owner and Provenance, Exhibition history, and related Literature – together with the Research History / Discussion resulting from the studies conducted by the team, followed by the Connected Works that are somehow linked or were mentioned in the insight given above. Finally, users can find the images of the artwork: high-resolution images were taken in visible light of both sides, but also images that are the result of different analyses. As a matter of fact, the section Technical Studies has listed all the technical examination and scientific analyses conducted, such as infrared reflectography, x-radiography, micro-sampling and cross-sections, UV-light photography,

³⁸ <https://lucascranach.org/en/search/> (15/01/2023)

and dendrochronology reports. All the images are accessible in a built-in viewer that can be opened in full screen and allows users to use a deep zoom-in function.

Interestingly, the CDA website has a section dedicated to Luther: numerous motifs of Martin Luther's portraits were in fact created by Lucas Cranach the Elder. After having examined more than 700 works from the period between 1519 and 1530, the Critical Catalogue of Luther portraits (1519 - 1530) was created by a collaboration between the Germanische Nationalmuseum in Nuremberg, the Friedrich-Alexander-University Erlangen-Nuremberg, and the TH Cologne³⁹.

It is clear that the Cranach Digital Archive is much more than an image archive since the research conducted on the artworks is outstanding and extremely meticulous. Moreover, although the CDA is the product of a scientific research project, which makes it mainly addressed to a specific audience; the extensive documentation and the User Guide⁴⁰ help make the resources more accessible to a wider audience.

1.3 Making the most of images

The transition of museums' collections into the digital realm offers to institutions' management a number of challenges and opportunities at the same time. The shift is namely a cultural one, and the process is not a simple one as it cannot lead only to the movement of the collections' images online, hence the digitisation of the works to recreate an afterthought copy of the museum on the screen. In fact, it is important to build a proper infrastructure that can fully exploit the possibilities of digital. Images, although the basis of online collections, should be considered just as a starting point, as the resources available online and easily linkable to them are innumerable. Contrary to the real museum, where the experience is precisely the encounter with the work, the close study that stirs emotions, the images of the sites' collections do not have this power – nor do they have the claim to suggest replacing them – but they represent an undeniable asset. They are in fact a symbol of the democratisation of art's accessibility. Moreover, when institutions have the means, they can enhance incredibly their holdings in ways that are unthinkable in museums. In digital

³⁹ Frank, Katharina. "Reconsidering Cranach: Digital Approaches to the Cranach Œuvre." *Visual Resources* 31, no. 3-4 (2015): 211-215.

⁴⁰ https://lucascranach.org/download/User_Guide.pdf (15/01/2023)

platforms it is, in fact, possible to create links between works, collections and resources: this represents an important enhancement of cultural heritage and undoubtedly stimulates the curiosity of all audiences, as well as being a convenience for scholars. This abundance of images and resources is obviously a great opportunity for cultural heritage institutions, but it is not easy to be able to correctly manage them in a way that is also trivially useful to users, because an unused resource is just a burden to maintain. Therefore, we want to investigate the creation by online platforms of tools for research as an opportunity to explore the theoretical context, but also the physical context, thanks to new technologies that allow one to virtually immerse oneself not only in the collections and resources but also in the museum's actual spaces.

1.3.1 Interactive educational tools on museums' online platforms

The Metropolitan Museum and the Museo del Prado can be considered two of the most important museums in the world, due to the vastness of their collections - in a spatial and chronological sense - but also due to the importance of the pieces they house. Although in different ways, they have both decided to create tools that put their collections in perspective, making them relate to resources available in the institution and its website, but above all to the outside world, thus the historical context and important events in the cultural landscape.

In the case of the Met, we are talking about the Heilbrunn Timeline of Art History⁴¹, so called because it is funded by the Heilbrunn Foundation, New Tamarind Foundation, and Zodiac Fund. The tagline is "Discover the story of art and global culture through The Met collection." As a matter of fact, it is a very interesting tool that offers three access points to the materials, depending on the resources sought, namely, essays, works of art and chronologies. Each can be explored through filters that narrow the users' findings such as Time period, Region and Theme. The results link to resources or to the individual pages of the works of art on the museum's website. In addition, it is very interesting to explore the Heilbrunn Timeline starting from the chronology, as the view it gives users is both interesting and complete: selecting a time period and a geographical region leads to a page which gives an overview of the chronology, but also provides a list of key events, related

⁴¹ <https://www.metmuseum.org/toah/> (19/01/2023)

chronologies, and links to the institution's resources such as essays and most importantly works of art, of which a preview and link to the individual object page are provided.

Equally interesting, but constructed differently, is the Timeline of the Museo del Prado⁴², whose layout is exactly that of a classic timeline where events and more are linked to the dates listed on the horizontal line. The site provides instructions to facilitate use for users, who can select the content they want to see simultaneously on the screen. They can choose to juxtapose the Museum's data with the timelines of Science, Scenic arts, Philosophy, Music, Architecture, Painting, Literature, and Historical context, selecting whether they want to view both the authors and the related works. It also is possible to zoom in to better view the data; furthermore, selecting a work of art, a personality or an event with a double click takes users to a preview of it that provides a brief description and the possibility of accessing resources related to it directly on the Museo del Prado website or Wikipedia.

Evidently, the tools of both museums represent a great resource to deepen the historical and cultural context of the works, while providing access from a different starting point: in fact, one is not asked to do a direct search but is given the opportunity to explore resources of a different nature, providing a more complete vision that especially for a user belonging to the non-specialist public can help to broaden knowledge and understand the context of the works, as well as to provide additional information to that found in the museum in the case of a possible visit.

1.3.2 Image pattern recognition

Image pattern recognition is a field of computer science and artificial intelligence that focuses on identifying patterns and objects in images. It involves using algorithms and techniques to analyse digital images and extract meaningful information from them⁴³. It is a rapidly growing field, with ongoing research as it is used in a wide range of fields. As a

⁴²

[https://www.museodelprado.es/en/the-collection/timeline?layers=prado||historical_context&layersOrder=prado||historical_context||literature||painting||architecture||music||philosophy||scenic_arts||science&layers-detail=WIKIDATA_CONFLICTOMULITAR||WIKIDATA_MONARCAS||WIKIDATA_POLITICOS||PRADO_AUTORES||PRADO_OBRAS&pLifeLines=false&background=dark&pActive=75741&pCenterType=&pInit=1840-1-1&pEnd=2050-1-1&search=\(19/01/2023\)](https://www.museodelprado.es/en/the-collection/timeline?layers=prado||historical_context&layersOrder=prado||historical_context||literature||painting||architecture||music||philosophy||scenic_arts||science&layers-detail=WIKIDATA_CONFLICTOMULITAR||WIKIDATA_MONARCAS||WIKIDATA_POLITICOS||PRADO_AUTORES||PRADO_OBRAS&pLifeLines=false&background=dark&pActive=75741&pCenterType=&pInit=1840-1-1&pEnd=2050-1-1&search=(19/01/2023))

⁴³ Shih, Frank Y. *Image processing and pattern recognition: fundamentals and techniques*. John Wiley & Sons, 2010.

matter of fact, it can be used in the field of art history to analyse and study various aspects of works of art. Firstly, it can be used to analyse the style of an artist or a particular artwork: machine learning algorithms investigate the brushstroke patterns in paintings and compare them to other works by the same artist or works from the same time period. Moreover, image pattern recognition is useful in iconographic analysis to identify recurring themes or symbols in a particular artwork or across a set of works. Researchers can in fact use computer vision algorithms to examine a large number of images of religious or mythological scenes, looking for common themes and motifs. Additionally, it represents a useful tool to analyse the compositional elements of an artwork, such as balance, symmetry, and contrast: the placement of objects and figures within a painting can in fact be investigated by looking for patterns in the artist's use of space and proportion. Finally, image pattern recognition can also be used in the authentication of artworks: all the investigations mentioned, together with an analysis of the materials and techniques, the type of pigments, the brushstroke patterns, and the texture of the surface, can help art historians determine the authenticity of an artefact and distinguish it from forgeries or imitations. These are just a few examples of how image pattern recognition is being used in art history. The field is rapidly evolving, and researchers are exploring new ways to use computer vision and machine learning techniques to gain insights into works of art and the artistic process.

PixPlot

PixPlot is a tool for visualizing high-dimensional data developed within the Yale Digital Humanities Lab (DHLab)⁴⁴. It works by mapping data points in high-dimensional space to a two-dimensional image. The mapping is designed to preserve the relative distances between points in the original high-dimensional space so that patterns and structures in the data are preserved in the visualization.

PixPlot uses a technique called t-SNE (t-Distributed Stochastic Neighbor Embedding), which is a non-linear dimensionality reduction method. t-SNE works by converting distances between data points into probabilities, and then mapping the data to a lower-dimensional space in a way that preserves these probabilities. The resulting visualization can reveal complex patterns and relationships in the data that are not easily discernible from raw

⁴⁴ <https://dhlab.yale.edu/projects/pixplot/> (22/01/2023)

numerical data or scatter plots, which makes PixPlot a useful tool for exploratory data analysis and for gaining insights into high-dimensional data sets. Users can in fact navigate the space by panning and zooming in and out of clusters of interest.

In Digital Humanities, PixPlot is used to visualize and analyse large, complex datasets related to topics such as cultural heritage, history, literature, or social sciences. For example, it can explore relationships between words or concepts in a large text corpus or, more interesting in our domain, visualize patterns in cultural artefacts or museum collections.

As a matter of fact, many institutions are making use of PixPlot in their projects as it facilitates the dynamic exploration of large quantities of images. First of all, as they are the developers, the Yale Digital Humanities Lab promoted the initial experiments with the aim of investigating the collections of cultural heritage photographs held in the Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale Center for British Art, and the Medical Historical Library.

Another example is represented by the Digital Atlas of Gesture of The Bibliotheca Hertziana – Max Planck Institute for Art History, Rome. The project was developed in 2019 by Lorenzo Impett, former DH scientist at the Digital Humanities Lab of the roman institution, in collaboration with Peter Bell (FAU) on the gestural temporality of Annunciation images. The images of the dataset are visualised on the screen and divided into 20 different clusters, following a precise pattern⁴⁵.

Moreover, the metaLAB (at) Harvard has been using PixPlot in an interesting new way, whose results were shown in the group exhibition *Curatorial A(i)gents* (March 1 through May 15, 2022) as a digital installation called Surprise Machines⁴⁶. It can be considered a visual investigation of the images that are part of the Harvard Art Museums, publicly accessible online through the International Image Interoperability Framework (IIIF), which provides a web protocol for image and metadata delivery. The images, accessed and retrieved through the API, are then arranged in the Cartesian plane using PixPlot's algorithms. The interface is connected to the movement of the audience, who can navigate the nebula of images and focus on specific clusters, that they can further explore.

⁴⁵ <https://github.com/biblhertz/atlas> (22/01/2023)

⁴⁶ Rodighiero, Dario, Lins Derry, Douglas Duhaime, Jordan Kruguer, Maximilian C. Mueller, Christopher Pietsch, Jeffrey T. Schnapp, and Jeff Steward. "Surprise machines: Revealing Harvard Art Museums' image collection." *Information Design Journal* 27, no. 1 (2022): 21-34. <https://doi.org/10.1075/idj.22013.rod>.

A project whose output is very similar to the PixPlot visualisation of the image dataset was conducted on the images of the Gugelmann Collection “Schweizer Kleinmeister”, provided by the Schweizerische Nationalbibliothek, by Mathias Bernhard⁴⁷. The Gugelmann Galaxy is a tool developed using Three.js, a lightweight javascript library that allows the creation of animated 3D visualisations in the browser using WebGL. The images of the collection appear as a nebula of dots whose clusters can be accessed by zooming in and which can be arranged according to the pattern corresponding to colour, technique, description or composition

Rijksstudio

The Rijksstudio is an image processing software integrated into the Rijksmuseum’s website which provides access to more than 700,000 high-resolution images of works of art from the museum's collection. The museum operates an Open Data policy and has released in the public domain a huge number of photographs of objects from the collection, as well as the associated metadata; the data is also retrievable through the use of an API⁴⁸.

The image analysis algorithms used by the Rijksstudio are based on computer vision and machine learning techniques: they can identify and extract features from digital images, such as colour palettes, brushstroke patterns, and compositional elements. These features can then be used to categorize the artworks into specific categories, such as art movements, artists, or subject matter. Moreover, the platform provides users with a range of tools and features that allow them to interact with the digital images. For example, users can zoom in on specific parts of the artworks, view images in different colour profiles, and annotate the images with their own notes and observations. Additionally, users are encouraged to create a profile which allows them to save images and create collections; these tools and features make the Rijksstudio an accessible and user-friendly platform both for scholars and the general public.

It is in fact a rich resource which can provide valuable insights into the artworks and their historical context. As a matter of fact, there are many opportunities to use image analysis techniques to gain new perspectives on the artworks and their significance, such as investigating the iconography, style, and compositional elements in the artefacts, as well as

⁴⁷ <https://www.mathiasbernhard.ch/gugelmann-galaxy/> (22/01/2023)

⁴⁸ <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio> (22/01/2023)

artistic networks to identify the connections between artists who were influenced by each other or who collaborated on specific works.

Cleveland Museum of Art's ArtLens

The ArtLens Wall at the Cleveland Museum of Art is an interactive display that allows visitors to explore the museum's collection through a large touchscreen interface⁴⁹. It is part of a bigger initiative which comprehends a number of projects such as the ArtLens App, ArtLens AI, and ArtLens Studio. Users can browse and search for specific works of art, learn about different artists and movements, and even create their own virtual exhibitions by selecting and arranging images on the screen.

The ArtLens Wall utilizes cutting-edge technology, including image recognition and computer vision, to present information and images from the museum's collection in a dynamic and engaging way, which provides a unique and interactive experience for museum visitors. The system uses a 40-foot interactive, multi-touch, MicroTile wall, paired with high-resolution cameras, and sophisticated software to identify and track users' gestures and interactions. The software then presents relevant information and images from the museum's collection in real-time, allowing visitors to easily explore and discover new works of art.

The technology behind the ArtLens Wall is designed to make the museum's collection more accessible and engaging for visitors of all ages and backgrounds. By using touch and gesture-based interactions, the system provides an intuitive and user-friendly interface that encourages visitors to actively engage with the art throughout the entire visit as it is possible to connect the Wall to smartphones with the ArtLens App, which can be used as a support and guide.

1.3.3 The evolution of immersive media: panorama, diorama, period rooms and the influence of technology

Immersive technologies, virtual and augmented reality in particular, enable forms of enjoyment and accessibility of digital spaces that overlap the so-called real reality; they can

⁴⁹ <https://www.clevelandart.org/artlens-gallery> (24/01/2023)

arise in location-based forms, but also in ways which are completely detached and abstract in spatial and temporal terms.

Immersive virtual reality corresponds to the replacement of the real scene with a totally virtual representation, initially reserved for vision, but later also extended to hearing and touch. It allows the construction of entire image worlds, accessible by using a headset, representing a 360° multisensory experience around users, whereas augmented reality corresponds to the superimposition of various virtual elements (texts, images, videos, 3D models) to a real scene, observed directly or through a camera; the visualization is augmented by using the user's point of view.

Ronald Azuma, a pioneer of augmented reality, affirms that “one of the ultimate uses of mixed reality (MR) and augmented reality (AR) will be to enable new forms of storytelling that enable virtual content to be connected in meaningful ways to particular locations, whether those are places, people or objects. I firmly believe that, in the long run, one of the ultimate uses of MR and AR technologies will be as a new form of location-based media that enables new storytelling experiences”⁵⁰. As a matter of fact, interactive storytelling is an extremely powerful tool whose applications can be the most diverse: it can be very entertaining and emotional, targeting various audiences through different means, such as videogames which can be educational to the surprise of many.

They represent a form of post-enactment⁵¹, something realised at a time and in a context subsequent to their origin and to which a specific design identity must be acknowledged; moreover, they can open new layers of possibilities between the real and the virtual by representing new experiences and places to visit.

The history behind immersive media originates in murals dating back to the first century BC, namely those discovered in Pompeii from the late Roman Republic, painted in the Second Style, which include not only mimetic but illusionary elements, such as the frescoes in the Villa dei Misteri. They can be considered as archaic immersive media because they play on “blurring [the] distinctions between real space and image space”⁵². When observing the murals in Room 5, dating back to 60 B.C., we are witness to a rite for the cult of Dionysius,

⁵⁰ Azuma, Ronald. "Location-Based Mixed and Augmented Reality Storytelling." *2nd Edition of Fundamentals of Wearable Computers and Augmented Reality*, Woodrow Barfield (editor), CRC Press, (August 2015): 259-276.

⁵¹ Modena, Elisabetta. *Nelle storie: Arte, cinema e media immersivi*. Carocci, 2022.

⁵² Grau, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. MIT press, 2004.

the initiation of a woman into the mysteries, and it feels like the barriers between the observer and what is happening in the images on the walls are no longer existing, creating a sense of total immersion. The scenes are set in a landscape that appears to open the room and suggest that it is shared by the figures painted, as they seem to be leaving the frames and crossing the space of the observers. As a matter of fact, such escamotage based on illusions and techniques of trompe l'oeil is vastly used in the pictorial cycles of palazzos, especially starting from the High Renaissance to Baroque decorations. "Andrea Mantegna's Oculus in the Camera degli Sposi was the first work to open up the ceiling as a space of illusion and paved the way for the development of the large-scale illusions of Baroque ceiling panoramas"⁵³, whose subjects depicted were mainly heavenly spaces. Subsequently, panoramas became vastly used and it is important to note the shift in the theme painted, which become more and more views of real landscapes. With the developments and novelties inspired by the Enlightenment, artists started to experiment and theorise perspective expedients that consist of squashing dimensions, or attenuating colours in relation to distance, which bring the observer to automatically reconstruct the vision in its normal proportions. A pivotal date in the history of the panorama can be considered the 17th of June, 1787, the day when Robert Barker patented, under the name of "la nature a' coup d'oeil", a method which made it possible to depict a panoramic view on a circular canvas respecting the correct perspective. Such new pictorial technique immediately interested a high-ranking officer – William Wemyss of Wemyss, Lord Elcho – for its military application on the field; for this reason, he offered Barker his support and made possible the realisation of the first large-scale 360° immersive painting⁵⁴, which will be then named panorama by the combination of the Greek words πάν "all" and ὄραμα "view". The artwork, "View of Edinburgh and the Surrounding Country from the Calton Hill" was then displayed the following year in the Scottish capital, making it the first exhibition of a new form of entertainment⁵⁵. Moreover, until the beginning of the 1790s, it can be considered as a pre-immersive media as the painting was presented first on a flat wall, then on a semi-circular one. As a matter of fact, it is not until 1793 that the panorama was considered on the same level as a spectacle: the illusion became complete thanks to the peculiar building that hosted the 360° landscapes. The contribution of the architect Robert Mitchell was pivotal in the

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ McAleer, John. "Panoramic Visions: Denise Blake Oleksijczuk, The First Panoramas; Erkki Huhtamo, Illusions in Motion." *Technology and Culture* 55, no. 1 (2014): 237-240.

creation of a space dedicated exclusively to the exhibition of panoramas: a purpose-built rotunda was erected in Leicester Square after his designs, which allowed the audience to fully experience the illusion from a privileged point of view⁵⁶. The success of Barker's panoramas was immediate and such spectacles spread in all European capitals. Interestingly, they also developed into an even more spectacular exhibition when music and special effects of sound and light were added, together with a mechanical system that allowed the motion of the painting⁵⁷; they are known as peristrepthic panorama⁵⁸.

Dating back to the same period, around the first half of the 19th century, another illusionistic experience was developed in France by Charles-Marie Bouton and Louis Jacques Mandé Daguerre, which took the name of Diorama⁵⁹. It can be described as scenographic entertainment which included two enormous canvases, often with one featuring a natural view and the other an architectural view, brought to life by strikingly realistic effects, such as moving and coloured lights which thrilled the audiences⁶⁰. The ingenious play of projections that animated the paintings made it one of the most popular spectacles in town, where the audience could be convinced it was immersed in a life-size three-dimensional scene changing with time. As of today, modern dioramas are three-dimensional depictions of sceneries that include real or artificial models in combination with background paintings and natural or artificial requisites, used mainly in museums' reconstructions of habitats or life scenes⁶¹.

Unfortunately, the documentation of both the paintings used in the Panorama and the Diorama is scarce; the originals were easily perishable, many went lost, and a large number of the French ones were destroyed in a fire that demolished the Parisian building in 1839⁶².

Although it is very distant from the spectacular and entertaining purposes of the Panorama and the Diorama, with a much similar intention to today's dioramas, an interesting

⁵⁶ Grau, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. MIT press, 2004.

⁵⁷ Huhtamo, Erkki. *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Mit Press, 2013.

⁵⁸ Huhtamo, Erkki. "Penetrating the peristrepthic: An unwritten chapter in the history of the panorama." *Early Popular Visual Culture* 6, no. 3 (2008): 219-238. <https://doi.org/10.1080/17460650802443019>.

⁵⁹ Wood, R. Derek. "The diorama in Great Britain in the 1820s." *History of Photography* 17, no. 3 (1993): 284-295.

⁶⁰ Miller, Asher Ethan. "Charles Marie Bouton: Gothic Chapel" (2013). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438627>.

⁶¹ Kamcke, Claudia, and Rainer Hutterer. "History of dioramas." *Natural history dioramas: History, construction and educational role* (2015): 7-21.

⁶² Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. *LJM Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*. Dover publications, 1968.

immersive experience is represented by period rooms. As a matter of fact, they became popular in Europe at the end of the 19th century, to then spread in the first decades of the 20th century in North America: they represented one of the museums' most popular displays which combines "architectural components, pieces of furniture, and decorative objects organized to evoke—and in some rare cases recreate—an interior, very often domestic and dating from a past era"⁶³. The public was attracted by them as it found itself immersed in a past reality, wondering who were the people that walked and lived in those spaces without giving too much thought to the accuracy of the reconstruction, and especially its authenticity⁶⁴. However, as they can and should be considered "museum-made objects"⁶⁵, they are rarely the transposition of an entire room inside the spaces of a museum, and they rather are an interpretation of a specific environment in a specific timeframe. Whether it is a kitchen, a bedroom or a drawing room, all components such as wood panelling, flooring, tapestries, and furniture are selected by curators in order to give the most seamless appearance possible, which will make visitors feel immersed in the space. It is interesting to highlight Marchand's words stating that "while a period room provides information about the historical period represented by its furnishing and décor, it teaches us at least as much about the historical moment when the period room was installed in the museum"⁶⁶. It is clear how our understanding of items and events from the past changes in accordance with the advancement of knowledge and with what is deemed relevant and interesting in the present. Moreover, together with the progress in technology, different museographical choices in the presentation have been adopted. Interestingly, in 2009 The Metropolitan Museum of Art, New York, installed interactive screens in the galleries, which presented the history of each room and its furnishings to visitors, to convey a better understanding of the period and the segment of society belonging to such environment, together with information on design choices⁶⁷. Today, such technology is outdated, and The Met made the decision to aim at creating tools that will not only reach a wider audience, but which will also be advantageous for the institution. For this reason, the museum has worked on its online resources, which

⁶³ Marchand, Marie-Ève. "Reconsidering the Period Room as a Museum-Made Object." *Oxford University Press Blog*, 21 Mar. 2019, <https://blog.oup.com/2019/03/reconsidering-period-room-museum-made-object/>.

⁶⁴ "What Are Period Rooms, Really?" *Minneapolis Institute of Art*, 28 Oct. 2014, <https://new.artsmia.org/stories/what-are-period-rooms-really/>. (19/01/2023)

⁶⁵ Marchand, Marie-Ève. "Reconsidering the Period Room as a Museum-Made Object." *Oxford University Press Blog*, 21 Mar. 2019, <https://blog.oup.com/2019/03/reconsidering-period-room-museum-made-object/>. (19/01/2023)

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Furey, Harrison, and Rachel Smith. "Representing the Complicated History of American Interiors." *The Metropolitan Museum of Art*, 8 Mar. 2021, <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2021/period-rooms-history-of-american-interiors>. (19/01/2023)

are available to all kinds of audiences and easily accessible by onsite visitors who can now scan a QR code posted in each room⁶⁸. Moreover, this solution definitely facilitates the maintenance of the documentation, whose source is just one.

The immersive experiences mentioned have developed over centuries and each one of them is characterised by a difference in the technology used, and especially in its goals, which range from the ideation of a spectacular experience aimed at entertaining the audience to the purpose of widening the public's knowledge through a space where history is narrated by the environment itself. Although the differences are many, they all represent enormously important steps in the evolution of immersive media which paved the way to today's Virtual and Augmented Reality and all the tools and applications that take advantage of them, first of all, 360° photography and virtual tours. Immersive media represent an interesting and useful asset in modern museography. For this reason, this research aims at including both panoramic photography and virtual tours of the resources present on the online platform of the Galleria Borghese.

⁶⁸ *Ibidem*.

2. The International Image Interoperability Framework (IIIF) an introduction to the framework

“IIIF is a set of open standards for delivering high-quality, attributed digital objects online at scale. It is also an international community developing and implementing IIIF APIs. IIIF is backed by a consortium of leading cultural institutions”⁶⁹.

IIIF is an acronym that stands for International Image Interoperability Framework. This model comes from a large community of cultural heritage organisations that are working together to reach a practical consensus on the publication of digital images. Adopting the framework would result in a lot of different benefits that accrue to this end of using open standards: the public and scholars can bring together images from any participating organisation for comparison, manipulation, and annotation in a single user interface.

2.1 Rationale

As a result of the many projects of mass digitisation taken on by cultural heritage institutions, we can now count hundreds of millions of images of historical artefacts, spacing from paintings, sculptures, and manuscripts. These programs’ main aim is to make resources available to the widest international audience possible, with a special focus on education. The reproductions are usually very high-resolution images, stored on the institutions’ servers, and accessible through the relative website. Despite being an incredible asset, making a collection available online is not always enough, especially if the goal of institutions is not only to show their artefacts to the general public, but on the other hand, they want to attract an audience comprehensive of students, teachers and scholars, whose interest is also in sharing knowledge, expertise, and digital content.

In 2015 the founders of IIIF affirmed that “the infrastructures we build to store and manage digital images, as well as the online web applications that we build to deliver them, remain monolithic and institution-specific: our images are trapped in virtual silos”⁷⁰. Unfortunately,

⁶⁹ <https://iiif.io> (15/09/2022)

⁷⁰ Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

the situation has not changed yet in many areas, but starting with the creation of IIF, a revolution was set in motion.

It can be remarked that the greater part of cultural heritage image repositories was developed by single institutions, a process that led to the creation of many similar ones that are in the end incompatible with one another. As a result, communication between them is impossible.

Moreover, we can witness this compartmentalisation inside one single institution: it is the case of Sir John Soane's Museum in Lincoln's Inn Fields, London, the extraordinary house and museum of Sir John Soane. He "was one of the foremost architects of the Regency era, a Professor of Architecture at the Royal Academy, and a dedicated collector of paintings, sculpture, architectural fragments and models, books, drawings and furniture"⁷¹. The institution's online presence is distributed over different websites: the museum website, the Collections Online and Explore Soane. The first one gives general notions about the institution, the events and all practical information; the second one is an online catalogue with digitised "important works of art and antiquities, architectural drawings, historical volumes, historical architectural models as well as important examples of furniture and decorative arts"⁷² that the public can browse and search; the last one is a platform realised "using the latest in 3D technology to scan and digitise a wide selection of Museum rooms and objects"⁷³. This serves as an example of an infrastructure that may work well for Sir John Soane's Museum London but undoubtedly has many downsides, first of all, the lack of interoperability inside the institution. Each platform is in fact custom made, resulting in not having a framework, but secondary mini websites with additional maintenance needed.

Furthermore, each and every institution's website is different, making it more complicated for the users to interact with them and have a full experience: having a different interface, the audience not only has to switch from one repository to the other to consult documents, but it also must learn how to use them and their relative tools.

The users are presented with an extremely rich set of materials, they have to dive deep into a single place to work and get familiar with the materials, and then they have to extricate themselves and start again with another institution's web portal. Unfortunately, even though a lot of these setups are very similar, they end up giving end users a very limited way of

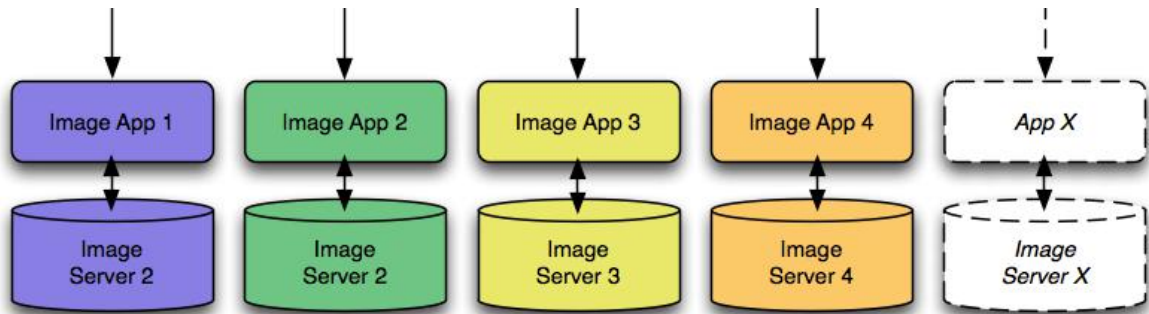
⁷¹ <https://www.soane.org/about/our-history> (15/09/2022)

⁷² <http://collections.soane.org/home> (15/09/2022)

⁷³ <http://explore.soane.org> (15/09/2022)

interacting. As it is presented in this diagrammatic view (Figure 1), all institutions have very similar tech stacks, they are doing very similar things in terms of sorting images and audio/video materials on the web, and then presenting those to the end users; unfortunately, organisations keep doing it separately and independently.

Figure 1 - image repositories are implemented as technological silos, with image servers and client applications tightly coupled



Source - Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

Aiming at solving the main problems derived by dealing with all the different kinds of repositories of images, after an informal gathering at a Cuban restaurant in Palo Alto, California, three technologists from Stanford University, Oxford University and the British Library conceived on the back of a napkin what would then become the International Image Interoperability Framework.⁷⁴

2.2 Goals and application

The users are mainly limited in their online experience not by the lack of digital reproductions of artefacts, but by the difficulty to access them and take full advantage of their digital presence. As a matter of fact, “despite the sophistication of both imaging and

⁷⁴ Cramer, Tom. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): Laying the Foundation for Common Services, Integrated Resources and a Marketplace of Tools for Scholars Worldwide." Project Briefings/Presentations, CNI Fall 2011 Membership Meeting, Arlington, VA, 2011. Available from: <https://www.cni.org/topics/information-access-retrieval/international-image-interoperability-framework>. (15/09/2022)

web technologies, current delivery of high-resolution cultural heritage imagery does not meet many of the basic expectations of savvy users”.⁷⁵

IIIF provides as a solution a set of open APIs (Application Programming Interface) which provide a consistent way of sewing together things across different institutions, presenting them in unified viewers and other applications, which helps alleviate some of the burdens on the end users.

As we can read on its website, in order to overcome said struggles, the IIIF Consortium has set three goals that unite all the adhering institutions:

- Providing researchers—and other audiences—an unprecedented level of uniform and rich access to the digitised image, audio, and video resources hosted around the world
- Defining and maintaining a community-driven set of APIs that support interoperability between repositories
- Developing, cultivating, and documenting shared technologies that provide a world-class user experience in viewing, comparing, manipulating, and annotating digitized visual and audio materials⁷⁶

2.2.1 Deep zoom on large images

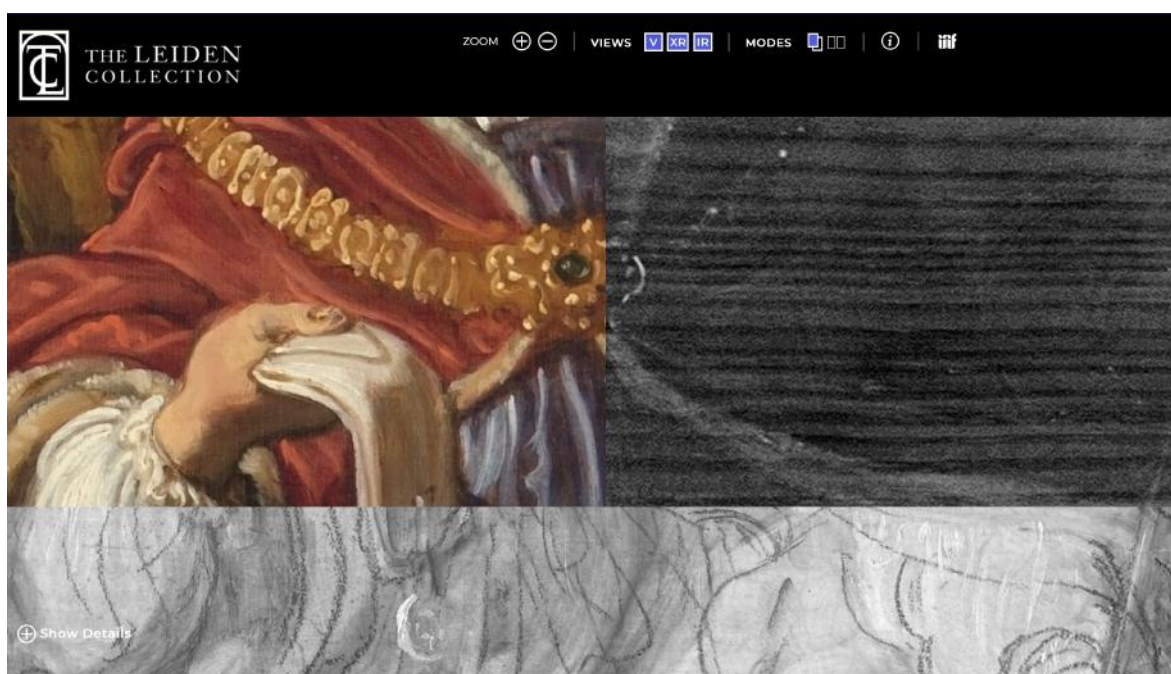
To better give an idea of the possibilities of IIIF, it is helpful to present them as real interactions: as we go through them, the first and most basic one that may be the one most people are familiar with is the idea of really deep zoom on very large images. The document we will use as an example is “a historic manuscript map and a gem of the Stanford Library Map Collection, the Ōmi Kuni-ezu 近江國絵圖 Japanese Tax Map from 1837 is hand drawn and painted in the round. This map is designed to be displayed on the floor with the viewer standing in its centre. From this central vantage point, the map may be read with ease from any direction. As this display and viewing method is no longer possible for a map fast

⁷⁵ Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

⁷⁶ <https://iiif.io/community/consortium/> (15/09/2022)

approaching its 200th birthday, Stanford has recently digitized this item to enable access for research, teaching and learning as well as preservation of the original object”⁷⁷. The Map measures 11’x17’ (345 cm x 504 cm)⁷⁸, meaning that digitising a piece of such dimensions would result in the union of almost 160 individual images and gigabytes of information. IIF becomes the best alternative since, instead of making users download all of that information just to be able to work with it at a useful resolution, it provides a mechanism for delivering just enough high-resolution information to fill the display richly, and then provides a mechanism for moving in and out of those different zoom levels.

Figure 2 - Curtain viewer in the Leiden Collection website



Source - <https://www.theleidencollection.com/viewer/david-and-uriah/>

2.2.2 Comparing Images

The same set of technologies can be used to do something enormously helpful in research, like comparing images. We can use as an example an artwork from The Leiden Collection⁷⁹, where different kinds of imaging, all interleaved together, are woven together in the collection’s image viewer. It is possible to select the visual representation of the image as

⁷⁷ <https://library.stanford.edu/blogs/digital-library-blog/2015/11/adventures-oversized-imaging-digitizing-omi-kuni-ezu-jin-jiang> (20/09/2022)

⁷⁸ <https://purl.stanford.edu/hs631zg4177> (20/09/2022)

⁷⁹ <https://www.theleidencollection.com/artwork/david-and-uriah/> (20/09/2022)

well as an x-ray representation and an infrared representation, offering different spectra of information. This is called a curtain viewer: it allows the user to look at how these different light spectra intersect in this viewer while still providing a deep zoom capability, making it possible to go all the way in on a detail and see what it looks like in say the x-ray.

2.2.3 Unification of items that belong together across distinct sites

The IIF APIs are also useful across different sites and applications. We can use as an example an illuminated manuscript that had the miniatures cut out of it and, over the years, they ended up at a different institution.

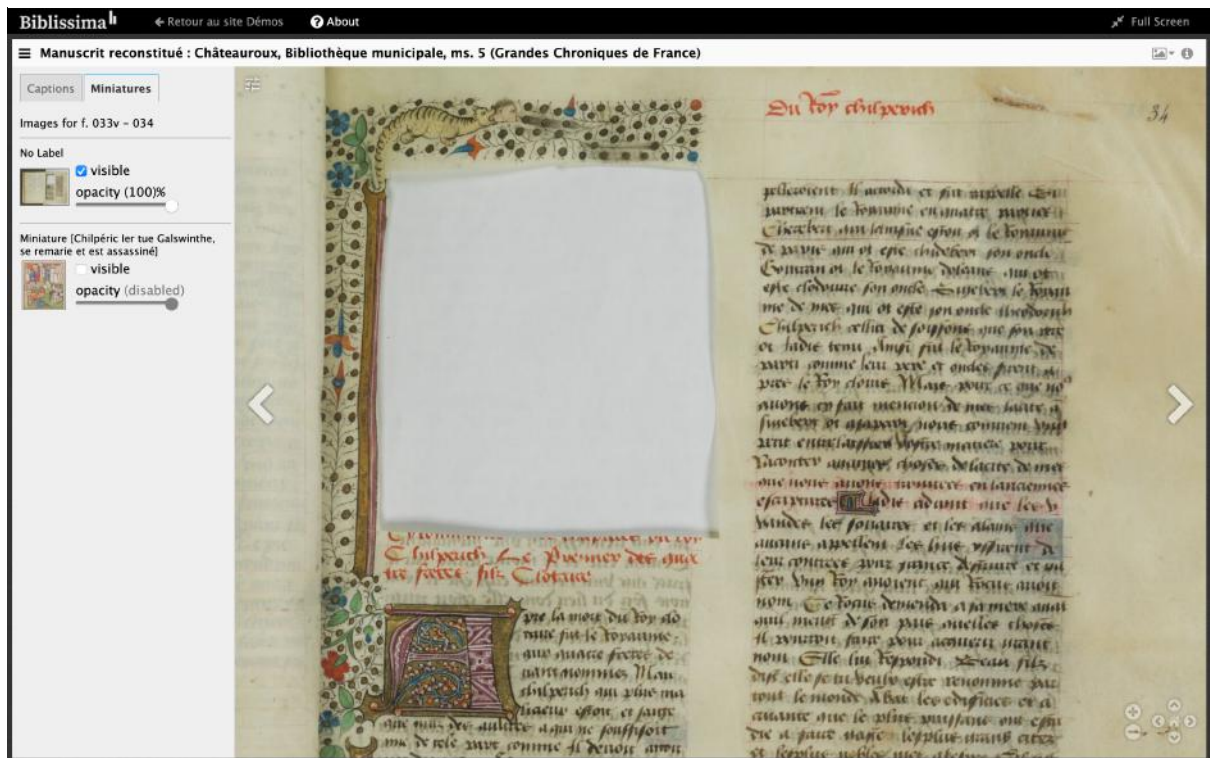
The Manuscrit 5 of the Bibliothèque municipale de Châteauroux, transcribed on parchment around 1460, is a copy of the *Grandes Chroniques de France*, a successful work from the late Middle Ages, which was a translation and continuation of a *compilation* made in Saint-Denis in the 13th century, commissioned by the King. The volume was presumably in the possession of the Augustinian convent of Châtillon-sur-Indre, which was abolished during the Revolution. However, it is now mutilated, as fourteen of the twenty-eight miniatures that illustrated it were removed at an unknown time by cutting the leaves at the relevant points. However, most of the supposedly missing illuminations (eleven out of fourteen) still exist. After a stay in the abbey of Chelles, they were glued into a *recueil factice*. This collection entered the Cabinet des Estampes of the Royal Library in 1835. Thanks to a report by the art historian Eberhard König in 1982, and then to the academic work carried out by Janine Péricard-Michel and Séverine Lepape, it is now possible to place these images in the original manuscript. Moreover, the researchers were helped by the fact that the vignettes were removed from the 19th century collection, which revealed the text written on the reverse⁸⁰.

Physically, both the volume and the illuminations are located in France, but they do not belong to the same institution, and especially in terms of digital objects they are very far apart: the manuscript's fourteen illuminations belong in fact to the Bibliothèque Nationale de France⁸¹.

⁸⁰ <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/> (21/09/2022)

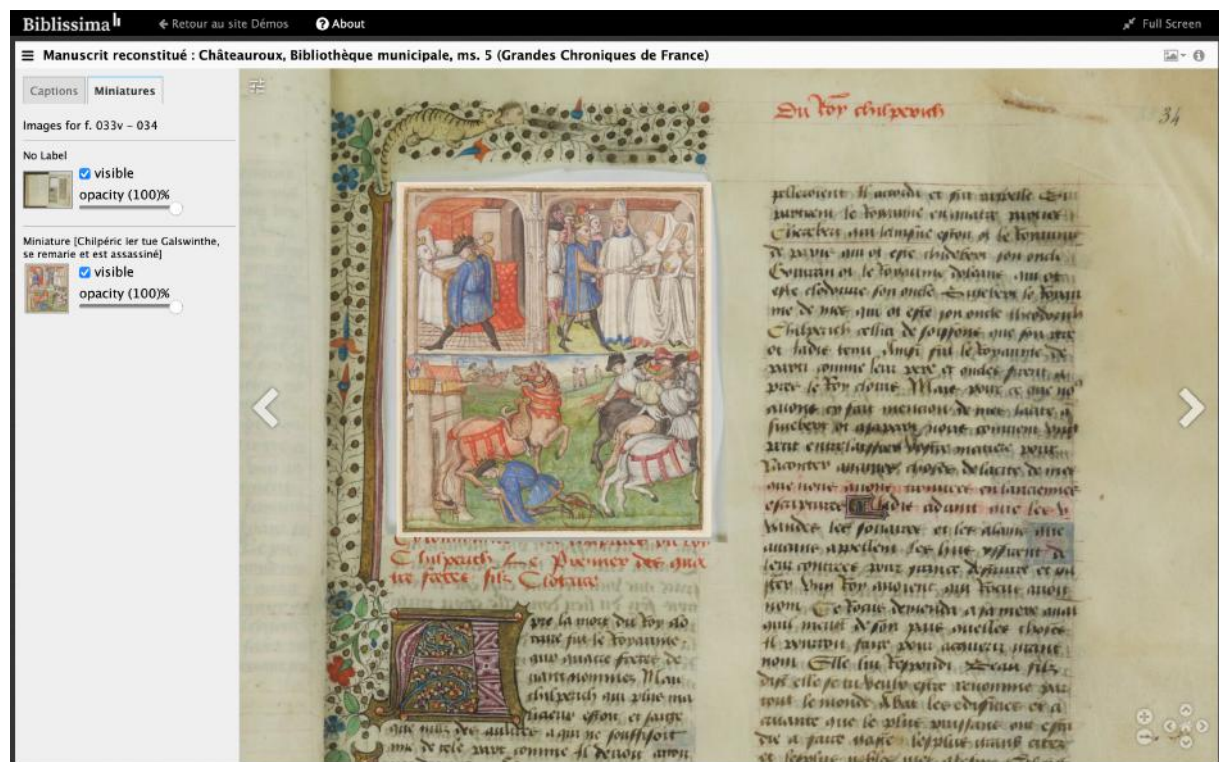
⁸¹ <http://medium-avance.irht.cnrs.fr/Manuscrits/Voir?idFicheManuscrit=40048> (21/09/2022)

Figure 3 - View of the Manuscrit 5 of the Bibliothèque Municipale de Châteauroux on Biblissima without the miniatures



Source - <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/demo/3>

Figure 4 - View of the Manuscrit 5 of the Bibliothèque Municipale de Châteauroux on Biblissima with the miniatures



Source - <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/demo/>

Using IIIF APIs, Biblissima managed to create “Demos”, a demonstration of a viewer that thanks to the digitisation of the miniatures on one hand, and the one of the full manuscript on the other, re-connects the illuminations with the pages from which they were cut out, allowing a virtual repositioning and thus a reconstruction of both the decoration and text of the manuscript in its original state⁸². The IIIF APIs make the virtual consultation of the complete manuscript possible by reuniting it in a single interface.

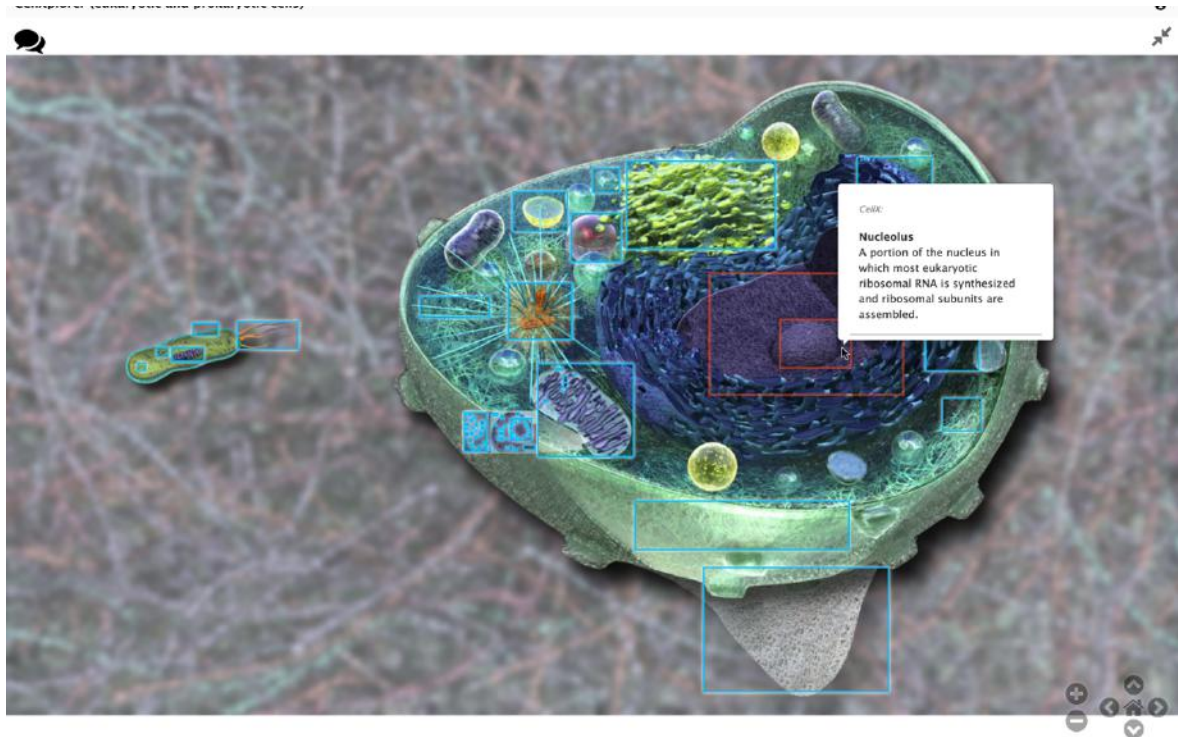
2.2.4 Annotations

There are also elements built into IIIF that allow users to do things such as searching within a text. This means that if a translation, a transcription, or a text that somehow is associated with an image is available, the user can search inside that text just as it would be searching inside a PDF document. All this is accomplished through the creation of an annotations list linked to the image in its manifest. Another truly useful mechanism of using annotations is in an educational context: the following example comes from Harvard’s education platform, Harvard EdX, more specifically from a course on cell biology and cell chemistry. It provides a number of annotations to describe what is happening in these different components of a cell. As we can observe, the graphic CellXplorer⁸³ shows them in a natural scale relationship to each other, so that the end user students can explore the cell in the original resolution for all these different elements and read in the text of the annotations the description of the processes shown.

⁸² <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/demo/> (21/09/2022)

⁸³ <https://courses.edx.org/courses/course-v1:HarvardX+MCB64.1x+2T2016/d16e07a5cec442ceb7cd9dfcb695dce0/> (23/09/2022)

Figure 5 - CellXplorer, a 3-D rendered illustrations of prokaryotic and eukaryotic cells from the course cell biology at Harvard University



Source - <https://courses.edx.org/courses/course-v1:harvardx+mcb64.1x+2t2016/d16e07a5cec442eeb7cd9dfcb695dce0/>

Annotations can also be the result of crowdsourcing, a practice that marries very well the principles of IIF, its openness and drive to cooperation. Some interesting examples can be found on the crowd portal of the National Library of Wales, or Llyfrgell Genedlaethol Cymru, where users can choose to volunteer for three projects: the transcription of The Kyffin Diaries, the annotation of the photos from the Gwilym Livingstone Evan Collection and tagging items in the library's 19th century photo album collection, to make the photographs easier to discover online. Remote volunteers, especially from local communities, can access the platform and contribute by transcribing texts or identifying people, events and places in photographs, in order to determine in what year and where they were taken.

2.2.5 Virtual tours and storytelling

It is very interesting to notice the number of tools developed with the purpose of creating a guided tour of either a single image or a slideshow, in order to reproduce a virtual exhibition paired with storytelling.

Suitable for the presentation of one image is the tool *Storiies*, developed by Cogapp in 2017; it uses the viewer Open Seadragon and creates a presentation where parts of text appear while the focus shifts to different elements and details of the image⁸⁴.

MLOL, Medialibrary Online - La biblioteca digitale quotidiana, is the first Italian network of public, academic and scholastic libraries for digital lending; to date, this network includes more than 5,500 libraries from 19 Italian regions and 9 foreign countries⁸⁵. On its platform, it has implemented a tool that allows the creation of Stories using IIIF resources that result in “visual narrative paths within an image or between details of different images: each "slide" will consist of an image and accompanying text”⁸⁶.

This new idea of guided viewing and guided tours of IIIF materials is mostly coming out of some of the University Museum communities. It is the case of *Exhibit*⁸⁷, a tool that was developed by The University of St. Andrews and *Mnemoscene*⁸⁸. It allows users to take multiple IIIF assets, put them into the platform’s edited interface, and then easily turn the materials into a guided viewing experience for the end users. There are a number of different ways to make the tool work, one of them is the so-called “scroll-y-telling”: the user just scrolls through the page where, on the left side of the screen, annotations and text elements materialise; they appear connected with the different segments of the IIIF assets that in the viewer are on the right side of the screen.

On October 11, 2022, during a IIIF Museums Community call, Kevin Bacon from Brighton & Hove Museums shared with the community that the institution was recently rebranded and became a IIIF hub; the IIIF infrastructure was set in place by March 2020⁸⁹ and it is accessible through a catalogue with a simple, stripped-down search interface, skewed

⁸⁴ <https://storiies.cogapp.com> (28/09/2022)

⁸⁵ <https://www.medialibrary.it/pagine/pagina.aspx?id=27> (28/09/2022)

⁸⁶ <https://www.medialibrary.it/pagine/pagina.aspx?id=680> (28/09/2022)

⁸⁷ <https://www.exhibit.so> (28/09/2022)

⁸⁸ <https://mnemoscene.io> (28/09/2022)

⁸⁹ <https://github.com/samvera-labs/serverless-iiif> (12/10/2022)

towards images. It is important to observe that online catalogues are not always very useful to the general public, who does not have a precise entry to search; keeping that in mind, the Brighton & Hove Museums decided to try out some tools that would have made their online collections much more accessible. In order to catch the visitors' attention and spark their interest, they created a "Discovery" section on their website where under the series "Close looks"⁹⁰ are reunited small presentations of objects: they are enhanced through the tool Exhibit that gives them a context, highlights some aspects and give the visitors a chance to pick out details from such stories. This use of Exhibit for storytelling makes the collections more inclusive and accessible.

Exhibit provides many different capabilities on the digital side of the world, but it is also an asset in enhancing in-person experiences as well. For example, a digital representation of the objects present in the exhibition space is made available for users to explore: they can work with it and zoom in and out using an interface such as a tablet.

Since these things are all premised on the open standard in the IIIF universe, they come with a lot of ability to really make use of the interoperability element of the acronym. Every tool and platform mentioned allows users to save what they have created, in order to help them share such materials and implement their resources for both virtual and physical end users.

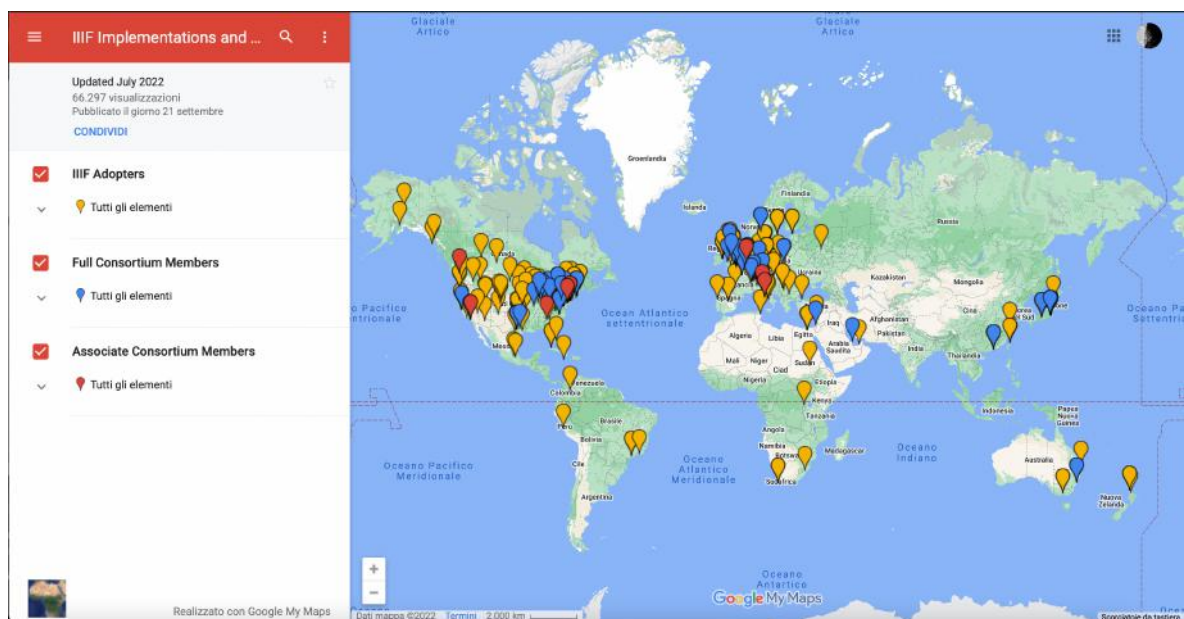
2.3 IIIF Community

Whenever talking about IIIF, we are talking about the community of people who make this work, the community of software developers but also library and museum professionals, as well as the curators, the photographers and other people who are involved with the entire process and pipeline of making digital materials available up online for people to work with. By looking at the map, we can easily get a sense of where this is all happening. In fact, as shown in Figure 6, there are hundreds of institutions that we know about around the world making use of IIIF, and there are certainly hundreds of implementers more that are not represented here in this map.

⁹⁰ <https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/> (12/10/2022)

As shown by the red pinpoint on the map in Figure 6, almost 150 organisations across the globe have adopted IIF. There is a high concentration of IIF adoption in North America, Europe and the United Kingdom, with adoption expanding into China, Australia and New Zealand, Japan, the Middle East, and Latin America. Participating institutions consist mainly of libraries and State National Libraries, very large and small-scale museums and galleries, cultural aggregators like Europeana, DPLA, the Internet Archive, Wikimedia Foundation, and academic structures such as universities, research institutions and digital humanities centres. The number of IIF-compliant digital images available online across the globe is steadily growing, as many institutions are adding additional IIF content to their collections by the day. This allows the connection of both repositories and end users to a global community network of interoperable images and software.

Figure 6 - IIF Community Map



Source -

https://www.google.com/maps/d/u/0/viewer?mid=1fajrkpj2vau__rdwt8af040x0gtvozp&ll=34.91594915376932%2c13.600113727443386&z=2

2.3.1 IIF Consortium (IIF-C)

It is important to point out that the blue pins visible on the map are members of the IIF Consortium, which means that they have actually taken the step of helping to financially support the work of doing outreach and presenting materials, in conferences for example,

and doing work to help integrate IIF at institutions around the world in order to have a broader and more global base of support for this open set of technologies.

On June 16, 2015, the original Memorandum of Understanding was signed by eleven institutions; it covered the establishment of the Consortium and the description of its organisational structure and management responsibilities⁹¹. The Core Founding Members are the University of Oxford, the British Library, Stanford University, Artstor (now ITHAKA), Die Bayerische Staatsbibliothek (The Bavarian State Library), Cornell University, La Bibliothèque Nationale de France (The National Library of France), Nasjonalbiblioteket (The National Library of Norway), Princeton University, Wellcome Trust, and Yale University. At the time of writing 63 institutions from around the world have joined it in order to sustain the growth and adoption of IIF: they are for the most part prestigious universities, including Cambridge University and Harvard University and cultural heritage institutions such as libraries and museums, among which the Vatican Library and MIT Libraries⁹².

The Consortium is managed by three committees:

- Executive Committee: it provides a high-level direction of the consortium by steering strategic direction and budget approval; it is comprised of representatives of the 11 Core Founding Members plus 2 plus two additional elected members. Starting in 2021, institutional seats are elected annually by the Consortium membership⁹³.
- Operating Committee: a group selected from Executive Committee institution staff consisting of a Chair, Vice-Chair, and Treasurer along with three members at large who meet monthly to ensure the strategic direction set by the Executive Committee is being achieved⁹⁴.

⁹¹ <https://iif.io/community/consortium/mou/> (03/10/2022)

⁹² An updated list of the IIF Consortium Members is available at <https://iif.io/community/consortium/members/> (03/10/2022)

⁹³ https://iif.io/community/consortium/consortium_committees/#executive-committee (03/10/2022)

⁹⁴ https://iif.io/community/consortium/consortium_committees/#operating-committee (03/10/2022)

- Technical Review Committee: it is made up of appointees from Consortium member institutions with technical backgrounds, who vote monthly to approve or reject proposed changes to the specifications, cookbook recipes, and technical community groups⁹⁵.

2.3.2 IIF Community and Technical Specification Groups

A crucial point in the IIF consortium is the involvement of institutions and peers in the conversation, which is why regular meetings of all groups that are part of the framework are organised: they provide an opportunity for discussing and advancing IIF-related issues and are open to all. The designated channel for said meetings is the videoconference, which takes place on the platform Zoom⁹⁶ Two different types of groups exist within IIF: Community Groups and Technical Specification Groups, which both follow the already mentioned Code of Conduct, trying to provide not only an environment stimulating work and productiveness, but also transparency and inclusiveness. Each group has also agreed on a charter and a chair, or multiple co-chairs, having the task to lead the discussions.

Community Groups offer topic-specific discussion forums for general brainstorming, use cases and demo sharing, as well as working to create tutorials and presentations based on current IIF APIs. Community Groups may generate content-specific best practices and guidance in collaboration with the larger community and technical editors. While technical problems with existing APIs may appear within Community Groups, these problems must be brought to the attention of the larger community via the IIF-Discuss email list. After discussion, these problems must then be added as issues to GitHub for prioritisation and any necessary action. Below is a list of all Community Groups and their respective meeting frequency, as listed on the IIF website⁹⁷:

- 3D - Calls on the 3rd Thursday of the month
- Archives - Calls every quarter on Tuesdays
- A/V (audio-visual)- Every four weeks, on Mondays
- Design - Monthly on the last Wednesday

⁹⁵ <https://iif.io/community/trc/> (03/10//2022)

⁹⁶ <https://iif.io/community/groups/framework/> (05/10//2022)

⁹⁷ <https://iif.io/community/groups/> (05/10//2022)

- Manuscripts - On hiatus currently
- Maps - Every 2 weeks on Wednesday (alternates with Maps TSG)
- Museums - Monthly on the second Tuesday
- Newspapers - On hiatus currently
- Outreach - Monthly on the last Tuesday

The IIF Community's primary working tool for introducing new APIs and updating current specifications is the Technical Specification Groups. Typically, Technical Specification Groups are formed to carry out particular tasks within a specified area and timeframe, allowing collaborative work to flourish in a controlled atmosphere⁹⁸. Below is a list of all Community Groups and their respective meeting frequency, as listed on the IIF website:

- 3D TSG - Calls on the 1st Tuesday of the month
- Discovery - Every 2 weeks on Wednesday
- Maps TSG - Every 2 weeks on Wednesday (alternates with Maps Community Group)
- Authentication - Every 2 weeks on Tuesday
- Content Search - Every 2 weeks on Tuesday

In conducting our research, we followed multiple meetings with a particular interest in those organised by The IIF Museums Community Group, The IIF 3D Community Group and The IIF 3D Technical Specification Group. During the meetings, an outline of the project regarding Villa Borghese was presented, which obtained the groups' support and interest, and questions were raised on multiple occasions in order to have an interesting insight thanks to navigated members of the Community.

2.3.3 Communication

IIF maintains a standard set of communication channels to help in coordinating between and within both Community Groups and Technical Specification Groups. The channels listed are used by IIF Groups to provide proper access, transparency, and retention of debates.

⁹⁸ <https://iif.io/community/groups/framework/> (05/10//2022)

The most important and complete one is of course the IIF Website, where the goals, the list of adopters, the APIs, IIF-compliant software, showcases, as well as every official information can be found. From here it is possible to access all the different communication channels IIF uses, such as the IIF-Discuss email list, a generic electronic mailing list for discussions as well as the primary medium of communication for all IIF Groups, which “allows for cross-pollination of information, building interest for emerging topics”⁹⁹.

The IIF Slack Channel is where members share most of their ideas, thoughts, issues, and demos via instant messaging.

As already mentioned regarding Community and Technical Specification Groups, open calls are held bi-weekly on topics of general interest; they give updates on the work that is being carried out either a with community or a technical focus. All the scheduled calls are noted, together with other meetings and events, on the Community Calendar, which is updated by the IIF staff. IIF groups are in fact urged to take part in regularly scheduled in-person IIF events, and working meetings that might include assisting in setting the agenda and reserving time/space for group discussion.

All the material produced is stored in the IIF Google Drive directory: the documents present are mainly the notes taken during the Community and Technical Specification Groups’ calls, together with slides and presentations. Finally, an extremely important channel, if not the most important one seen the significance given to the accessibility of open content, is the IIF GitHub repository: it is “widely used within IIF for code, documentation and issue tracking. The IIF organization (<https://github.com/IIF>) is used for core community products (such as the iiif.io website, technical infrastructure, and specifications). Groups are encouraged to make use of GitHub repositories to manage the production of their deliverables and tracking issues and actions”¹⁰⁰.

2.3.4 Code of Conduct

The IIF Code of Conduct is modelled on existing norms and guidelines from several communities in the cultural heritage field such as Contributor Covenant, Django and the

⁹⁹ <https://iiif.io/community/groups/framework/> (05/10//2022)

¹⁰⁰ *Ibidem*.

Digital Library Foundation (DLF). It was updated in March 2022, and it “guides our behaviour as members of the IIF Community in any forum, including remote and in-person meetings and events, email lists, Slack, GitHub, social media, and private correspondence related to IIF. IIF is an inclusive and safe community, committed to openness and transparency in all interactions and activities. To reflect these commitments, we agree to operate according to the following standards”¹⁰¹. Participants violating the Community Ideals of Inclusivity, Collaboration, Respect and Greater Good, who are asked to stop any harassing behaviour, must comply immediately.

2.4 Technical specifications

At the heart of IIF is the desire to remove from isolation the innumerable resources present in repositories of cultural heritage institutions. To use the metaphor used by Snyderman, Sanderson, and Cramer, it is necessary to free the resources from the virtual "silos", represented by the systems created made to measure by the various organisations and to make them communicate. The underlying system is the creation and exploitation of "the power of common APIs to promote simplified infrastructure and reusable and interchangeable parts"¹⁰².

Designing repositories following a shared set of standards can make them interoperable so that institutions can use facilities that are "already designed, documented, implemented, tested"¹⁰³ and of which the cost is shared with the community, making it economically advantageous too.

Application Programming Interfaces are a set of definitions and protocols with which application software are realised and integrated. They can be considered as a structured way of connecting systems, as they “sit between an application and the web server, acting as an intermediary layer that processes data transfer between systems”¹⁰⁴. It can be considered as a contract about how data will work when presented between two parts of a system, and

¹⁰¹ <https://iif.io/event/conduct/> (08/10//2022)

¹⁰² Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

¹⁰³ Sanderson, Robert. "IIF: The Advantages of APIs." [online]. Museum of Modern Art, New York. 10 May 2016. Available from: <http://www.slideshare.net/azaro42/iif-the-advantages-of-apis>. (10/10//2022)

¹⁰⁴ <https://www.ibm.com/cloud/learn/api> (15/10//2022)

during the whole time that that is still viable, then it is possible to swap the front end of the system while keeping the back end, do the reverse, add on other components, or work with different systems. As long as the API presents the information in the same structured way, this will work fluidly. As summarised on the IBM website:

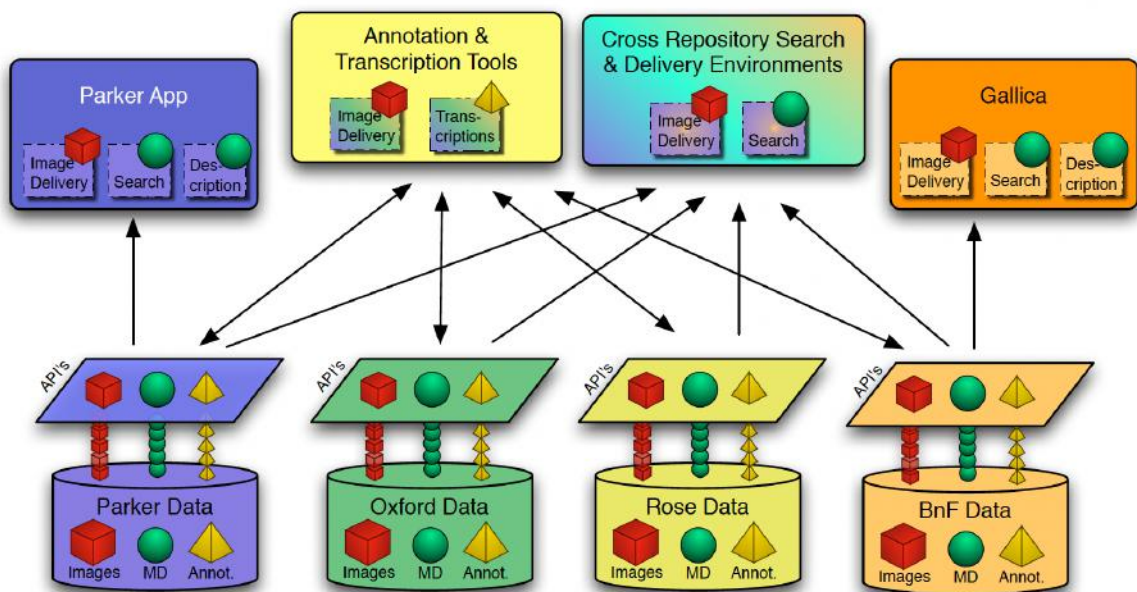
-A client application initiates an API call to retrieve information—also known as a request. This request is processed from an application to the web server via the API’s Uniform Resource Identifier (URI) and includes a request verb, headers, and sometimes, a request body.

-After receiving a valid request, the API makes a call to the external program or web server.

-The server sends a response to the API with the requested information.

-The API transfers the data to the initial requesting application.

Figure 7 - Multiple repositories supporting common APIs enables true interoperability between servers and clients



Source - Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

IIIF APIs make it possible to work with images in a customised application and to work with annotations that are stored in a particular environment. The most interesting and advantageous functions result in the context of multiple institutions: it is in fact when they start making the same use of all the same set of open APIs that are made possible a variety of interactions and capabilities that were not there before. We can use as an example the fact of being able to work with digitised assets from their own collections and also to draw in related works from other IIIF compliance institutions, allowing to add and store annotations about those materials regardless of where it is stored, and so on: such layer really provides consistency across not just one institution but all ecosystem-wide.

In the IIIF context, this really rests on the notion of the two core IIIF APIs.

The following table (Table 1) contains the current versions of all the APIs adopted by the IIIF Community. The most important ones, and the first to be developed, are the Image API and the Presentation API.

Table 1

| API | Current Version | Description |
|--------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Image API | 3.0.0 | The IIIF Image API specifies a web service that returns an image in response to a standard HTTP(S) request. The URI can specify the region, size, rotation, quality characteristics and format of the requested image. |
| Presentation API | 3.0.0 | The IIIF Presentation API provides the information necessary to allow a rich, online viewing environment for compound digital objects to be presented to a human user, often in conjunction with the IIIF Image API. |
| Authentication API | 1.0.0 | The IIIF Authentication specification describes a set of workflows for guiding the user through an existing access control system. |

| | | |
|----------------------|-----------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Change Discovery API | 1.0.0 | The IIF Change Discovery API provides the information needed to discover and make use of IIF resources. |
| Content Search API | 1.0.0 | The IIF Content Search API specification lays out the interoperability mechanism for performing searches of text annotations associated with an object within the IIF context. |
| Content State API | 1.0.0 | The IIF Content State API provides a way to refer to a IIF Presentation API resource, or a part of a resource, in a compact format that can be used to initialize the view of that resource in any client. |

Source - <https://iif.io/api/index.html#current-specifications>

A closer examination of IIF’s core APIs will follow in order to provide an insight into the framework, and a better understanding of the choices made while working out the model developed for the Galleria Borghese.

2.4.1 Image API

As we can read on the IIF website, the first stable version of the Image API was released by Stuart Snyderman (Stanford University), on August 10, 2012, after months of trials and updates carried out by him and his fellow editors Simeon Warner (Cornell University) and Robert Sanderson (Los Alamos National Laboratory)¹⁰⁵. As of today, thanks to the ongoing participation, innovative ideas and feedback of the Community, the latest version of the Image API, Orange Blooms, is the 3.0.0 and it was made public on June 3, 2020. The editors and contributors that worked on its release are Michael Appleby (Yale University), Tom

¹⁰⁵ Snyderman, Stuart, Simeon Warner and Robert Sanderson. “IIF Image API 1.0.0.” *International Image Interoperability Framework* [online], 10 August 2012. Available from: <http://iif.io/api/image/1.0/>. (13/10//2022)

Crane (Digirati), Robert Sanderson (J. Paul Getty Trust), Jon Stroop (Princeton University Library) and Simeon Warner (Cornell University)¹⁰⁶.

The Image API is used to retrieve digital objects: a Unique Resource Identifier (URI) is created by stringing together the Server, Prefix, Identifier, Region, Size, Rotation and Quality. It gives access to image pixels, enabling the smooth and deep zooming that can be experienced in a viewer such as Mirador client, along with technical information about the image such as its size and available formats: it literally lets users manipulate the images through the URI parameters.

More formally, we can read on the website that “the IIF Image API specifies a web service that returns an image in response to a standard HTTP or HTTPS request. The URI can specify the region, size, rotation, quality characteristics and format of the requested image. A URI can also be constructed to request basic technical information about the image to support client applications. This API was conceived to facilitate the systematic reuse of image resources in digital image repositories maintained by cultural heritage organizations. It could be adopted by any image repository or service and can be used to retrieve static images in response to a properly constructed URI”¹⁰⁷.

In an effort to make the Framework more accessible, the official channels offer the public a vast quantity of material, above all the documentation detailing the scope and the use of the APIs. For what may concern the IIF Image API and its use, it is first described the proper URI syntax¹⁰⁸: it is based on four parameters, whose combination identifies the image content; they are listed and described in the following table (table 2) available on the IIF website.

Table 2

| Name | Description |
|--------|-------------------------------------------------------------------------|
| scheme | Indicates the use of the HTTP or HTTPS protocol in calling the service. |

¹⁰⁶ Appleby, Michael, Tom Crane, Robert Sanderson, Jon Stroop and Simeon Warner. “IIF Image API 3.0.0.” *International Image Interoperability Framework* [online], 03 June 2020. Available from: <http://iif.io/api/image/3.0/>. (13/10/2022)

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ <https://www.rfc-editor.org/rfc/rfc6570> (17/10/2022)

| | |
|------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| server | The host server on which the service resides. The parameter may also include a port number. |
| prefix | The path on the host server to the service. This prefix is optional, but may be useful when the host server supports multiple services. The prefix may contain multiple path segments, delimited by slashes, but all other special characters must be encoded. See URI Encoding and Decoding for more information. |
| identifier | The identifier of the requested image. This may be an ARK, URN, filename, or other identifier. Special characters must be URI encoded. |

Source - <https://iiif.io/api/image/3.0/>

Depending on what our research revolves around, we might use the URI to request an image or information about one. In the first case, the URI would be as follow:

`{scheme}://{server} {/prefix}/{identifier}/{region}/{size}/{rotation}/{quality}.{format}`

Even if there are many dozens of specialised properties of images that an image server might transform before delivering an image to a browser, IIF has decided to focus on the Pareto principle, which can be applied for optimisation efforts¹⁰⁹: in a nutshell, it means supporting the 20% of the functions that satisfy 80% of the needs¹¹⁰ for web-based, image viewing experiences. The order of the parameters in a request is crucial since using the same parameters in a different order may frequently result in a different image being delivered¹¹¹. (See Appendix A, Table A.1)

The Image Information Request is on the other hand expressed in the following format:

`{scheme}://{server} {/prefix}/{identifier}/info.json`

¹⁰⁹ Gen, Mitsuo, and Runwei Cheng. *Genetic algorithms and engineering optimization*. Vol. 7. John Wiley & Sons, 1999.

¹¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Pareto_principle (17/10//2022)

¹¹¹ Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

The response is a JSON file displaying all information requested. (See Appendix A, Table A.2)

2.4.2 Presentation API

The first versions of the Presentation API, now archived, were called Metadata API and were released in 2013. It is on September 11, 2014, that the version 2.0, named Triumphant Giraffe, was released as the first stable IIIF Presentation API¹¹².

It works in conjunction with the Image API and provides just enough metadata to drive a really compelling remote experience for end users.

It delivers basic descriptive metadata, rights information, licensing attributions, links to other metadata elements, the object structure which would mean its sequences and viewing order like the order of pages in a book or the order of songs on a mixtape, and the table of contents with really basic properties like description labels. IIIF works with just about any metadata standard: it is not itself a metadata standard and does not dictate any rules on the topic other than being able to pull data from a lot of different places in order to cross different software components and institutional image management systems or repositories.

On the IIIF website, it is possible to find many examples and helpful materials related to the Presentation API. It is there that we can retrieve the most fitting explanation of the terms that refer to the structure of the Presentation API; here follow some examples¹¹³:

Collection

An ordered list of Manifests, and/or further Collections. Collections allow Manifests and child Collections to be grouped in a hierarchical structure for presentation, which can be for generating navigation, showing dynamic results from a search, or providing fixed sets of related resources for any other purpose.

¹¹² Albritton, Benjamin, Michael Appleby, Robert Sanderson and Jon Stroop. "IIIF Presentation API 2.0.0." *International Image Interoperability Framework* [online], 11 September 2014. Available from: <http://iiif.io/api/presentation/2.0/>. (17/10//2022)

¹¹³ Appleby, Michael, Tom Crane, Robert Sanderson, Jon Stroop and Simeon Warner. "IIIF Presentation API 3.0.0." *International Image Interoperability Framework* [online], 3 June 2020. Available from: <http://iiif.io/api/presentation/3.0/>. (17/10//2022)

Manifest

A description of the structure and properties of the compound object. It carries the information needed for the client to present the content to the user, such as a title and other descriptive information about the object or the intellectual work that it conveys. Each Manifest usually describes how to present a single compound object such as a book, a statue or a music album.

Canvas

A virtual container that represents a particular view of the object and has content resources associated with it or with parts of it. The Canvas provides a frame of reference for the layout of the content, both spatially and temporally. The concept of a Canvas is borrowed from standards like PDF and HTML, or applications like Photoshop and PowerPoint, where an initially blank display surface has images, video, text and other content “painted” on to it by Annotations, collected in Annotation Pages.

Annotation

Annotations associate content resources with Canvases. The same mechanism is used for the visible and/or audible resources as is used for transcriptions, commentary, tags and other content. This provides a single, unified method for aligning information, and provides a standards-based framework for distinguishing parts of resources and parts of Canvases. As Annotations can be added later, it promotes a distributed system in which publishers can align their content with the descriptions created by others. Annotation related functionality may also rely on further classes such as SpecificResource, Choice or Selectors.

The key points of the IIF Presentation API are in the standardised description of the structure of digitised objects and born-digital content, as mentioned above. JSON-LD¹¹⁴ structured documents storing an object metadata are returned by this web service (see Appendix 1, Table A.3).

¹¹⁴ <https://www.rfc-editor.org/rfc/rfc8259> (17/10/2022)

2.4.3 IIF-compliant software

Software have been adapted or built anew to implement the IIF specifications and, therefore, a developing IIF ecosystem of compliant servers and clients has made it possible to have interoperable content, whose metadata only needs to be published once.

As far as server-side applications are concerned, in our specific case we are faced with programmes capable of processing URIs and JSON instructions so as to display image collections with the functionality foreseen by the IIF framework specifications.

Since “image servers are web servers that not only deliver images to the web, but also apply some transformation to the image to support enhanced functionality”¹¹⁵, it is of major importance that the images have a high resolution to ensure their manipulation and zoom.

Going into the merits of client-side applications, many image-viewing technologies have been developed and are often updated in order to offer new functionalities and a better user interface. Once an image archive has been implemented with a IIF-compatible server, it is almost inevitable that a viewer will be installed in the same place, enabling all users connecting to that site to browse the collections contained therein without having to impose on them the obligation to download and install any specific software on their devices¹¹⁶.

(See Appendix A, Table A.4 for a list of some open-source and proprietary image servers and clients that support IIF)

2.5 IIF in Italy

Several private and public organizations in Italy have shown their interest in IIF and some of them have been involved with the community. However, not so many have implemented or built IIF-compliant solutions and exposed IIF resources on the Web. We present the example of the Veneranda Biblioteca Ambrosiana and the Vatican Library.

¹¹⁵ Snyderman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIF): A community & technology approach for web-based images." *Archiving conference*. Vol. 2015. No. 1. Society for Imaging Science and Technology, 2015, pp. 16–21.

¹¹⁶ Salarelli, Alberto. "International image interoperability framework (IIF): A panoramic view." *International Image Interoperability Framework (IIF): a panoramic view* (2017): 50-66. doi: 10.4403/jlis.it-12090.

Veneranda Biblioteca Ambrosiana

The Veneranda Biblioteca Ambrosiana was the first Italian library to adopt IIF: as of today, it offers 672 digitised manuscripts that are fully accessible online¹¹⁷. On November 7, 2019, the new Digital Library of the Veneranda Biblioteca Ambrosiana launched with the aim of preserving original manuscripts and encouraging their use for study and research purposes, with special attention to those excluded from consultation due to their condition of preservation.

Fabio Cusimano, Responsible for Cataloguing and Digital Asset Management for the Ambrosiana, highlights the importance of spreading knowledge thanks to new web-based technologies and affirms that “joining the IIF community was undoubtedly a decisive choice [...] because it guarantees maximum interoperability as possible at present, together with the possibility of using the Digital Library in multi-platform mode”¹¹⁸.

It is interesting to note that, unlike other institutions, the Digital Library of the Veneranda Biblioteca Ambrosiana does not provide much metadata nor descriptive information: such details can only be found in the O.P.A.C., the On-line Public Access Catalog of the Italian National Library Service that links to the IIF resources. This “O.P.A.C. centered” approach was adopted since all cataloguing information is subject to change and having a duplication of the data would only bring double work and a higher risk of complications and mistakes¹¹⁹.

Vatican Library - DigiVatLib

The Vatican Library went further: it has started in 2010 a project aiming at digitising its entire collection of around 80,000 codices¹²⁰: all the documents merged in the DigiVatLib. As a matter of fact, in 2015 the Vatican Apostolic Library began implementing IIF standards in its digital ecosystem with the experimentation of a pilot project: built on the adoption of standards for metadata and protocols that enable the interoperability of digital collections, the Thematic Pathways on the Web, which lasted until 2019 and was carried out thanks to

¹¹⁷ <https://ambrosiana.comperio.it/biblioteca-digitale/> (20/10/2022)

¹¹⁸ Cusimano, Fabio. "L'infrastruttura di digitalizzazione della Veneranda Biblioteca Ambrosiana." *Biblioteche oggi* 39 (2021): 37-39.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ <https://digi.vatlib.it/news/#news-1> (20/10/2022)

the collaboration of the Stanford University Libraries and the funding of The Andrew W. Mellon Foundation. Over 26,000 annotations were created to provide scholars with thematic study pathways across a selection of manuscripts in order to show the importance of accessibility to resources and highlight IIF functionalities to spread knowledge.

Each and every one of the Thematic Pathways offers three levels of information: a general description (introduction, historical information, etc.) of the chosen theme. This text, enriched with many visual elements, is provided in English and Italian; descriptive and content metadata accompanied by curatorial notes, illustrating each selected manuscript; annotations, comments, in-depth analyses on detailed parts of a manuscript and transcriptions of folios¹²¹.

¹²¹ Manoni, Paola. "L'adozione del IIF nell'ecosistema digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana." *DigiItalia* 2 (2020): 96-105.

3. Case study: the adoption of the International Image Interoperability Framework (IIIF) by the Galleria Borghese

3.1 The Galleria Borghese

The Galleria Borghese in Rome is among the many museums that have embraced digital technologies to enhance the visitor experience. This research aims to explore the usefulness and innovation of digital platforms, highlighting their benefits and challenges. With the rise of digital technologies, the Galleria Borghese can now invest in new ways to showcase its impressive collection of art and engage with its visitors, from online collections to virtual tours, interactive exhibitions, and mobile apps. An insight will be given on how the Galleria Borghese can use these platforms to increase accessibility, enhance the visitor experience, and foster new forms of engagement with its collections thanks to the adoption of the International Image Interoperability Framework (IIIF). Moreover, the research will approach how some institutions already adhering to IIIF take advantage of the possibilities it offers. Ultimately, this paper will consider the challenges faced in adopting these technologies and demonstrate the potential of digital platforms to transform the Galleria Borghese's approach in showcasing its cultural heritage and enriching the visitor experience.

3.1.1 The Institution and its Mission

The Borghese Gallery is an Italian state museum, based in the Villa Borghese Pinciana in Rome. It is one of the first 20 institutes with special autonomy, as sanctioned by Prime Ministerial Decree No. 171 of 29 August 2014, in force since 11 December 2014¹²². Museums with special autonomy are endowed with scientific, financial, accounting, and organisational autonomy; they, therefore, have special autonomy at a general executive level but functionally depend on the Directorate-General for Museums.

The villa was built on land accumulated over time by the Borghese family, which reached its peak when in 1605 Camillo Borghese was elected pope with the name Paul V. Work on the construction began in 1607 at the behest of Cardinal Scipione Caffarelli Borghese, Paul

¹²² <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/11/25/14G00183/sg> (17/11/2022)

V's favourite nephew, who also initiated a systematic acquisition of works of art¹²³. The collection gained a universalistic character as numerous antique works were added to the acquired paintings, which were later joined by modern sculptures. "In accordance with the cardinal's will, at his death all his movable property and real estate were subjected to a very stringent fideicommissum, a legal institution that kept the collection together until the end of the eighteenth century"¹²⁴. Unfortunately, several works were sold during the French Revolution and at the instigation of Napoleon, who made them the core of the archaeological collection of the Musée du Louvre. Prince Camillo Borghese, who married Paolina Borghese Bonaparte, renewed in 1833 the Fidecommissio Borghese, keeping the collection together until the purchase of the Museum and the park in 1902 by the Italian government¹²⁵.

The collection gathers masterpieces by authors like Tiziano, Caravaggio, Raffaello, Canova, and Bernini which, as of today, are displayed in 20 frescoed rooms, together with the portico and the entrance hall; moreover, the storerooms can be visited as well by booking.

The Museum's mission is clearly stated on the institution's website, and it includes:

- preserving, protecting, documenting, exhibiting, enhancing, and valorising all its collections and cultural assets, whether on display or not, movable and immovable, historical-artistic, documentary, book and multimedia, managed directly, deposited with other entities or kept in the architectural complex of the Villa, a unique and extraordinary example of 17th and 18th century Roman collecting still preserved in its original context;
- to expand knowledge of the artistic heritage, which is vital for its protection and preservation, to an ever-widening public, and to convey to present and future generations an awareness of the importance of the heritage for Italy;
- planning cultural initiatives to enhance the value of the Italian cultural heritage, organising temporary exhibitions, conferences, activities, and educational workshops that foster knowledge of the museum's heritage and function, also by cooperating with other national and international museums and institutions¹²⁶.

¹²³ Coliva, Anna. *Galleria Borghese: guida alla visita*. Roma Gebart, 2019.

¹²⁴ <https://www.collezione Galleriaborghese.it/> (13/11/2022)

¹²⁵ Della Pergola, Paola. *Villa Borghese*. Firenze: Sadea Sansoni, 1966.

¹²⁶ *Ibidem*.

3.1.2 The social media platforms and the website

The gallery is present online through its social media platforms and website. Obviously, the former offers a glimpse of the collection and quick links to the website content; to interest users, images of paintings or sculptures are posted with captions, but also videos with exceptional speakers such as the director Francesca Cappelletti¹²⁷ or the curators of the temporary exhibitions organised on the gallery's premises, one example being Maria Giovanna Sarti, curator of "Tiziano. Dialogues of Nature and Love" (Galleria Borghese, Rome, June 14 - September 18 2022). This happens on platforms such as Facebook, Instagram, and Twitter, where content is posted daily. Moreover, the museum channel on YouTube offers interesting videos on new exhibitions, insights into selected artworks, and excerpts of concerts and series narrated by famous actors.

The website, on the other hand, offers access to more comprehensive resources, from the videos present on the institution's YouTube channel, to press reviews, videos of baroque concerts recorded in the gallery rooms, and restoration and conservation in-depth analysis¹²⁸. There is also all the information needed to organise a visit, with particular attention to projects for education and accessibility, thanks to routes and initiatives that allow a better enjoyment of the villa. The sections of greatest interest to scholars or users interested in learning more about the history of the villa and the works inside are obviously "The Villa" and "The Collection".

In the first section, it is possible to learn how the museum was formed, its construction and the commission or acquisition of the artworks. Users can select the different rooms of the Villa, accessing their individual webpage where for each one it is possible to read a description of the space, the objects present, and its decoration.

The second section is by far the most used and presents the works in the gallery, from paintings to sculptures and furniture¹²⁹.

Since the website's update, the collection is divided into five sections: Paintings, Modern Sculpture, Old Art, Furniture, and Authors. They are searchable, as the search bar on the top shows, but users are encouraged to browse the art and explore the Collection by refining the

¹²⁷ <https://galleriaborghese.beniculturali.it/la-direzione/> (13/11/2022)

¹²⁸ <https://galleriaborghese.beniculturali.it/en/video/> (13/11/2022)

¹²⁹ <https://www.collezione-galleriaborghese.it/en> (13/11/2022)

results through filters, Period¹³⁰ and Room¹³¹, and shown following either an ascending or descending order of Inventory, Author, Title, Date. Users can also choose to see the works that are not currently exhibited, either because they were loaned to another institution, or are under restoration. The last section, Authors, allows users to browse through a list complete with all authors and schools, and to select filters related to the period they were active and what kind of artworks they produced.

Moreover, Villa Borghese hosts an interesting library composed of more than 7,000 volumes dealing with subjects mostly related to the works in the collection, which are not accessible online but can be found in the catalogue of the Italian SBN. Research is in fact central to the gallery, but at the time of its foundation, it was not crucial since it was built as the private house of one of Rome's most influential families, and all the artworks acquired to show in a magnificent gallery its power and refinement. For this reason, deferring from the more recent institutions we are going to analyse, it does not host a research centre.

The Galleria Borghese has undertaken a project aiming at updating some of the essential parts of the institution. First of all, its online presence is going through developments and changes; as a matter of fact, both the layout of the official website and its content have had significant modifications in the past months. Apart from the graphic refinements, the catalogue of the Borghese has been, and still is, being amended: all artworks' sheets are being checked, adding more detailed descriptions and insights on the objects' related bibliography and restorations occurred. More importantly, the catalogue itself has changed, resulting in a relational database.

¹³⁰ Period: any period, 15th century, 16th century, 17th century, 18/19th century.

¹³¹ Rooms: All rooms, Chapel, Storerooms, Passageway, Passageway, Mariano Rossi Hall (Entrance Hall), Paolina Room (Room 1), David Room (Room 2), Apollo and Daphne Room (Room 3), Room of the Emperors (Room 4), Hermaphrodite Room (Room 5), Aeneas and Anchises Room (Room 6), Egyptian Room (Room 7), Silenus Room (Room 8) Dido Room (Room 9), Hercules Room (Room 10) Room of Ferrarese Painting (Room 11), Room of the Bacchantes (Room 12) ,Fame Room (Room 13), Lanfranco Loggia (Room 14), Aurora (Room 15), Flora Room (Room 16), Count of Angers Room (Room 17), Jupiter and Antiope Room (Room 18), Helen and Paris Room (Room 19), Psyche Room (Room 20), Vestibule.

3.1.3 Access to Images

In the frame of such major modifications and improvements to make the institution's website up to scratch, it was vital to upgrade the collection's images, in order to match the other museums' tools.

The access to images is in fact quite limited and unsatisfactory. The Galleria Borghese website offers at the time of writing a built-in viewer that allows users to either see the full image of an artwork or study it in more detail at a fixed zoom. Unfortunately, the photographs of the artefacts that are accessible at the moment do not have a very high quality and the zoom allowed, which is very reduced, is the maximum acceptable by the resolution of the photo. No other manipulation whatsoever is allowed. In line with copyright rules¹³², images are not open access and cannot be freely downloaded or shared. As a matter of fact, visitors of the Villa are allowed to take photographs and distribute them as it is regulated by Italian Legislative Decree no. 83 of 31 May 2014, Art. 12, Paragraph 3 (converted into Italian Law no. 106 of 29 July 2014), which states that

«as long as such activities are carried out for purposes of study, research, freedom of expression, creative expression and divulging knowledge about cultural heritage, and as long as the following conditions are met:

- that the purpose of the reproduction and distribution is not for commercial gain, either direct or indirect;
- the photos and videos are made without the use of tripods and/or stands, without flashes or other light sources, and without coming into physical contact with the artworks;
- distribution of such images does not lead to their further reproduction for commercial gain, either direct or indirect.»

¹³² <https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/> (17/11/2022)

All other types of photographic or video reproduction require authorization, which can be obtained either free of charge or upon payment of a royalty, by contacting the *Ufficio Iconografico* of Galleria Borghese¹³³.

Keeping that in mind, one of the most advantageous technologies for cultural heritage resources is the International Image Interoperability Framework. As a matter of fact, it allows users to access images and interact with them without having to download them: comparisons, annotations, and enlargements on details, it can all be done through the IIF APIs, in the utmost respect of licenses.

At the foundation of IIF resources, there are very high-resolution images, which are then uploaded on a IIF-compliant server, such as Loris. For this reason, the Galleria Borghese has appointed the photographer Luca Vascon, who is a pioneer of immersive imaging: he designs and develops visual content, specialising in virtual reality technologies¹³⁴. Since his work is recognised worldwide, he has realised the new museum's portfolio of the highest quality photos and 360° images of the rooms, which can be used to explore the gallery's spaces allowing some sort of virtual tour, an incredibly interesting tool for the complex rooms of the Borghese.

As it was already mentioned in the chapter dedicated to IIF, images must be correlated by a IIF Manifest, which comprehends metadata about the artwork. It is up to the creators to choose what kind of information should be associated but, in any case, the limit is always given by the museum and its website. It is clear that we have to move in parallel with what is being added to the information on the artwork's webpage, which corresponds to those in the catalogue entry: notions cannot be added on the manifest that are not shown there. Everything starts in fact from the platform, it is like inserting an extra window of exploration.

The objective is to be able to explore the gallery on a virtual level through IIF and choosing the right way to present the museum is central: resources should be enhanced in full.

For this reason, an interesting and exciting way to represent the gallery is getting inspiration from its architecture as a villa: it could be useful and impressive not to focus on the individual work in the museum's description, but to take a step back and start from the room. This is

¹³³ Cfr. DL 31 maggio 2014, n. 83 art. 12 comma 3 convertito in L 29 luglio 2014, n. 106, D. lgs. 22 gennaio 2004, n. 42 e smi, artt. 106-108; DM 20 aprile 2005, in materia di "Indirizzi, criteri e modalità per la riproduzione dei beni culturali, ai sensi dell'articolo 107 del decreto legislativo 22 gennaio 2004, n. 42".

¹³⁴ <https://www.lucavascon.net/> (21/11/2022)

useful in the case of institutions with complex environments, such as that of the Villa Borghese: that is, historical buildings that are already very characterised, rich, and that cannot be limited to the story and to the description of the single artwork they contain. As a matter of fact, the work is relevant to the space and needs to be assimilated and seen as a whole. That is why we look at the museum rooms as a map and describe the works as different stages of a journey. This is interesting at the level of museography, as well as more catalogue-related knowledge, as it is a type of exploration that has not yet been conducted.

The ultimate goal in adopting IIIF would be to exploit the very high-resolution images and the API environment to make the museum accessible from other exploratory models. First of all, thanks to the 360° panoramic images of the museum's rooms. Interrogating such resource represents an original new feature not yet available in other institutions, which offer an alternative approach to the virtual visit and, in addition, providing an exhaustive view of the room, they deliver concise information about all the artworks which push the users to investigate the annotations and explore the collection.

Such proposal is to be considered more than just an update in the storing and presentation of images, it must be understood on a museographic level: what is being given is a proper different access route to the gallery, one that can be integrated with, and in, other models as well. All representations and information provided always depend on the objective: in this case, showing artworks is not enough, we want to make users that cannot physically access Galleria Borghese able to explore it as fully as possible, concentrating on the catalogue, whose data should be accessible on the website and on the IIIF Manifest.

For this reason, the main focus of our study was the creation of a Manifest that could be as complete as possible, in order to guarantee thoroughness of the metadata, and full reliability on resources delivered via IIIF – a Manifest which can be considered autonomous from the website.

We want users not to rely on the institution's website only, we want to use IIIF as a proper parallel complete research tool, especially in a scholarly environment.

3.2 Researching Institutions adhering to IIF

For the creation of the IIF Manifest, we started getting documentation by researching institutions already adhering to IIF. The study did not only focus on the structure of the Manifest, the information given there between sections ("labels") and annotations, but it also included a general investigation of the digital environment of the institution, i.e. the organisation of the website, the resources provided, the online collection, the image licensing, with a focus on the individual webpage of the objects, the accessibility of the Manifest itself and the enhancement level of IIF.

For this reason, all the museums that were included in our research offer a different experience on their website and they adhere to the International Image Interoperability Framework to different degrees, either as adopters of the implementation or as full Consortium members, supporting and committing to the Framework's growth. Below follows a didactic and descriptive insight into the online presence of the Art Institute of Chicago, Frick Collection, Harvard Art Museums, Smithsonian Institution, and The Getty.

3.2.1 *The Art Institute of Chicago*

One of the institutions that have adopted IIF is The Art Institute of Chicago. It is a world-renowned art museum which was "founded as both a museum and school for the fine arts in 1879, a critical era in the history of Chicago as civic energies were devoted to rebuilding the metropolis that had been destroyed by the Great Fire of 1871"¹³⁵.

Nowadays it can be considered an encyclopaedic museum, housing one of the largest permanent collections in the United States: it collects, preserves, and displays works in every medium from all cultures and historical periods as well as hosts special exhibitions. Moreover, in keeping with the institution's academic roots, a research library was built in 1901¹³⁶, and major expansions for gallery and administrative spaces have followed. The permanent collection, which was composed of plaster casts initially, can now count nearly

¹³⁵ <https://www.artic.edu/about-us/mission-and-history/history> (05/11/2022)

¹³⁶ Whitridge, Eugenia Remelin. *Art in Chicago; the Structure of the Art World in a Metropolitan Community*. (The University of Chicago, 1946).

300,000 works of art¹³⁷ in the most diverse fields, making it one of the leading fine-arts institutions in the United States.

The Art Institute of Chicago has an active role in the community and its specialists are constantly engaged in the creation of interesting and appealing programmes both for the general public and the academic one.

The museum hosts many different branches, such as Academic Engagement and Research, Conservation and Science, Curatorial Departments, Learning and Public Engagement, and the Ryerson and Burnham Libraries¹³⁸.

The departments mentioned here are responsible for caring for and researching the art in the Institute's collection: the Art Institute's Research Center brings together the divisions of Academic Engagement and Research, the Ryerson and Burnham Libraries, and the Art Institute of Chicago Archives which work together to make resources available to scholars and encourage the next generation of curatorial experts¹³⁹. As a matter of fact, together with promoting the role of art in education in the community, they support the academic collaboration between students, professors, and the museum staff, endorsing scholarly research initiatives and career opportunities.

The Art Institute of Chicago is present on many social media platforms, such as Facebook, Twitter, and Instagram, where content is posted daily. Moreover, the museum channel on YouTube offers interesting videos on new exhibitions, insights into selected artworks' history and conservation, and is also used as a video archive of lectures and symposia.

All the above-mentioned platforms and resources can be accessed via the museum's website. Its interface is user-friendly and well-organised, with an evident focus on the collection. It is interesting to observe how the section The Collection has a clear division into Artworks, Writings, and Resources, to facilitate the users. All the sections allow different types of navigation: we can take as an example the Artworks. They can be searched by keyword, artist, or reference, but the end users are encouraged to browse them. In order to do so, a list of tags is present under the search bar and on the left side of the webpage, filters can be selected to refine findings. Interestingly users can choose to show only artworks of public

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ <https://www.artic.edu/about-us/departments> (05/11/2022)

¹³⁹ <https://www.artic.edu/library> (05/11/2022)

domain and provide multimedia, educational resources, and a 360° image. Such feature is extremely interesting, especially concerning Open Access Images since “the Art Institute of Chicago is pleased to offer free, unrestricted use of over 50,000 images of works in the collection believed to be in the public domain or to which the museum otherwise waives any copyright it might have. Such images are made available under Creative Commons Zero (CC0) designation and the Terms and Conditions of this website”¹⁴⁰.

Users are welcome to use such images for both commercial and non-commercial uses. They can be downloaded directly from the individual artworks’ webpages: action buttons that let you zoom in, download the picture file, or share the artwork on social media are in fact located next to the image.

A significant distinction between artworks which are subjected to copyright and public domain ones is the possibility to access them through IIIF. The Art Institute of Chicago offers IIIF Manifests, whose URLs can be found alongside the metadata on each artwork’s webpage. They can be used to open open access images in a IIIF-compliant viewer such as Mirador or OpenSeadragon, since the website only provides a built-in viewer that allows the users to zoom in and out and navigate the artwork.

The artwork’s web page provides the object’s description and other metadata such as the status – the location if it is on view, or perhaps any information related to its e.g. loan to another museum - its department, artist, title, place where it was created, date, medium, inscriptions - if there are any - its dimensions, the credit line and the reference number, together with its publication history, exhibition history, provenance, multimedia link to it, and educational resources. On the right side of the artwork’s webpage users can find links to resources such as articles and videos related, and at the bottom of the page a small selection of images allows to explore further the museum’s collection through tags that correlate the artwork to others.

Browsing through the collection’s public domain artworks, we can encounter one of the Institute’s chef-d’œuvres: Vincent van Gogh’s painting of his bedroom, more precisely the

¹⁴⁰ <https://www.artic.edu/open-access/open-access-images> (05/11/2022)

second one of its series of three, realised in 1889¹⁴¹. As for all public domain images, Van Gogh's *The Bedroom* is complemented with its IIF Manifest¹⁴².

It can be observed that the file of the image is stored on a server, and in addition to its details, the manifest provides a description of the artwork, which is exactly the one that appears on the webpage too. It is then followed by a list of metadata that include the object's Artist / Maker, Medium, Dimensions, Object Number, and Collection.

The IIF Manifest is easily accessible from the artwork's webpage, as it is listed with the object's details, however it is necessary to copy and paste the URL in an already open viewer in order to work on the image: unfortunately, it is not possible to directly access a IIF compliant viewer from any page of the Art Institute of Chicago website.

In a commendable effort to make every kind of resource available to users, both visitors and a specialised public of scholars, "the Art Institute provides [its] code as open source in keeping with [its] identity as a place of active learning, dedicated to investigation, innovation, education, and dialogue"¹⁴³.

Open-source code from the museum's website, mobile applications, and other initiatives is collected by The Art Institute of Chicago Digital Experience Team on its GitHub repository, where it is available to the general public and not only its use is permitted, but contributions are encouraged¹⁴⁴.

The Art Institute of Chicago is present on the platform Google Arts & Culture¹⁴⁵, where all its artworks are accessible: on their individual page, information about the object can be found together with an interesting function offered by Google. Taking advantage of the technology used for Google Maps, Google Arts & Culture offers the opportunity to use the Street View function inside the museum, making available to the public a virtual tour of all the museum's rooms. All artworks are linked to the Art Institute of Chicago's official website, but no mention is done to IIF.

¹⁴¹ <https://www.artic.edu/artworks/28560/the-bedroom> (05/11/2022)

¹⁴² <https://api.artic.edu/api/v1/artworks/28560/manifest.json> (05/11/2022)

¹⁴³ <https://www.artic.edu/open-access/open-source-code> (05/11/2022)

¹⁴⁴ <https://github.com/art-institute-of-chicago> (05/11/2022)

¹⁴⁵ <https://artsandculture.google.com/partner/the-art-institute-of-chicago?hl=it> (05/11/2022)

3.2.2 *The Frick Collection*

The Frick Collection is another museum and research centre that has adopted the IIF technology. The New York City based museum is recognised world-wide for its renowned Old Master paintings and exceptional examples of European sculpture and decorative arts¹⁴⁶. Henry Clay Frick was one of America's most successful industrialists: his collection containing sculptures, drawings, prints, and decorative arts such as furniture, porcelains, enamels, rugs, and silver, together with the Frick Art Reference Library, founded in 1920 by his daughter Helen Clay Frick, were opened to the public in 1935¹⁴⁷. Over the years, the Collection has expanded thanks to gifts and acquisitions made by the Trustees, aiming at augmenting its holdings and prestige, but the main focus is especially on the preservation of the objects.

The Frick Collection has in fact become an important centre for research whose purpose is "to stimulate scholarship in the history of art, and the history of collecting works of art in the Western tradition, from the fourth to the mid-twentieth centuries"¹⁴⁸.

It is evident when exploring the institution's website how central the matter of research is. When accessing the Research section, users are given the chance to explore the Library, the Archives, and the Digital Art History Lab (DAHL). The Frick Art Reference Library is an internationally recognized research library aiming at providing public access to specialised materials; its catalogue can be searched online. It is interesting to observe how the Archives organise in order to preserve all documents and manuscript materials acquired by the Library relating to the history of art, but aspire at make them accessible to the public. An effort in such direction can be determined by the Frick Digital Collection¹⁴⁹: it is a separate platform that can be accessed from the museum's website which includes photoarchive images and documentation, book materials, Frick Collection images, and archival documents. Moreover, it is linked to a number of digital projects such as ARIES - ARt Image Exploration Space, an interactive image manipulation system that enables the exploration and organization of

¹⁴⁶ Galassi, Susan Grace. "Henry Clay Frick as a Collector of Drawings and Later Additions to the Frick Collection." *Master Drawings* 38, no. 3 (2000).

¹⁴⁷ Bailey, Colin B. *Building the Frick Collection: An Introduction to the house and its collections*. Scala Books, 2006.

¹⁴⁸ <https://www.frick.org/about/mission> (07/11/2022)

¹⁴⁹ https://digitalcollections.frick.org/?_ga=2.159240508.703443136.1668161651-1662647976.1646826279 (07/11/2022)

fine digital art¹⁵⁰. Crowd sourcing projects can be found as well, like the Frick Collection archives transcription project, aiming at making historical documents more searchable and accessible by transcribing digitized materials¹⁵¹, and Describe it!, where volunteers are encouraged to describe a document in 15 words circa to make the content of the Photoarchive more accessible to people with visual disabilities¹⁵². An extremely interesting section is the Digital Art History Lab (DAHL), which “seeks to provide art historians with the digital tools and data necessary to explore new methodologies”¹⁵³. Additionally, it aspires to encourage interactions between art historians and experts in various domains. The DAHL organises lectures, symposia and workshops to bring together different figures, and it promotes projects focused on digital humanities, like the ones mentioned regarding the Frick Digital Collection. All the institution’s resources related to digital art history, together with links to digital art history projects, and key scholarship in the digital humanities are listed in the DAHL Zotero Library¹⁵⁴.

The Frick Collection is present on many social media platforms, such as Instagram, Facebook, and Twitter, where content is posted daily. Furthermore, the museum channel on YouTube offers interesting videos on new exhibitions, insights on selected artworks’ history, critically acclaimed series such as "Cocktails with a Curator” and is also used as a video archive of lectures.

All the above-mentioned platforms and resources can be accessed via the museum’s website.

Its interface is user-friendly but can sometimes confuse virtual visitors because of the presence of a double menu. The importance given to the collection is clear for it is easily accessible by clicking on the section ART. It is interesting to observe how the different types of navigation are promptly advised to users. Through the search bar artworks can be searched by keyword, artist, or reference, and the results can later be refined. Users however are encouraged to explore the collection: objects are divided in paintings, sculpture, furniture,

¹⁵⁰ <https://artimageexplorationspace.com/> (07/11/2022)

¹⁵¹ <https://transcribe.frick.org/> (07/11/2022)

¹⁵² <https://www.zooniverse.org/projects/thefrickcollection/describe-it/classify> (07/11/2022)

¹⁵³ <https://www.frick.org/research/DAHL> (07/11/2022)

¹⁵⁴

https://www.zotero.org/groups/525911/frick_art_reference_library_digital_art_history_lab/collections/WBK_P7AGT (07/11/2022)

ceramics, paper, textiles, clocks, medals and enamels, sections that can be filtered in a second moment.

Browsing through the collection's paintings, we can encounter a masterpiece by Tiziano: Portrait of a Man in a Red Hat, realised in the 1510s¹⁵⁵. The artworks web page provides a built-in viewer with the image and on its right the object's metadata such as the title, artist, date, medium, its dimensions, the credit line and the accession number; it is also provided the status – the location if it is on view, or perhaps any information related to its e.g. loan to another museum. Below additional information can be found, such as a commentary of the painting and information about the provenance. Below the image of the painting there is an audio description. All artworks are under copyright but they can be opened by clicking on the IIIF logo on a IIIF compliant viewer - Mirador. Unfortunately, the IIIF Manifest is not easily accessible through the individual artwork's webpage: it can be obtained through the web development tools. However, it can be tricky and not allowing an easy access to such resource limits its use and reuse in other IIIF compliant viewers that allow comparisons with other artworks.

Below follows an analysis of the IIIF Manifest for Tiziano's Portrait of a Man in a Red Hat¹⁵⁶.

It can be observed that the files of the images are stored on a server, and in addition to their details, the manifest provides a limited amount of information: the list of metadata include the object's Primary Maker, Medium, Date, Dimensions, Object Number, and Credit Line.

The Frick Collection is present on the platform Google Arts & Culture¹⁵⁷, where all its artworks are accessible: on their individual page, information about the object and a link to the Frick Collection's website can be found. Google Arts & Culture offers its visitors the opportunity to use the Street View function inside the museum's rooms, but unlike the Art Institute of Chicago, the virtual promenade is accessible from the initial page only.

¹⁵⁵ <https://collections.frick.org/objects/264/portrait-of-a-man-in-a-red-hat?ctx=ac73e5c3-bc09-4a96-a1e1-78fb7a81b001&idx=145> (07/11/2022)

¹⁵⁶ <https://collections.frick.org/apis/iiif/presentation/v2/objects-264/manifest> (07/11/2022)

¹⁵⁷ <https://artsandculture.google.com/partner/the-frick-collection> (07/11/2022)

3.2.3 *Harvard Art Museums*

An important institution in the panorama of IIF is without a doubt Harvard University: it is a full Consortium member, meaning that it has not limited itself to the adoption of the technology, but it has contributed to its implementation, and keeps being active in the Community. The Harvard Art Museums were founded in 1895 and include the Fogg Museum, Busch-Reisinger Museum, and Arthur M. Sackler Museum¹⁵⁸.

They have committed themselves to fostering and supporting education at Harvard University, in the neighbourhood, and globally. The evolution of the art museum as an institution as well as the development of art history, conservation, and conservation science have been significantly influenced by them. The museums work to improve people's understanding and appreciation of art: it is done through research, instruction, professional training, and public education. The creation of new scholarship, cooperation with university and community partners, as well as the visit to the museums to admire up close the original pieces are in fact all encouraged by the programs. The active role in the community of the Harvard Art Museums is undeniable, they hold a major position in research and education. As a matter of fact, they offer learning experiences not only to Harvard University's students, but to the general public: it is the case of lectures, seminars, performances, workshops, and films, different programs for different audiences and cooperation with local schools and centres¹⁵⁹.

The Harvard Art Museums are present on many social media platforms, such as Instagram, Twitter, Pinterest, and Facebook, where content is posted daily. Moreover, the museum channel on YouTube and its Vimeo profile offer interesting videos on new exhibitions, series with thematic insights on selected artworks' history and conservation, virtual tours led by students, and more canonical lectures.

All the above-mentioned platforms and resources can be accessed via the museum's website. Its interface is user-friendly and well-organised, and the focus is obviously on the research and the collections.

¹⁵⁸ <https://harvardartmuseums.org/about> (10/11/2022)

¹⁵⁹ Cuno, James. "The Harvard University Art Museums as a Catalyst for Teaching and Scholarship." *Director's Report (Harvard University Art Museums)*, no. 1990/1991 (1990): 41–44.

The museums host many different branches, concerning the research centres: Archaeological Exploration of Sardis, Center for the Technical Study of Modern Art, Harvard Art Museums Archives, and Straus Center for Conservation and Technical Studies. Moreover, there are three curatorial divisions taking care of the collections: Division of Asian and Mediterranean Art, Division of European and American Art, and Division of Modern and Contemporary Art.

Of course, the strength of the website is the digitised collection. The section allows different types of navigation: the 242,822 works can be searched by keyword, title, artist, object number or gallery number, but the end users are encouraged to browse them. In order to do so, right under the search bar list of tags is present: by clicking on them, the user opens a drop-down menu that allows it to choose between a number of filters that can help it refining findings such as: classification, work type, technique/medium, period, place, century, culture gallery, on view.

Unfortunately, all images on the Harvard Museums website are not open access, they are subject to copyright and only “available to download for personal, non-commercial use, including for publication on personal websites and blogs”¹⁶⁰.

Browsing through the collection and selecting filters such as Classification: Paintings, Culture: American, Place: All North America and Period: 19th century, we encounter in the results various paintings by John Singer Sargent; the museums’ collection has many of his works and especially studies for his paintings. We can choose as an example the Study for Seated Musicians for “El Jaleo”: the finished monumental painting is in the rooms of the Isabella Stewart Gardner Museum in Boston¹⁶¹.

The artwork’s web page main focus is on the image: it is shown in a large built-in viewer which is followed by a number of action buttons that let you zoom in and out, download the picture file, copy the correct citation, and share the artwork through its link. Moreover, users can find a button with the IIIF logo.

Scrolling down, the museum provides the object’s description and other metadata: first of all, the information relating to its identification and creation – object number, people, title, classification, work type, date, places, culture, the persistent link to the artwork’s webpage.

¹⁶⁰ <https://harvardartmuseums.org/teaching-and-research/image-licensing/image-licensing> (10/11/2022)

¹⁶¹ <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/13259> (10/11/2022)

It is followed by the physical descriptions – medium, dimensions – provenance, acquisition, and rights – credit line, accession year, object number, division, contact – the artwork’s description(s), its publication history, exhibition history and subjects and contexts where it appears, such as Google Art Project and the Collection Highlights.

By clicking on the active button dedicated to IIIF, users open the object’s image in a IIIF compliant viewer – Mirador. Harvard Art Museums offer an enriched experience of IIIF, which does not stop at providing the most basic cataloguing information of an artwork. The IIIF Manifest, luckily, is here easily accessible from the viewer and an analysis of the one related to El Jaleo follows below¹⁶².

It can be observed that the files of the images, stored on a server, are listed and followed by their details. In addition, the manifest provides a brief description of the artwork, which is exactly the one that appears on the webpage too. It is then followed by a list of metadata that include the object’s Date, Classification, Credit Line, Object Number, People, Medium, Dimensions, Provenance.

It is important to highlight the presence of annotations, as Figure 8 shows, that enhance the content: we are looking at additional information on the painting automatically generated by Google Vision¹⁶³ and AWS Rekognition (Amazon Web Services)¹⁶⁴. Both technologies analyse the content of the painting: through AI they try to recognise the elements and for example when a person is detected, supply the user with more information such as gender, age, and sentiment analysis. The list of Annotations can be downloaded together with the IIIF Manifest¹⁶⁵.

Figure 8 - Automatically generated annotations in Harvard Art Museums’ IIIF Manifest

```
  otherContent:
    0:
      @id: "https://iiif.harvardartmuseums.org/manifests/object/230328/list/17389004"
      @type: "sc:AnnotationList"
      width: 2550
      viewingHint: "individuals"
```

Source - <https://iiif.harvardartmuseums.org/manifests/object/23032>

¹⁶² <https://iiif.harvardartmuseums.org/manifests/object/230328> (10/11/2022)

¹⁶³ <https://cloud.google.com/vision> (10/11/2022)

¹⁶⁴ https://aws.amazon.com/rekognition/?nc1=h_ls (10/11/2022)

¹⁶⁵ <https://github.com/harvardartmuseums/api-docs/blob/master/sections/annotation.md> (10/11/2022)

Finally, The Harvard Art Museums share on GitHub some repositories related to its use of IIF and APIs, with hope that, by giving the public free access, “people will continue to use [their] API to develop innovative and enlightening projects”¹⁶⁶.

3.2.4 Smithsonian Institution

Founded in 1847 by James Smithson, a British scientist, “the Smithsonian Institution is the world’s largest museum, education, and research complex, with 21 museums and the National Zoo—shaping the future by preserving heritage, discovering new knowledge, and sharing our resources with the world”¹⁶⁷. It is a full IIF Consortium member since August 2018¹⁶⁸: the Smithsonian Institution did not just adopt the IIF technology, it is involved in its support and development¹⁶⁹.

The Smithsonian’s primary purpose is the “increase and diffusion of knowledge”¹⁷⁰, which is pursued through the support of education and research in the most diverse fields. It encourages all audiences to get closer to the Institution and benefit from the many initiatives launched to reach the community. In an effort to “build bridges of mutual respect and understanding of the diversity of American and world cultures”¹⁷¹, the SI has established the Centre for Folklore and Cultural heritage, the Smithsonian Asian Pacific American Center, and the Smithsonian Latino Center. Their main aim is to create opportunities that can connect the public and spread knowledge, like thematic exhibitions and educational events: especially during heritage month celebrations, interesting and appealing programmes both for the general public and the academic one are held in person and online. This is a way to actively engage with the general public, by providing meaningful and accurate resources. As it is easily remarkable from the institution’s website, research is one of the main focus: for this reason, the vastity of resources and materials belonging to the museums, libraries and archives, represents the foundation of the projects followed by the many research centres in science, the arts, and the humanities, such as the Archives of American Art, for the collection

¹⁶⁶ <https://github.com/harvardartmuseums> (10/11/2022)

¹⁶⁷ “Foundation of the Smithsonian Institution.” *Science* 84, no. 2171 (1936): 129–129.

¹⁶⁸ <https://siarchives.si.edu/blog/some-iiif-y-collections> (12/11/2022)

¹⁶⁹ <https://iiif.si.edu/> (12/11/2022)

¹⁷⁰ <https://www.si.edu/about/mission> (12/11/2022)

¹⁷¹ <https://www.si.edu/cultural-centers> (12/11/2022)

and preservation of the papers and primary records of the visual arts in America¹⁷², the Smithsonian's Museum Conservation Institute (MCI), for specialized technical research and conservation for all the collections¹⁷³, and the Smithsonian Conservation Biology Institute (SCBI), for the safeguard of wildlife species from extinction and the training future generations of conservationists¹⁷⁴. As a matter of fact, together with promoting the importance of knowledge in all fields in the community, they support the academic collaboration between students, professors, and the institution's staff, endorsing scholarly research initiatives and career opportunities, other than volunteering opportunities. On that note, aiming at expanding access to the Smithsonian's massive collections, digital crowd sourcing programs encourage the public to participate since the majority of roles does not require special knowledge or skills.

The Smithsonian Institution is present on many social media platforms, such as Facebook, Instagram, and Twitter, where content is posted daily. Moreover, the institution's channel on YouTube offers interesting videos on new exhibitions, insights on selected artworks' history and conservation, with a focus on specific communities' content like the series Women Making Change, and is also used as a video archive of lectures.

All the above-mentioned platforms and resources can be accessed via the institution's website. Its interface is user-friendly and well-organised, with an evident focus on research and news.

From the home page of the SI website, users are encouraged to explore: to overcome the feeling of being overwhelmed that virtual visitors might have when entering the website, it is interesting to observe how the section Explore has drop-down menu with a clear division in Art & Design, History and Culture, Science & Conservation, Collections, Blogs, Podcasts, Mobile Apps, and Research Resources. To facilitate the users, all the sections offer different types of navigation, allowing them to search for a precise record or browse and discover new things in the process. According to the vastity and diversity of the Smithsonian's possessions, the most various terms can be entered in the search bar: findings can then be divided in the sections Top Results, Websites, Collection Images, Archives, 3D models, Exhibitions, Stories, Videos, All. With 17,796,550 results, users can refine the results using

¹⁷² <https://www.aaa.si.edu> (12/11/2022)

¹⁷³ <https://mci.si.edu/> (12/11/2022)

¹⁷⁴ <https://nationalzoo.si.edu/conservation> (12/11/2022)

filters such as Museum/Unit, Topic, Date, Resource Type, Place, Group. Interestingly, an important feature is present right under the search bar: users can in fact click on the option Open Access Media (CC0), which will only show a selection of 4,503,641 items, that part of Collection Images and 3D Models, which are of public domain.

More material can be found on the websites of the Smithsonian Online Virtual Archive (SOVA)¹⁷⁵, the Smithsonian Institution Archives¹⁷⁶ and the Smithsonian Libraries¹⁷⁷, which are linked in the section Research Resources.

While browsing the section reserved to the Open Access Media of History & Culture, users can encounter the most curious objects, like Abraham Lincoln's Top Hat, which belongs to the collection of the National Museum of American History.

The manufacturer's web page opens on a built-in viewer, and it provides on its right the object details. Users can find its description and other metadata such as ID number, accession number, catalog number, Object Name, Object Type, Physical Description, Measurements, place made, worn at, Related Publication, Related Web Publication, See more items in, Exhibition, Exhibition Location, subject, related events, Record ID, Metadata Usage (text), and GUID (Link to Original Record).

Right under the viewer, users can find active buttons to interact with the image. For what it may concern objects which are not under copyright, users are welcome to use such images for both commercial and non-commercial uses. They can be downloaded directly by selecting the wanted resolution when clicking on the active button under the viewer. On the other hand, different rules apply to images protected by copyright; in that case, only the download of metadata is permitted.

Next to it, users can find a button with the logo of IIF, of which the SI is a full Consortium member: when clicking on it, they can choose to either access the image in Mirador, a IIF compliant viewer, or open the object's IIF Manifest, of which a description follows below¹⁷⁸.

¹⁷⁵ <https://sova.si.edu/> (12/11/2022)

¹⁷⁶ <https://siarchives.si.edu/> (12/11/2022)

¹⁷⁷ <https://library.si.edu/> (12/11/2022)

¹⁷⁸ <https://ids.si.edu/ids/manifest/NMAH-95-5528-000002> (12/11/2022)

It can be observed that the file of the image is stored on a server, and in addition to its details, the manifest provides a description of the item, which is precisely the one that appears on the webpage too. It is then followed by a list of metadata that include the exact same information given on the webpage - ID number, accession number, catalog number, Object Name, Object Type, Physical Description, Measurements, place made, worn at, Related Publication, Related Web Publication, See more items in, Exhibition, Exhibition Location, subject, related events, Record ID, Metadata Usage (text), and GUID (Link to Original Record).

Due to the numerous differences in the collections' objects, both the individual webpages, and the IIF Manifests contain different labels in order to better convey the objects' information. By exploring the Art & Design section, users can encounter Edward Hopper's Cape Cod Morning, which is part of the Smithsonian American Art Museum and its Renwick Gallery. In this case, on the right of the viewer, virtual visitors can find the artwork's description and other metadata, which are much different from the ones of Abraham Lincoln's Top Hat. Here in fact the labels are: Artist, Exhibition Label, Publication Label, Credit Line, Object Number, Restrictions & Rights, Type, Medium, Dimensions, See more items in, Department, Topic, Record ID, Metadata Usage (text), GUID (Link to Original Record). Moreover, being an image protected by copyright, it is impossible to download its file. However, users can interact with the image through IIF, by opening it in Mirador viewer, or reading its Manifest, whose details follows below¹⁷⁹. The different access to the images is highlighted as in Lincoln's Top Hat Manifest there is no mention to the credit line, whereas in the one of Hopper's painting it is explicated, as shown in Figure 9.

Figure 9 – Credits in the Smithsonian Institution's IIF Manifest of objects under copyright

```
label: "Credit Line"  
value: "Smithsonian American Art Museum, Gift of the Sara Roby Foundation"
```

Source - https://ids.si.edu/ids/manifest/saam-1986.6.92_3

The same observations made on the IIF Manifest of Abraham Lincoln's Top Hat can be made related to the IIF Manifest of Hopper's painting: users can find information about the

¹⁷⁹ https://ids.si.edu/ids/manifest/SAAM-1986.6.92_3 (12/11/2022)

image file, a description of the item, which is precisely the one that appears on the webpage too, and a list of metadata that include the exact same information given on the webpage - Artist, Exhibition Label, Publication Label, Credit Line, Object Number, Restrictions & Rights, Type, Medium, Dimensions, See more items in, Department, Topic, Record ID, Metadata Usage (text), GUID (Link to Original Record).

The Smithsonian Institution can be found on the platform Google Arts & Culture, but its collections are only partially accessible there: only 33 of its collections are available from selected museums, such as The Smithsonian Institution Building, The Castle¹⁸⁰, The Smithsonian National Museum of Natural History¹⁸¹, the Smithsonian's National Portrait Gallery¹⁸², and the Smithsonian's National Museum of Asian Art¹⁸³ to mention a few. Unfortunately, all the different establishments that are part of the Smithsonian Institution, museums and archive, that must be accessed from their individual page; only from there, users can access the collections and get information about the objects. Moreover, taking advantage of the technology used for Google Maps, Google Arts & Culture offers the opportunity to use the Street View function inside the museums, making available to the public a virtual tour of all the museums' rooms. All objects are linked to their relative museum's official website through their GUID (Link to Original Record), but no mention is done to IIF.

3.2.5 Getty Museum

Another full member of the IIF Consortium is the J. Paul Getty Museum, a world-renowned institution famous for its collections and research centre. It is named after its founder Jean Paul Getty Sr., an American oil industrialist, who established the J. Paul Getty Trust in 1953, consisting in a very large amount of money of nearly \$700 million, destined to operate the Getty Villa, the Getty Center and the Getty Foundation, the Getty Research Institute, as well as the Getty Conservation Institute: today, it is the world's largest cultural and philanthropic institution dedicated to the visual arts¹⁸⁴. The collection, which keeps growing thanks to acquisitions and gifts, is divided in two locations in Los Angeles, California: the Getty Villa

¹⁸⁰ <https://artsandculture.google.com/partner/smithsonian-institution-building-the-castle> (12/11/2022)

¹⁸¹ <https://artsandculture.google.com/partner/smithsonian-national-museum-of-natural-history> (12/11/2022)

¹⁸² <https://artsandculture.google.com/partner/national-portrait-gallery> (12/11/2022)

¹⁸³ <https://artsandculture.google.com/partner/natsonianart> (12/11/2022)

¹⁸⁴ <https://www.getty.edu/about/whoweare/history.html> (14/11/2022)

Museum, opened in 1974, lies along the coast and displays art from ancient Greece, Rome and Etruria, in a recreation of the Villa dei Papiri at Herculaneum, Italy¹⁸⁵. The Getty Center, located on the hills, was opened in 1997 on a design by the architect Richard Meier and offers a showcase of European art surrounded by modern architecture and a bird's-eye view of Los Angeles¹⁸⁶.

The Getty is committed in spreading the knowledge about art and art history in the most diverse audiences; it “seeks to inspire curiosity about, and enjoyment and understanding of, the visual arts by collecting, conserving, exhibiting and interpreting works of art of outstanding quality and historical importance”¹⁸⁷. The Getty Research Institute (GRI), as well as the Getty Conservation Institute (GCI), are the pulsating centres of the Trust since they promote the development of art related disciplines through research; thanks to the continuous study of the incredible Getty resources, together with the development of new technologies for investigating and conserving the collections.

The Museum continues to reach through research programmes and publications a vast public of scholars and students, but it also manages to engage the community through key projects such as the development of different education programs, performing arts that engage our diverse local and international audiences, and providing interactive resources online.

The Getty Museum is present on many social media platforms, such as Facebook, Twitter, and Instagram, where content is posted daily. Moreover, the museum channel on YouTube offers interesting videos on new exhibitions, series with insights on artworks' history and conservation, and is also used as a video archive of lectures, talks and performances.

All the above-mentioned platforms and resources can be accessed via the museum's website, which offers links to the social media of the other branches of the Trust as well. Its interface is user-friendly and well-organised, not to overwhelm virtual visitors. For this reason, we can appreciate the clear division between the institutions that are part of the Getty Trust. It is interesting to observe that the Getty website is not static, some of the institution's webpages are in fact still transitioning from an older layout, to the current one. From the homepage, users are encouraged to explore the art collections and more generally all the

¹⁸⁵ Papaccioi, Valerio. “Villa Dei Papiri.” *Rivista Di Studi Pompeiani* 24 (2013): 87–87.

¹⁸⁶ Carrier, David. “the art museum as a work of art: the J. Paul Getty Museum.” *Source: Notes in the History of Art* 22, no. 2 (2003): 36–44.

¹⁸⁷ <https://www.getty.edu/museum/about.html> (14/11/2022)

resources. The section Resources aims at offering “tools and support for work and study in art and cultural heritage”¹⁸⁸, which comprehend everything from the artworks to all archival holdings, research databases, the services from the online an on-site Getty Library, and even free resources for teachers. Interestingly, a section is reserved to Software and APIs, showing the open-source tools supported by Getty, which include its repository on GitHub and IIF.

All collection can be accessed by clicking Explore Art in the homepage as well. Users can find a clear division in Art Collection and Research Collections, reserved for books and archives, which is linked to the Getty’s Library Catalog¹⁸⁹. The Museum Collection can be explored through different types of navigation; it can be searched by keyword, artist, title, or museum number, but the end users are encouraged to browse using filters too. In order to do so, a number of drop-down menus is present under the search bar - Artists, Creation Date, Mediums, Cultures, Object Types - together with four more selectable tags - On View, Open Content, Has Images, Exclude Object Parts.

Such feature is extremely interesting, especially concerning Open Content images since “Getty places no restrictions on the use, modification, or reuse [...]. The only requirement is that you not suggest or imply endorsement by the Getty”¹⁹⁰. Such high-resolution images are made available through the Open Content Program aiming at advancing the research, teaching, and practice of art and art history.

Users are welcome to use such images for both commercial and non-commercial uses and can be downloaded directly from the individual artworks’ webpages: action buttons that let you zoom in and out, open the image in full screen, or download the picture file in the preferred resolution, its IIF Manifest and Caption information are in fact located under the image.

When typing Flower in the search bar and browsing through the collection by selecting the filters Open Content and Object Type: Painting, we encounter in the results one of the collection’s most famous paintings: Vincent van Gogh’s Irises, painted in 1889.

The artwork’s web page provides on the left some information about the artwork and on its right the image is shown in a built-in viewer which is followed by a number of action buttons.

¹⁸⁸ <https://www.getty.edu/resources/> (14/11/2022)

¹⁸⁹ <https://primo.getty.edu/primo-explore/search?vid=GRI> (14/11/2022)

¹⁹⁰ <https://www.getty.edu/projects/open-content-program> (14/11/2022)

Scrolling down, the museum provides the object's description, the Alternate Views of the object, a selection of other artworks – More from the Collection – and the Related Media, which are usually audio descriptions. Users can then find the Full Artwork Details, which comprehend metadata like Title, Artist/Maker, Date, Medium, Dimensions, Place, Culture, Signature(s), Object Number, Mark(s), Department, Classification, Object Type. On the right of this section, users can find links to resources: in this case, we can access Google Arts & Culture where is offered an insight on van Gogh's painting¹⁹¹.

Then follows the section History of this Artwork, including the Provenance, Bibliography and Exhibitions.

Interestingly, users can also find a section addressing APIs & other identifiers, where reference information intended for those who work with the Getty's data is listed, together with two links related to IIIF: the first one opens the artwork's IIIF Manifest¹⁹² whereas the second one opens the images on Mirador, a IIIF compliant viewer. A significant distinction between artworks which are subjected to copyright and public domain ones, is the possibility to access them through IIIF; images which are not part of the Open Content Program are not correlated by a IIIF Manifest.

It can be observed that the manifest provides a brief description of the artwork, which is exactly the one that appears on the webpage too. It is then followed by a list of metadata that include the object's Artist/Maker, Title, Date, Material, Dimensions, Accession Number, Collection, Rights Statement, Date Modified.

Moreover, the files of the images, stored on a server, are listed and followed by their details. It is important to note that more views of the artwork are provided: in this case a sequence of three canvases provides different images corresponding to the Front (Figure 10), the Back (Figure 11), and Framed painting (Figure 12), as it is specified in the label.

¹⁹¹ <https://www.getty.edu/art/collection/object/103JNH> (14/11/2022)

¹⁹² <https://media.getty.edu/iiif/manifest/53be857e-41e8-4198-b45d-2e0f52d3051b> (14/11/2022)

Figure 10 – File of the image of the front of the object in the Getty Museum’s IIIF Manifest

```
▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/e5d29650-11f8-4897-9540-54a9dd65b04f.json"
  @type: "sc:Canvas"
  height: 7134
  ▼ images:
    ▼ 0:
      ▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/annotation/anno-e5d29650-11f8-4897-9540-54a9dd65b04f.json"
        @type: "oa:Annotation"
        motivation: "sc:painting"
        ▼ on: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/e5d29650-11f8-4897-9540-54a9dd65b04f.json"
          ▼ resource:
            ▶ @id: "https://media.getty.edu/.../full/full/0/default.jpg"
              @type: "dctypes:Image"
              format: "image/jpeg"
              height: 7134
              ▶ service: {...}
              width: 9073
            label: "Front"
            license: "https://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/"
```

Source – <https://media.getty.edu/iiif/manifest/53be857e-41e8-4198-b45d-2e0f52d3051b>

Figure 11 – File of the image of the back of the object in the Getty Museum’s IIIF Manifest

```
▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/fbd08f99-6fd3-4671-80be-0d095cb30ad7.json"
  @type: "sc:Canvas"
  height: 7296
  ▼ images:
    ▼ 0:
      ▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/annotation/anno-fbd08f99-6fd3-4671-80be-0d095cb30ad7.json"
        @type: "oa:Annotation"
        motivation: "sc:painting"
        ▼ on: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/fbd08f99-6fd3-4671-80be-0d095cb30ad7.json"
          ▼ resource:
            ▶ @id: "https://media.getty.edu/.../full/full/0/default.jpg"
              @type: "dctypes:Image"
              format: "image/jpeg"
              height: 7296
              ▶ service: {...}
              width: 9271
            label: "Back"
            license: "https://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/"
```

Source – <https://media.getty.edu/iiif/manifest/53be857e-41e8-4198-b45d-2e0f52d3051b>

Figure 12 – File of the framed image of the object in the Getty Museum’s IIF Manifest

```
▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/0b3696e1-4dd6-46fb-8494-e12aa719fb4d.json"
  @type: "sc:Canvas"
  height: 7189
  ▼ images:
    ▼ 0:
      ▼ @id: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/annotation/anno-0b3696e1-4dd6-46fb-8494-e12aa719fb4d.json"
        @type: "oa:Annotation"
        motivation: "sc:painting"
        on: "https://media.getty.edu/iiif/manifest/canvas/0b3696e1-4dd6-46fb-8494-e12aa719fb4d.json"
        ▼ resource:
          ▶ @id: "https://media.getty.edu/.../full/full/0/default.jpg"
            @type: "dctypes:Image"
            format: "image/jpeg"
            height: 7189
            ▶ service: {...}
            width: 8601
          label: "Framed"
          license: "https://rightsstatements.org/vocab/NoC-US/1.0/"
```

Source – <https://media.getty.edu/iiif/manifest/53be857e-41e8-4198-b45d-2e0f52d3051b>

The J. Paul Getty Museum is present on the platform Google Arts & Culture¹⁹³, where all its artworks are accessible: on their individual page, information about the object and a link to the Getty’s website can be found. Google Arts & Culture offers its visitors the opportunity to use the Street View function inside the museum’s rooms: the virtual promenade available for The J. Paul Getty Museum at the Getty Center only, unfortunately it does not include the Getty Villa.

Finally, the Getty shares on GitHub some repositories related to its use of IIF and APIs and other resources¹⁹⁴.

In the light of the analysis conducted, the two institutions that take better advantage of IIF are the Harvard Art Museums and the Getty. Being full IIF Consortium members, they are first in line in the implementation and development of the Framework; such commitment can be noted in the enhancement of the resources and the encouragement to use and implement them. Harvard promotes the use of IIF in all its departments, from the Museums, to the Library, to the University¹⁹⁵. Interestingly, Harvard University uses IIF as a Learning Tool in its online platform HarvardX, where “allows faculty and learners to engage in focused discussions through the use of annotations to markup IIF resources”¹⁹⁶ through the

¹⁹³ <https://artsandculture.google.com/partner/the-j-paul-getty-museum> (14/11/2022)

¹⁹⁴ <https://github.com/thegetty> (14/11/2022)

¹⁹⁵ <https://iiif.harvard.edu/> (15/11/2022)

¹⁹⁶ <https://iiif.harvard.edu/collaborators/harvardx/> (15/11/2022)

viewer Mirador. Moreover, the museums experiment with IIIF on variety of displays and immersive environments including the museum's Lightbox Gallery; it is the case of the exhibition organized by metaLAB (at) Harvard entitled Curatorial A(i)gents which "explores the limits of artificial intelligence to display a large set of images and create surprise among visitors"¹⁹⁷.

Both Harvard University and The J. Paul Getty Trust are engaged in spreading knowledge through and of IIIF. They try to constantly advance and find new application to IIIF-compliant and compatible tools.

Finally, a curious experiment was carried out recently by the IT team at the Getty: in order to include art in Animal Crossing, a popular videogame that gained many users during the lockdowns due to the COVID-19 pandemic, they created the Animal Crossing Art Generator¹⁹⁸: it allows users to create exhibitions and acquire artworks from any institution adopting IIIF, simply by typing in their IIIF Manifests. Such initiative, developed in under a week, gained an enormous success, by reaching 6 million requests in the first five days from its launch¹⁹⁹. It shows the versatility of IIIF APIs and how easy it can be to implement projects when the basic architecture is consistent and responds well.

3.3 Modelling a Fitting Manifest for the Borghese collection

The adoption of the International Image Interoperability Framework by the Galleria Borghese is part of a larger project aiming at updating the museum's digital infrastructure. The research and development of the model were conducted in the Venice Centre for Digital and Public Humanities (VeDPH) under the supervision of professors Stefania De Vincentis and Franz Fischer, and with the support of Tiziana Mancinelli, member of the Digital Library, and Federico Boschetti, researcher of CNR-ILC.

In order to create as complete a narrative as possible, we had to take into account the very nature of the Galleria Borghese, i.e. not just a museum housing a collection of artworks, but

¹⁹⁷ Rodighiero, Dario, et al. "Surprise machines: Revealing Harvard Art Museums' image collection." *Information Design Journal* (2022). Available at <https://doi.org/10.1075/idj.22013.rod>.

¹⁹⁸ <https://experiments.getty.edu/ac-art-generator/> (15/11/2022)

¹⁹⁹ CNI Spring 2020 Virtual Meeting "IIIF at the Getty: Vision & Tactics by Stefano Cossu Software Architect J. P. Getty Trust" (27 april 2020). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=KPaOJkScCr8>.

almost a work of art in itself. Its history makes it a unique example of its kind, a unicum: it is in fact impossible to treat the exhibits differently from the rooms and their decoration, as everything is designed to be in perfect symbiosis. This is why we decided to create two different IIF Manifest to better describe the Villa: a Manifest Object (Manifest Opera) and a Manifest Room (Manifest Sala).

The Manifests dedicated to the museum's rooms represent one of the most innovative parts of this project as they have not yet been developed for other institutions. As a matter of fact, their application will serve as an experiment in the development of an alternative access to the museum and its artworks.

The structure of the Manifests modelled has been tested out by creating an example based on Room 1, the Sala della Paolina. The artworks present there are mainly examples of ancient art, together with some modern sculptures among which the statue by Canova of Paolina Borghese Bonaparte as Venus Victrix, one of the gallery's undisputed chef d'oeuvres.

In order to easily test the Manifests, we created a mock-up version of the website where on every artwork's individual webpage was embedded a IIF compliant viewer; we chose to use Mirador, which allows to show many images, as our Manifest Sala comprehends the room's panoramic photograph, together with all the artefacts' ones. Moreover, all the Manifests were stored on a GitHub repository which made them easily editable and accessible to anyone.

To develop a Manifest Opera model suitable to the most diverse artefacts, we took in consideration the different nature of the objects and we created a list of the labels based on the information provided on the website. Additionally, it can be adjusted depending on the description that is needed, but the changes and edits are minimal.

The images, whose resolution is extremely high, are stored on a server with a .tiff format: being able to call those files in the IIF Manifests allows us to show the artworks in a quality that lets users zoom in the tiniest details, impossible with the photographs available on the current version of the website. As a matter of fact, the inclusion of such big format files was challenging at first, but the final output is well worth it.

All the Manifests modelled can be found in the Appendix B.

3.3.1 IIF Manifest – Object (Opera)

One of the most important aspects is the desire to create a IIF Manifest that can be independent of the web page of a given work: it must be as exhaustive as possible so as to offer a complete experience by accessing it only from an IIF-compatible viewer and without necessarily having to refer to the museum website. For this reason, the Manifest contains the sections and information present on the site, enriched by some labels taken from the manifests of other institutions which help making the structure coherent.

The Manifests analysed above are not the only ones that have been part of our research, but they are definitely either the most complete ones, or those correlated to artworks from a collection close to the one of the Galleria Borghese.

First, it is important to analyse the individual webpages of the artworks on the Borghese website, in order to have a clear idea of what the data provided in the catalogue are. Given the vastness of the collection, we might want to consider several objects, so that we do not miss any variation.

As examples of the different typologies of manifests, we will focus on Sacred and Profane Love by Tiziano²⁰⁰ for paintings, Paolina Borghese Bonaparte as Venus Victrix by Canova²⁰¹ for Modern Sculpture, and the Sepulchral Altar of Spendon²⁰² for Ancient Art. Tiziano's painting's webpage provides on the left some information about the artwork such as the title and the artist with place and date of birth and death, and on its right the image is shown in a built-in viewer: it can only be opened in full-screen and zoomed in at a fixed level.

Scrolling down, the museum provides first a very brief description of the artwork, followed by the Object Details (Scheda Tecnica) – Inventory (Inventario), Location (Posizione), Date (Datazione), Classification (Tipologia), Period (Periodo), Medium (Materia/Tecnica), Dimensions (Misure), Frame (Cornice), Provenance (Provenienza), Exhibitions (Mostre), Restorations (Restauro). Then follows the Scheda – an exhaustive description – the Bibliography (Bibliografia), and lastly a selection of other objects from the Collection – Related Works (Opere Correlate).

²⁰⁰ <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/amor-sacro-e-amor-profano> (20/11/2022)

²⁰¹ <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/paolina-borghese-bonaparte-come-venere-vincitrice> (20/11/2022)

²⁰² <https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ara-sepolcrale-di-spendonte> (20/11/2022)

The individual webpage of Canova's sculpture has the same structure and offers the users the same data, exception made for the information about the artworks' Frame, that is omitted in the section Object Details due to the classification of the manufacture.

Moreover, as we can observe in the webpage of the Spondon's Sepulchral Altar, in Ancient Art is often present data about Inscriptions (Iscrizioni) in the section Object Details.

Based on the information provided on the website, a reasonable IIIF Manifest should include them all, with minor changes inspired by other institutions' Manifests as well. Table 3 shows the structure of the model.

Table 3

| WEBSITE | MANIFEST |
|-----------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|
| Brief Description | Description |
| | Label |
| | Metadata: |
| | Title |
| | Artist/Maker |
| Inventory (Inventario) | Inventory (Inventario) |
| Location (Posizione) | Location (Posizione) |
| Date (Datazione) | Date (Datazione) |
| Classification (Tipologia) | Classification (Tipologia) |
| Period (Periodo) | Period (Periodo) |
| Medium (Materia/Tecnica) | Medium (Materia/Tecnica) |
| Dimensions (Misure) | Dimensions (Misure) |
| Frame (Cornice) | Frame (Cornice) |
| Provenance (Provenienza) | Provenance (Provenienza) |
| Inscriptions (Iscrizioni) | Inscriptions (Iscrizioni) |
| Exhibitions (Mostre) | Exhibitions (Mostre) |
| Restorations (Restauro) | Restorations (Restauro) |
| Work not currently exhibited (Opera attualmente non esposta) | Status [- Work not currently exhibited (Opera attualmente non esposta)/on view] |
| Scheda – an exhaustive description | Scheda – an exhaustive description |
| Bibliography (Bibliografia) | Bibliography (Bibliografia) |
| | Rights Statement (Copyright Immagini) |

In line with the idea that inside Villa Borghese the artworks and their room are intrinsically connected and should be perceived as a single entity, in the IIF Manifest will be included, in addition to the object's images, a panoramic image of the room which will work as a point of reference for users. The IIF-compliant viewer that will best suit such Manifest is Mirador. It is one of the few which allow scroll views, meaning the possibility to view more than one image for each Manifest, like a gallery or a book.

The labels chosen for the Manifest are the ones closer and more coherent with the information provided by the artworks' webpages: by analysing other institutions' Manifests, we noticed the presence of interesting sections which highlighted minor details in the objects. However, even if the information is present in the catalogue entry, it would be very difficult to automatically extract and inconceivable to manually insert it in the Manifest, after having found it in the exhaustive description provided. The Getty Museum mentions in fact if the artwork has any signature (Signed) or markings (Markings), and where it was created (Place Created); such information is already distinctly present in the catalogue though, so it does not request any manual addition.

In an effort to make the IIF Manifest as complete as possible and somewhat dynamic, URLs that allow a further exploration of the Galleria Borghese will be provided: it will be possible to find links to the artwork's individual webpage, to its room's webpage, and to the Manifest of its room. After the insight on the Room Manifest, a description of the possible navigation will be given.

3.3.2 IIF Manifest – Room (Sala)

For what it may concern the rooms of the institution, in the website's section reserved to the Villa, users can find the history of the foundation of the palace and a description of the architecture. Moreover, it is possible to access an individual page reserved to each room, which includes an explanation of the decorative program – frescos and paintings on the ceiling and the walls – a plan of the room and its position in the floor of the villa and mentions to the artworks present. The process of creating a IIF Room Manifest will be exactly the same one used for the artworks: according to the information provided on the rooms' webpages and our purpose of allowing users to access the museum through IIF tools and be proper virtual visitors, it is a given to choose the metadata to include in the document.

The Room Manifest will in fact comprehend the space’s description, the link to a virtual tour – a 360° image where users can move and explore the space – and a list of all the artworks present in the room, complete with links to their museum’s webpage and IIF Manifest. The main image of the resource will be the panoramic photo of the room, where all objects are visible, followed by the images of all the single artworks. Table 4 shows the structure of the model.

Table 4

| MANIFEST |
|-----------------------------------|
| Label |
| Description |
| Metadata: |
| Virtual tour |
| Opera in sala: webpage manifest |
| Opera in sala: webpage manifest |
| ... |
| Rights Statement |

Moreover, one of the most versatile tools of IIF comes in handy in this situation: as mentioned in the previous chapter, annotations can be extremely useful for educational purposes and, as a matter of fact, can help in analysing the image and directing the visitors’ attention, in order to channel it on the noteworthy objects. For this reason, many annotation tools were tested, and the most suitable resulted in SimpleAnnotationServer (SAS)²⁰³: it is a IIF and Mirador compatible annotation server, developed by Glen Robson, a IIF Technical Coordinator. It allows users to annotate any image present in a IIF Manifest freely and easily: all annotations are then stored in a server (separate from the image one) and recalled in the viewer through two pieces of code that were generated by SAS and were included in the Manifest, as shown in Figure 13 and Figure 14.

²⁰³ <https://github.com/glenrobson/SimpleAnnotationServer> (20/11/2022)

Figure 13 – Excerpt from Manifest Sala 1 connecting to SAS

```
"service": {
  "profile": "http://iiif.io/api/search/0/search",
  "@id": "http://54.38.189.118:8081/search-api/d7e49f4e57528fab5a41bba8d7059ba3/search",
  "@context": "http://iiif.io/api/search/0/context.json"
},
```

Source -

https://raw.githubusercontent.com/elenabarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json

Figure 14 - Excerpt from Manifest Sala 1 recalling annotation list

```
"otherContent": [ {
  "@id": "http://54.38.189.118:8081/annotation/list/485692b588835a3fdc3e2483fefe74fd.json",
  "@type": "sc:AnnotationList",
  "label": "My fantastic annotations"
}]
```

Source -

https://raw.githubusercontent.com/elenabarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json

Whereas artworks can be annotated by any user on their private Mirador, SAS allows institutions to create annotations that are permanently linked to the object, visible and downloadable by anyone. In the case of the rooms of the Galleria Borghese, it was thought to be interesting and useful to pinpoint artworks: by locating them in the room, so that virtual visitors could have a clearer vision of the space. The annotations added provide concise information about the objects, such as title, period, artist, and links to their individual webpage on the Galleria Borghese website and IIF Manifest; users can in fact access more data there, lowering the risk of being redundant.

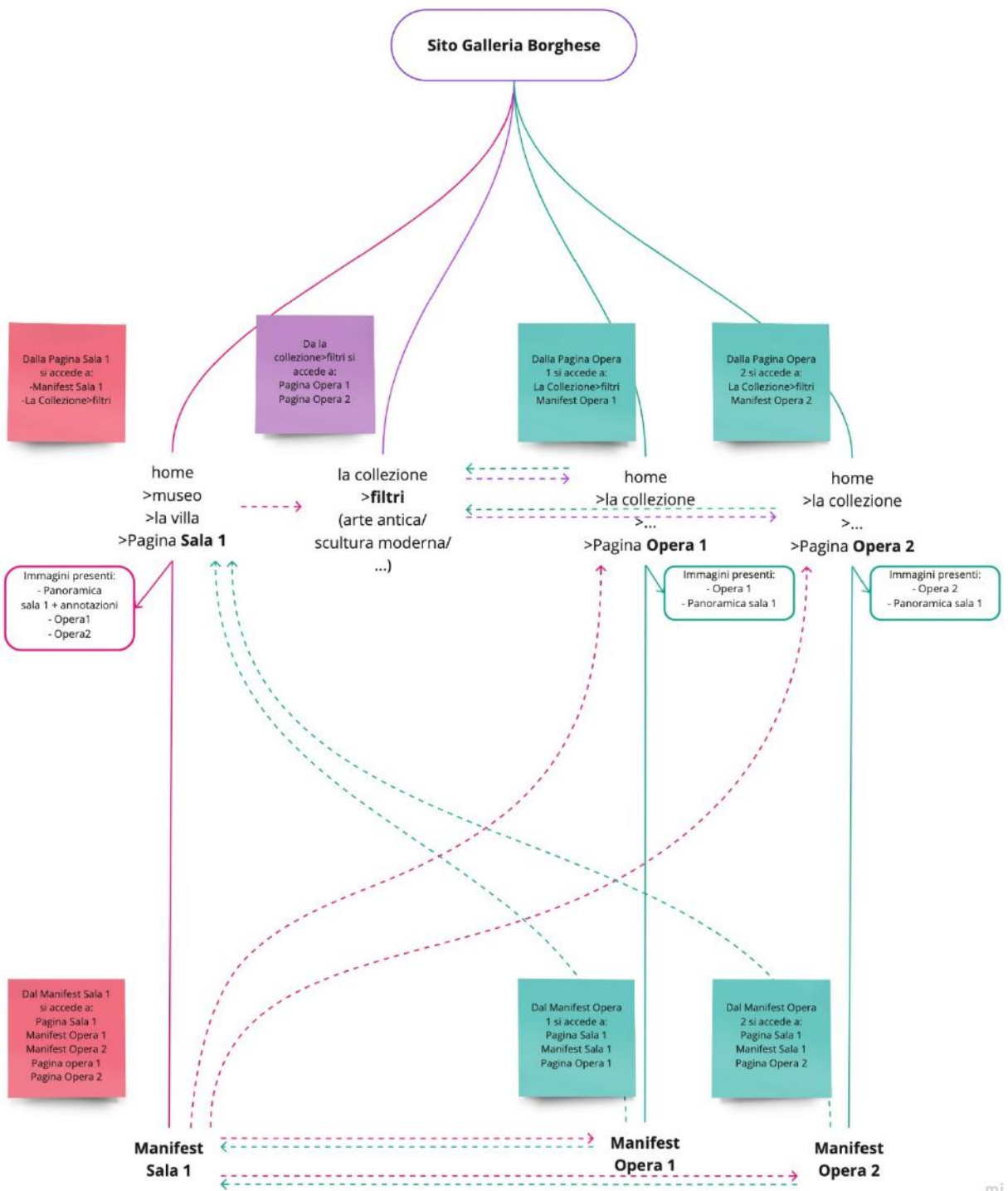
3.3.3 Navigating among the resources

As a matter of fact, redundancy is to be avoided as it disseminates the same information around and increases the chance of scattering mistakes as well, which become more difficult to rectify. On the other hand, in the case of Galleria Borghese it is important to provide the same level of detail both on the website and on the IIF Manifests, as they should give users an equal possibility to explore the collection on a deep level. It is a logical and coherent way to let virtual visitors navigate through the artworks on the website and enjoy the exhaustive descriptions provided, but it also allows users who might have different reasons to search the Borghese Collection to work without having to systemically go back to the institution's

website to check information: IIIF can be fully exploited. It would not be used solely as an access to high-resolution images with inventory-like data, but as a proper source of knowledge to take advantage of, while allowing examinations, comparisons, and annotations. IIIF can be used as an extra window of exploration, providing parallel resources. It is interesting to note how meaningful this can be especially for a collection whose images are under copyright. Thanks to a viewer like Mirador, such high-resolution images are enough to let users explore and interrogate the collection, there is no specific need to download images, which would be impossible with their strict licence. IIIF can be considered in this case such a valuable asset especially for users such as scholars and students who are exploring the collection with specific research purposes.

To make the possible connections between the Galleria Borghese website, the Manifest Room (Manifest Sala) and the Manifest Object (Manifest Opera) clear, Figure 15 shows a schema that summarises the navigation among resources.

Figure 15 – Navigation among the resources



mi

3.3.4 Displaying 3D resources

An interesting feature to enrich the experience of virtual visitors is represented by the possibility of having an all-round view of the artworks. Many of the artworks present in the Gallery could easily be turned into 3D models with today's technology, which would allow users to visualise complex objects, such as the statues of Canova and Bernini, in their entirety. As a matter of fact, IIF offers in theory the possibility of showing 3D objects in compatible viewers. In order to develop an appropriate technology, a IIF 3D Community Group²⁰⁴ and a IIF 3D Technical Specification Group²⁰⁵ have been established. They work together to promote interoperability and standards within browsers and applications, and then "outline sustainable options for the interworking of existing open standards, to provide recommendations for expansions to and modifications of IIF APIs to better interoperate with the evolving digital ecosystem of online 3D content"²⁰⁶.

Unfortunately, the work conducted up to this point is not satisfactory enough to be considered as a valid tool to show 360° images or 3D models in a museum's website. During our research, we attended a number of calls where it was made clear that, for now, the only way to embed a 3D model in a IIF Manifest was to manually create a third dimension of the canvas. Although it is possible, it is not recommended to implement 3D models that way: the results are not at all on the level of what the IIF Consortium has proved to be able to do. The incredible high-resolution images are way far from the blotchy 3D models supported by the viewers. For this reason, institutions offering 3D models or 360° images of their manufactures do not use IIF technology to present them, even if they are full Consortium members. An interesting example is represented by the Smithsonian Institution. As a matter of fact, it promotes 3D digitization of all its collections as a way to offer more resources and push the research for developing new technology and adequate analysis tools²⁰⁷. The SI 3D Program is present on Sketchfab as well, where it offers almost 200 models, all free to be downloaded, shared, and reused for any commercial and non-commercial purpose²⁰⁸.

²⁰⁴ <https://iif.io/community/groups/3d/> (03/11/2022)

²⁰⁵ <https://iif.io/community/groups/3d/tsg/> (03/11/2022)

²⁰⁶ <https://iif.io/community/groups/3d/tsg-charter/> (03/11/2022)

²⁰⁷ <https://3d.si.edu/> (12/11/2022)

²⁰⁸ <https://sketchfab.com/Smithsonian> (12/11/2022)

Conclusions

The aim of this thesis is to briefly convey the current situation in digital museography, focusing on a few points and tools, given the vast amount of material and projects that have been developed in this field. The state of the art of this subject, together with the overview on the International Image Interoperability Framework, provides a basis for fully understanding the environment in which the project element of the case study was developed. This document was in fact intended to provide explanatory support to anyone wishing to explore how the various stages of the work were approached and what problems and results were achieved.

I considered it important to analyse the online platforms of museums that are unquestionably among the most important in the world, first of all for the collections they house, but also for their commitment to the development of tools and resources that facilitate virtual exploration and public education. Having an idea of what is available nowadays is indeed indispensable to understand what the trend in online museography is, thus what are the tried and tested elements to be maintained in the museum's digital environment but, at the same time, the analysis can also spark ideas on what could be new approaches and tools to digital and digitised material both alternative and complementary to those already in use.

Essential to the development of the project for the Galleria Borghese was undoubtedly IIIF: the study of the framework and its technical specifications, but also the contact with the community. The former as it is fundamental in order to fully understand the importance of the project and the tools that can be developed to maximise the use of images. Indeed, it allows access to resources that it is important to protect, but also a real enhancement of cultural heritage, in which the use of standards plays a fundamental role. The latter, as meeting the community that implements and develops the technology proved to be immensely interesting, as they are continually interested in new possibilities that can expand the framework's applications.

The Project is in fact a proposal developed intended as a jumping off point that could lead to the development of even more possibilities through the use of methodology tested over a longer period of time and with the help of a wider, interdisciplinary team. It was designed as a real reading hypothesis for the gallery, which distinguishes it from the way many institutions have used IIIF so far. In the case of museums, the standard has in fact been used

mainly for the set of open APIs (Application Programming Interfaces) which provide a consistent way of sewing things together across different institutions. In all cases, however, reference is always made to the museum's website.

In this proposal, we wanted to try to theorise and develop a parallel way of exploring the museum without all the main resources being available and accessible only from the website. Unfortunately, Manifests' templates provide in most cases metadata and essential information about the work, almost as if they were concise catalogue entries. We wanted to run the risk of creating documents that were not too concise, since especially a specialised public familiar with IIF, can only benefit from the fact that the information is all available on the manifest, which we remember is easily accessible and downloadable, and does not have to go back and forth from the object's web page.

Furthermore, an additional novelty is the room manifest, which is not only a summary of the collection, but above all a consistent access point to the other resources. The rooms of Villa Borghese are in fact works of art in themselves, which are to be considered as part of the museum's collection, although they can also be seen as a receptacle for the objects on display. In contrast to classical museums, that of Villa Borghese, as of other historical buildings with a similar history and formation, is a special and rare case but not one to be neglected: treating even the room itself provides a more complete view, together with the possibility of navigating through it only by means of the Manifest and a IIF-compliant viewer.

By working on such a project, many were the challenges faced, but suggesting the adoption of these technologies and demonstrating the potential of new digital platforms' tools to transform the Galleria Borghese is essential in showing how shifting approach, or just adding something, is important in showcasing cultural heritage and enriching the visitors' experience.

APPENDIX A

Below follow the material released by IIF, consisting of examples to give instructions on models and technical specifications.

Table A.1

Parameters required for a compliant construction of a IIF Image API URI

| Parameter | Canonical value |
|-----------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| region | <code>full</code> if the full image is requested otherwise the <code>x,y,w,h</code> syntax. |
| size | <code>max</code> if the maximum size without upscaling is requested, <code>^max</code> if the maximum upscaled size is requested, otherwise <code>w,h</code> if the size requested does not require upscaling, or <code>^w,h</code> if the request requires upscaling of the extracted region. |
| rotation | <code>!</code> if the image is mirrored, followed by an integer if possible, otherwise a floating point value represented according to the recommendations of the Floating Point Values section. |
| quality | <code>default</code> if the server's default quality is requested, otherwise the quality string. |
| format | An explicit format string is always required. |

Source - <https://iif.io/api/image/3.0/#4-image-requests>

Table A.2

The following shows an image information response including all of the required and optional properties²⁰⁹.

```
{
  "@context": [
    "http://example.org/extension/context1.json",
    "http://iiif.io/api/image/3/context.json"
  ],
  "id": "https://example.org/image-service/abcd1234/1E34750D-38DB-4825-A38A-
B60A345E591C",
  "type": "ImageService3",
  "protocol": "http://iiif.io/api/image",
  "profile": "level1",
  "width": 6000,
  "height": 4000,
  "maxWidth": 3000,
  "maxHeight": 2000,
  "maxArea": 4000000,
  "sizes": [
    { "width": 150, "height": 100 },
    { "width": 600, "height": 400 },
    { "width": 3000, "height": 2000 }
  ],
  "tiles": [
    { "width": 512, "scaleFactors": [ 1, 2, 4 ] },
    { "width": 1024, "height": 2048, "scaleFactors": [ 8, 16 ] }
  ],
  "rights": "http://rightsstatements.org/vocab/InC-EDU/1.0/",
  "preferredFormats": [ "png", "gif" ],
  "extraFormats": [ "png", "gif", "pdf" ],
  "extraQualities": [ "color", "gray" ],
  "extraFeatures": [ "canonicalLinkHeader", "rotationArbitrary",
"profileLinkHeader" ],
  "service": [
    {
      "id": "https://example.org/service/example",
      "type": "Service",
      "profile": "https://example.org/docs/example-service.html"
    }
  ]
}
```

²⁰⁹ <https://iiif.io/api/image/3.0/#59-complete-response> (17/10//2022)

}

Table A.3

Example of a Manifest²¹⁰.

```
{
  // Metadata about this manifest file
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/3/context.json",
  "id": "https://example.org/iiif/book1/manifest",
  "type": "Manifest",

  // Descriptive metadata about the object/work
  "label": { "en": [ "Book 1" ] },
  "metadata": [
    {
      "label": { "en": [ "Author" ] },
      "value": { "none": [ "Anne Author" ] }
    },
    {
      "label": { "en": [ "Published" ] },
      "value": {
        "en": [ "Paris, circa 1400" ],
        "fr": [ "Paris, environ 1400" ]
      }
    },
    {
      "label": { "en": [ "Notes" ] },
      "value": {
        "en": [
          "Text of note 1",
          "Text of note 2"
        ]
      }
    },
    {
      "label": { "en": [ "Source" ] },
      "value": { "none": [ "<span>From: <a
href=\"https://example.org/db/1.html\">Some Collection</a></span>" ] }
    }
  ],
  "summary": { "en": [ "Book 1, written by Anne Author, published in Paris around
1400." ] },

  "thumbnail": [
    {
      "id": "https://example.org/iiif/book1/page1/full/80,100/0/default.jpg",
      "type": "Image",
      "format": "image/jpeg",
      "service": [
        {
          "id": "https://example.org/iiif/book1/page1",
          "type": "ImageService3",
          "profile": "level1"
        }
      ]
    }
  ],

  // Presentation Information
  "viewingDirection": "right-to-left",
  "behavior": [ "paged" ],
  "navDate": "1856-01-01T00:00:00Z",
}
```

²¹⁰ <https://iiif.io/api/presentation/3.0/#52-manifest> (17/10/2022)

```

// Rights Information
"rights": "http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/",
"requiredStatement": {
  "label": { "en": [ "Attribution" ] },
  "value": { "en": [ "Provided by Example Organization" ] }
},
"provider": [
  {
    "id": "https://example.org/about",
    "type": "Agent",
    "label": { "en": [ "Example Organization" ] },
    "homepage": [
      {
        "id": "https://example.org/",
        "type": "Text",
        "label": { "en": [ "Example Organization Homepage" ] },
        "format": "text/html"
      }
    ],
    "logo": [
      {
        "id": "https://example.org/service/inst1/full/max/0/default.png",
        "type": "Image",
        "format": "image/png",
        "service": [
          {
            "id": "https://example.org/service/inst1",
            "type": "ImageService3",
            "profile": "level2"
          }
        ]
      }
    ],
    "seeAlso": [
      {
        "id": "https://data.example.org/about/us.jsonld",
        "type": "Dataset",
        "format": "application/ld+json",
        "profile": "https://schema.org/"
      }
    ]
  }
],
// Links
"homepage": [
  {
    "id": "https://example.org/info/book1/",
    "type": "Text",
    "label": { "en": [ "Home page for Book 1" ] },
    "format": "text/html"
  }
],
"service": [
  {
    "id": "https://example.org/service/example",
    "type": "ExampleExtensionService",
    "profile": "https://example.org/docs/example-service.html"
  }
],
"seeAlso": [
  {
    "id": "https://example.org/library/catalog/book1.xml",
    "type": "Dataset",
    "format": "text/xml",
    "profile": "https://example.org/profiles/bibliographic"
  }
]

```



```

    }
  ],
  "rendering": [
    {
      "id": "https://example.org/iiif/book1.pdf",
      "type": "Text",
      "label": { "en": [ "Download as PDF" ] },
      "format": "application/pdf"
    }
  ],
  "partOf": [
    {
      "id": "https://example.org/collections/books/",
      "type": "Collection"
    }
  ],
  "start": {
    "id": "https://example.org/iiif/book1/canvas/p2",
    "type": "Canvas"
  },
  // List of Services, referenced from within items, structures or annotations
  "services": [
    {
      "@id": "https://example.org/iiif/auth/login",
      "@type": "AuthCookieService1",
      "profile": "http://iiif.io/api/auth/1/login",
      "label": "Login to Example Institution",
      "service": [
        {
          "@id": "https://example.org/iiif/auth/token",
          "@type": "AuthTokenService1",
          "profile": "http://iiif.io/api/auth/1/token"
        }
      ]
    }
  ],
  // List of Canvases
  "items": [
    {
      "id": "https://example.org/iiif/book1/canvas/p1",
      "type": "Canvas",
      "label": { "none": [ "p. 1" ] }
      // ...
    }
  ],
  // structure of the resource, described with Ranges
  "structures": [
    {
      "id": "https://example.org/iiif/book1/range/top",
      "type": "Range"
      // Ranges members should be included here
    }
    // Any additional top level Ranges can be included here
  ],
  // Commentary Annotations on the Manifest
  "annotations": [
    {
      "id": "https://example.org/iiif/book1/annotations/p1",
      "type": "AnnotationPage",
      "items": [
        // Annotations about the Manifest are included here
      ]
    }
  ]

```

```
}  
  ]  
}
```

Table A.5

Image servers and clients that support IIIF, as written on the IIIF GitHub repository.

Image Servers²¹¹

These servers support the IIIF Image API. Some may also have support for the Presentation API.

- [aws-batch-iiif-generator](#) - An automated pipeline to generate IIIF tiles and manifests and use AWS S3 as a IIIF image server.
- [Cantaloupe](#) - Image server written in Java fully conformant to all IIIF Image API versions through 3.0.
- [digilib](#) - Image server written in Java.
- [FSI Server](#) - FSI Server is a popular commercial solution for serving high resolution images in multiple formats. It accompanies the Flash-based FSI Viewer for zoom and pan. [IIIF adaptor for FSI server](#)
- [go-iiif](#) - IIIF server written in go (fork of [greut/iiif](#)).
- [Hymir IIIF Server](#) - IIIF server written in Java supporting IIIF Image and Presentation API.
- [iiif_s3](#) - Ruby library for generating a static IIIF level 0 Image and Presentation API server on Amazon S3.
- [IIPImage Server](#) - High performance image server.
- [Loris](#) - Written in Python.
- [Micrio](#) - Commercial platform for hosting IIIF collections with Presentation API support.
- [RAIS](#) - 100% open source tile server for JP2 images written in Go.
- [riiif](#) - Written in Ruby as a Rails engine.
- [serverless-iiif](#) - IIIF Image API 2.1 server as an AWS Serverless Application.
- [SIPI](#) - IIIFv3 image server written in C++.
- [TremendousIIIF](#) - A .NET C# IIIF Image API 2.1 server

²¹¹ <https://github.com/IIIF/awesome-iiif#image-servers> (20/10/2022)

Image Viewers²¹²

- [CanvasPanel](#) - React library to build IIIF Presentation 3 level viewing experiences including support for annotations.
- [Diva.js](#) - IIIF image viewer optimized for speed and flexibility.
- [IIIF Curation Viewer](#) - A general IIIF viewer with added focus on curation and ordering of cropped IIIF images. [Demo](#)
- [IIIFViewer](#) - IIIF WebGL / Canvas / DOM mobile-ready fast viewer powered by OpenLayers V3.
 - [Imaging Helper Plugin](#) - OpenSeadragon plugin with utility functions.
- [Internet Archive BookReader](#) - A viewer developed by the Internet Archive, specially suited for viewing books.
- [IIPMooViewer](#) - IIPMooViewer is an open source, Javascript and HTML5 image streaming and zooming client. IIPMooViewer is IIIF-compatible and works with IIPServer or other IIIF compatible servers. [Demo](#)
- [Leaflet-IIIF](#) - Lightweight, extensible IIIF image viewer.
- [Micrio](#) - High-performance client with WebAssembly/WebGL engine and additional storytelling elements. Also offering full server IIIF support.
- [Mirador](#) - Multi-up workspace. See also [Awesome Mirador list](#).
- [OpenLayers](#) - High-performance, feature-packed Javascript library especially built for maps. It supports the IIIF Image API 2.1.
- [openseadragon-react-viewer](#) - A React wrapper component around OpenSeadragon which offers selectable, extended UI functionality.
- [OpenSeadragon](#) - IIIF tile support.
 - [Scalebar Plugin](#) - OpenSeadragon plugin for physical scale overlay.
 - [Curtain Viewer](#) - Viewer based on OpenSeadragon using the curtain-sync plugin for comparing naturally aligned image variants
- [Tify](#) - Slim and fast IIIF document viewer built with Vue.js.
- [Universal Viewer](#) - Rich embeddable interface.

²¹² <https://github.com/IIIF/awesome-iiif#image-viewers> (20/10//2022)

APPENDIX B

The following represents the work I have done for Room 1 and the objects in it. In the Manifest Sala, only the completed materials are listed in the section Opere in Sala, which correspond to the works of Modern Sculpture. Wanting to extend the description and exploration of the room to all the works present all categories must be included. For this reason, I enclose further Manifests of the works of Ancient Art, which are examples created on the model made but are not suitable for opening on a viewer as the image link must be updated.

Table B.1

Manifest Sala: Sala 1 – Sala della Paolina.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/scultura_moderna/manifest_canova_paolina.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Paolina Borghese Bonaparte come Venere vincitrice, 1804–1808, Canova Antonio",
  "description": "Ritratta da Antonio Canova come Venere vincitrice del giudizio di Paride, Paolina Borghese Bonaparte (1780–1825) è raffigurata a seno scoperto, distesa su due cuscini e un morbido materasso, con la mano destra al capo e la sinistra che tiene il pomo. Secondo il noto episodio della mitologia greca, Paride assegnò a lei il pomo d'oro come segno del suo primato nella bellezza, conteso con Giunone e Minerva. La scultura, eseguita a Roma tra il 1804 e il 1808, destò un certo scalpore fra i contemporanei: in essa grazia antica e artificio compositivo si accordano con la resa naturalistica, quasi pittorica, dei morbidi incarnati e dei veli leggeri che coprono i fianchi di Paolina, dando vita ad un insieme estremamente seducente. Il triclinio, noto come "agrippina", è decorato da un drappeggio con frange, borchie, girali e figure antropomorfe sui lati e sulla spalliera e nasconde un meccanismo che permette alla scultura di girare e mostrarsi a 360°. I disegni preparatori dell'opera sono conservati al Museo Civico di Bassano, mentre il modello in gesso è ubicato nella Gipsoteca di Possagno.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Paolina Borghese Bonaparte come Venere vincitrice"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Canova Antonio (Possagno 1757 – Venezia 1822)"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LIV"
    },
    {
```

```

    "label": "Location",
    "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
Paolina</a> | <a
href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
  },
  {
    "label": "Date",
    "value": "1804-1808"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezione.galleriaborghese.it/collezione/scultura'
target='_blank'>Scultura Moderna</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "Carrara marble"
  },
  {
    "label": "Dimensions",
    "value": "h 92 cm, con il letto 160 cm"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Principe Camillo Borghese, 1808; Inventario Fidecommissario
Borghese, 1833, A, p. 15; Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "2007-2008 Roma, Galleria Borghese"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1924 C. Fossi, 1955 V. Consalvi, 1957 E. Pedrazzoni, 1957
S. Camilucci, 1965 S. Camilucci, 1996 SECTILE s.n.c./ Ceccotti, 1996/ 1997 Cons.
Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Capolavoro iconico della Galleria, il ritratto di Paolina
Borghese come Venere vincitrice è stato commissionato dal principe Camillo
Borghese ad Antonio Canova nel 1804 e risulta pagato 6000 scudi il 15 maggio 1808
(Faldi 1954, p. 47; Pupillo 2019, pp. 248, 335 n. 131). Camillo Borghese aveva

```

sposato Paolina Bonaparte, la bella e vivace sorella di Napoleone, nel 1803 a Parigi. Il Primo Console, che di lì a un anno sarebbe diventato imperatore, fu ben contento di imparentarsi con una nobile famiglia romana. Paolina aveva 23 anni ed era già vedova del generale Leclerc. Camillo la sposò senza neanche aspettare la conclusione dell'anno di vedovanza di lei e insieme si trasferirono a Roma a Palazzo Borghese, dove Paolina poté dedicarsi alla vita di sfarzo e divertimenti che tanto amava. Sebbene il matrimonio non fosse particolarmente felice, Camillo convocò l'artista più illustre del momento per il ritratto della bellissima moglie. Numerosi furono i pettegolezzi che fiorirono circa la nudità della scultura e l'eventualità che la principessa avesse posato svestita per l'artista (lei stessa avrebbe affermato maliziosamente "ogni velo può cadere dinanzi al Canova"): si tratta tuttavia di un ritratto ideale, che rientra nel cosiddetto genere "grazioso" della produzione canoviana. Paolina è rappresentata come Venere, vincitrice del giudizio di Paride nei confronti delle rivali Giunone e Minerva, come ci indica il pomo che tiene nella mano: è la più bella fra le dee. Antonio Canova ha espresso in quest'opera altissima una summa della propria cultura figurativa e ne ha fatto un'icona del proprio singolare neoclassicismo. La posa della principessa, distesa su un'elegante "agrippina" – una sorta di chaise-longue stile Impero molto in voga all'epoca – rimanda al repertorio classico, alle sculture etrusche e romane sdraiate sui sarcofagi; ma anche alla tradizione della pittura veneta del Cinquecento, alle Veneri tizianesche, con cui era posta idealmente in competizione all'interno della villa (Mazzocca 2004, p. 21). Della scultura esistono numerosi disegni preparatori (Museo Civico di Bassano) e il gesso originale, conservato nella Gipsoteca di Possagno, che mostra ancora i "punti", i riferimenti utili per il trasferimento della scultura in marmo. Sappiamo che Canova lasciava questa operazione ai suoi assistenti, riservando a sé stesso "l'ultima mano", ovvero quella levigatura paziente, con abrasivi sempre più sottili, che portava all'effetto della "vera carne" e che si esaltava nella visione a lume di candela. Nella Paolina, Canova ha steso sul marmo, come finitura, l'acqua di rota, l'acqua che si faceva colare sulla mola per non surriscaldare i ferri da arrotare, che dava alla superficie una lucentezza rosata (Cicognara 1824, p. 131 ss.). Stupefacente la resa del materasso, che pare affondare morbidamente sotto il peso della dea. Questo effetto di verosimiglianza aveva un precedente illustre: il materasso che Bernini aveva scolpito per l'Ermafrodito appartenuto a Scipione Borghese e che proprio negli anni in cui la Paolina veniva scolpita prendeva la via di Parigi, venduto a Napoleone insieme ad altre centinaia di opere (Mazzocca 2004, p. 21). Canova, che si era opposto fieramente alla vendita dei marmi Borghese, ne restituisce qui una versione neoclassica. Sotto all'agrippina è nascosto un ingegnoso meccanismo ruotante su un'asse centrale, realizzato a Torino, che permette alla scultura di girare e mostrarsi a 360°, ripristinato nella sua funzione durante il restauro del 1997 (Herrmann Fiore, 2002, figg. 13-14). Nel 1953 al letto sono state aggiunte due zampe leonine (Faldi 1954, p. 46). La scultura venne trasportata nel 1809 nel palazzo Chiabrese a Torino (Faldi 1954, p. 47), dove Camillo risiedeva in qualità di governatore generale dei dipartimenti d'Ultralpe. Inviata di nuovo a Roma via mare nel 1814 dal porto di Genova, fu trasferita nel Palazzo Borghese di Campo Marzio dove rimase esposta anche di notte illuminata da fiaccole (Quatremère de Quincy 1834, p. 147 ss.). Nel 1838 fu trasferita nella Villa Pinciana dove fu posta nella Stanza di Paride ed Elena, in un allestimento neoclassico (Minozzi 2007, pp. 71-89). Fu collocata nella posizione attuale nel

```

1889, in accordo con i temi narrati nella volta con le Storie di Venere ed Enea
di Domenico de Angelis."
  },
  {
    "label": "Bibliography",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Rights Statement",
    "value": "-"
  }
],
"thumbnail": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-
Paolina.tif/full/full/0/default.jpg",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share#sequencePaolina",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": 5299,
        "height": 4189,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/tif",
            "service": {

```



```

        "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif",
        "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
    }
},
    "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg"
}
],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
}

```

```
    ]
  }
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/paolina-borghese-
bonaparte-come-venere-vincitrice",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.2

Manifest Opera: Paolina Borghese Bonaparte come Venere Vincitrice, 1804-1808, Canova Antonio.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/scultura_moderna/manifest_canova_paolina.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Paolina Borghese Bonaparte come Venere vincitrice, 1804-1808, Canova Antonio",
  "description": "Ritratta da Antonio Canova come Venere vincitrice del giudizio di Paride, Paolina Borghese Bonaparte (1780-1825) è raffigurata a seno scoperto, distesa su due cuscini e un morbido materasso, con la mano destra al capo e la sinistra che tiene il pomo. Secondo il noto episodio della mitologia greca, Paride assegnò a lei il pomo d'oro come segno del suo primato nella bellezza, conteso con Giunone e Minerva. La scultura, eseguita a Roma tra il 1804 e il 1808, destò un certo scalpore fra i contemporanei: in essa grazia antica e artificio compositivo si accordano con la resa naturalistica, quasi pittorica, dei morbidi incarnati e dei veli leggeri che coprono i fianchi di Paolina, dando vita ad un insieme estremamente seducente. Il triclinio, noto come "agrippina", è decorato da un drappeggio con frange, borchie, girali e figure antropomorfe sui lati e sulla spalliera e nasconde un meccanismo che permette alla scultura di girare e mostrarsi a 360°. I disegni preparatori dell'opera sono conservati al Museo Civico di Bassano, mentre il modello in gesso è ubicato nella Gipsoteca di Possagno.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Paolina Borghese Bonaparte come Venere vincitrice"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Canova Antonio (Possagno 1757 - Venezia 1822)"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LIV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Date",
    "value": "1804-1808"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezione.galleriaborghese.it/collezione/scultura'
target='_blank'>Scultura Moderna</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "Carrara marble"
  },
  {
    "label": "Dimensions",
    "value": "h 92 cm, con il letto 160 cm"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Principe Camillo Borghese, 1808; Inventario Fidecommissario
Borghese, 1833, A, p. 15; Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "2007-2008 Roma, Galleria Borghese"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1924 C. Fossi, 1955 V. Consalvi, 1957 E. Pedrazzoni, 1957
S. Camilucci, 1965 S. Camilucci, 1996 SECTILE s.n.c./ Ceccotti, 1996/ 1997 Cons.
Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Capolavoro iconico della Galleria, il ritratto di Paolina
Borghese come Venere vincitrice è stato commissionato dal principe Camillo
Borghese ad Antonio Canova nel 1804 e risulta pagato 6000 scudi il 15 maggio 1808
(Faldi 1954, p. 47; Pupillo 2019, pp. 248, 335 n. 131). Camillo Borghese aveva
sposato Paolina Bonaparte, la bella e vivace sorella di Napoleone, nel 1803 a
Parigi. Il Primo Console, che di lì a un anno sarebbe diventato imperatore, fu
ben contento di imparentarsi con una nobile famiglia romana. Paolina aveva 23
anni ed era già vedova del generale Leclerc. Camillo la sposò senza neanche
aspettare la conclusione dell'anno di vedovanza di lei e insieme si trasferirono
a Roma a Palazzo Borghese, dove Paolina poté dedicarsi alla vita di sfarzo e
divertimenti che tanto amava. Sebbene il matrimonio non fosse particolarmente
felice, Camillo convocò l'artista più illustre del momento per il ritratto della
bellissima moglie. Numerosi furono i pettegolezzi che fiorirono circa la nudità

```

della scultura e l'eventualità che la principessa avesse posato svestita per l'artista (lei stessa avrebbe affermato maliziosamente "ogni velo può cadere dinanzi al Canova"): si tratta tuttavia di un ritratto ideale, che rientra nel cosiddetto genere "grazioso" della produzione canoviana. Paolina è rappresentata come Venere, vincitrice del giudizio di Paride nei confronti delle rivali Giunone e Minerva, come ci indica il pomo che tiene nella mano: è la più bella fra le dee. Antonio Canova ha espresso in quest'opera altissima una summa della propria cultura figurativa e ne ha fatto un'icona del proprio singolare neoclassicismo. La posa della principessa, distesa su un'elegante "agrippina" – una sorta di chaise-longue stile Impero molto in voga all'epoca – rimanda al repertorio classico, alle sculture etrusche e romane sdraiate sui sarcofagi; ma anche alla tradizione della pittura veneta del Cinquecento, alle Veneri tizianesche, con cui era posta idealmente in competizione all'interno della villa (Mazzocca 2004, p. 21). Della scultura esistono numerosi disegni preparatori (Museo Civico di Bassano) e il gesso originale, conservato nella Gipsoteca di Possagno, che mostra ancora i "punti", i riferimenti utili per il trasferimento della scultura in marmo. Sappiamo che Canova lasciava questa operazione ai suoi assistenti, riservando a sé stesso "l'ultima mano", ovvero quella levigatura paziente, con abrasivi sempre più sottili, che portava all'effetto della "vera carne" e che si esaltava nella visione a lume di candela. Nella Paolina, Canova ha steso sul marmo, come finitura, l'acqua di rota, l'acqua che si faceva colare sulla mola per non surriscaldare i ferri da arrotare, che dava alla superficie una lucentezza rosata (Cicognara 1824, p. 131 ss.). Stupefacente la resa del materasso, che pare affondare morbidamente sotto il peso della dea. Questo effetto di verosimiglianza aveva un precedente illustre: il materasso che Bernini aveva scolpito per l'Ermafrodito appartenuto a Scipione Borghese e che proprio negli anni in cui la Paolina veniva scolpita prendeva la via di Parigi, venduto a Napoleone insieme ad altre centinaia di opere (Mazzocca 2004, p. 21). Canova, che si era opposto fieramente alla vendita dei marmi Borghese, ne restituisce qui una versione neoclassica. Sotto all'agrippina è nascosto un ingegnoso meccanismo ruotante su un'asse centrale, realizzato a Torino, che permette alla scultura di girare e mostrarsi a 360°, ripristinato nella sua funzione durante il restauro del 1997 (Herrmann Fiore, 2002, figg. 13-14). Nel 1953 al letto sono state aggiunte due zampe leonine (Faldi 1954, p. 46). La scultura venne trasportata nel 1809 nel palazzo Chiabrese a Torino (Faldi 1954, p. 47), dove Camillo risiedeva in qualità di governatore generale dei dipartimenti d'Ultralpe. Inviata di nuovo a Roma via mare nel 1814 dal porto di Genova, fu trasferita nel Palazzo Borghese di Campo Marzio dove rimase esposta anche di notte illuminata da fiaccole (Quatremère de Quincy 1834, p. 147 ss.). Nel 1838 fu trasferita nella Villa Pinciana dove fu posta nella Stanza di Paride ed Elena, in un allestimento neoclassico (Minozzi 2007, pp. 71-89). Fu collocata nella posizione attuale nel 1889, in accordo con i temi narrati nella volta con le Storie di Venere ed Enea di Domenico de Angelis."

```
},
{
  "label": "Bibliography",
  "value": "-"
},
{
  "label": "Rights Statement",
  "value": "-"
}
```

```

    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share#sequencePaolina",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": 5299,
          "height": 4189,
          "images": [
            {
              "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",
                "service": {
                  "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                  "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif",
                  "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
                }
              },
              "on": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg"
            }
          ]
        }
      ]
    }
  ]
}

```

```

        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Canova-Paolina.tif/full/full/0/default.jpg"
    },
    {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
            {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "@type": "oa:Annotation",
                "motivation": "sc:foto360",
                "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "resource": {
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "@type": "dctypes:Image",
                    "format": "image/png",
                    "service": {
"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                    },
                    "width": 18000,
                    "height": 9000
                }
            }
        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/paolina-borghese-
bonaparte-come-venere-vincitrice",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.3

Manifest Opera: Erma di Bacco, 1773, Valadier Luigi.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/scultura_moderna/manifest_valadier_erma.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Erma di Bacco, 1773, Valadier Luigi",
  "description": "Commissionata nel 1773 da Marcantonio Borghese per il Palazzo
  di famiglia in Campo Marzio, l'Erma di Bacco fu ritenuta per molto tempo antica
  finché successivi studi dimostrarono l'identità del suo esecutore. La
  documentazione rinvenuta attesta che il fusto di alabastro a rose, panneggiato
  nella parte superiore, è frutto della rilavorazione di un pezzo antico a opera
  dello scalpellino Benedetto Maciucchi e che Luigi Valadier, autore della bella
  testa bronzea, stese sulla capigliatura una patina verde con schizzi d'oro per
  rendere l'effetto dell'antico, le cui tracce sono tuttora visibili. Dalla lettura
  dell'inventario dei beni dell'artista, redatto dopo la sua morte, si deduce che
  il busto del Bacco faceva parte di una serie di bronzi prodotti regolarmente
  dalla sua bottega e da questa combinati con marmi diversi per proporli alla
  propria ricca e raffinata clientela, composta da reali, diplomatici,
  collezionisti, antiquari e grand tourists.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Erma di Bacco"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Valadier Luigi (Roma 1726 - 1785)"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "CXXXXV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "1773"
    }
  ]
}
```



```

    "label": "Dimensions",
    "value": "h 175 cm (- in.)"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "bronzo, alabastro a rose, verde africano, bianco e nero di
Aquitania"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La testa di Bacco, in bronzo, ha la capigliatura
morbidamente raccolta alla nuca, con due ciocche libere che scendono ai lati del
volto, ed è coronata da un serto di edera e grappoli d'uva, piante
tradizionalmente legate al culto del dio. Dioniso (Bacco è il nome latino),
infatti, aveva trasformato nella prima il giovane atleta Cisso, feritosi
mortalmente cadendo mentre danzava di fronte al suo tempio, e nella seconda
Ampelo, il suo giovane amante, ucciso da un toro. Dalla documentazione
conservatasi sappiamo che Luigi Valadier stese sul bronzo una patina verdina e
sulla corona accenni di doratura, per renderla somigliante all'antico: un effetto
voluto dall'artista, perfettamente riuscito e tuttora apprezzabile. L'Erma deriva
da una tipologia scultorea menzionata già verso il 520 a.C. in Grecia, dove
raffigurava, in origine esclusivamente, il dio Hermes, protettore dei viandanti,
ed era collocata lungo le strade e ai crocicchi. L'accostamento fra il bronzo e
le pietre colorate è invece tipico della ripresa dell'antico del tardo Settecento
romano. Il fusto di alabastro a rose, panneggiato nella parte superiore, è frutto
della rilavorazione di un pezzo antico a opera dello scalpellino Benedetto
Maciucchi (González-Palacios 2000, pp. 126-127) e si innesta in basso su una base
bronzea - con un raffinatissimo ornato costituito da modanature a gola, festone
di alloro e dado liscio - e su un blocco squadrato in nero d'Aquitania, fornito
dal restauratore Ferdinando Lisandrone insieme a una parte dell'alabastro,
necessaria per completare il fusto (González-Palacios 1993, I, p. 37). La base

```

bronzea è cava e riveste sui tre lati visibili una base in marmo bianco, appositamente sagomata per consentire alla parte in bronzo di scorrere e aderire perfettamente su di essa (Minozzi, in Valadier, 2019, cat. 2, p. 188). Commissionata nel 1773 da Marcantonio Borghese per il Palazzo di famiglia in Campo Marzio, l'Erma vi rimase esposta fino al 1832 nella stessa stanza che ospitava l'Ermafrodito antico restaurato da Andrea Bergondi. Del suo autore si perse ben presto memoria, come testimoniato da uno scritto di Antonio Canova, che, nel 1779, dopo essere andato in visita nel Palazzo Borghese per ammirare l'Ermafrodito, annota la presenza dell'Erma, "quanto di più moderno fosse allora dato di vedere in Roma", attribuendola però ad un autore francese, André-Jean Lebrun (Canova 2007, p. 65). In seguito, l'opera è stata ritenuta antica dal Nibby (1832, p. 95), che per primo la ricorda nel 1832. Platner (1842, p. 248) e Venturi (1893, p. 34) la ritenevano imitazione moderna di un'opera antica, De Rinaldis (1948, p. 25) ne collocava l'esecuzione poco oltre la fine del Cinquecento, Della Pergola (1951, p. 15) parlava invece del XVII secolo. Faldi (1954, p. 18) la riferiva al XVIII secolo, per l'elegante e morbida stilizzazione del motivo antico resa nello spirito del primo Neoclassicismo romano. Il rinvenimento di una nota di pagamento ha consentito, sullo scorcio del secolo scorso, la certa identificazione dell'autore in Luigi Valadier, che ricevette 40 scudi il per il modello e l'esecuzione della testa e 20 per la base (González-Palacios 1993, I, pp. 34-51 e, in L'oro di Valadier, 1997, cat. 25, pp. 125-126). Dalla lettura dell'inventario dei beni di Luigi Valadier, redatto dopo la sua morte, si deduce che il busto del Bacco faceva parte di una serie di bronzi prodotti regolarmente dalla sua bottega e da questa combinati con marmi diversi per proporli alla ricca e raffinata clientela (Teolato, in Valadier, 2019, p. 51). Un secondo esemplare di Erma, passato per il mercato antiquario, oggi è conservato in una collezione privata (Teolato 2018, p. 209, n. 26)."

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-
Bacco.tif/full/full/0/default.jpg",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share#sequenceErma",
      "@type": "sc:Sequence",

```

```

    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-Bacco.tif",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": 12264,
        "height": 16352,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-
Bacco.tif/full/full/0/default.jpg",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-Bacco.ti",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/jpeg",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-Bacco.ti",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-Bacco.tif/full/full/0/default.jpg"
          }
        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/Valadier-Erma-Bacco.tif/full/full/0/default.jpg"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",

```

```

        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/png",
            "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
            },
            "width": 18000,
            "height": 9000
        }
    },
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/erma-di-bacco",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.4

Manifest Opera: Amore Vincitore, 1617 ca., Attribuito a Bernini Pietro

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/scultura_moderna/manifest_bernini_amore_vincitore.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Amore Vincitore, 1617 ca., Attribuito a Bernini Pietro",
  "description": "Il bassorilievo, di piccole dimensioni, ritrae un vivace
  Amore che brandisce una freccia con aria maliziosa, mentre è assiso su un'aquila,
  uno degli animali araldici della famiglia Borghese. Il putto, piuttosto
  corpulento, si sostiene al collo dell'uccello, che, visibilmente sopraffatto da
  tale peso, è posato sopra un masso. Un lembo del panneggio che parzialmente
  avvolge il corpo di Amore svolazza alle sue spalle, terminando nell'angolo
  superiore destro del rilievo, mentre il resto del tessuto crea pesanti pieghe
  alle spalle dell'aquila, in basso sulla destra del rilievo. La capigliatura è ben
  delineata, con uno spettinato ciuffo sulla fronte, mentre il busto risulta
  piuttosto indefinito, a suggerire la morbidezza delle carni. Collocato
  all'interno della Villa Pinciana, in una parete della Sala I, presumibilmente
  intorno al 1780, nel corso dei lavori di decorazione diretti da Antonio Asprucci,
  il bassorilievo è stato riferito a Pietro Bernini sulla scorta della lettura di
  alcuni pagamenti a lui indirizzati senza indicazione di opera e delle analogie
  stilistiche con altre sue opere.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Amore Vincitore"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Attribuito a Bernini Pietro (Sesto Fiorentino 1562 – Roma
  1629)"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXIV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I – Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
```

```

    "value": "1617 ca."
  },
  {
    "label": "Dimensions",
    "value": "70 x 60 cm (- in.)"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/scultura'
target='_blank'>Scultura Moderna</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, p. 44; Acquisto
dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1996/ 1997 Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Amore, a cavalcioni di un'aquila, al cui collo si sostiene
fermamente, rivolge lo sguardo verso il basso e brandisce con la mano destra una
freccia, forse alla ricerca di un destinatario per il suo dardo. L'espressione
del volto è furba e impudente, come si confà al dio che ha il potere di
stravolgere la vita di uomini e divinità suscitando amore o odio nei loro cuori.
"Si vede, espresso di basso rilievo moderno, Cupido sopra un'Aquila con un dardo
in mano" così descriveva Montelatici (1700, p. 72) un piccolo bassorilievo
collocato a ridosso di una facciata posta come prospettiva di uno dei viali del
secondo recinto della villa, chiaramente identificabile con il presente
(D'Onofrio 1967, p. 258). Documentato per la prima volta all'interno della villa
Pinciana nel 1796 (Lamberti, Visconti, II, p.46), nella Sala I, dove è murato
nella parete che confina col Salone di ingresso della villa, il rilievo è
probabilmente stato spostato in questa posizione in occasione dei lavori di
ristrutturazione dell'edificio condotti dall'architetto Antonio Asprucci, tra il
1775 ed il 1785, su incarico di Marcantonio IV Borghese. Mentre Faldi lo ritiene
piuttosto eseguito in relazione a tali lavori (1954, p. 18), Fruhan recupera la

```

citazione riportata da Montelatici ma non ne recepisce la collocazione, ritenendolo eseguito per la facciata della Villa, e non prende posizione sull'attribuzione (Fruhan 1986, p. 551 n. 174). Il rinvenimento di alcuni pagamenti destinati dalla famiglia Borghese a Pietro Bernini ha portato D'Onofrio ad individuarne alcuni che sosterebbero la sua attribuzione, suffragata dalle forme un po' sfatte del putto e dai suoi tratti fisiognomici che, secondo lo studioso, ricordano quelli del bassorilievo dell'Assunta da lui eseguito per l'esterno della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore proprio tra il 1607-1610 (D'Onofrio 1967, pp. 258-259). Kessler, nella sua monografia sull'artista del 2005, non cita il rilievo tra le sue opere. Nato in Toscana, Pietro Bernini lavorò per un ventennio a Napoli, dove nel 1598 nacque il figlio Gian Lorenzo, prima di trasferirsi a Roma tra il 1605-1606. Numerose le opere cui si dedicò su commissione della famiglia Borghese: oltre al citato rilievo dell'Assunta, oggi nel battistero della basilica di S. Maria Maggiore, eseguì per la cappella Paolina l'Incoronazione di Clemente VIII (1611-1613), l'Angelo a sinistra sopra il portale d'ingresso della cappella Paolina del Quirinale (1616-17) e il Marco Curzio, termini e altre sculture decorative per la Villa Borghese, queste ultime condotte con la collaborazione del figlio. Sonja Felici"

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png/full/full/0/default.jpg",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share#sequenceAmore",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",

```

```

        "width": 3817,
        "height": 4237,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png/full/full/0/default.jpg",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/png",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png/full/full/0/default.jpg"
          }
        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bernini-amore.png/full/full/0/default.jpg"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
              "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/png",
              "service": {

```



```

"@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
      "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
      },
      "width":18000,
      "height":9000
    }
  }
  ],
  "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/amore-vincitore",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.5

Manifest Opera: Busto di Scipione l'Africano, XVII secolo, Ambito Romano

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/scultura_moderna/manifest_busto_scipione.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Busto di Scipione l'Africano, XVII secolo, Ambito Romano",
  "description": "Ritratta da Antonio Canova come Venere vincitrice del
  giudizio di Paride, Paolina Borghese Bonaparte (1780-1825) è raffigurata a seno
  scoperto, distesa su due cuscini e un morbido materasso, con la mano destra al
  capo e la sinistra che tiene il pomo. Secondo il noto episodio della mitologia
  greca, Paride assegnò a lei il pomo d'oro come segno del suo primato nella
  bellezza, conteso con Giunone e Minerva. La scultura, eseguita a Roma tra il 1804
  e il 1808, destò un certo scalpore fra i contemporanei: in essa grazia antica e
  artificio compositivo si accordano con la resa naturalistica, quasi pittorica,
  dei morbidi incarnati e dei veli leggeri che coprono i fianchi di Paolina, dando
  vita ad un insieme estremamente seducente. Il triclinio, noto come "agrippina",
  è decorato da un drappeggio con frange, borchie, girali e figure antropomorfe sui
  lati e sulla spalliera e nasconde un meccanismo che permette alla scultura di
  girare e mostrarsi a 360°. I disegni preparatori dell'opera sono conservati al
  Museo Civico di Bassano, mentre il modello in gesso è ubicato nella Gipsoteca di
  Possagno.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Busto di Scipione l'Africano"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Ambito Romano"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXVI"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "XVII secolo"
    }
  ]
}
```

```

    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "h 64 cm ( - in.)"
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/scultura'
target='_blank'>Scultura Moderna</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo statuario e bigio morato"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Documentato per la prima volta nella Villa Pinciana nel
1796 (L. Lamberti, E.Q. Visconti, Sculture del palazzo della Villa Borghese detta
Pinciana, Roma 1796, I, p. 11). Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C, p.
44, n. 50. Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1996/ 1997 Consorzio Capitolino"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "Il personaggio è ritratto con il viso rivolto leggermente a
destra, la testa calva e l'ovale del volto pieno, il naso dritto da cui si
sviluppano profondi solchi naso-labiali, secondo una iconografia tradizionalmente
riferita a Scipione Africano. L'identificazione di tale fisionomia, derivata da
prototipi antichi che ritraggono piuttosto sacerdoti isiaci (Faldi 1954, p.15;
Galleria Borghese 2000, p. 76), con il generale e console romano era dovuta
soprattutto dalla calvizie, motivata dal fatto che a lui si riconduceva
l'introduzione a Roma della moda di radersi quotidianamente il capo (Palma
Venetucci 1993, pp. 53-54). Il busto marmoreo riproduce una toga contabulata,
ossia indossata con il lembo anteriore avvolto intorno al torace piuttosto che
lasciato scendere verso il basso. L'opera, di cui non è noto l'autore, è stata
considerata un prodotto seicentesco per l'accentuata dicromia, che si
caratterizza anche per l'uso del bigio per il volto - determinato
dall'associazione tra il nome del personaggio e il colore della sua pelle - e la
ripresa, priva di accuratezza filologica, del repertorio della statuaria romana,

```

evidente nella raffigurazione di una toga contabulata, tipica dell'età tardo imperiale. Il busto risulta documentato dalle fonti per la prima volta nel 1796, quando è registrato in una testata del portico (Lamberti, Visconti, I, p. 11). Nell'Inventario Fidecommissario è descritto come esposto in sala I, in una nicchia della parete (1833, C, p. 44, n. 50), dove può ritenersi collocato in occasione del riallestimento della Villa Pinciana operato dall'architetto Antonio Asprucci. Sonja Felici"

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png/full/full/0/default.jpg",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share#sequenceScipione",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": 4032,
          "height": 6048,
          "images": [
            {
              "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {

```

```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png/full/full/0/default.jpg",
        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/png",
        "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
        }
    },
    "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png/full/full/0/default.jpg"
},
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/scipione-africano.png/full/full/0/default.jpg"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ]
}

```

```
        }
      ],
      "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
  ]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/busto-di-
scipione-lafricano",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.6

Manifest Opera: Busto di Clemente XII, Bracci Pietro

```

{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/scultura_moderna/manifest_clementeXII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Busto di Clemente XII, Bracci Pietro",
  "description": "Il pontefice raffigurato con piglio austero in questo busto
  intensamente espressivo è il toscano Clemente XII Corsini; egli fu qui ritratto,
  probabilmente dal romano Pietro Bracci, con indosso il camauro, una stola
  finemente decorata e la mozzetta orlata di pelliccia e mossata da profonde pieghe.
  Il volto, serio e accigliato, è scolpito con una resa realistica delle rughe.
  L'opera, non documentata nel diario in cui Pietro Bracci elencò tutte le opere da
  lui prodotte, gli è stata riferita dalla critica in seguito al confronto con un
  altro busto di Clemente XII, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte
  Antica di Roma. Per la datazione dell'opera si fa riferimento agli anni del
  pontificato di Clemente XII, anche se non ne è da escluderne un'esecuzione
  successiva.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Busto di Clemente XII"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "Bracci Pietro (Roma 1700 - 1773)"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "CCLXXII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest
  _panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "'700-'800"
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "h 76 cm (- x - in.)"
    }
  ]
}

```

```

    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/scultura'
target='_blank'>Scultura Moderna</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marble"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Donazione dell'Ospedale Istituto dei Ciechi di Roma, 1910."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1920 Lario, 1996-1997 Consorzio Capitolino, 2020-2021 Opus"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "Il pontefice Clemente XII, con il capo coperto dal camauro,
indossa una stola annodata all'altezza del petto e finemente decorata a volute -
tra le quali si riconoscono il Triregno e lo stemma bandato alla fascia
attraversante della famiglia Corsini -, e la mozzetta, orlata di pelliccia e
mossa da pieghe profondamente scavate e volumetriche. Il volto, serio ed
intensamente espressivo, è scolpito con una resa realistica delle rughe che
restituisce appieno l'età avanzata del papa, salito al soglio quasi ottantenne.
Nato a Firenze nel 1652, il pontefice salì al soglio pontificio nel 1730 e nel
decennio in cui regnò diede il via a numerosi importanti cantieri artistici
romani, tra cui spiccano la fontana di Trevi, il palazzo della Consulta, le
facciate di S. Giovanni in Laterano e S. Giovanni dei Fiorentini; nel 1734 egli
inoltre dispose l'apertura al pubblico dei Musei Capitolini. Eseguito in un
elegante stile tardo barocco, il busto è stato attribuito dalla critica a Pietro
Bracci (De Rinaldis 1935, p. 8; Fokker 1938, p. 350, Della Pergola 1951, p. 8;
Faldi 1954, p. 43) sulla base del confronto con l'altro busto di Clemente XII,
attribuito al medesimo artista, conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte
Antica di Roma, nonostante non risulti citato nel diario che egli tenne a partire
dal 1725, in cui elencò tutte le opere da lui prodotte. Riccoboni, invece, lo
riconducesse piuttosto alla maniera dello scultore, ma non la considerò autografa
(1942, p. 299). Di Pietro Bracci, nato a Roma da un intagliatore, la tradizione
narra che prima di praticare la scultura abbia studiato filosofia e lettere

```


presso i Gesuiti, tanto che nel 1724 era stato ammesso nell'Accademia dell'Arcadia con il nome di Gilisio Niddanio. Artisticamente si formò con Giuseppe Chiari per il disegno, e studiò scultura con Camillo Rusconi, il più noto scultore attivo a Roma nel primo quarto del Settecento (Honour 1971, pp. 620-623) La datazione del ritratto si riferisce in genere agli anni di pontificato di Clemente XII, sebbene non sia da escluderne un'esecuzione successiva alla morte del papa (Galleria Borghese, 2000, p. 76). Il ritratto di Clemente XII è presente nella Villa Borghese dal 1910, in seguito a una donazione dell'Istituto per Ciechi di Roma 0 (Faldi 1954, p. 43). Sonja Felici"

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif/full/full/0/default.jpg",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share#sequenceClemente",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": 8700,
          "height": 11600,
          "images": [
            {
              "@id": "https://6012.cophilab-cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",

```

```

        "resource": {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif/full/full/0/default.jpg",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/tif",
            "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
            }
        },
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif/full/full/0/default.jpg"
    },
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/bracci-clemente.tif/full/full/0/default.jpg"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ]
}

```

```
    }
  },
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/busto-di-
clemente-xii",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.7

Manifest Opera: Ara con soggetto dionisiaco, II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LVI.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ara con soggetto dionisiaco, II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "L'altare di forma circolare, integrato nella parte superiore e inferiore, è decorato da un rilievo figurato con personaggi del corteggio di Dioniso, dio dei misteri e dell'ebbrezza: un Fauno barbuto, dal corpo villosso e arti inferiori simili a quelli di un caprone, con indosso una nebride e nelle mani un bastone corto e un corno potorio; una Menade, sacerdotessa di Dioniso, un Satiro retrospiciente in corsa e una seconda Menade che danza suonando i crotali. Gli strumenti di culto bacchico appesi al bordo superiore del campo figurato richiamano l'ambientazione rurale tipica delle pratiche sacrali rustiche. Sull'orlo inferiore sono incise le iniziali di una iscrizione dedicatoria, non autentica, d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uravit). L'esemplare Borghese, di ignota provenienza, è il prodotto di una officina italica di età imperiale che riprende un repertorio di modelli che spazia dall'età arcaica fino a quella ellenistica.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ara con soggetto dionisiaco"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LVI"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II sec. d.C."
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Dimensions",
    "value": "altezza cm 90 (con integrazioni), diametro cm 50"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, dagli scavi di Mentana (1830-1832).
Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1996, Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "L'ara Borghese, di forma circolare, è integrata nella parte
superiore e inferiore. È ignota la provenienza del monumento, presente nella
collezione Borghese già dal XVI sec. e menzionato da Iacomo Manilli e Domenico
Montelatici quale supporto di una statua di Eros esposta in sala II e oggi al
Louvre. In occasione del nuovo allestimento della collezione voluto da Camillo
Borghese fra 1819 e 1832 nel Casino depauperato dalla vendita delle opere antiche
al cognato Napoleone Bonaparte, l'ara fu collocata nella sala I come base per la
statua di muliebri di Afrodite restaurata come Urania. Il rilievo figurato
presenta una teoria di personaggi del tiaso di Dioniso, dio dei misteri e della
campagna, legato al vino e alla vigna. Un Fauno barbuto, divinità della campagna
e dei greggi, col mento prominente, due lunghe corna, il corpo villosa e gli arti
inferiori simili a quelli di un caprone, è rappresentato di profilo a destra, con
indosso una nebride a guisa di mantello, un pedum (bastone corto e ricurvo) nella
destra e un rhython (corno potorio) nella sinistra sollevata. Seguono una Menade,
sacerdotessa di Dioniso, vestita di chitone e avvolta nell'himation svolazzante,
un Satiro, personificazione delle energie naturali dell'acqua, dei venti e delle
foreste, retrospiciente in corsa verso destra che reca nella sinistra una
fiaccola e una seconda Menade che danza suonando i crotali. Sospesi negli spazi
tra i personaggi vi sono i consueti strumenti di culto bacchico (siringa, timpano

```

e cimbali) appesi tramite nastri al bordo superiore del campo figurato, allo scopo di richiamare una ambientazione rurale tipica delle pratiche sacrali rustiche (Dräger 1994; Bacchetta 2005). Sull'orlo inferiore sono incise le iniziali di una formula dedicatoria, non autentica, d(e) s(ua) p(ecunia) f(aciendum) c(uravit). In età imperiale la rappresentazione del thiasos dionisiaco, con i suoi molteplici elementi simbolici e l'ambientazione naturale, diviene un tema figurativo particolarmente apprezzato per supporti diversi, dai puteali, ai rilievi di sarcofagi, agli altari e poteva inoltre inserirsi nella decorazione di spazi aperti come giardini, divenendo presto soggetto di genere, allusione alla gioia della festa danzante che prepara al rito sacrificale e al piacere di vivere donati da Dioniso. L'esemplare Borghese, fortemente integrato dal restauro moderno, riprende un repertorio di modelli che spazia dall'età arcaica fino a quella ellenistica; considerazioni di carattere stilistico e, in particolare il trattamento dei corpi e dei mantelli rigonfi, confrontabili con soluzioni ricorrenti su sarcofagi a tema dionisiaco, prodotti standardizzati delle botteghe di II sec. d.C. (vd. frammento del coperchio di un sarcofago nella collezione Farnese, Napoli, MANN inv.6606; Lista 2010, pp. 113-114, n. 42), permettono di iscrivere l'altare in questo orizzonte cronologico. Jessica Clementi"

```
},  
{
```

```
  "label": "Bibliography",
```

```
  "value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p. 67. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 247. A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, pp. 56-57. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 10, n. 3. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n. 3. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 12, n. 3. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 19. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 17, nn. 185-187. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 11. O. Dräger, Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basen aus Marmor, Mainz am Rhein 1994, p. 221, n. 50, tav. 20. 3-4. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 142, n. 106. A. Bacchetta, Oscilla e "ornamenti sospesi". La testimonianza delle fonti iconografiche, in Arredi di lusso di età romana. Da Roma alla Cisalpina, a cura di F. Slavazzi, Firenze 2005, pp. 55-72, in part. p. 63. M. Lista, Frammento di coperchio di sarcofago dionisiaco con iscrizione, in Le sculture Farnese. Le sculture delle Terme di Caracalla. Rilievi e varia. Volume III, a cura di C. Gasparri, Verona 2010, pp. 113-114, n. 42."
```

```
},  
{
```

```
  "label": "Rights Statement",
```

```
  "value": "-"
```

```
}
```

```
],
```

```

"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,

```

```

        "height":9000,
        "images":[
            {
                "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "@type":"oa:Annotation",
                "motivation":"sc:foto360",
                "on":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "resource":{
                    "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "@type":"dctypes:Image",
                    "format":"image/png",
                    "service":{

"@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                    },
                    "width":18000,
                    "height":9000
                }
            }
        ],
        "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ara-con-soggetto-
dionisiaco",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```


Table B.8

Manifest Opera: Ara funeraria di Claudio Felice, II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/arte_antica/manifest_IXCa.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ara funeraria di Claudio Felice, II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "L'ara marmorea proviene dagli scavi condotti per volontà del
  Principe Camillo Borghese fra 1830 e1832 a Mentana (Roma). L'altare è privo del
  coronamento originario e poggia su una base modanata. La faccia anteriore è
  occupata dall'iscrizione, in cui si ricorda che la sepoltura di Claudio Felice è
  stata allestita dall'erede Messalla Rutiliano. Felix è nome augurale molto
  diffuso, in particolare tra schiavi e liberti, ed è pressoché esclusivo degli
  uomini. Ai lati del monumento troviamo una patera e un urceus, una brocca, due
  strumenti rituali che hanno una posizione fissa nei cippi e negli altari e che
  rinviano simbolicamente alla posizione occupata dal sacerdote con la ciotola e
  dal camillo, il giovane assistente, con la brocca dinnanzi all'altare durante il
  sacrificio.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ara funeraria di Claudio Felice"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "IXCa"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest
  _panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "altezza cm 76, larghezza cm 53; profondità cm 37 (campo
epigrafico); cm 4,2-4,5 lettere"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Luni"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, dagli scavi di Mentana (1830-1832).
Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "XIX sec - Cornice superiore e spigolo sinistro nella parte
inferiore. 1996/97 - Liana Persichelli"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "L'ara marmorea fu rinvenuta in occasione delle campagne di
scavo condotte per volontà del principe Camillo Borghese a Mentana fra 1830 e
1832, "sotto il vocabolo di Monte dell'Oro" ed affidate allo scavatore Spagna.
Nella guida alla collezione del 1832, Antonio Nibby ne segnala la presenza in
sala II, quale basamento del busto con testa di Iside, laddove l'ara e il busto
rimasero fino al restauro del 1997, per poi essere collocati in sala I, dove
attualmente sono esposti. L'ara, a corpo parallelepipedo, è priva del coronamento
originario e poggia su una base modanata. La faccia anteriore è occupata dal
campo epigrafico, definito da una cornice a doppio listello. Il testo D(is)
M(anibus) / Cl(audo) Felici bene / merenti Messal / la Rutilianus / heres fecit
indica che la sepoltura di Claudio Felice è stata allestita dall'erede Messalla
Rutiliano. Felix è nome augurale molto diffuso, in particolare tra schiavi e
liberti, ed è pressoché esclusivo degli uomini (vd. Greggi 2007). Ai lati del
monumento troviamo rispettivamente a sinistra un urceus, a destra una patera. La
posizione di tali strumenti rituali è fissa nei cippi e negli altari e deriva
dalla collocazione che il sacerdote con la patera e il camillo, il giovane che
assiste il sacerdote durante il sacrificio, con l'urceus tengono davanti agli
altari durante il sacrificio (Bowerman 1913, p. 87). Nel tempo, poi, la

```

dimensione simbolica di tali attributi scompare, mentre urceus e patera diventano motivi comuni di repertorio sui lati minori di cippi e altari (Von Schaewen 1940, pp. 17-14). Considerazioni stilistiche e paleografiche permettono di inquadrare l'ara genericamente nel II sec. d.C. Jessica Clementi"

```
    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "CIL, XIV 3966. PIR2, M 508. A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 75, n. 5. A. Hübner, Exempla scripturae epigraphicae Latinae a Caesaris dictatoris morte ad aetatem Iustiniani, Berloni 1885, n. 540. H.C. Bowerman, Roman Sacrificial Altars. An Archaeological Study of Monuments in Rome, Lancaster 1913, p. 87. R. von Schaewen, Römische Opfergeräte, ihre Verwendung im Kultus und in der Kunst, Berlin 1940. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Roma 1954, p. 10. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 19, n. 222. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 14. C. Pala, Nomentum (Forma Italiae I, 12), Roma 1976, p. 70, n. 23. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 140-141, n. 104. M. Granino Cecere, Latium vetus. 1, (CIL, XIV; Eph. Epigr., VII e IX). Latium vetus praeter Ostiam, Roma 2005, pp. 778-779, n. 1021. S. Greggi, La documentazione epigrafica dell'antica Nomentum, in "Annali Nomentani", 2007, pp. 22-87, in part. p. 58, n. 61. Schede di catalogo 12/00147829, P. Moreno 1976; aggiornamento G. Ciccarello 2021"
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
```

```

        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
            {
                "@id": "-",
                "@type": "oa:Annotation",
                "motivation": "sc:painting",
                "resource": {
                    "@id": "-",
                    "@type": "dctypes:Image",
                    "format": "image/tif",
                    "service": {
                        "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                        "@id": "-",
                        "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
                    }
                },
                "on": "-"
            }
        ],
        "thumbnail": "-"
    },
    {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
            {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "@type": "oa:Annotation",
                "motivation": "sc:foto360",
                "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "resource": {
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "@type": "dctypes:Image",
                    "format": "image/png",
                    "service": {
                        "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                        "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                    }
                }
            }
        ]
    }
]

```

```
        },
        "width":18000,
        "height":9000
    }
}
],
    "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
    "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
    "related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ara-funeraria-di-
claudio-felice",
    "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.9

Manifest Opera: Ara sepolcrale di Spendonte, prima metà I secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_IVa.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ara sepolcrale di Spendonte, prima metà I secolo d.C., Arte Romana",
  "description": "L'ara è ricordata nel Portico dal Nibby nel 1832 a sostegno del frammento di una statua di Leda (inv. IV). La scultura quadrangolare conserva una modanatura nell'estremità inferiore; sui fianchi sono raffigurati gli utensili dei sacrifici rituali, una patera e una piccola brocca. Gli angoli della faccia anteriore sono decorati da due bucrani che sostengono dalle corna dei nastri avviluppati in un ricco festone. L'iscrizione è dedicata al liberto Spendon. La scultura è inquadrabile cronologicamente agli inizi del I d.C.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ara sepolcrale di Spendonte"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "IVa"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "prima metà I secolo d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "67 x 73 x 46 cm, altezza lettere cm 2,5-5,5"
    },
    {
      "label": "Classification",
```

```

    "value": "<a
href='https://www.collezione-galleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, citata per la prima volta dal Nibby
nel Portico (1832, pp. 13-14). Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p.
42, n. 13. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Inscriptions",
    "value": "DIS MANIBUS SPENDONTIS AUGUSTI ET AUGUSTAE LIBERTI"
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1997 M. G. Mascetti"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "L'ara, quadrangolare, presenta un basamento modanato
composto inferiormente da un listello, una gola rovescia e un secondo listello.
Gli spigoli anteriori sono decorati da due bucrani dalle cui corna pendono delle
tenie, che sorreggono, sulla faccia anteriore, una ricca ghirlanda di fiori,
frutti e pigne. I nastri, svolazzanti, terminano in un motivo a foglietta
bilobata. Nella faccia anteriore, l'iscrizione, delimitata solo inferiormente
dalla ghirlanda, si svolge in cinque righe ed è dedicata a Spendon, liberto di
Augusto: DIS MANIBUS SPENDONTIS AUGUSTI ET AUGUSTAE LIBERTI Sui fianchi destro e
sinistro si conservano i simboli rituali, la patera, una tazza per le libagioni,
e un urceus, una piccola brocca. Il Nibby ricorda l'ara nel Portico a sostegno di
un frammento di statua di Leda e ritiene l'iscrizione, eccetto la parola DIS, di
esecuzione moderna, definendola "una di quelle imposture del declinare del XV
secolo" (1832, pp. 13-14). Venturi conferma l'ubicazione e la ritiene antica
(1893, p. 9). Nel corso del XX secolo fu posta nella cappella, mentre alla fine
degli anni Novanta si trovava nel salone, come base per un frammento scultoreo
moderno, una testa di Cristo (inv. XXX), dove la ricorda Paolo Moreno nel 2003
(pp. 132-133, n. 98). Dal 2021 è esposta in sala I. Gli studi inquadrano la
scultura agli inizi del primo secolo d.C. Giulia Ciccarello"
  },

```

```

    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, pp. 13-14. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 5, n. 7. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 909, n. 7. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano del Palazzo della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), I, p. 5, n. 10. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 9. Corpus Inscriptionum Latinarum VI, I, 1876, n. 26674. W. Altmann, Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit, 1905, pp. 62-63, fig. 55. D. Boschung, Antike Grabaltäre aus den Nekropolen Roms, in "Acta Bernensia", 10, Bern 1987, p. 96, n. 638; p. 66, n. I91. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 132-133, n. 98. Scheda di catalogo 12/01008405, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2020."
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "-",

```



```

        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/tif",
        "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
        }
    },
    "on": "-"
}
],
"thumbnail": "-"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}

```

```
    ]  
  }  
],  
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",  
  "related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ara-sepolcrale-  
di-spondonte",  
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'  
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"  
}
```

Table B.10

Manifest Opera: Statua di Afrodite del tipo Louvre-Napoli, metà I sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LVIII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua di Afrodite del tipo Louvre-Napoli, metà I sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La statua di Venere, dea dell'amore e simbolo della forza vitale, è stante sulla gamba sinistra e sfiora il suolo con la punta del piede destro retrostante; mentre il braccio corrispondente è sollevato e sorregge un lembo del mantello, il sinistro è piegato in avanti ad angolo retto, porgendo un attributo oggi mancante. La figura è impostata frontalmente: al fianco sinistro inarcato corrisponde la spalla sinistra abbassata. Un chitone sottile avvolge il corpo muliebre, le cui morbide forme sono enfatizzate dalla trasparenza del tessuto, che scivolando lungo il braccio sinistro scopre il seno e la spalla. Nella replica di età giulio-claudia del celebre tipo statuuario dell'“Afrodite Louvre-Napoli” si ravvisa il chiaro influsso di un archetipo della fine del V sec. a.C. ascrivibile, per trattamento del panneggio e ponderazione, alla cerchia fidiaca o policletea.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua di Afrodite del tipo Louvre-Napoli"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LVIII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "metà I sec. d.C."
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Dimensions",
    "value": "alt.senza plinto cm. 165"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo pentelico"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C, n. 39.
Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1996 Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Nel 1828 la statua della "Venere velata, simile ad altra,
che esiste al Museo Vaticano, con piedistallo con bassorilievo istoriato" è
menzionata fra quelle poste nella "Sala della Bella Cerere" o "Sala della Leda"
nel piano generale per il "Nuovo Museo Borghese", allestito da Camillo Borghese
tra il 1819 e il 1832 nel Casino depauperato dalla vendita delle opere della
collezione al cognato Napoleone Bonaparte (Moreno 1997, p. 106); nel tentativo di
sottolineare i nessi tematici fra le sculture della collezione, la statua è
intenzionalmente accostata ad un'altra Afrodite, variante dello tipo (Gasparri
2011, p. 84). Antonio Nibby nel 1832 la menziona nella "Camera I", corrispondente
all'attuale sala I, descrivendola come "Venere o una ninfa nell'atto di lasciarsi
cadere il peplo e disciogliersi la tunica per bagnarsi", posta sopra un'ara
rotonda decorata da Menadi danzanti; è ancora Nibby, nel 1838, a citarla, sempre
nella sua attuale sistemazione, denominandola questa volta "Venere genitrice".
La figura insiste sulla gamba sinistra, mentre la destra flessa è portata
indietro e aderisce al suolo con la punta del piede; il braccio corrispondente è
sollevato nell'atto di tenere un lembo del mantello, mentre l'altro è piegato in
avanti ad angolo retto e doveva reggere un attributo – variamente identificato
con una brocca, un lembo del mantello o un pomo – qui mancante. Il corpo è
avvolto da un leggero chitone senza maniche, movimentato da sottili

```

plissettature, così trasparente da simulare un effetto bagnato, che lascia intravedere le forme e, scivolando lungo il braccio sinistro, scopre il seno e la spalla. Nella scultura si riconosce la replica del celebre tipo statuario dell' "Afrodite Louvre-Napoli" (Delivorrias et alii 1984, pp. 33-35, nn. 225-240) – cosiddetta dalla prima replica nota ora al Louvre (Parigi, Louvre MA 525; Brinke 1996, pp. 19-20, R 3) – denominata anche Louvre-Holkham Hall o Parigi-Norfolck (Brinke 1996, pp. 24-25, R 9; Angelicoussis 2001, pp. 82-83, n. 3). La testa, ricomposta da due frammenti e ampiamente rilavorata, non è pertinente al tipo, pur riproponendo una acconciatura propria di altre raffigurazioni di Venere. Il prototipo – in bronzo – venne probabilmente creato fra 420-400 a.C. ed è generalmente ascritto a un artista della cerchia fidiaca o policletea; se in passato, infatti, sono stati fatti nomi di allievi di Fidia attivi alla fine del V sec. a.C., negli ultimi anni si è prediletta una associazione alla figura di Callimaco, scultore argivo di scuola fidiaca o a un artista di scuola policletea entrato in contatto con il cantiere del Partenone, in virtù del carattere eclettico dell'opera, che coniuga sapientemente elementi attici nel trattamento del panneggio ad altri propriamente argivi nella ponderazione. Si è ipotizzata, inoltre, la funzione di simulacro di Afrodite reduplicato nei due santuari gemelli a lei dedicati ad Atene, da cui provengono numerose repliche, e Trezene in Argolide (La Rocca 1972-73, p. 440). L'immagine ebbe grande successo e venne riprodotta in copie di vario formato destinate ad ambiti residenziali, funerari o pubblici a partire dall'età ellenistica e soprattutto imperiale, in particolare in età giulio-claudia e nel periodo compreso fra l'età di Adriano e gli Antonini (Karanastassis 1986, pp. 217-259; Brinke 1991, pp.147-243; Brinke 1996, pp. 18-59). La capillare diffusione in tutte le città dell'impero in prima età imperiale può senza dubbio essere ricondotta all'ampio interesse per Venere quale madre di Enea e progenitrice della gens Iulia, mentre non è possibile, come proposto da vari studiosi in passato, riconoscere alcun legame fra il tipo statuario in esame e la statua di culto di Venus Genetrix nel Foro di Cesare a Roma – la cui creazione è associata da Plinio alla figura di Arkesilaos (Naturalis Historia XXXV, 155f) – né con il simulacro posto nel tempio di Venere a sostituzione del primo in occasione della riconsacrazione traianea del 113 d.C. (Capaldi 2009, p. 64 nota 26). L'andamento monotono e quasi metallico delle pieghe del panneggio e l'irrigidimento delle forme plastiche, che trova un confronto puntuale nella replica nella Collezione Farnese a Napoli (MANN inv. 5997), permettono di assegnare l'opera alla metà del I sec. d.C. Jessica Clementi"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, pp. 58-59, n.4. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n.5. E. A. Braun, Vorschule der Kunstmythologie, Gotha 1854, p. 46, tav. 73. J. J. Bernoulli, Aphrodite, Leipzig 1873, p. 87, n. 3. S. Reinach, La Vénus drapée au Musée du Louvre, in "Gazette Archéologique", 1887, p. 250-262, in part. p. 257 nota 3. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. W. Klein, Praxiteles, Leipzig 1898, p. 55 nota 5. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 19. W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (3a Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, p. 237-238, n. 1539. A. De Rinaldis, La R. Galleria Borghese in Roma, Roma 1935, p. 8. G. Lippold, Griechische Plastik, München 1950 (Handbuch der Archäologie, III, 1), p. 168 nota 1. P. Della Pergola, La Galleria

Borghese in Roma, Roma 1954, p. 8. W. Fuchs, Die Aphrodite Typus Louvre–Napoli und seine neuattischen Umbildungen, in Neue Beiträge, Festschrift B. Schweitzer, Stuttgart, Kéin 1954, pp. 206–217, in part. p. 216 nota 58. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 7, n. 11. W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom, (4a Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p. 715, n. 1953 (Fuchs). D. Arnold, Die Polykletnachfolge, Berlin 1969 (Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 25. Ergänzungsheft), p. 75 nota 292. M. Bieber, Ancient Copies, Contributions to the History of the Greek and Roman Art, New York 1977, p. 46, fig. 126. E. La Rocca, Una testa femminile nel museo Nuovo dei Conservatori e l’Afrrodite Louvre–Napoli, in “Annuario della Scuola Archeologica Italiana di Atene” 50–51, 1972–73, pp. 419–450. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 100, fig. a p.85. A. Delivorrias et alii, s.v. Aphrodite, in “Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae”, II,1 Zürich München 1984, pp. 33–35, nn. 225–240, tavv. 25–27. P. Karanastassis, Untersuchungen zur kaiserzeitlichen Plastik in Griechenland, 1. Kopien Varianten und Umbildungen nach Aphrodite–Typen des 5. Jhs. V. Chr., in “Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung” 101, 1986, pp. 207–291. M. Brinke, Kopienkritische und typologische Untersuchungen zur statuarischen Überlieferung der Aphrodite Typus Louvre–Neapel, Antiquitates 1, Hamburg 1991. M. Brinke, Die Aphrodite Louvre–Neapel, in “Antike Plastik”, 25, München 1996, pp. 7–64, in part. pp. 22–23, R7 tav. 16. P. Moreno, L’antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, Roma 1997, pp. 73–117, in part. p. 106. E. Angelicoussis, The Holkham Collection of Classical Sculptures, MAR 30, Mainz 2001, pp. 82–83, n. 3. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 67 n. 5. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 144, n. 109. C. Capaldi, Statua di Afrodite tipo Louvre–Napoli, in C. Gasparri (a cura di), Le sculture Farnese. I. Le sculture ideali, Verona 2009, pp. 62–64 n. 25. C. Gasparri, Marmi antichi a Villa Borghese. Tre secoli di storia del collezionismo a Roma, in I Borghese e l’antico, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 2011–2012), a cura di Anna Coliva, Milano 2011, pp.75–87, in part. p. 84 fig. 13. Scheda di catalogo 12/00147859, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2021 "

```

    },
    {
        "label": "Rights Statement",
        "value": "-"
    }
],
"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [

```

```

{
  "@id": "-",
  "@type": "sc:Sequence",
  "label": "Object",
  "viewingDirection": "left-to-right",
  "viewingHint": "paged",
  "startCanvas": "-",
  "canvases": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Canvas",
      "label": "Main Image",
      "width": -,
      "height": -,
      "images": [
        {
          "@id": "-f",
          "@type": "oa:Annotation",
          "motivation": "sc:painting",
          "resource": {
            "@id": "-",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/tif",
            "service": {
              "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
              "@id": "-",
              "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
            }
          },
          "on": "-"
        }
      ],
      "thumbnail": "-"
    },
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "@type": "sc:Canvas",
      "label": "Sala 360",
      "width": 18000,
      "height": 9000,
      "images": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
          "@type": "oa:Annotation",
          "motivation": "sc:foto360",
          "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",

```

```

        "resource":{
            "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "@type":"dctypes:Image",
            "format":"image/png",
            "service":{

"@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
            },
            "width":18000,
            "height":9000
        }
    },
    "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/statua-di-
afrodite-del-tipo-louvre-napoli-con-testa-non-pertinente",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```


Table B.11

Manifest Opera: Statua di Apollo, II sec. d.C. Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/arte_antica/manifest_LV.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua di Apollo, II sec. d.C. Arte Romana",
  "description": "Statua maschile, nuda, di dimensioni minori del vero,
  allestita su un plinto. Ritrae una figura apollinea restaurata come eroe o
  Alessandro Magno. Il torso, con l'attaccatura delle braccia e delle cosce, è
  antico, mentre il resto del corpo è di restauro. La testa, moderna e inserita
  alla base del collo, presenta a sua volta rimaneggiamenti successivi. Per ragioni
  iconografiche e stilistiche, la porzione originale della scultura può essere
  attribuita all'opera di officine urbane di età imperiale che riprendono modelli
  statuari del primo ellenismo.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua di Apollo"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza totale (con plinto) cm 88,5; statua cm 81; parte
  antica conservata per cm 33; testa cm 11"
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezione-galleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione di Giovan Battista Della Porta, acquisto di
Giovan Battista Borghese da Giovanni Paolo Della Porta, 1609. Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, n. 91. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1828. 1996 Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "In questo Apollo, restaurato come giovane eroe o Alessandro
Magno, molto probabilmente può identificarsi uno dei due "Gladiatori" che Iacopo
Manilli e Domenico Montelatici ricordano esposti nella stanza del Seneca.
Nell'allestimento seicentesco, conservato tra l'età di Scipione e Marcantonio
Borghese, queste figure erano collocate in cima a due colonne in marmo nero,
poste sulla parete ovest ai lati della celebre scultura del Seneca morente, ora
al Museo del Louvre (Manilli 1650, p. 62; Montelatici 1700, p. 256; I Borghese e
l'antico, p. 159). Ancora presenti nell'Inventario del 1792, le statue, entrambe
di dimensioni minori del vero, sembrano coincidere con i "Gladiatori" che Giovan
Battista Borghese acquistò nel 1609, per conto di Paolo V, dallo scultore
Giovanni Paolo Della Porta assieme al resto della collezione di pezzi antichi
(ASV, AB 348, busta III, n. 32; AB 456, 17, nr. 2; AB 1007, nr. 270, p. 48. De
Lachenal 1982, pp. 90-93). L'unione dei marmi Della Porta alle sculture Ceoli,
acquisite nel 1607 da Scipione, costituiva una larga parte del nucleo originario
della collezione Borghese di antichità, arricchita nel corso degli anni grazie
all'ingresso di marmi e statue provenienti non solo dal mercato antiquario, ma
anche dagli scavi e dalle scoperte effettuati nei possedimenti di famiglia. Da
sola e come "statuetta di Giovane eroe di marmo greco" compare nella nota del
quinto lotto di oggetti affidati nel 1828 da Giuseppe Gozzani, ministro del
principe Camillo subentrato al padre Evasio Gozzani, ad Antonio D'Este e
Francesco Massimiliano Laboureur per il restauro e la ricollocazione nelle sale
della villa. In particolare, la scultura fu «...unita e riattaccata insieme.

```

Fattoci il naso, la mano destra con la impugnatura della spada. La sottopianta per unirla alla pianta stessa. Pulita e patinata» (Moreno, Sforzini 1987, p. 363). Non è chiaro, tuttavia, a quale dei due scultori possano attribuirsi gli interventi di pulitura, patinatura, assemblaggio, così come il restauro del naso e della mano destra con l'impugnatura della spada. In merito all'inserimento delle braccia, delle gambe e della testa col collo, unito al busto con una sutura in gesso, considerando l'allestimento seicentesco possiamo immaginare che la scultura sia entrata in collezione già integrata, forse dallo stesso Della Porta. La testa, moderna e rimaneggiata, presenta segni di esposizione ad agenti atmosferici. L'unica porzione antica è costituita dal busto nudo, con l'attaccatura delle cosce e delle braccia sotto le spalle. Il balteo che attraversa il torso doveva, evidentemente, sorreggere l'attributo posto sul lato sinistro della figura, mentre la mano destra doveva stringere un oggetto. L'inclinazione delle spalle, infatti, lascia intuire come il braccio sinistro dovesse essere piegato, mentre il destro fosse proteso in avanti. Il primo restauro, dunque, ricompone un'iconografia coerente nella posizione degli arti, nella ponderazione del corpo e nel movimento. Diversa, invece, è l'interpretazione antiquaria del tipo iconografico, restituito come figura eroica che tiene la spada. La tensione del busto e la presenza del balteo lasciano pensare, piuttosto, a un Apollo in veste di citaredo, sul tipo della statua delle Terme di Leptis Magna (al Museo di Tripoli) o di una statuetta al Museo di Istanbul. In entrambi i casi la cinghia è funzionale a sostenere la cetra posta sul fianco sinistro e la mano destra tiene un plettro. I modelli di riferimento possono individuarsi in opere del tardo IV secolo (Moreno, Viacava 2003, p. 140). La resa stilistica del busto Borghese ben si adatta al lavoro di officine imperiali urbane che riprendono tipi e modelli statuari tardo-ellenistici. Interessante nella ricomposizione iconografica è il rimaneggiamento ottocentesco della testa che si direbbe citare, in chiave antiquaria, il volto di Alessandro Magno. Ricordiamo, infatti, quanto in età napoleonica il soggetto godesse di particolare fortuna e fosse valorizzato nell'immaginario autocelebrativo dell'Impero. Sotto tali sembianze, il giovane eroe, riposizionato in un angolo della sala I, con l'ingresso nella stanza nel 1889 della Paolina come Venere Vincitrice sembra voler richiamare i giorni di gloria di Camillo (Moreno, Sforzini 1987, p. 91). L'Inventario del Fidecommesso Borghese del 1833 testimonia il passaggio dell'Eroe in sala III e l'allestimento sopra rocchi di colonna in marmo cipollino, immediatamente prima della collocazione attuale. Clara di Fazio"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p. 62. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 256. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 19. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 9, n. 47. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 102. L. De Lachenal, La collezione di sculture antiche della famiglia borghese e il Palazzo in Campo Marzio, in "Xenia" 4, 1982, pp. 49-117, in part. pp. 60, 90. P. Moreno, C. Sforzini, I Ministri del Principe

Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'antichità" 1, 1987, pp. 339-371; in part. p. 363. A. Gallottini, Philippe Thomassin. Antiquarium statuarum Urbis Romae liber primus (1610-1622), in "Bollettino d'Arte", volume speciale, Roma 1995. K. Kalveram, Die Antikensammlung des Kardinals Scipione Borghese, in "Römische Studien der Bibliotheca Hertziana", 11, Worm am Rhein 1995, p. 199, n. 79. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, Roma 1997, pp. 73-117, in part., pp. 90-91. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 140, n. 103. I Borghese e l'antico, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Borghese, 2011-2012), a cura di A. Coliva, Milano 2011, p. 158. Scheda di catalogo 12/ 00147854, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2021 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "h-",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",

```

```

        "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
        }
    },
    "on": "-"
}
],
"thumbnail": "-"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        },
        {
            "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
        }
    ]
}
]
}

```

```
],  
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",  
  "related": "https://www.collezione-galleriaborghese.it/opere/statua-di-  
apollo",  
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'  
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"  
}
```

Table B.12

Manifest Opera: Testa femminile, restaurata quale Iside, su busto non pertinente, circa metà II secolo d.C., Arte Romana.

```
"@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
"@id":
"https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
re/arte_antica/manifest_IXC.json",
"@type": "sc:Manifest",
"label": "Testa femminile, restaurata quale Iside, su busto non pertinente,
circa metà II secolo d.C., Arte Romana",
"description": "Il busto ritrae una figura femminile provvista di un
panneggio che lascia scoperto il seno destro. Dalla critica la scultura è
interpretata come la raffigurazione di Tellus o della dea Iside. Nella direzione
di quest'ultima ipotesi sembrano essere stati realizzati gli interventi di
restauro eseguiti nel XIX secolo. Menzionata per la prima volta nella camera VII
(Egizia) nel 1854, si ritrova nel 1893 collocata nella seconda stanza, e quindi
nel 1998 posta definitivamente nella sala prima. Le caratteristiche
dell'acconciatura e della morbida resa delle superfici sembrano suggerire
un'ispirazione a modelli del V secolo a.C. dei quali la scultura Borghese è da
considerare una replica eseguita nel II secolo d.C.",
"metadata":
[
  {
    "label": "Title",
    "value": "Testa femminile, restaurata quale Iside, su busto non
pertinente"
  },
  {
    "label": "Artist / Maker",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Number of Inventory",
    "value": "IXC"
  },
  {
    "label": "Location",
    "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
Paolina</a> | <a
href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
  },
  {
    "label": "Date",
    "value": "circa metà II secolo d.C."
  },
  {
    "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "altezza con busto cm 50; altezza testa con collo cm 29;
larghezza cm 48"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco (testa); grigio con venature scure (busto)"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, ricordato Nell'Indicazione del 1854
nella camera VII, detta Egizia, (p. 26, con il numero 12); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 42, n. 22. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "XIX secolo - Interventi di restauro nel ciuffo di capelli,
sulla fronte, nei riccioli che cadono sul davanti, in parte delle labbra, nel
mento e sulla punta del naso e nei capelli sopra l'occhio destro, nel collo e in
una parte della coda di capelli sulla nuca. 1996-97 - Liana Persichelli"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Nell'Indicazione del 1854 la scultura è registrata nella
camera VII, detta Egizia, citata alla p. 26, con il numero 12; il Venturi, nel
1893, la menziona nella II stanza come "Busto di donna, sopra cippo di Claudio
Felici. Vi sono aggiunti gli attributi di Iside" (p. 27). In occasione degli
interventi di restauro del 1998 è collocata, definitivamente, nella sala I. Il
busto poggia su una base circolare decorata sulla fronte da un rilievo
raffigurante due tori affrontati a un canestro ricolmo di frutti e poggiante su
girali vegetali. La figura femminile, tagliata sotto il petto, indossa un
panneggio che lascia scoperto il seno destro, fermato sulla spalla destra da una
fibula circolare. Le spalle sono abbassate e il capo è leggermente rivolto verso
destra. Nel volto, dai tratti duri e asciutti, gli occhi sono di forma allungata
con palpebre spesse, sormontati da arcate sopraccigliari profondamente arcuate
che si ricongiungono nella linea del naso. La bocca, semiaperta, ha labbra
piccole e carnose. I capelli, scriminati centralmente, sono cinti da un diadema
dal quale fuoriescono in lunghe ciocche ondulate che incorniciano sul davanti la

```


fronte e sul retro seguono la linea del collo. Il Lippold, nel 1926, ritiene il busto di fattura antica interpretandolo come la personificazione di Tellus in virtù della raffigurazione dei frutti e degli animali nel rilievo della base (1926, p. 8, n. 2731). Nel 1957 la Calza, che ne suppone la medesima interpretazione, considera la base una rielaborazione rinascimentale del XV-XVI secolo (p. 10, n. 63). L'identificazione con Iside appare avvalorata dal confronto con un busto della dea, conservato nel museo di Göttingen, risalente al periodo tardo-adrianeo. Il Kruse nel confronto tra le due opere osserva per la replica Borghese un maggiore dinamismo nella resa della capigliatura, una maggiore ricchezza di dettagli ma di qualità inferiore. L'autore suppone, altresì, che il ciuffo di capelli sopra la fronte, aggiunto in un intervento di restauro, possa aver preso il posto del kalathos, un canestro stretto alla base, presente nella replica tedesca. Le sculture sarebbero entrambe da considerare delle repliche neo-classiche inquadrabili nel II secolo d.C. e derivanti da modelli di V secolo a.C. (1967, pp. 568-579, figg. 3-4). Tale inquadramento cronologico è condiviso dal Moreno che individua inoltre un legame dei due tori affrontati nel rilievo con l'insegna gentilizia della famiglia Borgia (2003 p. 141, n. 105). Giulia Ciccarello"

},

{

"label": "Bibliography",

"value": "Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese", Roma 1854 (1873), p. 26, n. 12. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 27. G. Giusti, The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome, Città di Castello 1919, p. 35. G. Lippold, Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, X, 1 München, 1926, p. 8, n. 2731. G. Lippold, Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen, XV B, München, 1938, p. 15, n. 4402. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p. 10. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 10, n. 63. H. J. Kruse, Ein Marmorkopf der Göttinger Archäologischen Sammlung, in Archäologischer Anzeiger 1966, pp. 568-579, figg. 3-4. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 65, n. 1. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 141, n. 105. Scheda di catalogo 12/00147828, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2020."

},

{

"label": "Rights Statement",

"value": "-"

}

],

"thumbnail": "-",

"viewDirection": "right-to-left",

"attribution": "Digital image courtesy of the Galleria Borghese.",

"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",

"within": "-",

```

"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",

```

```

        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/png",
            "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
            },
            "width": 18000,
            "height": 9000
        }
    },
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/testa-femminile-
restaurata-quala-iside-su-busto-non-pertinente",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.13

Manifest Opera: Ara con soggetto dionisiaco, fine I sec. a.C.- inizio I sec. d.C., Arte Romana

```
"@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
"@id":
"https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
re/arte_antica/manifest_LVIIIa.json",
"@type": "sc:Manifest",
"label": "Ara con soggetto dionisiaco, fine I sec. a.C.- inizio I sec. d.C.,
Arte Romana",
"description": "L'altare circolare, molto corroso e di ignota provenienza, è
decorato da un rilievo con una teoria di tre Menadi, o Baccanti, adepti del
corteo di Dioniso, dio del vino e dei misteri, intente a danzare con in mano gli
attributi tipici, il cembalo e il tirso, precedute da una pantera. Il tema
iconografico, noto da almeno sessanta riproduzioni datate fra gli inizi del I
secolo a.C. e il III secolo d.C. su supporti eterogenei, è tradizionalmente
attribuito allo scultore greco Callimaco (fine V sec. a.C.). I motivi decorativi
adottati nella cornice inferiore dell'ara richiamano la trabeazione del Tempio
della Concordia nel Foro romano, restaurato da Tiberio fra 7 a.C. e 10 d.C.,
suggerendo una datazione in tale orizzonte cronologico.",
"metadata":
[
  {
    "label": "Title",
    "value": "Ara con soggetto dionisiaco"
  },
  {
    "label": "Artist / Maker",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Number of Inventory",
    "value": "LVIIIa"
  },
  {
    "label": "Location",
    "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
Paolina</a> | <a
href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
  },
  {
    "label": "Date",
    "value": "fine I sec. a.C.- inizio I sec. d.C."
  },
  {
    "label": "Dimensions",
    "value": "altezza cm 92 (con integrazioni), diametro cm 45"
```

```

    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo bianco"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Collezione Borghese, citato per la prima volta da Nibby
(1832, p. 56); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C, p. 43, n. 39.
Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1996, Consorzio Capitolino"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "L'ara circolare, molto corrosa e integrata nella parte
superiore, è di ignota provenienza; in occasione del nuovo allestimento della
collezione, voluto da Camillo Borghese fra 1819 e 1832 nel Casino depauperato
dalla vendita delle opere antiche al cognato Napoleone Bonaparte, fu collocata
nella sala I come base per la statua di Afrodite tipo Louvre-Napoli. Il rilievo
figurato presenta una teoria di tre Menadi, o Baccanti, adepte del corteo di
Dioniso, dio del vino e dei misteri, vestite di chitone e avvolte nel mantello
svolazzante, intente a danzare con in mano gli attributi tipici, il cembalo e il
tirso, precedute da una pantera. L'ara Borghese offre una significativa
attestazione di come le botteghe operanti nel solco della tradizione
classicistica in Grecia e poi a Roma rielaborino con gusto eclettico un tema
iconografico noto da almeno sessanta riproduzioni, datate fra gli inizi del I
secolo a.C. e il III secolo d.C. su supporti eterogenei, dagli altari, ai
candelabri, ai rilievi, ai sarcofagi, ai vasi (Touchette 1995, pp. 65-85,
Touchette 1998; Dyczek 2007; Paolucci 2020, pp. 26-32). Tale ampia diffusione del
modello ha indotto gli studiosi a riconoscerci l'opera di un artista celebre,
tradizionalmente riconosciuto nello scultore greco Callimaco, attivo ad Atene sul
finire del V sec. a.C.: la resa del panneggio trova, infatti, diretti confronti
nei rilievi del parapetto del tempio di Atena Nike. A prescindere, tuttavia,
dall'autore gli studiosi concordano nel riconoscere la dipendenza da un modello

```

ad altorilievo, dal momento che le Menadi sono sempre raffigurate di profilo, mentre vi sono dubbi sulla materia usata nell'archetipo. Secondo W. Fuchs i rilievi erano appliques in metallo e decoravano la base circolare di un monumento coregico celebrativo della vittoria delle "Baccanti" di Euripide avvenuta nel 406-405 a.C. (Fuchs 1959, pp. 87-88), mentre L. A. Touchette ipotizza che si disponessero ai lati della scena di nascita di Dioniso sul podio della statua del dio, opera di Alkamenes, eretta nel santuario di Dioniso Eleutereo alle pendici meridionali dell'Acropoli di Atene (Touchette 1995, pp. 25-30). I motivi decorativi adottati nella cornice inferiore dell'ara, richiamanti la trabeazione del Tempio della Concordia nel Foro romano, restaurato da Tiberio fra 7 a.C. e 10 d.C., suggeriscono una datazione in tale orizzonte cronologico. Jessica Clementi"

```
},
{
```

```
  "label": "Bibliography",
```

```
  "value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 56. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 5. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n. 5. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 12, n. 5. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 19. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 17, nn. 188-190. W. Fuchs, Die Vorbilder der Neuattischen Reliefs, (Jahrbuch des Deutschen Archaologischen Instituts – Ergänzungshefte 20), Berlin 1959, pp. 87-88. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p.102. O. Dräger, Religionem significare. Studien zu reich verzierten römischen Altären und Basenaus Marmor, Mainz am Rhein 1994, p. 222, n. 51, tav. 21. 2-4. L. A. Touchette, The dancing Maenadreliefs: continuity and change in Roman copies, London 1995. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 105-106. L. A. Touchette, Un nuovo monumento con Menadi dal Foro: riflessioni sulla destinazione pubblica dei rilievi neoattici nel mondo romano, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", XCIX, 1998, pp. 113-124. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 142-144, n. 108. P. Dyczek, Kallimachos Maenad from Rhizon/Risinium (Montenegro), in Die Selbstdarstellung der römischen Gesellschaft in den Provinzen im Spiegel der Steindenkmaler, a cura di E. Walde, B. Kainrath (Aktendes IX. Internationalen Kolloquiums über Probleme des Provinzial römischen Kunstschaffens), Innsbruck 2007, pp. 275-286. F. Paolucci, Marmora aurata. L'uso della doratura nella statuaria classica delle Gallerie degli Uffizi: i risultati di un decennio di ricerche, in "Imagines", 4, maggio 2020, pp. 10-53. Scheda di catalogo 12/00147858, P. Moreno 1976; aggiornamento G. Ciccarello 2021. "
```

```
},
{
```

```
  "label": "Rights Statement",
```

```
  "value": "-"
```

```
}
```

```
],
```

```

"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,

```

```

        "height":9000,
        "images":[
          {
            "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type":"oa:Annotation",
            "motivation":"sc:foto360",
            "on":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource":{
              "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
              "@type":"dctypes:Image",
              "format":"image/png",
              "service":{
                "@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
              },
              "width":18000,
              "height":9000
            }
          },
          {
            "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
          }
        ]
      },
      "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
      "related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ara-con-soggetto-
dionisiaco-2",
      "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
    }
  }
}

```


Table B.14

Manifest Opera: Sarcofago con il mito di Pasifae: Minosse che sacrifica a Poseidone, 150-160 d. C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXI.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Sarcofago con il mito di Pasifae: Minosse che sacrifica a Poseidone, 150-160 d. C., Arte Romana",
  "description": "La lastra raffigura il sacrificio del re cretese Minosse, seguito da una figura femminile, dinanzi al tempio di Poseidone. Si tratta del lato destro di un sarcofago, oggi in parte conservato al museo del Louvre, rappresentante il mito di Pasifae. Moglie del re di Creta Minosse, Pasifae fu colta da folle passione per il toro, dono di Poseidone, a causa della vendetta del dio contro il re. Chiese a Dedalo di costruirle un simulacro ligneo di una giovenca, cavo all'interno, nel quale nascondersi; frutto della unione tra la regina e il toro fu il Minotauro. Alla metà del Cinquecento, il sarcofago si ritrova testimoniato, da un disegno attribuito a Girolamo Ferrari o Antonio Dosio, nel Belvedere in Vaticano. Secondo le testimonianze, la scultura fu tagliata nel 1615 in tre lastre destinate a ornare la Villa Borghese, da poco ultimata.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Sarcofago con il mito di Pasifae: Minosse che sacrifica a Poseidone"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXI"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "150-160 d. C."
    }
  ]
}
```

```

    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza cm 78; larghezza cm 80"
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo di Luni"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Presente a metà del Cinquecento nel Belvedere in Vaticano
(Robert 1890, p. 8); Collezione Borghese, citato per la prima volta probabilmente
da Manilli (1650, pp. 33-34, 49). Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C.,
p. 44, n. 49. Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1996, Consorzio Capitolino"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": ""Per lui d'amore adultero riarse/Pasife allora, ed
invidiosa odiava/Le giovenche formose". (Ovid. Ars Amandi I, 437.439) Il rilievo
costituiva il lato corto destro di un sarcofago raffigurante il mito di Pasifae,
del quale si conservano al museo del Louvre il lato lungo e quello corto sinistro
(Martinez 2004, nn. 0815, 0681; Papadopoulos 1994, p. 197, pl. 131, n. 23). Il
primo raffigura i vari atti del mito: la commissione del simulacro ligneo a
Dedalo, la realizzazione e la consegna a Pasifae; il lato breve sinistro mostra
tre figure maschili interpretate come i figli di Minosse e Pasifae (Charbonneau
1963, p. 229, n. 1933); quello destro, presso la Galleria Borghese, il sacrificio
offerto da Minosse a Poseidone. Euripide, per primo, narra nel IV secolo a.C. la
storia di Pasifae nella tragedia I Cretesi, della quale rimangono, purtroppo,
solo due frammenti. Apollodoro di Damasco, tra la metà del I e gli inizi del II
secolo d.C. spiega in maniera compiuta il mito. Minosse, aspirando al regno di
Creta, dichiara di avere dalla sua parte il volere degli dei e a dimostrazione di
questo domanda a Poseidone un toro in dono, con la promessa che lo avrebbe

```

sacrificato. Poseidone esaudisce la preghiera facendo emergere dalle onde un bellissimo animale ma Minosse non adempie il suo voto. Il dio, adirato, punisce quindi la casa reale infondendo in Pasifae una folle brama per il toro. Per riuscire a soddisfare tale passione la regina incarica l'architetto ateniese Dedalo di costruirle un simulacro dalle sembianze di giovenca capace di ospitarla. Dall'unione nasce il terribile Minotauro (Apollodoro, Biblioteca III, 1). Il rilievo Borghese, delimitato da una cornice moderna, raffigura il sacrificio di Minosse che precede l'avvenimento rappresentato nella faccia principale. La scena si svolge dinanzi al tempio di Poseidone, evocato nella decorazione del timpano dalla figura di un Tritone, verso il quale il re di Creta si volge, seguito da una figura femminile dal capo velato recante un piatto con della frutta. L'uomo, barbuto e a capo scoperto, indossa una lunga veste. Il braccio sinistro è piegato; il destro, dal quale è scivolata la tunica, è sollevato in segno di saluto o in giuramento. Sei gradini portano al tempio affiancato da una colonna decorata da una piccola statua di Eros fanciullo, posta all'entrata. La figura sorregge nella mano destra un ramoscello di palma. Un alto pino chiude la scena sul lato destro. Alla metà del Cinquecento il sarcofago, integro, si trova nel Belvedere in Vaticano: "detto pilo fu messo giù in belvedere da Pio IIII. è di bella maniera. dicono gli antiquarj essere la storia di Pasife, quando fece fabricare la vacca per volersi congiugnere col toro" (Robert 1890, p. 8). La testimonianza, corredata da illustrazioni, si ritrova nel Codex Berolinensis conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino, volume curato da Antonio Dosio e contenente disegni di soggetto archeologico a opera dell'architetto e di altri autori. Carl Robert, che nel 1890 svolge un ampio studio dell'opera, sostiene che tali illustrazioni siano da attribuire al pittore genovese Girolamo Ferrari, operante sotto il pontificato di papa Pio IV. Tra il 1572 e il 1577 il sarcofago è riprodotto in un disegno di Pierre Jacques con l'indicazione 'in Trastevere' (Reinach 1902, p. 114, pl. 6). Secondo il Robert e il Reinach la scultura viene suddivisa in lastre nel 1615, in occasione della costruzione della Villa Borghese, dove i rilievi sono visti da Iacomo Manilli nel 1650. Il Manilli individua nelle scene che decorano il lato lungo, murato nel quinto arco del portico, la rappresentazione dell'Abbondanza e nel lato corto sinistro, posto nel giardino privato, una divinità assisa con due soldati (Manilli 1650, pp. 33-34, 49). Il lato corto destro compare in un disegno del XVII secolo a decorazione della fontana laterale del giardino interno (Moreno 2003, p. 70, fig. 7). Secondo il Robert la raffigurazione di sacrificio, del lato destro, non sembra potersi identificare con nessuno dei rilievi descritti da Manilli. Egli ipotizza, invece, che esso fosse riposto nei magazzini della villa e per questa ragione sia sfuggito all'appropriazione napoleonica del 1806 (Robert 1890, p. 14). Nella testimonianza del Nibby, del 1832, il rilievo compare murato nella sua attuale collocazione, nella sala I (Nibby 1832, pp. 59-60, n. 5, tav. 16b). Nel trasferimento alla Villa, agli inizi del XVII secolo, il sarcofago è smembrato e i lati fortemente rimaneggiati. Per la lastra in questione, nel confronto con i disegni Cinquecenteschi, è visibile l'obliterazione della figura di un secondo Erote posto su una seconda colonna del tempio e la modifica della testa della piccola figura rimanente, ora volta verso sinistra. Tali interventi ne hanno reso difficile nel tempo la corretta lettura. Emil Braun nel 1854 interpreta la figura maschile come il poeta Esiodo, sacrificante dinanzi al tempio di Eros a Tespia (Braun 1854, pp. 535-536). Mentre il Nibby ipotizza che si tratti del filosofo Apollonio di Tiana, nell'atto di sacrificare presso il tempio di Poseidone all'Istmo, seguito dalla personificazione della filosofia

pitagorica. In virtù di tale credo l'autore asserisce che Apollonio non potesse eseguire un sacrificio animale: "sembra che con questa figura siasi voluta indicare l'origine, del filosofo nato in Tyana, rappresentando una donna in costume di Cappadocia, e la filosofia da lui professata, che non ammetteva sacrificii cruenti" (Nibby 1832, pp. 59-60, n. 5, tav. 16b). Nonostante l'errata interpretazione del soggetto, l'individuazione topografica appare plausibile se si tiene conto di quanto riportato da Pausania circa tale santuario, al quale si giungeva lungo un allineamento di pini, "la maggior parte dei quali sveltano dritti" e che l'edificio era decorato negli acroteri da figure di Tritoni. In questo caso trasportati, per l'evidente spazio ridotto, nel frontone (Pausania, *Periegesi della Grecia*, 2, 1, 7). Il Robert infine, che vede nella figura maschile il re Minosse, avanza l'ipotesi che la donna, posta dietro di lui, sia l'anziana madre Europa (Robert 1890, p. 23). La realizzazione del sarcofago è inquadrabile nella metà del II secolo d.C. Giulia Ciccarello"

},

{

"label": "Bibliography",

"value": "I. Manilli, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*, Roma 1650, pp. 33-34 (lato lungo), 49 (lato sinistro). A. Nibby, *Monumenti scelti della Villa Borghese*, Roma 1832, pp. 59-60, n. 5, tav. 16b. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 8. A. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, Roma 1841, p. 914, n. 8. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 13, n. 8. E. Braun, *Die ruinen und museen Roms. Für Reisende, Künstler und Alterthumsfreunde*, Braunschweig 1854, pp. 535-538, n. 8. C. Robert, *Hallisches Winckelmannsprogramm (Band 14): Der Pasiphae-Sarkophag*, Halle 1890. A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 20. C. Robert, *Einzelmythen*, in "Die antiken Sarkophagreliefs", III, 1, Berlin 1897, p. 48, n. 35, tavv. 10-11. S. Reinach, *L'album de Pierre Jacques, sculpteur de Reims, dessiné à Rome de 1572 à 1577*, Paris 1902, p. 114, pl. 6. G. Giusti, *The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome*, Città di Castello, p. 31. W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom* (3° Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, pp. 236-237, n. 1538. W. Amelung, P. Arndt, G. Lippold, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, X, 1, München 1925, p. 5, n. 2719 (Lippold). Chr. Hülsen, *Das Skizzenbuch des Giovannantonio Dosio im Staatlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, Berlin 1933, p. 3, n. 9, tav. V. A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma*, 1935, p. 9. P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, (3° Edizione) Roma 1954, p. 8. R. Calza, *Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi*, Roma 1957, p. 16, n. 166. J. Charbonneaux, *La sculpture grecque et romaine au Musée du Louvre*, 3, 1963 Paris. W. Helbig, H. Speier, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (4° Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p. 716, n. 1955 (Andreae). P. Moreno, *Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica*, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, S. Staccioli, *Le collezioni della Galleria Borghese*, Milano 1981, p. 102, fig. a pag. 92. G. Conti, *Disegni dall'antico agli Uffizi*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", III serie, V, Roma 1982, pp. 97-98, n. 272, fig. 75, tav. 114. G. Koch, H. Sichtermann, *Römische Sarkophage*, München 1982, pp. 143, 264. P. Pray Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, Oxford 1986, p. 83, n. 44, fig. 44, II. P. Moreno, C. Sforzini, *I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese*

di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, p. 343, nota 49. J. K. Papadopoulos, s.v. Pasiphae, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", VII, 1994, pp. 193-200. H. Herdejürgen, Antike und moderne Reliefs in der Villa Borghese, in "Archäologischer Anzeiger", 4, 1997, p. 484. P. Moreno, L'antico nella stanza, in "Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese", a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 106-107. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 66, n. 4. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 145-146, n. 111. J. L. Martinez, Les antiques du Musée Napoléon. Edition illustrée et commentée des volumes V et VI de l'inventaire du Louvre en 1810, Paris 2004, n° 0815, 0681. F. Gils, Der Daidalos-Mythos auf Sarkophagen der römischen Kaiserzeit, Monaco di Baviera 2005. Scheda di catalogo 12/99000036, G. Ciccarello 2020. "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "-",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",

```

```

        "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
        }
    },
    "on": "-"
}
],
"thumbnail": "-"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}

```

```
],  
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",  
  "related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/sarcofago-con-il-  
mito-di-pasifae-minosse-che-sacrifica-a-poseidone",  
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'  
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"  
}
```

Table B.15

Manifest Opera: Gruppo di Leda seduta con cigno ed Eros, ritratto di Antonia Minore, inizio III d.C. (gruppo); circa 35 d.C. (testa), Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Gruppo di Leda seduta con cigno ed Eros, ritratto di Antonia Minore, inizio III d.C. (gruppo); circa 35 d.C. (testa), Arte Romana",
  "description": "La scultura ritrae Leda, semisdraiata, lungo la riva del fiume Eurota. Sulla figura, coperta solo in parte da un panneggio, è adagiato un cigno che le lambisce il seno destro. Dietro di lei compare un Erote dolcemente poggiato al suo braccio sinistro. Il gruppo scultoreo è stato ritenuto moderno fino a recenti interventi di restauro che hanno individuato l'antichità del nucleo originario, reintegrato nelle parti mancanti nel XIX secolo. La testa, non pertinente, è considerata un ritratto di Antonia Minore, sorella di Augusto e madre dell'imperatore Claudio. Nel 1826 risulta posta nel Giardino del Lago della Villa Borghese, mentre, nel 1832, appare collocata nella sua attuale sistemazione nella sala I.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Gruppo di Leda seduta con cigno ed Eros, ritratto di Antonia Minore"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "inizio III d.C. (gruppo); circa 35 d.C. (testa)"
    }
  ]
}
```



```

    "label": "Dimensions",
    "value": "altezza cm 120; larghezza cm 158; testa cm 30"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Paro (gruppo); marmo di Luni (testa)"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, citato per la prima volta nel Giardino
del Lago dal Ministro Evasio Gozzani, nel 1826 (Moreno, Sforzini 1987, pp. 350,
353); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 40. Acquisto dello
Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "XIX secolo, Integrazioni della testa con altra antica, del
braccio destro, del cigno, della parte superiore dell'erote. 1996-1997 Consorzio
Capitolino di Elisabetta Zatti ed Elisabetta Caracciolo"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": " '(Aracne) raffigura Leda mentre supina giace sotto le ali
di un cigno' (Ovidio, Metamorfosi VI, v. 109) La scultura compare nel Giardino
del Lago della Villa Borghese in una missiva del Ministro Evasio Gozzani al
Principe Camillo Borghese del 1826. Nel regesto di Statue e Oggetti di Scultura
esistenti a Villa Borghese, e giudicati degni di Ristaurò è menzionata tra le
opere destinate ad arricchire, nuovamente, le sale svuotate dalla depredazione
napoleonica del 1809; il restauro viene stimato "225 scudi" (Archivio Segreto
Vaticano, AB, b. 7457; Moreno, Sforzini 1987, pp. 350, 353). Il Nibby nel 1832 la
ricorda nella sua attuale collocazione nella sala I (Nibby 1832, p. 61). La
giovane Leda, semidistesa, è adagiata con il gomito sinistro ad una roccia presso
le rive del fiume Eurota. La figura è nuda, fatta eccezione per un panneggio che,
steso al suolo, ne riveste il braccio sinistro e la gamba destra, lievemente
flessa per sorreggere il cigno su di lei. Il braccio sinistro è decorato da
un'armilla, un bracciale, e nella mano trattiene una corona floreale. Alle sue
spalle è presente un piccolo Erote ritratto proteso con lo sguardo rivolto verso

```

la figura femminile che accarezza dolcemente con la mano destra. Il cigno, con ali spiegate e collo ritorto, le sfiora il seno destro con il becco. Secondo la tradizione Zeus, innamoratosi di Leda, si unì con lei sulle rive del fiume Eurota avendo preso le sembianze di un cigno. La donna, che ingenuamente lo proteggeva dall'attacco di un'aquila, nascondendolo sotto il suo mantello, depose dopo l'amplesso un uovo da cui nacquero Polluce ed Elena. Il gruppo scultoreo è stato considerato nel passato in gran parte moderno a eccezione della testa, nella quale si era individuato un ritratto di epoca imperiale (Venturi 1893, p. 20; De Rinaldis 1935, p. 8; Calza 1957, p. 11, n. 82; Moreno 1980, p. 11).

Nell'intervento di restauro del 1996 sono stati riconosciuti antichi parte della roccia con le gambe, il torso, parte del pannello, l'armilla al braccio sinistro e la corona floreale nella mano, l'inizio del puntello verticale che partiva dalla gamba destra per sorreggere il cigno e l'ala sinistra di quest'ultimo; nella figura dell'Erote, il torso (Moreno 1997, pp. 76, 85-86). Nel ritratto sembra verosimile riconoscere la figura di Antonia Minore, figlia del triumviro Marco Antonio e di Ottavia, sorella di Augusto. Andata in sposa, nel 17 a.C., a Druso Maggiore avrà da lui tre figli, Germanico, Claudia Livilla, e Claudio, il futuro imperatore. La testa Borghese, dalla superficie morbida e sfumata, poggia sul collo esile e slanciato. Il volto, di forma triangolare e con un lieve accenno di doppio mento, presenta una bocca piccola con labbra strette e guance dal delicato incarnato; gli occhi sono allungati e la fronte breve. I capelli, resi da morbide ciocche, sono scriminati al centro e trattenuti sulla fronte da una tenia. Dinanzi alle tempie e alle orecchie è presente un gruppo di riccioli chiusi ad anello, il cui foro è stato praticato dal trapano. Nella parte posteriore della nuca la lavorazione appare più semplificata con ciocche appena accennate, che, trattenute da un anello moderno, scendono lungo il collo sulle spalle. Karin Polaschek definisce due serie di repliche dei ritratti di Antonia, inquadrabili entrambe in epoca tardo Tiberiana. Uno più semplice, il *Einfacher Typus*, nel quale la capigliatura è suddivisa al centro della testa e riunita alla nuca in un lento nodo, assicurato da un nastro, mentre sotto la partizione centrale, i capelli formano quattro distinte onde su ciascun lato della testa. Un secondo tipo, invece, il *Schäfenlöckchen Typus*, differisce dal primo principalmente nel trattamento della capigliatura: due ampi riccioli coprono il filetto nei punti dove entra nei capelli, e la linea della capigliatura è decorata con pochi boccoli tra le tempie e le orecchie. Le due tipologie appaiono sulle monete coniate in memoria di Antonia Minore durante il principato di suo figlio Claudio (Polaschek 1973, pp. 25-30, tav. 9, 1; 10, 1; 14, 1). Il Fittschen inserisce il ritratto nel secondo tipo individuato dalla Polaschek e ne specifica una particolare variante con fascia. L'autore individua, inoltre, come confronto particolarmente pertinente due teste, dello stesso soggetto, conservate nel Museo di Schloss Erbach (Fittschen 1977, p. 61). Lo Small ipotizza che le due lunghe ciocche ai lati della testa, aggiunte secondo la Polaschek nell'adattamento al gruppo scultoreo nel XVIII secolo, siano in realtà presenti anche in antico. L'autore le individua, inoltre, nel tipo a larga spirale diffuso nel tardo periodo augusteo, fino al regno di Claudio (Small 1990, pp. 222-223). Per quanto riguarda l'inquadramento cronologico del gruppo scultoreo Borghese appare verosimile ritenere la testa una produzione di epoca tardo tiberiana, momento nel quale Antonia Minore godette del favore imperiale. Il resto della scultura, fortemente restaurato, sembra potersi inquadrare negli inizi del III secolo d.C. Giulia Ciccarello"

},

```

    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 61. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 9. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n. 9. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano del Palazzo della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), I, p. 13, n. 9. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 32. A. De Rinaldis, La R. Galleria Borghese in Roma, 1935, p. 8. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione) Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 11, n. 82. K. Polaschek, Studien zur Ikonographie der Antonia Minor, Roma 1973, pp. 25-30, tav. 9, 1; 10, 1; 14, 1. (ritratto) K. Fittischen, Katalog der antiken Skulpturen im Schloss Erbach, Berlin 1977, p. 61. (ritratto) P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, pp. 350, 353. A. M. Small, A New Head of Antonia Minor and Its Significance, in "Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts, römische Abteilung", 97, 1990, pp. 222-223. (ritratto) N. Kokkinos, Antonia Augusta: Portrait of a Great Roman Lady, London-New York 1992, p. 125, n. J23. F. Queyrel, Antonia Minor à Chiragan, in "Revue archéologique de Narbonnaise", 25, 1992, pp. 69-81, in part. p. 76. S. Künzl, Antonia Minor, Porträts und Porträttypen, in "Jahrbuch des Römisch-Germanischen Zentralmuseums Mainz", 44, 2, 1997, pp. 441-495, in part. p. 488, B4. (ritratto) P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, (a cura di) C. Strinati, Roma 1997, pp. 76, 85-86. P. Moreno, Sabato in museo. Letture di arte ellenistica e romana, Milano 1999, pp. 186-188, figg. 233, 235-236. P. Moreno, Ch. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 70, n. 8a-b. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 147-148, n. 112. Scheda di catalogo 12/01008387, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2020.
    "
  },
  {
    "label": "Rights Statement",
    "value": "-"
  }
],
"thumbnail": "h-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",

```

```

"@type": "sc:Sequence",
"label": "Object",
"viewingDirection": "left-to-right",
"viewingHint": "paged",
"startCanvas": "-",
"canvases": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {

```

```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/png",
        "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width": 18000,
        "height": 9000
    }
    },
    1,
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
    ]
    }
    ],
    "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
    "related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/gruppo-di-leda-
seduta-con-cigno-ed-eros-ritratto-di-antonia-minore",
    "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.16

Manifest Opera: Trapezoforo, erma doppia con maschere, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna, I sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXIIa.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Trapezoforo, erma doppia con maschere, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna, I sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La composizione è costituita dall'accostamento di frammenti eterogenei, tra i quali appare antico solo il trapezoforo con candelabra vegetale e zampe ferine ai lati. La scultura è assemblata, probabilmente, entro il 1828, per essere posta al lato del Gruppo di Leda giacente con il cigno, durante il nuovo allestimento museale della sala I, avvenuto in occasione del ripristino della raccolta di scultura antica successivamente alla vendita della collezione archeologica da parte di Camillo Borghese al cognato Napoleone.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Trapezoforo, erma doppia con maschere, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXIIa"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "I sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza cm 86; altezza solo trapezoforo cm 55; larghezza cm 201"
```

```

    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo giallo antico (trapezoforo); marmo bianco (maschere)"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Collezione Borghese, ricordato nella Nomenclatura del 1828
(Archivio Apostolico Vaticano, Archivio Borghese, b. 348, fasc. 33: Moreno 1997,
pp. 91, 112); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 40.
Acquisto dello Stato, 1902.."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "ante 1828 restauro e integrazione di parti. 1996-97
Consorzio Capitolino di Elisabetta Zatti ed Elisabetta Caracciolo"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "L'elemento è ricordato, con un secondo che fa da pendant,
nella Nomenclatura degli oggetti di antica scultura del 1828 nella sala I,
insieme al Gruppo di Leda Giacente con il cigno: "alli due lati della medesima
due frammenti di ornato uno con Erma, l'altro con cista mistica" e ancora
"Sostegno di trapezoforo; Erma doppia con maschere; cista mistica" (Archivio
Apostolico Vaticano, Archivio Borghese, b. 348, fasc. 33: Moreno 1997, pp. 91-92,
112). Si tratta di una composizione di frammenti eterogenei uniti in epoca
moderna, probabilmente in occasione dell'allestimento della sala. Si conserva
antico il trapezoforo composto da due zampe ferine arcuate laterali con
candelabra frontali, sul quale è stata posta una corona vegetale di foglie di
grandi dimensioni e un'erma doppia con maschere, di fattura moderna. I candelabra
sono decorati da un motivo vegetale a colonna, composto da una pianta che si
diparte da un bocciolo inferiore e termina in un fiore con petali arricciati. La
scultura, dal carattere puramente decorativo, si può inserire nelle composizioni
definite "chimeriche", costituite dall'accostamento di elementi dissonanti, in
questo caso parte antichi e parte di ispirazione antica. La delicata cura nella
resa plastica delle foglie dei candelabra suggerisce per il frammento antico un
inquadramento cronologico nel I secolo d.C. Giulia Ciccarello"

```

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione
archeologica, Roma 1980, p. 12. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della
Galleria Borghese, Milano 1981, pp. 101-102. P. Moreno, A. Viacava, I marmi
antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e
Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 148-149, n. 114A P. Moreno, L'antico nella
stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria
Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp.73-117, in particolare pp. 91-92,
112. Scheda di catalogo 12/0147853, P. Moreno 1976; aggiornamento G. Ciccarello
2020. "
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "-",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",
                "service": {

```



```

        "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
        "@id": "-",
        "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
    }
},
    "on": "-"
}
],
    "thumbnail": "-"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],

```

```
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/trapezoforo-erma-
doppia-con-maschere-frammenti-eterogenei-composti-arbitrariamente-in-eta-
moderna",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.17

Manifest Opera: Cista con maschera di satiro, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna, I sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifestLXIIB.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Cista con maschera di satiro, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna, I sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La scultura, composta dall'accostamento di frammenti eterogenei, è assemblata probabilmente intorno al 1828, e posta, in occasione del nuovo allestimento museale della sala I, al lato del Gruppo di Leda Giacente con il cigno, a pendant con una seconda composizione analoga. È costituita da elementi a carattere dionisiaco: una maschera di satiro, una pelle di capro e una cista mistica, quest'ultima utilizzata nei riti sacri in onore del dio.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Cista con maschera di satiro, frammenti eterogenei composti arbitrariamente in età moderna"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXIIB"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "I sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza cm 86"
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, ricordato nella Nomenclatura del 1828
(Archivio Apostolico Vaticano, Archivio Borghese, b. 348, fasc. 33: Moreno 1997,
pp. 91, 112); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 40.
Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "ante 1828 ricomposizione delle parti. 1996-97 Consorzio
Capitolino di Elisabetta Zatti ed Elisabetta Caracciolo"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La composizione compare, insieme a una analoga, nella
Nomenclatura degli oggetti di antica scultura del 1828 nella sala I, vicino al
Gruppo di Leda Giacente con il cigno: "alli due lati della medesima due frammenti
di ornato uno con Erma, l'altro con cista mistica" e ancora "Sostegno di
trapezoforo; Erma doppia con maschere; cista mistica" (Archivio Apostolico
Vaticano, Archivio Borghese, b. 348, fasc. 33: Moreno 1997, pp. 91-92, 112). La
scultura è costituita dall'unione di frammenti eterogenei assemblati in epoca
moderna, probabilmente in occasione dell'allestimento della sala. Si compone, a
partire dal basso, di un basamento circolare ornato da una corona di foglie di
acanto su cui è posta la riproduzione di un cumulo di sassi coperto da una pelle
di capro. Su di essa è adagiata una cista di vimini con sopra una maschera di
satiro. La struttura termina con una pigna decorata da elementi vegetali
poggianti su foglie di acanto. La maschera è posata sul piano, rivolta verso
l'alto. Il volto del satiro è raffigurato con bocca spalancata contornata da
lunghe baffi e folta barba i cui riccioli arrivano a celare parte del coperchio
della cista. I capelli, trattati in lunghe ciocche scomposte che giungono a
coprire il collo, sono adornati da una corona di pampini. Tra i ciuffi spuntano
le vistose orecchie a punta. Il naso è piccolo e gli occhi, così come la bocca,
sono cavi. I frammenti appaiono legati dal tema comune dionisiaco, evocato

```

principalmente dalla figura del satiro, dalla pelle caprina – abbigliamento tipico dei partecipanti ai cortei comastici – e dalla cista mistica, oggetto rituale riferito alle liturgie di iniziazione in onore di Dioniso. La decontestualizzazione degli elementi e la sistemazione moderna permettono solo di formulare ipotesi circa l'originaria funzione delle sculture. Riguardo la maschera, la particolare inclinazione e le cavità suggeriscono un'immagine dal simbolismo apotropaico che era uso esporre, soprattutto in ambito domestico, a scopo scaramantico ed esorcizzante. Potrebbe altresì essere verisimile un legame con i costumi scenici del mondo teatrale. Una maschera di satiro, dalle peculiarità animalesche molto marcate, raffigurata in una staticità simile a quella Borghese, è conservata presso la sala del Fauno dei Musei Capitolini (inv. MC 716). La cista mistica appare nei repertori iconografici classici in connessione con il mito di Erittonio, così come ricordato da Apollodoro. Il racconto narra come le figlie di Cecrope, alle quali Atena aveva affidato una cista con il divieto di guardare cosa ci fosse dentro, vinte dalla curiosità avessero aperto il contenitore provocando l'apparizione di Erittonio, il serpente figlio di Efesto e Atena (Apollodoro, Biblioteca, 3.14.6). Nelle fonti letterarie il termine κίστη riferito a riti misterici è presente in un passo di Demostene nel quale, a proposito della partecipazione di Eschine ai misteri di Dioniso Sabazio, menziona le funzioni del κιστοφόρος, "portatore di cista" (Demostene, Per Ctesifonte, sulla corona, 260). Claudio Eliano, infine, riporta il mito secondo cui Dioniso, irato con le figlie di Minia di Orcomeno che si rifiutavano di riconoscere e seguire il culto orgiastico a lui consacrato, dedicandosi invece alle occupazioni del tessere e del filare, avrebbe sostituito la lana nelle loro ceste con serpenti e attorcigliato viticci ed edere ai loro telai. Prese da bacchico furore le fanciulle si sarebbero unite alle Menadi sulle montagne (Aelianus, Varia Historia, 3.42). Riguardo la cista Borghese, confronti nella plastica a tutto tondo si ritrovano in una serie di cinerari conservati ad Aquileia, di epoca giulio claudia (Buora 1982, pp. 189-208) e in alcuni frammenti pertinenti al coperchio e al corpo di un contenitore di vimini intrecciati, rinvenuti in un ambiente della Domus Tiberiana (Abbondanza 2019, pp. 91-107). Infine, i tre soggetti iconografici, maschera, pelle di capro e cista, si ritrovano rappresentati sulla fronte di un sarcofago raffigurante un tiaso dionisiaco custodito presso il Museo Nazionale Romano, Terme di Diocleziano (inv. 1303: Matz 1968, II, pp. 180-182, n. 73, tav. 81). La scultura, di natura ornamentale, richiama le composizioni definite "chimeriche", composte dall'accostamento di elementi tra loro dissonanti. La raffinata e particolareggiata ricerca della resa plastica, individuabile soprattutto nella lavorazione della cista e nei tratti fisionomici della maschera, induce a indicare per i frammenti antichi un inquadramento cronologico nel I secolo d.C.

Giulia Ciccarello"

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "Matz, Die dionysischen Sarkophagen, II, Berlin 1968. P.
Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12.
P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, pp.
101-102. M. Buora, Urne e pseudourne a cista aquileiesi, in "Aquileia Nostra",
53, 1982. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La
collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 148-149,
n. 114B. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di

```

Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp.73-117, in particolare pp. 91-92, 112. L. Abbondanza, Frammenti di una cista mystica in marmo dal Criptoportico della Domus Tiberiana, in "Neronia X", Bordeaux 2019. Scheda di catalogo 12/9900037, G. Ciccarello 2020. "

```
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "-",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",
                "service": {
                  "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                  "@id": "-",
                  "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
                }
              }
            },
            "on": "-"
          ]
        }
      ]
    }
  ]
}
```

```

    }
  ],
  "thumbnail": "-",
},
{
  "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
  "@type": "sc:Canvas",
  "label": "Sala 360",
  "width": 18000,
  "height": 9000,
  "images": [
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "@type": "oa:Annotation",
      "motivation": "sc:foto360",
      "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "resource": {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/png",
        "service": {
"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width": 18000,
        "height": 9000
      }
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
  "related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/cista-con-
maschera-di-satiro-frammenti-eterogenei-composti-arbitrariamente-in-eta-moderna",
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.18

Manifest Opera: Rilievo con Aiace e Cassandra presso il Palladio, I sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXIV.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Rilievo con Aiace e Cassandra presso il Palladio, I sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "Il bassorilievo è decorato con la scena del “ratto di Cassandra”, l’oltraggioso stupro della principessa troiana compiuto da Aiace presso il santuario di Atena a Troia, qui evocato dal pilastro sulla sinistra e dal simulacro della dea, il Palladio, eretto su un piedistallo a gradini. Sulla sinistra l’eroe, nudo a eccezione del mantello aperto a ventaglio dietro le spalle, trascina a sé Cassandra, identificata anche dall’iscrizione [Cas]SA[ndra]. Nel tentativo disperato di opporsi alla presa dell’antagonista la donna, aggrappata al simulacro con la sinistra, lascia scivolare mantello e chitone lungo la spalla destra, scoprendo un seno. Parte di un più ampio fregio architettonico raffigurante probabilmente l’Iliupersis, il rilievo è un prodotto di una officina neoattica eseguito su modelli tarantini. Menzionato da Winckelmann nei sotterranei della Villa nel 1797, dal 1832 è segnalato nella sala I.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Rilievo con Aiace e Cassandra presso il Palladio"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXIV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "I sec. d.C."
    }
  ]
}
```



```

    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "cm. 84 x 84"
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezione.galleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo di Paros"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Sotterranei della Villa (1797); Inventario Fidecommissario
Borghese, 1833, C., p. 45, n. 49. Acquisto dello Stato, 1902. "
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1996, Consorzio Capitolinoi"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": " Il "bellissimo bassorilievo" visto da J. J. Winckelmann
nei sotterranei della Villa nel 1797 venne probabilmente spostato nella sala I
nell'ambito del nuovo riallestimento della palazzina promosso da Camillo Borghese
tra il 1819 e il 1832, là dove è ricordato nelle guide del 1832-1838 da Antonio
Nibby, utilizzato per la decorazione parietale e inserito in una cornice moderna.
La scena raffigurata è solo parte di un più ampio fregio, inquadrata fra un
pilastro sulla sinistra e, all'estremità opposta, il simulacro divino di Atena -
riconoscibile dall'egida stilizzata e dall'asta (ora perduta) nella destra -
eretto su una base a gradini che evocano un ambiente templare. Le due figure, una
maschile e l'altra femminile, sono rappresentate secondo uno schema divergente: a
sinistra l'uomo, con indosso solo il mantello fermato al collo da una fibula e
aperto a ventaglio dietro le spalle dal movimento concitato, fa perno sulla gamba
sinistra mentre con entrambe le mani trascina a sé la figura femminile. La donna,
con il ginocchio sinistro puntato sui gradini del piedistallo dell'idolo e il
piede destro sovrapposto a quello dell'uomo, si protende disperatamente a destra,
verso la statua, che cinge saldamente con il braccio sinistro, mentre con l'altro

```

arto tenta di opporsi alla presa dell'antagonista. Il movimento le sconvolge la capigliatura e fa scivolare mantello e chitone lungo la spalla destra, lasciandole scoperto un seno. L'interpretazione, supportata dalle fonti, individua nelle due figure Aiace e Cassandra, figlia di Priamo re di Troia, trovando conferma nelle lettere SA incise tra le teste dei personaggi, riconosciute già dal Nibby come parte centrale dell'iscrizione [Cas]sa[ndra]. L'episodio rimanda alla caduta di Troia, quando la principessa si rifugia nel tempio di Atena, inseguita da Aiace, e raggiunge la statua della dea – il Palladio – cercando asilo, ma l'eroe, incurante di ciò, la afferra e la trascina via. Mentre gli autori più antichi individuano l'oltraggio di Aiace nella violazione dell'asilo garantito da Atena (Iliupersis, 108; Euripide, Troiane 69–71), a partire dall'età ellenistica compare una versione del mito caratterizzata da una spiccata valenza erotica, in cui la colpa dell'eroe è lo stupro della fanciulla, poi cristallizzata in tutte le fonti letterarie successive, greche e latine (Licofrone, Alessandra, 348–372; Pausania, 5, 29; Ovidio, Metamorfosi 13, 408–411). Ed è questa seconda versione a influenzare lo schema iconografico proposto nel rilievo Borghese, ampiamente attestato nella ceramica attica a figure rosse (Paoletti 1994, p. 963, nn. 111–120; Grilli 2015, pp. 125–127), come nella kalpis attica a figure rosse del Pittore di Cleofrade al Museo Archeologico Nazionale di Napoli, in cui Cassandra è rappresentata nuda, con indosso il mantello aperto, chiara allusione allo stupro che ha luogo durante l'episodio, nel momento in cui si aggrappa al simulacro di Atena per sottrarsi, invano, alla presa sacrilega di Aiace (MANN inv. 81669, H 2422). La pulitura della lastra ha messo in luce segni di profonde bruciature nascoste da una patina artificiale compatibili con un incendio, che potrebbe aver determinato la distruzione dell'edificio di cui il rilievo costituiva parte del fregio architettonico continuo, incentrato probabilmente sul tema della caduta di Troia. Sulla base del confronto con figurazioni italiote è possibile supporre la presenza di una sacerdotessa a destra del gruppo principale (Touchefeu 1981, p. 343 nn. 58–59). L'esecuzione dei panneggi rimanda a una possibile produzione italiota, trovando riscontri iconografici e stilistici in ambiente tarantino e pestano della prima metà del IV sec. a.C., o più plausibilmente neoattica, forse a Roma, eseguita su modelli tarantini. Jessica Clementi"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "J.J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti, vol. II, Roma 1767, p. 189. A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 61, n. 6, tav. 16a. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 12. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n. 12. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 13, n.11. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. W. Klein, Praxiteles, Leipzig 1898, p. 249. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Première à Rome, Roma 1904, p. 20. S. Reinach, Répertoire des Reliefs Grecs et Romains, III, Paris 1912, p. 165, n. 1. W. Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (3° Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, p. 236, n. 1537. A. Rumpf, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung", 38–39, 1923–1924, pp. 446–478 in part. pp. 446–448, tav. 10. W. Amelung, P. Arndt, G. Lippold, Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, X, 1, München 1925, p. 6, n.2722. K.

Neugebauer, Marmoramphora mit Darstellung des Lykurgos, in "Archaeologischer Anzeiger", 1928, pp. 203–215, in part. p. 208. A. De Rinaldis, La R. Galleria Borghese in Roma, Roma 1935, p. 8. H. Klumbach, Tarentiner Grabkunst, Reutlingen 1937, p. 63. P. Willeumier, Tarente des origines à la conquête romaine, Paris 1939, pp. 289–290, tav.10,2. J. Davreux, La légende de la prophétesse Cassandre d'après les textes et les monuments, Paris 1942, p. 172, n. 115, fig. 65. Ch. Picard, Manuel d'Archéologie grecque, III, La Sculpture, 1, Paris 1948, p. 399 nota 1. G. Lippold, Griechische Plastik, München 1950 (Handbuch der Archaeologie, III, 1), p. 211 nota 2. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 16, n. 167. G. Cressedi, s.v. Aiace di Oileo, in Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, I, Roma 1958, pp. 164–165, in part. p. 165, fig. 241. W. Fuchs, Die Vorbilder der neuattischen Relief, Berlin 1959 (Jahrbuch des Deutschen Archaeologischen Instituts, 20. Ergänzungsheft), p. 149, n. 204. P. Orlandini, s.v. Cassandra, in Enciclopedia dell'Arte Antica, Classica e Orientale, II, Roma 1959, pp. 401–404, in part. p. 402. P.E. Arias, Problemi di scultura greca, Bologna 1965, p. 289. W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, (4°Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, pp. 717–718, n. 1956 (Fuchs). C. Schneider Hermann, Nachtrag zur Datierung des Kassandra-Relief der Villa Borghese, in "Bulletin Antieke Beschaving", 42, 1967, p. 84. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12, fig. 14; P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 102, fig. p. 9. O. Touchefeu, s.v. Aias II, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", I, Zürich München 1981, pp. 336–351, in part., p. 346, n. 84. F. Canciani, s.v. Athena / Minerva, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", II, Zürich München 1984, pp. 1074–1109, in part. p. 1092, n. 250. K. Schefold, F. Jung, Die Sagen von den Argonauten, von Theben und Troia in der klassischen und hellenistischen Kunst, Munich 1989, pp. 291, 415, fig. 254. O. Paoletti, s.v. Kassandra I, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", VII,1, Zürich München 1994, pp. 956–970, in part. p. 964, n. 163. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 73–117, in part. p. 108. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 72, n.11. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 151, n. 117. M. Cadario, «Signum periturae Troiae». Gli 'altri Laocoonti' nella pittura romana, in Il Laocoonte dei Musei Vaticani. 500 anni dalla scoperta, a cura di G. Bejor, Milano 2007, pp. 45–103, in part. p. 54, nota 29. A. Grilli, Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V–IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata, in Scene dal mito Iconologia del dramma antico, a cura di G. Bordignon, Rimini 2015, pp. 103–143, in part. pp. 125–127. Scheda di catalogo 12/00147861, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2021 "

```

    },
    {
        "label": "Rights Statement",
        "value": "-"
    }
],
"thumbnail": "-",

```

```

"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,

```

```

        "images": [
            {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "@type": "oa:Annotation",
                "motivation": "sc:foto360",
                "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "resource": {
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "@type": "dctypes:Image",
                    "format": "image/png",
                    "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                    },
                    "width": 18000,
                    "height": 9000
                }
            },
            {
                "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
            }
        ]
    },
    "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
    "related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/rilievo-con-
aiace-e-cassandra-presso-il-palladio",
    "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.19

Manifest Opera: Statua di fanciullo ammantato, II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/arte_antica/manifest_LXIX.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua di fanciullo ammantato, II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La giovane figura, ritratta in posizione frontale con il capo
  volto verso sinistra, indossa un ampio mantello che ne lascia scoperti i piedi
  nudi. Sotto il pannello sono visibili le braccia, il sinistro flesso in avanti a
  trattenere la veste, il destro ripiegato sul petto. Sul capo è posto un berretto
  aderente di forma ovoidale, il pileo. Il volto, dalle forme infantili, ha gote
  paffute, naso tondo ben evidenziato e bocca aperta in un sorriso gioioso. La
  statua, assieme ad altre due molto simili (inv. LXV, inv. CVIC) poste nella
  medesima sala I, è ricordata da Ennio Quirino Visconti, nel 1796, a decorare il
  giardino della Villa Pinciana. Con la riorganizzazione della collezione dopo la
  vendita napoleonica le sculture vengono destinate all'ornamento delle sale della
  Galleria Borghese. Nel 1893, è presente, insieme ad una seconda (inv.LXV), nella
  sua collocazione definitiva nella sala I.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua di fanciullo ammantato"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXIX"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "altezza 71 cm"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Luni"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese (citato per la prima volta nei giardini
con altre simili da Lamberti, Visconti 1796, pp. 40-41); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C., p.47, n. 91. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1827 Antonio d'Este"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La statua, assieme ad altre due molto simili (inv. LXV,
inv. CVIC) poste negli angoli della medesima sala I, è ricordata da Ennio Quirino
Visconti, nel 1796, a decorare il giardino della Villa Pinciana. L'autore
descrive, nell'attuale sala V, una statuetta di Telesforo coperta da un pileo e
avvolta in un mantello e aggiunge che "Molte altre statuette simili sono sparse
nel bosco della Villa Pinciana" (Visconti, Lamberti 1796, pp.40-41). La scultura
identificata dal Visconti fu trasferita al Museo del Louvre, mentre bisogna
probabilmente riconoscere in quelle poste nel giardino le tre statuette esposte
nella sala I. All'epoca della ricostituzione della raccolta nella palazzina, tra
il 1819 e il 1832, dopo la massiccia vendita delle opere della collezione antica
da parte di Camillo Borghese al cognato Napoleone Bonaparte le sculture furono
destinate all'interno delle sale della Galleria Borghese, prima a decorare le
colonne del Portico e in seguito su rocchi di marmo cipollino nella sala III
(Moreno, Viacava 2003, p. 145, n. 110). Nel 1893, Adolfo Venturi ricorda la
statua Borghese in esame situata, insieme ad una seconda (inv.LXV) nella sua
collocazione definitiva nella sala I (Venturi 1893, p.20). La scultura, di
dimensioni ridotte, ritrae un giovane stante, avvolto da un ampio mantello che
lascia scoperti i piedi nudi, privi di calzari. Le braccia sono coperte dal
panneggio, la destra piegata sul petto, la sinistra flessa in avanti in segno di

```

offerta. Il capo, volto verso sinistra e leggermente alzato, è coperto da un aderente berretto ovoidale, con una leggera, arrotondata prominente al vertice. Il viso, dall'espressione gioiosa, presenta tratti infantili, con naso pronunciato, gote paffute e bocca aperta e sorridente. Il copricapo, ben calcato, rientra nella tipologia dei pilei. Nella tradizione romana il pileus era particolarmente diffuso per le sue molteplici valenze, utilizzato presso "i pontefici, i flamini, i Salii e che si dava agli schiavi in segno d'affrancamento" (Ernout, Meillet 1959, s.v. pileus). Tito Livio ricorda, infatti, l'espressione servi ad pileum vocati per indicare la liberazione degli schiavi (Tito Livio, *Historiae*, XXIV, 32, 9), mentre Dionigi di Alicarnasso indica che la parola greca πῖλος/pílos corrispondeva all'apex dei flamini, cioè la verghetta che si trovava sulla punta del loro berretto bianco (Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, 2, 64). Nel *Satyricon* Petronio ricorda la credenza popolare secondo la quale il pileo era tipico del folletto Incubus e chi fosse riuscito a strapparglielo dal capo si sarebbe potuto impossessare del suo tesoro (Petronio Arbitro, *Satyricon* XXXVIII, 8). Nello studio dedicato alla statua Borghese, Anselmo Calvetti la identifica proprio nella figura malefica dell'Incubus, provvista della capacità di disturbare con incubi il sonno dei dormienti, così come si ritrova descritta da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* (XXX, 84). Il nome sarebbe da collegare alla sua etimologia latina, incub-are, nel senso di "dormire presso un luogo sacro, per ricevere, per mezzo di sogni, informazioni dalla divinità sull'avvenire in genere, ovvero (di un malato) informazioni sulla sua malattia" (Georges, Calonghi 1939, s.v. incubus). Presso gli ambulacri d'Asclepio, in particolare a Epidaurò e all'Isola Tiberina in Roma, i pazienti potevano dormire nel luogo per ottenere la salvezza dal dio (Guarducci 1971, pp. 267-281). L'aspetto giovanile, le ridotte dimensioni, l'abbigliamento con il mantello e pileo della scultura Borghese, la avvicinano alla tipologia iconografica di Telesforo, figlio o aiutante di Asclepio, che si ritrova anche in un altro gruppo della stessa Galleria (sala VI, inv. CIC). Waldemar Deonna, che dedica un ampio studio a tale figura, precisa che "ha la statura e l'età di un fanciullo in piedi, dall'apparenza piacevole e gaia. Un mantello con cappuccio, spesso senza pieghe o solo con alcune, lo ricopre interamente, non lascia libere che raramente le braccia e gli giunge fino ai piedi, che sono nudi" (Deonna 1955, pp.44-46). Spesso assimilato alla figura del genius cucullatus, a Telesforo si attribuiva la funzione benefica di guaritore e portatore di salvezza ma al contempo quella notturna e nefasta di interruzione della vita. Le tre statuette ammantate, conservate presso la Galleria Borghese, si possono legare ad un modello iconografico molto diffuso e riprodotto nel tempo. L'uso di esporle nei giardini privati, in segno di buon auspicio e benevolenza, è riscontrabile anche in età moderna. Giulia Ciccarello"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "E.Q. Visconti, L. Lamberti, *Sculture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, Roma 1796, pp.40-41 A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p.20 G. Giusti, *La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome*, Roma 1904, p. 31 W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (3ª Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, p.236 G. Lippold, *Photographische Einzel aufnahmen antiker Sculpturen*, X, 1, München 1925, p. 7, n. 2726 A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935, p.9 K. E. Georges, F. Calonghi, s.v. pileus,

Dizionario della lingua latina, I, Dizionario latino-italiano, 2a ed., Torino 1939 K. E. Georges, F. Calonghi, s.v. incubus, Dizionario della lingua latina, I, Dizionario latino-italiano, 2a ed., Torino 1939 P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione) Roma 1954, p.8 W. Deonna, Télésphore et le "genius cucullatus" celtique, in "Latomus", XIV, 1955, pp. 43-74 R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p.11, n. 87 A. Ernout, A. Meillet, s.v. pilleus, in Dictionnaire de la langue latine. Histoire des Mots, 4 ed., Paris 1959 W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, (4° Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p. 715, n. 1954 (Von Steuben) M. Guarducci, L'isola Tiberina e la sua tradizione ospitaliera, in "Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche", a. VIII, v. XXVI, 1971, pp.267-281 P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p.11 P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 101, fig. a p. 88 P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, p. 355 M. Fuchs, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen, VI, Römische Idealplastik, München 1992, p. 175, nota 11, nn. 12-14 H. Rühfel, s.v. Telesphoros, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae" VII, 1994, pp. 870-878 P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 73-117, in particolare p. 89 W. Deonna, Dei, geni e demoni incappucciati. Da Telesforo al «Moine Bourru», Milano 2019, pp. 43-74 A. Calvetti, Geni pileati e Cucullati, in "Lares", 66, N. 4, 2000, pp. 709-724 P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p.68, n.6 P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 158, n. 125 Scheda di catalogo 12/99000043, G. Ciccarello 2020 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [

```

```

    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Canvas",
      "label": "Main Image",
      "width": -,
      "height": -,
      "images": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "oa:Annotation",
          "motivation": "sc:painting",
          "resource": {
            "@id": "-",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/tif",
            "service": {
              "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
              "@id": "-",
              "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
            }
          },
          "on": "-"
        }
      ],
      "thumbnail": "-"
    },
    {
      "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "@type": "sc:Canvas",
      "label": "Sala 360",
      "width": 18000,
      "height": 9000,
      "images": [
        {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
          "@type": "oa:Annotation",
          "motivation": "sc:foto360",
          "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
          "resource": {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/png",
            "service": {
              "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",

```

```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width": 18000,
        "height": 9000
    }
}
},
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/statua-di-
fanciullo-ammantato-2",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.20

Manifest Opera: Statua di fanciullo ammantato, metà II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXV.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua di fanciullo ammantato, metà II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "Ennio Quirino Visconti, nel 1796, ricorda che la statua,
  assieme ad altre due di aspetto simile (inv. LXIX, inv. CVIC) poste oggi nella
  medesima sala I, decorava il giardino della Villa Pinciana. All'epoca della
  ricostituzione della collezione, successiva alla vendita napoleonica, le sculture
  sono trasferite all'interno delle sale della Galleria Borghese. Nel 1893, la
  piccola statua è testimoniata da Adolfo Venturi, insieme ad una seconda (inv.
  LXIX), nell'attuale collocazione. Il giovane fanciullo, ritratto stante e con il
  capo sollevato, volto leggermente verso destra, è coperto da un ampio mantello
  che ne lascia scoperti i piedi e una parte della gamba sinistra. Le braccia si
  individuano al di sotto del pannello, la destra attraversa il petto verso la
  spalla sinistra e la sinistra è piegata in avanti, a sostenere la veste. Il capo
  è coperto da un berretto cupoliforme, aderente alla fronte mediante una fascia di
  rinforzo. Il volto infantile mostra un'espressione lieta, con la bocca semi
  aperta in un sorriso, le gote sono paffute e il naso pronunciato. La particolare
  cura nella resa dei lineamenti e nella definizione della pupilla mediante
  l'utilizzo del trapano autorizzano ad ipotizzare una datazione alla metà del II
  secolo d.C.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua di fanciullo ammantato"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": ""
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Date",
    "value": "metà II sec. d.C."
  },
  {
    "label": "Dimensions",
    "value": "altezza 70 cm"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Luni"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese (citato per la prima volta nei giardini
con altre simili da Lamberti, Visconti 1796, pp. 40-41); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C., p.47, n.91. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1827 Antonio d'Este"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Il giovane, di dimensioni ridotte, è raffigurato in
posizione frontale e con il capo lievemente indirizzato verso l'alto e volto
verso il fianco destro. Indossa un ampio mantello che ne nasconde le braccia, il
sinistro è flesso in avanti, mentre il destro è ripiegato sul petto. Nella parte
inferiore del panneggio sono visibili i piedi nudi, privi di calzari, e parte
della gamba sinistra. Il capo è coperto da un berretto ben calzato di forma
cupoliforme, definito da un bordo di rinforzo lungo la fronte che trattiene i
capelli. La testa, inserita, è pertinente. La foggia del copricapo è
identificabile con quella dei pilei, particolarmente diffusi nel mondo romano con
molteplici valenze. Il pilleus viene descritto come un "berretto di feltro
rotondo, ben aderente alle tempie, della forma di mezzo uovo" (Georges, Calonghi
1939, s.v. pileus) in uso presso "i pontefici, i flamini, i Salii e che si dava
agli schiavi in segno d'affrancamento" (Ernout, Meillet 1959, s.v. pilleus). Tito
Livio ricorda, infatti, l'espressione servi ad pileum vocati per indicare la

```

liberazione degli schiavi (Tito Livio, *Historiae*, XXIV, 32, 9), mentre Dionigi di Alicarnasso specifica che la parola greca *πίλος/pílos* corrispondeva all'apex dei flamini, cioè la verghetta che si trovava sulla punta del loro berretto bianco (Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, 2, 64). Le caratteristiche fisionomiche della scultura Borghese e il suo abbigliamento richiamano la tipologia iconografica di Telesforo, figlio o aiutante di Asclepio, che si ritrova anche in un altro gruppo della stessa Galleria (sala VI, inv. CIC). Waldemar Deonna, che dedica un ampio studio a tale figura, precisa che "ha la statura e l'età di un fanciullo in piedi, dall'apparenza piacevole e gaia. Un mantello con cappuccio, spesso senza pieghe o solo con alcune, lo ricopre interamente, non lascia libere che raramente le braccia e gli giunge fino ai piedi, che sono nudi" (Deonna 1955, pp.44-46). Le attribuzioni di Telesforo, etimologicamente "colui che porta a compimento" (Rühfel 1994, p.870), sono caratterizzate da una doppia valenza, benefica, quando legata alla fine di una malattia, nefasta, quando indica la fine della vita. Il piccolo dio viene spesso associato alla figura del *genius cucullatus*, entità ctonia di aspetto molto simile, portatore di fertilità e prosperità. La statuetta Borghese è collocata nella sala I assieme ad altre due, poste negli angoli, molto simili di aspetto, con le quali si distingue solo per lievi varianti (inv. CVIC, inv. LXIX). Ennio Quirino Visconti, nel 1796, descrive nell'attuale sala V, una statuetta di Telesforo coperta da un pileo e avvolta in un mantello e aggiunge che "Molte altre statuette simili sono sparse nel bosco della Villa Pinciana" (Visconti, Lamberti 1796, pp.40-41). La statua indicata da Visconti giunse nel Museo del Louvre, mentre quelle ricordate nel giardino corrisponderebbero alle sculture presenti nella sala I. Durante la ricostituzione della raccolta nella palazzina, tra il 1819 e il 1832, dopo la massiccia vendita delle opere della collezione antica da parte di Camillo Borghese al cognato Napoleone Bonaparte, le sculture furono infatti poste, prima, ad ornare le colonne del Portico e, successivamente, collocate su rocchi di marmo cipollino nella sala III (Moreno, Viacava 2003, p. 145, n. 110). Nel 1893, Adolfo Venturi ricorda la statua Borghese in esame situata, insieme ad una seconda (inv. LXIX) nella sua collocazione definitiva nella sala I (Venturi 1893, p. 20). Le tre statuette ammantate, conservate presso la Galleria Borghese, si possono legare ad un modello iconografico molto diffuso e riprodotto nel tempo con una funzione apotropaica. La consuetudine di esporre sculture nei giardini privati, in segno di buon auspicio e benevolenza, è riscontrabile anche in età moderna. Nel particolare caso della statua in esame, l'uso del trapano riscontrabile nella definizione dei lineamenti e della pupilla induce a proporre un inquadramento cronologico alla metà del II d.C. Giulia Ciccarello "

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "E.Q. Visconti, L. Lamberti, *Sculpture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, Roma 1796, pp.40-41 A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p.20 G. Giusti, *La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome*, Roma 1904, p.20 W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (3ª Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, p.236 G. Lippold, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, X, 1, München 1925, p.6, n.2723 A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935, p.9 K. E. Georges, F. Calonghi, s.v. *pileus*, *Dizionario della lingua latina*, I, *Dizionario latino-italiano*, 2a ed., Torino

1939 P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, (3° Edizione) Roma 1954, p.11 W. Deonna, *Télesphore et le "genius cucullatus" celtique*, in *"Latomus"*, XIV, 1955, pp.43-74 R. Calza, *Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi*, Roma 1957, p.11, n.88 (con n. di inventario errato: CXV) A. Ernout, A. Meillet, s.v. *pilleus*, in *Dictionnaire de la langue latine. Histoire des Mots*, 4 ed., Paris 1959 W. Helbig, H. Speier, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, (4° Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p.715, n.1954 (Von Steuben) P. Moreno, *Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica*, Roma 1980, p.11 P. Moreno, S. Staccioli, *Le collezioni della Galleria Borghese*, Milano 1981, p.101, fig. a p.88 P. Moreno, C. Sforzini, *I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832*, in *"Scienze dell'Antichità"*, 1, 1987, pp. 355 M. Fuchs, *Glyptothek München, Katalog der Skulpturen*, VI, *Römische Idealplastik*, München 1992, p.175, nota 11, nn.12-14 H. Rühfel, s.v. *Telesphoros*, in *"Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae"* VII, 1994, pp. 870-878 P. Moreno, *L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese*, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp.73-117, in particolare p.89 W. Deonna, *Dei, geni e demoni incappucciati. Da Telesforo al «Moine Bourru»*, Milano 2019, pp.43-74 A. Calvetti, *Geni pileati e Cucullati*, in *"Lares"*, 66, N. 4, 2000, pp. 709-724 P. Moreno, C. Stefani, *Galleria Borghese, Milano 2000*, p.68, n.6 P. Moreno, A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma 2003, p.152, n. 119 D. Bonanome, *Telesforo e le Divinità Salutari a Grottaferrata. Indagine sul piccolo dio "Cucullatus"*, in *"Humanitas Studi Per Patrizia Sefarin"*, Roma 2015, pp 23-70 Scheda di catalogo 12/99000041, G. Ciccarello 2020 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",

```

```

    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/png",
          "service": {
            "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

```



```
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
    },
    "width": 18000,
    "height": 9000
  }
}
],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/statua-di-
fanciullo-ammantato-3",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.21

Manifest Opera: Ara circolare con bucrani e ghirlande, I sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/arte_antica/manifest_LXVI.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ara circolare con bucrani e ghirlande, I sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La scultura è scelta nel 1619 come basamento per il gruppo
  scultoreo di Enea e Anchise presso la Palazzina Pinciana e quindi lavorata dallo
  scalpellino Giuseppe di Giacomo, che ne dimezza, secondo gli studi di Italo
  Faldi, di un quinto il volume per permettere una migliore aderenza alla parete.
  L'ara circolare è decorata da tre bucrani e due festoni di foglie di quercia e
  ghiande intrecciati a bande pendenti. La delicata plasticità e l'accuratezza
  nella resa degli elementi vegetali portano a collocare la scultura all'età
  augustea.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ara circolare con bucrani e ghirlande"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXVI"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "I sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
  href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
  target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
  ],
}
```

```

{
  "label": "Medium / Technique",
  "value": "marmo bianco"
},
{
  "label": "Provenance",
  "value": "Collezione Borghese, documentata nel 1619 (Faldi 1953, p.
146, doc. V); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 41.
Acquisto dello Stato, 1902."
},
{
  "label": "Exhibitions",
  "value": "-"
},
{
  "label": "Conservation and Diagnostic",
  "value": "1619, Giuseppe di Giacomo. 1996-1997, Consorzio Capitolino"
},
{
  "label": "Status",
  "value": "on view"
},
{
  "label": "Full Artwork Details",
  "value": "L'ara circolare, poggiante su un plinto e su una cornice di
foglie lanceolate, presenta sul fusto una decorazione a festoni di foglie di
quercia e ghiande sostenuti da bucrani. Gli elementi vegetali, plasticamente
rilevati, sono intrecciati a nastri pendenti, vittae, che partono da fiocchi
posti sopra la testa dell'animale, tra le cui corna si trova una catenina di
grossi grani che decorano la fronte bovina e scendono paralleli. Un documento del
1619 rinvenuto da Italo Faldi riporta che l'ara fu scelta come basamento del
gruppo scultoreo berniniano dell'Enea e Anchise per la sua collocazione presso la
Palazzina Pinciana (ASV, Archivio Borghese 4174, anno 1619: Faldi 1953, p. 146,
doc. V). In occasione della sistemazione della statua l'ara fu rilavorata dallo
scalpellino Giuseppe di Giacomo al quale sembrerebbe da attribuire il taglio
verticale che privò la scultura di un quinto del suo volume e ne permise una
maggiore aderenza alla parete. La studiosa Herrmann-Fiore sostiene invece che
l'intervento sia da collocare nell'Ottocento poiché in un disegno tardo-
settecentesco di C. Percier l'ara sembrerebbe ancora perfettamente cilindrica
(Percier, Parigi, Bibliothèque de l'Institut, ms. 1008, f.32, n.60). Manilli, nel
1650, ricorda la scultura nell'attuale stanza III (stanza di Apollo e Dafne) in
corrispondenza della parete sud-est: "il piedistallo tondo, su'l quale posa il
gruppo, è antico, di marmo bianco, con due festoni e tre teste di toro".
Montelatici nel 1700 e gli inventari settecenteschi (ASV, Archivio Borghese 421,
p.76, 1725; ASV, Archivio Borghese 1007, p. 67, 1762) confermano tale
sistemazione dell'opera fino all'allestimento tardo settecentesco realizzato da
Antonio Asprucci, quando il gruppo di Enea e Anchise viene spostato, privo del
basamento, entro la nicchia sulla parete adiacente la cappella, mentre l'ara,
rimasta nella sua collocazione originaria, viene utilizzata come base della
scultura dei Tre putti dormienti (inv. CLXXXIV), come testimoniato dal disegno di
C. Percier, databile al 1786-91. Antonio Nibby, infine, riporta nel 1832 lo

```

spostamento dell'ara nella sala I, come basamento della Statua-ritratto di donna (inv. LXVI), durante la risistemazione ottocentesca. Dal punto di vista stilistico, la resa delicata e particolareggiata degli elementi vegetali porta a istituire un confronto dell'opera con le decorazioni dell'ornamento interno del recinto dell'Ara Pacis e a indicare quindi una datazione all'età augustea. Giulia Ciccarello"

```
    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p. 69. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 239. L. Lamberti, E.Q. Visconti, Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana, Roma 1796, stanza II, p. 14, n. 17. A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 62. I. Faldi, Galleria Borghese. Le sculture dal XVI secolo al XIX, Roma 1954, p. 28. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 16, n. 177. A. González-Palacios, La storia della stanza di apollo e Dafne, in Apollo e Dafne, Cinisello Balsamo 1997, pp. 19, 30, 36, n. 50. K. Herrmann-Fiore, "Apollo e Dafne" del Bernini al tempo del Cardinale Scipione Borghese, in Apollo e Dafne, Cinisello Balsamo 1997, pp. 70, 100, 108, n. 170. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 73-117, in part. 108-109. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, in part. p. 72, n. 12b. M. Sorrentino, Bernini scultore. La tecnica esecutiva, a cura di A. Coliva, Roma 2002, pp. 119-121. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 152-152, n. 120. G. Pellini, Ara circolare con bucrani e ghirlande, in I Borghese e l'antico, catalogo della mostra, (Roma, Galleria Borghese, 2011-2012), a cura di Anna Coliva, Milano, 2011, pp. 278-279, cat. 21. Scheda di catalogo 12/00147863, P. Moreno 1975; aggiornamento G. Ciccarello 2020. "
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
```

```

"viewingHint": "paged",
"startCanvas": "-",
"canvases": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/png",

```

```

        "service":{
"@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
        "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width":18000,
        "height":9000
    }
    },
    ],
    "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ara-circolare-
con-bucrani-e-ghirlande",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.22

Manifest Opera: Rilievo con Artemide, prima metà II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXXI.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Rilievo con Artemide, prima metà II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "Due figure femminili con panneggio sono raffigurate una di fronte all'altra: la donna a sinistra è seduta su una sedia e poggia i piedi su uno sgabello di dimensioni ridotte, è volta verso un bimbo in fasce sorretto dalla donna stante. Sotto la sedia è visibile una cerva accovacciata. Sullo sfondo, un florido albero incornicia e delimita la scena, evocando un'ambientazione agreste. Un'interpretazione identifica nella figura seduta la dea Artemide nella sua funzione di Kourotrophos, nutrice degli infanti, raffigurata mentre osserva un neonato che una donna le tende. Una diversa interpretazione vi individua il mito di Telefo, figlio di Eracle e di Auge, sacerdotessa di Atena, presentato da un'ancella alla madre. Il rilievo, inserito in una cornice moderna, fu scoperto nel 1766 nella tenuta Borghese di Torrenova sulla via Labicana.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Rilievo con Artemide"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXI"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "prima metà II sec. d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "cm. 86 x75"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezioneGalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Luni"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Rinvenuto nella tenuta Borghese di Torrenova sulla via
Labicana nel 1766. Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p.45, n.51 (?).
Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "2015, Parma"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1996-1997, Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "L'opera fu rinvenuta nel 1766, negli scavi eseguiti nella
tenuta di Torrenova sulla via Labicana, proprietà della famiglia Borghese dal
1683 alla fine della prima guerra mondiale. Il rinvenimento è testimoniato da
Johann Joachim Winckelmann nel 1767 (Winckelmann 1767, p.96, tav.71) e
successivamente ripreso da Antonio Nibby nel 1832 (Nibby 1832, pp.63-65, n.8; p.
67, tav.18). Il rilievo è stato utilizzato per la decorazione parietale della
sala, inserito in una cornice moderna. La composizione è raffigurata in un
ambiente agreste, evocato da un rigoglioso albero sullo sfondo che chiude il
piano visivo e funge da copertura alla scena, suddividendo al tempo stesso lo
spazio in due metà dedicate alle due figure principali, riunite nel punto focale
creato dall'infante sorretto da entrambe. Le due figure femminili panneggiate
sono rappresentate affrontate: quella di sinistra, seduta su una sedia con i
piedi su un piccolo sgabello, ha lo sguardo rivolto verso il bimbo in fasce che
la donna in piedi le sta porgendo. Sotto la sedia è presente una cerva
accovacciata. Un'interpretazione individua nella figura seduta la dea Artemide,
munita di bandoliera che le attraversa il petto, nella sua funzione di
Kourotrophos, nutrice degli infanti, raffigurata mentre osserva un neonato che
una donna le sta porgendo per ottenere la protezione della dea: lo sguardo della
figura stante è, infatti, rivolto verso quella seduta, la quale si concentra sul

```


piccolo che sta per accogliere. La figura di Artemide, legata alle fasi della maternità, era diffusa soprattutto in Asia Minore e a Sparta con l'appellativo di Lochia, "protettrice dei parti", e Kourotrophos. Più in generale la dea era portatrice di luce: "Dea che porti la fiaccola, Dictinna, protettrice del parto, soccorritrice nelle doglie e non iniziata alle doglie, sciogli le cinture (...) Orthia, acceleri i parti, demone che nutri i figli dei mortali" (Inno Orfico ad Artemide, 36). In un rilievo, proveniente dall'Esquilino e ora al Museo Nuovo Capitolino, del quale si conserva solo la parte inferiore, è raffigurata Artemide seduta, con indosso chitone e himation, nell'atto di porgere la mano verso una cerva posta ai suoi piedi (Mustilli, 1939, p.86, n. 6, pl.50, n. 207; Kahil, 1984, p.672, n. 672). Un secondo rilievo, al Museo Nazionale di Atene, presenta una composizione scenica affine a quella Borghese, con la dea su trono e un albero a chiudere la scena (Svoronos, 1908, pp.336-340, n. 87, pl. 55; Kahil, 1984, p.679, n. 740). Una diversa interpretazione della scultura vi riconosce il mito di Telefo, figlio di Eracle e di Auge, sacerdotessa di Atena, amata dall'eroe, presentato da un'ancella alla madre. In questo caso la cerva potrebbe identificarsi con l'animale che aveva allevato Telefo dopo la sua esposizione nella foresta per ordine del re Aleo, padre di Auge e re di Arcadia. Diodoro Siculo ci racconta, nel I secolo a.C., il mito di Auge sedotta di nascosto da Eracle e cacciata da suo padre, in quanto sacerdotessa di Atena votata alla castità. La donna, risparmiata da chi aveva avuto l'incarico di ucciderla, fu portata in Asia Minore dove andò in sposa al re di Misia. Il bambino, abbandonato tra i cespugli, fu nutrito da una cerva e salvato da alcuni pastori che lo consegnarono al re Corinto il quale lo adottò (Diod. Bibliotheca historica, IV, 33.7). La composizione rimanda all'iconografia delle stele funerarie attiche nelle quali sono rappresentate scene di ambientazione familiare e ricche di pathos, che seguono schemi iconografici ben precisi e identificabili. La raffigurazione del rilievo Borghese evoca il momento in cui una figura ausiliaria, un'ancella o una parente, porge per un ultimo saluto di commiato il figlio alla defunta seduta. Due stele, una conservata al Shelby White and Leon Lévy Collection, di New York, ed una seconda a Londra, databili al V-IV secolo d.C., presentano una struttura scenica molto simile (Catoni, 2005, pp.31-33, figg.3-4). Giulia Ciccarello"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "J.J. Winckelmann, Monumenti antichi inediti, Roma 1767

Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p.65, n.8, p.67, tav.18

Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa

Borghese, Roma 1840, p.11, n.21 Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n.

21 Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della

Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p.13, n.20 Venturi, Il Museo e la Galleria

Borghese, Roma 1893, p.21 Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier

à Rome, Roma 1904, p.20 N. Svoronos, Das Athener Nationalmuseum, Atene 1908

Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom (3°

Edizione), a cura di W. Amelung, II, Leipzig 1913, p.235, n.1536 Amelung, P.

Arndt, G. Lippold, Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, X, 1,

München 1925, p.7, n.2727 De Rinaldis, La R. Galleria Borghese in Roma, Roma

1935, p.8 Mustilli, Il Museo Mussolini, Roma 1939 Della Pergola, La Galleria

Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p.7 Calza, Catalogo del Gabinetto

fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma

1957, p.16, n.168 Hadzistelidou Price, Kourotrophos Cults and Representations of the Greek Nursing Deities, Leiden 1978 Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p.102, fig.91 Kahil, s.v. Artemis, "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", II,1, Zürich München 1984, pp.618-753, in part. pp.672, 676, 679, 748 Bauchhenss-Thüriedl, s.v. Auge, "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", III, Zürich 1986, pp.45-51, in part. p.50, n.32 Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità, V, Roma 1994, p. 29 Moreno, L'antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, Roma 1997, pp. 73-117, in part. pp.111-112 P.Brulé, Le langage des épicyclèses dans le polythéisme hellénique (l'exemple de Quelques divinités féminines), in "Kernos", 22, 1998, pp. 13-34, in part. p. 31 Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 77, n.18 Moreno, A.Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp.158-159, n. 126 L. Cantoni, Le regole del vivere, le regole del morire: Su alcune stele attiche per Donne morte di parto, in "Revue Archéologique", 2005, Nouvelle Série, Fasc. 1, pp. 27-53 Mater. Percorsi simbolici sulla maternità, catalogo della mostra (Parma, Palazzo del Governatore, 8 marzo - 28 giugno 2015), a cura di A. Andreoli, C. D. Fonseca, E. Fontanella, Roma 2015 Scheda di catalogo 12/99000044, G. Ciccarello2020 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {

```

```

        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
            "@id": "-",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/tif",
            "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
            }
        },
        "on": "-"
    }
],
"thumbnail": "-"
},
{
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
        {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/png",
                "service": {
                    "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                },
                "width": 18000,
                "height": 9000
            }
        }
    ]
}

```

```
    }
  ],
  "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/rilievo-con-
artemide",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.23

Manifest Opera: Rilievo con Artemide, prima metà II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXXV.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Fronte di sarcofago con la raffigurazione di cinque muse, Arte Romana",
  "description": "L'ara marmorea proviene dagli scavi condotti per volontà del Principe Camillo Borghese fra 1830 e1832 a Mentana (Roma). L'altare è privo del coronamento originario e poggia su una base modanata. La faccia anteriore è occupata dall'iscrizione, in cui si ricorda che la sepoltura di Claudio Felice è stata allestita dall'erede Messalla Rutiliano. Felix è nome augurale molto diffuso, in particolare tra schiavi e liberti, ed è pressoché esclusivo degli uomini. Ai lati del monumento troviamo una patera e un urceus, una brocca, due strumenti rituali che hanno una posizione fissa nei cippi e negli altari e che rinviano simbolicamente alla posizione occupata dal sacerdote con la ciotola e dal camillo, il giovane assistente, con la brocca dinnanzi all'altare durante il sacrificio.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Fronte di sarcofago con la raffigurazione di cinque muse"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXV"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "220-230 d.C"
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "cm 210 x 90"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo asiatico"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Parco di Villa Borghese (ante 1650; Manilli); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C, p. 44, n. 49; Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1827, Antonio D'Este. 1996/1997, Consorzio Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "Il fregio è pertinente al fronte di un sarcofago, di ignota
provenienza, murato insieme al retro nella facciata orientale della palazzina, la
cd. Prospettiva, come ricordato da Manilli e Montelatici. In un momento
successivo entrambi i rilievi vennero spostati a decorare il Recinto del Lago,
inseriti nel muro situato in corrispondenza della Grotta dei Leoni, come
attestato da un disegno di Charles Percier conservato a Parigi nella Biblioteca
dell'Institut de France (1786-1791), dove rimasero fino alla cessione delle
antichità a Napoleone. In tale occasione le lastre vennero staccate, ma solo i
lati brevi del sarcofago, decorati con la porta dell'Ade e Omero tra le
personificazioni Iliade e Odissea, giunsero a Parigi. Con il nuovo allestimento
della collezione nel Casino di Villa Pinciana entrambi i rilievi furono rimossi
dal Recinto, affidati al restauratore Antonio D'Este e infine collocati su due
pareti opposte della sala I. Il sarcofago è uno dei più antichi esemplari del
tipo a colonne, di provenienza asiatica. Sei colonne tortili sormontate da
capitello corinzio scandiscono lo spazio in cinque scomparti, coronati da una
semicupola a conchiglia. Mentre quella centrale è sormontata da timpano aperto,
le due alle estremità laterali presentano archetti ribassati. Una ricca cornice
con kyma lesbio, ovuli e dentelli e motivi vegetali unisce l'impianto
architettonico, alludendo alla frons scenae dei teatri romani. I tipi
iconografici e gli attributi permettono di riconoscere quattro delle nove Muse,

```

figlie di Zeus e Mnemosine (la Memoria), le divini cantatrici che con la loro musica allietavano il consesso degli dei, evocate da Omero nell'Iliade e nell'Odissea, e Apollo. Partendo da sinistra si distingue Calliope, Musa dell'epica, con il volumen nella mano, seguita da Euterpe con la cintura ornata da racemi e il caratteristico doppio flauto. In posizione centrale si distingue Apollo Musagete (colui che guida le Muse), caratterizzato dalla cetra. La figura successiva è Talia, cui le fonti attribuiscono la sfera della poesia comica e dell'agricoltura; la mano destra regge la maschera comica, mentre la sinistra stringe un pedom (bastone ricurvo); segue Melpomene, Musa della tragedia, con maschera dai capelli calamistrati e, nella destra abbassata, una clava, sostituita nel restauro da un gladio. Il tema iconografico delle Muse, sviluppato in Grecia in età classica, giunse attraverso nuove formulazioni ellenistiche al mondo romano, dove godette di particolare apprezzamento nel repertorio decorativo in pittura, mosaico, cicli scultorei destinati ad ambienti pubblici e privati e, a partire dalla metà del II sec. d.C., su sarcofagi. I Musensarkophage costituiscono, infatti, una vasta classe di monumenti funerari che riscosse ampia fortuna tra la committenza urbana, con oltre 300 pezzi fra sarcofagi strigilati, a fregio e a colonne (Teatini 2011). La lastra in esame appartiene a un sarcofago del tipo 'a colonne', produzione di ambito microasiatico molto nota che si ritiene sia fiorita a Docimio per circa un secolo, tra il 170 e il 260/270 d.C., grazie alla pregiata qualità di marmo bianco e all'attività di maestranze locali, e che conobbe un'ampia importazione soprattutto a Roma (Wiegartz 1965; Koch 2011; sulla predilezione del tipo da parte delle aristocrazie di età antonina, cfr. Thomas 2011). Nel nostro esemplare, il canonico chorus delle Muse è completo e arricchito dalla figura di Apollo, frequentemente attestato a partire dall'ultimo venticinquennio del II sec. d.C., prevalentemente in associazione con Atena (cfr. Germoni 2010; Teatini 2011, pp. 119-129, n. 25). Il linguaggio formale e tecnico, con uso intenso del trapano per favorire i chiaroscuri, permettono di collocare il sarcofago Borghese nel secondo venticinquennio del III secolo. "

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p. 46. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 171. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 10. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 913. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 12. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 21. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 20. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, Roma 1954, p. 7. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, pp. 205-206. H. Wiegartz, Kleinasiatische Säulensarkophage: Untersuchungen zum Sarkophagtypus und zu den figürlichen Darstellungen, Berlin 1965, 49 e note 70, 53, 65, 138, 152. M. Wegner, Die Musensarkophage, Antiken Sarkophagreliefs; Bd. 5:3, Berlin 1966, n. 206, pp. 78-79, 112, 119,-120, 143-144, tavv. 17-18. M. Bieber, Ancient Copies, Contribution to the History of Greek and Roman Art, New York 1977, p. 46, tav. 22. Fig. 122. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12, fig. 16. G. Kokkorou-Alewra, s.v. Apollon, in "Lexicon

Iconographicum Mythologiae Classicae", II,1, Zürich München 1984, p. 271, n. 706. E. Simon, G. Bauchhenss, s.v. Apollon-Apollo, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", II,1, Zürich München 1984, p. 417, n. 393. P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, pp. 339-371, in part. pp. 355, 360. J. Lancha, L. Faedo, s.v. Mousa, Mousai, Musae, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", VII,1 (addenda), Zürich München 1994, p. 1041, n. 137. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere vincitrice: La Sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, Roma 1997, pp. 73-117, in part. pp. 87-89. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 69, n. 7. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 161-162, n. 130. G. Koch, Sarcofagi di età imperiale romana in Asia Minore: una sintesi, in Roman sculpture in Asia Minor: proceedings of the International Conference to celebrate the 50th anniversary of the Italian excavations at Hierapolis in Phrygia (24-26 maggio 2007, Cavallino, Lecce), a cura di F. D'Andria e I. Romeo, Journal of Roman Archaeology, suppl. 80, pp. 9-29. A. Teatini, Repertorio dei sarcofagi decorati dalla Sardegna romana, Roma 2011, pp. 218-225, n. 46. E. Thomas, Houses of the dead? Columnar sarcophagi as micro-architecture, in Life, Death and representation. Some new work on Roman sarcophagi, a cura di J. Elsner and J. Huskinson, Berlin 2010, pp. 387-435. Scheda di catalogo 12/99000046, G. Ciccarello 2021 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,

```



```

    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-",
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/png",
          "service": {
            "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
          },
          "width": 18000,

```

```
        "height":9000
      }
    }
  ],
  "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/fronte-di-
sarcofago-con-la-raffigurazione-di-cinque-muse",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}
```

Table B.24

Manifest Opera: Statua di fanciullo ammantato, II sec. d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_CVIC.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua di fanciullo ammantato, II sec. d.C., Arte Romana",
  "description": "La statua, assieme ad altre due molto simili (inv. LXV, inv. LXIX) poste nella medesima sala I, è ricordata da Ennio Quirino Visconti, nel 1796, a decorare il giardino della Villa Pinciana. Con la ricostituzione della collezione dopo la vendita napoleonica queste sculture furono destinate a essere esposte all'interno delle sale della Galleria Borghese. La giovane figura, rappresentata stante, indossa un lungo mantello che ne lascia scoperti i piedi nudi. Le braccia sono nascoste sotto la veste, il sinistro flesso in avanti, mentre il destro è ripiegato sul petto. I lineamenti del volto sono morbidi e infantili, le labbra appena dischiuse in un sorriso e sul capo è posto un pileo dal quale fuoriescono dei riccioli ribelli che incorniciano la fronte. L'aspetto giovanile, le ridotte dimensioni, l'abbigliamento con il mantello e pileo avvicinano la scultura alla tipologia iconografica del genius cucullatus o a quella di Telesforo, figlio o assistente di Asclepio. ",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua di fanciullo ammantato"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "CVIC"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II sec. d.C."
    }
  ]
}
```

```

    "label": "Dimensions",
    "value": "altezza cm 73"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Luni"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese (citato per la prima volta nei giardini
con altre simili da Lamberti, Visconti 1796, pp. 40-41); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C., p.47, n.91. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1827 Antonio D'Este"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La statua, di dimensioni ridotte, raffigura un fanciullo da
poco entrato nella pubertà, in posizione frontale. Il corpo è avvolto da un ampio
mantello che lascia scoperti i piedi nudi, privi di calzari. Sotto il panneggio
sono visibili le braccia, il sinistro flesso in avanti a trattenere la veste, il
destro ripiegato sul petto. La testa, ritenuta da Paolo Moreno non pertinente
(Moreno, Viacava 2003, p.145, n. 110), è coperta da un berretto a forma di
calotta emisferica, ben calcato sul capo. Il volto, con gote paffute, ha un naso
tondo ben evidenziato e labbra sorridenti dischiuse. La fronte è incorniciata da
una coroncina di piccoli riccioli, trattenuti dal copricapo. La fattura di
quest'ultimo è da ricondurre a quella dei pilei. Nel mondo romano, il pilleus era
particolarmente diffuso e caratteristico di numerose figure istituzionali, divine
o popolari, con molteplici valenze. Viene descritto come un "berretto di feltro
rotondo, ben aderente alle tempie, della forma di mezzo uovo" (Georges, Calonghi
1939, s.v. pileus) in uso presso "i pontefici, i flamini, i Salii e che si dava
agli schiavi in segno d'affrancamento" (Ernout, Meillet 1959, s.v. pilleus). In
Tito Livio troviamo, infatti, l'espressione servi ad pileum vocati per indicare
la liberazione degli schiavi (Tito Livio, Historiae, XXIV, 32, 9), mentre Dionigi
di Alicarnasso indica che la parola greca πῖλος/pílos corrispondeva all'apex dei

```

flamini, cioè la verghetta che si trovava sulla punta del loro berretto bianco (Dionigi di Alicarnasso, *Antiquitates Romanae*, 2,64). Petronio nel *Satyricon* testimonia la credenza popolare secondo la quale il pileo era tipico del folletto Incubus e chi fosse riuscito a strapparglielo dal capo si sarebbe potuto impossessare del suo tesoro (Petronio Arbitro, *Satyricon* XXXVIII, 8). Anselmo Calvetti, che nel 2000 dedica un ampio studio alla statua Borghese, ritiene che sia un'entità malefica legata al sonno, dotata del potere di generare incubi e tormentare il dormiente, così come è descritto da Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia* (Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXX, 84). Il termine deriva dalla parola latina *incub-are* con il significato di "dormire presso un luogo sacro, per ricevere, per mezzo di sogni, informazioni dalla divinità sull'avvenire in genere, ovvero (di un malato) informazioni sulla sua malattia" (Georges, Calonghi 1939, s.v. *incubus*). È noto che presso gli ambulacri d'Asclepio, in particolare ad Epidauro e all'Isola Tiberina in Roma, i malati dormissero nel luogo, per ricevere la salvezza dal dio (Guarducci 1971, pp.267-281). Aiutante o figlio di Asclepio era considerato Telesforo, figura con la quale la scultura Borghese presenta una stretta somiglianza e che risulta presente in un altro gruppo della stessa Galleria (sala VI, inv.CIC). Secondo Waldemar Deonna, che ha approfondito tale figura mitologica, Telesforo "ha la statura e l'età di un fanciullo in piedi, dall'apparenza piacevole e gaia. Un mantello con cappuccio, spesso senza pieghe o solo con alcune, lo ricopre interamente, non lascia libere che raramente le braccia e gli giunge fino ai piedi, che sono nudi" (Deonna 1955, pp.44-46). Le attribuzioni di Telesforo, che può essere accostato alla figura del *genius cucullatus*, sono quelle di portare la fine della malattia, quindi rimettendo in salute oppure la fine della vita, accompagnando alla morte. Nella medesima sala I della Galleria Borghese sono presenti, poste negli angoli, altre due statuette molto simili di aspetto, che si distinguono solo per lievi varianti (inv. LXV, inv. LXIX). Ennio Quirino Visconti, nel 1796, descrive nell'attuale sala V, una statuette di Telesforo coperta da un pileo e avvolta in un mantello e aggiunge che "Molte altre statuette simili sono sparse nel bosco della Villa Pinciana" (Visconti, Lamberti 1796, pp.40-41). La statua descritta da Visconti fu trasferita al Museo del Louvre, mentre quelle presenti nella sala I corrisponderebbero alle sculture sparse nel giardino in seguito collocate ad ornare le colonne del Portico durante la riorganizzazione della Galleria ed infine poste nella sala III su rocchi di marmo cipollino (Moreno, Viacava 2003, p.145, n.110). Nel 1893, Adolfo Venturi ricorda la statua Borghese in esame situata da sola nella sala VI (Venturi 1893, p.42). Il modello iconografico di tali statuette ammantate ebbe una larghissima diffusione nel mondo romano, di certo era diffuso l'uso di porle nei giardini privati in segno di buon auspicio e benevolenza. Giulia Ciccarello "

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "E.Q. Visconti, L. Lamberti, *Sculpture del palazzo della villa Borghese detta Pinciana*, Roma 1796, pp.40-41 A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p.42 G. Giusti, *La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome*, Roma 1904, p.31 G. Lippold, *Photographische Einzelaufnahmen antiker Sculpturen*, X, 1, München 1925, p.15, n.2756 A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese in Roma*, Roma 1935, p.9 K. E. Georges, F. Calonghi, s.v. *pileus*, *Dizionario della lingua latina*, I, *Dizionario latino-italiano*, 2a ed., Torino 1939 K. E. Georges, F. Calonghi, s.v. *incubus*,

Dizionario della lingua latina, I, Dizionario latino-italiano, 2a ed., Torino 1939 P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione) Roma 1954, p.8 W. Deonna, Télésphore et le "genius cucullatus" celtique, in "Latomus", XIV, 1955, pp.43-74 R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p.11, n.86 A. Ernout, A. Meillet, s.v. pilleus, in Dictionnaire de la langue latine. Histoire des Mots, 4 ed., Paris 1959 W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, (4° Edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p.715, n.1954 (Von Steuben) M. Guarducci, L'isola Tiberina e la sua tradizione ospitaliera, in "Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filosofiche", a. VIII, v. XXVI, 1971, pp.267-281 P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p.11 P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p.101 P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, p. 355 M. Fuchs, Glyptothek München, Katalog der Skulpturen, VI, Römische Idealplastik, München 1992, p.175, nota 11, nn.12-14 H. Rühfel, s.v. Telesphoros, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae" VII, 1994, pp. 870-878 P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp.73-117, in particolare p.89 W. Deonna, Dei, geni e demoni incappucciati. Da Telesforo al «Moine Bourru», Milano 2019, pp.43-74 A. Calvetti, Geni pileati e Cucullati, in "Lares", 66, N. 4, 2000, pp. 709-724 P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p.68, n.6 P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p.145, n. 110 Scheda di catalogo 12/99000034, G. Ciccarello 2020 "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {

```

```

    "@id": "-",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/png",
          "service": {
            "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",

```

```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width": 18000,
        "height": 9000
    }
}
],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/statua-di-
fanciullo-ammantato",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```


Table B.25

Manifest Opera: Ritratto di donna, con pettinatura tipo Flavia Domitilla, fine I-inizio II secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXXVIIId.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ritratto di donna, con pettinatura tipo Flavia Domitilla, fine I-inizio II secolo d.C., Arte Romana",
  "description": "La testa raffigura una donna dai tratti fisiognomici ben delineati con occhi a mandorla, piccole labbra chiuse e i capelli sistemati in una elaborata pettinatura. Sopra la fronte, dalla scriminatura centrale si dipartono tre bande di ciocche ondulate mentre la nuca è sormontata da una treccia attorcigliata alla sommità del capo. Il ritratto sembra richiamare, seppur con alcune varianti, l'iconografia imperiale delle donne di epoca Flavia, in particolare quella di Flavia Domitilla, moglie di Vespasiano. Le caratteristiche dell'acconciatura, che si mostra, tuttavia, meno voluminosa e più semplificata, suggerirebbero un inquadramento cronologico della scultura tra la fine dell'epoca flavia e l'inizio di quella traianea. Restaurato nel 1820 da Felice Festa, il busto si ritrova esposto, vicino ad altri sei, in una nicchia circolare nel muro della sala I nel 1828.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ritratto di donna, con pettinatura tipo Flavia Domitilla"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXVIIId"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "fine I-inizio II secolo d.C."
    },
  ],
}
```

```

    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza col busto cm 47; altezza testa cm 21"
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo bianco"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Collezione Borghese, citato per la prima volta in relazione
al restauro affidato a Felice Festa nel 1820, è testimoniato in una nicchia della
sala I, nel 1828, insieme ad altri sei busti (Moreno, Sforzini 1987, p. 348;
Nomenclatura degli oggetti di antica scultura: Moreno 1997, p. 92); Inventario
Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 50; Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1820 - Felice Festa, 1996 - Consorzio Capitolino"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "La testa femminile, posta su un busto moderno, è provvista
di una sofisticata acconciatura, che, a partire da una scriminatura centrale, si
dispone simmetricamente in tre bande ondulate che lasciano scoperte le orecchie;
alla sommità del capo i capelli si raccolgono in una treccia attorcigliata sulla
nuca. Due sottili riccioli ad uncino sono disposti davanti alle orecchie. Il
capo, volto verso destra, presenta nel viso morbidi lineamenti: la fronte è
bassa; le sopracciglia arcuate e sottili confluiscono ai lati del naso dal dorso
lineare e stretto. Gli occhi, amigdaloidi, sono sovrastati da palpebre gonfie. La
bocca è formata da piccole labbra sottili. Il tipo di pettinatura sembra potersi
ritenere una variante semplificata e meno voluminosa dell'iconografia ufficiale
di età flavia. In particolare il ritratto Borghese trova confronti tipologici,
soprattutto quanto al trattamento delle ciocche anteriori, con un esemplare
conservato ai Musei Capitolini e datato alla prima età traiana (Baldassarri
2010, pp. 252-253), con un ritratto ai Musei Vaticani proveniente dal sepolcro
degli Haterii (Giuliano 1957, p. 48, n. 52, tavv. 32-33) e con uno conservato a

```

Copenaghen (Johansen 1995, pp. 40–41, n. 9). Una simile resa dell'acconciatura a ciocche ondulate con scriminatura centrale si ritrova nel ritratto di una fanciulla in un gruppo scultoreo a tutto tondo, conservato a Chatsworth House e datato in età flavia o, al più tardi, in epoca traiana (Furtwängler 1901, pp. 221–224). Il particolare il ricciolo ad uncino, raffigurato davanti alle orecchie, si può accostare a un secondo ritratto conservato ai Musei Capitolini e inquadrato tra la fine dell'età traiana e il principio di quella adrianea (Fittschen, Zanker 1985, p. 61, n. 82, tavv. 102–103). La scultura compare nel 1820 in una serie di busti affidati a Felice Festa per essere restaurati: "sette busti a cui si dovranno riadattare, e fare di nuovo i piedi mancanti, ristaurare i Busti med(esim)i dove fossero mancanti, polimentarli col piombo, e spoltrino quelli che si trovano di marmo mischio, senza potersi servire l'artista di vernice, o altra composizione per darvi il lustro" (B. 1005, n. 158: Moreno, Sforzini 1987, p. 348). Nel 1828 si ritrova, insieme ad altri sei busti, nella Nomenclatura degli oggetti di antica scultura, collocata in una nicchia della sala I (Moreno 1997, p. 92); sistemazione confermata dal Nibby nel 1841 (p. 913). La Calza inquadra la testa nel 150 d.C., datazione dalla quale si discosta il Moreno che identifica nel volto un ritratto, seppure con diverse varianti, di Flavia Domitilla, moglie di Vespasiano (1957, p. 15, n. 148; Moreno, Viacava 2003, pp. 151–152, n. 118). Il rendimento stilistico dell'esemplare Borghese, caratterizzato da un modellato piuttosto morbido e da un trattamento elegante dei capelli suggerisce una datazione tra la fine dell'epoca flavia e l'inizio di quella traiana. Giulia Ciccarello"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 10. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 913. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese", Roma 1854 (1873), p. 12. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 21. A. Furtwängler, Ancient Sculptures at Chatsworth House, in "The Journal of Hellenic Studies", 21, 1901, pp. 209–228, in part. pp. 221–224. G. Giusti, The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome, Città di Castello 1919, p. 32. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 15, n. 148. A. Giuliano, Catalogo dei ritratti del Museo Laterano, Città del Vaticano 1957, p. 48, n. 52, tavv. 32–33. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 101. K. Fittschen, P. Zanker, Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, 1. Kaiser- und Prinzenbildnisse, Mainz 1985, p. 61, n. 82, tavv. 102–103. P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, p. 348. F. Johansen, Catalogue of the Roman Portraits III. Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhagen 1995, pp. 40–41, n. 9. P. Moreno, L'antico nella stanza, in "Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese", a cura di C. Strinati, Roma 1997, p. 92. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 71, n. 10. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003,

pp. 151–152, n. 118. P. Baldassarri, Ritratto femminile di prima età traiana, in “Musei Capitolini: Le sculture del Palazzo Nuovo”, Roma 2010, pp. 252–253. Schede di catalogo 12/0014752, P. Moreno 1976; aggiornamento G. Ciccarello 2020. ”

```
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",
      "startCanvas": "-",
      "canvases": [
        {
          "@id": "-",
          "@type": "sc:Canvas",
          "label": "Main Image",
          "width": -,
          "height": -,
          "images": [
            {
              "@id": "-",
              "@type": "oa:Annotation",
              "motivation": "sc:painting",
              "resource": {
                "@id": "-",
                "@type": "dctypes:Image",
                "format": "image/tif",
                "service": {
                  "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                  "@id": "-",
                  "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
                }
              },
              "on": "-"
            }
          ]
        }
      ]
    }
  ]
}
```

```

        ],
        "thumbnail": "-"
    },
    {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
            {
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "@type": "oa:Annotation",
                "motivation": "sc:foto360",
                "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
                "resource": {
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                    "@type": "dctypes:Image",
                    "format": "image/png",
                    "service": {
"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
                    },
                    "width": 18000,
                    "height": 9000
                }
            }
        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ritratto-di-
donna-con-pettinatura-tipo-flavia-domitilla",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.26

Manifest Opera: Ritratto di donna, su busto moderno, metà II secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_ope
  re/arte_antica/manifest_LXXVIc.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ritratto di donna, su busto moderno, metà II secolo d.C., Arte
  Romana",
  "description": "La testa raffigura una donna dai tratti fisiognomici ben
  marcati con occhi a mandorla e piccole labbra carnose, chiuse. Sopra la fronte,
  di forma triangolare, si dipartono simmetricamente, dalla scriminatura centrale,
  due ciocche ondulate mentre la nuca è coperta da un elegante velo. Il ritratto
  sembra richiamare l'iconografia imperiale di Vibia Sabina, moglie di Adriano,
  diffusa dal momento della sua divinizzazione, tra il 137 e il 139 d.C. Restaurato
  nel 1820 da Felice Festa, dal 1828 il busto si ritrova esposto, vicino ad altri
  sei, in una nicchia ovale nella parete della sala I.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ritratto di donna, su busto moderno, fine I-inizio II
  secolo d.C."
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXVIc"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-
  museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della
  Paolina</a> | <a
  href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifes
  t_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link
  al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "metà II secolo d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza col busto cm 54; altezza testa cm 35"
    },
  ],
}
```

```

    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo di Luni"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Collezione Borghese, citato tra i restauri affidati a
Felice Festa nel 1820, è testimoniato in una nicchia della sala I, nel 1828,
insieme ad altri sei busti (Moreno, Sforzini 1987, p. 348; Nomenclatura degli
oggetti di antica scultura: Moreno 1997, p. 92). Inventario Fidecommissario
Borghese, 1833, C., p. 44, n. 50. Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": " 1820 – Felice Festa, 1996 – Consorzio Capitolino"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "La testa femminile, posta su un busto moderno, si offre a
una visione frontale. Il capo, velato, è leggermente rivolto verso destra e
presenta nel viso, dall'ovale pieno, lineamenti decisi. La fronte, di forma
triangolare, è bassa e gli zigomi evidenti; le sopracciglia arcuate e sottili
confluiscono ai lati del naso dal dorso lineare e stretto, che si allarga nella
parte inferiore. Gli occhi, amigdaloidi e con globi interni lisci, sono
sovrastati da palpebre gonfie. La bocca, chiusa, è formata da piccole labbra
carnose. Al di sotto del velo, i capelli sono ordinati in morbide ciocche
ondulate divise simmetricamente da una scriminatura centrale. Il tipo
ritrattistico sembra potersi accostare, sulla base della corrispondenza dei
tratti fisionomici, all'iconografia ufficiale di Vibia Sabina, moglie di Adriano,
diffusa negli ultimi anni di principato dell'imperatore. Il modello di tale tipo
si riconduce a due teste ritratto, una conservata ai Musei Vaticani, nella Sala
dei Busti, (inv. 359: Bernoulli 1891, p. 129, n. 4, tav. XL) e una seconda al
Museo Nazionale Romano (inv. 725: Felletti Maj 1953, p. 102, n. 195). Il Wegner,
nel suo ampio studio sui ritratti dell'Augusta, ricorda altre due sculture che
sembrano potersi porre a confronto, se pur con alcune varianti, con l'esemplare
Borghese, conservate nel Museo Nazionale Romano (Felletti Maj 1953, inv. 727: p.
103, n. 197; inv. 577: p. 103, n. 196; Wegner 1956, pp. 84-91, 129 tavv. 44-45).

```

Nella suddivisione tipologica e cronologica delle raffigurazioni dell'imperatrice, individuata dal Carandini e basata soprattutto sulle emissioni monetali, l'esemplare Borghese sembra potersi legare alla produzione statuaria avvenuta in occasione della divinizzazione di Sabina (periodo iconografico IX, 137-139 d.C.: Carandini 1969, pp. 99-101). La scultura è menzionata nel 1820 in una serie di busti affidati a Felice Festa per essere restaurati: "sette busti a cui si dovranno riadattare, e fare di nuovo i piedi mancanti, ristaurare i Busti med(esim)i dove fossero mancanti, polimentarli col piombo, e spoltrino quelli che si trovano di marmo mischio, senza potersi servire l'artista di vernice, o altra composizione per darvi il lustro" (B. 1005, n. 158: Moreno, Sforzini 1987, p. 348). Nel 1828 è presente, insieme ad altri sei busti, nella Nomenclatura degli oggetti di antica scultura, collocata in una nicchia della sala I (Moreno 1997, p. 92); sistemazione attestata dal Nibby nel 1841 (p. 913). La Calza inquadra la testa nella fine del I secolo a.C., datazione dalla quale si discosta il Moreno che identifica nel volto il ritratto di Vibia Sabina (1957, p. 13, n. 106; Moreno, Viacava 2003, p. 162, n. 132). Considerando la pertinenza dei confronti citati la scultura sembra potersi inquadrare tra il 137 e il 139 d.C., periodo nel quale sembra porsi la consacrazione dell'imperatrice (Perret 1935, p. 64, nota 5). Giulia Ciccarello"

},

{

"label": "Bibliography",

"value": "Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 10. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 913. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese", Roma 1854 (1873), p. 12. J.J. Bernoulli, Römische Ikonographie. Die Bildnisse der römischen Kaiser und ihrer Angehörigen : von Galba bis Commodus, 1891, p. 129, n. 4, tav. XL. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 21. G. Giusti, The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome, Città di Castello 1919, p. 32. L. Perret, Essai sur la carrière d'Hadrien jusqu'à son avènement à l'Empire (76-117), in "Extrait des Mémoires de la société nationale des Antiquaires de France", IX, 1935, p. 64, nota 5. B. M. Felletti Maj, Museo Nazionale Romano. I ritratti, Roma 1953, p. 102, n. 195. P. Della Pergola, La Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p. 8. M. Wegner, Hadrian, Plotina, Marciana, Sabina, in "Das römische Herrscherbild", 3, Berlino 1956, pp. 84-91, 129 tavv. 44-45. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 13, n. 106. A. Carandini, Vibia Sabina: funzione politica, iconografia e il problema del classicismo adrianeo, Firenze 1969. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12. P. Moreno, S. Staccioli, Le collezioni della Galleria Borghese, Milano 1981, p. 101. P. Moreno, C. Sforzini, I ministri del principe Camillo: cronaca della collezione Borghese di antichità dal 1807 al 1832, in "Scienze dell'Antichità", 1, 1987, p. 348. P. Moreno, L'antico nella stanza, in "Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese", a cura di C. Strinati, Roma 1997, p. 92. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 79, n. 22. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 162, n. 132. Schede di catalogo 12/99000049, G. Ciccarello 2020. "

},

{


```

        "label": "Rights Statement",
        "value": "-"
    }
],
"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
    {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Sequence",
        "label": "Object",
        "viewingDirection": "left-to-right",
        "viewingHint": "paged",
        "startCanvas": "-",
        "canvases": [
            {
                "@id": "-",
                "@type": "sc:Canvas",
                "label": "Main Image",
                "width": -,
                "height": -,
                "images": [
                    {
                        "@id": "-",
                        "@type": "oa:Annotation",
                        "motivation": "sc:painting",
                        "resource": {
                            "@id": "-",
                            "@type": "dctypes:Image",
                            "format": "image/tif",
                            "service": {
                                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                                "@id": "-",
                                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
                            }
                        },
                        "on": "-"
                    }
                ],
                "thumbnail": "-"
            },
            {

```

```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:foto360",
            "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
            "resource": {
              "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/png",
              "service": {
                "@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
                "profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
              },
              "width": 18000,
              "height": 9000
            }
          }
        ],
        "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
      }
    ]
  },
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
  "related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ritratto-di-
donna-su-busto-moderno",
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.27

Manifest Opera: Ritratto di uomo, su busto moderno, II secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXVII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ritratto di uomo, su busto moderno, II secolo d.C., Arte Romana",
  "description": "La scultura ritrae il volto di un uomo in età matura posto su di un busto moderno. La fronte è incorniciata a triangolo da lunghi capelli che discendono in due onde simmetriche dalla scriminatura centrale e sono raccolti sulla sommità del capo in uno chignon. La barba, che ricopre la parte inferiore delle guance, è resa da brevi riccioli, dal forte chiaroscuro. L'interpretazione della figura è stata a lungo dibattuta soprattutto per la capigliatura insolita all'iconografia romana, che è stata ritenuta attinente piuttosto al mondo celtico o indiano e che si trova riprodotta in una serie di opere analoghe. La scultura sembra potersi identificare in una testa di "Annibale" ricordata nell'acquisto da parte della famiglia Borghese della collezione Della Porta nel 1609 e successivamente, nel 1650, in una menzionata nel Primo Recinto della Villa Borghese, nei Viali di Mezzogiorno. La linearità della capigliatura al sommo della fronte e i marcati riccioli della barba lavorati a trapano sembrano suggerire un inquadramento cronologico al II secolo d.C.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ritratto di uomo, su busto moderno"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXVII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II secolo d.C."
    },
  ],
}
```

```

{
  "label": "Dimensions",
  "value": "altezza con busto cm 73; altezza della testa cm 73"
},
{
  "label": "Classification",
  "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
},
{
  "label": "Medium / Technique",
  "value": "marmo bigio morato"
},
{
  "label": "Provenance",
  "value": "Collezione Borghese, forse proveniente dalla collezione
della Porta (de Lachenal, p.90); nel Parco della Villa da riconoscere,
probabilmente, con uno ricordato nel 1650 nel Primo Recinto nei Viali di
Mezzogiorno (Manilli, p. 10) e nella Villa nel 1893 nella prima camera (Venturi,
p. 20). Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 46, n. 79. Acquisto
dello Stato, 1902."
},
{
  "label": "Exhibitions",
  "value": "-"
},
{
  "label": "Conservation and Diagnostic",
  "value": "1996- 97 - Consorzio Capitolino di Elisabetta Zatti ed
Elibetta Caracciolo"
},
{
  "label": "Status",
  "value": "on view"
},
{
  "label": "Full Artwork Details",
  "value": "La scultura potrebbe identificarsi con una "testa antica,
assai grande, che alla legatura de' capegli in mezzo, mostra d'essere opera
Greca", ricordata nei Viali di Mezzogiorno nel Primo Recinto della Villa Borghese
nel 1650 e nel 1700 (Manilli 1650, p. 10; Montelatici 1700, p. 19). L'opera è
altresì accostabile a una analoga acquistata dalla famiglia Borghese da Giovanni
Paolo Della Porta nel 1609. L'elenco che accompagna la vendita riporta infatti:
"Una testa di Anibale Cartaginesi di marmo nero con petto moderno bianco alt. p.
4½ (AB 456, tomo 59, mazzo F, n. 303: de Lachenal 1982, p. 90). La testa
raffigura un uomo in età matura con lunghi capelli ordinati in ciocche,
scriminate sulla fronte e raccolte elegantemente nella parte posteriore in uno
chignon. Il capo è leggermente rivolto verso sinistra e inclinato; il volto
mostra un'espressione malinconica e pensierosa, sottolineata dalla fronte
corruciata, segnata da un lungo solco orizzontale e dalle arcate sopraccigliari

```

contratte. Gli occhi, di forma allungata, sono sormontati da palpebre pesanti. La barba, composta da corti riccioli, fortemente incisi con il trapano, lascia scoperti gli zigomi e parte delle guance. L'interpretazione della figura appare ampiamente dibattuta. Il Venturi, che per primo la ricorda all'interno della Palazzina nella camera prima, la definisce "testa di un barbaro", mentre la Calza la ritiene un personaggio di origine celtica, posto su un busto moderno (1893, p. 20; 1957, p. 14, n. 138). Il Bienkowski che nel 1928 dedica uno studio ai ritratti forniti di un "cirrus sulla sommità del capo" considera l'esemplare Borghese il ritratto di un funzionario indiano, riferendo la testimonianza di Cassio Dione circa un'ambasceria indiana a Roma al tempo di Traiano (Cassio Dione, Storia Romana, LXVIII, 15,1). L'autore confuta il pensiero dello Arndt, che individuava nella figura un sacerdote eunuco di Cibele e lo inseriva nel tipo del cosiddetto Aphroditos, tipico degli adepti di una divinità orientale che offrivano sacrifici in abiti femminili. Bienkowski seguiva individuando un legame con la figura del Buddha fornito di un simile chignon, ritenuto dai seguaci sede della sua saggezza. (Bienkowski 1928, p. 228; Arndt 1894, cc. 2794-2795). Il Taddei si discosta da un'origine orientale di tale iconografia, riferendola piuttosto a modelli importati in India dalla Grecia classica (1962, pp. 288-310). Il Moreno, in ultimo, la giudica, in un primo momento, una produzione di II secolo d.C. sulla base di un confronto con un ritratto analogo, conservato al Museo Nazionale Romano e ritenuto dalla Bracco una replica di un originale ellenistico di influenza alessandrina. Successivamente, invece, l'autore ne mette in dubbio l'antichità avanzando l'ipotesi che possa trattarsi di un'opera moderna, da inquadrare nel XVI secolo (Moreno 2000, p. 73, n. 13; 2003, pp. 155-156, n. 122). Il ritratto Borghese sembra potersi accostare, come già osservato dal Bienkowski, a una serie di ritratti analoghi che presentano, seppure con alcune varianti, forti affinità nella capigliatura sollevata sulle tempie, nel taglio degli occhi allungato e nell'espressione crucciata. Tra queste un particolare confronto si individua con una testa conservata a Madrid nel Museo del Prado, una presente nella collezione Albani, un'altra conservata a Palazzo Corsini a Roma e un'ultima al Museo Nazionale Romano (Schröder 2004, pp. 451-454; Schneider 1998, pp. 542-543, n. 1000; Matz, Duhn 1881, p. 351, n. 1198; Bracco 1966, pp. 73-74, n. 1000). La linearità della capigliatura e il forte contrasto chiaroscurale dei riccioli della barba inducono a suggerire per l'opera un inquadramento cronologico nel II secolo d.C., nonostante si rilevino forti interventi di restauro. Giulia Ciccarello"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p. 10. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 19. F. Matz, F. K. von Duhn, Antike Bildwerke in Rom: mit Ausschluss der grösseren Sammlungen, Leipzig 1881, p. 351, n. 1198. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 20. P. Arndt, s.v. Aphroditos, in "Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft", 1894, cc. 2794-2795. G. Giusti, The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome, Città di Castello 1919, p. 32. P. Bienkowski, Les Celtes dans les arts mineurs gréco-romains, Cracovie 1928, pp. 233-234, fig. 293. S. Reinach, La touffe de cheveux sincipitale, in "Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art", Paris 1929, pp. 1-9, in part. p. 4, fig. 3. A. De Rinaldis, La R. Galleria Borghese in Roma, Roma 1935, p. 8. P. Della Pergola, La

Galleria Borghese in Roma, (3° Edizione), Roma 1954, p. 8. R. Calza, Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma 1957, p. 14, n. 138. M. Bussagli, Profili dell'India antica e moderna, Roma 1959, p. 152. M. Taddei, An Ekamukhalinga from the N.W.F.P. and some Connected Problems A Study in Iconography and Style, in "East and West", Vol. 13, n. 4, 1962 pp. 288-310. M. Cagiano De Azevedo, Un ritratto di Bassiano?, in "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts-Römische Abteilung", 69, 1962, pp. 159-163, in part. p. 159. W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, (4a edizione), a cura di H. Speier, II, Tübingen 1966, p. 718, n. 1957 (von Steuben). E. Bracco, Mostra delle attività delle Soprintendenze, Roma 1966, pp. 73-74, n. 1000. R. M. Cimino, F. Scialpi, India and Italy: exhibition organized in collaboration with the Archaeological Survey of India and the Indian Council for Cultural Relations, Roma 1974, p. 30, n. 66, fig. 9 (Moreno). D. Facenna, Appunti sull'iconografia di alcune manifestazioni luminose dei Buddha, in "Gururajamanjarika. Studi in onore di Giuseppe Tucci", Torino 1974, p. 428. P. Moreno, S. Staccioli, Museo e Galleria Borghese. La collezione archeologica, Roma 1980, p. 12, fig. 15. P. Moreno, Le collezioni della Galleria Borghese, Roma 1981, p. 102, fig. 79. L. de Lachenal, La collezione di sculture antiche della famiglia Borghese e il palazzo in Campo Marzio, 1982, in "Xenia", 4, p. 90. R. M. Schneider, Bunte Barbaren: Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst, Worms 1986, p. 218, n. BK23. R. M. Schneider, Kolossalkopf, in "Forschungen zur Villa Albani: Katalog der antiken Bildwerke. 5, In den Gärten oder auf Gebäuden aufgestellte Skulpturen sowie die Masken", Mann 1998, pp. 542-543, n. 1000. P. Moreno, Ch. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 73, n. 13. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 155-156, n. 122. S. F. Schröder, Katalog der antiken Skulpturen des Museo del Prado in Madrid, 2, Mainz am Rhein 2004, pp. 451-454. Scheda di catalogo 12/0147851, P. Moreno 1976; aggiornamento G. Ciccarello 2020. "

```

    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
  "logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
  "within": "-",
  "sequences": [
    {
      "@id": "-",
      "@type": "sc:Sequence",
      "label": "Object",
      "viewingDirection": "left-to-right",
      "viewingHint": "paged",

```

```

"startCanvas": "-",
"canvases": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/png",
          "service": {

```

```

"@context":"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
      "@id":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
"profile":"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
      },
      "width":18000,
      "height":9000
    }
  }
  ],
  "thumbnail":"https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezionegalleriaborghese.it/opere/ritratto-di-uomo-
su-busto-moderno",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```


Table B.28

Manifest Opera: Ara circolare con scena di sacrificio a Ercole Invitto, metà I secolo a.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXVIII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Ara circolare con scena di sacrificio a Ercole Invitto, metà I secolo a.C., Arte Romana",
  "description": "Antonio Nibby, che nel 1832 testimonia l'ara nella sua sistemazione odierna, la sala I, riconosce nel rilievo che la decora una scena di suovetaurilia, sacrificio lustratorio di un toro, un maiale e una pecora. Sul corpo, di forma circolare, si articola un fregio figurato delimitato da due cornici. Al centro della scena è rappresentato un altare di notevoli dimensioni, dietro al quale sono presenti un suonatore di cetra, un flautista e due addetti al sacrificio. Seguono la figura dell'offerente, dal capo velato e con in mano un piatto, la patera, due littori con fasci e verghe e, infine, due vittimari che accompagnano gli animali al sacrificio. A sinistra della struttura sacra sono tre divinità, due femminili, di cui una alata, ed Ercole. La scena rappresenta probabilmente un rituale in onore di Ercole nel suo aspetto di Vincitore o Invitto, accompagnato dalla Vittoria alata, e di protettore del vigore giovanile, per questo associato a Iuventas, la giovinezza che sarebbe da identificare nella seconda figura femminile. La scultura sembra potersi collocare nella metà del I secolo a.C. sulla base soprattutto dell'analisi stilistica delle vesti, identificabili nelle toghe di foggia tardo repubblicana.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Ara circolare con scena di sacrificio a Ercole Invitto"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXVIII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    }
  ],
}
```

```

    {
      "label": "Date",
      "value": "metà I secolo a.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
      "value": "altezza cm 53"
    },
    {
      "label": "Classification",
      "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
    },
    {
      "label": "Medium / Technique",
      "value": "marmo bianco"
    },
    {
      "label": "Provenance",
      "value": "Collezione Borghese, citata per la prima volta da Nibby nel
1832 (pp. 62-63). Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C., p. 44, n. 43.
Acquisto dello Stato, 1902."
    },
    {
      "label": "Exhibitions",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Conservation and Diagnostic",
      "value": "1996-97 Consorzio Capitolino di Elisabetta Zatti ed
Elisabetta Caracciolo"
    },
    {
      "label": "Status",
      "value": "on view"
    },
    {
      "label": "Full Artwork Details",
      "value": "L'ara, con corpo circolare, presenta una leggera
rastremazione verso l'alto. Due fasce delimitano la zona figurata: quella
superiore è chiusa da un piccolo listello, quella inferiore, fortemente
aggettante, funge da piano di calpestio delle figure. La scena verte intorno a un
grande altare verso il quale muove da destra una figura maschile con toga e capo
velato, ripresa nell'atto di porgere un'offerta che trattiene nella mano destra
con il braccio flesso in avanti; dinanzi a lui due personaggi, uno dei quali
coperto fino al busto dall'altare. Seguono due littori con i fasci e la verga e
due vittimarii che conducono gli animali, una giovenca e un maiale, al
sacrificio. Una figura femminile, abbigliata con un chitone stretto sotto al
seno, funge da raccordo con le divinità che presenziano all'offerta dall'altra
parte dell'altare. Nella sinistra sorregge uno scettro di difficile

```

interpretazione per il cattivo stato di conservazione e il capo è cinto da un diadema. Alla sua sinistra è presente una figura femminile alata, anch'essa con tunica cinta sotto al seno, che trattiene con la mano sinistra una lunga foglia di palma e con la destra una corona. A sinistra dell'altare è la raffigurazione di Ercole ritratto stante, nudo, con il capo rivolto verso destra. Sul braccio sinistro è stesa la pelle di leone che scende fino al suolo, e su di essa è adagiata la clava che poggia fin sulla spalla sinistra. Nella destra tiene un oggetto particolarmente abraso di difficile identificazione. È preceduto da una figura maschile togata, con cetra, affiancata da un suonatore di flauto, parzialmente coperto dall'altare. Gli attributi verticali, lo scettro, i fasci, la palma e la clava superano i limiti della scena in una ricerca di tridimensionalità. Il Nibby, nel 1832, la ricorda nella sua attuale collocazione, la sala I, individuando nella scena il sacrificio dei suovetaurilia, un rito di purificazione a carattere apotropaico nel quale venivano immolati un toro, un maiale e una pecora (1832, pp. 62-63). Nel 1863, il Reifferscheid conferma l'ipotesi che si tratti di un sacrificio onorato da un magistrato romano, dal capo velato, alla presenza di Apollo citaredo, Ercole, la Vittoria e Venere. Sulla base del confronto con un rilievo conservato a Villa Medici, l'autore individua nell'ultima dea Venere Genitrice o la Vittoria di Cesare, rappresentata in maniera analoga e alla quale erano dedicati degli agoni nel circo Flaminio (Reifferscheid 1863, pp. 361-372). Il Weickert, nel 1925, avanza l'ipotesi che si possano identificare con quelli offerti da Cesare, nel 46 a.C., per celebrare la dedicazione del suo Foro e del Tempio di Venere Genitrice. L'autore dubita che la scultura rappresenti un oggetto liturgico, proponendo invece che si tratti del tamburo superiore rastremato e figurato di una colonna di modeste dimensioni (Weickert 1925, pp. 48-61, figg. 1-7). Il Goethert, nel 1931, individua nella figura femminile accanto alla Vittoria la Iuventas, una divinità minore associata a Ercole e ritiene che la Vittoria Alata rappresenti un'allusione all'aspetto del dio, a cui viene offerto il sacrificio, come Ercole Vincitore o Invitto (Goethert 1931, pp. 18-21). La Ryberg, che nel 1955 dedica un ampio studio alla scultura, avanza per prima l'ipotesi che la scena raffiguri un rituale liturgico in onore di Ercole a seguito di un successo militare. L'autrice, che svolge un'attenta analisi di ciascun personaggio, identifica nella figura con la cetra un suonatore di lira, addetto all'altare, piuttosto che Apollo, per l'abbigliamento che indossa, una comune toga. Per quanto riguarda la figura femminile, l'autrice si discosta dall'identificazione con Venere Genitrice, osservando che l'iconografia nota, legata alla dea, differisce da quella presente sull'ara Borghese. Accoglie, invece, l'osservazione del Goethert che si tratti della personificazione della Iuventas. La Ryberg sostiene tale osservazione in virtù di una doppia caratterizzazione di Ercole: come dio della fertilità, affiancava Iuventas, venerata dai giovani romani nell'assunzione della toga virilis; come Vincitore o Invitto, aspetto che si sviluppa nella tarda Repubblica, era onorato presso l'Ara Maxima, nel Foro Boario. In conclusione, quindi, secondo la Ryberg, il rilievo Borghese rappresenterebbe il sacrificio in uno dei templi di Ercole Invitto in occasione di un evento di particolare rilievo, probabilmente la dedica del tempio di Pompeo, di cui non si conosce la datazione. Per quanto riguarda l'inquadramento cronologico, infine, l'autrice propone che la foggia delle toghe, nonostante un morbido drappeggio tipico della toga di età tardo Repubblicana, l'exigua, sia invece da individuare nel modello più lungo e voluminoso indossato dopo il 70 a.C., epoca nella quale sarebbe da collocare l'ara Borghese.

```

L'assegnazione della scultura alla metà del I secolo a.C., condivisa dalla
maggior parte degli autori, è da ritenere la più verisimile. Giulia Ciccarello"
  },
  {
    "label": "Bibliography",
    "value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832,
pp. 62-63. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano
della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 17. A. Nibby, Roma nell'anno 1838,
Roma 1841, p. 914, n. 17. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti
nel primo piano del Palazzo della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), I, p. 13, n.
16. A. Reifferscheid, Annales de l'Institut de Correspondance Archéologique, 35,
Roma 1863, pp. 361-372. Monumenti dell'Istituto di corrispondenza archeologica,
VI-VII, Roma 1863, tav. LXXVI, nn. 4-5. A. Venturi, Il Museo e la Galleria
Borghese, Roma 1893, p. 20. G. Giusti, The Borghese Gallery and the Villa Umberto
I in Rome, Città di Castello 1904, p. 32. S. Reinach, Répertoire de reliefs grecs
et romains, III, Paris 1909-1912, p. 171, n.1. C. Weickert, Römisches Relief aus
der Zeit Cäsars, in Festschrift Paul Arndt zu seinem sechzigsten Geburtstag:
dargebracht von seinen Münchner Freunden, a cura di P. Arndt, 1925, pp. 48-61,
figg. 1-7. G. Goethert, Zur Kunst der römischen Republik, Berlin 1931, pp. 18-21.
P. Della Pergola, La galleria Borghese in Roma, Roma 1951, p. 8. I. S. Ryberg,
Rites of the state religion in Roman art, in "Memoirs of the American Academy in
Rome", 22, Rome 1955, pp. 24-27, pl. 7, 15a. R. Calza, Catalogo del Gabinetto
fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi, Roma
1957, p. 16, nn. 170-173. W. Helbig, H. Speier, Führer durch die öffentlichen
Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, (4ª Edizione), a cura di H. Speier, II,
Tübingen 1966, pp. 718-720, n. 1958 (Simon). C. T. Seltman, The Cambridge Ancient
History, Plates IV, 1966, p. 88. P. Moreno, Museo e Galleria Borghese, La
collezione archeologica, Roma 1980, p. 12. E. Simon, s. v. Hebe / Iuventus, in
"Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae", IV, Zürich-München 1988, p. 465,
n. 2. J. Boardman, s. v. Herakles, in "Lexicon Iconographicum Mythologiae
Classicae", IV, Zürich-München 1988, p. 804, n. 1395. H.R. Goette, Studien zu
römischen Togadarstellungen, Mainz am Rhein 1990, p. 106, n. Aa5. O. Dräger,
Religionem Significare. Studien zu reichverzierten römischen Altären und Basen
aus Marmor, Mainz 1994, p. 67, nota 316. F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker
auf stadtrömischen historischen Reliefs, Mainz am Rhein 1995, p. 103, n. 3, tav.
44, 2. P. Moreno, L'antico nella stanza, in Venere Vincitrice, La sala di Paolina
Bonaparte alla Galleria Borghese, a cura di C. Strinati, Roma 1997, pp. 73-117,
in part. pp. 110-111. P. Moreno, C. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p.
74, n. 14b. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La
collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, pp. 156-157,
n. 123. Scheda di catalogo 12/00147865, P. Moreno 1975; aggiornamento G.
Ciccarello 2020. "
  },
  {
    "label": "Rights Statement",
    "value": "-"
  }
],
"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",

```

```

"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [

```

```

    {
      "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "@type": "oa:Annotation",
      "motivation": "sc:foto360",
      "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
      "resource": {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/png",
        "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
          "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
          },
          "width": 18000,
          "height": 9000
        }
      }
    },
    {
      "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
  ]
},
{
  "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
  "related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/ara-circolare-
con-scena-di-sacrificio-a-ercole-invitto",
  "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.29

Manifest Opera: Statua femminile seduta e statua di Eros seduto, II secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LXXII.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua femminile seduta e statua di Eros seduto, II secolo d.C., Arte Romana",
  "description": "La scultura ritrae una donna seduta, nuda, con un piede poggiato su una pietra. Davanti a lei è un Eros alato, anch'esso seduto, intento a guardarla. Le due figure dovevano appartenere a monumenti differenti, ricomposte insieme per far da pendant al gruppo della Leda con cigno posto sulla parete di fronte. Ai piedi della donna sono presenti anche una ranocchia e un delfino, quest'ultimo forse appartenente in origine ad un terzo monumento. La figura femminile si ritrova menzionata nel 1650 nel II Recinto del Giardino del Lago mentre il piccolo Erote, nel 1700, è ricordato nella camera delle Tre Grazie al secondo piano. Le sculture sono da inquadrare, indicativamente, nel II secolo d.C.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua femminile seduta e statua di Eros seduto"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LXXII"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "II secolo d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "altezza cm 120; larghezza cm 158; testa cm 30"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo di Paro (gruppo); marmo di Luni (testa)"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, la figura femminile è citata per la
prima volta nel II Recinto del Giardino del Lago, nel 1650 (Manilli, p. 153);
l'Eros alato è menzionato nel 1700 nella camera delle Tre Grazie al secondo piano
(Montelatici, p. 301). All'interno delle sale il gruppo si ritrova ricomposto nel
1832 nella sala I (Nibby, p. 65); Inventario Fidecommissario Borghese, 1833, C.,
p. 43, n. 36. Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "1906 - Romeo Lazzari: 'Attaccata un'anfora (..)
Approfondito il buco e attaccato con un perno di (..) ', 1913 - Cesare Fossi:
'Vasetto della Venere al bagno 'riattaccatura', 1922 - Cesare Fossi : 'Vasetto in
una Venere riattaccato nella sala della Venere del Canova', 1996 - Consorzio
Capitolino"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La scultura è composta da elementi di differente
provenienza, assemblati probabilmente con l'intenzione di creare un pendant al
gruppo della Leda con cigno presente nella parete opposta della sala (Inv. LXII).
Il Manilli nel 1650 ricorda "nell'ordine di sopra della facciata", nel II Recinto
del Giardino del Lago, un gruppo in cima a una colonna, costituito da una "Venere
à sedere, con la mano sopra una gamba, che tiene alzata", nella quale è
probabilmente da identificare l'opera in esame (p. 153). Anche il Montelatici nel
1700 parla di una "venere con una gamba alzata sopr'un ginocchio", posta nella
medesima collocazione; inoltre, fa menzione, nella camera delle Tre Grazie al
secondo piano, di una "piccola statua d'un Amorino sedente" (p. 301). Il Nibby
nel 1832 indica il gruppo già composto nella sua odierna sistemazione, la sala I,
definendolo: una "statua di Venere in marmo pario, assisa, nella mosca di

```


asciugarsi”, ritenendola un “lavoro non ispregevole”. Nota, inoltre che “l’amorino che con occhio furbo la guarda ha molta espressione” (p. 65). Nello studio del 1841 cita, in più, la presenza di una ranocchia (p. 915). Il Venturi e il Giusti utilizzano per la descrizione della scultura la stessa espressione: “gruppo rappresentante Venere in atto di acconciarsi e Amore assistente” (1893 p. 21; 1904 p. 21). Il Moreno ritiene l’opera una rielaborazione moderna, composta da elementi inquadrabili nella prima metà del II secolo d.C., elaborati su modelli ellenistici di periodi diversi (2003, p. 159, n. 128). Il gruppo è composto da una figura femminile assisa su una roccia, nuda ad eccezione di un pannello adagiato sulla gamba destra. Le gambe sono flesse, quella destra avanzata e quella sinistra nascosta dietro la roccia. Il capo è rivolto frontalmente, diretto, nella composizione moderna, ad una figura di Erote alato, seduto davanti a lei. La giovane figura, nuda, poggia entrambe le mani sul ginocchio sinistro portato al petto e indirizza il capo, di restauro, verso la donna. Nel basamento è presente una piccola ranocchia al di sotto del piede della donna e un delfino nascosto tra le gambe. L’elegante posizione della donna sembra richiamare la ninfa dell’invito alla danza in un gruppo con satiro intento a suonare uno strumento, rinvenuti nel 1830 nell’area della Villa di Sette Bassi, oggi conservati nella collezione Torlonia (MT 21; MT 162: Settis, Gasparri 2020, pp. 192–195). Le sculture Borghese appaiono fortemente rielaborate e la disposizione moderna non permette l’individuazione dell’originario contesto. In base esclusivamente ad osservazioni stilistiche appare verisimile confermare la datazione proposta dal Moreno al II secolo d.C. Giulia Ciccarello”

```

    },
    {
      "label": "Bibliography",
      "value": "I. Manilli, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana, Roma 1650, p.153. D. Montelatici, Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti che si osservano nel di lei Palazzo, Roma 1700, p. 301. A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 65. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 11, n. 9. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 915. A. Venturi, Il Museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 21. G. Giusti, La Galerie Borghèse et la Ville Humbert Premier à Rome, Roma 1904, p. 21. P. Moreno, Ch. Stefani, Galleria Borghese, Milano 2000, p. 78, n. 19. P. Moreno, A. Viacava, I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese, Roma 2003, p. 159, n. 128. S. Settis, C. Gasparri, I marmi Torlonia. Collezione capolavori, Milano 2020, pp. 192–195. Scheda di catalogo 12/99000047, G. Ciccarello 2020. "
    },
    {
      "label": "Rights Statement",
      "value": "-"
    }
  ],
  "thumbnail": "-",
  "viewDirection": "right-to-left",
  "attribution": "Digital image courtesy of the <a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/' target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",

```

```

"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Sequence",
    "label": "Object",
    "viewingDirection": "left-to-right",
    "viewingHint": "paged",
    "startCanvas": "-",
    "canvases": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Main Image",
        "width": -,
        "height": -,
        "images": [
          {
            "@id": "-",
            "@type": "oa:Annotation",
            "motivation": "sc:painting",
            "resource": {
              "@id": "-",
              "@type": "dctypes:Image",
              "format": "image/tif",
              "service": {
                "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
                "@id": "-",
                "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
              }
            },
            "on": "-"
          }
        ],
        "thumbnail": "-"
      },
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "sc:Canvas",
        "label": "Sala 360",
        "width": 18000,
        "height": 9000,
        "images": [
          {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",

```

```

        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
            "@type": "dctypes:Image",
            "format": "image/png",
            "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
            },
            "width": 18000,
            "height": 9000
        }
    },
    ],
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
}
]
}
],
"license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
"related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/statua-femminile-
seduta-e-statua-di-eros-seduto",
"collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Table B.30

Manifest Opera: Statua femminile restaurata quale Urania, con testa non pertinente, I secolo d.C., Arte Romana.

```
{
  "@context": "http://iiif.io/api/presentation/2/context.json",
  "@id":
  "https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_opere/arte_antica/manifest_LVIb.json",
  "@type": "sc:Manifest",
  "label": "Statua femminile restaurata quale Urania, con testa non pertinente, I secolo d.C., Arte Romana",
  "description": "La statua rappresenta una figura di fanciulla posta frontalmente, con la gamba destra leggermente scartata di lato. Indossa un leggero e trasparente chitone, che aderisce al corpo, fermato sui fianchi da una sottile cintura annodata. Sulla spalla destra poggia l'himation, il mantello, che si raccoglie sul braccio sinistro flesso. Nella mano sinistra sorregge un globo e in quella destra un compasso, entrambi moderni. La scultura, interpretata come la Musa Urania, sembra potersi legare al tipo iconografico dell'Afrodite Louvre-Napoli, presentando tuttavia delle forti affinità con la figura di Elettra del gruppo scultoreo conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Napoli.",
  "metadata":
  [
    {
      "label": "Title",
      "value": "Statua femminile restaurata quale Urania, con testa non pertinente"
    },
    {
      "label": "Artist / Maker",
      "value": "-"
    },
    {
      "label": "Number of Inventory",
      "value": "LVIb"
    },
    {
      "label": "Location",
      "value": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/sala-1-sala-della-paolina/' target='_blank'>Sala I - Sala della Paolina</a> | <a href='https://raw.githubusercontent.com/ElenaBarchielli/testmanifest/main/manifest_panoramica/manifest_sala1.json' target='_blank'>manifest</a> | <a href='link al virtual tour' target='_blank'>Virtual Tour</a>"
    },
    {
      "label": "Date",
      "value": "I secolo d.C."
    },
    {
      "label": "Dimensions",
```

```

    "value": "altezza della parte antica con plinto cm 131; altezza
dell'antico cm 125; altezza con la testa non pertinente cm 152"
  },
  {
    "label": "Classification",
    "value": "<a
href='https://www.collezionegalleriaborghese.it/collezione/arte-antica'
target='_blank'>Arte antica</a>"
  },
  {
    "label": "Medium / Technique",
    "value": "marmo bianco a grana fine"
  },
  {
    "label": "Provenance",
    "value": "Collezione Borghese, citato per la prima volta nel 1832
nella sala I (Nibby 1832, p. 56, n. 2); Inventario Fidecommissario Borghese,
1833, C., p. 43, n. 37; Acquisto dello Stato, 1902."
  },
  {
    "label": "Exhibitions",
    "value": "-"
  },
  {
    "label": "Conservation and Diagnostic",
    "value": "XIX secolo - Interventi nel chitone, nel collo, nella parte
della spalla e del braccio sinistro, nella mano sinistra con il globo e nella
destra con il compasso. Una delle aste dello strumento si innesta però in un
elemento antico. 1996-97 - Consorzio Capitolino di Elisabetta Zatti ed Elibetta
Caracciolo"
  },
  {
    "label": "Status",
    "value": "on view"
  },
  {
    "label": "Full Artwork Details",
    "value": "La figura, rappresentata frontale, insiste sulla gamba
sinistra dritta, mentre la destra, flessa e scartata di lato, poggia al suolo
solo con la punta delle dita. Il braccio sinistro è piegato in avanti e sorregge
nella mano un globo; il destro, disteso lungo il corpo, un compasso. La figura
indossa un sottile chitone smanicato trattenuto sulla spalla destra, che lascia
scoperto il seno sinistro scivolando dalla spalla. La leggera veste aderisce
perfettamente al corpo, lasciando trasparire le forme; è trattenuta sui fianchi
da una cintura a doppio giro lavorata a treccia, annodata sul davanti, dalla
quale si raccolgono le pieghe del pannello. Nella parte inferiore la stoffa
ricade a terra formando due fasci di pieghe verticali, uno tra le gambe e l'altro
sul lato sinistro. Sulla spalla destra è adagiato il corto mantello che si
raccoglie sull'avambraccio sinistro flesso in avanti. Il Nibby nel 1832 la
menziona nella camera I come "una statua di Urania di proporzione minore del
naturale in marmo lunense, coronata di olivo col globo nella sinistra e compasso

```

nella destra, attribuiti dal moderno restauratore a lei dati per farne la musa dell'Astronomia" (p. 56). La ricorda, inoltre, nell'edizione del 1841 "collocata sopra un'ara rotonda, in cui è scolpita una danza bacchica" (p. 914). Il Venturi nel 1893 la ritiene una "statua ridotta a rappresentare una musa" (p. 20). Il Lippold rammenta i numerosi interventi apportati alla scultura che presenta di restauro il braccio sinistro, la mano e il globo, e la mano destra con il compasso. L'autore, pur considerando quest'ultimo non pertinente all'iconografia delle Muse, crede di individuare in una delle aste dello strumento una porzione antica vicino al polso (1925, p. 5, n. 2718). Nello studio intrapreso dal Bernoulli alla fine dell'800 sui diversi tipi di raffigurazione di Afrodite, "la Musa Urania" Borghese è inserita, insieme a molte copie individuate, nel tipo con chitone e mantello sulle spalle. L'autore precisa tuttavia: "Che i suoi attributi siano antichi, come dice Clarac, probabilmente dovrà ancora essere confermato" (1873, p. 89, n. 24; 1850, p. 532). La Calza nel 1957, condividendo una tesi già sostenuta dal Borda, riconosce un'assonanza tra l'opera Borghese, che dichiara di stile neo-attico, e il "tipo della c.s. Elettra della cerchia di Pasitele" (1957, p. 11, n. 77; 1953, p. 58, nota 13, fig. 2). Tale ipotesi è riportata dal Moreno assieme, però, ad altre due: l'una che individua un legame della statua Borghese con una Musa presente nella Galleria Colonna, ritenuta una rielaborazione di un originale del V secolo a.C.; l'altra che la considera una delle numerose repliche dell'Afrodite del tipo Louvre-Napoli (1997, p. 105; 2003, pp. 142-143, n. 107). La Bieber la ritiene una replica della Venere Genitrice con il chitone dolcemente sceso dalla spalla sinistra a lasciare scoperto il seno e il mantello arrotondato in un fascio sulla spalla destra, così come doveva apparire una scultura che si ergeva nel foro di Cesare nel 46 a.C. (1977, p. 47, fig. 155). La Brinke nel 1996 la considera una figura femminile restaurata come Urania in epoca moderna. Ricordando i numerosi interventi, l'autrice ne individua un'esecuzione grossolana e un'imposizione particolarmente statica che ritiene inquadrabile, in base alle osservazioni stilistiche, in età antonina (1996, p. 45, R37, Tav. 42a). L'Herkenrath riconosce come caratteristico di questo periodo un tipo iconografico di figura femminile abbigliata con una sottile e trasparente veste trattenuta da una cintura adagiata liberamente sui fianchi (1905, pp. 245-256). A questa tematica è dedicato uno studio del Winkler che identifica nella "cintura profonda" un motivo letterario e tenta di rintracciarne le prove archeologiche e visuali (1996, p. 124, n. 1). In conclusione la scultura Borghese sembra potersi legare al tipo iconografico dell'Afrodite Louvre-Napoli, trovando confronto con un'opera di soggetto analogo conservata nel Palazzo Colonna e con una, identificata come Flora, presso Villa Medici (Cecchi, Gasparri 2009, p. 208). In base alle osservazioni stilistiche e ai confronti noti, la scultura Borghese sembra inquadrabile nel I secolo d.C. Giulia Ciccarello"

},
{

"label": "Bibliography",

"value": "A. Nibby, Monumenti scelti della Villa Borghese, Roma 1832, p. 56, n. 2. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1840, p. 10, n. 3. A. Nibby, Roma nell'anno 1838, Roma 1841, p. 914, n. 3. C. De Clarac, Musée de Sculpture Antique Et Moderne, Paris 1832-1833, p. 532. Indicazione delle opere antiche di scultura esistenti nel primo piano della Villa Borghese, Roma 1854 (1873), p. 12, n. 3. J. Bernoulli, Aphrodite Ein Baustein zur griechischen Kunstmythologie, Leipzig 1873, p. 89, n. 24. S. Reinach, La Vénus drapée au Musée du Louvre, in "Gazette

Archeologique", Paris 1887, p. 10, n. 4. A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 20. W. Klein, *Praxiteles*, Leipzig 1898, pp. 53–57. E. Herkenrath, *Eine Statuengruppe der Antoninenzeit*, in *Mitteilungen des Deutschen archäologischen Instituts*, Athen 1905, pp. 245–256. G. Giusti, *The Borghese Gallery and the Villa Umberto I in Rome*, Roma 1919, p. 19. G. Lippold, *Photographische Einzel auf nahmen antike Sculpturen*, X, 1, München 1925, p. 5, n. 2718. S. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, VI, Paris 1930, p. 277, n. 6. M. Borda, *La scuola di Pasiteles*, Bari 1953, p. 58, nota 13, fig. 2. P. Della Pergola, *La Galleria Borghese in Roma*, (3° Edizione) Roma 1954, p. 8. R. Calza, *Catalogo del Gabinetto fotografico Nazionale, Galleria Borghese, Collezione degli oggetti antichi*, Roma 1957, p. 11, n. 77. L. Guerrini, *Ricerche stilistiche intorno a un motivo iconografico*, in *"Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente"*, 1959–1964, p. 409, nota 2, fig. 7. W. Helbig, H. Speier, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Tübingen 1966, pp. 714–715, n. 1952. M. Bieber, *Ancient copies, contributions to the history of Greek and Roman art*, New York 1977, p. 47, fig. 155. M. Brinke, *Die Aphrodite Louvre-Neapel*, in *"Antike Plastik"*, München 1996, p. 45, R37, Tav. 42a. P. Moreno, *Museo e Galleria Borghese, La collezione archeologica*, Roma 1980, p. 11. P. Moreno, S. Staccioli, *Le collezioni della Galleria Borghese*, Milano 1981, p. 100, fig. a p. 85. G. Despinis, s.v. Acrolito, in *"Enciclopedia dell'Arte Antica"*, II suppl., Roma 1994, pp. 39–40. H. Winkler, *Die tiefe Gürtung. Ein verkanntes Motiv der griechischen Frauenkleidung*, in *"Altertumswissenschaften"*, Berlin 1996, pp. 2, 42, 44, 46, 49, 90–92, 94–96, 101–104, 124, n. 1. P. Moreno, *L'antico nella stanza*, in *Venere Vincitrice, La sala di Paolina Bonaparte alla Galleria Borghese*, a cura di C. Strinati, Roma 1997, p. 105. P. Moreno, C. Stefani, *Galleria Borghese*, Milano 2000, p. 65, n. 2. P. Moreno, A. Viacava, *I marmi antichi della Galleria Borghese. La collezione archeologica di Camillo e Francesco Borghese*, Roma 2003, pp. 142–143, n. 107. A. Cecchi, C. Gasparri, *La Villa Médicis*, vol. IV, Roma 2009, p. 208. B. Palma Venetucci, *La fortuna delle Muse tra scavi, collezionismo e mercato antiquario (secolo XV–XX)*, in *"Horti Hesperidum"*, Roma 2020, p. 73. D. Mustilli, *Il Museo Mussolini*, Roma 1939, n. 6. Scheda di catalogo 12/00147857, P. Moreno 1979; aggiornamento G. Ciccarello 2020.

```

"
  },
  {
    "label": "Rights Statement",
    "value": "-"
  }
],
"thumbnail": "-",
"viewDirection": "right-to-left",
"attribution": "Digital image courtesy of the <a
href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>.",
"logo": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/wp-
content/uploads/logo.svg",
"within": "-",
"sequences": [
  {
    "@id": "-",

```

```

"@type": "sc:Sequence",
"label": "Object",
"viewingDirection": "left-to-right",
"viewingHint": "paged",
"startCanvas": "-",
"canvases": [
  {
    "@id": "-",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Main Image",
    "width": -,
    "height": -,
    "images": [
      {
        "@id": "-",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:painting",
        "resource": {
          "@id": "-",
          "@type": "dctypes:Image",
          "format": "image/tif",
          "service": {
            "@context":
"http://iiif.io/api/image/2/context.json",
            "@id": "-",
            "profile":
"http://iiif.io/api/image/2/profiles/level0.json"
          }
        },
        "on": "-"
      }
    ],
    "thumbnail": "-"
  },
  {
    "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
    "@type": "sc:Canvas",
    "label": "Sala 360",
    "width": 18000,
    "height": 9000,
    "images": [
      {
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "@type": "oa:Annotation",
        "motivation": "sc:foto360",
        "on": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/info.json",
        "resource": {

```



```

        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",
        "@type": "dctypes:Image",
        "format": "image/png",
        "service": {

"@context": "http://iiif.io/api/image/2/context.json",
        "@id": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/",

"profile": "http://iiif.io/api/image/2/profiles/level1.json"
        },
        "width": 18000,
        "height": 9000
    }
    },
    1,
    "thumbnail": "https://6012.cophilab-
cloud.ilc.cnr.it/share/tirocinio/sala_panoramica.png/full/full/0/default.jpg"
    }
    ]
    }
    ],
    "license": "https://galleriaborghese.beniculturali.it/info/foto-e-video/",
    "related": "https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/statua-femminile-
restaurata-quala-urania-con-testa-non-pertinente",
    "collection": "<a href='https://galleriaborghese.beniculturali.it/'
target='_blank'>Galleria Borghese</a>"
}

```

Bibliography

“Fabulous Frick Collection Opens.” *The American Magazine of Art* 29, no. 1 (1936): 58–59.

“Foundation of the Smithsonian Institution.” *Science* 84, no. 2171 (1936): 129–129.

“The Art Museums and Undergraduate Education at Harvard.” *Director’s Report (Harvard University Art Museums)*, no. 1987/1988 (1987): 54–58.

“The Frick Collection Becomes Public Property.” *The American Magazine of Art* 23, no. 6 (1931): 515–16.

“The Henry Clay Frick Collection.” *The Art World* 1, no. 6 (1917): 374–78.

11/10/2022, IIF Museums Community monthly meeting

Albritton, Benjamin, Michael Appleby, Robert Sanderson and Jon Stroop. “IIF Presentation API 2.0.0.” *International Image Interoperability Framework* [online], 11 September 2014. Available from: <http://iiif.io/api/presentation/2.0/>

Appleby, Michael, Tom Crane, Robert Sanderson, Jon Stroop and Simeon Warner. “IIF Image API 3.0.0.” *International Image Interoperability Framework* [online], 03 June 2020. Available from: <http://iiif.io/api/image/3.0/>

Appleby, Michael, Tom Crane, Robert Sanderson, Jon Stroop and Simeon Warner. “IIF Presentation API 3.0.0.” *International Image Interoperability Framework* [online], 3 June 2020. Available from: <http://iiif.io/api/presentation/3.0/>

Azuma, Ronald. "Location-Based Mixed and Augmented Reality Storytelling." *2nd Edition of Fundamentals of Wearable Computers and Augmented Reality*, Woodrow Barfield (editor), CRC Press, (August 2015): 259-276

Bailey, Colin B. *Building the frick collection: An Introduction to the house and its collections*. Scala Books, 2006.

Basalti, Chiara. “La biblioteca d'arte della Fondazione Zeri presso l'ex convento di Santa Cristina a Bologna.” *Quaderni del CNBA : 12, 2012, Firenze : Coordinamento nazionale biblioteche di architettura* (2012): 125-133 - Permalink: <http://digital.casalini.it/10.1400/188697>

Battles, Matthew, and Michael Maizels. "Collections and/of Data: Art History and the Art Museum in the DH Mode." *Debates in the Digital Humanities 2016* (2016): 325-344.

Battro, Antonio M. "From Malraux’s imaginary museum to the virtual museum." In *Museums in a digital age*, pp. 149-160. Routledge, 2013.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction, 1936." (1935).

Bertacchini, Enrico, and Federico Morando. “The Future of Museums in the Digital Age: New Models for Access to and Use of Digital Collections.” *International Journal of Arts Management* 15, no. 2 (2013): 60–72.

Bertacchini, Enrico, Giangiacomo Bravo, Massimo Marrelli, and Walter Santagata. "Cultural commons: A new perspective on the production and evolution of cultures." In *Cultural Commons*. Edward Elgar Publishing, 2012.

Binkowski, Kraig. "PHAROS Opens Its Online Portal." *Art Libraries Journal* 48, no. 1 (2023): 15–20. doi:10.1017/alj.2022.23.

Bird, William L., "A suggestion concerning James Smithson's concept of 'Increase and Diffussion,'" *Technology and Culture* XXXIV (No.2, April 1983): 246-55.

Bishop, Claire. "Radical museology." *London: Dan Perjovschi and Koenig Books* (2013).

Blackford, Charles Minor. "The Smithsonian Institution." *The North American Review* 189, no. 638 (1909): 93–106.

Bok, Derek. "The Role of the Harvard University Art Museums." *Director's Report (Harvard University Art Museums)*, no. 1989/1990 (1989): 56–58.

Bönisch, Dominik. "The curator's machine: clustering of museum collection data through annotation of hidden connection patterns between artworks." *International Journal For Digital Art History* 5 (2020): 5-20.

Bowen, Jonathan P., and Tuia Giannini. "Digitalism: the new realism?." *Electronic Visualisation and the Arts (EVA 2014)*(2014): 324-331.

Bowen, Jonathan P., and Tula Giannini. "Digitality: A reality check." *Proceedings of EVA London 2021* (2021): 12-19.

Bowen, Jonathan P., Tula Giannini, Gareth Polmeer, Carla Gannis, Jeremy Gardiner, Jonathan Kearney, Bruce Wands, and Jonathan Weinel. "States of being: art and identity in digital space and time." *EVA London 2018 Electronic Visualisation in Arts and Culture* (2018): 1-7.

Bowen, Jonathan P., Tula Giannini, Gareth Polmeer, Rachel Falconer, Arthur I. Miller, and Stuart Dunn. "Computational Culture and AI: Challenging human identity and curatorial practice." *Proceedings of EVA London 2020 (EVA 2020)*(2020).

Brandhorst, Hans. "Aby Warburg's wildest dreams come true?." *Visual Resources* 29, no. 1-2 (2013): 72-88. <https://doi.org/10.1080/01973762.2013.761129>

Cappelletti, Francesca. *Caravaggio a Parigi : novità e riflessioni sugli anni romani*. Roma Paparo, 2021

Caraffa, Costanza, Emily Pugh, Tracy Stuber, and Louisa Wood Ruby. "PHAROS: A digital research space for photo archives." *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (2020): 2-11. <https://doi.org/10.1017/alj.2019.34>

Cardinali, Marco. "Digital tools and technical views: the intersection of digital art history and technical art history in a digital archive on the painting technique of Caravaggio and his followers." *Visual Resources* 35, no. 1-2 (2019): 52-73. <https://doi.org/10.1080/01973762.2019.1555351>

Cardinali, Marco. "Technical Art History and the First Conference on the Scientific Analysis of Works of Art (Rome, 1930)." *History of Humanities* 2, no. 1 (2017): 221-243. <https://doi.org/10.1080/01973762.2019.1555351>

Carrier, David. "the art museum as a work of art: the J. Paul Getty Museum." *Source: Notes in the History of Art* 22, no. 2 (2003): 36–44.

Carroll, Glenn R., and Michael T. Hannan. "The demography of corporations and industries." In *The Demography of Corporations and Industries*. Princeton University Press, 2018.

CNI Spring 2020 Virtual Meeting "IIIF at the Getty: Vision & Tactics by Stefano Cossu Software Architect J. P. Getty Trust" (27 april 2020). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=KPaOJkScCr8>

Cohen, Kathleen, James Elkins, Marilyn Aronberg Lavin, Nancy Macko, Gary Schwartz, Susan L. Siegfried, and Barbara Maria Stafford. "Digital culture and the practices of art and art history." *The Art Bulletin* 79, no. 2 (1997): 187-216.

Cole, Richard J., Frithjof Dau, Jon Ducrou, Peter W. Eklund, and Tim Wray. "Navigating context, pathways and relationships in museum collections using formal concept analysis." *International Journal for Digital Art History* 4 (2019): 5-13.

Coliva, Anna. "Il Caravaggio Research Institute." *Caravaggio a Parigi. Novità e riflessioni sugli anni romani*. Editori Paparo, (2021): 153-158.

Coliva, Anna. *Galleria Borghese: guida alla visita*. Roma Gebart, 2019

Comment, Bernard. *The panorama*. Reaktion Books, 2002.

Cook, Sarah, and Aneta Krzemień Barkley. "The Digital Arts In and Out of the Institution—Where to Now?." *A Companion to Digital Art* (2016): 494-515.

Cossu, Stefano. "Labours of Love and Convenience: Dealing with Community-Supported Knowledge in Museums." *Publications* 7, no. 1 (2019): 19.

Costamagna, Alba, Kristina Herrmann-Fiore, Paolo Moreno, and Claudio M. Strinati. "Venere Vincitrice: La Sala Di Paolina Bonaparte Alla Galleria Borghese." Edizioni dell'elefante, 1997.

Cramer, Tom. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): Laying the Foundation for Common Services, Integrated Resources and a Marketplace of Tools for Scholars Worldwide." Project Briefings/Presentations, CNI Fall 2011 Membership Meeting, Arlington, VA, 2011. Available from: <https://www.cni.org/topics/information-access-retrieval/international-image-interoperability-framework>

Crow, William B., and Herminia Din. "The Educational and Economic Value of Online Learning for Museums." *The Journal of Museum Education* 35, no. 2 (2010): 161–72.

Cuno, James, and Thomas W. Gaehtgens. "The Getty Center: Research, Conservation, and Collections." *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences* 65, no. 4 (2012): 27–33.

- Cuno, James. "The Harvard University Art Museums as a Catalyst for Teaching and Scholarship." *Director's Report (Harvard University Art Museums)*, no. 1990/1991 (1990): 41-44.
- Cusimano, Fabio. "L'infrastruttura di digitalizzazione della Veneranda Biblioteca Ambrosiana." *Biblioteche oggi* 39 (2021): 37-39.
- Cusimano, Fabio. "The IIF-based Digital Library of the Veneranda Biblioteca Ambrosiana." *Umanistica Digitale* 10 (2021): 423-432.
- De Vincentis, Stefania. "Caravaggio digitale. Idee e progetti." *Caravaggio a Parigi. Novità e riflessioni sugli anni romani*. Editori Paparo, (2021):159-162.
- Della Pergola, Paola. *Galleria Borghese: I Dipinti. (Vol. 1)*. Cataloghi Dei Musei E Gallerie D'Italia. Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, Libreria Dello Stato, 1955.
- Della Pergola, Paola. *Galleria Borghese: I Dipinti. (Vol. 2)*. Cataloghi Dei Musei E Gallerie D'Italia. Roma: Istituto Poligrafico Dello Stato, Libreria Dello Stato, 1959.
- Della Pergola, Paola. *Villa Borghese*. Firenze: Sadea Sansoni, 1966.
- Delmas-Glass, Emmanuelle, and Robert Sanderson. "Fostering a community of PHAROS scholars through the adoption of open standards." *Art Libraries Journal* 45, no. 1 (2020): 19-23. <https://doi.org/10.1017/alj.2019.32>
- Dodds, Douglas. "From Analogue to Digital: Word and Image Digitization Projects at the V&A." *Journal of Victorian Culture* 23, no. 2 (2018): 222-230.
- Drucker, Johanna. "The Museum Opens". *International Journal for Digital Art History*, no. 4 (September 2019):2.1-2.15. <https://doi.org/10.11588/dah.2019.4.66410>.
- Edvardsson, Johannes, Andrea Seim, Justin Davies, and Joost Vander Auwera. "The rediscovery of an Adoration of the Shepherds by Jacques Jordaens: a multidisciplinary approach combining dendroarchaeology and art history." *Heritage Science* 9, no. 1 (2021): 1-11.
- Emanuel, Jeffrey P. "Stitching together technology for the digital humanities with the International Image Interoperability Framework (IIF)." In *Digital Humanities, Libraries, and Partnerships*, pp. 125-135. Chandos Publishing, 2018.
- Emanuel, Jeffrey P., Christopher M. Morse, and Luke Hollis. "The New Interactive: Reimagining Visual Collections as Immersive Environments." *Visual Resources Association Bulletin* 43, no. 2 (2016).
- Engberg, Maria. "Digital Archives, the Museum and the Culture Snacker." *POLITICS PRACTICES POETICS* (2017): 14.
- England, David, Jocelyn Spence, Celine Latulipe, Ernest Edmonds, Linda Candy, Thecla Schiphorst, Nick Bryan-Kinns, and Kirk Woolford. "Curating the digital: spaces for art and interaction." In *CHI'14 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems*, pp. 21-24. 2014.

European Commission, "Digital Economy and Society Index (DESI) 2020." Shaping Europe's Digital Future, 11 June 2020, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-economy-and-society-index-desi-2020>.

European Commission, "Digital Economy and Society Index (DESI) 2022." Shaping Europe's Digital Future, 28 July 2022, <https://digital-strategy.ec.europa.eu/en/library/digital-economy-and-society-index-desi-2022>.

Feliciati, Pierluigi, Stefano Allegranza, Ernesto Belisario, Salvatore Vassallo, Emanuela Carbé, Primo Baldini, and Paul Gabriele Weston. "Archivi digitali d'autore: ipotesi di lavoro." *Patrimoni culturali nell'era digitale. Memorie, culture umanistiche e tecnologia. Books of abstracts. Settimo Convegno Annuale AIUCD* (2018): 256-259.

Fiore, Kristina Herrmann. "The Exhibition of Sculpture on the Villa Borghese Facades in the Time of Cardinal Scipione Borghese." *Studies in the History of Art* 70 (2008): 218–45.

Fouseki, Kalliopi, and Kalliopi Vacharopoulou. "Digital museum collections and social media: Ethical considerations of ownership and use." *Journal of Conservation and Museum Studies* 11, no. 1 (2013).

Frank, Katharina. "Reconsidering Cranach: Digital Approaches to the Cranach Œuvre." *Visual Resources* 31, no. 3-4 (2015): 211-215.

Frieling, Rudolf. "The museum as producer: processing art and performing a collection." In *New collecting: Exhibiting and audiences after new media art*, pp. 135-158. Routledge, 2016.

Fu, King-Sun. "Pattern recognition and image processing." *IEEE transactions on computers* 100, no. 12 (1976): 1336-1346. DOI: [10.1109/TC.1976.1674602](https://doi.org/10.1109/TC.1976.1674602)

Furey, Harrison, Rachel Smith. "Representing the Complicated History of American Interiors." *The Metropolitan Museum of Art*, 8 Mar. 2021, <https://www.metmuseum.org/blogs/collection-insights/2021/period-rooms-history-of-american-interiors>.

Galassi, Susan Grace. "Henry Clay Frick as a Collector of Drawings and Later Additions to the Frick Collection." *Master Drawings* 38, no. 3 (2000): 285–92.

Geismar, Haidy. "Defining the digital." *Museum Anthropology Review* 7, no. 1-2 (2013): 254-263.

Gen, Mitsuo, and Runwei Cheng. *Genetic algorithms and engineering optimization*. Vol. 7. John Wiley & Sons, 1999.

Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. *LJM Daguerre: the history of the diorama and the daguerreotype*. Dover publications, 1968.

Giannini, Tula, and Jonathan P. Bowen. "Curating digital life and culture: Art and information." *Electronic Visualisation and the Arts* (2016): 237-244.

Giannini, Tula, and Jonathan P. Bowen. "Museums and Digital Culture: From reality to digitality in the age of COVID-19." *Heritage* 5, no. 1 (2022): 192-214.

Giannini, Tula, and Jonathan P. Bowen. *Museums and Digital Culture: New perspectives and research*. London, UK: Springer, 2019.

Gonano, Ciro Mattia, Francesca Tomasi, Francesca Mambelli, Fabio Vitali, and Silvio Peroni. "Zeri e LODE. Extracting the Zeri photo archive to Linked Open Data: formalizing the conceptual model." In *IEEE/ACM Joint Conference on Digital Libraries*, pp. 289-298. IEEE, 2014. doi: 10.1109/JCDL.2014.6970182

Graham, Beryl, and Sarah Cook. *Rethinking Curating, Art After New Media*. mit Press, 2010.

Grasskamp, Walter. *The book on the floor: André Malraux and the Imaginary Museum*. Getty Publications, 2016.

Grau, Oliver. "The complex and multifarious expressions of digital art and its impact on archives and humanities." *A companion to digital art* (2016): 21-45.

Grau, Oliver. *Virtual Art: from illusion to immersion*. MIT press, 2004.

Hall, Debbie. "The original and the reproduction: Art in the age of digital technology." *Visual Resources* 15, no. 2 (1999): 269-278.

Heydenreich, Gunnar, Smith-Contini Helen, Stahlmann Jörg, Görres Daniel, Herrschaft Jana, and Sandner Ingo. "The Cranach Digital Archive: Objectives and opportunities for interdisciplinary and interinstitutional research resources." In *ICOM-CC 17th Triennial Conference Preprints, Melbourne, 15–19 September 2014*, ed. J. Bridgland, art. 0201 (2014).

Hibbard, Howard. "Palazzo Borghese Studies - II: The Galleria." *The Burlington Magazine* 104, no. 706 (1962): 9–20.

Hibbard, Howard. "Palazzo Borghese Studies I: The Garden and Its Fountains." *The Burlington Magazine* 100, no. 663 (1958): 205–15.

Hibbard, Howard. "Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal." *Journal of the Society of Architectural Historians* 23, no. 4 (1964): 163–92. <https://doi.org/10.2307/988177>.

Hibbard, Howard. "The Architecture of the Palazzo Borghese." *Memoirs of the American Academy in Rome* 27 (1962): ix–151. <https://doi.org/10.2307/4238651>.

Hill, Michael. "The Patronage of a Disenfranchised Nephew: Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618-1628." *Journal of the Society of Architectural Historians* 60, no. 4 (2001): 432–49. <https://doi.org/10.2307/991729>.

Hogan, Erin. *The Art Institute of Chicago: From 1879 to the Modern Wing*. Scala Books, 2009.

Horowitz, Helen Lefkowitz. *Culture & the City: Cultural Philanthropy in Chicago from the 1880's to 1917*. University Press of Kentucky, 1976.

Hughes, Malcolm K. "Dendrochronology in climatology—the state of the art." *Dendrochronologia* 20, no. 1-2 (2002): 95-116.

Huhtamo, Erkki. "Penetrating the peristrepthic: An unwritten chapter in the history of the panorama." *Early Popular Visual Culture* 6, no. 3 (2008): 219-238. <https://doi.org/10.1080/17460650802443019>

Huhtamo, Erkki. *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Mit Press, 2013.

Ilsink, Matthijs, Jos Koldeweij, A. M. Koldeweij, and Charles Cornelis Maria Mooij. *Hieronymus Bosch: visions of genius*. Yale University Press, 2016.

Kamcke, Claudia, and Rainer Hutterer. "History of dioramas." *Natural history dioramas: History, construction and educational role* (2015): 7-21.

Kitamoto, Asanobu. "IIIF Curation Platform: Creating and Sharing Virtual Image Collection on a Global Scale." In *2019 International Conference: Global Humanities in the Era of Hyperconnectivity, 2019 年*, vol. 9.

Lazeretti, Luciana. "L'ascesa della società algoritmica ed il ruolo strategico della cultura." *L'ascesa della società algoritmica ed il ruolo strategico della cultura* (2021): 1-121.

Lescop, Laurent. "360 vision, from panoramas to VR." In *Envisioning architecture: space/time/meaning*, vol. 1, pp. 226-232. Published by the Mackintosh School of Architecture and the School of Simulation and Visualization at the Glasgow School of Art, 2017.

Macken, Megan E. "An overview of recent digital humanities initiatives in US art libraries." *Art Libraries Journal* 46, no. 2 (2021): 51-56.

Malraux, André. "Le musée imaginaire." Gallimard-Nrf, 1965.

Manoni, Paola. "Discoverability in the IIIF digital ecosystem." *Discoverability in the IIIF digital ecosystem* (2022): 312-320.

Manoni, Paola. "L'adozione del IIIF nell'ecosistema digitale della Biblioteca Apostolica Vaticana." *DigItalia* 2 (2020): 96-105.

Manovich, Lev. "Media visualization: Visual techniques for exploring large media collections." *Media studies futures*(2012): 1-21.

Marchand, Marie-Ève. "A Parisian Boudoir in London: The South Kensington Museum Sérilly Room." *Journal of Design History* 31, no. 2 (2018): 167-183.

Marchand, Marie-Ève. "Reconsidering the Period Room as a Museum-Made Object." *Oxford University Press Blog*, 21 Mar. 2019, <https://blog.oup.com/2019/03/reconsidering-period-room-museum-made-object/>.

Marty, Paul F. "Museum websites and museum visitors: digital museum resources and their use." *Museum Management and Curatorship* 23, no. 1 (2008): 81-99.

McAleer, John. "Panoramic Visions: Denise Blake Oleksijczuk, The First Panoramas; Erkki Huhtamo, Illusions in Motion." *Technology and Culture* 55, no. 1 (2014): 237-240.

- Miller, Asher Ethan. "Charles Marie Bouton: Gothic Chapel" (2013). <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438627>
- Milosch, Jane, and Nick Pearce, eds. *Collecting and Provenance: A multidisciplinary approach*. Rowman & Littlefield Publishers, 2019.
- Miyakita, Goki, and Yu Homma. "A Case Study from Keio Museum Commons, Japan." (2022). DOI 10.30687/mag/2724-3923/2022/06/002
- Modena, Elisabetta. *Nelle storie: Arte, cinema e media immersivi*. Vol. 1472. Carocci, 2022.
- Moltesen, Mette. "Museum Review: The Reopened Getty Villa." *American Journal of Archaeology* 111, no. 1 (2007): 155–59.
- Moortgat, Ingrid. "Baptism of Anthonio Van Dyck." In Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project. Edited by Joost Vander Auwera and Justin Davies. Available at. <http://jordaensvandyck.org/archive/baptism-of-anthonio-van-dyck-23-march-1599/>.
- Moreno, Paolo. "Formazione della raccolta di antichità nel Museo e Galleria Borghese." *Colloqui del Sodalizio Roma* 5 (1975): 125-143.
- Olesen, Anne Rørbæk. "For the sake of technology? The role of technology views in funding and designing digital museum communication." *Museum Management and Curatorship* 31, no. 3 (2016): 283-298.
- Papaccio, Valerio. "Villa Dei Papiri." *Rivista Di Studi Pompeiani* 24 (2013): 87–87.
- Parry, Ross, ed. *Museums in a Digital Age*. London: Routledge, 2010.
- Proctor, Nancy. "Digital: Museum as platform, curator as champion, in the age of social media." *Curator: The Museum Journal* 53, no. 1 (2010): 35.
- Pulh, Mathilde, and Rémi Mencarelli. "Web 2.0: Is the Museum–Visitor Relationship Being Redefined?" *International Journal of Arts Management* 18, no. 1 (2015): 43–51.
- Rodighiero, Dario, Lins Derry, Douglas Duhaime, Jordan Kruguer, Maximilian C. Mueller, Christopher Pietsch, Jeffrey T. Schnapp, and Jeff Steward. "Surprise machines: Revealing Harvard Art Museums' image collection." *Information Design Journal* 27, no. 1 (2022): 21-34. <https://doi.org/10.1075/idj.22013.rod>
- Salarelli, Alberto. "International image interoperability framework (IIIF): A panoramic view." *International Image Interoperability Framework (IIIF): a panoramic view* (2017): 50-66. DOI: [10.4403/jlis.it-12090](https://doi.org/10.4403/jlis.it-12090)
- Sanderson, Robert. "IIIF: The Advantages of APIs." [online]. Museum of Modern Art, New York. 10 May 2016. Available from: <http://www.slideshare.net/azaroth42/iiif-the-advantages-of-apis>
- Schweibenz, Werner. "The "Virtual Museum": New Perspectives For Museums to Present Objects and Information Using the Internet as a Knowledge Base and Communication System." *Isi* 34 (1998): 185-200.

- Schweibenz, Werner. "Virtual museums." *The Development of Virtual Museums, ICOM News Magazine* 3, no. 3 (2004).
- Shih, Frank Y. *Image processing and pattern recognition: fundamentals and techniques*. John Wiley & Sons, 2010.
- Siple, Ella S. "The Opening of the Frick Collection." *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 68, no. 395 (1936): 102–3.
- Snydman, Stuart, Robert Sanderson, and Tom Cramer. "The International Image Interoperability Framework (IIIF): A community & technology approach for web-based images." In *Archiving conference*, vol. 2015, no. 1, pp. 16-21. Society for Imaging Science and Technology, 2015.
- Snydman, Stuart, Simeon Warner and Robert Sanderson. "IIIF Image API 1.0.0." *International Image Interoperability Framework* [online], 10 August 2012. Available from: <http://iiif.io/api/image/1.0/>
- Srinivasan, Ramesh, Katherine M. Becvar, Robin Boast, and Jim Enot. "Diverse knowledges and contact zones within the digital museum." *Science, technology, & human values* 35, no. 5 (2010): 735-768.
- Stefani, Chiara, Paolo Moreno, and Anna Coliva. *Galleria Borghese*. Guide Ufficiali Dei Musei D'Italia. Milano: Touring Club Italiano, 2000.
- Stern, Randy, Jeffrey P. Emanuel, V. Judson Harward, Rashmi Singhal, and Jeff Steward. "IIIF as an Enabler to Interoperability within a Single Institution." In *Access to the World's Images: The 2016 International Image Interoperability Conference*. 2022.
- Stuart, Evelyn Marie. "The Art Institute of Chicago." *Fine Arts Journal* 34, no. 7 (1916): 346–58. <https://doi.org/10.2307/25587411>.
- Styliani, Sylaiou, Liarokapis Fotis, Kotsakis Kostas, and Patias Petros. "Virtual museums, a survey and some issues for consideration." *Journal of cultural Heritage* 10, no. 4 (2009): 520-528. doi:10.1016/j.culher.2009.03.003
- Suchman, Mark C. "Managing legitimacy: Strategic and institutional approaches." *Academy of management review* 20, no. 3 (1995): 571-610.
- Taft, Maggie, and Robert Cozzolino, eds. *Art in Chicago: A History from the Fire to Now*. University of Chicago Press, 2018.
- Tallandini, Laura, Lorisa Andreoli, Elena Bianchi, Linda Cappellato, Yuri Carrer, Gianluca Drago, Giulio Turetta, and Antonella Zane. "Phaidra, un archivio digitale FAIR per la disseminazione e l'accesso integrato a testi, testimonianze, immagini e storie del patrimonio culturale." *DigItalia* 14, no. 1 (2019): 147-157.
- Valacchi, Federico. "L'archivio digitale come bene culturale." *Intervento al convegno "L'archiviazione digitale nei processi di innovazione"*, Macerata 20 (2007).
- Wang, Ning, and Xukun Shen. "The research on interactive exhibition technology of digital museum resources." In *2013 IEEE International Conference on Green Computing and*

Communications and IEEE Internet of Things and IEEE Cyber, Physical and Social Computing, pp. 2067-2070. IEEE, 2013.

Washburn, Wilcomb E. "Joseph Henry's Conception of the Purpose of the Smithsonian Institution." *A Cabinet of Curiosities: Five Episodes in the Evolution of American Museums*, 106-166. Charlottesville, Va.: University Press of Virginia, 1967.

Whitridge, Eugenia Remelin. *Art in Chicago; the Structure of the Art World in a Metropolitan Community*. The University of Chicago, 1946.

Winesmith, Keir, and Suse Anderson. *The Digital Future of Museums: Conversations and Provocations*. Routledge, 2020.

Wittmann, Otto. "The Museum and Its Role in Art Education." *Art Education* 19, no. 2 (1966): 3–6. <https://doi.org/10.2307/3190773>.

Wood, R. Derek. "The diorama in Great Britain in the 1820s." *History of Photography* 17, no. 3 (1993): 284-295.

Ying, William, and James Shulman. "'Bottled or Tap?' A Map for Integrating International Image Interoperability Framework (IIIF) into Shared Shelf and Artstor." *D-Lib Magazine* 21, no. 7/8 (2015).

Zuanni, Chiara. "Museum digital projects during COVID-19: From lockdown connections to digital transformation." *MW2021* (2021). <https://mw21.museweb.net/paper/museum-digital-projects-during-covid-19-from-lockdown-connections-to-digital-transformation/>

"What Are Period Rooms, Really?" *Minneapolis Institute of Art*, 28 Oct. 2014, <https://new.artsmia.org/stories/what-are-period-rooms-really/>

Sitography

Amazon Rekognition. https://aws.amazon.com/rekognition/?nc1=h_ls.

ARIES <https://artimageexplorationspace.com/>.

Biblioteca Pinacoteca Accademia Ambrosiana <https://ambrosiana.comperio.it/biblioteca-digitale/>.

Bibliotheca Hertziana Digital Atlas of Gesture. <https://biblhertz.github.io/atlas/>.

Biblissima. <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/demo/>.

Bosh Project. <http://boschproject.org/#/>.

Brighton and Hove Museums. <https://brightonmuseums.org.uk/discovery/history-stories/>.

CIDOC CRM. <https://cidoc-crm.org>.

Cranach Digital Archive. <https://lucascranach.org/>.

Démos. <https://demos.biblissima.fr/chateauroux/>.

DigiVatLib. <https://digi.vatlib.it/news/#news-1>.

European Heritage Awards / Europa Nostra Awards. <https://www.europeanheritageawards.eu>.

Exhibit. <https://www.exhibit.so>.

Explore The Soane Museum. <http://explore.soane.org>.

Fondazione Federico Zeri. <https://fondazionezeri.unibo.it/en/foundation/about-us/about.html>.

Frick Art Reference Digital Art History Lab | Zotero. https://www.zotero.org/groups/525911/frick_art_reference_library_digital_art_history_lab/collections/WBKP7AGT.

Frick Digital Collections. https://digitalcollections.frick.org/?_ga=2.159240508.703443136.1668161651-1662647976.1646826279.

Galleria Borghese. <https://galleriaborghese.beniculturali.it/il-museo/la-villa/>.

Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana. <https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2014/11/25/14G00183/sg>.

Getty Animal Crossing Generator. <https://experiments.getty.edu/ac-art-generator/>.

Getty Library Catalog. <https://primo.getty.edu/primo-explore/search?vid=GRI>.

Getty. <https://www.getty.edu/>.

GitHub: Harvard Art Museum. <https://github.com/harvardartmuseums>.

GitHub: IIIF. <https://github.com/IIIF/awesome-iiif>.

GitHub: Simple Annotation Server. <https://github.com/glenrobson/SimpleAnnotationServer>.

GitHub: The Art Institute of Chicago. <https://github.com/art-institute-of-chicago>.

Google Arts and Culture: The Art Institute of Chicago. <https://artsandculture.google.com/partner/the-art-institute-of-chicago?hl=it>.

Google Arts and Culture: The Frick Collection. <https://artsandculture.google.com/partner/the-frick-collection>.

Google Cloud Vision AI. <https://cloud.google.com/vision>.

Harvard Art Museums. <https://harvardartmuseums.org>.

Harvard EdX CellXplorer. <https://courses.edx.org/courses/course-v1:HarvardX+MCB64.1x+2T2016/d16e07a5cec442eeb7cd9dfcb695dce0/>.

https://jheronimusbosch.org/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=221&lang=en

IBM. <https://www.ibm.com/cloud/learn/api>

IIIF: International Image Interoperability Framework. <https://iiif.io>.

Isabella Stewart Gardner Museum. <https://www.gardnermuseum.org>.

Jordaens Van Dyck Panel Paintings Project. <http://jordaensvandyck.org/the-project/>.

La Collezione – Galleria Borghese. <https://www.collezionegalleriaborghese.it/>.

Linked Art. <https://linked.art/>.

Luca Vascon – VR photography. <https://www.lucavascon.net/>

Mathias Bernhard: Gugelmann Galaxy. <https://www.mathiasbernhard.ch/gugelmann-galaxy/>

Medium (edition avancée) <http://medium-avance.irht.cnrs.fr/Manuscrits/Voir?idFicheManuscrit=40048>

MLOL Digital lending for libraries. <https://www.medialibrary.it/home/index.aspx>.

Mnemoscene. <https://mnemoscene.io>.

Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es>.

Pharos: The International Consortium of Photo Archives. <http://pharosartresearch.org/home>.

RFC Editor. <https://www.rfc-editor.org/rfc/rfc6570>.

Sir John Soane's Museum Collection Online. <http://collections.soane.org/home>.

Sir John Soane's Museum London <https://www.soane.org>.

Sketchfab: The Smithsonian Institution. <https://sketchfab.com/Smithsonian>.

Smithsonian 3D Digitisation <https://3d.si.edu/>.

Smithsonian Archives of American Art. <https://www.aaa.si.edu>

Smithsonian Institution Archives. <https://siarchives.si.edu/>.

Smithsonian Institution. <https://www.si.edu>.

Smithsonian Libraries. <https://library.si.edu/>.

Smithsonian Museum Conservation Institute. <https://mci.si.edu/>.

Smithsonian Online Virtual Archives. <https://sova.si.edu/>.

Smithsonian's National Zoo and Conservation Biology Institute. <https://nationalzoo.si.edu/conservation>.

Stanford Digital Repository. <https://purl.stanford.edu/hs631zg4177>.

Stanford Libraries. <https://library.stanford.edu>.

Storiies. <https://storiies.cogapp.com>.

Text Encoding Initiative. <https://tei-c.org>.

The Art Institute of Chicago. <https://www.artic.edu>.

The Cleveland Museum of Art. <https://www.clevelandart.org>.

The Frick Collection Archives Transcription Project. <https://transcribe.frick.org/>

The Frick Collection. <https://www.frick.org>.

The Leiden Collection. <https://www.theleidencollection.com>.

The Met: Heilbrunn Timeline of Art History. <https://www.metmuseum.org/toah/>.

The Warburg Institute. <https://warburg.sas.ac.uk/archive/bilderatlas-mnemosyne>.

Yale DH Lab. <https://dhlab.yale.edu/projects/pixplot/>.

Zeri&LODE. <http://data.fondazionezeri.unibo.it>.

Zooniverse: The Frick Collection. <https://www.zooniverse.org/projects/thefrickcollection/describe-it/classify>