



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
in Scienze dell'Antichità: letterature,  
storia e archeologia

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# **Bronzetti figurati del Museo Archeologico Nazionale di Venezia**

## **Relatore**

Ch. Prof. Luigi Sperti

## **Laureando**

Jacopo Mazzer  
Matricola 835436

## **Anno Accademico**

2012 / 2013



# INDICE

<b>Introduzione</b> .....	p. I
---------------------------	------

## **Capitolo I: Il fenomeno del collezionismo veneziano ai tempi della Serenissima. Dal privato al pubblico**

.....	p. 1
-------	------

1. Introduzione al fenomeno .....	p. 1
2. Il concetto di collezione: formazione e composizione .....	p. 5
3. Le più importanti collezioni veneziane .....	p. 7
4. La donazione di Teodoro Correr .....	p. 28
5. Le collezioni archeologiche del Museo Correr .....	p. 31

## **Capitolo II: Catalogo dei bronzetti** .....

p. 34

1. Mercurio (Inv. n. XI 864) .....	p. 37
2. Mercurio (Inv. n. 539 Correr; XI 858) .....	p. 46
3. Testina di Mercurio (Inv. n. 607 Correr; XI 946).....	p. 53
4. Minerva (Inv. n. 540 Correr; XI 5) .....	p. 60
5. Minerva (Inv. n. 541 Correr; XI 914) .....	p. 64
6. Testa di Minerva (Inv. n. 633 Correr; XI 6) .....	p. 75
7. Busto di Serapide (Inv. n. 635 Correr; XI 938) .....	p. 81
8. Erma di itifallica (Inv. n. 550 Correr; XI 856) .....	p. 90
9. Erma barbata o erma di Giove (Inv. n. 548 Correr; XI 1) .....	p. 96
10. Testa di offerente (Inv. n. 634 Correr; XI 1009) .....	p. 105
11. Maschera teatrale (Inv. n. 630 Correr; XI 883) .....	p. 111

12.	Piede con calzare (Inv. n. 553 Correr; XI 880) .....	p.
	119	
13.	Piede con calzare (Inv. n. 214 Correr) .....	p.
	125	
14.	Piede con calzare (Inv. n. 215 Correr) .....	p.
	127	
15.	Testa di pantera (Inv. n. 489 Correr; XI 1048) .....	p.
	129	
16.	Fibula a pavone (Inv. n. 624 Correr; XI 425) .....	p.
	138	
17.	Fibula a pavone (Inv. n. 623 Correr; XI 822) .....	p.
	145	
18.	Fibbia (Inv. n. XI 937) .....	p.
	151	
19.	Guerriero indiano (Inv. n. XI 869) .....	p.
	155	
	<b>Conclusioni</b> .....	p.
	159	
	<b>Bibliografia</b> .....	p.
	162	

## INTRODUZIONE

Il lavoro di ricerca prende avvio dalla volontà di studiare un nucleo di diciannove bronzetti, appartenenti alla collezione Correr ed ora custoditi nei magazzini del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.

Si tratta di materiale non proveniente da un preciso contesto archeologico, bensì frutto di acquisti al mercato antiquario.

La tipologia, la qualità della fattura, l'ambito di appartenenza (contesto funerario, sacro e votivo, abitativo) e l'orizzonte cronologico pertinente saranno perciò da verificare attraverso uno studio stilistico e comparativo.

Si è ritenuto opportuno iniziare con un primo capitolo incentrato sul collezionismo ed il commercio di arte antiquaria all'epoca della Serenissima Repubblica di Venezia, volto all'analisi ed alla comprensione del fenomeno ai fini della stessa ricerca. In particolare, si focalizzerà l'attenzione sul commercio, l'acquisto e la presenza di nuclei di bronzetti nelle collezioni dei patrizi veneziani.

Un paragrafo a parte verrà inoltre dedicato alla collezione di Teodoro Correr ed alla formazione dell'omonimo Museo.

Si procederà poi ad un esame dei singoli bronzetti, per i quali, oltre alla ripresa fotografica ed alla rilevazione dei dati tecnici, quali misure e stato di conservazione, verrà effettuata una ricerca bibliografica, in particolare ricorrendo a cataloghi di bronzetti di collezioni museali, cataloghi di mostre e pubblicazioni di materiali bronzei emersi da scavo archeologico, volta all'individuazione di confronti che possano risultare utili per la determinazione del soggetto e della tipologia dei vari elementi bronzei e per proporre un'opportuna datazione.

In sede conclusiva verranno analizzati i risultati della ricerca, con l'obiettivo di delineare un quadro generale dei dati raccolti e di verificare se lo scopo che ci si era inizialmente prefissi (ossia quello della determinazione di tipologia e datazione, nonché l'individuazione di eventuali falsi) sia stato raggiunto per ogni singolo bronzo o se verranno riscontrate lacune o difficoltà nell'identificazione degli stessi.

# Capitolo I

## Il fenomeno del collezionismo veneziano ai tempi della Serenissima. Dal privato al pubblico

### 1. Introduzione al fenomeno.

Il fenomeno si sviluppa tra il XIV e il XVIII secolo nel Veneto e in larga parte a Venezia, dove si viene a creare uno straordinario numero di collezioni, soprattutto private, di antichità per lo più greche e romane, con al loro interno statue, bronzi, epigrafi, cammei, vasi dipinti e monete<sup>1</sup>. Oltre alla passione per l'antico, la collezione poteva comprendere gli oggetti più disparati: dai dipinti di autori contemporanei, a fossili, minerali scelti per la loro particolare bellezza, strumenti scientifici, animali imbalsamati e molto altro ancora<sup>2</sup>. La provenienza di questi materiali sembra ricondurre alla vicina Altino, Adria, Aquileia, ma anche la confinante Dalmazia, la Grecia, tutte le isole del Mediterraneo orientale fino a raggiungere le coste dell'Asia Minore<sup>3</sup>.

Di tutte queste opere d'arte antica, in seguito alla caduta della Serenissima Repubblica<sup>4</sup>, ad oggi è rimasto molto poco a Venezia e nel Veneto in generale, a causa di fenomeni generalizzati di dispersione.

Solamente le classi sociali più elevate della popolazione potevano permettersi l'acquisto di questi pezzi d'antiquariato di prestigio, di queste facevano parte le famiglie nobiliari di antica tradizione e coloro i quali avevano raccolto grandi fortune attraverso la propria attività lavorativa. Questi ultimi, in mancanza di un titolo nobiliare, cercavano comunque di rivaleggiare col patriziato per elevarsi dal proprio

---

<sup>1</sup> Per un quadro generale si veda *Il collezionismo a Venezia* 2005.

<sup>2</sup> Sulla composizione delle collezioni si veda HOCHMANN 2008a, p. 5.

<sup>3</sup> Per quanto riguarda la provenienza degli oggetti si cfr. FAVARETTO 2002.

<sup>4</sup> La caduta della Repubblica di Venezia avvenne il 12 maggio 1797 quando le truppe francesi di Napoleone, dopo aver occupato la terraferma, entrarono in città senza quasi nemmeno combattere. Il doge e i magistrati deposero infatti le insegne del comando e il Maggior Consiglio abdicò dichiarando la caduta della Serenissima.

*status* sociale, mostrando, attraverso l'acquisto di beni di lusso, di potersi confrontare alla pari all'interno della comunità cittadina.

Le collezioni venivano solitamente esibite all'interno degli studi privati di questi uomini facoltosi o studiosi, quindi il carattere personale e privato superava, di regola, il desiderio di ostentazione.

Gli eccessi infatti e l'ambizione sfrenata di voler esibire la propria ricchezza, aprì un dibattito all'interno delle fazioni aristocratiche più conservatrici dell'epoca. I grandi uomini che facevano parte della nobiltà veneziana, politici, intellettuali e scrittori, chiusi nelle loro cerchie ristrette, criticavano l'aumento del lusso e della stravaganza in laguna, sentendosi i depositari di una cultura superiore, custodi dell'autentica tradizione veneziana. Il mecenatismo artistico quindi risultava essere solamente una piccola parte di questo fenomeno, la maggior parte delle spese andavano a placare il desiderio di oggetti di lusso da esibire nei grandi salotti della nobiltà e non solo. Le spese effettuate per i beni durevoli venivano considerate utili al miglioramento del proprio *status* sociale, alla propria immagine pubblica, e quindi non osteggiate come quelle frivole per abiti sgargianti, feste, matrimoni e funerali, atte solamente ad ottimizzare il comfort personale<sup>5</sup>. Sembra addirittura che, paragonati al resto d'Europa, i nobili veneziani spendessero più per gli oggetti d'arredamento e le opere d'arte, piuttosto che per l'abbigliamento, la servitù e l'ospitalità<sup>6</sup>.

Anche durante la crisi del XVII secolo non si assiste ad un'attenuazione del fenomeno, anzi, la tendenza al mecenatismo artistico rivolto verso gli oggetti d'arte viene considerata più sicura in termini finanziari anche in questo periodo di ristagno economico, ad esempio rispetto alle costruzioni e agli affreschi<sup>7</sup>.

Probabilmente anche il crescente interesse dei veneziani per la proprietà terriera e quindi la costruzione di una serie di splendide ville sparse per tutto il Veneto, durante gli ultimi anni del 1500, contribuì all'aumento della circolazione di opere d'arte, provenienti dall'entroterra e destinate ad abbellire le residenze lagunari ed estive della nobiltà veneziana.

---

<sup>5</sup> Per approfondire il discorso cfr. LOGAN 1980, p. 214.

<sup>6</sup> Il diarista Gerolamo Priuli esprime la sua opinione riguardo alla diffusione della stravaganza intorno all'inizio del XVI secolo, cfr. FANFANI 1943, pp. 26-27; per quanto riguarda invece le osservazioni e gli atteggiamenti moralistici all'inizio del XVII secolo COZZI 1961, pp. 208-211; per i discorsi sulle spese dei nobili veneziani si veda CORYAT 1905, pp. 397-398 e 415.

<sup>7</sup> LOGAN 1980, p. 215.

Il modello da seguire era quello dell'Urbe<sup>8</sup>. Le più ricche famiglie romane e i cardinali erano abituati a formare delle raccolte antiquarie da poter poi esibire all'interno delle proprie abitazioni, come emanazione di grandezza e prestigio. Chiaramente era impossibile competere con tali collezioni, dato che in Laguna non era presente quella straordinaria quantità di reperti di cui solo Roma, gigantesco sito archeologico a cielo aperto, poteva disporre. Ma la vocazione commerciale e la grande tradizione marinairesca dei veneziani, riuscì comunque ad ovviare al problema; i collegamenti quotidiani con tutti i porti del Mediterraneo infatti, in particolare con quelli della Grecia e dell'Asia Minore, assicuravano un flusso continuo di opere d'arte risalenti al mondo antico.

La possibilità di avere direttamente a portata di mano questi esemplari, attirò molti scultori e pittori dell'epoca, che, decisi ad impadronirsi delle tecniche classiche, considerate un modello da perseguire, produssero una grandissima quantità di schizzi, bozzetti, disegni, copie e quant'altro, ispirati chiaramente a quelle opere<sup>9</sup>. Si può quindi dire che, fin dagli inizi, queste antichità ebbero un ruolo fondamentale per la cultura dell'arte veneziana. Come a Roma per il cortile del Belvedere, seguito a ruota da quello di palazzo Medici in via Larga, organizzato e fortemente voluto da Lorenzo il Magnifico per la sua *Accademia* fiorentina, così a Venezia venne aperta la *Sala delle Teste* di Palazzo Ducale a pittori e scultori, affinché potessero ammirare e studiare i grandi modelli del passato<sup>10</sup>.

A Venezia, il fenomeno del collezionismo rimase riassunto all'interno al concetto di raccolta, ricerca di beni di lusso, antichità e oggetti di particolare pregio artistico o ornamentale. Le collezioni restavano a carattere privato e la volontà del proprietario era quella di raggruppare questi oggetti per sé stesso, per la sua famiglia o al massimo per una ristretta cerchia di amici. Non c'era dunque alcuna intenzione di creare cultura, di formare una tendenza erudita, di servirsi degli insegnamenti di importanti uomini d'arte, dei servizi di pittori, scultori, scrittori di fama internazionale.

Le notizie riguardo a casi di un'artista le cui opere e attività venivano monopolizzati all'interno di una residenza veneziana da parte di un mecenate sono

---

<sup>8</sup> Vedi HOCHMANN 2008b, p. 8.

<sup>9</sup> Cfr. FAVARETTO 2008, p. 83.

<sup>10</sup> Per approfondire questo tema cfr. FAVARETTO 2008; SANTAGATI 2004; INGEBORG 2005.

molto rare ed eccezionali<sup>11</sup>, poche figure di caratura europea accettarono infatti il rapporto di natura servile imposto dal protettore facoltoso.

Si sa che Venezia il doge non possedeva infatti una corte, i suoi sforzi artistici erano per lo più tesi all'abbellimento della propria residenza personale. Esistevano però alcune magistrature, o gruppi di sovrintendenti delegati espressivamente al campo dell'arte, che controllavano un sistema di mecenatismo per così dire "statale". La maggior parte delle collezioni rimanevano a carattere privato e la loro diffusione era davvero molto vasta; un ruolo fondamentale era ricoperto da le Scuole Grandi, importanti confraternite di carità, con a disposizione una quantità di risorse ben superiori a quelle delle normali corporazioni o confraternite religiose del resto d'Italia<sup>12</sup>.

E' la volontà di ostentazione di ricchezza e il tener alto il prestigio della propria famiglia ad essere, perciò, il motore e fine ultimo del collezionismo, a Venezia, o almeno così parrebbe. In realtà, le dinamiche che portarono alla formazione di queste grandi raccolte furono molteplici.

Innanzitutto, già la corrente pre-umanista, ben radicata nel Veneto ed in particolare a Padova<sup>13</sup>, aveva suscitato un particolare interesse per l'antico; fin dai primi anni dell' XI secolo si era iniziato a raccogliere oggetti d'arte contemporanea ed antica, con un apice nel XIII secolo, in pieno Umanesimo, dove alcuni studiosi ed intellettuali di professione iniziarono a formare le prime piccole collezioni per scopi scientifici<sup>14</sup>.

La distinzione tra le raccolte da parte di nobili o benestanti e quelle effettuate da intellettuali in senso stretto sta proprio in questo fatto.

L'attrazione principale esercitata dal reperto stava infatti nella sua componente estetica, ravvisabile facilmente nell'acquisto privilegiato di opere di particolare prestigio, quali statuaria greca e romana, preferibilmente integra, iscrizioni con un supporto molto vistoso, con decorazioni floreali e figurate, monete di metallo prezioso ben conservate, gemme e cammei di eccezionale raffinatezza.

---

<sup>11</sup> LOGAN 1980, p. 218.

<sup>12</sup> Si veda LOGAN 1980, p. 219. Per l'approfondimento sul tema delle Scuole Grandi a Venezia si veda DAVEGGIA 1986; WAGURI 2008; *Scuole a Venezia* 2008; ZORZI 2006; GRAMIGNA 2008; IOANNES 1963.

<sup>13</sup> Cfr. FAVARETTO 2008, p. 83. Sulla riscoperta dell'antico nel pre-umanesimo e umanesimo si veda BRANCA 1969, pp. 47-64; BRANCA 1980, pp. 159, 162 e FAVARETTO 2002, pp. 31-39.

<sup>14</sup> Ne parla in maniera più ampia LOGAN 1980, pp. 221-224.

L'aspetto erudito comunque non sembra essere del tutto accantonato. I proprietari delle collezioni, soprattutto quelli appartenenti alle nobili famiglie veneziane, possedevano la giusta consapevolezza del valore culturale intrinseco degli oggetti collezionati. Quindi non si può parlare esclusivamente di manifestazione del prestigio sociale ed economico, ma il fenomeno rappresentò anche l'espressione di una certa cultura ed intellettualità<sup>15</sup>.

Questa tesi potrebbe essere suffragata da un fenomeno abbastanza particolare all'epoca: la donazione delle proprie collezioni in favore della Città, da parte di alcuni illustri veneziani del XIV secolo, di cui si tratterà in seguito, a riprova della consapevolezza dell'importanza, civica, pedagogica ed economica, del patrimonio culturale di tali raccolte<sup>16</sup>.

## **2. Il concetto di collezione: formazione e composizione.**

Se Roma fu sicuramente il centro più importante, dal quale poi si dipanò il fenomeno del collezionismo, è a Venezia che questo si affermò in maniera decisa e produsse un considerevole numero di collezioni private. Esse possono essere considerate tali solo nel momento in cui non rappresentano un semplice insieme d'opere d'arte riunite nello stesso luogo, bensì quando quest'insieme diventa coerente, funzionale ad una logica del proprietario. Gli oggetti artistici così radunati possiedono un valore globale, oltre a quello decorativo, ed è preferibile che essi non vengano dispersi: anche dopo la morte del proprietario la collezione non dovrebbe andare quindi dispersa.

Bisogna anche dire che non tutte le volte queste regole venivano rispettate, anzi, spesso e volentieri il mecenatismo artistico sfrenato dei ricchi signori tendeva ad accumulare quante più antichità possibili, senza badare troppo all'omogeneità dei pezzi.

Un collezionismo estetico dunque e dettato in misura più lieve da interessi pragmatici. Il soggetto era ciò che più interessava al raccoglitore, soprattutto nei primi decenni del XVI secolo; forse allo scopo di evocare un mondo ideale, un richiamo alla perduta Età dell'Oro, un'epoca leggendaria che poteva essere evocata

---

<sup>15</sup> FAVARETTO 2002, p. 73.

<sup>16</sup> Come sostenuto in FAVARETTO 2002, p. 74; FAVARETTO 2008, p. 83 e HOCHMANN 2008a, p. 17.

molto bene dalle antichità di cui i signori amavano circondarsi, gli stessi quadri contenevano molto spesso soggetti allegorici. Precursori delle collezioni furono probabilmente gli oggetti di famiglia di particolare pregio, le reliquie, che di padre in figlio venivano tramandati e conservati in casa<sup>17</sup>.

Anche il luogo di conservazione veniva scelto con cura. Solitamente non era una sala di rappresentanza, bensì un luogo intimo, uno *studio*<sup>18</sup>, che nel caso in cui il proprietario disponesse di mezzi sufficienti poteva trasformarsi in un'ampia galleria. Gli oggetti più piccoli, quali bronzetti, piccole sculture, vasi, scrigni, monete, medaglie e cammei venivano disposti ordinatamente in vetrine e piedistalli, mentre i quadri erano appesi alle pareti<sup>19</sup>; salendo di grandezza, erano i vestiboli e i porticati ad archi (a Venezia i *porteghi*) che proteggevano dalle intemperie le opere d'arte che non potevano essere ospitate all'interno dell'abitazione; infine le grandi sculture greche e romane, i frammenti di marmo e le epigrafi più maestose venivano solitamente raccolti nei cortili all'aperto, per dar sfoggio della loro bellezza, fiore all'occhiello delle case dei ricchi signori.

I quadri di autori contemporanei, affissi alle pareti degli stessi studi che ospitavano i bronzi, le statue di marmo e i vasi antichi, erano esposti essenzialmente per la loro funzione decorativa e forse non possedevano nemmeno la stessa dignità degli oggetti antichi per il proprietario<sup>20</sup>. Questa tesi potrebbe venir convalidata dal fatto che anche negli inventari ritrovati, spesso non venisse neppure citato l'autore dell'opera<sup>21</sup> e la descrizione stessa non era così minuziosa quanto quella delle antichità greco-romane. Un'altra spiegazione potrebbe trovarsi nella volontà di colmare il vuoto lasciato dalla totale mancanza di pitture antiche, raramente giunte a quell'epoca poiché andate distrutte nel corso del tempo.

---

<sup>17</sup> LOGAN 1980, pp. 220-221. A Venezia non è raro nel XV secolo per le grandi famiglie collezionare armi, bandiere e altre reliquie ed è proprio in questo periodo che vengono commissionati i primi ritratti del capostipite da esibire in questi piccoli "santuari dedicati ai lari e ai penati della famiglia".

<sup>18</sup> Per comprendere meglio l'accezione del termine si veda LOGAN 1980, p. 220.

<sup>19</sup> E' grazie agli inventari delle grandi collezioni che ci sono pervenuti che si riesce a ricostruire questo "schema di conservazione" delle opere d'arte.

<sup>20</sup> Cfr. SAVINI BRANCA 1964, p. 16.

<sup>21</sup> Sovente, l'indicazione "dipinto fiammingo" bastava a dare un sunto della tela e della rappresentazione in essa. Un'eccezione è rappresentata dal testamento di Cristoforo Barbarigo, il quale, dopo aver acquistato un certo numero di opere dallo studio del defunto Tiziano, ne specifica il possesso.

### 3. Le più importanti collezioni veneziane.

Le prime raccolte di oggetti provenienti dal glorioso passato sono la diretta conseguenza di un profondo interesse per l'antico scaturito dallo studio dei testi latini, che fin dalla seconda metà del XIII secolo si era diffuso in Italia e in particolare nel Veneto<sup>22</sup>. Il rinvenimento sporadico di alcuni reperti archeologici, ancora non del tutto decifrabili, le prime epigrafi, senza dimenticare quei monumenti architettonici a cielo aperto, che erano stati risparmiati dall'azione del tempo, senza cadere del tutto in rovina, spinse gli studiosi dell'epoca ad indagare su di un passato maestoso che sempre più stava venendo loro incontro.

E' proprio in questo modo che nasce la collezione d'arte e di antichità di Oliviero Forzetta<sup>23</sup>, celebre notaio trevigiano; essa rappresenta una delle prime raccolte antiquarie che si conoscano in Europa. Dapprima ricercatore e appassionato di manoscritti e codici antichi, tanto da divenire un personaggio di spicco per l'epoca, egli inizia in seguito a opere d'arte sia del passato che contemporanee; alla sua morte donerà tutti i testi raccolti in vita ai monasteri di Santa Margherita degli Eremitani e di San Francesco<sup>24</sup>.

La collezione d'opere d'arte invece, un insieme organico ed armonico di oggetti sia antichi che contemporanei, venne venduta all'asta e il ricavato utilizzato per opere di bene nella sua città, Treviso, secondo le sue volontà esplicitate nel testamento. Curioso il fatto che, pur essendo conscio del loro valore, tanto da indurlo a "monetizzarli" al fine di renderli utili a qualcosa per lui superiore, questi oggetti rimangono ancora in secondo piano rispetto ai codici e ai manoscritti. Proprio per questo motivo quella di Oliviero Forzetta non si può ancora paragonare alle grandi collezioni dei secoli successivi, che diedero orgoglio e prestigio ai nobili veneziani e ai loro successori.

Della sua raccolta e della composizione della stessa si conoscono pochi dettagli; questi vengono forniti in particolare da due documenti autografi<sup>25</sup>. Il primo, steso nel 1368, è il suo testamento, nel quale si fa un breve accenno generico a "*designamenta, picture et scurtilia*" che avrebbero dovuto esser venduti gradualmente per costituire

---

<sup>22</sup> FAVARETTO 2002, pp. 31-33.

<sup>23</sup> Sulla figura di Olivero Forzetta vedi *Collezioni di antichità a Venezia 1988*, p. 11; GARGAN 1990, pp. 13-21; GARGAN 1992, pp. 503-516; FAVARETTO 2002, pp. 33-37; FAVARETTO 2008, p. 84; HOCHMANN 2008a, p. 3.

<sup>24</sup> FAVARETTO 2002, p. 33.

<sup>25</sup> Il discorso è trattato in maniera più ampia in FAVARETTO 2002, pp. 34-37.

delle doti per le fanciulle più povere della città; il secondo, molto più importante, riguarda un elenco di oggetti d'antiquariato che egli avrebbe dovuto acquistare, una sorta di promemoria quindi, redatto in occasione di una sua visita a Venezia. Da queste poche annotazioni, compilate nel 1335<sup>26</sup>, si riesce comunque ad intravedere un mondo, quello Veneto e veneziano in particolare, già permeato di quella cultura e gusto collezionistico che si affermerà nei secoli successivi; con gli stessi interpreti, orafi, mercanti, antiquari e pittori, che graviteranno intorno alla città e al suo mercato dell'arte.

Un'altra collezione veneziana, costituitasi grosso modo con le stesse modalità, è quella del doge Marin Faliero, della quale si ha notizia attraverso un documento del 1351<sup>27</sup>, molto simile alle "annotazioni" del Forzetta riportate precedentemente, ma oramai andato perduto.

Andando a leggere alcuni versi si capisce che questa comprendeva degli oggetti sacri, volumi di astrologia e fisica, monete, delle spade, alcuni dipinti su tavole lignee e molti oggetti legati a quel fenomeno dei *memorabilia*, tipico delle raccolte antiquarie nel Veneto; questo induceva i collezionisti a ricercare oggetti non solo di particolare prestigio, ma anche dai colori sgargianti e di materiali rari e preziosi, a volte di provenienza esotica. La famiglia Falier aveva poi disposto il tutto in una "camera rubea", all'interno di "capse" e "capselle" assieme ad alcuni leggendari oggetti che dovevano esser stati portati in laguna direttamente da Marco Polo e tre iscrizioni in marmo, probabilmente di piccole dimensioni, provenienti da Treviso, dove tra l'altro il Marin era stato podestà<sup>28</sup>.

All'inizio del XV secolo a Venezia la cultura antiquaria sembra ormai piuttosto affermata, con una certa predilezione per gli oggetti provenienti dalla Grecia e da tutte le civiltà del Mediterraneo orientale. Un panorama culturale dominato da umanisti, artisti, collezionisti o semplicemente ricchi mercanti alla ricerca di qualche oggetto prezioso di cui potersi vantare. Ciriaco d'Ancona è il prototipo ideale di questo tipo di figura, un affamato ricercatore di antichità classiche, mercante, esploratore, studioso, una sorta di antesignano dell'archeologo moderno<sup>29</sup>; durante i

---

<sup>26</sup> Attualmente è sopravvissuta ai giorni nostri solamente le trascrizioni ad opera di Rambaldo degli Azzoni Avogaro del 1785 e quella di G. M. Federici del 1803. Cfr. FEDERICI 1803, pp. 184-185; MURARO 1969, pp. 30-31 e 78-86; MURARO 1971, pp. 23-24; GARGAN 1978, p. 36.

<sup>27</sup> LAZZARINI 1963, p. 210 ss.

<sup>28</sup> Vedi nel dettaglio FAVARETTO 2002, p. 38.

<sup>29</sup> Per un approfondimento sulla vita e i viaggi di Ciriaco cfr. COLIN 1981 e DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49.

suoi viaggi d'affari annota e disegna instancabilmente ogni monumento, iscrizione, o sito archeologico che gli capita di visitare, organizzando poi una fitta rete commerciale d'opere d'arte.

Tra coloro che vengono riportati dalle fonti come suoi acquirenti di antichità durante la prima metà del XV secolo<sup>30</sup>, si trovano due aristocratici, Benedetto Dandolo<sup>31</sup> e Francesco Barbaro<sup>32</sup> ed un medico, Pietro Tomasi<sup>33</sup>.

Una delle mete preferite dai veneziani di questo periodo sembra essere l'isola di Creta<sup>34</sup>, tra i quali si ricorda Nicolò Corner, che possedeva numerosi terreni nella parte orientale dell'isola e aveva predisposto nel giardino della sua villa una serie di sculture greche, rappresentanti condottieri romani, come Pompeo e Marco Antonio<sup>35</sup>.

Molte le famiglie veneziane che commerciano con Creta e le altre isole della Grecia, facendo arrivare in patria i grandi tesori d'arte antica di cui ancora oggi la città può fruire<sup>36</sup>.

La "gremità" quindi al centro degli interessi della Serenissima, il legame con l'Oriente contrapposto alle collezioni pontificie e private di Roma, che negli anni successivi prenderanno il sopravvento.

Nella seconda metà del XV secolo le grandi corti rinascimentali e i papi iniziano a formare straordinarie collezioni di opere d'arte antica ed estendono i loro interessi verso un mecenatismo totale, grazie al quale vengono promossi numerosi artisti dell'epoca, affinché, attraverso l'osservazione e lo studio dei grandi classici antichi, possano con le loro opere compiacere i ricchi signori che li accolgono nei loro palazzi.

Prima di diventare papa con il nome di Paolo II, il veneziano Pietro Barbo coltivò per anni la cultura umanistica e una passione per le arti, che lo portò a costituire una collezione caratterizzata soprattutto da oggetti preziosi di piccole dimensioni, quali cammei, monete, gemme ed avori<sup>37</sup>; alcuni di essi provenienti

---

<sup>30</sup> Si veda la notizia di una lettera del 1433, indirizzata a Niccolò Niccoli nella quale il generale dei Camaldolesi Ambrogio Traversari riportava il fatto in FAVARETTO 2008, p. 86.

<sup>31</sup> Riguardo a Benedetto Dandolo si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 17.

<sup>32</sup> Sulla figura di Francesco Barbaro si trova un accenno in *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 16.

<sup>33</sup> Per Pietro Tomasi si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 18.

<sup>34</sup> FAVARETTO 2002, pp. 47-48.

<sup>35</sup> Cristoforo Buondelmonti, nella sua *Descriptio insule Crete*, lo definisce addirittura simile ad un paradiso. Cfr. anche BESCHI 1984, p. 19 ss.; BESCHI 1986, p. 328 e *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 17.

<sup>36</sup> WEISS 1973; BESCHI 1972-73, pp. 479-502; BESCHI 1984, p. 19 ss.

<sup>37</sup> Vedi MÜNTZ 1879, pp. 1-11 e 128-139; WEISS 1958; CARDILLI ALOISI 1988, pp. 239-241.

addirittura dal sacco di Costantinopoli del 1204, con la fine della Quarta Crociata<sup>38</sup>. Egli fu un collezionista raffinato e appassionato, studiò i propri reperti e cercò anche di coniare alcune medaglie imitative.

Dal catalogo redatto nel 1457 con grande perizia e precisione, corredato da molte note, si capisce il livello quantitativo e qualitativo della raccolta<sup>39</sup>.

La famiglia Barbo era già nota a Venezia per la sua forte inclinazione al collezionismo d'arte antica e lo stesso zio materno di Pietro, Gabriele Condulmer, divenuto poi papa nel 1431 con il nome di Eugenio IV, fu anche protettore di Ciriaco d'Ancona e dovette avere un'influenza determinante sulla formazione intellettuale del giovane nipote<sup>40</sup>.

Divenuto anch'esso papa nel 1464, trasferì la collezione a Roma, riuscendo ad arricchirla grazie ad alcuni ritrovamenti provenienti dagli scavi e dai ritrovamenti fortuiti, che nella capitale erano piuttosto frequenti, oppure dai restauri di monumenti antichi che egli stesso commissionava<sup>41</sup>.

Purtroppo la collezione ebbe un destino infelice, alla morte di Paolo II nel 1471, il nuovo papa Sisto IV disperse velocemente gli oggetti più preziosi che il predecessore aveva radunato<sup>42</sup>.

Nella seconda metà del XV secolo il numero delle collezioni private a Venezia divenne sempre più importante; si nota inoltre una ricerca qualitativa degli oggetti, piuttosto che accumulare grandi quantità di opere d'arte senza un preciso schema di coerenza. Le più importanti, formate prevalentemente da iscrizioni, sono quelle di Girolamo Donà, Francesco Contarini e Pietro Contarini<sup>43</sup>.

Anche parte della raccolta e la biblioteca del Mantegna, di origini veneziane, vissuto però a Padova, alla sua morte, nel 1467, venne donata al monastero dei

---

<sup>38</sup> FAVARETTO 2002, p. 50.

<sup>39</sup> L'inventario completo si trova pubblicato in MÜNTZ 1879, pp. 181-287; redatto nel 1457 dal notaio Giovanni Pierti, sono registrati quarantasette bronzetti, più di duemilacentoquaranta cammei, quasi seicento pietre intagliate, un centinaio di monete d'oro e un migliaio d'argento; cfr. anche PANNUTI 1980, p. 13 nota 9.

<sup>40</sup> Per approfondire la vita di Pietro Barbo e la sua famiglia si veda WEISS 1958.

<sup>41</sup> WEISS 1958, p. 24; FRANZONI 1984, pp. 318-319.

<sup>42</sup> WEISS 1973, p. 188. Sul papa Sisto IV si veda LEE 1978.

<sup>43</sup> *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 19-24. Le iscrizioni della raccolta di Francesco Contarini vennero poi inserite in alcune delle più importanti sillogi del tempo. Molte delle epigrafi di Girolamo Donà provengono da Ravenna, di cui fu podestà. Si veda anche RIGO 1976, pp. 49-80 e FRANZONI 1990, pp. 27-31.

canonici lateranensi di S. Giovanni da Verdara e quindi confluì in seguito nella Biblioteca Marciana<sup>44</sup>.

Con l'avvento dei Turchi alla fine del XV secolo, la Serenissima vide l'affievolirsi del suo potere nel Mar Egeo, ma il commercio di opere d'arte con l'entroterra attico, il Peloponneso, l'Asia Minore e tutte le isole, Chio, Rodi e soprattutto Creta, dopo la caduta di Cipro nel 1570, rimase piuttosto florido<sup>45</sup>. In questo periodo Venezia riuscì quindi a portare a termine numerosi affari, intrattenendo rapporti col "nemico".

Un grosso numero di reperti veniva poi dall'entroterra, soprattutto iscrizioni, statue e rilievi, ma anche bronzetti e altre sculture romane e venete; da Aquileia, che era sede del Patriarcato, dalle vicine Altino e Torcello, da Adria e Abano Terme, fino a Ravenna.

Altre regioni tradizionalmente legate a Venezia e al suo commercio di opere d'arte sono l'Istria e la Dalmazia, dalle quali provengono molti sarcofagi romani reimpiegati in seguito per sepolture cristiane; da esse arrivarono anche le famose pietre che furono utilizzate un po' dappertutto in città<sup>46</sup>.

Durante questo periodo di grande circolazione di beni artistici e storici, era abitudine comune tra gli artisti dell'epoca tenere all'interno delle proprie botteghe dei modelli, quali calchi, statue e frammenti di sculture, che essi stessi o gli allievi potessero osservare e copiare<sup>47</sup>. Lo studio di queste opere, dei loro lineamenti, era importante sia per un pittore ma ancor più per uno scultore, che poteva creare delle copie rivisitandone le forme, talvolta in maniera molto personale, ma non per questo meno colta.

Per quanto riguarda le collezioni di Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Padova e Venezia, comprese tra gli anni 1521 e 1543, esiste un documento importantissimo, "*Notizie d'opere di disegno*", scritto dal nobile veneziano Marcantonio Michiel, il quale riassume tutti gli elenchi di opere d'arte presenti, soprattutto quelle padovane e veneziane<sup>48</sup>. L'opera è abbastanza frammentaria ed è probabilmente soltanto una bozza di quello che sarebbe dovuta essere, però rimane uno strumento fondamentale

---

<sup>44</sup> Cfr. VITALI 1983, pp. 127-162; DANESI SQUARZINA 1988, pp. 27-49; per la costituzione della biblioteca del monastero di S. Giovanni da Verdara vedi CASORIA SALBEGO 1983, pp. 219-257.

<sup>45</sup> FAVARETTO 2002, p. 65; per ripercorrere la storia di Venezia e della Repubblica si rimanda a NORWICH 1981-82 e ZORZI 1979.

<sup>46</sup> FAVARETTO 2002, p. 66.

<sup>47</sup> Questa moda rinascimentale del Veneto era ben radicata in tutta la cultura dell'epoca, per un approfondimento vedi FRANZONI 1984, pp. 338-343; DACOS 1979, p. 5 ss.

<sup>48</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, p. 72-73.

per conosce i proprietari e alcuni indizi cronologici delle grandi raccolte antiquarie dell'epoca<sup>49</sup>.

Le opere antiche poi sono correlate da appunti e note riguardanti il soggetto raffigurato e il materiale di cui sono fatte, in rari casi vengono specificate misure e provenienza.

E' proprio grazie a questa fonte che si conosce una delle collezioni veneziane più importanti del periodo: quella di Andrea Odoni<sup>50</sup>. Egli era un facoltoso commerciante milanese che trasferitosi in seguito a Venezia, nelle vicinanze della chiesa dei Tolentini<sup>51</sup>, dove si era circondato di artisti e intellettuali, aveva creato una sorta di circolo culturale in città.

La sua raccolta derivava soprattutto dall'eredità di un parente, tal Francesco Zio, che nel 1528 gli lasciò un vasto assortimento di oggetti d'antiquariato, più un numero enorme di dipinti e sculture di artisti contemporanei, con i quali arredò poi tutto il suo palazzo. Si noti come la collezione Odoni rappresenti un ottimo esempio per quanto riguarda la deposizione degli oggetti nei vari ambienti del palazzo; le antichità più preziose infatti, quali tazze di cristallo, vasi dipinti, bronzetti, monete e medaglie, erano state riunite all'interno del suo *studiolo*, com'era abitudine, mentre gli oggetti più grandi venivano ospitati sotto il *portego*, altre opere infine addobbavano le camere da letto e altre sale di rappresentanza<sup>52</sup>.

Purtroppo, come spesso accade in questo periodo a Venezia, alla morte del proprietario il figlio Alvise disperse velocemente la raccolta, donando alcuni oggetti ad artisti, amici e persone influenti, altri vennero invece venduti e passarono in altre collezioni; alcune di queste sono note e si può quindi risalire a molti pezzi appartenuti all'Odoni<sup>53</sup>.

Non si può parlare di collezionismo veneziano senza citare quella di Gabriele Vendramin, uno dei personaggi di spicco della vita culturale, ma anche politica, della Venezia del XVI secolo<sup>54</sup>. Ammirato dagli stessi concittadini per la sua profonda

---

<sup>49</sup> Il manoscritto viene riportato in LAUBER 2005, pp. 77-116.

<sup>50</sup> Sulla figura del commerciante milanese si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 47; FAVARETTO 2002, pp. 75-79 e LAUBER 2008b, pp. 298-300.

<sup>51</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 75.

<sup>52</sup> Ne parla nel dettaglio FAVARETTO 2002, pp. 75-76.

<sup>53</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 77-78; per seguire la storia di alcuni oggetti della collezione Odoni identificati in altre raccolte vedi WATERHOUSE 1960, pp. 54-58; PALLUCCHINI 1961, pp. 264-265, figg. 200-201; FAVARETTO 1985, pp. 405-422; TRAVERSARI 1986, pp. 52-56, n. 17 e pp. 151-153, n. 51; BESCHI 1976, col. 14 e nota 35.

<sup>54</sup> Per approfondire la figura di Gabriele Vendramin si veda FAVARETTO 2002, p. 79-82; ANDERSON 1979, p. 639-648.

tensione umanistica, alla quale era stato formato fin da piccolo, era riuscito a formare un vivace circolo di intellettuali ed artisti, che si riunivano all'interno del suo palazzo a Santa Fosca.

La sua collezione si può definire davvero completa ed equilibrata, curata sotto ogni aspetto, dotata di un numero eccezionale di oggetti antichi e arricchita da moltissimi dipinti contemporanei, con una straordinaria varietà negli autori; inoltre erano stati aggiunti alla raccolta alcuni reperti faunistici e dei volumi illustrati riguardanti il mondo animale e naturale. La “*Notizia*” di Marcantonio Michiel riporta che la maggior parte delle sculture era di derivazione greca, alcune delle quali vengono addirittura segnate come provenienti “ da Rodi”; c'erano busti, torsi, teste, calchi e rilievi, che rappresentavano ninfe, fanciulli, satiri e altri soggetti di chiaro stampo ellenistico. Dall'isola greca, con la quale Venezia aveva intrattenuto numerosi traffici commerciali, potrebbero essere arrivati anche dei bronzetti come quello che ritrae un erote in groppa ad una figura leonina<sup>55</sup>. Completavano la collezione numerose monete antiche in oro, argento e bronzo.

Attraverso l'inventario del 1567-69 si conosce anche la collocazione della stessa: gli oggetti d'antiquariato vennero disposti all'interno di un ambiente dal carattere fortemente scenografico, che cercasse di evocare lo stupore di coloro che avrebbero avuto l'onere di entrarci<sup>56</sup>.

Purtroppo, come avveniva la maggior parte delle volte, dopo la scomparsa del proprietario, i figli dispersero velocemente gli oggetti, vendendoli ad altri collezionisti per denaro, anche se, con la redazione del suo testamento nel 1548, Gabriele Vendramin aveva specificato che il “camerino delle anticaglie” rimanesse unito e assegnato alla cura dell'erede più degno<sup>57</sup>; chiese in aggiunta che fosse steso l'inventario di tutti i pezzi presenti alla sua morte.

Il commercio di opere d'arte, comperate a Venezia e vendute all'Oltrape, si può già vedere in questi anni con l'acquisto della collezione di Andrea Loredan da parte di Jacopo Strada, un agente del ducato di Baviera, che completa questo primo importante nucleo con una parte delle antichità di un altro patrizio veneziano, Simone Zeno, che comprendeva circa trentacinque sculture<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Ne parla anche ANDERSON 1979, p. 639 ss.

<sup>56</sup> La distribuzione degli oggetti viene ampiamente descritta in RAVÀ 1920.

<sup>57</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 81; RAVÀ 1920.

<sup>58</sup> WESKI-FROSIEN LEINZ 1987, pp. 36-39.

Il fenomeno di dispersione delle grandi collezioni veneziane crescerà d'intensità dal XVII secolo, quando mercanti d'arte di tutta Europa arriveranno in città, pronti a prendere possesso dei preziosi oggetti d'antiquariato dei patrizi della Serenissima.

Una delle più importanti collezioni di Venezia, fondamentali per la storia della città e delle opere d'arte, che è possibile osservare tuttora, è quella dei Grimani.

Una raccolta che interessò un'intera famiglia, nel corso di più generazioni, a partire da Antonio, il quale riuscì in un primo momento ad arricchirsi con le proprie attività, in seguito però cadde in disgrazia quando l'armata navale veneziana, alla quale egli era al comando, perse la battaglia dello Zonchio contro i Turchi<sup>59</sup>. A causa di questo sfortunato evento venne dapprima condannato a morte, poi esiliato a Ossero, nell'isola di Cherso. Dopo due anni riuscì finalmente a fuggire a Roma, dove, sotto la protezione del primogenito Domenico, che era stato nominato cardinale da papa Giulio II, fece costruire la propria residenza all'interno di una vigna sul versante nord del Quirinale<sup>60</sup>.

Fu proprio in seguito ai lavori di costruzione che vennero alla luce i primi materiali antichi, appartenenti probabilmente alle terme romane sottostanti, che andarono a formare il primo nucleo della collezione Grimani.

Già nel 1505, la raccolta comprendeva un considerevole catalogo di libri e codici, sculture in marmo ed altre antichità di pregio, che ispiravano ammirazione in coloro che venivano a far visita alla residenza.

In seguito Domenico Grimani ottenne dal pontefice di poter trasferirsi a Venezia, nel palazzo di Santa Maria Formosa, dove la collezione continuò ad ampliarsi e ad acquisire oggetti di grande prestigio, quali due statue romane di Marco Agrippa e Augusto, forse provenienti addirittura dal Pantheon<sup>61</sup>.

Cresciuto attraverso un'educazione umanista, a contatto fin da bambino con personaggi illustri del mondo dell'arte e della letteratura, perfezionò i suoi studi a Firenze e alternò le sue attività di uomo di Chiesa tra Roma e Venezia<sup>62</sup>. Durante questi soggiorni non smise di raccogliere antichi manoscritti, codici, medaglie, cammei, un gran numero di monete e altri oggetti d'antiquariato di notevole

---

<sup>59</sup> Si veda FAVARETTO 2002, p. 84; BVC, Mss. Morosini Grimani, 270: *Origini della famiglia Grimani*.

<sup>60</sup> Per un approfondimento sui prelati della famiglia Grimani si veda FORLATI TAMARO 1942; GALLO 1952, pp. 34-77; PASCHINI 1926-27, pp. 149-190; PASCHINI 1943; PERRY 1978, pp. 215-244.

<sup>61</sup> Cfr. FAVARETTO 1984, coll. 205-240.

<sup>62</sup> Vedi in FAVARETTO 2002, p. 85, PASCHINI 1943; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 26-27.

raffinatezza, senza dimenticare i dipinti di pittori fiamminghi che tanto di moda andavano all'epoca.

L'educazione ricevuta, il grande spirito mecenate e l'amore per l'arte che avevano contraddistinto tutta la sua vita, spinsero Domenico a lasciare quasi tutta la sua collezione alla Repubblica di Venezia, un atto che voleva rappresentare un esempio per i posteri e diventava al tempo stesso un monumento per sé e per la sua famiglia.

Il testamento venne redatto due volte e tra le due copie ci sono profondi cambiamenti. Mentre in quello del 1520, scritto durante un soggiorno nella villa di famiglia a Noventa Padovana, l'erede designato era il fratello Vincenzo, in quello di Roma, dettato pochi giorni prima della morte dell'agosto 1523, venivano lasciati molti beni di lusso alla Serenissima, mentre il parente che ne traeva i maggiori benefici era il nipote Marino, figlio del fratello Girolamo e cardinale anch'esso<sup>63</sup>.

Chiaramente ne nacque una disputa, nella quale Vincenzo Grimani cercò di far valere i suoi diritti ereditari, sostenendo che l'unico testamento valido fosse quello redatto sotto la giurisdizione della Repubblica di Venezia, a Noventa Padovana, mentre quello romano era da considerarsi nullo. Infine la Serenissima riuscì ad assicurarsi le opere d'arte che le spettavano e fece portare questa collezione nel convento di Santa Chiara a Murano; alcuni pezzi vennero in seguito riconsegnati ai Grimani, ma un buon numero di pezzi, tra i quali sedici sculture, alcuni quadri, bronzetti e cammei andarono a formare la raccolta che alla fine del secolo diventerà lo Statuario Pubblico della Repubblica veneta, voluto da Giovanni Grimani, un nipote del cardinale Domenico<sup>64</sup>.

Le sculture, per la maggior parte teste provenienti dagli scavi nei possedimenti romani<sup>65</sup>, vennero disposte in una sala del Palazzo Ducale, che prese il nome di "Sala delle Teste", fino al 1586, accompagnate da una lapide commemorativa per Domenico. Questi pezzi furono di grande ispirazione per tutti gli artisti che militavano in quegli anni a Venezia e fecero da modello per numerose tele pittoriche<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> La storia della collezione dopo la morte di Domenico Grimani si può seguire in GALLO 1952, pp. 36-38; PASCHINI 1926-27, pp. 152-162 e 183-189.

<sup>64</sup> Vedi FAVARETTO 2002, pp. 86-87; GALLO 1952, pp. 37-38.

<sup>65</sup> Il catalogo della collezione all'epoca di Marino si trova in LANCIANI 1902, II, pp. 157-159.

<sup>66</sup> Cfr. BESCHI 1976; GALLO 1952, pp. 52-53; PASCHINI 1926-27, pp. 156-157; PERRY 1978, pp. 215-244;

Nel corso del tempo alla collezione vennero aggiunte altre opere donate da Giovanni Grimani, che aveva continuato l'opera dello zio, cercando di accrescere il patrimonio artistico della famiglia e mantenendo in ottimo stato le antichità rimaste nel palazzo di Santa Maria Formosa<sup>67</sup>.

Inizialmente intrapresa la carriera ecclesiastica, continuando la lunga tradizione di famiglia, solo col mecenatismo che era riuscito a realizzarsi definitivamente. Grande conoscitore d'arte usufruì dei servizi dei maggiori artisti dell'epoca e fece rinnovare completamente il palazzo veneziano di famiglia, sia nell'aspetto che nella struttura, dando precise indicazioni a grandi architetti, scultori e pittori<sup>68</sup>. Grazie al suo sforzo furono salvati anche numerosi beni di famiglia a rischio, dopo che il fratello Marino aveva lasciato molti debiti alla sua morte<sup>69</sup>.

Nel febbraio 1587 decise di cedere la maggior parte delle sue sculture alla Repubblica, a patto che queste, unite a quelle della precedente donazione dello zio Domenico, fossero collocate in un luogo adeguato, ben in vista, affinché non solo i veneziani, ma anche i visitatori di tutto il mondo potessero ammirarle e usufruirne.

*“...un luogo proportionato a tale effetto acciocché li forastieri dopo haver veduto et l'arsenale et l'altre cose meravigliose della città potessero anco per cosa notabile veder queste antichità ridotte in luogo pubblico”*<sup>70</sup>

Venne scelta l'antisala della Biblioteca Marciana, sia per la posizione centrale che offriva, sia perché di lì a poco sarebbe divenuta la sede della scuola umanistica di San Marco. Anche in questa occasione Giovanni decise di presenziare ai lavori di costruzione, fino a qualche giorno prima della morte, che avvenne il 3 ottobre 1593<sup>71</sup>.

Il grande mecenate, che aveva dato un nuovo volto artistico e ruolo culturale a Venezia, morì senza veder realizzato il suo progetto, che verrà portato a termine pochi anni più tardi dal *procuratore de supra* Federico Contarini, nel 1596<sup>72</sup>.

---

<sup>67</sup> Ne parla FAVARETTO 2002, p. 87; PASCHINI 1956, pp. 851-862.

<sup>68</sup> Per approfondire STEFANI MANTOVANELLI 1984, pp. 34-54.

<sup>69</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, p. 88.

<sup>70</sup> Queste le parole di Giovanni Grimani, il 3 Febbraio 1587, al momento della donazione di gran parte delle sue sculture alla città di Venezia. Cfr. FAVARETTO 2002, p. 89.

<sup>71</sup> Per seguire le vicende dell'allestimento dello Statuario si veda PERRY 1972; PRINZ 1970, p. 25 n. 59; ZORZI 1987, pp. 165-171 e 460-462; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 30-33.

<sup>72</sup> Vedi PASCHINI 1926-27, p. 168; PERRY 1972, pp. 81-82.

I discendenti della famiglia Grimani riuscirono comunque a trattenere nel palazzo di Santa Maria Formosa alcuni dei duecento marmi donati alla città, assieme ad altre preziose antichità, che ne perpetuarono il prestigio negli anni successivi<sup>73</sup>.

Numerosi pezzi di questa grandiosa collezione, ammirata dai più illustri visitatori all'epoca di Giovanni, sono esibiti oggi in alcuni dei più importanti musei d'Europa e tramite il commercio di opere d'arte appartenute non solo alla famiglia Grimani, ma anche ad altri membri del patriziato veneziano, è possibile ricostruire un quadro abbastanza dettagliato del fenomeno collezionistico del XVI secolo a Venezia<sup>74</sup>.

Per quanto riguarda la collezione Grimani, l'Urbe risulta il primo luogo di provenienza di antichità che, dalla residenza fatta costruire dal cardinale Domenico, arrivarono fino in laguna; anche da Aquileia, dove Giovanni aveva ottenuto il patriarcato, sono giunte numerose opere d'arte. Alcuni pezzi tra i più raffinati furono importati dalla Grecia, principalmente dal Peloponneso e dalle isole; altri infine vennero direttamente acquisiti da altre collezioni veneziane<sup>75</sup>.

L'ultima donazione da parte di un Grimani, Michele, venne effettuata nel XIX secolo, frutto della raccolta di ulteriori beni antiquari accolti nel palazzo di famiglia<sup>76</sup>.

Durante questi anni molti pezzi andarono purtroppo a far parte di molte collezioni private europee e in seguito confluirono nei musei che oggi li espongono. Tra i mercanti d'arte interessati alla vendita di questa ed altre importanti raccolte ottocentesche si ricorda Antonio Sanquirico, che redasse un prezioso catalogo dal quale si possono estrapolare i passaggi di mano dei beni antiquari<sup>77</sup>.

Dopo i Grimani, altri personaggi di spicco della Repubblica di Venezia decisero di donare le loro collezioni alla città, tra questi, Giovanni Mocenigo. La sua raccolta era sicuramente di dimensioni più modeste rispetto alle precedenti, ma alcune sculture in marmo recuperate a Candia, dove era stato provveditore dal 1585 al 1593, le conferivano particolare raffinatezza e prestigio<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> Vedi FAVARETTO 2002, pp. 89-90; PERRY 1981, pp. 215-221; WOLTERS 1968, pp. 29-31 e 38.

<sup>74</sup> Cfr. FAVARETTO 1984, coll. 222-225; FAVARETTO 2002, p. 90.

<sup>75</sup> Sulla dispersione della collezione Grimani si veda BESCHI 1972-73; DI FILIPPO 1970, pp. 13-39; FAVARETTO 1980, pp. 28-29; FAVARETTO 1984, coll. 223-225; FAVARETTO 1984b, pp. 166-169; KABUS JAHN 1972; PASCHINI 1956, p. 849; STROCKA 1965, p. 87 e 98-100; ZACCARIA 1984 p. 125 ss.

<sup>76</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 91.

<sup>77</sup> Cfr. FAVARETTO 1984, coll. 205-240; PERRY 1982, pp. 67-111.

<sup>78</sup> Sulla figura di Giovanni Mocenigo si veda GALLO 1952, pp. 57-59 e *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 66-67.

Un altro personaggio legato in maniera indelebile alla storia dello Statuario Pubblico è Giacomo Contarini. La sua collezione, straordinaria rappresentazione di eterogenia di materiali che le dava un aspetto spettacolare, comprendeva oltre ai soliti marmi, numerosi bronzi e dipinti; completavano l'elenco alcuni pezzi provenienti dal mondo naturale.

Prima di entrare a far parte dello Statuario, il testamento prevedeva che gli oggetti raccolti nel suo "studio" passassero di primogenito in primogenito; il ramo dei Contarini rimase senza eredi maschi nel 1713 e ogni bene divenne di proprietà pubblica<sup>79</sup>.

Lo Statuario poteva ormai vantare all'epoca uno straordinario elenco di opere d'arte e oggetti preziosi, i quali si possono ancora leggere nell'inventario steso per ordine del Senato della Repubblica.

Il più grande collezionista veneziano e benefattore dello Stato durante il XVI secolo fu sicuramente Federico Contarini, del ramo familiare di San Luca, divenuto poi procuratore, era in costante competizione con Giovanni Grimani. Il destino volle che fosse nominato successore per l'allestimento dello Statuario Pubblico e che ne organizzasse l'inaugurazione del 1596; negli anni precedenti si era prodigato affinché ogni statua fosse posta nell'apposito piedistallo in legno, munito di targhetta con il nome di ciascun donatore, aveva inoltre completato la grandiosa raccolta con una donazione personale di diciotto pezzi, che completavano l'armonia d'insieme<sup>80</sup>.

Il resto della collezione Contarini andò in eredità al nipote Domenico, che a sua volta aveva ereditato una ricca pinacoteca da suo padre, il senatore Ruzini, con bellissimi quadri di pittori veneziani del XVI secolo. Tutta questa fortuna risulta però dispersa già a cavallo tra Seicento e Settecento, venduta alla corte dei Gonzaga e ad altri stati stranieri<sup>81</sup>.

Altri membri della nobiltà veneziana possedevano prestigiose collezioni all'interno dei loro palazzi, ma le informazioni che sono giunte fino ad oggi sono assai limitate, con elenchi di opere d'arte sparse e senza un filo cronologico preciso. Spesso risultano acquistate per il solo carattere decorativo, per ornare gli atri e i

---

<sup>79</sup> Per un approfondimento della collezione Contarini: SAVINI BRANCA 1965, pp. 31-32 e 201-203; per seguire i passaggi dell'eredità della collezione: PERRY 1972, p. 96 n. 107; SAVINI BRANCA 1965, p. 31; VALENTINELLI 1866, p. XVII n. 2; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 57-58.

<sup>80</sup> Si parla di questi pezzi in BESCHI 1972-73, pp. 494-502; PASCHINI 1926-27, p. 168; PERRY 1972, pp. 81-82.

<sup>81</sup> Per la dispersione della collezione Contarini si veda FAVARETTO 2002, pp. 96-97; per la provenienza di alcuni pezzi della stessa FRANZONI 1981, p. 223, tav. 64; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 58.

cortili dei palazzi secondo la moda dell'epoca; si tratta molte volte di copie di calchi degli originali greci e romani, o addirittura di falsi, che facevano decadere dunque il valore della collezione, senza contare il gusto e l'importanza culturale.

Questo tipo di raccolte, prive di un reale interesse per l'arte, viste solamente come un arredamento per la residenza del signore, furono ben presto smembrate e vendute dagli eredi, che nel secolo successivo si trovarono di fronte a condizioni economiche sfavorevoli, con Venezia diventata ormai una potenza in declino<sup>82</sup>.

Compratori da tutta Europa, soprattutto francesi, inglesi, svedesi e austriaci, attirati dai numerosi diari di viaggio e dal fiorente mercato antiquario veneziano, riuscirono ad aggiudicarsi un'enorme quantità di opere antiche e beni di lusso, spesso comprate ad un prezzo irrisorio<sup>83</sup>. Pochi furono infatti i decreti emanati dalla Repubblica per proteggere il proprio patrimonio artistico e, dove anche esisteva un preciso ordinamento, questo veniva spesso ignorato<sup>84</sup>.

Nel XVII secolo in Veneto, con la nobiltà e gli uomini di potere in genere in forte declino, si arrivò ad un fenomeno molto particolare, in cui le poche collezioni esistenti tendevano ad imitare quelle famose del glorioso passato. Inferiori per qualità e ricchezza dei materiali, esibivano copie delle sculture antiche originali, dipinti di autori minori o che imitassero lo stile dei grandi pittori del Cinquecento<sup>85</sup>.

Uno dei passaggi principali per un collezionista dell'epoca divenne la redazione del catalogo, manoscritto o più spesso stampato, con immagini delle opere e una breve descrizione, dove era indicata anche la verosimile provenienza del pezzo<sup>86</sup>. In assenza del catalogo si possono ricavare alcune informazioni su queste collezioni dai testamenti o dagli esigui inventari rimasti.

Venezia riuscì dopo tutto a rimanere un centro artistico piuttosto attivo, con numerose gallerie e un mercato fiorente, ma le figure di spicco che emergono dal clima generale sono poche, la maggior parte dei collezionisti compaiono e scompaiono nel giro di pochi anni.

---

<sup>82</sup> In FAVARETTO 2002, pp. 129-137 si può leggere un quadro generale sul collezionismo europeo del Seicento. Per approfondire: TAYLOR 1954, pp. 224-356; BAZIN 1967, pp. 83-106. Si veda anche HASKELL 1966, p. 377 ss. per un quadro più specifico sul rapporto mecenatismo-società italiana dell'epoca.

<sup>83</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 129-136.

<sup>84</sup> Sui decreti atti a proteggere il patrimonio artistico statale si veda: FLETCHER 1979, p. 416 ss.; MURARO 1965, p. 65 ss.; OLIVATO 1974; PRINZ 1971, p. 66 ss.; SAVINI BRANCA 1965, pp. 68-69.

<sup>85</sup> Sui dipinti che circolano a Venezia nel '600: POMIAN 1983, pp. 533-547; PUPPI 1965, pp. 191-193; SAVINI BRANCA 1965.

<sup>86</sup> Cfr. FAVARETTO 1988, pp. 165-180 e FAVARETTO 2002, pp. 138-139.

Attraverso un importante documento dello Scamozzi, un capitolo della sua *Idea dell'Architettura Universale*, si possono raccogliere alcune informazioni su questi personaggi e sulle loro raccolte, a volte anche sulla disposizione delle stesse<sup>87</sup>.

Una delle figure di maggior spicco nel collezionismo veneziano del Seicento è sicuramente Carlo Ruzzini, che come si è visto precedentemente, era entrato nell'orbita della famiglia Contarini nel momento in cui aveva sposato la figlia di Federico<sup>88</sup>.

Già appassionato d'arte e di oggetti d'antiquariato, alla morte di Federico riuscì ad aumentare la sua collezione sia nel numero dei pezzi che nel prestigio, ottenendo dallo stesso tre stanze del palazzo di San Luca. Come racconta lo Scamozzi, all'interno di esse erano ospitate numerosissime sculture in marmo, bronzetti, vasi, monete e gemme intagliate, quadri, molti dei quali di Tiziano, del Veronese e del Tintoretto ed altri oggetti preziosi e rari, tra i quali alcuni pezzi di carattere naturalistico che completavano l'armonia dell'insieme<sup>89</sup>.

Alla sua morte, avvenuta nel 1644, la collezione passò al figlio Domenico e quindi al figlio di lui, Marco, nel 1651. Quest'ultimo, divenuto *procuratore de supra* nel 1682, decise di trasferire tutta la raccolta nelle sale allestite appositamente alle Procuratie Nuove; qui rimasero quasi tutte le opere fino alla definitiva vendita nella prima metà del XVIII secolo<sup>90</sup>.

Un'altra collezione di straordinaria bellezza, ammirata da tutti i contemporanei per la sua completezza e rigoroso ordine, è quella di Andrea Vendramin, personaggio di spicco del Seicento veneziano, aveva sposato una Contarini ed era forse discendente del famoso collezionista dei primi del Cinquecento, Gabriele<sup>91</sup>.

Vincenzo Scamozzi descrive la raccolta in maniera dettagliata, fornendo il numero preciso dei pezzi, la loro precisa collocazione e descrivendo le tipologie dei materiali, che variano dai torsi, ai rilievi, ai busti, per quanto riguarda le sculture, ci sono poi quadri di buona fattura e di diverse dimensioni, numerose monete, gemme

---

<sup>87</sup> Si veda RIDOLFI 1648; BOSCHINI 1660; SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 304-306.

<sup>88</sup> Si veda FAVARETTO 2002, p. 95 ss. e 141.

<sup>89</sup> La descrizione della collezione Ruzzini-Contarini si trova in CALVELLI 2008, pp. 547-558; LAUBER 2007b, pp. 311-313; SCAMOZZI 1615; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 78-79.

<sup>90</sup> Per le ultime vicende della raccolta si cfr. FAVARETTO 2002, pp. 142-143; MOSCHINI 1806; SCAMOZZI 1615.

<sup>91</sup> Per la discendenza di Andrea Vendramin si veda BASSI 1980, pp. 94-95, dove si fa anche riferimento all'ubicazione di un Palazzo Vendramin dell'epoca; CICOGLIA 1824, p. 70 n. 116; JACOBS 1925, pp. 15-16; SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 305-306.

intagliate e alcune pietre provenienti dal mondo naturale<sup>92</sup>. Pur non raggiungendo la qualità e la qualità delle collezioni Grimani e Contarini, questa raccolta poteva vantare delle sculture quasi totalmente integre o ben restaurate<sup>93</sup>.

Nel 1627 Andrea riuscì a completare la redazione del catalogo della sua collezione, preciso e dettagliato come la stessa e suddividendo ogni pezzo in categorie<sup>94</sup>.

Nello stesso anno fece testamento, lasciando alla moglie tutti i suoi beni, pregandola però di non smembrare la collezione. Così però non fu, infatti poco dopo la sua morte del 1629, gran parte della collezione finì in Olanda, venduta ai fratelli Jan e Gerard Reynst<sup>95</sup>.

Un simile destino ebbe anche la collezione di Bartolomeo della Nave<sup>96</sup>, uomo che godeva di grande stima e prestigio negli ambienti culturali veneziani dell'epoca. La sua raccolta era caratterizzata da un eccezionale numero di dipinti di grande varietà, che ripercorrevano la storia della scuola veneziana, e non solo, dal Quattrocento, al Cinquecento, fino a riunire alcuni dei maggiori interpreti contemporanei<sup>97</sup>.

Egli morì tra il 1636 e il 1637 e la sua galleria fu acquistata per la quasi totalità dal re Carlo I d'Inghilterra, attraverso il suo ambasciatore a Venezia<sup>98</sup>.

Attorno alla metà del XVII secolo il mercato di opere d'arte risulta ancora molto florido, almeno da quanto riporta lo Scamozzi attraverso la sua *Idea dell'Architettura Universale*, annotando diversi nomi di collezionisti<sup>99</sup>, che continuavano a radunare all'interno dei propri cortili e portici molte sculture provenienti dalle isole greche e dai possedimenti di terraferma. Certo non si possono paragonare queste raccolte, delle quali non rimangono notizie molto dettagliate, a quelle precedentemente descritte; esse testimoniano però l'instancabile fervore commerciale dell'epoca, che

---

<sup>92</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 143-144; SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, p. 305.

<sup>93</sup> Alcune sculture non frammentarie del Vendramin: JOST 1980, p. 73 ss. e p. 49, nota 27; LOGAN 1979, pp. 184-185, nn. 17-18. Per un approfondimento sul tema si veda FAVARETTO 2002, pp. 149-150.

<sup>94</sup> Cfr. JACOBS 1925, p. 21 n. 3 e p. 26; LOGAN 1979, pp. 244-247.

<sup>95</sup> Per approfondire: LOGAN 1979.

<sup>96</sup> Sulla figura di questo collezionista si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, p. 74; FURTLHNER 2007, p. 258; sulla collezione cfr. LAUBER 2007a, p. 58.

<sup>97</sup> Si veda SAVINI BRANCA 1965, pp. 62-67 e 251-254.

<sup>98</sup> Cfr. WATERHOUSE 1952, pp. 1-23.

<sup>99</sup> Si veda appunto lo SCAMOZZI 1615, lib. III, cap. XIX, pp. 305-306; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 76-77.

continuava a far circolare beni d'antiquariato e ricchi mercanti d'arte provenienti da tutta Europa<sup>100</sup>.

Molti pezzi originali giunsero a Venezia attraverso le conquiste di Francesco Morosini<sup>101</sup> in Grecia, alla fine del Seicento<sup>102</sup>; lo stesso è ricordato però per un doloroso fatto di cronaca. Il 27 settembre del 1687, durante un azione di guerra, il Partenone dell'Acropoli di Atene, trasformato in polveriera dall'esercito turco, venne fortemente danneggiato da alcune cannonate. Nel tentativo di smembrare l'alzato rimasto in piedi, molte delle sculture e dei rilievi sopravvissuti alla battaglia andarono in frantumi a causa dell'inefficienza dei metodi utilizzati per il recupero<sup>103</sup>.

Nonostante il negativo eco mediatico che ne risultò in tutto il mondo occidentale, il Morosini riuscì a portare in patria alcune sculture di notevole valore e prestigio, tra le quali i famosi leoni che oggi stanno a guardia dell'ingresso monumentale dell'Arsenale e che un tempo adornavano il Pireo e la Via Sacra ad Atene<sup>104</sup>.

Il forte legame tra la Grecia e la Serenissima durò per tutto il XVII secolo e anche il successivo<sup>105</sup>; in laguna transitarono, ora ormai è andato quasi tutto disperso, una straordinaria quantità di opere d'arte, oggetto del desiderio di tutti i collezionisti europei, che inviavano a Venezia i loro mercanti a comprare gli originali greci da esibire poi nelle loro corti.

Oltre alla statuaria, dalla Grecia giunsero anche numerose monete, che erano diventate piuttosto ricercate dai collezionisti, molti dei quali studiosi di numismatica a tutti gli effetti. Essi non solo ricercavano di approfondire le proprie conoscenze storiche ed epigrafiche, ma attraverso le monete potevano osservare direttamente anche tutti quegli aspetti del mondo antico, come gli edifici, i monumenti, l'abbigliamento e le acconciature, che andavo pian piano affermandosi nella nascente cultura "antiquaria"<sup>106</sup>.

Venezia era da sempre culla dei più ricchi medaglieri e cataloghi numismatici del Veneto<sup>107</sup>, ma questa fenomeno non poté che aumentare in questi anni, con la

---

<sup>100</sup> Sul commercio di antichità dalla Grecia si veda BESCHI 1983a, pp. 260-261.

<sup>101</sup> Sulla figura di Francesco Morosini si veda GULLINO 2012.

<sup>102</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 158-159.

<sup>103</sup> Per seguire le vicende nel dettaglio si veda BESCHI 1986, pp. 342-343; PAVAN 1983, pp. 169-181.

<sup>104</sup> Per quanto riguarda il portale dell'Arsenale e le sue sculture esiste un saggio SACCONI 1990, pp. 231-236. Per un approfondimento sulla collezione Morosini, poi Weber, si veda TRAVERSARI 1973.

<sup>105</sup> Si vedano i riferimenti in BESCHI 1986, p. 343; FAVARETTO 1990, pp. 113-118.

<sup>106</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 161.

<sup>107</sup> Cfr. POMIAN 1983, p. 510 ss. e *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 81-83.

nascita di moltissime nuove collezioni, corredate da generosi inventari, nella maggior parte dei quali erano illustrati tutti i pezzi<sup>108</sup>.

Una delle più importanti raccolte specializzate in numismatica fu quella di Giovanni Domenico Tiepolo, alla quale si aggiungeranno anche i pezzi della prestigiosa collezione Erizzo<sup>109</sup>, che ebbe l'onore di essere pubblicata a stampa dai nipoti Federico e Lorenzo nel 1736<sup>110</sup>, quando quest'ultimo ricopriva la carica di procuratore di San Marco ed era uno dei più illustri bibliotecari della Marciana<sup>111</sup>. Gran parte del medagliere andò disperso in seguito alla vendita all'imperatore d'Austria Francesco I<sup>112</sup>.

Verso la metà del XVIII secolo la passione per l'antico, a metà strada tra una visione puramente estetica e un profondo interesse antiquario, raggiunge i massimi livelli, tanto da dare vita ad uno stile neoclassico, che proprio dall'antichità prendeva spunto per creare nuove opere d'arte<sup>113</sup>. I circoli culturali ne subirono chiaramente l'influenza, facendo deviare l'attenzione dei collezionisti, che si liberarono velocemente di opere acquistate con entusiasmo fino a pochi anni prima e di fatto relegando nell'ombra buona parte degli artisti tanto amati nei secoli precedenti<sup>114</sup>.

Iniziò così l'era dei viaggi in Italia, tappa obbligatoria nella formazione di ogni mecenate, collezionista o uomo di cultura, e dei primi scavi "archeologici" personali, alla ricerca di qualche pezzo d'antichità che affiorasse dal terreno<sup>115</sup>.

Roma entrò ben presto al centro dell'attenzione internazionale per quanto riguarda la ricerca archeologica, o, come per la maggior parte delle volte avveniva, per la ricerca quasi morbosa di un'avventura. Molti reperti antichi continuavano a venire alla luce nei dintorni della città e le rovine a cielo aperto del centro esercitavano un fascino particolarissimo verso i viaggiatori di tutto il mondo<sup>116</sup>.

Il Veneto e la città di Venezia, sebbene avesse un ruolo defilato negli scavi di siti antichi, rimase oggetto d'interesse di alcuni studiosi "illuminati", grazie al suo

---

<sup>108</sup> Sull'argomento si può approfondire con CROSERI 2008-2009.

<sup>109</sup> Sulla figura di Sebastiano Erizzo si veda BENZONI 1993.

<sup>110</sup> Questa edizione a stampa prende il nome di "*Musei Theupoli antiqua numismata olim collecta a J. D. Theupolo, aucta et edita a Laurentio Equite et Divi Marci Procuratore et Federico Senatore fratribus Theupolis*".

<sup>111</sup> Sulla collezione Tiepolo si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 98-99.

<sup>112</sup> Si veda CAVALIER 1987, p. 73 e FAVARETTO 2002, p. 218 ss.

<sup>113</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 179-180. Per quanto riguarda lo stile neoclassico si veda *Storia dell'arte italiana* 1990; PRAZ 2003.

<sup>114</sup> Un esame più attento si trova in FAVARETTO 2002, p. 179 ss.

<sup>115</sup> Cfr. HASKELL-PENNY 1982, pp. 1-131.

<sup>116</sup> Per quanto riguarda i primi scavi in Italia, non solo a Roma, si veda BESCHI 1986, pp. 350-357; GUALANDI 1978-79, pp. 5-26; KAMMERER GROTHAUS 1981, pp. 11-19; KASPAR 1981, pp. 21-31.

sempre fiorente mercato antiquario e alle collezioni del patriziato ancora presenti, che mantenevano intatto il loro fascino verso i grandi mecenati stranieri. Molti piccoli collezionisti infatti continuavano la loro opera di ricerca di opere d'arte e di studio dell'antico, molte volte assorbendo le raccolte del secolo precedente, che lentamente andavano disperdendosi<sup>117</sup>.

Attorno alla prima metà del Settecento le collezioni veneziane si orientarono principalmente verso iscrizioni e monete, più alcuni oggetti della vita quotidiana che tanto incuriosivano gli studiosi, affascinati dall'idea di poter ricostruire gli antichi usi e costumi delle grandi civiltà<sup>118</sup>. Un interesse, si potrebbe dire, non più solamente di tipo estetico, ma anche storico. Si formano anche i primi studi e trattati di antiquari del tempo che, recuperando informazioni sia dai cataloghi che da altri documenti, quali inventari, testamenti, fonti iconografiche e atti di vendita, cercano di dare un quadro generale delle maggiori collezioni veneziane del tempo.

Una delle raccolte più interessanti di questo periodo fu sicuramente quella dei fratelli Bernardo e Francesco Trevisan<sup>119</sup>, i quali riuscirono, almeno per una volta, ad invertire il destino di quasi tutti i patrimoni artistici della Venezia seicentesca, riportando in patria alcuni preziosi marmi appartenuti a Federico Contarini, passati per via ereditaria al Ruzzini e infine venduti ai Gonzaga<sup>120</sup>.

Il catalogo della collezione venne redatto molto accuratamente, probabilmente nel 1726, e corredato con le illustrazioni di tutti i materiali presenti e una nota manoscritta che narrava le vicende del recupero dei pezzi del Contarini<sup>121</sup>. La raccolta, dopo esser stata ereditata dal Giustinian<sup>122</sup>, andò dispersa tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, anche se alcune sculture si trovano ancora oggi in laguna<sup>123</sup>.

Tra i personaggi di spicco dei circoli intellettuali veneziani, Apostolo Zeno risulta essere fondamentale per ricostruire la storia dei medaglieri e i numerosi

---

<sup>117</sup> Per approfondire vedi FAVARETTO 2002, pp. 180-181.

<sup>118</sup> CROSERI 2008-2009.

<sup>119</sup> Per quanto riguarda la collezione dei fratelli Trevisan si veda LISE 1996.

<sup>120</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, p. 95 ss. e p. 141 ss.

<sup>121</sup> Per la visione del catalogo si confronti FRANZONI 1980, pp. 70-77.

<sup>122</sup> Si fa riferimento alla figura di Angelo I Giacomo Giustinian Recanati, pronipote di Francesco Trevisan, che risiedeva in un palazzo alle Zattere, dove venne ospitata tutta la collezione in quel periodo.

<sup>123</sup> Vedi FAVARETTO 1985, pp. 413-414; GHEDINI-ROSADA 1982. Per uno sguardo generale sulla dispersione di questa collezione FAVARETTO 2002, p. 193 ss.

documenti epigrafici, greci e latini, presenti in città, che egli stesso raccoglieva o trascriveva<sup>124</sup>.

Una delle collezioni citate da Apostolo Zeno è quella dell'abate Onorio Arrigoni, al quale va riconosciuto il merito di aver permesso ai giovani allievi di poter studiare sulle tavole illustrate dei suoi materiali, raccolti sia nell'entroterra veneto che nei suoi viaggi a Roma<sup>125</sup>.

Alla sua morte, l'eredità passò ai Padri Somaschi della Salute, ma gran parte degli oggetti venne acquistata dal senatore Antonio Sarvognan, che già possedeva molti pezzi antichi. Egli faceva parte di una delle più importanti famiglie del Friuli, fedeli alla Serenissima, e possedeva un palazzo nel sestiere di Cannaregio, all'interno del quale aveva allestito una pinacoteca, più alcune sculture ed iscrizioni provenienti dalla sua tenuta aquileiese<sup>126</sup>.

La raccolta andò dispersa inesorabilmente, ma il medagliere fu acquistato da un altro personaggio veneziano, Jacopo Gradenigo<sup>127</sup>; si riesce a ricostruire tutti questi passaggi sempre grazie alle tavole illustrate ad acquarello da Giovanni Grevembroch, commissionate dall'abate Arrigoni, primo proprietario di quelle monete<sup>128</sup>.

Di fronte alla chiesa di San Trovaso si ergeva il palazzo Nani, ereditato dal doge Agostino Barbarigo all'inizio del XIV secolo<sup>129</sup>; all'interno di esso fu ospitata una delle collezioni più interessanti del panorama veneziano, la quale ebbe negli anni il ruolo di catalizzatrice di gran parte delle opere d'arte delle altre collezioni della città che andavano man mano disperdendosi<sup>130</sup>.

Senza troppo azzardare il paragone, si può dire che, durante il Settecento e rimanendo all'interno della sfera privata, la famiglia Nani, nelle figure dei fratelli Bernardo e Giacomo soprattutto, riuscì a competere con l'altro grande polo culturale presente a Venezia, in questo caso nella sfera pubblica, e cioè lo Statuario.

---

<sup>124</sup> Su questo autore si veda FAVARETTO 2002, pp. 199-200; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 123-125.

<sup>125</sup> Si veda FAVARETTO 1986, pp. 597-616 e *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 102-103; riguardo alla lunga vita dell'abate si veda BASSI 1980, pp. 468-470.

<sup>126</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 201-202.

<sup>127</sup>

<sup>128</sup> Per quanto riguarda gli acquarelli del Grevembroch si veda FAVARETTO 1986, pp. 597-616.

<sup>129</sup> Sulla collezione dei Nani si veda *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 137-144; FAVARETTO 1991, pp. 77-92; FAVARETTO 2002, pp. 206-220; KRUGLOV 2007, pp. 47-71. Per un approfondimento sulla colonna naniana cfr. CREMA 2011, pp. 257-269.

<sup>130</sup> Vedi FAVARETTO 2002, pp. 208-209.

Una delle prime collezioni ad entrare a far parte della raccolta Nani fu quella dei Grimani<sup>131</sup>, ma nel corso del secolo furono acquistati moltissimi pezzi d'antiquariato provenienti da quasi tutte le collezioni citate *ivi* precedentemente.

Già nel 1668 veniva realizzato il primo inventario<sup>132</sup>, mentre il catalogo venne pubblicato nel 1815<sup>133</sup>. Questo comprendeva materiali sia di antichità che moderni, appartenenti a varie tipologie, di pregevole fattura e grande valore artistico, tanto da esser citati dai più grandi studiosi del tempo<sup>134</sup>. Molti oggetti d'antichità arrivarono dalla terraferma, soprattutto da Adria, Aquileia, Istria, Dalmazia e le isole greche<sup>135</sup>, queste ultime furono visitate spesso da Giacomo, almeno fin dal 1741, durante le sue spedizioni navali in qualità di Almirante delle Navi, più tardi come Provveditore generale da Mar della Serenissima nel Levante<sup>136</sup>. Esiste un appassionato epistolario tra i due fratelli, attraverso il quale si riuscì ad ottenere alcune informazioni sul recupero di alcune importanti opere d'arte, poi inviate a Venezia<sup>137</sup>; dove il campo d'azione di Giacomo non poteva arrivare, Bernardo sfruttava altre fonti.

Il fratello maggiore si preoccupò inoltre di dare un'organicità alla collezione, disponendo i pezzi con ordine all'interno del grande atrio del palazzo a San Trovaso<sup>138</sup>. Fece poi realizzare le incisioni a rame di tutte le opere d'arte, a scopo divulgativo e per facilitarne lo studio da parte degli antiquari<sup>139</sup>.

La morte di Giacomo Nani sembra segnare inesorabilmente il destino della collezione, che lentamente andò disperdendosi; al declino della famiglia si affianca quello della Repubblica di Venezia, che poco più di un mese dopo, cade il 12 maggio 1797.

Un'altra grande raccolta d'arte nel XVIII secolo fu senza dubbio quella di Girolamo Zulian.

La sua grande passione per l'antichità e per la cultura in genere lo pose tra i più alti studiosi del tempo e da questi venne sempre ammirato e tenuto in larga considerazione.

---

<sup>131</sup> Riguardo all'acquisto dei numerosi pezzi appartenuti ai Grimani si veda FAVARETTO 1984a, coll. 205-240; LEMBURG RUPPELT 1981, pp. 85-108; NEVEROV 1984, pp. 22-32; *Collezioni di Antichità a Venezia* 1988, pp. 30-31.

<sup>132</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 207.

<sup>133</sup> Si veda FAVARETTO 2002, pp. 207-208.

<sup>134</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, p. 208 ss.

<sup>135</sup> Per una visione complessiva della provenienza dei pezzi si veda FAVARETTO 2002, pp. 209-216.

<sup>136</sup> Sulla vita di Giacomo Nani si veda DEL NEGRO 1971, pp. 115-147.

<sup>137</sup> Vedi FAVARETTO 2002, p. 211 ss.

<sup>138</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, pp. 214-215.

<sup>139</sup> FAVARETTO 2002, p. 215.

Riuscì a riunire moltissimi pezzi d'antiquariato grazie anche alle cariche diplomatiche, fu ambasciatore a Roma e poi, dal 1783, bailo di Costantinopoli, che ricoprì durante la sua vita<sup>140</sup>. Proprio durante il soggiorno romano riuscì a recuperare numerosi pezzi d'antichità, per lo più di epoca romana, quali bronzi, sculture e alcuni vasi etruschi ed italici, che sistemò all'interno del palazzo di Venezia, sede dell'ambasciata della Serenissima<sup>141</sup>. In questo periodo inoltre, chiamò a sé artisti del calibro di Sella, Valle, Volpato e Canova; questi ultimi eseguirono per lui dei restauri su alcune sue sculture antiche<sup>142</sup>.

Durante tutto il periodo successivo riuscì ad impossessarsi di opere antiche di notevole prestigio, essendo a contatto diretto con l'Oriente e il mondo classico<sup>143</sup>. Rimase in contatto con l'estero anche dopo il suo rientro in Italia, mantenendo alcuni suoi uomini di fiducia all'interno dei più importanti mercati d'arte del Mediterraneo orientale, che, dopo aver recuperato i pezzi, glieli inviavano nella sua nuova residenza patavina<sup>144</sup>.

Quando morì nel febbraio del 1795, lasciò per testamento quasi tutti i suoi beni allo Statuario Pubblico, aumentandone quindi il prestigio e riuscendo a salvarli dalla dispersione, cosa che avvenne invece per quei pezzi che andarono in eredità alla famiglia Priuli di San Trovaso<sup>145</sup>.

Sono questi, anni caratterizzati dalla riscoperta della Grecia e dalla grande scultura soprattutto, che il Winckelmann eleva a vere e proprie opere d'arte, non solo in quanto testimonianze della storia. Sono gli anni del Canova, che grazie a Girolamo Zulian e la sua esperienza romana, ebbe modo di studiare a fondo quelle opere.

Ma Antonio Canova ebbe l'opportunità di osservare da vicino anche un'altra collezione, composta prevalentemente da calchi in gesso, quella dell'abate Filippo Farsetti<sup>146</sup>, il quale mise a disposizione di molti artisti veneti i suoi pezzi d'arte antica e moderna, affinché potessero perfezionare la loro formazione<sup>147</sup>.

---

<sup>140</sup> FAVARETTO 2002, p. 221.

<sup>141</sup> Si veda CASANOVA UCCELLA 1980, p. 151 e FAVARETTO 1984b, pp. 172-173.

<sup>142</sup> Per questi restauri si veda BESCHI 1983b, pp. 10-11.

<sup>143</sup> Cfr. BESCHI 1983b, p. 11; BESCHI 1986b, coll. 413-436; *Una città e il suo museo* 1988, p. 113.

<sup>144</sup> Si veda sempre BESCHI 1983b, p. 11; BESCHI 1986b, coll. 413-436.

<sup>145</sup> Riguardo agli ultimi anni del Zulian si veda DEL NEGRO 1980, p. 94 ss. Per quanto riguarda alcuni degli oggetti dispersi si veda invece FAVARETTO 1964-65, pp. 30-31.

<sup>146</sup> Cfr. PAVANELLO 1976, p. 83. Per quanto riguarda la collezione Farsetti si veda HASKELL 1966, pp. 548-552; PAVANELLO 1978, pp. 16-17 e POMIAN 1986, pp. 25-27.

<sup>147</sup> Si veda a riferimento ZORZI 1988, pp. 128-131.

Altre collezioni si potrebbero citare di questo periodo, quali per esempio quella di Lodovico Manin, ultimo Doge di Venezia, o quella della famiglia Rezzonico, o ma aggiungerebbero poche informazioni al fenomeno fin qui descritto<sup>148</sup>.

La Serenissima era ormai alla fine, segnata dalle note vicende storiche, le collezioni antiquarie seguirono il declino inesorabile della città.

Ad accelerare il processo di dispersione non furono solamente le confische napoleoniche, ma anche un diffuso impoverimento delle grandi famiglie patrizie che erano riuscite nei secoli precedenti a mantenere vivo il mercato antiquario. Oppressi dai debiti, i nobili veneziani abbandonarono anche i contatti con quei territori che fino ad allora erano rimasti sotto il dominio della Serenissima e che li avevano sempre riforniti di antichità di ogni genere<sup>149</sup>. Le famiglie di antica tradizione furono le ultime a separarsi dai loro beni, ma alla fine furono costrette anch'esse a vendere ai mercanti stranieri le loro maestose raccolte. Solamente pochi illuminati donarono alla città tutti i beni a loro rimasti, tra i quali Teodoro Correr.

Alla fine dell'Ottocento, in una Venezia ormai in piena depressione e mal governata, rimaneva meno del dieci per cento di ciò che era transitato nei secoli precedenti in quello che era stato il mercato antiquario più fiorente del mondo<sup>150</sup>. Di questo piccolo patrimonio residuo conosciamo alcuni tratti grazie all'opera del Fapanni<sup>151</sup>, che si preoccupò di annotare ciò che vedeva all'interno dei palazzi pubblici e privati ormai in decadenza.

#### **4. La donazione di Teodoro Correr.**

Teodoro Correr nacque nel 1750 a Venezia, la madre M. Anna Petagno era di famiglia napoletana, il padre Gaetano aveva inseguito il successo all'interno dell'amministrazione pubblica, senza particolare successo, forse a causa anche delle condizioni economiche della famiglia che non erano troppo floride<sup>152</sup>. Come ogni membro del patriziato veneziano, anche Teodoro fu iniziato al *cursus honorum* dei pubblici uffici fin da giovane, dopo una formazione di stampo religioso, dapprima

---

<sup>148</sup> Per un riepilogo di queste collezioni si veda FAVARETTO 2002, pp. 227-231.

<sup>149</sup> Cfr. FAVARETTO 1990.

<sup>150</sup> Cfr. FAVARETTO 2002, p. 265.

<sup>151</sup> Riguardo a questa figura si veda CONTÓ 2004, pp. 217-240.

<sup>152</sup> Per un approfondimento sulla figura di Teodoro Correr cfr. *Una città e il suo museo* 1988.

con i Teatini di San Nicola da Tolentino e poi presso il collegio di San Cipriano a Murano<sup>153</sup>.

Nel 1775, a soli venticinque anni, entrò a far parte del Maggior Consiglio e venne eletto Savio agli Ordini; seguiranno altre cariche per le quali il giovane non nutrì mai particolare interesse, tanto da chiedere la dispensa a non doversi trasferire a Treviso per ricoprire il ruolo di Podestà e Capitano, adducendo le cause all'insufficienza di mezzi per mantenersi. In realtà il suo unico interesse era quello di potersi dedicare completamente alla ricerca di oggetti d'arte e d'antiquariato. Per non incorrere ancora in questo tipo di obblighi nei confronti della Repubblica, nel 1788 decise di prendere gli ordini minori e diventare abate<sup>154</sup>.

Anche più avanti cercherà sempre di sottrarsi al dovere civico, talvolta sborsando onerose somme di denaro a titolo di risarcimento, pur di non sottrarre del tempo utile alla meticolosa ricerca e organizzazione della sua collezione.

Per questa sua passione, che affrontava in maniera ossessiva e quasi maniacale, fu oggetto di numerose critiche da parte dei contemporanei, tra i quali si ricorda Emmanuele Cicogna<sup>155</sup>, che alla morte di Teodoro, avvenuta il 20 febbraio 1830, riferirà sulla Gazzetta di Venezia le condizioni dettate dal testamento<sup>156</sup>.

Le rendite principali di cui poteva disporre erano alcuni piccoli possedimenti terrieri in tutto il Veneto e degli immobili, suddivisi tra case di campagna, appartamenti e botteghe, alcuni anche al di fuori della regione. A Venezia risiedeva a San Giacomo dall'Orio, precisamente in contrada di San Giovanni Decollato, dove allestì la sua immensa collezione, organizzata in tre sale e una ventina di camere, che ne rendevano la pianta piuttosto articolata<sup>157</sup>.

Gli oggetti raccolti sono tra i più vari, sia per genere, che per epoca, che per provenienza. Un tratto distintivo ed originale nel metodo collezionistico del Correr, che sembra prediligere la quantità alla qualità dei materiali accumulati, talvolta addirittura indebitandosi pur di aggiungere qualche pezzo alla sua raccolta.

Attraverso la Notizia di Vincenzo Lazari, del 1859, si riesce a ricostruire in parte le vicende d'acquisto di alcuni pezzi della collezione e quindi di ricavarne la provenienza<sup>158</sup>. Purtroppo la maggior parte dei documenti andò distrutta

---

<sup>153</sup> *Una città e il suo museo* 1988, p. 13.

<sup>154</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, pp. 13-15.

<sup>155</sup> Su E. Cicogna si veda *Una città e il suo museo* 1988, pp. 143-147.

<sup>156</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, pp. 20-21.

<sup>157</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, pp. 15.

<sup>158</sup> LAZARI 1859.

dall'eccessivo zelo dello stesso di mantenere immacolata l'immagine del benefattore della città, per il quale Venezia avrebbe dovuto mostrare eterna riconoscenza.

Dai carteggi sopravvissuti s'intuisce il metodo di ricerca del Correr, che era solito frequentare le aste di vendita di collezioni di altre famiglie, tra le quali quella dei Zulian, quando queste venivano smembrate tra i vari acquirenti; approfittava inoltre della disgregazione di ordini religiosi o dell'abbattimento di edifici pubblici e religiosi, alla ricerca di qualche affare<sup>159</sup>.

In quegli anni, sotto il dominio austriaco, e ancor di più in quelli successivi, sotto quello napoleonico, il fenomeno della vendita e smembramento delle collezioni veneziane si accentuò notevolmente.

Il testamento, redatto qualche anno prima della morte, decretava che la sua abitazione fosse aperta al pubblico almeno due giorni a settimana, dalle ore nove fino alle tre del pomeriggio; che venissero stipendiate tre persone, con le cariche di *Preposto*, *Custode* e *Portiere* che si prendessero cura del Museo e ne ampliassero la raccolta di oggetti; che lo stesso fosse infine posto sotto la tutela della Città di Venezia<sup>160</sup>.

L'esposizione museale venne aperta al pubblico solo nel 1836, anche se già subito dopo la morte alcuni poterono ammirare la grande quantità di oggetti accumulati grazie all'iniziativa di Filippo Trois, esecutore testamentario del Correr<sup>161</sup>.

E' solo grazie al terzo direttore del Museo (i primi due, in ordine, furono Corniani degli Algarotti e il poeta Luigi Carrer), il Lazari, che si arrivò alla compilazione del primo catalogo, dopo aver dato un nuovo e preciso ordine agli oggetti, seguendo un approccio di tipo scientifico che in quegli anni stava velocemente prendendo piede. Grazie al suo prezioso contributo il Museo Correr si ampliò con altre donazioni, come, ad esempio la collezione Molin, Zoppetti, Tironi, Cicogna e Sagredo, e successivi acquisti. Vennero inoltre compiuti numerosi interventi di restauro e conservazione dei pezzi già presenti nella raccolta originaria.

Si presentò pertanto il problema di trovare una sede più ampia della residenza Correr, che potesse ospitare degnamente tutta la raccolta. Venne scelto a questo

---

<sup>159</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, p. 20.

<sup>160</sup> In *Una città e il suo museo* 1988, p. 19 è riportato quanto scritto sulla Gazzetta di Venezia del 21 febbraio 1830 da E. Cicogna in merito alla morte di Correr.

<sup>161</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, p. 22.

scopo il palazzo Pesaro, il così detto Fontego dei Turchi, che venne inaugurato nel 1898<sup>162</sup>.

Nel dislocare tutti gli oggetti si decise di dare una nuova organizzazione e fisionomia generale alle collezioni, molto diverse tra loro, come già descritto precedentemente, per epoca e tipologia di materiali. Il compito fu affidato a Michelangelo Guggenheim e Angelo Alessandri, che adottarono un'organicità tipica dei musei europei dei primi del Novecento, che metteva in rapporto le correnti artistiche contemporanee a quelle del passato.

Nel 1922 ci fu il definitivo trasferimento di tutti i pezzi nell'attuale sede di piazza San Marco, alle Procuratie Nuove, per volere del Sottosegretario alle Belle Arti dell'allora Ministero della Istruzione Pubblica, Pompeo Molmenti<sup>163</sup>.

L'attuale allestimento si deve alla progettazione di Carlo Scarpa, effettuato in due momenti diversi, nel 1952 e nel 1960<sup>164</sup>.

## **5. Le collezioni archeologiche del Museo Correr.**

Le collezioni di reperti archeologici presenti nel Museo Correr sono per la maggior parte il frutto di legati testamentari, donazioni ed acquisti ottocenteschi.

I reperti confluiti nel Museo erano inizialmente inseriti in più ampie ed eclettiche collezioni, e, a loro volta risultano essere molto eterogenei: essi sono pertinenti infatti ad epoche, culture e territori di provenienza anche molto lontani tra di loro.

Si annoverano perciò tra i materiali marmi greci e romani, vasellame di varie epoche, reperti della cultura paleoveneta, bronzi etruschi, italici e romani, antichità egizie ed altro ancora.

Oltre alla collezione di antichità di proprietà dello stesso Teodoro Correr, che attinse comunque ad altre collezioni, come quella dei Nani e della famiglia Zanetti, avendo il merito, per lo meno, di evitarne la dispersione, vi sono altre raccolte di materiale archeologico: in particolare, quelle provenienti dalla collezione Zulian, confluita nello Statuario Pubblico come lascito testamentario del senatore nel

---

<sup>162</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, p. 23. In particolare, sui passaggi di sede si veda BARIZZA 1988, pp. 21-295.

<sup>163</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, p. 24.

<sup>164</sup> Cfr. *Una città e il suo museo* 1988, p. 25.

1796<sup>165</sup>, e dalla collezione Molin, acquisita dal Comune di Venezia in legato nel 1813<sup>166</sup>, dalle quali provengono la quasi totalità dei bronzetti presi in esame in questo studio<sup>167</sup>.

Girolamo Zulian nacque nel 1730, fu senatore, ambasciatore a Roma nel 1783 e governatore, “bailo”, a Costantinopoli dal 1784 al 1788<sup>168</sup>. Collezionista d’arte moderna e di antichità, raccolse la maggior parte dei reperti antichi durante il periodo di soggiorno a Roma<sup>169</sup>.

Lasciò la collezione in eredità allo Statuario nel 1796, scelta dovuta soprattutto alla fiducia riposta nel Costode Jacopo Morelli<sup>170</sup>

Girolamo Ascanio Molin nacque nel 1738; egli coniugò una brillante carriera politica con un’intensa attività letteraria e una forte passione per il collezionismo.

Esordì a 26 anni come Savio agli Ordini, fu più volte membro della Signoria, del Consiglio dei Dieci e degli Inquisitori e giunse a ricoprire cariche magistratuali con competenze giuridico-economiche<sup>171</sup>.

La sua attività di collezionista antiquario rimase in sordina sino alla sua morte, salvo per alcune rare informazioni derivanti da carteggi epistolari, in cui fa riferimento “al suo museo” e all’”ormai già ricco gabinetto”<sup>172</sup>. In una lettera del 1783 scrive, inoltre, che spera “che la mia collezione possa andare acquistando qualche credito sebbene ancora lungi dall’essere quello converrebbe che arrivasse ad essere per invitare gli antiquari”<sup>173</sup>.

Sullo stile degli altri collezionisti veneziani, anche Molin non si limitò al collezionismo di antichità (che comunque comprendevano numerosi oggetti, tra i quali più di duecento bronzi, marmi, vasellame in terracotta e in vetro, monete e medaglie, gemme e cammei): egli diede vita, infatti, ad una raccolta varia ed eclettica, che comprendeva dipinti, manoscritti, disegni e reperti naturali<sup>174</sup>.

---

<sup>165</sup> Cfr. TOMBOLANI 1988, p. 95.

<sup>166</sup> Testamento di G.A. Molin del 9 maggio 1813, archivio Correr.

<sup>167</sup> Inventario Barozzi, Museo Correr, volume 4, sezione XI Bronzi.

<sup>168</sup> FORLATI TAMARO 1969, pp. 3-5.

<sup>169</sup> Sull’attività di Zulian come collezionista si rinvia a quanto esposto a pp. 26-27.

<sup>170</sup> *Collezioni di antichità a Venezia* 1988, pp. 152-154.

<sup>171</sup> Cfr. GAMBIER 1988, pp. 91.

<sup>172</sup> GAMBIER 1988, p. 94, ntt. 4-5 fa riferimento alle epistole a Giulio Tomitano e a Girolamo de Rinaldis custodite nella Biblioteca Nazionale Marciana, Cod. Marc. It. X 195, 29 aprile 1790 e Cod. Marc. It. X 195, 24 novembre 1795.

<sup>173</sup> GAMBIER 1988, p. 94, nt. 6 lettera Cod. Marc. It. X 195, 14 marzo 1783.

<sup>174</sup> GAMBIER 1988, p. 92.

Il passaggio della sua collezione al Museo Correr fu però legato ad una controversia dovuta a quanto scritto nel suo testamento. Nonostante dichiarasse che “*la Comune di Venezia*” dovesse “*intieramente godere del legato*”, infatti, più avanti nel testo precisava diverse destinazioni: le opere manoscritte, le stampe, i disegni e gli oggetti antichi sarebbero spettati alla Biblioteca Reale di San Marco, i quadri all’Accademia reale di Belle Arti e i reperti naturali al Liceo Pubblico di Venezia<sup>175</sup>.

A causa di questa ambiguità si aprì un contenzioso che dal 1873 durò sino al 17 marzo 1886, momento in cui si stabilì che il Museo Correr avrebbe preso in consegna tutti i materiali che sarebbero serviti a completare la raccolta, dando i rimanenti al Regio Museo Archeologico, mentre avrebbe lasciato tutti i libri alla Biblioteca Marciana<sup>176</sup>.

Nel 1993, in seguito ad “amichevoli trattative” il Museo Correr consentì di trasferire in deposito al Museo Archeologico Nazionale di Venezia tutte le raccolte di carattere archeologico, tra le quali, proprio quella di Ascanio Molin<sup>177</sup>.

---

<sup>175</sup> GAMBIER 1988, p. 93.

<sup>176</sup> GAMBIER 1988, p. 94, nt. 29: documento in Archivio Direzione Biblioteca Marciana, *Legato Molin* B.2, fasc. X.

<sup>177</sup> GAMBIER 1988, p. 94; Inventario Barozzi.

## Capitolo II

### Catalogo dei bronzetti

Si riporta di seguito il catalogo dei diciannove bronzetti<sup>178</sup>. Per ciascuno è stata redatta una scheda, introdotta da brevi paragrafi recanti dati tecnici, ossia le misure di altezza, larghezza e profondità, espresse con sistema metrico decimale in cm, la tecnica di fusione e la descrizione dello stato di conservazione; il luogo di conservazione, la collezione privata iniziale (se conosciuta) e la provenienza originaria (sconosciuta nella totalità dei casi), la bibliografia.

Seguono le fotografie effettuate da diverse angolazioni, la descrizione formale del bronzetto e i confronti con altri pezzi, ritenuti dirimenti per l'interpretazione del bronzo in esame, poiché della stessa tipologia, dello stesso stile o con simile iconografia.

Dal momento che i materiali non risultano omogenei dal punto di vista tipologico, per la redazione del catalogo si è seguito un ordine basato sulla raffigurazione: sono presentate prima le figure divine, maschili e femminili, seguono le erme, una figura umana di offerente, una maschera teatrale, parti anatomiche, animali e per ultime le due di incerta interpretazione.

Di seguito è riportata una tabella riassuntiva con il numero della scheda del catalogo, una brevissima descrizione del bronzetto, il numero di inventario del Museo Archeologico Nazionale di Venezia (attuale luogo di conservazione) ed infine il corrispondente numero di inventario del Museo Correr (luogo di provenienza).

---

<sup>178</sup> Un sentito ringraziamento va al Museo Archeologico Nazionale di Venezia, che ha concesso la possibilità di effettuare l'autopsia dei bronzetti, ed in particolare nella persona della dott.ssa M. Sediari, per la sua cordialità e continua disponibilità.

<b>NUMERO CATALOGO</b>	<b>BRONZETTO</b>	<b>NUMERO INVENTARIO Museo Archeologico Nazionale di Venezia</b>	<b>NUMERO INVENTARIO Museo Correr</b>
<b>1</b>	Mercurio	/	XI 864
<b>2</b>	Mercurio	539 Correr	XI 858
<b>3</b>	Testina di Mercurio	607 Correr	XI 946
<b>4</b>	Busto di Serapide	635 Correr	XI 938
<b>5</b>	Minerva	540 Correr	XI 5
<b>6</b>	Minerva	541 Correr	XI 914
<b>7</b>	Testina di Minerva	633 Correr	XI 6
<b>8</b>	Erma itifallica	550 Correr	XI 856
<b>9</b>	Erma barbata	548 Correr	XI 1
<b>10</b>	Testina di offerente	634 Correr	XI 1009
<b>11</b>	Maschera teatrale	630 Correr	XI 883
<b>12</b>	Piede con calzare	553 Correr	XI 880
<b>13</b>	Piede con calzare	214 Correr	/

<b>14</b>	Piede con calzare	215 Correr	/
<b>15</b>	Testa di pantera	489 Correr	XI 1048
<b>16</b>	Fibula a pavone	624 Correr	XI 425
<b>17</b>	Fibula a pavone	623 Correr	XI 822
<b>18</b>	Fibbia	/	XI 937
<b>19</b>	Guerriero indiano	/	XI 869

**1. Mercurio (Inv. n. XI 864)**

*Alt. cm. 6,8; largh. cm. 3,9; prof. cm. 0,8. Fusione piena. Manca la mano destra con il "marsupium". Manca la gamba destra, al di sotto del ginocchio. Ruggine abbastanza diffusa su tutta la parte posteriore del bronzetto. Patina di colore verde scuro.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 1.1



Fig 1.2

Figura maschile, stante, ignudo sulla gamba destra, della quale ora rimane privo, fin al di sopra del ginocchio; la sinistra, in riposo, è flessa ed arretrata. Con il braccio sinistro pendente in basso tiene il caduceo appoggiato alla spalla; il braccio destro, ora mancante della mano, è aperto verso l'esterno e probabilmente doveva tenere una borsa, simbolo delle attività commerciali, il così detto *marsupium*. La clamide è trattenuta sulla spalla destra e copre solamente una piccola porzione del petto, arrotolandosi poi attorno al braccio sinistro. Un lembo della clamide ricade verso il basso, a filo del gomito.

La figurina presenta un trattamento anatomico abbastanza curato e le proporzioni sono complessivamente buone: il tronco è vigoroso, pur mostrando una sobria muscolatura, tipica dell'età giovanile, ed è definito da ampi pettorali, il ventre è lievemente pronunciato e l'ombelico è indicato con un incavo; presenta poi l'arco pelvico depresso. Nella parte posteriore si può notare una scapola, mentre l'altra è

coperta dal mantello; il solco che corre lungo tutta la colonna vertebrale è leggermente abbozzato e i glutei sono piatti. Si intravedono alcuni muscoli degli arti, solidi e tesi.

La testa pare presentare i tipici tratti giovanili; sopra la fronte una folta e riccia chioma sulla quale è calcato il petaso, con l'apice mediano fiancheggiato da due alette che si elevano verso l'alto. A causa del cattivo stato di conservazione però non si riescono ad intuire perfettamente i particolari.

Un confronto preciso si trova all'interno del Museo Archeologico di Verona (n. inv. A4 25; fig. 1.3)<sup>179</sup>; anche questo pezzo è mancante della mano destra; è presente però la gamba portante, dove è appoggiato un montone, o ariete. Lo stato di conservazione è sostanzialmente migliore rispetto al nostro e si riesce pertanto a scorgere più distintamente i lineamenti del volto, la muscolatura e le decorazioni della corona e del caduceo. Questo esemplare viene collocato cronologicamente attorno al I-II secolo d.C.

L'ariete, come attributo, è piuttosto diffuso nelle rappresentazioni bronzee del dio; lo si può trovare per esempio anche nei due esemplari provenienti dal Museo Archeologico di Torcello databili intorno al II-III secolo d.C. e provenienti da un'officina dell'Asia Minore, probabilmente a carattere divulgativo (nn. invv. 2955-2409; figg. 1.10-1.11)<sup>180</sup>.

Anche all'interno del Musée des Beaux-Arts di Lione si trova un buon confronto (n. inv. A 1952; fig. 1.4)<sup>181</sup>. In questo esemplare, denominato dalla Boucher del tipo *Hermes Parammon*, è presente la mano destra, che regge una fiaschetta, o borsello, un altro degli attributi del dio. L'aspetto formale nel suo insieme e quello iconografico sembrano essere maggiormente curati rispetto al precedente; i tratti anatomici, la muscolatura in particolare, sono resi con maggiore plasticità e il pezzo, in generale, sembra di pregevole fattura.

Almeno sei utili confronti dal Museo Nazionale di Palermo<sup>182</sup>, all'interno del quale vengono conservate queste statuette raffiguranti Mercurio con petalo di loto, tutte di buona fattura; alcuni di essi provengono dalla collezione Astuto, una raccolta privata della fine del XVIII secolo<sup>183</sup>.

---

<sup>179</sup> Si veda FRANZONI 1973, pp. 51-52, n. 32.

<sup>180</sup> Si veda FOGOLARI 1993, pp. 92-93, nn. BR5-BR6; TOMBOLANI 1981, pp. 85-86, nn. 57-58.

<sup>181</sup> Il bronsetto è pubblicato in BOUCHER 1973, p. 86 n. 138.

<sup>182</sup> DI STEFANO 1975, tav. VII-VIII nn. 25-30.

<sup>183</sup> Per approfondire si veda EQUIZZI 2006, p. 105 ss.

Ad un esemplare (n. inv. 8158; fig. 1.5) mancano l'avambraccio e parte della gamba destri, ma la resa anatomica è praticamente identica al nostro, anche il caduceo è molto simile. Un altro invece (n. inv. 8159; fig. 1.6) è raffigurato con un piccolo montone, appoggiato alla gamba destra. Si tratta di uno degli attributi di Mercurio maggiormente diffusi in questi bronzetti, anche un altro Mercurio del Museo presenta infatti quest'animale nella stessa posizione (n. inv. 8157). Un pezzo (n. inv. 8179; fig. 1.7) è molto simile al nostro, ma il modellato del busto, i tratti del viso e alcuni piccoli particolari denotano una lavorazione meno precisa e incisiva, forse di tradizione italica; anche un altro bronzo da Palermo (n. inv. 8196; fig. 1.8) ricalca le stesse caratteristiche formali del precedente, ma con una resa leggermente diversa, suggerendo una possibile connessione con un archetipo di stile alessandrino o comunque orientale<sup>184</sup>.

Numerosi altri esempi riguardo questa tipologia si trovano pubblicati nel catalogo del Reinach<sup>185</sup>. Anche nel Museo Biscari di Catania questo particolare Mercurio è documentato<sup>186</sup>.

I due esemplari dal Museo provinciale di Torcello<sup>187</sup> (nn. invv. 2955-2409; figg. 1.10-1.11) ripetono sempre le stesse caratteristiche dei bronzetti visti finora, a entrambe però manca la testa, non è dunque possibile osservare il petaso con petalo di loto (o piuma di ibis) mediana. Anche Tombolani, autore del catalogo del Museo, concorda con la matrice alessandrina di questa particolare tipologia, che dall'Egitto, attraverso Roma, si diffuse ovunque nell'Impero, trovando particolare favore anche in Gallia e in Asia Minore, dove l'*Hermanubis* venne impresso su moneta di II-III secolo d.C., cronologia alla quale vengono fatti risalire i due pezzi del Museo.

Dalle collezioni dei Civici Musei di Storia ed Arte di Trieste provengono almeno altri due esemplari, uno dei quali di pregevole fattura (n. inv. 5336; fig. 1.12)<sup>188</sup>. La resa anatomica è particolarmente naturalistica, il corpo slanciato; questo pezzo viene datato intorno al I-II secolo d.C.

La figura del dio Mercurio, stante e con tutti gli attributi descritti precedentemente, secondo alcuni studiosi, deriverebbe lontanamente da alcuni prototipi di scuola policletea del IV secolo a.C., soprattutto nella ponderazione e

---

<sup>184</sup> Si veda in particolare per questo discorso DI STEFANO 1975, p. 20, n. 29.

<sup>185</sup> Cfr. REINACH 1932, II, 157, 4-5; 158, 6; 160, 9. III, 43, 9; 45, 10; 48, 6; 49, 8. IV, 81, 1, 3, 8; 89, 3; 93, 3.

<sup>186</sup> Ne parla FRANZONI 1973, p. 51.

<sup>187</sup> Si veda FOGOLARI 1993.

<sup>188</sup> Cfr. CASSOLA GUIDA 1979, p. 78.

nella resa dei tratti anatomici e venne ampiamente replicato nel mondo romano, specialmente nelle raffigurazioni bronzee di Mercurio<sup>189</sup>.

Questo esemplare rappresenta uno dei tipi più diffusi nell'iconografia del dio; attorno ad esso si è aperta una lunga discussione legata alla presenza del petaso, raffigurato con un'estremità che spicca al di sopra della fronte, a volte accompagnata da due alette, a volte anche da sola.

Alcuni studiosi, tra i quali il Furtwängler<sup>190</sup>, hanno interpretato questo elemento come la "penna di Thoth", caratteristica assunta da Mercurio nell'Egitto greco-romano, a seguito della sua assimilazione con l'egizio Thoth, dio della saggezza e della scienza, i cui attributi vengono quindi poi trasmessi anche al dio romano.

Il Mercurio-Thoth raffigurato sul rovescio di un bronzo di Valeriano, coniato a Tiro, sembra però essere molto diverso. Esso infatti è stante, rivolto verso sinistra, il volto presenta una folta barba. I drappaggi della clamide cadono lungo i fianchi, avvolgendoli. Con la mano destra tiene un rotolo di papiro, con la sinistra regge il caduceo. Ai suoi piedi si trovano, a destra, un alberello di palma, a sinistra invece appare un ibis<sup>191</sup>.

In aperto contrasto con l'interpretazione del Furtwängler è la lettura data dal Perdrizet<sup>192</sup> e quella del Foerster<sup>193</sup>, i quali hanno voluto associare l'apice al di sopra della fronte, situato al centro delle due alette, rispettivamente un petalo di loto e una foglia di loto. Questo particolare attributo conferirebbe a Mercurio il significato di protettore della vegetazione, una sorta di dio della natura, ma soprattutto dei campi e fautore quindi di una ricchezza di origine agricola.

Anche il montone, o l'ariete, che si trovano spesso in altri pezzi, a contatto con la gamba portante del dio, sembrano fare riferimento a questo tipo di immagine: il gregge e la pastorizia sono fonte di una ricchezza arcaica, che il mondo romano associava ad un'Età dell'Oro quasi mitica<sup>194</sup>. Questi attributi si possono vedere anche sul rovescio di monetazione imperiale romana del vicino Oriente<sup>195</sup>.

---

<sup>189</sup> Si veda a riguardo BOUCHER 1973, p. 70 n. 112; INVERNIZZI 2002, p. 416.

<sup>190</sup> FURTWÄNGLER 1906, p. 139.

<sup>191</sup> Cfr. HILL 1960, p. 288 tav. XXIV, 9.

<sup>192</sup> PERDRIZET 1921, p. 29.

<sup>193</sup> Si veda FOERSTER 1914, p. 168 ss.

<sup>194</sup> Su questo argomento si veda Pausania 2, 3, 4.

<sup>195</sup> Si veda FRANZONI 1973, p. 52.

Nell'Egitto greco-romano Mercurio si identifica con Anubis, condividendo con questo l'accezione di *psychopompos*, colui che accompagnava le anime dei morti nell'oltretomba. Il così detto Hermanubis Alessandrino viene raffigurato sempre in piedi, con il mantello che copre tutta la spalla destra e la parte inferiore della figura; un ramo di palma nella mano destra e il solito caduceo trattenuto con la sinistra. Sulla fronte egli porta frequentemente un petalo di loto<sup>196</sup>.

M. Chassaing ha tentato di assimilare questo tipo del Mercurio con il dio Silvano, che deriva dalla divinità etrusca *Selvans*, ma quest'ipotesi non sembra per ora fornire elementi decisivi<sup>197</sup>.

Pertanto, se è probabile che questa tipologia faccia riferimento ad archetipi greco-orientali piuttosto antichi, è attraverso la romanizzazione che Mercurio, con petaso con apice mediano, assume altri connotati e si diffonde in tutti i territori dell'Impero, venendo accolto con grande favore anche nei territori confinanti. Le cronologie sono dunque piuttosto ampie, ma tenendo presente i confronti riportati precedentemente, questo pezzo può essere collocato intorno al II-III secolo d.C.

---

<sup>196</sup> POOLE 1964, p. LXVIII, tav. XVIII.

<sup>197</sup> Cfr. CHASSAING 1959, p. 234 ss.



Fig 1.3, Museo Archeologico al Teatro romano, Verona.

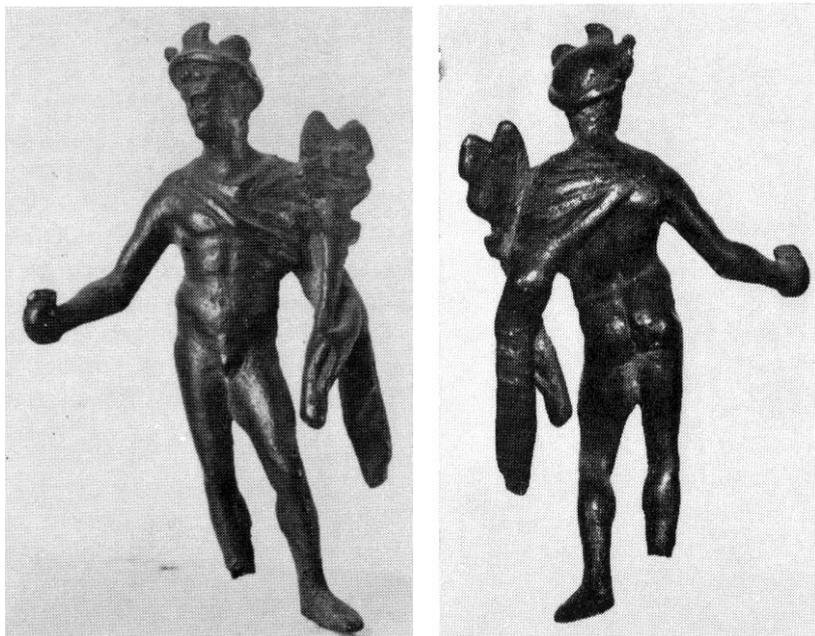


Fig. 1.4, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



Fig. 1.5, Museo Nazionale di Palermo.



Fig. 1.6, Museo Nazionale di Palermo.



Fig. 1.7, Museo Nazionale di Palermo.



Fig. 1.8, Museo Nazionale di Palermo.



Fig. 1.9, Museo Nazionale di Palermo.



Fig. 1.10, Museo provinciale di Torcello.



Fig. 1.11, Museo provinciale di Torcello.



Fig. 1.12, Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste.

## 2. Mercurio (Inv. n. 539 Correr; XI 858)

*Alt. cm. 6,5; largh. cm. 3,7; prof. cm. 1,5. Fusione piena. Patina di colore bruno consunta in più punti. Manca il caduceo. L'ala destra del petaso è spezzata. Naso in parte mutilo.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 2.1



Fig. 2.2

Figura maschile, stante sulla gamba destra, la sinistra è a riposo, leggermente flessa ed arretrata.

Il dio indossa una *penula* molto lunga, il lungo mantello che arriva fino ai piedi, che lascia una scollatura triangolare all'altezza del collo e viene trattenuta sulla spalla destra con un fermaglio. Su questo lato il fianco rimane interamente scoperto.

Il braccio destro sporge verso l'esterno e stringe per il collo un borsello<sup>198</sup>; quello sinistro scende invece verso il basso e la mano, che doveva sostenere appoggiato alla spalla il caduceo, ora mancante, rimane col palmo aperto verso l'alto. Da questa parte la *penula* ricade sul gomito creando delle pieghe molto realistiche.

Ai piedi, il bronzetto è raffigurato con i tipici calzari alati. Il volto è giovanile, la bocca molto sottile, il piccolo naso sporgente è in parte mutilo. Gli occhi sono profondi e le palpebre superiori cadenti danno un'aura severa al

---

<sup>198</sup> Il così detto *marsupium*, simbolo delle attività commerciali delle quali il dio era protettore.

personaggio, le orecchie sono ben evidenziate, lavorate a bulino. I capelli sono formati da una calotta in rilievo, piuttosto innaturale, decorata finemente con piccole incisioni precisi e regolari.

Al di sopra del capo è calcato il petaso, con i bordi sporgenti e le due alette rivolte verso l'indietro, una delle quali è mutila.

Il primo confronto stringente è stato riscontrato con la statuetta del Musée des Beaux-Arts di Lione (n. inv. L 39; figg. 2.3 fronte, 2.4 retro)<sup>199</sup>. Proveniente da un lascito privato al Museo del 1850<sup>200</sup>, il bronsetto, a fusione piena, raffigura il dio Mercurio nella stessa posa del nostro, stante sulla gamba destra con la sinistra riposo, appoggiata solamente sulla punta.

Il caduceo con i due serpenti simmetricamente intrecciati, essendo fuso al resto della figura, si è in questo caso conservato e si può notare l'identica posizione della mano sinistra, con il palmo rivolto verso l'alto, a trattenere l'impugnatura del bastone. Con la destra regge il borsello pendente.

Anche questo esemplare indossa una lunga *penula* che si adatta alle forme del corpo e, scendendo verso il basso, arriva a lambire le caviglie; ai piedi si osserva lo stesso tipo di calzari alati. Da sottolineare anche la base semicircolare sulla quale poggia l'intera figura. La *penula*, con scollatura triangolare, è decorata con alcune solcature a rilievo che ne sottolineano le pieghe in maniera estremamente naturalistica, allo stesso modo si nota questa caratteristica anche sul retro del bronsetto.

Il volto è imberbe e presenta i tipici tratti giovanili, i tratti somatici sono resi sommariamente; i capelli sono a calotta, decorata con sottilissimi graffi paralleli, sul capo il dio indossa il petaso a falde sporgenti, con le due alette protese verso l'alto.

Presenta all'incirca le stesse caratteristiche formali la statuetta del Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste (n. inv. 2486; fig. 2.7)<sup>201</sup> datata genericamente intorno al I-II d.C.

Un nutrito gruppo di bronzetti è custodito all'interno del Museo del Louvre, a Parigi, in particolare un Mercurio di pregevole fattura e ottimo stato di conservazione (n. inv. C 7196; fig. 2.5)<sup>202</sup>. Anche in questo caso il pezzo appartiene alla stessa tipologia delle raffigurazioni del dio precedentemente prese in esame.

---

<sup>199</sup> Per questo confronto si consulti il catalogo BOUCHER 1973, p. 84, n. 135.

<sup>200</sup> Si fa riferimento alla Collezione Lambert.

<sup>201</sup> Si veda CASSOLA GUIDA 1979, p. 73, n. 58.

<sup>202</sup> Cfr. DE RIDDER 1915, p. 80, n. 546.

Il volto è molto consunto, ma se ne intuiscono i tratti giovanili, le alette del petaso sono di forma molto più appuntita rispetto a quelle degli esemplari visti finora; le pieghe del mantello sono rese in maniera realistica sebbene piuttosto accentuate. I calzari alati, forati in prossimità dei talloni probabilmente per fissare la statuina ad una base, così come la borsa trattenuta per il collo, sono pressoché identici a quelli precedenti.

Di nuovo la statuetta si presenta in condizioni integre, con il caduceo ancora fuso all'arto superiore sinistro del Mercurio, appoggiato alla spalla.

Questo esemplare presenta però una particolarità: all'altezza delle ginocchia si trovano due anelli, uno dei quali è spezzato, usati probabilmente per bloccare la statuetta ad un supporto.

Anche il pezzo del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (n. inv. A4, 79; fig. 2.6)<sup>203</sup> è sempre dello stesso tipo. Un patina omogenea, di colore bruno, ne oblitera parzialmente i caratteri stilistici.

La figura è mutila dell'ala sinistra del petaso, i tratti del volto sono piuttosto consunti; rimane ben in evidenza la capigliatura a calotta, poco naturalistica. Questo pezzo in generale, sembra eseguito con una qualità tecnica inferiore rispetto ai precedenti, con il collo e le caviglie piuttosto grossi, sproporzionati rispetto al resto del corpo.

Un altro bronzo, conservato presso il Museo Romano di Brescia (n. inv. MR 1555)<sup>204</sup>, ma rinvenuto presso il Campidoglio a Roma, è ritenuto da Franzoni, per una perfetta concordanza ed uguali misure, proveniente addirittura dalla stessa bottega di quello precedentemente descritto.

Un ulteriore confronto, seppur con alcune caratteristiche differenti, proviene dal Musée di Vienne in Francia (n. inv. Collection Bizot; fig. 2.7)<sup>205</sup>.

La figura, sempre a fusione piena, si presenta nella stessa posa degli altri Mercuri, ma la resa stilistica di alcuni particolari è piuttosto originale in questo pezzo; questo aspetto si nota soprattutto nella raffigurazione del volto e delle pieghe della *penula*. Il mantello infatti non appare più come un'unica massa omogenea al di sopra del corpo, in un certo modo si avvertono ora le forme del busto, il restringimento dei fianchi e un lieve accenno delle ginocchia. La scollatura triangolare è meno accentuata e le pieghe della veste si dividono su ciascuna spalla

---

<sup>203</sup> Si veda FRANZONI 1973, p. 65, n. 46.

<sup>204</sup> Cfr. RIZZINI 1910, p. 290, n. 18.

<sup>205</sup> Per questo pezzo si veda il catalogo BOUCHER 1971, p. 18, n. 17.

con stile naturalistico. Anche sul retro del bronzetto si nota questo aspetto, dove le onde della stoffa sono eseguite con incisioni accurate.

Anche per la rappresentazione del volto del dio si assiste allo stesso stile formale. Gli occhi sono lavorati a bulino, incavati all'interno di profonde arcate sopraccigliari, le labbra sono incise a rilievo in maniera precisa, anche i capelli appaiono cesellati con grande realismo. Il petaso a falde sporgenti è calcato sulla testa, le alette appuntite sono protese verso l'alto.

Riguardo agli attributi, rimane solamente il borsello trattenuto con la mano destra, assente è, invece, il caduceo.

Esistono numerosi altri confronti, che non aggiungono, però, ulteriori dettagli utili a questo studio<sup>206</sup>; è il caso, per citarne un esempio particolare, del Mercurio conservato ai Musei Vaticani, esposto all'interno della Sala della Biga (n. inv. 502)<sup>207</sup>, che presenta, però, la testa di uno stratega, frutto di un'aggiunta in antico per restauro.

In definitiva, come sottolineato dallo studioso Franzoni<sup>208</sup>, si può osservare come questa tipologia di Mercurio raffiguri il dio caratterizzato da una sola delle sue peculiarità, ossia quella del *ploutodotes*, portatore di ricchezza, in riferimento al mondo dei commerci e delle finanze, del quale egli era protettore<sup>209</sup>. Questo aspetto viene sottolineato dal borsello trattenuto all'estremità con la mano destra.

Questa tipologia di Mercurio appare molto diffusa dal punto di vista geografico; verosimilmente di epoca romana, la datazione è difficilmente precisabile, a causa delle esigue informazioni in merito ai contesti di rinvenimento. Le caratteristiche iconografiche sono però ben consolidate, ed anche quando vi sono delle differenze, esse non modificano gli attributi del dio, quali il caduceo nella mano sinistra, il borsello stretto nella destra ed il lungo mantello che scende a lambire le caviglie, bensì riguardano solamente la qualità della lavorazione.

---

<sup>206</sup> Si fa riferimento alla bibliografia in FRANZONI 1973, p. 65.

<sup>207</sup> Si veda HELBIG 1912, pl. VII, fig. 618.

<sup>208</sup> FRANZONI 1973, p. 65.

<sup>209</sup> Per gli attributi di Mercurio si veda HOWATSON 1993, p. 627, s.v. *Mercure*.



Fig. 2.3, Musée des Beaux-arts de Lyon, fronte.



Fig. 2.4, Musée des Beaux-arts de Lyon, retro.



Fig. 2.5, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 2.5, Museo Archeologico di Verona.



Fig. 2.6, Musée de Vienne.



Fig. 2.7, Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste.

### 3. Testina di Mercurio (Inv. n. 607 Correr; XI 946)

*Alt. cm. 3,6; largh. cm. 2,8; prof. cm. 2,1. Fusione piena. Applique in bronzo fuso a forma di protome maschile. Patina verde scura, alcune incrostazioni più chiare. Superficie frustra. Manca il tenone di sostegno sul retro.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 3.1



Fig. 3.2

Applique rappresentante una testa di figura maschile, probabilmente il dio Mercurio.

I lineamenti del volto sono resi in maniera sommaria anche se se ne intuiscono i tratti giovanili. Le guance sono abbastanza paffute, gli occhi sono grandi ma segnati solamente da una semplice incisione sui bordi; le sopracciglia, ben evidenziate, si congiungono al naso diritto e stilizzato. La bocca semiaperta è piccola ma con labbra carnose.

Tutto il viso è incorniciato dalla capigliatura che copre anche le orecchie; le ciocche sono abbastanza irregolari, rappresentate con piccole solcature verticali solamente al di sopra della fronte.

La figura porta un copricapo che potrebbe essere identificato con il petaso, con apice mediano e le due alette laterali.

L'attribuzione a Mercurio non è da considerarsi definitiva in realtà, in quanto simili esempi si possono trovare in applique attribuite al dio Bacco, Eros, oppure a rappresentazioni di personaggi legati al culto dionisiaco, come le menadi e i fauni. In questo caso, le due appendici al di sopra del capo sarebbero da intendersi come due foglie della corona del dio, oppure due corimbi. L'attribuzione a Mercurio appare però la più convincente.

Un confronto molto interessante è l'appliche bronzea del Museo Comunale di Vasto, in provincia di Chieti (n. inv. 273; fig. 3.3)<sup>210</sup>. Questo esemplare è cavo internamente, con viso arrotondato e lineamenti giovanili definiti sommariamente. I capelli ricci che coprono le orecchie e al di sopra di essi le due alette del petaso.

Anche per questo pezzo l'attribuzione a Mercurio o al dio Bacco (o una Medusa)<sup>211</sup> non è sicura. Tipo di applique molto diffuso in tutta l'età romana, come motivo ornamentale su vasi o mobilio ligneo.

Questo è il caso del bronzetto conservato nel Musée Historique de la Transylvanie di Cluj, in Romania (n. inv. IN 367; fig. 3.4)<sup>212</sup>. Si tratta infatti di un applique molto ben conservata, ancora connessa con l'ansa dell'*oinochoe* della quale faceva parte.

I capelli sono resi a ciocche ben distinte, il viso riproduce i tipici tratti giovanili del dio. L'ansa del vaso s'innesta al di sopra del capo, separando le due ali del petaso.

Un simile esempio si trova al Museo del Louvre di Parigi (n. inv. 2652; fig. 3.5)<sup>213</sup>. Anche questo bronzetto si trova direttamente connesso all'ansa di un vaso.

Il viso è imberbe, incorniciato dai capelli pettinati a ciocche ondulate, gli occhi sono lavorati a bulino. Il personaggio indossa sul capo quella che viene identificata come una ghirlanda d'edera con bacche. Proprio a causa di questo motivo floreale il bronzetto viene identificato come una menade, anche se la somiglianza con gli esempi precedentemente portati è notevole.

Un altro bronzetto conservato al Musée du Louvre (n. inv. 256; fig. 3.6)<sup>214</sup> e stavolta associato ad un satiro, riporta gli stessi attributi del nostro. Si tratta di un'applique di piccole dimensioni raffigurata però a busto intero, con tratti giovanili, porta sul capo ghirlande con foglie di vite.

Il pezzo proviene dal Basso Egitto e venne acquisito dal Museo nel 1852.

Molto simili i due bronzetti conservati, uno al Rheinisches Landesmuseum di Treviri (n. inv. 00,210; fig. 3.7)<sup>215</sup> e l'altro al Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (n. inv. A4 87; fig. 3.8)<sup>216</sup>. Si tratta di due mezzi busti con larga cornice

---

<sup>210</sup> Si veda Vasto 1984, p. 70, n. 145.

<sup>211</sup> Per un confronto con Medusa si veda BASEL 1981, p. 43, fig. 95.

<sup>212</sup> Cfr. DAICOVICIU 1972, p. 176, n. D 163, pl. XXXI.

<sup>213</sup> Si veda DE RIDDER 1915, p. 109, n. 2652.

<sup>214</sup> Per il catalogo dei bronzi del Louvre si veda sempre DE RIDDER 1915, p. 130, n. 2945.

<sup>215</sup> Si veda MENZEL 1966, p. 76, n. 183d.

<sup>216</sup> FRANZONI 1973, p. 70, n. 51.

inferiore, il profilo del viso è allungato e smunto, i tratti somatici resi sommariamente; il petaso, con alette sporgenti è calcato sui capelli a corallo, con ciocche ben distinte. Il foro di fissaggio si trova al di sotto del busto.

Per quanto riguarda l'esemplare veronese, il Franzoni, autore del catalogo, propone una datazione al II secolo d.C.

Si è deciso di presentare anche questi bronzetti, differenti per resa stilistica e a mezzo busto, ma di uguale tipologia, dimensioni ed iconografia, utili a rafforzare l'ipotesi d'identificazione con il dio Mercurio.

Definite genericamente come amorini sono le due applique conservate al Musée Rolin di Autun (nn. invv. 445 V 146, 3007 V 134; figg. 3.9, 3.10)<sup>217</sup>. Anche in questo caso gli attributi e l'aspetto iconografico sono molto simili al nostro. I due corimbi sono resi in maniera stilizzata da due piccoli bottoni.

Afferenti invece al culto dionisiaco sono le applique di seguito presentate. La prima proviene dagli scavi di Industria ed è ora conservata al Museo di Antichità di Torino (n. inv. 39268; fig. 3.11)<sup>218</sup>. La testina mostra il volto paffuto, capigliatura a grandi riccioli e porta sul capo una corona vegetale con ai lati due grappoli. Come di consueto il retro è concavo.

Due testine di baccanti provenienti dal Museo provinciale di Torcello (nn. invv. 2414, 1891; fig. 3.12)<sup>219</sup> sono da annoverare tra le piccole applique di divinità. Entrambe sono concave sul retro, i capelli riuniti in bande di ciocche ondulate che ricadono sui lati e separati sulla fronte, a formare due parti simmetriche; la capigliatura inoltre è decorata con due corimbi al di sopra delle tempie. La bocca è socchiusa, le guance paffute, il mento arrotondato.

Usate come guarnizioni di mobili lignei, sono fatte risalire, su base stilistica, al II-III secolo d.C.

In considerazione di quanto sinora esposto, è possibile ricondurre il pezzo in esame alla tipologia delle applique di piccole dimensioni, raffiguranti divinità. La funzione è puramente decorativa, questo tipo di bronzetti era infatti affisso ad oggetti di dimensioni maggiori, vasi in terracotta, oppure al mobilio ligneo che si trovava nelle *domus* romane. In tutti gli esempi riportati la faccia posteriore non è lavorata, proprio per potersi meglio adattare al supporto; in alcuni pezzi è presente

---

<sup>217</sup> Si veda *Bronzes figurés antiques* 1975, pp. 29-30, nn. 29-30.

<sup>218</sup> Cfr. MERCANDO - ZANDA 1998, p. 136.

<sup>219</sup> Entrambe pubblicate in TOMBOLANI 1981, p. 95, nn. 68-69; Il Museo di Torcello 1993, pp. 97-98, nn. 48-46.

un'appendice sporgente, come nel caso del nostro, negli altri invece la superficie è concava e il bronzetto andava quindi ad incastro.

Tutti gli attributi, sia che siano riconducibili a Mercurio, o a Bacco o ad altre figure divine legate ai culti misterici, sono piuttosto simili. Il volto è imberbe e richiama i tipici tratti giovanili, la capigliatura a riccioli copre le orecchie; al di sopra di essa le alette del petaso o i corimbi della corona vegetale.

Le aree geografiche di provenienza sono molteplici, le datazioni, seppur attestaste solo per alcuni pezzi e basate sull'analisi stilistica, si collocano tra il II e il III secolo d.C.



Fig. 3.3, Museo Comunale di Vasto.



Fig. 3.4, Musee Historique de la Transylvanie.



Fig. 3.5, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 3.6, Musée du Louvre, Paris.



Fig. 3.7, Rheinisches Landesmuseum Trier.



Fig. 3.8, Museo Archeologico di Verona.

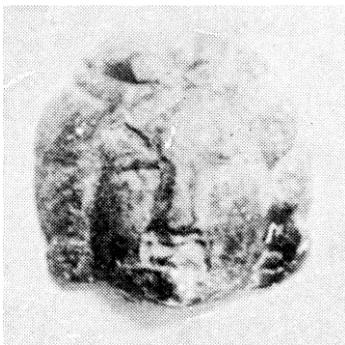


Fig. 3.9, Musée Rolin d'Autun.

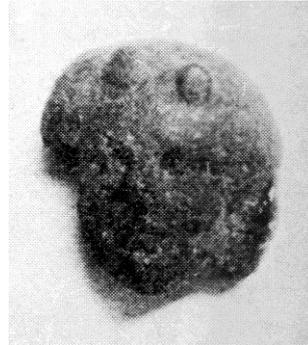


Fig. 3.10, Musée Rolin d'Autun.



Fig. 3.11, Museo di Antichità di Torino.



Fig. 3.12, Museo Provinciale di Torcello (VE).

#### 4. Busto di Serapide (Inv. n. 635 Correr; XI 938)

*Alt. cm. 4,3; largh. cm. 2,4; prof. cm. 1,2. Fusione piena. Patina verde scura con lievi incrostazioni superficiali più chiare. Superficie abbastanza frusta.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 4.1



Fig. 4.2

Applique, o fibula, oppure spilla a forma di busto maschile.

La figura presenta il capo sormontato da un elmo con alto cimiero. Se l'interpretazione portasse invece a riconoscere in questo elemento un *modio*, un copricapo dalla caratteristica forma conica, il bronzetto non potrebbe che rappresentare il dio Serapide.

Il volto, di forma ovale e caratterizzato da lineamenti rozzamente incisi, è raffigurato con una lunga capigliatura a ciocche ondulate e con la barba fluente. L'espressione è piuttosto severa, con gli occhi semi-chiusi. Il naso, la bocca e la barba formano un unico elemento triangolare.

Il busto è tagliato all'altezza dei pettorali, ma collo e attaccatura delle spalle sono ben delineati. I solchi naso-labiali e le ciocche della capigliatura sono incisi a crudo.

La parte posteriore è appiattita e grezza, alla quale forse doveva essere attaccata un'appendice per il sostegno del bronzetto.

Raffigurazioni di Serapide di questo tipo, per lo più ornamentali, sono diffuse in tutto il mondo romano<sup>220</sup>.

---

<sup>220</sup> In DI STEFANO 1975, p. 106.

Numerosi esempi di raffigurazione del dio si possono trovare al British Museum di Londra<sup>221</sup>, un altro confronto possibile all'interno dello Staatliche Museen di Berlino<sup>222</sup> e con un pezzo del museo di Chicago<sup>223</sup>; altri due esempi infine vengono citati come provenienti dalla Sicilia, uno in particolare ritrovato tra i bronzetti dello scavo di Castronovo, in provincia di Palermo<sup>224</sup>.

Il confronto più preciso riscontrato, che ha permesso l'identificazione del nostro pezzo proviene proprio dalla regione Sicilia; si tratta di un busto di Serapide conservato all'interno del Museo Nazionale di Palermo (n. inv. 8193; fig. 4.3)<sup>225</sup>.

I due bronzetti hanno infatti molte caratteristiche in comune, dalla figura geometrica formata dall'asse naso-bocca-barba, gli occhi socchiusi in un'espressione severa, la capigliatura a ciocche ben distinte, il busto troncato al di sopra del petto. Solo il *modio* è di diverse dimensioni, molto più basso quello del Serapide di Palermo.

Un altro possibile esempio è fornito dal bronzo del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (n. inv. C 432; fig. 4.4)<sup>226</sup>. In questo caso il pezzo risulta piuttosto consunto, la superficie è molto frusta, i lineamenti del viso sono quasi del tutto scomparsi ma si intuisce comunque il tipico triangolo che forma naso, bocca e barba. Gli occhi sembrano sempre semi-chiusi e le ciocche della capigliatura sono quasi del tutto scomparse.

Rimane ben visibile invece il *modio* al di sopra del capo. Anche in questo bronzo la parte posteriore non è decorata; ciò sta ad indicare l'utilizzo come applique su di un supporto non pervenuto.

Questo tipo di oggetti veniva quindi impiegato a scopo decorativo, per lo più come ornamenti di mobili lignei, ma anche su vasi, anelli o, in presenza di un ago, come fibule.

Il dio Serapide, introdotto nell'antico Egitto da Tolomeo I Sotere (367-283 a.C.) deriva probabilmente da una divinità composita, identificata in Osiris-Apis, venerata nell'antica capitale di Menfi<sup>227</sup>. Il sovrano la assunse sotto il suo regno a divinità tutelare di Alessandria; questo episodio contribuì probabilmente alla notevole

---

<sup>221</sup> Si veda il catalogo del WALTERS 1899, nn. 940-945.

<sup>222</sup> Cfr. NEUGEBAUER 1951, p. 115.

<sup>223</sup> Si veda LAMB 1969, p. 227.

<sup>224</sup> Il primo esempio si trova in SFAMENI GASPARRO 1973, p. 236, n. 224; il bronzo proveniente da Castronovo (PA) si trova invece in DI STEFANO 1966, pp. 175-185.

<sup>225</sup> Cfr. DI STEFANO 1975, tav. XLI, n. 190.

<sup>226</sup> Per questo bronzo si veda DEONNA 1916, p. 10, n. 7.

<sup>227</sup> Su questo argomento si veda ERNOUT-MEILLET 1967, v. Sérapis.

diffusione del dio prima in Grecia e in seguito a Roma. Anche nella Gallia, talora assimilato con un'altra divinità, il *Dis Pater*, Serapide risulta essere raffigurato in alcune monete di Postumo<sup>228</sup>.

Purtroppo non è possibile definire una precisa cronologia per questo pezzo.



Fig. 4.3, Museo Nazionale di Palermo.

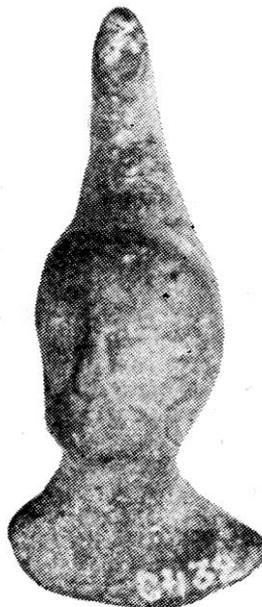


Fig. 4.4, Musée d'Art et d'Histoire de Genève.

---

<sup>228</sup> Si veda a riguardo WALTERS 1899.

**5. Minerva (Inv. n. 540 Correr; XI 5)**

*Alt. cm. 7,7; largh. cm. 3; prof. cm. 1,7. Fusione piena. Priva del braccio sinistro. Manca la lancia alla quale si poggiava con il braccio destro. Superficie un po' frusta e incrostazioni diffuse su collo, cimiero e peplo. Patina marroncina diffusa su tutto il pezzo*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Provenienza ignota.*

*Bibliografia: BOLLA 2009, p. 70, n. 14.*



Fig. 5.1



Fig. 5.2

Stante sulla gamba destra di carico, la sinistra rimane in riposo, leggermente flessa e arretrata. Entrambi gli arti inferiori sono nascosti dal peplo, tranne le punte dei piedi che fuoriescono, ma se ne intuiscono molto bene la posizione e i movimenti.

Gli arti superiori invece sono nudi. Il braccio destro sporge all'infuori ed è alzato fino all'altezza della testa; la mano doveva probabilmente sorreggere la lancia, ora mancante, poiché è rimasto il foro cilindrico all'interno del pugno stretto a maniglia. Il braccio sinistro pende invece verso il basso, risulta mancante al di sotto del gomito ma dalla fisionomia della figura s'intuisce che dovesse proseguire lontano dal corpo, senza aderire al fianco.

La veste appare ben rifinita in ogni sua parte, con l'*apoptygma* che ricade sulle spalle e il *kolpos* sul petto, le pieghe del tessuto sono rese in maniera realistica e

plastica; al di sopra di essa la figura indossa anche l'egida con il *gorgoneion*, dalla quale fuoriesce un lembo del *kolpos*. L'egida è a squame, decorata con file di solcature semilunate, che appaiono in maniera evidente sul retro del bronzetto, dove la superficie è priva di altre decorazioni, e rifinita su tutti i bordi attraverso una cornice semplice e lineare. Il fondo inferiore frontale è bilobato e il *gorgoneion*, seppur piuttosto consunto, mostra una capigliatura a ciocche ben distinte.

I capelli della dea sono invece molto più semplici, escono di poco dal copricapo e non sembrano avere un ordine apparente.

La forma dell'elmo è di tipo attico, con i bordi ingrossati e il cimiero bifido, in parte su basso sostegno e in parte aderente alla calotta; le penne sono rese con solchi paralleli e scendono sul collo fino a raggiungere l'egida.

Il viso di Minerva è pieno, purtroppo però molto consunto; se ne intuiscono i solchi dei due occhi, la fronte molto alta, il naso che si collega direttamente alle arcate sopraccigliari, la bocca è quasi del tutto scomparsa. Il collo è piuttosto spesso e vigoroso, sproporzionato rispetto al resto del corpo. Tutta la testa è rivolta leggermente verso destra.

Sebbene la statuetta non sia del tutto integra si può arrivare a comprendere la tipologia alla quale appartiene, tra le varie raffiguranti la dea Minerva, attraverso la sua fisionomia e ipotizzando gli attributi che doveva presentare. Il braccio destro, come si è notato precedentemente, sosteneva sicuramente una lancia, andata oramai perduta, mentre quello sinistro, continuando verso il basso si appoggiava molto probabilmente ad uno scudo. Queste ipotesi di ricostruzione del pezzo partono dal confronto con altri bronzetti, molto simili per fisionomia, attributi, dimensioni e stile formale.

Il primo studioso che ha cercato di raccogliere tutte le informazioni al riguardo, dandone poi una definizione, è Lanfranco Franzoni<sup>229</sup>, che attorno agli anni Settanta del secolo scorso raccolse una serie di bronzetti di Minerva sotto la denominazione "Verona-Parma", dovuta alla maggior diffusione di questo tipo all'interno delle due province stesse (fig. 5.15)<sup>230</sup>. All'epoca dei suoi studi ne vennero registrati solamente una decina, ad oggi però si conoscono almeno venticinque esempi, anche se presumibilmente altri pezzi rimangono ancora sconosciuti alla ricerca scientifica.

---

<sup>229</sup> Cfr. FRANZONI 1973, p. 35, n. 16.

<sup>230</sup> Si veda l'articolo di M. Bolla sulla tipologia della Minerva "Verona-Parma", in particolare cfr. BOLLA 2009, p. 68; per la figura *ibidem*, p. 75, fig. 29.

Il tipo presenta quindi numerose attestazioni nel nord Italia, in particolare nella X Regio e nell'area parmense. Non si conosce il motivo del particolare favore incontrato dal tipo della Minerva "Verona-Parma" in quest'area ma si può notare come esso rimanga fedele ad alcuni schemi formali che si ripetono in ogni pezzo, senza percepire alcuna influenza orientale o indigena; questo fenomeno non è riscontrato altrove, per esempio nell'area italica centro-meridionale e nel nord Europa, dove lo schema iconografico assume alcune piccole varianti.

Ognuno dei bronzetti raffiguranti la dea Minerva di seguito riportati ricalca dunque l'aspetto descritto precedentemente.

Uno di questi è conservato all'interno del Museo Archeologico di Verona (n. inv. A4 230; fig. 5.3)<sup>231</sup>. Qui Minerva è rappresentata sempre con elmo attico ma con la cresta molto sottile; la mano destra, quella che doveva reggere l'asta, è sproporzionata rispetto al resto del corpo, la sinistra, scende verso il basso, lontano dai fianchi e termina con impugnatura aperta, all'interno della quale, molto probabilmente, alloggiava lo scudo andato perduto.

Un secondo confronto molto significativo è quello con la Minerva del Museo di Santa Giulia, a Brescia (n. inv. MR 293; fig. 5.4)<sup>232</sup>. Il viso denota una certa qualità formale anche se, anche in questo pezzo, la mano destra risulta sproporzionata rispetto al resto del corpo. Bisogna però interpretare questo aspetto come una precisa scelta da parte del bronzista, il quale, oltre a dover creare una figura piacevole all'aspetto e dalle forme armoniose, per riuscire a soddisfare le aspettative della committenza, doveva però confrontarsi anche con la componente statica della statuetta in bronzo, che a volte poteva raggiungere un peso considerevole, e che doveva poi essere sostenuta da una lancia molto sottile e fragile.

Un altro esempio di questo ben noto tipo è fornito da un pezzo conservato sempre all'interno del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (n. inv. 21888; fig. 5.5)<sup>233</sup>.

Una patina scura ricopre interamente questo esemplare, le pieghe delle vesti sono rese in maniera altamente realistica e tutto il bronzetto in generale sembrerebbe di pregevole fattura, anche se la superficie è piuttosto consunta. L'elmo con cimiero bifido, entrambe le braccia sono tronche, la destra al polso mentre la sinistra subito sotto il gomito.

---

<sup>231</sup> FRANZONI 1973, p. 36, n. 17.

<sup>232</sup> Si veda BOLLA 2002, p. 136, n. 7; BOLLA 2009, p. 70, n. 1.

<sup>233</sup> BOLLA 2009, p. 68, n. 2.

Ritrovato a Verona, nei pressi di Porta Vittoria, quindi al di fuori dell'antico impianto romano, in seguito agli scavi di consolidamento degli argini del fiume Adige del 1891<sup>234</sup>.

Anche l'esemplare rinvenuto a Tregnago (VR), precisamente in località Figarolo, si trova ora al Museo Archeologico al Teatro romano (n. inv. 21229; fig. 5.6)<sup>235</sup>. Questa Minerva fa parte della stessa tipologia dei pezzi descritti finora, con il braccio destro alzato nell'atto di sorreggere l'asta e il sinistro che scende verso il basso, a sostenere l'orlo dello scudo, ora mancante. Il peplo ha l'*apoptygma* e il *kolpos*, sopra di esso indossa l'egida bilobata con il *gorgoneion*; sul capo porta l'elmo attico con cresta bifida.

Il pezzo purtroppo non si trova in buono stato di conservazione, numero incrostazioni obliterano gran parte della veste e la superficie risulta alquanto frusta.

L'ultimo bronzetto di Minerva conservato sempre all'interno del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (n. inv. A4 231; fig. 5.7)<sup>236</sup> è un altro ottimo esempio di questa tipologia.

L'elmo attico, con bordi sporgenti e cimiero bifido è molto simile al nostro bronzetto, anche l'espressione del viso e le due punte dei piedi che fuoriescono dalla veste corrispondono. L'egida invece, ma ancor di più il *gorgoneion*, sono resi in maniera molto più particolareggiata; la corazza infatti è lavorata a secco e coperta di piccole squame ondulate, la Gorgone è curata nei dettagli, che diventano quasi parossistici con la bocca spalancata e gli occhi impietriti in un'espressione di orrore.

La quasi totale assenza di patina sul bronzetto potrebbe portare a considerarlo un falso, ma questo dettaglio non è sufficiente a confermare l'ipotesi.

Un confronto simile, che mostra una particolare cura nei dettagli di egida e *gorgoneion* è sicuramente la Minerva da Varano de' Melegari, ora conservata al Museo d'Antichità di Parma (n. inv. B9; fig. 5.8)<sup>237</sup>. Acquistata dal Museo tra il 1849 e il 1866, il bronzetto raffigura il solito tipo della dea con tutti gli attributi definiti precedentemente.

Un altro pezzo, in ottimo stato di conservazione si trova sempre all'interno del Museo di Santa Giulia a Brescia (n. inv. MR 1559; fig. 5.9)<sup>238</sup>. Forse proprio a causa

---

<sup>234</sup> Per le notizie riguardanti gli scavi archeologici si veda BOLLA 1999, pp. 225, 245, fig. 35.

<sup>235</sup> Cfr. FRANZONI 1973, p. 35, n. 16; BOLLA 2009, p. 70, n. 4.

<sup>236</sup> Si veda FRANZONI 1973, p. 37, n. 18.

<sup>237</sup> Per questo pezzo cfr. D'ANDRIA 1970, p. 105, n. 164, tav. XXXIII e POULSEN 1977, p. 36.

<sup>238</sup> Cfr. BOLLA 2009, p. 70, n. 12.

delle eccellenti condizioni, il pezzo viene denominato come moderno all'interno dell'inventario del museo.

Un altro bronzetto di Minerva molto simile al nostro è quello conservato nel Museo Archeologico Nazionale di Firenze (n. inv. 460; fig. 5.10)<sup>239</sup>. Sia l'egida che l'elmo attico con cresta bifida sono molto simili; mutilo alle mani.

Due bellissimi esemplari provenienti da Montecchio Maggiore e Isola Vicentina, due località rurali in territorio vicentino, sono ora conservati uno presso il Museo di Archeologia e Scienze Naturali "G. Zannato" (n. inv. IG 149342; fig. 5.11)<sup>240</sup> e l'altro presso la Mostra Archeologica Didattica di Castelnuovo (n. inv. IG 283826)<sup>241</sup>.

Entrambe le statuette sono raffigurate con il peplo con l'*apoptygma* e il *kolpos* rese in maniera estremamente realistica, con lievi solcature a rappresentare le pieghe delle vesti, anche l'elmo attico e il cimiero sono di notevole fattura.

Due possibili confronti provengono da musei inglesi. Il primo esemplare è custodito all'interno del City of Bristol Museum (fig. 5.13)<sup>242</sup>, scoperto tra il 1958 e il 1960 su un declivio di una collina, sulla quale anticamente sorgeva un tempio. Nello stesso ritrovamento furono recuperate numerose monete della fine del III e l'inizio del IV secolo d.C. e alcune statuette bronzee raffiguranti altre divinità quali Giove, Marte, Mercurio, Ercole e *Genius velato capite*.

Il secondo bronzetto invece si trova all'interno del Manchester Museum (n. inv. 1981.708; fig. 5.14)<sup>243</sup>. Appartenente alla collezione Henry Welcome e considerata un falso, ma senza prove su base scientifica.

Altri esempi, alcuni rinvenuti *in situ*, riconducibili alla medesima tipologia, dei quali non verranno inserite le riproduzioni fotografiche poiché estremamente simili a quelle dei precedenti confronti, sono i bronzetti custoditi presso il Museo Civico di Alessandria (n. inv. 619)<sup>244</sup>; il Museo Archeologico Nazionale di Portogruaro, (n. inv. 2889), proveniente da *Concordia*<sup>245</sup>; il Museo Archeologico Nazionale di Napoli e proveniente da Pompei<sup>246</sup>; il Musée du Roi Saint Etienne, proveniente da

---

<sup>239</sup> Si veda MARCELLO 1956, p. 90.

<sup>240</sup> Si veda BOLLA 2009, p. 67.

<sup>241</sup> Cfr. BOLLA 2009, p. 68.

<sup>242</sup> Pubblicato in POULSEN 1977, p. 36, n. 4; PRAG-SWADDLING 1988, p. 217, figg. 9-10, nota 19; KAUFMANN HEINIMANN 1998, p. 229, n. GF3, fig. 177.

<sup>243</sup> Si veda PRAG-SWADDLING 1988, p. 217, figg. 7-8, nota 18.

<sup>244</sup> BOLLA 2009, p. 68, n. 1, con bibliografia.

<sup>245</sup> BOLLA 2009, p. 68, n. 5, con bibliografia.

<sup>246</sup> BOLLA 2009, p. 68, n. 6, con bibliografia.

Sàrszentmiklòs (Ungheria), da un contesto insediativo, presumibilmente abbandonato nel III sec. d.C.<sup>247</sup>; il Museo di Santa Giulia a Brescia, rinvenuta a Pontevico (BS) in un edificio rustico di I sec. d.C.<sup>248</sup>; Museo Archeologico al Teatro romano di Verona, proveniente da Tregnago<sup>249</sup>; il Museo Archeologico Nazionale di Altino, ex collezione Marcello, derivante da un rinvenimento sporadico lungo la via Annia, fuori dal centro abitato<sup>250</sup>; il Museo Archeologico Nazionale di Aquileia (senza n. inv.)<sup>251</sup>; il Museo d'Antichità di Parma, proveniente da Veleia (PR) (n. inv. B 437)<sup>252</sup>; il Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra, proveniente da Parma (n. inv. C 1040)<sup>253</sup>; il Museo Archeologico al Teatro romano di Verona, di provenienza ignota (n. inv. 21231)<sup>254</sup>; il Museo Civico di Modena, all'interno della collezione Estense (n. inv. 3073P - 12364)<sup>255</sup>; il Museo Archeologico Nazionale di Firenze (n. inv. 460)<sup>256</sup>. Da ultima una statuetta di cui non si conosce il luogo di conservazione, ritrovata a *Vindonissa* in Svizzera, durante gli scavi del 1928 presso il tempio *Fahnenheiligtum*, in un contesto databile alla seconda metà del I sec. d.C.<sup>257</sup>.

Il tipo della Minerva “Verona Parma”, come si è visto, è piuttosto diffuso, non solo in Italia ma anche in alcuni paesi della fascia nord-europea. Oltre a tutti i tratti anatomici e attributi finora elencati questi bronzetti hanno in comune il metodo di fabbricazione, il quale prevedeva l'utilizzo di alcune matrici parziali, denominate *Teilformen*<sup>258</sup>, che combinate tra loro andavano a formare la figura in cera completa; gli attributi, quali la lancia e lo scudo, venivano poi lavorati a parte. L'uso di queste *Teilformen* aiutava il maestro bronzista a dimezzare i tempi di lavorazione, aumentare la produttività e ampliare i soggetti scelti per la riproduzione. Lo dimostrano alcune imperfezioni rilevate su alcuni esemplari di Minerva “Verona-Parma” e la notevole somiglianza con alcuni pezzi raffiguranti la dea Fortuna/Giunone<sup>259</sup>.

<sup>247</sup> BOLLA 2009, p. 68, n. 7, con bibliografia.

<sup>248</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 2, con bibliografia.

<sup>249</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 3, con bibliografia.

<sup>250</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 5, con bibliografia.

<sup>251</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 6, con bibliografia.

<sup>252</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 7, con bibliografia.

<sup>253</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 8, con bibliografia.

<sup>254</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 13, con bibliografia.

<sup>255</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 15, con bibliografia.

<sup>256</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 17, con bibliografia.

<sup>257</sup> BOLLA 2009, p. 70, n. 10, con bibliografia.

<sup>258</sup> Si veda sull'argomento KAUFMANN HEINIMANN 1998, pp. 18-19.

<sup>259</sup> Cfr. OGGIANO BITAR 1984, p. 86, n. 157.

Alcuni esemplari poggiano inoltre su una piccola base cilindrica che insiste a sua volta su un supporto quadrangolare con piccoli piedini su ogni angolo; presentano questa base i bronzetti provenienti da Parma, Veleia e Pompei.

A causa della lavorazione quasi seriale, è opportuno ammettere la possibilità della presenza di alcuni falsi tra queste statuette, un dubbio che potrebbe essere risolto solamente attraverso precise analisi chimiche sui materiali.

I pezzi trovati *in situ* provengono da contesti sia rurali che urbani, alcuni dei quali legati ad edifici di culto e rinvenuti il più delle volte assieme ad altre statuette raffiguranti divinità diverse da Minerva, anche maschili, come per esempio il bronzo conservato al City of Bristol Museum.

Le cronologie si collocano tra il I secolo e la seconda metà del IV secolo d.C.



Fig. 5.3, Museo Archeologico di Verona.



Fig. 5.4, Museo di Santa Giulia (BS).



Fig. 5.5, Museo Arch. al Teatro romano (VR).



Fig. 5.6, Museo Arch. al Teatro romano (VR).



Fig. 5.7, Museo Arch. al Teatro Romano (VR).



Fig. 5.8, Museo d'Antichità di Parma.



Fig. 5.9, Museo di Santa Giulia (BS).



Fig.5.10, Museo Archeologico Nazionale di Firenze.



Fig. 5.11, Museo di A. e S. N. "G. Zannato".



Fig. 5.12, Mostra A. D. di Castelnuovo (VI).



Fig. 5.13, City of Bristol Museum.



Fig. 5.14, Manchester Museum.

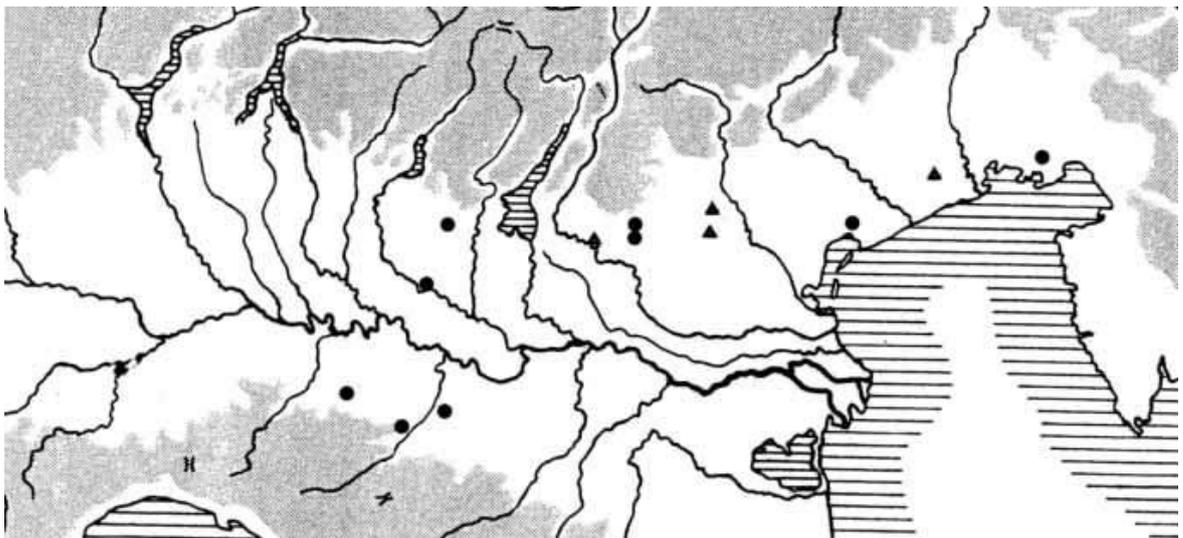


Fig. 5.15 Distribuzione dei bronzetti di Minerva "Verona-Parma" in Italia settentrionale.

- ▲ altezza maggiore
- altezza minore

## 6. Minerva (Inv. n. 541 Correr; XI 914)

*Alt. cm. 8,1; largh. cm. 3,9; prof. cm. 2,4. Fusione piena. Patina bruna, consunta in alcuni punti. Mutila della mano destra. Manca l'oggetto cilindrico trattenuto dalla mano sinistra.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex Collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: TOMBOLANI 1988, p. 103, n. II.15.*



Fig. 6.1



Fig. 6.2

Figura femminile stante sulla gamba sinistra, la destra è leggermente flessa e arretrata. Indossa un lungo chitone, i cui panneggi sono rese con estremo realismo attraverso alcune solcature parallele e alcuni elementi in rilievo. Al di sotto della veste spuntano le due punte dei piedi. Minerva indossa un chitone a maniche corte; sul petto l'egida con i bordi inferiori bilobati e sporgenti, sottolineati ulteriormente da una spessa cornice che appare anche sui bordi superiori, al di sotto del collo. Al centro dell'egida appare distintamente il *gorgoneion* a rilievo, con gli occhi sgranati e la bocca semiaperta.

La dea è avvolta nell'*himation*, anch'esso molto lungo e con le pieghe dai movimenti molto articolati. Le pende dalla spalla sinistra, alla quale è agganciato attraverso quello che sembra un nodo sul tessuto; ricade verso il basso coprendo tutta la schiena, si aggancia infine sull'avambraccio sinistro che sporge in avanti. La mano è innaturalmente grande, sproporzionata rispetto al resto del corpo e sembra stringere un oggetto oramai andato perduto.

Anche il braccio destro sporge verso l'esterno, simmetrico a quello sinistro, mutilo della mano.

I tratti del viso appaiono piuttosto caricaturali, gli occhi sono spenti e sottolineati da grosse sopracciglia definite da due solcature a semicerchio; il naso è piccolo e piuttosto consunto, la bocca raffigurata con labbra carnose semichiusure. I capelli sono raffigurati con piccole ciocche omogenee e parallele, la pettinatura, a bande laterali, culmina in una coda. Il volto, rivolto leggermente verso destra, nella sua complessità mostra un'espressione severa.

Sul capo Minerva porta un elmo attico, con bordi sporgenti e il lungo cimiero incassato su di un'alta base; le penne della cresta sono rese con alcuni segni paralleli.

Attualmente la statua è infissa, tramite una vite sporgente nell'estremità inferiore, ad una base in marmo, frutto di un'aggiunta moderna.

Tombolani, unico editore del bronzetto, propone un'ipotesi integrativa che vedrebbe Minerva reggere nella mano destra una lancia o un altro oggetto, e nella sinistra uno scudo. Lo studioso aggiunge, inoltre, che lo schema iconografico costituirebbe una ripresa "eclettica" ispirata a "schemi della statuaria di culto della fine del V-IV sec. a.C."<sup>260</sup>

Si vogliono comunque riportare ulteriori confronti, per poter inquadrare e precisare, se possibile, lo studio del bronzetto.

Un primo confronto che si vuole instaurare è con una statuetta conservata all'interno del Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (n. inv. A4 244, fig. 6.3)<sup>261</sup>. Elmo e panneggio della tunica sono molto simili a quelli del bronzetto in esame, sia nella forma che nella resa decorativa; anche questa Minerva indossa sul petto l'egida bilobata con *gorgoneion*, ma in questo caso la decorazione risulta molto più semplice e sommaria. Bisogna ammettere però che il bronzetto in questione non versa in un buono stato di conservazione. Il volto della dea appare invece molto

---

<sup>260</sup> TOMBOLANI 1988, p. 103, il quale cita GALIAZZO 1979, pp. 45-47, n. 2.

<sup>261</sup> Si veda FRANZONI 1973, p. 42, n. 23.

espressivo, i tratti anatomici proporzionati e anche la capigliatura è eseguita con tratti estremamente naturalistici.

La statuetta è mutila di entrambe le mani, viene proposta però un'ipotesi ricostruttiva che vedrebbe nella mano destra di Minerva una civetta adagiata su un fiore, come riportato per un altro esemplare presente all'interno del Museo Archeologico di Lons-Le-Saunier<sup>262</sup>. Essendo il nostro pezzo privo della stessa mano, si può pensare ad un simile attributo anche per esso.

Un ottimo confronto è rappresentato dalla statuetta di Minerva presente nel Museo Civico "G. Chierici" di Reggio Emilia (fig. 6.4)<sup>263</sup>. Proveniente da Fodico, in Emilia, questo bronzetto si ricollega ai precedenti per la tipologia, in particolare per quanto riguarda il mantello, che non risale sulla spalla, bensì sull'avambraccio sinistro. La qualità formale e il livello delle decorazioni sono invece diversi: ogni tratto anatomico è reso in maniera schematica; questa Minerva abbandona le linee armoniose del pezzo veronese per assumere una posa rigida e austera. Le pieghe del mantello sono rese con solcature più semplici e decise, non si vedono più quei giochi di onde e lembi di tessuto; anche l'elmo è raffigurato con forme stilizzate. Soltanto l'egida, con il consueto *gorgoneion*, sembra mostrare una certa cura nella decorazione.

Si contano almeno altri tre esemplari con simili caratteristiche, provenienti dall'area dell'Italia nord-orientale<sup>264</sup>; un esemplare a Trento-S. Bartolomeo, uno probabilmente a Oderzo e un altro ad est del fiume Isonzo, con ponderazione inversa. Questa particolare tipologia non è molto omogenea, anzi, i bronzetti differiscono sia per aspetto che per dimensioni, ma è comunque possibile accostare ad essa anche alcuni pezzi diffusi nelle regioni della Renania, della Dacia e della Gallia, al di fuori dei confini italici<sup>265</sup>.

Un buon esempio è fornito dalla Minerva del Musée di Vienne in Francia (n. inv. 1338; fig. 6.5)<sup>266</sup>. Il bronzetto è di pregevole fattura, ogni tratto anatomico è raffigurato con dovizia di particolari ma nello stesso momento la figura appare semplice ed armoniosa.

---

<sup>262</sup> Il pezzo è pubblicato in LEBEL 1963, p. 13, n. 5, tav. V.

<sup>263</sup> Cfr. BERMOND MONTANARI 1965, p. 281, n. 385, tav. XXVII, 61.

<sup>264</sup> Per un approfondimento su questo tipo si veda BOLLA 2012, pp. 17-18.

<sup>265</sup> BOLLA 2012, pp. 17-18.

<sup>266</sup> Si veda BOUCHER 1971, p. 22, n. 10.

L'egida bilobata con *gorgoneion* è riccamente decorata a sbalzo; alcune solcature profonde, altre invece più lievi sono utilizzate per le pieghe del chitone e del mantello. L'elmo è eseguito con uno stile particolarissimo: è di tipo attico come le altre statuette, ma in questo esemplare la cresta è molto voluminosa e ricca di ciuffi ben distinti che si ergono al di sopra del capo.

Per quanto riguarda la tipologia, sembra opportuno citare anche la statuetta di Minerva conservata all'interno del Rijksmuseum van Oudheden di Leiden (n. inv. A 1912/41; fig. 6.6)<sup>267</sup>, seppur, al contrario della nostra, di notevole pregio stilistico.

La figura, con ponderazione inversa rispetto alla nostra, presenta il braccio destro proteso; sul palmo della mano è ancora presente parte di una patera. Il braccio sinistro è adiacente al corpo, la mano doveva stringere un oggetto di forma tubolare, forse l'estremità di una cornucopia. Il panneggio del chitone è morbido e realistico; l'elmo attico è sormontato da una piccola sfinge alata accovacciata, che costituisce il supporto per la doppia cresta.

Sulla base degli esempi riportati, è possibile ricondurre la statuetta al tipo della Minerva stante, con volto inclinato, sormontato da elmo attico e con mantello passante sull'avambraccio. Nella mano destra poteva sorreggere una civetta o una patera, mentre nella mano sinistra doveva reggere un oggetto di forma cilindrica, forse una cornucopia o l'impugnatura di uno scudo. Dagli dati a disposizione, risulta estremamente difficile isolare un preciso periodo di produzione e diffusione all'interno del periodo romano, ma, la rigidità della figura e la resa linearistica del panneggio, ne suggeriscono una produzione di I-II sec. d.C. in officine provinciali romane<sup>268</sup>.

Si segnala comunque, a livello di distribuzione geografica, la presenza di simili esemplari nelle zone dell'Italia nord-occidentale e, oltralpe, in alcune parti della Renania, della Dacia e della Gallia.

---

<sup>267</sup> Cfr. ZADOKS-JOSEPHUS JITTA 1967, pp. 92-97, n. 41.

<sup>268</sup> TOMBOLANI 1988, p. 103.



Fig. 6.3, Museo Arch. al Teatro romano (VR). Fig. 6.4, Museo Civico "G. Chierici" (RE).



Fig. 6.5, Musée de Vienne.



Fig. 6.6, Rijksmuseum van Oudheden, Leiden.

## 7. Testina di Minerva (Inv. n. 633 Correr; XI 6)

*Alt. cm. 1,9; largh. cm. 1,2; prof. cm. 1,5. Fusione piena. Rimane solamente la testa della statuetta; frammentaria alla base del collo. Manca buona parte della cresta sull'elmo. Superficie molto frusta. Concrezioni diffuse soprattutto sulla faccia sinistra del bronzetto. Patina verde con alcune macchie brune e alcune di ruggine.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 7.1



Fig. 7.2



Fig. 7.3

Testina di figura femminile raffigurante Minerva. Il volto della dea, caratterizzato dai lineamenti ben definiti, presenta i tratti tipici dell'età giovanile. Gli occhi sono piccoli ma resi molto espressivi dall'accurata lavorazione con tecnica a bulino delle pupille.

Indossa sul capo il tipico elmo corinzio sollevato, del quale rimane solo una porzione della cresta, precisamente i ciuffi inferiori; le aperture per gli occhi sono messe in evidenza da una cornice quadrangolare a rilievo. E' visibile anche la fessura per la bocca. Una linea sottile separa la calotta del cimiero dal resto.

Alcune ciocche della lunga capigliatura fuoriescono dall'elmo, al di sopra della fronte e dietro le orecchie, anche se sul lato sinistro non è possibile osservare nello specifico la cesellatura a causa delle grosse concrezioni presenti.

Nonostante la frammentarietà del bronzetto, è evidente dal trattamento riservato alle fattezze del viso che il pezzo fosse di pregevole fattura.

Essendo il nostro pezzo frammentario al di sotto del collo, non è possibile ricondurlo ad una precisa tipologia di statuette bronzee raffiguranti Minerva, pertanto si propongono alcuni confronti somiglianti nello stile iconografico del volto e che, per rapporto con il resto del corpo, sono compatibili per dimensioni.

Non è possibile innanzitutto stabilire se la testina fosse pertinente ad una statuetta a figura intera oppure ad semplice busto, di conseguenza verranno presentati degli esempi di entrambe le tipologie.

Il primi due esempi presi in esame infatti, sono due bronzetti, uno a figura intera e l'altro a mezzo busto, entrambi conservati al Rheinisches Landesmuseum di Bonn (nn. invv. U 1193-62, 727; figg. 7.4-7.5)<sup>269</sup>.

La statuetta di Minerva, facente parte della collezione Isenburg, che comprendeva numerosi pezzi provenienti dalla penisola italiana, è comparabile con il nostro pezzo sia per le dimensioni che per il tipo di lavorazione della testa. Essa infatti appare lavorata con la medesima cura e precisione dei particolari, gli occhi sono molto espressivi, le ciocche dei capelli rese con particolare realismo e plasticità, così come la cresta del cimiero che scende sulla nuca. L'elmo è in stile corinzio ed è sempre diviso in due parti da una linea sottile che separa la calotta dal resto.

Menzel, autore del catalogo del Museo, accosta l'iconografia di questo esemplare al modello scultoreo dell'Atena di Mirone di V secolo a.C., precisando, però, che gli artigiani che realizzavano questi bronzetti dovevano sicuramente seguire una tradizione indiretta, copiando le forme da altri modelli simili e non direttamente dal prototipo greco<sup>270</sup>.

Per quanto riguarda il mezzobusto, di provenienza ignota, con funzione di applique decorativa, come suggerisce la presenza di un'appendice sul retro, pur avendo una superficie molto consunta, presenta anche in questo caso una somiglianza notevole nella resa dell'elmo corinzio e dei ciuffi della cresta.

---

<sup>269</sup> MENZEL 1986, p. 37, n. 80; *Ibidem*, p. 143, n. 371.

<sup>270</sup> Cfr. MENZEL 1986, p. 37.

Lo stesso vale per il mezzobusto conservato al Musée des Beaux-arts di Lione (n. inv. L 26; fig. 7.6)<sup>271</sup>. Proveniente da un lascito al Museo del 1850 (Collezione Lambert), anche questo bronzetto è di pregevole fattura, versa inoltre in un ottimo stato di conservazione.

Le ciocche dei capelli ondulati fuoriescono dall'elmo corinzio, sul quale sono evidenziate la linea divisoria della calotta e le aperture per gli occhi e bocca, molto simili al nostro; le penne della cresta ricadono sul collo. Il viso della dea risulta particolarmente espressivo, con gli occhi sormontati da profonde arcate sopraccigliari, le pupille lavorate a bulino, il naso e le labbra molto piccoli.

Altri due confronti possono essere ravvisati nei mezzibusti dal Museo Archeologico al Teatro romano di Verona (nn. inv. A4 246-A4 247; figg. 7.7-7.8)<sup>272</sup>.

Per quanto riguarda il primo pezzo (fig. 7.7), si osserva come alcune ciocche della capigliatura, raccolta sotto l'elmo, scivolino dietro le orecchie lasciandole scoperte, come nel caso della nostra testina. Questa Minerva riproduce anche la stessa espressione ricca di *pathos* resa attraverso la particolare lavorazione dei bulbi oculari; il Franzoni, autore del catalogo, la ricollega all'Atena del Timoteo, uno scultore di IV secolo a.C.<sup>273</sup>.

La somiglianza dell'elmo e dei lineamenti del volto ricorre anche per il secondo busto raffigurante la dea (fig. 7.8), datato su base stilistica all'età augustea.

Per gli stessi motivi altre due Minerve, ritrovate entrambe ad Avenches (la statuette nel 1913 e il busto nel 1876) ed ora conservate nel Musée d'Arte et d'Histoire di Ginevra (nn. invv. 6877-C 564; figg. 7.9-7.10)<sup>274</sup> risultano molto vicine al nostro pezzo. Indossano sul capo il tipico elmo corinzio e la cresta della statua è frammentaria nello stesso della nostra.

Un altro confronto potrebbe essere fornito dal busto della dea del Musée du Petit Palais di Parigi (n. inv. DUT 40; fig. 7.11)<sup>275</sup>. Si tratta di un esemplare, di provenienza ignota, eseguito con grande maestria, che consente di osservare le ciocche dei capelli, rese con precise solcature ondulate, le quali fuoriescono dall'elmo corinzio; i bulbi oculari sono anch'essi lavorati di fino e riescono dunque a trasmettere una forte espressività al volto.

---

<sup>271</sup> Questo pezzo si trova all'interno del catalogo BOUCHER 1973, p. 101, n. 165.

<sup>272</sup> Cfr. FRANZONI 1973, pp. 48-49; nn. 29-30.

<sup>273</sup> Per approfondire questo confronto si veda FRANZONI 1973, p. 48 e bibliografia.

<sup>274</sup> DEONNA 1916, pp. 25-26, nn. 51-52.

<sup>275</sup> Cfr. PETIT 1980, p. 129, n. 57.

Questo tipo di applique raffigurante Minerva con elmo corinzio sollevato e poggiante sulla nuca è molto diffuso in epoca romana e, secondo J. Petit, autrice del catalogo, si rifà ad un preciso modello della statuaria classica: la Pallas di Velletri, il cui originale, datato intorno al 430 a.C., è attribuito a Kresilas<sup>276</sup>.

Per questo motivo e per la regolarità dello stile, il pezzo viene ricondotto allo stile neo-attico diffuso nel periodo compreso tra il I secolo a.C. e I secolo d.C.

Anche l'elmo della statuetta di Minerva conservata al Groninger Museum voor Stad en Lande di Groningen (n. inv. 1894/I 4; fig. 7.12)<sup>277</sup> è molto simile a quello del nostro; i tratti del volto risultano invece piuttosto consunti.

I ciuffi della cresta rimanenti sul cimiero del nostro pezzo ricordano in particolare quelli di altre due statuette di Minerva.

La prima, ritrovata il 21 agosto 1936 presso la casa Monnaie d'or. di Rabat, situata sulla riva sud del *Decumanus Maximus* della città antica, è ora conservata nel Musée des Antiquités (n. inv. V 251; fig. 7.13)<sup>278</sup>.

La seconda si trova invece nel Museo Archeologico di Padova (n. inv. XIX-150; fig. 7.14)<sup>279</sup> ed è datata all'età giulio-claudia, prodotto di una bottega aperta alle influenze d'arte figurativa classica.

In conclusione, nonostante i numerosi confronti finora esposti, risulta impossibile stabilire l'originale tipo di raffigurazione di Minerva a cui era associata la nostra testina. La varietà tipologica dei vari esemplari infatti, induce ad essere cauti riguardo l'attribuzione.

Per le stesse motivazioni, risulta impossibile stabilire una cronologia precisa del pezzo.

---

<sup>276</sup> Si veda sempre PETIT 1980, p. 129 e bibliografia.

<sup>277</sup> Si veda per questo pezzo il catalogo dei bronzi olandesi ZADOKS-JOSEPHUS JITTA 1967, pp. 98-100, n. 42.

<sup>278</sup> Cfr. BOUBE PICCOT 1975, p. 216, n. 235.

<sup>279</sup> Pubblicato in ZAMPIERI 2000, pp. 225-226, n. 137.



Fig. 7.4, Rheinisches Landesmuseum, Bonn.



Fig. 7.5, Rheinisches Landesmuseum, Bonn.

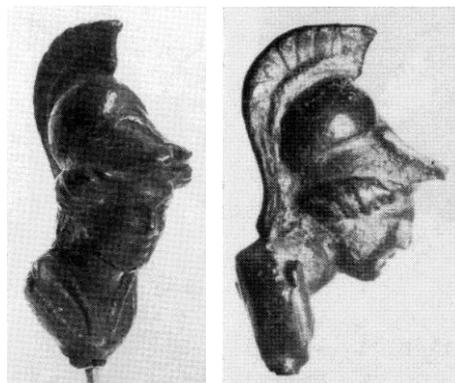


Fig. 7.6, Musée des Beaux-arts de Lyon.



Fig. 7.7, Museo Archeologico di Verona.



Fig. 7.8, Museo Archeologico di Verona.



Fig. 7.9, Musée d'Arte et d'Histoire de Genève.



Fig. 7.10, Musée d'Arte et d'Histoire de Genève.



Fig. 7.11, Musée du Petit Palais, Paris.



Fig. 7.12, Groniger Museum voor Stad en Lande, Groningen.



Fig. 7.13, Musée des Antiquites de Rabat.



Fig. 7.14, Museo Archeologico di Padova.

**8. Erma itifallica (Inv. n. 550 Correr; XI 856)**

*Alt. cm. 7,4; largh. cm. 2,2; prof. cm. 0,9. Fusione piena. Il naso è frammentato alla punta. Patina verde, macchia di ruggine che oblitera parzialmente il busto.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 8.1



Fig. 8.2



Fig. 8.3

Figura maschile con corpo trapezoidale, sostenuta da una piccola base a due gradoni, formati da due parallelepipedi sovrapposti.

Il volto, imberbe, presenta i caratteri tipici dell'età giovanile; gli occhi sono cavi, le sopracciglia inarcate, la bocca semi aperta sembra mostrare un ghigno. Anche il naso è ben evidenziato, con un solco che si stacca dalle due narici e prosegue fino a congiungersi con le arcate sopraccigliari.

La capigliatura è resa con ciocche ben distinte tra loro e rialzate sulla fronte; la calotta cranica è resa in maniera plastica e i riccioli la circondano, sporgendo in fuori da essa.

E' presente un particolare attributo, il membro virile, rappresentato in rilievo; questo particolare è molto importante in quanto si tratta dell'unico segno anatomico evidente dell'erma.

Un confronto utile al riconoscimento del pezzo è l'erma di Dioniso presente al Museo del Louvre a Parigi (n. inv. 557; fig. 8.4)<sup>280</sup>. Tale bronzetto, avente dimensioni analoghe a quello preso in esame, raffigura il dio con connotazioni del viso molto simili. In questo caso sul capo indossa anche un sottile diadema, legato sulla fronte e che ricade sulle spalle. La resa del membro virile differisce parzialmente: la rappresentazione del bronzetto del Louvre risulta maggiormente realistica e dettagliata, mentre quello del Correr ha una resa stilizzata. Anche la base è leggermente diversa: la prima erma poggia su di una base costituita da un solo gradone, non molto alto, la seconda è invece formata da due.

De Ridder, autore del catalogo dei bronzetti del Museo, accosta questo pezzo ad un altro, presente all'interno della *Collection de Clercq*, rappresentante un Dioniso o un Apollo giovanile<sup>281</sup>. Evidentemente l'aspetto delle due divinità durante l'età della giovinezza si può facilmente confondere a causa dei tratti fisionomici molto simili.

Un ulteriore possibile confronto è rappresentato dal bronzetto proveniente da Pompei e conservato all'interno del Musée d'art et d'histoire Ville de Genève (n. inv. C 1701; fig. 8.5)<sup>282</sup>. Purtroppo non esiste la fotografia del pezzo ma è rimasto solamente un disegno, il quale raffigura una figura imberbe, con capigliatura a ciocche ondulate e bocca semiaperta. Il membro vigoroso è in evidenza, privo di particolari decorazioni; l'erma poggia su una base a due piccoli gradoni. L'autore non identifica l'erma con il dio Dioniso, ma ne ipotizza un uso culturale domestico, viste anche le piccole dimensioni, oppure come amuleto.

Molto differente invece è la resa anatomica di un altro bronzetto appartenente sempre alla collezione del Museo del Louvre; l'erma infatti è stata attribuita al dio Mercurio (n. inv. 439; fig. 8.6)<sup>283</sup>. Qui ogni tratto anatomico è infatti reso in maniera molto più semplice, dalla capigliatura creata con pochi tratti elementari, all'espressività del volto imberbe; le spalle, con i due transetti tronchi sporgenti, e il busto sono poco pronunciati. La base che faceva da piedistallo è mancante.

Anche per quanto riguarda un'altra erma di Mercurio del Museo Louvre (n. inv. 3681; fig. 8.7)<sup>284</sup> sono riscontrabili alcune differenze, in particolare a livello di resa stilistica: i tratti del dio sono maggiormente curati: si notino, ad esempio, i pettorali

---

<sup>280</sup> Si veda DE RIDDER 1915, n. 557, pp. 81-82.

<sup>281</sup> De Ridder fa riferimento ad un altro suo catalogo, della suddetta *Collection de Clercq*; si veda quindi DE RIDDER 1905, n. 241, pl. XXXIX, pp. 161-162.

<sup>282</sup> Il pezzo è pubblicato in DEONNA 1916, p. 63, n. 200.

<sup>283</sup> Cfr. DE RIDDER 1915, n. 439, p. 67.

<sup>284</sup> Si veda DE RIDDER 1915, n. 3681, p. 190.

del busto evidenziati da alcuni piccoli tratti in rilievo, che esaltano la virilità e ne accentuano il realismo, come pure il collo, con i muscoli in forte risalto. L'erma è sostenuta da una piccola base a singolo gradone; i soliti due transetti terminano tronchi, oltre le spalle.

È presente, in questo caso, anche il segno incontrovertibile per l'attribuzione di questo pezzo al dio Mercurio, ossia il petaso, rappresentato da due piccole orecchiette che fuoriescono dai riccioli ben disposti a ciocche distinte.

Tutti questi bronzetti, però, possono essere riconducibili ad un'unica tipologia: quella delle erme di dei rappresentati con tratti giovanili. Ogni confronto, pertanto, seppur instaurato con divinità diverse da Dioniso, può risultare utile ai fini di questo studio.

Un esempio lampante è l'erma faunesca custodita all'interno del Musée de Mariemont, in Belgio (fig 8.8)<sup>285</sup>.

Il bronzo, pur nella sua generale semplicità, appare molto espressivo, grazie anche alla smorfia del volto, tipica del personaggio rappresentato, sottolineata dalle ciglia inarcate e le rughe, rese con solchi paralleli sulla fronte; le orecchie a punta e la bocca aperta in un ghigno. Al di sopra del capo spuntano i due cornetti, attributo fondamentale per l'interpretazione del soggetto.

Curiosi sono anche due pezzi presenti all'interno della collezione Borowski (fig. 8.9)<sup>286</sup>.

Si tratta di due chiavi in forma di erma d'ermafrodito, rappresentanti due figure maschili imberbi, con capelli decorati a ciocche molto evidenti eseguite probabilmente a bulino, pettinati dietro la nuca e con riga centrale in mezzo alla fronte, che li divide in due parti simmetriche. Il membro è in evidenza, ma decorato sommariamente; il busto, quasi impercettibile, termina con i due classici transetti tronchi.

Ciascuna erma è rispettivamente impostata su di una doppia base a tre gradoni, che in questo caso però non ha funzione portante, in quanto rappresenta solamente uno degli aspetti decorativi degli oggetti.

Le dimensioni delle due chiavi, inoltre, sono anch'esse accostabili a quelle del bronzo del Museo Correr, pertanto si è ritenuto opportuno quanto meno segnalarne l'esistenza.

---

<sup>285</sup> Si veda WAROCQUÉ 1952, n. 25, p. 142.

<sup>286</sup> Si veda KUNZE 2007, n. 93, pp. 294-295.

In conclusione, quindi, è possibile ricondurre con certezza il bronzetto in esame alla tipologia delle erme di divinità rappresentate in età giovanile, delle quali si sono finora riportati alcuni esempi. In particolare, i tratti comuni con gli altri materiali presi in esame, che possono far ricondurre il bronzetto a questa tipologia sono: una piccola base ad uno o più gradoni, che fa da sostegno a tutta l'erma; la resa del corpo in un unico blocco che parte dalla base per arrivare alle spalle del personaggio, le quali terminano con due transetti tronchi; il membro virile in evidenza; il viso dai tratti giovanili, imberbe, con i capelli a ciocche e un'espressività più o meno marcata, a seconda del personaggio rappresentato e dell'officina di provenienza.

Risulta inoltre verosimile l'identificazione della figura maschile in una specifica divinità, in particolare Dioniso, sulla base del confronto stringente con il bronzetto n. 557 del Museo del Louvre.



Fig. 8.4, Musée du Louvre.

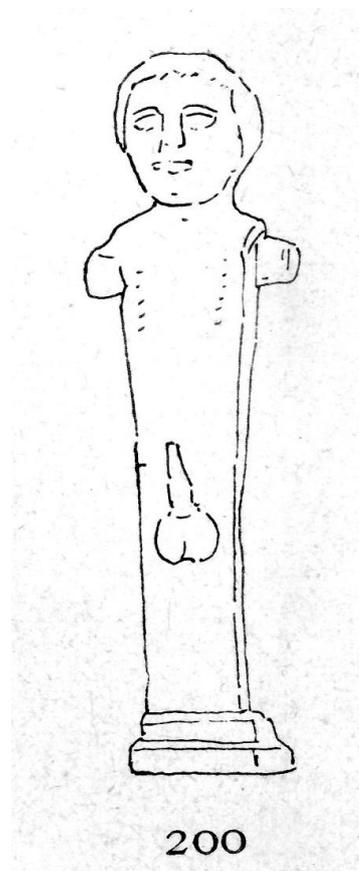


Fig. 8.5, Musée d'art et d'histoire Ville de Genève.



439

Fig. 8.6, Musée du Louvre.



3681

Fig. 8.7, Musée du Louvre.



R. 25

Fig. 8.8, Musée de Mariemont.



Fig. 8.9, Sammlung Borowski.

**9. Erma barbata (Inv. n. 548 Correr; XI 1)**

*Alt. cm. 5,7; largh. cm. 2,6; prof. cm. 1,5. Fusione piena. Patina verde chiaro. Alcune incrostazioni nella parte posteriore del bronzetto. Buono stato di conservazione. Integro.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 9.1



Fig. 9.2

Erma raffigurante una figura maschile adulta, identificabile con il dio Giove, oppure con un Dioniso/Bacco in età adulta.

Il volto presenta una folta barba, i capelli sono ondulati, con ciocche molto elaborate e il ciuffo con riga mediana sulla fronte; anche i baffi sono raffigurati con particolare realismo e si dispongono attorno alla bocca, quasi incorniciandola. Quest'ultima è semiaperta e mostra due labbra carnose. Le orecchie sono enormi e lavorate a bulino; anche il naso è reso in maniera molto naturale, con una lieve solcatura mediale e i due incavi delle narici.

Gli occhi sono piuttosto grandi, lavorati a bulino; le palpebre superiori sono sporgenti e risultano sproporzionate rispetto agli altri dettagli anatomici. Di conseguenza l'espressione generale del viso risulta piuttosto irreali e caricaturale, molto simile a due applique di Giove-Ammon conservate al Musée des Beaux-Arts di Lione (n. inv. A 2042, A 2043; fig. 9.11)<sup>287</sup>, le quali mostrano anche lo stesso tipo di barba lavorata a ciuffi distinti.

---

<sup>287</sup> Si veda la pubblicazione del catalogo in BOUCHER 1973, p. 57, n. 74-75.

Gli unici dettagli del corpo sono il membro virile, realizzato con particolare cura ai dettagli e le punte dei piedi, entrambi in rilievo. Gli arti superiori sono tronchi all'altezza delle spalle di forma ovale e fuoriescono dal busto sagomato sommariamente. L'erma poggia su di un piccolo podio a due gradoni sporgenti. Al di sotto di esso sporgeva una punta per l'infissione, mediante la quale l'erma è stata, in età moderna, fissata ad una base in marmo.

Sul retro il pezzo non risulta decorato, la capigliatura si interrompe, la calotta cranica si appiattisce fino a diventare omogenea con il piano posteriore del bronsetto. Non appare alcun segno che possa delineare i muscoli della schiena della figura, anche il piccolo podio non presenta più i due scalini sporgenti. L'unico dettaglio in questo lato è una piccola appendice, che protende verso l'esterno; essa non ha alcuna funzione statica, bensì funzionale.

Le due sporgenze, quella sotto alla base e quella sul retro, dovevano probabilmente servire a fissare l'erma ad un oggetto, forse al manico di un utensile.

Non essendo stato trovato un confronto preciso con questo esemplare, data la particolarità del pezzo, si procede con l'analisi del tipo attraverso alcuni esempi.

L'esempio più vicino è fornito da un bronsetto conservato all'interno del Musée des Beaux-Arts di Lione (n. inv. A 2471; fig. 9.3 fronte e 9.4 retro)<sup>288</sup>.

L'erma, catalogata come raffigurante il dio Priapo, mostra una figura maschile adulta, con barba fluente, baffi e capelli lavorati sommariamente; le labbra sono carnose ma molto meno realistiche, il naso e gli occhi molto piccoli. Ogni tratto del viso è reso in maniera grossolana, la lavorazione sembra molto grezza.

La testa è poi incassata sul corpo rettangolare dell'erma, leggermente rastremato verso il basso, ma senza alcuna definizione anatomica, tranne che per il membro virile decorato in maniera molto rozza. Non ci sono i piedini presenti sul nostro pezzo e nemmeno la base, che è sostituita da una lieve sporgenza del parallelepipedo dell'erma. I due transetti tronchi non fuoriescono più dalle spalle ben delineate, come nel pezzo descritto precedentemente, ma si staccano poco al di sotto del capo.

Gli unici dettagli in comune rimangono l'assenza di decorazione sulla faccia posteriore del bronsetto e l'appendice che si stacca dalla schiena dello stesso.

Un altro bronsetto raffigurante un'erma barbata si trova al Staatliche Museum di Berlino (n. inv. 8109e; fig. 9.5)<sup>289</sup>. Ritrovato durante gli scavi del *Kabeirion* di Tebe

---

<sup>288</sup> Si veda BOUCHER 1970, p. 21, n. 5.

<sup>289</sup> Cfr. NEUGEBAUER 1951, p. 49, n. 38.

e acquisito dal Museo nel 1889, il pezzo poggia su una base ad un solo gradone, i due transetti tronchi sono abbastanza lunghi e il membro virile è sempre presente sulla faccia frontale. La barba e i baffi sono resi con piccole solcature parallele, gli occhi a mandorla, sul capo porta un *pileus*, un berretto a calotta in pelle o feltro, solitamente indossato dal dio Efesto, oppure dai Dioscuri<sup>290</sup>. Si tratta di un indumento legato tradizionalmente a persone di condizione umile, operai, marinai, viaggiatori.

Il Neugebauer attribuisce quest'erma al dio Mercurio, probabilmente in riferimento al luogo di ritrovamento: il santuario votato ai Cabiri di Tebe. Quest'ultime sono divinità molto antiche, di natura anellenica con attributi imprecisi e caratteri sfuggenti, una delle quali è rappresentata con sembianze giovanili, l'altra barbata<sup>291</sup>. Il Cabiro più giovane, denominato *Kadmilos* è spesso raffigurato con gli stessi attributi di Hermes/Mercurio, mentre quello più vecchio, detto anche Cabiro padre, viene talvolta associato in età romana ad Efesto e a Tebe, in particolare, subisce l'attrazione del tipo del Dioniso barbato<sup>292</sup>. Risulta quindi inappropriata, a nostro parere, l'attribuzione a Mercurio di questo bronsetto, in quanto l'erma è raffigurata barbata.

In riferimento al culto cabirico si veda anche l'erba barbata iscritta dell'Akademisches Kunstmuseum di Bonn (n. inv. 145)<sup>293</sup> proveniente dall'isola di Samotraccia, dove infatti era presente, già dal X secolo a.C., un santuario votato alle due divinità<sup>294</sup>.

Un altro pezzo, conservato al Museo dell'Università di Philadelphia (n. inv. 162; fig. 9.6)<sup>295</sup> raffigura un'erma barbata su piccola base ad un gradone, mutila. Le dimensioni sono paragonabili a quella della nostra, lo stile è invece molto differente.

I tratti del viso sono delineati sommariamente, la barba e i baffi rappresentati con alcuni lievi graffi, anche la capigliatura è resa in maniera grossolana; sul retro non vi è alcuna decorazione. L'erma è formata da un parallelepipedo rastremato verso il basso, sul quale appaiono sempre genitali maschili in rilievo e i transetti, in questo caso piuttosto corti.

---

<sup>290</sup> In riferimento al pileo si veda MORPURGO 1935, s.v. *pileo*, p. 623.

<sup>291</sup> Per un approfondimento riguardo la figura dei Cabiri e la loro provenienza si veda BESCHI 1994, pp. 238-239.

<sup>292</sup> Si veda FLORIANI SQUARCIAPINO 1959, p. 238, s.v. *Cabiri*.

<sup>293</sup> L'erma è pubblicata in LULLIES 1931, p. 14, n. 4, taf. 4, 1.

<sup>294</sup> In BESCHI 1994, pp. 238-239.

<sup>295</sup> Cfr. WARDEN 1997, p. 32, n. 69.

Il pezzo si trova all'interno della Hilprecht Collection e risulta essere stato acquistato presso un mercato antiquario di Costantinopoli il 30 settembre 1909.

Un altro esempio è l'erma barbata dal Museo del Louvre (n. inv. MNC 2212; fig. 9.7)<sup>296</sup>, proveniente da Magnesia al Meandro, in Turchia, anch'essa raffigurata con poche semplici decorazioni. In particolare, questo esemplare indossa un diadema con i lembi che ricadono sulle spalle.

L'erma conservata al Zentralmuseum di Mainz è da attribuirsi a Jupiter-Ammon (n. inv. 30827; fig. 9.8)<sup>297</sup>. Proveniente da una località della Renania settentrionale, è lavorata solamente sulla faccia anteriore. I transetti sono modesti rispetto al corpo dell'erma, i piedini della figura sono inglobati all'interno dell'unico gradone della base. La figura è rappresentata con folta barba e i tipici attributi del dio<sup>298</sup>. Non viene indicata una cronologia precisa ma faceva parte probabilmente della decorazione di un mobile ligneo di età romana.

Il bronzetto dal Civico Museo Archeologico "Giovio" di Como (n. inv. D 1349 CG; fig. 9.9)<sup>299</sup> viene invece identificato con Dioniso/Bacco in età adulta. Il dio è raffigurato con folta barba e baffi, capigliatura molto semplice, con due ciuffi più lunghi che scendono sulle spalle; sul capo si vedono anche due corimbi sporgenti, motivo per cui l'attribuzione con il dio. Il pilastrino è rastremato verso il basso, leggermente deformato forse a causa di un difetto di fusione, la piccola base è di forma cubica; sul retro, tranne la testa, non vi è alcuna decorazione.

Si trovano alcuni esempi di questo tipo attestati sia in età greco-ellenistica che romana, dove, in assenza di precisi attributi, è difficile giungere a conclusioni certe riguardo all'identificazione dei soggetti<sup>300</sup>.

La tipologia delle erme di piccole dimensioni ricopre principalmente una funzione decorativa, sia per il mobilio della casa, sia come appendici di altri strumenti, sia come supporto. Non è da escludere anche una funzione cultuale, sempre di tipo domestico, o di amuleto, come dimostrato dalle piccole rappresentazioni ritrovate all'interno dei larari di età repubblicana a Pompei<sup>301</sup>.

---

<sup>296</sup> DE RIDDER 1915, p. 67, n. 440.

<sup>297</sup> Cfr. MENZEL 1986, tafel 2, n. 6.

<sup>298</sup> Si veda HOWATSON 1993, s.v. *Ammon*.

<sup>299</sup> Si veda *Bronzistica Figurata* 1996, pp. 213-214, n. B1.

<sup>300</sup> Per approfondire si veda sempre *Bronzistica Figurata* 1996, pp. 213-214 con bibliografia.

<sup>301</sup> Cfr. ADAMO MUSCETTOLA 1984, pp. 9-10, fig. 1; ESPERANDIEU-ROLLAND 1959, p. 46, n. 70, tav. XXVII.

Un'altra figura barbata è quella raffigurata dal bronzetto del Musée des Beaux-Arts di Lione (n. inv. L 360; fig. 9.10)<sup>302</sup>. Questo esemplare viene attribuito a Priapo, la testa è rivolta leggermente verso destra, i capelli sono ondulati e la barba è resa con lievi solcature, l'espressione è severa; indossa inoltre un lungo *hymation* che ricopre interamente la figura, sia davanti che dietro, fino all'altezza del membro virile.

In conclusione, non si è giunti ad un'identificazione certa del bronzetto in esame poiché non si è trovato un confronto stringente che ne chiarisca inequivocabilmente il soggetto. L'unico a mostrare anche i piedi della figura è il pezzo del Museo dell'Università di Philadelphia, attribuito a Jupiter-Ammon, ma mentre in questo caso essi sono inglobati all'interno della base, nel nostro stanno al di sopra di essa. Le arcate sopraccigliari sporgenti e i riccioli della barba ricordano anch'esse le raffigurazioni di Giove-Ammone del Musée des Beaux-Arts di Lione, anche se le corna di montone non sono presenti.

Non è altresì possibile stabilire una datazione precisa, ma sulla base di quanto detto si dovrebbe ricondurre il bronzetto all'età romana. La resa stilistica, però, particolarmente complessa e difforme da quella di tutte le altre erme prese in esame, potrebbe addirittura far pensare ad un falso di epoca moderna.

---

<sup>302</sup> BOUCHER 1973, p. 104, n. 165.



Fig. 9.3, Musée des Beaux-Arts de Lyon,  
fronte.

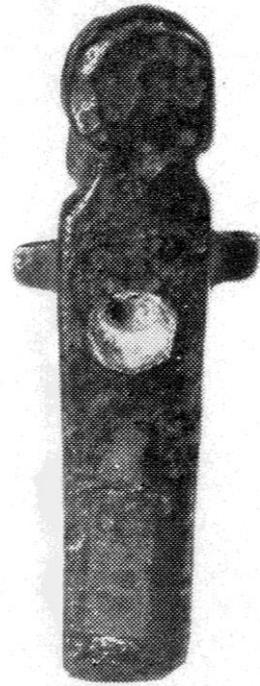


Fig. 9.4, Musée des Beaux-Arts de Lyon,  
retro.



Fig. 9.5, Staatliche Museum zu Berlin.



Fig. 9.6, The University Museum of Philadelphia.



440

Fig. 9.7, Musée du Louvre de Paris.



Fig. 9.8, Zentralmuseum zu Mainz.



Fig. 9.9, Civico Museo Arch. „Giovio“ di Como.



Fig. 9.10, Musée d'Art et d'Histoire de Lyon.



Fig. 9.11, Musée d'Art et d'Histoire de Lyon.

**10. Testina di offerente (Inv. n. 634 Correr; XI 1009)**

*Alt. cm. 1,8; largh. cm. 1,1; prof. cm. 1,2. Fusione piena. Patina bruna; volto molto consunto. Statuetta di cui rimane soltanto la testa, segata al collo.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 10.1



Fig. 10.2



Fig. 10.3

Testa di statuetta bronzea, probabilmente rappresentante una figura femminile; sul capo è presente un copricapo conico, con la punta arrotondata.

Esso ricorda un caratteristico copricapo etrusco, il *tutulus*<sup>303</sup>, talvolta associato anche all'iconografia del *kouros* stante ed ignudo<sup>304</sup>.

Il viso è ovale, i lineamenti del volto risultano piuttosto consunti, anche se si intuisce una certa espressione severa, data dall'arco sopraccigliare inarcato. Gli occhi paiono leggermente infossati, la bocca serrata, con le labbra sottili e non molto in evidenza. Il naso, ora molto consunto, doveva però essere abbastanza prominente; le orecchie sono rese con due sporgenze poligonali. I capelli sono rappresentati a ciocche distinte, pettinati in una sorta di caschetto al di sotto del *tutulus*.

Oltre il collo la testa è segata, dato che non permette di poter ricostruire la fisionomia dell'intero pezzo e quindi la specifica tipologia di riferimento.

La maggior parte dei bronzetti di queste dimensioni, con questo tipico copricapo conico, corrispondono a statuette raffiguranti offerenti o devoti, maschili o femminili, donati all'interno dei santuari antichi.

Il primo confronto che viene preso in esame è la statuetta conservata al Museo Archeologico di Firenze (n. inv. 469; fig. 10.4)<sup>305</sup>. Si tratta di un bronzetto tronco sotto la vita, di piccole dimensioni, paragonabili a quelle del nostro pezzo.

<sup>303</sup> Sull'abbigliamento etrusco si veda BONFANTE 1989, pp. 159-171, ed in particolare per il *tutulus* cfr. *Ibidem*, p. 162.

<sup>304</sup> Si veda un esempio in CASSOLA GUIDA 1989, pp. 112-113.

La superficie è piuttosto consunta, ma si intuiscono comunque i tratti del volto, di forma ovale e le orecchie sporgenti; lo stesso tipo di copricapo è calcato sulla testa. Il personaggio è raffigurato nella tipica posa dell' "accoglienza", con i gomiti piegati e gli avambracci protesi in avanti, i palmi delle mani aperti. Questo gesto ricorda molto quello della figura femminile raffigurata sulla parete posteriore della Tomba del Barone di Tarquinia<sup>306</sup>.

Le statuette tronche alla vita, non sono rare nel mondo etrusco, anche di maggiori dimensioni, e solitamente vengono datate tra la fine del VII e l'inizio del VI secolo a.C.<sup>307</sup>. Alcuni studiosi sostengono che questa tipologia di raffigurazioni siano in qualche modo legate alla risalita dal mondo dei morti, alla rinascita dopo la morte, come nel caso dei miti di Persefone, oppure Dioniso e Semele<sup>308</sup>.

Un altro ottimo esempio proviene dal Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste (n. inv. 3011; fig. 10.5)<sup>309</sup>. Il bronzo è rappresentato stante, con gli arti inferiori uniti e nascosti dal lungo chitone ionico, ma con le punte dei piedi divaricate; indossa i *calcei repandi*, delle calzature con le punte rivolte verso l'alto<sup>310</sup>. Il braccio destro tende verso l'esterno e con il palmo della mano, aperto, doveva sostenere un oggetto, forse un fiore.

Il pezzo viene datato intorno al VI secolo a.C. Tombolani individua altre tre statuette di *korai*, provenienti da Adria, Padova e Parma, che per schema formale, apparato decorativo e dimensioni molto simili possono essere attribuite, assieme a questa, ad un'officina nord etrusca<sup>311</sup>.

Anche la *kore* etrusca proveniente da Campiglia Marittima, nei pressi di Populonia, che attualmente si trova all'interno della Collection of Norbert Schimmel, a New York (fig. 10.6)<sup>312</sup> può tornare utile a questo studio. L'espressione severa del volto, le orecchie in rilievo e il solito copricapo conico la ricollegano decisamente al nostro pezzo.

All'interno dell'Antikenabteilung Staatliche Museen di Berlino (n. inv. Fr. 2168; fig. 10.7)<sup>313</sup> si trova un'altra statua di offerente.

---

<sup>305</sup> Cfr. RICHARDSON 1983, p. 294, n. 1, pl. 206.

<sup>306</sup> SIMON 1973, pp. 34-36, fig. 4.

<sup>307</sup> Si veda in merito RICHARDSON 1983, p. 294.

<sup>308</sup> Questo ragionamento viene affrontato da KILMER 1977, pp. 3-5; SIMON 1973, pp. 35-36.

<sup>309</sup> Il bronzo è pubblicato in CASSOLA GUIDA 1979, p. 52, n. 37.

<sup>310</sup> BONFANTE 1989, pp. 36 e 60.

<sup>311</sup> Si veda a proposito TOMBOLANI 1974-1975, col. 58 ss.

<sup>312</sup> Cfr. RICHARDSON 1983, p. 278, n. 9, pl. 190.

<sup>313</sup> Si veda RICHARDSON 1983, p. 281, n. 18, pl. 193.

Appartenente ai materiali della Collezione Bartholdy, questo esemplare raffigura un personaggio femminile, con veste molto lunga che arriva fino ai piedi e che per certi versi ricorda quella della *kore* da Trieste (fig. 10.5) solo che in questo caso le braccia si trovano in posizioni completamente differenti: mentre quello destro è alzato fino all'altezza della fronte, il sinistro trattiene un lembo della tunica, finemente decorata.

Altri confronti si possono riscontrare dall' esemplare dal Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona (n. inv. 1595; fig. 10.8)<sup>314</sup> e molti altri presenti all'interno dello stesso. In questo caso il *tutulus* è molto più alto e appuntito, i capelli sono decorati a ciocche, con lievi incisioni alla base del copricapo, gli occhi sono molto piccoli, le labbra serrate, le orecchie sempre in rilievo. La figura indossa un lungo chitone che lascia scoperte solamente i piedi, entrambi gli arti superiori sono protesi in avanti nel gesto dell' "accoglienza".

Molti altri esempi potrebbero essere di seguito riportati, ma non aggiungerebbero ulteriori informazioni utili a questo studio.

Il bronzetto, in definitiva, doveva far parte di una statuetta riconducibile al fenomeno degli *ex-voto* in ambito culturale etrusco. Non è possibile riuscire ad abbinare la testina ad una precisa tipologia di queste rappresentazioni di offerenti, proprio a causa della mancanza del resto del corpo. La cronologia dovrebbe attestarsi intorno al VI secolo a.C.



Fig. 10.4, Museo Archeologico di Firenze.

<sup>314</sup> RICHARDSON 1983, p. 311, n. 12, pl. 219.

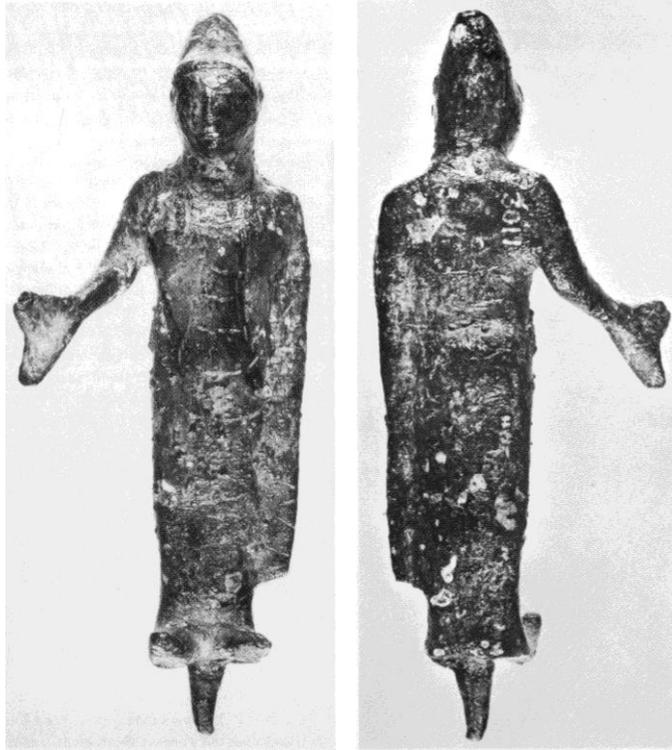


Fig. 10.5, Museo Civico di Storia ed Arte di Trieste.



Fig. 10.6, Collection of Norbert Schimmel, New York.



Fig. 10.7, Antikenabteilung Staatliche Museen di Berlino.



Fig. 10.8, Museo dell'Accademia Etrusca di Cortona.

**11. Maschera teatrale (Inv. n. 630 Correr; XI 883)**

*Alt. cm. 2,4; largh. cm. 2,2; prof. cm. 1,1. Applique a fusione cava. Patina verde chiaro. Ruggine diffusa all'interno della parte concava del pezzo.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 11.1



Fig. 11.2

Applique cava rappresentante una maschera teatrale comica.

Il volto è di forma ovale, circondato da una particolare capigliatura, con grandi ciocche ben definite da solchi paralleli, pettinate all'indietro e che vanno a coprire le orecchie. L'ampia bocca è semiaperta, le labbra carnose sono in rilievo, il grosso naso schiacciato con due piccole incisioni a rappresentare le narici. La figura presenta inoltre grandi occhi infossati, con l'incavo dell'iride lavorato a bulino, al di sotto di essi ci sono borse molto evidenti, mentre le palpebre superiori sono inarcate. L'espressione del volto è severa ed innaturale, sottolineata sia dagli elementi appena descritti che da due profondi solchi tra i due occhi; anche una ruga sulla fronte contribuisce alla comunicazione espressiva che la maschera doveva riprodurre.

Sul retro non c'è alcuna decorazione e la maschera è concava.

Un buon confronto si può osservare in un'altra applique presente nella collezione J. De Rémusat all'interno del Musée des Beaux-arts di Lione (n. inv. E 414; fig. 11.3)<sup>315</sup>.

La maschera è raffigurata con la stessa capigliatura a grandi ciocche rivolte all'indietro, quasi a formare un cordone. Anche le arcate sopraccigliari inarcate e le

---

<sup>315</sup> Si veda BOUCHER 1973, p. 119, n. 185.

rughe in mezzo agli occhi sono molto simili, così come il naso calcato in mezzo al viso.

Questa tipologia di maschere comiche venne introdotta dalla così detta “Commedia Nuova” (o *Commedia Nea*), l’ultima delle fasi nelle quali si suddivide la commedia attica (successiva alle fasi della “Commedia antica” e della “Commedia di mezzo”), sulla base della tradizione filologica Alessandrina, e che influenzò la produzione dei commediografi latini, quali Plauto e Terenzio, durante il periodo romano<sup>316</sup>. All’interno di questa fase della commedia attica i personaggi rappresentano dei tipi umani standardizzati, ognuno di essi con delle precise caratteristiche psicologiche e fisiche, che rimangono fisse in ogni rappresentazione. Da qui la nascita dei cosiddetti “tipi fissi”, personaggi categorizzati come la figura del vecchio avaro, del giovane innamorato, del lenone, dell’arrampicatore sociale, del *miles gloriosus*, del servitore astuto ecc.

I tratti grotteschi delle maschere della commedia antica si attenuano molto, in questo modo si sottolineano solo alcuni precisi dettagli anatomici, affinché lo spettatore possa poi distinguere immediatamente i particolari tipi. Si curano per esempio le varie pettinature dei capelli, la distensione o l’inarcamento delle sopracciglia, le rughe della fronte, la bocca.

Tali personaggi sono descritti in maniera dettagliata da Giulio Polluce, un retore e lessicografo del II secolo d.C., il quale riporta un elenco di quarantaquattro tipi di maschere comiche, quattro satiriche e ventotto tragiche, all’interno della sua opera *Onomasticon*<sup>317</sup>, pervenutaci quasi completamente. Grazie a questo catalogo è possibile instaurare un importante confronto tra le tipologie descritte dall’erudito ed i materiali archeologici rinvenuti.

Un caso esemplare è quello della scoperta di un cospicuo numero di maschere in terracotta, per la maggior parte risalenti alla prima metà del III secolo a.C., rinvenute all’interno di alcune tombe nell’isola di Lipari, nelle quali è possibile riconoscere con buona precisione i tipi fissi descritti da Polluce<sup>318</sup>.

La nostra in particolare sembrerebbe raffigurare il tipo dell’*adulescens* (figg. 11.14-11.15), caratterizzato dai capelli con pettinatura a corona e le sopracciglia

---

<sup>316</sup> Cfr. BIEBER 1961, figg. 297, 299, 388-413, 810.

<sup>317</sup> Per approfondire i tipi delle maschere comiche si veda Pollux, *Onomasticon*, IV, pp. 143-155.

<sup>318</sup> Riguardo a questa scoperta si veda BERNABÓ BREA 1981.

aggrottate. Esso si diversifica a sua volta in altri sotto-tipi, quali il “giovane perfetto”, il “giovane lussurioso” e il “giovane rustico”<sup>319</sup>.

Oppure con il tipo del *servus*, anch'esso molto simile.

Un altro possibile confronto è la maschera comica conservata all'interno del Mesée Rolin d'Autun (n. inv. 3031 V 194; fig. 11.4)<sup>320</sup>. Di provenienza ignota, anche questo bronzetto è raffigurato con una massa unitaria di capelli, distinti da larghe ciocche parallele, che circonda il viso. La larga bocca è svasata ad imbuto.

Anche per quanto riguarda il pezzo presente al Museo di Torcello (n. inv. 2956; fig. 11.5)<sup>321</sup> sono riscontrabili alcune similitudini, come per esempio la capigliatura a ciocche, che scende ai due lati del viso. In questa maschera i tratti anatomici sono piuttosto carichi, quasi esagerati, ma si notano sempre le arcate sopraccigliari inarcate, il grosso naso schiacciato, i bulbi oculari sporgenti e la bocca larga, tipici dell'*adulescens* di Polluce. Il Tombolani ipotizza, a causa della fattura grossolana, una cronologia attorno al II-III sec. d.C.; il bronzetto dovrebbe provenire con molta probabilità da un'officina orientale.

Si trovano gli stessi elementi descritti finora anche nel bronzetto presente all'Archäologische Staatssammlung München (n. inv. 58; fig. 11.6)<sup>322</sup>. I tratti anatomici si ripetono anche su questa maschera, la quale però presenta il foro della bocca, che sostituisce lo svasamento ad imbuto, e un altro sulla fronte, più piccolo ma funzionale al successivo impiego, che serviva appunto per appendere la maschera o utilizzarla come ciondolo. Questo pezzo è datato intorno al I-II secolo d.C. e corrispondente ad un ambito romano.

Altri tre possibili confronti sono riconoscibili nelle maschere teatrali presenti all'interno del Musée du Petit Palais di Parigi (n. inv. DUT 71; fig. 11.7 – n. inv. DUT 77; fig. 11.8 – n. inv. DUT 76; fig. 11.9)<sup>323</sup>. Risulta arduo trovare una perfetta corrispondenza tra le tipologie indicate da Polluce e i pezzi in questione, ma si propende per un'identificazione nel personaggio del *servus*: in particolare, la bocca “a megafono” è una delle caratteristiche che individuano tale figura.

La datazione rimane molto difficile da stabilire con esattezza, ma con molta probabilità i tre bronzetti si possono riferire alla prima età imperiale romana.

---

<sup>319</sup> Cfr. SPIGO 1987.

<sup>320</sup> Si veda LEBEL-BOUCHER 1975, p. 69, n. 110.

<sup>321</sup> Il pezzo è presente in TOMBOLANI 1981, p. 96, n. 70.

<sup>322</sup> Si veda ZAHLHAAS 1991, p. 47, n. 58.

<sup>323</sup> Cfr. PETIT 1980, pp. 134-136, n. 68, n. 67 e n. 65.

Anche all'interno del Musée d'art et d'histoire di Ginevra è presente almeno un confronto con il nostro pezzo (n. inv. 1217b; fig. 11.10)<sup>324</sup>. Le caratteristiche del volto sono sempre le stesse: sopracciglia aggrottate, bocca larga con labbra carnose, naso grosso e schiacciato, capigliatura a grandi ciocche omogenee, definite con solcature parallele.

Infine un esempio proveniente dalla ex collezione privata di Goethe, ora conservata presso il Goethe Nationalmuseum di Weimar (n. inv. GPI/01246; fig. 11.11)<sup>325</sup>.

E' interessante notare come i tipi delle maschere bronzee riconducibili alla Commedia Nuova siano stati riprodotti anche su esemplari più grandi, raffiguranti il personaggio nella sua figura intera e non solamente nella testa.

Due possibili esempi sono da riferirsi all'attore comico del Musée des Beaux-arts di Lione (n. inv. A 2787; fig. 11.12)<sup>326</sup> e a quello della collezione Borowski (n. inv. GR 144; fig. 11.13)<sup>327</sup>, datato intorno al II-I sec. a.C., proveniente da un'officina del Mediterraneo orientale. I due bronzetti rappresentano due personaggi semplici, avvolti nel mantello, con il capo sostituito da una maschera teatrale eseguita a tutto tondo, con tutte le caratteristiche di quelle viste precedentemente.



Fig. 11.3, Musée des Beaux-arts de Lyon.



Fig. 11.4, Musée Rolin d'Autun.

<sup>324</sup> In DEONNA 1916, p. 62, n. 199.

<sup>325</sup> Si veda KNEBEL 2007, p. 98, n. 55.

<sup>326</sup> Si veda BOUCHER 1973, pp. 118-119, n. 183.

<sup>327</sup> Cfr. KUNZE 2007, p. 165, n. C 29.



Fig. 11.5, Museo di Torcello.



Fig. 11.6, Archäologische Staatssammlung München.



68

Fig. 11.7, Musée du Petit Palais, Paris.



67

Fig. 11.8, Musée du Petit Palais, Paris.



65

Fig. 11.9, Musée du Petit Palais, Paris.



199

Fig. 11.10, Musée d'art et d'histoire de Genève.



Fig. 11.11, Goethe Nationalmuseum di Weimar.



Fig. 11.12, Musée des Beux-arts de Lyon.



Fig. 11.13, Sammlung Borowski.



Fig. 11.14, Museo Archeologico di Lipari.



Fig. 11.15, Museo Archeologico di Lipari.

**12. Piede con calzare (Inv. n. 553 Correr; XI 880)**

*Alt cm. 4,8; largh. cm. 2,6; sp. cm. 9,6. Fusione cava a cera persa. Patina verde scuro con alcune macchie brune. Incrostazioni sparse su tutta la superficie.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza: ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 12.1

Piede sinistro con caviglia cava, sulla quale si nota la presenza di due fori passanti affrontati. Le unghie delle dita sono messe in evidenza da solchi profondi; ben in evidenza è anche la piega che separa la falange media da quella distale.

Calza un sandalo ad infradito, decorato tra alluce e illice da un ingrossamento decorativo “a conchiglia”, giusto al di sopra dei due lacci della correggia. E’ presente una decorazione a tratti sottili, perpendicolari ai lacci stessi. La suola del sandalo, piuttosto sottile, sporge verso l’esterno della punta del piede e rimane, quindi, ben visibile.

Una decorazione di forma cilindrica, a cerchi concentrici, chiude a rilievo la caviglia, andando a formare quindi l’imboccatura del piede cavo.

La caviglia forma col piede un angolo di circa centotrentacinque gradi, sembra dunque improbabile un uso decorativo come piedino per mobili o sgabelli<sup>328</sup>; risulta assai più probabile, invece, un suo impiego come supporto per utensili o recipienti di bronzo<sup>329</sup>.

Un immediato confronto si riscontra in due piedi, uno destro, frammentario, ed uno sinistro, conservati presso il Museo Archeologico Nazionale di Altino (n. inv., AL 39319; fig. 12.2), frutto di rinvenimento sporadico del 1973 ad Altino, in proprietà Albertin e un piede sinistro, anch’esso frammentario, custodito nel Museo Provinciale di Torcello, ma senza una precisa provenienza (n. inv. 1771; fig. 12.3). Non solo la forma, ma anche la presenza di fori passanti per l’alloggiamento di chiodini di fissaggio, posti sul collo del piede, fanno pensare ad analoghe funzioni<sup>330</sup>. Gli esempi presentati sono tutti datati con buona probabilità al I sec. d.C.<sup>331</sup>

Un altro importante confronto proviene dal Museo del Louvre di Parigi (n. inv. 2957; fig. 12.4)<sup>332</sup>. In questo caso il piede, sinistro, veste un sandalo con suola ondulata, le dita sono nude come di consueto. Porta i lacci annodati alla caviglia, particolare esclusivo di questo bronzetto, connessi ad una linguetta centrale.

Simili caratteristiche, in particolare per quanto riguarda la foggia del calzare ad una sola cinghia, hanno due piedi bronzei, uno destro ed uno sinistro, appartenenti alla collezione privata Wied e rinvenuti a Neuwied, in località Niederbieber (nn. inv. 32181-32182; fig. 12.5)<sup>333</sup>. Purtroppo lo stato di conservazione, che vede i piedi

---

<sup>328</sup> Come riportato in TIRELLI 2001, pp. 498.

<sup>329</sup> Cfr. TOMBOLANI 1981, p. 96.

<sup>330</sup> Stessa tipologia è presente in LEIBUNDGUT 1976, pp. 95-96, tav. 59.

<sup>331</sup> Così in TOMBOLANI 1981, p. 96 e TIRELLI 2001, pp. 496-498.

<sup>332</sup> Si veda DE RIDDER 1915, p. 132, n. 2957.

<sup>333</sup> MENZEL 1986, pp. 80, nn. 196-197.

mutili alla caviglia, non permette di riscontrare la parte terminale e la presenza di eventuali fori. I due bronzetti sono inoltre catalogati come piedi di statuette di notevoli dimensioni (viene riportata una lunghezza di 5,3 cm per il primo e di 4,1 cm per il secondo)<sup>334</sup>.

Interpretati quali gambe di mobile sono due piedi conservati al Rheinisches Landesmuseum di Treviri (nn. invv. S.T. 7109 e 14,97; fig. 12.6)<sup>335</sup>. Essi differiscono dal nostro bronzetto sia come angolazione dell'imboccatura, sia nella forma del sandalo. La resa stilistica, inoltre, è molto più stilizzata e meno naturalistica, in particolare nel secondo bronzetto (n. inv. 14,97), nel quale le dita del piede sono rese con solchi leggeri e linee squadrate.

Frammentario è il piede conservato presso il Museo Archeologico di Padova (n. inv. 265; fig. 12.10)<sup>336</sup>, ma nonostante lo stato di conservazione rimane un foro nella parte posteriore, al di sopra del tallone, che doveva servire per fissarlo ad un oggetto.

Un altro piede, classificato come gamba di mobile è quello appartenente alla collezione Borowski (n. inv. GR 191; fig. 12.7)<sup>337</sup>. Esso presenta un sandalo a fascia, con un'unica cinghia centrale, decorata da borchiette, che va poi a connettersi con una seconda fascia che avvolge la caviglia; i due laccetti del nodo scendono sul collo. La resa è dettagliata e molto realistica, le dita sono rese quasi tridimensionalmente, in particolare il pollice sembra quasi staccarsi dalla suola della calzatura; ben delineate sono le unghie. Nella parte sommitale non sono presenti i fori passanti, bensì due piccole borchie.

Anche una serie di sei piedini, tagliati all'altezza del malleolo e senza calzature, i quali presentano piccoli fori passanti (in un caso rimangono tracce delle borchiette usate per il fissaggio), sono stati interpretati come piedini di mobile o manicotti di utensili (nn. invv. 434-439; fig. 12.11)<sup>338</sup>. Il rinvenimento in un particolare contesto, ossia in una stipe votiva di Montegrotto (PD), ha però indotto a pensare ad un loro reimpiego come ex-voto<sup>339</sup>.

Una seconda ipotesi per quanto riguarda l'interpretazione della funzione del bronzetto, anch'essa da tenere in considerazione, è, infatti, che si tratti di un piede votivo, ossia uno di quegli ex-voto anatomici che i fedeli donavano di norma nei

---

<sup>334</sup> Si veda MENZEL 1986, pp. 80.

<sup>335</sup> Cfr. MENZEL 1966, p. 120, n. 295 e *Ibidem* 1966, p. 121, n. 296.

<sup>336</sup> ZAMPIERI 2000, p. 179, n. 325.

<sup>337</sup> Si veda KUNZE 2007, p. 297, n. 96.

<sup>338</sup> Questi bronzetti sono editi in ZAMPIERI 2000, p. 179, nn. 324a-f.

<sup>339</sup> Per approfondire si veda ZAMPIERI 2000, p. 179.

templi, dedicandoli ad una divinità salutare, la quale aveva concesso loro una guarigione.

Esclusa la possibilità che sia un frammento di statuetta, un'incertezza nell'attribuzione alla sfera domestica o a quella religiosa è effettivamente presente per un bronzo confluente dalla collezione privata Astuto nel Museo Nazionale di Palermo (n. inv. 8310; fig. 12.8)<sup>340</sup>.

Il fatto che i reperti non siano provenienti da un determinato contesto archeologico, che ne attesterebbe con certezza l'ambito e la funzione, bensì da collezioni private, rende a volte ardua una corretta interpretazione dell'oggetto in esame<sup>341</sup>.



Fig. 12.2, Museo Archeologico Nazionale di Altino.



Fig. 12.3, Museo Provinciale di Torcello.



Fig. 12.4, Musée du Louvre, Paris.

<sup>340</sup> Cfr. DI STEFANO 1975, p. 70, n. 116.

<sup>341</sup> Su questo argomento si veda ancora DI STEFANO 1975, p. 70.

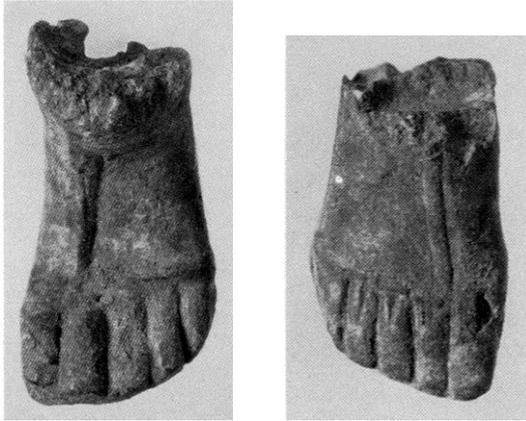


Fig. 12.5, Sammlung Wied.



Fig. 12.6, Rheinisches Landesmuseum Trier.



Fig. 12.7, Sammlung Borowski.

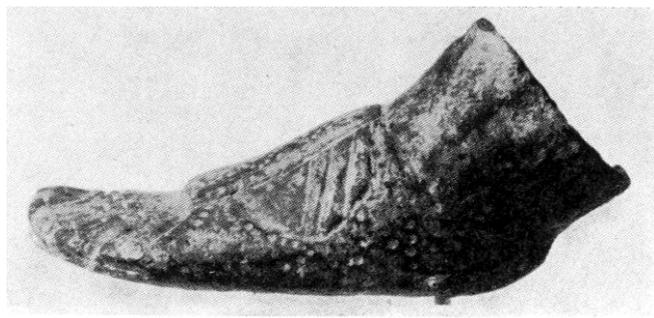


Fig. 12.8, Museo Nazionale di Palermo.

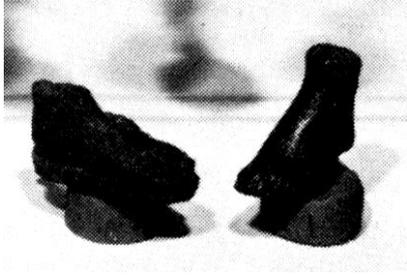


Fig. 12.9, Museo.....



Fig. 12.10, Museo Archeologico di Padova.



Fig. 12.11, Museo Archeologico di Padova.

**13. Piede con calzare (Inv. n. 214 Correr)**

*Alt. cm. 4,8; largh. cm. 3,1; prof. cm. 8,4. Fusione cava a cera persa. Patina verde scuro con macchie rossastre. Punta delle dita frammentarie.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Zulian. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 13.1

Piede destro con caviglia cava, anche in questo caso si nota la presenza di due fori passanti affrontati. Le dita sono ben marcate con solchi di lama, ma le unghie sono stavolta evidenziate sommariamente e in alcuni casi risultano frammentarie.

Calza un sandalo ad infradito; una correggia, dal punto di vista decorativo, molto più semplice rispetto al bronzetto n. 11 del catalogo, passa tra alluce e illice. Non si nota infatti alcun disegno a piccoli tratti su di essa. A differenza del pezzo precedente non appare nemmeno la suola del sandalo.

La superficie della caviglia è molto levigata e la manifattura di questo piede appare, pur nella sua generale semplicità, di ottimo livello.

Anche il cilindro che va a formare, in rilievo, l'imboccatura della caviglia, è molto più semplice, senza alcun tipo di decorazione.

L'angolo formato tra piede e caviglia, è quasi retto, ma ancora poco credibile come struttura d'appoggio, oltre che decorativa, per eventuali piedini da mobile.

Per i confronti, si rimanda alla scheda precedente (n. 13).

**14. Piede con calzare (Inv. n. 215 Correr)**

*Alt. cm. 4,9; largh. cm. 3,1; prof. cm. 8,6. Fusione cava a cera persa. Patina verde scuro con alcune incrostazioni di ruggine. Superficie molto fusta.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Zulian. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 14.1

Piede sinistro con caviglia cava; si distinguono nuovamente i due fori passanti affrontati, posti in cima alla caviglia, come nel caso dei bronzetti n. 10 e 11.

Le dita, separate con solchi di lama, hanno unghie evidenziate sommariamente. Calza un sandalo ad infradito, del quale non s'intravede però la suola; i segni della correggia, a causa del cattivo stato di conservazione del pezzo, sono quasi impercettibili.

Anche in questo caso l'angolo formato tra piede e caviglia, è di poco superiore ai novanta gradi, ma la struttura del bronzetto non sembra poter reggere il peso di un mobile ligneo.

Per i confronti, si rinvia alla scheda precedente (n. 13).

**15. Testa di pantera (Inv. n. 489 Correr; XI 1048)**

*Alt. cm. 4,4; largh. cm. 4,3; prof. cm. 5,4. Fusione cava. Patina verde scuro con trasparenze più chiare. Bocca di fontana con foro delle fauci.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 15.1



Fig. 15.2



Fig. 15.3

Testa di pantera, o leonessa, con fauci spalancate, le quali vanno a formare la bocca di fontana.

Gli occhi sono semichiusi, sottolineati da accurate incisioni che conferiscono all'animale una smorfia quasi teatrale.

Le orecchie non sono molto grandi, di forma triangolare, ma sia il padiglione auricolare che il condotto acustico sono resi in maniera molto realistica; anche il naso è ben delineato, con due solchi profondi per le narici.

Dettagli quali il pelame, distinguibile a livello del collo dell'animale, subito dietro le orecchie, così come i baffi, sono raffigurati con alcuni graffi ben distinti.

Il muso, nel suo insieme, viene separato da due importanti incisioni al di sotto degli occhi.

Un primo confronto calzante è quello con una bocca di fontana conformata a pantera coronata da edera, proveniente dal Ninfeo di via dello Satuto (fig. 15. 4), di cui rimangono alcuni documenti di scavo risalenti al 1884, datato all'età costantiniana, attualmente non visibile<sup>342</sup>.

La costruzione di fontane e ninfei di decoro era presente inizialmente in edifici e luoghi pubblici, soprattutto in ambiente greco<sup>343</sup>. L'impiego di protomi animale come bocche di fontana risale già all'epoca greca arcaica, sebbene questo uso sia attestato solamente da raffigurazioni vascolari e non risulti confermato da rinvenimenti di materiale *in situ*, durante la quale esse venivano solitamente applicate a sorgenti in grotte naturali<sup>344</sup>.

L'adozione dell'uso decorativo di fontane e ninfei in giardini, atrii o camere di ville private si afferma in età romana, in particolare dal periodo tardo-repubblicano ed inizio dell'età imperiale<sup>345</sup>.

Le fontane erano rivestite o da semplice intonaco bianco, da *opus signinum* oppure, nei casi più lussuosi, da marmi policromi<sup>346</sup>. Le decorazioni più comuni erano in bronzo e le stesse bocche di fontana erano solitamente costituite da protomi bronzee con un foro centrale per l'inserimento del tubo in piombo o in bronzo; le tipologie di protomi più diffuse sono quelle zoomorfe, in particolare di leone e pantera (quest'ultima rimanda allusivamente al culto di Dioniso) e quelle a soggetto marino<sup>347</sup>.

Il confronto più convincente è fornito, inoltre, dalla serie di dieci bocche di fontana in bronzo conformate a protome di pantera e conservate presso il Museo

---

<sup>342</sup> NEUERBURG, p. 203, n. 147, fig. 101.

<sup>343</sup> Si veda, ad esempio, la bocca di fontana a protome di pantera con ranocchietto rinvenuta nei pressi dell'*Heraion* di Samo, ora conservata al Nationalmuseum di Atene (n. inv. 16512), datata al VII sec. a.C. cfr. ROLLEY 1984, p. 78, n. 59.

<sup>344</sup> Sulle applicazioni di protomi leonine a sorgenti di acqua naturale cfr. NEUERBURG 1965, p. 34.

<sup>345</sup> Sulle fontane ed i ninfei in ville private cfr. NEUERBURG, pp. 85-90.

<sup>346</sup> Cfr. NEUERBURG, pp. 91-97.

<sup>347</sup> Sugli impianti idraulici, ed in particolare sui tipi di bocche cfr. *Ibidem*, pp. 97-98.

Nazionale di Napoli (nn. invv. 69762-69771; fig. 15.5)<sup>348</sup>. Originariamente quattordici e inizialmente riconosciute da De Petra come “teste di tigre”<sup>349</sup>, furono rinvenute il 4 marzo del 1754 e l’8 febbraio del 1759 nella nicchia sud della parete sud-ovest dell’atrio della Villa dei Papiri<sup>350</sup>, in rapporto con una vasca. Esse dovevano costituire le bocche ornamentali della fontana, nelle quali erano inseriti i tubi dai cui sgorgava l’acqua all’interno della vasca<sup>351</sup>.

A livello di resa iconografica, le teste ercolanesi sembrano molto vicine a quella del bronsetto in esame, le fauci spalancate, elemento ovviamente fondamentale per consentire il passaggio dell’acqua, il naso, i baffi e le orecchie triangolari sono elementi molto simili. La differenza principale è costituita unicamente dagli occhi: spalancati, per quanto riguarda i bronzi della Villa e semichiusi per il nostro bronsetto.

L’iconografia del soggetto è comunque da chiarire, in particolare l’incertezza deriva dall’identificazione del felino raffigurato, ossia se si tratti di una pantera o di una leonessa. Anche in questo caso si ricorrerà all’utilizzo di confronti.

Il primo che si propone è quello di una testa di leone, a fusione cava, di simili dimensioni, conservata presso il Bonner Landesmuseums (n. inv. 23442; fig. 15.6)<sup>352</sup>. Le orecchie sono triangolari ed hanno una resa molto simile a quella del bronsetto in questione. La criniera è resa tramite una serie di incisioni parallele ma non è particolarmente evidente, se non nella parte centrale, in cui presenta un rialzamento.

Un’ansetta bronzea, conservata presso il Musée des Beaux-Arts di Lione (n. inv. L 151; fig. 15.7)<sup>353</sup>, ritrae un felino nell’atto di balzare, probabilmente verso una preda. In questo caso la stessa Boucher, autrice del catalogo, nell’incertezza dell’interpretazione dell’animale in questione, sceglie di proporre entrambe le soluzioni, ossia leone o pantera, lasciando in sospeso il giudizio.

Altri due bronsetti, sempre conservati all’interno dello stesso Museo, uno che raffigura un felino con le fauci spalancate, in posizione eretta, appoggiato sulle zampe posteriori e con le anteriori sollevate in modo minaccioso (n. inv. A 2072; fig.

---

<sup>348</sup> WOJCIK 1986, pp. 229-231, n. L 1, tav. CXIII.

<sup>349</sup> Cfr. DE PETRA 1879, n. 149.

<sup>350</sup> Probabilmente, però, non si tratta della collocazione originaria, cfr. WOJCIK 1986, tavv. CXII A e B-CXII; per la pianta della villa, ipotizzata dal Weber cfr. *Ibidem*, tav. II.

<sup>351</sup> WOJCIK 1986, pp. 231.

<sup>352</sup> MENZEL 1986, p. 139, n. 353.

<sup>353</sup> BOUCHER 1973, p. 165, n. 281.

15.8)<sup>354</sup> ed una testina a fusione cava (n. inv. A 2087; fig. 15.9)<sup>355</sup>, sono interpretati entrambi come pantere. Il secondo, in particolare, presenta una superficie liscia, che induce a pensare ad un pelo molto uniforme, simile, appunto, al manto della pantera. Le orecchie sono ripiegate verso la parte posteriore della testa e occhi ben distanziati; nonostante la resa del bronzetto in esame sia molto più dettagliata, le caratteristiche sembrano estremamente simili.

Nonostante una rappresentazione piuttosto evidente del pelo, reso da solcature parallele, il bronzetto, forse un'applicazione per il manico di un utensile, di Ville de Genève, conservato al Musée d'art et d'histoire (n. inv. 1755; fig. 15.10)<sup>356</sup>, viene classificato come pantera. Si potrebbero quindi giustificare la presenza sul bronzetto del Museo Correr di piccoli solchi dietro alle orecchie come una nota di realismo per rappresentare il pelo dell'animale.

Un altro manico di utensile in bronzo, facente parte della collezione Carovaglio e conservato presso il Museo "Giovio" di Como (n. inv. D 1226; fig. 15.11)<sup>357</sup>, viene interpretato come pantera. I dettagli anatomici sono resi da pochi tratti, ma la rappresentazione risulta comunque fortemente vivace e realistica. La forma delle orecchie, del muso e degli occhi ricordano molto quelli del bronzetto in esame, che è, però, privo dei denti aguzzi bene evidenti, invece, nel bronzetto di Como. Tale differenza nella resa anatomica, però, è verosimilmente da imputare alla diversa destinazione funzionale dei due oggetti.

L'interpretazione del soggetto raffigurato non è perciò univoca: la resa della pelliccia sulla nuca dell'animale potrebbe far pensare ad una leonessa (si esclude la possibilità che sia un leone, data l'assenza delle criniera), ma i confronti più stringenti inducono a pensare ad una pantera.

Si propende decisamente per l'interpretazione del bronzetto quale bocca di fontana, come ben evidenziato dal confronto con la serie ercolanese della Villa dei Papiri.

È verosimile ricondurre la datazione almeno ad un termine *post quem* tra il periodo tardo-repubblicano e il I sec. d.C., momento nel quale i giardini delle ville

---

<sup>354</sup> BOUCHER 1973, p. 170, n. 293.

<sup>355</sup> BOUCHER 1973, p. 171, n. 296.

<sup>356</sup> DEONNA 1916, p. , n. 119.

<sup>357</sup> *Bronzistica figurata* 1996, p. , n. B 31. Per la datazione si propone il I sec. d.C. in considerazione della diffusione nelle zone transalpine di coltelli di piccole dimensioni con manici poligonali o circolari decorati da protomi animali (di pantera, ariete o cane).

romane videro un arricchimento negli elementi di arredo, in particolare di statue, fontane con giochi d'acqua e ninfei<sup>358</sup>.

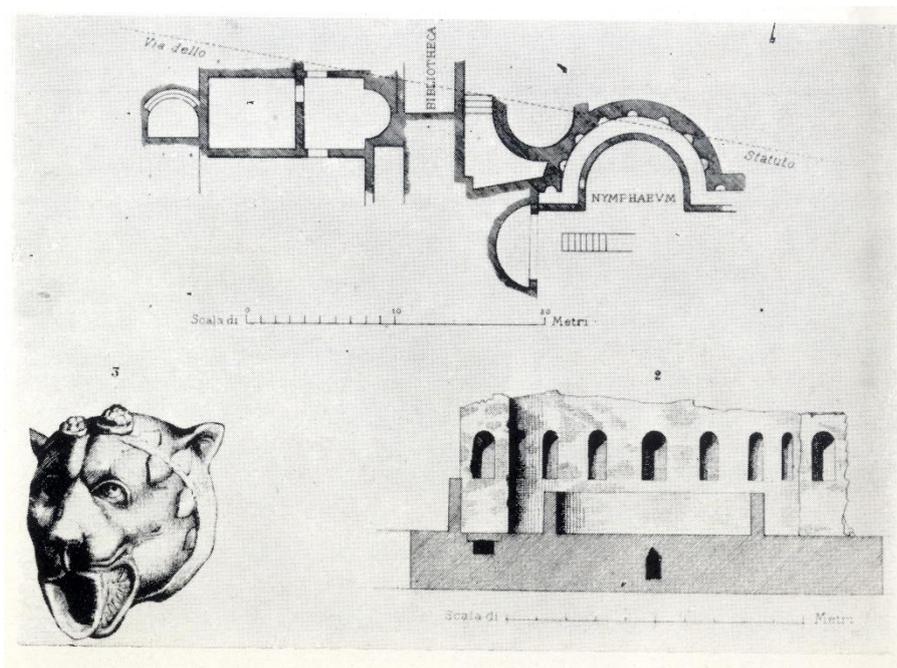


Fig. 15.4 Ninfeo in via dello Statuto, pianta, alzato e una bocca di fontana.

<sup>358</sup> Si veda la datazione della fase dell'atrio della Villa dei Papiri cfr. WOJCIK 1986. Cfr. inoltre la ricostruzione dell'evoluzione del giardino romano proposta in BERTI – D'URSO – GIANNETTI – PIERATTINI – SOLIMANDO 2008, pp. 50-58.

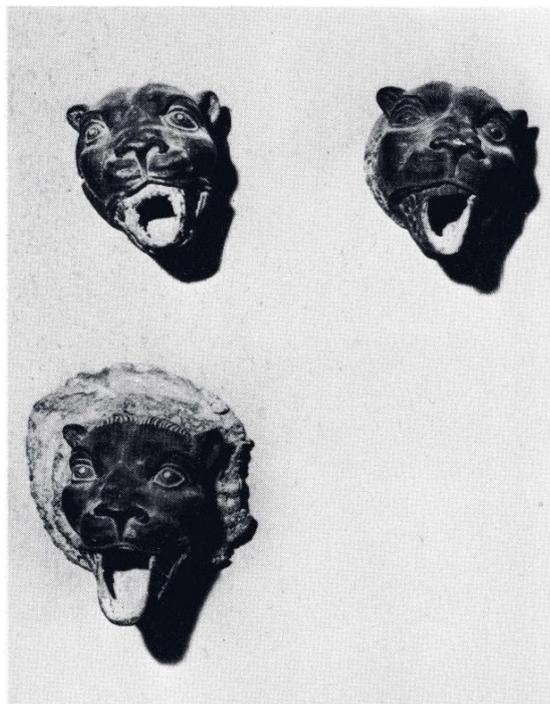
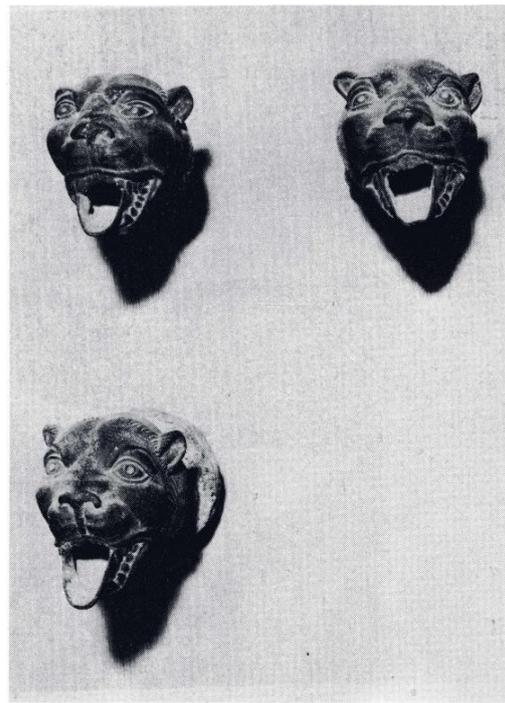
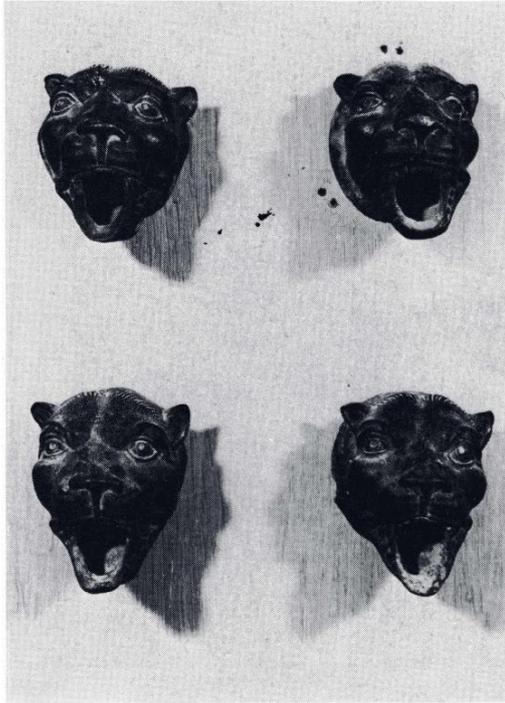


Fig. 15, Museo Nazionale di Napoli.



Fig. 15.6, Bonner Landesmuseums.



Fig. 15.7, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



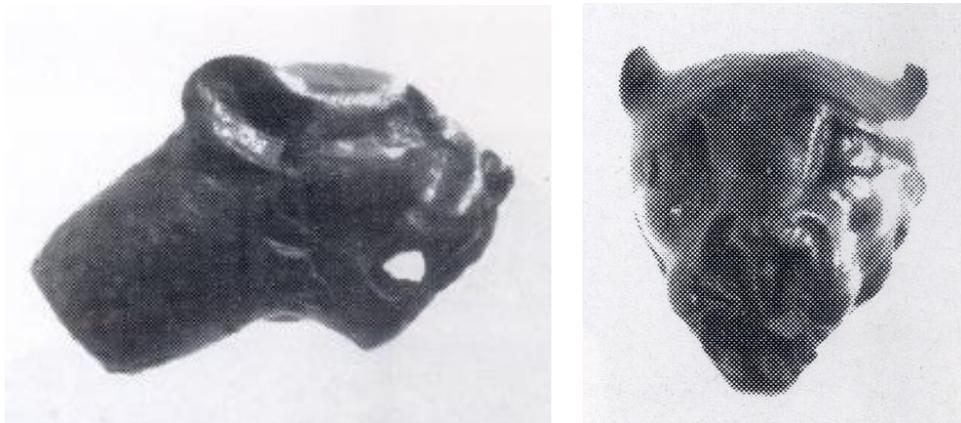
Fig. 15.8, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



Fig. 15.9, Musée des Beaux-Arts de Lyon.



Fig. 15.10, Ville de Genève, Musée d'art et d'histoire.



15.11, Civico Museo Archeologico "Giovio" di Como.

**16. Fibula a pavone (Inv. n. 624 Correr; XI 425)**

*Alt. cm. 2,3; largh. cm. 1,1; prof. cm. 3,8. Fusione piena. Fibula conformata a pavone con occhio reso da una cavità a bulino, anche la coda è decorata, chiusura a cerniera. Manca l'ardiglione. Senza patina.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 16.1



Fig. 16.2

Fibula di tipo zoomorfo, a forma di pavone. Corpo triangolare con becco a uncino e bulbo oculare reso con un occhio di dado eseguito a bulino. Coda trapezoidale decorata, con la medesima tecnica, con tre occhi di dado e separata dal resto del corpo attraverso un piccolo cilindro semicircolare a rilievo (fig. 16.2). Posteriormente, sulle zampe, gli attacchi dell'ago e del ferma ago.

Questo tipo di fibule sono molto frequenti nella seconda metà del I secolo d.C., dove si fa spazio il gusto per una decorazione di tipo zoomorfo, in questo caso un pavone, derivante dall'età del Ferro<sup>359</sup>.

Un confronto molto preciso, però, si trova nel Museo Archeologico di Firenze (n. inv. 71778; fig. 16.3)<sup>360</sup>. Si tratta di una fibula datata all'età longobarda<sup>361</sup>, ritrovata nei pressi di Luni, all'interno dell'area cittadina. Anche in questo pezzo manca l'ago; il becco è meno pronunciato, con la punta arrotondata e non a forma d'uncino. Questa

Un altro confronto si può riconoscere nel pezzo del British Museum, che si trova all'interno della collezione Hamilton (n. inv. 2142; fig. 16.4)<sup>362</sup>. Purtroppo non è possibile riportare la foto ma solamente una riproduzione illustrata, che mostra comunque la netta somiglianza col nostro pezzo in esame. L'ago è sopravvissuto, la chiusura è a molla a due giri.

<sup>359</sup> Si veda BOUCHER 1971, p. 129 e 139; ETTLINGER 1973, pp. 124-125, tav. 14-14.

<sup>360</sup> Vedi VON HESSEN 1975, p. 79, tav. 24, n. 11.

<sup>361</sup> Vedi VON HESSEN 1975, p. 79.

<sup>362</sup> Si veda WALTERS 1899, p. 302, n. 2142.

L'occhio del pavone è ben definito; mancano le decorazioni ad occhio di dado sulla coda ma l'aspetto formale sembra maggiormente curato rispetto al nostro.

Due utili confronti si possono trovare all'interno del Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro (nn. invv. 700-701; figg. 16.5- 16.6)<sup>363</sup>. Entrambi i pezzi sono privi di parte della coda e il becco risulta meno pronunciato e appuntito. Uno dei due (fig. 16.6) presenta una decorazione attorno al collo e l'ago, ancora attaccato alla fibula.

Un esemplare molto simile ai due precedenti è conservato presso il Museo Archeologico Nazionale di Altino (n. inv. AL 1297), ma rimane tuttora inedito<sup>364</sup>.

Un altro importante confronto proviene dal Musée Saint-Raymond de Toulouse (fig. 16.7)<sup>365</sup>. Purtroppo anche di questo esemplare rimane solamente un'indicazione illustrata; il becco è a uncino e riporta alcune decorazioni anche sul corpo.

Altri due possibili esempi, relativi alla tipologia del pavone, sono conservati all'interno dei Civici Musei di Udine. La prima (n. inv. 853) è di provenienza ignota<sup>366</sup>, la seconda invece (n. inv. 861)<sup>367</sup>, pur essendo frammentaria, è molto simile ad un esemplare integro ritrovato all'interno dell'area di un'officina del *Capitolium* di Brescia, databile non oltre il VI sec. d.C.

Come è già stato detto precedentemente, le fibule con soggetti tratti dal mondo animale sono molto diffuse in epoca romana. Pur cambiando l'animale ritratto, le forme non differiscono in maniera netta in base al soggetto rappresentato, ma si ritrovano molti dettagli in comune: ciò deriva dal fatto che in molti casi esse venivano ricavate da fibule preesistenti di forma geometrica, riadattate alla nuova sembianza zoomorfa<sup>368</sup>.

La scelta di precise specie animali sono forse da riferirsi a scelte operate a livello locale<sup>369</sup>, in altre volte invece, la letteratura scientifica ha voluto vedere un preciso intento simbolico, o magico-salvifico, da parte delle maestranze e dei committenti<sup>370</sup>. I soggetti animali possono essere inquadrati anche in alcune scene di genere o alludere a fattori puramente economici, come l'allevamento o la cacciagione<sup>371</sup>.

---

<sup>363</sup> Cfr. CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, p. 69, n. 1-2.

<sup>364</sup> Citata in CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, p. 71.

<sup>365</sup> Vedi BARRIÈRE FLAVY 1892, planche IV, fig. 8.

<sup>366</sup> BIERBRAUER 1987, tav. 61, 13.

<sup>367</sup> ROSSI-MIAZZO 2002, p. 431, fig. 3, 7.

<sup>368</sup> Cfr. PATEK 1942, p. 124.

<sup>369</sup> Si veda KOŠČEVIĆ 1980, p. 31.

<sup>370</sup> Per approfondire si veda BUORA-SIEDEL 2008, p. 51.

<sup>371</sup> PATEK 1942, p. 125.

Non si può dimenticare l'ambito zodiacale o religioso; infine si può trovare una corrispondenza con alcuni importanti *nomina* e *cognomina* ampiamente diffusi in ambito romano: ad esempio *Leo*, *Columba*, *Aper*, *Ursus* e *Gallus*<sup>372</sup>.

Se in molti caso queste fibule mostrano alcune precise somiglianze è molto difficile ricondurre più esemplari ad un'unica matrice. Questo potrebbe essere un indizio della realizzazione di fibule personalizzate, che seguivano precise specifiche del committente.

Quelle completamente piatte sono le più numerose tra i ritrovamenti, quelle a tutto tondo o parzialmente a rilievo seguono comunque degli schemi geometrici molto semplici.

Da tali confronti si evince, perciò, che questa tipologia di spilla è riconducibile ad un gusto per gli ornamenti a carattere zoomorfo, non ristretto solamente ai volatili, espresso con produzioni più o meno consistenti dall'età del Ferro, quando sembrano essere maggiormente decorate<sup>373</sup>, ripreso in età romana, fino ad arrivare addirittura fino all'età longobarda e gotica, come si deduce dai confronti con le fibule a pavone di Luni e Tolosa.

La loro diffusione abbraccia, come esposto pocanzi, un arco cronologico importante; in tale panorama anche l'aspetto geografico assume una connotazione rilevante: questa tipologia di fibula si riscontra in Italia, ma risulta diffusa anche nelle province settentrionali dell'Impero, soprattutto nelle zone di confine.

Proprio per questo motivo è interessante analizzare anche la dicotomia tra globale e locale che risulta dall'ampia diffusione di questo tipo di oggetti. Da un lato, i dati archeologici ci mostrano alcune macroaree con ritrovamenti sparsi ma persistenti all'interno di un arco cronologico molto lungo, per esempio l'arco alpino orientale, il Norico e la Pannonia, sedi di importanti miniere di ferro, fino ad arrivare alla Rezia orientale e sull'altro lato corre lungo il corso inferiore del Danubio; dall'altro si assiste a fenomeni di diffusione con caratteri specifici, localizzati in piccoli ambiti territoriali, come l'agro aquileiese, estremo confine della dominazione romana in Italia e punto di riferimento e di raccolta di tutti i commerci con le province del nord Europa<sup>374</sup>.

Questo aspetto da una spiegazione del perché alcune specifiche tipologie si siano diffuse maggiormente a discapito di altre e viceversa. I modelli tipicamente romani

---

<sup>372</sup> Cfr. BUORA-SIEDEL 2008, p. 51.

<sup>373</sup> CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, p. 69.

<sup>374</sup> Si veda BUORA-SEIDEL 2008, p. 12.

segnalano senza dubbio la presenza di personaggi del ceto elevato, probabilmente rappresentanti del potere imperiale, che grazie alle loro attività istituzionali intrattenevano continui rapporti con le popolazioni barbariche in via di romanizzazione, ma anche di semplici militari stanziati a ridosso delle regioni di confine<sup>375</sup>.

Lo stesso discorso vale quindi anche per i modelli così detti “locali”, la loro persistenza e distribuzione in alcune aree specifiche.

Per quanto riguarda la tipologia del pavone, i motivi decorativi sono molto semplici e ripetitivi, ad occhio di dato eseguiti a bulino, sia per raffigurare i disegni tipici della coda del pavone, sia per mettere in evidenza i due occhi, sul corpo trapezoidale solitamente finito a liscio e privo di decorazioni. La coda è separata dal corpo attraverso una piccola giuntura a cilindro semicircolare, che fa anche da base per l’attaccatura della staffa a cui è fuso l’ardiglione. Quest’ultimo viene poi sostenuto da un secondo punto d’appoggio, un sottile braccio perpendicolare che fuoriesce al di sotto del corpo e che tiene stretto l’ago.

Il becco è, per la maggior parte delle volte, di piccole dimensioni, privo di decorazioni e non aquilino, tranne in rari casi, come per esempio nel bronzetto di Tolosa.

In epoca tardo-imperiale, sotto l’influsso delle popolazioni barbariche e ancor di più in età longobarda, la fibula assume i connotati di oggetto di rappresentanza, con un apparato decorativo sempre più importante e curato nei dettagli, liberandosi da quella funzione essenzialmente pratica che aveva rivestito a Roma durante i secoli della Repubblica<sup>376</sup>.

Si è a conoscenza addirittura di un *praepositus a fiblis*<sup>377</sup>, promosso da Alessandro Severo e documentato a Corinto, nel quale vengono indicate alcune regole per regolare il lusso di questo tipo di oggetti, non più facenti parte del solo abbigliamento, ma veri e propri motivi d’ornamento, come sottolinea Ulpiano, giurista a cavallo tra II-III secolo d.C.<sup>378</sup>.

La fibula diventa sotto l’Impero un oggetto da cerimonia, utilizzato anche per mostrare a tutti lo *status* sociale di un personaggio, il grado d’appartenenza di un

---

<sup>375</sup> Per approfondire questo tema cfr. BUORA-SEIDEL 2008, pp. 12-13.

<sup>376</sup> Riguardo questo discorso si veda CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, pp. 69-71.

<sup>377</sup> Cfr. CIL III, 536.

<sup>378</sup> CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, p. 70.

*miles*. Anche i materiali usati cambiano, si passa a spille in argento e oro, per poi tornare al semplice ferro in epoca tardoantica.

Tipiche quindi nell'abbigliamento militare, venivano utilizzate per annodare sulla spalla il *sagum*, il mantello usato universalmente dai soldati, posizionate con la staffa verso l'alto<sup>379</sup>.

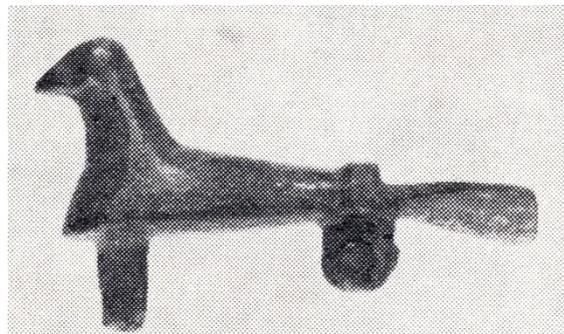


Fig. 16.3, Museo Archeologico di Firenze.

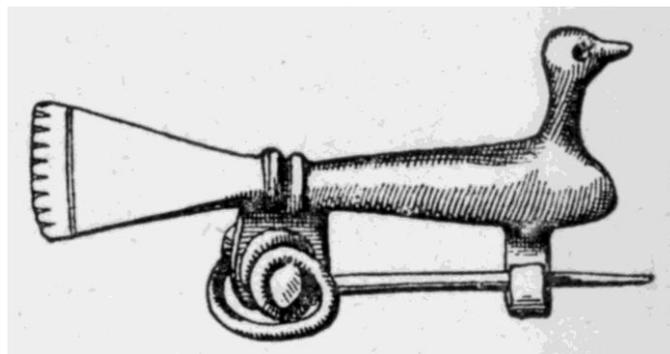


Fig. 16.4, British Museum, coll. Hamilton.

---

<sup>379</sup> Si veda a proposito CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983, p. 71.

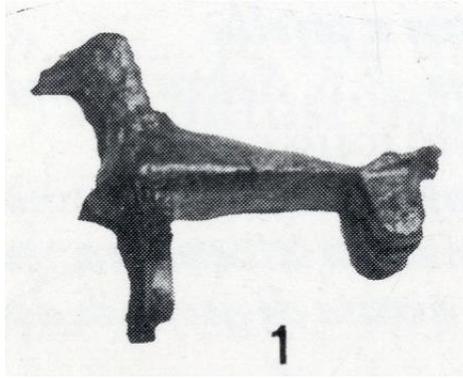


Fig. 16.5, Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro.

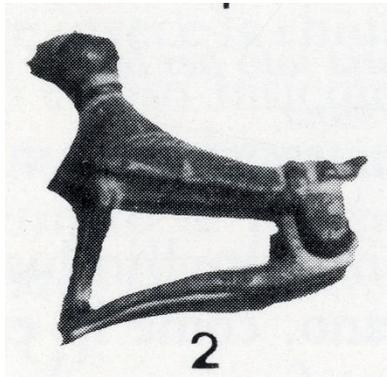


Fig. 16.6, Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro.

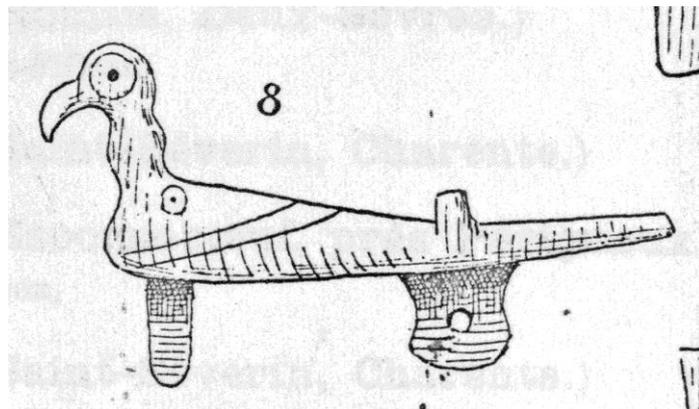


Fig. 16.7, Musée Saint-Raymond de Toulouse.

**17. Fibula a pavone (Inv. n. 623 Correr; XI 822)**

*Alt. cm. 2,3; largh. cm. 1,1; prof. cm. 3,8. Fusione piena. Fibula a pavone con occhio reso da una cavità a bulino, anche la coda è decorata con lo stesso stile, chiusura a cerniera. Manca l'ardiglione. Superficie molto frusta. Patina verde scuro consunta in alcuni punti.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 17.1



Fig. 17.2



Fig. 17.3

Fibula zoomorfa, come la precedente, a forma di pavone.

In questo esemplare una sola delle due facce è decorata, mentre l'altra ospita l'attacco dell'ardiglione e il ferma ago (fig. 17.2), quest'ultimo non pervenuto.

Il corpo del volatile è appiattito, di forma semilunare e termina da un lato con la coda, dall'altro con la testa. Questa è di forma allungata, con il becco molto sottile e appuntito; la cresta è rivolta all'indietro e il bulbo oculare è raffigurato con un

semplice occhio di dado eseguito a bulino. Le zampe sono sottili e rese sommariamente, partendo dal corpo, sporgono verso il basso.

La coda, collegata al resto del corpo con il medesimo cilindretto in rilievo visto nella fibula precedente, è di forma triangolare e decorata con la stessa tecnica utilizzata per l'occhio, con sei occhi di dado disposti a piramide; ogni lato del triangolo è sottolineato da una sottile incisione.

Due lievi solcature perpendicolari al corpo stanno ad indicare l'ala dell'animale.

Questo tipo di fibule sono molto frequenti nella seconda metà del I secolo d.C., dove si fa spazio il gusto per una decorazione di tipo zoomorfo, in questo caso un pavone, derivante dall'età del Ferro<sup>380</sup>.

Un possibile esempio può essere la fibula zoomorfa, raffigurante un pavone, proveniente da una collezione privata viennese (n. inv. 27; fig. 17.4)<sup>381</sup>. In questo esemplare è presente l'ardiglione dall'aspetto solido, la cresta è a semiluna, la coda forma anch'essa un semicerchio allungato; le zampe sono rese in maniera molto stilizzata.

La tipica decorazione ad occhio di dado, riportata in molte fibule di questa tipologia, ricopre in questo caso tutto il corpo del volatile e non viene utilizzata solamente per raffigurare il bulbo oculare e i particolari disegni ad occhio della coda del pavone.

Questo pezzo è datato al periodo tardoantico, in particolare intorno al V-VI secolo d.C., proveniente con molta probabilità dall'area balcanica.

Un ulteriore possibile confronto proviene dai materiali di antichità marocchine del Museo di Rabat (n. inv. 394; fig. 17.5)<sup>382</sup>. In questo caso si tratta di un'appliche sempre a forma di pavone, con una mortasa di 14 mm, che serviva per fissare l'oggetto, che parte dal corpo del volatile.

L'ala è raffigurata con alcune leggere solcature curvilinee, la coda è di forma trapezoidale, la testa è rivolta verso di essa e la piccola cresta nella direzione opposta.

Il becco è ad uncino, il bulbo oculare decorato ad occhio di dado e seguito a bulino.

---

<sup>380</sup> Si veda BOUCHER 1971, p. 129 e 139; ETTLINGER 1973, pp. 124-125, tav. 14-14.

<sup>381</sup> Cfr. MELCHART 1997, n. 27.

<sup>382</sup> Il pezzo si trova in BOUBE PICCOT 1975, p. 230, n. 394, pl. 169.

Leggermente diversa è la fibula di tipo zoomorfo proveniente dai Civici Musei di Udine (n. inv. 856; fig. 17.6)<sup>383</sup>.

L'autore del catalogo propone giustamente l'identificazione del pezzo con un gallo, ma le decorazioni ad occhio di dado utilizzate sulla coda e per l'occhio, l'ardiglione posto sulla parte posteriore della fibula, non decorata e la piccola solcatura curvilinea che raffigura l'ala del volatile sono molto simili al nostro pezzo, indi per cui l'inserimento di questo confronto.

I soggetti che questa tipologia di fibule va a raffigurare passano dunque in secondo piano, in quanto le tecniche di fabbricazione sono le medesime, lo stile decorativo anche. Per quanto riguarda i volatili, attraverso piccole ma mirate modifiche, il bronzista poteva diversificare ogni fibula per rispondere alle esigenze di ciascuna committenza.

Le stesse tecniche erano poi utilizzate anche per altri tipi di oggetti, come le applique per mobili lignei e per i vasi in terracotta.

Un esempio riguardante questa tipologia e raffigurante sempre un pavone, è conservato all'interno del Musée des Antiquités di Rabat (n. inv. 394; fig. 17.7)<sup>384</sup>.

Il volatile è raffigurato stante, con la coda rivolta verso l'alto e la cresta composta da tre lunghi ciuffi separati e forati nelle estremità. Data la funzione decorativa, questo bronzo è lavorato su entrambe le facce ma lo stile impiegato è il medesimo di quello delle fibule: occhio di dado per il bulbo oculare e per il petto sporgente, una solcatura, questa volta a rilievo, per le ali. Le misure sono molto simili alle fibule presentate precedentemente.

Le cronologie di riferimento collocano il pezzo negli ultimi secolo dell'Impero e nell'età tardo antica.

---

<sup>383</sup> Si veda BUORA-SEIDEL 2008, pp. 205-206, n. 856.

<sup>384</sup> Si veda sempre BOUBE PICCOT 1975, p. 197, n. 394, pl. 98.



Fig. 17.4, Österreichischem Privatbesitz, Wien.

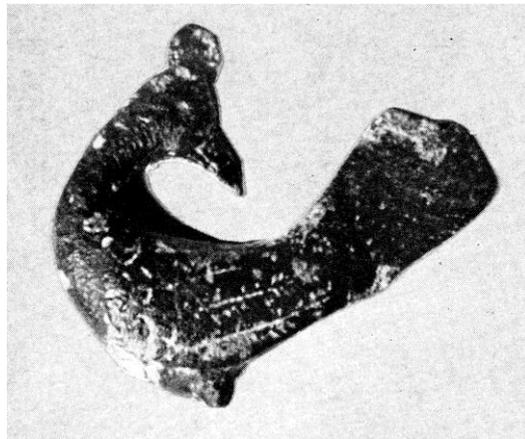


Fig. 17.5, Musée des Antiquites de Rabat.

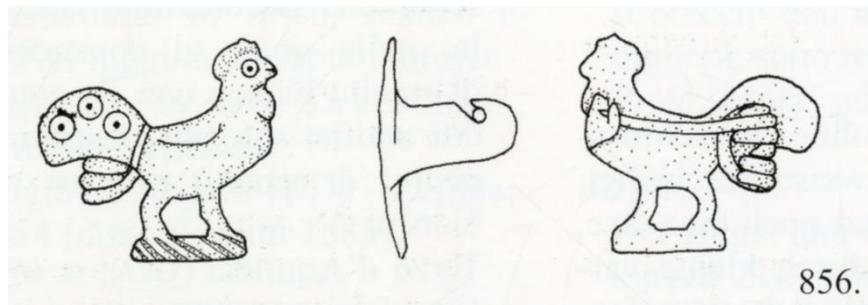


Fig. 17.6, Civici Musei di Udine.



Fig. 17.7, Musée des Antiquités de Rabat.

**18. Fibbia (Inv. n. XI 937)**

*Alt. cm. 6; largh. cm. 3,3; prof. cm. 2,4. Fibbia a fusione piena. Patina molto scura e omogenea. Superficie poco frusta.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza ignota.*

*Bibliografia: Inedita.*



Fig. 18.1



Fig. 18.2



Fig. 18.3

Fibbia in bronzo, a fusione piena. La struttura del pezzo è formata da un corpo centrale, tre gancetti e un'appendice ovoidale che termina con un beccuccio forato (fig. 18.3).

Tutta la superficie del bronzetto è piuttosto liscia e priva di alcun tipo di decorazione, tranne che per un sottile rilievo tra appendice e beccuccio.

Il corpo centrale è di forma ovale, al di sotto di esso ci sono tre gancetti. Quelli laterali hanno la punta rivolta verso l'interno, mentre quello al centro è più largo e presenta due estremità (fig. 18.1).

Sul retro del bronzetto si trova una sorta di gancio di forma cilindrica che termina con una capocchia "a fungo" molto più ampia (fig. 18.2). Questo elemento doveva forse servire a tener bloccata la cintura, stando inserito all'interno del foro nel cuoio della cintura.

Non è stato possibile trovare un confronto preciso per determinare l'esatta provenienza e cronologia del pezzo, si è cercato dunque di procedere analizzandone, più che la raffigurazione, la tipologia, attraverso alcuni esemplari.

In particolare, una serie di ciondoli ed applique, pertinenti probabilmente a finimenti per cavalli, presentano sul retro rivetti di fissaggio molto simili a quello del bronzo in esame. La fronte presenta diverse fogge; alcuni di essi assumono una particolare forma a fiore, con solcature per dettagliare la sagoma dei petali (n. inv. 545; fig. 18.4)<sup>385</sup>; altri hanno forma circolare (n. inv. 362; fig. 18.5)<sup>386</sup>, e tre esemplari a forma di doppio pelta (nn. invv. 928-930; fig. 18.6)<sup>387</sup>.

Nonostante non ci si possa esprimere con esattezza circa la natura della raffigurazione, si vuole proporre un'interpretazione audace ma che è sembrata l'unica parzialmente accoglibile, ossia che la fibbia sia la rappresentazione stilizzata di un guerriero, recante un grosso scudo ovale ed il cui elmo sarebbe il beccuccio con il foro. L'ipotesi rimane sul piano della mera supposizione; sarà forse possibile giungere ad una più corretta interpretazione nel caso in cui si riscontrasse la presenza di esemplari simili.

---

<sup>385</sup> Cfr. BOUBE PICCOT 1975, pp. 160-162, nn. 208-211.

<sup>386</sup> Cfr. BOUBE PICCOT 1975, pp. 164-167, nn. 217, 218, 220, 226.

<sup>387</sup> Cfr. BOUBE PICCOT 1975, p. 171, nn. 233, 235, 236.

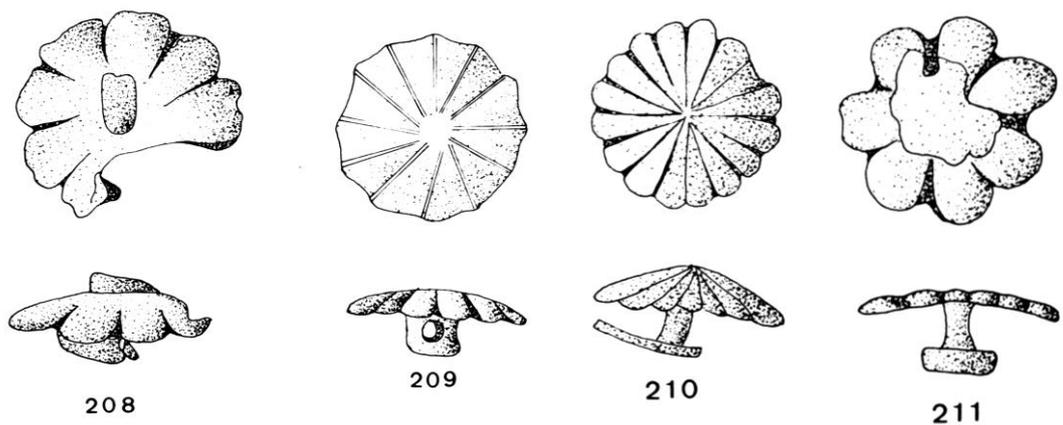


Fig. 18.4 Musée de Rabat.

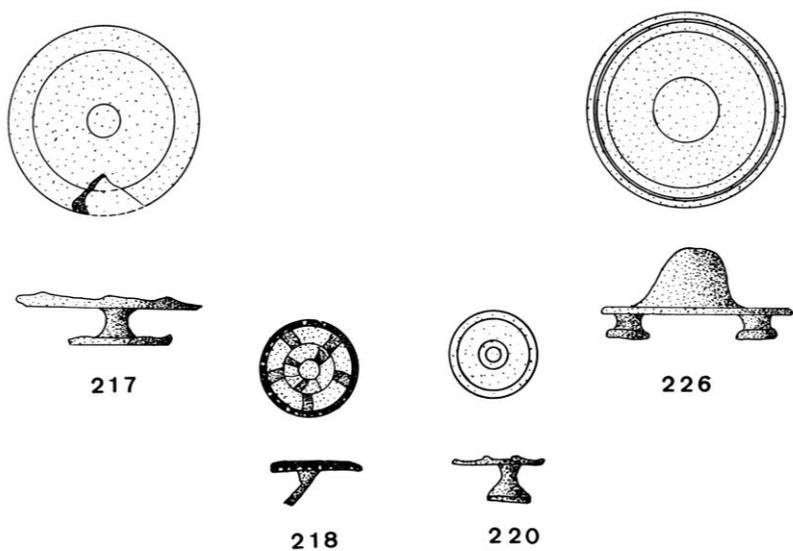


Fig. 18.5 Musée de Rabat.

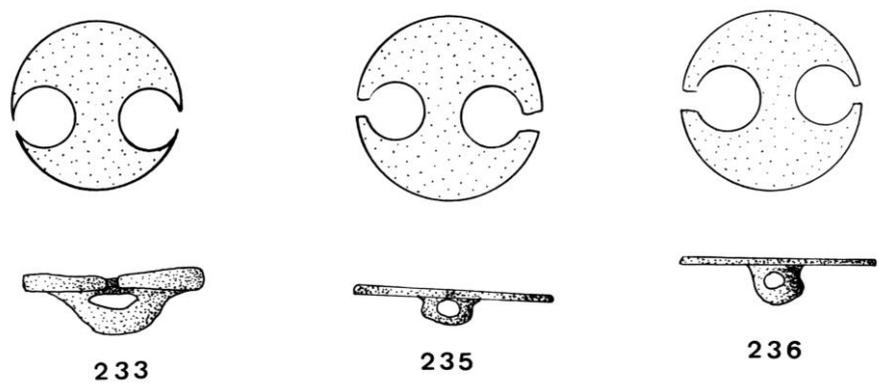


Fig. 18.6 Musée de Rabat.

### 19. Guerriero indiano (Inv. n. XI 869)

*Alt. cm. 7,1; largh. cm. 2; prof. cm. 1,1. Fusione piena. Patina verde scuro abbastanza omogenea. Ruggine diffusa, soprattutto all'interno di tutte le cavità della figura, come l'ombelico, il solco della colonna vertebrale, le pieghe della veste e al di sotto dei paraguance e delle braccia. Patina verde chiaro diffusa sulla gamba destra. Arti inferiori tronchi al di sotto delle ginocchia; la gamba destra è leggermente più lunga rispetto alla sinistra.*

*Luogo di conservazione: deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia.*

*Ex collezione Molin. Provenienza: ignota.*

*Bibliografia: Inedito.*



Fig. 19.1



Fig. 19. 2



Fig. 19.3

Statuetta raffigurante una figura maschile. La testa è sormontata da un copricapo di forma ovale, simile al *tutulus* etrusco, decorato con alcune solcature disomogenee; sul lato destro esso presenta un'escrescenza cilindrica che non compare però sul lato sinistro. Da entrambi i lati partono quelle che potrebbero essere identificate come paraguance dell'elmo, oppure le lunghe trecce del personaggio, che scendono fino alle spalle.

I tratti del volto sono molto pronunciati seppur in modo stilizzato; occhi, naso e bocca sono infatti molto sproporzionati.

Uno scudo tondo copre interamente il busto della figura; rimane scoperto l'addome con foro dell'ombelico. Non si riesce perfettamente a vedere la posizione degli arti superiori e delle mani, anche a causa della ruggine, tranne che per i gomiti piegati a novanta gradi. Si intuisce però che, se la mano sinistra scompare sotto lo scudo, trattenendolo stretto al petto, quella destra rimane un po' più esterna, lasciando intravedere una o due dita. Sulla schiena del bronzetto si può notare il solco della colonna vertebrale.

La figura indossa un gonnellino che scende fino alle ginocchia, con le pieghe della stoffa rese in maniera articolata ed evidenziate da solcature orizzontali; esso viene sorretto da un cordone che gira due volte intorno al corpo e termina allacciandosi con un nodo stretto sul fianco sinistro; anch'esso è decorato con piccoli graffi perpendicolari.

Gli arti inferiori sono tronchi, la gamba destra è leggermente più lunga della sinistra.

Attualmente non si è a conoscenza di precisi confronti che possano contribuire allo studio di questo pezzo, ma da un'analisi prettamente stilistica si ipotizza una provenienza orientale, forse indiana. Gli occhi, il naso e la bocca, raffigurati con dimensioni così enormi rispetto al normale ricordano alcune figure mitologiche dell'antica India<sup>388</sup>, così come lo stile della veste, molto simile ai *paridhāna* indossati dagli dei della religione induista, raffigurati nelle pitture delle caverne come Bādāmi e Aurangābād-Ellora, luoghi sacri del VI-VII secolo d.C. (figg. 19.4-19.5)<sup>389</sup>.

---

<sup>388</sup> Cfr. SIVAPRIYANANDA 1990.

<sup>389</sup> Si veda LOTH 1979, pp. 134 ss.



Fig. 19.4, Pitture parietali della caverna di Bādāmi.



Fig. 19.5, Pitture parietali della caverna di Bādāmi.

## Conclusioni

Dal primo capitolo introduttivo sul fenomeno del collezionismo in ambiente veneto e veneziano è apparso evidente l'interesse che si venne a creare nei secoli per la raccolta non solo di oggetti d'arte contemporanea, come quadri e manoscritti, ma anche di reperti antichi. I patrizi veneziani custodivano le loro collezioni all'interno dei loro palazzi, spesso "ostentandoli" per dare lustro alla propria famiglia. Nella maggior parte dei casi, perciò, il collezionista non era mosso tanto da un interesse storico ma da un interesse esteriore: veniva dato perciò priorità all'aspetto estetico, all'integrità o alla particolarità dell'oggetto, trascurandone spesso il valore storico-archeologico intrinseco.

In particolare oggetti decorativi di valore e di piccole dimensioni come le monete, le gemme e i cammei, ma anche le statuette e gli oggetti in bronzo, risultavano particolarmente ricercati ed ambiti, venendo perciò spesso sottoposti a diversi passaggi di compravendita, che rendono attualmente difficile, se non addirittura impossibile, determinarne l'originale provenienza.

Ciò è dovuto anche alla mancanza di documentazione, spesso perché non si conosceva il luogo di provenienza della stessa merce venduta al mercato antiquario, ma anche perché non vi era un particolare interesse di carattere storico scientifico che inducesse l'acquirente ad approfondire tale questione.

Si è voluto da ultimo fornire un approfondimento sulla figura di Teodoro Correr quale collezionista di arte e reperti antichi e sulla nascita dell'omonimo Museo. Si è poi focalizzata l'attenzione sulle collezioni archeologiche confluite nel museo Correr, ed in particolare sulle due dalle quali provengono la quasi totalità dei bronzetti presi in esame in questa ricerca, ossia la collezione Zulian (da cui provengono i due piedini bronzei nn. 13-14) e quella Molin (da cui provengono un maggior numero di pezzi, ossia i nn. 1-4, 6, 8, 10-12, 15, 18 e 19)<sup>390</sup>

Si è poi proposto per la prima volta un catalogo di diciannove bronzetti, ora custoditi presso il deposito del Museo Archeologico Nazionale di Venezia, nel quale sono stati trasferiti dalla iniziale sede, ossia il Museo Correr.

---

<sup>390</sup> Inventario Barozzi di fine 1800, Museo Correr, volume 4, sezione XI Bronzi.

I materiali risultano tutti inediti tranne due bronzi ritraenti Minerva<sup>391</sup>; essi erano stati sottoposti ad un sommario studio preliminare atto alla compilazione, da parte della dott.ssa A. Toniolo, delle relative schede RA, conservate nell'archivio del Museo e consultate prima dell'inizio delle nuove ricerche per la redazione del lavoro.

Il secondo capitolo, introdotto da tabella riassuntiva comprensiva del numero di inventario del Museo Correr e del corrispondente numero di inventario del Museo Archeologico Nazionale di Venezia, è perciò costituito dalle schede redatte per ciascun bronzetto.

Per ognuno sono stati forniti i dati tecnici essenziali, ossia le misure, lo stato di conservazione, il luogo di conservazione e di provenienza e l'eventuale bibliografia; seguono poi le fotografie, con riprese da diverse angolazioni in modo da consentire una visione completa del pezzo in esame. È riportata poi una descrizione oggettiva e, successivamente, l'interpretazione basata sulle caratteristiche stilistiche, iconografiche e tipologiche del bronzetto, ottenuta grazie a confronti con altri materiali, dei quali si forniscono il luogo di conservazione, se conosciuto il luogo di rinvenimento e la bibliografia. Per ogni confronto si sono presi in analogie e differenza, nell'intento di identificare il soggetto ritratto, di riconoscerne se possibile una tipologia e di inserire il pezzo in un contesto geografico e cronologico.

I diciannove bronzetti ritraevano soggetti differenti, anche molto diversi tra loro: figure ritraenti divinità (Mercurio nn. 1-3; Serapide n. 4; Minerva nn. 5-7); erme (nn. 8-9); fedele (n. 10); una maschera teatrale (n. 11); parti anatomiche (piedi con calzari nn. 12-14); animali (pantera n. 15; pavone nn. 16-17) e due di soggetto ancora incerto (nn. 18-19, quest'ultima probabilmente un guerriero).

Anche la funzione ed il contesto di utilizzo dei bronzetti è diverso: se la maggior parte sono riconducibili ad ornamenti, in particolare come applique di arredi, complementi di mobili o manici di utensili (nn. ), oppure come arredi da giardino, come nel caso della bocca di fontana (n. 15) o come accessori di abbigliamento, ossia le due fibule (nn. 16-17), altri sono forse da attribuire a usi cultuali, nei santuari, come ad esempio i bronzetti di divinità (nn. 1-7) o le erme anche per i larari domestici (nn. 8-9). A cavallo tra le due funzioni, quella decorativa e quella sacra, sono i piedini con calzare (nn. 12-4).

Dalla ricerca è emerso inoltre come questo nucleo di diciannove bronzetti, inizialmente assegnato come oggetto di studio quale compagine unitaria e pertinente

---

<sup>391</sup> N. 5 BOLLA 2009, p. 70, n. 14 e n. 6 TOMBOLANI 1988, p. 103, n. II.15.

all'epoca romana, sia invece estremamente eterogeneo, sia a livello cronologico, sia a livello di provenienza geografica: basti pensare bronzetto di guerriero (n. 19), di origini incerta, che potrebbe essere addirittura attribuibile ad una provenienza indiana, suggerita dallo stile e dall'abbigliamento<sup>392</sup>.

In assenza di un preciso contesto archeologico di provenienza, poiché, come già asserito in precedenza, la collezione è frutto di acquisti al mercato antiquario dell'epoca, ci si trova di fronte ad un'estrema difficoltà nel determinare un esatto luogo di provenienza ed una cronologia precisa. Spesso anche gli stessi materiali di confronto sono conservati all'interno di Musei ed hanno origine da collezioni private, perciò si pone lo stesso problema in una sorta di "circolo vizioso".

Dati i contatti della Serenissima con i territori asiatici, Costantinopoli, con la penisola greca, l'isola Cipro ed altri ancora, la provenienza dei materiali presenti nelle collezioni veneziane potrebbero trovarsi, con estrema facilità, anche al di fuori della penisola italiana ed interessare culture anche molto distanti sia cronologicamente che territorialmente da greco romana.

La letteratura scientifica che si occupa di bronzi, inoltre, in molti casi non offre precise tipologie o classificazioni per quanto riguarda lo stile dei materiali, ed in pochi casi riesce a stabilire cronologie ben precise, dovendo a volte ricorrere a modelli della statuaria<sup>393</sup>, da cui, a volte, i maestri bronzisti traevano ispirazione per la creazione dei bronzetti.

Il lavoro di ricerca non è certamente, allo stato attuale, da considerarsi esaustivo, bensì passibile di ulteriori miglioramenti ed ampliamenti, ma si pone come punto di partenza per uno studio più approfondito del materiale, di cui vuole si è voluto fornire una prima catalogazione.

---

<sup>392</sup> Cfr. scheda n. 19.

<sup>393</sup> Si pensi, ad esempio, alla possibilità per la statuaria di età romana, soprattutto imperiale, di individuare cronologie basate sullo stile e sulle mode delle acconciature cfr. BUCCINO 2011, pp. 360-383; oppure individuare alcuni caratteri che contraddistinguono la produzione urbana da quella di officine locali cfr. ZANKER 2008.

## BIBLIOGRAFIA

Le abbreviazioni delle riviste fanno riferimento ad Archäologische Bibliographie.

ADAMO MUSCETTOLA 1984 = S. ADAMO MUSCETTOLA, *Osservazioni sulla composizione dei Larari con statuette in bronzo di Pompei e Ercolano*, in *Tourentik und figürliche*, pp. 9-32.

*Alessandria e il mondo ellenistico-romano* = *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di A. Adriani*, (26-27 novembre 1984, Roma), a cura di N. Bonacasa, A. Di Vita, Roma.

ANDERSON 1979 = J. ANDERSON, *A further inventory of Gabriel Vendramin's collection*, in *BurlMag* 121, pp. 639-648.

*Antikensammlungen* 1981 = *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, a cura di Herbert Beck, Peter C. Bol, Wolfram Prinz, Berlin.

BARIZZA 1988 = S. BARIZZA, *Le sedi del Museo: da casa Correr, al Fontego dei Turchi, alle Procuratie*, in *La città e il suo museo*, pp. 291-298.

BARRIÈRE FLAVY 1892 = C. BARRIÈRE FLAVY, *Étude sur les Sépultures Barbares du midi et l'ouest de la France*, Industrie Wisigotique, Toulouse-Paris, 1892.

BASEL 1981 = A. G. BASEL, *Schmuck der Antike. Gefäße und Geräte aus Bronze*, Weil am Rhein.

BASSI 1980 = E. BASSI, *Palazzi di Venezia*, Venezia.

BAZIN 1967 = G. BAZIN, *Le temps des Musées*, Parigi.

BENZONI 1993 = G. BENZONI, s.v. *Erizzo Sebastiano*, in DBI, vol. 43, 1993 pp. 198-204.

BERNABÓ BREA 1981 = L. BERNABÓ BREA, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova.

BERTI – D’URSO – GIANNETTI – PIERATTINI – SOLIMANDO 2008 = E. BERTI, I. D’URSO, M. E. GIANNETTI, M. PIERATTINI, A. R. SOLIMANDO, *Giardino e villa in epoca tardo-repubblicana ed imperiale*, in Boll. Arch. Online, International Congress of Classical Archaeology meetings between cultures in the ancient Mediterranean, pp. 50-58.

BESCHI 1972-73 = L. BESCHI, *Antichità cretesi a Venezia*, in ASAtene 50-51, pp. 479-502.

BESCHI 1976 = L. BESCHI, *Collezioni d’antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, in AqN 47, coll. 1-44.

BESCHI 1983a = L. BESCHI, *Collezioni d’arte greca in Italia*, in Veltro 27, pp. 253-255.

BESCHI 1983b = L. BESCHI, *L. S. Fauvel ad Alessandria*, in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, vol. I, pp. 3-12.

BESCHI 1984 = L. BESCHI, *La cultura antiquaria a Creta: premessa di un impegno scientifico*, in *Creta antica*, pp. 19-52.

BESCHI 1986a = L. BESCHI, *La scoperta dell’arte greca*, in *Memorie dell’antico*, vol. III, pp. 295-372.

BESCHI 1986b = L. BESCHI, *Due monumenti efesini nella collezione di G. Zulian*, in AqN 57, coll. 413-436.

BESCHI 1994 = L. BESCHI, s.v. *Cabiri*, in EAA, suppl. II, Roma, p. 238.

BIEBER 1961 = M. BIEBER, *The history of the greek and roman theater*, London, pp. 297-810.

BIERBRAUER 1987 = V. BIERBRAUER, *Invillino-Ibligo in Friaul, I, Die römische Siedlung und das spätantik-frühmittelalterliche Castrum*, Münch. Beiträge z. Vor- und Frühgeschichte 33, München.

BOLLA 1999 = M. BOLLA, *Bronzetti figurati romani del territorio veronese*, in RASMI 63-64, pp. 193-260.

BOLLA 2002 = M. BOLLA, *Bronzetti romani di divinità in Italia settentrionale: alcune osservazioni*, in AAAd 51, pp. 73-159.

BOLLA 2009 = M. BOLLA, *Bronzetti romani da Montecchio Maggiore e Isola Vicentina*, in *Studi e Ricerche – Associazione Amici del Museo – Museo Civico “G. Zannato” Montecchio Maggiore (Vicenza)* 16, pp. 67-82.

BOLLA 2012 = M. BOLLA, *Minerva nella piccola bronzistica dell’Italia settentrionale*, in *Bronzes grecs et romains*, pp. 1-31.

BONFANTE 1989 = L. BONFANTE, *La moda femminile etrusca*, in *Le donne in Etruria*, pp. 157-171

BOSCHINI 1660 = M. BOSCHINI, *La carta del navegar pitoresco*, ed. crit. a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma (*non vidi*).

BOUBE PICCOT 1975 = S. BOUBE PICCOT, *Les bronzes antiques du Maroc*, vol. II, Rabat.

BOUCHER 1970 = S. BOUCHER, *Bronzes grecs, hellénistiques et etrusques des Musées de Lyon*, Lyon.

BOUCHER 1971 = S. BOUCHER, *Vienne, Bronzes antiques*, Parigi.

BOUCHER 1973 = S. BOUCHER, *Bronzes romains figurés du Musée des Beaux-arts de Lyon*, Lyon.

*Bronzes figurés antiques* 1975 = *Bronzes figurés antiques: grecs, étrusques et romains - Musée Rolin d'Autun*, a cura di P. Lebel, S. Boucher, Paris.

*Bronzes grecs et romains* 2012 = *Bronzes grecs et romains, recherches récentes. Hommage à Claude Rolley*, Actes de colloques (16-17 giugno 2009, Paris), INHA, Paris.

*Bronzetti figurati* 1975 = *Bronzetti figurati del Museo Nazionale di Palermo*, a cura di C. A. Di Stefano, Roma.

*Bronzi di età romana in Cisalpina* 2002 = *Bronzi di Età romana in Cisalpina. Novità e riletture*, a cura di G. Cuscito, M. Verzár-Bass, Trieste.

*Bronzistica figurata* 1996 = *Bronzistica figurata preromana e romana del Civico Museo Archeologico "Giovio" di Como*, a cura di M. Bolla, G. P. Tabone, Como.

BUDETTA-PAGANO 1988 = T. BUDETTA, M. PAGANO, *Ercolano: legni e piccolo bronzi. Testimonianze dell'arredo e delle suppellettili della casa romana*, Roma.

BUCCINO 2011 = L. BUCCINO, "Morbidi capelli e acconciature sempre diverse". *Linee evolutive delle pettinature femminili nei ritrati scultorei dal secondo triumvirato all'età costantiniana*, in *Ritratti*, pp. 360-383.

BUORA-SEIDEL 2008 = M. BUORA, S. SEIDEL, *Fibule antiche del Friuli*, Roma.

CALVELLI 2008 = L. CALVELLI, *Sull'iscrizione CIL, V, 4070. Vicende collezionistiche di alcuni reperti della raccolta archeologica del palazzo ducale di Mantova*, in *Est enim ille flos Italiae*, pp. 547-558.

CARDILLI ALOISI 1988 = L. CARDILLI ALOISI, *Note sul collezionismo di Paolo Il Barbo*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, pp. 239-241.

CASORIA SALBEGO 1983 = C. CASORIA SALBEGO, *Per una storia delle collezioni di S. Giovanni di Verdara in Padova: testimonianze documentarie*, in *BMusPadova* 72, pp. 219-257.

CASSOLA GUIDA 1979 = P. CASSOLA GUIDA, *Bronzetti a figura umana: dalle collezioni dei Civici musei di Storia ed Arte di Trieste*, Milano.

CASSOLA GUIDA 1989 = P. CASSOLA GUIDA, *I bronzetti friulani a figura umana tra protostoria ed età della romanizzazione*, Udine.

*Catalogo del deposito di Brolio* 1981 = *Catalogo del deposito di Brolio in Val di Chiana. Museo Archeologico Nazionale di Firenze*, a cura di A. Romualdi, Roma.

*Catalogue of the Greek Coins: Phoenicia* 1960 = *A catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Phoenicia*, a cura di G. F. Hill, London.

*Catalogue of the Greek Coins: Alexandria and the Nomes* 1964 = *Catalogue of the Greek Coins in the British Museum: Alexandria and the Nomes*, a cura di R. S. Poole, London.

CAVALIER 1987 = O. CAVALIER, *Le Musée Nani de Venise*, in *BullReinach* 5, pp. 69-84.

CHASSAING 1959 = M. CHASSAING, *Du caractère hybride de certains attributs dans l'iconographie gallo-romaine*, in *BullAntFr* 66, Paris, p. 234 ss.

CICOGNA 1824 = E. A. CICOGNA, *Delle iscrizioni veneziane*, vol. I, Venezia.

COLIN 1981 = J. COLIN, *Cyriaque d'Ancône. Le voyageur, le marchand, l'humaniste*, Paris.

*Collezioni di antichità a Venezia 1988 = Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica: dai libri e documenti della Biblioteca Marciana, Catalogo della mostra (Venezia, 27 maggio-31 luglio 1998), a cura di M. Zorzi, Roma.*

*Comunicazione e linguaggi 2011 = Comunicazione e linguaggi: contributi della scuola di dottorato in scienze umanistiche, indirizzo in storia antica e archeologia, a cura di C. Antonetti, Padova.*

*Concordia e la X Regio 1995 = Concordia e la X Regio. Giornate di studio in onore di Dario Bertolini nel centenario della morte, (Portogruaro 1994), a cura di P. Croce Da Villa, A. Mastrocinque, Padova.*

CONTÓ 2004 = A. CONTÓ, *Francesco Scipione Fapanni. Note sull'ultimo dei narratori veneziani*, in AARov 254, pp. 217-240.

CORYAT 1905 = T. CORYAT, *Coryat's Crudities: Hastily gobled up in five Months travells in France, Savoy, Italy, Rhetia, commonly called the Grisons country, Helvetia alias Switzerland, some parts of high Germany and the Netherlands : newly digested in the hungry aire of Odcombe in the county of Somerset, and now dispersed to the nourishment of the travelling members of this kingdome*, I, Glasgow, pp. 397-398 e 415.

COZZI 1961 = G. COZZI, *Federigo Contarini: un antiquario veneziano fra Rinascimento e Controriforma*, in Boll. Ist. Stor. Soc. Stat. Ven. 3, 1961, pp. 208-211.

CREMA 2011 = F. CREMA, *La colonna naniana: antiquitates e stratificazioni semantiche a Venezia nella seconda metà del Settecento*, in *Comunicazione e linguaggi*, pp. 257-269.

*Creta antica 1984= Creta antica. Cento anni di archeologia italiana (1884-1984). Catalogo della Mostra, Scuola Archeologica Italiana di Atene, Roma.*

CROCE DA VILLA-TOMBOLANI 1983 = P. CROCE DA VILLA, M. TOMBOLANI, *Antichi Bronzi di Concordia*, Catalogo della Mostra, Portogruaro.

CROSERA 2008-2009 = C. CROSERA, *Passione numismatica: editoria, arti e collezionismo a Venezia nel sei e settecento*, Dottorato di Ricerca, a.a. 2008/2009, Relatore G. Trebbi, Università degli studi di Trieste.

D'ANDRIA 1970 = F. D'ANDRIA, *I bronzi romani di Veleia, Parma e del territorio parmense*, in *Contr. Istit. Stor. Ant.* 3, pp. 3-141.

*Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini* 1988 = *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Catalogo della Mostra (1988, Roma), a cura di A. Cavallaro, E. Parlato, Roma.

*Da Eschilo a Menandro* 1987 = *Da Eschilo a Menandro. Due secoli di teatro greco attraverso i reperti archeologici liparesi*, Catalogo della mostra (agosto-ottobre 1987), a cura di L. Bernabò-Brea, M. Cavalier, U. Spigo, Lipari.

DACOS 1979 = N. DACOS, *Arte italiana e arte antica*, in *L'esperienza dell'antico*, vol. III, Torino, pp. 5-68.

DAICOVICIU 1972 = H. DAICOVICIU, *Illyriens et Daces. Musee National (Beograd), Musee Historique de la Transylvanie (Cluj)*, Cluj, p. 176, pl. XXXI.

DANESI SQUARZINA 1988 = S. DANESI SQUARZINA, *Eclisse del gusto cortese e nascita della cultura antiquaria: Ciriaco, Feliciano, Marcanova, Alberti*, in *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, pp. 27-49.

DAVEGGIA 1986 = C. L. DAVEGGIA, *Le grandi scuole veneziane: l'istituzione nell'ambito della politica sociale della Serenissima nel Medio Evo (sec. XII – XV)*, Venezia.

DE MARCO 1981 = M. DE MARCO, *Museo Archeologico, scavi, guida*, Fiesole, pp. 24-25.

DEL NEGRO 1971 = P. DEL NEGRO, *Giacomo Nani. Appunti biografici*, in Boll. Museo Civico di Padova 60, pp. 115-147.

DE PETRA 1879 = G. DE PETRA, “*I monumenti della villa ercolanese*”. *Pompei e la regione sotterranea del Vesuvio nell’anno LXXIX*, Napoli. (non vidi)

DE RIDDER - DE VOGÜÉ - BABELON - POTTIER 1905 = A. DE RIDDER, M. DE VOGÜÉ, E. BABELON, E. POTTIER, *Collection de Clerq: catalogue, Tome III: Les Bronzes*, Paris.

DE RIDDER 1915 = A. DE RIDDER, *Les Bronzes Antiques du Louvre, Tome II: Les Instruments*, Paris.

DEL NEGRO 1980 = P. DEL NEGRO, *Giacomo Nani e l’Università di Padova nel 1781*, in QSUP 13, pp. 77-114.

DEONNA 1916 = W. DEONNA, *Catalogue des bronzes figurés antiques, Musée d’art et d’histoire*, Geneva.

DI FILIPPO 1970 = E. DI FILIPPO, *L’ara di Eupor nel Museo di Aquileia*, in *Venetia*, vol. II, pp. 13-39.

DI STEFANO 1966 = C. A. DI STEFANO, *Nuove ipotesi sui bronzetti di Castronovo*, in ArchClass 18, pp. 175-185.

ERNOUT-MEILLET 1967 = A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire Étimologique de la Lingue Latine, Histoire des Mots*, Paris.

ESPERANDIEU – ROLLAND 1959 = E. ESPERANDIEU, H. ROLLAND, *Bronzes antiques de la Seine Maritime, XIII Suppl. a Gallia*, Paris.

Est enim ille flos Italiae 2008 = Est enim ille flos Italiae. *Vita economica e sociale nella Cisalpina romana*, Atti delle Giornate di studio in onore di Ezio Buchi

(Verona, 30 novembre - 1 dicembre 2006), a cura di A. Buonopane, P. Basso, A. Cavarzere, S. Pesavento Mattioli, Verona.

ETTLINGER 1973 = E. ETTLINGER, *Die römischen Fibeln in der Schweiz*, Bonn.

FANFANI 1943 = A. FANFANI, *Storia del lavoro in Italia*, Milano.

FAVARETTO 1964-65 = I. FAVARETTO, *Girolamo Zulian e la sua collezione di vasi italoti ed etruschi nel museo archeologico di Venezia*, in *Atti Ist. Veneto SS.LL.AA.* 123, pp. 27-52.

FAVARETTO 1980 = I. FAVARETTO, *Appunti sulla collezione rinascimentale di Niccolò Leonico Tomeo*, in *BMusPadova* 68, pp. 15-29.

FAVARETTO 1984a = I. FAVARETTO, *“Una tribuna ricca di marmi...”: appunti per una storia delle collezioni dei Grimani di Santa Maria Formosa*, in *AN* 55, coll. 205-240.

FAVARETTO 1984b = I. FAVARETTO, *I vasi italoti: la ceramica antica nelle collezioni venete del XVI secolo*, in *Marco Mantova Benavides*, pp. 159-183.

FAVARETTO 1985 = I. FAVARETTO, *Simone Bianco: uno scultore del XVI secolo di fronte all'antico*, in *NAC* 14, pp. 405-422.

FAVARETTO 1986 = I. FAVARETTO, *Le “antichità profane” di Giovanni Grevembroch: disegni dall'antico nella Venezia del XVIII secolo*, in *AqN* 57, coll. 597-616.

FAVARETTO 1988 = I. FAVARETTO, *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*, pp. 165-180.

FAVARETTO 1990 = I. FAVARETTO, *Sculture greche da collezioni veneziane disperse e il mercato d'arte antica a Venezia al tramonto della Serenissima*, in *Venezia e l'Archeologia*, pp. 114-119.

FAVARETTO 1991 = I. FAVARETTO, *Raccolta di antichità a Venezia al tramonto della Serenissima: la collezione dei Nani di San Trovaso*, in *Xen. Ant.* 21, pp. 77-92.

FAVARETTO 2002<sup>2</sup> = I. FAVARETTO, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma.

FAVARETTO 2008 = I. FAVARETTO, "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*, pp. 83-95.

FEDERICI 1803 = G. M. FEDERICI, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno*, Venezia (*non vidi*).

*Figure di collezionisti a Venezia 2002 = Figure di collezionisti a Venezia tra Cinque e Seicento*, a cura di L. Borean, S. Maison, Udine.

FLETCHER 1979 = J. FLETCHER, *Marco Boschini and Paolo del Sera collectors and connoisseurs of Venice*, in *Apollo* 110, p. 416 ss.

FLORIANI SQUARCIAPINO 1959 = M. FLORIANI SQUARCIAPINO, s.v. *Cabiri*, in *EAA.*, Roma, pp. 238-239.

FORLATI TAMARO 1942 = B. FORLATI TAMARO, *L'origine della raccolta Grimani*, Venezia.

FORLATI TAMARO 1969 = B. FORLATI TAMARO, *Il Museo Archeologico del Palazzo Reale di Venezia*, Roma.

FRANZONI 1973 = L. FRANZONI, *Bronzetti romani del Museo archeologico di Verona*, Venezia, pp. 35-159.

FRANZONI 1980 = L. FRANZONI, *Pietro Rotari e gli antichi marmi del Museo Trevisani*, in Riv. Arch. 4, pp. 70-77.

FRANZONI 1981 = L. FRANZONI, *Antiquari e collezionisti nel Cinquecento*, in *Storia della Cultura Veneta*, vol. III, pp. 207-266.

FRANZONI 1984 = C. FRANZONI, "Rimembranze d'infinite cose". *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico*, pp. 301-360.

FRANZONI 1990 = C. FRANZONI, *Girolamo Donato: collezionismo e instauratio dell'antico*, in *Venezia e l'Archeologia*, pp. 27-31.

FREDE 1969 = L. FREDE, *Goethe der Sammler. Ein Essay*, Köln-Berlin.

FURTLEHNER 2007 = S. FURTLEHNER, *Bartolomeo dalla Nave*, in *Il coll. d'arte a Ve. Il Seicento*, p. 258.

FURTWÄNGLER 1906 = A. FURTWÄNGLER, *Bonner Jahrbucher: Jahrbucher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande*, 114-115, Bonn (*non vidi*).

GALLIAZZO 1979 = V. GALLIAZZO, *Bronzi romani del Museo Civico di Treviso*, Roma.

GALLO 1952 = R. GALLO, *Le donazioni alla Serenissima di Domenico e Giovanni Grimani*, in Arch. Ven. 82, pp. 34-77.

GAMBIER 1988 = M. GAMBIER, *Girolamo Ascanio Molin*, in *Una città e il suo Museo*, pp. 91-94.

GARGAN 1978 = L. GARGAN, *Cultura e arte nel Veneto al tempo del Petrarca*, Padova.

GARGAN 1990 = L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e le origini del collezionismo veneziano*, in *Venezia e l'Archeologia*, pp. 13-21.

GARGAN 1992 = L. GARGAN, *Oliviero Forzetta e la nascita del collezionismo nel Veneto*, in *La pittura nel Veneto*, pp. 503-516.

GHEDINI-ROSADA 1982 = F. GHEDINI, G. ROSADA, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma.

GRAMIGNA 2008 = S. GRAMIGNA, *Scuole grandi e piccole a Venezia tra arte e storia: confraternite di mestieri e devozione in sei itinerari*, Venezia.

*Griechische und römische Statuetten* 1988 = *Griechische und römische Statuetten und Grossbronzen*, Akten der 9 Internationalen Tagung über antike Bronzen (Wien 1986), a cura di K. Gschwantler, A. B. Walcher, Wien, pp. 214-218.

GUALANDI 1978-79 = G. GUALANDI, *Neoclassico e antico. Problemi e aspetti dell'archeologia nell'età neoclassica*, in *Ricerche di Storia dell'Arte* 8, pp. 5-26.

GULLINO 2012 = G. GULLINO, s.v. *Morosini Francesco*, in *DBI*, vol. 77, 2012.

HASKELL 1966 = F. HASKELL, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze.

HELBIG 1912 = W. HELBIG, *Führer Durch die Öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, Leipzig.

HOCHMANN 2008a = M. HOCHMANN, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento: storia e storiografia*, in *Il coll. d'arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento*, pp. 3-39.

HOCHMANN 2008b = M. HOCHMANN, *La famiglia Grimani*, in *Il coll. d'arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento*, pp. 206-223.

HOWATSON 1993 = M. C. HOWATSON, *Dictionnaire de l'Antiquité, Mythologie, Littérature, Civilisation*, Paris.

*Il collezionismo a Venezia* 2005 = *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Atti del convegno (Venezia, 21-25 settembre 2003), a cura di B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, Venezia.

*Il coll. d'arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento 2008 = Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, a cura di M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, Venezia.

*Il coll. d'arte a Ve. Il Seicento 2007 = Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean, S. Mason, Venezia.

*Il Museo Comunale di Vasto 1984 = Il Museo Comunale di Vasto. Catalogo della collezione archeologica*, a cura di E. Fabbriotti, Chieti.

*Il Museo di Torcello 1993 = Il Museo di Torcello: bronzi, ceramiche, marmi di età antica*, Catalogo della Mostra, a cura di G. Fogolari, Venezia.

INGEBROG 2005 = W. INGEBORG, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, Roma.

INVERNIZZI 1996 = R. INVERNIZZI, *Bronzetti figurati e instrumentum bronzeo da uno scavo a Casteggio*, in *Not. dal Chiostro del Monastero Maggiore di Milano* 58, pp. 29-45.

INVERNIZZI 2002 = R. INVERNIZZI, *Recenti ritrovamenti di materiali bronzei nella zona di Pavia*, in *Bronzi di Età romana in Cisalpina*, pp. 415-425.

IOANNES 1963 = IOANNES PAPA XXIII, *Le Scuole Grandi Arciconfraternite di Venezia*, Venezia (*non vidi*).

JACOBS 1925 = E. JACOBS, *Das Museo Vendramin und die Sammlung Reynst*, in *RKW* 46, pp. 15-38.

JOST 1980 = I. JOST, *Drie stenen voor ein bibliotheek*, Utrecht.

KABUS JAHN 1972 = R. KABUS JAHN, *Die Grimmanische Figurengruppe in Venedig*, in *AntPl* 11, Berlin.

KAMMERER GROTHAUS 1981 = H. KAMMERER GROTHAUS, *Die erste Aufstellung der Antiken aus den Vesuvstädten in Portici*, in *Antikensammlungen*, pp. 11-19.

KASPAR 1981 = D. KASPAR, *Felix Urbium Restitutio*. "Le Antichità di Ercolano" zwischen Museum und Öffentlichkeit, in *Antikensammlungen*, pp. 21-31.

KAUFMANN HEINIMANN 1998 = A. KAUFMANN HEINIMANN, *Götter und Lararien aus Augusta Raurica. Herstellung, Fundzusammenhänge und sakrale Funktion figürlicher Bronzen in einer römischen Stadt*, Augst.

KILMER 1977 = M. KILMER, *The Shoulder bust in Sicily and South and Central Italy: A Catalogue and Materials for Dating*, in *SMA* 51, pp. 29-30.

KNEBEL 2007 = K. KNEBEL, *Goethe als Sammler figürlicher Bronzen: Sammlungsgeschichte und Bestandskatalog*, Weimar, pp. 89-100.

KOŠČEVIĆ 1980 = R. KOŠČEVIĆ, *Anticke Fibule s područja Siska*, Zagreb.

KRUGLOV 2007 = A. V. KRUGLOV, "Statua marmorea di Venere nuda, che non fu mai pubblicata" sculture classiche dell'Ermitage provenienti da Venezia, in *Art. Ven.* 64, pp. 47-71.

KUNZE 2007 = M. KUNZE, *Meisterwerke antiker Bronzen und Metallarbeiten aus der Sammlung Borowski: Griechische und römische Bronzen*, Bd. 1, Mainz.

*L'esperienza dell'antico* 1979 = *L'esperienza dell'antico, dell'Europa, della religiosità. Storia dell'arte italiana*, a cura di G. Previtali, Torino.

*La pittura nel Veneto* 1992 = *La pittura nel Veneto. Il Trecento*, a cura di M. Lucco, Milano.

*Le donne in Etruria* 1989 = *Le donne in Etruria*, a cura di A. Rallo, Roma.

LAMB 1969 = W. LAMB, *Ancient Greek and Roman Bronzes*, Chicago.

LANCIANI 1902 = R. LANCIANI, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni romane di antichità*, voll. I-II, Roma.

LAUBER 2002 = R. LAUBER, *Per un ritratto di Gabriele Vendramin: nuovi contributi*, in *Figure di collezionisti a Venezia*, pp. 25-75.

LAUBER 2005 = R. LAUBER, “*Opera perfectissima*”: *Marcantonio Michiel e la Notizia d’opere di disegno*, in *Il collezionismo a Venezia*, pp. 77-116.

LAUBER 2007a = R. LAUBER, *La collezione di Bartolomeo della Nave*, in *Il coll. d’arte a Ve. Il Seicento*, p. 258.

LAUBER 2007b = R. LAUBER, *Ruzzini, collezione*, in *Il coll. d’arte a Ve. Il Seicento*, pp. 311-313.

LAUBER 2008a = R. LAUBER, *Federico Contarini*, in *Il coll. d’arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento*, pp. 83-95.

LAUBER 2008b = R. LAUBER, *Andrea Odoni*, in *Il coll. d’arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento*, pp. 298-300.

LAUBER 2008c = R. LAUBER, *Gabriele Vendramin*, in *Il coll. d’arte a Ve. Dalle origini al Cinquecento*, pp. 317-319.

LAZARI 1859 = V. LAZARI, *Notizia delle opere d’arte e d’antichità della raccolta Correr di Venezia scritte da Vincenzo Lazari*, Venezia. (non vidi)

LAZZARINI 1963 = V. LAZZARINI, *Marino Faliero*, Firenze.

LEBEL 1963 = P. LEBEL, *Catalogue des collections archéologiques de Lons-le-Saunier*, III, *Les bronzes figurés*, Paris.

LEE 1978 = E. LEE, *Sixtus IV and men of letters*, Roma.

LEIBUNDGUT 1976 = LEIBUNDGUT *Die Römischen Bronzen aus der Schweiz. II. Avenches*, Mainz.

LEMBURG RUPPELT 1981 = E. LEMBURG RUPPELT, *Die Berühmte Gemma Mantovana und die Antikensammlungen Grimani in Venedig*, in *Xen. Ant.* 1, pp. 95-108.

LISE 1996 = F. LISE, *Disiecta membra della Collezione Trevisan-Suarez-Giustinian*, tesi di laurea, a. a. 1995/1996, relatore Filippo Maria Carinci, Università Ca' Foscari di Venezia.

LOGAN 1979 = A. M. S. LOGAN, *The "cabinet" of the brothers Gerard and Jan Reynst*, Amsterdam-Oxford-New York.

LOGAN 1980 = O. LOGAN, *Venezia: cultura e società: 1470-1790*, Roma.

LOTH 1979 = A. M. LOTH, *La vie publique et privée dans l'Inde ancienne. IIe Siècle avant J.C. VIIIe Siècle environ, Fascicule VII. Les costumes*, Paris.

LULLIES 1931 = R. LULLIES, *Die Typen der griechischen Herme*, Unzer-Verlag-Königsberg Pr.

MARCELLO 1956 = J. MARCELLO, *La via Annia alle porte di Altino*, Venezia.

*Marco Mantova Benavides* 1984 = Marco Mantova Benavides. *Il suo Museo e la cultura padovana del Cinquecento*, Atti della Giornata di Studio nel IV Centenario dalla morte (Padova 2 novembre 1983), a cura di I. Favaretto, Padova.

MASTROCINQUE 1995 = A. MASTROCINQUE, *Aspetti della religione pagana a Concordia e nell'alto Adriatico*, in *Concordia e la X Regio*, pp. 269-287.

MELCHART 1997 = W. MELCHART, *Antike Kostbarkeiten aus Österreichischem Privatbesitz*, Wien.

*Memoria dell'antico* 1984 = *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. I, a cura di S. Settis, Torino.

MENZEL 1960 = H. MENZEL, *Die römischen Bronzen aus Deutschland I: Speyer, Mainz am Rhein*.

MENZEL 1966 = H. MENZEL, *Die römischen Bronzen aus Deutschland II: Trier, Mainz am Rhein*.

MENZEL 1986 = H. MENZEL, *Die römischen Bronzen aus Deutschland III: Bonn, Mainz am Rhein*.

MERCANDO - ZANDA 1998 = L. MERCANDO, E. ZANDA, *Bronzi da Industria*, Roma.

MOSCHINI 1806 = G. A. MOSCHINI, *Della letteratura veneziana del sec. XVIII ai nostri giorni*, II, Venezia (*non vidi*).

MÜNTZ 1879 = E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des Papes pendant le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle*, vol. II, Paris.

MURARO 1965 = M. MURARO, *Studiosi, collezionisti e opera d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, in *Saggi e Memorie di Storia dell'Arte* 4, p. 65 ss.

MURARO 1969 = M. MURARO, *Paolo da Venezia*, Milano.

MURARO 1971 = M. MURARO, *Maestro Marco e maestro Paolo da Venezia*, in *Studi di storia dell'arte*, pp. 23-24.

NEUERBURG 1965 = N. NEUERBURG, *L'architettura delle fontane e dei ninfei nell'Italia antica*, Napoli.

NEUGEBAUER 1951 = K. A. NEUGEBAUER, *Katalog der stat. Bronzen in Antiquarium, Staatl. Mus. zu Berlin, II, Die griechischen Bronzen der klassischen Zeit und Hellenismus*, Berlin.

NEVEROV 1984 = O. J. NEVEROV, *La serie dei "cammei e gemme antiche" di Enea Vico e i suoi modelli*, in *Prospettiva* 37, pp. 22-32.

NORWICH 1981-82 = J. J. NORWICH, *Storia di Venezia*, Milano 1981-82.

OGGIANO BITAR 1984 = H. OGGIANO BITAR, *Bronzes figurés antiques des Bouches-du-Rhône*, XLIII Suppl. a Gallia, Paris.

OLIVATO 1974 = L. OLIVATO, *Provvedimenti della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII*, Venezia.

*Palazzo Venezia* 1980 = *Palazzo Venezia. Paolo II e le fabbriche di S. Marco*, Catalogo della Mostra, a cura di M. L. Casanova Uccella, Firenze.

PALLUCCHINI 1961 = R. PALLUCCHINI, *I teleri del Carpaccio a S. Giorgio degli Schiavoni*, Milano.

PANNUTI 1980 = U. PANNUTI, *Formazione, incremento e vicende dell'antica raccolta glittica medicea*, in *Tesoro di Lorenzo il Magnifico*, pp. 3-15.

PASCHINI 1926-27 = P. PASCHINI, *Le collezioni archeologiche dei Prelati Grimani del Cinquecento*, in *RendPontAc* 5, pp. 149-190.

PASCHINI 1943 = P. PASCHINI, *Domenico Grimani cardinale di S. Marco*, Roma.

PASCHINI 1956 = P. PASCHINI, *Il mecenatismo artistico del Patriarca Giovanni Grimani*, in *Studi in onore*, pp. 851-862.

PATEK 1942 = E. V. PATEK, *Verbreitung und Herkunft der römischen Fibeltypen von Pannonien*, in *Diss Pann.*, Ser. II, 19, Budapest.

PAVANELLO 1976 = G. PAVANELLO, *L'opera completa di Antonio Canova*, Milano.

PAVANELLO 1978 = G. PAVANELLO, *Lottatori*, in *Venezia nell'età del Canova*, pp. 16-17.

PERDRIZET 1921 = P. PERDRIZET, *Bronzes grecs d'Égypte de la collection Fouquet*, Paris, p. 29.

PERRY 1972 = M. PERRY, *The Statuario Pubblico of the Venetian Republic*, in *Saggi e memorie di Storia dell'Arte* 8, pp. 77-253.

PERRY 1978 = M. PERRY, *Cardinal Domenico Grimani's Legacy of Ancient Art to Venice*, in *JWI* 41, pp. 215-244.

PERRY 1981 = M. PERRY, *A Renaissance Showplace of Art: the palazzo Grimani at Santa Maria Formosa, Venice*, in *Apollo* 113, pp. 215-221.

PETIT 1980 = J. PETIT, *Bronzes antiques de la collection Dutuit, Grecs, hellénistiques, romains et de l'Antiquité tardive*, Paris.

POMIAN 1983 = K. POMIAN, *Antiquari e collezionisti*, in *Storia della cultura veneta*, vol. IV/1, pp. 493-547.

POMIAN 1986 = K. POMIAN, *Collezionisti d'arte e di curiosità naturali*, in *Storia della cultura veneta*, vol. V/II, pp. 1-70.

POULSEN 1977 = E. POULSEN, *Probleme der Werkstattbestimmung gegossener römischer Figuralbronzen. Herstellungsmilieu und Materialstruktur*, in *Act. Arch.*, 48, pp. 1-60.

PRAG-SWADDLING 1988 = A. J. N. W. PRAG, J. SWADDLING, *Two Athenas: a Fake and ist Original?*, in *Griechische und römische Statuetten*, pp. 214-218.

PRAZ 2003 = M. PRAZ, *Gusto neoclassico*, Milano.

PRINZ 1970 = W. PRINZ, *Die Entstehung der Galerie in Frankreich und Italien*, Berlin.

PRINZ 1971 = W. PRINZ, *Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien*, I, Firenze.

PUPPI 1965 = L. PUPPI, *Sulla storia del collezionismo a Venezia nel '600*, in AV 19, pp. 191-193.

RAVÀ 1920 = A. RAVÀ, *Il "Camerino delle anticaglie" di Gabriele Vendramin*, in ArchVen 39, pp. 155-181.

REINACH 1932 = S. REINACH, *Répertoire de la statuaire greque et romaine*, II-IV, Paris (*non vidi*).

RICHARDSON 1983 = E. RICHARDSON, *Etruscan Votive Bronzes: Geometric, Orientalizing, Archaic*, Mainz.

RIDOLFI 1648 = C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte o vero le Vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato (1648)*, a cura di D. von Hadeln, voll. 2, Berlin 1914-1924 (*non vidi*).

RIGO 1976 = P. RIGO, *Catalogo e tradizione degli scritti di Girolamo Donato*, in RAL 31, pp. 49-80.

*Ritratti* 2011 = *Ritratti. Le tante facce del potere*, Catalogo della Mostra (10 marzo – 25 settembre 2011, Roma, Musei Capitolini), a cura di E. La Rocca, C. Parisi Presicce, A. Lo Monaco, Roma.

RIZZINI 1910 = P. RIZZINI, *Illustrazione dei Civici Musei di Brescia*, in Commentari dell'Ateneo di Brescia, pp. 290 ss. (*non vidi*)

ROLLEY 1984 = C. ROLLEY, *Die griechischen Bronzen*, München.

ROSSI – MIAZZO 2002 = F. ROSSI, L. MIAZZO, *L'officina di un artigiano nel Capitolium di Brescia*, in AAAd 51, pp. 427-437.

SACCONI 1990 = A. SACCONI, *I leoni dell'Arsenale di Venezia*, in *Venezia e l'Archeologia*, pp. 231-236.

SANTAGATI 2004 = F. M. C. SANTAGATI, *Il Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia. Origine e metamorfosi di un'istituzione museale del XIX secolo*, Roma.

*Santuari d'Etruria* 1985 = *Santuari d'Etruria*. Catalogo della mostra (1985, Arezzo), a cura di G. Colonna, Firenze.

SAVINI BRANCA 1965= S. SAVINI BRANCA, *Il collezionismo veneziano nel '600*, Firenze.

SCAMOZZI 1615 = V. SCAMOZZI, *Idea dell'Architettura universale*, Venezia (*non vidi*).

*Scuole a Venezia* 2008 = *Scuole a Venezia: storia e attualità*, a cura di G. Levorato, Venezia.

SFAMENI GASPARRO 1973 = G. SFAMENI GASPARRO, *I culti orientali in Sicilia*, Leiden.

SIMON 1973 = E. SIMON, *Die Tomba dei Tori und der etruskischen Apollonkult*, in Jdl 88, pp. 27-42.

SIVAPRIYANANDA 1990 = S. SIVAPRIYANANDA, *Astrology and religion in Indian Art*, New Delhi.

STEFANI MANTOVANELLI 1984 = M. STEFANI MANTOVANELLI, *Giovanni Grimani, patriarca di Aquileia e il suo palazzo di Venezia*, in QUtin 3-4, pp. 34-54.

*Storia dell'arte italiana* 1990 = *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, a cura di C. Bertelli, G. Briganti, A. Giuliano, Milano.

*Storia della cultura veneta* 1976-1986 = *Storia della cultura veneta*, voll. I-VI, a cura di N. Pozza, Vicenza.

*Studi di storia dell'arte* 1971 = *Studi di storia dell'arte in onore di Antonio Morassi*, a cura di Arte Veneta, Venezia.

*Studi in onore* 1956 = *Studi in onore di Aristide Calderini e Roberto Paribeni*, a cura di E. Arslan, Milano.

TAYLOR 1954 = F. H. TAYLOR, *Artisti, principi e mercanti, Storia del collezionismo da Ramsete a Napoleone*, Torino.

*Tesoro di Lorenzo il Magnifico* 1980 = *Il Tesoro di Lorenzo il Magnifico. Repertorio delle gemme e dei vasi*, a cura di N. Grote, A. Giuliano, A. Heikamp, D. Pannuti, U. Dacos, Firenze.

TOMBOLANI 1981 = M. TOMBOLANI, *Bronzi figurati etruschi, italici, paleoveneti e romani del Museo provinciale di Torcello*, Roma.

TOMBOLANI 1988 = M. TOMBOLANI, *Le raccolte archeologiche del Museo Correr*, in *Una città e il suo museo*, pp. 95-115.

*Tourentik und figürliche* 1984 = *Tourentik und figürliche Bronzen römischen Zeit*, Akten der 6 Tagung über antiken Bronzen (13-17 Mai 1980, Berlin), Berlin.

TIRELLI 2001 = M. TIRELLI, *Tasselli per la ricostruzione dell'edilizia privata di Altino romana*, in *AAAd* 49, pp. 496-498.

TRAVERSARI 1973 = G. TRAVERSARI, *Sculture del V-IV secolo a.C. del Museo Archeologico di Venezia*, Venezia.

TRAVERSARI 1986 = G. TRAVERSARI, *La statuaria ellenistica del Museo Archeologico di Venezia*, Roma.

*Una città e il suo museo* 1988 = *Una città e il suo museo: un secolo e mezzo di collezioni civiche veneziane*, Catalogo della mostra (Venezia, 1988), a cura di M. Gambier, Venezia.

VALENTINELLI 1866 = G. VALENTINELLI, *Marmi scolpiti del Museo Archeologico della Marciana di Venezia*, Prato.

*Venetia* 1970 = *Venetia. Studi miscellanei di Archeologia delle Venezie*, Università di Padova. Istituto di archeologia, Padova.

*Venezia e l'Archeologia* 1990 = *Venezia e l'Archeologia. Un importante capitolo nella storia artistica veneziana*, Atti del Convegno Internazionale (Venezia, 25-29 maggio 1988), a cura di I. Favaretto e G. Traversari, Roma.

*Venezia nell'età del Canova* 1978 = *Venezia nell'età del Canova*, Catalogo della Mostra (Venezia ottobre-dicembre 1978), a cura di E. Bassi, L. Urban Padoan, Venezia.

VITALI 1983 = M. C. VITALI, *L'umanista padovano Giovanni Marcanova (1410/1418-1467) e la sua biblioteca*, in *Atti Venezia* 170, pp. 127-162.

VON HESSEN 1975 = O. VON HESSEN, *Secondo contributo alla Archeologia longobarda in Toscana, Reperti isolati e di provenienza incerta*, Firenze.

WALTERS 1899 = H. B. WALTERS, *Catalogue of the Bronzes, Greek, Roman, and Etruscan in the Department of Greek and Roman Antiquities, British Museum*, London.

WAROCQUÉ 1952 = R. WAROCQUÉ, *Les antiquités égyptiennes, grecques, étrusques, romaines et gallo-romaines du Musée de Mariemont : catalogue publié avec le concours de la Fondation Universitaire*, Bruxelles.

WATERHOUSE 1952 = E. K. WATERHOUSE, *Paintings from Venice for Seventeenth Century England: some records of forgotten transactions*, in *JMIS* 7, pp. 1-23.

WATERHOUSE 1960 = E. K. WATERHOUSE, *A note on British collecting of Italian pictures in the later seventeenth Century*, in *BurlMag* 102, pp. 54-58.

WAGURI 2008 = J. WAGURI, *Le Scuole Grandi e i nobili della Venezia rinascimentale*, Tokyo.

WEISS 1958 = R. WEISS, *Un umanista veneziano: Papa Paolo II*, Venezia-Roma.

WEISS 1973 = R. WEISS, *The Renaissance Discovery of Classical Antiquity*, Oxford.

WOJCIK 1986 = M. R. WOJCIK, *La Villa dei Papiri ad Ercolano. Contributo alla ricostruzione dell'ideologia della nobilitas tardorepubblicana*, Roma.

WOLTERS 1968 = W. WOLTERS, *Plastische Deckendekorationen des Cinquecento in Venedig und im Veneto*, Berlin.

ZACCARIA 1984 = C. ZACCARIA, *Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande dispersione: saccheggio, collezioni e musei*, in *AAAd* 24, pp. 117-167.

ZADOKS-JOSEPHUS JITTA 1967 = A. N. ZADOKS-JOSEPHUS JITTA, *Roman Bronze Statuettes from the Netherlands. Statuettes Found South of the Limes*, Groningen.

ZAHLHAAS 1991 = G. ZAHLHAAS, *Schmuck der Antike au einer norddeutschen Privatsammlung*, München.

ZAMPIERI 2000 = G. ZAMPIERI, *Bronzi antichi del Museo archeologico di Padova*, Roma.

ZANKER 2008 = P. ZANKER, *Arte romana*, (ed. italiana a cura di D. La Monica), Roma.

ZORZI 1979 = A. ZORZI, *La Repubblica del leone. Storia di Venezia*, Milano 1979.

ZORZI 1987 = M. ZORZI, *La libreria di S. Marco. Libri lettori, società nella Venezia dei Dogi*, Milano.

ZORZI 2006 = M. ZORZI, *Il regno italico e le scuole veneziane (1806-1814)*, Venezia.