



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Scienze dell'antichità:
letterature, storia, archeologia

Bronzetti antichi figurati del Museo Archeologico di
Venezia

Relatore

Prof. Luigi Sperti

Correlatori

Prof.ssa Giovanna Gambacurta

Dott.ssa Annamaria Larese

Laureando

Damiano Fantuz

854566

Anno Accademico

2016 / 2017

INDICE

INTRODUZIONE	3
IL COLLEZIONISMO VENEZIANO DAL MEDIOEVO AI GIORNI NOSTRI	4
Dagli albori al XV secolo	4
Il XVI secolo	7
Il XVII secolo	14
Il XVIII secolo	18
La caduta della Serenissima, il Museo Archeologico Nazionale e il Museo Correr	21
IL CATALOGO	25
1 Testina di Acheloo	28
2 Ansa di situla	35
3 Manico di coperchio di cista	41
4 Offerente	47
5 Manico di specchio	53
6 <i>Peplophoros</i>	58
7 Ercole	62
8 Applique con testa di baccante	72
9 Testina di vecchio barbato	78
10 Testina d'ariete	83
11-15 Pendagli fallici	88
16 Mano	92
17 Dito	94
18 Mano	96
19 Frammento di ginocchio	98
20 Frammento di scultura	100
21 Zoccolo	102
22 Mano con <i>anulus</i>	105
23 Mitra	108
24 Atleta	114
25 Applique con busto d'infante	120
BIBLIOGRAFIA	125

INTRODUZIONE

Questo studio prende in esame 25 bronzetti fra quelli conservati al Museo Archeologico di Venezia, in parte ancora inediti e che non hanno ancora ottenuto una pubblicazione organica. In questo senso, le schede dei bronzetti sono state realizzate con lo scopo di inserirsi nella redazione del volume sui bronzetti figurati veneziani all'interno della collana "Collezioni e Musei Archeologici del Veneto", edita da Giorgio Bretschneider Editore.

Le schede dei vari pezzi sono precedute da un'introduzione che ripercorre la storia del collezionismo veneziano di antichità dagli albori dell'umanesimo fino ai giorni nostri, in cui sono evidenziate le figure dei collezionisti più importanti, i principali canali di arrivo del materiale antico e i processi che hanno portato allo sviluppo del Museo Correr e del Museo Archeologico, due tra i musei più importanti della città e possessori e custodi dei bronzetti qui presi in esame.

I bronzetti consistono in materiale piuttosto eterogeneo, distribuito in un ventaglio cronologico che va dal V secolo a.C. fino all'epoca rinascimentale e ascrivibile, a seconda dei casi, alla sfera etrusca, italica, romana o allo status di "falso antico". Sono frutto di donazioni da parte di privati alla Repubblica di Venezia e conservati al Museo Archeologico poiché considerati materiale antico. Il contesto di rinvenimento è in quasi tutti i casi ignoto, pertanto, per quanto possibile, si è tentato di risalire al contesto d'origine e a un inquadramento cronologico soltanto attraverso confronti stilistici con altri materiali meglio conosciuti. Le schede, in ordine tematico, sono composte di una parte sui dati tecnici, da una descrizione dettagliata del pezzo, da una relativa ai confronti stilistici e da considerazioni finali su provenienza e cronologia.

IL COLLEZIONISMO VENEZIANO DAL MEDIOEVO AI GIORNI NOSTRI

Dagli albori al XV secolo

Prima di operare qualunque riflessione sulla storia delle collezioni a Venezia e nel Veneto è forse opportuno definire il carattere sfuggente delle stesse collezioni: non ci sono parametri o requisiti oggettivi per definire un raggruppamento di oggetti come una collezione, che va valutato nel singolo caso. Tuttavia, l'erudizione e il sapere legati a una collezione, la sua formazione, vincolata a più o meno figure di nobili o eruditi e la sua disposizione la rendono un raggruppamento di oggetti estremamente riconoscibile¹.

Ovviamente le collezioni di nostro interesse sono quelle di antichità. Nei primi secoli del secondo millennio infatti cominciano a diffondersi il gusto, e conseguentemente lo studio, per i testi antichi, agli albori di quello che poi sarebbe diventato l'umanesimo. Una figura fondamentale fu quella di Lovato Lovati, colto latinista padovano che ebbe il merito di riscoprire l'opera di Tito Livio. Simbolica fu anche la sua identificazione di un grande scheletro rinvenuto nel 1283 a Padova in Antenore, il principe troiano che avrebbe fondato la città patavina². L'attribuzione è chiaramente fantasiosa, ma testimonia la grande importanza che la classicità stava acquisendo in contesto veneto, così come la presunta identificazione, opera dello stesso Lovati, della tomba del già citato Tito Livio³, che aveva appunto origini padovane. Questa ricerca di un legame concreto e in qualche modo di sangue con l'antichità classica si ebbe il secolo successivo anche a Verona, anch'essa antica città romana e anch'essa consacrata dall'opera di un antenato eminente, Catullo⁴.

Le prime collezioni di antichità a trovare diffusione, in quanto raffigurazioni dei protagonisti di quei testi classici che tanto stavano andando in voga, furono quelle di monete e quelle epigrafiche, intese come testimonianze e messaggi diretti provenienti dal mondo classico. Sembra che queste fossero note a Roma già dalla fine del XII secolo, ma anche in Veneto dovettero conoscere presto diffusione⁵, vista la sua ricchezza di testimonianze archeologiche romane⁶. È infatti proprio dal Veneto che proviene una delle collezioni di antichità più antiche a noi note, quella del notaio trevigiano Oliviero Forzetta⁷.

¹ HOCHMANN 2008a, pp. 4-5.

² BRACCESI 1984, pp. 141-143.

³ FAVARETTO 1990, pp. 31-32.

⁴ AVESANI 1976, pp. 111-141.

⁵ Nella Loggia di Cansignorio a Verona sono affrescati ad opera di Altechiero diversi volti di imperatori romani e auguste tratti direttamente dalle monete. Vd. FITTSCHEN 1985, pp. 388-391; MELLINI 1965, pp. 25-37.

⁶ FAVARETTO 1990, p. 33.

⁷ GARGAN 1978; GARGAN 1980, pp. 145-156; ALSOP 1982, pp. 198-301; ZORZI 1988, pp. 11-12; FAVARETTO 1990, pp. 33-37; GARGAN 1990, pp. 13-21; FAVARETTO 2008, p. 84; HOCHMANN 2008, p. 3; LAUBER 2008a.

La collezione è descritta come un insieme equilibrato di antichità e arte contemporanea, che tuttavia per il notaio passava in secondo piano rispetto ai codici e ai manoscritti, che erano il suo interesse principale: infatti alla sua morte i manoscritti furono donati ai monasteri di Santa Margherita degli Ermitani e San Francesco di Treviso per essere conservati, mentre il resto della collezione fu venduto affinché il ricavato andasse a favore delle ragazze povere della città⁸. È infatti proprio la sua biblioteca a essere maggiormente conosciuta⁹, inventariata nel 1374, un anno dopo la morte di Forzetta, mentre della collezione di antichità si hanno due testimonianze. La prima è contenuta nel testamento del notaio, redatto nel 1368, in cui però l'accento alla collezione è alquanto generico, asserendone di fatto soltanto l'esistenza¹⁰. Molto più interessante è invece una "nota" risalente al 1335, contenente in una sorta di promemoria del Forzetta che si stava per recare a Venezia per affari¹¹. Nel testo sono annotate diverse commissioni, tra le quali l'acquisto di antichità e manoscritti. Questa non è chiaramente sufficiente a dare un quadro significativo della composizione, in quanto lista di oggetti d'interesse, dei quali solo alcuni devono essere effettivamente entrati in possesso del notaio, ma ha tutta l'aria di un gesto abitudinario compiuto dal Forzetta e quindi può comunque dare un'idea dei pezzi che potevano comporre la sua collezione.

È nota da un documento del 1351 (anche se oggi qualcuno dubita della veridicità della notizia) anche la collezione del Doge Marin Faliero¹², che però consisteva in una collezione più eterogenea, fatta di oggetti più o meno antichi e più o meno preziosi, di "meraviglie", diffuse in Veneto anche nei secoli successivi, discostandosi dalla collezione più prettamente storico artistica di Forzetta. Sono conosciute anche le collezioni scultoree e numismatiche di Giovanni Dondi dall'Orologio e Lombardo della Seta¹³, due colti padovani con grande interesse nel campo della scienza e dell'antichità, nonché amici di Petrarca. Ed è proprio a Padova che sul finire del secolo vennero coniate le prime medaglie celebrative sul modello delle monete romane imperiali, su impulso di Francesco Novello da Carrara¹⁴, andando a confermare come effettivamente all'epoca si stesse diffondendo il gusto per l'antichità classica.

Nel secolo seguente, con l'avvicinarsi dell'umanesimo, emergono sempre più le collezioni di dotti umanisti volte a ricreare il passato classico con monete, epigrafi e sculture. Allo stesso modo,

⁸ FAVARETTO 1990, p. 33.

⁹ GARGAN 1978, p. 73; GARGAN 1980, pp. 149-150.

¹⁰ GARGAN 1978, pp. 223-229.

¹¹ GARGAN 1978, pp. 34-65. La "nota" originale è andata perduta, e la conosciamo solo grazie alle trascrizioni di Rambaldo degli Azzoni Avogaro (1785) e Domenico Maria Federici (1803), con tutte le possibili alterazioni. Vd. anche MURARO 1969, pp. 30-31.

¹² ZORZI 1988, pp. 12-13; FAVARETTO 1990, p. 37-38.

¹³ GORINI 1972, p. 18.

¹⁴ GORINI 1972, pp. 20-22; DONATO 1985, pp. 122-123.

ma con finalità diverse, si diffondevano anche vere e proprie collezioni di statue classiche all'interno degli studi di artisti, che servivano da modello. I fiorentini Niccolò Niccoli e Poggio Bracciolini¹⁵, che volle ricreare nella sua villa un'atmosfera di antichità filosofica e retorica sotto il segno di Cicerone, furono tra questi umanisti, proprietari di piccole ma invidiabili collezioni.

Nonostante la gran parte di questi collezionisti non fosse di origine veneziana, all'epoca nel capoluogo lagunare confluivano grandi quantità di oggetti antichi e preziosi, molti di questi provenienti dalla Grecia e dal Mediterraneo orientale, canali al quale accesso Venezia aveva sempre avuto l'esclusiva. Alcuni di questi gioielli e sculture antiche si diffusero inoltre anche nell'entroterra veneziano¹⁶ e non solo: Creta, allora possedimento veneziano, era ricca di reperti ellenistici e romani che, una volta rinvenuti, se non venivano spediti verso la madrepatria, potevano rimanere nell'isola e andare a formare delle collezioni proprio in loco¹⁷.

La figura di maggior spicco in questo senso è Ciriaco d'Ancona¹⁸. Appassionato di antichità greche, Ciriaco de' Pizzicolti, come in realtà si chiamava, fu un instancabile e curioso viaggiatore: visitò la Grecia, le sue isole e gran parte del Mediterraneo orientale, impressionandosi dei grandi monumenti dell'antichità, Partenone compreso, di cui disegnò diversi dettagli, ancor oggi fondamentali per la ricostruzione della facciata Ovest¹⁹. Questi itinerari lo portarono anche a raccogliere molte opere d'arte antiche, che però più che ad andare ad arricchire la sua collezione finirono per essere rivendute. Ciriaco infatti aveva una rete commerciale estesa in molte parti del Mediterraneo, e instaurò un rapporto particolare proprio con la città della Serenissima, influenzandone fortemente la cultura²⁰. A Venezia strinse rapporti d'amicizia con diverse figure di spicco, tra le quali sicuramente emerge quella del cardinale Ludovico Trevisan²¹, un altro grande amante dell'antico, che raccolse diversi capolavori d'arte classica.

Dal punto di vista collezionistico il Cinquecento compie grandi passi in avanti rispetto al secolo precedente, anche perché nella seconda metà del secolo cominciano a vedere diffusione le grandi raccolte in seno alle corti principesche e le ricchissime collezioni pontificie. Questo fenomeno non tocca direttamente il Veneto, ma uno dei suoi protagonisti era originario proprio di Venezia: Pietro Barbo²², divenuto Papa con il nome di Paolo II nel 1464, portò a Roma la sua passione tutta veneta per le antichità e il gusto per le collezioni. La sua rivaleggiava con quelle dei Medici e comprendeva molto delle antiche collezioni imperiali, tra cui molti cammei e gemme anticamente appartenuti agli

¹⁵ ALSOP 1982, pp. 348-352; FRANZONI 1984, pp. 316-318.

¹⁶ FAVARETTO 2008, pp. 85-86.

¹⁷ BESCHI 1999; BESCHI 1985, pp. 19-25.

¹⁸ COLIN 1981; DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49.

¹⁹ PAVAN 1983, 97-103; BESCHI 1986a, pp. 318-339.

²⁰ FAVARETTO 1990, p. 49.

²¹ COLIN 1981, pp. 263-266.

²² ZORZI 1988, p. 16; WEISS 1958.

imperatori. Verosimilmente, molti di questi oggetti provenivano dal sacco di Costantinopoli del 1204 e dai bizantini fuggitivi che avevano raggiunto l'Italia dopo la caduta dell'impero nel 1453²³. È curioso e interessante notare come questi gioielli, un tempo appartenuti ai grandi sovrani dei tempi gloriosi dell'impero romano, ritornassero, quasi naturalmente, nella città eterna. La sua collezione è inoltre importante anche dal punto di vista della catalogazione, molto accurata e operata nel 1457 da Giovanni Pierti con un metodo e un rigore che si potrebbero quasi definire scientifici²⁴. Con la morte di Paolo II nel 1471 la collezione passò al suo successore Sisto IV, che, come spesso accadeva all'epoca a molte ricche raccolte, venne dispersa²⁵.

Come accennato, a parte la macroeccezione Paolo II, non emersero in area veneta quelle collezioni enormi che si diffusero in altre regioni italiane. Tuttavia c'erano molte raccolte di antichità magari quantitativamente poco notevoli, ma composte di pezzi selezionati con attenzione e di un certo valore. È il caso di Girolamo Donà, Francesco e Pietro Contarini²⁶, possessori di collezioni ricche di iscrizioni antiche, interessati anche all'aspetto "umanistico" anziché soltanto a quello prettamente estetico delle opere d'arte che possedevano.

La collezione di Giovanni Marcanova²⁷, vissuto tra Bologna e Padova, si distingueva invece per il suo carattere eterogeneo, con la parte più numerosa composta da monete. Uno dei contributi più significativi di Marcanova si ha tuttavia attraverso la sua silloge *Antiquitates et inscriptiones Romanae*, in cui trascrisse diverse epigrafi parte della sua collezione e non, a noi nota attraverso due redazioni corredate da numerose illustrazioni²⁸. Questi disegni sono molto importanti per capire come fosse allora la percezione dell'antico, con i reperti spesso disposti in modi fantasiosi ma evocativi, fatti da architetture improbabili sorte su terreni cosparsi di cocci o di teste di statue poste su capitelli con vivaci decorazioni floreali. Marcanova morì nel 1467, lasciando gran parte della sua collezione al monastero dei canonici lateranensi di San Giovanni di Verdara, che a sua volta confluirà nel 1783 nella Biblioteca Marciana di Venezia²⁹, dopo la soppressione del monastero. Alcuni dei bronzetti presi in esame in questo elaborato provengono proprio dalla collezione dei monaci lateranensi³⁰, che come quella di Marcanova si caratterizzava per la sua natura composita³¹.

Il XVI secolo

²³ FAVARETTO 1990, p. 50.

²⁴ MÜNTZ 1879, pp. 181-287; PANNUTI 1980, p. 13 nota 9.

²⁵ FAVARETTO 1990 p. 52; WEISS 1973, p. 188. Anche all'epoca non fu chiaro perché la collezione fosse stata dispersa con tanta velocità e foga, con i pezzi svenduti o donati a ospiti illustri del nuovo Papa.

²⁶ ZORZI 1988, pp. 19-24.

²⁷ VITALI 1983, pp. 127-161.

²⁸ VITALI 1983, pp. 132-139.

²⁹ DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49; CASORIA SALBEGO 1983, pp. 219-234.

³⁰ Nn. 1-3, 5, 8, 10.

³¹ CASORIA SALBEGO 1983, pp. 221, 225.

Nemmeno l'avvento dei Turchi, che strappò alla Serenissima i domini sull'Egeo alla fine del secolo, riuscì a fermare il fiorente commercio dei Veneziani con il Mediterraneo orientale, sebbene ne fu affievolito. I commerci continuarono anche con i Turchi, e, specialmente dopo la caduta di Cipro nel 1570, fu Creta ad assumere un ruolo ancora più importante per l'importazione di opere d'arte a Venezia³². Nell'antica isola dei Minoici infatti si creò una vera e propria organizzazione volta a favorire scavi e recuperi di materiale antico da inviare in madrepatria³³.

Oltre al Mediterraneo, non bisogna dimenticare che anche l'entroterra veneto continuava a essere un buon bacino per il recupero di antichità: Altino, Torcello, Adria, ma soprattutto Aquileia erano fonti di numerose iscrizioni, statue, rilievi, vasi e bronzetti³⁴. Anche da Istria e Dalmazia giungevano numerose antichità, così come da Ravenna³⁵, annessa ai territori veneziani alla metà del XV secolo, mentre l'Africa settentrionale fu oggetto di alcune puntate che portarono oggetti di pregio dall'Egitto³⁶.

Il collezionismo dunque nonostante tutto rimase un fenomeno in crescita, cominciando anche a coinvolgere anche le classi emergenti di mercanti e commercianti. Prevalentemente, le collezioni veneziane avevano come oggetto l'arte antica e contemporanea (soprattutto quella che si ispirava ai modelli antichi), con un interesse calante verso i *mirabilia* della natura, che comunque rimanevano più presenti in altre collezioni venete e non. L'arte a Venezia fu intesa soprattutto come manifestazione e sfoggio di cultura e prestigio, e le opere d'arte servivano a decorare le sale, gli atri e le corti dei palazzi, tutte volte a stupire i visitatori. Tuttavia, si stava sviluppando anche una maggiore consapevolezza da parte dei collezionisti: abituati a vedere le collezioni velocemente disperse dopo la morte del proprietario, alcuni di loro decisero di fare dono delle proprie ricche raccolte alla città piuttosto che lasciarle a eredi disinteressati che avrebbero potuto disfarsene³⁷.

Inoltre, pittori e scultori continuavano a raccogliere materiale scultoreo (spesso operavano anche dei calchi) al fine di studio dei modelli classici, andando ad accumulare vere e proprie raccolte che, quando possibile, venivano trasmesse agli eredi come modelli di lavoro. Non è infatti un mistero l'ispirazione tratta dall'antico da molti artisti, come Tiziano Vecellio, Antonio e Tullio Lombardo e Alessandro Vittoria³⁸.

³² FAVARETTO 1990, pp. 65-66.

³³ BESCHI 1972-1973.

³⁴ CALLEGARI 1930, p. 32; ZACCARIA 1984, p. 125.

³⁵ BESCHI 1976, pp. 23-24.

³⁶ FAVARETTO 1990, pp. 66-67.

³⁷ FAVARETTO 1990, pp. 73-74.

³⁸ FAVARETTO 1990, pp. 67-70.

Una testimonianza importantissima per la comprensione del collezionismo veneto del XVI secolo è la *Notizia* del nobile veneziano Marcantonio Michiel³⁹. Già lui stesso collezionista, ma per lo più di opere contemporanee piuttosto che antiche, Marcantonio compilò il manoscritto della *Notizia d'opere di disegno*⁴⁰. Nonostante il suo stato sia apparentemente frammentario e forse anche incompiuto, il manoscritto contiene una serie di elenchi di opere d'arte facenti parte di collezioni da lui stesso visitate, a Padova, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia. Gli elenchi più accurati sono proprio quelli delle collezioni padovane e veneziane, probabilmente per una maggiore accessibilità. Le visite di Michiel si svolgono tutte tra il 1521 e il 1542, e chiaramente danno un'importantissima prospettiva sulla composizione delle collezioni del tempo. Gli elenchi sono molto meticolosi: vi è sempre il nome del collezionista e sono segnalati diversi dati per le singole opere, come soggetto, misure, materiale di composizione, stato di conservazione e talvolta anche provenienza. Come già detto le preferenze di Marcantonio andavano per l'arte contemporanea, ma non mancano le descrizioni delle grandi opere antiche, mentre gli oggetti d'arte minore sono ricordati soltanto brevemente. Vi sono inoltre cenni sulla disposizione delle opere e su eventuali restauri e accorgimenti.

In quanto dispersa dal figlio dopo la morte, la collezione di Andrea Odoni⁴¹, ricco commerciante milanese trasferitosi a Venezia, è conosciuta proprio grazie alla testimonianza di Michiel. Nipote di Francesco Zio o Giglio⁴², Odoni ne ereditò la collezione, che andò ad arricchire la propria, che già di per sé era notevole. Marcantonio Michiel visitò sia quella di Zio che quella di Odoni, e nel secondo caso annota le opere di un palazzo ricchissimo di opere d'arte, in maggior numero contemporanee piuttosto che antiche. Disposte in diverse sale come in un museo, dovevano dare al palazzo un aspetto quantomeno opulento⁴³.

Un'altra eminente collezione, altrettanto importante e altrettanto sfortunata dopo la morte del suo possessore, fu quella di Gabriele Vendramin⁴⁴. Personaggio eminente nella vita politico-culturale di Venezia, ebbe una raffinata educazione umanistica che confluì nella creazione di uno dei più noti circoli intellettuali e artistici dell'epoca, presso il suo palazzo a Santa Fosca. Definito *magnifico* da Serlio⁴⁵, riunì una collezione equilibrata tra l'antico e il moderno, con moltissimi quadri e sculture antiche. Ancora una volta è Marcantonio Michiel a visitarla, nel 1530, ma non la presenta nella sua totalità poiché era ancora in un momento di piena formazione. La *Notizia* va

³⁹ ZORZI 1988, p. 47; ISMAN 2001, pp. 37-39.

⁴⁰ LAUBER 2005, pp. 77-116.

⁴¹ ZORZI 1988, p. 47; LAUBER 2008b.

⁴² LAUBER 2008c; ZORZI 1988, p. 50.

⁴³ FAVARETTO 1990, pp. 75-79.

⁴⁴ LAUBER 2008d; LAUBER 2002, pp. 25-75; ZORZI 1988, p. 49-50.

⁴⁵ FAVARETTO 1990, p. 79 nota 80.

infatti integrata con il testamento di Vendramin e con un inventario redatto dopo la sua morte, tra il 1567 e il 1569. Non solo ricca di opere d'arte, la collezione comprendeva anche curiosità naturali, monete e oggetti d'arte minore come appunto i bronzetti. In previsione della sua morte, Gabriele tentò di preservare la collezione che aveva raccolto con tanta fatica, destinandola a quello che tra suoi eredi (i figli di suo fratello Andrea) si sarebbe dimostrato più degno⁴⁶. Purtroppo però già a pochi anni dalla morte gli eredi cominciarono a disperderne qualche pezzo, e il già citato inventario postumo del 1569 servì soltanto a preservarla per un altro secolo.

Jacopo Strada⁴⁷, agente intermediario dei duchi di Baviera, tentò inutilmente di portare a Monaco la collezione di Vendramin. I suoi sforzi tuttavia furono ripagati con l'acquisto di un'altra collezione molto ricca, quella di Andrea Loredan⁴⁸, dopo ben sette anni di trattative. La raccolta di Loredan era molto nota all'epoca, ammirata da più contemporanei, con qualche centinaio di pezzi antichi e migliaia di monete. Quella di Loredan non fu l'unica collezione veneziana a cadere nelle mani di compratori esteri, un fenomeno che solo nel XVII secolo troverà ampia diffusione, ma che cominciava a diffondersi in questo momento⁴⁹.

Come accennato, cominciava ad annidarsi nei collezionisti l'intento di preservare la propria collezione da un rapido smembramento dopo la loro morte. Gabriele Vendramin tentò di farlo vanamente, ma fu la famiglia dei Grimani a compiere un passo in questo senso inedito, che potesse relegare la propria collezione all'immortalità, attraverso la donazione alla città di Venezia e alla conseguente formazione dello Statuario Pubblico, che consisteva anche nel primo nucleo dello sviluppo del successivo museo pubblico.

La collezione dei Grimani (una collezione non legata a un solo membro della famiglia, ma che crebbe e si sviluppò attraverso l'amore per l'antichità per molti dei suoi esponenti) era una delle più note e ricche raccolte di oggetti antichi di Venezia ed ebbe inizio dall'impulso di Antonio⁵⁰, nei primi anni del Cinquecento. Caduto in disgrazia presso la Serenissima, raggiunse il figlio Domenico⁵¹, cardinale a Roma, e acquistò un territorio sul lato nord del Quirinale per farne la nuova residenza della famiglia. Durante i lavori di costruzione emersero delle sculture antiche che andarono a costituire il primo nucleo della collezione di Domenico. Uomo di grande cultura, il cardinale ottenne quindi il permesso di trasferirsi a Venezia, presso il palazzo di Santa Maria

⁴⁶ RAVÀ 1920, pp. 155-181.

⁴⁷ CECCHINI 2008a, pp. 311-312.

⁴⁸ CECCHINI 2008b, pp. 293-264; ZORZI 1988, pp. 63-64.

⁴⁹ WESKI, FROSIEN LEINZ 1987, pp. 36-39.

⁵⁰ ZORZI 1988, p. 26; FAVARETTO 1990, p. 84; HOCHMANN 2008b, p. 207.

⁵¹ PASCHINI 1943; ZORZI 1988, pp. 26-27; HOCHMANN 2008b, pp. 208-212.

Formosa⁵², dove provvide ad accrescere progressivamente la raccolta, che non si limitava soltanto ad antichità, ma contava oggetti rari e raffinati di ogni tipo, dai manoscritti alle monete. Nonostante la grande donazione della collezione dei Grimani arriverà soltanto verso la fine del secolo, già Domenico prese alcuni provvedimenti per quanto concerneva la sua l'eredità: vennero redatti due testamenti, il primo a favore del fratello Vincenzo, il secondo, che modificava il primo, a favore della Serenissima e del nipote Marino⁵³. Forse anche in segno di rispetto verso Venezia, che aveva richiamato dall'esilio il padre Antonio e ne aveva addirittura permesso l'elezione come doge nel 1521, Domenico lasciò infatti alla Serenissima le sue statue antiche⁵⁴, e sedici di queste, dopo la sua morte nel 1523 e dopo una lunga trattativa con Vincenzo, furono esposte a Palazzo Ducale, in quella che da quel momento sarà nota come Sala delle Teste⁵⁵. Ornata di teste e statue integrali, la Sala svolgerà fino al 1586 un'importante attività formativa nei confronti degli artisti veneziani, tra i quali Tiziano, ai cui era permesso l'accesso⁵⁶.

A cogliere fino in fondo l'eredità di Domenico però non fu né Marino né tantomeno Vincenzo: Giovanni⁵⁷, fratello minore di Marino, nonostante rimase escluso dal testamento dello zio, s'impegnò per conservare e allargare la sua collezione. Fu mecenate e grande protettore delle arti, divenne Patriarca di Aquileia nel 1546, ma non riuscì mai a diventare cardinale come lo zio. Forse anche per delusione, si dedicò dunque in prima persona alle arti. Riscattò dopo lunghe trattative anche i beni ereditati da Marino⁵⁸, e fu proprio con Giovanni che la collezione raggiunse il più alto livello di splendore, per quantità, qualità e disposizione dei pezzi⁵⁹ all'interno del palazzo di Santa Maria Formosa, che divenne un vero e proprio museo, capace di accogliere visitatori tra i più illustri, come Enrico III di Francia e Alfonso II d'Este, che scelsero di dedicargli una giornata intera⁶⁰. E anche Palazzo Grimani fu grande motivo di vanto per la famiglia, perché a differenza di molti altri palazzi di aristocratici aveva una corte che rendeva parte della collezione facilmente accessibile al pubblico⁶¹.

Tuttavia il gesto con il quale Giovanni Grimani è passato alla storia, nel 1587, è la donazione⁶² a favore della Serenissima di circa duecento statue, con la condizione che fossero esposte in un

⁵² Per Palazzo Grimani, vd. BRISTOT, PIANA 1997.

⁵³ ZORZI 1988, pp. 27-29.

⁵⁴ GALLO 1952, pp. 36-38.

⁵⁵ PERRY 1978.

⁵⁶ FAVARETTO 1997a, p. 40; FAVARETTO 1990, p. 86

⁵⁷ HOCHMANN 2008b, pp. 217-219; ZORZI 1988, pp. 30-31.

⁵⁸ GALLO 1952, pp. 38-40.

⁵⁹ I pezzi provenivano dai possedimenti di famiglia a Roma, da Aquileia, Altino, Torcello e Adria, dalla Grecia (Creta compresa) e alcuni vennero anche acquistati da collezioni del tempo messe in vendita, tra le quali anche quella di Andrea Odoni (FAVARETTO 1990, pp. 90-91).

⁶⁰ PERRY 1972, p. 79; FAVARETTO 1997a, p. 40.

⁶¹ HOCHMANN 2008a, pp. 20-21.

⁶² FAVARETTO 1997a, p. 38; FAVARETTO 1990, ZORZI 1988, pp. 31-33; pp. 88-89; PERRY 1972.

luogo consono e che gli fossero restituite le sedici sculture donate dallo zio Domenico più di mezzo secolo prima, perché potessero essere restaurate e poi riconsegnate alla città assieme alle altre⁶³. Il luogo designato fu l'antisala della Biblioteca Marciana, lungo la Piazzetta, con Giovanni a seguirne personalmente i lavori, che seguì fino alla morte nel 1593, sopraggiunta prima che il donatore potesse vedere la propria opera ultimata. Fu Federico Contarini⁶⁴, procuratore di San Marco, ad addossarsi la responsabilità di ultimare l'opera, che completò nel 1596 con la disposizione delle statue e l'allestimento dello Statuario Pubblico⁶⁵, a cui furono anche aggiunte diciotto statue donate dallo stesso Contarini⁶⁶. Egli detenne per quasi vent'anni la custodia dello Statuario, fino alla morte nel 1613, quando poi il Senato della Repubblica stabilì che un consigliere si sarebbe occupato della sua custodia, che nel 1626 sarebbe poi ufficialmente passata al Bibliotecario e al Custode della Libreria di San Marco⁶⁷. Negli anni successivi, lo Statuario fu arricchito anche da altre donazioni, tra le quali spiccano quelle di Giacomo Contarini e Giovanni Mocenigo⁶⁸, e fu necessaria la redazione di inventari. Anton Maria Zanetti ne redasse il più completo⁶⁹ all'inizio del Settecento, compreso di illustrazioni per ciascun pezzo⁷⁰.

Tuttavia non tutti i Grimani seguirono i passi di Domenico e Giovanni: dei nipoti di un cugino di Giovanni, in particolare Antonio, si opposero fermamente allo spoglio di Palazzo Grimani. Si presentarono davanti al Collegio dei Senatori, e nonostante il testamento di Giovanni fosse chiaro, grazie al grande prestigio della famiglia dei Grimani ottennero di trattenere alcuni dei beni, in particolare i marmi infissi nei muri che, a detta loro, non erano *compresi nel donativo*⁷¹. La fortuna dei Grimani infatti era destinata a continuare, e le sale del palazzo si riempirono di nuovo di antichità, sebbene di qualità inferiore rispetto a quelle della vecchia collezione di Giovanni, acquistate da Antonio, vescovo di Torcello e poi anch'egli patriarca di Aquileia, e Giovanni Carlo, vissuto nel XVIII secolo⁷².

Alla fine però il tempo diede ragione a Giovanni, perché anche questa seconda collezione Grimani finì nel XIX secolo per andare incontro alla dispersione, mentre le sculture di Domenico e Giovanni continuavano a esser conservate nello Statuario Pubblico.

⁶³ NEPI SCIRÈ 1997; PERRY 1972, p. 80.

⁶⁴ LAUBER 2008e; ZORZI 1988, pp. 56-57.

⁶⁵ BASSO 1997.

⁶⁶ Alcune nicchie e angoli dello Statuario erano rimasti vuoti, a causa di alcune sculture che i Grimani riuscirono a trattenere. Contarini riempì quindi quegli spazi con doni provenienti dalla sua collezione (FAVARETTO 1997a, p. 42).

⁶⁷ FAVARETTO 1997b, p. 53; ZORZI 1988, p. 33.

⁶⁸ FAVARETTO 1997a, p. 43.

⁶⁹ ZORZI 1988, pp. 33-36.

⁷⁰ FAVARETTO 1997b, p. 57; PERRY 1972, p. 85.

⁷¹ FAVARETTO 1984, pp. 206-207.

⁷² HOCHMANN 2008b, pp. 219-221; FAVARETTO 1984, pp. 209-213.

Il gesto esemplare di Giovanni Grimani fu di grande esempio anche per molti altri collezionisti, che donando le proprie raccolte o parte di esse alla città, potevano insieme salvaguardarle dallo sparpaglio e conferire ancora più autorità al proprio nome, in quanto donatori. Già pochi anni dopo la formazione dello Statuario infatti esso poté godere di altre donazioni che andarono ad aumentarne il contenuto. Giovanni Mocenigo⁷³ fu uno di loro, e nonostante possedesse una collezione di dimensioni modeste poteva comunque vantare alcuni pezzi di grande pregio di provenienza cretese, dei quali due, alla sua morte nel 1598, furono donati allo Statuario. Giacomo Contarini⁷⁴ scelse invece il compromesso tra la volontà di arricchire il nuovo Statuario Pubblico e l'obbligo morale verso i figli a cui non voleva alienare il proprio patrimonio. Quindi nel suo testamento di Giacomo lasciò la collezione agli eredi maschi primogeniti con la disposizione che fosse tramandata di primogenito in primogenito, finché non fosse venuto a mancare un erede. A quel punto, le antichità sarebbero passate allo Statuario, e così successe nel 1713⁷⁵ quando il ramo della famiglia si estinse. La collezione era piuttosto cospicua, fatta di marmi, bronzi, dipinti, e anche di pezzi naturalistici secondo il gusto delle "camere delle meraviglie" che andavano tanto di moda in Europa.⁷⁶

L'altra importante donazione è quella già citata di Federico Contarini⁷⁷, seconda per importanza dopo quella di Giovanni Grimani. Federico aveva una collezione enorme, in parte ereditata e in parte ampliata da lui stesso, ma la sua donazione nasceva più per l'esigenza di colmare un vuoto nello Statuario che per altro. Il resto della collezione fu ereditato dal nipote Carlo Ruzini o Ruzzini⁷⁸, e già alla fine del XVII secolo era fortemente rimaneggiata.

Quelle fin qui citate sono soltanto quelle più conosciute delle collezioni veneziane del XVI secolo, che dovevano essere presenti in quasi tutte le case patrizie dell'epoca. Il possesso di antichità si doveva infatti anche far ricondurre alle strategie politiche della ricca aristocrazia conservatrice, rappresentata benissimo da Giovanni Grimani e Federico Contarini⁷⁹. Allo stesso modo, per le classi sociali più basse arricchite la collezione era un mezzo per rivaleggiare con il patriziato⁸⁰. Tuttavia, molte di queste collezioni finirono smembrate già nel secolo successivo, e in

⁷³ ZORZI 1988, pp. 66-67; GALLO 1952, pp. 57-59.

⁷⁴ HOCHMANN 2008c; ZORZI 1988, pp. 57-58.

⁷⁵ PERRY 1972, pp. 96, 131.

⁷⁶ SAVINI BRANCA 1965, pp. 31-32, 201-203.

⁷⁷ Vd. nota 64.

⁷⁸ LAUBER 2007a; ZORZI 1988, pp. 77-78; SAVINI BRANCA 1965, pp. 30-31, 272-275.

⁷⁹ COZZI 1961.

⁸⁰ HOCHMANN 1992, pp. 190-191.

molti casi rimangono soltanto i nomi dei proprietari (Cornaro, Gritti, Mocenigo, Bernardo, Ram)⁸¹ e in altri casi ancora ci sono soltanto elenchi di pezzi senza nome⁸².

Il XVII secolo

Il turbolento Seicento, con guerre, saccheggi, malattie e miserie dilaganti, non poté che essere un secolo difficile anche per il mondo del collezionismo⁸³. Bottini e depredazioni favorirono in alcuni casi il rapido accumulo di opere d'arte in collezioni, così come la loro dispersione in altrettanti.

Rispetto ad altri orizzonti europei e italiani, in generale sembra che il collezionismo veneto avesse un'importanza minore, se non per alcune eccezioni di collezionisti che riuscirono a dare un carattere particolare alle proprie raccolte. Queste comunque difficilmente duravano più di una generazione e spesso finivano nelle mani di acquirenti stranieri⁸⁴, soprattutto inglesi. I patrizi veneziani infatti tendevano a liberarsi velocemente delle loro collezioni, sia a causa di un disinteresse nei confronti di esse, che assumevano sempre di più funzioni prettamente decorative, sia per il declino politico di Venezia. Nonostante le collezioni continuassero sugli schemi di quelle dei secoli precedenti, composte da dipinti veneti e fiamminghi, sculture, gioielli e curiosità naturali, subirono un tracollo qualitativo: le sculture erano spesso moderne che imitavano l'antico se non calchi in gesso, i dipinti molte volte erano soltanto delle imitazioni di opere contemporanee famose⁸⁵.

Le fonti per le collezioni non sono molto numerose. Utile è un capitolo dell'*Idea dell'Architettura Universale* di Vincenzo Scamozzi⁸⁶, ma essendo relativo all'inizio del secolo non può dare un quadro esaustivo del Seicento. Ci sono le testimonianze dei diari di viaggiatori stranieri giunti a Venezia, i testamenti dei collezionisti, ma quella più importante è data dai cataloghi⁸⁷, la cui redazione tra XVII e XVIII diventava una prassi sempre più costante. Stilati meticolosamente, davano molte informazioni puntuali sui pezzi di una collezione, con illustrazioni, citazioni e aneddoti.

⁸¹ ZORZI 1988, pp. 41-72.

⁸² FAVARETTO 1990, pp. 97-98.

⁸³ FAVARETTO 1990, pp. 129-137; BAZIN 1967, pp. 83-106; TAYLOR 1954, pp. 224-356.

⁸⁴ ISMAN 2001, pp. 61-68; FAVARETTO 1990, p. 137.

⁸⁵ FAVARETTO 1990, p. 138.

⁸⁶ SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 304-306.

⁸⁷ FAVARETTO 1988.

Una delle collezioni più significative di questo secolo è quella di Federico Contarini, di cui si è già parlato, ereditata da Carlo Ruzini⁸⁸ che ne aveva sposato la figlia. Anche Carlo era sensibile al fascino delle arti, evidente motivo per il quale il suocero lo scelse come destinatario della sua collezione, che vantava sculture, monete, bronzetti, vasi antichi, pitture, cammei, gioielli, fossili e conchiglie⁸⁹. Una raccolta varia, raffinata e preziosa, in cui arte e natura s'integravano. È proprio Scamozzi a parlare di questa collezione⁹⁰, che però già poco dopo dovette rimanere privata di alcuni dei suoi marmi, di cui non se ne sa più niente. Lo sperpero della collezione continuò anche per altre classi di oggetti, ma almeno per un po' di tempo dovette essere poco significativa perché la raccolta dei Ruzini continuava a essere famosa per la sua ricchezza, meta di artisti e visitatori, tra i quali c'era anche il già citato Scamozzi. Quando Carlo morì nel 1644 infatti la collezione, passata al figlio Domenico⁹¹, è ancora menzionata con meraviglia da Carlo Ridolfi e da John Evelyn. Nel 1651 fu ereditata dal figlio di Domenico, Marco⁹², che divenne procuratore. All'inizio del secolo successivo però la raccolta menzionata è molto più povera, che di lì a poco sarà smembrata⁹³.

Significativa era anche la collezione di Andrea Vendramin⁹⁴, sempre citata nell'*Idea dell'Architettura Universale*⁹⁵. Anch'essa molto ricca e varia, era composta da statue, bassorilievi, vasi, dipinti e "meraviglie" naturali. Andrea sposò Elena Contarini, che venne designata erede della raccolta. Morì nel 1629, ma già due anni prima aveva previsto la redazione del catalogo delle sue fortune, non si sa se per rendere più facile la vendita della raccolta agli eredi o se per semplice esigenza d'ordine. Con impegno certosino compilò ben diciassette volumi, in cui gli oggetti della collezione erano suddivisi per tipologia⁹⁶, che aveva così tutto l'aspetto di una raccolta di carattere universale. Oggi ne rimangono soltanto cinque, e quello relativo alle sculture, il *De Sculpturis*, che finì distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale, è conosciuto grazie alla descrizione e alle note redatte da Emil Jacobs⁹⁷ al suo tempo.

La collezione venne venduta dalla moglie all'olandese Jan Reynst⁹⁸, ma grazie a quello che rimane dei meticolosi cataloghi compilati da Andrea stesso prima di morire siamo in grado di farci un'idea abbastanza chiara, anche se parziale, di ciò che possedeva⁹⁹. Infatti, secondo le sculture identificate un tempo facenti parte della collezione, sembra comunque che, per quanto grande, la

⁸⁸ LAUBER 2007a; ZORZI 1988, p. 77-78.

⁸⁹ CALVELLI 2008; LAUBER 2007; ZORZI 1988, pp. 77-78.

⁹⁰ SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, p. 304.

⁹¹ LAUBER 2007a.

⁹² LAUBER 2007a; ZORZI 1988, pp. 94-96.

⁹³ FAVARETTO 1990, pp. 141-143.

⁹⁴ LAUBER 2008f; FAVARETTO 1990, pp. 143-151; ZORZI 1988, pp. 78-79.

⁹⁵ SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, p. 305.

⁹⁶ JACOBS 1925, p. 18.

⁹⁷ JACOBS 1925, pp. 21 nota 3, 26.

⁹⁸ VAN GELDER 2007; LAUBER 2007b.

⁹⁹ LOGAN 1979, pp. 175-226, 244-247.

raccolta di Andrea non raggiungesse in splendore quelle di Federico Contarini o della famiglia Grimani.

Anche la collezione di Bartolomeo della Nave¹⁰⁰, *mercante honorato*¹⁰¹ di origini bergamasche, nutriva di un certo prestigio. È sempre Scamozzi a darne notizia, e si tratta di una raccolta meno eterogenea delle due precedenti viste, focalizzata su dipinti (la parte più ammirata) e sculture (che in parte provenivano dalla collezione di Pietro Bembo) contemporanei e non, senza curiosità naturali. Anche in questo caso la raccolta conobbe uno sperpero quasi istantaneo alla morte di della Nave, venduta tra il 1636 e il 1637 a Carlo I d'Inghilterra¹⁰².

Non solo queste tre collezioni sono citate da Vincenzo Scamozzi nella sua opera¹⁰³, ma anche molte altre, pur rimanendo per noi soltanto un nome con un elenco più o meno lungo di oggetti. Pietro Pellegrini¹⁰⁴, Gaspare Chechel¹⁰⁵, Andrea Pisani e Alvise Molin¹⁰⁶ sono solo alcuni di questi nomi, a testimonianza che il mercato d'arte a Venezia, sebbene indebolito rispetto al secolo precedente, era tutt'altro che esaurito, permettendo la formazione di notevoli collezioni anche nella seconda parte del Seicento¹⁰⁷.

L'afflusso di originali greci conobbe un nuovo impulso con le conquiste di Francesco Morosini¹⁰⁸. È celebre la sua sciagurata impresa contro i Turchi ad Atene del 1687, in cui il Partenone, ridotto in polveriera da questi ultimi, fu colpito da una cannonata veneziana e l'esplosione causò la distruzione di gran parte del suo apparato architettonico. Molte delle sculture caddero e si frammentarono rovinosamente a terra, diventando anche un bottino per gli assediati¹⁰⁹. Tuttavia questo non era abbastanza per Francesco Morosini il Peloponnesiaco, che di lì a poco sarebbe stato eletto doge, che volle portare a Venezia un bottino veramente prestigioso: fece calare alcune delle poche statue rimaste intatte del frontone occidentale, ma le funi non ressero il peso, facendo cadere rovinosamente a terra e distruggendo anche queste sculture¹¹⁰.

Questo fatto ebbe chiaramente una grande risonanza sul mondo occidentale, indignato dallo scempio, nonostante la Serenissima cercasse per quanto possibile di minimizzare il fatto¹¹¹.

¹⁰⁰ FURTLER 2007; LAUBER 2007c; FAVARETTO 1990, pp. 151-154; ZORZI 1988, p. 74; SAVINI BRANCA 1965, pp. 61-67.

¹⁰¹ È così definito da SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, p. 306.

¹⁰² WATERHOUSE 1952.

¹⁰³ SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 305-306.

¹⁰⁴ ZORZI 1988, pp. 76-77.

¹⁰⁵ BOREAN 2007a.

¹⁰⁶ BOREAN 2007b.

¹⁰⁷ BESCHI 1983, pp. 260-261.

¹⁰⁸ ZORZI 1988, pp. 91-92.

¹⁰⁹ BESCHI 1986a, pp. 342-343; PAVAN 1983, pp. 169-181.

¹¹⁰ PAVAN 1983, pp. 169-181.

¹¹¹ PAVAN 1983, pp. 189-192.

L'incidente comunque non impedì ai veneziani e a Morosini di portare in patria numerose antichità, tra le quali due dei leoni marmorei posti alla guardia dell'ingresso dell'Arsenale¹¹².

Morosini non fu comunque l'unico sul finire del secolo a portare a Venezia opere dell'antichità greca, che continuava ad essere in rapporti privilegiati con l'Ellade. Molte di queste opere finirono poi disperse e oggi conservate in diversi prestigiosi musei europei, per il grande afflusso di numerosi mercanti d'arte e commercianti stranieri presso la Serenissima¹¹³.

Come sempre importante era anche l'afflusso di monete¹¹⁴, che in questa fase conobbero uno studio più approfondito, non più finalizzato soltanto a dati storici o relativi al riconoscimento della fisionomia di un personaggio. La numismatica cominciava anche a studiare le rappresentazioni secondarie sulle facce delle monete, come divinità, architetture pubbliche e religiose, acconciature e tutti gli aspetti che permettevano una conoscenza del passato in senso più ampio, un approccio di studio che diventerà tipico soprattutto nel Settecento. Lo studio della moneta stava infatti diventando sempre più specialistico, diventando anche un segno di prestigio per il proprietario di una collezione numismatica, ancora di più se arricchita con monete locali veneziane, oltre a quelle antiche.

In questo periodo infatti Venezia divenne un punto di riferimento per le raccolte numismatiche, anche in questo caso spesso accompagnate da cataloghi illustrati. Charles Patin¹¹⁵, medico, erudito e collezionista francese, illustrò l'inventario della collezione di monete di Pietro Morosini¹¹⁶, una delle più importanti dell'epoca. Anche questa raccolta però sopravvisse ben poco oltre la morte del suo possessore, nonostante Morosini avesse provveduto a lasciarle in custodia della città: alcune monete vennero rubate, altre furono disperse con la caduta della Serenissima¹¹⁷.

Tra le altre, si possono citare le collezioni di Gianantonio Soderini, Giacomo Soranzo, Lorenzo Patarol o quella dei Correr¹¹⁸, che finirono tutte quante sperperate. Ma la collezione numismatica più celebre è quella di Giovanni Domenico Tiepolo¹¹⁹, arricchita poi da quella già molto vasta di Sebastiano Erizzo¹²⁰. Nel 1736 sarà stampata dai nipoti di Tiepolo, Lorenzo, procuratore e bibliotecario della Marciana, e Giovanni. Tuttavia anche questa collezione vedrà la sua disfatta, in gran parte venduta nel XVIII secolo a Francesco I d'Austria¹²¹.

¹¹² SACCONI 1990.

¹¹³ BESCHI 1986a, p. 343.

¹¹⁴ FAVARETTO 1990, pp. 160-161.

¹¹⁵ BIASUZ 1957-1958.

¹¹⁶ ZORZI 1988, pp. 92-94.

¹¹⁷ FAVARETTO 1990, pp. 161-162.

¹¹⁸ FAVARETTO 1990, pp. 162-163.

¹¹⁹ ZORZI 1988, pp. 98-99.

¹²⁰ ZORZI 1988, pp. 59-61.

¹²¹ FAVARETTO 1990, p. 163.

Il XVIII secolo

Il Settecento è il secolo del Neoclassicismo, che sboccia totalmente solo verso la metà del secolo. È l'epoca in cui l'arte antica trova maggior favore, in quanto principale ispiratrice della nuova corrente, che vive della stessa linfa vitale dell'antichità classica. La rinnovata passione per la classicità si traduce in una grandissima richiesta di rilievi e statue non solo a scopo collezionistico ma anche prettamente decorativo, per giardini e palazzi. La grande domanda portò quindi in circolazione una vastissima quantità di calchi e copie in vario materiale. In alcuni casi, si arriva persino all'idolatria nei confronti di certe sculture, elette a modello della nuova (ma anche "vecchia") corrente artistica: è il caso di capolavori quali l'Apollo del Belvedere o la Venere dei Medici, le cui copie, in svariate dimensioni, divennero presenza fissa delle dimore più ricche¹²².

Anche alcuni collezionisti, specialmente inglesi, ornavano le loro ville con copie di sculture greche e romane, ma al contempo s'impegnavano anche nella ricerca in prima persona di vere antichità, e in questo senso la visita in Italia era una tappa obbligatoria. Questa "febbre" per l'antico portò molti a cercare in prima persona reperti archeologici, ed è proprio sotto questo impulso che vennero rinvenute diverse fonti di tesori d'antichità, su tutte Paestum, Pompei ed Ercolano¹²³.

Il Veneto non era molto coinvolto in scavi archeologici ma comunque rispecchiò questo grande interesse nei confronti dell'antichità, specialmente attraverso la grande quantità di studiosi, collezionisti e mercanti d'arte che vi giungevano¹²⁴.

È il nome dei fratelli Trevisan, Bernardo e Francesco¹²⁵, a figurare tra quelli delle collezioni più importanti della Venezia dell'epoca. La loro collezione comprendeva anche alcuni dei marmi un tempo in possesso di Federico Contarini, nonostante al tempo fossero stati venduti ai Gonzaga¹²⁶. Il primo fulcro della collezione fu formato dal fratello maggiore Bernardo, mentre Francesco cominciò a riunire la sua a Roma, nel corso di una fortunata carriera ecclesiastica¹²⁷. Alla morte di Bernardo nel 1720 le due collezioni vennero riunite e, poco più tardi, inventariate, nel 1726. Il catalogo è ricco d'informazioni e illustrazioni, con la prima pagina dedicata alla narrazione delle vicende che portarono i Trevisan a impossessarsi delle antiche sculture un tempo proprietà di Federico Contarini¹²⁸. Francesco era infatti consapevole del proprio prestigio dovuto al possesso di antichità un tempo appartenute a un grande collezionista come Contarini.

¹²² FAVARETTO 1990, pp. 179-180; HASKELL, PENNY 1982, pp. 1-131.

¹²³ BESCHI 1986a, pp. 350-357; KAMMERER GROTHAUS 1981; KASPAR 1981; GUALANDI 1978-1979.

¹²⁴ FAVARETTO 1990, pp. 180-181.

¹²⁵ ZORZI 1988, pp. 117-120; POMIAN 1983, pp. 506-507.

¹²⁶ FAVARETTO 1990, p. 97.

¹²⁷ FAVARETTO 1990, pp. 190-191.

¹²⁸ ZORZI 1988, p. 120; FRANZONI 1980.

Alla morte di Francesco la collezione passò ai nipoti e poi ad Angelo I Giacomo Giustinian Recanati, che allestì la sua abitazione, un palazzo alle Zattere un tempo possesso degli stessi Trevisan, in modo da accogliere nel migliore dei modi la raccolta d'arte¹²⁹. La collezione subirà poi la dispersione tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento¹³⁰.

Oltre ai Trevisan anche il senatore Antonio Cappello (o Capello)¹³¹ acquistò alcune statue dai Gonzaga, anche se non se ne conosce bene la vicenda. Cappello fu un collezionista atipico e incostante: sovente vendeva una raccolta per poi andare a costituirne un'altra subito dopo. Le sue collezioni erano comunque celebri, specialmente una costituita di cammei, ametiste e corniole incise con simboli di sapore esoterico, alcuni di essi legati a dottrine eretiche. Era proprio il carattere mistico e misterioso della collezione, che nel 1702 venne pubblicata, a suscitare il fascino dei contemporanei. Tra i beni in possesso di Cappello comunque si contavano anche iscrizioni, sculture, curiosità naturali, lucerne e, soprattutto, monete. Già pochi anni dopo la morte di Antonio, avvenuta nel 1729, il figlio Antonio II vendette molto della collezione, che comunque in parte sopravvisse anche alla morte di quest'ultimo, sopraggiunta alla metà del secolo. Poco dopo tuttavia la collezione finirà dispersa, e bisogna ringraziare Antonio Canova per essere riuscito a salvare una delle sculture, che nel 1795 era ancora in una delle nicchie di casa Cappello, presso la Pietà. Questa statua raffigurante una Musa confluirà poi nello Statuario Pubblico¹³².

Collezionista numismatico, ma anche attento osservatore della sua epoca fu Apostolo Zeno¹³³, interessato in particolare anche al collezionismo come fenomeno economico e sociale. "A poco a poco l'Italia va perdendo il meglio...; ma non è da stupirsiene, perché vi va mancando il danaro, il gusto e lo studio"¹³⁴, scriveva lo stesso Apostolo in una delle sue numerose intuizioni, maturate attraverso numerosi viaggi e contatti con personaggi più svariati. Zeno descrisse molte delle collezioni dei suoi contemporanei veneziani e non, contribuendo a rendere più chiaro il quadro collezionistico del tempo.

Attraverso la testimonianza di Zeno conosciamo la collezione Arrigoni, poi Savorgnan e infine Gradenigo, segnata dai passaggi di proprietà. Onorio Arrigoni¹³⁵ era un abate che ebbe il merito di rendere la propria collezione fruibile ai giovani per lo studio. La collezione era composta di monete, vasi e bronzetti, e molti di questi oggetti erano provenienti da Roma, dove Arrigoni aveva numerosi contatti. Alla sua morte, la collezione passò quasi interamente nelle mani del senatore Antonio

¹²⁹ SCHRÖDER 1830, p. 350.

¹³⁰ FAVARETTO 1990, p. 193.

¹³¹ ZORZI 1988, pp. 84-86; FAVARETTO 1990, pp. 196-199.

¹³² VALENTINELLI 1866, pp. 31-38.

¹³³ ZORZI 1988, pp. 123-125.

¹³⁴ ZENO 1785, IV, p. 305 (lettera a G. Baldini del 24/3/1731).

¹³⁵ ZORZI 1988, pp. 102-103; BASSI 1976, pp. 468-470.

Savorgnan¹³⁶, di origine friulana. Quella dei Savorgnan era una collezione composta, oltre che dagli oggetti un tempo proprietà di Arrigoni, da vari dipinti, da monete e da sculture e iscrizioni provenienti dai possedimenti della famiglia ad Aquileia¹³⁷. Anche la raccolta di Antonio Savorgnan finì in dispersione, ma il medagliere fu acquistato da Jacopo Gradenigo. A testimoniare gli oggetti di questa raccolta furono gli acquerelli di Giovanni Grevembroch¹³⁸, pittore fiammingo che passò molti anni al servizio del figlio di Jacopo, Pietro Gradenigo¹³⁹. Grevembroch eseguì moltissime riproduzioni in acquerello di costumi e opere d'arte veneziane, tra cui anche antichità, possedute sia dai Gradenigo che da altri collezionisti, come lo stesso Antonio Savorgnan. La collezione Gradenigo non era composta solo delle monete, ma anche di vasetti, lucerne e *ushebti* egizi, che però finirono dispersi in varie vendite e doni¹⁴⁰.

La collezione forse più significativa dell'epoca fu però quella legata alla famiglia Nani¹⁴¹. Particolare rilevanza della sua formazione è dovuta ad Antonio Nani, senatore e Provveditore generale in Morea, che raccolse molti oggetti di grande valore, a testimonianza della sua sensibilità artistica. La collezione era di carattere vario e di differenti epoche, dai marmi alle pietre intagliate. Molti di questi furono acquistati da altri famosi collezionisti veneziani dell'epoca¹⁴², con la chiara volontà di non disperdere i patrimoni artistici di Venezia, in un contesto che porterà il Palazzo Nani di San Trovaso a rivaleggiare addirittura con lo Statuario Pubblico nel corso del secolo. Molti altri pezzi provenivano anche dai contesti più svariati, dall'entroterra veneziano alle isole greche, passando per Istria e Dalmazia¹⁴³.

L'operato di Antonio viene poi proseguito da due dei figli, Bernardo e Giacomo. Bernardo aveva la reputazione di uomo colto e saggio ed era appassionato di antichità, venendo anche in possesso di molti tesori antichi, tra i quali spicca (per affinità tipologica con questo lavoro) il bronzetto greco arcaico di Policrate, oggi conservato a Leningrado¹⁴⁴. Alla morte di Bernardo nel 1761 Giacomo continua a prendersi cura e allargare la collezione, seppur con meno entusiasmo, ma forse dandogli un'impronta più prettamente estetizzante¹⁴⁵. La vicenda della collezione Nani seguì quella della Serenissima: Giacomo morì nel 1797, e la monumentale raccolta cominciò la sua lenta e inesorabile dispersione.

¹³⁶ ZORZI 1988, pp. 114-115.

¹³⁷ ZACCARIA 1984, pp. 138 ss.

¹³⁸ FAVARETTO 1986.

¹³⁹ ZORZI 1988, pp. 132-134.

¹⁴⁰ FAVARETTO 1990, p. 203.

¹⁴¹ FAVARETTO 1990, p. 206-220; ZORZI 1988, pp. 137-144.

¹⁴² I Nani acquistarono pezzi della loro collezione dai Grimani, all'epoca lontani dai fasti di Domenico e Giacomo, dai Diedo, dai Donà, da Onorio Arrigoni e dai Savorgnan.

¹⁴³ Non era difficile per Giacomo Nani recuperare questi beni, essendo per lunghi periodi a Corfù per i suoi incarichi di Ammirante delle Navi prima e Provveditore generale del Mar della Serenissima nel Levante poi.

¹⁴⁴ BESCHI 1986a, pp. 344-345.

¹⁴⁵ FAVARETTO 1990, p. 216.

Girolamo Zulian¹⁴⁶ non fu importante soltanto per la sua collezione, ma anche per la sua fama di mecenate e studioso. Ricoprì diversi incarichi presso la Serenissima, il più importante dei quali fu quello di ambasciatore della Repubblica a Roma. Durante il soggiorno nella città tiberina fu mecenate di molti artisti veneti¹⁴⁷ e cominciò la formazione della sua collezione di antichità, raccogliendo sculture, bronzi e vasellame. Merito di Zulian, sotto suggerimento di Giannantonio Selva, fu il restauro e il recupero di alcune sculture antiche che da un paio di secoli ornavano il palazzo di Venezia a Roma, un'azione che assicurò questi beni, che dopo la caduta della Serenissima sarebbero andati di certo perduti, al legittimo proprietario.

La collezione di Zulian ottenne un grande incremento nella prosecuzione della sua attività diplomatica in quanto bailo a Costantinopoli, dove acquistò molte antichità greche e microasiatiche¹⁴⁸. La raccolta, ancora arricchita da diversi mercanti d'arte che agivano per suo conto nel Mediterraneo, venne conservata presso una casa che Zulian aveva affittato a Padova nel 1793. Tuttavia, la morte lo sorraggiunse soltanto due anni più tardi, e la sua collezione finì per disposizione testamentaria sotto le cure di Jacopo Morelli¹⁴⁹, custode della Marciana, e quindi in eredità allo Statuario Pubblico¹⁵⁰. Tra gli oggetti donati, vi è anche una mano di una statua bronzea di dimensioni più che naturali, trattata in questo lavoro¹⁵¹.

La caduta della Serenissima, il Museo Archeologico Nazionale e il Museo Correr

L'avvento di Napoleone decretò la fine della Serenissima Repubblica di Venezia il 12 maggio 1797. Le conseguenze furono forti anche in ambito collezionistico, tant'è che in poche decine d'anni la grandissima parte delle opere d'arte presenti nella città lagunare partì per altri lidi. Ci furono sì le confische dei Francesi, ma molte furono anche le famiglie patrizie che, decadute con il crollo della Repubblica, furono costrette a svendere molti dei loro beni. Una svendita che spesso non fu fatta senza rimpianti, si era ormai sviluppata la consapevolezza del valore che poteva avere una collezione di oggetti d'arte e, in questo senso, molti collezionisti cercarono di vendere la propria collezione a un unico acquirente, mantenendone la compattezza. Tuttavia, ci furono alcune rare figure che nonostante la difficoltà dei tempi, decisero comunque di donare alla decaduta Venezia le proprie preziose collezioni¹⁵².

¹⁴⁶ DE PAOLI 1997, p. 282; FAVARETTO 1990, pp. 220-225; ZORZI 1988, pp. 152-154.

¹⁴⁷ Volpato, Selva, Valle, e, soprattutto, Canova.

¹⁴⁸ BESCHI 1986b.

¹⁴⁹ DEL NEGRO 1980, p. 94.

¹⁵⁰ FAVARETTO 1997b, p. 59.

¹⁵¹ N. 18.

¹⁵² FAVARETTO 1990, pp. 265-266.

In quegli anni nemmeno la situazione per lo Statuario non era facile, sebbene per ragioni diverse: le donazioni erano numerose e generose, ma proprio la loro abbondanza rese necessario un nuovo progetto di sistemazione degli oggetti¹⁵³. Nel 1795 infatti il custode Jacopo Morelli chiese a Canova di studiare una nuova disposizione dei pezzi. La collaborazione tra i due sfociò in una grande operazione di recupero e restauro di diverse sculture veneziane rimaste più o meno abbandonate¹⁵⁴. Il progetto di risistemazione dello Statuario era accurato e ambizioso, ma non conobbe mai sviluppo a causa della caduta della Repubblica del 1797.

Morelli s'impegnò molto per il suo progetto di un nuovo allestimento per i sempre più numerosi beni dello Statuario anche dopo la fine della Serenissima, ma nel 1807 fu incaricato di redigere un piano per traslocarne i beni a Palazzo Ducale¹⁵⁵. Nonostante l'opposizione di Morelli e di Canova, che insistevano sull'ampliamento degli spazi della Marciana, il viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais ordinò definitivamente nel 1811 il trasferimento a Palazzo Ducale.

La disposizione nelle nuove sale fu però provvisoria e casuale, legata sì a criteri decorativi ma non a un progetto espositivo organico¹⁵⁶. Fu il nuovo custode della Marciana Pietro Bettio a proporre con successo nel 1825 una collocazione più consona per i pezzi¹⁵⁷.

Una delle figure più importanti in assoluto del collezionismo veneziano è Teodoro Correr¹⁵⁸, che con i suoi lasciti tracciò un segno indelebile sulla città lagunare, dal momento che ancora oggi il museo più importante della città porta proprio il suo nome. Disinteressato alla vita pubblica, a cui in quanto patrizio era obbligato a prendere parte, Teodoro richiese di essere rimosso dalla carica di Podestà e Capitano a Treviso per l'impossibilità a provvedere al proprio sostentamento. Per scongiurare eventuali obblighi prese anche gli ordini minori, rinunciando così completamente alle poco ambite cariche pubbliche. La vera motivazione di queste scelte doveva essere in realtà il desiderio di occuparsi a tempo pieno di ricerca e della sua collezione, dal momento che i possedimenti dei Correr non erano così inconsistenti come Teodoro voleva far credere.

La passione per gli oggetti d'arte era genuina, ma in base ad alcune testimonianze di coevi sembrava a tratti sfociare in una vera e propria ossessione, che lo faceva sovente incappare in truffe e imbrogli¹⁵⁹. Nella la sua casa presso San Zan Degolà, Teodoro raccoglie in diverse sale oggetti di vario tipo, monete, manoscritti, quadri, bronzi, armi, sigilli, avori e curiosità naturali. Pare che al

¹⁵³ FAVARETTO 1997b, pp. 59-60.

¹⁵⁴ Tra queste si ricorda la già citata statua di Musa recuperata presso la residenza di Antonio Cappello.

¹⁵⁵ PERRY 1972, pp. 110-111.

¹⁵⁶ RAVAGNAN 1997a, p. 67.

¹⁵⁷ RAVAGNAN 1997a, pp. 67-68; ZORZI 1988, p. 39.

¹⁵⁸ ZORZI 1988, pp. 156-157; ROMANELLI 1988.

¹⁵⁹ ZORZI 1988, p. 157.

contrario di molti patrizi veneziani che vendevano le proprie collezioni, Teodoro Correr approfittò dello scioglimento di molte raccolte, acquistandone beni a basso prezzo e partecipando ad aste.

La vastità della collezione costituita portò anche Teodoro a preoccuparsi del suo destino dopo la morte, dal momento che il fratello e i nipoti non sembravano avere interesse e sensibilità verso quegli oggetti che lui invece aveva molto a cuore. Teodoro morì nel 1830 e le sue disposizioni testamentarie, messe per iscritto pochi anni prima, volevano la destinazione alla città e l'apertura al pubblico del suo museo, con tre persone stipendiate per prendersene cura. Già cinque anni dopo la morte del collezionista, la *Raccolta Correr* fu consegnata al suo primo direttore, Corniani degli Algarotti, che però, al pari del secondo Luigi Carrer, fu considerato inetto e spesso richiamato per una scarsa dedizione verso il suo ruolo. Molto meglio andò con il successore Vincenzo Lazari, che rivide la disposizione della collezione, ordinandola secondo criteri cronologici e museografici, curando anche l'innesto delle successive donazioni. A tutti questi interventi seguì anche la pubblicazione del catalogo, e alla metà dell'Ottocento il Museo Correr era già diventato una delle mete favorite per gli appassionati d'arte¹⁶⁰.

Come successe anche per lo Statuario Pubblico, anche il Museo Correr in poco tempo andò incontro a problemi legati alla grande quantità (e alla varietà) di donativi pervenuta. La donazione più importante fu probabilmente quella di Girolamo Ascanio Molin¹⁶¹, risalente ancora al 1816. La collezione era piuttosto varia e, tra gli altri, comprendeva anche diversi bronzetti. L'espressione però usata da Molin nel testamento generò diatribe sul diritto di proprietà dei pezzi tra il Comune di Venezia e la Biblioteca Marciana, che si risolse soltanto nel 1886 con i beni archeologici che vennero integrati nel nuovo Museo Correr¹⁶². A quella dei Molin si aggiunsero anche le concessioni di Zopetti, Tironi, Ghega, Malvezzi, Cicogna, Paravia, Sagredo e altri¹⁶³. La soluzione fu lo spostamento del Museo Correr a Palazzo Pesaro, il Fontego dei Turchi, sempre nelle vicinanze di quella che fu la casa di Teodoro Correr, nel 1869¹⁶⁴. La nuova disposizione delle opere fu curata da Michelangelo Guggenheim e Angelo Alessandri, secondo criteri meno turistici, più "scolastici" e più moderni, sicuramente ben lontani da quelli di Teodoro Correr¹⁶⁵.

La nuova sede ospitò il museo per una cinquantina d'anni, perché nel 1922, sotto impulso di Pompeo Molmenti, venne trasferito nella sua sede attuale, le Procuratie Nuove in Piazza San Marco, mentre nel 1939 tutta la parte archeologica fu trasferita nel vicino Regio Museo

¹⁶⁰ ROMANELLI 1988, pp. 22-23.

¹⁶¹ ZORZI 1988, pp. 136-137; GAMBIER 1988.

¹⁶² RAVAGNAN 1997a, p. 67; GAMBIER 1988, p. 93.

¹⁶³ ROMANELLI 1988, p. 23.

¹⁶⁴ BARIZZA 1988, pp. 291-293.

¹⁶⁵ ROMANELLI 1988, p. 23.

Archeologico¹⁶⁶. L'attuale allestimento è invece stato operato da Carlo Scarpa alla metà del secolo¹⁶⁷.

Per tutto il XIX si arricchì molto anche lo Statuario Pubblico, ora collocato a Palazzo Ducale. I manufatti erano provenienti soprattutto dai territori veneti, donati da proprietari o rinventori, e in qualche caso ci furono anche degli acquisti. Gran parte di questi erano relativi al culto funerario romano e molti erano stati utilizzati come materiale di reimpiego per la costruzione alcuni secoli prima. Ora, in un clima in cui lo studio delle antichità archeologiche diventava sempre più scientifico, era finalmente riconosciuto un certo valore di testimonianza anche a pezzi di questo tipo¹⁶⁸.

Alla fine del secolo, problemi di ordine statico resero necessaria la rimozione delle statue più pesanti e poi del resto del museo, che di fatto venne dismesso nel 1899. Fu allora Gherardo Gherardini, allora titolare della cattedra di archeologia all'Università di Padova e primo Soprintendente dei Musei e Scavi Archeologici del Veneto, da cui il museo dipendeva, a ridare dignità al museo marciano, trovando tra il 1902 e 1907 nuove sistemazioni sempre presso il Palazzo Ducale, con una disposizione di rigore scientifico¹⁶⁹.

Tra il 1917 e il 1918 però, a causa del primo conflitto mondiale, il museo per ragioni di sicurezza fu trasferito a Firenze, e al ritorno alla città lagunare venne scelta una nuova destinazione per le collezioni. Lo sforzo di Gino Fogolari infatti portò le antichità archeologiche veneziane a occupare le Procuratie Nuove, ripristinando la vecchia unione tra la Biblioteca Marciana e le sculture antiche¹⁷⁰. Fu dunque Carlo Anti, tra il 1923 e il 1926, ad allestire in dodici sale il Museo Archeologico Nazionale, in quella sede a Piazza San Marco che occupa ancora oggi¹⁷¹.

¹⁶⁶ GAMBIER 1988, p. 94.

¹⁶⁷ BARIZZA 1988, pp. 294-295; ROMANELLI 1988, pp. 24-25.

¹⁶⁸ RAVAGNAN 1997a, pp. 69-70; ZORZI 1988, pp. 39-40.

¹⁶⁹ PELLEGRINI 1911, p. 16.

¹⁷⁰ ZORZI 1997.

¹⁷¹ RAVAGNAN 1997a, pp. 72-73.

IL CATALOGO

Dei 25 bronzetti presi in esame, tre sono esposti nelle teche del Museo Archeologico (nn. 1, 2 e 8) mentre tutti gli altri sono custoditi nel deposito. Di questi, 11 sono proprietà del Museo Archeologico, e sono contraddistinti dal numero d'inventario preceduto dalla sigla "Br", mentre i restanti 14 sono proprietà del Museo Correr ma in prestito al Museo Archeologico. Proprio per questo hanno una doppia catalogazione: un numero (quello seguito dalla dicitura "Correr") è quello assegnatogli dal Museo Archeologico, mentre l'altro, preceduto da "XI", è l'originale assegnato dal Museo Correr. Nel caso quindi di duplice numero d'inventario si è fatto riferimento a quello assegnato dal Museo Archeologico.

Il materiale è abbastanza eterogeneo, e spazia dalle figurine in bronzo, passando per le appliques o decorazioni di oggetti per arrivare fino a frammenti di grande statuaria bronzea. Si è scelto di presentare i materiali in ordine, per quanto possibile, cronologico; nel caso dei bronzi per i quali non è risultato possibile arrivare a una collocazione temporale, essi sono stati disposti per ultimi. In coda, tre bronzetti di incerta antichità.

Le schede sono composte da numero di catalogo, numero d'inventario, da una parte in corsivo con le dimensioni, eventuale stato di frammentarietà, provenienza del pezzo, colore della patina e tecnica di fusione, descrizione puntuale del bronzetto, elementi di confronto con altri reperti già noti, conclusioni e bibliografia di riferimento. Non sempre è stato possibile rintracciare confronti adeguati; a volte a causa dell'eccessiva frammentarietà del pezzo, altre ancora per una possibile origine in realtà non antica. Negli altri casi, la mancanza di confronti puntuali è comunque stata ovviata dall'accostamento dei bronzetti con altri reperti con almeno parziali caratteristiche comuni, non per forza provenienti soltanto dalla piccola statuaria.

Spesso anche i pezzi con confronti puntuali però non possono vantare un inquadramento cronologico e topografico sicuro, a causa della provenienza quasi sempre sconosciuta (causata anche dalla facile trasportabilità e dai frequenti spostamenti della piccola bronzistica) e della datazione inaffidabile anche per gli elementi di confronto. Quando non è palese, l'identificazione del soggetto può avvenire tramite l'individuazione di attributi o pose specifiche adottate dalle figure, che possono perlomeno indicare almeno un modello di derivazione del bronzetto e indicare verso un certo tipo di datazione anziché un altro. A complicare il quadro va aggiunta la presenza di falsi, che possono venire identificati per la presenza di attributi particolari mai attestati in altri esemplari, per l'aderenza a certi modelli non sempre fedele, per alcune caratteristiche più conformi al gusto di epoche più tarde, come per esempio quella rinascimentale. In altri casi i falsi sono però difficilmente identificabili, qualora replichino fedelmente la tipologia di altri gruppi di bronzetti già

noti. Utili per l'identificazione di eventuali falsi possono essere anche l'identificazione di un processo di fusione obsoleto per una determinata epoca oppure l'analisi della lega metallica.

Numero catalogo	Bronzetto	N. inv. Museo Archeologico	N. inv. Museo Correr
1	Testina di Acheloo	Br 83	-
2	Ansa di situla	Br 70	-
3	Manico di coperchio di cista	Br 68	-
4	Offerente	542 Correr	XI, 868
5	Manico di specchio	Br 273	-
6	<i>Peplophoros</i>	260 Correr	XI, 1037
7	Ercole	470 Correr	XI, 998
8	Applique con testa di baccante	Br 85	-
9	Testa di vecchio barbato	463 Correr	XI, 940
10	Testina d'ariete	Br 271	-
11	Pendaglio fallico	636 Correr	XI, 956
12	Pendaglio fallico	637 Correr	XI, 921
13	Pendaglio fallico	638 Correr	XI, 958
14	Pendaglio fallico	639 Correr	XI, 957
15	Pendaglio fallico	640 Correr	XI, 959
16	Mano	464 Correr	XI, 1008
17	Dito	552 Correr	XI, 1044
18	Mano	Br 279	-
19	Frammento di ginocchio	Br 337	-
20	Frammento	Br 338	-
21	Zoccolo	Br 339	-
22	Mano con <i>anulus</i>	Br 340	-

Bronzetti di dubbia antichità o moderni

Numero catalogo	Bronzetto	N. inv. Museo Archeologico	N. inv. Museo Correr
23	Mitra	255 Correr	XI, 857
24	Atleta	257 Correr	XI, 995
25	Applique con busto d'infante	606 Correr	XI, 991

Le immagini fotografiche dei bronzetti presi in esame sono proprietà del Museo Archeologico di Venezia.

Testina di Acheloo (Br 83)

Alt. cm. 5,9 alt. (senza anelli) cm. 5,4; largh. cm. 4,9. Fusione cava. Patina verde grigia.

Provenienza ignota.

Il reperto consiste in una pregevole testa in posizione frontale realizzata in fusione cava raffigurante il dio fluviale Acheloo. La capigliatura superiore, da cui spuntano anche le orecchie e le corna, è realizzata in modo schematico con delle piccole imperlature. La barba del dio è folta, composta da riccioli tra loro regolari, e conferisce al volto una forma piuttosto tondeggiante, mentre i lunghi baffi, resi in modo simile alla barba, cadono in due ciocche laterali di trenta gradi verso il basso, in un movimento che s'incurva, lasciando scoperto tutto il labbro inferiore e parte di quello superiore. La bocca è semiaperta, il naso è sottile e i piccoli occhi a mandorla sono sovrastati da marcate sopracciglia in posizione quasi inarcata. Le orecchie sono bovine, così come le piccole corna che si trovano in una posizione leggermente sopraelevata rispetto allo zigomo. L'estremità superiore della testa vede anche l'alloggiamento di due anelli gemelli, tra loro paralleli e trasversali rispetto al lato frontale della testa, che potrebbero fare della testina una decorazione per un'ansa di una situla.

L'applique è facilmente identificabile con Acheloo, dio dalle sembianze mostruose e facilmente riconoscibile per la folta barba, per le corna e per le orecchie di toro. Tra le varie tipologie di raffigurazione del dio, quella in forma di maschera o volto in posizione frontale è una delle più diffuse, specialmente in ambito etrusco e magnogreco¹⁷². Identificabile in Grecia con sette fiumi che portano il suo nome, Acheloo è la personificazione del corso d'acqua, con connotazioni legate alla fecondità e di dio guardiano, oltre che apotropaiche¹⁷³. Le fattezze taurine sono legate allo scontro avuto con Eracle per ottenere la mano di Deianira, in cui il dio, sconfitto dal figlio di Zeus, nel corso del combattimento assume anche la forma bovina¹⁷⁴.

Paul Jørgen Riis¹⁷⁵ e Hans Peter Isler¹⁷⁶ attribuiscono questa testina di Acheloo all'orizzonte campano e alla metà del V secolo a.C., sottolineandone la componente decorativa di barba e capelli. Grande somiglianza nella forma del volto, nelle labbra, nel contorno della barba e dei baffi, nel naso

¹⁷² ISLER 1970; RIIS 1938, pp. 144-152; MUSSINI 2002, pp. 95-98; CARRA 1972, p. 86.

¹⁷³ La funzione delle maschere e teste di Acheloo è principalmente (se non unicamente) apotropaica (MUSSINI 2002, pp. 95).

¹⁷⁴ MUSSINI 2002, pp. 95-98, CIUCCARELLI 2006, pp. 124-125; JANNOT 1974, pp. 783-784.

¹⁷⁵ RIIS 1959, p. 44 fig. 30.

¹⁷⁶ ISLER 1970, p. 54.

e nelle sopracciglia si ha con un ciondolo d'oro proveniente da Palestrina (fig. 1.1)¹⁷⁷, con l'unica vera differenza nella resa dei capelli e della barba, che ha fatto sì che Isler datasse il pezzo all'inizio del IV secolo (datazione con la quale peraltro concordano anche Proietti e Becatti, che però considerano il gioiello frutto della manodopera etrusca, quando invece Isler parla sempre di stile campano).

Sono molto utili gli spunti lasciati sempre da Riis, in uno studio sui volti campani, in larga parte provenienti da Capua, in cui cataloga, in uno schema, diverse tipologie di volti impressi su maschere di terracotta¹⁷⁸. La serie B verte su teste barbute maschili, che in molti casi si possono identificare in protomi di Acheloo. Alcuni volti, nonostante le evidenti caratteristiche arcaiche (B 2-3), che portano l'autore a proporre una datazione verso il primo quarto del V secolo, presentano delle caratteristiche comuni: i volti di tipo B 2 (qui rappresentati da uno conservato a Copenhagen, fig. 1.2)¹⁷⁹ sono composti in parte di una capigliatura fatta di ricci molto sottili, in un'apparenza non così lontana rispetto a quella dell'esemplare veneziano, simile anche per la resa tondeggiante della barba e per le labbra carnose. I volti di tipo B 3 (fig. 1.3)¹⁸⁰ si avvicinano per la forma tondeggiante che la barba conferisce al volto, per gli occhi e le sopracciglia, e i riccioli sulla fronte somigliano a quelli che decorano la barba dell'applique veneziana. Anche la tipologia B 8 (fig. 1.4)¹⁸¹ presenta degli elementi in comune, soprattutto nei tratti del viso. Il labbro inferiore, quello superiore coperto dai baffi, il naso, gli occhi a mandorla e le sopracciglia sono molto simili, ma i capelli, così come la barba, che dà al volto una forma più oblunga, sono realizzati in modo completamente diverso, ma conferiscono comunque al volto un aspetto più classico e vicino alla realtà piuttosto che le apparenze arcaiche delle due maschere viste sopra. Sia Riis che Isler la datano alla metà del V secolo.

Passando più propriamente alla piccola bronzistica, è di particolare interesse la somiglianza dell'Acheloo veneziano con il volto di una statuetta di pregevole fattura di un uomo barbuto avvolto in mantello conservato a Monaco (fig. 1.5)¹⁸². La linea inferiore dei baffi, il labbro esposto, il naso sottile, occhi e sopracciglia nel complesso vanno a formare un viso abbastanza simile nei due bronzetti. Le differenze principali (oltre ovviamente a orecchie e corna bovine) consistono nella barba meno voluminosa e meno decorata da ricci e dai folti riccioli dei capelli, dove invece Acheloo ha una singolare puntinatura. Anche nella statuetta di Monaco (non solo nella testa) si possono

¹⁷⁷ PROIETTI 1980, p. 294 n. 417; ISLER 1970, p. 73 n. 281; RIIS 1959, pp. 44-45 fig. 31; BECATTI 1955 p. 186 n. 317.

¹⁷⁸ RIIS 1938, p. 145 fig. 6.

¹⁷⁹ ISLER 1981, p. 18 n. 85b; ISLER 1970, p. 62 n. 158; RIIS 1938, p. 148-150.

¹⁸⁰ ISLER 1970, p. 62 n. 159; RIIS 1938, p. 150.

¹⁸¹ ISLER 1970, p. 62 n. 164; RIIS 1938, p. 152.

¹⁸² RIIS 1938, p. 162.

individuare degli elementi silenici, che spesso si riscontrano anche nelle maschere di Acheloo. Purtroppo la provenienza di questo bronzetto è sconosciuta, ma in questo caso si riscontrano somiglianze anche con il volto di tipo B 8 catalogato da Riis visto sopra.

Sempre con la metà del V secolo Isler compì un'associazione con un'altra testina bronzea del dio conservata al Louvre (fig. 1.6)¹⁸³, che però, secondo Elena Mussini¹⁸⁴, sarebbe andata a datarsi al periodo addirittura antonino in virtù della resa rigonfia delle ciocche dei capelli, nonostante l'applique del Louvre presenti delle affinità nella forma del volto con quella veneziana, specialmente nella bocca e nei baffi.

Sono molto diffuse le piccole sculture di protome (ma non solo¹⁸⁵) di Acheloo presso gli etruschi (figg. 1.7, 1.8 e 1.9), ma dal punto di vista stilistico si distaccano molto dall'esemplare veneziano, che, nonostante non si siano trovati paralleli particolarmente stretti con altre sculture del dio-fiume, è invece più vicino alla scuola campana ben evidenziata nell'opera di Riis¹⁸⁶ e a un tipo di scultura più greco. Lo stesso studioso danese attribuisce in modo abbastanza generico il bronzetto a Capua¹⁸⁷, così come sono provenienti dalla città campana gran parte delle terrecotte con protome di Acheloo da lui analizzate, ma, purtroppo, entrambi i volti più somiglianti a quello veneziano (la maschera di tipo B 8 e il bronzetto di Monaco) sono di provenienza sconosciuta, anche se comunque probabilmente campana. Questa zona resta infatti la più vasta area di diffusione di reperti recanti l'iconografia del dio¹⁸⁸, e per quanto riguarda la cronologia sembra adeguata quella proposta dagli studiosi che hanno già avuto a che fare con il bronzetto in questione, cioè la metà del V secolo a.C., che concorda anche con quella della maschera di tipo B 8.

Bibliografia: RIIS 1959, p. 44 fig. 30; FORLATI TAMARO 1969, p. 17 n.6; ISLER 1970, pp. 54, 73, 104, 114 n. 180; RAVAGNAN 1997b, p. 228 n. 94; DE PAOLI 2004.

¹⁸³ ISLER 1970, p. 54 n. 181.

¹⁸⁴ MUSSINI 2002, p. 99.

¹⁸⁵ MUSSINI 2002, p. 95-116 ne dà un buon quadro generale.

¹⁸⁶ RIIS 1938.

¹⁸⁷ RIIS 1959, p. 44-45.

¹⁸⁸ MUSSINI 2002, p. 100 fig. 1.

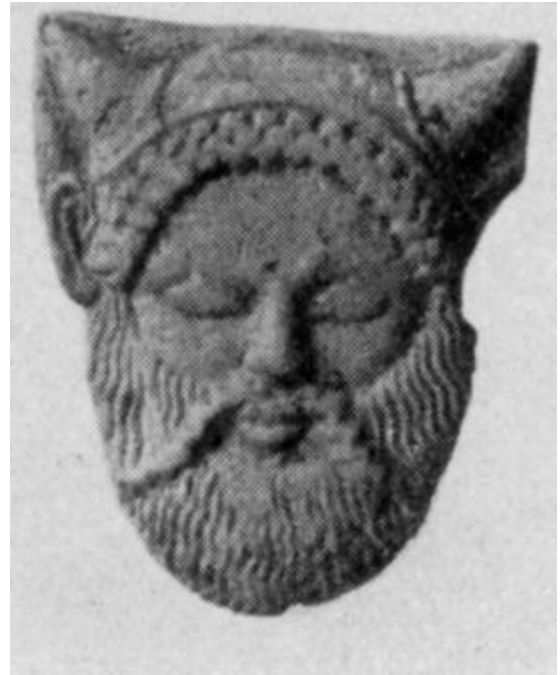


1: Testina di Acheloo, *Inv. n. Br83.*





1.1: Roma, Museo di Villa Giulia, ciondolo d'oro con protome di Acheloo, RIIS 1959, fig. 31.



1.2: Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, protome di Acheloo in terracotta, RIIS 1938, fig. 11a.

1.3: Paris, Musèe du Louvre, protome di Acheloo in terracotta, RIIS 1938, fig. 14b(1).



1.4: Paris, Musée du Louvre, protome di Acheloo in terracotta, RIIS 1938, fig. 16.





1.5: Munchen, Museum fur antike Kleinkunst, vecchio con mantello, RUS 1938, fig. 24.



1.6: Paris, Musée du Louvre, protome di Acheloo in bronzo, ISLER 1970, n. 181.

1.7: Paris, Bibliothèque Nationale, protome di Acheloo in bronzo, ADAM 1984, n. 94.





1.8: Paris, Bibliothèque Nationale, applique per elmo con protome di Acheloo in bronzo, ADAM 1984, n. 134.



1.9: Lyon, Musée des Beaux-Arts, applique di situla con protome di Acheloo in bronzo, BOUCHER 1970, n. 141.

Ansa di situla (Br 70)

Alt. cm. 8,7; largh. (con placca) cm. 11,2; largh. (senza placca) cm. 8,3. Fusione piena. Patina verde. Provenienza ignota.

Il pezzo consiste in un'ansa di situla di una certa qualità e di ottima conservazione, consistente in due parti: una placca a forma di mezzaluna appena convessa, che era la parte che si attaccava direttamente alla spalla della situla, e l'ansa vera e propria, innestata sulla placca. La placca è decorata con un rilievo raffigurante un motivo vegetale con al centro una testa di gorgone, sorridente e con la lingua pendente, con le mani alzate e chiuse che reggono due aspidi. Il manico consiste invece in una base costituita da un motivo molto vicino a quello del capitello di tipo eolico¹⁸⁹, sorretto da due anelli con due piccole volute laterali. Il tutto è disposto in modo simmetrico, arricchito da una granulazione sui bordi, e in ultimo, sopra gli anelli, è alloggiata una testa femminile con capigliatura anellata, diadema e collana. Il retro del manico, tranne che per la parte posteriore della testa, è totalmente liscio e non decorato.

Già era stata notata¹⁹⁰ la somiglianza con questo bronsetto di due anse di situla provenienti dal museo di Boston¹⁹¹ (fig. 2.1): entrambe sono con la base convessa a mezzaluna, decorata con la gorgone e i motivi vegetali, l'ansa è composta da molto simili volute con bordi granulati e la testa è molto affine. Le differenze più evidenti stanno accanto ai due fori principali: mentre nell'esemplare di Venezia la decorazione si arriccia a formare una coppia di volute, nei bronzetti di Boston si sposta più verso l'esterno, incurvandosi leggermente verso l'alto ma senza arricciarsi nella forma della voluta. Inoltre, il bronsetto veneziano presenta tra i fori e le volute alla base una decorazione di stampo egittizzante, del tutto priva negli altri esemplari. Anche la gorgone presenta qualche differenza, che in quest'ultimo esemplare ha un volto realizzato in modo diverso ed è priva delle mani con i serpenti. Escludendo questi tre elementi, le anse sono pressoché identiche tra loro.

Un altro parallelo significativo si ha con una situla integra proveniente da Carmignano e conservata al Museo Archeologico di Firenze (fig. 2.2)¹⁹², le cui anse, ancora dislocate al loro posto, presentano una placca a mezzaluna e una decorazione a volute con granulazione sui bordi, mentre nella parte superiore non c'è nessuna decorazione a forma di testa femminile ma un semplice

¹⁸⁹ CIASCA 1962.

¹⁹⁰ VERMEULE 1964, p. 42.

¹⁹¹ COMSTOCK, VERMEULE 1971, p. 376 n. 522; VERMEULE 1965, p. 301; SCHAB 1957, p. 23 n. 53.

¹⁹² CIASCA 1962, p. 46 n. 15; SCAMUZZI 1942, p. 471.

motivo a palmetta rigata, simile a quelli laterali dell'esemplare veneziano. Anche la decorazione della placca è diversa, con un elemento vegetale centrale e due delfini laterali.

Corrispondenze si ritrovano anche in una coppia di anse conservata nel museo dell'università di Pennsylvania (fig. 2.3)¹⁹³, nella placca a mezzaluna e nel doppio anello principale, e in un'altra conservata a Parigi (fig. 2.4)¹⁹⁴, molto particolare nella sua combinazione di elementi, che in comune all'ansa di Venezia vede la coppia di anelli e il soggetto della gorgone (sebbene realizzata in uno stile del tutto diverso) al centro della placca.

La forma della situla poteva essere affine a quella conservata a Firenze (fig. 2.5), con una spalla sufficientemente larga da poter consentire il fissaggio della base a mezzaluna delle anse. La bocca del vaso doveva inoltre essere sollevata, con la parte concava della mezzaluna appoggiata ad essa. Questa situla ha una forma anforoide e si restringe gradualmente verso il fondo, che termina in un piede d'appoggio. La fattura è ottima¹⁹⁵, e vista anche la qualità dell'ansa veneziana si può supporre anche per la corrispettiva situla una certa qualità di produzione.

Vista la vicinanza con certi confronti, l'ansa è databile verso il IV o forse III secolo a.C.¹⁹⁶, e si può identificare con una produzione etrusca, ma anche con influenze di derivazione magnogreca¹⁹⁷. Cornelius Vermeule¹⁹⁸ infatti nota delle somiglianze della testa femminile dell'ansa con la statua di un'offerente etrusca al British Museum (fig. 2.6)¹⁹⁹, con una testa di terracotta proveniente da Cerveteri (fig. 2.7)²⁰⁰ e con due volti femminili presenti su un orecchino d'oro conservato a Firenze (fig. 2.8)²⁰¹. Un confronto stilistico si può compiere anche con la testa della gorgone presente sulla placca dell'ansa, che sembra trovare corrispondenza con quelle raffigurate sulle monete di Popolonia²⁰², che peraltro sono sempre collocabili cronologicamente nel IV secolo.

Bibliografia: VERMEULE 1965, p. 301; FORLATI TAMARO 1969, p. 17 n. 5; RAVAGNAN 1997b, p. 229 n. 95; DE PAOLI 2004.

¹⁹³ TURFA 2005, pp. 214-215, n. 224.

¹⁹⁴ ADAM 1984, pp. 15-16, n. 18.

¹⁹⁵ SCAMUZZI 1942, p. 471.

¹⁹⁶ DE PAOLI 2004, p. 168, n. IX.5; TURFA 2005, pp. 214-215, n. 224. ADAM 1984, pp. 15-16, n. 18 data l'ansa di cui tratta al III-II secolo a.C., più ellenistica e più vista come una sintesi di elementi diversi.

¹⁹⁷ COMSTOCK, VERMEULE 1971, p. 376 n. 522; VERMEULE 1965, p. 301.

¹⁹⁸ COMSTOCK, VERMEULE 1971, p. 376 n. 522; VERMEULE 1965, p. 301.

¹⁹⁹ LAMB 1969, tav. LXVIb.

²⁰⁰ VERMEULE 1965, fig. 16.

²⁰¹ BECATTI 1955, p. 200 n. 415. Anche questo orecchino viene datato dall'autore tra il IV e il III secolo.

²⁰² COMSTOCK, VERMEULE 1971, p. 376 n. 522; VERMEULE 1965, p. 301; SCHAB 1957, p. 23 n. 53.



2: Ansa di situla, *Inv. n. Br70.*





2.1: Boston, Museum of Fine Arts, coppia di anse di situla, VERMEULE 1965, fig. 14.

2.2: Firenze, Museo Archeologico, situla, CIASCA 1962, tav. 19.

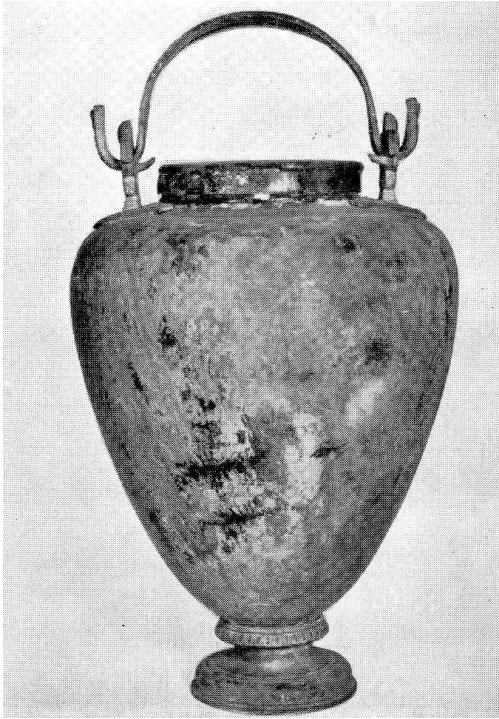




2.3: Philadelphia, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, coppia di anse di situla, TURFA 2005, n. 224.

2.4: Paris, Bibliothèque Nationale, coppia di anse di situla, ADAM 1984, n. 18.





2.5: Firenze, Museo Archeologico, situla, CIASCA 1962, tav. 19.



2.6: Lodon, British Museum, offerente, LAMB 1969, tav. LXVIb.

2.7: Boston, Museum of Fine Arts, testa femminile, VERMEULE 1965, fig. 16.



2.8: Firenze, Museo Archeologico, orecchino d'oro, BECATTI 1955, n. 415.



Manico di coperchio di cista (Br 68)

Alt. cm. 8,4; largh. cm. 11,4; largh. Fusione piena. Patina verde grigia. Frammentario: sono mancanti dalla caviglia in giù le gambe di entrambe le figure umane, la gamba sinistra di quella maschile manca a partire dal ginocchio. Mancando le gambe, è perduta anche la basetta.

Provenienza ignota.

Il bronzetto è un manico di un coperchio di cista, caratterizzato da due figure, una maschile e una femminile, nude nell'atto di portare un'anfora, che sta al centro della composizione. I due soggetti sono entrambi frontali e in posa simmetrica, l'uomo a sinistra e la donna a destra, con il braccio interno che regge l'anfora e quello esterno posato sul fianco. La donna è leggermente più alta, porta i capelli lunghi che scendono fino alla spalla sinistra, decorati con striature parallele. Allo stesso modo sono realizzati i capelli della figura maschile, che porta però un taglio corto. Lo sguardo e la testa di entrambi sono rivolti verso il centro della composizione. La testa e gli arti sono sproporzionalmente più grandi rispetto al torace. L'anfora, che si trova al centro della composizione, è sorretta dalle sue due anse dalle due figure e il fondo termina con un puntale. La figura femminile reca delle abrasioni in prossimità degli arti inferiori, sia sul fronte che sul retro, ma per il resto la conservazione si può dire quantomeno discreta. La fattura dell'oggetto non è di grandissima qualità.

Il piccolo gruppo andava a costituire il manico del coperchio di una cista, oggetti di cui si conoscono più di un centinaio di esemplari rinvenuti a Palestrina, l'antica *Praeneste*, la cui maggior parte tra il XVIII e il XIX secolo. La gran parte di queste è alta all'incirca una trentina di centimetri (manico del coperchio escluso) e dovevano svolgere la funzione di scatole per cosmetici²⁰³. Molti di questi recavano come manico una decorazione fatta di due personaggi in posizione simmetrica, spessissimo uno maschile e uno femminile, ma in atteggiamenti diversi.

Tra le tipologie di manici più diffuse ci sono quelli costituiti da un satiro e una menade affiancati in posizione simmetrica ed eretta, con la mano di uno sulla spalla dell'altro. Il satiro si può riconoscere da più connotati, come il fallo eretto, la presenza di coda o di orecchie. Uno conservato al Museo di Villa Giulia a Roma (figg. 3.1 e 3.2)²⁰⁴ ha dei caratteri in comune col nostro veneziano: entrambi i personaggi sono in posizione frontale e nella stessa posa eretta, con le braccia

²⁰³ MITTEN 1975, p. 143-144.

²⁰⁴ BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, pp. 259-261 n. 78.

esterne posate sul fianco. Anche qui la figura femminile appare leggermente più alta di quella maschile, e la capigliatura della menade è molto affine a quella della donna del manico di Venezia. Anche la fattura grezza e poco particolareggiata è simile. Il satiro si riconosce in quanto tale per il fallo in erezione e le orecchie animali.

Molto simili sono sempre la resa grezza e specialmente le gambe in un altro manico di coperchio, un tempo conservato a Northwick ma poi venduto all'asta (fig. 3.3)²⁰⁵. Anche qui la posa è la stessa del manico visto sopra, ma la menade ha il capo reclinato come quello conservato a Venezia. La posizione uomo/donna è però qui invertita e il satiro ha il capo coronato.

Nella stessa posizione simmetrica eretta si trovano anche coppie di figure di semplici uomini e donne nudi, senza attributi bestiali. Come detto, la posizione è la stessa delle ultime figure viste, con mani interne sulla spalla del compagno e braccio esterno sul fianco. Queste figure totalmente umane tendono però ad avere proporzioni in generale più magre e slanciate. È il caso di una cista conservata a Monaco (fig. 3.4)²⁰⁶ e di una conservata a Baltimora (fig. 3.5)²⁰⁷.

Un'altra tipologia di decorazione per manico di cista è rappresentata da una conservata a Lione (fig. 3.6)²⁰⁸ e da una, sostanzialmente identica, conservata a Poughkeepsie²⁰⁹, sempre con le due figure di sesso opposto, umane, in posizione simmetrica. La posizione di uomo e donna è invertita rispetto a quella di Venezia, le proporzioni sono più slanciate e le figure più asciutte. Le figure sono anche qui tra loro unite tramite le braccia interne, le gambe sono in posizione simmetrica, con le ginocchia interne che quasi si toccano, piegate verso l'altra figura, mentre il braccio all'esterno è posato sul fianco. Le figure sono in quasi totale nudità, soltanto quella femminile porta un *subligar*. Le gambe, la posizione di tensione e i fisici asciutti hanno fatto supporre per questi gruppi l'identificazione con degli atleti, probabilmente lottatori, convenzionalmente identificati con Atalanta e Peleo²¹⁰.

La coppia simmetrica sui manici di cista può essere anche caratterizzata da due personaggi dello stesso sesso, nella maggior parte dei casi efebi maschili²¹¹ e, raramente, personaggi femminili²¹².

Come la gran parte di queste ciste, anche il frammento veneziano è ascrivibile a *Praeneste* e databile tra il IV e il III secolo a.C. I paragoni stilistici più sensati arrivano con il confronto con i manici di coperchi raffiguranti coppie di satiri e menadi, nonostante i due soggetti dell'esemplare

²⁰⁵ BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, pp. 343-344 n. 108.

²⁰⁶ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, pp. 137-138 n. 40; CHASE 1911.

²⁰⁷ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, pp. 43-44 n. 2.

²⁰⁸ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, pp. 108-111 n. 27; BOUCHER 1970, pp. 149-157 n. 160.

²⁰⁹ MITTEN, DOERINGER 1968, p. 204 n. 208; RYBERG 1943, pp. 217-218.

²¹⁰ RYBERG 1943, pp. 217-218; JURGEIT 1999, n. 885.

²¹¹ TROGAN 1990, pp. 186-188.

²¹² MITTEN, DOERINGER 1968, pp. 206 n. 209.

veneziano sembrano umani. Nonostante la ricorrente simmetria e l'ambivalenza maschile/femminile, non vi è nessun altro esempio noto in ciste di due figure che reggono un terzo elemento (se non quelli di due soldati che reggono il cadavere di un compagno caduto, ma si è concettualmente lontani²¹³) che occupa il centro della figura²¹⁴. Nonostante questo, vi è una somiglianza importante con alcune figure di quelle viste sopra, tant'è che la coppia raffigurata sul frammento veneziano sembra una delle tante ciste di satiro e menade uniti con un braccio con l'aggiunta di un'anfora al centro. Il significato della scena può comunque forse essere identificato con il trasporto da parte di un padre e una madre delle ceneri del figlio morto²¹⁵.

Bibliografia: FORLATI TAMARO 1969, p. 27 n. 15; RAVAGNAN 1997b, p. 229 n. 97.

²¹³ BORDENACHE BATTAGLIA 1979, pp. 3-23 nn. I, III, IV, VI, VII, IX.

²¹⁴ Non vi sono riferimenti precisi nemmeno nel dettagliato corpus sulle ciste prenestine redatto da Gabriella Bodenache Battaglia e Andriana Emiliozzi (BORDENACHE BATTAGLIA 1979; BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990).

²¹⁵ RAVAGNAN 1997b, p. 229 n. 97.



3: Manico di coperchio di cista, *Inv. n. Br68*.





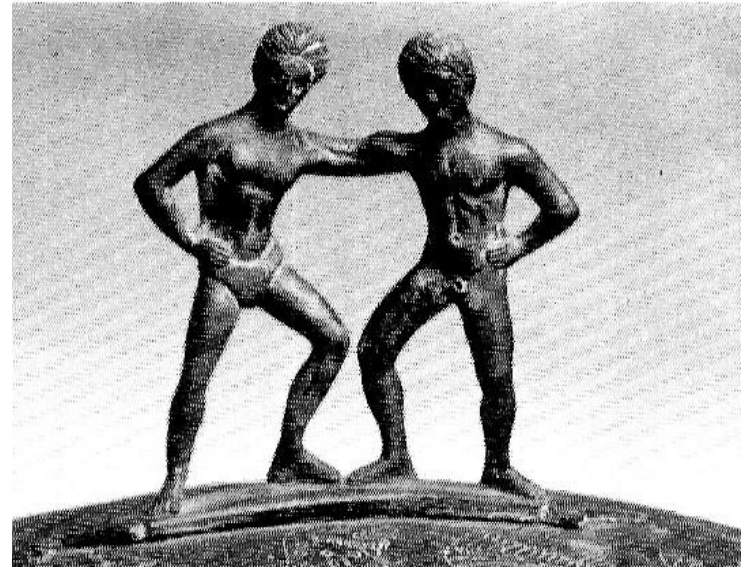
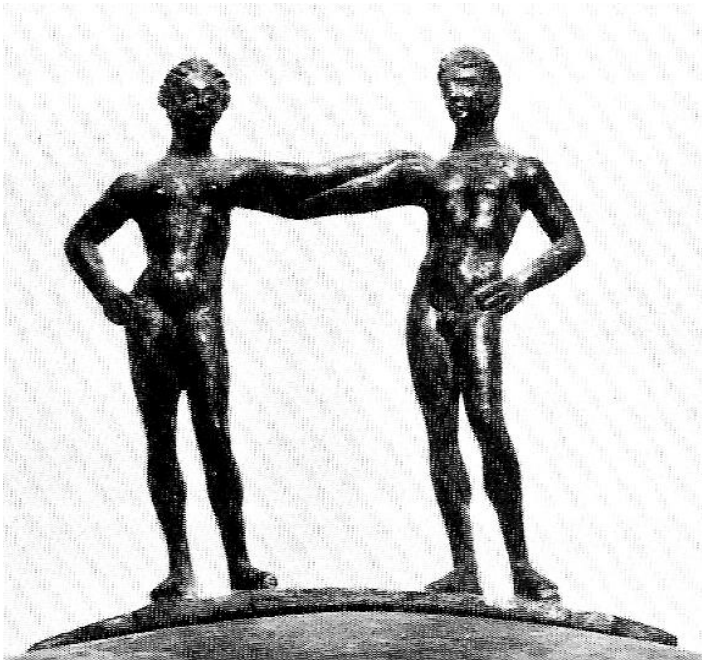
3.1: Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia,
manico di coperchio di cista, BORDENACHE
BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, fig. 78g.



3.2: Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia,
manico di coperchio di cista, BORDENACHE
BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, fig. 78h.

3.3: Manico di coperchio di cista, BORDENACHE BATTAGLIA, EMILIOZZI 1990, fig. 108.





3.4: München, Staatliche Antikensammlungen,
manico di coperchio di cista, BORDENACHE
BATTAGLIA 1979, fig. 40a.

3.6: Lyon, Musée des beaux arts, manico di
coperchio di cista, BOUCHER 1970 n. 160.

3.5: Baltimora, Walters Art Museum, manico di coperchio di cista, BORDENACHE BATTAGLIA 1979, fig. 2a.



Offerente (542 Correr)

Alt. cm. 7,5. Fusione piena. Patina verde. Provenienza ignota.

Il bronzetto in questione raffigura in giovane stante, nudo e con il peso appoggiato allo stesso modo su entrambe le gambe. La testa è leggermente rivolta verso destra, con dei capelli che, per quanto consunti, paiono piuttosto folti. Il braccio destro è piegato e aperto lateralmente, con la mano che va a reggere un falchetto, mentre dal braccio sinistro, piegato, scende un attributo incerto che potrebbe essere un panno, una sacca rigonfia o una pelle d'animale. La lavorazione è piuttosto grezza, e nemmeno lo stato di conservazione si può dire eccellente.

La statuetta pare identificabile con il dio etrusco *Selvans*, o, più probabilmente, come un offerente che si accingeva a sacrificare al dio. Sono note diverse piccole rappresentazioni di questo tipo, con giovani nudi o seminudi che reggono un falchetto o altri attributi²¹⁶; alcune di queste presentano anche delle iscrizioni²¹⁷ che non sono altro che delle dediche allo stesso *Selvans*. È proprio il falchetto l'attributo più significativo di questa serie di bronzetti, uno strumento agricolo utilizzato per potare alberi e siepi, che rimanda proprio a *Selvans* in quanto dio degli alberi e delle piante legnose, oltre che dei confini, della fecondità e della rinascita²¹⁸.

Uno degli esemplari più vicini a quello veneziano è uno conservato a Roma nel museo di Villa Giulia, proveniente dal tempio di Diana a Nemi (fig. 4.1)²¹⁹. L'altezza dei due è quasi equivalente (7,5 cm per quello di Venezia, 7,1 per quello di Nemi), la capigliatura è folta, la mano sinistra regge il falchetto in posizione eretta, il braccio sinistro tiene avvolto fin sulla spalla un drappo o mantello, che è quasi l'unico elemento possibile di vestiario delle statuette che per il resto sono completamente nude. Diversa appare invece la posizione delle gambe, con la gamba destra che sorregge il peso del bronzetto di Nemi, mentre la sinistra semplicemente lo accompagna, quando invece quello di Venezia ha il peso egualmente diviso tra entrambi gli arti inferiori. Inoltre, quello di Nemi si presenta come superiore dal punto di vista qualitativo, realizzato sempre in modo grezzo ma quantomeno più naturalistico e proporzionato rispetto a quello di Venezia. Tradizionalmente, questo bronzetto era stato identificato con un'altra divinità etrusca, Vertunno.

²¹⁶ CHIADINI 1996, pp. 167-168; BENTZ 1992, pp. 200, 202-203.

²¹⁷ CHIADINI 1996, nota 25; BENTZ 1992, p. 200; VAN DER MEER 1987, pp. 61-63.

²¹⁸ CHIADINI 1996, p. 168; BENTZ 1992, pp. 204-206; queste caratteristiche del dio etrusco, come anche il nome simile, lo legano direttamente al romano *Silvanus*.

²¹⁹ MORPURGO 1903, p. 324; DELLA SETA 1918, p. 226; BENTZ 1992, p. 203.

Più simile per fattura è invece un bronzetto proveniente da Weimar (fig. 4.2)²²⁰, sempre di altezza affine (7,9 cm), in una posizione simile e con l'attributo attorcigliato al braccio sinistro allo stesso modo. Il braccio destro, rivolto comunque verso l'esterno, è però in parte mancante e non si può accertare la presenza di un qualche oggetto, mentre la testa è cinta da una corona stilizzata, che è comunque un attributo comune nella piccola statuaria di epoca etrusca²²¹.

Notevoli somiglianze stilistiche ci sono con un bronzetto conservato a Firenze e rinvenuto a Ghiaccio Forte (fig. 4.3)²²². Quest'ultimo è molto simile nella posizione delle braccia, nella nudità, nella resa semplicistica del fisico e nel peso saldamente sostenuto da entrambe le gambe. Anche il volto presenta punti in comune, così come le mani, sproporzionatamente grandi e rese grossolanamente. Presenta però i capelli più corti e la mano sinistra priva di attributi.

Simile nella posizione ma non nella fattura è un bronzetto dal museo di Parma (fig. 4.4)²²³, che come differenza principale vede l'attributo sulla mano destra in un fascio di messi, che però comunque permette di identificare come soggetto della statuetta sempre un offerente. Sul braccio sinistro risale un lembo di un drappo fino alla spalla che poi scende sul petto, mentre dall'altra parte forse il drappo ricadeva dalla mano sinistra, ma questa parte dell'oggetto è rimaneggiata. Il volto, piuttosto consunto, sembra essere cinto da una corona, con quattro pendenti che ricadono sulla nuca. Anche in questo caso, il peso dell'offerente è sorretto dalla gamba destra, leggermente in avanti, in una posa meno statica e più armoniosa che può rimandare a un modello policleleo.

Nonostante questi siano i paralleli più vicini al bronzetto di Venezia, come già accennato questo probabilmente appartiene a un ampio gruppo di bronzetti²²⁴ di offerenti etruschi rinvenuti in Etruria, in particolare nei pressi di *Volsinii*²²⁵, spesso in prossimità di santuari in compagnia di *ex-voto* anatomici o di statuette raffiguranti animali. Tali santuari (si possono citare a esempio quello di Ghiaccio Forte²²⁶ o il santuario di Diana a Nemi²²⁷) non dovevano per forza essere dedicati a *Selvans*, ma erano comunque legati a culti relativi a caratteri salutari e alla fecondità²²⁸.

Spesso i bronzetti in questione sono dotati di falcetto, che risulta tenuto in due modi differenti: o si trova in posizione eretta come nel caso dell'esemplare veneziano o di quello di Nemi, oppure può essere sorretto dal manico e con l'estremità dalla lama ricurva che poggia sulla spalla (fig.

²²⁰ KNEBEL 2009, p. 67, n. 17; SCHUCHARDT 1848, p. 16, n. 52.

²²¹ BENTZ 1992, figg. 196, 235-261, 277.

²²² DEL CHIARO 1974, p. 389.

²²³ MONACO 1942, pp. 526-527.

²²⁴ Pare che diversi di questi bronzetti provengano anche dalle stesse officine, vd. CHIADINI 1996, p. 170, nota 33.

²²⁵ BENTZ 1992, p. 203.

²²⁶ DEL CHIARO 1974; BENTZ 1992, pp. 19-21.

²²⁷ MORPURGO 1903.

²²⁸ CHIADINI 1996, pp. 169-170.

4.5)²²⁹. Questo è spesso tenuto sulla mano destra (fig. 4.1, 4.6, 4.8), ma talvolta può essere anche sulla sinistra (fig. 4.7), la posizione degli offerenti può essere più o meno variabile, così come possono anche essere più o meno vestiti (fig. 4.8). In linea di massima, queste statuette sono grossomodo tutte quante databili tra il IV e il III secolo a.C.²³⁰, con l'esemplare veneziano che può forse essere meglio datato agli inizi del III secolo, in virtù della datazione²³¹ dell'affine bronzetto proveniente dal lago di Nemi.

Bibliografia: inedito.

²²⁹ BENTZ 1992, p. 202.

²³⁰ CHIADINI 1996, nota 24; BENTZ 1992, pp. 203-204.

²³¹ BENTZ 1992, p. 204; CHIADINI 1996, pp. 169-170.



4: Offerente, *Inv. n. 542 Correr*.



4.1: Roma, Museo nazionale etrusco di Villa Giulia, offerente, BENTZ 1992, n. 279.

4.3: Firenze, Museo Archeologico, offerente, DEL CHIARO 1974, fig. 10.



4.2: Weimar, Goethe-Nationalmuseum, offerente, KNEBEL 2009, n. 17.

4.4: Parma, Museo Archeologico Nazionale, offerente, MONACO 1942, XXXVI, n.4.





4.5: Siena, Museo Archeologico Nazionale, offerente, BENTZ 1992, n. 192.



4.6: Pittsburgh, Carengie Museum of National History, offerente, DEL CHIARO 1981, n. 10.

4.7: Fayetteville, University of Arkansas Museum, offerente, DEL CHIARO 1981, n. 9.

4.8: Orvieto, Museo Claudio Faina, offerente, CARVALE 2003, n. 87.



Manico di specchio (Br 273)

Alt. cm. 16,5; largh. cm. 6,8. Fusione piena. Patina verde grigia. Provenienza ignota.

L'oggetto è un manico di specchio con l'estremità superiore (cioè quella che si collega allo specchio, mancante) decorata con tre foglie o petali, uno centrale e di forma triangolare, mentre gli altri due, ai lati, assumono una forma ricurva. Tale decorazione è separata dallo stelo, di forma cilindrica, da un motivo a doppia voluta, mentre lo stesso stelo non presenta scanalature, al centro è decorato con un anello e tende a un leggero assottigliamento verso il basso. L'estremità inferiore (separata dal fusto soltanto da un sottile anello) presenta una testa verosimilmente di cervide, con le orecchie all'indietro, due piccole corna sulla fronte e un allargamento nella parte finale del muso.

Sembra che i manici di specchio con questo tipo di decorazione, ovvero con palmette sulla parte superiore e una testa, animale o umana, sulla parte terminale fossero abbastanza comuni²³², tant'è che sono noti alcuni esemplari di grandissima somiglianza con questo pezzo.

Un esempio è un manico molto simile proveniente dal Museo Municipale di Vienne (fig. 5.1)²³³: la palmetta trilobata è la stessa, ma in questo esemplare presenta i due petali laterali più allungati. Il gambo e la decorazione tra di esso e i petali sono praticamente affini, ma la testa di cervo presenta qualche differenza, poiché nel manico veneziano si presenta allargata nella parte finale, mentre nella parte anteriore della testa il pezzo di Vienne ha una decorazione a retino. La grandezza è abbastanza differente, poiché il manico di Vienne è lungo soltanto 10 cm.

Molto simile è anche un esemplare di Lione (fig. 5.2)²³⁴, che presenta sempre la triplice decorazione a motivo vegetale, ma questa volta l'elemento centrale è molto più grande rispetto ai due laterali. C'è anche la decorazione a doppia voluta, anche se le stesse volute sono più piccole, il manico è semplice e con gli stessi anelli decorativi, e anche la decorazione zoomorfa a testa di cervo con le orecchie all'indietro e le corna sulla fronte è affine a quella dell'esemplare veneziano, anche se proporzionalmente rispetto al resto del manico è più grande. Anche la lunghezza (16,5 cm) è accostabile all'esemplare di Venezia.

Abbastanza simile si presenta un manico del Museum Fridericianum di Kassel (fig. 5.3)²³⁵, per la lunghezza (15 cm) e la struttura del manico. Nonostante sia differente, la parte adiacente al

²³² BIEBER 1915, p. 95, n. 440.

²³³ BOUCHER 1971, p. 115, n. 93.

²³⁴ BOUCHER 1970, p. 129, n. 136.

²³⁵ BIEBER 1915, p. 95, n. 440.

mancante specchio è composta di tre foglie, la cui differenza si evidenzia soprattutto nelle terminazioni delle due laterali, che terminano ricurve verso l'interno. Inoltre tra le foglie e il gambo vi è un semplice anello decorativo, mentre nell'esemplare veneziano le due parti sono separate dalla decorazione a doppia voluta. Il fusto di Kassel presenta anche una profonda scanalatura, ma la differenza principale sta nella terminazione a testa zoomorfa, non di cervide ma di ariete.

Anche uno specchio da Karlsruhe (fig. 5.4)²³⁶ ha quasi tutte le caratteristiche del manico del Museo Archeologico di Venezia. La decorazione a tre foglie è molto simile, anche se con forme più arrotondate. C'è solo un semplice elemento decorativo più semplice tra le foglie e il fusto, ma affine per forma e dimensione a quello con doppia voluta. Il manico è semplice e con il solito anello centrale, e la testa, piuttosto allungata, sembra non presentare corna. Da segnalare per questo esemplare oltre le dimensioni più ridotte (10,9 cm) la presenza dello specchio, che dà esempio della visione dell'oggetto nella sua totalità, nonostante sia disponibile soltanto in illustrazione.

Altro parallelo consiste in uno specchio proveniente dal museo di Dresda (fig. 5.5)²³⁷, con la raffigurazione di Mercurio sullo specchio. Il manico comunque presenta le stesse caratteristiche viste finora: c'è la decorazione a tre foglie (peraltro in questo esemplare particolarmente simile a quella veneziana), ci sono le due volute, il fusto semplice, in questo caso con due anelli, e la testa di cervide. Questa volta però le proporzioni tra la testa e il fusto sono differenti, perché nello specchio di Dresda la loro lunghezze sono quasi uguali.

Una vicinanza stilistica ma anche geografica si presenta in un esemplare di Torcello (fig. 5.6)²³⁸, dalle simili dimensioni, con la solita protome di cervide, i soliti anelli nel fusto e la decorazione tra quest'ultimo e le foglie, anche se in questo caso non sono accennate le volute. La differenza sostanziale questa volta sta nelle foglie stilizzate con soltanto due estremità laterali, realizzate peraltro anche in modo più semplicistico.

Vista la diffusione di specchi con manici decorati in questo modo e confronti con alcuni esemplari molto vicini a quello del museo archeologico, si può tranquillamente proporre per questo manico una datazione tra III e II secolo a.C. e una derivazione etrusca, in accordo con Giovanna Luisa Ravagnan²³⁹ e Stephanie Boucher²⁴⁰.

Bibliografia: FORLATI TAMARO 1969, p. 27 n. 19; RAVAGNAN 1997b, p. 230, n. 98.

²³⁶ SCHUMACHER 1890, p. 40, n. 246.

²³⁷ GERHARD 1839, pl. LX, n. 4.

²³⁸ TOMBOLANI 1981, p. 46.

²³⁹ RAVAGNAN 1997b, p. 230, n. 98.

²⁴⁰ BOUCHER 1971, p. 115, n. 93; BOUCHER 1970, p. 129, n. 136.

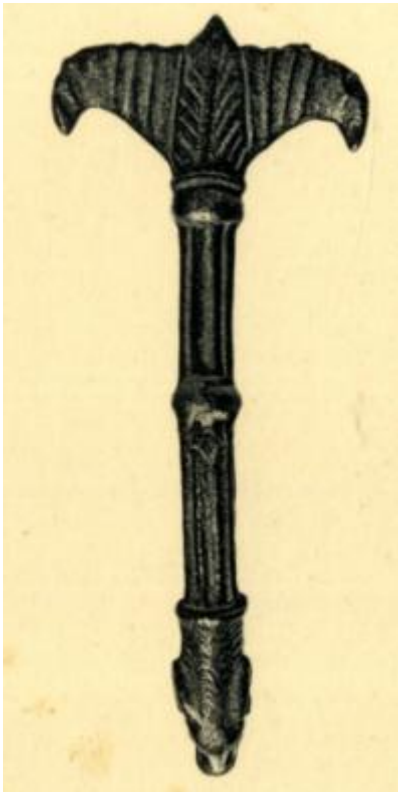


5: Manico di specchio, *Inv. n. Br273*.



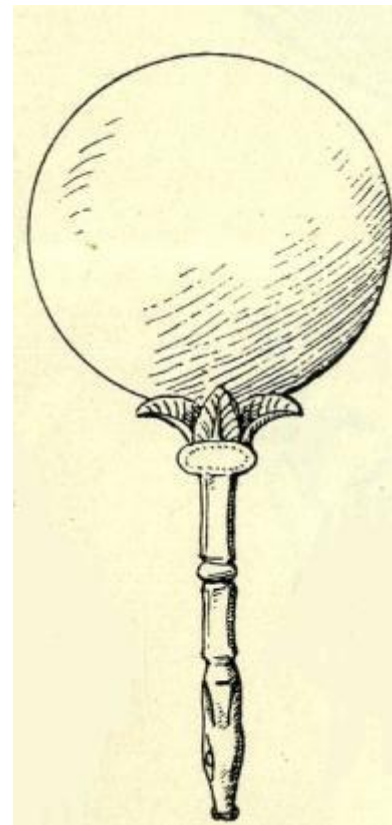
5.1: Vienne, Musée municipal de Vienne, manico di specchio, BOUCHER 1971, n. 93.

5.3: Kassel, Museum Fridericianum, manico di specchio, BIEBER 1915, n. 440.



5.2: Lyon, Musée des Beaux-Arts, manico di specchio, BOUCHER 1970, n. 136.

5.4: Karlsruhe, specchio, SCHUMACHER 1890, n. 246.





5.5: Dresden, Königliche Museum, specchio con Mercurio, GERHARD 1839, pl. LX, n. 4.



5.6: Torcello, Museo provinciale di Torcello, manico di specchio, TOMBOLANI 1981, n. 23.

Peplophoros (260 Correr)

Alt. cm. 9,5. Fusione cava. Patina grigio bruna. Frammentaria: mancanti le braccia.

Provenienza ignota.

Il bronzetto rappresenta il busto di una fanciulla vestita di peplo e chitone, in uno stato di conservazione abbastanza scadente. Ha la bocca chiusa, lo sguardo è frontale ma la testa è leggermente chinata verso destra. I capelli sono stretti da una fascia e terminano con uno *chignon* in prossimità della nuca. Il peplo scende lungo fitte pieghe verticali, arrivando più in basso sui lati e più corto in prossimità del ventre. La sua sottigliezza è evidenziata dai seni che si vedono attraverso la veste, e tra questi, sul petto, vi è una parte più piatta. Le braccia sono mancanti ma dovevano essere state lavorate separatamente e unite al busto, tant'è che in prossimità dei fori d'innesto degli arti si vede come il busto sia cavo. Essendo la spalla sinistra leggermente sollevata, è possibile che il braccio sinistro fosse alzato.

Vi sono sensibili somiglianze con il bronzetto di una canefora conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi (fig. 6.1)²⁴¹, alto quasi trenta cm. Sono evidenti le somiglianze nell'abito che cade formando numerose pieghe in verticale. Il peplo è fissato sulle spalle con dei fermagli, assenti nell'esemplare veneziano (dove, nonostante la cattiva conservazione, non sembrano esserci). Il profilo dei seni emerge da sotto la veste come per la fanciulla del Museo Archeologico, e anche la capigliatura è simile, cinta da un nastro e legata dietro la nuca. I capelli della canefora appaiono però (anche sicuramente per ragioni di conservazione) molto più definiti, con dei boccoli che ricadono coprendo anche la parte alta delle guance, a differenza del bronzetto veneziano. Somiglianze si riscontrano anche sui tratti del viso e sulla testa leggermente girata verso destra. Anche le braccia sono mancanti, realizzate separatamente e fuse al corpo in un secondo momento. Il busto è rigido e in posizione frontale, e anche in questo caso la spalla sinistra è leggermente più in alto rispetto a quella destra, e l'identificazione in canefora deriva proprio da questo punto, perché il braccio sinistro probabilmente era sollevato per reggere un cesto posato sulla testa, che presenta una marcata cavità. La scultura presenta anche delle decorazioni ulteriori: gli occhi e la banda sulla testa presentano tracce d'argento, e forse i fermagli sulle spalle potevano un tempo essere decorati con

²⁴¹ BABELON, BLANCHET 1895, pp. 453-455 n. 1045; CHABOUILLET 1883, pp. 260-262.

qualche materiale prezioso²⁴². Lo stile del bronzetto è di derivazione chiaramente greca, arcaizzante, e Babelon e Blanchet supponevano che potesse essere una copia di età augustea di un originale greco di V secolo²⁴³.

Accostabile al pezzo veneziano (ma anche a quello parigino) è un'altra statuetta, attualmente all'asta, segnalata nel *Répertoire* di Solomon Reinach (fig. 6.2)²⁴⁴. Si tratta sempre di una figura femminile vestita con peplo e chitone cadenti in lunghe pieghe verticali che lasciano il seno evidente. Anche in questo caso le braccia sono mancanti e fuse separatamente al resto del corpo. Le spalle sono però in questo caso alla stessa altezza, il capo è sempre volto verso destra ma più nettamente e i capelli, con i ricci similmente lavorati a quelli della canefora parigina, sono divisi a metà in due ciocche principali. C'è sempre lo *chignon* sulla nuca, ma la testa è sovrastata da una corona decorata con rosette d'argento.

Il modello della figura femminile in peplo deriva sicuramente dal classicismo greco, in quanto sono numerosi gli esempi di bronzetti provenienti dall'Ellade e ascrivibili all'età severa. In molti casi, queste piccole sculture fungevano da manico di specchio (figg. 6.3 e 6.4)²⁴⁵, ma erano spesso fuse in un unico pezzo e non con le braccia realizzate separatamente. Abito e capigliatura sono comunque in molti casi gli stessi dell'esemplare veneziano. In alcuni di questi, un braccio poteva anche essere sollevato, nell'atteggiamento di probabilmente sistemarsi i capelli, mentre l'altra mano reggeva uno specchio (fig. 6.4)²⁴⁶.

Il bronzetto di Venezia si accosta soprattutto con quello conservato a Parigi. Nonostante qualche differenza, forse dovuta anche alle forti abrasioni del primo, vi sono considerevoli elementi in comune, dalle braccia fuse separatamente a alla spalla destra sollevata, e anche le dimensioni, sebbene differenti, sono entrambe considerevoli. Però il pezzo veneziano sicuramente non rappresenta una canefora o una cariatide, in quanto non ci sono tracce visibili della presenza di un qualche oggetto sopra la testa, ma il braccio sinistro doveva comunque essere sollevato, forse in un atteggiamento non dissimile da quello assunto dalle fanciulle in atto di sistemarsi i capelli con uno specchio.

La datazione proposta per il pezzo parigino può comunque essere idonea anche per quello del Museo Archeologico, a cavallo tra I sec. a.C. e I d.C.

Bibliografia: inedito.

²⁴² CHABOUILLET 1883, pp. 260-261.

²⁴³ BABELON, BLANCHET 1895, p. 454.

²⁴⁴ REINACH 1908, p. 333 fig. 1.

²⁴⁵ TÖLLE-KASTENBEIN 1980.

²⁴⁶ TÖLLE-KASTENBEIN 1980, pp. 79-81, tavv. 49-50.



6: *Peplophoros*, Inv. n. 260 *Correr*.





6.1: Paris, Bibliothèque Nationale , canefora,
BABELON, BLANCHET 1895, n. 1045.

6.4: Gotha, Schlossmuseum , specchio con manico
con *peplophoros*, TÖLLE-KASTENBEIN 1980, tav. 49b.



6.2: *Peplophoros*,
<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.34.html/2008/antiquities-n08500>.

6.3: Paris, Musée du Louvre , specchio con
manico con *peplophoros*, TÖLLE-KASTENBEIN
1980, tav. 18a.



Ercole (470 Correr)

Alt. cm. 10,6; largh. cm. 4,2. Fusione piena. Patina verde bruna. Frammentario: mancanti avambraccio e mano destra e caviglia e piede destro. Provenienza ignota.

Appare piuttosto pregevole questo bronzetto con le sembianze di Ercole. Nudo, stante, con il peso sulla gamba destra (da cui è tuttavia mancante il piede) e la sinistra d'appoggio, regge sulla mano sinistra la clava, la cui estremità poggia sulla rispettiva spalla. Sull'avambraccio sinistro regge anche la leontea, che ricade dritta verso il basso senza particolari ondulazioni. Gran parte del braccio destro è mancante, che comunque appare leggermente proteso in avanti. La testa, particolarmente consunta, è barbata e sembrerebbe priva di decorazioni sul capo, ed è rivolta verso destra. Il fisico è piuttosto slanciato, mentre la muscolatura è ben definita su tutto il tronco, in particolare sul torace, con una resa assai realistica.

Nonostante la lacuna del braccio destro, il bronzetto è facilmente accostabile al tipo dell'*Hercules dexiomenos*, in cui l'eroe è ritratto sante, a riposo, con la clava appoggiata sulla spalla sinistra e la mano destra protesa in avanti in segno di saluto o accoglienza. È un tipo molto diffuso in epoca romana, non solo nella piccola bronzistica (come vedremo), ma anche nella glittica, nella pittura e nelle monete. L'*Hercules dexiomenos* è tuttavia un tipo che presenta numerose varianti, dalla presenza o meno di attributi come la corona o la leontea, alla mano destra che talvolta può reggere alcuni oggetti, come un *kantharos*, uno *skyphos*, una patera o un corno potorio, che possono trasformare il tipo del *dexiomenos* in *libans* o *bibax*. Quest'ultimo è chiaramente un tipo che va a evidenziare una nuova natura dell'eroe, ebbro di vino e immediatamente associabile alla sua partecipazione a banchetti divini e alla figura di Dioniso²⁴⁷, che sovente si trova anche in una posizione piuttosto scomposta e sbilanciata proprio a causa dell'alcol (fig. 7.2)²⁴⁸.

Lo *skyphos*, senza altri elementi riconducibili alla sfera conviviale, così come la patera, può comunque essere anche ricondotto alla sfera sacrificale, dando vita alla nuova variante dell'Ercole *libans*, sacrificante²⁴⁹. In questa veste l'eroe evidenzia la sua natura divina, ma nella versione con *skyphos* può ancora assumere una doppia valenza, perché il contenitore è sì quello che Ercole utilizzava per bere ma corrispondeva anche al vascello utilizzato per raggiungere le stalle di

²⁴⁷ PALAGIA 1988, p. 766.

²⁴⁸ MALGIERI 2008, p. 24; FRANZONI 1973, p. 117, n. 97.

²⁴⁹ SFAMENI 1996, p. 219.

Gerione in occasione della sua decima fatica²⁵⁰. Infine c'è anche un'ultima lettura, tutta romana, che vede lo *skyphos* come simbolo per eccellenza (assieme alla clava) dell'*Hercules Invictus*²⁵¹.

C'è chi ritiene che l'*Hercules bibax/libans* sia in realtà precedente al tipo *dexiomenos* che, senza attributi sulla mano destra, non ne sarebbe altro che una versione banalizzata e semplificata. Viceversa, altri pensano al *dexiomenos* come modello per tutte le successive varianti²⁵², ma, comunque sia, sembra chiara la derivazione di entrambi i tipi da un modello comune²⁵³. Diversi studiosi hanno infatti fatto riferimento a un possibile (ma a noi non pervenuto) modello statuario da cui sarebbero poi derivate tutte rappresentazioni di questi tipi di Ercole, in un periodo tra V e IV secolo, con chi tendeva a sostenere la derivazione da un modello più policleteo o più lisippeo²⁵⁴, ma l'ipotesi più probabile è probabilmente la seconda, in quanto il *dexiomenos* presenta sì caratteri policletei, ma che comunque sembrano elaborati ed evoluti in chiave lisippea²⁵⁵.

Per quanto concerne la mano destra tesa e priva di attributi, propria del *dexiomenos* e che ne definisce il nome²⁵⁶, Picard²⁵⁷ ha voluto vedere nel gesto la scelta da parte dell'eroe al bivio tra Vizio e Virtù, tramandataci da Senofonte²⁵⁸, ma vi sono anche altre ipotesi, che invece leggono un gesto di *dextrarum iunctio* con la protettrice Atena/Minerva o alludono all'introduzione di Ercole nell'Olimpo²⁵⁹. In ogni caso, pare che il gesto dell'eroe abbia subito in epoca romana un processo di banalizzazione, attribuendo alla mano destra tesa un significato generico di saluto e accoglienza, specialmente in ambito domestico all'interno della casa, di cui Ercole diventa il *tutor*²⁶⁰.

Dal punto di vista tipologico, a Verona sono noti diversi esemplari simili a quello veneziano (figg. 7.1-4). Il primo (fig. 7.1) caso vede l'eroe stante con la mano destra portata in avanti in segno di saluto e la leontea sorretta dall'avambraccio destro. Il volto è piuttosto consunto, ma è barbato e presenta una forma ovale simile a quello di Venezia, nonostante sia coronato e con due nastri che scendono fino alle spalle. Nonostante sia disposta nella stessa posizione, la leontea è realizzata in modo più frastagliato e con molte pieghe. In generale, le proporzioni sono leggermente più tozze

²⁵⁰ CORALINI 2001, pp. 60, 64-65.

²⁵¹ Lo *skyphos* era l'oggetto principale a venire utilizzato nel rito che si svolgeva nel luogo del più antico culto di Ercole a Roma, l'*Ara Maxima*. Vd. CORALINI 2001, p. 60.

²⁵² ANDRÈN 1948, p. 20.

²⁵³ SFAMENI 1996, p. 218.

²⁵⁴ Il primo a ipotizzare la derivazione da un modello statuario fu Reinach (REINACH 1894, p. 124, n. 126), che ipotizzava un modello di V secolo. Poco dopo Wheeler (WHEELER 1906, p. 383) parlò di un modello statuario di IV secolo, Chase (CHASE 1924, p. 124) fece riferimento a una serie di repliche derivanti da un modello classico e Andrèn (ANDRÈN 1948, p. 20), per il pezzo da lui preso in esame, pensò a un prototipo lisippeo di IV secolo. Boucher (BOUCHER 1973, p. 33-34) trova un paragone sia con Lisippo che con Scopas. Vd. anche SFAMENI 1996, p. 223, con anche note 45 e 46 con relativa bibliografia.

²⁵⁵ STACCIOLI 1957, p. 35; SFAMENI 1996, p. 223.

²⁵⁶ FURTWÄNGLER 1884, p. 2180.

²⁵⁷ PICARD 1953, 10, pp. 38-39.

²⁵⁸ Xen, *Mem.*, II, I, 21-33.

²⁵⁹ CORALINI 2001, p. 60; STACCIOLI 1957, pp. 35-36.

²⁶⁰ CORALINI 2001, p. 60.

della statuetta veneziana. Un altro bronzetto molto simile (fig. 7.3) raffigura l'eroe sempre stante, con la leontea sull'avambraccio sinistro senza molte pieghe e abbastanza simile alla statuetta veneziana. Il braccio destro è sempre rivolto in avanti ma è per la maggior parte mancante, la testa è barbata e coronata, ma la statuetta è realizzata in modo molto più grezzo e meno proporzionato (le gambe sono molto grosse rispetto al resto del corpo). Un altro Ercole veronese (fig. 7.4), sempre stante e di fattura non raffinatissima, si distingue per il braccio destro che regge una patera, mentre per gli altri elementi è molto simile agli altri due esemplari veronesi appena visti. Un discorso simile vale anche per gli Ercole provenienti da Copia (fig. 7.6)²⁶¹, Carnuntum (fig. 7.5)²⁶² e Pompei (fig. 7.7)²⁶³, con gli stessi attributi e caratterizzati da una fattura piuttosto grezza²⁶⁴. Un esemplare di maggior qualità è invece un Ercole proveniente da Storgosia (fig. 7.8)²⁶⁵, con la mano destra aperta e con gli stessi attributi di quello di Venezia, tranne la sfarzosa corona sul capo, da cui scendono sulle spalle due sfarzosi nastri. Lo stile, secondo Petko Georgiev, richiama un barocco severiano e ne indirizza la datazione tra il II e il III secolo d.C.²⁶⁶, ma anche in questo caso la statuetta ha proporzioni più tozze.

Trova particolari somiglianze per quanto concerne la leontea un bronzetto proveniente da Vienna (fig. 7.11)²⁶⁷; la pelle felina è sostenuta dal solo avambraccio e ricade in due lembi, priva di una decorazione particolarmente particolareggiata. Anche la posa dell'Ercole è la stessa, e l'unica vera differenza sta nell'orpellata corona composta anche da due nastri che ricadono sulle spalle, che rendono l'esemplare di Vienna accostabile a quello già visto di Storgosia.

Altro parallelo importante da mettere in luce è quello con il celebre bronzetto descritto da Arvid Andrèn nel suo catalogo della collezione Zorn (fig. 7.9)²⁶⁸. La piccola statua infatti consiste in uno degli esemplari di *dexiomenos* meglio conservati e insieme di più alto livello qualitativo, tant'è che è proprio dalla sua analisi che lo studioso svedese compie una classificazione di questa tipologia di Ercole suddividendola in tre sottogruppi, considerando tutte le possibili variazioni e attributi²⁶⁹. La posa dell'Ercole Zorn ha le gambe più divaricate (ma il peso è comunque sempre sulla gamba destra), la leontea è realizzata e disposta in modo diverso, dall'avambraccio risale l'arto dell'eroe disponendosi con la testa in prossimità della spalla, il capo è cinto da una corona d'alloro, ma la muscolatura di torace e addome, i glutei e le gambe hanno una resa piuttosto simile, anche se

²⁶¹ SFAMENI 1996.

²⁶² FLEISCHER 1967, pp. 123-124, n. 159.

²⁶³ CORALINI 2001, pp. 147-148, n. P.007.

²⁶⁴ Eccezione parziale è costituita dal bronzetto da Pompei, in cui la leontea disposta sul braccio sinistro risale anche sulla spalla dell'eroe.

²⁶⁵ GEORGIEV 1995, p. 264.

²⁶⁶ Cfr. *supra* con la datazione di CASSOLA GUIDA 1969, pp. 51, 53-54.

²⁶⁷ VON SACKEN 1871, p. 99, tav. XXXVIII n.7.

²⁶⁸ ANDRÈN 1948, pp. 17-20, n.31.

²⁶⁹ Tale classificazione sarà poi ripresa e rielaborata da STACCIOLI 1957, pp. 37-43.

leggermente più definita. Affini sono anche le proporzioni del corpo e la testa ovale e barbata, sempre rivolta a destra, presenta somiglianze evidenti. Come le gambe, anche le braccia sono tra loro più divaricate rispetto al bronzetto di Venezia, ma la posizione della mano sinistra semichiusa a reggere la clava (che nell'Ercole Zorn è perduta) è la stessa, mentre il braccio destro è sempre proteso in avanti, ma questa volta è quasi totalmente integro e termina con la mano aperta in segno di saluto e accoglienza.

Un altro buon confronto consiste in un Ercole proveniente da Aquileia (fig. 7.10)²⁷⁰, anch'esso di ottima fattura e conservazione. Esso tuttavia non consiste in un esemplare di *dexoumenos* (anche se in realtà si tratta soltanto di un'altra variante²⁷¹): il braccio sinistro è piagato ad angolo retto e regge la leontea, ma la mano regge tre pomi delle Esperidi, mentre la mano destra, che tocca il fianco dell'eroe, regge l'estremità della clava, che però è mancante. La testa (anche se coronata), il fisico e la sua resa sono però simili sia all'esemplare veneziano che a quello Zorn, così come il peso sulla gamba destra e il ritmo chiastico, ma soltanto i bronzetti di Aquileia e Venezia trovano la stessa affinità nella posizione delle gambe, che fotografano la figura di Ercole in un attimo di equilibrio instabile, con la gamba destra salda a terra e con la sinistra appoggiata soltanto con la punta del piede²⁷². Paola Cassola Guida nel suo studio del bronzetto pensa anche a una possibile associazione con Settimio Severo e soprattutto con Commodo²⁷³ per la somiglianza del volto, per quanto sia possibile leggervi le fattezze di uno di questi imperatori in una statuetta così piccola. Questo però coinciderebbe con le raffigurazioni dello stesso Commodo con attributi "ercolizzanti" e alla fortuna che l'Ercole coi pomi delle Esperidi ebbe in età imperiale. La datazione proposta è dunque sul finale del II secolo d.C.

Non è un *Hercules dexiomenos* nemmeno quello di Bonn (fig. 7.12)²⁷⁴, che doveva essere una decorazione di un oggetto. Oltre alla foglia dietro le spalle e alla testa, questo Ercole colpisce soprattutto per il fisico definito e slanciato, simile ma reso in modo più definito e meno realistico dell'esemplare veneziano. Il braccio sinistro portato in avanti regge una mela delle Esperidi, ma la leontea, disposta soltanto sull'avambraccio, è una delle più vicine a quella del bronzetto di Venezia, anche se le estremità attraverso le quali ricade sono più ondulate e separate tra loro in modo più netto. La posa è sempre con il peso sulla destra ed è simile, come anche il volto, sebbene nel bronzetto di Bonn sia reso in modo più grossolano.

Osservando i confronti, sembrerebbe abbastanza facile l'associazione di questo Ercole al primo o al secondo secolo d.C., in età imperiale. Non solo le datazioni, piuttosto basse, già viste per altri

²⁷⁰ CASSOLA GUIDA 1969, p. 47-56.

²⁷¹ CORALINI 2001, p. 60.

²⁷² CASSOLA GUIDA 1969, pp. 49-50.

²⁷³ CASSOLA GUIDA 1969, pp. 51, 53-54.

²⁷⁴ MENZEL 1986, p. 27, n. 58.

Ercole proposte da Georgiev e Cassola Guida portano a questa conclusione, perché diversi studiosi hanno attribuito a vari *Hercules dexiomenos* (o alle sue varianti) una datazione affine al I secolo d.C.²⁷⁵. Tuttavia, quelli che sono forse i più significativi paragoni per quanto concerne la datazione si possono fare con due pitture provenienti da Pompei: una proviene dal larario della Casa del Cenacolo (fig. 7.13)²⁷⁶, e vede un Ercole *libans* dipinto sulla parete di fondo, con attribuzione al IV stile (62-79 d.C.), l'altra, nella Casa dell'Ara Massima (fig. 7.14)²⁷⁷, trova invece l'eroe parte di una composizione più complessa, con la mano destra in un gesto di colloquio o commiato rivolto a un interlocutore non chiaramente identificato, sempre attribuita al IV stile ma più verso l'età di Vespasiano (70-79 d.C.).

Inoltre il pregio nella lavorazione del bronzetto, visto insieme alla scadente qualità di molte altre statuette tipologicamente affini, fa pensare a una produzione troppo raffinata per rientrare in quella locale, e si può forse pensare a un'origine greca o greco-orientale²⁷⁸.

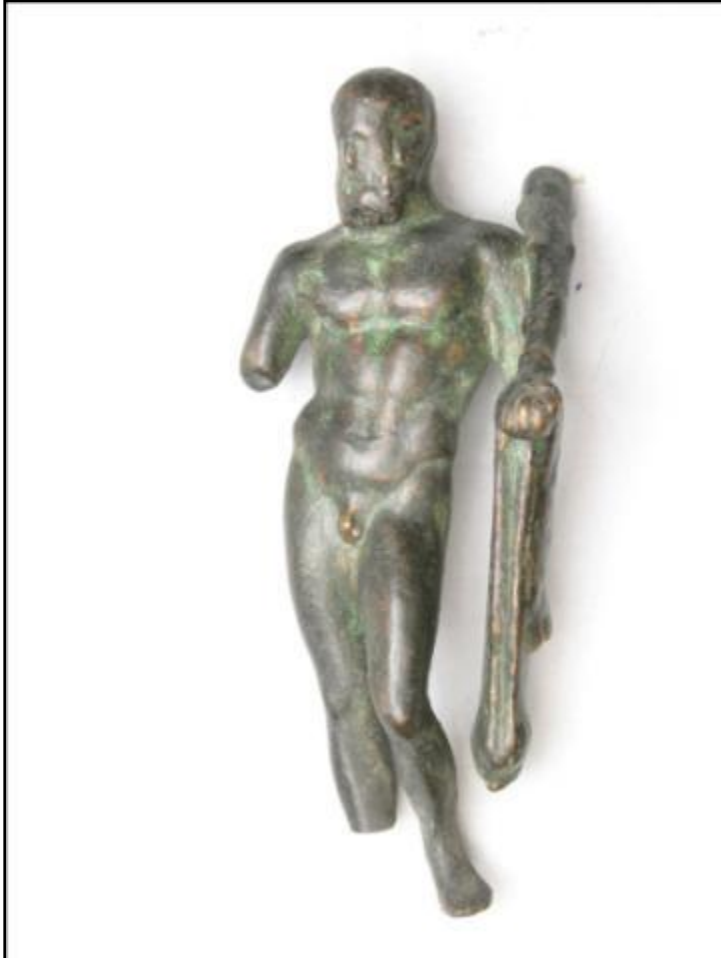
Bibliografia: inedito.

²⁷⁵ BOUCHER 1973, pp. 33-34, n. 57; CORALINI 2001, pp. 147-148, n. P.007; GALLIAZZO 1979, pp. 47-50, n. 3; VON SACKEN 1871, p. 99.

²⁷⁶ CORALINI 2001, pp. 177-178, n. P.049.

²⁷⁷ CORALINI 2001, pp. 194-197, n. P.074.

²⁷⁸ CASSOLA GUIDA p. 1969, 54.



7: Ercole, *Inv. n. 470 Correr.*



7.1: Verona, Museo Archeologico, Ercole,
FRANZONI 1973, n. 96.



7.2: Verona, Museo Archeologico, Ercole,
FRANZONI 1973, n. 97.

7.3: Verona, Museo Archeologico, Ercole,
FRANZONI 1973, n. 98.

7.4: Verona, Museo Archeologico, Ercole,
FRANZONI 1973, n. 99.





7.5: Vienna, Proprietà di Otto Görner (Vienna, Novaragasse 37), Ercole, FLEISCHER 1967, n. 159.

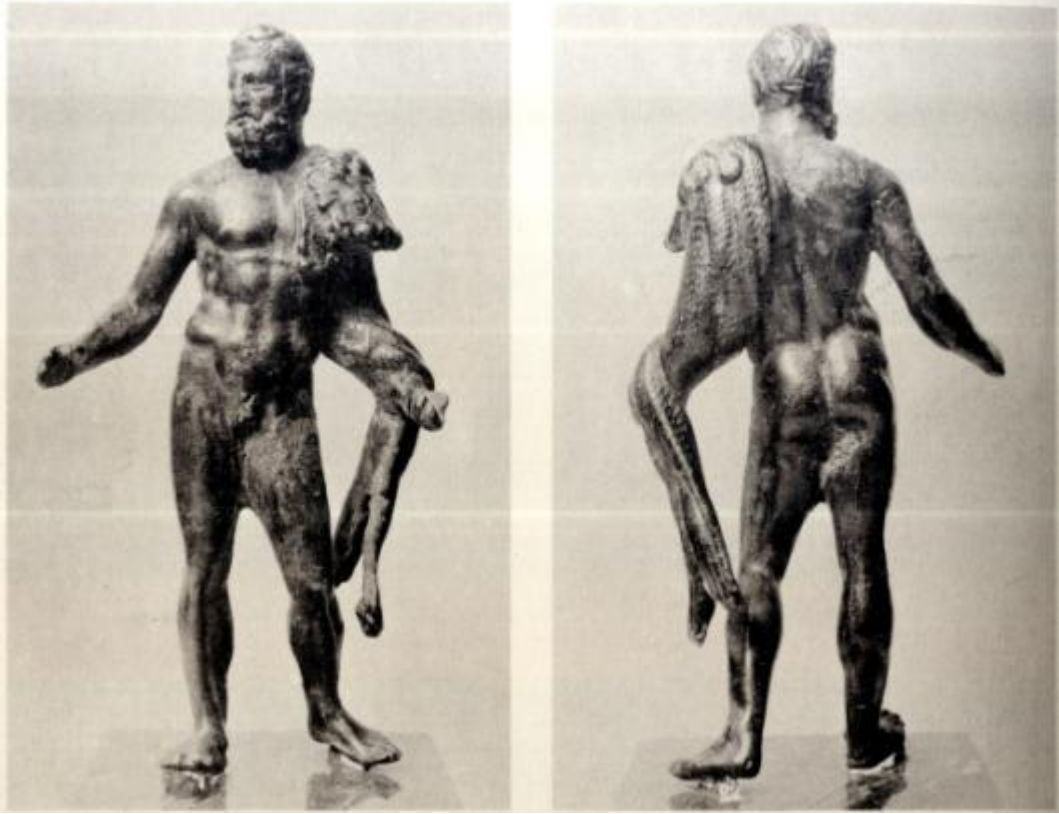
7.7: Pompei, Depositi, Ercole, CORALINI 2001, n. P.007.



7.6: Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale, Ercole, SFAMENI 1996, tav. II, fig. 2A.

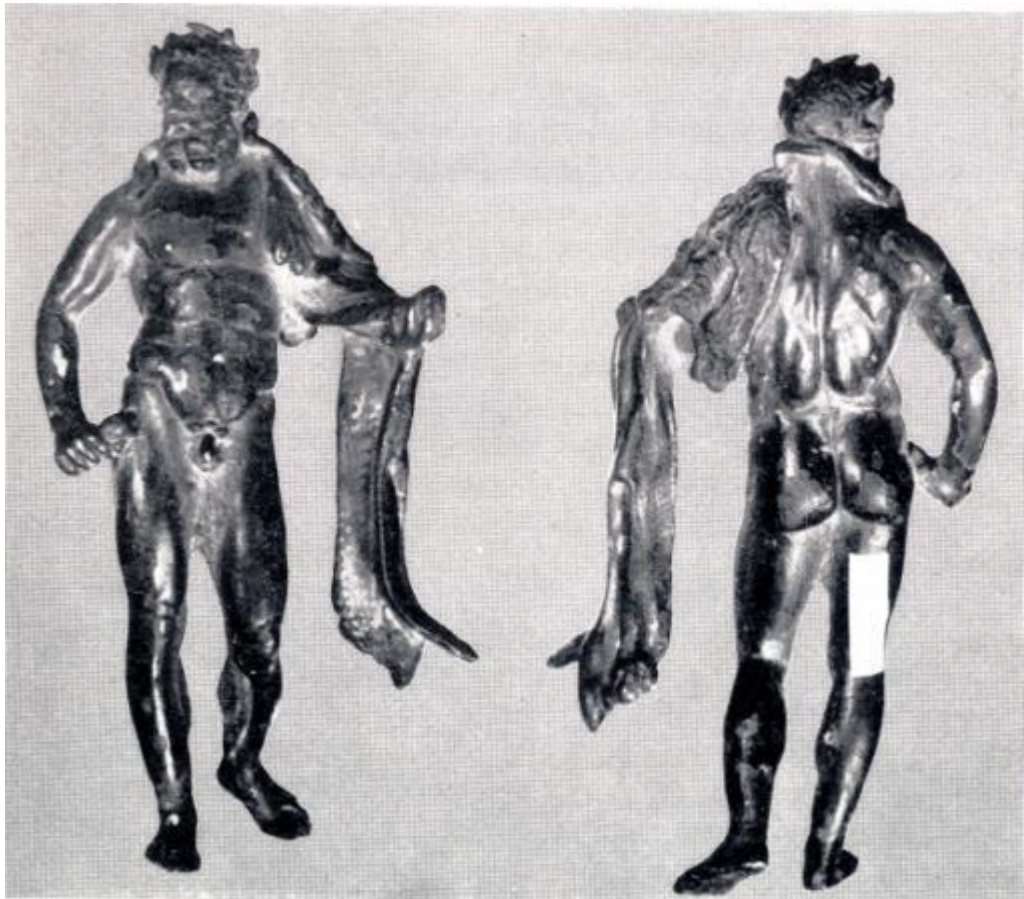
7.8: Ercole, GEORGIEV 1992, fig. 1h.





7.9: Mora, Zorn Museum, Ercole, ANDRÈN 1948, n.31.

7.10: Aquileia, Museo Archeologico Nazionale, CASSOLA GUIDA 1969, fig. 1.





7.11: Vienna, Kunsthistorisches Museum,
Ercole, VON SACKEN 1871, tav. XXXVIII n.7.



7.12: Bonn, Rheinisches Landesmuseum
Bonn, Ercole, MENZEL 1986, n. 58.

7.13: Pompei, Larario della Casa del Cenacolo,
Dipinto con Ercole, CORALINI 2001, n. P.049.

7.14: Pompei, Casa dell'Ara Massima,
Dipinto con Ercole, CORALINI 2001, n.
P.074.



Applique con testa di baccante (Br 85)

Alt. cm. 5,2; largh. cm. 4,1. Fusione cava. Patina verde. Provenienza ignota.

Il bronzetto raffigura una testa femminile posta in posizione frontale, con la bocca dischiusa, un naso largo e dei grandi occhi spalancati rivolti verso l'alto, composti di pupilla e iride d'argento. La capigliatura è trattenuta da un nodo sopra la fronte, ricoperta da foglie d'edera, e poi ricade ai lati del viso a ciocche, coprendo completamente le orecchie. La testa è anche cinta da un nastro, decorato con due rosette in posizione simmetrica poste al di sopra degli occhi.

Dalla fusione cava, la testina doveva essere un'appliche decorativa per mobili o letti; decorazioni di questo tipo erano piuttosto diffuse in epoca ellenistica e romana²⁷⁹: sono infatti noti diversi casi di applique di simili dimensioni raffiguranti etere o baccanti. Un caso particolarmente grezzo si ha in una testina che decora un vaso sotto il suo manico, conservata ad Avignon (fig. 8.1)²⁸⁰. La testa femminile ha fattezze grezze e schematiche, ma gli occhi spalancati, il naso largo e la forma della bocca sono alquanto vicine alla testina veneziana. Inoltre, anche i capelli disposti simmetricamente ai lati del volto hanno la stessa forma, nonostante sia mancante il nastro attorno alla fronte.

Un altro esempio dell'utilizzo di queste testine come decorazione per oggetti più grandi si ha con uno scrigno rinvenuto a Pompei e conservato a Napoli (fig. 8.2)²⁸¹, che vede la maschera di baccante nel contesto decorativo principale di Eros e Psyche. Presso la Bibliothèque Nationale a Parigi sono inoltre note altre di testine di questo tipo²⁸², sempre frontali e con una simile espressione sul volto, ma di una fattura decisamente meno grezza dell'appliche di Avignon, nonostante quest'ultima nella concezione generale del viso sembri la pi  vicina alla testina di Venezia (fig. 8.3). Altre applique, caratterizzate da un viso pi  tondeggiate e da una decorazione sui capelli che si limita a due rosette sulle tempie sono conservate a Lione (fig. 8.4)²⁸³ e Torcello (fig. 8.5)²⁸⁴, e sempre dalla citt  francese proviene un'altra testina (fig. 8.6)²⁸⁵, di possibile

²⁷⁹ VALLICELLI 2004, p. 170, n. IX.7.

²⁸⁰ ROLLAND 1965, p. 138, n. 290.

²⁸¹ PERNICE 1932, tav. 52-53.

²⁸² BABELON, BLANCHET 1895, pp. 435-436, nn. 992, 994, 995.

²⁸³ BOUCHER 1973, p. 14 n. 26.

²⁸⁴ TOMBOLANI 1981, p. 95 n. 68.

²⁸⁵ BOUCHER 1973, pp. 13-14 n. 25.

provenienza egiziana, caratterizzata da un volto più realistico e da edere e viti sul capo molto appariscenti.

Un parallelo piuttosto singolare con queste testine si ha in un'appliche (fig. 8.7)²⁸⁶ che non raffigura una baccante o un'etera, ma una personificazione dell'Africa, riconoscibile per il copricapo a forma di testa d'elefante, che però per il resto (capelli divisi in due ciocche simmetriche e forme del viso) ha molto in comune con i pezzi visti finora.

Tutte queste testine, raffiguranti baccanti o etere, nella loro struttura frontale e nei tratti vanno a collegarsi direttamente a un'altra serie di oggetti coevi e di simili fattezze, ma di dimensioni decisamente maggiori, ovvero le maschere teatrali, che raffigurano gli stessi soggetti e presentano gli stessi attributi. Un ottimo esempio consiste in una conservata a Vienna (fig. 8.8)²⁸⁷, che si può attribuire alla commedia nuova e raffigura una giovane etera ornata di sfarzose bacche ed edere, con una banda decorata attorno alla fronte e una capigliatura disposte in modo non dissimile dalla testa veneziana. Anche la bocca semiaperta è simile, e anche gli occhi sono molto grandi e decorati d'argento, anche se non sono spalancati e presentano le palpebre semichiusure. Le orecchie sono tuttavia visibili (nonché decorate con anelli), il naso è più sottile e dritto, e si nota come capigliatura e ornamenti siano resi in modo più barocco, ma anche più realistico.

Un'altra maschera teatrale con simili fattezze proviene da ?²⁸⁸, che riporta le stesse caratteristiche principali, dal viso alla capigliatura decorata e sfarzosa, con l'espressione del viso, i capelli divisi simmetricamente e la fascia sulla fronte che comunque rimandano all'appliche veneziana. Da Parigi proviene un'altra maschera femminile²⁸⁹, che però colpisce soprattutto per la bocca particolarmente spalancata e le fattezze generali che possono rimandare alle raffigurazioni delle gorgoni, nonostante i soliti capelli decorati d'edere e viti e la fascia sulla fronte.

Tutti i confronti visti, sia per quanto riguarda le appliche che per le maschere, sono stati datati tra l'epoca ellenistica e quella romana imperiale, nella maggior parte dei casi al I secolo d.C., anche in accordo a Maria Cristina Vallicelli²⁹⁰, che aveva già preso in esame l'appliche in questione.

Bibliografia: FORLATI TAMARO 1969, p. 26 n. 7; RAVAGNAN 1997b, p. 230 n. 99; VALLICELLI 2004.

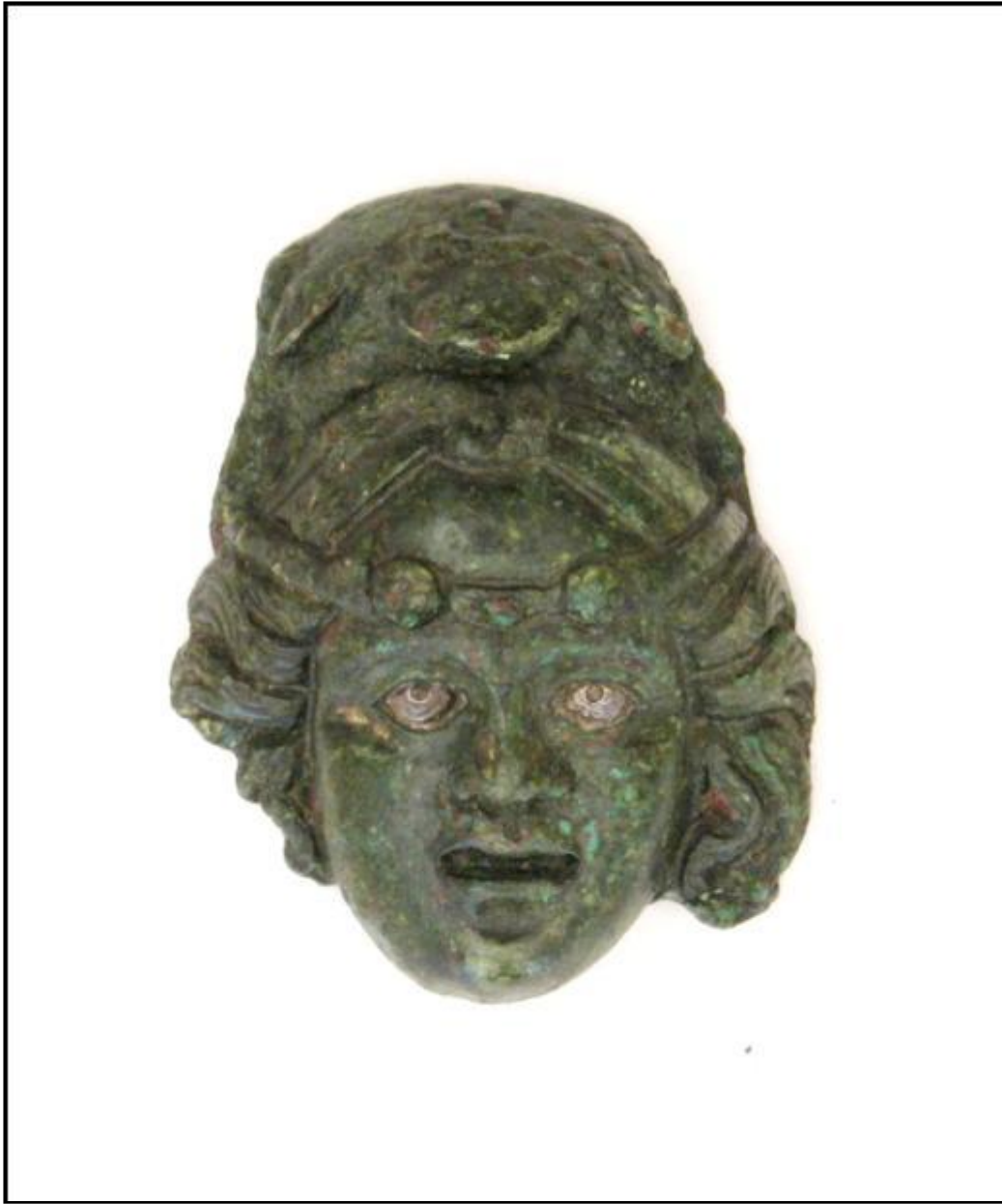
²⁸⁶ GARCIA SERRANO 1990, p. 268 n. 198.

²⁸⁷ GSCHWANTLER 1986, p. 120, n. 171; WEBSTER 1969, p. 229, UB 38; VON SACKEN 1871, p. 71, tav. 30, 5.

²⁸⁸ CAHN 1967, p. 18-19, n. 33.

²⁸⁹ FROEHNER 1897, p. 28 n. 43.

²⁹⁰ VALLICELLI 2004, p. 170, n. IX.7.

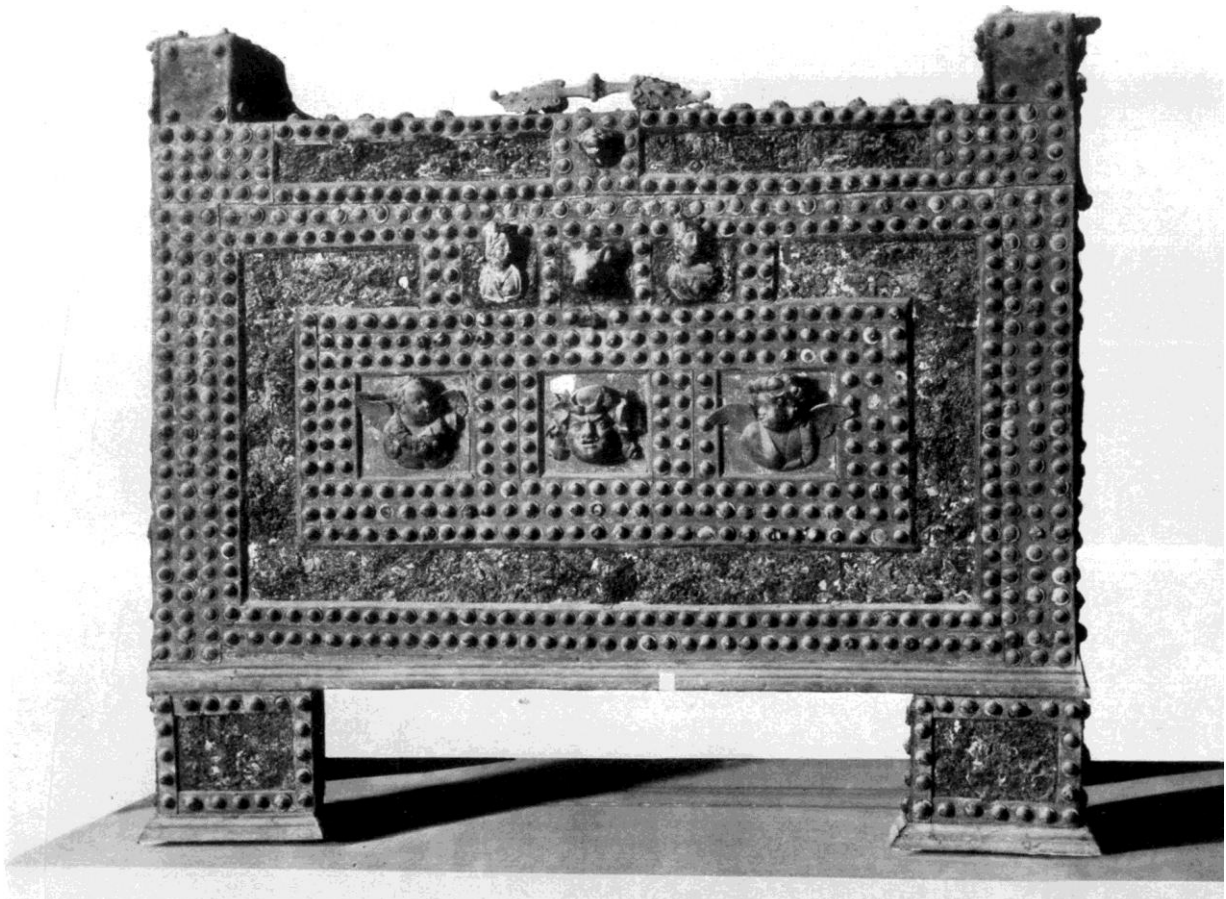


8: Testina di baccante, *Inv. n. Br85.*



8.1: Avignon, Muséum Calvet, vaso decorato con applique, ROLLAND 1965, n. 290.

8.2: Napoli, Museo Archeologico, scrigno decorato con Amore e Psyche, PERNICE 1932, tav. 52a.





8.3: Paris, Bibliothèque Nationale, testina di baccante, BABELON, BLANCHET 1895, n. 994.



8.4: Lyon, Musée des Beaux-Arts, testina di baccante, BOUCHER 1973, n. 26.

8.5: Torcello, Museo provinciale di Torcello, testina di baccante, TOMBOLANI 1981, n. 68.

8.6: Lyon, Musée des Beaux-Arts, testina di baccante, BOUCHER 1973, n. 26.





8.7: Bononia, Museo Archeologico Nacional, testina di Africa, GARCIA SERRANO 1990, n. 198.



8.8: Vienna, Kunsthistorisches Museum, maschera di baccante, GSCHWANTLER 1986, n. 171.

8.9: Maschera di baccante, CAHN 1967, n. 33.

8.10: Paris, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, maschera di baccante, FROEHNER 1897, n. 43.



Testina di vecchio barbato (463 Correr)

Alt. cm. 4,4; largh. cm. 3. Fusione cava. Patina verde. Frammentaria: troncata al livello del collo. Provenienza ignota.

Una piccola testa di bronzo, con resti di ferro, raffigura un vecchio barbuto. Specialmente sul lato destro la testa presenta abrasioni, per una conservazione non eccellente. Presenta tratti realistici. Gli occhi semichiusi non hanno il segno dell'iride, sotto il naso i baffi cadono ai lati con due folti ricci, coprendo il labbro superiore. La barba riccia incornicia il volto, unendosi ai capelli fino alle tempie. Il vecchio presenta forte calvizie, totalmente calvo sulla parte superiore del capo. I capelli sono fatti di corti riccioli, resi allo stesso modo della barba, con profonde incisioni specialmente sulla nuca. La manodopera sembra di buon livello.

Si può asserire con una certa sicurezza che l'ispirazione principale per la realizzazione di questa testa siano i ritratti dei filosofi di epoca ellenistica. Dalle dimensioni, è possibile che fosse alloggiata in una piccola erma, vista la pratica in uso nell'antichità romana di disporre simili statuette nei larari.

Una di queste doveva essere una testina conservata a Trieste (fig. 9.1)²⁹¹, che, nonostante le dimensioni ridotte, con il bronzetto veneziano condivide la calvizie, la forma della barba, anche se non è riccia, e la bocca semiaperta. La testa è stata attribuita al medio impero.

Come accennato, la testina veneziana deve rifarsi direttamente alla ritrattistica greca di IV secolo, specialmente quella relativa ai filosofi²⁹². Uno dei ritratti più vicini è però quello controverso del poeta tragico Moschione (fig. 9.2), conservato a Napoli. Consiste in una statuetta di marmo di 75 cm di un vecchio seduto, recante sulla base l'iscrizione (di dubbia autenticità) con il nome del tragico ma che non ha la testa pertinente. Anche questa testa reca forte calvizie, e anche la barba, benché meno riccia, non è dissimile da quella della testa conservata a Venezia.

Un parallelo si ha anche con una testa marmorea in condizioni non ottimali (figg. 9.3, 9.4 e 9.5)²⁹³, attribuita da Gisela M. A. Richter al filosofo cinico Menippo²⁹⁴. Anziana e con marcata calvizie, si hanno somiglianze soprattutto per la resa della barba folta e riccia, visibili soprattutto di

²⁹¹ CASSOLA GUIDA 1978, p. 113 n. 91.

²⁹² HEKLER 1912, pp. 112-116.

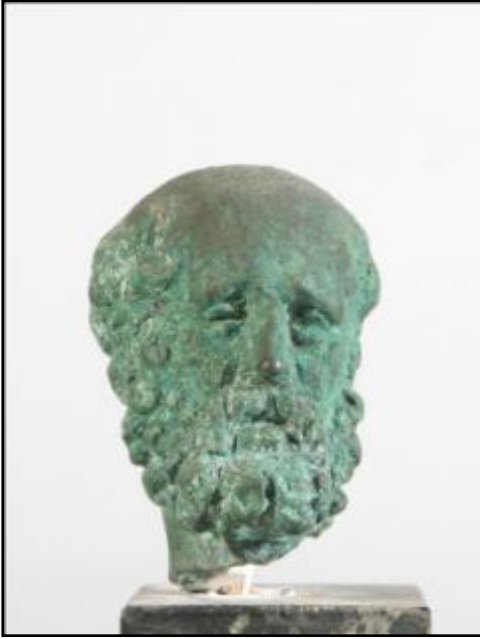
²⁹³ DILLON 2006, p. 157 n. A29(1).

²⁹⁴ RICHTER 1965, p. 185 fig. 1072.

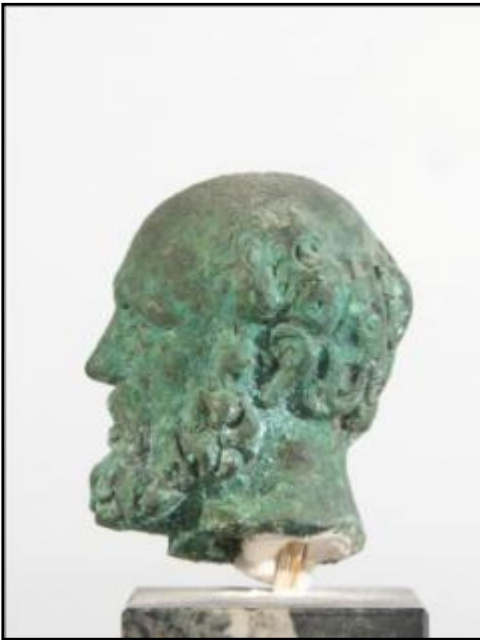
profilo e sul retro della testa piuttosto che di fronte, nonostante capelli e barba di Menippo siano più lunghi e folti.

Difficile dire qualcosa di più su questa testina al di là degli ovvi modelli, che rappresenta un tipo assai poco diffuso nella piccola bronzistica e che potrebbe forse essere l'elaborazione romana di un originale greco ellenistico.

Bibliografia: inedito.



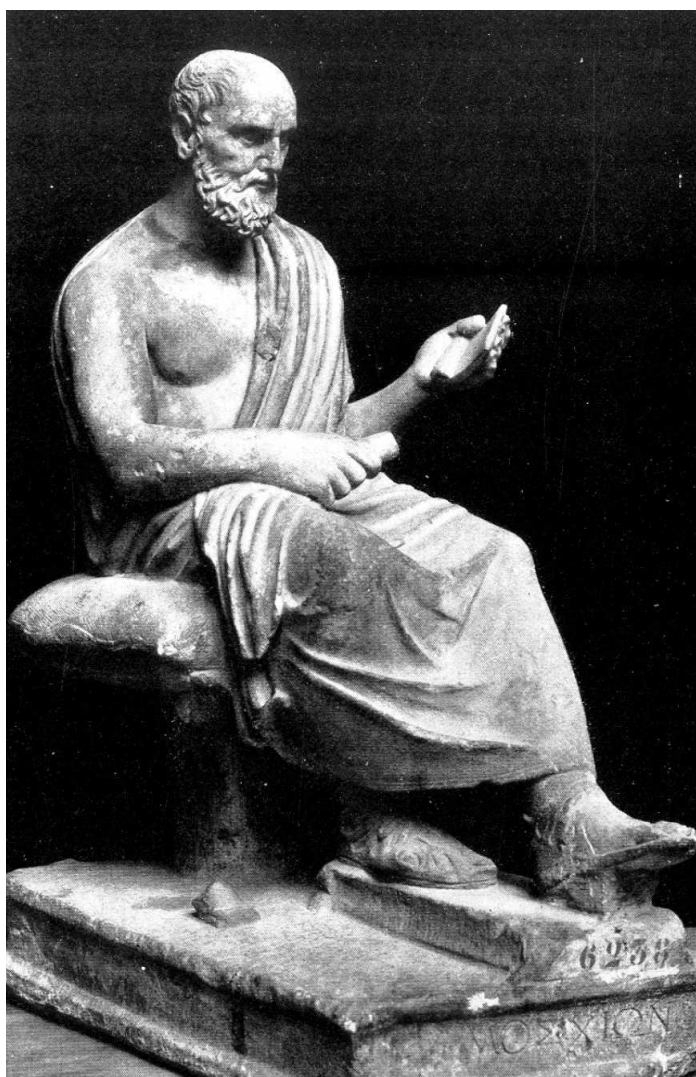
9: Testina di vecchio barbato, *Inv. n. 463 Correr.*

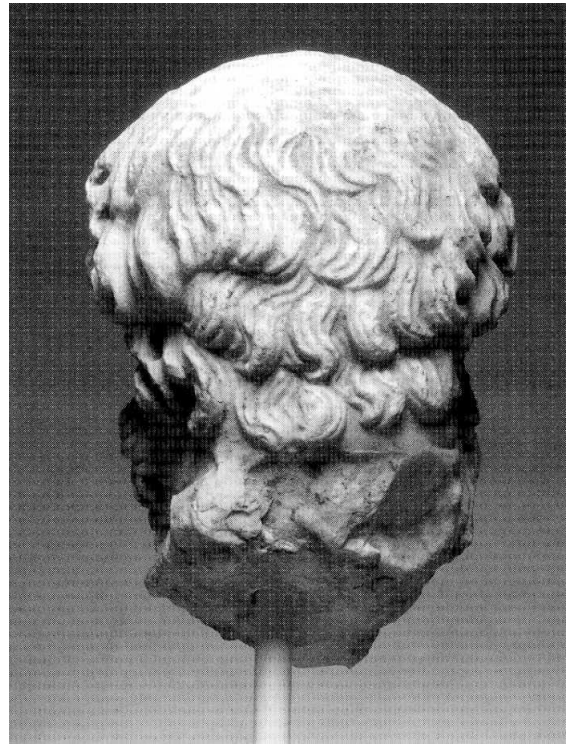
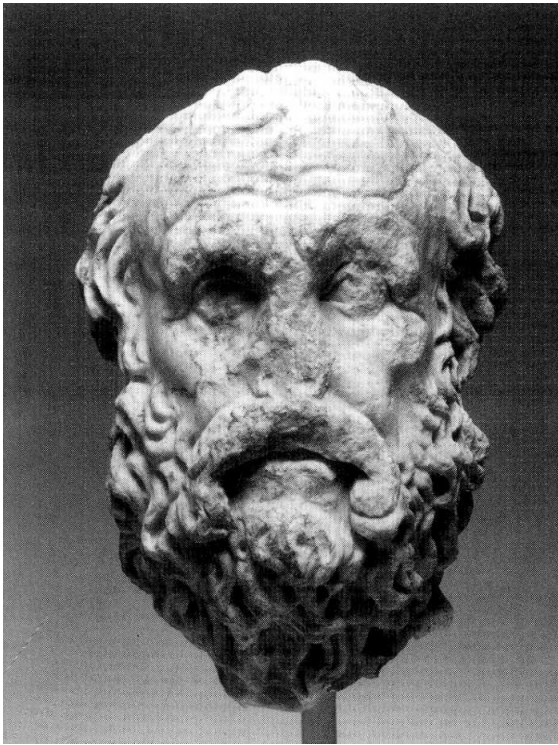




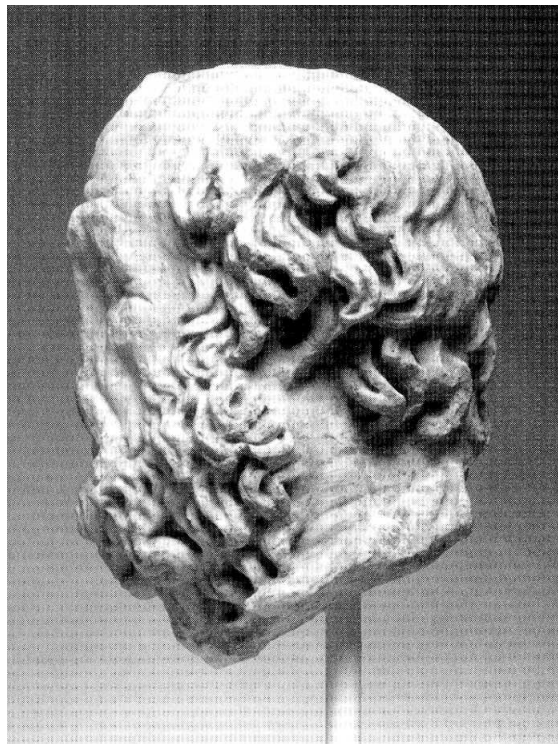
9.1: Trieste, Civico Museo di Storia ed Arte, testina barbata di filosofo, CASSOLA GUIDA 1978, n. 91.

9.2: Napoli, Museo Archeologico Nazionale, statuetta di Moschione, HEKLER 1912, p. 112a.





9.3-9.5: Los Angeles, Jean Paul Getty Museum,
ritratto di poeta o filosofo, DILLON 2006, figg. 18,
24, 22.



Testina d' ariete (Br 271)

Lungh. cm. 4,2; alt. cm 2,7. Fusione cava. Patina grigio verde. Presenta un foro passante a partire dalla sommità del capo e segni di frattura sotto la corona che separava la protome dell'animale dall'impugnatura dell'oggetto di cui faceva parte. Provenienza ignota.

Il bronsetto raffigura una piccola protome d'ariete. I particolari del muso sono ben definiti: le corna ricurve sono decorate con scanalature oblique, all'altezza della curva s'innestano le orecchie, rivolte all'indietro, e la punta delle corna è sporgente rispetto al resto del capo. Gli occhi sono grandi, senza iridi, con i contorni delineati chiaramente. Le narici sono rese in modo evidente sulla punta della protome, mentre sulla parte terminale del muso, lateralmente, è presente una decorazione a linee parallele. Dietro le corna e sotto di esse, in prossimità della gola dell'animale, il vello è realizzato con delle piccole incisioni a cerchielli. Nella sua parte terminale, la protome sporge verso il basso. Sul retro la testa termina con una ghiera a corona, che la assestava a un oggetto.

Protomi di questo tipo e dimensione erano largamente diffuse nel mondo classico, come estremità decorative di oggetti come patere²⁹⁵, coltelli²⁹⁶ od *oinochoe*²⁹⁷, a cui erano unite per saldatura o incastro²⁹⁸. In genere queste, anche se provenienti da epoche diverse, sono molto simili tra loro, con le orecchie sempre rivolte all'indietro sull'incavo formato dalla curvatura delle corna, gli occhi grandi e il pelo sempre indicato con piccole circonferenze incise.

Uno dei paralleli più vicini, già notato da Giovanna Luisa Ravagnan²⁹⁹, si può fare con una protome (che conserva ancora parte del manico della patera) conservata a Lione (fig. 10.1)³⁰⁰, soprattutto per la forma generale della testina e per il modo in cui la parte terminale del muso tende ad andare verso il basso assottigliandosi progressivamente.

Una certa somiglianza si riscontra con una testina di dimensioni affini datata al IV secolo a.C. e attribuita a un'officina etrusca (fig. 10.2)³⁰¹, specialmente per la resa del vello fatto di cerchi

²⁹⁵ ȘTEFĂNESCU 2004, p. 428, nn. 11-15; BOUCHER, TASSINARI 1976, pp. 121-125 nn. 137, 138, 141, 142; NUBER 1972, tav. 1 nn. 1, 4; tav. 2; tav. 4 nn. 1, 3.

²⁹⁶ BOLLA, TABONE 1996, pp. 248-249 n. B32, vd. note 115-118; WALDE PSENNER 1983, pp. 146-147 n. 133.

²⁹⁷ HÖCKMANN 1972, p. 25 n. 21.

²⁹⁸ BOLLA, TABONE 1996, p. 246 n. B30.

²⁹⁹ RAVAGNAN 1997b, p. 230 n. 100.

³⁰⁰ BOUCHER, TASSINARI 1976, p. 125 n. 142.

³⁰¹ ARS ANTIQUA A. G. LUZERN 1964, p. 6 n. 16.

finemente incisi. Allo stesso modo, si rintracciano somiglianze nella resa del pelo con l'estremità di un manico, forse di coltello, conservato a Trento (fig. 10.3)³⁰² ma datato al I secolo d.C.

Per quanto riguarda la forma generale della testa, il pezzo veneziano trova riscontro con uno conservato a Palermo (fig. 10.4)³⁰³: il muso sporge verso il basso similmente, e il confronto dei due pezzi di profilo fornisce diverse affinità, nonostante la resa forse più naturalistica della protome palermitana. Sulla base di confronti con altri pezzi locali, è stata supposta da Rosa Maria Carra una datazione verso la parte finale del VI secolo a.C. e una provenienza dalla zona imerese³⁰⁴.

Per la forma degli occhi (che in questo caso presentano anche l'iride), l'altezza delle corna (la cui punta è comunque più sporgente) e la resa del vello una certa somiglianza è rintracciabile in una protome conservata a Ginevra (fig. 10.5)³⁰⁵, mentre gli occhi e la resa della pelle attorno a essi sono affini in un manico di patera conservato a Lecce (fig. 10.6), considerato di età imperiale³⁰⁶ o ellenistica³⁰⁷ a seconda di chi l'ha trattato.

Non è facile ipotizzare per la protome di Venezia una datazione e un contesto di provenienza: queste decorazioni di manici con fattezze a testa d'ariete sono diffuse dal IV secolo a.C. fino ai primi secoli d.C. in età imperiale³⁰⁸, realizzate in modo piuttosto standardizzato e tra loro molto simili, tant'è che la testina in questione come visto registra somiglianze con altri esemplari di epoche diverse. Bruna Forlati Tamaro³⁰⁹ infatti, nel suo volume dedicato al Museo Archeologico di Venezia, attribuiva al pezzo una manifattura greco etrusca, mentre Giovanna Luisa Ravagnan³¹⁰ opta per il I secolo d.C. Tuttavia, osservando nella totalità i confronti, pare si possa propendere più per quest'ultima datazione bassa.

Bibliografia: FORLATI TAMARO 1969, p. 26 n.2; RAVAGNAN 1997b, p. 230 n. 100.

³⁰² WALDE PSENNER 1983, pp. 146-147 n. 133.

³⁰³ DI STEFANO 1975, p. 113 n. 208; CARRA 1972, p. 88 tav. XXXIX, 3.

³⁰⁴ CARRA 1972, p. 88.

³⁰⁵ DEONNA 1916, p. 69 n. 238.

³⁰⁶ DELLI PONTI 1973, p. 44 n. 67.

³⁰⁷ CASTOLDI 2004, p. 91.

³⁰⁸ CASTOLDI 2004, p. 91; NUBER 1972, p. 35.

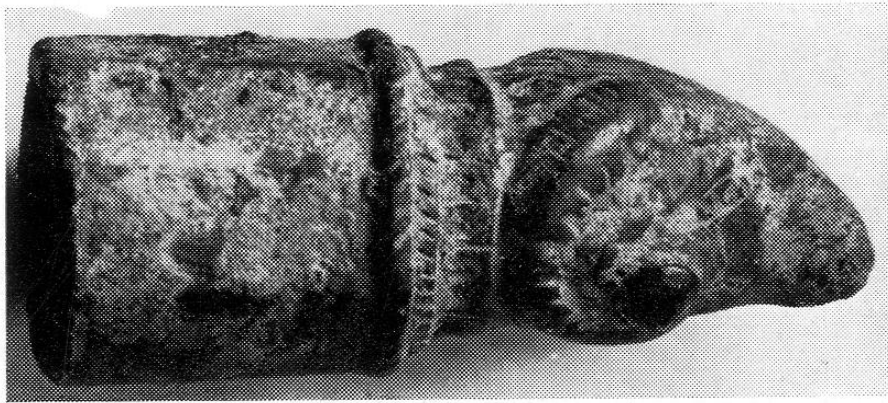
³⁰⁹ FORLATI TAMARO 1969, p. 26 n.2.

³¹⁰ RAVAGNAN 1997b, p. 230 n. 100.



10: Protome d'ariete, *Inv. n.Br 271*.



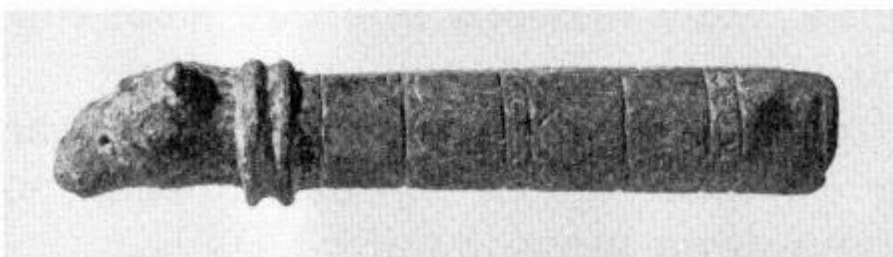


10.1: Lyon, Musée gallo-romain, manico con protome d'ariete, BOUCHER, TASSINARI 1976, n. 142.

10.2: Protome d'ariete, ARS ANTIQUA A. G.
LUZERN 1964, n. 16.



10.3: Trento, Museo Provinciale d'Arte, manico con protome d'ariete, WALDE PSENNER 1983, n. 133.





10.4: Palermo, Museo Nazionale, protome d'ariete, DI STEFANO 1975, n. 208.



10.5: Genève, Musée d'art et histoire, protome d'ariete, DEONNA 1916, n. 238.

10.6: Lecce, Museo Provinciale, manico con protome d'ariete, DELLI PONTI 1973, n. 67.



11-15

Pendagli fallici (636 Correr, 637 Correr, 638 Correr, 639 Correr, 640 Correr)

636 Correr: Lungh. cm. 2,9. Fusione piena. Patina grigia. Provenienza ignota.

637 Correr: Lungh. cm. 3,1. Fusione piena. Patina grigia. Frammentario: è mancante parte dell'anello di sospensione. Provenienza ignota.

638 Correr: Lungh. cm. 3,3. Fusione piena. Patina grigia. Provenienza ignota.

639 Correr: Lungh. cm. 3,2. Fusione piena. Patina grigia. Provenienza ignota.

640 Correr: Lungh. cm. 2,9. Fusione piena. Patina grigia. Provenienza ignota.

Di dimensione tra loro molto simile, prossima ai 3 cm, tutti questi pendagli raffigurano un fallo a tutto tondo, sormontato da un anello di sospensione. I nn. 636 Correr e 640 Correr sono tra loro molto simili, di resa piuttosto realistica e di proporzioni più tozze. Il n. 637 Correr è più affusolato e con la punta allungata, oltre che con parte dell'anello mancante. Il n. 638 Correr è il più sottile e presenta forma appuntita, mentre il n. 638 Correr ha l'anello di sospensione deformato e tra questi pendagli è il più consunto.

Amuleti di questo tipo erano molto diffusi in età romana. La loro funzione era di allontanare gli influssi nefasti e i "malocchi", attraendone lo sguardo su di loro, in quanto oggetti "indecenti". I loro portatori erano infatti individui la cui salute era esposta a maggior rischio, come i bambini o i militari in campagna³¹¹. Potevano essere utilizzati anche assieme ad altri amuleti, ma talvolta in uno stesso amuleto potevano esserci altri attributi assieme al fallo, come la mano a pugno con l'indice passante tra pollice e medio (fig. 11.5)³¹². Più comuni sono gli amuleti con il solo membro eretto, come in questo caso. Il fallo era un simbolo presente anche in molti altri supporti, rappresentava l'origine della vita e la potenza generatrice³¹³.

³¹¹ BOLLA, TABONE 1996, p. 266.

³¹² Il cosiddetto gesto della *fica*. Vd. MANGANARO 1985, pp. 163-164.

³¹³ GALLIAZZO 1979, p. 123.

Sono numerosi³¹⁴ i piccoli amuleti simili ai cinque conservati al Museo Archeologico di Venezia, ma privi di contesto sono databili semplicemente all'epoca romana imperiale (figg. 11.1, 11.2, 11.3, e 11.4)³¹⁵.

Bibliografia: inediti.

³¹⁴ Es. BOLLA, TABONE 1996, p. 267 n. B48; ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, PETERS, WITTEVEN 1972, pp. 58-59, nn. 97, 100; ROLLAND 1965, p. 177 n. 421.

³¹⁵ BOLLA, TABONE 1996, p. 266.



11: Pendaglio fallico, *Inv. n. 636 Correr.*



12: Pendaglio fallico, *Inv. n. 637 Correr.*



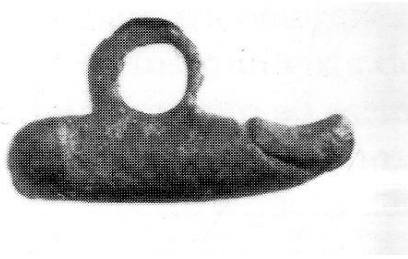
13: Pendaglio fallico, *Inv. n. 638 Correr.*



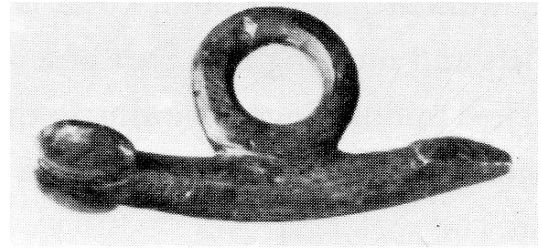
14: Pendaglio fallico, *Inv. n. 639 Correr.*



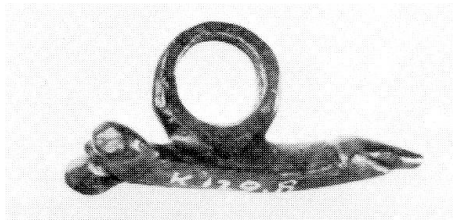
15: Pendaglio fallico, *Inv. n. 640 Correr.*



11.1: Como, Museo Civico Giovio, pendaglio fallico, BOLLA, TABONE 1996, n. B48.



11.2: Nijmegen, Rijksmuseum, pendaglio fallico, ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, PETERS, WITTEVEN 1972, n. 97.



11.3: Nijmegen, Rijksmuseum, pendaglio fallico, ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, PETERS, WITTEVEN 1972, n. 100.



11.4: Avignon, Museum Calvet, pendaglio fallico, ROLLAND 1965, n. 421.



11.5: Avignon, Museum Calvet, pendaglio fallico, ROLLAND 1965, n. 429.

Mano (464 Correr)

Lungh. cm. 4,9. Fusione cava. Patina irregolare verde, grigia e marrone. Frammentaria: mancanti il pollice e parte di indice e mignolo. Provenienza ignota.

Questo frammento rappresenta una mano destra, mancante di alcune dita. Le dimensioni sono abbastanza grandi per la piccola bronzistica, e qualora la mano facesse parte di una figura intera eretta, si può stimare un'altezza totale di diverse decine di centimetri. Medio e anulare sono parzialmente piegati, e si può ipotizzare che lo fossero anche indice e mignolo, mutili proprio all'altezza della parte piegata. È comunque possibile che la mano fosse in realtà un *ex voto*, rinvenuto in prossimità di un qualche santuario.

Bibliografia: inedito.



16: Mano, *Inv. n. 464 Correr.*



Dito (552 Correr)

Alt. cm. 8,1. Fusione cava. Patina marrone. Frammentario: è spezzato in prossimità della base. Provenienza ignota.

Il dito è di dimensioni naturali, è realizzato in modo realistico e doveva far parte di una statua di bronzo di proporzione umana oppure essere un dono votivo destinato a qualche santuario, quindi non frammentario. È in posizione eretta e viste le proporzioni slanciate deve trattarsi di un indice, un medio o un anulare. La pelle è molto liscia, priva di rughe, il che fa pensare a un personaggio giovanile.

Bibliografia: inedito.



17: Dito, *Inv. n. 552 Correr.*

Mano (Br 279)

Alt. cm. 21,8; largh. cm. 10. Fusione cava. Patina marrone verde. Frammentaria: il pezzo è troncato tra la mano e il polso. Provenienza: Roma.

La mano destra, di dimensioni poco più grandi di quelle naturali, ha una forma affusolata e regge un drappo, tenuto da anulare e mignolo che sono chiusi a pugno. Il medio è semipiegato, mentre l'indice punta in avanti, parallelo al pollice. All'altezza della troncatura tra mano e polso è rotto anche il drappo, le cui pieghe sono rese in modo realistico, così come la mano. Visto l'atteggiamento dell'indice, la mano doveva essere in posizione orizzontale, con il dito che probabilmente puntava in avanti e il panno che cadeva verso il basso.

Da una lettera scritta dal suo vecchio proprietario Girolamo Zulian sembra che questa mano provenga da Roma, dagli scavi operati dallo stesso Zulian presso Palazzo Venezia, dove furono rinvenuti i resti del sepolcro della famiglia degli Aproniani, di età tarda³¹⁶. Date le dimensioni e il contesto di rinvenimento, la mano poteva appartenere a una statua funeraria a tutto tondo pertinente al basso impero.

Bibliografia: DE PAOLI 1997, p. 294 n. 354.

³¹⁶ DE PAOLI 1997, p. 294 n. 354; FAVARETTO 1990, p. 221 nota 233.



18: Mano, *Inv. n. Br 279.*



Frammento di ginocchio (Br 337)

Alt. cm. 21,4; largh. cm. 10,8. Fusione cava. Patina verde marrone. Frammentario.

Provenienza ignota.

Non c'è molto da dire su questo frammento di una scultura probabilmente di dimensioni naturali raffigurante un ginocchio. La superficie è molto abrasa e non ci sono tracce di veste.

Bibliografia: inedito.



19: Frammento di ginocchio, *Inv. n. Br 337*.

Frammento di scultura (Br 338)

Alt. cm. 13; largh. cm. 11,3. Fusione cava. Patina marrone verde. Frammentario. Provenienza ignota.

Il frammento bronzeo potrebbe essere parte di una scultura di dimensioni naturali. La superficie è liscia e dovrebbe rappresentare una parte di pelle nuda, forse in prossimità di una spalla, vista la superficie concava. Non ci sono tracce di una possibile veste.

Bibliografia: inedito.



20: Frammento di scultura, *Inv. n. Br 338*.

Zoccolo (Br 339)

Alt. cm. 33; largh. (solo zoccolo) cm. 9,6. Fusione cava. Patina verde marrone. Frammentario: spezzato in prossimità della caviglia. La punta dello zoccolo è abrasa. Provenienza ignota.

Il pezzo è un frammento di una statua di grandi dimensioni e un'appendice equina. Modellato in modo realistico, emerge la muscolatura della caviglia e sul retro dello zoccolo cade della peluria, sempre resa realisticamente. Lo zoccolo poggiava a terra, è mancante anche di parte della punta, ma conserva anche tracce della base su cui doveva essere infisso. Ci sono abrasioni anche al di sotto della troncatura, sulla caviglia. Lo zoccolo era sicuramente posteriore, e osservando l'inclinazione della caviglia rispetto a esso si intuisce che gran parte del peso dell'animale poggiava proprio sulle zampe posteriori, in modo non dissimile dalla scultura bronzea di un cavallo rimasto privo del suo conducente, ma con parte del peso all'indietro, conservato e rinvenuto a Roma (fig. 21.1)³¹⁷.

Bibliografia: inedito.

³¹⁷ BERGEMANN 1990, pp. 103-105 n. P50.



21: Zoccolo, *Inv. n. Br339*.



21.1: Roma, Museo Nuovo Capitolino, cavallo (con cavaliere mancante), BERGEMANN 1990, tav. 3b.

Mano con *anulus* (Br 340)

Lungh. cm. 29,2; largh. cm. 10,1. Fusione cava. Patina marrone. Frammentaria: troncata tra il polso e l'avambraccio. Provenienza ignota.

Le dimensioni della mano sinistra sono probabilmente superiori alla grandezza naturale. Le dita sono semichiusse, tranne l'indice che è dritto. Sull'anulare c'è un anello con sul castone una decorazione essenziale a forma di S. Sulla parte interna del polso è presente una possibile traccia della veste.

La mano doveva trovarsi in posizione orizzontale, con l'indice che indicava un punto davanti al personaggio. Essendo il polso inclinato e non in linea con l'indice, il braccio sinistro del soggetto doveva essere leggermente sollevato, in un modo simile alla statua marmorea di Tito togato conservata ai Musei Vaticani (fig. 22.1)³¹⁸. Se però l'irregolarità in prossimità del polso fosse parte della veste allora la mano dovrebbe essere ben più vicina al corpo, similmente alla mano sinistra dello stesso Tito o dei marmi di togati di epoca imperiale (fig. 22.2)³¹⁹. Questo tipo di gestualità trova nel mondo romano lo stesso significato che ha oggi, l'indicazione, ed era molto utilizzata nell'oratoria³²⁰.

La parte di maggior interesse di questo frammento è senz'altro l'anello, che con i simboli raffigurati sul castone poteva rappresentare dei valori legati alla famiglia del portatore o comunque poteva sottolineare un certo status, specialmente nell'età tra la fine della repubblica e il primo impero. Con il progredire del principato però gli anelli tendevano a diventare oggetti sempre più legati soltanto al lusso³²¹.

L'atteggiamento della mano, le dimensioni e soprattutto la presenza dell'anello fanno chiaramente supporre che questa mano sinistra doveva appartenere a un personaggio di una certa importanza e autorità.

Bibliografia: inedito.

³¹⁸ BRILLIANT 1963, p. 93.

³¹⁹ BRILLIANT 1963, p. 69.

³²⁰ ALDRETE 1999, pp. 17-18.

³²¹ LA MONICA 2007.



22: Mano con *anulus*, Inv. n. Br 340.





22.1: Città del Vaticano, Musei Vaticani, Tito togato, BRILLIANT 1963, fig. 2.98.



22.2: Napoli, Museo Archeologico, Marcus Calatorius, BRILLIANT 1963, fig. 2.49.

Mitra (255 Correr)

Alt. cm. 13,3. Fusione piena. Patina marrone. Provenienza ignota.

Il bronzetto è di buona qualità e raffigura un giovane imberbe in posizione apparentemente danzante. Porta un copricapo frigio, dai cui bordi spuntano folti capelli ricci. La testa, leggermente torta verso destra, e lo sguardo sono rivolti in alto, con la bocca semiaperta. La veste è panneggiata ed è resa realisticamente con la superficie ruvida, dando bene l'impressione del tessuto che contrasta con la pelle liscia. Arriva alla metà delle braccia e sopra le ginocchia, legata in vita. Le braccia sono disposte in avanti rispetto al busto, con quello sinistro più sollevato. Entrambe le mani sono chiuse a pugno ed entrambe sono passate da un foro, che doveva permettere alla figura di reggere qualche oggetto. Si regge sul piede destro, mentre la gamba sinistra è sollevata, rendendo necessario un appoggio alla figura per poter stare in posizione eretta.

Questo esemplare non presenta grosse affinità con altri bronzetti, ma questo non significa che non valga la pena spenderci qualche parola. Per quanto concerne la piccola bronzistica i migliori confronti arrivano da dei busti raffiguranti delle divinità orientali. Un esempio è un'appliche conservata a Rabat (fig. 23.1)³²² in cui i caratteri principali del personaggio sono gli stessi della statuetta veneziana: il volto giovanile, il berretto frigio, i folti ricci e l'abito panneggiato (sebbene di fattura alquanto grezza) fanno pensare che perlomeno il personaggio raffigurato sia lo stesso, che può trovare identificazione con Attis o Mitra. Allo stesso modo, sebbene di fattura migliore, anche un piccolo busto conservato a Parigi (fig. 23.2)³²³ trova le stesse caratteristiche: copricapo frigio, ricci fluenti e volto giovane, vestito di clamide non identica ma non lontana dal bronzetto in esame.

Pur senza rappresentare Attis o Mitra, nella figura totale del bronzetto vi sono elementi che ricordano le numerose statuette di Lari (figg. 23.3 e 23.4)³²⁴, nella resa della veste panneggiata e svolazzante, nei capelli spesso ricci, nelle braccia (che però nei Lari sono solitamente più aperte e reggono degli attributi) e nelle gambe difficilmente in posizione statica, sebbene nell'esemplare veneziano la piega del ginocchio sia molto accentuata.

³²² BOUBE-PICCOT 1975, p. 343 n. 643; SOUVILLE 1957, pp. 191-192.

³²³ DE RIDDER 1913, p. 66 n. 435.

³²⁴ KAUFMANN-HEINIMANN 1977, pp. 56-57 n. 52; FRANZONI 1973, p. 145 n. 122.

Si può citare anche una statuetta d'attribuzione incerta conservata a Weimar (fig. 23.5)³²⁵, non dissimile da un Lare ma con quello che sembrerebbe un copricapo frigio.

I paralleli migliori non si trovano però nelle arti minori, bensì nei rilievi di pietra: è infatti difficile non notare l'affinità del bronzetto con i rilievi raffiguranti Mitra che sacrifica il toro (figg. 23.6, 23.7 e 23.8)³²⁶. Il berretto frigio, la veste panneggiata, i capelli ricci che spuntano attorno al viso giovanile, ma soprattutto la posizione delle gambe e delle braccia sono pressoché identiche a quelle dei rilievi mitriaci. La gamba destra poggiata a terra e quella sinistra piegata appoggiata al toro, il braccio sinistro sollevato a tenere in alto la testa dell'animale e la destra a stringere il pugnale conficcato nel corpo. Tuttavia è proprio osservando le mani del bronzetto che ci si accorge di una differenza fondamentale: i rilievi di Mitra tauroctono, nonostante le loro diversità legate a epoca e stile, presentano sempre degli schemi fissi e standardizzati, che difficilmente variano. Tra questi, il pugnale colpisce il toro sempre rivolto verso il basso, mentre la mano sinistra è aperta a tirare all'indietro il naso e la bocca della bestia. Nel bronzetto veneziano, la mano sinistra è chiusa a pugno, così come la destra, che però non ha un'inclinazione che consenta a un possibile pugnale da essa sorretto di colpire verso il basso. Inoltre, è mancante il mantello svolazzante dietro la schiena di Mitra che nei rilievi è sempre reso in modo piuttosto evidente.

Certo questo non esclude che il bronzetto possa rappresentare comunque un Mitra sacrificante: potrebbe essere un caso di reinterpretazione, con il pugnale tenuto dalla parte opposta e la mano sinistra che del toro potrebbe reggere un corno, che a questo punto assumerebbe una posa diversa rispetto a quella dei tipici rilievi. Altrimenti, il personaggio potrebbe tenere in mano anche oggetti di qualche altro tipo. Vista però l'aderenza soltanto parziale ad altri modelli e l'assenza di Mitra sacrificante nella piccola bronzistica (che peraltro nel caso veneziano sarebbe anche resa con imprecisioni) si può arrivare al punto che il bronzetto conservato al Museo Archeologico possa non essere un oggetto antico, che dell'antichità pare più una libera interpretazione.

Bibliografia: inedito.

³²⁵ KNEBEL 2009, pp. 70-71 n. 20. Inizialmente identificata con Ganimede per via del copricapo frigio, in seguito è stata proposta l'identificazione in una guerriera amazzone, ma sono mancanti i seni. Tuttavia la statuetta regge una patera con la mano sinistra, tipico attributo dei Lari.

³²⁶ CAMPBELL 1968, vd. tavole. Per uno degli esemplari di maggior pregio vd. SPERTI 2012-2013 pp. 265-267 e IANOVITZ 1972 pp. 28-29.



23: Mitra, *Inv. n. 255 Correr.*



23.1: Rabat, Musée de Rabat, Attis o
Mitra, BOUBE-PICCOT 1975, n. 643.



23.2: Paris, Musée du Louvre, Attis o
Mitra, DE RIDDER 1913, n. 435.

23.3: Augst, Augusta Raurica Museum, Iare,
KAUFMANN-HEINIMANN 1977, n. 52.



23.4: Verona, Museo Archeologico,
Iare, FRANZONI 1973, n. 122.





23.5: Weimar, Goethe-Nationalmuseum,
bronzetto d'identificazione incerta, KNEBEL
2009, n. 20.

23.6: Venezia, Museo Archeologico
Nazionale, Mitra tauroctono, BOLLATO 2004,
n. III.20.





23.7: Toronto, Royal Ontario Museum, Mitra tauroctono, DAVIDSON, BECK 1980, tav. 1.

23.8: Vienna, Kunsthistorisches Museum, Mitra tauroctono, IANOVITZ 1972, fig. 1.



Atleta (257 Correr)

Alt. cm. 12,1; largh. cm 4,3. Fusione piena. Patina grigio bruna. Frammentario: mancanti la parte terminale dell' avambraccio destro ed entrambe le mani. Provenienza ignota.

Dalla grezza fattura, il bronzetto raffigura un giovane nudo, stante su una base ovale, con il peso sulla gamba destra. La gamba sinistra è in posizione più arretrata e il piede è leggermente sollevato, ma comunque posa sulla basetta, più alta in prossimità del piede, con la figura che è quindi in posizione di avanzamento. Entrambe le braccia sono mutile: il destro è rivolto verso il basso e leggermente proteso in avanti, ed è mancante a partire dalla metà dell'avambraccio. L'arto sinistro invece ha il gomito piegato con l'avambraccio rivolto in avanti, ed è mancante soltanto la mano. L'elemento più singolare è senz'altro lo strano copricapo, a forma di calotta e con un rigonfiamento tra il bordo e la sommità dello stesso. Il fisico è rappresentato con proporzioni allungate e lavorato in modo abbastanza realistico, soprattutto nella zona del torace. Il collo è particolarmente robusto, e la testa è rivolta in avanti, con lo sguardo rivolto verso il basso e grandi occhi, mentre il naso e la bocca semiaperta hanno proporzioni più corrette.

La mancanza di entrambe le mani rendono difficoltosa la lettura di questo bronzetto, in quanto avrebbero potuto accertare o meno la probabile presenza di attributi, ma la posizione delle braccia è abbastanza ricorrente nelle raffigurazioni di atleti.

Nella medesima posizione vi è infatti una statuetta di atleta conservata a Berlino e proveniente da Ligourio, in Argolide (fig. 24.1)³²⁷. Rispetto all'esemplare veneziano però questa presenta proporzioni meno slanciate e un fisico più robusto. Il giovane è completamente nudo, non porta copricapo, regge una palla (o mela)³²⁸ con la mano sinistra sollevata mentre la mano destra, distesa parallela al corpo, è chiusa a pugno ma è trafitta da un'ampia fessura. Essa è stata ricondotta alla scuola argiva e datata verso il 470-460 a.C.

Raffigura un altro giovane nudo anche un bronzetto proveniente da Tegea conservato a Hannover (fig. 24.2)³²⁹, recante le braccia nella medesima posizione, anche se invertita. Il ragazzo, identificato come un offerente, ha il braccio destro rivolto in avanti e piegato ad angolo retto, con la mano che regge un piatto, mentre il sinistro cade in basso e la mano gli tocca la coscia. La testa è

³²⁷ THOMAS 1981, p. 75; LAMB 1969, pp. 146-147; ROLLEY 1967, p. 6, n. 58; LANGLOTZ 1967, p. 56, n.43; NEUGEBAUER 1951, pp. 8-12, n. 6, con relativa bibliografia a p. 9.

³²⁸ NEUGEBAUER 1951, p. 10.

³²⁹ THOMAS 1981, p. 113, tav. LXV.

rivolta leggermente a destra e tutta la figura è piuttosto snella e slanciata, consunta e di lavorazione grezza. Anche questa figura, come il bronzetto da Ligourio, non è in moto ma sembra avere entrambi i piedi (che però in questo caso sono mancanti) ben saldi al terreno.

Sempre in un offerente consiste un bronzetto conservato a Parigi (fig. 24.3)³³⁰, sempre con un giovane nudo che porge il braccio destro in avanti, con la mano che reggeva un attributo perduto, che poteva essere lo stesso dell'offerente di Tegea. Anche questo è stante con i piedi ben fissi a terra, con il corpo modellato in modo piuttosto armonioso³³¹ e la capigliatura voluminosa a forma di calotta, che acquisisce quasi le fattezze di un copricapo. È identificato nello stile attico e inquadrato nella prima metà del V sec. a.C.

Di provenienza magnogreca, forse locrese, è invece una statuetta in argento di atleta od offerente in posa simile (fig. 24.4)³³². La posizione delle gambe è invertita, con il piede sinistro leggermente avanzato e sollevato rispetto al destro, mentre le braccia, del tutto intatte, sono in una posizione affine a quella del bronzetto veneziano. La mano sinistra, sollevata, è chiusa a pugno e mancante soltanto del pollice, mentre la destra disposta lungo il fianco della figura, reggeva un oggetto, che si può supporre essere un piatto o una pentola. La testa, piuttosto grande rispetto al corpo, manifesta un linguaggio arcaico, e la statuetta sembra inquadrabile verso il 470 a.C.

Trova riscontro nella posa anche una statuetta che probabilmente raffigura Ercole conservata a Verona (fig. 24.5)³³³, con i piedi mancanti ma con le braccia nella stessa posizione dell'esemplare veneziano, con il sinistro in avanti che regge una mela e il destro disposto verso il basso lungo il corpo, con l'attributo mancante ma probabilmente identificabile nella clava dell'eroe.

Non troppo dissimile è anche la postura di un bronzetto di Apollo conservato a Bari (fig. 24.6)³³⁴ dalle fattezze particolarmente arcaiche, nudo, con il braccio sinistro disposto in avanti che reggeva l'arco. Sebbene in modo molto più accentuato della statuetta veneziana, anche questa di Apollo è in posizione di avanzamento. Il viso, la capigliatura e in parte anche la resa del fisico riflettono la componente arcaica del pezzo, suggerendone una datazione pertinente all'inizio del V secolo a.C., con una probabile origine da contesti magnogreci.

Nonostante la diversa posa, si possono notare somiglianze nella resa del fisico con un bronzetto proveniente da Aderno (fig. 24.7)³³⁵, in Sicilia, che consistono soprattutto nelle proporzioni slanciate e sulla resa della muscolatura, volta più a esaltare il fisico nella sua totalità piuttosto che i

³³⁰ THOMAS 1981, p. 111-112, tav. LXIII; BABELON, BLANCHET 1895, p. 409-410, n. 928.

³³¹ LAMB 1969, p. 155.

³³² KUNZE 2007, pp. 139-141, n. C 14.

³³³ FOGOLARI 1951, p. 368-369 n. 42.

³³⁴ DE JULIIS 1983, p. 124, tav. 92; ROLLEY 1967, p. 8, n. 79.

³³⁵ THOMAS 1981, p. 114, tav. LXVI, n.1; LAMB 1969, p. 156, tav. 56a; LANGLOTZ 1967, p. 147, tav. 89-90; ROLLEY 1967, p. 8, n. 80.

singoli muscoli. Come si nota, anche in questo caso il bronretto raffigura un giovane nudo, probabilmente nell'atto di compiere una libagione, e anche la datazione si assesta ancora verso il 470-460 a.C., anche se da un contesto magnogreco.

Tale bronretto veneziano dunque si presenta di non facile lettura soprattutto a causa dell'enigmatico copricapo, mentre presenta diversi paralleli soprattutto con bronzetti di atleti e/od offerenti nudi in posizioni simili. Tali reperti presentano quasi nella totalità una datazione che si assesta nella prima metà del V secolo, indipendentemente dalla manodopera greca o magnogreca, e forniscono il modello di riferimento principale della figura generale del bronretto conservato a Venezia, che resta però piuttosto incerto per quanto riguarda una potenziale identificazione, a causa del già citato copricapo e delle braccia mutilate di cui non ci sono eventuali tracce di attributi.

Bibliografia: inedito.



24: *Atleta, Inv. n. 257 Correr.*





24.1: Berlino, Altes Museum, atleta con palla, THOMAS 1981, tav. XXXIII, n. 1.



24.2: Hannover, Kestner Museum, offerente con piatto, THOMAS 1981, tav. LXV, n. 1.

24.3: Paris, Bibliotheque Nationale, offerente, THOMAS 1981, tav. LXIII, n. 2.

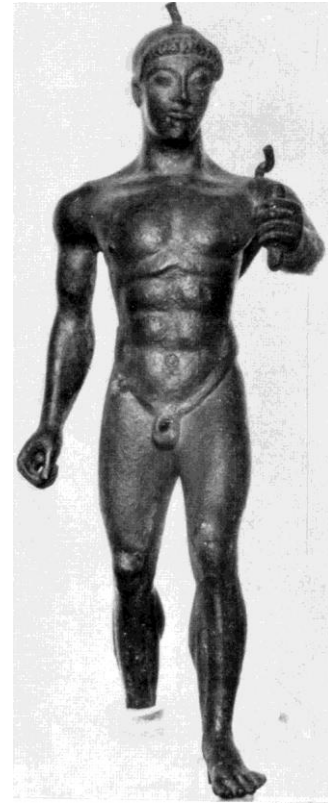
24.4: Gerusalemme, Bible Lands Museum, atleta, KUNZE 2007, pp. 139-141, n. C 14.





24.5: Verona, Museo Archeologico al Teatro Romano, Ercole, FOGOLARI 1951, fig. 16.

24.7: Siracusa, Museo Archeologico, atleta, LANGLOTZ 1967, tav. 89.



24.6: Bari, Museo Archeologico , Apollo con l'arco, ROLLEY 1967, n. 79.

Applique con busto d'infante (606 Correr)

Alt. cm. 5,8; largh. cm. 5,2. Fusione piena. Patina verde grigia. Frammentario: è mancante il manico del vaso di cui l'applique doveva essere parte. Sopra la testa c'è il segno di rottura. Provenienza ignota.

Il bronzetto consiste in un'applique decorativa di un vaso. In rilievo, emerge il busto di un bambino, riconoscibile dal volto paffuto. La testa è dritta rispetto al busto, chinata leggermente in avanti, con gli occhi con gli iridi incavati. Il naso è piatto e largo, la bocca chiusa, con le labbra carnose. Il capo sembrerebbe decorato con delle foglie d'edera, la fronte è cinta da un nastro, con due rosette poste sopra gli occhi. Al di sopra del nastro s'intravedono ciocche di capelli ricci. Il petto è parzialmente nudo, sulla spalla sinistra è poggiata una tunica, che ricade. La spalla destra è parzialmente esposta, mentre il braccio è coperto dalla tunica. In posizione centrale, all'altezza dell'addome, c'è la mano destra del bambino, sproporzionalmente grande, che regge una ciotola con due piccole anse verticali. Sopra e dietro la testa c'è parte del manico, troncato, del vaso di cui l'applique doveva far parte.

Sono noti alcuni vasi bronzei con il manico con simili decorazioni alla base. Una brocca bronzea conservata a Lione (fig. 25.1)³³⁶ mostra un'applique simile alla base dell'ansa. La forma è simile a quella veneziana, il soggetto raffigurato è un Eros alato. Si riscontrano somiglianze nel volto paffuto da infante, in posizione frontale ed eretto rispetto a petto e spalle, non leggermente chinato come quello di Venezia, sempre frontali. Gli occhi anche in questo caso hanno le iridi scavate. Il petto lascia intravedere della pelle nuda, ma è incorniciato da una veste che copre entrambe le spalle. Anche Eros regge qualcosa all'altezza dell'addome: in questo caso della frutta, retta però con la mano sinistra, mentre la destra fa comunque parte della composizione, in posizione più sollevata ma sempre attaccata al corpo.

Forse proveniente sempre dalla Gallia, come il vaso precedente, è anche un altro oggi conservato ad Avignone (fig. 25.2)³³⁷. L'applique sotto l'ansa mostra sempre il busto di Eros o comunque di un amorino in posizione frontale. Particolarmente paffuto, questo Eros non ha copricapo e ha le iridi scavate. Non regge nulla all'altezza dell'addome, le braccia cadono all'ingiù

³³⁶ BOUCHER, TASSINARI 1976, p. 147 n. 190.

³³⁷ ROLLAND 1965, p. 139 n. 294.

e le mani non compaiono. Alle spalle è provvisto delle ali, mentre una veste gli copre il petto lasciando braccia e spalle nude.

L'appliche di un'ansa conservata a Neuchatel (fig. 25.3)³³⁸ è piuttosto consunta ma vi si leggono dei punti in comune con quelle viste fino a questo punto. C'è sempre il busto dell'infante in posizione frontale, senza nulla sul capo e con una veste tenuta da due fermagli all'altezza delle spalle, che va a coprire del tutto il petto del bambino. Le mani non compaiono ma in questo caso neppure le ali, che non consentono di identificare anche questo personaggio con Eros.

Vi sono comunque anche somiglianze con oggetti di altro tipo, come dei piccoli busti non per forza legati ad anse di vasi o elementi decorativi di altri oggetti. Un busto d'infante conservato a Bonn (fig. 25.4)³³⁹, nonostante le diversità, presenta un elemento abbastanza interessante: nella parte inferiore vi è infatti un recipiente, sebbene più grande di quello stretto dall'infante veneziano e che sembra fatto di motivi vegetali. Oltre a questo, ci sono affinità con la solita faccia paffuta, che qui è incorniciata da un cappuccio.

Il busto di un satiro di Kassel (fig. 25.5)³⁴⁰ sempre molto paffuto invece ha la testa, girata verso destra, decorata da ghirlande e la veste che cade dalla spalla sinistra. Le apparenze sono ancora paffute e le iridi incavate. Entrambe le mani reggono degli attributi, della frutta e un'oca. Lo stile pare però molto più barocco del pezzo di Venezia.

Somiglianze nei tratti del volto si riscontrano anche in una testina che doveva essere un elemento decorativo di un carro, conservata a Rabat (fig. 25.6)³⁴¹.

Non sono noti esemplari dello stesso tipo dell'appliche veneziana, nonostante, in più casi, vi si possano riscontrare elementi in comune. L'edera e la decorazione sul capo rimandano chiaramente al contesto bacchico, ma in molti casi le decorazioni di su altri busti di satiri paiono realizzate in maniera diversa³⁴². La provenienza dei vasi e delle appliche con busti di bambini può far pensare anche per l'esemplare veneziano un contesto d'origine gallico, nonché ascrivibile ai primi secoli dell'impero romano³⁴³.

Bibliografia: inedito.

³³⁸ MÉAUTIS 1928, pp. 48-49.

³³⁹ MENZEL 1986, p. 132 n. 327.

³⁴⁰ HÖCKMANN 1972, p. 37 n. 83.

³⁴¹ BOUBE-PICCOT 1980, p. 57 n.16.

³⁴² MENZEL 1986, pp. 131-132, nn. 325-326; p. 133 nn. 328-330; HÖCKMANN 1972, p. 37 n. 83.

³⁴³ BOUCHER, TASSINARI 1976, p. 147 n. 190, nota 3; HÖCKMANN 1972, p. 37 n. 83.



25: Applique con busto d'infante, *Inv. n.*
606 Correr.

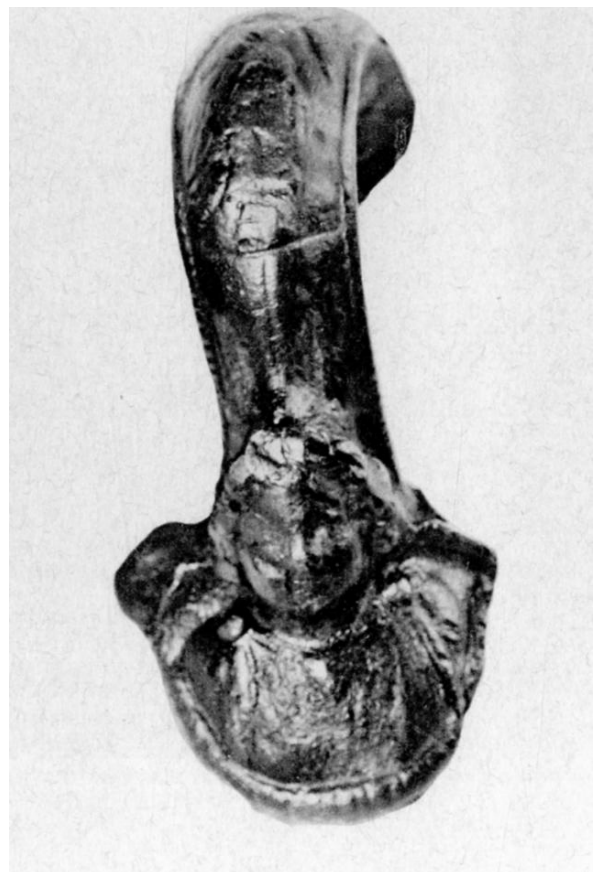


25.1: Lyon, Musée gallo-romain, brocca con applique, BOUCHER, TASSINARI 1976, n. 190.



25.3: Neuchatel, Musée d'ethnographie, ansa con applique, MÉAUTIS 1928, tav. IV.

25.2: Avignon, Musée Calvet, brocca con applique, ROLLAND 1965, n. 294.





25.4: Bonn, Rheinisches Landesmuseum,
busto d'infante, MENZEL 1986, n. 327.



25.5: Kassel, Staatliche Kunstsammlungen,
busto d'infante, HÖCKMANN 1972, n. 83.

25.6: Rabat, Musée de Rabat, testina d'infante,
BOUBE-PICCOT 1980, n.16.



BIBLIOGRAFIA

- ADAM 1984 ADAM, A. M., *Bronzes étrusques et italiques*, Paris 1984.
- ALDRETE 1999 ALDRETE, G. S., *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore-London 1999.
- ALSOP 1982 ALSOP, J., *The rare art traditions*, New York-London 1982.
- ANDRÈN 1948 ANDRÈN, A., *Classical Antiquities in the Zorn Collection*, in *OpuscArch* 13, 1948, pp.1-90.
- ARS ANTIQUA A. G. ARS ANTIQUA A. G. LUZERN, *Antike Kunst: Marmor, Terrakotten, Bronzen, Goldschmuck, Glaser. Angebot zu festen Preisen, Dezember 1964*, Luzern 1964.
- AVESANI 1976 AVESANI, R., *Il preumanesimo veronese*, in *Storia della cultura veneta 2. Il trecento*, a cura di G. Folena, Vicenza 1976, pp. 111-141.
- BABELON, BLANCHET 1895 BABELON, E., BLANCHET, J., A., *Catalogue des bronzes antiques de la Bibliothèque National*, Paris 1895.
- BARIZZA 1988 BARIZZA, S., *Le sedi del museo: da Casa Correr, al Fontego dei Turchi, alle Procuratie*, in *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, a cura di M. Gambier, Venezia 1988, pp. 291-295.
- BASSI 1976 BASSI, E., *Palazzi di Venezia*, Venezia 1976.
- BASSO 1997 BASSO, A. D., *L'ambiente dello Statuario*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto e G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 61-65.
- BAZIN 1967 BAZIN G., *Le temps des Musées*, Paris 1967.
- BECATTI 1955 BECATTI, G., *Oreficerie antiche, dalle minoiche alle barbariche*, Roma

- 1955.
- BENTZ 1992 BENTZ, M., *Etruskische Votivbronzen des Hellenismus*, Firenze 1992.
- BESCHI 1972-1973 BESCHI, L., *Antichità cretesi a Venezia*, in *ASAtene* 50-51, 1972-1973, pp. 479-502.
- BESCHI 1976 BESCHI, L., *Collezioni d'Antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in *AquilNost* 47, 1976, pp. 1-44.
- BESCHI 1983 BESCHI, L., *Collezioni d'arte greca in Italia*, in *Il veltro* 27, 1983, pp. 253-255.
- BESCHI 1985 BESCHI, L., *I rilievi ravennati dei "troni"*, in *Felix Ravenna* 127-130, 1985, pp. 1-80.
- BESCHI 1986a BESCHI, L., *La scoperta dell'arte greca*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana III*, Torino 1986, pp. 295-372.
- BESCHI 1986b BESCHI, L., *Due monumenti efesini nella collezione di G. Zulian*, in *AquilNost* 57, 1986, pp. 413-436.
- BESCHI 1999 BESCHI, L., *Onorio Belli a Creta. Un manoscritto inedito della Scuola Italiana Archeologica di Atene (1587)*, Atene 1999.
- BIASUZ 1957-1958 BIASUZ, E., *Carlo Patin, medico e numismatico*, in *BMusPadova* 46-47, 1957-1958, pp. 67-116.
- BIEBER 1915 BIEBER, M., *Die Antiken Skulpturen und Bronzen des Königlichen Museum Fridericianum in Cassel*, Marburg 1915.
- BOLLA, TABONE 1996 BOLLA, M., TABONE, G. P. (a cura di), *Bronzistica figurata preromana e romana del Civico Museo Archeologico "Giovio" di Como*, Como 1996.
- BOLLATO 2004 BOLLATO, A., *III.20*, in *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, Milano 2004, p. 94.

- BORDENACHE
BATTAGLIA 1979 BORDENACHE BATTAGLIA, G., *Le ciste prenestine I.1*, Roma 1979.
- BORDENACHE
BATTAGLIA,
EMILIOZZI 1990 BORDENACHE BATTAGLIA, G., EMILIOZZI, A., *Le ciste prenestine I.2*, Roma 1990.
- BOREAN 2007a BOREAN, L., *Gaspar Chechel*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, p. 248.
- BOREAN 2007b BOREAN, L., *Alvise Molin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, p. 288.
- BOUBE-PICCOT 1975 BOUBE-PICCOT, C., *Les bronzes antiques du Maroc II, Le mobilier*, Rabat 1975.
- BOUBE-PICCOT 1980 BOUBE-PICCOT, C., *Les bronzes antiques du Maroc III, Les chars et l'attelage*, Rabat 1980.
- BOUCHER 1970 BOUCHER, S., *Bronzes grecs, hellénistiques et étrusques des musées del Lyon*, Lyon 1970.
- BOUCHER 1971 BOUCHER, S., *Vienne: Bronzes antiques*, Paris 1971.
- BOUCHER 1973 BOUCHER, S., *Bronzes romains figurés du musée des beaux-arts de Lyon*, Lyon 1973.
- BOUCHER, TASSINARI
1976 BOUCHER, S., TASSINARI, S., *Bronzes antiques du musée de la civilisation Gallo-Romaine à Lyon, I: inscriptions, statuarie, vaisselle*, Paris 1976.
- BRACCESI 1984 BRACCESI, L., *La leggenda di Antenore. Da Troia a Padova*. Padova 1984.
- BRILLIANT 1963 BRILLIANT, R., *Gesture and Rank in Roman Art. The Use of Gestures to Denote Status in Roman Sculpture and Coinage*, New Haven 1963.
- BRISTOT, PIANA 1997 BRISTOT, A., PIANA, M., *Il Palazzo dei Grimani a Santa Maria Formosa*, in

Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 45-52.

- CAHN 1967 CAHN, H. A., *Kunstwerke der Antike: Terrakotten, Bronzen, Keramik, Skulpturen. Samstag, den 6. Mai 1967 im grossen Saal des Kaufmännischen Vereins, Aeschehgraben 15, Basel*, Basel 1967.
- CALLEGARI 1930 CALLEGARI, A., *Il museo provinciale di Torcello*, Venezia 1930.
- CALVELLI 2008 CALVELLI, L., *Sull'iscrizione CIL, V, 4070. Vicende collezionistiche di alcuni reperti della raccolta archeologica del palazzo ducale di Mantova*, in *Est enim ille flos Italiae (Atti delle giornate di studi in onore di E. Buchi, Verona, 30 novembre-1 dicembre 2006)*, a cura di P. Basso, A. Buonopane, A. Cavarzere, S. Pesavento Mattioli, Verona 2008, pp. 547-558.
- CAMPBELL 1968 CAMPBELL, L. A., *Mithraic Iconography and Ideology*, Leiden 1968.
- CARAVALE 2003 CARAVALE, A., *Museo Claudio Faina di Orvieto. Bronzetti votivi*, Perugia 2003.
- CARRA 1972 CARRA, R., M., *Ornamenti bronzei e matrici fittili*, in *Quaderno imerese*, Roma 1972, pp. 75-92.
- CASORIA SALBEGO 1983 CASORIA SALBEGO, C., *Per una storia delle collezioni di San Giovanni di Verdara in Padova: testimonianze documentarie*, in *BMusPadova* 72, 1983, pp. 219-257.
- CASSOLA GUIDA 1969 CASSOLA GUIDA, P., *Eracle coi pomi delle Esperidi*, in *AquilNost* 40, 1969, pp. 47-56.
- CASSOLA GUIDA 1978 CASSOLA GUIDA, P., *Bronzetti a figura umana delle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milano 1978.
- CASTOLDI 2004 CASTOLDI, M., *Recipienti in bronzo dal territorio dell'antica Brixia tra età tardorepubblicana ed età augustea* in *The Antique Bronzes: Typology, Chronology, Authenticity. The Acta of the 16th International Congress of*

Antique Bronzes, Bucharest, May 26th-31st, 2003, a cura di C. Mușețeanu, Bucharest 2004, pp. 85-95.

- CECCHINI 2008a CECCHINI, I., s. v. *Jacopo Strada*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 311-312.
- CECCHINI 2008b CECCHINI, I., s. v. *Andrea Loredan*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 293-294.
- CHABOUILLET 1883 CHABOUILLET, A., *Canéphore ou cariatide. Statuette de bronze longtemps nommée Angérone*, in *Gazette archéologique* 8, 1883, pp. 260-262.
- CHASE 1911 CHASE, G. H., *A Praenestine Cista in the Collection of James Loeb, Esq.*, in *AJA* 15, 1911, pp. 465-481.
- CHASE 1924 CHASE, G. H., *Greek and Roman Sculptures in American Collections*, Harvard 1924.
- CHIADINI 1996 CHIADINI, G., *Selvans*, in *StEtr* 61, 1996, pp. 161-180.
- CIASCA 1962 CIASCA, A., *Il capitello detto eolico in Etruria*, Firenze 1962.
- CIUCCARELLI 2006 CIUCCARELLI, M. R., *Acheloo ctonio dalla Magna Grecia all'Etruria?*, in *Mediterranea* 3, 2006, pp. 121-140.
- COLIN 1981 COLIN, J., *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris 1981.
- COMSTOCK,
VERMEULE 1971 COMSTOCK, M., VERMEULE, C., *Greek, Etruscan and Roman Bronzes in the Museum of Fine Arts, Boston*, Boston 1971.
- CORALINI 2001 CORALINI, A., *Hercules Domesticus – Immagini di Ercole nelle case della regione vesuviana (I secolo a.C. – 79 d.C.)*, Napoli 2001.

- COZZI 1961 COZZI, G., *Federico Contarini: un antiquario veneziano tra Rinascimento e Controriforma*, in *BollIstStSocStVen*, 3, 1961, pp. 190-220.
- DANESI SQUARZINA 1988 DANESI SQUARZINA, S., *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Roma 1988, pp. 27-49.
- DAVIDSON, BECK 1980 DAVIDSON, M., BECK, R., *Archaeological Monuments: The Mithraic relief in Toronto*, in *JMithrSt* 3, 1980, pp.185-199.
- DE JULIIS 1983 DE JULIIS, E., M., *Bronzi e oreficerie*, in *Il museo archeologico di Bari*, a cura di E. De Juliis, Bari 1983, pp. 117-142.
- DE PAOLI 1997 DE PAOLI, M., *Il legato Zulian, 1795*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto e G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 282-298.
- DE PAOLI 2004 DE PAOLI, M., *IX.5 in Museo archeologico nazionale di Venezia*, Milano 2004, p. 168.
- DE RIDDER 1913 DE RIDDER, A., *Les bronzes antiques du Louvre I, Les figurines*, Paris 1913.
- DEL CHIARO 1974 DEL CHIARO, M., *University of California, Santa Barbara Excavations at Ghiaccio Forte, Tuscany (First Campaign, Summer 1973)*, in *AJA* 78, 1974, pp. 385-390.
- DEL CHIARO 1981 DEL CHIARO, M., *Re-Exhumed Etruscan Bronzes*, Santa Barbara 1981.
- DEL NEGRO 1980 DEL NEGRO, P., *Giacomo Nani e l'Università di Padova nel 1781*, in *Quaderni per la storia dell'Università di Padova* 13, 1980, pp. 77-114.
- DELLA SETA 1918 DELLA SETA, A., *Museo di Villa Giulia*, Roma 1918.
- DEONNA 1916 DEONNA, W., *Catalogue des bronzes figurés antiques*, Zurich 1916.
- DI STEFANO 1975 DI STEFANO, C., *Bronzetti figurati del Museo Nazionale di Palermo*,

Palermo 1975.

- DILLON 2006 DILLON, S., *Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles*, Cambridge 2006.
- DONATO 1985 DONATO, M. M., *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana II*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 97-152.
- FAVARETTO 1984 FAVARETTO, I., "Una tribuna ricca di marmi...": *appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa*, in *AquilNost* 55, 1984, pp. 205-240.
- FAVARETTO 1986 FAVARETTO, I., *Le "antichità profane" di Giovanni Grevembroch: disegni dall'antico nella Venezia del XVIII secolo*, in *AquilNost* 57, 1986, pp. 597-616.
- FAVARETTO 1988 FAVARETTO, I., *Memoria dell'immagine e immagine della memoria: significato e valore del catalogo illustrato nella storia delle collezioni veneziane di antichità*, in *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, a cura di M. Zorzi, Roma 1988, pp. 165-180.
- FAVARETTO 1990 FAVARETTO, I., *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.
- FAVARETTO 1997a FAVARETTO, I., *Per la memoria delle cose antiche... La nascita delle collezioni e la formazione dello Statuario Pubblico*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 38-44.
- FAVARETTO 1997b FAVARETTO, I., *La vita dello Statuario tra XVII e XVIII secolo*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 53-60.
- FAVARETTO 2008 FAVARETTO, I., "La memoria delle cose antiche...": *il gusto per l'antico e il collezionismo di antichità a Venezia dal XIV al XVI secolo*, in *Il*

collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento, a cura di M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 83-95.

- FITTSCHEN 1985 FITTSCHEN, K., *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana II*, a cura di S. Settis, Torino 1985, pp. 383-412.
- FLEISCHER 1967 FLEISCHER, R., *Die römischen Bronzen aus Österreich*, Mainz am Rhein 1967.
- FOGOLARI 1951 FOGOLARI, G., *Bronzetti etruschi e italici nel Museo del teatro romano di Verona*, in *StEtr* 21, 1951, pp. 343-374.
- FORLATI TAMARO 1969 FORLATI TAMARO, B., *Il museo archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma 1969.
- FRANZONI 1973 FRANZONI, L., *Bronzetti romani del museo archeologico di Verona*, Venezia 1973.
- FRANZONI 1980 FRANZONI, L., *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in *RdA* 4, 1980, pp.70-77.
- FRANZONI 1984 FRANZONI, C., "Rimembranze d'infinito cose". *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana I*, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 301-360.
- FROEHNER 1897 FROEHNER, W., *Collection Auguste Dutuit: or et argent, ivoires, verres et sculptures en pierre*, Paris 1897.
- FURTLEHNER 2007 FURTLEHNER, S., *Bartolomeo della Nave*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia 2007, p. 258.
- FURTWÄNGLER 1884 FURTWÄNGLER, A., s. v. *Herakles*, in Roscher W., H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, Leipzig 1884, pp. 2135-2252.
- GALLIAZZO 1979 GALLIAZZO, V., *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Roma 1979.

- GALLO 1952 GALLO, R., *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, in *Archivio Veneto* 50-51, pp. 34-77.
- GAMBIER 1988 GAMBIER, M., *Girolamo Ascanio Molin*, in *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, a cura di M. Gambier Venezia 1988, pp. 91-94.
- GARCIA SERRANO 1990 GARCIA SERRANO, R. *et alii*, (a cura di), *Los bronces romanos en España*, Madrid 1990.
- GARGAN 1978 GARGAN, L., *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova 1978.
- GARGAN 1980 GARGAN, L., *La cultura umanistica a Treviso nel Trecento*, in *Tomaso da Modena e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il 6° Centenario della morte, Treviso, 31 agosto-3 settembre 1979*, a cura di A. Mazarolli, Treviso 1980, pp. 145-156.
- GARGAN 1990 GARGAN, L., *Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano*, in *Venezia e l'archeologia. Un importante capitolo nella storia del gusto dell'antico nella cultura artistica veneziana. Congresso internazionale (Venezia 1988)*, Roma 1990, pp. 13-21.
- GEORGIEV 1995 GEORGIEV, P., *Figurines of Heracles from Moesia Inferior*, in *Acta of the 12th Congress on Ancient Bronzes, Nijmegen 1992*, a cura di S. T. A. M. Mols, Nijmegen 1995, pp. 261-265.
- GERHARD 1839 GERHARD, E., *Etruskische Spiegel, I*, Berlin 1839.
- GORINI 1972 GORINI, G., *Monete antiche a Padova*, Padova 1972.
- GSCHWANTLER 1986 GSCHWANTLER, K., *Sonderausstellung Guss+Form: Bronzen aus der Antikensammlung*, Wien 1986.
- GUALANDI 1978-1979 GUALANDI, G., *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in *Ricerche di storia dell'arte* 8, 1978-1979, pp. 5-26.
- HASKELL, PENNY 1982 HASKELL, F., PENNY N., *Taste and the Antique. The Lure of Classical*

Sculpture 1500-1900, New Haven-London 1982.

- HEKLER 1912 HEKLER, A., *Greek & Roman Portraits*, London 1912.
- HOCHMANN 1992 HOCHMANN, M., *Peintres et commanditaires à Venise (1540-1628)*, Paris 1992.
- HOCHMANN 2008a HOCHMANN, M., *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 3-39.
- HOCHMANN 2008b HOCHMANN, M., *La famiglia Grimani*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 207-223.
- HOCHMANN 2008c HOCHMANN, M., s. v. *Giacomo Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, M. Hochman, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, p. 260.
- HÖCKMANN 1972 HÖCKMANN, U., *Antike Bronzen; Staatliche Kunstsammlungen Kassel*, Kassel 1972.
- IANOVITZ 1972 IANOVITZ, O., *Il culto solare nella 'X Regio'*, Milano 1972.
- ISLER 1970 ISLER, H. P., *Acheloos. Eine Monographie*, Bern 1970.
- ISLER 1981 ISLER, H. P., s. v. *Acheloos* in *LIMC I*, Zürich-München 1981, pp. 12-36.
- ISMAN 2001 ISMAN, F., *Venezia fabbrica d'arte tra collezionismo ed esportazione*, Venezia 2001.
- JACOBS 1925 JACOBS, E., *Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst*, in *Repertorium für Kunstwissenschaft* 46, 1925, pp. 15-38.
- JANNOT 1974 JANNOT, J. R., *Achéloos, le taureau androcéphale et les pasque cornues dans l'Etrurie archaïque*, in *Latomus* 33, 1974, pp. 765-789.

- JURGEIT 1999 JURGEIT, F., *Die etruskischen und italischen Bronzen sowie Gegenstände aus Eisen, Blei und Leder im Badischen Landesmuseum Karlsruhe*, Pisa-Roma 1999.
- KAMMERER GROTHAUS 1981 KAMMERER GROTHAUS, H., *Die erste Aufstellung der Antiken aus den Vesuvstädten in Portici*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck *et alii*, Berlin 1981, pp. 11-19.
- KASPAR 1981 KASPAR, D., *Felix Urbium Restitutio. "Le antichità di Ercolano" zwischen Museum und Öffentlichkeit*, in *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di H. Beck *et alii*, Berlin 1981, pp. 21-31.
- KAUFMANN-HEINIMANN 1977 KAUFMANN-HEINIMANN, A., *Die römischen Bronzen der Schweiz I, Augst*, Mainz am Rhein 1977.
- KNEBEL 2009 KNEBEL, K., *Goethe als Sammler figürlicher Bronzen: Sammlungsgeschichte und Bestandskatalog*, Leipzig 2009.
- KUNZE 2007 KUNZE, M., *Meisterwerke antiker Bronzen und Metallarbeiten aus der Sammlung Borowski*, Ruhpolding-Mainz 2007.
- LA MONICA 2007 LA MONICA, D., *Caput e anulus: segni di identità su castoni d'anello fra tarda repubblica e prima età imperiale*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa 2007, pp. 111-128.
- LAMB 1969 LAMB, W., *Ancient Greek and Roman Bronzes*, Chicago 1969.
- LANGLOTZ 1967 LANGLOTZ, E., *Frühgriechische Bildhauerschulen*, Roma 1967.
- LAUBER 2005 LAUBER, R., *"Opera perfettissima." Marcantonio Michiel e la Notizia d'opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia 2005, pp. 77-116.
- LAUBER 2007a LAUBER, R., *Ruzzini, collezione*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, pp. 311-313.

- LAUBER 2007b LAUBER, R., *La collezione Reynst*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, pp. 304-305.
- LAUBER 2007c LAUBER, R., *La collezione di Bartolomeo della Nave*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, pp. 258-261.
- LAUBER 2008a LAUBER, R., s. v. *Oliviero Forzetta*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 280-281.
- LAUBER 2008b LAUBER, R., s. v. *Andrea Odoni*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 298-300.
- LAUBER 2008c LAUBER, R., s. v. *Francesco Zio*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 326-328.
- LAUBER 2008d LAUBER, R., s. v. *Gabriele Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 317-319.
- LAUBER 2008e LAUBER, R., s. v. *Federico Contarini*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, pp. 258-259.
- LAUBER 2008f LAUBER, R., s. v. *Andrea Vendramin*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia 2008, p. 316.
- LOGAN 1979 LOGAN, A. M., *The "cabinet" of the brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam-Oxford-New York 1979.
- MALGIERI 2008 MALGIERI, A., *Un bronzetto di Hercules dexiomenos e il culto di Ercole a Iasos*, in *Blasos* 14, 2008, pp. 24-29.

- MANGANARO 1985 MANGANARO, G., *Per la storia dei culti nella Sicilia greca*, in *Il tempio greco in Sicilia. Architettura e culti. Atti della I riunione scientifica della Scuola di perfezionamento in archeologia classica dell'Università di Catania (Siracusa, 24-27 novembre 1976)*, Palermo 1985, pp. 148-164.
- MÉAUTIS 1928 MÉAUTIS, G., *Bronzes antiques du Canton de Neuchatel*, Neuchatel 1928.
- MELLINI 1965 MELLINI, L., *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Milano 1965.
- MENZEL 1986 MENZEL, H., *Die römischen Bronzen aus Deutschland, vol. 3: Bonn, Mainz am Rhein* 1986.
- MITTEN 1975 MITTEN, D. G., *Classical Bronzes*, Providence 1975.
- MITTEN, DOERINGER 1968 MITTEN, D. G., DOERINGER, S. F., *Master Bronzes from the Classical World*, Greenwich 1968.
- MONACO 1942 MONACO, G., *Le statuette etrusche del R. Museo di Antichità di Parma*, in *StEtr* 16, 1942, pp. 519-530.
- MORPURGO 1903 MORPURGO, L., *Nemus arcinum*, in *MonAnt* 13, 1903, pp. 297-368.
- MÜNTZ 1879 MÜNTZ, E., *Les arts à la cour des Papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle II*, Paris 1879.
- MURARO 1969 MURARO, M., *Paolo da Venezia*, Milano 1969.
- MUSSINI 2002 MUSSINI, E., *La diffusione dell'iconografia di Acheloo in Magna Grecia e Sicilia. Tracce per l'individuazione di un culto*, in *StEtr* 65-68, 2002, pp. 91-119.
- NEPI SCIRÈ 1997 NEPI SCIRÈ, G., ...che non parean più quelle... *Restauri e restauratori per lo Statuario*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 113-114.
- NEUGEBAUER 1924 NEUGEBAUER, K. A., *Führer durch das Antiquarium, I. Bronzen*, Berlin-

Leipzig 1924.

- NEUGEBAUER 1951 NEUGEBAUER, K. A., *Die griechischen Bronzen der Klassischen Zeit und des Hellenismus*, Berlin 1951.
- NUBER 1972 NUBER, H. U., *Kanne und Griffschale. Ihr Gebrauch im täglichen Leben und die Beigabe in Gräbern der römischen Kaiserzeit*, in *BerRGK* 53, 1972, pp. 1-232.
- PALAGIA 1988 PALAGIA, O., s. v. *Herakles*, in *LIMC* IV, Zürich-München 1988, pp. 728-838.
- PANNUTI 1980 PANNUTI, U., *Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea*, in *Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, a cura di N. Dacos, A. Giuliano, U. Pannuti, Firenze 1980, pp. 3-15.
- PASCHINI 1943 PASCHINI, P., *Domenico Grimani, cardinale di S. Marco*, Roma 1943.
- PAVAN 1983 PAVAN, M., *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze 1983.
- PAVAN 1983 PAVAN, M., *L'avventura del Partenone. Un monumento nella storia*, Firenze 1983.
- PELLEGRINI 1911 PELLEGRINI, G., *Il riordinamento del Museo Archeologico di Venezia. La "sezione" classica*, in *Ausonia* 5, pp. 13-34.
- PERNICE 1932 PERNICE, E., *Die Hellenistische Kunst in Pompeji*, Berlin-Leipzig 1932.
- PERRY 1972 PERRY, M., *The Statuario Pubblico of the Venetian Republic*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte* 8, 1972, pp. 77-253.
- PERRY 1978 PERRY, M., *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in *JWCI* 41, 1978, pp. 215-244.
- PICARD 1953 PICARD, C., *Nouvelles remarques sur l'apologue dit de Prodicos: Héraclès entra la vice et la vertu*, in *RA* 42, 1953, pp. 10-41.

- POMIAN 1983 POMIAN, K., *Antiquari e collezionisti*, in *Storia della cultura veneta 4/I. Dalla Controriforma alla fine della Repubblica*, a cura di G. Arnaldi, M. Pastore Stocchi, Vicenza 1983, pp. 493-547.
- PROIETTI 1980 PROIETTI, G., (a cura di), *Il museo nazionale etrusco di Villa Giulia*, Roma 1980.
- RAVÀ 1920 RAVÀ, A., *Il "camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in *Archivio Veneto* 39, 1920, pp. 155-181.
- RAVAGNAN 1997a RAVAGNAN, G. L., *Le ultime vicende dello Statuario Pubblico dalla caduta della Repubblica di Venezia alla nascita del Museo Archeologico Nazionale*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 66-73.
- RAVAGNAN 1997b RAVAGNAN, G. L., *I Bronzetti antichi e moderni e gli avori della collezione di San Giovanni di Verdara*, in *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, a cura di I. Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, nn. 94-100.
- REINACH 1894 REINACH, S., *Bronzes figures de la Gaule romaine*, Paris 1894.
- REINACH 1908 REINACH, S., *Répertoire de la statuaire grecque et romaine, Tome II*, Paris 1908.
- RICHTER 1965 RICHTER, G. M. A., *The Portraits of the Greeks, Volume Two*, London 1965.
- RIIS 1938 RIIS, P. J., *Some Campanian Types of Heads*, in *From the Collections of the Ny Carlsberg Glyptothek II*, Copenhagen 1938, pp. 140-168.
- RIIS 1959 RIIS, P. J., *The Danish Bronze Vessels*, in *ActaArch* 30, 1959, pp. 1-50.
- ROLLAND 1965 ROLLAND, H., *Bronzes antiques de Haute Provence (Basses-Alpes, Vaucluse)*, *Gallia. Suppl.* 18, 1965.

- ROLLEY 1967 ROLLEY, C., *Les bronzes*, in *Monumenta graeca et romana vol. V, Les arts mineurs grecs, Fasc. I*, Leiden 1967.
- ROMANELLI 1988 ROMANELLI, G., “Vista cadere la patria...” *Teodoro Correr tra “pietas” civile e collezionismo erudito*, in *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, a cura di M. Gambier, Venezia 1988, pp. 13-25.
- RYBERG 1943 RYBERG, I. S., *A Praenestine Cista in the Vassar College Classical Museum*, in *AJA* 47, 1943, pp. 217-226.
- SACCONI 1990 SACCONI, A., *I leoni dell’Arsenale di Venezia*, in *Venezia e l’archeologia. Atti del Convegno Internazionale (Venezia 25-29 maggio 1988)*, Roma 1990, pp. 231-236.
- SAVINIBRANCA 1965 SAVINI BRANCA, S., *Il collezionismo veneziano nel ‘600*, Firenze 1965.
- SCAMOZZI 1615 SCAMOZZI, V., *Idea dell’Architettura Universale*, Venezia 1615.
- SCAMUZZI 1942 SCAMUZZI, E., *Di un recente ritrovamento archeologico nel territorio di Carmignano*, in *StEtr* 16, 1942, pp. 471-474.
- SCHAB 1957 SCHAB, W. H., *Beutende Kunstwerke aus dem Nachlass Dr. Jacob Hirsch; Auktion am 7. Dezember 1957 in Luzern*, Luzern 1957.
- SCHRÖDER 1830 SCHRÖDER, F., *Repertorio genealogico*, Venezia 1830.
- SCHUCHARDT 1848 SCHUCHARDT, C., *Goethes Kunstsammlungen, vol. 2*, Jena 1848.
- SCHUMACHER 1890 SCHUMACHER, K., *Beschreibung der Sammlung Antiker Bronzen*, Bielefeld 1890.
- SFAMENI 1996 SFAMENI, C., *Il “larario” di Copia*, in *NumAntC* 25, 1996, pp. 215-254.
- SOUVILLE 1957 SOUVILLE, G., *Thamusida: Statuette en bronze*, in *BAMaroc* 2, 1957, pp. 191-193.

- SPERTI 2012-2013 SPERTI, L., *La scultura mitologica*, in *AquilNost* 83-84, 2012-2013, pp. 251-271.
- STACCIOLI 1957 STACCIOLI, R. A., *Un bronzetto di Ercole dal territorio ferrarese*, in *ArchCl* 9, 1957, pp. 26-43.
- ȘTEFĂNESCU 2004 ȘTEFĂNESCU, A., *Bronze paterae in Roman Dacia*, in *The Antique Bronzes: Typology, Chronology, Authenticity. The Acta of the 16th International Congress of Antique Bronzes, Bucharest, May 26th-31st, 2003*, a cura di C. Mușeteanu, Bucharest 2004, pp. 421-429.
- TAYLOR 1954 TAYLOR, F. H., *Artisti, principi e mercanti, Storia del collezionismo da Ramsese a Napoleone*, Torino 1954.
- THOMAS 1981 THOMAS, R., *Athletenstatuetten der Spätarchaik und Strengen Stils*, Roma 1981.
- TÖLLE-KASTENBEIN 1980 TÖLLE-KASTENBEIN, R., *Frühklassische Peplosfiguren originale*, Mainz am Rhein 1980.
- TOMBOLANI 1981 TOMBOLANI, M., *Bronzi figurati etruschi, italici, paleoveneti e romani del museo provinciale di Torcello*, Roma 1981.
- TROGAN 1990 TROGAN, R. L., *Parigi*, in BORDENACHE BATTAGLIA, G., EMILIOZZI, A., *Le ciste prenestine I.2*, Roma 1990, pp. 175-199.
- TURFA 2005 TURFA, J. M., *Catalogue of the Etruscan Gallery of the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*, Philadelphia 2005.
- VALENTINELLI 1866 VALENTINELLI, G., *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato 1866.
- VALLICELLI 2004 VALLICELLI, M. C., IX.7 in *Museo archeologico nazionale di Venezia*, Milano 2004, p. 170.

- VAN DER MEER 1987 VAN DER MEER, L. B., *The Bronze Liver of Piacenza*, Amsterdam 1987.
- VAN GELDER 2007 VAN GELDER, M., *Jan Reynst*, in *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di S. Mason, L. Borean, Venezia 2007, p. 304.
- VERMEULE 1964 VERMEULE, C., *Department of Classical Art*, in *Annual Report for the Year 1963, Museum of Fine Arts, Boston* 88, 1964.
- VERMEULE 1965 VERMEULE, C., *Greek, Etruscan, Roman and Early Christian marble and Bronze Sculpture in the Museum of Fine Arts, Boston*, in *CJ* 61, 1965, pp. 289-310.
- VITALI 1983 VITALI, M. C., *L'umanista padovano Giovanni Marcanova (1410/1418-1467) e la sua biblioteca*, in *Ateneo Veneto* 170, 1983 pp. 127-162.
- VON SACKEN 1871 VON SACKEN, E., *Die antiken Bronzen des K. K. Münz-und-Antiken Cabinets in Wien*, Wien, 1871.
- WALDE PSENNER 1983 WALDE PSENNER, E., *I bronzetti figurati antichi del Trentino*, Trento 1983.
- WATERHOUSE 1952 WATERHOUSE, E. K., *paintings from Venice for Seventeenth Century England: some records of forgotten transactions*, in *Italian Studies* 7, 1952, pp. 1-23.
- WEBSTER 1969 WEBSTER, T. B. L., *Monuments Illustrating New Comedy, Second Edition, Revised and Enlarged*, *BICS. Suppl.* 24, 1969.
- WEISS 1958 WEISS, R., *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venezia-Roma 1958.
- WESKI, FROSIEN
LEINZ 1987 WESKI, E., FROSIEN LEINZ, H., *Das Antiquarium der Münchener Residenz*, München 1987.
- WHEELER 1906 WHEELER, J. R., *A Bronze Statue of Heracles in Boston*, in *AJA* 10, 1906, pp. 377-384.
- ZACCARIA 1984 ZACCARIA, C., *Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande dispersione: saccheggio, collezioni e musei*, in *I musei di Aquileia, arti*

applicate, ceramica, epigrafia, numismatica, Udine 1984, pp. 117-167.

ZADOKS-JOSEPHUS ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, A. N., PETERS, W. J. T, WITTEVEN, A. M., *The*
JITTA, PETERS,
WITTEVEN 1972 *Figural Bronzes*, Nijmegen 1972.

ZENO 1785 ZENO, A., *Lettere*, Venezia 1785.

ZORZI 1988 ZORZI, M., (a cura di), *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della*
Repubblica, Roma 1988.

ZORZI 1997 ZORZI, M., *Pubblica Libreria e Statuario*, in *Lo Statuario Pubblico della*
Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797, a cura di I.
Favaretto, G. L. Ravagnan, Venezia 1997, pp. 74-78.