

MUSICA E MITO NELL'ARTE VENEZIANA DEL CINQUECENTO: I RILIEVI DI APOLLO E MARSIA E DI MIDA NELLA LIBRERIA SANSOVINIANA

LUIGI SPERTI

ABSTRACT · *Greek myths in Venetian art of the sixteenth century: the reliefs of Apollo, Marsyas and Midas in the Sansovinian Library* · The Marciana Library, built since 1537, is the first great public commission obtained by Jacopo Sansovino in Venice, and the first public monument in Venice to use an extensive figurative program based on mythological images. The present paper deals with some unpublished reliefs depicting the myths of Apollo and Marsyas and of Pan's judgment. The musical themes have a long tradition in the Venetian art of the Renaissance, and appear both in private palaces, and in large public monuments, such as the Loggetta, erected by Sansovino himself.

KEYWORDS: Venetian Sculpture of the Renaissance, Libreria Marciana - Venice, Classical Tradition in Venetian Art of the XVI Century.

DIFFICILMENTE si trova nell'arte veneziana del Rinascimento un tema così diffuso, eclettico, e utilizzato nei contesti più diversi, come la musica. Cantano e suonano tutti: gli angeli musicanti che nel paliotto d'altare della chiesa di San Trovaso ne affiancano altri con i simboli della passione;¹ quelli dipinti dal Bellini ai piedi del trono della Madonna nella Pala di San Giobbe alle Gallerie dell'Accademia;² i committenti rappresentati in veste idealizzata da Tullio Lombardo nel doppio ritratto di Vienna, e la giovane coppia del rilievo noto come *Allegoria della musica* firmato da Tullio alla Ca' d'Oro;³ i protagonisti del concerto *en plein air* attribuito un tempo a Giorgione, ed ora a Tiziano, probabilmente la più celebre rappresentazione di una *performance* musicale dell'arte veneziana del periodo;⁴ e tutta la serie di amici e amanti raffigurati nei dipinti riconducibili ad un genere – il concerto pastorale – che ebbe gran voga nei primi anni del XVI secolo.⁵

Gli effetti della musica sull'animo e la capacità delle note di sublimare l'ascoltatore, trasportandolo in un mondo più elevato, erano oggetto di studio già nella seconda metà del Quattrocento. Alcuni trattatisti non si limitavano a constatare il fenomeno dal punto di vista acustico, ma si spingevano ad esplorare il rapporto uomo/musica anche nel campo artistico: Johannes Tinctoris, un teorico e compositore fiammingo che negli ultimi decenni del Quattrocento visse a lungo in Italia, teorizzava la rappresentazione di angeli musicanti in dipinti sacri affinché l'osservatore potesse percepire con gli occhi dello spirito la beatitudine del Paradiso.⁶ In ambito secolare la rappresentazione di scene a tema musicale utilizza gli stessi meccanismi simpatetici per introdurre l'osservatore nel mondo dei sensi: l'espressione dello stato d'animo dei musicisti esprime con immediatezza le gioie dell'amore, dell'eroticismo, di un momento incantato.⁷

Talora lo stesso messaggio, sacro e profano, è affidato a personaggi mitologici: come il canto degli angeli, anche

quello dei Tritoni e delle Sirene nel *thiasos* marino nel basamento dell'arcone trionfale della chiesa di Santa Maria dei Miracoli, eretta da Pietro Lombardo e figli tra 1480 e 1490, rimanda ad una realtà superiore.⁸ E le famiglie di Satiri immerse in un paesaggio boschivo frequenti nelle incisioni del primo Cinquecento, con il *pater familias* intento a suonare una lira da braccio, una zampogna o un corno (e anche qui come altrove la scelta dello strumento non è casuale, e rispecchia la nota contrapposizione tra *virtus* e *voluptas*, tra cultura e stato ferino) richiamano certo quella nostalgia dell'idillico tipica del Rinascimento, ma al contempo fanno il verso ai giovani protagonisti dei concerti campestri immortalati nella pittura coeva.⁹

Il mito classico dunque veicola, almeno in parte, gli stessi messaggi. Ma introduce anche un elemento nuovo, la dimensione narrativa, che consente di inscenare rappresentazioni complesse, di apportare variazioni (e quindi modulare il significato) e talora di combinare in una stessa ambientazione episodi riferibili a storie e fonti differenti.

È il caso del piccolo gruppo di rilievi a tema musicale che prendo in esame, raffiguranti la contesa tra Apollo e Marsia e il giudizio di Mida nella contesa tra Apollo e Pan. Insieme con le vicende di Orfeo, essi costituiscono due dei soggetti mitologici più frequentati dagli artisti veneziani del periodo. Al comune nucleo narrativo – una gara musicale – va imputata la frequente contaminazione iconografica tra le due storie, talora testimoniata, come vedremo, anche nell'arte veneziana: è opportuno quindi che essi vadano esaminati insieme.

I rilievi sono collocati uno a fianco dell'altro in uno stesso monumento pubblico del più alto prestigio, la Libreria Marciana (FIG. 1) eretta a partire dagli anni '30 del Cinquecento, e conclusa dopo alterne vicende alla fine del secolo. «L'opera profana più sontuosa d'Europa» come ebbe a definirla Jacob Burckhardt,¹⁰ si pone in un momento cruciale della storia architettonica della città. La svolta politica e culturale voluta da Andrea Gritti (che fu doge dal 1523 al 1538), e l'attribuzione al Sansovino nel 1529 della carica di primo architetto ('proto') della Repubblica, segnano a Venezia il passaggio dall'architettura di tradizione lombardesca del Quattrocento alle forme più aggiornate già da tempo in uso nei centri artistici italiani più avanzati. Dal punto di vista della concezione degli apparati figurativi, la *renovatio urbis* del Gritti inaugura l'utilizzo su larga scala di immagini mitologiche come decorazione di contesti pubblici. I monumenti che pongono al centro della celebrazione di Stato il mondo degli dèi e degli eroi pagani sono la Loggetta, eretta ai piedi del Campanile tra 1535/37 e 1542, e la Libreria, che ha una storia complessa: i lavori iniziarono nel 1537 e si conclusero nel 1553, senza però che

Luigi Sperti, sperti@unive.it, Dipartimento di Studi Umanistici, Università Ca' Foscari di Venezia.

¹ WOLTERS 1989, p. 159, fig. 122.

² FINOCCHI GHERSI 2003, pp. 19 ss.

³ Entrambi in KRYZA-GERSCH 2007; sul rilievo alla Ca' d'Oro vd. anche GASPARETTO 2016.

⁴ ANDERSON 2006, n. 31, pp. 168 ss.

⁵ Sulla fortuna del tema nell'arte veneziana del Rinascimento vd. GROOS 1996, p. 11 sgg.; FRINGS 1999.

⁶ KRYZA-GERSCH 2007, p. 73; sulle teorie del Tinctoris vd. anche GROOS 1996, p. 48 sgg., 304; FRINGS 1999, p. 12.

⁷ KRYZA-GERSCH 2007, p. 73.

⁸ CERIANA 2003, p. 100 sg., tavv. 123-124; LUCHS 2010, p. 85, fig. 110.

⁹ Diversi esempi di incisioni con famiglie di Satiri in CALLEGARI 2016; sull'antagonismo simbolico tra lira e flauto, e più in generale tra strumenti a corda e a fiato, vd. WYSS 1996, pp. 26 ss.; MARANO 1999, p. 290 sgg.

¹⁰ Citato in LOTZ 1997, p. 85.



FIG. 1. Venezia, Piazzetta San Marco, Libreria Sansoviniana (da MORRESI 1999).

fosse finita l'ala prospiciente il Molo, portata a termine da Vincenzo Scamozzi tra il 1583 e il 1591. I principali committenti della fabbrica furono Vettor Grimani, nipote del cardinal Domenico, e Antonio Cappello, entrambi Procuratori di San Marco, la maggior carica vitalizia dello Stato dopo il Doge. La funzione dell'edificio era duplice: da un lato, provvedere ad una degna collocazione per i codici donati alla Repubblica dal cardinal Bessarione nel 1468; dall'altro, offrire una sede prestigiosa ai rappresentanti della magistratura più importante della Repubblica. Come responsabile della Biblioteca Nicena, sodale del Grimani e autorevole consigliere del doge Gritti, Pietro Bembo ebbe sicuramente un ruolo di primo piano nella definizione degli aspetti architettonici e decorativi dell'edificio.¹

Il programma figurativo esterno, privo di precedenti in laguna, sottolinea la novità della concezione sansoviniana. Esso prevede un porticato al piano terra con una teoria di rilievi disposti in ordine tematico, raggruppati in ciascun arco sotto il segno di una divinità pagana di riferimento, a formare una storia del mondo basata sulle *Metamorfosi* di Ovidio e su altre fonti antiche: la narrazione inizia con l'immagine orfica di *Phanes* che nasce dall'uovo primordiale, la creazione dell'uomo da parte di Prometeo, il susseguirsi delle età dell'umanità, e una serie di miti legati alle principali divinità del *pantheon* classico.²

I rilievi musicali decorano gli ultimi due archi figurati verso il molo: il supplizio di Marsia fa capo all'arco di Apollo, la contesa di Apollo e Pan e la punizione di Mida all'arco di Pan. Le due arcate dovrebbero secondo una ipotesi far parte della ricostruzione tardocinquecentesca dello Scamozzi. È molto probabile tuttavia che il programma figurativo sia stato concepito in modo unitario: lo dimostra il fatto che la sezione "musicale" della Libreria è introdotta da un arco – il n. 17, pertinente alla prima fase della fabbrica – che anticipa la tematica

dei successivi inserendo nell'apparato decorativo una figura femminile distesa rappresentata mentre legge uno spartito suonando distrattamente un organo.³

Nell'arco di Apollo il dio appare al centro dell'intradosso nella duplice veste di arciere e citaredo (FIG. 2): con la mano sinistra regge una lira dall'aspetto antichizzante; sul fianco destro pende una faretra, e in relazione a quest'ultima si intravede dietro la spalla opposta l'estremità superiore di un arco. La compresenza dello strumento e dei tradizionali attributi trova confronto nella documentazione grafica coeva, e sintetizza la competenza musicale del dio e la sua funzione tradizionale di castigatore della *hybris*.⁴

Ed è appunto sotto l'insegna della *hybris* che si svolge la narrazione figurata: dei due rilievi corrispondenti uno riassume gli antefatti della caduta di Fetonte mostrando il giovane che interroga Febo per sincerarsi della sua discendenza divina. La caduta è rappresentata nell'arco dedicato a Giove, posto all'inizio della narrazione.⁵ Dalla parte opposta si mette in scena il supplizio di Marsia (FIG. 3): Apollo, vestito di una corta tunica con *velificatio*, abbandonata la lira ai suoi piedi e impugnato un coltello, provvede personalmente a scorticare il Sileno legato ad un albero con posa contorta.

Lo schema compositivo e le azioni dei protagonisti hanno poco a che fare con il repertorio figurativo antico, dove Apollo non interviene mai personalmente nel supplizio, e Marsia figura legato all'albero con le membra ben distese, talora addirittura appeso, con lo sguardo diretto verso il suo aguzzino o rivolto a terra.⁶

Nell'arte veneziana del Rinascimento maturo, l'iconografia del rilievo marciano non è episodio isolato. Negli anni tra il 1535 e il 1540 il mito di Apollo e Marsia viene rappresentato negli apparati figurativi di due edifici di particolare prestigio, legati, come committenti o patroni, a personaggi della stessa famiglia: uno pubblico, la Loggetta sansoviniana ai piedi del

¹ Sansovino a Venezia: BOUCHER 1991, I, p. 37 sgg. Sulla Libreria vd. HOWARD 1975, p. 17 sgg.; HIRTHE 1986, pp. 131 ss.; MORRESI 1999, pp. 71 ss.; MORRESI 2000, pp. 191 ss. Sulla Loggetta vd. HOWARD 1975, p. 27 sgg.; BOUCHER 1991, I, p. 80 sgg. Sul ruolo del Bembo vd. BELTRAMINI 2013, pp. 22-25.

² Sul programma figurativo (interno ed esterno) IVANOFF 1961; IVANOFF 1964; IVANOFF 1967; IVANOFF 1968; HIRTHE 1986, pp. 138 ss.; SPERTI 2011; SPERTI 2018.

³ AMBROSINI 2006, p. 106. Sugli strumenti musicali del Rinascimento vd. GROOS 1996, p. 352 sgg. (organi a p. 368 sg.).

⁴ Su Apollo citaredo nel Cinquecento vd. da ultimo PAPIRO 2012, p. 78 sgg., con bibl. precedente.

⁵ Fetonte di fronte a Febo: SPERTI 2018, pp. 140 s., fig. 7. Caduta di Fetonte: SPERTI 2011, p. 167 sg., fig. 13.

⁶ Vd. RAWSON 1987 in particolare pp. 41 sgg., 133 sgg.; WEIS 1992a; GORETTI 2004; da ultimo AGNOLI 2014. Sul cd. "Marsia appeso" vd. WEIS 1992b.



FIG. 2. Venezia, Libreria Sansoviniana, arco di Apollo, chiave d'arco (foto autore).



FIG. 3. Venezia, Libreria Sansoviniana, arco di Apollo, rilievo con contesa tra Apollo e Marsia (foto autore).

Campanile; l'altro privato, il palazzo che il patriarca di Aquileia Giovanni Grimani fa erigere a Santa Maria Formosa. La facciata della Loggetta, sorta di arco trionfale all'antica, prevede la messa in scena di statue in bronzo raffiguranti tre divinità e un'allegoria (Minerva, Apollo, Mercurio e Pace), collegate ciascuna ad un rilievo. Quello che sormonta la nicchia di Apollo (FIG. 4) mostra in forma più elaborata lo stesso schema del rilievo della Libreria: anche qui Apollo in tunica esegue lo scorticamento avvicinando il coltello al braccio destro del Sileno; e il suppliziato, avvinto all'albero nella stessa postura del suo omologo marciano, esprime lo strazio in maniera ancora più teatrale.¹

A dispetto dell'orrore suscitato dall'episodio, il messaggio che artisti e committenti intendevano trasmettere, secondo la testimonianza di Francesco Sansovino (comprensibilmente attento, nella stesura del suo dialogo *Delle cose notabili che sono in Venetia*, a mettere in luce le realizzazioni del padre)² richiama valori positivi e condivisi: Apollo è il dio della musica, e la musica è metafora dell'armonia universale. In termini politici, come Apollo è fonte dell'armonia che governa il cosmo, così la perfezione del governo della Serenissima discende dalla concordia mirabile delle sue magistrature.³ La vicenda di Marsia e della sua insensata sfida al divino perde così il suo lato oscuro, per divenire immagine allegorica del buon governo, secondo una lettura che era presente pure agli antichi.

¹ BOUCHER 1991, I, p. 85; II, fig. 213; WYSS 1996, p. 117 sgg., fig. 90; MORRESI 2000, p. 213 sgg. Per una lista delle rappresentazioni del supplizio di Marsia dal tardo Medioevo vd. DAVIDSON REID, ROHMANN 1993, p. 638 sgg.

² D. ROSAND 1984, p. 202 sg.

Negli stessi anni in cui Sansovino si accingeva a ridisegnare l'assetto monumentale di San Marco, Giovanni da Udine e Francesco Salviati provvedevano agli affreschi del Camerino di Apollo nel palazzo Grimani a Santa Maria Formosa (FIG. 5), sontuosa dimora nobiliare concepita dal patriarca Giovanni secondo un progetto architettonico e decorativo che nulla aveva a che fare con la tradizione locale, e che prendeva a modello coevi esempi romani. La volta dell'ambiente ospita al centro un medaglione con l'immagine a stucco del dio su quadriga, mentre la vicenda è svolta in quattro scene che illustrano il momento della contesa musicale, la preghiera del discepolo prediletto Olimpo, il supplizio, e la disperazione delle Ninfe.⁴ Diversamente dai due casi precedenti, qui Apollo se ne sta seduto, e demanda la tortura ad un personaggio inginocchiato che ha l'aria di ammonire il Sileno prima di iniziare le operazioni, e che alcune fonti antiche identificano con uno Scita.

Pur con un *pathos* e un dinamismo più caricati, e una posa più disarticolata, il Marsia di Palazzo Grimani ricorda molto da vicino l'omologo del rilievo della Loggetta: in entrambi si ripete lo stesso schema, con il braccio destro sollevato e legato ad un ramo, e l'altro abbassato. Coinidenze tematiche e ricorsi iconografici che non stupiscono, tenendo presente la costellazione di artisti e personalità pubbliche implicati nei due edifici: il procuratore Vettor Grimani era fratello del Patriarca Giovanni, committente dell'omonimo palazzo, consi-

³ HOWARD 1975, p. 34; E. ROSAND 1984, p. 167 gs.; vd. anche BOUCHER 1991, I, p. 85. Fonti antiche sulla lira di Apollo come simbolo di armonia universale in WYSS 1996, p. 27 sgg.

⁴ WYSS 1996, p. 77 sgg., figg. 45-47; BRISTOT 2001; TEMPESTINI 2005; BRISTOT 2008, p. 79 sgg.



FIG. 4. Venezia, Piazza San Marco, Loggetta del campanile, rilievo con Apollo e Marsia (da Wyss 1996).



FIG. 5. Venezia, Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, camerino di Apollo. F. Salviati, *Apollo e Marsia* (da BRISTOT 2008).

gliere del doge Gritti, e protettore del Sansovino.¹ Infine il rilievo della Libreria, se la data tardocinquecentesca è corretta, sembra rappresentare una tardiva ma esplicita citazione, un poco semplificata dal punto di vista compositivo, del precedente sansoviniano.

A prescindere dalla diversa posa della vittima, sia il rilievo della Loggetta che quello della Libreria presentano Apollo nel ruolo di aguzzino. Nella tradizione antica, medievale, e

del primo Rinascimento, l'esecuzione materiale del supplizio è sempre affidata ad un personaggio identificato variamente come Scita, o più genericamente un manigoldo.² Tuttavia quasi senza eccezioni nelle fonti letterarie antiche e post-antiche in cui viene specificata l'identità del carnefice, è Apollo in persona che provvede allo scorticamento.³ Compito ritenuto così improprio per un dio dell'Olimpo, che in tutta la tradizione iconografica classica, come per tacito accordo, egli

¹ SPERTI 2018, p. 132 e *passim*.

² Per una bibliografia aggiornata al 2007 sul mito di Marsia nell'arte greca e romana, medievale e rinascimentale, rimando all'ottima pagina di Iconos (<http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-vi/apollo-e-marsia>). Vd. inoltre *supra*, p. 126, nota 6.

³ Cf. Her. vi, 26, 3; Xen., *Anab.* 1, 2, 8; Diod. Sic., *Bibl. hist.* III, 58-59; Ov., *Met* vi, 382-390; Ov., *Fast.* vi, 695-711; Apoll., *Bibl.* 1, 4, 2. In Igino (*Fab.* 165) Apollo provvede di persona a legare Marsia, ma lo consegna allo Scita.



FIG. 6. Ovidio *metamorphoseos vulgare*, f. 49v, xilografia con Apollo e Marsia (da HUBER-REBENICH 1995).

è stato costantemente relegato nel ruolo di più o meno compiaciuto spettatore.

Punto di svolta è la prima edizione in volgare delle *Metamorfosi* edita a Venezia nel 1497 da Lucantonio Giunta, basata sulla versione in prosa trecentesca di Giovanni Bonsignori, e fornita di 52 xilografie.¹ L'influsso dell'apparato illustrativo dell'*Ovidio* di Giunta nella tradizione figurativa ovidiana è enorme.² In questa sede, mi limito a sottolineare che anche l'ignoto estensore del programma figurativo della Libreria ha fatto ricorso in più di un'occasione alle *inventioni* dell'*Ovidio* veneziano, e talora il confronto tra marmo e carta è decisivo per la corretta identificazione del tema: per fare un solo esempio, senza l'ausilio della xilografia giuntina, l'enigmatica figura che nell'arco di *Phanes* sembra tormentare con una fiaccola un uomo seduto non potrebbe venire interpretata per quello che è, l'immagine di Prometeo che infonde con il fuoco la vita all'uomo primordiale.³

La xilografia che ci interessa (FIG. 6) riassume in un'unica scena le vicende di Marsia, dagli antefatti (l'invenzione del flauto da parte di Atena/Minerva, la dea derisa al banchetto, la contesa) sino al tragico epilogo, dove è Apollo stesso, armato di un coltello ricurvo, a provvedere alla punizione.⁴ L'incisione è forse l'esempio più precoce di attualizzazione degli strumenti antichi. In luogo della lira Apollo regge una rinascimentale lira da braccio, mentre il suo avversario suona, al posto dell'*aulos*, una zampogna: involucro di pelle estratta dal corpo di un animale, essa è l'immagine metaforica del destino del temerario Sileno.⁵ La rappresentazione del dio come esecutore materiale del supplizio rompe con la tradizione, dove all'atroce compito provvede una figura, come s'è visto ora, di un personaggio secondario. Forse ignaro delle consuetudini figurative precedenti, l'anonimo incisore segue alla lettera la parafrasi trecentesca, che su questo punto lascia poco spazio all'immaginazione. Così il Bonsignori interpreta liberamente il dialogo tra vincitore e sfidante:

disse Marsio: 'Che vol tu fare?'; disse Apollo: 'Io te voglio scorticare', e cominciòlo a scorticare.⁶

Qualunque fosse lo scultore che ebbe l'incarico di provvedere ai rilievi della Loggetta (Girolamo Lombardo, secondo una



FIG. 7. Kroměříž, Castello Arcivescovile. Tiziano, *Supplizio di Marsia* (da GENTILI 2002).

discussa notizia del Vasari),⁷ conosceva sicuramente la versione del supplizio riprodotta nell'*Ovidio* del Giunta: ne riprende, per la figura di Apollo, la corta tunica, la postura del braccio destro con il coltello, e anche un dettaglio come lo sbuffo semicircolare sopra la spalla, che nella versione della Libreria si amplia sino a formare una *velificatio*.

Nel corso del Cinquecento, le versioni del supplizio di Marsia con Apollo nelle vesti di carnefice affiancano quelle in cui alla tortura provvede un terzo personaggio. Tra gli esempi più celebri, per rimanere nell'ambito della pittura veneziana, è la tela trovata alla morte del Tiziano nella sua bottega, attribuita quindi alla fase tarda dell'attività del cadorino – tra il 1571 e 1576 – e conservata oggi nella Pinacoteca del Castello Arcivescovile di Kroměříž (FIG. 7).⁸ Tratta, con significativi cambiamenti, da un disegno di Giulio Romano, il quadro è dominato dal protagonista appeso a testa in giù, mentre viene sevizato con una concentrazione degna di un chirurgo da Apollo, in ginocchio in basso, e da un aiutante. Marsia è rappresentato con zampe caprine, come un Sileno. Nell'arte del Cinquecento l'oscillazione iconografica tra un Marsia classico, in forma quasi del tutto umana, e un Marsia semiferoce è fenomeno abbastanza frequente, e riflette l'assimilazione anche concettuale tra la vicenda di Marsia e quella di Pan, accomunate, pur con esiti ben diversi, dalla contesa con il medesimo avversario.⁹ Il richiamo al mito dell'agone musicale tra Apollo e Pan è confermato dal personaggio seduto a destra, con una corona sul capo, e in atteggiamento pensoso, identificato con il re Mida, che pur come spettatore fu in un certo senso l'unica vittima della gara, in quanto la sua propensione per i suoni villerecci emessi dal flauto di Pan indurrà Apollo

¹ Sul testo trecentesco vd. ora BONSIGNORI 2001. Sulla storia del testo, e della sua non riconosciuta origine da una versione latina degli inizi del XIV secolo, vd. GUTHMÜLLER 1998, in particolare p. 107 sg. e nota 4. Sull'apparato illustrativo BLATTNER 1998.

² Per un quadro generale HUBER-REBENICH 1995; HUBER-REBENICH 2002; vd. inoltre KULTZEN 1967, p. 407 sgg.; SALADINO 2006, p. 295 sg. Per l'influsso dell'*Ovidio metamorphoseos vulgare* nella pittura veneziana e non del Cinquecento vd. anche BARDON 1995, p. 101 sg.; WYSS 1996, p. 83 sgg.; BLATTNER 1998, p. 158 sgg. e *passim*.
³ SPERTI 2011, p. 163, figg. 5, 9.

⁴ HUBER-REBENICH 1995, p. 51, tav. 13a; WYSS 1996, p. 83 sgg.; GUTHMÜLLER 1997, p. 237 sgg.; BLATTNER 1998, p. 125, fig. v.19.

⁵ Vd. SALADINO 2006, p. 296; POLLACK 2012, p. 19 sg. Sui pochi altri esempi di raffigurazioni rinascimentali di Marsia con zampogna vd. WINTERNITZ 1982, p. 128.

⁶ Passo riportato in WINTERNITZ 1982, p. 136; BONSIGNORI 2001, p. 317.

⁷ VASARI 1550 e 1568 (1987), p. 188.

⁸ La bibliografia sul dipinto è molto ampia: mi limito a citare GENTILI 1980, pp. 225-243; FEHL 1992; WYSS 1996, p. 133 sgg.; BLAŽEKOVIĆ 2001; GENTILI 2002, p. 276 sgg., figg. 23-26; da ultimo BACCAGLINI 2016.

⁹ Sul parallelismo Marsia/Pan vd. *infra*.



FIG. 8. Venezia, basilica dei SS. Giovanni e Paolo, tomba di Marcantonio Bragadin. C. Piazza, *Martirio di Marcantonio Bragadin* (da ROSSI 2012).

ad affibbiargli un paio di orecchie d'asino (bene in vista nel disegno di Giulio, meno nel dipinto). Tela estremamente discussa, sia sul significato degli scarti rispetto al modello, sia per l'interpretazione di una serie di dettagli raccapriccianti, come il satiro che porge un secchio per raccogliere il sangue – quasi fosse un animale al macello – o il cane intento a leccare le gocce cadute a terra, il quadro è stato inteso da alcuni come una sorta di testamento figurato dell'artista, e posto in relazione con la notizia che sconvolse Venezia a fine estate del 1571: la conquista di Famagosta da parte dei Turchi si era conclusa in un bagno di sangue; a Marcantonio Bragadin, capitano del Regno di Cipro, fu riservato un supplizio atroce: dopo essere stato torturato per giorni, fu trascinato in piazza e infine scorticato vivo. A fine secolo i suoi figli ottengono dai Domenicani il permesso di erigere un monumento nella basilica di San Giovanni e Paolo:¹ nell'affresco del Piazza posto a coronamento (FIG. 8) la posa dell'anziano comandante, con le braccia spalancate, richiama la crocefissione, ma l'aspetto e il gesto del suo aguzzino alludono chiaramente al comune destino con il Sileno del mito. Così Marsia, abbandonato l'abito di "villano", com'era descritto dai mitografi coevi, diviene il simbolo di catarsi, secondo un percorso che lo assimila, talora anche dal punto di vista iconografico, ad un altro celebre scorticato dell'arte, San Bartolomeo.

Nel tema «fortuna di Marsia nell'arte del Rinascimento», il capitolo veneziano presenta caratteri specifici: una certa propensione verso il terrificante, e indifferenza verso i modelli antichi. Ben diverso è il destino del Sileno a Firenze. Tra i tesori medicei di glittica vi era una corniola di età augustea con Apollo e Marsia (FIG. 9), nota come «sigillo di Nerone», pro-

veniente dalla collezione del Ghiberti, la cui importanza per la cultura (non solo artistica) dell'epoca è testimoniata dalla quantità di copie e repliche sia nella medagliistica sia nella glittica:² alla base della sua incomparabile fortuna, oltre all'indubbia qualità artistica, giocava l'interpretazione in chiave neoplatonica della contrapposizione tra Apollo celeste e Marsia terreno. L'utilizzo ideologico di Marsia da parte della corte medicea è testimoniato inoltre da una statua a tutto tondo antica, posta all'ingresso del Giardino, appaiata ad una replica in marmo rosso, citata dal Vasari, e della quale si ignorano le sorti.³ Il tema della *hybris*, di grande attualità politica all'epoca, e ancor di più nella prima metà del Cinquecento, si prestava facilmente ad essere illustrato da temi mitologici, come dimostra la diffusione del tema della caduta dei Giganti (anch'esso presente nelle arcate della Libreria Sansoviniana, all'interno dell'arco dedicato a Giove)⁴ in relazione alla contesa tra Carlo V e Francesco I per il dominio dell'Italia, e alle ricadute ideologiche che essa rivestiva presso le corti dell'epoca.

Un precoce riflesso della gemma fiorentina è testimoniato anche nell'ambiente artistico veneziano. Nel 1457 Nicolaus Schifler, *vir germanus* di cui non si sa nulla, ordina a Giovanni Boldù, pittore e decoratore di camini attivo a Venezia nei decenni dopo la metà del secolo, una medaglia in cui si definisce *alter Orpheus* (*sic*): il suo mitico *alter ego* compare nel rovescio, stante, con la lira in mano.⁵ Oltre ad essere una delle prime testimonianze dell'interesse per figure mitologiche legate alla musica da parte di artisti veneziani e dei loro committenti, la medaglia dimostra che la fortuna del «sigillo di Nerone» toccò anche la laguna: la figura di Orfeo infatti ri-

¹ Sulla tomba vd. CALVELLI 2012, p. 32, fig. 5; sull'affresco vd. ROSSI 2012.

² *Gemme Farnese* 1994, p. 115, fig. 89; RAMBACH 2011.

³ CHASTEL 1964, p. 53 sgg.; BESCHI 1986, p. 323.

⁴ SPERTI 2011, p. 167 sg.

⁵ POLLARD 2007, p. 181 n. 161.



FIG. 9. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.
Intaglio con Apollo e Marsia (da *Gemme Farnese* 1994).

produce in controparte l'Apollo della gemma medicea sin nei dettagli del panneggio. Ma ciò che più interessa è lo slittamento semantico: di fronte alla richiesta di un soggetto per il quale mancava evidentemente un modello codificato, il medagliasta veneziano si sentì autorizzato a ricorrere ad una immagine di Apollo di riconosciuta autorità, quale è appunto quella dell'intaglio fiorentino. Come abbiamo visto nel caso del dipinto tizianesco, con modalità e funzioni diverse anche Marsia e Pan possono scambiarsi aspetto e ruolo.

In un articolo apparso diciotto anni fa, ci si chiedeva *What Marsyas may have meant to the Cinquecento Venetians*, che significato poteva avere il mito di Marsia per un veneziano del Cinquecento.¹ Ovviamente non posso proporvi una risposta univoca: *medium*, contesto, funzione, periodo, e attori (artisti e committenti) sono variabili che influenzano in modo determinante senso e forma di un'opera, e naturalmente anche la sua ricezione. Concorrono stimoli esterni, aspetti sociali, e anche mode più o meno effimere: Emanuel Winternitz ha notato il nesso tra la fortuna di Marsia e delle competizioni musicali nell'arte veneziana dalla fine del Quattrocento, e la fioritura dei grandi interpreti solisti, che dominavano la scena locale negli stessi decenni.² La scelta degli strumenti suonati da Apollo, da Marsia o da Pan poteva rispecchiare una particolare predilezione da parte del committente, ma anche, ad un livello più generale, allusioni a situazioni storiche specifiche: in alcune varianti della *syrix* maneggiata da Marsia si è voluto vedere un riferimento a strumenti usati dalle popolazioni rurali della Croazia, esposte alla pressione espansionistica della Sublime Porta sin dagli anni intorno al 1500.³ Ancora una volta il supplizio del povero Sileno serve come metafora visiva della *barbaritas* ottomana.

È certo comunque che il senso del Marsia privato di Tiziano, qualunque sia stato il motivo per cui lo dipinse, fosse molto diverso da quello dei corrispettivi esposti nei monumenti



FIG. 10. Venezia, Libreria Sansoviniana, arco di Pan,
rilievo con contesa tra Apollo e Pan (foto autore).

di Piazza San Marco. Qui la chiave di lettura sono le divinità: nella Loggetta come nella Libreria, il supplizio di Marsia è subordinato, anche visivamente, ad Apollo. Nella Loggetta la figura di bronzo domina la scena, e il riquadro funge quasi da attributo: sottolinea una funzione del dio. Nella Libreria, la chiave dell'arco ribadisce il dominio di Apollo con la protome esterna, e con la figura interna dell'intradosso. Come Fetonte sul lato opposto, Marsia è uno strumento della giustizia imposta da Apollo, riflesso sul piano ideale della giustizia della magistratura che nell'edificio medesimo aveva sede.

Meno ricco di implicazioni simboliche e ideologiche è il giudizio di Mida nella gara musicale tra Pan e Apollo, un tema che costituisce la controparte comica della storia di Marsia. L'arco di Pan, l'undicesimo della serie fornito di un apparato narrativo, è l'unico dell'ideale *dodekatheon* marciano posto sotto il segno di un dio che non fa parte dell'Olimpo. Pan è rappresentato più volte: nella chiave d'arco in forma di protome; nell'intradosso a figura intera, nudo e con una siringa in mano; e ancora in uno dei rilievi minori disteso, mentre esibisce un *aulos* che ricorda da vicino un flauto rinascimentale. Ma il protagonista dei due rilievi maggiori dell'arco è Mida: nel riquadro posto a Nord (FIG. 10) compare come giudice della gara tra Apollo e Pan, in quello corrispondente (FIG. 11) mentre riceve le orecchie d'asino da Apollo.

Come tema figurativo, il giudizio di Mida nell'agone musicale tra Apollo e Pan è invenzione post-antica: nel repertorio greco e romano il re frigio celebre per la sua ricchezza viene rappresentato solamente nell'episodio della cattura di Sileno, che nella narrazione di Ovidio costituisce una sorta di antefatto della tenzone musicale.⁴ Nell'arte veneziana del

¹ BLAŽEKOVIĆ 2001.

² Citato in BLAŽEKOVIĆ 2001, p. 35 e nota 9.

³ BLAŽEKOVIĆ 2001, p. 41.

⁴ Ov., *Met.* XI, 85-145. Per l'iconografia classica di Mida vd. ROLLER 1983; MILLER 1997; VASSILEVA 2008; sul discusso significato delle orecchie d'asino da ultimo BERNDT 2018. Una lista di rappresentazioni del giudizio di Mida dal tardo Medioevo in DAVIDSON REID, ROHMANN 1993, pp. 662 ss.



FIG. 11. Venezia, Libreria Sansoviniana, arco di Pan, rilievo con Apollo e Mida (per gentile concessione della Fototeca dell'Istituto di Storia dell'Arte Giorgio Cini, San Giorgio, Venezia).



FIG. 12. Ovidio *metamorphoseos vulgare*, f. 93r, xilografia con Apollo, Pan e Mida (da BLATTNER 1998).



FIG. 13. Parma, Galleria Nazionale. Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Giudizio di Mida* (da BINOTTO 2010b).

Rinascimento il mito di Mida è attestato di rado. La testimonianza più antica è probabilmente la xilografia dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 (FIG. 12): l'anonimo incisore illustra la contesa in due scene parallele, rappresentando a sinistra la *performance* di Pan, a destra quella di Apollo.¹ La figura di Pan, nudo, con le zampe caprine e una siringa a sette canne, richiama l'iconografia classica; Apollo invece si presenta come un giovane cavaliere, e suona una lira da braccio. Mida compare in entrambe le scene in abiti contemporanei. Nel gruppo di destra è rappresentata tra Pan e Mida una quarta figura, un giovane seduto, intento ad ascoltare la musica di Apollo: si tratta di Tmolo, la personificazione del monte che sorge presso Sardi, e che il Bonsignori, sulla falsariga di Ovidio, ricorda come giudice della contesa a fianco di Mida.² Mentre Tmolo diede saggiamente la preferenza alla musica di Apollo, Mida proclamò la superiorità delle rustiche sonorità di Pan. Per punire la stoltezza del sovrano Apollo lo dotò di un paio di orecchie d'asino, che Mida fu costretto a nascondere sotto una grande tiara purpurea. Ma il segreto del mitico re frigio è destinato a svelarsi: il suo barbiere – l'unico a conoscere la deformità – pur di raccontare ciò che non poteva essere detto, lo sussurra ad una buca scavata nel terreno. Saranno le canne palustri cresciute sulla buca, mosse dall'Austro, a tradire il malcapitato riferendo al mondo gli *obruta verba*.

Qualche anno dopo la pubblicazione dell'*Ovidio* illustrato del Giunta, Giovanni Battista Cima dipinge per un esponente della famiglia parmense Prati una coppia di tondi raffiguranti uno *Il Giudizio di Mida* (FIG. 13) l'altro *Il sonno di Endimione*.³ La natura del filo semantico che lega i due dipinti – la cui for-

ma rotonda richiama secondo alcuni la passione numismatica del committente – è discussa: sono forse sottese una "polarità astrologica" tra Apollo/Sole e Luna amante di Endimione, rappresentata sopra il giovane addormentato; nostalgie per una vagheggiata Arcadia, cui fanno riferimento nel ruolo di pastori Endimione e Pan; e allusioni ad una contrapposizione tra poesia elevata, incarnata da Apollo, e quella pastorale, di cui si fa portatore Pan.⁴ Ad una specifica richiesta del committente è stato ricondotta anche l'anomalia della *ribeca* suonata da Pan, uno strumento a due/quattro corde di origine spagnola e che all'epoca dal dipinto era da tempo in disuso.⁵ Nella produzione di Cima da Conegliano e della sua bottega la rappresentazione di Pan come virtuoso di uno strumento a corda non è tuttavia un caso isolato: in un *Giudizio di Mida* conservato a Copenhagen (FIG. 14), databile intorno al 1515, e considerato opera di collaborazione, il dio silvestre impugna uno strumento che Ulrike Groos reputa un

¹ XI, VIII, f. LXXXIII r.: cfr. BLATTNER 1998, p. 133 e *passim*, fig. V.37; BINOTTO 2010, fig. a p. 54.

² BONSIGNORI 2001, p. 515 sg.: XI, cap. IX: «Come Tinolo sentenziò infra Appolo e Pan e come Mida ave poi l'orecchie de l'asino».

³ Parma, Galleria Nazionale: HUMFREY 1983, p. 58 sgg.; BARDON 1995,

p. 105; ANDERSON 2006, p. 152 sgg., n. 26 (Endimione dormiente); p. 154 sg., n. 27 (Giudizio di Mida); BINOTTO 2010a, p. 56 sgg.; BINOTTO 2010b; MOMESSO 2016.

⁴ HUMFREY 1983, p. 59; BINOTTO 2010a, p. 56 sg.; BINOTTO 2010b, p. 167.

⁵ GROOS 1996, p. 143 sg.



FIG. 14. Copenhagen, Statens Museum for Kunst. Giovanni Battista Cima da Conegliano (bottega), *Giudizio di Mida* (da HUMFREY 1983).



FIG. 15. Venezia, Gallerie dell'Accademia. Bonifacio de' Pitati, *Giudizio di Mida* (da WYSS 1996).

ibrido tra una lira da braccio, un violino medievale e uno strumento antico.¹

La composizione semplificata del tondo parmense, senza la figura di Tmolo, e con Mida posto al centro tra i due contendenti, ricorda abbastanza da vicino quella del rilievo marciano. In quest'ultimo Apollo, contrariamente alla tradizione più diffusa nel primo Cinquecento, è seduto; Pan, raffigurato stante mentre suona un flauto, riprende l'iconografia classica, e trova confronti nella produzione artigianale della metà del Cinquecento.² Mida è avvolto in una veste a cui l'anonimo scultore ha voluto dare un'aria antica tramite le rigide pieghe sopra i piedi; regge uno scettro, e, come nella xilografia dell'*Ovidio* del Giunta, non ha ancora ricevuto dal dio il marchio infamante della sua incompetenza musicale.³ Dal piano di fondo del rilievo spunta un braccio, con una mano

che sembra zittire il re frigio. Si tratta probabilmente dei resti della figura di Tmolo, inizialmente pensata a fianco del protagonista, e per qualche motivo – forse per mancanza di spazio – non condotta a termine, o trasformata in una sorta di monte sulla cui sommità è scolpita l'immagine di una capra. Il dettaglio può essere inteso come un riferimento alla personificazione del monte della Frigia, e anche alla natura caprina del sottostante Pan.

Dalla parte di Apollo lo sfondo è caratterizzato da un edificio monumentale a cupola e un obelisco. L'edificio, con la fila di finestre ad arco ricavate in una sorta di attico posto sotto la cupola, è uguale a quello che appare in una anomala *Contesa tra Apollo e Marsia* di Bonifacio de' Pitati alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (FIG. 15), con Mida e Pan come invitati:⁴ anche in questo caso, come nel rilievo della Libreria,

¹ Per lo strumento vd. GROOS 1996, p. 144; SALADINO 2006, *loc. cit.* Sul dipinto HUMFREY 1983, p. 125 sg.; BARDON 1995, *loc. cit.*; BINOTTO 2010a, p. 58, nota 9.

² Cfr. il *Giudizio di Mida* dipinto in una coppa in maiolica al Museo Civico di Pesaro, in MANCINI DELLA CHIARA 1979, n. 38.

³ Anche il Mida del *Giudizio* dipinto intorno al 1550 da Andrea Meldola, detto lo Schiavone, è privo di orecchie asinine: vd. WHITAKER 2015, con bibliografia precedente.

⁴ GENTILI 1980, p. 147 sgg., n. 7; WYSS 1996, p. 113, fig. 84.



FIG. 16. New York, Metropolitan Museum of Arts. G. Sanudo, *Apollo e Marsia, e giudizio di Mida*, copia dal Bronzino (da Wyss 1996).

architetture in stile classico sottolineano la funzione civilizzatrice della musica apollinea, contrapposta al mondo 'naturale' di Marsia e Pan.

Nel rilievo corrispondente (FIG. 11) Apollo fa spuntare a Mida le orecchie d'asino. Sullo sfondo una torre merlata (?) e un grande edificio rappresentato di scorcio alludono forse alla reggia del sovrano. Curiosamente Mida è seduto sotto un ombrello da parata dello stesso tipo di quelli utilizzati nelle grandi processioni pubbliche per proteggere dal sole il doge mentre attraversava piazza San Marco:¹ una errata interpretazione della tiara purpurea citata nelle fonti antiche, medievali e rinascimentali? Potrebbe essere, visto che il copricapo era interpretato molto liberamente anche nei volgarizzamenti più o meno coevi.² Il rilievo marciano per quanto mi è noto è un *unicum*: Mida viene regolarmente rappresentato nell'atto di giudicare la gara, quasi mai (con l'eccezione di cui diremo ora) nel momento in cui viene punito da Apollo. La presentazione del tema, tradizionalmente trattato in modo unitario, in due scene diverse, sembra rispondere, oltre che alla necessità di completare con coerenza il programma figurativo, ad una volontà di teatralizzare i miti antichi che troviamo anche nei volgarizzamenti medievali e rinascimentali. L'asciutta narrazione ovidiana (Ov., *Met.* XI, 174-179) viene così reinventata, con fare derisorio, nella versione del Bonsignori:³

Allora, udendo Appollo sì come Mida biasemava el suo canto, se volse a lui e disse: «In verità, re Mida, che voi avete ottima e bona opinione! E sì ve dico che voi avete uno buono udire e, acciò che voi udiate meglio per lo tempo che ha a venire, voglio che voi abbiate magior orecchie». E allora li crebbe tanto le orecchie che li fece pelose, aguzze ed alte, e così lo re Mida ave l'orecchie asinine.

La disposizione in due archi figurati consecutivi di tre scene di argomento musicale sottolinea la rilevanza del tema nella Venezia del XVI secolo. Nell'arco di Apollo il carattere tragico del mito di Marsia si riflette nel destino di Fetonte, che trova spazio nel pannello opposto: vicende, entrambi, all'insegna della *hybris*, e quindi caratterizzate da un finale funesto.

Nell'arco di Pan la gara musicale ha esiti ben diversi, e a farne le spese non è uno dei contendenti, ma il giudice stolto. A causa del duplice comune denominatore della superbia e dell'agone musicale, i due episodi vengono talora confusi, o combinati in una narrazione unitaria.⁴ Nell'*Apollo e Marsia* di Tiziano a Kroměříž (FIG. 7) la contaminazione tra i due miti emerge nel particolare delle gambe teriomorfe di Marsia, e nella presenza enigmatica di un Mida che si ritiene usualmente un autoritratto del cadorino.⁵ Il cosiddetto *Apollo e Marsia* di Agnolo Bronzino, dipinto intorno al 1530 sulla cassa di uno strumento a tastiera, e del quale riporto la fedele e più leggibile riproduzione del Sanudo (FIG. 16), costituisce la sintesi più completa dei due miti:⁶ a destra la sfida musicale tra Apollo e Marsia, cui presenziano Atena, come inventrice dell'*aulos*, e Mida; la crudele punizione inflitta a Marsia, con Apollo nel ruolo di carnefice, appare in secondo piano, e ancora più lontano le conseguenze della gara tra Apollo e Pan: sotto gli occhi di Atena, Apollo appone le orecchie infamanti a Mida; infine a sinistra il barbiere del re confida il segreto insostenibile ad una buca, intorno alla quale già spuntano le canne. A mia conoscenza la scena più lontana è l'unico caso, assieme al rilievo marciano, in cui il motivo della punizione di Mida assurga a tema a sé stante: in entrambi i casi Apollo applica le orecchie al re coronato, che nella versione del Bronzino appare disteso a terra nudo e si dibatte per evitare l'imposizione, nel rilievo è vestito, e assiso in trono con un'aria rassegnata o inconsapevole.

Mentre in tutti gli altri archi figurati della Libreria la divinità di riferimento è il protagonista trionfante dei miti rappresentati nei rilievi del sottarco, il protagonista dell'arco di Pan è Apollo. Francesco Sansovino giustifica la preminenza del dio nell'apparato scultoreo della Loggetta in chiave politica,⁷ poiché il concetto di musica come simbolo dell'armonia universale trova applicazione naturale negli ordinamenti e nelle istituzioni della Serenissima. Nello stesso senso, trattandosi di un monumento pubblico, andranno intesi i rilievi con miti "musicali" della Libreria. Ma come sede della biblioteca del cardinal Bessarione l'edificio aveva anche una funzione legata

¹ Vd. ad es. l'anonimo dipinto dell'inizio del XVI secolo con corteo ducale di Agostino Barbarigo che va ad accogliere Caterina Cornaro, in LOECHER 1996, p. 627, fig. 5.

² Ad es. in quello diffusissimo di Lodovico Dolce (1561): «Mida, ch'altro non può, se gli nascose/Si ben, ch'alcuno non gli potea vedere/Con lunghe bende, ch'a le tempie pose/E notte e di le vi solea tenere». Cfr. <http://www.iconos.it/le-metamorfofi-di-ovidio/libro-xi/apollo-e-pan/fonti-rinascimentali/panfros>.

³ BONSIGNORI 2001, p. 516.

⁴ Sulla contaminazione tra Apollo e Marsia, e Apollo e Pan, e sul ruolo di Mida vd. GROOS 1996, pp. 125 ss.; WYSS 1996, pp. 91 sg., 108 sgg. e *passim*; SALADINO 2006, p. 296 sgg.; da ultimo MATALONI, IACOLINA 2012, p. 401.

⁵ Vd. bibliografia *supra*, p. 129, nota 8.

⁶ Collezione privata: WYSS 1996, p. 108 sgg., fig. 81; EMILIANI 2013, con ulteriore bibliografia. L'incisione del Sanudo in WYSS 1996, p. 110 sg., fig. 83, con data 1562: le scene mitiche sono riprodotte con accuratezza, lo sfondo è adattato all'occasione, e vi compare una veduta da Sud di Piazza San Marco a Venezia.

⁷ Vd. bibliografia *supra*, p. 127, nota 3.

alla cultura e all'educazione, e un riferimento agli effetti della musica nell'animo e nel carattere, già presente nelle fonti antiche,¹ fu certamente un elemento primario del programma figurativo del monumento marciano.

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- AGNOLI 2014 = N. AGNOLI, *Marsia: la superbia punita*, Roma, 2014.
- Aldo Manuzio 2016 = Aldo Manuzio *il Rinascimento di Venezia*, Catalogo della Mostra (Venezia 2016), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, G. Manieri Elia, Venezia, 2016.
- ANDERSON 2006 = J. ANDERSON, *Allegories and mythologies, in Bellini Giorgione Titian and the Renaissance of Venetian Painting*, Catalogo della Mostra (Washington/Wien 2006), a cura di D. A. Brown, S. Ferino-Padgen, Yale, 2006, pp. 147-187.
- BACCAGLINI 2016 = S. BACCAGLINI, *Apollo e Marsia, in Tiziano vanitas: il poeta dell'immagine e l'ombra della bellezza*, a cura di L. Puppi, S. Baccaglini, Milano, 2016, pp. 69-77.
- BARDON 1995 = F. BARDON, *Les peintures de Metamorphoses a Venise au debut de XVI^e siecle*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, a cura di H. Walter, H.-J. Horn, Berlin, 1995, pp. 98-114.
- BELTRAMINI 2013 = G. BELTRAMINI, *Pietro Bembo e l'architettura, in Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, Catalogo della Mostra (Padova 2013), a cura di G. Beltramini et al., Venezia, 2013, pp. 12-31.
- BERNDT 2018 = S. BERNDT, *The King has ass' ears! The myth of Midas' ears*, in *The Adventure of the Illustrious Scholar. Papers presented to Oscar White Muscarella*, a cura di E. Simpson, Leiden-Boston, 2018, pp. 49-66.
- BESCHI 1986 = L. BESCHI, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, a cura di S. Settis, Torino, 1986, pp. 295-372.
- BINOTTO 2010a = M. BINOTTO, *La pittura mitologica di Cima da Conegliano*, in *Cima 2010*, pp. 51-62.
- BINOTTO 2010b = M. BINOTTO, Scheda n. 33, *Il sonno di Endimione*, e scheda n. 34, *Mida assiste alla contesa musicale tra Apollo e Pan (Giudizio di Mida)*, in *Cima 2010*, pp. 164-169.
- BLATTNER 1998 = E. BLATTNER, *Holzschmittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545*, München, 1998.
- BLAŽEKOVIĆ 2001 = Z. BLAŽEKOVIĆ, *What Marsyas may have meant to the Cinquecento Venetians, or Andrea Schiavone's symbolism of musical instruments*, «Music in Art», 26.1-2, 2001, pp. 30-46.
- BONSIGNORI 2001 = G. BONSIGNORI, *Ovidio "Metamorphoseos" volgare*, ediz. a cura di E. Ardissino, Bologna, 2001.
- BOUCHER 1991 = B. BOUCHER, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, London-New Haven, 1991.
- BRISTOT 2001 = A. BRISTOT, *Dedicato all'amore per l'antico: il camerino di Apollo a palazzo Grimani*, «Arte Veneta», 58, 2001, pp. 43-90.
- BRISTOT 2008 = A. BRISTOT, *Saloni, portici e stanze splendidamente ornati, in Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, a cura di A. Bristot, Verona, 2008, pp. 61-125.
- CALLEGARI 2016 = C. CALLEGARI, Schede nn. 23-25, in *Aldo Manuzio 2016*, pp. 208-212.
- CERIANA 2003 = M. CERIANA, *L'architettura e la scultura decorativa, in Santa Maria dei Miracoli a Venezia. La storia, la fabbrica, i restauri*, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia, 2003, pp. 51-122.
- CHASTEL 1964 = A. CHASTEL, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino, 1964 (ediz. orig. Paris, 1959).
- Cima 2010 = *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio*, Catalogo della Mostra (Conegliano 2010), a cura di G. C. F. Villa, Venezia, 2010.
- DAVIDSON REID, ROHMANN 1993 = J. DAVIDSON REID, C. ROHMANN, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300-1990s*, New York-Oxford, 1993.
- EMILIANI 2013 = A. EMILIANI, *Un'opera giovanile del Bronzino: la sfida tra Apollo e Marsia*, in A. Emiliani (a cura di), *Apollo e Marsia, Pan e Mida: un'opera giovanile del Bronzino*, Milano, 2013, pp. 10-39.
- FEHL 1992 = P. P. FEHL, *The Punishment of Marsyas*, in *Decorum and wit: the poetry of Venetian painting. Essays in the history of classical tradition*, Vienna, 1992, pp. 130-149.
- FINOCCHI GHERSI 2003 = L. FINOCCHI GHERSI, *Il Rinascimento veneziano di Giovanni Bellini*, Venezia, 2003.
- GASPAROTTO 2016 = D. GASPAROTTO, Scheda n. 40: *Tullio Lombardo, doppio ritratto*, in *Aldo Manuzio 2016*, pp. 242-245.
- FRINGS 1999 = G. FRINGS, *Giorgiones ländliches Konzert. Darstellung der Musik als künstlerisches Programm in der venezianischen Malerei der Renaissance*, Berlin, 1999.
- Gemme Farnese 1994 = *Le gemme Farnese*, a cura di C. Gasparri, Napoli, 1994.
- GENTILI 1980 = A. GENTILI, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, 1980.
- GENTILI 2002 = A. GENTILI, *Tiziano, la tragedia e il crepuscolo degli dei*, in *L'eredità greca e l'ellenismo veneziano*, a cura di G. Benzoni, Firenze, 2002, pp. 269-282.
- GORETTI 2004 = M. GORETTI, *Marsia*, in *Le immagini di Filostrato minore. La prospettiva dello storico dell'arte*, a cura di F. Ghedini, I. Colpo, M. Novello, Roma, 2004, pp. 33-44.
- GROOS 1996 = U. GROOS, *Ars Musica in Venedig im 16. Jahrhundert*, Hildesheim, 1996.
- GUTHMÜLLER 1997 = B. GUTHMÜLLER, *Mito, poesia, arte: saggi sulla traduzione ovidiana nel Rinascimento*, Roma, 1997.
- GUTHMÜLLER 1998 = B. GUTHMÜLLER, *Il mito di Marsia nei volgarizzamenti delle "Metamorfosi" di Ovidio tra il Tre e il Cinquecento*, «Musica e storia», 6, 1998, pp. 107-123.
- HIRTHE 1986 = T. HIRTHE, *Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig*, «Münchner Jahrbuch der bildender Kunst», 37, 1986, pp. 131-176.
- HOWARD 1975 = D. HOWARD, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven-London, 1975.
- HUBER-REBENICH 1995 = G. HUBER-REBENICH, *Die Holzschnitt zum Ovidio Metamorphoseos Vulgare in ihrem Textbezug*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, a cura di H. Walter, H.-J. Horn, Berlin, 1995, pp. 48-57.
- HUBER-REBENICH 2002 = G. HUBER-REBENICH, *Kontinuität und Wandel in der frühen italienischen Ovid-Illustration. Die Tradition der Holzschnitte zu Giovanni dei Bonsignoris Ovidio metamorphoseos vulgare*, in *Metamorphosen. Wandlungen und Verwandlungen in Literatur, Sprache und Kunst von der Antike bis zur Gegenwart. Festschrift für Bodo Guthmüller zum 65. Geburtstag*, a cura di H. Marek, A. Neuschäfer, S. Tichy, Wiesbaden, 2002, pp. 95-109.
- HUMFREY 1983 = P. HUMFREY, *Cima da Conegliano*, Cambridge, 1983.
- IVANOFF 1961 = N. IVANOFF, *Il ciclo allegorico della Libreria Sansoviniana*, «Arte antica e moderna», 4, 1961, pp. 248-258.
- IVANOFF 1964 = N. IVANOFF, *Il coronamento statuario della Marciana*, «Ateneo Veneto», n.s. 1.1, 1964, pp. 101-112.
- IVANOFF 1967 = N. IVANOFF, *I cicli allegorici della Libreria e del Palazzo Ducale, in Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, 1967, pp. 281-297.
- IVANOFF 1968 = N. IVANOFF, *La libreria marciana. Arte e iconologia*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 6, 1968 pp. 35-78.
- KRYZA-GERSCH 2007 = C. KRYZA-GERSCH, *"Il poeta cantore e l'amata". Una nuova interpretazione per il Doppio ritratto di Vienna come Allegoria della musica*, in *Tullio Lombardo. Scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento*, Atti del Convegno (Venezia 2006), a cura di M. Ceriana, Venezia, 2007, pp. 69-80.
- KULTZEN 1967 = R. KULTZEN, *Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts*, «Pantheon», 25, 1967, pp. 407-417.
- LOEHEL 1996 = A. J.-M. LOEHEL, *Le rappresentazioni della comunità, in Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, IV. Il Rinascimento: politica e cultura*, Venezia, 1996, pp. 603-721.
- LOTZ 1997 = W. LOTZ, *Architettura in Italia 1500-1600*, Milano, 1997 (ediz. orig. Yale, 1995).
- LUCHS 2010 = A. LUCHS, *The Mermaids of Venice*, London, 2010.
- MANCINI DELLA CHIARA 1979 = M. MANCINI DELLA CHIARA, *Maioliche del Museo Civico di Pesaro Bologna*, 1979.
- MARANO 1999 = K. MARANO, *Apoll und Marsyas. Ein Mythos als Exemplum des Zivilisationsprozess*, in *Renaissancekultur und antike Mythologie*, a cura di B. Guthmüller, W. Kühlmann, Tübingen, 1999, pp. 283-293.

¹ Cfr. Wyss 1996, in particolare p. 28 sgg.

- MATALONI, IACOLINA 2012 = C. MATALONI, D. IACOLINA, *Sotto la pelle di Marsia. Una nuova lettura del mito tra arte, scienza e fede, in Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'Antico*, Atti del Convegno (Padova 2011), a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova, 2012, pp. 401-406.
- MILLER 1997 = M.C. MILLER, s.v. *Midas*, in *LIMC*, VIII (1997), pp. 846-851.
- MOMESSO 2016 = S. MOMESSO, Scheda n. 42, *Giudizio di Mida, Il sonno di Endimione*, in *Aldo Manuzio* 2016, pp. 245-248.
- MORRESI 1999 = M. MORRESI, *Piazza San Marco. Istituzioni, poteri e architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano, 1999.
- MORRESI 2000 = M. MORRESI, *Jacopo Sansovino*, Milano, 2000.
- PAPIRO 2012 = M. PAPIRO, *Competere e giudicare. Apollo, Marsia, Pan e Mida, in Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Pollack, Firenze, 2012, pp. 75-80.
- POLLACK 2012 = S. POLLACK, *Il suono delle corde genera immagini. La lira nelle rappresentazioni italiane di Apollo e Orfeo, in Il dolce potere delle corde: Orfeo, Apollo, Arione e Davide nella grafica tra Quattro e Cinquecento*, a cura di S. Pollack, Firenze, 2012, pp. 11-24.
- POLLARD 2007 = J. G. POLLARD, *National Gallery of Arts, Washington. Renaissance Medals I: Italy*, Washington, 2007.
- RAMBACH 2011 = H. RAMBACH, *Apollo and Marsyas on engraved gems and medals*, «JNG», 61, 2011, pp. 131-157.
- RAWSON 1987 = P. B. RAWSON, *The myth of Marsyas in the roman visual arts: an iconographic study*, Oxford, 1987.
- “Renovatio” 1984 = “Renovatio urbis”. *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma, 1984.
- D. ROSAND 1984 = D. ROSAND, *Venezia e gli dei*, «Renovatio», 1984, pp. 201-214.
- E. ROSAND 1984 = E. ROSAND, *La musica nel mito di Venezia*, «Renovatio», 1984, pp. 167-186.
- ROSSI 2012 = P. ROSSI, Scheda n. 67, *Martirio di Marcantonio Bragadin (Scultura e pittura del secondo Cinquecento. Il manierismo e il tardoma-*
- nierismo)*, in *La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima*, a cura di G. Pavanello, Venezia, 2012, pp. 268-272.
- SALADINO 2006 = V. SALADINO, *Satiri e Priapi a Palazzo Medici-Riccardi, con un'appendice su Marsia e Pan*, in *Iconografia* 2005. *Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno (Venezia 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma, 2006, pp. 291-301.
- SPERTI 2011 = L. SPERTI, *Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia*, «Eidola», 8, 2011, pp. 155-178.
- SPERTI 2018 = L. SPERTI, *Cicli mitologici monumentali nel Rinascimento veneziano: ancora sui rilievi della Libreria Sansoviniana*, «Eidola», 15, 2018, pp. 131-143.
- TEMPESTINI 2005 = A. TEMPESTINI, *Apollo e Marsia nel camerino di Apollo del Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa*, in *Der unbestechliche Blick: Festschrift zu Ehren von Wolfgang Wolters zu seinem siebenzigsten Geburtstag*, a cura di M. Gaier, B. Nicolai, T. Weddigen, Trier, 2005, pp. 393-396.
- VASARI 1550, 1568 (1987) = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, vol. VI, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze, 1987.
- VASSILEVA 2008 = M. VASSILEVA, *King Midas' ass's ears revisited*, «AncWestEast», 7, 2008, pp. 237-247.
- WEIS 1992A = A. WEIS, *The hanging Marsyas and its copies: Roman innovation in an Hellenistic sculptural tradition*, Roma, 1992.
- WEIS 1992B = A. WEIS, s.v. *Marsyas*, in *LIMC*, VI (1992), pp. 366-378.
- WHITAKER 2015 = L. WHITAKER, Scheda XI.1, *Il giudizio di Mida, in Splendori del Rinascimento a Venezia. Schiavone tra Parmigianino, Tintoretto e Tiziano*, Catalogo della Mostra (Venezia 2015-2016), Milano, 2015, pp. 370-371.
- WOLTERS 2003 = W. WOLTERS, *La scultura*, in N. HUSE, W. WOLTERS, *Venezia, l'arte del Rinascimento*, Venezia, 1989, pp. 145-198 (ediz. orig. München, 1986).
- WYSS 1996 = E. WYSS, *The Myth of Apollo and Marsyas in the Art of the Italian Renaissance. An Inquiry into the Meaning of Images*, Newark-London, 1996.