

EIDOLA

INTERNATIONAL JOURNAL OF
CLASSICAL ART HISTORY

Direttori scientifici · *Editors*

FRANCESCA GHEDINI · MONICA SALVADORI

Comitato scientifico · *Scientific Board*

GIORGIO BEJOR, IRENE FAVARETTO,
FRANÇOIS LISSARRAGUE, MAURO MENICETTI,
MARIA ELISA MICHELI, MARIA GRAZIA PICOZZI,
ANGELA PONTRANDOLFO, FRANÇOIS QUEYREL,
AGNÈS ROUVERET, DANIELA SCAGLIARINI CORLÀITA,
ALAIN SCHNAPP, GEMMA SENA CHIESA,
SALVATORE SETTIS, LUIGI SPERTI, FEDERICA TONIOLO,
MONIKA VERZÁR-BASS, PAUL ZANKER

★

Redazione scientifica · *Editorial Board*

MONICA BAGGIO, ISABELLA COLPO, GIULIA SALVO

Università degli Studi, Dipartimento dei Beni Culturali:
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica
Piazza Capitaniato 7, I 35139 Padova
eidola.unipd@gmail.com

★

«Eidola. International Journal of Classical Art History»
is a Peer-Reviewed Periodical.

The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

EIDOLA

INTERNATIONAL JOURNAL OF
CLASSICAL ART HISTORY

15 · 2018



PISA · ROMA

FABRIZIO SERRA EDITORE

MMXVIII

Rivista annuale · A Yearly Journal

*

Redazione, amministrazione e abbonamenti

FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma

Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. +39 050 542332, fax +39 050 574888, fse@libraweb.net
www.libraweb.net

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and Online official rates are available
at Publisher's website www.libraweb.net.*

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550 o tramite carta
di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*).

*Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma*

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 19 del 15/09/2004

Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

A norma del codice civile italiano, è vietata la riproduzione, totale o parziale (compresi
estratti, ecc.), di questa pubblicazione in qualsiasi forma e versione (comprese bozze, ecc.),
originale o derivata, e con qualsiasi mezzo a stampa o internet (compresi siti web personali
e istituzionali, academia.edu, ecc.), elettronico, digitale, meccanico, per mezzo di fotocopie,
pdf, microfilm, film, scanner o altro, senza il permesso scritto della casa editrice.

*Under Italian civil law this publication cannot be reproduced, wholly or in part (included offprints, etc.),
in any form (included proofs, etc.), original or derived, or by any means: print, internet (included
personal and institutional web sites, academia.edu, etc.), electronic, digital, mechanical,
including photocopy, pdf, microfilm, film, scanner or any other medium,
without permission in writing from the publisher.*

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2018 by FABRIZIO SERRA EDITORE, Pisa · Roma.

*Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints Accademia editoriale,
Edizioni dell'Ateneo, Fabrizio Serra editore, Giardini editori e stampatori in Pisa,
Gruppo editoriale internazionale and Istituti editoriali e poligrafici internazionali.*

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1824-6192

E-ISSN 1826-719X

SOMMARIO

MATTEO CADARIO, <i>Il prospero reditus del princeps. Osservazioni sul programma decorativo dell'Augusto di Prima Porta</i>	9
FRANCESCA GHEDINI, <i>Ovidio e le leggende delle origini: Marte e Rea Silvia</i>	27
ANNA ANGISSOLA, <i>Tempo e spazio della metamorfosi. Osservazioni sull'iconografia di Ermafrodito</i>	41
JÖRN LANG, <i>Combinazioni di motivi e simboli: considerazioni sul 'narrare' nella glittica romana</i>	57
MARIA ELISA MICHELI, <i>Storie preziose: Ifigenia in Tauride su un cammeo mediceo?</i>	73
ANNA SANTUCCI, <i>Abbandoni in mare, traversate pericolose, approdi fortuiti: 'viaggi della speranza' nel racconto per immagini del repertorio romano</i>	87
ISABELLA COLPO, GIULIA SALVO, <i>Immagini in movimento. Pantomimi e repertorio figurato: forme di una stessa narrazione</i>	103
MONICA SALVADORI, GIULIA SIMEONI, GIOVANNA VALENZANO, <i>Orfeo tra gli animali nella cripta della Basilica di Aquileia. Fortuna iconografica del mitico cantore tra Antichità e Medioevo</i>	117
LUIGI SPERTI, <i>Cicli mitologici monumentali nel Rinascimento veneziano: ancora sui rilievi della libreria Sansoviniana</i>	131
MAURIZIO HARARI, <i>Narrare per immagini secondo Winckelmann</i>	145
LUCIA FAEDO, <i>Iconografia romana. Note a margine</i>	151
Indirizzi degli autori	155

CICLI MITOLOGICI MONUMENTALI NEL RINASCIMENTO VENEZIANO: ANCORA SUI RILIEVI DELLA LIBRERIA SANSOVINIANA

LUIGI SPERTI

RIASSUNTO · La Libreria marciana, eretta su progetto del Sansovino a partire dal 1537, è il primo monumento pubblico di Venezia a far uso di un complesso ed esteso programma figurativo basato su immagini mitologiche, ispirate in parte alle *Metamorfosi* di Ovidio, in parte ad altre fonti antiche o a volgarizzamenti moderni. Si prendono qui in considerazione alcuni rilievi inediti, raffiguranti Phanes/Sole, i miti di Batto, di Argo, di Orione e di Fetonte, inserendoli nel più vasto panorama della produzione artistica veneziana a soggetto mitologico.

PAROLE CHIAVE: Tradizione classica mitologia, arte rinascimentale, Sansovino.

ABSTRACT · *Mythologic imagery in Renaissance Venice: again the reliefs of the Sansovino's Library* · The Marciana Library, built on Sansovino's design since 1537, is the first public monument in Venice to use an extensive figurative program based on mythological images, inspired partly by Ovid's *Metamorphoses*, partly by other ancient sources or modern translations in vulgar. The present paper deals with some unpublished reliefs depicting Phanes/Sun, the myths of Battus, Argus, Orion and Phaeton, confronting them with mythological images in the contemporary Venetian art.

KEYWORDS: Classical tradition, mythology, renaissance art, Sansovino.

NEL tracciare un quadro della diffusione della pittura a soggetto mitologico nell'Italia del Rinascimento, Malcolm Bull sottolinea la posizione eccentrica del caso veneziano: «Per vari motivi Venezia resta fuori da questa trattazione. A causa delle fondamenta precarie, infatti, gli edifici veneziani raramente possiedono soffitti a volta. E quando si ha la realtà tangibile della presenza delle travi di legno sopra la testa, ci si accorge che c'è meno spazio per gli affreschi che si aprono su ampi spazi. Al tempo stesso però l'allegoria assume qui una particolare importanza, perché il mito di Venezia repubblicana si fondava meno sulla glorificazione del singolo governante che sulle astratte virtù di stato».¹ Ma peculiarità della tradizione edilizia, presupposti ideologici e ordinamento politico spiegano solo in parte perché l'arte veneziana accolse le immagini di dei ed eroi greci in tempi e forme diverse da quelli impostesi, in misura imponente soprattutto dalla fine del Quattrocento, a Roma e nelle principali corti italiane. Ciò vale ovviamente non tanto per i dipinti da parete, o quelli che decoravano oggetti della vita quotidiana come cassoni nuziali e altri tipi di mobili; quanto piuttosto per i cicli decorativi di dimensioni monumentali e di complessa struttura narrativa, il cui esordio nella scena lagunare, pubblica e privata, si colloca nel quarto decennio del Cinquecento. Nella fortuna veneziana del racconto mitologico per immagini giocheranno un ruolo fondamentale le scelte e il gusto di una committenza che si discosta dai canoni della tradizione locale, e che importa in laguna soluzioni sperimentate altrove. La fa-

¹ BULL 2015, p. 62.

miglia che per cultura, disponibilità economiche e rapporti con il *milieu* artistico emerge dalla *mediocritas* della nobiltà locale è quella dei Grimani; l'anno fatidico è il 1537.

In quell'anno prende avvio la decorazione degli ambienti interni di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, la residenza che Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e membro di una delle più influenti e ricche famiglie dell'aristocrazia lagunare, aveva iniziato ad edificare poco dopo il 1530 modificando radicalmente una proprietà che era stata del padre, il doge Antonio, e la cui costruzione doveva protrarsi per più di un venticinquennio.² A provvedere agli apparati decorativi viene chiamato Giovanni da Udine, uno dei collaboratori di Raffaello, legato alla famiglia Grimani da antica consuetudine: fu Domenico Grimani, zio di Giovanni, che lo segnalò, appena giunto a Roma, al Sanzio. Durante gli anni romani, specializzatosi nella tecnica delle decorazioni a stucco e nella realizzazione di grottesche, prese parte alle più importanti imprese dell'epoca, dalle Logge del Vaticano alla Farnesina. Il cosiddetto 'camerino di Callisto' è la prima sala di Palazzo Grimani a ricevere una decorazione figurata.³ La vicenda della ninfa amata da Giove e trasformata nella costellazione dell'Orsa Maggiore, uno dei temi ovidiani più popolari nell'arte del Rinascimento (ma con pochi precedenti nei cicli pittorici dell'epoca), viene sviluppata articolando la volta a padiglione del soffitto in un complesso schema decorativo ispirato a modelli antichi, con pannelli figurati inquadri in fregi vegetali, festoni, grottesche. Nella storia della fortuna rinascimentale del mito classico nell'arte veneziana la stanza di Callisto segna una cesura decisiva: mai in precedenza si erano visti un'articolazione dello spazio decorativo lontanamente paragonabile; né uno sviluppo narrativo così complesso; e neppure una concezione così ampia del mito e del suo ruolo come specchio di ambizioni culturali e convincimenti filosofici del committente.

Nello stesso anno in cui Giovanni da Udine dava inizio alla decorazione di palazzo Grimani, fu avviata, nell'ambito della riqualificazione del centro monumentale della città voluta dal doge Andrea Gritti, la costruzione della Libreria marciana. A dirigere la fabbrica è Jacopo Sansovino, che giunto in laguna poco dopo il sacco di Roma ottenne dapprima, nel 1529, la carica di *proto* della Repubblica, e poco dopo una serie di prestigiosi incarichi. La fabbrica ha una storia complessa e anche piuttosto controversa, per la quale rimando ad un mio primo contributo sull'argomento di qualche anno fa.⁴ La sua funzione era duplice: conservare i codici che il cardinal Bessarione aveva donato alla Serenissima nel 1468, e garantire alla magistratura della Procuratoria una sede degna. I principali committenti erano Antonio Cappello e Vettor Grimani, fratello di Giovanni: entrambi Procuratori di San Marco, vale a dire sostanzialmente la seconda carica della Repubblica dopo il doge, ed entrambi protettori del Tatti. Sansovino concepisce una facciata a due ordini con portico dorico, primo piano ionico, e coronamento a terrazza ritmato da statue di divinità pagane. L'ambiente più importante dell'interno è il Salone, con il soffitto decorato da molte allegorie e qualche scena mitologica.

Dal punto di vista della storia dell'architettura veneziana, la Libreria sansoviniana segna il passaggio dalla tradizione quattrocentesca dei Lombardo al classicismo del

² PIANA 2008.

³ DACOS, FURLAN 1987, p. 165 ss.; BRISTOT 2008, p. 62 ss.; da ultimo DE PAOLI 2012.

⁴ SPERTI 2011, p. 157 ss., con precedente bibliografia, a cui c'è da aggiungere DAVIES 2013, in particolare p. 56 ss. (ipotesi di un progetto unitario Li-

breria-Loggetta); BASSO 2010 (2011), su un'iscrizione che nomina tra i committenti Filippo Tron; GISOLFI 2010 (2011), sul rapporto con programmi figurativi di biblioteche italiane coeve e sull'*exemplum* di biblioteche antiche (Pergamo).



FIG. 1. Venezia, Libreria Sansoviniana, *Arco di Giove* (da MORRESI 2000, fig. 31, p. 211).

Rinascimento maturo, allineato alle realizzazioni monumentali dei centri italiani più aggiornati. Dal punto di vista della fortuna delle rappresentazioni mitologiche essa costituisce la prima testimonianza su larga scala dell'utilizzo di immagini pagane in un monumento pubblico. Il programma figurativo del piano terra prevede 12 arcate con sottarchi ornati da rilievi dedicati ciascuno ad una divinità, alternate ad arcate con decorazione a grottesche. I rilievi mitologici maggiori, più una serie di figure accessorie, compongono una storia del cosmo e dell'uomo, che si svolge seguendo un ordine almeno inizialmente cronologico dal lato prossimo al campanile sino all'ala prospiciente il molo.

Le osservazioni che seguono hanno carattere preliminare, e vanno intese come integrazione all'articolo del 2011. Tema centrale del contributo sono i rilievi mitologici maggiori: solo incidentalmente verranno presi in considerazione quelli delle chiavi d'arco e rilievi di dimensioni minori ricavati alla base dell'intradosso, e che talora stanno in evidente relazione tematica con i precedenti. Per quanto riguarda la struttura decorativa, tutti i sottarchi presentano uno schema costante, formato da un riquadro rettangolare in corrispondenza della chiave d'arco, due rilievi maggiori, una doppia coppia di riquadri più piccoli e uno oblungo alla base (FIG. 1). La soluzione, priva di precedenti nell'architettura veneziana, è molto vicina a quella utilizzata da Giovanni da Udine per le Logge Vaticane, palazzo Madama e altre decorazioni a stucco di complessi monumentali realizzati a Roma a partire dagli anni intorno al 1515.⁵ In considerazione della contemporanea attività di Giovanni nel palazzo di Santa Maria Formosa e dei suoi rapporti con i Grimani,⁶ si può ipotizzare che nella concezione dell'apparato ornamentale e figurativo della Libreria l'artista abbia avuto un qualche ruolo.

Arco di 'Fanete' (n. 1). Il primo arco figurato, all'angolo Nord della Libreria, prende nome dall'immagine del fanciullo alato che regge una folgore con la mano destra, av-

⁵ Per le logge di Raffaello v. DACOS 1986, p. 31 ss., 44 ss.; DACOS, FURLAN 1987, p. 60 ss.; DACOS 2008, p. 29 ss. Per Villa Madama v. DACOS, FURLAN 1987, p. 111 ss.; BULL 2015, p. 57 ss.

⁶ BRISTOT 2008, p. 62 ss.



FIG. 2. Venezia, Libreria Sansoviniana, Arco di "Fanete", "Fanete"/Sole (foto autore).

volto dalle spire di un serpente, il petto ornato delle protomi di una capra, un leone e un ariete; ritto sull'uovo cosmico fiammeggiante, è iscritto nella fascia dello zodiaco (FIG. 2). Da tempo si è riconosciuto in questa figura una rielaborazione di un noto rilievo votivo di età romana, databile nella seconda metà del II secolo d.C., conservato nella Galleria Estense a Modena (FIG. 3), raffigurante un giovane nudo, stante, munito dei medesimi attributi del putto veneziano, ma con l'aggiunta delle personificazioni dei quattro venti principali negli angoli di risulta. Il *dies natalis mundi*, il giorno primigenio dell'universo, si condensa nell'immagine folgorante di una divinità sincretica, usualmente individuata nell'orfico *Phanes*, talora in associazione con *Aion* o *Mithra*.⁷ Non entro nella discussione sui significati, complessi e stratificati, dell'apparato simbolico del demiurgo.⁸ Piuttosto importa notare, nell'ottica della ricezione mo-

derna, che la figura del monumento marciano non è l'unica testimonianza della fortuna rinascimentale del rilievo modenese. Negli stessi anni in cui si dava inizio alla fabbrica della Libreria Marciana, a Padova Tiziano Minio provvedeva alla decorazione a stucco degli ambienti interni e delle nicchie esterne del cd. Odeo Cornaro; con la vicina Loggia, l'Odeo formava un complesso architettonico unitario (realizzato su disegno del Falconetto e concluso alcuni anni prima, intorno al 1524) che il committente Alvise Cornaro intendeva utilizzare per rappresentazioni teatrali. In una cornice architettonica dichiaratamente classicistica, i due rilievi in stucco delle nicchie al piano terra ospitano da un lato una figura femminile nuda, avvolta da un serpente, identificata con la personificazione di Luna; e dall'altra una figura che sembra costituire il *trait d'union* tra

⁷ Mi limito ai contributi più recenti: MASTRO-CINQUE 2009, p. 46, fig. 4; BORTOLIN 2012, p. 232 ss. e *passim*, n. 44, con precedente bibl.; CLAUSS 2012, p. 156 s.; GABRIELE 2016, p. 27 ss. Ulteriore bibl. in SPERTI 2011, nota 11.

⁸ Sul significato degli attributi il resoconto più completo in GABRIELE 2016, pp. 37 ss.

il monumento estense e la replica veneziana: al pari del modello antico, la divinità patavina mantiene l'aspetto di un giovane, e regge con identica postura la folgore e lo scettro.⁹ La contiguità anche concettuale con l'immagine di Luna chiarisce che nella cultura rinascimentale l'immagine di *Phanes* era equivalente alla personificazione del Sole. Lo stesso significato doveva avere l'immagine, perduta ma nota da incisioni di XVIII secolo, che compare tra gli affreschi del Chiostro di Santa Giustina a Padova, portati a termine poco prima della metà del secolo.¹⁰ La storia collezionistica del rilievo modenese non risale oltre prima metà del Settecento:¹¹ ma la ricorrenza del tema nell'arte e nella decorazione architettonica veneziana e veneta nel decennio tra 1537 e 1547 indurrebbe a credere che all'epoca il marmo si trovasse in qualche raccolta della Serenissima, e che in seguito, per vie e in tempi ignoti, passasse nella collezione estense.¹²

Nella storia della ricezione cinquecentesca del rilievo modenese vi è anche un capitolo fiorentino. Tra le personificazioni inserite nell'elaborato programma iconografico messo a punto da Francesco Salviati per la Sala delle Udienze a Palazzo Vecchio in Firenze negli anni intorno al 1543-1545, e poste a commento degli affreschi storici dedicati alle *Storie di Camillo*, compaiono le immagini di *Phanes/Sole* e *Hecate/Luna*, realizzate secondo una formula iconografica chiaramente desunta dal modello padovano:¹³ ad esse fa esplicito riferimento il Vasari, ricordando «... da un canto a man ritta il Sole, figurato nel modo che gli... Egizi il mostrano; e dall'altro la Luna, nel medesimo



FIG. 3. Modena, Galleria Estense, rilievo di *Fanete/Mitra* (da CLAUSS 2012, fig. 123).

⁹ SCHWEICKHART 1968, pp. 50 e fig. 20; SCHWEICKHART 1980, p. 68; PIERGUIDI 2006, p. 5 s.; GABRIELE 2016, pp. 63 ss., 70 ss., fig. 12 (*Sole*); p. 75 ss., fig. 19 (*Luna*). Su Alvise Cornaro fondamentale il catalogo della Mostra *Alvise Cornaro e il suo tempo* 1980.

¹⁰ GABRIELE 2016, p. 69 s., fig. 13.

¹¹ BORTOLIN 2012, p. 233 s., anche a proposito di una supposta provenienza da Roma.

¹² GABRIELE 2016, p. 64.

¹³ PIERGUIDI 2006, p. 4 ss.; MOREL 2012, p. 208 ss.; GABRIELE 2016, p. 83 ss.

modo...». ¹⁴ Poco prima di ricevere la commissione da Cosimo, nel 1539-41, Salviati soggiornò a Venezia, dove entrò in contatto con Giovanni e Vettor Grimani; ¹⁵ è molto verosimile che l'artista abbia avuto modo di recarsi a Padova, e copiare gli stucchi del Minio. ¹⁶

Rispetto all'esempio padovano e a quello fiorentino, il 'Fanete' veneziano ha una funzione diversa: non commenta un modello di comportamento come a Firenze, né allude alle credenze astrologiche del committente e del suo colto cenacolo come a Padova, ma apre una narrazione cosmologica, in parte ispirata alle *Metamorfosi* di Ovidio. ¹⁷ Come dio delle origini è rappresentato il Sole, che, con uno scarto rispetto alla cosmogonia ovidiana (*Hanc deus et melior litem natura diremit ...*) ¹⁸ è colui che mette ordine al caos primordiale. Alla nascita del cosmo corrisponde, nei riquadri maggiori, la creazione dell'uomo da parte di Prometeo e l'adorazione del fuoco sottratto agli dei dal Titano. ¹⁹

I due archi seguenti mettono in scena la successione delle età del mondo. L'età aurea si apre sotto il segno di Saturno (n. 2), quella d'argento è illustrata dall'*arco di Giove* (n. 3). ²⁰ Alla generazione olimpica fanno riferimento le storie, riassunte nei pannelli maggiori, della Caduta dei Giganti e di Fetonte. Sull'utilizzo ideologico dei due miti, particolarmente frequentati nell'arte del periodo, s'è già detto: ²¹ aggiungo, tra le varie testimonianze della fortuna di Fetonte, l'emblema *In temerarios* dell'Alciato, che nell'edizione del 1534 presenta un'incisione con il giovinetto precipitante a capofitto, secondo uno schema iconografico assai diffuso, ripreso anche nel rilievo marciano. ²² A dimostrare la scarsa consequenzialità del programma figurativo l'antefatto della tragedia, con Fetonte implorante di fronte a *Sol* assiso, compare più avanti, in un rilievo dell'*arco n. 10* dedicato ad Apollo: ma su questo torneremo brevemente in seguito.

Nel riquadro sottostante, alla base dell'intradosso, vi è una figura senile nuda coricata con capelli e barba fluenti e delle foglie in mano, che ricorda per alcuni aspetti le personificazioni fluviali di età romana: il richiamo immediato è al fiume Eridano, dove secondo il racconto ovidiano finì la corsa folle dell'improvvisato auriga. ²³ Di fronte, sotto il pannello della Gigantomachia, una figura femminile nuda, irrorata da una scrosciante pioggia aurea, va identificata ovviamente con Danae. Dal punto di vista della corrispondenza contenutistica tra rilievi maggiori e minori, l'*arco di Giove* fa eccezione: in questo caso è rispettata, ma nel complesso è piuttosto rara.

Gli archi successivi dal quarto in poi abbandonano la narrazione cronologica e illustrano piuttosto temi e valori generici. L'*arco di Apollo* (n. 4) reca pannelli con episodi mitici di problematica interpretazione, e mi riservo di affrontarlo in altra occasione. ²⁴ Marte e Venere sovrintendono archi contigui (n. 5, 6): il primo riporta scene di *submissio* e battaglia, il secondo declina le imprese amorose della dea in chiave tragicomica, contrapponendo alla vicenda di Adone l'imbarazzante agguato di Vulcano durante un convegno con Marte. ²⁵

¹⁴ VASARI 1568 (1880), VII, p. 24.

¹⁵ VASARI 1568 (1880), VII, p. 18.

¹⁶ PIERGUIDI 2006, p. 5 s., anche per il ruolo di Pierio Valeriano nell'elaborazione del programma iconografico; ma su quest'ultimo punto un'ipotesi alternativa in GABRIELE 2016, p. 79 s.

¹⁷ SPERTI 2011, p. 159 ss.

¹⁸ Ov., *met.*, I, 21.

¹⁹ SPERTI 2011, p. 160, fig. 5.

²⁰ SPERTI 2011, p. 161, figg. 6, 7, 12, 13.

²¹ SPERTI 2011, p. 167 ss.

²² ALCIATO 1531, 1534 (2009), p. 343, LXIV.

²³ Ov., *met.*, II, 323-324.

²⁴ V. comunque IVANOFF 1968, p. 48, figg. 24-26, e HIRTHE 1986, p. 156, fig. 22: in entrambi chiamato erroneamente "arco di Giunone", ma su questo punto v. SPERTI 2011, p. 163 e nota 20.

²⁵ SPERTI 2011, p. 168 s., figg. 14, 15.

I soggetti mitologici dell'*arco di Mercurio* (n. 7) non sono di immediata comprensione, e forse per questo motivo è stato trascurato negli studi precedenti. All'immagine inequivocabile del dio scolpita sull'intradosso della chiave d'arco corrispondono dal lato verso il Campanile un pannello con due personaggi che discutono gesticolando, uno seduto su una roccia, l'altro in piedi, mentre dal piano di fondo emerge la testa di un bovino (FIG. 4); dall'altro lato, due figure che lottano su uno sfondo architettonico (FIG. 5). Il nesso con Mercurio e lo schema iconografico suggeriscono che nel primo sia rappresentato il mito di Batto, cui Ovidio dedica una breve digressione nel II libro delle *Metamorfosi*.²⁶ La vicenda prende le mosse dal furto, per opera di Mercurio, della mandria portata a pascolare nei monti della Messenia da un distratto Apollo. Unico testimone è il pastore Batto: Mercurio compra il suo silenzio con l'offerta di una vacca candida. Batto acconsente, e garantisce la sua affidabilità sostenendo che è più facile che tradisca con la parola la pietra su cui è seduto («... *Lapis iste prius tua furta loquetur* / *et lapidem ostendit* ...»). Ma il dio, sospettoso, sottopone la promessa del pastore a verifica, e presentatosi di lì a breve sotto mentite spoglie chiede informazioni sulle vacche scomparse offrendo come ricompensa una giovenca e un toro. La prospettiva di un raddoppiato compenso perde l'infelice *rusticus*, che viene trasformato in pietra.

Il rilievo marciano sintetizza i principali motivi della narrazione (l'anziano Batto, Mercurio in veste di pastore, la roccia, una vacca a epitome della mandria rubata) in uno spazio molto sacrificato, il che spiega anche la scarsa congruenza del gesticolare dei due protagonisti, rivolto verso il cielo. La storia di Batto conosce tra XVI e XVII secolo una certa fortuna, non solo in edizioni illustrate di Ovidio,²⁷ ma anche in dipinti, soprattutto



FIG. 4. Venezia, Libreria Sansoviniana, *Arco di Mercurio*, rilievo con *Mercurio e Batto* (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

²⁶ Ov., *met.*, 2, 680-707.

²⁷ Ad esempio nell'edizione di Boissard del 1556: v. THIMANN 2005, p. 185, fol. 18 r., tav. 33.



FIG. 5. Venezia, Libreria Sansoviniana, Arco di Mercurio, rilievo con Mercurio e Argo (?) (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

sione della vicenda, cantata da Ovidio,²⁸ del pastore Argo decapitato da Mercurio. Ma alcuni elementi divergono dalla tradizione letteraria e iconografica:³¹ la scena, usualmente campestre, qui si colloca ai piedi di un edificio o di mura urbane; il pastore è colto nel momento della lotta, e non riverso a terra e decapitato, come è norma sin dalle prime rappresentazioni dell'episodio dell'uccisione; Mercurio infine non regge una spada ma colpisce l'avversario a mani nude. Nel riquadro sottostante tuttavia è raffigurato un personaggio di scorcio con la testa staccata dal corpo e con un falchetto a fianco,

to seicenteschi, in cui l'episodio diviene pretesto per confezionare idilli campestri.²⁸ C'è da chiedersi per quale motivo un mito di secondaria rilevanza, e anche poco adatto, mi pare, ad interpretazioni in chiave allegorica o ideologica, sia stato inserito nel programma figurativo di uno degli edifici più qualificanti della città. Il tema della punizione del fedifrago potrebbe essere messo in relazione con la Giustizia, personificata nel tondo nella loggia del prospiciente Palazzo Ducale, in corrispondenza non casuale con l'ingresso della Libreria stessa: il rilievo richiamerebbe, in maniera per la verità piuttosto criptica, uno degli ingredienti ideologici più forti del 'mito di Venezia', che il Sansovino stesso aveva utilizzato qualche anno prima come cardine visivo dell'apparato figurativo della vicina Loggetta del Campanile.²⁹

Nel medesimo senso potrebbe essere letto il rilievo corrispondente (FIG. 5). Il contesto indurrebbe a vedervi una ver-

²⁸ Non mi risulta che la recezione del mito nella pittura di età moderna (a parte i pochissimi e tardi esempi riportati in DAVIDSON REID, ROHMANN 1993, I, p. 571 s.) sia stata oggetto di studi specifici: rimando pertanto alla scheda di *Iconos* (<http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-ii/mercurio-e-batto>).

²⁹ Sulla personificazione della Giustizia in Palazzo Ducale e nella Loggetta, e sui rapporti con la Libreria v. SPERTI 2011, p. 168.

³⁰ *Ov., met.*, I, 664-721.

³¹ Sulla tradizione iconografica manca un'opera di insieme: rimandi sparsi in LEWELLYN 1988, p. 157, e in DAVIDSON REID, ROHMANN 1993, I, p. 594 s.

il che suggerirebbe un'articolazione dell'episodio in due atti: nel pannello superiore la lotta, in quello inferiore il suo esito, la decapitazione. Ci troviamo di fronte ad una versione figurativa anomala del mito? Casi di discrepanza tra immagini e testo ovidiano non sono rari. Bodo Guthmüller ha raccolto una serie di esempi che dimostrano il ruolo fondamentale che ebbero nella pratica artistica i volgarizzamenti, particolarmente numerosi a partire dalla fine del Quattrocento,³² e nei quali il testo originale ovidiano poteva venir sottoposto a variazioni significative. Noto è il rapporto tra uno dei rari quadri a soggetto mitologico di Giovanni Bellini, il *Festino degli dei* dipinto nel 1514 per Alfonso d'Este, e l'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* di Giovanni dei Bonsignori, edito a Venezia nel 1497 e più volte ristampato.³³

Anche l'assenza di una tradizione iconografica consolidata può portare ad esiti privi di confronti puntuali. Dopo l'arco 'partenonico' dedicato a Minerva (n. 8),³⁴ segue quello dedicato a Diana (n. 9), con una scena di problematica interpretazione verso il Molo, che qui trascurò, ed un rilievo sul lato opposto (FIG. 6) raffigurante un guerriero colto nell'atto di cadere, mentre viene punto da un gigantesco scorpione la cui vista mette in fuga due personaggi; ad una ambientazione esterna alludono una palma e due cani. Il motivo dell'eroe assalito da uno scorpione sotto il segno di Artemide/Diana rimanda alla vicenda della morte e del catasterismo di Orione com'è narrato nei *Fenomeni* di Arato. Il gigante era impegnato in una caccia selvaggia nell'isola di Chio, ma la strage di animali causa l'ira di Artemide, che lo uccide invian-



FIG. 6. Venezia, Libreria Sansoviniana, Arco di Diana, rilievo con Morte di Orione (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

³² GUTHMÜLLER 1997.

³³ GUTHMÜLLER 1997, p. 24. Sul dipinto ANDERSON 2006, p. 172 ss., ampia bibl.

³⁴ SPERTI 2011, p. 169 ss., figg. 17, 18: l'inedito accostamento delle scene con *Nascita di Minerva* e

Contesa con Nettuno per il possesso dell'Attica va riportata molto probabilmente alla breve descrizione del Partenone nella *Periegesi* di Pausania, pubblicata a Venezia traduzione latina sin dal 1500 circa, e la cui *editio princeps* appare presso Aldo Manuzio nel 1516.



FIG. 7. Venezia, Libreria Sansoviniana, *Arco di Apollo*, rilievo con *Fetonte alla corte del Sole*. (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte).

dogli contro uno scorpione. L'eroe infine verrà trasformato nella omonima costellazione.³⁵ Nell'arte rinascimentale Orione ha scarsa fortuna: l'esempio più noto è la fontana che dall'eroe prende il nome, eretta dal Montorsoli a Messina tra il 1547 e il 1553, dove la statua del protagonista – peraltro nelle vesti di soldato, come nella Libreria marciana – è collocata alla sommità del monumento.³⁶ Posto di fronte ad un mito per il quale non vi erano precedenti figurativi, l'anonimo scultore escogita una composizione piuttosto goffa, dominata dall'immagine fuori scala del letale animale; al contesto esotico di un'isola del Mediterraneo orientale allude la palma, e a Sirio, compagno fedele delle battute di caccia, fanno riferimento i due cani rappresentati dietro l'eroe. Anche in questo caso non è chiaro perché un mito così ricercato sia stato inserito nel programma figurativo: si potrebbe pensare a qualche riferimento astrologico, secondo una prassi molto diffu-

sa nell'arte veneziana del periodo.³⁷ Potrebbe comunque avere un qualche significato, a giustificare la scelta di un tema così inusuale, il fatto che il codice più antico e autorevole del testo di Arato è il *Marcianus gr.* 476, facente parte del lascito di Bessarione, e conservato nella Libreria stessa.³⁸

Gli archi immediatamente successivi verso il Molo sono dedicati ad Apollo e Pan (nn. 10 e 11). Il primo ripropone la stessa divinità dell'arco n. 4: non in veste di arciere, ma in quella di citaredo. Il rilievo verso il campanile si collega a quello con la Caduta di Fetonte che orna l'*arco di Giove* (n. 3), e ne costituisce l'antefatto: qui (FIG. 7) il giovanetto

³⁵ ARAT., *Phaen.*, 634-646. Nella versione di Igino (HYG., *Astr.*, II, 26) le dee offese sono Diana e Latona, e ad inviare lo scorpione letale è *Terra*, così come nei *Fasti* di Ovidio (*Tellus*), dove peraltro compare solo Latona (OV., *fast.*, 5, 535-544).

³⁶ LASCHKE 1993, p. 93 fig. 112; MIGLIORATO 2014, p. 33 ss., p. 40 ss. sull'assimilazione di Orione con Carlo V. Qualche altro esempio più tardo in DAVIDSON REID, ROHMANN 1993, II, p. 772 s.

³⁷ Varie esempi e bibl in SPERTI 2007, p. 210 ss.

³⁸ MARTIN 1998, p. CXXX-CXXXIX.

sta in ginocchio di fronte al Sole, assiso su una roccia e sfolgorante di raggi, rappresentato nel momento in cui chiede al padre di condurre per un giorno il carro.³⁹ Rispetto all'episodio della caduta, la scena di Fetonte nella reggia paterna è molto meno frequente, ma il lungo resoconto ovidiano del colloquio tra padre e figlio trova riflesso nell'apparato figurativo di varie edizioni delle *Metamorfosi*, tra cui la versione in volgare edita a Venezia nel 1497 e già citata in precedenza.⁴⁰ Il rilievo opposto mette in scena il supplizio di Marsia, e si collega idealmente in quanto soggetto 'musicale' ai rilievi dell'arco di Pan, entrambi dedicati alla contesa tra Pan e Apollo alla presenza di Mida. La musica, tanto eseguita quanto rappresentata, è un tema che riveste notoriamente un ruolo peculiare nella cultura veneziana del Rinascimento: pertanto all'analisi dei miti musicali della Libreria, del loro significato e dei rapporti con l'arte coeva, dedico una trattazione a parte all'interno del convegno di *Iconografia romana III*.

Nonostante la rilevanza istituzionale e monumentale, la Libreria sansoviniana attende ancora una indagine complessiva, sia sugli aspetti più propriamente architettonici – a cominciare dalle sue fasi edilizie – sia quelli relativi al ricchissimo apparato decorativo. L'analisi iconografica dei rilievi mitologici dei sottarchi esterni rappresenta un passo necessario ma preliminare: è solo inserendo il ciclo mitologico nel più ampio quadro della cultura antiquaria dell'epoca, dei significati che a temi e motivi del mondo classico erano via via attribuiti, e al ruolo ideologico che tale repertorio rivestiva agli occhi di committenti e spettatori, che si possono ricavare elementi importanti per la valutazione complessiva di un monumento che per forme e contenuti inaugura, nella storia dell'architettura lagunare, la stagione del Rinascimento maturo.

³⁹ Ov., *met.*, 2, 31-103.

⁴⁰ MARONGIU 2008, p. 60, fig. 15; uno schema iconografico simile nell'affresco di Perin del Vaga a

Palazzo Doria a Genova, degli anni 1529-1533: v. *ibid.*, p. 109 ss., figg. 33, 34.

BIBLIOGRAFIA

- ALCIATO A. 1531, 1534, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Milano (2009).
- ANDERSON J. 2006, *Allegories and Mythologies*, in *Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of the Venetian Painting*, Cat. Mostra Washington – Vienna 2006-2007, ed. by D. A. Brown, S. Ferino-Padgen, Washington, pp. 147-187.
- BASSO A. D. 2010 (2011), *Un'iscrizione sconosciuta sul paramento lapideo della Libreria Marciana: riflettendo sugli argomenti che suscita*, «Ateneo veneto», 197, pp. 51-81.
- BORTOLIN R. 2012, *Il Leontocefalo dei Misteri mitriaci. L'identità enigmatica di un dio*, Padova.
- BRISTOT A. 2008, *'Saloni, portici e stanze splendidamente ornati'*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. Bristot, Verona, pp. 61-125.
- BULL M. 2015, *Lo specchio degli Dei: la mitologia classica nell'arte rinascimentale*, Torino (ed. or. London 2005).
- CLAUSS M. 2012, *Mithra. Kult und Mysterium*, Darmstad.
- DACOS N. 1986, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*, II ediz. aggiornata, Roma.
- DACOS N. 2008, *Le Logge di Raffaello: l'antico, la Bibbia, la bottega, la fortuna*, Milano.
- DACOS N., FURLAN C. 1987, *Giovanni da Udine, 1487-1561*, Udine.
- DAVIDSON REID J., ROHMAN C. 1993, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York-Oxford.
- DAVIES P. 2013, *The Early History of Jacopo Sansovino's Scheme for Piazza San Marco: A Proposal, in Architecture, Art and Identity in Venice and its Territories, 1450-1750. Essays in Honour of Deborah Howard*, ed. by N. Avcioglu, E. Jones, Farnham, pp. 51-69.
- DE PAOLI M. 2012, ... Uicinaque sidera fecit (Met. 2, 507). *La stanza di Callisto a Palazzo Grimani, Venezia*, in *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo tra antico e riscoperta dell'antico*, Convegno Padova 2011, a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, pp. 319-330.
- GABRIELE M. 2016, *Il primo giorno del mondo*, Milano.
- GISOLFI D. 2010 (2011), *On Renaissance library decorations and the Marciana*, «Ateneo veneto», 197, pp. 7-21.
- GUTHMÜLLER B. 1997, *Il mito e la tradizione testuale (le Metamorfosi di Ovidio)*, in *Immagini degli dei. Mitologia e Collezionismo tra '500 e '600*, a cura di C. Cieri Via, Milano, pp. 22-28.
- HIRTHE TH. 1986, *Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig*, «Münchener Jahrbuch der bildender Kunst», 37, pp. 131-176.
- IVANOFF N. 1968, *La libreria marciana. Arte e iconologia*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 6, pp. 35-78.
- LASCHKE B. 1993, *Fra Giovan Angelo da Montorsoli: ein Florentiner Bildhauer des 16. Jahrhunderts*, Berlin.
- LLEWELLYN N. 1988, *Illustrating Ovid, in Ovid renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to twentieth century*, ed. by C. Martindale, Cambridge 1988, pp. 151-166.
- MARONGIU M. 2008, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lugano.
- MARTIN J. 1998, *Introduction: la tradition manuscrite*, in *Aratos, Phénomènes*, I, ed. by J. Martin, Paris.
- MASTROCINQUE A. 2009, *Des mystères de Mithra aux mystères de Jésus*, Stuttgart.
- MIGLIORATO A. 2014, *Nel segno di Michelangelo: la scultura di Giovan Angelo Montorsoli a Messina*, Palermo.
- MOREL PH. 2012, *Virtù, Providence et arcanes du pouvoir dans la salle des Audiences du Palazzo Vecchio, in Le miroir et l'espace du prince dans l'art italien de la Renaissance*, éd. par Ph. Morel, Rennes, pp. 195-218.
- MORRESI M. 2000, *Jacopo Sansovino*, Milano.

- PIANA M. 2008, *La storia costruttiva del palazzo*, in *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. Bristot, Verona, pp. 31-59.
- PIERGUIDI S. 2006, *Le allegorie di Francesco Salviati nella Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio*, «Paragone Arte», s. III, 67, pp. 3-13.
- SCHWEICKHART G. 1968, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, «BMusPadova», 57, pp. 17-67.
- SCHWEICKHART G. 1980, *La cultura archeologica di Alvise Cornaro*, in *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Cat. Mostra Padova, 7 settembre-9 novembre 1980, a cura di L. Puppi, Padova, pp. 64-71.
- SPERTI L. 2007, *Un capitello tardo-quattrocentesco a Palazzo Ducale, la metamorfosi di un motivo antico e l'allegoria 'dell'Invidia' di Giovanni Bellini*, in *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Convegno Venezia 4-6 aprile 2006, a cura di M. Ceriana, Venezia, pp. 202-215.
- SPERTI L. 2011, *Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia*, «Eidola», 8, pp. 155-178.
- THIMANN M. 2005, *Jean Jacques Boissard, Ovids Metamorphosen 1556: die Bildhandschrift 79 C aus dem Berliner Kupferstichkabinett*, Berlin.
- VASARI G. 1568 (1880), *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori ...*, a cura di G. Milanesi, Firenze.

COMPOSTO IN CARATTERE SERRA DANTE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

★

Agosto 2018

(CZ 2 · FG 21)



Tutte le riviste Online e le pubblicazioni delle nostre case editrici
(riviste, collane, varia, ecc.) possono essere ricercate bibliograficamente e richieste
(sottoscrizioni di abbonamenti, ordini di volumi, ecc.) presso il sito Internet:

www.libraweb.net

Per ricevere, tramite E-mail, periodicamente, la nostra newsletter/alert con l'elenco
delle novità e delle opere in preparazione, Vi invitiamo a sottoscriverla presso il nostro sito
Internet o a trasmettere i Vostri dati (Nominativo e indirizzo E-mail) all'indirizzo:

newsletter@libraweb.net

★

Computerized search operations allow bibliographical retrieval of the Publishers' works
(Online journals, journals subscriptions, orders for individual issues, series, books, etc.)
through the Internet website:

www.libraweb.net

If you wish to receive, by E-mail, our newsletter/alert with periodic information
on the list of new and forthcoming publications, you are kindly invited to subscribe it at our
web-site or to send your details (Name and E-mail address) to the following address:

newsletter@libraweb.net