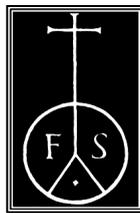


EIDOLA

INTERNATIONAL JOURNAL OF
CLASSICAL ART HISTORY

8 · 2011

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXI

Direttori scientifici · *Editors*

IRENE FAVARETTO · FRANCESCA GHEDINI

Comitato scientifico · *Scientific Board*

GIORGIO BEJOR · Università degli Studi, Milano

LUIGI BESCHI · Università degli Studi, Firenze

KATHERINE M. D. DUNBABIN · MacMaster University, Hamilton

VALENTIN KOCKEL · Klassische Archäologie Universität, Augsburg

HENRI LAVAGNE · Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Paris

FRANÇOIS LISSARRAGUE · Centre Louis Gernet, Paris

PAOLO MORENO · Università degli Studi di Roma III, Roma

MARIA GRAZIA PICOZZI · Università «La Sapienza», Roma

ANGELA PONTRANDOLFO · Università degli Studi, Salerno

FRANÇOIS QUEYREL · Ecole pratique des Hautes Etudes, IV^e Section, Paris

AGNÈS ROUVERET · Université Paris x, Nanterre

VINCENZO SALADINO · Università degli Studi, Firenze

DANIELA SCAGLIARINI CORLÀITA · Università degli Studi, Bologna

GEMMA SENA CHIESA · Università degli Studi, Milano

SALVATORE SETTIS · Scuola Normale Superiore, Pisa

LUIGI SPERTI · Università degli Studi, Venezia

MARIO TORELLI · Università degli Studi, Perugia

GUSTAVO TRAVERSARI · Università degli Studi, Venezia

MONIKA VERZÁR-BASS · Università degli Studi, Trieste

PAUL ZANKER · Scuola Normale Superiore, Pisa

Comitato di redazione · *Editorial Board*

GIULIO BODON · Università degli Studi, Padova

ISABELLA COLPO · Università degli Studi, Padova

MONICA SALVADORI · Università degli Studi, Padova

Segreteria di redazione · *Secretary*

ISABELLA COLPO · Università degli Studi, Dipartimento di Archeologia,
Piazza Capitanato 7, I 35139 Padova

*

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

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

TEMI OVIDIANI NELLA LIBRERIA SANSOVINIANA A VENEZIA

LUIGI SPERTI

RIASSUNTO

La Libreria Marciana rappresenta assieme alla contigua Loggetta la prima grande commissione pubblica di Jacopo Sansovino a Venezia. Innovativa tanto negli aspetti architettonici che in quelli decorativi, essa sviluppa un programma figurativo pittorico e scultoreo assai complesso, che costituisce nella storia dell'architettura veneziana del Rinascimento un episodio privo di precedenti. Il contributo intende offrire un approccio preliminare all'apparato decorativo del portico a pianterreno. Esso si articola in una successione di archi ornati con protomi e figure intere di divinità pagane, e rilievi rappresentanti episodi mitici ad esse collegati. Il programma figurativo, il cui estensore rimane ignoto, presenta una sorta di storia del cosmo e dell'umanità in chiave pagana, basata principalmente sulle *Metamorfosi* e su altre opere ovidiane, ma anche su fonti diverse, tra cui verosimilmente la *Periegesi* di Pausania, e costituisce una testimonianza fondamentale della complessità e della raffinatezza della cultura antiquaria e figurativa veneziana del Rinascimento maturo.

ABSTRACT

The Marciana Library represents, together with the Loggetta, the first great public commission obtained by Jacopo Sansovino in Venice. The architectural and decorative features of the Marciana's project developed a truly original figurative program, unknown in the history of Venetian architecture. My paper provides a preliminary study of the sculptural decoration of the porch: the arches are embellished with bas-reliefs of pagan deities and related mythical anecdotes. The figurative program, whose author is unknown, presents a sort of pagan history based on Ovid's *Metamorphosis* and other literary sources as, very likely, Pausanias' *Periegesis*, and attests the complexity of the antiquarian and figurative culture in Renaissance Venice.

SULLA fortuna della tradizione mitologica nell'arte del Rinascimento, e in particolare delle *Metamorfosi*, vi è una bibliografia sconfinata, direttamente proporzionale all'incommensurabile impatto che l'opera ovidiana ebbe in ogni campo della produzione artistica in Italia e poi in Europa a partire dalla seconda metà del Quattrocento. Dalle maioliche dipinte ai cassoni nuziali, dalle singole tele ai cicli affrescati commissionati ai più noti artisti, così popolari nelle corti dell'epoca, non vi è ambito della società rinascimentale che non sia toccato dalla voga delle rappresentazioni mitologiche, con una pervasività paragonabile forse a quella che possiamo appena intuire nel mondo antico. Di questa produzione si sono indagati i più disparati aspetti, dal punto di vista sia dell'artista/produttore che da quello del committente e/o fruitore: per non citare che alcuni tra i più importanti, l'influsso del concetto di *decorum* nella selezione dei temi suscettibili di rappresentazione; le modalità di traduzione in figure del testo scritto, e le strategie della narrazione; i rapporti con la tradizione letteraria antica medievale e moderna (intendendo le fonti, in lingua originale o in traduzione/parafraresi/commento, e i manuali di mitologia), con gli apparati illustrativi delle edizioni ovidiane a stampa, particolarmente frequenti dagli ultimi anni del Quattrocento; e ancora con il repertorio fi-

gurativo del mondo romano, che una neonata scienza archeologica andava faticosamente decifrando e codificando sulla base delle monete, dei sarcofagi, delle prime testimonianze di pittura antica. Dal punto di vista del committente/fruitore, un punto nodale è ovviamente il ruolo delle immagini nell'ottica della autorappresentazione, e molte indagini, soprattutto in tempi recenti, si sono indirizzate all'analisi del significato allegorico e ideologico e ai risvolti morali dei temi più disparati, sia quelli di carattere per così dire privato (inerenti alla vita amorosa, alla fedeltà coniugale e alle virtù domestiche, ai piaceri del mondo della natura), che quelli di valenza pubblica, funzionali ad esempio all'esigenza di dichiarare in modo più o meno esplicito alleanze, inimicizie, o simpatie politiche del committente; o di sottolinearne, tramite il confronto con le gesta eccezionali di figure mitiche, l'importanza del ruolo sociale.¹

In questo panorama, dove Firenze e in seguito Roma costituiscono i centri più importanti, Venezia mantiene una posizione a sé stante: in assenza di una corte, qui sono i nobili e i ricchi mercanti, e i circoli intellettuali che a questi fanno capo, a promuovere l'elaborazione e la diffusione delle immagini mitologiche. Si tratta comunque di una produzione che per quantità e complessità dei programmi figurativi non è paragonabile a quella dei centri maggiori. Certo in ogni grande palazzo veneziano, a partire soprattutto dalla fine del Quattrocento, era possibile ammirare singole pitture ispirate al mondo di dèi e eroi.² Ma, nonostante qualche eccezione,³ mancano nella Serenissima quei grandi cicli decorativi a tema unitario diffusi nelle corti italiane dell'epoca. Non è un caso che le prime testimonianze di questi cicli, entrambe databili tra la fine degli anni '30 e la metà del Cinquecento, si colleghino a personaggi che hanno forti legami con la cultura figurativa romana: Giovanni Grimani nel Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa, e Jacopo Sansovino nella Libreria in Piazza San Marco.

La Libreria Sansoviniana in Piazzetta a San Marco a Venezia mi sembra rappresenti un punto di svolta nella storia dei rapporti della cultura figurativa e architettonica veneziana del Rinascimento con l'antico. Intendo un punto di svolta perché per la prima volta nella storia monumentale della città il mondo degli dèi e dei miti degli antichi diviene materia di un programma complesso e articolato, e direi anche una sorta di manifesto del nuovo corso dell'architettura monumentale e delle modalità di autorappresentazione della Repubblica nel momento di passaggio tra il primo Rinascimento,

¹ Una bibliografia anche meramente indicativa è in questa sede improponibile. Molto materiale è disponibile in siti internet dedicati espressamente al tema in esame: tra questi il più noto in Italia è senz'altro <http://www.iconos.it/>, promosso da Claudia Cieri Via. Di Cieri Via e collaboratori segnalo anche una utilissima e aggiornata collazione dei più importanti complessi figurati a tema mitologico presenti in ville e palazzi italiani del Cinquecento (CIERI VIA 2003), corredata da una notevole bibliografia, nella quale sono facilmente reperibili singoli contributi sulle classi di materiale ora citate (maiolica, cassoni, etc). Per la tradizione delle edizioni illustrate delle *Metamorfosi*, fiorentine tra gli ultimi anni del Quattrocento e la prima metà del Seicento, rimando soprattutto agli studi di Bodo Guthmüller

e Gerlinde Huber-Rebenich, qui sotto nelle abbreviazioni bibliografiche, da cui si può risalire alle opere fondamentali sull'argomento. Sempre utili per una visione d'insieme della tradizione mitologica in ambito figurativo sono alcune analisi complessive, soprattutto di studiosi anglosassoni, tra cui mi limito a menzionare LLEWELLYN 1988, e ALLEN 2002.

² Sulla pittura mitologica veneziana del Cinquecento vedi GENTILI 1980, pp. 91 ss.; BARDON 1995, ma limitata ai primi decenni.

³ Ad es. il ciclo di dipinti che il Tintoretto aprontò intorno al 1540 per un Palazzo Pisani a San Paternian, ora a Modena: vedi DE VECCHI 1970, pp. 86 s., n. 12.

dominato dalle figure dei Lombardo, Buora, Codussi, e la *renovatio urbis* promossa a partire dagli anni '30 del Cinquecento dal doge Andrea Gritti.⁴

Nell'architettura della Serenissima immagini di dèi ed eroi classici non erano ovviamente una novità: solo perché si trovano a pochi passi dalla Libreria, mi viene da ricordare i noti rilievi con fatiche di Ercole, uno di età teodosiana, l'altro di inizi Duecento, inseriti nella facciata principale della Basilica di San Marco;⁵ lo stesso tema ritorna negli ultimi decenni del Quattrocento in quel particolare genere di monumenti, da collocarsi a metà tra dimensione pubblica e sfera privata, che sono le grandi tombe dei dogi raccolte nel *pantheon* di San Giovanni e Paolo.⁶ Ma rilievi mitologici come questi, ed altri analoghi, peraltro pochissimi, compaiono all'interno di un contesto figurativo di tutt'altra natura (la glorificazione dell'evangelista Marco nel primo caso, quella dei dogi nel secondo), che esalta la dimensione allegorica relegando il contenuto mitico in secondo piano: così l'eroe diviene nella Basilica allegoria di Cristo o simbolo di salvazione; negli apparati trionfali delle sepolture dogali, generico modello di *virtus*.

L'architettura cosiddetta lombardesca fa un uso del repertorio classico che è al contempo pervasivo ed episodico: nei fregi e nelle candelabre che dominano le facciate temi e motivi antichi vengono accostati uno di fianco all'altro in modo paratattico, come simboli di concetti astratti (armi romane come segno di virtù militari, *instrumenta sacra* come segni di *pietas*), e soprattutto senza alcun intento narrativo.⁷

Questo linguaggio, formatosi a partire dagli anni '70 del Quattrocento per merito soprattutto di Pietro Lombardo e dei suoi figli, entra in crisi nei primi decenni del secolo successivo. Episodio decisivo è l'arrivo in città di Jacopo Sansovino, fuggito da Roma a seguito del sacco del 1527, e intenzionato a recarsi in Francia. Presentato al doge Andrea Gritti, da poco eletto, decide di fermarsi in laguna e diviene nel 1529 proto della Repubblica. L'attività del Sansovino coincide con l'inizio di un vasto e ambizioso programma di riqualificazione monumentale dell'area marciana promosso dal Gritti e dalla sua cerchia, destinato a durare quasi un secolo. Alla prima fase di questo programma appartengono la Loggetta del campanile, eretta tra il 1535-1537 e il 1542, e la Libreria.⁸

La fabbrica della Libreria Marciana (FIG. 1) ha una storia piuttosto travagliata, ricostruibile attraverso documenti d'archivio, le testimonianze dei contemporanei (in particolare di Pietro Aretino, che era amico del Tatti), e le iscrizioni presenti nel monumento stesso.⁹ Iniziata nel 1536-1537 a partire dal settore prossimo al campanile, era già a buon punto nel 1545 quando il crollo della volta della sala di lettura causò la sospen-

⁴ Sull'architettura e l'arte veneziane durante il dogado del Gritti fondamentale *Renovatio Urbis* 1984; vedi inoltre WOLTERS-HUSE 1989, pp. 50 ss., con bibliografia.

⁵ Mi limito a citare (se non altro perché avanzano discordanti interpretazioni) PANOFKY 1975, p. 22, figg. 5-6; HIMMELMANN 1985, pp. 227 s., fig. 157.

⁶ FORTINI BROWN 1996, p. 113, fig. 119 (Ercole e l'Idra di Lerna nella tomba di Pietro Mocenigo); pp. 171 s., fig. 190 (rilievo con Ercole Nesso e Deianira, tomba di Andrea Vendramin).

⁷ In generale sull'uso di motivi e temi antichi nella decorazione architettonica veneziana del primo Rinascimento vedi CERIANA 2003, SPERTI 2006 e 2007.

⁸ Sull'attività e il ruolo del Tatti a Venezia vedi LOTZ 1963; TAFURI 1972; HOWARD 1975; TAFURI 1984; WOLTERS, HUSE 1989, pp. 69 ss., 100 ss., 181 ss.; BOUCHER 1991, pp. 37 ss.; MORRESI 1999, pp. 71 ss. e *passim*; MORRESI 2000, pp. 427 ss.

⁹ Sull'architettura e la decorazione scultorea della Libreria si vedano almeno LORENZETTI 1928-1929 e 1929-1930; IVANOFF 1961, 1964, 1967 e 1968; TAFURI 1972, pp. 63 ss.; HOWARD 1975, pp. 17 ss.; HIRTHE 1986; WOLTERS, HUSE 1989, pp. 55 s.; BOUCHER 1991, pp. 150 ss.; MORRESI 1999, pp. 67 ss.; MORRESI 2000, pp. 191 ss., n. 31.



FIG. 1. Venezia, Libreria Sansoviniana (da MORRESI 1999, fig. 95).

sione dei lavori per un paio di anni (e costò al Sansovino qualche mese di prigione); i lavori ripresero nel 1547 e si conclusero nel 1553, senza però che fosse conclusa l'ala prospiciente il Molo. La Libreria rimase incompiuta sino al 1583-1591, quando fu portata a

termine da Vincenzo Scamozzi. I principali committenti della fabbrica furono Vettor Grimani, nipote del cardinal Domenico, e Antonio Cappello. Entrambi erano 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 – il che è confermato tra l'altro dalla testimonianza del Palladio, che nei *Quattro libri dell'Architettura* la chiama 'Nuova Procuratia'.

Nel panorama monumentale della città il progetto proposto da Sansovino costituisce una innovazione senza precedenti: una facciata a due ordini, con porticato dorico a piano terra, e primo piano di ordine ionico, conclusa da una terrazza delimitata da una balaustra con obelischi angolari e statue di divinità pagane. Tralascio il complesso e articolatissimo programma figurativo degli ambienti interni, che pre-



FIG. 2. Venezia, Libreria Sansoviniana. Musa (Archivio Fotografico della Biblioteca di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini).



FIG. 3. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di Giove (foto Autore).

vedeva una serie di personificazioni nella volta della scala monumentale di accesso, mentre il salone principale era dominato da figure di filosofi e da dipinti allegorici e mitologici.¹⁰

All'esterno, le due serie di arcate al piano terra e al primo piano sviluppano in parallelo programmi diversi ma complementari: al primo piano, profili di Vittorie alate o personificazioni della Fama nei pennacchi degli archi, e intradossi decorati da figure di Muse talora poco canoniche, più vicine alle Menadi dei sarcofagi dionisiaci (FIG. 2). Nel portico sottostante, arcate decorate a grottesche si alternano ad altre che dispiegano per tutto il fronte del monumento, dal campanile al Molo, un corteo di dèi pagani ed episodi mitici. Ciascuna delle arcate a soggetto mitologico è dedicata ad una divinità, e segue uno schema compositivo costante (FIG. 3): la protome del dio nella chiave d'arco, accompagnata nei pennacchi da personificazioni di fiumi, cui fa da pendant la figura intera del dio stesso che decora l'intradosso centrale; ai lati, due rilievi di dimensioni maggiori sviluppano ciascuno un mito, usualmente in relazione con la divinità soprastante; sopra l'imposta d'arco un pannello minore, di solito con una figura distesa.

Il programma ci presenta una sorta di storia del cosmo e dell'umanità, secondo un canovaccio almeno parzialmente ovidiano, che combina le *Metamorfosi* con la narrazione di miti tratti da fonti diverse ed eterogenee. Il primo arco, sotto il segno di 'Fante' (FIG. 4), riporta alle origini del mondo. La figura riprodotta nella chiave d'arco riprende con qualche variazione un noto rilievo probabilmente di età antoniniana

¹⁰ IVANOFF 1961, 1967 e 1968, pp. 57 ss., 69 ss.; ss.; MORRESI 2000, pp. 210 ss.; WOLTERS 2007, p. HIRTHE 1986, pp. 161 ss.; MORRESI 1999, pp. 100 45.



FIG. 4. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di 'Fanete', *Fanete* (foto Autore).



FIG. 5. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di 'Fanete', *Prometeo* (foto autore).

conservato alla Galleria Estense di Modena.¹¹ Le vicende collezionistiche di quest'ultimo sono documentate a partire dalla prima metà del XVIII secolo,¹² ma alcuni disegni cinquecenteschi e un rilievo di soggetto analogo inserito nella facciata dell'Odeo Cornaro a Padova, databile negli anni intorno al 1525,¹³ dimostrano che esso era conosciuto già nel Rinascimento, e correttamente interpretato come immagine simbolica del tempo.¹⁴ Al dio che sorge dall'uovo cosmico rispondono le imprese di Prometeo, su cui torneremo in seguito: la creazione dell'uomo da una parte (FIG. 5), l'adorazione del fuoco sottratto agli dèi dall'altra.

¹¹ EISLER 1922-1923, p. 73, tav. IV, fig. 28; IVANOFF 1963, p. 214, fig. 8; IVANOFF 1968, pp. 46 s., figg. 7-8; WIND 1971, p. 184 e nota 30; PANOFSKY 1975, p. 94, fig. 36; BASSO 1990, pp. 199 s., figg. 1-4, 6; PANOFSKY 1999, p. 23, tav. 8. Sul *signum triceps* come simbolo del tempo vedi anche SEZNEC 1990, pp. 143 ss.

¹² Vedi, da ultimo, BORTOLIN 2004, p. 70.

¹³ Vedi un disegno a Weimar, Schlossmuseum, un tempo attribuito a Perino del Vaga: WIND 1971, *loc. cit.*; ma sull'attribuzione PANOFSKY 1999, p. 197, nota 21, e fig. 9. Di recente Ch. L. Frommel ha pubblicato un disegno inedito di Baldassarre Peruzzi (ora a Colonia, Kunsthaus Lempertz, ma proveniente da collezione romana), che rielabora con una

certa libertà il medesimo modello: vedi FROMMEL 2005, p. 82, fig. 57. Sul rilievo dell'Odeo Cornaro vedi IVANOFF 1963, *loc. cit.*, fig. 6; IVANOFF 1968, *loc. cit.*, fig. 9; SCHWEICKHART 1968, p. 50 e fig. 20. Sulla Loggia e l'Odeo Cornaro, e più in generale sulla figura di Alvise Cornaro nella Padova della prima metà del Cinquecento fondamentale Alvise Cornaro 1980 (in part. i contributi di G. Bresciani Alvarez, G. Schweickhart, W. Wolters, G. Mariacher).

¹⁴ Mi sembra assai dubbia invece l'ipotesi, avanzata di recente da M. SLADEK (2001, pp. 150 s.), che l'anonimo estensore del programma figurativo marciano fosse al corrente delle origini persiane della divinità.



FIG. 6. Venezia, Libreria Sansoviniana.
Arco di Saturno, *Saturno* (foto Autore).



FIG. 7. Venezia, Libreria Sansoviniana.
Arco di Saturno, *Astuzia di Rea* (foto Autore).

L'arcata successiva è dedicata alla prima generazione divina: sulla chiave d'arco la protome di Saturno, sull'intradosso la figura intera (FIG. 6). Abbandonata l'immagine austera della divinità avvolta nella toga e con il capo velato, tipica del repertorio figurativo di età romana,¹⁵ il dio veste ora una corta tunica, e si presenta munito di falce e clessidra, secondo l'iconografia, sorta nel Medioevo e sviluppata in età rinascimentale, che lo identifica con la personificazione del Tempo.¹⁶ Ai lati una scena di non immediata interpretazione che riconsidereremo tra breve (FIG. 7); dalla parte opposta un sacrificio umano sottolinea l'aspetto cupo e sanguinario del dio.¹⁷

Segue l'arco di Giove, con una rappresentazione compendiaria della caduta dei Giganti, e di fronte quella di Fetonte; e una serie di arcate dedicate alle maggiori divinità olimpiche, in cui l'effigie del dio è accompagnata a *fabulae* di non sempre agevole decifrazione: l'unica arcata che si discosta dal mondo mitologico è quella dedicata a Marte, in quanto i due rilievi, raffiguranti una scena di *submissio* ed una di battaglia tra cavalieri, si collegano al repertorio dell'arte di Stato di età imperiale.

Il programma figurativo è stato oggetto di vari studi, soprattutto a partire dagli anni '60, che hanno raccolto e discusso la documentazione d'archivio, indagato il contesto storico in cui la fabbrica è stata progettata ed eretta, proposto attribuzioni e avanzato interpretazioni su singoli aspetti e sul complesso, per quanto in modo non sistematico.¹⁸

¹⁵ Su Saturno in età romana vedi BARATTE 1997.

¹⁶ Sull'iconografia di Saturno vedi PANOFSKY 1975, pp. 94 ss.; KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1990, pp. 184 ss.

¹⁷ Sui rapporti tra Saturno e sacrifici umani vedi KLIBANSKY, PANOFSKY, SAXL 1990, p. 126.

¹⁸ Vedi bibliografia *supra*, nota 7.

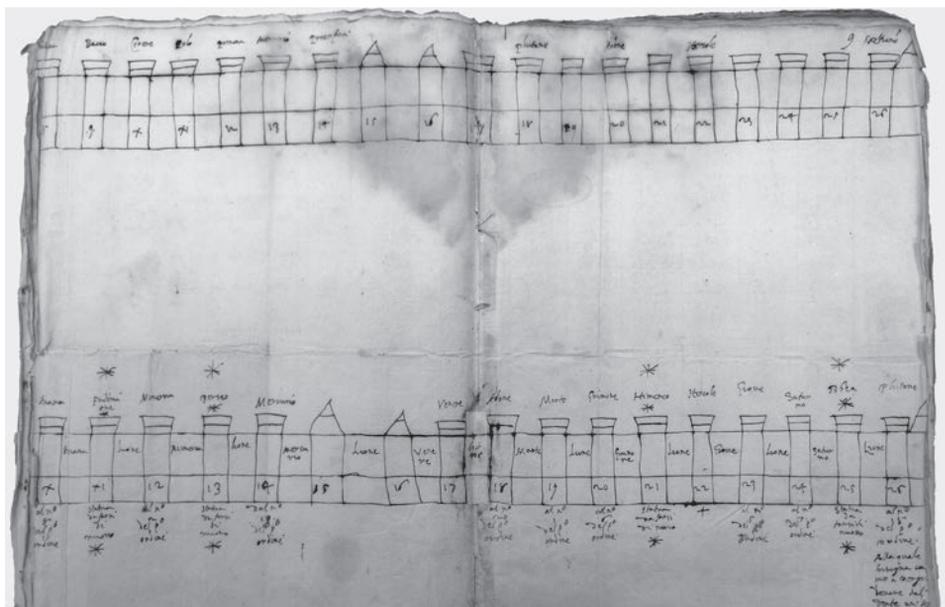


FIG. 8. Venezia, Archivio di Stato, *Dechiarazione* di Girolamo de' Bardi, particolare: asve, Procuratori di Supra, Serie Chiesa, b. 68, proc. 151, fasc. 3 (fotoriproduzione dell'Archivio di Stato di Venezia, 66/2010).

Rimane aperta una serie di problemi a cui posso qui soltanto accennare: da quello preliminare dell'interpretazione delle singole scene e del programma generale, all'individuazione delle fonti letterarie e iconografiche, ai rapporti con le illustrazioni della tradizione testuale e con le manifestazioni artistiche e letterarie coeve, al significato dell'edificio e del suo apparato figurativo nel contesto monumentale marciano.

Per quanto riguarda l'aspetto ermeneutico, l'indagine dovrebbe essere facilitata da un documento dell'Archivio di Stato di Venezia noto da tempo (FIG. 8), una «...dechiarazione delle istorie ovvero fabule delle figure intagliate alli volti della fabrica nova incontro l'Palazzo» (cioè la Libreria) redatta nel 1591 dal monaco camaldolese Girolamo de' Bardi, che già aveva dimostrato alla Repubblica le sue competenze in campo antiquario partecipando alla stesura del programma figurativo delle sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio di Palazzo Ducale. La consulenza del Bardi era richiesta affinché «potesse metter a suoi luochi le figure de sopra el cordon della balaustra le quali corrispondessero con li intagli de' figure de mezzo rilievo intagliate nelle sopraditte volte...». In sostanza, si richiede al Bardi uno schema del programma figurativo del portico, in modo da coordinare le raffigurazioni di divinità ed episodi mitologici del pianterreno con le statue degli dèi destinate a coronare la balaustra.

La cosiddetta *Dechiarazione* è stata pubblicata varie volte,¹⁹ ma mai indagata nel det-

¹⁹ Sulla «dechiarazione» del Bardi vedi LORENZETTI 1929-1930, p. 28; IVANOFF 1963, p. 57; IVANOFF 1964, p. 101; IVANOFF 1967, p. 294; HIRTHER 1986, p.

155, fig. 21; MORRESI 1999, pp. 100 s., fig. 100; MORRESI 2000, p. 212, fig. 32.

taglio. Va detto subito che il Bardi evita la lettura delle «figure de mezzo rilievo», come forse avrebbe dovuto fare, e si limita a riportare i nomi delle divinità titolari degli archi figurati, e di una serie di divinità che corrispondono evidentemente alle statue da ricollocare sulla balaustra. Ma pare che il dotto camaldolese non sia affatto a suo agio nelle vesti di interprete, come risulta ad esempio dalla lettura erronea dell'arco cosiddetto di Giunone.²⁰ Dunque già agli occhi di un quasi contemporaneo – peraltro noto per la sua cultura antiquaria – il ciclo figurativo sansoviniano presentava difficoltà di lettura: difficoltà che effettivamente, come suggerisce Th. Hirthe, possono dipendere anche dalla talora limitata capacità degli scultori coinvolti di trasporre in immagini i temi proposti.²¹

Agli occhi dei moderni, le difficoltà maggiori provengono dal ricorso a schemi iconografici inconsueti o di pura invenzione, e dal fatto che la traduzione in immagini del testo antico viene spesso filtrata attraverso la cultura medievale e rinascimentale. Ad esempio: il ciclo di rilievi mitologici si apre con l'immagine di Prometeo creatore del primo uomo (FIG. 5). Se si dovesse interpretare il tema sulla scorta del confronto con i modelli antichi,²² la scena risulterebbe incomprensibile: il titano è rappresentato alato, mentre sembra tormentare con una fiaccola un personaggio seduto, nudo, che lo osserva con una certa indifferenza. L'individuazione come Prometeo, già proposta correttamente dall'Ivanoff,²³ è basata sul confronto con la tradizione delle edizioni ovidiane illustrate, che a Venezia fu particolarmente fiorente a partire dagli ultimi anni del Quattrocento. Nell'*Ovidio metamorphoseos vulgare* stampato a Venezia presso l'editore Giunta nel 1497 (che è in realtà la riproposizione di una nota traduzione commentata del Trecento), l'apparato illustrativo si apre con una xilografia sulla «creation del primo huomo» (FIG. 9) che offre una chiave immediata per la comprensione del rilievo. L'opera fu ripubblicata più volte nel corso dei primi decenni del Cinquecento, e le sue illustrazioni sono considerate tra le più influenti nella storia della recezione di Ovidio nell'arte sino al XVIII secolo.²⁴ A differenza del rilievo, qui Prometeo è privo di ali; ma in entrambe le scene anima la nuova creatura con una fiaccola, secondo la versione del mito elaborata da Servio, che in ambito figurativo compare sin dal Trecento nelle illustrazioni dell'Ovidio moralizzato: tra queste, particolarmente significativa è una miniatura che compare in un manoscritto dell'*Ovide moralisé* conservato nella Bibliothèque Municipale di Lione, risalente al secondo o terzo quarto del XIV secolo, dove l'immagine di Dio che crea il cosmo si accompagna a quella del Titano, in vesti orientali di sapiente, che anima con il fuoco il primo uomo.²⁵ Se il Prometeo della Libreria mantiene almeno in parte una parvenza 'all'antica', quello della xilografia ci si presenta più decisamente nelle vesti del Dio cristiano, seguendo in questo un commento al testo nella tradizione dell'Ovidio moralizzato: poiché il poeta, come ci assicura il com-

²⁰ In cui compare nell'intradosso una problematica figura maschile nuda con arco e faretra, che HIRTHE 1986, p. 173, nota 163 interpreta ipoteticamente come Imeneo.

²¹ Ivi, p. 156.

²² Sull'iconografia di Prometeo nell'antichità vedi RAGGIO 1954, pp. 45 ss.; PARIBENI 1965; TASSINARI 1992; GISLER 1994.

²³ IVANOFF 1963, p. 51.

²⁴ Il passo di Ovidio su Prometeo è poco più che un accenno (Ov., *met.*, I, 82-83), ma trova spazio in tutti gli apparati illustrativi delle *Metamorfosi* del XV

e XVI secolo. Sull'*Ovidio* 1497 vedi DUPLESSIS 1889, pp. 5 s., nn. 9-13 (prima ed. e ristt.); ESSLING 1907, pp. 220 ss., n. 223; HENKEL 1930, pp. 65 ss.; MARÉCHAUX 1990, pp. 93 ss.; CAPPELLETTI 1991-1992, pp. 131 s.; HUBER-REBENICH 1995, pp. 48 ss. Sull'influsso delle xilografie dell'edizione del 1497 su edizioni ovidiane successive vedi HUBER-REBENICH 2002; sull'influsso dell'edizione del 1497 sulla produzione artistica vedi KULTZEN 1967, pp. 407 s.; per gli aspetti testuali GUTHMÜLLER 1997, *passim*.

²⁵ RAGGIO 1958, p. 49, fig. 7, b; PANOFSKY 2009, p. 100, nota 82, fig. 49.



FIG. 9. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana. Ovidio *Metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, p. 11r (foto Autore).

mentatore, «... qui non volse altro dire se non a dimostrare come Idio creò lo primo uomo ... per le mani di Prometheo...».²⁶

Il confronto con la tradizione figurativa tardomedievale e moderna, e in particolare con i libri illustrati, sembrerebbe decisivo anche per la comprensione del rilievo, posto nell'arco dedicato a Saturno, raffigurante secondo un'ipotesi di N. Ivanoff il mito di Deucalione e Pirra (FIG. 7).²⁷ Nell'arte classica il tema è quasi assente,²⁸ ma godette nella letteratura tardomedievale – soprattutto dal XIV secolo – di una fortuna notevole, basata sull'ovvio parallelismo con la vicenda di Noè.²⁹ Nel lungo resoconto ovidiano, che occupa la parte centrale del I libro,³⁰ si narrano le vicende del figlio di Prometeo e della sua consorte scampati al diluvio voluto da Giove per sterminare una razza umana empia e degenerata. Grazie al consiglio di Prometeo, i due costruiscono un'arca e approdano dopo nove giorni sul Monte Parnaso. Di fronte allo spettacolo di una terra disabitata, chiedono consiglio agli dèi: Temi ingiunge loro di «gettare dietro le spalle le ossa della grande madre», le pietre da cui prenderà origine una nuova umanità.

²⁶ Ovidio 1497, p. 11r. L'interpretazione morale del titano come prefigurazione del vero Dio risale ai primi apologeti cristiani, e in particolare a Tertulliano (RAGGIO 1958, p. 48). Ritroviamo questo concetto in età rinascimentale anche LV nell'arte 'alta', come ad es. nel *Mito di Prometeo* di Piero di Cosimo al Musée des Beaux-Arts di Strasburgo: vedi BACCI 1976, p. 96, n. 48, tav.; PANOFKY 1975, pp. 45 ss.; CIERI VIA 2002, pp. 96 ss.

²⁷ IVANOFF 1963, p. 51, e 1968, p. 48; vedi anche MORRESI 2000, p. 210.

²⁸ Una sola testimonianza, secondo il LIMC (LIGNANT DE BELLEFOND 1986): un rilievo in stucco da Ostia, molto rovinato.

²⁹ LEVIN 1972, p. 35.

³⁰ Ov., *met.*, I, 313-415. Altre fonti antiche in LIGNANT DE BELLEFOND 1986, p. 384.

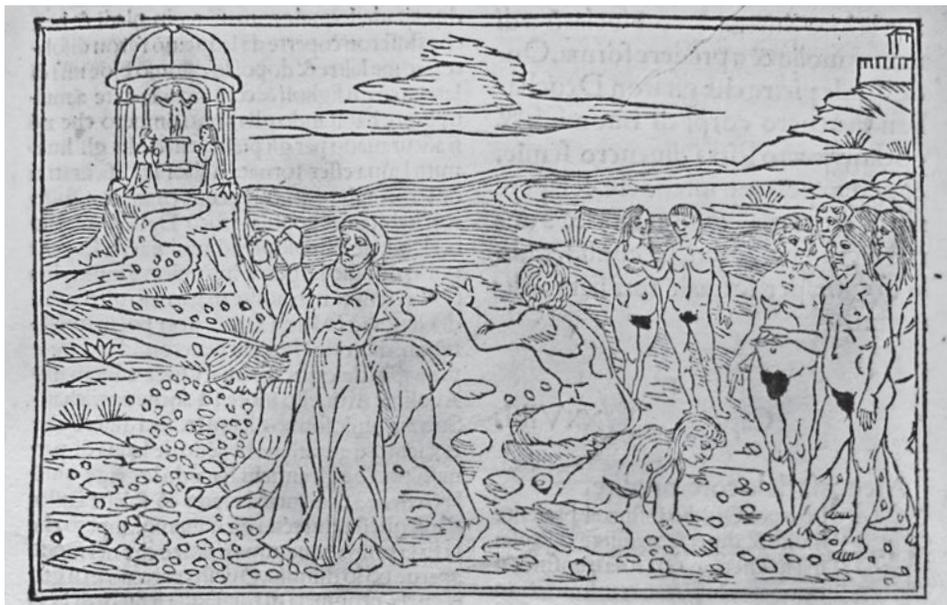


FIG. 10. Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, *Ovidio Metamorphoseos vulgare*, Venezia, 1497, p. vir (foto Autore).

L'episodio compare in varie edizioni ovidiane illustrate, a partire dal già citato *Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497 (FIG. 10), e in qualche dipinto e affresco più o meno coevi al rilievo marciano, tra i quali mi limito a ricordare la tavola attribuita ad Andrea Schiavone un tempo nelle Gallerie dell'Accademia, ed ora nella Sala di Callisto di Palazzo Grimani a Venezia.³¹ Ma mentre in tutte queste testimonianze gli elementi fondamentali della narrazione vengono chiaramente esplicitati (il tempio in cui Deucalione e Pirra ricevono il vaticinio di Temi; la coppia che raccoglie e getta dietro le spalle le pietre; la nuova stirpe degli umani che sorge non appena le pietre toccano il suolo) co-

³¹ MOSCHINI MARCONI 1962, p. 190, n. 318. Allo Schiavone peraltro furono commissionati tre dei tondi del Salone al primo piano della Libreria: vedi IVANOFF 1968, p. 72, figg. 89-91; HIRTHE 1986, p. 165, figg. 25-27. Il dipinto presenta uno schema e dettagli paesistici (in particolare il tempio rotondo sulla collina a sinistra dei due protagonisti) perfettamente sovrapponibili a quelli dell'*Ovidio* 1497, che è chiaramente la fonte iconografica utilizzata dal Meldolla. Il quadro veneziano costituisce l'ennesima testimonianza dell'enorme influenza delle anonime xilografie dell'*Ovidio* 1497 sull'arte rinascimentale a soggetto mitologico, e va ad aggiungersi così al (parziale) dossier raccolto dal KULTZEN 1967, pp. 407, 412. Tra i contributi più recenti sulla tutto sommato limitata fortuna di temi ovidiani nella pittura veneziana degli inizi del Cinquecento segnalò, oltre

a BARDON 1995, CIERI VIA 2003, pp. 100 ss. Un *Deucalione e Pirra* viene ascritto dal Ridolfi anche al Giorgione, ma l'attribuzione – come altre del pittore e biografo veneziano – è dubbia (BARDON 1995, pp. 98 s. e nota 2). Ben noto è invece il giovanile *Deucalione e Pirra* del Tintoretto, della già ricordata serie a Modena, che però raffigura il momento della preghiera alla dea Temi: vedi DE VECCHI 1970, n. 12, g, pp. 86 s. Al di fuori dell'ambito artistico veneto, la rappresentazione di età rinascimentale forse più nota dell'episodio ovidiano è l'affresco di Baldassarre Peruzzi nel Salone delle Prospettive della Villa Farnesina a Roma (vedi, da ultimo, FROMMEL 2003, p. 130, fig. 229). Anche questo tradisce una dipendenza dall'apparato illustrativo dell'*Ovidio Metamorphoseos vulgare* del 1497: vedi KULTZEN 1967, p. 412, figg. 10-11.



FIG. 11. Monte Athos, Pantaleimon. *Cod. 6, fol. 162v*, illustrazione con *astuzia di Rea* – da WEITZMANN 1984 (1951), tav. XII, fig. 38 –.

si non accade nel rilievo della Libreria. A causa anche dei limiti imposti dal formato, lo scultore raffigura solamente i due coniugi. Entrambi stanti, lei con una grossa pietra in mano, in conversazione con un vegliardo dalla barba fluente ed il capo velato: figura inconsulta, che non trova alcun riscontro né nella tradizione letteraria né in quella artistica. Ivanoff interpreta l'austero personaggio come una sorta di personificazione dell'oracolo; tuttavia fisionomia e abbigliamento indicano che difficilmente può rappresentare qualcuno che non sia Saturno – peraltro in relazione alla duplice immagine della chiave d'arco soprastante –.³² A questo proposito, va sottolineato inoltre che se si trattasse dell'episodio di Deucalione e Pirra esso non comparirebbe nell'arco di Saturno,

con cui i due protagonisti del diluvio primordiale non hanno nulla a che fare, ma sotto il segno di Giove, che in tutta la tradizione mitografica, da Pindaro in poi, è colui che ordina l'annientamento della razza umana.

Mi pare quindi che si possa avanzare un'interpretazione alternativa. Il rilievo potrebbe rappresentare la cosiddetta astuzia di Rea: l'inganno con cui, secondo il racconto di Esiodo ripreso poi da vari autori, tra cui Ovidio stesso,³³ la dea salvò Zeus consegnando a Crono/Saturno in luogo del figlio una pietra avvolta in fasce. Il tema è rappresentato nell'arte classica sin dalla prima metà del v secolo, peraltro con una formulazione abbastanza vicina a quella del rilievo veneziano.³⁴ Nell'arte rinascimentale mi è noto un unico esempio analogo: lo splendido fregio in terracotta invetriata posto un tempo nel portico esterno della Villa Medici di Poggio a Caiano, la cui esecuzione si data intorno al 1490, qualche anno prima della morte del Magnifico.³⁵ Vi è tuttavia una tradizione medievale ben attestata, costituita da manoscritti databili all'XI-XII secolo ornati da illustrazioni chiaramente ispirate a modelli antichi (FIG. 11), che forse possono aver giocato un qualche ruolo nella trasmissione iconografica dell'episodio.³⁶ Quale che sia la fonte

³² Sull'iconografia di Saturno vedi PANOFKY 1975, pp. 94 ss.; KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL 1990, pp. 184 ss.

³³ HES., *Theog.*, 468-491; OV., *fast.*, IV, 203-206. Ulteriori fonti antiche in GURY 1994, p. 628.

³⁴ Cfr. HAFNER 1988; SERBETI 1992, p. 145, nn. 21-23; GURY 1994, p. 630, nn. 7-10.

³⁵ Nel settore del fregio dedicata alla nascita di Giove: COX-REARICK 1982, pp. 172 s.

³⁶ Vedi PANOFKY 1975, p. 98, fig. 40; WEITZ-



FIG. 12. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di Giove, *Caduta dei Giganti* (foto Autore).



FIG. 13. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di Giove, *Caduta di Fetonte* (foto Autore).

utilizzata – fonte figurativa, o fonte letteraria liberamente tradotta in immagini –³⁷ la scena mantiene comunque una sua incongruenza, che tradisce l'impaccio dell'ignoto scultore di fronte al soggetto assegnatogli: se era intenzione raffigurare lo stratagemma di Rea, la figura maschile vista di scorcio è di troppo; se si tratta di Deucalione e Pirra, è di troppo Saturno, e la collocazione del rilievo è errata. Credo insomma che ci si trovi di fronte ad uno di quei casi, già segnalati da Th. Hirthe, di errata trasposizione del soggetto mitico.³⁸ È probabile che l'intenzione fosse quella di raffigurare, conformemente alla divinità posta sulla chiave d'arco, l'episodio dell'astuzia di Rea. Essendo questo un tema evidentemente assai poco noto, nella formulazione dello schema iconografico lo scultore fu influenzato dalle più note immagini del mito di Deucalione e Pirra – anch'esso peraltro riferentesi alle vicende ancestrali della storia universale –.

In generale, la scelta dei miti da abbinare a ciascuna divinità risponde all'esigenza di dare unità tematica all'apparato figurativo di ciascuna arcata, ricorrendo in qualche caso a fonti letterarie disparate. Nell'arco di Giove i rilievi maggiori raffigurano i temi tipicamente ovidiani della battaglia contro i Giganti e della caduta di Fetonte (FIGG. 12-13), resi peraltro con uno schema iconografico non lontano dai modelli usuali nel repertorio figurativo classico.³⁹ Negli anni delle lotte tra Carlo V e Francesco I entrambi i soggetti, spesso in associazione tra loro, conoscono nelle corti italiane una notevole diffu-

MANN 1981, pp. 38 ss., tavv. XII-XIII, figg. 36-38, 40; KLIBANSKY, PANOFKY, SAXL 1990, pp. 187 ss., fig. 13.

³⁷ Non necessariamente antica: l'astuzia di Rea compare ad es. nel *De mulieribus claris* del BOCCACCIO, e nell'*Ovide Moralisé*. Per le fonti rimando a DAVIDSON REID 1993, p. 313.

³⁸ HIRTHE 1986, p. 156.

³⁹ Ov., *met.*, I, 151-160 (Giove e i Giganti); II, 1-400 (Fetonte e il carro del Sole). Sull'iconografia della Gigantomachia nell'arte greca e romana vedi VIAN, MOORE 1988, pp. 197 ss.; per Fetonte cfr. BARATTE 1994.



FIG. 14. Venezia, Libreria Sansoviniana.
Arco di Venere, *Venere e Marte nella rete
di Vulcano* (foto Autore).



FIG. 15. Venezia, Libreria Sansoviniana.
Arco di Venere, *Venere e Adone*
(foto Autore).

sione, cui non è estraneo un rimando ideologico alla contingente situazione politica: recenti studi hanno sottolineato l'utilizzo sistematico dei miti della caduta dei Giganti e di Fetonte finalizzato alla celebrazione dell'imperatore in numerosi contesti di grande prestigio, anche pubblici.⁴⁰ Tra Francesi e Spagnoli la Serenissima riuscì a mantenersi neutrale, e le due scene scolpite nell'intradosso dell'arco di Giove andranno dunque intese come generiche allusioni alla punizione della superbia e alla giustizia divina, di cui si fa garante il padre degli dèi olimpici. Tuttavia non va trascurato il fatto che il tema della giustizia costituisce da sempre uno degli ingredienti più importanti del 'mito di Venezia', e dunque un intenzionale riferimento a questo aspetto fondamentale del buon governo è più che probabile. Il Sansovino stesso, pochi anni prima, aveva posto come fulcro del programma figurativo dell'adiacente Loggetta l'immagine di Venezia con spada e bilancia affiancata da leoni, che il figlio Francesco esplicitamente riconosce come personificazione della giustizia;⁴¹ ed entrambi i rilievi – quello allegorico della Loggetta, e quello mitologico della Libreria – fanno da *pendant* al tondo con Venezia come Giustizia che troneggia al centro della facciata di Palazzo Ducale rivolta verso la Piazzetta, e che, come notato da tempo, corrisponde esattamente all'ingresso della Libreria.⁴²

Al mondo dei sensi è dedicato l'arco di Venere, con due temi classici del repertorio a sfondo amoroso di età rinascimentale: la coppia Venere e Marte catturata dalla rete di

⁴⁰ Tra le più prestigiose e precoci testimonianze la sala di Fetonte a Palazzo Doria in Genova, e la Camera delle Aquile di Palazzo Te a Mantova: su tutta la questione fondamentali MARONGIU 2008a, in part. pp. 144 ss., e MARONGIU 2008b, pp. 44 ss.

⁴¹ SANSOVINO 1581 (1663), pp. 307 ss. Sul rilievo della Loggetta vedi HOWARD 1975, p. 34; BOUCHER

1991, pp. 80 s., fig. 200; BLAKE MCHAM 2001, p. 97, fig. 5.

⁴² HIRTHER 1986, p. 158, fig. 11, con bibliografia precedente; sul tondo con Venezia/Giustizia nel contesto del programma figurativo del Palazzo Ducale vedi FORTINI BROWN 1996, p. 43.

Vulcano, e gli amori della dea e Adone (FIGG. 14-15). Quest'ultimo sembra più un idillio pastorale che una scena mitologica, e ripropone in forma semplificata un episodio ben attestato nell'arte antica, e variamente elaborato in una serie infinita di dipinti, particolarmente frequenti tra Cinque e Seicento.⁴³ Anche l'episodio della scoperta da parte di Vulcano della tresca tra Venere e Marte incontra a partire dai primi decenni del Cinquecento un notevole favore, immagino perché riesce a coniugare felicemente un lieve sentore di erotismo e una in-dubbia dose di comicità.⁴⁴ Tra le numerosi versioni di ambito veneziano e veneto il dipinto di Paris Bordon alla *Gemäldegalerie* di Berlino (FIG. 16), databile nello stesso torno di anni della Libreria,⁴⁵ ripropone non soltanto lo stesso schema iconografico del rilievo marciano, ma anche le medesime pose dei protagonisti (si vedano in particolare il gesto con cui Vulcano intrappola gli amanti con la rete, e l'atteggiamento al contempo sorpreso e protettivo di Marte) e dimostra eloquentemente gli stretti rapporti che intercorrono tra la decorazione della Libreria e la pittura coeva.

Mentre in questi due casi la fonte di riferimento è principalmente Ovidio, nell'arcata successiva dedicata a Minerva la scelta dei temi risponde ad un intreccio di riferimenti testuali più complesso. I rilievi presentano da un lato la nascita della dea dal cervello di Giove, dall'altro la contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica (FIGG. 17-18). Nell'arte rinascimentale la nascita di Minerva è un tema assai poco frequentato, la contesa poco di più.⁴⁶ Ma ciò che, per quanto mi è noto, è privo di confronti, è la giustapposizione dei due motivi, che richiama immediatamente i soggetti dei frontoni del Partenone, menzionati da Pausania nel primo libro della *Periegesi*.⁴⁷ Che l'ipotesi di un



FIG. 16. Paris Bordon, *Venere e Marte presi nella rete di Vulcano*, Berlino, Gemäldegalerie (da MARIANI CANOVA 1984, fig. a p. 43).

⁴³ Ov., *met.*, x, 525-559. Non mi risulta un lavoro complessivo sulla fortuna del tema in età rinascimentale: una bibliografia esaustiva e diverse immagini sono raccolte in <http://www.iconos.it/index.php?id=2851>. Per le testimonianze nell'arte antica, piuttosto numerose, vedi SERVAIS-SOYEZ 1981.

⁴⁴ Ov., *met.*, iv, 167-189, e *ars*, II, 561-600. Contrariamente al precedente l'episodio è praticamente ignorato nel repertorio figurativo greco e romano, e l'unica eccezione è di autenticità dubbia: vedi BRUNEAU 1984, p. 483, n. 59. Per uno sguardo d'insieme sul

tema in età moderna vedi la bibliografia raccolta in <http://www.iconos.it/index.php?id=2997>.

⁴⁵ MARIANI CANOVA 1984, p. 46 e fig. a p. 43.

⁴⁶ Vedi DAVIDSON REID 1993, I, s.v. *Athena*, pp. 251 s. La lista relativa al tema della *Contesa tra Minerva e Nettuno* è incompleta: va aggiunta almeno la scena della parte del fregio dedicata a Nettuno nella Sala degli Elementi della Villa di Blosio Palladio a Roma, datata entro il 1532/1540 (PAGLIAI 1990, p. 352, fig. 5). Sulla scarsa fortuna del tema in ambito figurativo vedi anche SARCHI 2008, pp. 186 s.

⁴⁷ PAUS., I, 24, 5. In età rinascimentale i due te-



FIG. 17. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di Minerva, *Nascita di Minerva dal cervello di Giove* (Archivio Fotografico della Biblioteca di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini).



FIG. 18. Venezia, Libreria Sansoviniana, arco di Minerva, *Contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica* (Archivio Fotografico della Biblioteca di Storia dell'arte della Fondazione Giorgio Cini).

influsso diretto del testo di Pausania sia da tenere in considerazione credo possa trovare conferma nella storia della recezione e della fortuna moderna dell'opera, in cui Venezia riveste il ruolo di assoluta protagonista.⁴⁸ Il codice più antico che conserva per intero la *Periegesi* è il *Venetus Marcianus graecus* 413, donato dal Bessarione al Senato nel 1468, e che dunque rispetto ai due rilievi in questione si trovava, per così dire, al piano di sopra. La prima traduzione latina è quella dell'umanista veronese Domizio Calderini, del 1477, arrestatasi all'inizio del secondo libro per la morte del traduttore (e dunque limitata sostanzialmente all'Attica), ma pubblicata a Venezia intorno al 1500, e ripubblicata nel 1540, negli anni in cui si erigeva la Libreria. *L'editio princeps* di Aldo Manuzio, per le cure del Musuro, appare nel 1516.

mi della *Nascita di Minerva* e della *Contesa con Nettuno* non compaiono mai in un medesimo contesto. Presunta eccezione, il ciclo di affreschi della volta di una saletta del Palazzo Bindi Sergardi Venturi a Siena, opera di Domenico Beccafumi degli anni '20 del Cinquecento, dove una serie di tondi reca soggetti mitologici: tra questi, chiaramente identificabile, la contesa per il possesso dell'Attica, appaiata alla *fabula* di Deucalione e Pirra. Dalla parte opposta della volta un tondo presenta una scena allegorica con

Giove, Minerva, dei libri aperti e una serie di personaggi nella fascia inferiore. Ma non vi è nulla qui che possa indurre ad identificarvi una *Nascita di Minerva dal cervello di Giove*, proposta assai problematica, avanzata comunque in modo sempre fortemente dubitativo: cfr. TORRITI 1998, p. 108, fig. a p. 105.

⁴⁸ Per quanto segue vedi MUSTI 1982, pp. LIX, LXVIII; BESCHI 1986, pp. 317 s.

Se la suggestione di Pausania avrà forse indotto l'ignoto estensore del programma figurativo della Libreria ad inserire un'allusione al celebre tempio ateniese, lo schema iconografico dei due rilievi rispecchia descrizioni letterarie di diversa origine. Una delle versioni più note del tema della contesa, anche se non certo l'unica, è quella delle *Metamorfosi*, come confermano anche i mitografi cinquecenteschi.⁴⁹ Ma nel rilievo veneziano il dono di Nettuno suscitato da un colpo di tridente è un cavallo, secondo una variante attestata da Virgilio nelle *Georgiche*, passata nei commenti redatti da Servio, e poi in diverse forme nella letteratura mitografica rinascimentale.⁵⁰ Ritroviamo la stessa versione dell'episodio nelle illustrazioni delle edizioni veneziane delle *Metamorfosi* più o meno coeve, come ad es. nelle *Trasformazioni* di Lodovico Dolce.⁵¹ E ancora in un'altra opera di artista veneziano, di qualche decennio precedente, e di qualità assai più alta: il pannello scolpito da Antonio Lombardo per il cosiddetto Camerino di alabastro di Alfonso d'Este a Ferrara, uno dei cicli scultorei più impressionanti del Rinascimento, databile tra il 1507 e il 1515.⁵² Considerata la vocazione marittima di Venezia, Nettuno costituiva ovviamente una delle divinità di riferimento, e l'episodio (per quanto vedesse il dio del mare soccombere) si prestava bene a celebrare le glorie ultramarine della Serenissima.

La tendenza a combinare in una narrazione più o meno coerente *fabulae* tratte da fonti eterogenee è testimoniata anche nell'ultima arcata del complesso, l'unica tra quelle figurate rivolta verso il molo, pertinente al completamento della fabbrica negli anni '80 del Cinquecento sotto la direzione dello Scamozzi. Il rilievo interpretato usualmente come 'Baccanale' (FIG. 19) rappresenta in realtà la storia di Frisso e Elle, che sfuggono al sacrificio voluto dal padre Atamante in groppa all'ariete dal vello d'oro inviategli da Nefele. Elle è colta nell'attimo drammatico in cui scivola nel mare, che dall'eroina verrà chiamato Ellesponto. La descrizione dello straordinario viaggio aereo è ovidiana. Non compare tuttavia nelle *Metamorfosi*, ma nel terzo libro dei *Fasti*,⁵³ da cui sembra derivare anche il dettaglio patetico del giovane che tende la mano alla sorella nel tentativo di salvarla («... poco mancò che Frisso, porgendo le mani distese, non perisse volen-



FIG. 19. Venezia, Libreria Sansoviniana. Arco di 'Cerere', *Elle e Frisso* (foto Autore).

⁴⁹ Ov., *met.*, VI, 70-82.

⁵⁰ Fonti raccolte in DAVIDSON REID 1993, I, loc. cit.; ANDROSOF 2004, p. 134, e SARCHI 2008, p. 238.

⁵¹ Cfr. GUTHMÜLLER 1995, pp. 56, n. 16; 63 s., tav. 16, a.

⁵² ANDROSOF 2004, con bibliografia precedente; SARCHI 2008, pp. 185 ss.; 237 ss., n. 15 e figg. 111-113, 120, 122.

⁵³ Ov., *fast.*, III, 849-876.

do soccorrere la sorella...»). La figura di spalle in secondo piano è incomprensibile, a meno che non si voglia identificarla con 'il dio mare' a cui secondo il passo dei *Fasti* s'era congiunta la fanciulla. La tendenza ad utilizzare in un medesimo complesso figurativo temi tratti da opere ovidiane diverse è stata già più volte rilevata, e d'altra parte il talento di Ovidio per la narrazione non è certo confinato al *carmen perpetuum* delle *Metamorfosi*.

Mi pare che la posizione del rilievo nell'ala della Libreria rivolta verso il molo, e il riferimento del mito a quel tratto di mare che i veneziani percorrevano da secoli per commerciare con Costantinopoli, lascino pochi dubbi riguardo alla possibilità di una lettura in chiave ideologizzante della scena. Un riferimento al tema del dominio sul mare doveva essere particolarmente sentito e opportuno in quegli anni, che avevano appena visto l'effimero trionfo di Lepanto – e anche la perdita definitiva di Cipro –. Nell'arte rinascimentale la vicenda di Elle e Frisso ha scarse attestazioni.⁵⁴ Tuttavia, significativamente, essa compare tra i rilievi della vicina Loggetta del campanile eretta dal Sansovino alcuni decenni prima, all'interno di un quadro fortemente celebrativo in cui si allude ai possedimenti di Creta e Cipro con grandi allegorie mitologiche incentrate rispettivamente su Giove e Venere.⁵⁵

L'allusione nell'arcata conclusiva alla realtà storica veneziana sembra riflettere lo spirito e la struttura narrativa delle *Metamorfosi*, che terminano, illustrate le infinite avventure degli dèi, con una celebrazione un poco forzata delle glorie di Roma. In parallelo, il programma figurativo della Libreria, dopo aver ripercorso la storia del mondo dalle origini, sottolinea la grandezza del presente di Venezia. Il tema principale è la celebrazione di quelle divinità pagane che, secondo una moda letteraria che prese piede proprio a partire dagli anni '30 del Cinquecento, assistettero alla fondazione mitica della città e si fecero garanti della sua fortuna.⁵⁶ Sono le stesse divinità che incontriamo nei rilievi del portico: Giove come allegoria del buongoverno, Venere dispensatrice di grazia e bellezza, Mercurio simbolo dell'eloquenza e del commercio, Minerva della sapienza, Nettuno signore dei mari.

La *renovatio urbis* di Andrea Gritti esige un nuovo linguaggio, che è il cosiddetto 'classicismo di stato' del Rinascimento maturo: per la prima volta nell'architettura pubblica (ma con un certo ritardo rispetto a quanto accadeva nelle corti italiane), il repertorio mitologico degli antichi irrompe nei programmi celebrativi della Repubblica. Appena una generazione prima, il mondo degli dèi pagani era ancora materia di scandalo: nel 1497, il patriarca di Venezia Tommaso Donà minacciò ufficialmente di scomunicare l'editore Lucantonio Giunta se avesse pubblicato la versione illustrata delle *Metamorfosi* in volgare che abbiamo più volte ricordato (FIGG. 9-10). Le polemiche antiovidiane sono un fenomeno ben noto sin dal Trecento, e culminano alla fine del secolo successivo con le invet-

⁵⁴ Sul mito nell'arte classica vedi BRUNEAU 1994, pp. 399 ss.; da ultimo COLPO 2010, pp. 120 s. Tra le più note riprese in età rinascimentale quella del Filarete nella porta bronzea di San Pietro a Roma (BLÄNSDORF 1995, pp. 21, 28, tav. 6, a). Altri esempi in DAVIDSON REID 1993, pp. 240 s., s.v. *Athamas and Ino*. Il mito si presta ad interpretazioni astrologiche (Sala del Mappamondo di Palazzo Farnese a Caprarola, in relazione al segno dell'Ariete: LIPPINCOTT 1990, p. 201, tav. 19, c) e morali (negli *Emblemata* dell'ALCIATO, come simbolo del *divis inductus*, secondo

una tradizione antica ripresa da Erasmo e altri: vedi ora ALCIATO 2009, pp. 451 ss.). Sebbene il viaggio aereo di Frisso ed Elle non compaia nelle *Metamorfosi*, il tema viene illustrato senza eccezioni in tutte le edizioni italiane dell'opera ovidiana, come antifatto alle vicende di Giasone e Medea: HUBER-REBENICH 1995, pp. 54 ss.

⁵⁵ BOUCHER 1991, p. 86, fig. 20. Sul programma figurativo della Loggetta vedi HOWARD 1975, pp. 276 ss.; BOUCHER 1991, pp. 80 ss.; MORRESI 2000, pp. 222 s.

⁵⁶ HIRTHE 1986, p. 157.

tive e i roghi del Savonarola. Ma la novità del decreto veneziano è che oggetto della censura era specificamente l'apparato illustrativo, le tavole *cum figuris inhonestis* che evidentemente turbavano ancora i circoli rigoristi, di solito legati al potere ecclesiastico. Il povero Giunta pubblicò egualmente le sue *Metamorfosi*, ma fu costretto a ritoccare con l'inchiostro le vignette incriminate in tutte le copie, anticipando di più di mezzo secolo le controriformistiche foglie di fico e i braghettoni di Daniele da Volterra.⁵⁷

Trenta anni dopo, la situazione è completamente cambiata. I monumenti che inaugurano la svolta sono la Loggetta e la Libreria. Nella Loggetta i miti classici rivivono in pochi quadri allegorici a carattere trionfale; nella Libreria, la volontà di ricreare un portico all'antica secondo i dettami vitruviani impone un programma molto più articolato e complesso, di carattere fondamentalmente narrativo. Non conosciamo l'autore (o gli autori) di tale programma. Certo intervenne il Sansovino stesso; probabilmente i committenti, in particolare Vettor Grimani; e forse anche i personaggi più influenti della cerchia del Gritti: Pietro Bembo, che era bibliotecario della Marciana, e Pietro Aretino, entrambi amici e sostenitori del Tatti.⁵⁸

Chunque fosse l'estensore del progetto, egli dovette tenere ben presente il contesto monumentale in cui si inseriva l'edificio, la Piazzetta dominata dalla facciata occidentale del Palazzo Ducale. Gli stretti rapporti che intercorrono tra quest'ultimo e la Libreria sono stati sottolineati più volte, anche di recente, sempre però in maniera generica.⁵⁹ Tuttavia, non mi risulta che sia mai stata notata la perfetta equivalenza semantica tra l'*incipit* del programma figurativo dei due monumenti. La storia dell'umanità svolta nei capitelli figurati del portico di Palazzo Ducale inizia all'angolo sudoccidentale (FIG. 20), che è l'autentico fulcro del programma, 'la prua della vita umana'.⁶⁰ Il capitello d'angolo presenta i sette pianeti con i dodici segni zodiacali, e l'immagine della creazione dell'uomo: pianeti e Zodiaco (FIG. 21) corrispondono evidentemente alla figura di 'Fanete' / Tempo, circondato dalla fascia zodiacale; la creazione di Adamo da parte di Dio (FIG. 22), peraltro resa con uno schema iconografico piuttosto simile a quello



FIG. 20. Venezia, Palazzo Ducale. Angolo sudoccidentale (foto Autore).

⁵⁷ Per tutta la questione vedi GUTHMÜLLER 1997, pp. 237 ss.

⁵⁸ Sulla committenza della Libreria vedi HOWARD 1975, pp. 18 s.; TAFURI 1984, p. 32; BOUCHER 1991, pp. 41 s.; MORRESI 2000, pp. 192 s.

⁵⁹ La corrispondenza tra i portici della Libreria

e quelli del Palazzo Ducale compare già nella letteratura cinquecentesca, vedi HIRTHE 1986, p. 144.

⁶⁰ Sul programma iconografico dei capitelli e delle sculture esterne di Palazzo Ducale vedi SETTIS 1979, pp. 107 ss.; FORTINI BROWN 1996, p. 43; MANNINO 1999, pp. 41 ss. e *passim*; MANNO 2004.



FIG. 21. Venezia, Palazzo Ducale.
Capitello dei pianeti, particolare
(da MANNO 1999, fig. a p. 121).



FIG. 22. Venezia, Palazzo Ducale.
Capitello dei pianeti, particolare
(da MANNO 2004, fig. 13).

utilizzato nei sarcofagi romani di Prometeo, alla creazione del primo uomo da parte del titano. Alla preistoria dell'umanità alludono il gruppo di Adamo ed Eva e l'albero del peccato, posto immediatamente al di sopra del capitello astrologico, e il rilievo con l'adorazione del fuoco, che fa da contraltare al mito di Prometeo. E ancora, la figura sovrastante dell'arcangelo Michele, simbolo della giustizia divina, trova corrispondenza nel terzo arco della Libreria, con le immagini di Giove che fulmina i Giganti e la caduta di Fetonte.

Tralascio altre corrispondenze meno palesi ma comunque significative – ad esempio tra il capitello dedicato alla vita amorosa e coniugale, e l'arco con le vicende amorose di Venere. Mi pare indubbio che l'ideatore del programma figurativo della Libreria abbia voluto riproporre in chiave pagana la visione della storia dell'umanità svolta nel ciclo tardomedievale del Palazzo Ducale. Una storia dell'umanità basata sul canovaccio offerto dalle *Metamorfosi*, arricchita da riferimenti testuali e apporti figurativi ancora in gran parte da chiarire e indagare, che conferma la straordinaria versatilità del capolavoro ovidiano, e la sua immensa fortuna nella cultura figurativa della prima età moderna.

BIBLIOGRAFIA

- ALCIATO A. 2009, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. Gabriele, Milano.
- ALLEN CH. 2002, *Ovid and art*, in *The Cambridge companion to Ovid*, a cura di Ph. Hardie, Cambridge, pp. 336-367.
- Alvise Cornaro 1980, *Alvise Cornaro e il suo tempo*, Catalogo della Mostra (Padova, Loggia e Odeo Cornaro, Sala del Palazzo della Ragione, 7 settembre-9 novembre 1980), a cura di L. Puppi, Padova.
- ANDROSOF S. 2004, *La contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica*, in *Gli Este a Ferrara. Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, Catalogo della Mostra (Castello di Ferrara, 14 marzo-13 giugno 2004), a cura di M. Ceriana, Milano, pp. 134-137.
- BACCI M. 1976, *Piero di Cosimo*, Milano.
- BARATTE F. 1994, *Phaethon*, in *LIMC*, VII, 1, pp. 350-354 e tavv.
- BARDON F. 1995, *Les Peintures de Métamorphoses à Venise au début de XVI^e siècle*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium (22-25 April 1991), a cura di H. Walter, H. J. Horn, Berlin, pp. 98-114.
- BASSO A. D. 1990, *Il programma scultoreo della Libreria Sansoviniana tra "classicismo" programmatico e aderenza a modelli antichi*, in *Venezia e l'archeologia*, Congresso Internazionale, a cura di I. Favaretto, G. Traversari, Roma («RdA», Suppl. 7), pp. 199-202.
- BESCHI L. 1986, *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, *Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, pp. 293-372.
- BLAKE MCHAM S. 2001, *The Role of Pliny's Natural History in the Sixteen-Century Redecoration of the Piazza San Marco, Venice*, in *Wege zum Mythos*, a cura di L. Freedman, G. Huber-Rebenich, Berlin («Ikonographische Repertorien zur Rezeption des antiken Mythos in Europa», III), pp. 89-105.
- BLÄNSDORF J. 1995, *Petrus Berchorius und das Bildprogramm des Bronzetüren von St. Peter in Rom*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium (22-25 April 1991), a cura di H. Walter, H. J. Horn, Berlin, pp. 12-35.
- BORTOLIN R. 2004, *Il dio leontocefalo dei misteri mitriaci*, «RdA», 28, pp. 67-88.
- BOUCHER B. 1991, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, London-New Haven.
- BRUNEAU PH. 1984, *Ares*, in *LIMC*, II, 1, pp. 479-492 e tavv.
- BRUNEAU PH. 1994, *Phrixos et Helle*, in *LIMC*, VII, 1, pp. 398-404 e tavv.
- CAPPELLETTI F. 1991-1992, *La tradizione delle Metamorfosi di Ovidio dal XIV al XVI secolo. Lo stato degli studi e le prospettive di ricerca*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento: funzione e decorazione*, dispensa del corso di Iconografia e Iconologia, a.a. 1991-1992, a cura di C. Cieri Via, Roma, pp. 127-139.
- CAPPELLETTI F. 1995, *L'uso delle Metamorfosi di Ovidio nella decorazione ad affresco della prima metà del Cinquecento. Il caso della Farnesina*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium (22-25 April 1991), a cura di H. Walter, H. J. Horn, Berlin, pp. 115-128.
- CERIANA M. 2003, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia (1455-1470)*, in *L'invention de la Renaissance: la réception des formes «à l'antique» au début de la Renaissance*, Actes du Colloque (Tours, 1-4 juin 1994), Paris, pp. 109-142.
- CIERI VIA C. 2002, *Un artista intellettuale. Piero di Cosimo e il mito di Prometeo*, 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, pp. 95-109.
- CIERI VIA C. 2003, *L'arte delle metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma.
- COLPO I. 2010, *Ruinae ... et putres robore trunci. Paesaggi di rovine e rovine nel paesaggio nella pittura romana (I secolo a.C - I secolo d.C.)*, Roma («Antenor Quaderni», 17).

- COX-REARICK J. 1982, *Themes of time and rule at Poggio a Caiano: the portico frieze of Lorenzo il Magnifico*, «MittKuHistFlorenz», 26, pp. 167-210.
- DAVIDSON REID J. 1993, *The Oxford guide to classical Mythology in the arts, 1300-1990s*, I-II, Oxford.
- DE VECCHI P. 1970, *Tintoretto*, Milano.
- DUPLESSIS G. 1889, *Essai bibliographique sur les différentes éditions des œuvres d'Ovide ornées de planche publiées aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris.
- EISLER R. 1922-1923, *Orphisch-dionysische Mysteringedanken in der christlichen Antike*, in *Vorträge des Bibliothek Warburg*, Leipzig-Berlin, II.
- ESSLING PR. (DE) 1907, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV^e siècle et du commencement du XVI^e*, I, Florence-Paris.
- FORTINI BROWN P. 1996, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London.
- FROMMEL CH. L. 2003, *Committenza e architettura della Farnesina; l'arredo pittorico*, in *La villa Farnesina a Roma*, a cura di Ch. L. Frommel, Modena («Mirabilia Italiae», 12), pp. 9-143.
- FROMMEL CH. L. 2005, «*Ala maniera e uso delj bonj antiquij*»: Baldassarre Peruzzi e la sua quarantennale ricerca dell'antico, in *Baldassarre Peruzzi 1481-1536*, a cura di Ch. L. Frommel et alii, Milano, pp. 3-82.
- GENTILI A. 1980, *Da Tiziano a Tiziano: mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano.
- GISLER J.-R. 1994, *Prometheus*, in *LIMC*, VII, 1, pp. 531-553 e tavv.
- GURY F. 1994, *Rhea*, in *LIMC*, VII, 1, pp. 628-632 e tavv.
- GUTHMÜLLER B. 1995, *Bild und Text in Lodovico Dolces Transformationen*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium (22-25 April 1991), a cura di H. Walter, H. J. Horn, Berlin, pp. 58-78.
- GUTHMÜLLER B. 1997, *Mito, poesia, arte: saggi sulla tradizione ovidiana nel Rinascimento*, Roma.
- HAFNER G. 1988, *Die Rhea des Praxiteles*, «AA», pp. 63-68.
- HENKEL M. D. 1930, *Illustrierte Ausgabe von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in *Vorträge des Bibliothek Warburg 1926-1927*, a cura di F. Saxl, Leipzig-Berlin, pp. 58-144.
- HIMMELMANN N. 1985, *Nudità ideale*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, I generi e i temi ritrovati, Torino, pp. 199-278.
- HIRTHE TH. 1986, *Die Libreria des Jacopo Sansovino. Studien zu Architektur und Ausstattung eines öffentlichen Gebäudes in Venedig*, «Münchner Jahrbuch der bildender Kunst», 37, pp. 131-176.
- HOWARD D. 1975, *Jacopo Sansovino. Architecture and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven-London.
- HUBER-REBENICH G. 1995, *Die Holzschnitte zum Ovidio Metamorphoseos vulgare in ihrem Textbezug*, in *Die Rezeption der Metamorphosen des Ovid in der Neuzeit: der antike Mythos in Text und Bild*, Internationales Symposium (22-25 April 1991), a cura di H. Walter, H. J. Horn, Berlin, pp. 48-57.
- HUBER-REBENICH G. 2002, *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, pp. 95-109.
- IVANOFF N. 1961, *Il ciclo allegorico della Libreria Sansoviniana*, «ArtAntMod», pp. 248-258.
- IVANOFF N. 1963, *Allegorie dell'Odeon e della Loggia Cornara a Padova*, «Emporium», 138, pp. 209-215.
- IVANOFF N. 1964, *Il coronamento statuario della Marciana*, «Ateneo Veneto», 1, pp. 101-112.
- IVANOFF N. 1967, *I cicli allegorici della Libreria e del Palazzo Ducale*, in *Rinascimento europeo e Rinascimento veneziano*, a cura di V. Branca, Firenze, pp. 281-297.
- IVANOFF N. 1968, *La libreria marciana. Arte e iconologia*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte», 6, pp. 35-78.
- KLIBANSKY R., PANOFKY E., SAXL F. 1990, *Saturno e la malinconia*, Torino (ed. orig. London-New York, 1964).

- KULTZEN R. 1967, *Eine Anmerkung zur Vermittlung figürlicher Kompositionstypen durch die italienische Buchillustration des späten 15. Jahrhunderts*, «Pantheon», 25, pp. 407-417.
- LEVIN H. 1972, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, London.
- LINANT DE BELLEFOND P. 1986, *Deukalion I*, in *LIMC*, III, 1, pp. 384-385 e tavv.
- LIPPINCOTT K. 1990, *Two astrological ceilings reconsidered: the Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del Mappamondo at Caprarola*, «JWCI», LIII, pp. 185-207.
- LLEWELLYN N. 1988, *Illustrating Ovid*, in *Ovid renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to twentieth century*, a cura di Ch. Martindale, Cambridge, pp. 151-166.
- LORENZETTI G. 1928-1929, *La Libreria Sansoviniana di Venezia*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 2, pp. 73-98.
- LORENZETTI G. 1929-1930, *La Libreria Sansoviniana di Venezia*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 3, 1929-1930, pp. 22-36.
- LOTZ W. 1963, *The Roman Legacy in Sansovino's Venetian Buildings*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 22, pp. 3-12 (rist. in *Studies in Italian Renaissance Architecture*, Cambridge, MA-London 1997, pp. 140-151).
- MANNO A. 1999, *Il poema del tempo. I capitelli del Palazzo Ducale di Venezia: storia e iconografia*, Venezia.
- MANNO A. 2004, *Sapienza e buon governo: il programma iconografico dei gruppi scultorei angolari e dei capitelli*, in *Palazzo Ducale: storia e restauri*, a cura di G. Romanelli, Verona, pp. 165-192.
- MARÉCHAU P. 1990, *Le métamorphose de Phaëton: étude sur l'illustration d'un mythe à travers les éditions des Métamorphose d'Ovide de 1484 à 1552*, «Revue de l'art», 90, pp. 88-103.
- MARIANI CANOVA G. 1984, *Paris Bordon: profilo biografico e critico*, in *Paris Bordon 1500-1571*, Catalogo della Mostra (Treviso, Palazzo dei Trecento, 16 settembre-9 dicembre 1984), a cura di R. Palucchini, Milano, pp. 28-50.
- MARONGIU M. 2008a, *Currus auriga paterni. Il mito di Fetonte nel Rinascimento*, Lugano.
- MARONGIU M. 2008b, *Soggetti mitologici nella committenza pubblica senese: due progetti del Sodoma*, in *Presenza del passato: political ideas e modelli culturali nella storia e nell'arte senese*, Atti del Convegno (Siena, 2007), Siena, pp. 39-58.
- MORRESI M. 1999, *Piazza San Marco. Istituzioni poteri e Architettura a Venezia nel primo Cinquecento*, Milano.
- MORRESI M. 2000, *Jacopo Sansovino*, Milano.
- MOSCHINI MARCONI S. 1962, *Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte del secolo XVI*, Roma.
- MUSTI D. 1982, *Introduzione alla storia del testo*, in *Pausania, Guida della Grecia*, I, *L'Attica*, a cura di D. Musti, L. Beschi, Milano, pp. LIX-LXXV.
- Ovidio 1497 = Ovidio Metamorphoseos vulgare*, trad. it. di G. Bonsignore, Venezia, presso Lucantonio Giunta.
- PAGLIAI D. 1990, *Natura e mitologia nella villa di Blosio Palladio*, in *Roma centro ideale della cultura dell'antico nei secoli XV e XVI*, Atti del Convegno, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano, pp. 347-370.
- PANOFSKY E. 1975, *Studi di iconologia*, Torino (ed. orig. New York, 1939).
- PANOFSKY E. 1999, *Hercule à la croisée de chemins et autres matériaux figuratifs de l'antiquité dans l'art plus récent*, Paris (ed. orig. Berlin, 1930).
- PANOFSKY E. 2009, *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Milano (ed. orig. Stockholm, 1960).
- PARIBENI E. 1965, s.v. *Prometeo*, in *EAA*, VI, Roma, pp. 485-487.
- RAGGIO O. 1958, *The myth of Prometheus*, «JWCI», XXI, pp. 44-62.
- Renovatio Urbis 1984*, «Renovatio Urbis»: *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma.
- SANSOVINO F. 1581 (1663), *Venetia, città nobilissima et singolare descritta in XIII libri da M. Francesco Sansovino ... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, ed occorse dall'anno 1580, fino al presente 1663. Da D. Giustiniano Martinioni ...*, Venezia.
- SARCHI A. 2008, *Antonio Lombardo*, Venezia.

- SCHWEICKHART G. 1968, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, «BMusPadova», LVII, pp. 17-67.
- SERBETI E.D. 1992, *Kronos*, in *LIMC*, VI, 1, pp. 142-147 e tavv.
- SERVAIS-SOYEZ B. 1981, *Adonis*, in *LIMC*, I, 1, pp. 222-229 e tavv.
- SETTIS S. 1978, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino.
- SEZNEC J. 1990, *La sopravvivenza degli antichi dei. Saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Torino (ed. orig. London, 1940).
- SLADEK M. 2001, *Die Feuerpriester am Portikus der Markusbibliothek in Venedig: zur Feueranbetung in der Ikonographie der Renaissance*, in *Ésotérisme, gnosés e imaginaire symbolique: mélanges offerts à Antoine Faivre*, a cura di R. Caron et alii, Louvain, pp. 145-164.
- SPERTI L. 2006, *Qualche nota sui rapporti con l'antico nella decorazione architettonica veneziana del primo Rinascimento*, in *Iconografia 2005. Immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*, Atti del Convegno internazionale (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 26-28 gennaio 2005), a cura di I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, Roma («Antenor Quaderni», 5), pp. 325-333.
- SPERTI L. 2007, *Un capitello tardoquattrocentesco 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*, Atti del Convegno (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2006), a cura di M. Ceriana, Venezia, pp. 202-215.
- TAFURI M. 1972, *Jacopo Sansovino e l'architettura del '500 a Venezia*, Padova.
- TAFURI M. 1984, "Renovatio urbis Venetiarum": il problema storiografico, in *Renovatio Urbis 1984*, pp. 9-55.
- TASSINARI G. 1992, *Le raffigurazioni di Prometeo creatore nella glittica romana*, «XeniaAnt», 1, pp. 61-116.
- TORRITI P. 1998, *Beccafumi*, Milano.
- VIAN F., MOORE M. B. 1988, *Gigantes*, in *LIMC*, IV, 1, pp. 191-270 e tavv.
- WEITZMANN K. 1984, *Greek mythology in Byzantine art*, Princeton (ed. orig. London, 1951).
- WIND E. 1971, *Misteri pagani nel Rinascimento*, Milano (ed. orig. London, 1958).
- WOLTERS W. 2007, *Architettura e ornamento. La decorazione nel Rinascimento veneziano*, Verona (ed. orig. München, 2000).
- WOLTERS W., HUSE N. 1989, *Venezia, l'arte del Rinascimento. Architettura, scultura, pittura 1460-1590*, Venezia (ed. orig. München, 1986).

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/o Online sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or 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

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o
per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica,
il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione
scritta della *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2011 by *Fabrizio Serra editore*[®], Pisa · Roma

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1824-6192

ISSN ELETTRONICO 1826-719X

SOMMARIO

FRANCESCA GHEDINI, <i>Ovidio e il Progetto MATS</i>	11
CHIARA TORRE, <i>À rebours: dalle immagini al testo (o brevi istruzioni, dedicate ai filologi, per l'uso di MATS)</i>	15
SARA SANTORO, <i>L'instabilità dell'essere e l'irrappresentabile metamorfosi</i>	29
MAURO MENICETTI, <i>Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (1)</i>	45
GIAN LUCA GRASSIGLI, <i>Metamorfosi: una trama di sguardi tra Grecia e Roma. Il caso di Atteone e Diana (2)</i>	51
ISABELLA COLPO, <i>Tutte le Arianne di Ovidio</i>	65
MONICA SALVADORI, MONICA BAGGIO, <i>Lo svelamento di Marte e Venere: fra repertorio iconografico e narrazione ovidiana</i>	79
SABINA TOSO, <i>Non vanno d'accordo ... la maestà e l'amore. Lo scottante caso di Giove ed Europa</i>	97
GIANLUIGI BALDO, <i>Splendidior vitro. Idee per uno studio del paesaggio nella poesia augustea</i>	119
FRANCESCA GHEDINI, <i>Spunti di riflessione sulla casa romana nelle Metamorfosi di Ovidio</i>	129
FABRIZIO SLAVAZZI, <i>Ovidio nelle residenze di Augusto e della sua corte</i>	143
LUIGI SPERTI, <i>Temi ovidiani nella Libreria Sansoviniana a Venezia</i>	155
FRANCESCA GHEDINI, <i>Ovidio sommo pittore? Le Metamorfosi tra testo e immagini</i>	179
Indirizzi degli autori	199