



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema
e della musica

Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte

POSEIDONE: IL MITO TRA ICONOGRAFIA E ICONOLOGIA

Relatore: Alessandra Pattanaro

Laureando: Martina Scudiero

Matr. 2024250

Anno Accademico

2021/2022

E tu crescevi,
re dal tridente d'oro,
ed in robusta
giovinanza venivi.

Inno a Nettuno, Leopardi

INTRODUZIONE	5
PRIMO CAPITOLO: INTRODUZIONE METODOLOGICA	7
1 Principi dell'iconologia	7
2 L'uso delle fonti e della mitologia.....	10
2.1 Alle origini del mondo.....	13
2.2 Il mito olimpico	15
SECONDO CAPITOLO: POSEIDONE	17
1 Carattere e imprese	17
1.1 Poseidone o Nettuno ?	18
1.2 Il matrimonio con Anfitrite, le amanti e la discendenza.....	19
1.3 Zeus tra scontri ed incontri	21
1.4 Atena protegge e governa l'Attica.....	23
1.5 Le vicende di Minosse e Teseo	26
2 Poseidone in letteratura	28
2.1 Il rancore contro Troia narrato nell'Iliade	28
2.2 Eneide: "Quos ego"	31
2.3 L'Odissea racconta di offese punite	32
2.4 Metamorfosi di Cenis, Amimone e Coronide.....	35
3 L'uso dei tipi iconografici	37
3.1 I tipi iconografici arcaizzanti.....	38
3.2 Il Poseidone del Laterano con il piede sull'aplustre.....	39
3.3 Il tipo di Eleusi-Heraklion	40
3.4 Il gigante di Melos con l' himation	41
3.5 Poseidone alla corte estense	42
3.6 L'iconografia di Poseidone per rappresentare Venezia.....	46

4	Il culto di Poseidone	49
4.1	I santuari	50
4.2	Le feste in suo onore.....	52
4.3	Cavalli, delfini e altri animali	53
	TERZO CAPITOLO: UNA PANORAMICA DI POSEIDONE NELL'ARTE	56
1	Introduzione terminologica	56
2	Poseidone effigiato nell'arte antica	61
2.1	Gli scambi culturali tra Roma e Grecia	68
3	La sopravvivenza degli dei nel Medioevo	69
4	Il rinnovamento del Rinascimento.....	75
4.1	La trasposizione dei miti in pittura	76
4.2	Il mare magnum delle trasfigurazioni.....	87
4.3	Riflesso del «decorum» nelle fontane	92
5	Un tuffo nell'arte contemporanea.....	96
	In conclusione.....	99
	Elementi intervisuali.....	101
	Bibliografia.....	125
	Sitografia	127

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha lo scopo di indagare le variazioni di costruzione e trattamento dell'iconografia che la rappresentazione di Poseidone subisce nel corso del tempo, secondo i vari contesti di fruizione e ai diversi livelli della committenza.

Il nucleo centrale del lavoro verte, dunque, sullo studio delle immagini mitologiche recanti la figura di Poseidone nelle diverse correnti artistiche, in particolare sull'individuazione di quelle rappresentazioni che rivelano delle analogie, o differenze, nella costruzione delle immagini: lo stesso mito raccontato in diverse versioni. Si tratta di individuare quali caratteri che conferiscono al mito significati e funzioni auto rappresentative, cambiano o rimangono uguali. Lo scopo dello studio è di individuare alcune tra le differenti soluzioni narrative, attraverso il modo in cui di volta in volta il mito e il dio del mare viene reso, percepito e interpretato, col cambiare dei contesti, della cronologia e della committenza.

Il lavoro si articola dunque in una introduzione di carattere metodologico-comprendente una sintesi sulle origini della dottrina, in particolare di Warburg e Panowsky - e procede con un breve approfondimento sull'uso delle fonti, in particolare sulla funzione che il mito ricopre nel corso dei secoli. Tale riflessione ha origine dall'approfondimento sui pensatori novecenteschi, Gombrich e Panofsky per citarne alcuni, che conferiscono notevole importanza alla conoscenza dei testi letterari, quale premessa fondamentale per lo sviluppo del tema scelto dal committente. L'iconologo che si appresta dunque al riconoscimento deve conoscere la letteratura per non cadere in errore. Seguendo questo principio nel secondo capitolo si approfondiscono i miti in cui Poseidone è protagonista e ne vengono evidenziati i comportamenti, rivelando connotati e caratteristiche significative.

Si seguono le gesta di questa divinità anche nella letteratura greca e latina: Iliade ed Eneide, Odissea e Metamorfosi sono cariche di miti che trovano eco nella riproduzione artistica. Da questo approfondimento si è constatato che alcuni atteggiamenti sono reiterati e assumono le caratteristiche dei tipi iconografici. Dopo una breve spiegazione sull'etimologia, si procede al riconoscimento dei tipi maggiormente in uso, e, in particolar modo l'arte antica, avendo necessità di affermare la potenza del dio, si rivela particolarmente prolifica nei racconti che lo riguardano.

Il culto di Poseidone ha fornito agli artisti materiale per realizzare oggetti d'arte, non solo vasi e sculture ma anche templi a lui dedicati. Nella città che porta il suo nome, Posidonia, gli archeologici hanno scoperto, un santuario a lui eretto e molteplici monete che lo raffigurano con il tridente.

La maggior parte di queste opere ha messo in luce i connotati di una potenza che governa su tutti i mari e sui venti che agiscono su di essi, valicando il mito delle origini che lo associava alla terra e ai suoi terremoti.

Le civiltà primordiali per esorcizzare la paura provocata dalla profondità inesplorata del mare, lo immagina come un dio capriccioso, a volte calmo e altre terribile. Alcune città per evitare eventuali ripercussioni innalzano Poseidone a protettore del popolo. Il caso della Repubblica Serenissima ha attirato maggiormente la nostra attenzione e, sempre nel secondo capitolo, si analizza proprio quest'ultimo aspetto. Il dio diventa simbolo di una talassocrazia militare, accompagnando Venezia nella sua cavalcata contro tutti i popoli. Nel corso del terzo capitolo, questa declinazione, insieme ai miti e alle imprese, viene rintracciata all'interno di opere d'arte.

L'ultima sezione affronta l'aspetto più pratico analizzando, per opere esemplari, l'evoluzione iconografica. È emerso che la figura di Poseidone si presta ad essere adottata in diversi generi pittorici, quali i ritratti simbolici e allegorici, ma anche le storie. Per i periodi storici dell'antichità, del medioevo, dell'età moderna e contemporanea sono analizzate alcune opere indicative in cui si seguono le variazioni iconografiche. In particolare nel periodo dell'arte moderna la sua proliferazione è tale da richiedere una suddivisione in peculiari generi artistici quali i racconti del mito in pittura, la trasfigurazione dei connotati e l'applicazione della teoria del decorum alle opere statuarie. La figura del temibile dio del mare è dunque rintracciata all'interno d'incisioni, dipinti, affreschi, sculture e anche opere di arte applicata.

PRIMO CAPITOLO: INTRODUZIONE METODOLOGICA

1 Principi dell'iconologia

Data la complessità del tema, le pagine che seguono non hanno alcuna velleità di completezza ed esaustività, ma costituiscono un tentativo di individuare le linee di tendenza più rappresentative nell'approccio iconologico, attraverso la sintesi delle diverse posizioni.

Per quanto riguarda le origini della questione, bisogna tener presente che nel corso del Rinascimento viene impiegato per la prima volta il termine "iconografia", dal greco eikòn e grafè, immagine e scrittura, dunque descrizione dell'opera dal punto di vista oggettivo. In origine era applicata alla repertorizzazione dei ritratti di antiche personalità del mondo greco e romano, come testimoniano Giacomo Mazzocchi in *Illustrium Imagines*, 1517; Achille Staius con *Inlustrium virorum*, Roma 1596.

Esiste anche il termine "iconologia" eikòn e logos, immagine e ragione, ovvero interpretazione dell'immagine ad un livello più profondo. Tra i primi utilizzi vi è l'opera *Iconologia*, 1593, di Cesare Ripa. Entrambi i termini cambiano destinazione nel corso del Novecento con Aby Warburg e i suoi seguaci Saxl, Wind e soprattutto Erwin Panofsky, al quale spetta il merito della decodifica del metodo iconologico. Questo nuovo significato coinvolge i grandi pensatori d'inizio Novecento: iconologia diventa altro rispetto all'iconografia e vuole scrutare sotto la superficie.

Il punto di congiunzione tra la concezione ottocentesca e l'iconologia modernamente intesa è rappresentata dai quattro volumi elaborati da Èmile Mâle, nei quali l'iconografia medievale è letta attraverso la dottrina teologica e i testi agiografici.

Nel 1928¹, lo storico dell'arte Godefridus Hoogewerff conferisce notorietà alla materia creando la proporzione: Iconologia : iconografia = geologia : geografia, ovvero l'iconologia, come la geologia, ha il compito di indagare il sub-strato, mentre l'iconografia al pari della geografia, si ferma a livello della superficie.

Negli ultimi anni la proporzione ha nuovamente subito delle modifiche e si tiene maggiormente in considerazione l'influenza esercitata dai committenti. L'iconologia,

¹ Convegno Oslo, 1928; ripresa da Panofsky, 1955.

quindi risulta essere penetrativa e legata alla volontà del committente, mentre l'iconografia superficiale e correlata all'artista.

E' da queste riflessioni che nel corso del XX secolo l'iconografia riceve un nuovo impulso e si dota di un metodo con ossatura scientifica, che permette ad Aby Warburg di indicare una via di ricerca, che lui chiama "indagine iconologica". Tramite questo riesce a diffondere il termine "iconologia" in senso storico-artistico e non più disciplina a se stante. A sintetizzare ed ampliare le idee del maestro è Erwin Panofsky, il cui metodo esce nel 1939 in *Studies In Iconology: Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*². Secondo questo sistema l'obiettivo dell'analisi di un'opera è di sondare i rapporti che una società instaura tra forme e contenuti, a cominciare dai diversi significati di un soggetto. Tale ricerca può essere condotta su tre livelli.

Il primo è la "descrizione pre-iconografica" che si occupa del soggetto primario o naturale, suddiviso in fattuale ed espressivo. Per questo atto interpretativo è necessario un bagaglio di esperienza pratica ed il principio che lo controlla è la storia dello stile, ovvero la comprensione del modo in cui in determinate condizioni storiche, gli oggetti ed eventi sono espressi mediante forme.

Il secondo livello è quello dell'"analisi iconografica", volta a stabilire il soggetto secondario o convenzionale, costituente il mondo delle immagini, delle storie e delle allegorie. Panofsky, dunque, si basa sulla conoscenza delle fonti letterarie e mira a una comprensione profonda «[...]del modo in cui, in condizioni storiche variabili, temi o concetti specifici sono stati espressi mediante oggetti ed eventi ovvero la storia dei tipi [...]»³.

Infine, il terzo e ultimo livello è l'"interpretazione iconografica", detta anche sintesi iconografica, individua il significato intrinseco o "contenuto" dell'immagine, che è dato dall'intuizione sintetica. In conclusione si riferisce alla familiarità dell'artista con idee e atteggiamenti derivanti da convinzioni filosofiche o religiose della società cui appartiene, oppure dall'adesione a un periodo storico, a una classe sociale che lo condizionano. È la storia dei sintomi culturali o "simboli in generale".

² Panofsky, 1939, pp. 5-20.

³ Ibidem, p.17.

Tale suddivisione è ripresa nel metodo proposto da Giorgio Van Straten in *Introduzione all'iconografia*, 1985. Le fasi che dovrebbero condurre all'identificazione finale sono quattro⁴:

- Descrizione pre-iconografica: elenco di ciò che c'è, ciò che si vede;
- Descrizione iconografica: formulazione di un soggetto tramite la messa in relazione degli oggetti;
- Interpretazione iconografica: individuazione del significato profondo, viene dalla committenza e dalla società stessa;
- Interpretazione iconologica: individuazione del significato profondo di una rappresentazione e contestualizzazione dell'opera.

Gli ultimi due livelli riuniti rappresentano quella che per Panofsky è l'iconologia, fase non compresa nel manuale di Van Straten in quanto :

Iconologia è quel settore della storia della cultura che ha il compito di rintracciare le premesse culturali, sociali e storiche dei soggetti dell'arte e spiegare perché una data persona sia stata scelta in un dato luogo e un dato tempo e perché quel soggetto è stato raffigurato in una data maniera .⁵

Ernst Hans Josef Gombrich, in *Immagini simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, 1972⁶, fornisce la propria idea dell'iconologia. Secondo il suo pensiero l'identificazione dei testi illustrati in un quadro religioso o profano è parte del processo iconografico e la soluzione degli interrogativi iconografici richiede una buona dose di fortuna e di conoscenze di fondo. Se si ha un'intera serie d'illustrazioni che coincidono con un'analogia sequenza di un testo, allora la possibilità che la coincidenza sia meramente fortuita è quanto mai improbabile.

Il tema è argomento di studio e discussione ancora oggi. Gianni Carlo Sciolla, storico dell'arte del XXI secolo, porta attenzione ai generi iconografici. Il suo metodo, sintetizzato in *L'iconografia, Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*⁷, è costituito da quattro livelli: al primo si distinguono i "tipi iconografici", in altre parole si deduce se il personaggio è un soggetto religioso, storico

⁴ Van Straten, 1985, pp. 17-37.

⁵ Ibidem, pp. 26.

⁶ Gombrich, 2002, pp. 19-22.

⁷ Sciolla, 2010, pp. 41-78.

o mitologico (se la scena è complessa si individua se il tema è sacro o profano) ; al secondo livello si ricercano i “generi iconografici” quindi attraverso la conoscenza dello sviluppo dei generi figurativi (ritratto, natura morta, paesaggio) si segnala il corretto genere artistico; al terzo livello, importante per la nostra ricerca, si individuano le fonti letterarie o storiche utilizzate nelle opere artistiche, ed infine nel quarto livello, attraverso l’evoluzione degli schemi iconografici-figurativi, si individuano i modi scelti dalla cultura per rappresentare il tema.

Questa breve introduzione permette di dare fondamento metodologico alla ricerca. Le successive pagine forniscono il bagaglio necessario, che Panofsky individua nella seconda fase del metodo, Sciolla nel terzo livello e che, allo stesso modo, Gombrich indica come imprescindibile strumento, atto a sciogliere gli interrogativi iconografici.

2 L'uso delle fonti e della mitologia

Raramente un solo autore fornisce la versione più completa e chiarificatrice di un singolo mito e chi cerca di risalire alla forma originale non deve supporre che la più antica delle fonti scritte sia la più autorevole. Il mito è la risposta che ogni popolo utilizza per spiegare la realtà e superare le contraddizioni della natura. Infatti, gli dei e le dee, i semidei e i mortali della mitologia antica servono a chiarire la genesi del mondo e dell’umanità, l’azione dei fenomeni naturali, l’origine delle città e dei popoli. La natura ha i suoi elementi costitutivi: il cielo, la terra, il mare, il sottosuolo e in tutte le mitologie di ogni cultura sono personificati, il concreto è ciò con cui l’uomo ha maggiore confidenza. Tra questi il mare rappresenta una grande risorsa ma anche una minaccia: vi si può pescare, navigare per spostarsi ma le sue onde possono rovesciare in un istante le fragili barche degli uomini, o inondarne i villaggi. L’uomo, allora, immagina il mare come un dio capriccioso, a volte calmo e altre terribile.

Uno dei meccanismi fondamentali con cui il mito agisce sulla coscienza dell’uomo è appunto la paura. Aristotele, il grande filosofo greco del IV secolo a.C. afferma che assistere alle rappresentazioni teatrali in cui sono proposti in scena miti di questo tipo, provoca nello spettatore una *catarsi*, ovvero la partecipazione passionale alle vicende del dramma porta ad una forma di rasserenamento. Oltre al tema della paura, uno dei messaggi frequenti nelle mitologie è il richiamo ai limiti dell’uomo di fronte alla natura e agli dei. Il meccanismo, in questi casi, è quello del divieto e dell’ordine: non si può

intraprendere un'azione, ne superare un limite e quanto meno si può imitare qualcuno. Ulisse, ad esempio, è l'uomo assetato di conoscenza che affronta un viaggio oltre le colonne d'Ercole, l'invalidabile limite fissato alla conoscenza umana. Una volta giunto nei pressi del Purgatorio, montagna che nessun mortale può vedere, è Poseidone che deve interrompere il suo viaggio con un naufragio. Ulisse ha peccato di *hybris*, la superbia, e deve essere punito.

Il metodo interpretativo che consiste nell'attribuire alla mitologia un senso edificante, risale perlomeno agli stoici⁸. L'ambizione di conciliare la filosofia con la religione popolare li spinge non solo a reinterpretare gli dei tradizionali in termini di simboli fisici, ma anche all'occasione a scoprire nelle loro personalità e vicende un insegnamento morale⁹. L'esegesi proposta giustifica i racconti sulla dissolutezza degli abitanti dell'Olimpo, spesso perduti in orge e crudeltà. Se, infatti, Omero ha raccontato le turpitudini degli dei, lo ha fatto con una recondita intenzione di moralizzazione. L'esegeta ha dunque il compito di svelare il messaggio segreto distinguendo sotto le frivolezze letterarie, il senso profondo, simile al lavoro dell'iconologo con le opere d'arte.

Si costituisce così il "metodo allegorico" che viene sistematicamente usato all'inizio dell'epoca cristiana. L'interpretazione allegorica permette agli spiriti desiderosi di salvare la religione dei padri, un mezzo per rigenerarla e conciliarla con le esigenze e gli scrupoli nuovi della loro coscienza. Chi già attribuisce forme e dignità divine alla Salute o alla Vittoria, non trova difficoltà a scoprire tali caratteristiche nei protagonisti divini della mitologia. In considerazione di questa forza rinnovatrice qualche padre fondatore si mostra ostile a quel metodo che potrebbe offrire ai pagani gli strumenti giusti per difendersi. Il metodo allegorico, infatti, non è esente da pericoli perché contribuisce a perpetuare il ricordo degli dei e neppure le parole di Gregorio di Tours¹⁰ «Lasciamo gli dei là dove si trovano e volgiamoci al Vangelo» sortiscono alcun effetto.

⁸ Sez nec, 1981, pp. 110- 120. Gli stoici si rifanno allo stoicismo, la dottrina e la tradizione che si collega a Zenone di Cizio.

⁹ Ibidem, p. 116.

¹⁰ Gregorio di Tours (o G. Turonense): scrittore e cronista (Clermont 538 circa - Tours 594). Recatosi a Tours per essere guarito da s. Martino, vi divenne vescovo nel 573. Oltre a opere di carattere religioso, *Liber in gloria martyrum*, *Liber in gloria confessorum*, compose l'*Historia Francorum* in 10 libri. Nelle opere di carattere religioso è solito fare riferimento ad ammonimenti morali insieme ai racconti agiografici.

Il metodo è un ausilio per ridurre la mitologia allo stato di inoffensivo elemento ornamentale e la maggior parte degli uomini di cultura, non potendo ignorare le opere lascive di Virgilio e Omero, ricerca il senso profondo celato sotto quello letterale degli scritti. La mitologia lentamente tende a fondersi con la teologia: si scoprono nei suoi episodi prefigurazioni della verità cristiana. È il caso dell'*Ovide moralisé*, composto all'inizio del quattordicesimo secolo, da un anonimo identificato con Filippo di Vitry, in cui si ritrova nel poema ovidiano l'intera dottrina teologica.

Nella cultura occidentale post-antica i miti delle origini rimangono presenti come soggetti artistici e letterari, sviluppati e rielaborati secondo l'epoca e l'ambiente specifico. Essi servono da *exempla* per ammonimenti morali e forniscono materiale inesauribile alla poesia, al teatro e alla pittura. Si fa ricorso ai miti per coniare nuovi linguaggi figurativi o formali, nonché per l'articolazione dell'immagine che una cultura fornisce di sé stessa, tramite la costruzione di allegorie e simboli. La versione letteraria e quella artistica spesso coincidono, poiché risentono dello stesso clima culturale, il confronto rappresenta il sostrato intellettuale dello studioso.

La versatilità degli antichi miti dà adito a numerose interpretazioni, possibili a seconda dell'epoca e della creatività dell'artista. Per costruire un'immagine iconografica egli trae ispirazione da una fonte letteraria. Tuttavia, la traduzione dell'episodio nella composizione, non è atto diretto e automatico. L'artista ricorre a schemi compositivi già elaborati dalla tradizione o dalla cultura figurativa a lui coeva. L'utilizzo può avvenire in maniera letterale, trasferendo direttamente nella sua opera uno schema già anteriormente preparato, senza variazioni di sorta, o, al contrario, può mutarlo.

Ogni artista può creare dello stesso mito o allegoria, la propria libera interpretazione, dandone talvolta spiegazione in "libretti", ovvero fascicoli nei quali vengono tracciati i programmi¹¹. La prassi è abitualmente in uso nella seconda metà del Cinquecento ed il programma per il Palazzo Caprarola di Zuccari, scritto da Annibal Caro¹² è uno degli esemplari più compiuti. In generale i committenti con il supporto di iconologi, storici e intellettuali creano dei programmi personalizzati. Salvatore Settis chiama questo scambio il "Gioco delle Parti" in cui i componenti sono l'artista che plasma la storia, il committente che fornisce le idee iniziali insieme al denaro ed i letterati o iconologi che uniscono il rispetto della tradizione con la volontà del committente.

¹¹ Gömbrich, 2002, p. 20.

¹² Ibidem, pp. 22-23.

Quando non si rinvengono questi programmi e le immagini non sono spiegabili tramite i testi, l'interpretazione iconografica diventa una ricostruzione e si creano dei rischi di sintesi. Gömbrich nell'introduzione a *Immagini simboliche*, aggiunge a questo genere di inconvenienti il "principio di intersezione"¹³. Il fatto che un soggetto possa avere molteplici significati rende potenzialmente infinite le sue interpretazioni. Gömbrich riporta il caso di Icaro, legato sia al tema dell'acqua sia a quello del fallimento, o di Nettuno insieme potenza divina e personificazione dell'acqua.

Dal diciannovesimo secolo lo sforzo dei mitografi è stato quello di ridefinire la mentalità primitiva, reso ostico dal fatto che gli antichi hanno elaborato una serie di sistemi in contraddizione tra loro, per rendere le loro origini intellegibili. Gli dei sono sopravvissuti nei sistemi di idee già costituiti alla fine del mondo pagano, in quelle teorie interpretative che gli antichi stessi avevano elaborato per spiegare l'origine e la natura delle loro divinità.

2.1 *Alle origini del mondo*

Entrando più nello specifico delle teorie interpretative elaborate dagli antichi per giustificare le proprie origini, ne rappresenta un caso, la *cosmogonia*, dal greco kosmogonía, kósmos 'mondo' e -gonía 'generazione'¹⁴.

Una prima distinzione separa le cosmogonie in cui un essere supremo, dotato di personalità e separato dal mondo crea tutte le cose, da quelle, in cui uno o più principi primordiali si uniscono tra loro dando vita al resto. Le cosmogonie appartenenti alla prima categoria sono proprie delle grandi religioni monoteistiche, quali il giudaismo, l'islamismo e le religioni primitive che comprendono la nozione di un supremo essere creatore. Chiamate "cosmogonie creazionistiche" hanno al loro interno un'articolata differenziazione, in particolare la "cosmogonia per genealogia", identifica la creazione del mondo greco¹⁵: la divinità suprema, che instaura l'ordine del cosmo, è collocata alla fine del processo di sviluppo, differenziandosi nettamente sia dalle supreme e uniche divinità delle religioni monoteistiche, sia dalle figure di esseri supremi delle religioni primitive. Queste regole cosmogoniche distinguono le civiltà arcaiche basate sul concetto di creazione *ex nihilo*, da quelle in cui all'origine di tutto vi è il passaggio dal

¹³ Gombrich, 2002, pp. 25-26.

¹⁴ Berlin, 2011, pp. 20-30.

¹⁵ Graves, 1989, pp. 20-25.

caos al cosmo. Ulteriore differenza tra le due creazioni è il fatto che, secondo la creazione ex nihilo, per l'uomo occidentale, dal momento in cui la realtà è creata vive di vita autonoma, mentre nelle cosmogonie arcaiche l'ordine deve essere sostenuto da un complesso mitico- rituale.

Le credenze religiose ritrovate nell'Europa neolitica, 7000 a.C.- 1700 a.C., sono omogenee, basate sul culto di una dea Madre considerata immortale, immutabile e onnipotente. Essa è una matriarca associata alla luna e temuta dagli uomini che le obbediscono cecamente. Il tempo è suddiviso a seconda delle lunazioni e tutte le cerimonie più importanti sono celebrate in corrispondenza di determinate fasi della Luna. Anche i mutamenti stagionali sono identificabili nelle tre fasi della matriarca: primavera-vergine, estate-ninfa e inverno-vegliarda, ed in questo sistema matriarcale non esiste il concetto di paternità. La grande dea sceglie gli amanti per soddisfare il suo piacere e non per dare un padre ai suoi figli. La posizione degli uomini migliora quando il rapporto tra coito e gravidanza è stabilito. Ogni anno un uomo viene scelto dalla ninfa vitale e sacrificato alla fine di esso, il suo sangue sparso nei campi li renderebbe fecondi. Più volte è modificato il periodo di morte del re e anche il numero, in un caso essi sono due gemelli: uno sacrificato a metà inverno e l'altro alla fine dell'anno.

Nell'antica mitologia greca si riflettono soprattutto questi mutevoli rapporti tra regina e i suoi amanti, che iniziano con il sacrificio annuale o biennale del divino padre e terminano col tramonto del matriarcato. In particolare per i greci è Gea, la Terra, a unirsi con Urano¹⁶, il Cielo, a dare origine agli altri dei e infine all'uomo.

Il sistema religioso olimpico così costituito, è poi accettato: si ottiene una divina famiglia di sei dei e sei dee, capeggiata da Zeus ed Era. Il sistema matrilineare cade quando la dea fomenta una rivolta ai danni di Zeus¹⁷.

L'interpretazione delle singole leggende, benché seguano un medesimo schema, sono oggetto di continue revisioni. Se taluni miti appaiono confusi e sconcertanti, è perché il mitografo ha deliberatamente o incidentalmente errato nell'interpretare un sacro affresco o un dramma rituale.

¹⁶ www.treccani.it

¹⁷ Graves, 1989, pp. 25-30.

2.2 Il mito olimpico

Il testo *Teogonia* di Esiodo, VII a.C., è la fonte di riferimento in cui si spiega l'origine e il governo del mondo, secondo il mito olimpico che si sviluppa in Grecia in seguito a quello della Luna. L'olimpico inizia ora a popolarsi dei personaggi più noti alla società odierna, tra cui Poseidone e i suoi fratelli.

Partendo dal mito pre-olimpico¹⁸ all'inizio di tutte le cose, la Madre Terra emerge dal caos e partorisce nel sonno il figlio Urano. Con le piogge feconde, versate nelle pieghe segrete della dea, si generarono tutte le cose: erba, fiumi, fiori, laghi e il creato intero. I primi figli della dea, con aspetto quasi umano sono i giganti, esseri di proporzioni smisurate con la parte inferiore del corpo a forma di serpente, seguiti dai tre feroci Ciclopi monocoli, figli ribelli che Urano caccia nel Tartaro. Ultimi ad essere generati sono i Titani, dei di alta statura che indotti dalla Madre Terra e guidati da Crono, il più giovane, evirano il padre Urano con una falce donata dalla stessa madre. Svincolatisi così dalla tirannia del padre, i Titani liberano i Ciclopi e affidano la sovranità a Crono. Egli, abbagliato dal supremo potere, confina nuovamente i fratelli e prende in sposa sua sorella Rea¹⁹. A causa di una profezia che gli rivela la morte per mano di uno dei suoi figli, ogni anno Crono divora quelli generati dalla dea: prima Estia, poi Demetra ed Era, Ade ed infine Poseidone. Taluni dicono che Poseidone non è mai stato divorato e vomitato, e che al suo posto Rea offre in pasto a Crono un puledro, nascondendo Poseidone tra un branco di cavalli²⁰.

Rea furibonda quando partorisce il terzo figlio maschio, Zeus, lo affida alle cure della Madre Terra e al suo posto dona una pietra avvolta in fasce. Il bimbo cresce tra i pastori dell'Ida e raggiunta la maturità chiede alla madre Rea di divenire il coppiere di Crono. In questa veste Zeus, mescendo il vino con l'emetico, fa rigurgitare al padre dapprima la pietra, poi le sorelle e i fratelli maggiori²¹. Tutti in coro implorano Zeus di guidarli contro i Titani, fedeli servitori di Crono, in una guerra, che prende il nome di "Titanomachia". Per vincere il conflitto, ormai in corso da dieci anni, Zeus, su consiglio della Madre Terra, libera i Ciclopi e i giganti centimani, esiliati nel Tartaro. Questi

¹⁸ Divinità precedenti alla generazione dei sei olimpici, erano Titani, uomini e donne di grandi dimensioni.

¹⁹ *Teogonia*, Esiodo.

²⁰ Pausania, VIII, 8.2.

²¹ Secondo Omero, Poseidone è fratello minore di Zeus.

forniscono delle armi ai tre fratelli a capo della guerra: a Zeus la folgore, arma invincibile, ad Ade un elmo invisibile e a Poseidone un tridente²². I tre dei armati si introducono segretamente nella dimora del padre e mentre Poseidone distrae Crono con il tridente, Zeus lo colpisce con la folgore. Sconfitti tutti gli avversari, le divinità nate da Crono e Rea prendono come dimora il Monte Olimpo, e ottengono su di se l'appellativo di Olimpi o Dodektheon²³.

Altra battaglia, dal greco μάχια, “-machia”, che le fonti raccontano, è la “Centauromachia”. Spesso è rappresentata nelle decorazioni dei templi greci, chiamata a simboleggiare il conflitto tra la selvaticità e la civiltà, ovvero, politicamente, la lotta tra i barbari, i persiani e i greci²⁴. Fregi e metope risalenti al periodo successivo le guerre persiane, 490-480 a.C., tra gli altri quelli del Tempio di Zeus a Olimpia e di Poseidone a Capo Sunio, trattano proprio questo conflitto. Ovidio narra²⁵ l'episodio sanguinoso con dovizia di particolari. I lapiti, pacifici abitanti della Tessaglia stanno celebrando le nozze del loro re Piritoo con Ippodamia, quando i Centauri²⁶, invitati ai festeggiamenti, cominciano a comportarsi in maniera selvaggia e scandalosa. Improvvisamente uno tra loro, Eurito, ebbro di vino, assale la sposa. Da qui si genera una furibonda lotta in cui calici e coppe, tavoli, corna di cervo e ogni cosa a portata di mano, servono da arma. Ovidio racconta come sangue, interiora e cervella schizzano ovunque e solo l'intervento di Teseo, amico di Piritoo ed eroe rinomato per essere l'uccisore di mostri, pone fine al massacro e caccia i centauri.

Questo genere di atti di violenza corale che affasciano e trovano facile riscontro artistico non sono presenti nell'elaborato. Si è scelto infatti di evidenziare in maniera oggettiva gli eventi, cercando di fornire una panoramica delle vicende che gravitano attorno alla figura di Poseidone, partendo dal suo carattere torvo a tratti splendente.

²² Approfondimento e differente versione nel secondo capitolo.

²³ dal greco δώδεκα, dodeka, "dodici", e θεῶν, theon, "tra gli dèi", sono i dodici dèi principali della mitologia greca.

²⁴ Moorman, 1997, p. 205.

²⁵ Metamorfosi, libro XII, verso 210-535.

²⁶ Centauri: mitici esseri annoverati da Omero tra le creature selvagge, con busto e testa umani e corpo equino, erano figli di Issione. Per lo più brutali, lascivi e amanti del vino accompagnano spesso il corteo di Bacco. Chirone, precettore di Arione è uno tra i pochi centauri ritenuto saggio.

SECONDO CAPITOLO: POSEIDONE

1 Carattere e imprese

Posidone, Ποσειδῶν - Poseidṓn, o nell'accezione greca di Poseidone²⁷ e Nettuno secondo il credo romano, è nel mito classico il dio del mare e dei marinai. Numerose sono le fonti utilizzate per rintracciare le sue origini mitiche: la versione che racconta Esiodo nella *Teogonia* riporta che egli nasce dall'unione di Crono con la sorella Rea e viene dal primo mangiato insieme ai fratelli; Pausania invece ricorda che Rea salva il figlio, affidandolo ancora bambino alle nove Telchine²⁸ che forgiavano per lui il tridente²⁹. Forcone a tre rebbi talora uncinati è forse il risultato del tentativo umano di rappresentare il lampo, come per la folgore di Zeus. Con questa potente arma Poseidone è in grado di sconvolgere le acque o di calmarle, di scatenare tempeste, di far tremare la terra e originare sorgenti³⁰.

In origine Poseidone è dio della terra, delle profondità e delle acque, ed ottiene il supremo controllo sulle ultime dopo la vittoria contro il padre tiranno, conseguita con i fratelli³¹, Ade e Zeus. I tre dei insieme custodiscono l'Olimpo e la Terra, mentre per stabilire il dominio delle varie sfere, estraggono a sorte delle tessere da un elmo: Zeus leva quella del cielo, divenendo dio supremo; Ade quella dell'oltretomba e Poseidone quella del mare.

Per controllare la parte di mondo sotto la sua custodia costruisce un palazzo subacqueo al largo di Egea in Eubea, nelle cui stalle albergano bianchi cavalli, con zoccoli di bronzo, criniere d'oro e un aureo cocchio trainato da ippocampi³², al cui apparire subito cessano le tempeste e mostri marini emergono dalle onde facendone da scorta.

²⁷ Graves, 1989, pp. 35-36. Rintracciabile come Potidam, forse ricalca l'epiteto della madre a cui era sacra la città di Potida con il significato di "la dea dell'acqua Ida".

²⁸ Le Telchine sono figlie del Mare, creature con la testa di cane e le mani a forma di pinne. Avevano costruito per Crono il falchetto usato per evirare il padre Urano.

²⁹ Un'altra versione sostiene che viene donato dai Ciclopi in occasione della centauromachia. In origine il tridente era simile alla folgore di Zeus, una doppia bipenne di selve sacra a Rea e che gli uomini non potevano toccare.

³⁰ Hall, 1974, p. 40.

³¹ Crono genera da Rea: Estia, Demetra, Era, Ade, Poseidone e infine Zeus. Omero è una delle poche fonti che indica Poseidone come fratello minore di Zeus.

³² Hall, 1974, p. 237. Ippocampi: mitica creatura marina con la parte anteriore equina e la parte posteriore di pesce.

Poseidone ha un carattere cupo e litigioso, a tratti impetuoso, per lo più imbronciato e terribile nella vendetta. Tali caratteristiche sono desunte dalle diverse mitologie che immaginano il mare come un dio capriccioso, a volte calmo e a volte terribile, grande risorsa ma anche pericolosa minaccia.

Nelle rappresentazioni artistiche è spesso riprodotto come un vegliardo dalla capigliatura folta e riccioluta, con la barba bianca, anche se Omero nell’Odissea ci fornisce una caratteristica fisica differente, definendolo «[...] Signore della terra, dio dai bruni capelli [...]»³³.

Nell’arte antica appare sereno e maestoso come Zeus, mentre nel Rinascimento e nell’epoca barocca ha spesso un aspetto alquanto selvaggio, con le chiome al vento, sottolineando quell’influenza culturale, già ricordata da Panofsky³⁴. Agli artisti è tuttavia concesso di esprimersi liberamente nella resa pittorica e/o scultorea, come testimoniano alcune rappresentazioni barocche in cui lo sguardo diventa fiero, il portamento regale e il fisico giovane ed atletico.

1.1 Poseidone o Nettuno ?

Il dio del mare è anche conosciuto, soprattutto nell’Europa occidentale, con il nome latino Neptūnus, tradotto in Nettuno. Non è infrequente, infatti, che nel mondo antico le divinità di una religione siano identificate con quelle di un’altra. Spesso è il risultato di conquiste o di contatti commerciali tra popoli di navigatori. L’assimilazione delle divinità della Grecia con quelle romane Probabilmente inizia prima dell’espansione di Roma, ed è ormai usanza consolidata all’epoca delle colonie greche nell’Italia meridionale e nel III secolo a.C. L’identificazione di una divinità avviene per lo più per analogia di funzioni e caratteristiche, in questo modo il dio romano Nettuno, assorbe i tratti e i miti del dio greco del mare, Poseidone. Le antiche divinità romane, scarsamente caratterizzate, sono notevolmente arricchite con l’identificazione al Pantheon greco.

Le figure dell’Olimpo greco sono pervenute maggiormente nella versione latina, grazie all’uso della lingua più diffusa rispetto a quella greca. Sovente le opere conservate nelle gallerie e/o nei musei riportano il nome di “Nettuno” nelle titolazioni, ne sono esempi il *Trionfo di Nettuno* di Luca Giordano, *Nettuno consegna doni a Venezia* di Giovan

³³ Odissea, canto IX, verso 535.

³⁴ Per approfondimenti fare riferimento al capitolo uno.

Battista Tiepolo e molti altri su cui si avrà modo di approfondire. Testi, monografie, opere critiche e ogni genere di riferimento letterario e non, utilizzano scambievolmente entrambi i nomi, senza per questo cadere in errore. Per ordine e chiarezza nell'elaborato si è presa la decisione di utilizzare il nome latino per gli argomenti inerenti all'aspetto iconografico, poiché nelle opere critiche del Novecento prese come riferimento, è più ricorrente il termine "Nettuno"; mentre il nome greco Poseidone, nelle forme anche di Poseidon e Posidone, è usato per raccontare le vicende mitologiche poiché in relazione a opere letterarie di origine greca.

1.2 Il matrimonio con Anfitrite, le amanti e la discendenza

Poseidone, dopo aver ottenuto un posto nell'Olimpo ed essersi aggiudicato il dominio sulla sfera marina, si volge alla ricerca di una moglie in grado di sopravvivere in mezzo al mare. La scelta ricade sulle Nereidi, ninfe gentili e di bell'aspetto, figlie di Nereo³⁵ e Doride³⁶, che dimorano negli abissi del mare e hanno come animali domestici cavalli marini e delfini. La prima ad attirare la sua attenzione³⁷ è Teti, ma una profezia dice su di lei: «Quando la Nereide Teti avrà un figlio, costui sarà più forte di suo padre. Quindi, attenzione Zeus, se intendi sposarla, il figlio che nascerebbe ti porterebbe via il trono»³⁸. Una volta conosciuto questo oscuro segreto, lascia che sia Peleo a sposarla e posa gli occhi sulla sorella Anfitrite³⁹. Quest'ultima, sdegnando la proposta, si rifugia sul monte Atlante e solo l'intervento di un messaggero di Poseidone, un certo delfino, la induce al consenso e di conseguenza a convolare a nozze⁴⁰. Con l'inizio dei festeggiamenti Poseidone, grato a Delfino, ne immortala l'immagine tra le stelle del firmamento⁴¹.

³⁵ Nereo: dio del mare delle divinità pre-olimpiche ; rappresentato come uomo dignitoso con il busto di uomo e la parte inferiore a forma di pesce e con in mano lo scettro. Diversamente da Poseidone sempre di cattivo umore, è di indole benevola.

³⁶ Esiodo, *Teogonia*, vv. 233-264. Doride è figlia di Oceano

³⁷ Zeus per primo si invaghisce della ninfa e combatte con il fratello, fino alla scoperta della sentenza.

³⁸ Eschilo, *Prometeo legato*. Il figlio in questione sarà Achille, eroe dell'Iliade.

³⁹ Anfitrite, una Nereide – figlia di Nereo e Doride – secondo il Teogonia di Esiodo (metà VIII secolo a.C. – VII secolo a.C.), o una Oceanide – figlia di Oceano e di Teti – secondo Apollodoro (180 a.C. circa – 120-110 a.C.) che la include sia fra le Nereidi che fra le Oceanidi. Nei poemi omerici significa semplicemente "il mare" e non si identifica con la moglie di Poseidone.

⁴⁰ Graves, 1989, nota 1, p.51. Teti, Anfitrite e Nereide sono diversi appellativi locali della stessa triplice dea Luna nel suo aspetto di signora del mare. Poiché Poseidone è il dio padre degli Eoli che si sono dedicati ai commerci marittimi, pretese d'essere marito della dea in tutte le località dove essa contasse dei fedeli.

⁴¹ Igino, *Astronomia poetica*, libro II, v. 17.

La leggenda di questo mammifero marino è un'allegoria sentimentale: i delfini si mostrano, infatti, quando il mare tempestoso si placa.

L'iconografia, che prende il nome di "Trionfo di Nettuno", la rappresenta giovane sposa mentre cavalca un delfino, vicino al carro di Poseidone, oppure siede con lui sul cocchio a forma di conchiglia. Un drappo ondeggia sopra il suo capo, elemento caratteristico di molte divinità marine dell'antichità e la neo coppia viene accompagnata da un corteo di nereidi, o dai tre figli Tritone, Roda e Bentesicima. Secondo il mito originario le figlie sono la stessa dea Luna nelle tre facce: Tritone la felice luna nuova (in seguito mascolinizzata); Roda la luna piena del raccolto e Bentesicima la pericolosa luna calante.⁴² Questa è la progenie ufficiale giacché molti altri figli nascono dai diversi amori che Poseidone intreccia con dee, ninfee e donne mortali.

Tra di esse si annovera Medusa, una delle Gorgoni che cede al corteggiamento ostinato nel santuario di Atena⁴³: quest'ultima offesa da tale comportamento, punisce Medusa facendole assumere un aspetto orrendo e dando al suo sguardo la capacità di pietrificare chiunque. Quando più tardi Perseo la decapita, dal suo cadavere balzano fuori Crisaore e Pegaso, il cavallo alato, figli di Poseidone. Per questa vicenda negli apparati iconografici della dea Atena si ritrova lo scudo con riprodotto il volto di Medusa.

Anche la dea Demetra attira le mire di Poseidone e pur di sottrarsi alle sue proposte d'amore si trasforma in cavalla. A nulla valgono i suoi sforzi poiché il dio, trasformatosi a sua volta in stallone, la raggiunge e dalla loro unione nasce il destriero alato Arione.

Da questi incontri Poseidone lascia una numerosa stirpe: i giganti Oto ed Efialte avuti da Ifimedia, il cacciatore Orione e il ciclope Polifemo; i briganti Cercione e Scirone uccisi dall'altro suo figlio Teseo e ancora il pugilatore Amico; i sei figli avuti da Alia che fatti impazzire da Afrodite tentano di violentare la propria madre; Busiride sconfitto da Eracle ed infine i gemelli Belo e Agerone. Figura tra le sue amanti anche Alope che rimasta incinta di Poseidone dà alla luce un figlio che affida a una cavalla, mentre lei viene trasformata dal dio in sorgente alla fine della vita passata in prigionia; o ancora Amimone che è salvata da Poseidone dall'incontro con un satiro⁴⁴.

⁴² Graves, 1989, nota 1, p. 52.

⁴³ Atena nel mondo romano viene chiamata Minerva. E' consueto riferirsi alla vicenda con il titolo *Medusa e Minerva*.

⁴⁴ Di questo mito nell'elaborato si propone anche una versione alternativa, proposta in chiave satirica da Luciano.

Tra questi amori vi è anche quello per Pelope⁴⁵, il sovrano di Pisa in Elide, servito da Tantalos come cibo agli dei per provarne l'onniscienza, subito ricostruito e trasportato sull'Olimpo da Poseidone, viene nominato suo coppiere e compagno di letto.

Anfitrite non è indifferente a tutti questi amori e talvolta si rivela moglie gelosa. Una delle sue vittime è Scilla⁴⁶ e per punirla getta delle erbe magiche nella fontana dove la fanciulla è solita fare il bagno. A contatto con l'acqua Scilla si trasforma in un mostro orribile dalla testa e il corpo di donna, che termina in un'appendice pisciforme da cui sporgono teste di cani voraci.

Questi sono solo alcuni dei figli e delle compagne che Poseidone ha nel corso della sua vita, infatti, come il fratello Zeus, ha mantenuto uno stile di vita costellato da tradimenti con donne molto feconde. I due possono essere considerati ipostasi l'uno dell'altro, il maggiore che governa il mare, il minore il cielo e di conseguenza tutto il mondo. La loro rappresentazione talvolta confluisce in un analogo tipo iconografico.

1.3 Zeus tra scontri ed incontri

Poseidone è fondatore insieme a Zeus della stirpe delle divinità olimpiche e al suo fianco combatte la Titanomachia. Ade, Poseidone e il più giovane Zeus governano in serenità la Terra, l'Olimpo e le altre sfere. L'ultimo tra questi, divenuto con la morte del padre il supremo padrone del mondo, acuisce la sua superbia, petulanza e arroganza. Il suo atteggiamento incrina il rapporto con i fratelli che, giunti allo stremo, intentano una congiura. Era, Poseidone, Apollo e gli altri olimpi lo circondano infatti durante il sonno e lo legano al letto con corde di cuoio annodate cento volte. A nulla servono le minacce di morte di Zeus e solo l'intervento della nereide Teti, libera il dio, scongiurando così una guerra civile. Le punizioni sono esemplari: Era, l'organizzatrice del colpo, viene appesa al cielo con bracciali d'oro e un'incudine ad ogni caviglia; Poseidone ed Apollo sono costretti a servire il re Laomedonte per il quale costruiscono le mura di Troia⁴⁷.

⁴⁵ Gli dei capiscono subito capito il gioco e rifiutano il cibo, tranne Demetra che ne mangia un pezzo di spalla. Tantalos è punito all'inferno e Pelope ricostruito emerge dalla schiuma bianca così bello che il dio del mare subito se ne innamora e lo trasporta sull'olimpio. Colà lo nomina coppiere e compagno di letto come avrebbe fatto di lui a poco Zeus con Ganimede. Una volta ritornato sulla terra Poseidone dona la sua protezione e due cavalli.

⁴⁶ Scilla: Secondo il mito è la bellissima figlia di Trieno o di Forco, il dio marino, e di una dea, Crateide, oppure di Forbante e di Ecate; trasformata da Circe, gelosa di Glauco che ne è innamorato, o da Anfitrite gelosa di Poseidone, in un mostro.

⁴⁷ Nel paragrafo relativo all'Iliade viene approfondita questa vicenda.

Costanti sono gli screzi fra queste due divinità che governano il mondo: dall'alto del suo scanno Zeus sentenza giudizi e condanne, molto spesso contrarie alle richieste del fratello. Tra queste spiccano le contese matrimoniali e quelle per ricoprire il ruolo di divinità tutelare delle città. Secondo quanto riportano i miti, le divinità proteggono, e ricevono doni da determinati luoghi, ad esempio Atena con Atene, Olimpia con Zeus e tanti altri olimpici. In questo tipo di contese Poseidone è sempre sconfitto e neppure il ricorso al concilio olimpico sortisce alcun effetto, com'è il caso della contesa con la nipote per Atene. Tali vicende causano un certo sviluppo di immagini, idoli, statue e tipi iconografici che il dio del mare ottiene tardi.

Come sopra indicato, sono diversi le città che Poseidone tenta di impossessarsi, dopo Atene prova esasperato ad ottenere l'Argolide, dominio di Era, dichiarandosi pronto a battersi, rifiutando di comparire dinanzi al concilio degli olimpi che gli è ostile. Zeus affida la decisione agli dei-fiumi Inaco, Cefiso e Asterione che si dichiarano in favore di Era. Il furbo Poseidone essendogli proibito una vendetta tramite inondazione, disseca tutti i fiumi degli dei che lo hanno giudicato, tanto che d'estate non scorrono più nel loro letto.

Anche nell'Iliade⁴⁸ si racconta di un altro proverbiale litigio avvenuto tra i due fratelli in occasione della guerra di Troia: Zeus non gradisce che Poseidone appoggi gli achei e il dio del mare è insoddisfatto dell'indifferenza espressa dal fratello. Il supremo capo, infatti, prende la decisione di non intervenire nelle azioni degli uomini durante la guerra di Troia, mantenendo la sola autorità sui fratelli, ordinando loro quando intervenire e ritirarsi dal campo di battaglia.

L'iconografia di Zeus lo rappresenta come un guerriero munito di lancia e fulmine, fermo o in movimento, con lunga barba e folti capelli. A causa di questa resa iconografica simile a quella del fratello Poseidone, talvolta sono confusi.

Gli attributi dei fulmini, arma usata per scatenare temporali, e l'aquila, appollaiata ai suoi piedi, consentono una diversificazione. Tuttavia in alcuni casi le opere statuarie, come ad esempio il *Cronide di capo Artemisio*⁴⁹, giungono mutilate degli attributi rilevanti e non è possibile tale differenziazione.

⁴⁸ Poema epico scritto da Omero

⁴⁹ Il *Cronide di capo Artemisio* è una statua bronzea (h. 209 cm) dell'antica Grecia, databile al 480-470 a.C. circa e conservata nel Museo archeologico nazionale di Atene. E' ritrovata nei fondali marini antistanti capo Artemisio, nell'odierna Eubea, ed è una delle pochissime opere bronzee originali che ci sono giunte (fig.17).

Quando sono rappresentati insieme, come nel tipo iconografico del concilio olimpico, ad esempio il *Concilio degli dei*⁵⁰ di Raffaello, vengono distinti grazie agli attributi che reggono in mano: Zeus è seduto sul trono con la folgore, mentre Poseidone si appoggia al tridente.

1.4 Atena protegge e governa l'Attica

L'Attica è nell'antica Grecia il luogo privilegiato per contese territoriali e scontri di guerra, regione che gode a lungo della protezione di Atena⁵¹. Dea della prudenza in guerra, della saggezza, delle arti e dei mestieri⁵², secondo i Pelasgi, nasce in Libia ed è accudita da tre ninfe.

La sua creazione ha diverse possibili origini: la prima tradizione riferisce la sua primogenitura dal gigante alato Pallade⁵³; un secondo mito⁵⁴ indica Poseidone come padre biologico, subito rinnegato dalla dea in favore di Zeus ed infine i sacerdoti di Atene riportano una terza origine mitica, la più accreditata, legata a Meti.

Secondo quest'ultimo mito⁵⁵ Zeus insegue voglioso la titanessa, che per sfuggirli assume diverse forme, ma viene infine raggiunta e fecondata. Un oracolo della madre Terra informa che un figlio avuto da lei lo avrebbe detronizzato, quindi per non portare a compimento tale profezia il dio supremo inghiotte Meti e di lei non si sa più nulla. A tempo debito Zeus è colpito da un terribile dolore di capo e le sue urla fanno accorrere il dio Efesto, che con l'ascia apre una fessura sul suo cranio facendo uscire Atena. I mitografi a lungo hanno sostenuto questa versione, poiché così facendo la dea è liberata dai suoi precedenti matriarcali, e può sfoggiare la sua saggezza, altrimenti prerogativa maschile.

⁵⁰ *Concilio degli dei*: affresco eseguito da Raffaello e Giulio Romano nella *loggia di Amore e Psiche*, 1510-1517.

⁵¹ Moormann, 2017, pp 142-144. Ricordata anche come "Atena Pallade", due tradizioni certificano l'attributo: la prima riporta che ancora bambina uccide nel gioco con la spada l'amica Pallade e in segno di lutto aggiunge al suo nome quello della fanciulla; la seconda riporta che quando, Pallade un gigante alato a forma di caprone, cerca di farle violenza, lei gli strappa le ali e prende da lui il nome. Probabilmente il nome deriva dal verbo greco *pallein*, tirare la lancia e si riferisce ad Atena in quanto dea della guerra, già nota in epoca minoica.

⁵² Dal rito romano viene chiamata Minerva.

⁵³ Graves, 1989, pp. 37-38. Tradizione meno ricorrente.

⁵⁴ Graves, 1989, p. 38, riporta come fonte: Erodoto, *Storie*, IV, 180.

⁵⁵ Esiodo, *Theogonia*, v 886-900.

Robert Graves in *I miti greci*⁵⁶ sottolinea come le origini mitiche abbiano spesso legami con la politica, un caso è la leggenda di Atena che rinnega la paternità di Poseidone, legato a qualche sovvertimento di governo della città di Atene. Come Atene Poliade, la dea è, infatti, particolarmente legata alla città che ha eretto a lei il tempio più importante, il *Partenone*. La dea occupa il primo posto nelle sue sculture: sul frontone orientale è rappresentata la sua nascita e su quello occidentale la disputa con Poseidone. Tale contesa per il governo sull'Attica adombra probabilmente il fallito tentativo di sostituire Poseidone ad Atena come nume tutelare della città.

Il mito⁵⁷ racconta che un giorno Poseidone, avanzando delle pretese sulla regione, scaglia il suo tridente nell'Acropoli di Atene e genera così una sorgente, dalla quale esce solo acqua salata o salmastra⁵⁸. Viene a crearsi un pozzo di acqua marina che ancora si vede: quando soffia il vento da sud si può sentire il remoto fragore della risacca. Per rispondere a questo attacco la dea regala alla città un ulivo⁵⁹, molto più utile alla popolazione. Poseidone dunque la sfida a duello ma Zeus si interpone nella disputa e ordina ai due di rimettersi al proprio giudizio. Entrambe le divinità si presentano al tribunale divino portando come testimone Cecrope. Uno dei primi mitici re di Atene, con aspetto insolito: parte superiore del corpo di sembianza umana e quella inferiore a forma di serpente⁶⁰. Zeus non esprime il proprio parere e l'Olimpo si divide in due: gli dei appoggiano le pretese di Poseidone e tutte le dee si schierano dalla parte di Atena. Quando il voto di maggioranza sancisce Atena come nume tutelare della città poiché il suo dono è migliore, Poseidone è colto dall'ira e inonda con onde immense la pianura triasia. Tale azione costringe la dea a rifugiarsi nella futura Atena, chiamandola con il suo nome. Per placare la punizione, le donne ateniesi rinunciano al diritto di voto e gli uomini alla possibilità di portare il nome delle proprie madri. Atena contende con lo zio anche il possesso di Trezen, ma in tale occasione Zeus impone la divisione della città equamente tra i due, generando insoddisfazione in entrambi.

⁵⁶ Graves, 1989, nota 3, p.52.

⁵⁷ Igino, *Fabule*, 164.

⁵⁸ Vi è un'altra versione in cui dal tridente Poseidone crea il cavallo, assorbita da Boccaccio nelle *Genealogie*: «Laonde Nettuno, percossa la terra con il tridente, fece uscire un cavallo e Minerva percossa la terra con l'asta, l'uliva, la quale essendo apparsa più utile del cavallo Minerva per decisione degli dei chiamò la città dal suo nome Atene». Per l'intera questione riferirsi a Ballarin, 2002 *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, pp.94-104.

⁵⁹ Ulivo, importato dalla Libia conferma le origini libiche di Atena.

⁶⁰ Cecrope è raffigurato nel frontone ovest del Partenone, attribuito all'opera di Fidia.

Atena e Poseidone sono protagonisti di un altro mito insieme ad Efesto, che ha origine durante la guerra di Troia. La dea, non volendo chiedere le armi a Zeus, dichiaratosi neutrale, si reca nell'officina di Efesto, per farsi fabbricare un'armatura. Il dio del fuoco rifiuta il pagamento della dea assumendosi l'incarico per amore. Poseidone, ancora infastidito dalla sconfitta, ordisce uno scherzo ai loro danni: informa Efesto che Atena si sta dirigendo nella sua fucina, con consenso di Zeus, sperando che facesse l'amore con lei. Giunta nel laboratorio egli le tenta violenza e quando Atena si divincola dalla sua presa, questi eiacula sulla sua coscia. La dea si ripulisce con una pezza di lana che poi getta a terra, fecondando la Madre Terra lì in visita. Il bimbo nato da questo incontro, Erittonio, è celato in un cesto, per evitare che Poseidone rida del successo della sua burla.

Molti sono i diverbi che si scatenano tra i due, come ad esempio quello legato alle fatiche di Eracle. L'eroe e Poseidone si incontrano in occasione della conquista di Piro e nello scontro Atena si schiera con Eracle mentre la città è difesa da Era, Poseidone, Ade e Ares. In questa concitata lotta mentre Atena impegna Ares, Eracle affronta Poseidone, clava contro tridente. Il dio disarmato con abile prodezza dall'eroe figlio di Zeus è costretto a cedere e a decretare il superamento della fatica.

L'iconografia di Atena la raffigura con scudo, lancia e in mano la testa sanguinante di Medusa, spesso durante la lotta con Poseidone, ma ancor più nella sua nascita dalla testa di Zeus. Ricorrente è la sua evocazione in vasi attici a figure nere e rosse⁶¹, dove la dea è riprodotta in piccolo formato nell'atto di uscire dalla testa del padre supremo.

Il tipo iconografico della disputa per Atene, di Poseidone e Atena ricorre nelle opere artistiche fin dai primi vasi greci. La resa inizialmente statica consta nei due contendenti che discutono attorniti dagli attributi: Poseidone con il cavallo o il tridente e Atena con l'ulivo. Tale lotta nel corso dei secoli si fa sempre più concitata, come si percepisce nella versione di Noël Hallé⁶², dove la scena si svolge sulla riva del mare mentre il tridente sta per lanciare una tempesta in cielo, interrotto dal braccio alzato di Atena che appoggiata ad un ulivo, blocca la cavalcata del cavallo di Poseidone.

⁶¹ *Nascita di Atena dalla testa di Zeus*, pittura a figure nere IV secolo, Museo del Louvre.

⁶² Noël Hallé, "La Dispute de Minerve et de Neptune" conservato al Louvre. Approfondimento al terzo capitolo, fig.43.

1.5 Le vicende di Minosse e Teseo

I mitografi raccontano che Minosse viene accudito dal patrigno Asterione e in seguito alla sua morte si scontra con i fratelli per il governo su Creta. Per dirimere la questione, Minosse prega Poseidone di inviargli un animale da sacrificare, perché fosse segno della sua legittimità come successore. Il dio del mare, impietosito dalla richiesta del giovane, invia un magnifico toro bianco dalla schiuma del mare e a tale dimostrazione i fratelli gli concedono il trono. Minosse, ora al potere, include il toro nei suoi armamenti venendo meno alla promessa di sacrificio. Poseidone per punirlo rende la bestia tanto feroce da devastare l'intera regione e soltanto da Eracle viene catturata. Per acuire ulteriormente la sofferenza del re ingrato, Poseidone provoca in sua moglie un desiderio contro natura nei confronti del toro. Dall'amplesso, portato a compimento grazie ad una giovenca di legno costruita da Dedalo, nasce il Minotauro. Altre fonti⁶³ invece testimoniano che Minosse sacrifica ogni anno a Poseidone il migliore dei suoi tori. L'ira del dio deriverebbe dal tentativo del re di sacrificare un animale meno pregevole.

Minosse si presenta anche in un'altra vicenda di Poseidone, questa volta coinvolgendo l'intervento di Teseo. L'antefatto racconta che Egeo si reca a Delfi per consultare l'oracolo sulle cause della sua sterilità. Lungo la strada di ritorno si ferma dall'amico Pitteo, che non gradendo la verginità forzata della figlia Etra, fa dormire l'amico con lei. Anche Poseidone nel corso della medesima notte gode di lei poiché, obbedendo a un sogno provocato da Atena, Etra lascia Egeo e raggiunge l'isola di Seria. Colà con la connivenza di Atena, il dio del mare giace e concede generosamente a Egeo la paternità di Teseo, nato da Etra nel corso dei quattro mesi seguenti. Il bambino mostratosi da subito abile con la spada, una volta raggiunta la giovane età parte in diverse missioni. In uno dei suoi viaggi a causa di un violento nubifragio scatenato da Apollo, sbarca a Creta, dove qualche giorno dopo Minosse, giunto sull'isola per contare le vittime, si innamora di una delle vergini ateniesi. L'avrebbe violentata sul posto se Teseo non fosse insorto dichiarando come suo compito, giacché figlio di Poseidone, la difesa delle vergini dai tiranni.

Minosse con una risata di scherno dice che Poseidone non rispetta le vergini e gli chiede di dimostrare di essere veramente suo figlio andando a ripescare un anello dal fondo del

⁶³ Graves, 1989, p 267, nota f,8

mare. Teseo replica «Tocca a te per primo dimostrarmi che sei figlio di Zeus»⁶⁴, Minosse quindi innalza al cielo una preghiera e subito si palesano fulmini e saette. Senza esitare, Teseo si tuffa in mare e giunge al palazzo delle Nereidi, lì, con l'aiuto probabilmente delle ninfe, esce dal fondo del mare con l'anello. Il ciclo di fatiche di Teseo subisce un lungo processo di elaborazione dalla fine del VI secolo in poi. L'episodio del tuffo di Teseo in fondo al mare, insieme alla visita al palazzo di Poseidone, conosce una certa fortuna ad Atene negli anni tra il 500 e il 470 a.C. Successivamente si esaurisce del tutto, fatta eccezione per un unico reperto risalente all'incirca al 420 a.C. L'esemplare più antico raffigurante la visita di Teseo alla reggia, è la *Coppa di Eufonio*⁶⁵, 500 a.C., dipinta dal pittore Onesimo, che vede all'esterno la raffigurazione delle imprese giovanili di Teseo contro Scirone, Procruste, Cercione e il toro di Maratona, e nel tondo interno l'incontro di Teseo e Anfitrite al cospetto di Atena.

Per quanto riguarda Minosse nelle arti figurative raramente è al centro della rappresentazione, e quasi mai insieme a Teseo o al toro. Come risulta infatti ormai chiarito, nonostante l'antichità di questa figura, testimoniata anche dalla sua sporadica apparizione nei poemi omerici ed esiodei, non sembra essere oggetto, almeno sino al V secolo, di un ciclo epico a lui dedicato. Il tipo iconografico ricorrente è quello in cui egli è giudice dell'Inferno, lo incontra Dante nel suo proverbiale viaggio oltretomba e lo posiziona Michelangelo nel *Giudizio universale* agli Inferi. Quando è riprodotto in tale veste, egli ha lo sguardo torvo e lunghi capelli fulvi. Più consuete sono le rappresentazioni del Minotauro, della moglie che incontra Dedalo con la giumenta di legno. Non mancano i riferimenti nelle opere letterarie ma in quelle artistiche si preferisce proporre Teseo, figura alquanto amata dagli artisti. Le sue imprese, in particolar modo quelle relative all'uccisione del Minotauro e al rapimento di Elena, popolano il vasellame delle più disparate aree geografiche sin da epoca geometrica. Lì, l'eroe giovane, atletico, con corti capelli ricci si scaglia con tutta la sua forza contro la bestia che da anni terrorizza l'intera isola, oppure siede vittorioso sul petto vinto dell'animale, come nel *Teseo e il Minotauro* di Canova⁶⁶.

⁶⁴ Graves, 1989, pp 307-313.

⁶⁵ Bejor, 2013, tav. 26, p. XVIII.

⁶⁶ Apolloni, 1998, pp. 40-42.

2 Poseidone in letteratura

2.1 Il rancore contro Troia narrato nell'Iliade

La città di Troia, nota per la guerra contro i greci, vede l'azione di Poseidone fin dai tempi in cui tra i popoli regna la pace e sul trono della città siede Lameodonte⁶⁷. Come punizione imposta da Zeus per aver osato ribellarsi alla sua autorità, egli è obbligato a costruire con Apollo le mura difensive della città. Nella sua edificazione i due dei si avvalgono della manodopera di Eaco, un mortale, per non rendere la città inespugnabile e di conseguenza i suoi abitanti in grado di sfidare l'Olimpo. Appena conclusa la loro fatica ecco tre serpenti che cercano di scalare le mura: due salgono attraverso le parti divine e muoiono precipitando a terra, mentre il terzo riesce a entrare, anticipando le svariate sconfitte di quella città. Per quanto riguarda la ricompensa prevista taluni dicono che per la realizzazione dell'opera il re debba sacrificare tutto il bestiame, nato nel suo regno, in quell'anno; altri invece sostengono che agli dei spetti un modesto salario da manovali.

Giunto il tempo della riscossione, però Lameodonte viene meno al patto e li defrauda di oltre trenta dracme troiane. Poseidone, adirato per tale sfrontatezza, invia sulla città un mostro che rovesciando acqua marina, porta morte tra i cittadini e distruzione tra il raccolto, mentre Apollo per completare la punizione invia una peste devastante. Secondo un altro mito Lameodonte rispetta il patto con il dio delle arti ma cerca di ingannare Poseidone che scatena allora la pestilenza e la furia del mostro marino. Per trovare soluzione a tale sofferenza il re consulta l'oracolo di Zeus, Ammone, che gli consiglia di esporre la figlia Esione sulla spiaggia affinché il mostro la divori. Il re non accetta il suggerimento dell'oracolo, salvo che i nobili troiani non acconsentano a sacrificare anche le loro figlie. Gli uomini però si ribellano e Lameodonte è quindi costretto a legare la figlia Esione, nuda e con i soli gioielli addosso, alla pietra, dove Eracle la libera.

Dopo questo episodio Poseidone, vinto nell'orgoglio, ritorna nella sua dimora meditando una rivincita. L'occasione è concessa con lo scoppio della guerra di Troia,

⁶⁷Graves, 1989, p. 611.

dove appoggia i greci, proteggendo solo Enea⁶⁸ sul versante troiano. Unicamente quando gli achei costruiscono un accampamento fortificato che osa competere con la sua opera murale, ripensa alla sua posizione.

La storia raccontata da Omero nell'*Iliade*⁶⁹ riporta che l'occasione per lo scoppio della diatriba tra le due fazioni è suggerita dal rapimento di Elena, moglie del re spartano Menelao, da parte del principe troiano Paride. Per vendicarne l'offesa si mobilita tutta la Grecia achea, tra questi anche Achille, figlio di Teti, la prima promessa sposa di Poseidone. Dopo nove anni di assedio Agamennone, capo dell'armata achea, ottiene come tesoro di guerra la giovane Criseide e rifiutandosi di restituirla al padre, sacerdote di Apollo, attira su di sé l'ira del dio che infligge una pestilenza al campo dei Greci. Costretto a riconsegnare la giovane, compensa la sua perdita sottraendo ad Achille la schiava Briseide.

Il pelide sdegnato decide di non combattere più al fianco degli achei, che subiscono gravi perdite contro la città protetta dalle possenti mura create da Poseidone. Durante un'aspra battaglia, dove a rimaner feriti sono Agamennone e Odisseo, i greci ripiegano e aprono una breccia nel muro. Incoraggiato da Apollo, Ettore si spinge verso le navi e, nonostante l'aiuto dato da Poseidone ai due aiaci, irrompe nelle linee greche. A questo punto Era, che odia i troiani⁷⁰, prende in prestito la cintura di Afrodite e induce Zeus ad andare a letto con lei. Tolto così il supremo dio dal campo di battaglia, Poseidone ha la possibilità di capovolgere le sorti della guerra in favore dei greci. Improvvisamente Zeus accortosi di essere stato gabbato rianima Ettore e ordina a Poseidone di allontanarsi dal campo di battaglia. In questa confusione Patroclo, compagno di Achille, decide di scendere in campo fingendosi il piè veloce, ma viene ucciso da Ettore, principe troiano, che solo dopo averlo sconfitto lo riconosce.

⁶⁸ Enea: famoso eroe troiano, viene cresciuto nei monti dalle ninfe e portato a Troia a cinque anni dove divenne il miglior guerriero. Ottiene il governo del Dardano ma deve scappare per la sconfitta inflittagli da Achille, si rifugia a Troia dove si mette agli ordini di Ettore.

⁶⁹ *Iliade*: uno dei grandi poemi attribuiti dalla tradizione ad Omero. Narra un episodio della guerra decennale, condotta contro la città di Troia da coalizione di principi greci, per vendicare l'offesa fatta da Paride, figlio del re triano Priamo a Menelao con rapimento della moglie Elena.

⁷⁰ Era odia i troiani per la questione del pomo d'oro: Alla celebrazione delle nozze tra Teti e Peleo sono stati inviati tutti tranne Eris, la discordia, che per punire il mancato invito decide di vendicarsi e durante il brindisi degli sposi fa cadere dall'alto una mela d'oro con scritto: "Alla più bella". Hera subito la prese come se fosse per diritto sua, ma Afrodite e Atena la reclamarono. Per evitare la furibonda lite, Zeus ordina che arbitro della questione fosse l'uomo più bello, Paride. Hermes accompagna le tre dee dinanzi agli occhi di Paride, il quale dona la mela ad Afrodite. Questo causa la guerra di Troia, nella quale Atena e Hera sono nemiche della città e decidono della sua rovina.

Scosso dalla notizia della morte dell'amico, Achille torna a combattere per vendicarne la morte e duella con Enea, il figlio di Anchise e Afrodite. L'incontro volge a favore di Achille quando Poseidone, «il Dio che cinge, che scote la terra»⁷¹, parla ai fratelli con queste parole:

Che cruccio, ahimè, m'affligge, d'Enea dal magnanimo cuore, che presto scenderà, dal Pelide trafitto, nell'Ade! Credette alle parole d'Apollo che lungi saetta, stolto! Né quegli da lui tien lungi l'evento funesto. Ma perché mai, senza colpa, deve esso travagli or soffrire, a torto, per i crucci degli altri; e pur giunsero sempre grati i suoi doni, ai Numi d'Olimpo signori immortali? Ora, su, dunque, adesso, salviamolo noi dalla morte, perché non debba poi sdegnarsi il figliuolo di Crono, se Achille ora l'uccide: ché salvo lo vuole il Destino, perché senza progenie non resti, perché non sparisca di Dàrdano la stirpe: ché Giove l'amò più di quanti figli mai furono a lui concetti da donne mortali, e in odio prese invece la stirpe di Priamo, il Cronide. Ora la forza d' Enea dovrà comandare ai Troiani: i figli suoi comanderanno nei tempi futuri.⁷²

Tra la schiera olimpica Era si rivolge al fratello suggerendogli di agire per salvare il suo prediletto. Pertanto Poseidone si muove verso la battaglia: «Sùbito quivi, allora, caligine effuse sugli occhi /del figlio di Pelèo: la lancia di frassino, quindi,/via dallo scudo trasse d'Enea dal magnanimo cuore,/e la depose ai piedi, dinanzi al figliuol di Pelèo./Poi, sollevato Enea da terra, lontano lo spinse».⁷³ Poseidone dopo aver salvato Enea gli profetizza che il suo destino è quello di salvare la stirpe dei dardani dallo sterminio e diventare re dei troiani.

Se si guarda la vicenda da un punto di vista religioso⁷⁴ è una guerra combattuta tra Afrodite, la troiana dea del mare, e Poseidone, il greco dio delle acque. Questo rappresenta il motivo per il quale Priamo avrebbe soppresso il collegio dei sacerdoti di Poseidone. Secondo i mitografi, Afrodite combatte contro i Greci perché essendo dea dell'amore, favorisce Paride nel ratto di Elena.

Essa è anche la dea del mare che i troiani invocano affinché distrugga la confederazione commerciale patrocinata da Poseidone. Le tempeste che ostacolano il ritorno in patria degli eroi greci, e vengono di solito attribuite ad Atene e Poseidone, devono in realtà ritenersi opera di Afrodite.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Iliade, Canto XX, pp. 194-196

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ Graves, pp. 611-613.

L'iconografia più ricorrente riporta Enea, giovane, che porta sulle sue spalle l'anziano padre Anchise e a mano il piccolo Ascanio, mentre dietro di loro la città di Troia viene data alle fiamme. Nell'Eneide di Virgilio sono raccontate le successive vicende che conducono l'eroe sulla spiaggia romana, a compiere la profezia di Poseidone e che forniscono spunti iconografici aggiuntivi alla sua figura.

2.2 Eneide: "Quos ego"

Virgilio⁷⁵ narra la fuga per mare dei profughi troiani guidata da Enea alla fine della guerra di Troia, dopo la caduta e distruzione della città. Egli fugge verso Roma, avendo la protezione di Poseidone e Afrodite, mentre la dea Era, lo perseguita con propositi di vendetta.

Una volta nel mare le divinità dei venti, su ordine di Era, creano scompiglio alla sua navigazione, sconvolgendo la superficie marina. Questa intrusione nella sfera di dominio di Poseidone fa trasalire il dio che monta in collera contro le divinità dei venti. Il dio riesce a placare le acque, non prima che molte navi troiane siano irreparabilmente sprofondate. Nel libro I dell'Eneide, Virgilio riporta con queste parole la sua ira:

[...] Il gran Nettuno, e visto del suo regno rimescolarsi i più riposti fondi: "Oh, disse irato, ond'è questa importuna tempesta? E grazioso il capo fuori trasse de l'onde; e rimirando intorno, per lo mar tutto dissipati e laceri vide i legni d'Enea; vide lo strazio de' suoi ch'a la tempesta, a la ruina e del mare e del cielo erano esposti. E ben conobbe in ciò, come suo frate, che ne fòra cagion l'ira e la froda de l'empia Giuno, Euro a sè chiama e Zefiro, e 'n tal guisa acremente li rampogna: tanta ancor tracotanza in voi s'alletta, razza perversa? Voi, voi, senza me, nel regno mio la terra e 'l ciel confondere, e far nel mare un sì gran moto osate? Io vi farò..... Ma, di mestiero è prima, abbonazzar quest'onde. Altra fiata in altra guisa il fio mi pagherete del fallir vostro. Via tosto di qua, spirti malvagi; e da mia parte dite al vostro re che questo regno e questo tridente è mio, e che a me solo è dato. Per lui sono i suoi sassi e le sue grotte, case degne di voi; quella è sua reggia; quivi solo si vanti; e per regnare, de la prigion de' suoi venti non esca." Così dicendo, in quanto a pena il disse, la tempesta cessò, s'acquetò 'l mare.

⁷⁵ Eneide (lat. *Ænēis* -eīdos) poema epico di Virgilio, in 12 libri, intorno a cui il poeta lavora per gli ultimi dieci anni della sua vita (29-19 a.C.), dove si raccontano le peregrinazioni di Enea fino al Lazio, dove combatte e vince Turno ottenendo la possibilità di generare la nuova stirpe. N.b: è poema epico in latino e a livello cronologico scritto successivamente al poema epico Odissea, di Omero, ma sembrava più corretto proseguire raccontando le vicende di Enea, per poi addentarsi nei viaggi di un altro eroe, Ulisse.

Nell'iconografia Nettuno è in piedi in mezzo alle onde sul suo carro trainato da cavalli marini che s'impennano, mentre minaccia con il suo tridente i venti che appaiono come volti emergenti dalle nuvole, con le guance gonfie in atto di soffiare.

Sullo sfondo si scorgono le navi troiane che affondano con uomini e carichi sbattuti dalle onde, «Quos ego..!» è la minaccia sospesa di Nettuno: Venti audaci “che io”, sottinteso:” farò pentire”.

La scena è bloccata nel momento massimo di *pathos*, le parole di Poseidone sospese lasciano intendere una minaccia, che non ha modo di portare a termine a causa della continua azione dei venti. Tra le prime interpretazioni pittoriche, figura un'*incisione* di Marcantonio Raimondi, da un originale perduto di Raffaello, in cui nel riquadro centrale è riprodotto il momento in cui Poseidone immerso nel mare in tempesta, urla verso l'opera funesta dei venti, non sortendo sulle prime alcun effetto. La scena è resa ancora più intensa dal tritone che in primo piano sembra essere appena emerso dalle profondità marine che ne hanno fagocitato il tridente.

L'esito viene trasferito in pittura da Peter Paul Rubens che lo riproduce, caricandolo di forza espressiva grazie all'uso del colore. Questo breve accenno, che è largamente approfondito nel corso del successivo capitolo, trova assonanza con le vicende di un altro eroe, la cui storia è raccontata da un poeta greco, il cui manoscritto è entrato a pieno titolo nei classici della letteratura greca. Fin d'ora è possibile evidenziare come il mare e le sue infinite versioni, si prestino a tipi iconografici intensamente diversi ma così semplicemente simili.

2.3 L'Odissea racconta di offese punite

Omero nell'Odissea⁷⁶ tramanda le vicende di un altro eroe, Ulisse⁷⁷. Partito da Troia dopo la vittoria ottenuta anche grazie al suo ingegno, perde nel mare dapprima una parte dell'equipaggio a causa dell'attacco ordito dagli indigeni dell'isola dei Ciconi e successivamente nel passaggio attraverso l'isola dei Lotofagi.

A un certo punto del suo viaggio approda sull'isola dei Ciclopi, giganti monocoli, tra cui Polifemo, figlio di Poseidone. Insieme ai suoi uomini giunge nella loro grotta dove

⁷⁶ Odissea: Poema omerico che narra le vicende dell'eroe Ulisse (gr. 'Οδυσσεύς): il suo ritorno da Troia alla patria Itaca e la riconquista del trono. Tranne singole parti, le più antiche, che sono forse anteriori ad alcune parti dell'*Iliade*, si può affermare che nel complesso l'*Odissea* è il più recente dei due poemi.

⁷⁷ Ulisse è il nome latino introdotto dai romani per l'originale greco Odisseo.

Ulisse si presenta con il nome di Outis, “nessuno”, e viene imprigionato nella grotta da Polifemo. I giorni trascorrono lentamente, con il gigante che quotidianamente divora alcuni dei compagni del prode eroe, aprendo la grotta solo per pascolare il gregge. Per uscire da quell’infernale situazione Ulisse escogita un piano di fuga: appuntisce un palo di legno, ubriaca il gigante con del vino da lui stesso portato e quando è ormai stordito, pianta il palo nel suo occhio. Polifemo cerca l’aiuto degli altri Ciclopi ma continuando a gridare che “Nessuno” lo sta aggredendo, non viene soccorso. In questo trambusto il ciclope, ora accecato, apre la porta della grotta e inavvertitamente fa uscire gli uomini, appesi al ventre dei montoni. Giunto sulla nave Odisseo ormai al sicuro, rivela il suo vero nome a Polifemo che, dopo aver cercato di colpire senza effetto la nave di Ulisse, prega il padre chiedendo: «Padre fa sì che il mio nemico Odisseo, se mai ritorni in patria vi giunga tardi ed a stento su nave altrui, dopo aver perso tutti i suoi compagni e nuove sciagure trovi oltre la soglia di casa sua!»⁷⁸.

Poseidone accoglie la supplica del figlio, promettendo di vendicarlo. Ogni qual volta Ulisse riprende il suo viaggio Poseidone scatena una tempesta tale da farlo approdare in un’isola diversa, come è il caso dello sbarco sull’isola dei Feaci. Nonostante tutte le sfide, finalmente giunge a Itaca, ma rimane ancora da placare l’ira di Poseidone. Seguendo dunque le istruzioni di Tiresia, Ulisse parte a piedi con un remo sulla spalla. Quando raggiunge la Resprozia, un contadino grida «che fai con un ventilabro sulla spalla in primavera?», Odisseo quindi spiega la storia e su quel luogo sacrifica un ariete, un toro e un cinghiale, ricevendo il perdono del temibile dio del mare.

Alcune rappresentazioni delle sirene e di Polifemo sono contenuti già in vasi greci del VII secolo a.C.⁷⁹, anche se le scene ispirate al poema epico vedono raramente Ulisse in primo piano. L’eroe riveste il ruolo del personaggio principale o comprimario solo successivamente, quando si diffondono le scene tratte dall’Odissea. L’iconografia lo riporta con il copricapo a punta, tarchiato d’aspetto e con la barba. I gruppi figurati in marmo, conservati nella *villa di Tiberio* a Sperlonga e a Efeso, raffigurano tra le altre anche l’accecamento di Polifemo, riprodotto ugualmente nei rilievi in bronzo e nei mosaici, ad esempio della *Domus Aurea* a Roma. Viene perso il suo utilizzo durante il periodo medievale, preferendo la riproduzione dei *Bestiarii*, tra cui le sirene e ricompare nel corso dell’età moderna, per affrescare pareti e soffitti delle domus più belle.

⁷⁸Odissea, libro IX versi 105-542, traduzione di Maria Grazia Cini, 1994.

⁷⁹Moorman, 1997, pp. 530-541.

Ulisse nella letteratura è caratterizzato dalle sue qualità di oratore e di astuto guerriero, sicché i giudizi si alternano: è messa in risalto la mite saggezza o la cinica perfidia, portando alcuni poeti latini come Virgilio, a esprimere giudizi negativi, mentre la tragedia greca a esaltarne i lati positivi. Nell'arte è privilegiata la riproduzione di Odisseo l'eroe, quindi il giovane dai ricci capelli castani che affronta le sfide poste dall'ira di Poseidone.

Polifemo⁸⁰ ugualmente ha una sua personale resa iconografica: mastodontico, con un monocolo centrale alla fronte e lo sguardo truce, spesso è colto nell'atto di colpire la nave di Ulisse lanciando un masso o nella vicenda con Galatea⁸¹.

La ninfa e il ciclope sono invero legati da vari arrangiamenti del mito: secondo una versione antica il ciclope seduce la ninfa con il suono del suo flauto; in altri testi, come testimoniano Teocrito e Luciano, Polifemo cerca invano di conquistare il favore di Galatea, perché questa civetta con il ciclope, ma poi si ritira sempre nel suo elemento, il mare. Altri autori, come Ovidio, ne danno la versione più conosciuta, in cui si riporta che la donna respinge Polifemo perché è innamorata del pastore Aci. Il ciclope li sorprende abbracciati e riesce a uccidere Aci con un masso. Sul tema di età antica sono giunti affreschi pompeiani e alcuni rilievi e mosaici, quasi esclusivamente romani.

Vi appare Galatea nell'atto di abbracciare Polifemo o Eros che porta al ciclope una lettera, cavalcando un delfino ed ancora in un affresco della casa di Livio a Roma, 30 a.C., il ciclope viene attirato lontano da Eros.

Polifemo è rappresentato anche da solo, mentre suona una lira o un flauto per conquistarsi il favore di Galatea. Il figlio di Poseidone, rivela un temperamento simile a quello padre, entrambi amanti fociosi cercano di raggiungere la preda con ogni mezzo. Talvolta però l'esito favorevole non è voluto dal fato e Poseidone vede cangiare le fanciulle per scappare ai suoi tallonamenti. Alcune di queste sono mirabilmente raccontate nelle *Metamorfosi*.

⁸⁰ Moormann, 1997, pp. 406-407.

⁸¹ Uno tra gli esiti pittorici di fabbrica meglio riuscita è *Galatea* di Raffaello, opera su cui si ritorna in seguito poiché il tema del drappo volante è frequentemente in uso nella rappresentazione di Anfitrite, la sposa di Poseidone.

2.4 Metamorfosi di Cenis, Amimone e Coronide

Nelle *Metamorfosi*⁸², il poema scritto da Ovidio, si raccontano le trasformazioni della ninfa Cenide, di Amimone e Coronide e molte altre in cui ad agire è anche Poseidone .

La storia della ninfa Cenide⁸³ è raccontata da Nestore nel dodicesimo libro dell'opera.

Il saggio racconta ai suoi uditori di come alla sua epoca ci fosse un certo Ceneo, uomo invincibile nato però donna. Una certa Ceni, figlia di Elato, la più bella ragazza di Tessaglia celebre per la sua grazia, invano sognata e desiderata da molti. La fanciulla è vista mentre vaga sulla riva del mare da Poseidone che la raggiunge e la porta via con se. Colte le gioie di quell'avventura amorosa, le offre la possibilità di esprimere un desiderio e Cenis, con le lacrime agli occhi, chiede: «L'oltraggio che ho patito mi spinge a scegliere una cosa grande; non poter più subire un qualcosa di simile. Fai che non sia più femmina e mi avrai dato tutto»⁸⁴ pronunciando le ultime parole con voce più grave come da uomo, nel quale si è trasformata. Il dio degli abissi marini, infatti, già ha provveduto ad accontentarla, concedendole anche di essere un uomo impossibile da uccidere con il ferro.

Nell'iconografia il dio delle acque compare sulla riva del mare mentre abbraccia Cenis, le cui ancelle al riparo nei pressi, si disperano per lei. Alcune volte cerca di liberarsi dalla presa delle braccia, altre volte accetta rassegnata il suo destino. I cavalli marini del carro di Poseidone aspettano la fine dell'atto in mezzo alle onde, come riporta Virgil Solis in un'*incisione* per il libro di Ovidio.

Il soggetto ricorda un poco l'episodio di Amimone, una delle Danaidi⁸⁵, amata da Poseidone. Il mito racconta che mentre la ragazza è in cerca di acqua, viene importunata da un satiro che cerca di usarle violenza. Alla vista di tale scempio Poseidone interviene a salvare la fanciulla, scagliando il tridente che conficcandosi nella roccia fa zampillare acqua fresca. Nella resa artistica di questo mito è spesso rappresentato il momento in cui Poseidone sorprende i due e brandendo il tridente,

⁸² *Metamorfosi*: Poema epico- mitologico di Ovidio scritto in esametri, in 15 libri, in cui il poeta, in una vasta successione di racconti collegati talvolta solo da un leggero legame di ricordi, canta in più di duecento favole, a cominciare dal Caos, tutto il mondo mitico delle trasformazioni fino all'apoteosi di Augusto.

⁸³ Riportata dalle fonti con il nome anche di Ceni, Cenis.

⁸⁴ *Metamorfosi*, libro XII, verso 189-207

⁸⁵ Danaidi: le cinquanta figlie nate dal re di Argo, Danao. Luciano, 1986, p.149-153 sostiene che sia stato il figlio Tritone a mettere Poseidone sulle tracce della dolce Amimone.

allontana il satiro. Esplicativa è l'opera *Nettuno e Amimone* realizzata da François Boucher, tra il 1740 e il 1760, dove con tocco lucente rappresenta Poseidone che, abbandonato il carro nel mare, si lancia brandendo il tridente verso il satiro e Amimone che, con il seno scoperto, alza le braccia al cielo per essere dal dio salvata. Di questa storia vi è però anche una seconda versione, da considerarsi un tentativo di satira religiosa contro la stoltezza delle credenze tradizionali, più che veridicità storica. È raccontata da Luciano in *Dialoghi marini*⁸⁶, II secolo, dove sotto forma di dialogo l'autore inscena un incontro fra Tritone, Poseidone e la ninfa. Il colloquio inizia con Tritone che invita il padre a seguirlo per andare a scorgere una bella giovane, alla cui vista Poseidone se ne innamora perdutamente. La vicenda si conclude ovviamente con il rapimento della giovane Amimone e l'utilizzo di questa iconografia rappresenta un tentativo di mostrare gli dei nudi e penetrare la realtà domestica.⁸⁷

Un'altra metamorfosi raccontata nel secondo libro è di Coronide⁸⁸ salvata da Minerva. E' la stessa fanciulla, figlia di Coroneo, re della Focide, a raccontare di come un giorno, mentre camminando a passi lenti lungo una spiaggia sabbiosa, viene vista da Poseidone. Inizialmente il dio prova ad adularla con dolci parole, ma non sortendo il risultato sperato, decide di farla sua con la forza. Coronide inizia a correre a perdifiato e invoca aiuto, ma nessuno tra gli dei o mortali, sulle prime le porta soccorso. Solamente Minerva, commossa dalla verginità della giovane, interviene in suo aiuto: dapprima cominciano a nereggiare le braccia, poi la veste si trasforma in un manto e ormai non corre più, ma vola. La dea l'ha trasformata in una cornacchia che leggera si libra in cielo per divenire sua compagna. Il soggetto ricorre nella pittura barocca e mostra Minerva che si sporge dalle nuvole o che con lo scudo s'interpone tra la fanciulla, a cui stanno spuntando le ali. Poseidone invano tenta invece di afferrare la giovane, oramai divenuta cornacchia.

Il mito delle Metamorfosi in cui Poseidone aiuta Venere a salvare i parenti sbattuti sulle onde, concorre a costruire i tratti del suo carattere. Si evince infatti che il dio non è solo un crudele amante ma anche un dolce salvatore.

⁸⁶ *Dialoghi marini*: sono una raccolta di quindici brani in forma scritta da Luciano di Samosata nel II secolo, parte di una quadrilogia Luciana di cosiddetti Dialoghi.

⁸⁷ A. Lami e F. Maltomin, 1986, pp.16-18.

⁸⁸ Metamorfosi, libro II, verso 569-594, p.75.

«O dio delle acque a cui è toccato il regno secondo per importanza a quello del cielo, Nettuno, ti chiedo è vero un grande favore, ma abbi compassione dei miei cari sbattuti nell'immenso Ionio, e aggiungili al numero degli dei marini. Anch'io conto qualcosa nel mare se un giorno fui una concrezione di spuma nelle sue divine profondità, tanto che ho preso il mio nome greco dalla spuma»⁸⁹.

Tale supplica di Venere commuove Poseidone che interviene togliendo ai parenti le cose mortali, rivestendoli di veneranda maestà.

Questi i miti di maggior esito pittorico che si avrà modo di approfondire nel proseguo dell'elaborato. Spesso nelle figurazioni ricorrono degli atteggiamenti di Poseidone, che finiscono per rappresentare dei tipi iconografici. Determinati connotati, uniti a specifiche pose ed attributi, vengono adattati al contesto per rendere elusivo il significato. Essi sono individuati principalmente nella statuaria antica, ma non solo, di seguito si analizzano queste specifiche caratteristiche, dopo un breve riassunto su cosa si intenda per tipi iconografici.

3 L'uso dei tipi iconografici

L'analisi iconografica, come si è accennato nel primo capitolo, procede attraverso vari livelli: il primo consiste nell'individuazione generale dei "tipi" iconografici, il secondo entra nello specifico ricercando il particolare dei "generi", il terzo livello riguarda l'identificazione della fonte storica o letteraria, e infine il quarto concerne l'individuazione degli schemi icono-grafico-figurativi applicati nell'opera dall'artista.

Sciolla⁹⁰ sostiene che l'analisi iconografica deve iniziare con una corretta individuazione dei tipi, o soggetti, per giungere all'identificazione migliore. Per l'esatto riconoscimento dei tipi è necessario procedere alla graduale analisi della semplice figura o dei singoli elementi rappresentati nella scena, per poi passare a una successiva classificazione organica complessiva dell'immagine.

Il primo passo consiste nell'esaminare con attenzione le figure umane, gli animali e gli oggetti inanimati: degli uomini si considerano i segni distintivi emblematici quali l'abbigliamento, i tratti fisici e gli attributi; per gli oggetti inanimati, si verifica attentamente il contesto ambientale, temporale e spaziale nel quale sono inseriti.

⁸⁹ Metamorfosi, libro IV, vv. 532-538, p. 159.

⁹⁰Si fa riferimento al tema trattato da Sciolla in *L'iconografia, in Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, edito nel 2010.

L'unione di tutte queste categorie tipologiche permette di capire, in generale, la specie di raffigurazione che si sta studiando. Se si tratta di una semplice figura, si potrà così stabilire se ad agire nella scena è un personaggio storico o d'invenzione, un santo oppure una figura mitologica, un nobile o un guerriero, e così via. Se si deve analizzare un intero episodio, si inizia a capire, in linea generale, se vi è una scena di realtà o d'invenzione.

Successivamente all'individuazione della specie dei tipi iconografici raffigurati, si procede verso una più particolareggiata precisazione iconografica delle figure e degli eventi dell'immagine. Questo secondo livello d'indagine iconografica può essere definito di individuazione particolare dei generi iconografici, si giunge mediante il riconoscimento del genere specifico di appartenenza, alla particolare messa in luce dei tipi iconografici.

L'unione di tutti questi elementi indica una particolare rappresentazione che si basa a sua volta su una determinata vicenda. Nel caso precipuo Poseidone/Nettuno rientra in alcune categorie iconografiche precise, indicati con il nome di "i tipi arcaizzanti", "il tipo del Laterano", "il tipo di Eleusi/Heraklion" ed "il tipo di Melos". Questi, uniti a quelli di altre divinità originano scene complesse come ad esempio il concilio dei dodici, il matrimonio oppure le gigantomachie e titanomachie. Gli attributi e le rese iconografiche in particolare conducono l'iconologo lungo la strada del riconoscimento corretto.

3.1 I tipi iconografici arcaizzanti

Il primo, e più diffuso, tipo iconografico, è quello che viene a configurarsi già dal VII secolo a.C., ad Atene e nella Grecia tutta. Questa iconografia è usata in ceramografia, nei crateri e stamnos con la tecnica a figure nere e successivamente rosse; nella numismatica della città che prende il nome da Poseidone ed ancora in opere statuarie realizzate in marmo e in bronzo. Due sono le versioni principalmente diffuse: nella prima il dio del mare è stante, ieratico, mentre nella seconda egli è colto in movimento nel momento culmine delle varie lotte.

La prima versione è quella più arcaizzante, classica, usata soprattutto per le opere statuarie. E' costituita da una resa del dio stante, con un piede in appoggio, talvolta

vestito di una lunga tunica con pesante panneggio, altre invece il corto himation⁹¹ scopre il ginocchio e un pezzo di stoffa cade misteriosamente dalla sua spalla. E' il tipo iconografico utilizzato per il *Poseidone di Livadostro* e di *Milo*, e nella derivazione seduta per il fregio del *Partenone*⁹².

La seconda versione è più dinamica e si applica meglio alle duttili superfici ceramografe. Riproduce diverse scene in cui Poseidone è protagonista, come il caso dell'*anfora del Pittore di Diogene*, in cui viene bloccato nell'atto di lanciare l'isola di Cnosso, o ancora nelle contese con Atena per il governo dell'Attica.

In altre riproduzioni Poseidone è presente come personaggio secondario, come ad esempio nello *stamnos di Troilos pittore* in cui è rappresentata una gigantomachia. Abbondanti sono i miti che hanno eco nella produzione artistica e questa resa iconografica, si presta bene a essere modificata per meglio adattarsi alle scene. Solitario governatore delle acque, trionfante marito della bellissima nereide, prode guerriero nelle diverse battaglie, sono solo alcune delle riproduzioni in cui questo tipo iconografico può essere accomodato. Da solo o in gruppo Poseidone fa emergere le sue potenzialità con questo tipo iconografico, che come si vedrà in seguito non è unico.

3.2 Il Poseidone del Laterano con il piede sull'aplustre

Il tipo del Laterano⁹³ è un particolare caso in cui il nome fa riferimento al museo in cui è conservata l'opera. Il *Poseidone del Laterano* (fig.1) è una statua colossale, II sec a.C., che deriva dalla perduta scultura in bronzo realizzata, probabilmente, da Lisippo nel IV sec, per il tempio di Isthmia, sull'istmo di Corinto. In questo particolare tipo iconografico, che è ripreso più volte, Poseidone ha un piede in appoggio sull'aplustre di una nave, ovvero l'ornamento della poppa delle antiche navi greche e romane simile ad un ventaglio. Il motivo del piede rialzato appare nella ceramica dipinta con insistenza nel V secolo e in plastica già dal fregio del Partenone. Nelle opere a tutto tondo acquista uno spiccato significato ritmico, vista da tutte le parti e non proiettata su un piano, la posa ardita del corpo presenta all'artista un compito pieno di varietà nel gioco dei

⁹¹ L'himation è un mantello drappeggiato, inizialmente indossato dagli uomini sul chitone svolgendo il ruolo di un mantello; in seguito utilizzato da solo, svolgendo quindi le funzioni di chitone e di mantello. Si porta sopra una spalla e non richiede di essere fissato tramite una fibula. E' indossato anche dalle donne, che lo portano diagonalmente su una spalla insieme al chitone.

⁹² N.b. per approfondimento fare riferimento al terzo capitolo.

⁹³ Errico, 2013, pp. 200.

muscoli tesi e nello studio anatomico dei movimenti contrastanti. Per mantenere l'equilibrio si sorregge con una mano ad un tridente, attributo che lo identifica come divinità del mare in quanto ricorda gli strumenti da pesca usati dai marinai. Nell'altra mano talvolta tiene dei fulmini che lo certificano come una tra le divinità principali dell'Olimpo. Il dio del Mare è nudo, spesso con un braccio o un lenzuolo a proteggere la zona del pube, che rileva il fisico statuario. Il volto è austero con barba lunga e rigogliosi capelli ricci che cadono sopra alle spalle, volutamente lo sguardo torvo è posto in direzione dello spettatore che situato in basso, lo scruta direttamente negli occhi. Questo tipo è presente in diverse versioni, con la mano più o meno alzata, lo sguardo più o meno torvo e la presenza o assenza del tridente.

Essendo il modello originario presumibilmente opera di Lisippo, si riscontra l'uso del nome "tipo Lisippeo". Esso indica per antonomasia raffigurazioni in cui vi è una figura, probabilmente Poseidone, che ha la gamba destra in appoggio su di un rialzo, il braccio corrispondente appoggiato su di esso e la mano sinistra, che reggendosi su di un tridente, dà stabilità all'intera figura. Un esempio di questo tipo è rappresentato dalla *statuetta in bronzo*, rinvenuta mutila ad Aquileia e datata 100-299 d.C. La statuetta (fig.2) di ventun centimetri è pervenuta senza il tridente e l'appoggio, ma la resa completa fa intuire la presenza originaria di Poseidone.

3.3 *Il tipo di Eleusi-Heraklion*

Altra norma iconografica è quella indicata con il nome "tipo di Eleusi-Heraklion"⁹⁴. La resa figurativa simile a quella del "tipo del Laterano" apporta alcune differenze per quanto concerne la figura ed il suo utilizzo. Le caratteristiche che li differiscono maggiormente sono la nudità e il rialzo. La figura difatti può essere completamente nuda o con un mantello apposto sulla coscia sinistra, in appoggio su una prora di nave o su risalto roccioso. Il braccio sinistro è in appoggio sulla gamba che fa da perno e su di essa vi è un drappo che non copre la zona del pube presentando il dio completamente nudo. L'arto superiore destro è invece ripiegato nell'atto di scagliare il tridente, che a causa delle scarse norme di tutela spesso non è pervenuto.

⁹⁴ Errico, 2013, pp. 201-203.

Il tipo di Eleusi (fig.3) viene utilizzato soprattutto per rappresentare vittorie, o sconfitte terrestri. Questo dettaglio è rinvenibile nell'uso della superficie rocciosa usata come punto di appoggio, al posto della prora della nave. Viene riportato sia sulle superficie dei cammei che su opere statuarie a tutto tondo. Si rivede questo particolare nel piccolo *cammeo*⁹⁵ del I a.C., conservato al Museo Archeologico di Napoli, dove vengono presentati *Poseidone ed Atena nella contesa dell'Attica*. Nel piccolo bassorilievo in agata sardonica è ripreso anche il tipo iconografico di Atena, che con l'elmo in testa affronta il dio, vicino all'ulivo da lei regalato alla città. Riepilogando il tipo del Laterano consta della figurazione di Poseidone che poggia i piedi su di un aplustre e un elemento quale, un himation o dei fulmini coprono la zona del pube. Il tipo di Eleusi invece utilizza la sua immagine completamente nuda, dove il drappo è appoggiato alla coscia senza coprire nulla e il piede appoggia su di una roccia, per indicare lo svolgimento della scena su una superficie terrestre. In entrambi, il braccio alzato lascia intendere la presenza di un tridente, a volte conservato ed altre disperso.

3.4 *Il gigante di Melos con l'himation*

Imponente, fiero, al limite dell'austerità, è questo particolare tipo iconografico che riprende la posa consuetamente usata per rappresentare le divinità dell'Olimpo quali Zeus, Ade e Poseidone stesso. La sua nomenclatura viene dalla *statua di Poseidone*, realizzata in marmo pario, ritrovata nel 1877 sull'isola di Melos (fig.4), insieme con una della sua compagna Anfitrite. La statua, più grande del reale, è conservata al museo archeologico nazionale di Atene e si ritiene datata all'ultimo quarto del secondo secolo a.C., quindi al periodo ellenistico. Il dio del mare è raffigurato nudo fino alla vita, in una posa autorevole con il muscolo braccio destro sollevato, probabilmente per tenere un tridente. Il forcone a tre rebbi, insieme a molte altre parti è ora disperso: un pezzo del piede, della barba e dei capelli sono, infatti, ricostruzioni moderne. Il suo "himation" pende intorno ai fianchi, coprendo le gambe e i genitali, Poseidone lo tiene fermo al fianco con la mano sinistra. Anche la sua schiena è parzialmente coperta e un pezzo di stoffa giace, misteriosamente sospeso, sulla sua spalla sinistra. La testa è leggermente inclinata a sinistra e il suo sguardo è diretto in lontananza, come se conscio della sua autorevolezza si facesse ammirare da tutti.

⁹⁵ Riferimento nel terzo capitolo.

Il peso dell'enorme statua, alta circa due metri, poggia sulla gamba destra mentre quella sinistra è lasciata libera. Come supporto addizionale e attributo che permette il riconoscimento, dietro alla statua sulla parte destra, vi è un delfino. Questo tipo iconografico duttile è usato in rappresentazioni corali, come le nozze con Anfitrite, e singole, soprattutto nelle fontane, nelle vasche d'acqua, come riporta la *fontana* di Giambologna in piazza del Nettuno a Bologna. Talvolta è riproposta anche nelle rappresentazioni di tipo allegorico in cui impersona uno dei quattro elementi primi, l'acqua o il mare. Questi sono i maggiori tipi iconografici che supportano il riconoscimento della figura.

Nei seguenti paragrafi si riportano due casi in cui, dopo aver limitato l'iniziale sovraccarico iconologico, si giunge alla rilevazione della corretta scena narrativa e personificazione in atto. Si tratta dell'opera di Garofalo alla corte Estense e della funzione autocelebrativa che ricopre Poseidone nella Serenissima Repubblica di Venezia.

3.5 Poseidone alla corte estense

La critica talvolta è incorsa in alcuni equivoci, non riconoscendo l'autentica fonte letteraria o storica all'origine dell'oggetto d'arte. Tali fraintendimenti hanno portato a una distorsione dell'interpretazione storica e del significato dell'opera stessa. Il dipinto noto come *Minerva e Nettuno*⁹⁶ (Fig. 5), oggi conservato alla Pinacoteca di Dresda, rappresenta un caso interessante. La tavola, trasportata su tela in tempi non chiari, riporta la data «novembre 1512» ed è stata eseguita dal ferrarese Benvenuto Tisi, detto il Garofalo con tutta probabilità per la corte estense. La critica è concorde ad attribuire la committenza ad Alfonso I, anche se la mancata menzione di Giorgio Vasari, nella biografia a lui dedicata, toglie la conoscenza sulla sua ubicazione in castello.

L'analisi pre-iconografica consiste nel rilevare gli oggetti che rappresentano i soggetti dell'opera: in questo caso vi è una donna vestita di tunica rossa, leggermente scostata sulla spalla destra, che tiene nella mano corrispondente una lunga freccia piumata, e ai suoi piedi è appoggiato un elmo. Questa figura femminile indica un uomo seduto su un masso, che poggia il piede sulla schiena di un delfino, mentre stringe con la mano destra un forcione a tre punte, probabilmente un tridente. Nuda per la quasi totalità della figura

⁹⁶ Pattanaro, 2002, pp 85-88.

indossa un drappo blu a protezione del pube e si staglia su un paesaggio nel quale si vede un fiume che giunge fino ai piedi di una piccola città, collocata a valle di alcune montagne.

L'analisi iconografica successiva suggerisce l'individuazione di Nettuno nella figura maschile, di cui il tridente e il delfino sono attributi tradizionali, e l'elmo insieme alla freccia sussurrano la presenza di Minerva in quella femminile. Il tema della disputa tra le due divinità per il predominio di Atena, come si è osservato nei capitoli precedenti, ricorre spesso, in particolare si ricorda la celebre gemma antica⁹⁷, conservata al Museo Archeologico di Napoli.

L'opera giunge a Modena nel 1618, ed è in seguito attribuita a Garofalo sotto il nome di «Pallade e Nettuno». In un inventario, modenese, di inizio Settecento, si fa riferimento ad un quadro, attribuito al Francia⁹⁸, in cui è rappresentata una bella donna, munita di asta su cui è apposta la croce, che parlando con un uomo, identificato come Nettuno grazie al tridente, sembra indicare le acque alle loro spalle.

In merito il Gherardi fa riferimento a «[...] la Religione, ovvero la Fede, che tiene su d'un asta la croce, ha sotto il piè destro un elmo e addita un uomo ignudo con un'asta con la punta di ferro e poggiante il pièritto sopra un delfino [...]»⁹⁹ e lo attribuisce nuovamente al Francia. In seguito Pietro Guarienti nell'inventario del 1747-1750, approfondisce il riferimento iconologico, individuando nella figura maschile il principe Andrea Doria, il grande condottiero navale genovese.

Tutti questi rimandi hanno portato la critica a ragionare sulla presenza di un altro quadro, simile a quello di Garofalo, ma con la croce riprodotta. E' stata quindi rinvenuta un'incisione¹⁰⁰ di Jacob Folkema eseguita quando il dipinto è a Dresda¹⁰¹, in cui la figura femminile appare dotata di aureola e sostiene una lunga croce.

⁹⁷ Nell'articolo scritto da A. Pattanaro viene portato un confronto anche con i marmi dello studio di Antonio Lombardo, che Garofalo certamente conosce. Nella rappresentazione Minerva stringe l'ulivo fra le mani mentre Nettuno presenta il cavallo; il giudice è Cecrope, mitico primo re di Atene. Vuole evocare i frontoni del Partenone e forse anche proporre Ferrara come nuova Atene. Approfondimento nel terzo capitolo.

⁹⁸ Raibolini Francesco, detto il Francia, nasce a Bologna nel 1447, orgogliosamente presentato come argentiere e orefice si dedica anche alla pittura, genere del ritratto probabilmente.

⁹⁹ Pattanaro, 2002, pp.86.

¹⁰⁰ Pattanaro, 2002, fig.69.

¹⁰¹ Dopo la vendita avvenuta nel 1746

Il dipinto, per cui l'incisione è preparata, lo titola come *Soggetto emblematico sul principe Doria*¹⁰², corrispondenza già ripresa dal Bronzino nel criptoritratto in cui rappresenta il principe nelle vesti della divinità.¹⁰³

La discussione sulla sua interpretazione iconologica continua nel 1926, quando Edith Coulson James, grazie ad alcune ricerche eseguite negli archivi tedeschi, stabilisce che tra il 1826 e il 1833, vi è un restauro, per opera di Schirmer¹⁰⁴, in cui vengono cancellati i dettagli che caratterizzano il quadro. La studiosa evidenzia l'ombra dell'aureola e i cambiamenti apportati per eliminare la croce, sostenendo che il quadro restituito a Garofalo è in realtà di Francesco Francia.

Una dozzina di anni dopo interviene sul problema il giovane Rudolf Wittkower, ribadendo l'identificazione fra Nettuno e Andrea Doria e accogliendo quella della figura femminile come Minerva-Religio, in cui Minerva designa il principe come padrone dei mari. Alcuni elementi però lasciano la critica in dubbio: Minerva è in veste "pacifica", poiché l'elmo e il corsetto sono appoggiati ai suoi piedi ma la scollatura profonda, la gamba scoperta e l'aspetto voluttuoso sono estranei alla natura verginale di Minerva. Essi si adatterebbero meglio alla figura della *Venus Victrix*, la dea della vittoria.

La figura femminile farebbe quindi riferimento a Minerva pacifica, Venus Victrix, Vergine Maria e Religio, troppo complesso per il restauratore di primo Ottocento che preferisce optare per una semplificazione della referenza classica.

Alessandra Pattanaro si sofferma sull'analisi¹⁰⁵ del gesto enfatico di Minerva che indica Nettuno scrivendo :

La dea lo indica non perché lo ha vinto nella contesa per il dominio su Atene: il suo gesto non sarebbe appropriato: finirebbe per conferire importanza al perdente. Infatti questa non è la scena della contesa per Atene [...] Questa complessa figura – solo indagini di laboratorio approfondite ci potranno dire un giorno se l'aureola e la croce furono concepite fin dall'origine -indica che la vittoria è toccata a Nettuno. Nettuno, in questo contesto, non può che essere Alfonso [...]

¹⁰² Nel 1512 Andrea Doria diventa ammiraglio della flotta di Genova per difendere il papa dalla Francia. Tale identificazione viene smentita e stata riproposta , dopo il 2001, da Weber che ipotizza una ricollocazione del quadro nelle stanze nuove volute da Ercole II.

¹⁰³ Per approfondire si faccia riferimento al terzo capitolo dell'elaborato.

¹⁰⁴ Heinrich Ernst Schirmer, 1814-1887. Svolge la sua attività di restauratore principalmente in Norvegia. E' architetto di edifici civili e religiosi in stile semplice e possente.

¹⁰⁵ Soltanto Wittkower, si era prima soffermato seppure traendo conseguenze oggi non più condivisibili.

La studiosa procede riportando le vittorie di Alfonso conseguite nei territori lambiti dal Po nel 1511 e 1512, che possono dare adito ad una identificazione con il padrone delle acque. Le cronache, infatti, rammentano che alla fine di dicembre 1509 il condottiero fa ingresso a Ferrara, dal porto fluviale fuori porta San Paolo, salutando i ferraresi in festa dall'alto della galera strappata ai veneziani.

Nell'agosto del 1511 ottiene Rovigo e il Polesine, nell'aprile dell'anno successivo vince la battaglia di Ravenna e si reca a Roma con la speranza di ottenere il ritiro della scomunica, ricevendo invece il rientro a Ferrara clandestinamente. Il 1512 deve quindi significare qualcosa di preciso nella storia ferrarese e del suo sovrano. A. Pattanaro conclude il suo intervento :

Non credo si forzino troppo i termini della questione immaginando la tela di Dresda piuttosto come una allegoria politica di Alfonso I, con richiamo ai retroscena appena ricordati e al protagonismo dell'Estense nel difendere il ducato sia dalla potenza marinara di Venezia che da quella religiosa della Santa Sede.

La critica ha compiuto passi avanti ed è ora ragionevole dedurre che il caso di Dresda debba far riflettere sulle false apparenze: la cosiddetta "Minerva" non è figura in competizione con l'altra, decade l'idea di una contesa e risulta piuttosto una Venus Victrix, pure attestata con l'elmo ed è un fatto che stia indicando l'altra come detentrica di vittoria. Inoltre si è giunti alla soluzione condivisa che l'allegoria che se ne deduce si adatta meglio di ogni altra proposta al contesto ferrarese nel quale il dipinto è nato, di fatto il rimando al genovese Doria ora è da considerarsi un errore.

Queste considerazioni denotano anche la difficoltà di giungere ad un'interpretazione iconologica condivisa in mancanza di un testo certo e riconoscibile su cui l'opera poggia. Solitamente in queste situazioni il ritrovamento di un attestato di pagamento o un diario dell'artista, porta a sfatare ogni dubbio. Ciò che in ogni caso si può condurre con sicurezza è la descrizione pre-iconografica, in quanto scevra da ogni condizionamento culturale riporta puntualmente ciò che nella tela è rappresentato.

Il collegamento tra la corte estense e Poseidone sotteso alla tela di Garofalo, fissa un legame che si riscontra nell'iconografia anche di un'altra potenza, la Serenissima Repubblica di Venezia.

3.6 L'iconografia di Poseidone per rappresentare Venezia

Nel paragrafo precedente si sono analizzati i rimandi che la corte ferrarese ha con il dio del mare, ma non è l'unica potenza che usufruisce dell'immagine di Poseidone. Anche la repubblica marinara di Venezia ha, infatti, un forte legame con Nettuno, egli diventa simbolo di una talassocrazia di tipo militare.

Nel corso del Cinquecento nasce una nuova usanza e la figura di Poseidone ottiene un rinnovato interesse. La sua immagine inizia a essere associata alla Repubblica della Serenissima: le figure di Nettuno, e in seguito di Marte, sono usate per autocelebrarsi e identificarsi come maggiore potenza marittima e militare.

Venezia, nata da fondazione non romana, dovendo trovare veridicità storica si proclama la prima Repubblica nata nella libertà cristiana, quindi successore storico della Roma pagana. Queste divinità classiche rappresentano una glossa umanista rinascimentale su una venerabile tradizione di favore divino, un'inflessione paganizzata di una tradizione cristiana. Venezia nel Cinquecento attua un piano di appropriazione programmatica delle divinità, partendo dall'applicazione del linguaggio visivo classico, alla glorificazione della Repubblica.

Fra tutte le entità politiche del primo periodo moderno, è la Repubblica di Venezia ad aver instaurato nell'Europa l'idea di statalità e a plasmare l'immaginazione visiva del pensiero politico¹⁰⁶: ha insegnato come dare una forma pittorica eloquente a quell'idea, specialmente attraverso la figurazione dello stato. Rosand David in *Myths of Venice* individua con il termine "mito di Venezia" l'insieme di icone che collaborano alla creazione dell'immaginario veneziano. L'inaugurazione della città veneziana nel giorno dell'Incoronazione della Vergine, la sua nascita spontanea tra le onde della laguna e la protezione concessa dall'evangelista Marco, concorrono a tale costruzione.

Si tratta di "autocelebrazione" su scala monumentale, quello che Aby Warburg chiama "il mantenimento del social mneme"¹⁰⁷ ovvero il mantenimento della memoria sociale.

¹⁰⁶ Rosand, 1945, pp. 1-3.

¹⁰⁷ All'inizio del Novecento la comunità scientifica ha indagato gli elementi permanenti ricorrenti e transculturali che sono stati chiamati di volta in volta *motivemi* (dai narratologi), *archetipi* (dagli psicoanalisti) o *Pathosformeln*, come li definisce Aby Warburg. Il contributo ricostruisce il concetto di memoria inconscia o mneme nel pensiero warburghiano e le radici medico-scientifiche di molte sue riflessioni, per poi giungere ai contributi che le neuroscienze, dalla fine del Novecento, hanno dato a una ridefinizione del modo in cui l'uomo rappresenta convenzionalmente le emozioni.

La politica pubblica si serve delle imprese private per diffondere l'immagine della città dei miracoli il cui centro di commercio è basato sulla sua potenza marittima.

Jacopo de Barbari in una *xilografia* del 1500 rappresenta due divinità pagane che vegliano sulla città rappresentata dall'alto (fig.6). Nella prima parte il dio del commercio, Mercurio, si impegna a proteggere questa «sopra tutti gli altri empori»¹⁰⁸. In basso, a cavallo di un delfino nel bacino, il dio dei mari reca un'iscrizione: «*aeqvora tvens portv resideo hic Neptvrvs*», «Io Nettuno risiedo qui a lisciare le acque del porto» ovvero il Dio del mare individua Venezia come sua dimora e promette una navigazione tranquilla (fig.7). Queste parole sanciscono la retorica della meravigliosa città, la cui grandezza deriva tanto dal suo commercio marittimo internazionale quanto dalle leggi della sua costituzione.

Un'altra coppia di divinità pagane che si ergono colossali a proteggere la città, sono le *statue di Marte e Nettuno* commissionate a Jacopo Sansovino nel 1554 (fig.8). Denominate nel documento come “giganti” sono realizzati in blocchi di marmo lunghi dieci metri, e posizionate nel 1566 a coronamento delle scale quattrocentesche del Palazzo Ducale. La loro presenza assegna il nome alla scala disegnata da Antonio Rizzo tra il 1485 e 1495 e agli occhi di uno spettatore che di fronte alla loggetta è stante ai piedi del campanile, si realizza il potenziale drammatico.¹⁰⁹ Sebbene i documenti conservati non facciano alcun riferimento al loro soggetto o significato, il riferimento a Marte e Nettuno come responsabili per lo stato di terra e di mare è facilmente rinvenibile.

Quando nel corso del Cinquecento il desiderio di auto-rappresentazione si fa sempre più ambizioso, il design veneziano abbandona le piccole superfici dei quadri per abbracciare interi soffitti. L'Olimpo entra anche nel Palazzo Ducale in particolare nelle stanze del Consiglio dei Dieci, completate nel 1533. Sansovino informa che l'autore del programma è l'umanista patrizio Daniele Barbaro; gli artisti Veronese, Giovanni Battista Zelotti e Giovanni Battista Ponchini. Dal cielo diversi olimpici portano doni a Venezia: Mercurio accompagna la Pace in una tela di Ponchini e in un'altra di Veronese Giunone fa piovere ricchezza, dominio e pace su Venezia stessa.

In un dipinto di Zelotti, *Venezia appare tra le figure di Marte e Nettuno* che rappresentano il dominio veneziano sulla terra e sul mare (fig.9). Lo stesso modo

¹⁰⁸Rosand, 2001, p. 12.

¹⁰⁹Ibidem, pp.119-123.

d'intercalazione iconografica che permette facili slittamenti interpretativi in Venezia come Giustizia e Maria, potrebbe facilmente trarre in inganno e far ritenere la donna nuda come Venere con Cupido, ma il leone fedele al suo fianco che lei accarezza, afferma la sua persona veneziana.¹¹⁰ Anche la figura di Nettuno risulta altisonante rispetto all'iconografica classica perché non porta con se il tridente e neppure è accompagnato dalla moglie, solo la presenza di un delfino permette di individuarlo come dio del mare.

All'altra estremità del soffitto, Marte e Nettuno, ormai le due figure privilegiate per indicare lo stato, rilevano la forza dell'impero. Nell'opera¹¹¹ realizzata da Paolo Veronese, 1575¹¹², alle spalle delle figure in primo piano si vedono il campanile di San Marco e l'albero maestro delle navi che rendono Venezia una città ricca. Tra le due figure vi è il leone, attributo della città stessa mentre Nettuno è presentato con l'attributo che lo identifica tra tutti gli olimpici, ovvero il tridente. Come si avrà modo di approfondire nel prossimo capitolo egli è reso come un uomo anziano con la barba folta e lo sguardo arcigno. La commistione tra elementi cristiani e pagani, mediata dalla personificazione allegorica, permette un linguaggio pittorico di sottile flessibilità, una retorica capace di operare per inferenza e associazione.¹¹³

Anche il programma per la Sala del Senato, ideato da Tintoretto, è dedicato alla mitica fondazione della città. Sulla sua creazione esistono diverse origini, una delle quali riferisce che il primo nucleo di abitanti è composto da profughi troiani. Venezia è assisa sulle nuvole, circondata da divinità e dalle sue acque emergono Tritoni e Nereidi, accompagnati da Marte e Nettuno per portarle i doni del mare.

Nel quadro il dominio sui mari è rappresentato come incontestabile e consono al carattere della regina divina dei mari. La sua interpretazione è conforme al testo di Antonio Maria Consalvi che nel 1614 pubblica il *Consiglio delli dei per la fondatione e grandezza dell'inclita città di Venezia e dell'eccellentissima sua repubblica*, nel quale Nettuno chiama il concilio per discutere sulla fondazione di una città che eclissi Roma.

Gli dei dell'Olimpo fanno un'ultima apparizione per conto della Serenissima nella tela dipinta da Tiepolo per la Sala delle Quattro Porte di Palazzo Ducale, un'anticamera

¹¹⁰ Rosand, 2001, pp. 137-140.

¹¹¹ Approfondimento terzo capitolo

¹¹² Nel 1574 un incendio distrugge gli ambienti del Senato, del collegio e dell'Anticollegio e della Sala delle quattro porte.

¹¹³ Rosand, 2001, pp. 146-148.

dalla quale si accedeva al collegio, al senato e al consiglio dei dieci provenendo dalla Scala d'Oro, nel quale Nettuno versa i suoi tesori alla Regina dell'Adriatico¹¹⁴. Commissionato probabilmente per sostituire un'immagine precedente rovinata, forse un affresco di Tintoretto, il ritratto di Venezia incoronata di Tiepolo è un ricordo nostalgico della gloria di Venezia, un epilogo, un ultimo eco pittorico del mito.

Questa interpretazione artistica della protezione a Venezia da parte di Nettuno è possibile grazie alla capacità inventiva dei suoi artisti. Con riferimenti artistici puntuali nel terzo capitolo si approfondirà questo aspetto, essa rappresenta una delle trasfigurazioni che Nettuno subisce nelle arti, principalmente rinascimentali e barocche. Poseidone, o Nettuno, non è però solo soggetto artistico, egli è anche, e per primo, divinità per gli antichi greci e romani.

Le sue feste, gli animali a lui sacrificati e sacri rappresentano un altro aspetto della divinità in quanto tale, che non si è analizzato fino ad ora. Approfondendolo si incorre in alcune fonti antiche che testimoniano l'iniziale assimilazione del dio alla creazione dei terremoti e non governatore dei mari, legato alla storia dei cavalli e non dei delfini, in particolare questa scoperta ricorre anche in alcuni soggetti artistici.

4 Il culto di Poseidone

Nel mondo greco antico, la religione rappresenta un fatto personale, diretto, e presente in ogni aspetto della vita. Sempre fervida nei pensieri degli antichi, secondo il personale grado di devozione, è espressa tramite rituali formali che includono sacrifici animali e libagioni, templi che dominano i paesaggi urbani, feste cittadine e competizioni sportive e artistiche a livello nazionale. Il fatto che gli dei esistano, possano influenzare le faccende umane e rispondano accogliendo con favore gli atti di pietà e devozione, è accettato da tutta la società ed è ciò che permette di vivere in armonia. Quella greca è una religione vissuta costantemente nel privato, dove nel tempio¹¹⁵, in occasioni speciali, la religione prende un tono più formale.

¹¹⁴Ibidem,p. 116 e 151. Approfondimento capitolo terzo.

¹¹⁵Il tempio in sé, tuttavia, non è usato durante le pratiche religiose, poiché queste vengono svolte presso un altare predisposto fuori dal tempio. In origine i luoghi sacri sono semplicemente degli altari posti in una particolare area, attorno ai quali con il tempo si edificano imponenti templi in onore di un dio specifico.

In riferimento alle cerimonie religiose e ai riti si hanno poche informazioni, perché gli autori antichi mostrano una certa riluttanza a descriverle nel dettaglio, come se fossero troppo sacri per essere trascritti. Gli autori lasciano trapelare qualche informazione sotto forma di narrazione mitologica ed è ora certo che le pratiche religiose più comuni sono il sacrificio e l'offerta di libagioni.

Gli animali sacrificati sono solitamente maiali, pecore, capre o mucche, dello stesso sesso del dio cui vengono offerti. Per sottolineare il loro carattere di sacralità, durante questi eventi vengono proibite le guerre e alle celebrazioni nazionali partecipano visitatori da tutta la Grecia, ma si possono trovare feste a numero ristretto su tutto il territorio greco.

La religione politeistica greca comprende un Olimpo di moltissimi dei: ognuno di essi rappresenta un determinato aspetto della condizione umana e persino idee astratte come giustizia e saggezza. Come si è analizzato per la contesa di Atene, essi sono patroni di determinate città e sono invocati in particolari circostanze, ad esempio Poseidone durante le tempeste. È spesso affidato loro un santuario, dove è glorificato in determinati periodi dell'anno.

In particolare il culto di Poseidone è diffuso in buona parte della Grecia: particolarmente venerato a Pilo in età micenea, quando il dio ha ancora, in gran parte, le fattezze di un dio terrestre. A lui sono dedicati i giochi Istmici e ha santuari quasi in ogni polis: particolarmente celebri quello ateniese di capo Sunio e quelli in Magna Grecia di Taranto¹¹⁶ e Posidonia.

4.1 I santuari

I santuari eretti a Poseidone si trovano presso la costa ma anche nell'entroterra, in parte eretti in seguito a terremoti¹¹⁷. Tra i più celebri quello a Capo Sunio, o Sounion¹¹⁸, è localizzato a circa settanta chilometri da Atene. In questo luogo sacro i marinai e la popolazione in generale offrono al dio del mare sacrifici di animali e altri doni al fine di placare la sua ira, che si manifesta tramite le tempeste e trovare quindi il suo favore.

¹¹⁶A causa delle devastazioni e dei saccheggi susseguitesi nell'arco dei secoli, nonché il fenomeno del reimpiego, rimangono del santuario di Nettuno a Taranto solo due colonne di ordine dorico, a testimonianza dell'antico tempio magno-greco, più una base con 3 tamburi o rocchi.

¹¹⁷ Esiodo, *Teogonia* «Poseidone che cinge la terra e tutta la squote»

¹¹⁸ Bejor, Castoldi, Lambrugo, 2013, p.250, fig.5.37.

Il tempio è formato da marmo proveniente dalla vicina valle di Agrilesa e ancora oggi le sue colonne brillano al sole. Tali colonne servivano da faro, i marinai, infatti, capivano di avere raggiunto casa quando le vedevano brillare.

Lord Byron vi giunge in una delle sue tappe del Grand Tour¹¹⁹, rimane sbalordito da questo candore e in merito scrive nel poemetto *The Isles of Greece*:

Place me on Sunium's marbled steep,
where nothing, save the waves and I,
may hear our mutual murmurs sweep;
There, swan-like, let me sing and die:
a land of slaves shall ne'er be mine,
dash down yon cup of Samian wine!¹²⁰

Le brevi informazioni concernenti la decorazione riportano che sul fregio continuo in marmo pario che corre lungo l'architrave dei quattro lati interni del pronao, si leggono scene di lotta tra Lapiti e Centauri e imprese di Teseo.¹²¹

Legata a questo luogo viene raccontata una tra le più note leggende dell'antichità: vuole il mito che il re Egeo attenda qui il ritorno del figlio Teseo, partito per combattere il Minotauro sull'isola di Creta. Egeo prima della partenza fa promettere al figlio di alzare una vela bianca sulla sua nave se la missione fosse stata vittoriosa; quando il re vede procedere verso riva una nave con issata una vela nera pensa che il figlio sia morto e si lancia nel mare. In realtà Teseo ha ucciso il Minotauro, ma si è dimenticato di cambiare la vela. Insomma, la morte di Egeo è frutto di un caso ma gli concede l'immortalità giacché da allora il mare porta il suo nome.

Altro santuario a lui dedicato è quello che condivide sull'Acropoli con la nipote, e acerrima nemica, Atena. L'*Eretteo*, opera dell'architetto Filocle, iniziato dopo la Pace di Nicia nel 421 a.C., è un edificio particolare che deve l'asimmetria della pianta al fatto di unire in se molti luoghi di culto: di fatto un santuario e non un tempio. Il nome deriva da Eretteo, uno dei primi mitici re della città, diventato oggetto di culto con l'epiteto

¹¹⁹ Grand Tour: viaggio dei rampolli delle famiglie più nobili, inizialmente per completare la loro istruzione e successivamente al solo fine di imparare cose nuove. Comprende diverse tappe in Italia e all'estero, i più temerari si spingono fino al vicino Medio Oriente.

¹²⁰ Traduzione del poemetto *Le isole della Grecia* di Lord Byron «Mettimi sulla scogliera marmorizzata di Sunium,/ dove nulla, tranne le onde ed io/ possa sentire i nostri reciproci mormorii./ Là, come un cigno, lasciami cantare e morire/ Una terra di schiavi non sarà mai mia, /Butta giù quella coppa di vino di Samos.»

¹²¹ Bejor, Castoldi, Lambrugo, 2013, p.251.

Poseidone Eretteo¹²². Si compone di un corpo centrale rettangolare, diviso in due ambienti che si apre a est con un portico di sei colonne ioniche e a occidente si appoggiano due corpi laterali, un pronao tetrastilo e la celebre loggetta delle Cariatidi.

E' legato ai culti arcaici e alle memorie della mito-storia della città: qui si sarebbe svolta la contesa tra i due dei, effigiata sul frontone occidentale del Partenone, e su di un roccia si custodiscono le impronte del tridente, e dell'ulivo.

Spostandosi sul suolo della Magna Grecia, in particolare a Paestum, vi è il *Tempio di Nettuno* o Tempio di Poseidone, il più grande del Parco Archeologico. In realtà l'attribuzione a Nettuno è probabilmente errata, forse anche questo tempio è dedicato a Era. Situato al fianco della Basilica di Paestum presso il Santuario Meridionale dell'antica Poseidonia, è costruito intorno al 460 a.C. in travertino. L'area interna del tempio, ovvero la cella divisa in tre navate, è la più integra dei tre templi di Paestum e ciò lo rende uno tra quelli meglio conservati di tutta l'epoca greca.

Tra i vari santuari a lui eretti ve n'è uno particolare: il tempio immaginario costruito dal gigante Anteo. Apollodoro e Diodoro¹²³ testimoniano che re Anteo, figlio di Poseidone, costringe gli stranieri che attraversano la Libia, a lottare contro di lui. E' indistruttibile poiché trae la sua forza dalla Terra, sua madre e conserva i teschi delle sue vittime per fare il tetto del tempio dedicato al padre. La sua vicenda termina con la morte occorsa in uno scontro con Ercole, l'eroe, infatti, stringendolo nella morsa delle sue braccia lo solleva da terra e lo tiene fino a che, perse tutte le forze, muore. L'iconografia di questa vicenda riporta Ercole mentre cinge Anteo, il cui volto è contratto in una smorfia di dolore, immagine tipica del Rinascimento non sembra derivare da alcun modello classico.

4.2 Le feste in suo onore

In Grecia Poseidone riceve il culto maggiore nel Peloponneso: a Corinto, sull'istmo che lega la penisola al continente, è collocato il santuario, dove nella primavera di ogni due anni si celebrano in suo onore i giochi Istmici, gare panelleniche¹²⁴ di discipline atletiche, equestri e musicali.

¹²² Ibidem, pp. 230-234.

¹²³ Apollodoro, *Biblioteca*, II, XI; Diodoro Siculo, *Biblioteca storica*, IV vv.17.

¹²⁴ Gare panelleniche : gare aperte a tutte le città della Grecia.

Le testimonianze archeologiche indicano l'esistenza del culto fin dall'VIII secolo a.C., con le feste in suo onore celebrate l'ottavo¹²⁵ giorno di ogni mese, in origine dedicato alle offerte della dea Luna, diviene con il matrimonio prerogativa di Poseidone¹²⁶ e di conseguenza il mese un periodo solare. Nella celebrazione del culto i giovani lottano contro i tori e lo scontro di Eracle contro Fetonte, o Teseo contro il Minotauro, vanno interpretati come riti connessi all'incoronazione: grazie al magico contatto con le corna del toro, il re acquista il potere di fertilizzare la terra e merita il titolo di "Potidam" o "Posidone", attributo del privilegiato amante della dea-luna.

Nella civiltà romana ha un posto di rilievo nella religione ufficiale, come dio della navigazione, a partire dal IV secolo e soprattutto nel III secolo a.C., ovvero dall'inizio dell'espansione mediterranea dei Romani. In suo onore le feste di "Neptunalia" e i "Ludi Neptunales", si celebrano a Roma in piena estate, e dall'età imperiale si svolgono corse di cavalli e soprattutto naumachie. Specialità sportiva romana che consiste nel far affrontare tra loro due navi, con i rispettivi equipaggi, in un bacino appositamente allagato, riproducendo in tal modo una finta battaglia navale. Non è inoltre desueto imbattersi in corse equestri organizzate in virtù dell'associazione fra il dio e i cavalli.

Questo legame è noto anche nell'Europa del XVIII, tanto che Leopardi in *Inno a Nettuno*¹²⁷, scrive in merito: «A te son grati / i domatori de' cavalli; e primo/ tu, de la terra scotitor possente,/ a' chiomati destrieri il fren ponesti. Salve, equestre Nettuno».

4.3 Cavalli, delfini e altri animali

Gli animali a lui sacri sono molteplici: il delfino¹²⁸, il toro, ma soprattutto il cavallo. Poseidone è per i greci anche dio dei cavalli, dei cavalieri e dell'arte equestre. Egli si

¹²⁵ Otto : è il cubo del primo numero pari e rappresenta l' indistruttibile potenza del dio.

¹²⁶ Plutarco, *Teseo e Romolo*, 26.

¹²⁷ Procede con: «I tuoi cavalli/van pasturando ne gli Argivi prati/che a te sacri pur sono; e co la zappa/il/faticoso agricoltor non fende/quel terreno giammai, né con l'aratro». *L'Inno a Nettuno* e le *Odae adespotaee*, composti da Leopardi a Recanati nel 1816 e pubblicati l'anno successivo come presunti inni greci ritrovati in un oscuro codice medievale, rappresentano uno dei più audaci tentativi di Giacomo Leopardi sul terreno dell'imitazione degli antichi. Stesi in volgare, in greco e in latino, costituiscono i primi componimenti poetici originali fatti stampare dal giovane autore che, dietro un intrigante gioco di mascheramento e depistaggio dei propri lettori, vuole testare con eccezionale sperimentalismo le possibilità della lirica moderna di farsi interprete della naturalezza appartenente alla dimensione poetica classica.

¹²⁸ Come dio marino erano sacri i delfini, anche se inizialmente l'animale era sacro alla dea luna.

vanta di aver creato l'animale benché, come taluni¹²⁹ sostengono, quando egli è ancora in fasce, Rea dà in pasto a Crono uno di questi equini ed ancora sostiene di aver inventato le briglie, anche se sono da attribuirsi ad Atena, certamente però di sua invenzione sono le corse con i cocchi.

Questi animali sono presenti in molti dei miti in cui lui è protagonista, oltre al fatto che con la sua coppia di destrieri corre velocissimo sulle onde del mare.

I cavalli sono associati a lui già dall'incontro con la dea Demetra che si trasforma in giumenta per sottrarsi alle sue richieste d'amore, o per la creazione del primo cavallo alato Pegaso¹³⁰ e del destriero Arione. Se ciò non fosse sufficiente, esiste anche una teoria, abbracciata da Boccaccio nel *Genealogia deorum gentilium*, in cui si sostiene che Poseidone nella contesa con Atena abbia fatto uscire dalla terra non una fonte di acqua salmastra bensì un cavallo, regalo meglio gradito alla città.

Jacob Jordaens crea una sintomatica opera dal titolo, *Nettuno che crea il cavallo* (fig.10). Nonostante il titolo faccia riferimento a una probabile creazione, esso potrebbe riferirsi a questo evento mitico. La scena si apre col dio del mare che con il tridente colpisce una roccia da cui fuoriesce un cavallo, riportando un'altra funzione del forcone a tre rebbi. Vicino a lui probabilmente Anfitrite osserva esterrefatta la scena e ai suoi piedi i tritoni soffiando nei corni, oppure potrebbe essere la manifestazione di Atene cui il dio offre la sua nuova creazione.

Anche il mito della profetessa Tea, figlia di Chirone, rileva questo profondo rapporto tra Poseidone e i cavalli. La storia, infatti, racconta che, rimasta incinta di Eolo è temporaneamente trasformata da Poseidone in una cavalla di nome Evippa per nascondere la gravidanza al padre. Il mito poi procede con la nascita di Melappina, più tardi chiamata Arne, affidata a Demostene. Divenuta donna è sedotta da Posidone e Demostene, accortosi della gravidanza, la acceca e la rinchiude in una tomba vuota. Dall'incontro nascono due gemelli: Eolo, come il nonno, e Beoto, salvati da un mandriano. Nel frattempo Metaponto, fondatore dell'omonima città, minaccia la moglie di divorzio per la mancanza di eredi. La donna in lacrime chiede aiuto al mandriano che le dona i gemelli per spacciarli come figli suoi. Quando la giovane Teano, moglie di

¹²⁹ Esiodo, Teogonia.

¹³⁰ Medusa, una delle Gorgoni, cede al corteggiamento ostinato del dio nel santuario di Atena: la dea, offesa per tale comportamento, punisce Medusa facendole assumere un aspetto orrendo e dando al suo sguardo la capacità di pietrificare chiunque. Quando più tardi Perseo la decapita Crisaore e Pegaso, il cavallo alato, figli di Poseidone, balzano fuori dal suo cadavere.

Metaponto, dà alla luce veramente due gemelli, sono svantaggiati nel confronto con i fratelli e ordina ai suoi veri figli di uccidere gli altri due. Il crudele disegno è sventato da Poseidone che subito accorre in aiuto dei propri figli. Alla fine della vicenda Posidone racconta il segreto della loro nascita e i due accorrono in aiuto della madre ancora rinchiusa nella tomba.

Quando viene meno il collegamento tra Poseidone e la creazione dei terremoti, egli non è più rappresentato con il cavallo. Al suo posto viene accompagnato prima dal tonno e poi dal delfino. Quest'ultimo dal canto suo è l'animale associato con ricorrenza al dio, tanto da diventarne attributo iconografico, scalzando il tonno. Luciano in *Dialoghi di dei e di cortigiane*, riporta un colloquio tra queste due figure. Poseidone qui pone l'accento sulla benevolenza dei delfini nei confronti degli uomini e chiede nuove in merito ad Arione. Per tutta risposta il delfino ricorda che la loro dolcezza è legata al fatto che prima di essere pesci erano uomini e che aveva salvato il musicista, in virtù della sua arte. I due sono inoltre legati dal fatto che è grazie ad un delfino che Poseidone riesce a sposare Anfitrite.

L'analisi dei miti, la loro resa iconografica e anche l'approfondimento condotto sui tipi iconografici sono utili al fine di avere degli strumenti guida per procedere nella parte pratica dell'elaborato. Nel terzo capitolo si analizzano le evoluzioni che subiscono le figurazioni di Nettuno, quali sono i soggetti maggiormente diffusi e come sono proposti a distanza di secoli. Dall'arte antica alla demitizzazione in quella contemporanea, passando per il Medioevo e la sua resa in chiave cristiana, si segue l'evoluzione per sommi esempi della sua resa artistica

TERZO CAPITOLO: UNA PANORAMICA DI POSEIDONE NELL'ARTE

1 Introduzione terminologica

Le pagine che seguono hanno il preciso scopo di scovare tra le riproduzioni artistiche, dall'arte greca a quella strettamente contemporanea, il prontuario di immagini codificato nelle opere letterarie finora osservate, mettendone in luce l'evoluzione e talora la scomparsa. A causa del florido sviluppo dei temi mitologici che è occorso dall'arte moderna, non è stato possibile prendere in considerazione tutte le varianti e rami secondari. Si è quindi operata una selezione arbitraria delle opere di maggiore influenza, per le differenti correnti storico-artistiche. Il focus è stato posto soprattutto sull'evoluzione dei connotati iconografici e il loro risvolto nell'uso iconologico, e conseguentemente i suoi attributi. La decifrazione di questi ultimi elementi e dei simboli, oltre ad essere affascinante di per sé, consente di guardare le opere con gli occhi dei fruitori dell'epoca. Nella sua funzione più elementare un "attributo" indica l'identità di una figura e quando l'oggetto è più di un elemento d'identificazione, si parla di un "simbolo", una metafora visiva. Accostandoli tra di loro, gli artisti, specialmente nel Rinascimento, tessono ricercate trame allegoriche.

Entrando più nello specifico dei termini che l'iconografia impiega, la "personificazione"¹³¹ nell'arte figurativa rappresenta il principale concetto da cui si sviluppano gli altri, essa riproduce una figura umana o antropomorfa che sottintende un concetto astratto. Nata nell'antichità come bisogno di resa delle divinità e degli *abstracta*¹³², viene ora a configurare figure per lo più femminili, vestite o ignude, recanti con sé alcuni oggetti, piante o animali, legati al carattere o alle qualità del concetto astratto personificato. Possono talvolta essere presenti delle caratteristiche esteriori, ad esempio le ali per il padre Tempo.

Nel mondo greco si conoscono anche le personificazioni di elementi concreti come fiumi e monti, usanza che trasmettono anche ai latini. Oltre a riprenderle, i romani si occupano della loro moltiplicazione, rappresentando in aggiunta città e province. Anche

¹³¹ Van Straten, 2009, p. 42.

¹³² Abstracta: sono le cose non concrete né visibili, quali l'idea di fertilità, amore che tramite l'arte trovano una figurazione.

le immagini delle divinità del pantheon greco conoscono un'evoluzione tale per cui si viene a creare una commistione tra personificazioni e divinità. Un olimpico finisce per rappresentare la maggiore tra le sfere di sua competenza, com'è il caso di Poseidone e l'acqua, o elemento personale, come Afrodite con fertilità.

Nell'età cristiana la riproduzione delle divinità è accettata in quanto fattore-personificazione o in abiti gotici. Il caso di Caelus è esplicativo: accolto come divinità del cielo dalla cultura greca e romana, in quella cristiana finisce per rappresentare l'idea fisica del cielo.¹³³ Il lento aumento osservabile nel Medioevo è riferito solamente alla sfera religiosa, con la creazione ad esempio dell'Ecclesia e della Sinagoga.

Diverse sono le guide create per interpretare e riportare le conoscenze a riguardo. Testo che ha fortuna nella seconda metà del Trecento è il *De genealogia deorum* di Boccaccio, un manuale mitografico in cui l'autore riporta tutte le notizie sulle divinità classiche della letteratura.

Questo genere di compendio ottiene popolarità molto tardi, quando le opere di scavo e i ritrovamenti di antichità a Roma, diffondono la passione per il passato. Due validi esempi sono: *Immagini con la spositione de i dei e degli antichi* di Vincenzo Cartari, che descrive come erano un tempo le divinità-personificazioni e *Mythologie sive explicayion fabularum* di Natale Conti, dove confluiscono gli abstracta. Ciò che avviene nell'umanesimo è sottile e affidato al genio dell'umanista, la popolarità è tale che gli artisti del Rinascimento iniziano a idearne di personalizzati per i committenti più esigenti.¹³⁴

Una loro selezione e organizzazione programmatica è effettuata da Cesare Ripa, che alla fine del XVI secolo pubblica *Iconologia*. Un'enciclopedia di circa 1250 personificazioni, disposte in ordine alfabetico, dall'Abbondanza allo Zelo, in cui sono descritti i motivi insieme ai caratteri morali, e nell'edizione del 1601 anche figurate. Sono riprodotte con uno schema compositivo ricorrente: una figura umana, donna se la parola è femminile e uomo se è maschile; vestita con un abito di colore appropriato, attorniata da oggetti, piante e animali caratterizzanti. Tali figurazioni perdono progressivamente importanza con l'avvento del realismo nel corso del diciannovesimo

¹³³ N.b: per approfondimento si veda il proseguo del capitolo.

¹³⁴ La personificazione della Giustizia farnesiana, di Giorgio Vasari ne è un esempio. Non si potrebbe comprenderne il significato se non fosse stato spiegato dall'artista stesso in un programma.

secolo e nell'Ottocento, come nel Novecento, quelle che sopravvivono lo fanno in scultura e nelle decorazioni architettoniche¹³⁵.

La semplice presenza non è la ragion d'essere della "personificazione", essa è pensata per essere riprodotta nell'atto di compiere un'azione. Quando ciò avviene, è chiamata "allegoria" ed usando le parole di Van Straten:

[...] nell'arte figurativa è una rappresentazione in cui una personificazione appare impiegata in combinazione con una o più personificazioni o figure; insieme possono essere coinvolte in un'azione.¹³⁶

Si suddivide in: "allegoria propria" ovvero una combinazione di personificazioni in atto che esprimono un concetto astratto, spesso le figure sono giustapposte com'è il caso della "verità svelata dal tempo"; e "allegoria impropria" dove una o più personificazioni, agiscono in combinazione con personaggi o figure che non rappresentano concetti astratti ma personaggi storici, santi o figure bibliche, come ad esempio la rappresentazione di alcune famiglie.

Accanto a queste due grandi categorie esistono molteplici altre forme, come "i trionfi" in cui un carro porta in esaltazione una personificazione in atto, spesso attorniata da altre; oppure rappresentazioni in cui una divinità, o figura della mitologia, è presente come simbolo o ancora intere allegorie dove ad agire sono personificazioni mitologiche. Rientra in questa categoria ad esempio il "Trionfo di Nettuno", un tipo iconografico che ricorre di frequente nell'arte figurativa.

L'iconologia fa poi uso di altri termini, alcuni dei quali hanno significato diverso a seconda di chi lo sta utilizzando. I concetti in particolare di simbolo, attributo e rappresentazioni simboliche necessitano di un approfondimento.

La definizione di "simbolo", fornita da Van Straten, è «[...]un oggetto (in senso lato) una pianta, un animale o un segno (cifra, lettera, gesto e simili) al quale in un determinato contesto viene associato un significato (profondo)», fornisce una summa delle diverse spiegazioni rinvenibili. Lo scopo del simbolo è di far pensare ad altro rispetto all'oggetto raffigurato, può avere diversi tipi di significato, ma in genere si riferisce a un concetto astratto.

¹³⁵ Van Straten, 2009, pp. 46-51.

¹³⁶ Ibidem, p.55.

Göran Hermerén, in *Representation and meaning in the visual arts* ¹³⁷, nel 1969 circoscrive tre condizioni che un oggetto deve soddisfare affinché possa definirsi simbolo: per primo l'osservatore competente deve essere indotto a pensare a ciò che simboleggia, di conseguenza, coloro per i quali essa è un simbolo, sono in grado di spiegarla e infine non descrive né rappresenta ciò che simboleggia. Un simbolo può avere diversi significati ma ha univocità unito al contesto. Così nella sottocategoria dei simboli che designano alcuni personaggi o determinate figure, l'aquila può rappresentare Giove se in una situazione mitologica, il simbolo degli Stati Uniti d'America se su di una banconota o di un tetramorfo se affrescato su di una cupola.

Si lega a questo concetto quello di "attributo", un particolare tipo di simbolo, costituito dagli oggetti, piante o animali che le personificazioni portano con sé. Si distinguono gli attributi individuali, che fanno riferimento a un determinato personaggio o personificazione, e attributi generali, quelli usati da una certa professione e che quindi sono propri dei personaggi appartenenti a un dato gruppo, rientrano in essi i santi con il nimbo e i re con la corona. Nel caso precipuo di Poseidone i suoi attributi principali sono il tridente e il delfino, talvolta le prime rappresentazioni lo mettono in coppia con i cavalli, che come abbiamo visto, sono animali a lui sacri.

Fin dall'antichità si applica questa tecnica e, infatti, vi sono gli attributi che individuano le divinità egizie, greche e romane, gli eroi ed i santi. Per quest'ultima categoria in particolare, essendone il Medioevo appassionato, se ne possono ritrovare che derivino dal loro nome, martirio e storie. Per assistere nella comprensione Jacopo da Varagine, ha redatto la *Legenda Aurea*, un testo dove riunisce le storie di 150 santi.

Rimane ora da fornire la definizione di "rappresentazione simbolica": «[...] è una rappresentazione non allegorica e non narrativa nella quale uno o più simboli svolgono il ruolo di protagonisti»¹³⁸ che dichiara un significato più profondo ed astratto. Tra di esse sono annoverate le allegorie e le rappresentazioni provenienti da una fonte letteraria, ma nell'allegoria sono le personificazioni e non i simboli ad avere il ruolo di maggior rilievo, ecco quindi meglio tenere le cose disgiunte.

Le numerose nature morte provviste di un significato più profondo sono vere rappresentazioni simboliche: esse non raccontano, non sono allegoriche, però hanno in se un significato più profondo.

¹³⁷ Van Straten, 2009, pp.65-66.

¹³⁸ Ibidem, pp. 74-77.

Sottogruppo è rappresentato dalle “imprese”, il cui impiego è diffuso nelle classi colte dell’Italia rinascimentale. Un’impresa è un simbolo personale ed è adottata da un singolo individuo o gli è conferita per commemorare un avvenimento importante della sua vita, come un fatto d’arme o una vicenda amorosa. La figura e il motto devono interpretarsi vicendevolmente, in modo che nessuno dei due possa da solo comunicare il senso completo dell’impresa. Il suo uso si attesta maggiormente nei secoli XVI e XVII, tra i nobili ma anche magistrati, avvocati, ecclesiastici e artisti.¹³⁹

Per quanto concerne invece l’“emblema”, è una forma d’arte tra letteraria e figurativa. Di solito è caricato di un’idea astratta, morale quanto didattica, o più generale di una massima ed è costituito da tre parti: un motto, anche detto lemma, in latino; un’immagine che sintetizza il concetto; l’epigramma, o testo, composto a sua volta da un geroglifico o da una divisa¹⁴⁰, in cui viene scoperta la soluzione del problema posto dai primi due elementi. Summa di molte figure simboliche accompagnata da commento, è *Emblematum Liber* di Andrea Alciati, 1531. Sicuramente influenzato da Orapollo include immagini di animali, piante, uomini e dei, spiegandone verità morali. Vi sono alcuni emblemi legati anche alla figura di Nettuno, il primo di questi è il cento trentatré¹⁴¹ dove Tritone, il trombettiere di Nettuno nonché figlio, rappresentato con la parte inferiore di mostro marino ed il volto divino è racchiuso nel mezzo di un cerchio da un serpente, che afferra la sua coda in bocca con i denti. Assurge al significato che la fama insegue gli uomini degni di spirito e le loro splendide azioni, comandano che siano letti da tutto il mondo.

Il secondo è l’emblema cento quarantacinque (fig.11), con il motto «In eum, qui truculentia suorum perierit» ovvero “In colui, che perisce per la crudeltà de suoi” ed è accompagnato dall’immagine di un delfino sulla riva del mare mosso. Riporta la spiegazione:« Me povero Delphin gettò nel lido/Il tempestoso mar /de l’onde fuore/Per dimostrar, quanto è dannoso e infido,/Quando’l move de venti empio furore./Ma se Nettuno non perdono a suoi,/Mal Navigante assicurar ti puoi».

Conclusa l’analisi dei principali termini, si può passare all’osservazione del loro impiego nell’arte greca e romana, medievale, moderna e contemporanea.

¹³⁹ Hall, 1974, pp.15,16.

¹⁴⁰ Geroglifici: segni sacri usati fin dall’antico Egitto ed introdotti in Italia dagli obelischi portati a Roma come bottini di guerra. Divise: combinazione di un motto ed un simbolo di una certa famiglia o persona.

¹⁴¹ Si fa riferimento al progetto di digitalizzazione del libro di Alciati proposto dall’Università di Glasgow, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>.

2 Poseidone effigiato nell'arte antica

Poseidone è ritratto nell'arte figurativa sin dall'VIII secolo a.C., dove compare in alcuni ex-voto provenienti dal santuario di Artemis Orthia a Sparta e in una testa dipinta in terracotta rinvenuta nel santuario submiceneo di Asine. In questo volto barbuto di singolare espressività, si è voluto riconoscere la più antica effigie del dio.

Le fonti parlano di queste e di altre opere di cui però rimane solo la descrizione letteraria, tra questi un rilievo bronzeo di Gitidas per il *tempio di Athena Calkiokos* a Sparta (fine VII – inizio VI sec a.C.); un *altare* opera di Dedalo in cui fra altri miti è rappresentato anche quello di Poseidone e Alcione, altresì riproposto sul *trono di Apollo ad Amicle*, opera di Bathykles di Magnesia (circa 530 a. C.).

Di epoca coeva sono anche le tavolette di argilla, le *pinakes*¹⁴², rinvenute nel porto di Corinto, a Istmia, in parte ora conservate al Pergamon Museum di Berlino. Un tempo proprietà di vasai e commercianti, rappresentano la richiesta di aiuto rivolta al dio del mare, per il sostegno al commercio marittimo e per la concorrenza con Atene, che detiene un ruolo egemone nella produzione ceramica. In una di queste tavolette votive corinzie (fig.12), rinvenuta a Penteskouphia vicino a Corinto, Poseidone è raffigurato come destinatario delle consacrazioni: nel lato A con una benda rossa che gli cinge la folta chioma di capelli bruni e il torso nudo, mentre nel lato B vi è il suo volto, affiancato dal tridente in forma di fiore di loto. Gli altri vasi descrivono tramite immagine, le istruzioni d'uso delle tavolette, esse vengono, infatti, appese agli alberi tramite i fori presenti agli angoli superiori delle stesse.

Con la metà del VI a.C. l'iconografia comincia a definirsi con precisione: un gigante barbuto, dallo sguardo torvo, nell'atto di scagliare il tridente, com'è rappresentato nella grande enciclopedia dell'immaginario arcaico, ovvero il *vaso François*. Sul cratere, opera di Kleitias ed Ergotimos, 570-560 a.C.¹⁴³, Poseidone partecipa con Anfitrite alla sfilata delle divinità olimpiche ed è ritratto, secondo l'iconografia maggiormente trasmessa, col lungo mantello. Si caratterizza per un'assimilazione quasi completa con l'immagine di Zeus e i due sono distinti solo per gli attributi iconografici, comuni a tutti i vasi attici a figure nere.

¹⁴² Pinax: tavoletta di legno che gli antichi Greci usavano per far conti o per scrivere se spalmata di cerca. In archeologia si usa chiamare pinakes le tavolette fittili votive con rappresentazioni a rilievo

¹⁴³ Bejor, Castoldi, Lambrugo, 2013, pp.154 e 155, fig. 3.110. Ergotimos è il vasaio, mentre Kleitias il pittore. Il cratere è stato rinvenuto a Chiusi nel 1845.

Da questo momento tale schema è ripreso con minime variazioni in tutta la stagione della ceramografia attica a figure nere e in opere scultoree. Può comparire da solo tra i mostri marini, come su un'*idria* proveniente da Vulci, dove è trainato da cavalli alati su un cocchio, oppure accompagnato da divinità, spesso con la sposa Anfitrite, ma talvolta con Atena ed Hermes, come mostrato su un *olpe* del pittore di Amasis (fig.13). Qui gli attributi del tridente, dei sandali alati e dello scudo simboleggiano la presenza nell'ordine di Poseidone, Hermes e Atena.

Tali rappresentazioni ceramografe sono suffragate dall'illustre esempio del *Tesoro*¹⁴⁴, eretto dagli abitanti dell'isola di Sifno, nelle Cicladi, con le decime delle miniere di piombo argentifero. Piccolo edificio in marmo insulare di ordine ionico, costruito verosimilmente tra il 530 e il 525 a.C., presenta una ricca decorazione architettonica: due korai sostituiscono le colonne e un lungo fregio corre sopra l'architrave. Sul lato est di esso oltre al duello tra Achille e Memone, è presente una riunione di divinità, tra cui è assiso il nostro soggetto. I temi rispecchiano il mondo del VI secolo e le forme sono quelle eleganti, dai volumi arrotondati della scultura ionica, che costituiscono termine di paragone per i pittori che sperimentano il nuovo stile a figure rosse.

La fedeltà alla tradizione iconografica perpetua questo tipo anche nella ceramografia attica a figure rosse del V secolo. Qui Poseidone compare sia nelle assemblee di divinità, sia nell'illustrazione dei suoi miti e di quelli dei suoi eroi, come nel caso del *cratere a colonnette di Harvard*, da Ruvo in Puglia (fig.14). Di stile severo, rappresenta Teseo accolto nella reggia marina direttamente dal padre divino in trono, che gli porge la mano per salutarlo, mentre Anfitrite, alle sue spalle, regge una corona ed è pronta a porgliela sul capo. La corona è un elemento particolarmente espressivo in queste rappresentazioni poiché simboleggia la vittoria dell'eroe e il riconoscimento del suo status divino, secondo quanto richiesto dalla sfida propostagli da Minosse.

Quest'iconografia di Poseidone in attitudine statica, maestosa o addirittura teofanica, si trasmette alla produzione scultorea che comincia a divenire significativa con lo stile severo. Immagini solenni, stanti, ieratiche con il volto barbato, accompagnato dai consueti attributi del tridente, specificamente ellenico, del tonno cui comincia a

¹⁴⁴ Bejor, 2013, pp.135-143, fig.3.89 e 3.90, particolare decorativo. Tesori: edifici di modeste dimensioni a pianta semplice, costruiti con le decime dei bottini di guerra; la funzione è quella di rappresentare le poleis della Grecia e le colonie d'Occidente e di custodirne i doni che le città offrono agli dei.

sostituirsi saltuariamente il delfino, che prestandosi meglio a motivo decorativo, in seguito lo affianca.

Di contro queste immagini statiche, ne esiste un gruppo in cui il dio è in azione, si tratta principalmente di scene di gigantomachia, dove maneggia massi contro gli avversari. Vario è anche l'abbigliamento e al lungo mantello si affiancano corti chitoni, a volte è ignudo e altre ha un mantello leggero passato intorno alle braccia, come sulle *emissioni monetarie* della sua città omonima¹⁴⁵, dalla metà del VI alla fine del V sec. Poseidone è quivi reso ignudo con la clamide¹⁴⁶ intorno alle braccia, dove quello sinistro è teso in avanti e il destro solleva il tridente, a volte barbato e altre imberbe (fig.15).

Imberbe come il *Poseidone* venerato a *Patrasso*, che collocandosi nel passaggio fra stile severo e classicismo, costituisce un anello fondamentale per l'evoluzione iconografica del dio. In questo caso quasi isolato, è rappresentato quasi efebico ed ha una sua ascendenza in una statua bronzea di arte peloponnesiaca di V secolo, ora al Museo Nazionale di Atene (fig.16). Proveniente dalla zona di mare a est della baia di Livadostra in Beozia, è datata circa 480 a.C. e raffigura il dio con una rigida barba con gli occhi e le labbra resi più intensi tramite l'uso di rame rossastro. Nudo, stante e con il piede destro in appoggio su di una base la cui iscrizione recita: «ΤΟ ΠΟΤΕΙΔΑΟΝΟΣ ΗΙΑΡΟΣ» ovvero "Sacro a Poseidone", permette un facile riconoscimento. Rinvenuto mutilato delle braccia, probabilmente reggeva gli attributi: nella mano sinistra il tridente e in quella destra forse ancora il tonno o già il delfino.

A confrontarsi con questo modello rimane ora il tipo attico del *Poseidone*, o Zeus, trovato al largo dell'Eubea, vicino a *capo Artemisio* d'Evia, risalente alla metà del V secolo a.C.¹⁴⁷ (fig.17). Si discute ancora sull'identità della statua bronzea e per ovviare al problema di titolazione si preferisce usare l'appellativo «Cronide», figlio di Crono. Il dio è colto mentre si prepara a lanciare un oggetto che potrebbe essere un fulmine o un tridente, bilanciato nella mano destra mentre il braccio sinistro è proteso per prendere la mira¹⁴⁸. L'intera figura carica il peso sulla gamba sinistra, liberando la destra che tocca il suolo solo con la punta del piede: il movimento comporta la tensione del busto che

¹⁴⁵ Periodo in cui Posidonia, conquistata dai Lucani, diviene Paestum. Per ulteriori approfondimenti . R. Cantilena, F. Carbone, *Poseidonia-Paestum e la sua moneta*, 2015.

¹⁴⁶ Mantello corto di lana, molto in uso tra i greci, usata sia in guerra che durante i viaggi.

¹⁴⁷ All'inizio del V secolo la democrazia è instaurata ad Atene e i Greci affrontano l'invasione delle truppe dell'allora superpotenza, i Persiani. Lo scontro vittorioso porta a un'era di prosperità materiale con Atene che diventa centro culturale che gli artisti contribuiscono a decorare.

¹⁴⁸ Bejor, 2013, p. 200.

segue la spinta della gamba portante, con una leggera curvatura verso sinistra della linea alba. La statua è concepita per essere vista da tutti i lati e deve quindi essere un'offerta collocata a cielo aperto, non una statua di culto. Lo scultore sembra aver bloccato il movimento nel punto di massima tensione, come avverrà nelle future opere fidiache, e si ritrova lo stesso slancio in un *bronzetto di Dodona* che raffigura Zeus nell'atto di lanciare il fulmine¹⁴⁹.

Tali rese iconografiche subiscono un leggero mutamento con le opere di Fidia, anche se la frammentarietà delle sculture partenoniche¹⁵⁰ complica la fruizione di tale rivoluzione. Poseidone nel *Partenone* compare almeno due volte: disteso e in uno schema tradizionale nel fregio della cella, in tensione e in violento movimento al centro del frontone occidentale.

In particolare il fregio¹⁵¹, di centosessanta metri, rappresenta la processione delle panatenee, la maggiore festa religiosa di Atene. Sul lato orientale le fanciulle offrono ad Atena il peplo, alla presenza degli eroi e dei, che seduti a guardare la cerimonia sono completamente umanizzati¹⁵². In questa schiera Posidone è raffigurato seduto, vicino ad Apollo (fig.18) con l'himation avvolto intorno alle gambe, con lo stesso aspetto che Fidia ha dato a *Zeus* e che resta esemplare per tutto il resto dell'età antica.

Al centro del frontone occidentale è invece rappresentato ignudo e il busto superstite¹⁵³ mostra la muscolatura nella piena torsione di un violento movimento, nell'atto di impugnare il tridente nella gara di prodigi con Atena, rimanendo fedele al tipo di Poseidone in lotta (fig. 19). Entrambe le divinità stanno arretrando, con movimento centrifugo, come colpiti dai prodigi da loro stessi generati.

L'eredità di Fidia non si conclude con il Partenone e il dio del mare viene ripreso dalla generazione successiva nei fregi del *tempio di Atena Nike*, dell'*Eretteo* e dell'*Hephaisteion*. Il programma della decorazione scultorea del tempio di Efesto, derivato da quella del Partenone, è composta sulla peristasi da metope scolpite e sul

¹⁴⁹ Ibidem, fig. 4.35, p.201.

¹⁵⁰ Ibidem, pp.231-234. Partenone: il primo edificio progettato e costruito sull'Acropoli al tempio di Pericle. L'opera decorativa di Fidia si attesta attorno al 442-448 a.C.

¹⁵¹ Ibidem, pp. 235-244.

¹⁵² Gli dei sono riconoscibili perché da seduti raggiungono da soli l'altezza dei mortali.

¹⁵³ A causa dei bombardamenti subiti dall'acropoli, del frontone è rimasto la parte superiore del torso di una figura maschile composta da tre parti, di cui mancano le braccia, la testa e le gambe. La parte più grande del torso, la schiena, le spalle e le clavicole, sono conservate al British Museum, mentre il petto è nel Museo dell'Acropoli di Atene. La statua rappresenta probabilmente Poseidone, posizionato appena a destra del centro come avversario di Atena.

pronaio come sull'opistodomo da fregi iconici con scene di Gigantomachia e di Centauiromachia¹⁵⁴. Le proporzioni degli elementi architettonici e la presenza del fregio fanno ipotizzare che queste stesse maestranze siano intervenute anche nel tempio di Posidone a Capo Sounion¹⁵⁵.

Alcune di queste varianti iconografiche sono riprese dalla ceramografia che con lo sviluppo della tecnica a figure rosse, aumenta in modo significativo il numero dei soggetti raffigurati. I temi tradizionali, finora trattati vengono riproposti adattati a un diverso gusto espressivo, come le scene di gigantomachia riportate su uno *stamnos* realizzato da Troilos Pittore, ora conservato a Williamstown, dove Poseidone nella concitata lotta è riconoscibile dal tridente.

Anche in due *stamnos*¹⁵⁶ conservati al Musée du Louvre¹⁵⁷, sempre del pittore di Troilo, la ripresa del tipo iconografico di Poseidone stante a fianco di divinità quali Dioniso o Zeus ed Atena, sottolinea la connivenza di entrambi i metodi figurativi. Frequenti sono le immagini ieratiche, in cui è accompagnato dalla moglie Anfitrite, come in uno *stamnos del Pittore di Syleus*, dove le due divinità sono rappresentate sedute, mentre Iris in veste di coppiera versa loro il vino. In un'*anfora del Pittore di Diogenes*¹⁵⁸ invece è ripreso su un lato il tipo iconografico del dio in lotta, dove Poseidone sta per scagliare con la mano sinistra l'isola di Nisiro contro il gigante Polybotes, mentre con la destra sta per infliggere il colpo mortale con il tridente.

A fianco di questi, compaiono anche nuovi soggetti: il suo ruolo di spettatore alla nascita di Afrodite in alcune pelike attiche e la storia d'amore con Amimone che compare in Attica e in seguito trova grande diffusione, con una particolare iconografia, nella ceramica dell'Italia meridionale.

Risulta meno agevole seguire con precisione la situazione del IV a.C., a causa della scarsità di documentazione. Molti scultori hanno realizzato delle statue di Poseidone, poiché il dio delle acque si addice ai caratteri dell'espressionismo, sentita come esigenza dall'arte del periodo. Plinio parla di un *Poseidon di Skopas*¹⁵⁹, ove il dio è circondato da nereidi e delfini, portato a Roma nel Circo Flaminio da Domizio

¹⁵⁴ Ibidem, pp. 245-250.

¹⁵⁵ N.b: fare riferimento al secondo capitolo.

¹⁵⁶ Per approfondimento sulle forme del vaso fare riferimento a Bejor, 2013, pp.433-435

¹⁵⁷ Vasi numeri 203072, 203073 Athenian, PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, G182 e G184

¹⁵⁸ Vaso numero: 202472, ATHENIAN, VATICAN CITY, MUSEO GREGORIANO ETRUSCO VATICANO, VATICAN CITY, MUSEO GREGORIANO ETRUSCO VATICANO, 16566.

¹⁵⁹ Bejor, Castoldi, Lambrugo, 2013, p.290.

Enobardo. Un frammento di questo è stato riconosciuto in un rilievo di età repubblicana noto come *l'ara di Domizio Enobardo*¹⁶⁰, (fig.20) la cui cronologia oscilla fra la fine del II e la prima metà del I secolo a. C. E' per l'appunto rappresentato il tragitto marino con Anfitrite: secondo Plinio il vecchio¹⁶¹ vi poggiavano le sculture di Nettuno, Anfitrite, Achille e delle Nereidi. I rilievi che decorano la base sono formati da un fregio d'ispirazione greca con *tiàso*¹⁶² marino e da un rilievo storico romano¹⁶³. I tre lati decorati dalle nozze di Nettuno e Anfitrite sono rilievi eterogenei sia per provenienza sia per tematica: la terza facciata si riferisce ad un avvenimento concreto, ovvero il sacrificio finale di un censore alla presenza del dio Marte in relazione al *census*. Stile classico per la resa della scena ufficiale sostanzialmente statica e improntata ai concetti di *auctoritas*, *gravitas*, *maiestas*, risulta virtuosa, con la ruota che esce dal campo inferiore del rilievo e restituisce l'avanzata in diagonale del carro. Pesa al centro del pannello lungo la figura del dio Nettuno seduto su di un carro trainato da tritoni, insieme alla sposa Anfitrite. L'intreccio dei corpi umani e animali raggiunge esiti particolarmente eleganti nella figura della Nereide di destra, rappresentata di schiena in un'ardita torsione, con le gambe incrociate e avvolte nelle spire di un ippocampo.

Plinio menziona anche un *Poseidone* opera di Prassitele, del quale però non è rimasta traccia e una statua di bronzo dedicata al santuario dell'Istmo da Lisippo. Probabilmente a questo modello si rifanno le raffigurazioni glittiche e le immagini bronzee che trasmettono le sembianze fino a età romana. Un esempio è la replica colossale del Museo del Laterano, cui è fatto il nome nuovamente di Lisippo¹⁶⁴ e che ha portato alla diffusione del "tipo iconografico del Laterano". In esso si propone il dio in posizione di temporaneo riposo, col ginocchio destro flesso e il piede appoggiato sulla prua della nave, mentre nella destra regge il tridente, il capo è un poco inclinato, la chioma e la barba prolisse e agitate (fig.1).

Si è proposta una tale derivazione da Lisippo anche per la testa Chiaramonti, proveniente da una statua, dove la capigliatura disordinata con le ciocche scomposte, insieme alla fronte corruciata ben richiama l'immagine del dio degli abissi.

¹⁶⁰ Le lastre ora divise tra Monaco, Glittoteca e Parigi, al Louvre.

¹⁶¹ Plinio, *Naturalis Historiae*.

¹⁶² Nell'antica Grecia era un'associazione di persone, principalmente religiosa.

¹⁶³ Secondo l'ipotesi di F. Coronelli, è costruito nel 42-30 a.C. dal comandante e governatore della provincia di Domizio Enobardo. I pannelli con temi mitologici vanno inquadrati nella produzione ellenistica della seconda metà del II secolo d.C.

¹⁶⁴ L'attribuzione rimane dubbia, si è accennato anche al nome di Bryaxis.

L'ascendenza lisippea trova stilisticamente maggiore suffragio nelle numerose emissioni monetarie con il dio seduto su una roccia con tridente, delfino e prua di nave attestata a Corinto, Nisiro, in Beozia e nelle emissioni di Demetrio Poliorcete¹⁶⁵.

Durante l'età ellenistica Poseidone conosce le sue ultime immagini originali ed è proprio a questo periodo che appartiene la *statua* colossale trovata a *Milo*, ora conservata al Museo nazionale di Atene¹⁶⁶. Il tipo è quello consueto della tradizione classica con il dio stante, barbuto, a torso nudo e con l'himation avvolto intorno alle gambe che scende con corpose pieghe, mentre un lembo è appoggiato alla spalla. La maestosità dell'epifania è sottolineata dall'ampio passo, indicato dalla posizione arretrata del piede sinistro insieme al brusco volgere della testa. I caratteri eclettici degli occhi infossati e vicini come le superfici rigonfie sono atte a conferire al volto una grande espressività, rendendo evidente la derivazione dell'esemplare marmoreo da un prototipo¹⁶⁷.

La stessa iconografia è rinvenibile nell'*altare di Pergamo* conservata a Berlino, il dio compariva sulla quadriga alla testa delle divinità marine ma si tratta di una delle parti più danneggiate del complesso e la figura è completamente scomparsa. Il gruppo gode di grande fortuna fino ad età imperiale come attesta il Nettuno napoletano di età claudia o il riuso del tipo per statue celebrative di Augusto. Ultimo eco rinvenibile nel già citato *cammeo* della collezione Medici poi Farnese, che reinterpreta con eleganza classicista il tipo fidiaco della contesa per il possesso dell'Attica, con le due divinità contrapposte e separate dall'olivo fatto sorgere da Atena.

I tipi creati nel mondo greco e nell'ellenismo, nonché adattamenti e variazioni di tipi originariamente nati per Zeus, si diffondono anche nel mondo romano sia sotto forma di repliche, sia in una loro trascrizione più o meno corsiva in mosaici ed affreschi. I legami tra la religione romana e quella greca, come già sottolineato, creano numerose figurazioni che accrescono il repertorio iconografico di questa divinità ma non sono esenti da atti di censura.

¹⁶⁵ Demetrio I: re di Macedonia, detto il Poliorcete. Ricordato come una delle figure più notevoli della storia macedonica. Per l'abilità esplicita nell'assedio di Rodi (305-304 a.C.), gli fu attribuito l'appellativo di Poliorcete.

¹⁶⁶ Riferimento al secondo capitolo.

¹⁶⁷ Bejor, Castaldi, Lambrugo, 2013, pp. 356-358.

2.1 Gli scambi culturali tra Roma e Grecia

Tra i letterati e uomini politici attivi nella Roma del III a.C. è Catone detto il Censore, quello che si rivela più ostile alla corruzione introdotta nella città dalle frivolezze dell'ellenismo. Conduce la sua lotta con ostinazione e intransigenza, onestà e passione, per difendere quegli ideali di fermezza e rettitudine, semplicità di costumi che rischiano ora di dissolversi entrando in contatto con civiltà più raffinate. Catone è convinto che la frivolezza dei costumi, rappresenti l'inizio della fine, la causa dell'allontanamento dei romani dalla terra, dal duro lavoro e conseguentemente alla distruzione dell'impero. Gli scambi culturali tra questi due grandi domini sono stati anche ostacolati in precisi momenti, ma questo non ha bloccato l'influsso del Pantheon greco su quello romano.

Il Nettuno romano, infatti, pur presentando caratteristiche proprie, è rapidamente reinterpretato alla greca, tanto che non esiste un'iconografia italica autonoma dai modelli classici o ellenistici. Il fregio del lato posteriore di Domizio Enobarbo non aggiunge molto alla tradizione locale, riproducendo un modello, come a tipi greci si rifanno le statue cultuali di età tardo-repubblicana e proto-imperiale.

Per quanto riguarda gli affreschi sono stati ritrovati degli esemplari, durante gli scavi archeologici dell'antica città di Stabia¹⁶⁸, precisamente nella *Villa Carmiano*¹⁶⁹, uno in particolare riporta il nome *Nettuno e Amimone* (fig.22). Risalente alla prima metà del I secolo copre l'intera parete occidentale del triclinio della villa, di fronte a quello raffigurante Bacco e Cerere. L'affresco si divide in tre sezioni, una centrale, dove contornato da disegni di elementi architettonici e su sfondo rosso, è posto l'abbraccio dal sapore erotico tra Amimone e Nettuno. Oltre a loro ci sono un cavallo che li porta in trionfo, un uomo voltato di schiena ed un altro che reca sulle spalle un'anfora. La parte inferiore è di colore azzurro e si dirada verso l'alto, in modo tale da mettere in risalto il corpo candido della ninfa contrapposta a quello bruno di Nettuno. Si può inoltre rilevare che qui il dio del mare è rappresentato con i capelli bruni, fedelmente alla descrizione che ne fa di lui Virgilio. I due pannelli laterali invece hanno al centro due figure volanti, caratteristico delle decorazioni in cui vengono disegnati miti dionisiaci. Ecco dunque una delle prime interpretazioni romane di uno dei miti greci dalla grande diffusione.

¹⁶⁸ Odierna Castellammare di Stabia.

¹⁶⁹ Deve il nome al luogo in cui sorge, Carmiano nel comune di Gragnano ed è una villa rustica dell'ager stabiano a poco meno di un km dal pianoro di Varano.

In ambito romano, particolarmente nella glittica si preferisce il ricorso a tipi iconografici arcaizzanti, con il dio rigidamente stante, il mantello passato sulle spalle, il tridente e il delfino come attributi.

Guardando fuori Roma si evince che l'influsso di questa figura ha particolare fortuna nelle province, dove descrive la "interpretatio" romana di divinità indigene delle acque, ad esempio nelle province galliche ed africane. Nettuno, erede di un Ba'al acquatico¹⁷⁰ di tradizione punica, è al centro dell'immaginario di popolazioni che conoscono la minaccia della siccità e che quindi hanno una particolare venerazione per l'acqua vivificatrice e per le divinità che la garantiscono. Le iconografie sono tendenzialmente classiche ma alcuni dettagli fanno emergere una concezione locale. Il nimbo che nelle province africane è attribuito delle divinità vivificanti e garanti del rinnovamento della terra, adorna il capo del dio che avanza trionfalmente sulla sua quadriga.

Nella vicina Etruria egli invece compare in alcuni *specchi incisi* (fig. 23) secondo l'iconografia greca e nelle emissioni monetarie, tra cui Vetulonia, Populonia e Volterra dove si mostra imberbe seduto su una roccia da cui sgorga acqua. Compare anche in uno stucco proveniente da un cassone, vicino a Giove e Plutone, dove proposto lateralmente il volto lascia intravedere la barba e i lunghi capelli.¹⁷¹

3 La sopravvivenza degli dei nel Medioevo

Viscerale nella cultura è la consuetudine a ritenere il medioevo, l'età di mezzo tra lo splendido classico e le luminose teorie dell'età moderna, un'epoca in cui se qualcosa avviene lo fa ammantato di una tinta fosca. Non è certamente questa la sede di una sua completa rivalutazione ma rappresenta un tentativo per una corretta interpretazione dell'uso del mito nel corso del Medioevo. Prendendo in prestito le parole di Jean Seznec¹⁷² «La sopravvivenza dell'antico e la trasmissione della storia avviene attraverso la memoria e il contatto con culture diverse. E' quello che succede agli dei antichi, sono sopravvissuti nel tempo e mai morti».

¹⁷⁰ Baal, o Ba'al, in accadico Bēlu: "Signore" è una delle principali divinità della religione siro-cananea e fenicia. Figlio di El (Ilu o Anu in Mesopotamia, "Dio" o "Cielo" supremo), corrisponde al mesopotamico Enlil o Belu.

¹⁷¹ www.catalogo.museivaticani.va/

¹⁷² Seznec Jean: *Storico della letteratura e dell'arte* (Morlaix, Finistère, 1905 - Oxford 1983)

Seznec nell'opera *La sopravvivenza degli antichi dei* sottolinea che la scomparsa delle divinità nel Medioevo non è sintomo della loro morte, ma solo di una trasformazione che ha sconvolto l'iconografia classica. Nel Rinascimento non c'è quindi una rifioritura di queste divinità, ma una reintegrazione del modello classico¹⁷³. Nell'analisi dello storico si evince che tale sopravvivenza, avviene attraverso tre modelli interpretativi: interpretazione evemeristica, o tradizione storica, ovvero un tentativo di inserire le divinità in una linea cronologica, identificando gli dei come precursori della civiltà; tradizione fisica, dove la mitologia esprime le combinazioni delle potenze elementari che costituiscono l'universo in cui gli dei sono meri simboli cosmici; interpretazione morale in cui i miti non sono altro che un rivestimento fiabesco di idee etiche e filosofiche e gli dei pure allegorie.

L'applicazione della prima di queste tradizioni si trova in *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, VII secolo, dove ricostruisce le dinastie mitologiche composte da eroi culturali, che per le loro imprese sono diventati personaggi della storia sacra. L'inserimento nella storia degli dei visti come grandi eroi, porta alla creazione di leggende etnogeniche in cui si tenta di collegarli alla fondazione della propria stirpe. I personaggi mitologici diventano quindi patroni di un popolo e iniziatori delle attività umane. È tradizione che continua nel Rinascimento ed assume aspetti nuovi e particolari: la sostituzione dell'orgoglio dinastico alla coscienza etnica quale motivo ispiratore primario dell'opera. La tendenza tipicamente medievale, a mettere sullo stesso piano sapienza pagana e biblica, appare in tutta chiarezza nelle serie di sibille e profeti, che decorano i portali delle cattedrali gotiche francesi¹⁷⁴. Anche l'iconografia attesta una continuità di tale tradizione ed è necessario fare ricorso a una cronaca provenzale dell'inizio del Trecento per ravvisare i modi e le forme che assume il processo di storicizzazione degli dei.

Il rotolo *Cielo e la sua discendenza*, posteriore al 1313, conservato al British Museum¹⁷⁵, (fig.24) illustra la cronaca in tavole genealogiche e sinottiche in cui ogni personaggio è rappresentato dalla sua testa. Dopo Adamo ed Eva, disposti in linee verticali troviamo i monarchi dei regni dell'antichità mentre sulla linea orizzontale la sua dinastia: per esempio nell'ambito della genealogia celeste abbiamo Cielo, Saturno, Giove nell'ordinata e nell'ascissa vi è Nettuno, Giunone, Plutone e altri.

¹⁷³ Seznec, 1990, pp. 3-8.

¹⁷⁴ Ibidem, p.16. *Mâle Art religieux du xiii secl en france*, 1909, pp. 268-296.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 24

L'unione tra sacro e profano troneggia anche nella *Cappella Colleoli* di Bergamo¹⁷⁶, dove insieme alla punizione di Abramo sono rappresentate le fatiche di Ercole, nel *Campanile* di Giotto a *Santa Maria del Fiore*, dove si ripresenta di nuovo Ercole ed anche nello *Zoccolo della Certosa di Pavia*, dove si sprecano medaglioni con profeti, imperatori e dei.

La seconda tradizione analizzata da Seznec, indicata con il nome “interpretazione fisica”, persegue l'obiettivo di associare le divinità ad astri e pianeti, permettendo la sopravvivenza della mitologia classica durante l'età medievale. Tale processo di mitologizzazione, che finisce alla fine dell'era pagana¹⁷⁷, trova una tappa sostanziale nel *De Natura Deorum* di Cicerone: «Tribuenda est sideribus divinitas»¹⁷⁸ scrive in merito il letterato.

Già dal IV secolo a.C. nel trattato di Eudosso di Cnido, e poi nel III con il poema di Arato di Soli sulle figure del firmamento, si perde l'iniziale associazione degli Astri con gli oggetti e viene favorita l'assimilazione alle divinità. Questa tendenza ottiene fondamenta scientifiche con Eratostene che nei *Catasterismi* assimila costellazioni e segni zodiacali alle divinità della mitologia classica o nel nome o in rapporto alle storie mitiche.

Per i pianeti invece la vicenda è ancora più complessa: inizialmente i greci conoscono solo il pianeta Venere, poi, entrando in contatto con i Babilonesi, iniziano a distinguere le cinque stelle erranti dagli astri e ad associarvi delle divinità in conformità a caratteristiche fisiche. Con la fine del paganesimo si affermano le divinità astrali e le stelle diventano esseri viventi interpretati come custodi dei segreti degli uomini e della loro sorte. Tale fede è bandita con l'avvento del cristianesimo e i suoi seguaci iniziano a essere perseguitati¹⁷⁹. Il processo di mitologizzazione degli dei astrali, che trova nelle *Fabulae* di Igino una fonte decisiva per la trasmissione del repertorio mitologico-astrologico, è favorito anche dalla maggiore intelligibilità che le costellazioni e i corpi celesti in genere assumono attraverso le ben conosciute figurazioni mitologiche.

¹⁷⁶ Capella Colleoni: realizzata da Giovanni Antonio Amedeo, 1472.

¹⁷⁷ Panofsky e Saxl, 1932-33

¹⁷⁸ «La divinità è da attribuire alle stelle», Cicerone *De Natura Deorum*, 2.15.

¹⁷⁹ Ibidem, pp.37- 49. Nonostante la consueta condanna da parte degli apologisti, la dottrina ecclesiastica, sottolinea Seznec, include alcuni elementi astrologici come i giorni della settimana e la nascita di Cristo il 25 Dicembre, nascita del Sole.

Alcuni autori –afferma Guglielmo di Conches - hanno parlato degli astri in termini mitici , così per esempio hanno fatto Nemrod, Igino, Arato quando raccontano che il toro col quale Giove aveva rapito Europa fu trasformato in un segno dello zodiaco [...] Questo modo di parlare delle cose celesti è legittimo [...] ¹⁸⁰

In quest'atmosfera si giustifica la dottrina delle immagini che si trasmette da Bisanzio all'Occidente attraverso le crociate, da opere come il *Picatrix*. Manuale di magia operativa, del XI secolo, descrive le stelle, i pianeti e i segni zodiacali, oltre a perpetrare la diffusione di amuleti ed immagini. La moda di pietre intagliate e cammei con figurazioni mitologiche risale già al VII secolo, ma il loro uso talismanico, di provenienza per lo più orientale, inizia a radicarsi in Occidente verso il XIII secolo. I trattati incominciano ad attribuire alle immagini incise sulle gemme un particolare potere, spesso in funzione anti demoniaca.

Tutto questo processo di conseguenza ha un risvolto iconografico, che porta alla diffusione nel 1300 di una nuova impostazione di rappresentazione astrologica, con i pianeti e i loro figli. Lo schema è presente a Venezia, nei *capitelli del Palazzo dei Dogi*¹⁸¹; a Padova negli *affreschi* del Guariento nella *Cappella degli Eremitani* ed a Firenze nel *Campanile di Santa Maria del Fiore* e nella *Cappella degli Spagnoli* in Santa Maria Novella. Con l'avvento del Quattrocento tale figurazione ricorre frequentemente ad esempio nella sala dei Mesi nel Palazzo Schifanoia di Ferrara, affrescato da Francesco del Cossa, dove i pianeti presiedono ad un'assemblea e i figli si trovano in serie o gruppi.

Ultimo modello interpretativo che rimane da analizzare è quello della tradizione morale, in altre parole il tentativo di depurare i racconti mitologici, ricercando significati filosofici e morali più profondi o verità nascoste. Si costituisce in tal senso un metodo allegorico che se usato per cercare idee dietro antiche immagini di cui non si ha più coscienza del significato, finisce per ingannare sulla natura dei miti primitivi. Tale processo di depurazione porta ad associare gli dei a qualità morali, e in virtù di tale moralizzazione la mitologia è protetta dalla censura ecclesiastica e ciò ne consente la sopravvivenza. Inoltre, come già evidenziato nel primo capitolo, la Chiesa non può condannare totalmente il metodo allegorico perché ne fa uso per la propaganda di fede. Secondo i padri fondatori, infatti, i testi sacri nascondono significati profondi e lo studio

¹⁸⁰Ibidem, p. 44.

¹⁸¹ Seznec, 1990, fig.21.

dei poeti classici è un indispensabile elemento educativo. Molteplici tomi si concentrano solo sull'allegoria: tra i più noti figurano il *Trattato sugli dei pagani* di Fulgenzio, in cui sono fornite descrizioni fisiche e spiegazioni morali; il *Mitographus* di Alexander Neckham che unisce le virtù agli dei; ed infine l'intervento più significativo rimane *l'Ovide Moralisée*¹⁸² ovvero la versione moralizzata delle metamorfosi, in cui ogni mito ovidiano trova la sua reinterpretazione in chiave cristiana¹⁸³.

Posto d'onore spetta al francescano John Ridewall che nel quindicesimo secolo scrive *Fulgentius metaforalis*, una summa mitologica attinta sostanzialmente a Fulgenzio e anche dalla Bibbia, in cui l'intento allegorico è dichiarato fin dalle prime righe. Egli infatti produce un'assimilazione tra divinità e virtù:

Saturno è la prudenza, e poiché gli elementi costitutivi della prudenza sono la memoria, l'intelligenza e la previdenza, Ridewall passa a trattare uno di seguito all'altro dei figli di Sturno, Giunone-memoria, Nettuno-intelligenza, Plutone-previdenza, e poi di Giove-benevolenza, somma di prudenza, sapienza e intelligenza...¹⁸⁴

L'analisi allegorica si spinge anche oltre, affidando ad alcune delle divinità dei connotati iconografici, com'è il caso di Giunone rappresentata velata e coronata da un arcobaleno.

Una delle differenze essenziali tra Medioevo e Rinascimento è che laddove il Medioevo non conosce un culto disinteressato dell'eredità classica, subordinato a fini edificanti in funzione del cristianesimo, il Rinascimento al contrario è libero da scrupoli religiosi e appoggia al culto delle *humanae litterae* una dimensione estetica ed edonistica.

L'iconografia legata al primo secolo dell'era cristiana, emerge nelle figure a stucco del *decoro della basilica sotterranea di Porta Maggiore a Roma*, dove proliferano geni, baccanti e semidei intrisi di austero significato simbolico, od ancora nell'arte delle catacombe si trovano casi illuminanti di spiritualizzazione della mitologia pagana.¹⁸⁵ Altri esempi caratteristici sono rinvenibili nelle miniature trovate nei manoscritti, ad

¹⁸² Ibidem, p. 124. Sterminato poema, composto all'inizio del secolo decimoquarto a un anonimo identificato con Filippo di Vitry, vescovo di Meaux oppure Chrestien Legouais de Sainte-More.

¹⁸³ Ibidem, pp. 120-124

¹⁸⁴ Ibidem, p. 126.

¹⁸⁵ Seznec, 1990, p.136. Riferimento al motivo simbolico degli Amori alla vendemmia che ha fatto scambiare il mausoleo di Costantino per un tempio di Bacco.

esempio quello conservato alla Biblioteca vaticana¹⁸⁶, in cui alle varie divinità sono affidate qualità moraleggianti e caratteristiche fisiche.

Seznec mette in guardia sull'arbitrarietà della netta distinzione tra le tre tradizioni, che dovendo fare i conti con la realtà hanno spesso delle interferenze tra loro come sottolinea Pietro d'Ailly¹⁸⁷, che porta all'estremo tale unione, tanto da considerare gli dei a seconda dell'occasione ora come astri ora come sovrani.

Nel Medioevo la cultura enciclopedica e l'idea di una scienza universale, tenta di unire le tre tradizioni precedenti seguendo un ordinamento gerarchico con a capo la teologia. Nel processo di "reductio ad unum" un documento proveniente dal codice palatino latino e pubblicato da Richard Salomon¹⁸⁸, mostra un tentativo di rappresentazione dell'universalismo medievale, tramite la traduzione in termini geometrici della concezione del mondo. La fitta rete di curve e rette esprime la relazione tra le componenti cosmiche, storiche e morali dell'universo.

Questo tentativo di unire la verità di fede alla natura è evidente nelle cattedrali francesi, le Bibbie di pietra dove, dopo l'iniziale timida comparsa del solo Zodiaco, si inscena tutta la conoscenza enciclopedica. Assenti nell'Italia del XIII secolo, gli dei invadono i monumenti religiosi e civili delle città del nord tra cui Venezia e Padova, Firenze e Siena nel XIV secolo. Come è il caso di Giotto a *Santa Maria del Fiore* a Firenze dove gli dei rappresentati ritrovano la loro solenne maestà.

Attraverso queste vicende gli dei sopravvivono ma la loro forma subisce un cambiamento nel tempo tanto da renderli irriconoscibili e decretarne la morte.

Essi vengono, infatti, barbaramente travestiti da abiti medioevali, perdendo la loro unicità e valenza divina, divenendo allegorie. Il trapasso, secondo Saxl, avviene per due motivi: il primo è l'influenza orientale che ponendo maggiore attenzione all'esattezza scientifica, tralascia l'estetica formale, portando alla perdita del carattere classico e all'assunzione delle fattezze orientali; il secondo è la mancanza di un modello figurativo e un riferimento a fonti scritte, infatti, le prime illustrazioni sono di difficile identificazione in assenza d'iscrizioni esplicative. I modelli figurativi vengono a

¹⁸⁶ Il palatino latino, 1066.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 152. Pietro d'Ailly è lontano discepolo di Isidoro

¹⁸⁸ Ibidem, p.154-158. I numeri sono importanti e spesso le relazioni tra oggetti sono numeri, come rappresentato dai dodici apostoli, le sette sfere ed i quattro elementi.

diffondersi con *Imagines Deorum* di Alberico¹⁸⁹, a sua volta influenzato dai mitografi tardi come Fulgenzio, Macrobio e Servio ed insieme alle *Genealogie* di Boccaccio costituiscono la base per un ritorno dei modelli classici.

In conclusione le tradizioni antiche in cui la mitologia viene connessa con la cronaca del mondo, la fisica e la morale sono le responsabili della sopravvivenza degli dei durante il Medioevo. Si può parlare di una scomparsa solo nei termini di una perdita di comunione tra motivi e contenuti classici, tramite una loro moralizzazione: la stessa figurazione, lo stesso tema ma un significato differente. Dalla seconda metà del secolo quindicesimo le divinità hanno reintegrato la loro forma primitiva e sono tornati ad assumere l'aspetto più familiare.

4 *Il rinnovamento del Rinascimento*

Nel Rinascimento a partire dalle prime esperienze degli umanisti padovani alla fine del XIII secolo, avviene la reintegrazione delle forme classiche con i contenuti antichi. Le divinità della mitologia guadagnano nuovamente il loro aspetto greco-romano attraverso il ricorso a modelli dell'antichità. Esaminati in sculture, monete e anticaglie di ogni genere¹⁹⁰, attuano il "pathos", quelle che Warburg chiama "Pathosformeln", ovvero formule del pathos.

Tale recupero che interessa tutta la prima metà del secolo XV, è un dato di fatto nell'architettura e nella scultura, ma ancora non è presente nella pittura, dove la tradizione tardo-gotica impedisce di dare alle divinità pagane e ai soggetti mitologici, la loro originaria forma classica.

Un forte slancio alla pittura profana e in parte mitologica, è fornito dalla società delle corti italiane, dove la ricerca nostalgica del mondo cortese negli usi e nei costumi, porta gli artisti a confrontarsi con questi nuovi temi e a svilupparli. Secondi solo alla Francia che con Enrico II si spinge fino a rappresentare la commedia dell'Olimpo, chiamando l'arte ad attestare addirittura la divinità del sovrano e del suo seguito. Le tematiche¹⁹¹ vengono desunte dai codici illustrati del *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris e

¹⁸⁹ Ibidem, pp.190-192. Vengono presto confusi due autori distinti ed ad Alberico viene attribuito anche il *Liber*, dove i miti sono influenzati da interpretazioni medievali e il *Libellus*, un testo iconografico fatta per essere illustrato. Nelle fonti inglesi il suo nome è legato a quello di Alexander Neckam.

¹⁹⁰ Per Panofsky consiste in questo la differenza fra il Rinascimento e le cosiddette rinascenze medievali.

¹⁹¹ Inizialmente venivano usati per essere rappresentati in deschi da parto per propiziare la nuova madre con scene d'amore, abbondanza e prosperità.

Jean de Meun, dal *De claris Mulieribus* di Giovanni Boccaccio ma soprattutto dal primo poema in cui non vi è una lettura umanizzata delle antiche divinità, *De Genealogia Deorum*¹⁹², nuovamente di Boccaccio. Le figure aggraziate delle divinità, perso il carattere moraleggiante del periodo medievale, ancora non hanno realizzato quell'aderenza alle fonti letterarie e figurative, che sarà la grande novità in termini di riscoperta o rinascimento dell'antichità classica nel Quattrocento.

Il mito, con il passare dei secoli, si arricchisce di particolari e superato l'iniziale timore per l'attività della censura, si libra in artificiose ricostruzioni. Nel pieno Quattrocento si giunge, infatti, a un'adesione pedissequa delle fonti letterarie alle immagini mitologiche, dove assolve il compito di affermazione dell'antichità ormai perduta, per una destinazione privata. I temi prescelti si legano a una funzione matrimoniale, dove ad essere esaltati sono l'amore e le virtù dei committenti e l'ambientazione in luoghi anemoni, suggerisce l'assimilazione con gli spazi della nobiltà.

Accanto a tali tematiche amorose, e spesso ad esse connesse, particolarmente diffusi sono i miti legati alla ciclicità e alla fecondità naturale. Questi talvolta decorano anche i palazzi cittadini e rivelano un senso allegorico-ideologico, legato al committente. La diffusione di questi miti nel corso del secolo XVI trova una rispondenza nell'interpretazione "naturalistica" che dei miti classici danno i mitografi cinquecenteschi, da Lilio Gregorio Giraldi, a Natale Conti, a Vincenzo Cartari, che pubblicano i loro trattati intorno alla metà del Cinquecento. Tale prefazione inquadra più agevolmente la successiva analisi pittorica et scultorea.

4.1 La trasposizione dei miti in pittura

Nei vasi, monete e statue appartenenti all'arte antica, Poseidone appare sereno e maestoso come Giove, mentre nel Rinascimento e in epoca barocca evolve, mostrando un aspetto alquanto selvaggio, con le chiome scomposte dal vento e in preda alle emozioni.

Nei trionfi come nei ritratti con la sposa Anfitrite e nelle azioni a danno o a favore di giovani fanciulle, è riconoscibile facilmente dal tridente e dallo sguardo torvo.

¹⁹²*De Genealogia Deorum*: Poema di erudizione mitologica in 15 libri, scritta in latino, stampato per la prima volta nel 1472 e successivamente in diverse edizioni fino al 1532.

Nelle rare ma presenti opere in cui non figura questo forcone a tre rebbi, il riconoscimento è suggerito dalla partecipazione di mammiferi marini, i delfini a lui consacrati, che ormai da molti secoli hanno sostituito il tonno.

Il motivo trionfale in uso nel tardo Rinascimento e in epoca barocca, lo rappresenta alla guida di un carro trascinato sulle onde da cavalli marini, o da ippocampi. Spesso al suo fianco siedono la sposa Anfitrite e il figlio Tritone nell'atto di suonare il corno, oltre a centauri d'acqua e Nereidi. Le fonti artistiche sono solite riferirsi a questo tipo iconografico con il nome "Trionfo di Nettuno".

Frans Francken II¹⁹³, annovera nel suo catalogo, molteplici versioni di questo tema, sia singolarmente che come soggetto secondario per altre opere. Una di queste¹⁹⁴, proveniente da Palazzo Pitti, passata agli Uffizi¹⁹⁵ è dal 1925 alla Galleria Palatina (fig.25). I due sposi appaiono, come di consuetudine, seduti su un cocchio trainato da cavalli marini, circondati da Nereidi e Tritoni, tra le onde di un mare mosso. Impressionante è la resa del corpo in movimento, come nella figura virile in primo piano che porta sulle spalle un grande pesce, dove la torsione del busto crea uno scorcio sul corpo muscoloso, mostrando lo studio a monte della creazione. Lo sfondo d'altra parte rappresenta un elemento di novità: in una grotta, vicino alla riva, si palesa il banchetto degli dei. La composizione così popolata di figure in primo piano e di piccoli personaggi nello sfondo, la fa assomigliare alle opere della tradizione fiamminga.

Le varianti reiterate dall'artista non mostrano lo stesso effetto chiaroscurale che, portando l'attenzione ai modi del manierismo, conferisce al dipinto di Firenze un fascino particolare. Conservati in diverse collezioni di tutta Europa, si trovano questi trionfi con Anfitrite, chiamata talvolta Salacia¹⁹⁶, e quelli più rari con Galatea.

Lo stesso Francken sfrutta la sua opera, nella versione del 1635, come soggetto secondario, nel dipinto *Sebastiaan Leerse nella sua personale galleria d'arte*, dove il trionfo compare tra le opere apposte alla parete della collezione¹⁹⁷.

¹⁹³ Frans Francken II è un pittore fiammingo nato ad Anversa, figlio di Frans Francken I e nipote di Hieronimus Francken. Specializzatosi come pittore di opere di gabinetto, ha dato un importante contributo al genere dei dipinti da galleria.

¹⁹⁴ Moorman, Uitterhoeve, 1997, p.618. L'opera porta la firma «Den J engen Frane Francken», usata da Frans Franken II prima della morte del padre nel 1616, particolare che ci consente di datare questa importante opera nella Galleria Palatina anteriormente a questo anno. Manteuffliel la riteneva eseguita verso il 1610.

¹⁹⁵ <http://catalogo.uffizi.it/it/29/ricerca/detailiccd/1417020/> Passato il 12 maggio 1796 (Giornale, 1764-825, c.57, n.5459), inv. 1784, n. 757.

¹⁹⁶ Salacia, Salace, è Anfitrite per il credo romano.

¹⁹⁷ Anversa, Museo reale delle Belle Art i; cf. S.Speth-Holterhoff, 1957, pp. 78-79, tav. III.

Nel suo catalogo ricorrono rappresentazioni artificiose di gallerie di disegni ed anche qualche quadro allegorico come *Allegoria sull'abdicazione dell'imperatore Carlo V* (fig. 26), dove le personificazioni in atto creano un'allegoria. Nonostante le numerose varianti modifichino i particolari dello sfondo, del banchetto degli dei a destra, del paesaggio e degli atteggiamenti dei personaggi, Nettuno rimane riconoscibile dall'attributo iconografico per eccellenza del tridente e per l'immane presenza dell'acqua. Questi trionfi, infatti, raramente si svolgono sulla terra, consuetudine che sottolinea marcatamente la distanza con il primo significato a lui affidato dai greci, ovvero il dio dei terremoti.

Un altro pittore delle fredde lande del nord, in questo caso olandese, che si è prodigato a trattare questo tema è Abraham Bloemaert. Nel 1625 dalla sua bottega spunta un'opera dal titolo originario *De triomf van Neptunus*¹⁹⁸, il trionfo di Nettuno, che riprendendo in parte la figurazione del precedente artista ne capovolge l'impostazione (fig.27). Nel quadro la cavalcata trionfale di Nettuno è disposta in secondo piano rispetto al primo, dove con studiato virtuosismo, la schiena nuda di una nereide, blocca lo sguardo del fruitore. I tre gruppi di figure sono immersi nelle onde del mare e dal cielo, coperto di nuvole, una figura vola verso lo spettatore: è Mercurio che con il caduceo sta aprendo uno squarcio luminoso. Il messaggero degli dei è rappresentato dal basso verso l'alto con una veste di colore giallo che gli copre il pube, Nettuno di contro è seminudo, con un lembo del mantello sui genitali mentre il restante, rigonfiato dal vento, vola sopra le sue spalle. Il volto è torvo, la barba e i capelli grigi lo ammantano di quell'austerità tipica dell'età senile. Ai suoi piedi la scena concitata mostra un accalcarsi di nereidi, delfini, cavalli e della sposa Anfitrite, che con una mano tiene la veste sul procinto di volteggiare altrove.

Tra queste figurazioni una in particolare è ancora oggi argomento di dibattito, in quanto il soggetto è assimilabile sia ad una *Nascita di Venere* che ad un *Trionfo di Nettuno* (fig.28). Si tratta di un dipinto realizzato da Nicholas Poussin, nel 1635, appartenuto a Caterina la Grande¹⁹⁹ e ora conservato al Philadelphia Museum of Art. In dubbio è la figura centrale, alcuni critici intravedono il tema della nascita di Venere, che bellissima

¹⁹⁸ Moorman, 1997, p. 618. Tema florido anche nelle opere di A. Bloemaert, si fa riferimento all'esito meglio compiuto, ovvero quello conservato al museo di Utrecht: <https://www.centraalmuseum.nl/nl/collectie/11224-de-triomf-van-neptunus-abraham-bloemaert>.

¹⁹⁹ Porta ancora un'iscrizione russa sulla cornice e un numero d'inventario del Museo dell'Hermitage nell'angolo inferiore sinistro della tela e viene venduto dal governo sovietico nel 1930.

esce dalla spuma del mare, altri interpretano questa figura femminile con il mantello rosa rigonfio dal vento, come Anfitrite in trionfo con Nettuno. Altri ancora rivedono in lei Galatea, la ninfa del mare ritratta spesso mentre cavalca un carro di gusci di gallo, trainato da delfini accompagnata da putti in volo che dirigono su di lei le proprie frecce²⁰⁰. Poussin con grande abilità nasconde nelle sue opere significati multipli e una ricca ambiguità si esplica così nei suoi dipinti di temi classici. Aldilà di queste considerazioni l'opera rimane un punto di riferimento per gli artisti successivi, e una summa dei suoi studi. La critica, infatti, è concorde nel ritenere la figura maschile, una manifestazione di Nettuno. Nudo con la mano sinistra che guida la quadriga, a proteggere il pube sarebbe modulato su modello veneziano. Anche frequentando gli ambienti artistici romani, Poussin infatti non si lascia trascinare dalla moda allora in voga degli ambienti scuri di Caravaggio e preferisce seguire la tradizione pittorica veneziana del Cinquecento, divenendo tenace e fervido ammiratore dell'opera di Tiziano. Lo sguardo del dio del mare, differentemente dalle trattazioni precedenti ruota di centottanta gradi per osservare la figura femminile, Venere o Anfitrite, che è portata in trionfo da una schiera di Nereidi e Tritoni che suonano il corno e putti che dall'alto gettano fiori sulla scena.

Questa particolare torsione del dio alla ricerca dello sguardo della sposa, è ripreso anche nell'opera di Jacques Jordaens²⁰¹, *Nettuno e Anfitrite*, 1644, conservato ad Anversa (fig.29). Dotato di una grandissima forza espressiva, il suo Nettuno accorre verso il proscenio, dove alcuni tritoni sembrano fuoriuscire dal quadro. L'imponente scena centrale doveva essere agli occhi dei suoi contemporanei troppo costretta lungo i bordi del quadro, così il pittore decide di aggiungere della tela lateralmente, al fine di ampliare la visuale dell'insieme. La dilatazione dello spazio ha permesso di mettere in risalto anche la tempesta, così da evitare che l'attenzione fosse rivolta esclusivamente alla possanza dei corpi. Anche la figura del tritone a destra è stata disposta in orizzontale per rendere più maestosa e di maggior impatto emotivo la figura di Nettuno. Questi esseri mitologici in grado di scatenare o placare tempeste con il loro corno a forma di conchiglia circondano la coppia. La bellissima Anfitrite è ritratta in una posa sensuale, con una collana e il drappo rosso sollevato dal vento della tempesta,

²⁰⁰ Hall, 1974 p. 188.

²⁰¹ Jacques Jordaens, talvolta Jacob Jordaens è stato un pittore fiammingo, 1593-1678. Pittore fiammingo di importante fama raccoglie e diffonde l'eredità del maestro Peter Paul Rubens.

così da metterne in risalto la figura. Il cielo adombrato dalle nuvole si apre in uno squarcio che mette in luce i mantelli delle due divinità. Lì la composizione si completa con le quattro piccole teste, che soffiano sulle nubi per scacciare la tempesta appena domata da Nettuno, reso particolarmente anziano, un fascio di nervi mentre solleva il suo attributo verso l'alto. Il pittore fiammingo del XVII secolo, accoglie la tradizione derivante dal modello iconografico del Nettuno stante, e lo interpreta secondo il suo gusto personale. La quasi totale assenza del carro, pone in secondo piano il tema del trionfo, per portare altresì l'attenzione sull'espansione delle figure.

Questo preciso tema trova terreno fertile anche in Italia, dove Luca Giordano e Sebastiano Ricci lo sviluppano rispettivamente nel 1684-1686 e 1700-1710.

Luca Giordano nella *Galleria degli Specchi*, del palazzo Medici Riccardi, inscena l'apoteosi della dinastia Medici. Uno dei più importanti cicli di affreschi del periodo barocco, riproduce sui lati della volta i temi delle Virtù cardinali, degli Elementi e della mitologia. In particolare, nel lato sinistro del soffitto, è raffigurato Nettuno in un insolito atto di tenerezza nei confronti di Anfìtrite (fig.30). Giordano, infatti, propone un momento della storia del mito che non ha avuto altre realizzazioni. L'anziano Nettuno, sul cui capo è posta una corona di corallo rosso, aiuta la giovanissima nereide a salire sul carro trionfale. La dea ha lunghi capelli castani fermati sul capo da una coroncina di perle, è nuda ma non sensuale e rivolge le braccia verso un Nettuno con lo sguardo tenero in procinto di portarla sul carro. Sopra la testa di Nettuno, Giordano ripropone il tema del drappo svolazzante, elemento che torna con ricorrenza in queste figurazioni. Se fino a qui la scena potrebbe essere confusa con altri generi di trionfi, il piccolo putto alato che regge e osserva il tridente, aiuta nella corretta identificazione. L'intero affresco offre una lettura scenica di tipo teatrale grazie ad alcuni espedienti compositivi che creano una sorta di palcoscenico. Infatti, i numerosi gruppi di personaggi interagiscono e catturano lo spettatore attraverso la loro gestualità enfaticata e la caratterizzazione fisica. La tendenza della pittura decorativa barocca, destinata alle residenze aristocratiche, come quelle religiose d'altronde, è orientata in tal senso. Lo scopo principale diviene, così, quello di creare un grande senso illusionistico di sfondamento architettonico e di movimentare la scena mediante animate composizioni teatrali.

Giordano dunque concretizza un affresco dalle notevoli dimensioni mentre Sebastiano Ricci realizza un'opera su supporto pittorico che porta il nome di *Anfitrite e Nettuno*²⁰², ora conservato al Reina Sofia, Madrid (fig.31). Nuovamente il motivo del drappeggio in funzione di vela, questa volta somma in sé l'esperienza della *Galatea* di Raffaello²⁰³ e il *Trionfo di Nettuno* di Poussin. Il focus della scena è sulla figura di Anfitrite, giovane, nuda e candida si scontra con l'anziano e sorpreso dio del mare. Il motivo del drappo volante ripreso anche per Nettuno è di colore blu e viene illuminato da una fonte di luce che si produce alle sue spalle. Anche qui l'immane tridente identifica il dio del mare, disposto di tre quarti pone l'accento sull'importanza della scena centrale, dove la coppia sembra essere seduta su di un trono di epoca barocca. Il tocco che Ricci conferisce alle onde, agli occhi del delfino, allo sguardo della dea e il modo in cui la luce illumina il quadro, caricano l'opera di un'intensa tenue emozione.

La coppia, finora adoperata in una figurazione corale, acquista completa centralità in uno studio di nudo, portato a termine da Jan Gossaert²⁰⁴ nel 1516 - 1517. Il suo *Nettuno e Anfitrite* (fig.32) è considerato il primo nudo a tema mitologico dipinto nei Paesi Bassi, destinata a Filippo di Borgogna, futuro vescovo di Utrecht. Nonostante la dea sia abbastanza sgraziata e non potrebbe nemmeno essere paragonata per fascino a quelle dipinte dal Botticelli o da altri pittori italiani, ottiene un grande successo. Alla nomina vescovile, Filippo, nel 1517, porta con sé Gossaert per decorare il nuovo castello.

Senza dubbio il suo omaggio al dio del mare Nettuno e alla moglie Anfitrite, fa scuola tra gli artisti fiamminghi. Le opere realizzate successivamente da Francken e Bloemart, per citarne alcuni, riprendono sicuramente il tema mitologico con una resa però divergente. Altisonante, virtuosistica la scena di Gossaert, naturale e paesaggistica quella degli altri pittori fiamminghi. La coppia divina, infatti, è rappresentata in un finto interno domestico, dove a colonne di ordine dorico s'intervallano pilastri di marmo rossastro. La resa espansa della figura li fa rassomigliare ai nudi michelangioli e la resa dei dettagli anatomici, unito al candore dell'incarnato marca la loro nascita divina. Unico attributo elegante, reso di tre quarti che sottolinea il tema è il tridente, la cui resa fiamminga ne sottolinea il materiale metallico. Ironica invece è la citazione al mondo

²⁰² Daniels, 1976, pp.39-41.

²⁰³ Roma, Farnesina: "Classici dell'Arte-4", n.92.

²⁰⁴ Jan Gossaert, detto Mabuse, dal nome della città nativa, 1478-1532, attira su di sé numerose chiacchiere poco piacevoli. Egli ha fama di essere un uomo dissoluto nonché libertino, forse a causa del suo dipingere per primo un nudo sensuale da quelle parti.

marino nella conchiglia che indossa Nettuno a protezione del pube. Il tipo iconografico assomiglia a quello tramandato fin dalle prime opere antiche, ma un particolare non deve essere sottovalutato: l'età che il pittore conferisce al dio. Non sorprende la giovinezza della dea ma quella di Nettuno rappresenta una novità, infatti, il volto di uomo maturo con ricci capelli castani, sembra riprodurre fedelmente la descrizione che Omero riporta nell'*Odissea*²⁰⁵. E' difforme alla quasi totalità delle rappresentazioni analizzate fin ora, dove Nettuno ha il volto segnato dal tempo e lo sguardo torvo.

La storia mitologica si completa di altri incontri con giovani donne, com'è il caso di Amimone. Il mito, come già approfondito, è presentato in due versioni: quello satirico di Luciano, in cui Nettuno rapisce Amimone e quello più diffusa in cui il dio salva la giovane dall'impertinenza di un satiro.

Alla prima fa riferimento Noël Nicolas Coypel nel quadro dal titolo *Neptune enlevant la nymphe Amymone*, 1720 (fig.33). Nonostante il nome suggerisca una maggiore affinità con la satira di Luciano di Samosata, ci sono degli elementi che la collegano anche alla letteratura classica. A una prima analisi, infatti, la scena principale è rappresentata da Nettuno che coronato, prende la spaventata ninfa e la porta in braccio fino al carro che lo aspetta nel mare. «O quell'uomo perché mi rapisci? Dove mi porti? Tu sei un razziatore di schiavi [...]»²⁰⁶ sembra urlare Amimone. Approfondendo ulteriormente la questione, si può intravedere tra i cespugli, vicino alle sue compagne, una figura, forse il satiro da cui Nettuno la sta salvando. Come si può evincere da questa osservazione l'iconologo che si appresta ad analizzare un'opera può incorrere in questo genere di complicazioni: il soggetto è facilmente riconoscibile, grazie soprattutto al tridente portato in volo da un putto e alla quadriga che aspetta nel mare, ma la versione letteraria o satirica a cui si fa riferimento, non è così facilmente rilevabile.

D'altro canto l'opera, *Nettuno e Amimone*²⁰⁷ di François Boucher²⁰⁸, (fig.34) non è soggetta a questo genere di fraintendimento. La presenza del satiro che denuda la ninfa, Nettuno che brandendo il suo tridente si scaglia sulla coppia e Amimone che alzando le braccia al cielo supplica il dio di aiutarlo, sono tratti che permettono di riconoscere agevolmente il soggetto. Nettuno qui è proposto nel tipo iconografico dell'uomo senile, con barba e capelli grigi, in parte coperto dal panno, più simile a un tessuto malamente

²⁰⁵ Riferimento al secondo capitolo dell'elaborato.

²⁰⁶ A.Lami e F. Maltomin, 1986 p. 150.

²⁰⁷ Fare riferimento anche al secondo capitolo,

²⁰⁸ François Boucher, 1703-1770, pittore francese, rococò francese.

accostato che a un vero himation. La parte destra del quadro con i piccoli putti che domano un cavallo, tra le acque del mare, è l'ennesima conferma che si assiste ad una scena il cui protagonista è il dio del mare. Il tocco di Rococò francese rende la scena potenzialmente violenta, un tripudio di grazia e dolcezza.

Anche la ninfa Cenide, la cui storia è raccontata nel secondo capitolo, ricorre nelle trasposizioni dei miti di Nettuno in prodotto artistico. Nell'*incisione* di Virgil Solis (fig.35) per il dodicesimo libro delle Metamorfosi di Ovidio, la scena si arresta alla fase precedente la metamorfosi della fanciulla. Lei, infatti, subisce rassegnata l'abbraccio di Poseidone sulle rive del mare, dove la quadriga aspetta impaziente. L'immancabile tridente è questa volta appoggiato a terra, non è, infatti, necessaria la sua funzione in questo contesto. Nettuno stranamente indossa sulla testa una benda e non la consueta corona, dettaglio che potrebbe far dubitare sulla corretta attribuzione.

Rimane ora da analizzare un'ultima metamorfosi, quella di Coronide. Della lunga scena viene dagli artisti privilegiato il momento in cui la fanciulla grazie all'interposizione di Atena, si trasforma in cornacchia. Nelle versioni di Hendrik Goltzius prima e Giulio Carpioni poi, si può riconoscere questa metamorfosi in atto.

Nell'incisione *Coronis e Nettuno*, 1590, (fig.36) Goltzius rappresenta infatti il dio che rincorre la giovane, con un braccio già divenuto ala. Sullo sfondo si rivedono le barche in mare e i cavalli di Nettuno. Queste scelte sono reinterpretate in pittura da Giulio Carpioni, modificando la posizione della fanciulla, che qui è già in volo (fig.37), verso il cielo. Il soggetto ricorre nelle incisioni, supporto dinamico per la resa delle pieghe dei vestiti e le piume delle ali, di diversi artisti. Antonio Tempesta ad esempio nel diciassettesimo secolo riprende il tema del secondo libro delle metamorfosi. Nell'opera²⁰⁹ di san Francisco ricorrono tutti gli elementi quali, le braccia che lentamente neregiano e Nettuno che la insegue, come fa d'altro canto anche il Lusitano, che produce una diversità iconografica ulteriore, inserendo anche la figura di Minerva la salvatrice.²¹⁰

Le variazioni dell'iconografia di Nettuno sono ritracciabili anche nelle scene di concilio divino. Le dodici divinità sono invero solite riunirsi per prendere decisioni sul futuro

²⁰⁹ <https://art.famsf.org/antonio-tempesta/coronis-cornicem-transformatur-daughter-coroneus-changed-crow>

²¹⁰ <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/820158>

degli uomini e per dirimere questioni tra le fila divine. Com'è il caso dell'affresco di Raffaello Sanzio nella loggia di *Amore Psiche* alla villa Farnesina a Roma.

Il *Concilio degli dei*²¹¹, (fig.38) realizzato tra il 1517 e il 1518, rappresenta uno degli esempi più compiuti ed esprime l'inventiva raffaellesca che al Papa e ai cardinali, invitati alle feste di Chigi, contrappone corpi nudi degli dei. Il maestro inscena una lunga schiera di dei che da sinistra procedono verso Giove, riconoscibile dal drappo viola poggiato sulla gamba sinistra a sua volta appoggiata su di una nuvola, mentre la destra riposa su un globo terrestre, e tra le sue gambe si nasconde l'aquila. Con lo sguardo rivolto verso Amore, più piccolo della schiera di dei, Zeus lo ascolta nell'attesa di potergli dare una risposta mentre alle sue spalle Venere lo supporta portando una mano sulle sue ali. Dietro di Giove c'è Minerva, accompagnata dall'immane elmo; Diana, con diadema a forma di falce lunare e Giunone con il pavone.

Nettuno ovviamente è riconoscibile dal suo tridente, tra Giove e Pluto con il bidente. Il dio del mare dirige il suo sguardo truce in direzione della giovane e oltre ad essere abbastanza giovane, ha la testa incorniciata da mossi capelli biondi, difformemente da ogni tradizione letteraria e figurativa. La schiera divina si completa con un divertito Marte munito di lancia ed elmo, Apollo e Bacco con la testa cinta da ghirlande di vite, Vulcano, il marito di Venere il cui sguardo è rapito dal disdicevole comportamento di Marte. Ercole con la clava, vicino a una divinità fluviale e Giano bifronte la cui parte più giovane indica Mercurio al margine sinistro.

Il maestro, coadiuvato dai suoi collaboratori, è impiegato anche nell'affrescare la scena con il *Banchetto di nozze* (fig.39). Qui sceglie di rappresentare solo le divinità sposate ad eccezione di Bacco, Apollo e Pan. Davanti alla tavola imbandita con recipienti classicheggianti colmi di carne e pane, accanto a Giove e Giunone - che volta le spalle al marito dispotico - ci sono: Nettuno che abbraccia Anfitrite, Plutone che reagisce con vergogna all'indicazione di Proserpina ed Ercole con Ebe. Concentrandosi sulla coppia marina si nota che Nettuno ritorna ai suoi connotati originali, ovvero anziano con i capelli grigi. La scena di tenerezza tra i due è originale e desueta, in parte riprende la dolcezza messa in scena da Giordano a Firenze.

²¹¹ Il programma figurativo fra riferimento alla vicenda di Amore e contenuta nelle *Metamorfosi* (o *Asino d'Oro*) di Apuleio scritto intorno alla metà del II secolo d.C. Psiche una mortale così bella da essere paragonata a Venere dea stessa della bellezza. Quest'ultima si ingelosisce e ordina a suo figlio Amore di farla innamorare dell'uomo più brutto della terra. Il dio Amore, raccolto arco e frecce, fallisce colpendo con la freccia il suo stesso piede ma una notte scappa. La dea deve superare delle prove imposte dalla madre di Amore per riaverlo e alla fine Giove, impietositosi, sposa i due giovani.

Uno dei miti che ritorna con maggior frequenza, tanto da rendersi necessaria la codifica di un tipo iconografico è il “Quos Ego”. Brevemente si ricorda che fa riferimento alle vicende dell’Odissea, in particolare al momento in cui i fiumi sconvolgono il viaggio di Ulisse per volere di Atena. Il modello è suggerito da un’incisione a bulino di Marcantonio Raimondi,²¹² intitolata *Quos ego!* (fig.40). La composizione discende a sua volta da un disegno perduto di Raffaello, che l’artista potrebbe avere eseguito per Giulio II. Per alcuni dei riquadri Raffaello si sarebbe ispirato ad alcune miniature del *Virgilio Vaticano*, un codice tardoantico illustrato, conservato alla Biblioteca Vaticana. Come prototipo dell’intera impaginazione, impiega un genere di rilievo del I secolo d.C., noto come “tabula iliaca”, che illustra le scene dell’Iliade e dell’Odissea in una serie di piccoli pannelli²¹³ narrativi disposti attorno a una scena principale²¹⁴. Raffaello quindi la trasforma in una “tabula aeneica”, ambiziosa per il tema e per la complessa concezione compositiva, che rimanda ai rilievi classici.

Questa stampa è considerata una delle principali della vasta produzione di Marcantonio Raimondi e uno degli esempi più compiuti di ‘incisione all’antica’. Lungo le fasce laterali sono raccontati gli antefatti, con la dea che chiede aiuto agli dei-fiumi, per ostacolare il viaggio di Enea. Nella ricomposizione in collezione i due episodi hanno subito un’inversione da sinistra a destra e viceversa. L’animata scena centrale invece blocca il momento esatto in cui Nettuno, nello sforzo di sedare l’effetto dei venti, sta formulando la frase minacciosa che inizia con le parole “Quos ego”. Egli è descritto nella sua espressività gestuale secondo un modello che rimanda al gruppo del Laocoonte, da poco scoperto a Roma.

L’iscrizione «AEOLVS IMMITTIT / VENTOS IVNONE PRECANTE // SOLATVR VENEREM / DICTIS PATER IPSE / DOLENTEM // TROIANOSQ[UE] VAGOS / LIBICA ESPELLIT / IN ORAS // AENEAM RECIPIT PVL-/ CHRA CARTHAGINE / DIDO // CVI VENVS / ASCANII SVB IMAGINE / MITTIT AMOREM» sintetizza l’antefatto.

Delimitando la parte centrale dell’originale raimondino, Peter Paul Rubens, nel 1635, riprende lo stesso tema rappresentando in primo piano Poseidone che alza il braccio in direzione dei venti, per fermare la loro opera funesta. Sullo sfondo si assiste alla scena

²¹² Marcantonio Raimondi (Argine, Bologna 1480 c. – Bologna 1534),

²¹³ Bartsch XIV, p. 267 in nota informa che gli episodi di Quos Ego venivano spesso tagliati e quindi venduti separatamente

²¹⁴ Scheda tecnica da: <https://www.uffizi.it/opere/quos-ego>

delle barche che lentamente vengono inghiottite dalle onde del mare (fig.41). In origine è parte di un arco di trionfo commissionato all'artista per la cerimonia di ingresso del Cardinale-Infanta Ferdinando. Nel suo *Quos Ego*²¹⁵ il vegliardo dio del mare tiene stretto nella mano destra il tridente e appoggia la corrispondente gamba su di un rialzo, riprendendo il tipo iconografico del Laterano. Alla cinta ha legato un drappo rosso che con la forza dei venti sta volando verso l'alto, accompagnando lo sguardo in direzione di una zona di luce tra le nubi scure, in cui si vedono le guance rigonfie dei venti.

Tale iconografia è offerta anche da Johann Michael Rottmayr in un *affresco* nella *Residenza di Salisburgo*, 1689, in cui Poseidone è rappresentato nell'atto di fermare i venti.

Altro tema, di cui si è già analizzata la storia, è quella legata alla disputa per Atene con Atena. Un esemplare del 1690, noto come *Disputa tra Atena e Poseidone per il nome della città*, di Antoine Wass, riproduce il momento della decisione di Zeus (fig.42). Nel quadro sono presenti tre gruppi di figure: a sinistra Nettuno, al centro il concilio divino e nella parte destra Atena. Il dio del mare come il solito è seminudo con un lembo azzurro a coprire le grazie, vicino al cavallo e con il tridente in mano; Atena dal canto suo è vestita d'arme, con vicino gli attributi per un agile riconoscimento. Elemento innovativo è invece la schiera degli dei assisi tra le nuvole, dove Zeus sta indicando Atena come la vincitrice della contesa.

Nel quadro di Noël Hallé *Dispute de Minerve et de Neptune* (fig.43) la scena divina non è infatti rappresentata. L'artista nel 1748 sicuramente ha presente l'opera del maestro ma preferisce riprodurre il momento precedente, quello in cui Poseidone scagliando il tridente crea la sorgente e Atena dona pacificamente l'ulivo, creando un'ambientazione più dinamica. L'ascendente di queste opere è la celebre *gemma antica*²¹⁶, già presente nella collezione di Lorenzo il Magnifico e ora conservata al Museo Archeologico di Napoli (fig.44). Minerva è con l'elmo indossato mentre con le mani stringe l'ulivo, a cui sono appoggiati la lancia, lo scudo e il serpente. Nettuno invece ha alle spalle il delfino, ovvero i flutti e richiama il tipo iconografico di Eleusi poiché fa riferimento ad una scena terrestre.

²¹⁵ Nella versione del dipinto conservato nel Gemäldegalerie di Dresda.

²¹⁶ Nell'articolo scritto da A. Pattanaro viene portato un confronto anche con i marmi dello studio di Antonio Lombardo, che Garofalo certamente conosce. Nella rappresentazione Minerva stringe l'ulivo fra le mani mentre Nettuno presenta il cavallo; il giudice è Cecrope, mitico primo re di Atene. Vuole evocare i frontoni del Partenone e forse anche proporre Ferrara come nuova Atene.

Il genere della figurazione narrativa non è l'unica versione in cui il dio del mare è spendibile, vi sono momenti in cui non è sufficiente riprodurre un mito per fare riferimento ad una determinata caratteristica, è necessario trasfigurare la sua immagine.

4.2 *Il mare magnum delle trasfigurazioni*

Le divinità del Pantheon, prima greco e poi romano, sono solite celare in se significati che oltrepassano il semplice racconto del mito, ergendosi a simboli di concetti aleatori. Poseidone ad esempio: nelle rappresentazioni di tipo allegorico impersona uno dei quattro elementi primi, l'acqua o il mare; negli affreschi veneziani, ma non solo, si trasforma nel simbolo della talassocrazia di tipo militare e in meravigliosi cripto-ritratti cede i suoi connotati a nobili "navaghero".

L'iconografia è solita riferirsi alla prima di queste categorie con il termine "ritratto allegorico", in altre parole un ritratto ideale atto a personificare un concetto astratto, una virtù, un elemento naturale, un temperamento, finanche una città.

I quattro elementi primi recitano, ad esempio, nella *Villa Maser* nel trevigiano. Costruita da Andrea Palladio per i fratelli Barbaro, racchiude un ciclo pittorico di importanza capitale, sia nel percorso artistico di Paolo Veronese²¹⁷ che la affresca, costituendo l'alta conclusione dell'attività giovanile, sia nell'intera pittura italiana del Cinquecento.

Il ciclo pittorico concerne gli ambienti del corpo centrale e la scelta del tema allegorico e mitologico risale, secondo un'ipotesi di Ivanoff, allo stesso committente, Daniele Barbaro, umanista e studioso di architettura il quale vuole celebrare l'armonia celeste che sovrintende alla serena vita familiare. Secondo Rodolfo Pallucchini invece rappresenta "una concezione pagana della vita, esaltante il vino e l'amore". Tra i magnifici ambienti della villa, la sala principale chiamata *Sala dell'Olimpo* (fig.45), è situata al punto d'innesto dell'avancorpo con le ali longitudinale. La sua volta a botte è immaginata come un'intelaiatura architettonica aperta nel cielo, con colonne corinzie e un cornicione su cui poggia un ballatoio simulato a balaustra. Nella zona centrale del soffitto appare un cassettoni ottagonale che raffigura la "Sapienza Divina" (o l'immortalità), attorniata da alcune divinità²¹⁸ dell'Olimpo, recanti i relativi segni zodiacali, in morbida monocromia. Alternati a scomparti con cammei che includono l'Amore, la Fecondità, l'Abbondanza, la Fortuna, agli angoli sono disposti quattro

²¹⁷ Marini, 1968, pp.50-55. Probabile datazione degli affreschi 1560-1561.

²¹⁸ Tali divinità sono così ordinate: Giove, Marte, Apollo, Venere, Mercurio, Diana e Saturno

pentagoni irregolari che contengono le incarnazioni mitologiche degli Elementi, di cui l'aria con Giunone, il fuoco con Vulcano, la terra con Cibele e l'acqua precisamente con Nettuno. Sguardo torvo, capelli grigi, barba incolta, permettono di riconoscere agilmente Nettuno, il tridente e l'enorme conchiglia che il piccolo putto sta reggendo nella mano, ribadiscono il legame tra quella figura e il mondo dell'acqua. L'ambiente in cui è inserito ci suggerisce che la sua presenza è atta a simboleggiare l'Elemento dell'acqua e non la sua origine divina.

Se ciò non fosse definito, si potrebbero creare delle incomprensioni d'individuazione iconografica, come è il caso di alcuni schizzi ad olio di Franz Anton Maulbertsch. Lo Städel Museum in cui sono conservati, li intitola *The Four Elements* (fig.46), ma allo stesso tempo alcuni membri della critica lo interpretano come "Allegoria del tempo". Entrambe valide alternative mostrano una scena concitata di divinità, allegorie e simboli in atto, tra le nuvole. Nello studio preparatorio per l'affresco, che il pittore del rococò tedesco realizza tramite uno sfondamento di piani, Nettuno è la figura che si contorce in primo piano. Seduto su di un rivolo d'acqua, guarda in direzione di un piccolo putto che abbraccia un pesce e brandisce il suo tridente verso l'alto di dimensioni ridotte rispetto a quelle fino ad ora analizzate. Le altre figure che si agitano alle sue spalle impersonano gli altri elementi di fuoco, terra e aria. Al centro di tutta la composizione con un certo virtuosismo, una figura si gira per scrutare negli occhi l'utente, probabilmente è Estate che tra i capelli tiene spighe di grano e con la falchetta in mano, taglia un piccolo fascio di spighe. Lo stile di Maulbertsch, vivace, colorato e ricco dal punto di vista emotivo ha resistito quasi completamente agli influssi neoclassici, rappresentando l'ultima gloriosa fioritura della tradizione barocca e rococò. Egli è assimilabile per intensità a quello di Giambattista Tiepolo, impegnatosi anche lui nella figurazione di Nettuno.

Con le opere di Tiepolo si accede alla seconda tipologia di ritratti simbolici, nella veste di rappresentante di una talassocrazia militare. Come si è già analizzato nel secondo capitolo, Venezia è tra le prime città ad aver eletto Nettuno simbolo della sua magnificenza. Tiepolo in *Nettuno offre doni a Venezia*, 1745-1750, (fig.47) rappresenta il dio del mare che si presenta alla Serenissima, per donarle un corno rigonfio di perle, monete d'oro e coralli. Il corno è possibile interpretarlo come una cornucopia, simbolo di abbondanza fin da Ripa. Il significato sotteso a questo gesto potrebbe far riferimento al valore raggiunto da Venezia nel governo del mare, a tal punto sviluppato che lo stesso dio deve versare a lei dei doni.

Solo nell'arte che considera le divinità dal punto di vista artistico e non religioso, è possibile trovare un dio che si piega al valore di una città, in altre parole il mondo greco non si sarebbe mai permesso di minimizzare in tali termini l'importanza del dio.

L'elemento che permette di riconoscere con sicurezza la manifestazione della Serenissima è il leone marciano, su cui sta poggiando il braccio sinistro; Nettuno dal canto suo viene riconosciuto dal tridente, che con il tocco di luce del maestro acquisisce importanza e lucentezza. Pletorico è ripetere che i connotati di Nettuno sono di un uomo segnato dal tempo, ma è fondamentale al fine di tracciare una conclusione a questo percorso iconografico condotto attraverso i secoli.

Nuovamente, infatti, si riscontra questo connotato in un'opera di Pompeo Girolamo Batoni, dove inconsueto, nel percorso delle allegorie celebrative che connotano di frequente la pittura veneziana, è il ricorso pressoché esclusivo da parte dell'artista a fonti iconografiche antiche, rinascimentali e barocche, non veneziane.

L'artista, infatti, realizza *Il trionfo di Venezia* nella primavera del 1737, su commissione del patrizio Marco Foscarini per il palazzo di Venezia in Roma²¹⁹, in cui è la stessa Venezia a essere portata in trionfo, mentre Nettuno osserva la scena da seduto (fig.48).

L'assemblaggio allegorico ha del surreale: il fondale scenico si svolge seguendo l'andamento degli aspetti emergenti dell'area marciana e si chiude a destra, con una quinta di rovine antiche. Nel proscenio, "di qua" del breve specchio d'acqua su cui indugiano rare gondole, si accampa l'affollato primo piano dell'allegoria. Al centro della composizione la personificazione di Venezia, è rappresentata come Venere nata dal mare, su un trono dorato a forma di conchiglia rinfiancato da protomi leonine e trainato da due robusti leoni alati. Alla sua sinistra, il doge Leonardo Loredan le posa la mano destra sulla spalla mentre con l'altra indica i frutti della terra portati da floridi putti allusivi alla prosperità dello Stato di Terraferma. Alla sua destra si rivede la figura stante di Minerva armata rappresentata con un ramo di ulivo e additante quattro putti che la attorniano, fa riferimento alla pace. Dietro di lei Marte, anch'egli in armi, segue con lo sguardo l'ampio gesto di Nettuno che, accosciato di spalle davanti a lui, indica il

²¹⁹ Sede della rappresentanza diplomatica della Serenissima presso la Santa Sede di cui il Foscarini era allora divenuto titolare, fresco dei successi riportati sullo stesso terreno a Vienna e a Milan. Foscarini ha una lucida percezione delle circostanze internazionali in cui si trova a dover agire lo Stato veneziano: affini a quelle successive alla guerra della Lega di Cambrai, quando a reggerne le sorti fu appunto l'accorto doge Leonardo Loredan: pur nell'inobliviabile prospettiva dell'orizzonte marittimo, qui peraltro, e certo non a caso, meramente alluso, la valorizzazione dello Stato di Terraferma e il perseguimento della pace, fautrice delle arti, del sapere e della prosperità.

bacino di San Marco e il mare. Sul lato opposto, in primo piano a destra, Cerere e la personificazione dell'Agricoltura ricevono frutti della terra. Nella sovrastante quinta di rovine antiche, sei vegliardi, testimoni dell'antichità classica greca e romana, apprendono da un volume recato in volo da Mercurio le imprese che fanno la gloria di Venezia, continuatrice di quelle antiche civiltà. La Storia stessa, al culmine della piramide compositiva, dal duplice volto, del vegliardo, Prudenza, che guarda in alto all'indietro e della giovane donna che registra l'attualità svolgendone il rotolo, ne è testimone e garante. Accanto a lei, la Fama, con ramo d'ulivo e tromba, ne divulga lo stato felice. Il tema del trionfo è certamente uno dei più diffusi a Venezia, come altrove, per sottolineare l'importanza di una città ma non è l'unico.

Nettuno su cocchio marino²²⁰ fa una timida comparsa nel soffitto della *sala del consiglio dei dieci*, una tela realizzata da Ponchino, ma con uno sviluppo iconografico inferiore alla rappresentazione di Nettuno insieme a Marte.

La coppia ad esempio, come si è analizzato nel secondo capitolo, troneggia dalla *Scala dei Giganti* nel Palazzo Ducale a Venezia. L'opera statuaria realizzata da Jacopo Sansovino nel 1567, fa riferimento al florido commercio terrestre con Marte e a quello marittimo con Nettuno. Lo stesso Veronese ripresenta il tema in pittura nel 1575, nel quadro *Marte e Nettuno* (fig.49) dove il leone marciano che s'interpone tra i due, figura la presenza assente di Venezia, ribadita dal campanile di San Marco presente in secondo piano. A sinistra la guerra è simboleggiata da Marte seduto su un trofeo d'armi e brandente una mazza, con l'angelo sovrastante la protome del cavallo, mentre regge una celata. A destra Nettuno insieme al putto in volo che regge una conchiglia, personifica il mare e il dominio esercitato su di esso dalla Repubblica. Adagiato in primo piano con il tridente a scandire i piani del dipinto, guarda con sguardo torvo lo spettatore direttamente negli occhi.

Tracciando un filo conduttore con le opere precedenti, si rivela quello del Veronese, uno dei pochi esempi in cui la torsione si volge a favore del fruitore. Come per il pubblico sono anche, in numero piuttosto ristretto ma significativo, i cripto-ritratti, ovvero la consuetudine artistica per cui l'effigiato, all'interno di un ritratto autonomo o di una composizione articolata, si mostra "nei panni" di qualcun altro.

²²⁰ <https://palazzoducale.visitmuve.it/>

Esempio da cui è necessario partire per la sua fortuna critica è il *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, compiuto nel 1545 da Andrea Bronzino (fig.50). Nota è la storia dell'ammiraglio Doria divenuto signore incontrastato della Repubblica marinara di Genova, e soprannominato "Nettuno, dio del mare". Il ritratto voluto per il *musaeum* degli uomini illustri, creato da Paolo Giovio nella sua residenza di Borgovico²²¹ finisce per rappresentarne un *unicum*: è, infatti, l'unico ammiraglio a non avere un ritratto d'arme. Nudo, accostato a un grande albero maestro, nasconde i genitali con la vela di una nave, e regge nella mano destra un tridente. Le analisi condotte sull'opera hanno rilevato che in origine nella mano destra impugnava un remo, attributo iconografico della carica di capitano di galera. Ciò si può vedere in un'incisione di Tobias Stimmer²²² e nella replica del dipinto conservata nella Collezione Doria a Genova, Palazzo del Principe. In quest'opera di un artista lombardo della fine del XVI secolo o dell'inizio del XVII, l'ammiraglio ha tutti i caratteri dell'opera di Bronzino. L'assimilazione del principe con il dio dei mari è così evidente che in una data imprecisata il remo viene trasformato in un tridente. Il confronto con altri ritratti di Doria, come quello di Sebastiano del Piombo²²³ nel 1526, sottolineano che il volto dell'ammiraglio non riproduce le fattezze reali, Giovio infatti vuole attribuire importanza all'evocazione della personalità di Andrea Doria. Il corpo di tre quarti rileva la muscolatura possente del braccio messo in luce, e dell'addome. La folta barba grigia, lo sguardo torvo e la figura stante, lo fanno rassomigliare alle tradizioni iconografiche del tipo antichizzante, più volte ripreso nelle fontane di periodo rinascimentale.

Importante ricordare che il corredo figurativo da proporre nelle fontane, come anche nelle decorazioni dei palazzi pubblici e privati, non è totalmente scevro da legami. Per creare questa normativa, gli artisti²²⁴ del Rinascimento si basano sulla tradizione classica della nozione del «*decorum*», ciò che conviene, di seguito analizzata.

²²¹ Agosti, 2008, pp.44-46.

²²² Per le incisioni di Tobias Stimmer raffiguranti questi personaggi si veda l'edizione degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* di Giovio del 1575, pp. 329, 335,361.

²²³ Genova, Palazzo del principe.

²²⁴ Gombrich, 2002, pp. 21-25.

4.3 Riflesso del «decorum» nelle fontane

Tra i primi a fornire un suggerimento, legando per i diversi tipi di luoghi, analoghe decorazioni è Giampaolo Lomazzo nel libro IV del suo *Trattato dell'arte della pittura*, 1584. Dopo aver elencato i soggetti per i cimiteri, le sale del consiglio e per i palazzi, prosegue analizzando il corredo figurativo delle fontane e dei giardini che richiedono:

[...]le favole delli amori e delle varie trasformazioni delle Dee, delle ninfe, dov'entrano acque, arbori, et simili cose allegre e dilettevoli [...] Le quali cose servono ancora per tazze, vasi, e simili strumenti che per ornamento si possano intagliare con gli Amori di dei marini e dei fiumi [...] ²²⁵

Tra questi cita il mito di Diana e Atteone, Pegaso che fa scaturire la sorgente e molti altri miti in cui l'acqua fa da padrona. Soprattutto in epoca Barocca, gli scultori fanno di Poseidone un soggetto ricorrente per le statue che ornano le fontane.

E' possibile rinvenire questo principio in atto nella *fontana* in bronzo, frutto della collaborazione di Zanobio Portigiani, Tommaso Laureti e Giambologna, per la *piazza del Nettuno a Bologna*, 1566 (fig.51). Soprannominata «al Zìgànt» in dialetto bolognese²²⁶, per via delle dimensioni della statua, è voluta dal vice legato Pier Donato Cesi al fine di glorificare il governo pontificio del papa Pio IV. La fontana del Nettuno poggia su una base di tre gradini, sopra i quali è collocata una vasca in macigno locale ricoperta da marmo di Verona. Al centro della vasca troviamo uno zoccolo fiancheggiato da quattro nereidi che si sorreggono i seni, e decorato con emblemi pontifici. I quattro putti che reggono delfini farebbero riferimento al Gange, al Nilo, al Rio delle Amazzoni e al Danubio ovvero alle “quattro parti del mondo” conosciuti a quel tempo. Al centro di questo piedistallo si erge maestosa la figura serpentiforme del Nettuno, frutto come già accennato, dello scalpello di Giambologna, che in questo modo realizza una delle espressioni più tipiche della teatralità manieristica. Il tipo iconografico è ripreso dalle opere statuarie²²⁷ antichizzanti, dove il dio stante ha il piede retrocesso in appoggio su di un rialzo mentre il peso è sorretto dalla gamba sinistra. Nella mano destra egli regge l'attributo iconografico che lo identifica fin dalle opere antiche, ovvero il tridente, mentre protende la sinistra in avanti.

²²⁵ Lomazzo, 1584, p. 345.

²²⁶ Tradotto in lingua italiana diventa «il gigante»

²²⁷ Si faccia riferimento al capitolo secondo dove vi è l'approfondimento per i tipi iconografici.

L'iconografia riprende quella del Nettuno nudo, dove non vi è la presenza né del chitone né dell'himation, anzi fieramente si erge per dominare il capoluogo bolognese scrutando con lo sguardo tutto il territorio sotto il suo dominio.

Altra statua realizzata nello stesso arco cronologico, 1560-1575, è quella realizzata da Niccolò Ammaniti, questa volta in marmo per la piazza della Signoria a Firenze (fig.52). La tradizione vuole che la *statua di Nettuno* inclusa nella fontana ricordi il Granduca stesso. Il dio, diversamente da come è proposto a Bologna, è in piedi su un carro trascinato da quattro cavalli, dove nella parte inferiore si trovano tre tritoni che suonano le corna. Il basamento della fontana, in breccia medicea, è decorato a sua volta con quattro sculture in bronzo che rappresentano divinità marine con gruppi di bambini, satiri e fauni in bronzo.

Lomazzo esemplifica la sua teoria con la Fontana di Orione del Montorsoli a Messina in cui sono rappresentati venti episodi mitologici in cui entra l'acqua: fra questi figura Europa che attraversa il mare, Icaro che precipita nell'oceano, Giasone che attraversa il mare insieme alle varie ninfe, divinità fluviali e mostri marini.

Tanto noto e usuale è l'uso di questa figura per le fontane, che anche nella capitale madrilenza è presente una *fontana di Nettuno* nel viale del Prado²²⁸. Su ordine di Carlos III, lo scultore Juan Pascual de Mena inizia la creazione sul finire del diciottesimo secolo ed è completata dal discepolo José Rodríguez. Conformemente alla teoria del decorum, Nettuno, questa volta senza la consorte, si erge al centro di un carro trascinato da due cavalli marini, circondato da delfini in festa. Lo scultore include degli elementi iconografici che hanno riscontro nelle opere pittoriche ma non in quelle statuarie, tra cui l'interpretazione di Nettuno anziano, con la barba scomposta dal vento, la corona che adorna il capo e il serpente attorcigliato al braccio.

Se Pascal predilige la figurazione intera, Sigisbert Adam Lambert taglia la figura sopra la cintola, portando maggior enfasi sul volto di Poseidone. Il suo *Bust of Neptune* del 1725 (fig.53) riporta con accurata rappresentazione il volto, intagliandone i dettagli nel marmo. Racconta di una divinità priva della carica distruttiva e della furia cieca che contraddistingue il combattente. Poseidone assume le fattezze di un padre, di un saggio placido e meditativo, avvolto in una lunga barba scompigliata dalla brezza marina.

²²⁸ <https://patrimonioypaisaje.madrid.es/>

Adam sceglie di mostrare allo spettatore un volto consumato dal tempo e intriso di saggezza.

La divinità è scolpita nuovamente dal maestro in *Neptune Calming the Waves*, 1757, dove Nettuno si erge in tutta la sua possanza, con l'accessorio distintivo del tridente, strumento di controllo e dominio del mondo marino. Appaiono così due facce della stessa medaglia, da un lato la quieta presenza governante sottomarina, dall'altro la forza dominante che governa l'intero mondo acquatico.

Sigisbert è a conoscenza dei mezzi con cui colmare le sue figure di espressività e lo dimostra sul *Bassin de Neptune* nel parco di Versailles 1733-1740²²⁹ (fig.54). Le figure realizzate in bronzo fanno riferimento al mondo marino e insieme alla coppia che lo governa, si trova il figlio Tritone, le nereidi, affiancate a sinistra da Proteo e a destra dal dio Oceano. Il tema dunque così in uso nelle fontane, ritorna altrettanto in vasche d'acqua.

Una scultura, che antiche incisioni riportano sulla sommità di una balaustra, che domina un bacino d'acqua, è il *Nettuno e Tritone*, noto anche come *Nettuno e Glauco* di Gianlorenzo Bernini²³⁰. Realizzata nel 1620 per il cardinale Alessandro Peretti, è prelevata dalla sua locazione originaria per trasportarla in Inghilterra nel 1786 dal pittore Joshua Reynolds. La particolare posizione dell'opera ha portato Bernini a sperimentare per la prima volta un punto di vista privilegiato, che potesse accrescere il senso dinamico del movimento e l'energia con cui la divinità marina affonda il tridente tra i flutti per calmare una tempesta. Solo la veduta principale rivela pienamente la tensione dinamica e ci permette di cogliere l'istante scelto da Bernini per rendere l'azione. Il gesto furioso di Nettuno che attanaglia il tridente, il Tritone che soffia con forza nella sua conchiglia, l'aggressiva vitalità delle due figure: tutto genera una forza espressiva che carica anche il più piccolo dei dettagli. Per la prima volta Bernini affronta il tema del rapporto tra la scultura e un contesto ambientale già pienamente caratterizzato, come in questo caso avviene nella grandiosa fontana di Villa Montalto-Peretti. Ogni condizionamento è brillantemente superato dal giovane artista che concepisce la sua opera non come un semplice inserimento decorativo, ma come il

²²⁹ Il più vasto bacino della reggia è stato creato da Masart e da Le Notre fra il 1679 e il 1684 ma la decorazione definitiva si manifesta sotto il Regno di Luigi XV

²³⁰ G. Cricco, F. Di Teodoro, *Itinerario nell'arte*, vol. 2, Zanichelli Bologna 2004

fulcro espressivo di un monumento spettacolare, che arriva a concludere in maniera grandiosa lo spazio del giardino.

Pittura, scultura, letteratura ma non solo, anche le arti applicate hanno usufruito di questa figura ammantandola di molteplici significati. La Saliera di Francesco I di Benvenuto Cellini²³¹ ne è un esempio (fig.55). E' un piccolo manufatto, di ventisei centimetri di altezza, realizzato con materiali diversi tra cui ebano, oro e decorato con smalti colorati. Rappresentata una figura femminile e una maschile sedute agli opposti di una base ovale, entrambe nude e intrecciano le gambe al centro in prossimità di un piccolo bacile. La donna porta con sé una cornucopia e i suoi capelli sono decorati con frutta e fiori. L'uomo impugna un tridente e siede su una conchiglia trainata da cavalli marini. Sulla base sono sparsi alcuni strumenti impiegati per il lavoro della terra e nel mare, oltre ai busti di quattro giovani.

I due personaggi scolpiti recano in se una "implicazione", che lo stesso Cellini riporta: sono la dea Cerere e Nettuno, la dea della terra incrocia le sue gambe con il dio dei mari e dalla loro unione viene prodotto il sale. Cerere, infatti, sostiene una cornucopia che simboleggia l'abbondanza mentre le altre figure che compaiono sotto le due principali sono l'Aurora, il Giorno, il Crepuscolo e la Notte e i quattro busti di giovani rappresentano i venti che agitano terra e cielo.

Questa panoramica per sommi esempi condotta trasversalmente l'arte Rinascimentale e manieristica, attraverso gli eccessi del Barocco e del Rococò, ha messo in luce gli elementi più ricorrenti collegati alla figura di Nettuno. La visione internazionale di opere con Poseidone protagonista, tramite esempi fiamminghi, francesi, spagnoli e italiani conferma la diffusione del tipo iconografico al di là delle sole ragioni di culto. La sua presenza nel mondo artistico non si conclude nell'arte moderna ed ha le ultime epifanie nell'arte del primo novecento, fino agli albori del XXI secolo. Un breve accenno a questa diversa visione del mito e della figura precipua di Nettuno rappresenta la giusta conclusione di questa panoramica.

²³¹ Comesasca, 1985.

5 Un tuffo nell'arte contemporanea

Nel contesto complesso e tragico del Novecento europeo, la letteratura e le arti si sono difatti profondamente rinnovate in ogni aspetto e l'umanità ha maturato una diversa visione del mondo.

In quest'epoca di sofferto rinnovamento, lo spirito d'innovazione creativa non si basa esclusivamente sulla pura inventiva, ma anche sulla reinterpretazione di un modello che ha accompagnato la creazione artistica dai tempi più remoti dell'umanità: la riflessione mitica. L'imitazione o emulazione della classicità che, in maniera più o meno evidente, ha sino ad ora accompagnato la stesura di opere che si rifanno al passato mitologico della cultura europea, ha ceduto il posto a una rilettura più esistenziale, polemica, che deriva soprattutto da un nuovo approccio di natura antropologica al mito. Il pittore austriaco Gustav Klimt realizza, ad esempio, una stampa, più precisamente una litografia, all'interno del *Manifesto della prima esposizione della Secessione*, realizzato nel 1898 in occasione della prima mostra del movimento secessionista. Klimt, per simboleggiare il rinnovamento dell'arte tramite il rifiuto della tradizione accademica, sfrutta proprio uno dei temi portanti di quella tradizione: il mito classico proposto dal testo nella parte bassa dalla figura di Atena e Teseo con il Minotauro sulla destra e infine dalla zona alta, che rassomiglia molto a un fregio classico. Ecco dunque che Teseo diviene un simbolo, quello del rinnovamento secessionista. Il significato che si cela dietro quest'ateniese è il parallelismo tra la liberazione del suo popolo dal giogo della bestia e quella della Secessione dell'arte dalle convenzioni.

Addentrando nel pieno Novecento, Andrea de Chirico, in arte Alberto Savinio, cerca con la sua attività pittorica di dare forma ai due principi fondamentali della poetica metafisica, spettralità e ironia, con cui è entrato in contatto nel 1916. Nel 1932 quest'aderenza porta alla creazione di un'opera, il *Nettuno Pescatore* (fig.56), a completamento di un percorso mitologico che vede le tappe rispettivamente nel 1931 con *Neptune* e 1932 con *Nettuno*²³². Scrive Savinio: «[...] Nei pomeriggi d'estate, quando il sole calava all'orizzonte e sulla terra le ombre diventavano sempre più lunghe [...] Nettuno sbarcava sul molo e andava a sedersi al Caffè Lubiè per godersi un po' di

²³² *Neptune*, olio su tela, 27 x 35 cm, collezione privata e 1932; *Nettuno*, tempera su tela, 46 x 52,5 cm, collezione privata.

fresco[...] ²³³». La figura del dio del mare dalla testa di pesce giganteggia nel dipinto, su di un corpo che risente della tensione michelangiolesca. Il contrasto tra il fisico modellato alla maniera accademica e la testa brillante, inscena l'ironia di Savinio. La figura trascina con fierezza i suoi trofei marini nella piccola rete, tra strette vie di una città che si intravede appena. Nettuno diviene la personificazione del mare, attraverso un gioco di affinità e relazioni che caricano l'immagine di una profonda valenza surreale. Tale immensità non può essere confinata nel tempo della sola antichità e nello spazio di angustie vasche o ancor peggio rappresentata con placido buonismo. L'artista spagnolo Luis Arencibia Betancort, per risposta plasma una *scultura di Nettuno* mastodontica, il cui profilo bronzeo affiora direttamente dall'acqua (fig.57). Agli albori del XXI secolo pone su una roccia della spiaggia di Melenaria, nel comune spagnolo di Telde, Gran Canaria questa scultura, che emergendo dall'acqua, omaggia la divinità nelle sue vesti caratteristiche. L'atmosfera magica della composizione deriva dall'irruenza con cui le onde colpiscono la statua alle spalle, creando un'aureola acquatica che esalta l'emersione divina dalle profondità marine. Seppure la sua sistemazione riproduca una novità, è presente il richiamo alla grande statuaria classica, precisamente al tipo iconografico di Nettuno greco che brandisce il potente tridente.

Tale riferimento scompare totalmente nel profilo filiforme, rievocato in chiave decostruttivista da Cameron Stalheim (fig.58). L'artista mira a distorcere l'idea mitica della figura del Tritone, privandolo del suo ambiente acquatico per abbandonarlo morente sulla terraferma. È definitivamente la morte di una fantasia millenaria avvolta dall'atmosfera mitica di un'Atlantide perduta, mette la parola fine alle storie e leggende sulle sirene, uccidendo le fantasie infantili. La scultura ²³⁴ si presenta con un profilo di nove metri, composto di un busto dalle fattezze incredibilmente realistiche e da una coda spropositatamente lunga e s'intitola *and then I saw Colby on the Street and my fantasy died*.

La provocazione di Stalheim, che sceglie di rivoluzionare un mito celebrato alla maniera classica dai suoi predecessori, è accolta anche dalla pittrice israeliana Naomie Kremer, questa volta in chiave astratta. Agli inizi del 2010 con *Poseidon* (fig.59)

²³³ Nel racconto *Walde Mare*, pubblicato nel 1943 nella raccolta *Casa La Vita*.

²³⁴ Realizzata come tesi finale per il Maryland Institute College of Art, riferimento: <https://cameronsculpture.com/>

propone una rivisitazione inedita della figura di Poseidone, dove non c'è più alcuna riconoscibilità umana, ma solo un gioco di accostamenti cromatici di varie sfumature.

E' cambiata e cambierà la figura di Nettuno, recentemente si è modificata ancora con l'avvento della nuova frontiera artistica, il cinema. Molteplici sono infatti le pellicole che fanno uso della sua figura, spesso come antagonista o personaggio di supporto. Il mare e le sue profondità agiscono ora come allora con una forza incontrollabile, un sublime al quale è difficile resistere.

In conclusione

Durante il corso della storia cambia la figura del dio del mare, da possente figura virile omaggiata nelle piazze italiane, a profilo scultoreo dal volto meditativo, fino a presenza aleggiante nel mito, ma priva di una riconoscibilità. Seguire la sua evoluzione iconografica ha messo in luce il perpetrarsi costante di alcuni elementi, primo fra tutti il tridente. Partendo dalle prime riproduzioni greche e romane in cui è avvertita la necessità di donare forza, e vigore alla figura giacché simbolo della religiosità, si passa nel Medioevo a un travestimento della sua figura. Si è, infatti, analizzato come, diversamente da come si potrebbe supporre, le divinità sopravvivono nel corso della rigida morale cristiana, nascoste sotto altri concetti, quelli delle stelle o morali dei soggetti del mito. Le figure aggraziate delle divinità realizzano l'aderenza alle fonti letterarie e figurative nel corso del Quattrocento.

Quando nell'età moderna si toglie il giogo al mito, iniziano a essere affrescate scene del mito nelle case dei nobili, e i *navaghero* cedono i propri connotati per acquistare sembianze divine. In linea con il *decorum* anche le sculture di Poseidone iniziano a popolare le fontane, sottolineando la vivacità del momento. Dal XV secolo al XVII gli artisti possono attingere a diversi miti, inscenando versioni differenti della stessa scena. La sua presenza nel mondo artistico ha le sue ultime epifanie nell'arte nel primo Novecento, fino agli albori degli anni 2000.

In questo costante mutamento, Nettuno però ci offre, rimanendo in ambito marino, delle ancore di salvezza. Sebbene i suoi attributi iconografici subiscano l'influenza dell'artista, non avviene mai una totale inversione. Quando nell'arte antica si è scelto di sostituire il tonno con il delfino, si è cambiato l'animale in virtù delle sue qualità estetiche ma il richiamo al mondo marino rimane comunque certo. La panoramica condotta per sommi esempi trasversalmente l'arte Rinascimentale e manieristica, Barocco e Rococò, ha messo in luce gli elementi ricorrenti collegati alla figura di Nettuno.

Poseidone ha un carattere cupo e litigioso, a tratti impetuoso, per lo più imbronciato e terribile nella vendetta. Nell'arte antica questi atteggiamenti vengono placati ed appare sereno e maestoso come Zeus, come d'altronde testimoniano i diversi tipi iconografici. Mentre nel Rinascimento e nell'epoca barocca, si libera dalla morale perbenista e ottiene un aspetto alquanto selvaggio, con le chiome mosse dal vento.

In virtù di queste caratteristiche il temibile, dio del mare è nella quasi totalità delle opere rappresentato con il volto corruciato e lo sguardo impetuoso. Spesso è un vegliardo dalla capigliatura folta e riccioluta, con la barba bianca, e solo in rare riproduzioni si seguono le parole di Omero che lo descrivono, giovane e con i capelli bruni. Non sempre è coronato, ma quando indossa la corona può essere di corallo, come nelle versioni italiane, o d'oro a tre punte.

Elemento che lo contraddistingue fra tutti i Dodektheon è sicuramente il tridente. Ottenuto nel mito o perché donato dalle Telchine o dai Ciclopi, lo accompagna in ogni missione. Viene riprodotto mastodontico, o minuto e portato in cielo dai putti, appoggiato oppure stretto fieramente tra le mani con le punte conficcate nella terra o brandite verso l'alto.

Altresì la figura di Anfitrite lo accompagna in molte opere, ma è talvolta fuorviante in quanto non ha un attributo iconografico singolo. Questo fraintendimento non incorre con il personaggio del figlio Tritone poiché il suo soffio nel corno, è universalmente riconosciuto, tanto da essere divenuto un emblema.

L'analisi di queste selezionate opere, si affianca a una molteplicità di versioni che non si è potuto prendere visione. L'individuazione degli elementi ricorrenti ha però fornito gli strumenti per accompagnare agevolmente il riconoscimento del soggetto in ogni contesto artistico, nei musei come nelle gallerie e perché no, al cinema.

Prendendo in prestito le parole usate da Savinio per la voce "mare" della *Nuova Enciclopedia*:

Il mare è tutt'altro che infecondo: è fecondissimo anche se di mostri. Del resto quanto più grande è la fecondità, tanto più essa è generatrice di mostri: i tipi più puri e perfetti sono l'ultimo conto della fecondità e frutti di una condizione molto più vicina alla sterilità.

Elementi intervisuali

SECONDO CAPITOLO



Fig.1: LISIPPO (copia da), *Nettuno Lateranense*, II a.C., Città del Vaticano, Museo Gregoriano profano.
A fianco: *Ricostruzione digitale del tipo del Laterano*, XX sec.



Fig.2: ANONIMO (probabile copia da Lisippo), *Poseidone in bronzo* 100-299, Aquileia (tipo Lisipeo).



Fig.3: ANONIMO, *Poseidone di Eleusi*, I a.C., Eleusi, Eleusis Museum.



Fig.4: ANONIMO, *Statua di Poseidone da Melos*, II a.C., Atene, Museo Archeologico nazionale di Atene.



Fig.5: GAROFALO, *Minerva e Nettuno (Allegoria di Alfonso I vittorioso sulle acque)*, 1512, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig.6: JACOPO DE BARBARI, *View of Venice* (xilografia), 1500, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts.



Fig.7: JACOPO DE BARBARI, *View of Venice* (xilografia), 1500, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts (particolare di Nettuno).



Fig.8: JACOPO SANSOVINO, *Marte e Nettuno*, 1554, Venezia, Palazzo Ducale, scale.



Fig.9: GIOVANNI BATTISTA ZELOTTI, *Venezia tra Marte e Nettuno* o *Venere tra Marte e Nettuno*, 1555, Venezia, Palazzo ducale, Sala dei dodici.



FIG.10: JACOB JORDAENS, *Nettuno che crea il cavallo*, 1640, Firenze, Palazzo Pitti.

TERZO CAPITOLO

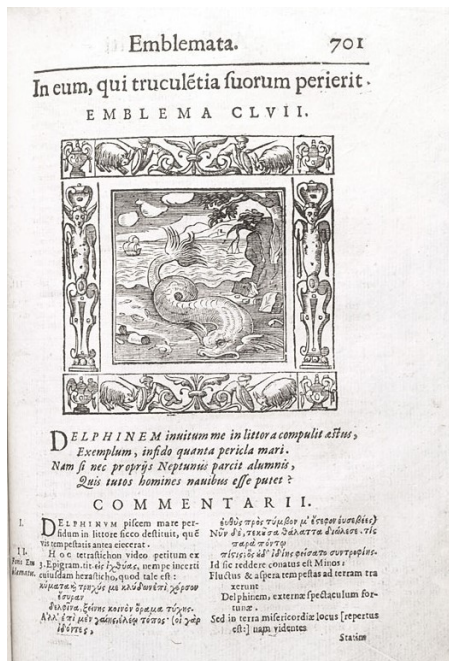


Fig.11: ALCIATI, *Emblema 145*, (particolare della pagina *Alciatum Liber*), 1534, Augsburg.



Fig.12: ANONIMO, *Pinakes con Poseidone*, VII a.C., Berlino, Pergamon Museum, (lato A e lato B).



Fig.13: PITTORE DI AMASIS, *Olpe con Poseidone, Hermes ed Atena*, VI a.C., Parigi, Louvre.



Fig. 14: ANONIMO, *Cratere a colonnette di Harvard*, V a.C., Puglia, Ruvo, (particolare).



Fig. 15: ANONIMO, *Monete della città di Posidonia*, VI-V a.C., Lucania, Poseidonia.



Fig. 16: ANONIMO, *Poseidone di Livadostra*, V a.C., Atene, Museo archeologico nazionale di Atene.



Fig.17: ANONIMO, *Cronide di capo Artemisio*, V a.C., Atene, Museo archeologico nazionale di Atene.



Fig.18: FIDIA, *Fregio del Partenone*, 442-448 a.C., Atene (ricostruzione).



Fig.19: FIDIA, *Frontone occidentale del Partenone*, 442-448 a.C., Atene, Museo dell'Acropoli di Atene (elementi superstiti).



Fig.20: ANONIMO, *Ara di Domizio Enobardo*, 100 a.C., Monaco, Glittoteca (calco).



Fig.21: ANONIMO, *Ara Domizio Enobardo*, 100 a.C. circa, Monaco, Glittoteca (particolare).



Fig. 22: ANONIMO, *Nettuno e Amimone*, I d.C., Castellamare di Stabia, Villa Carmiano, Triclinio (particolare).



Fig.23: ANONIMO, *Specchio di origine Etrusca con incisione di Poseidone*, Milano, (riproduzione).

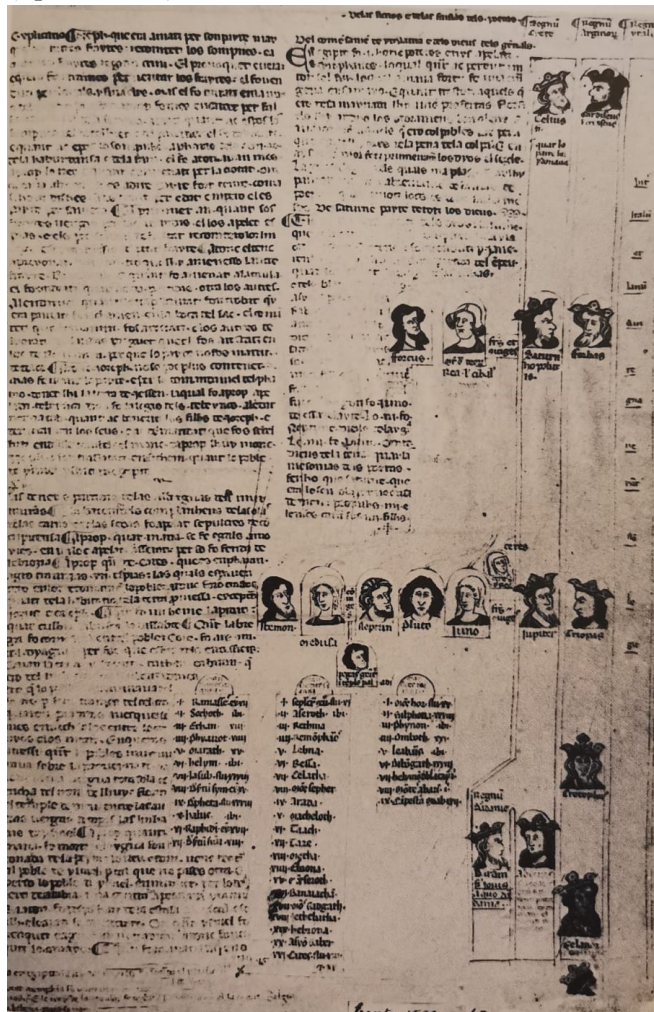


Fig.24: ANONIMO, *Cielo e la sua discendenza* (rotolo), 1313, Londra, British Museum.



Fig.25: FRANZ FRANCKEN II, *Trionfo di Nettuno*, 1610, Firenze, Galleria Palatina.



Fig.26: FRANZ FRANCKEN II, *Allegoria sull'abdicazione dell'imperatore Carlo V*, 1620 Amsterdam, Rijksmuseum.



Fig.27: ABRAHAM BLOEMAERT, *De triomf van Neptunus*, 1625, Utrecht, Centraalmuseum.



Fig.28: NICHOLAS POUSSIN, *Trionfo di Nettuno o Birth of Venus*, 1635, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



Fig.29: JACQUES JORDAENS, *Nettuno e Anfritrite*, 1644, Anversa, Rubenshuis.



Fig.30: LUCA GIORDANO, *Nettuno e Anfritrite*, 1684-1686, Firenze, palazzo Medici Riccardi, Galleria degli Specchi.



Fig.31: SEBASTIANO RICCI, *Nettuno e Anfitrite*, 1700-1710, Madrid, Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia.

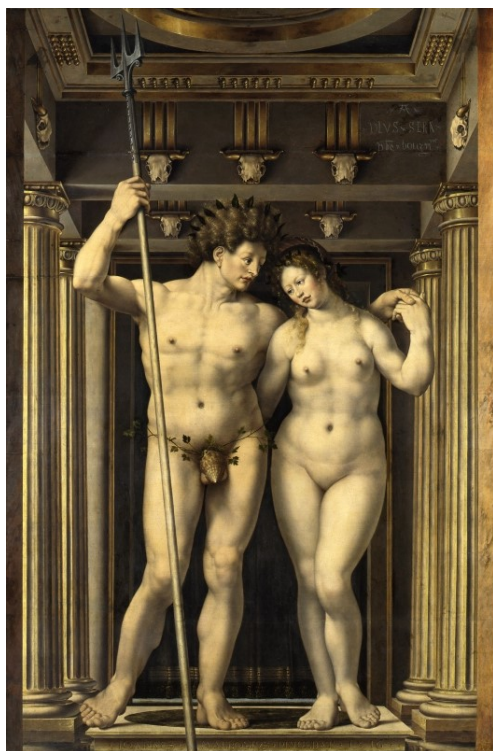


Fig.32: JAN GOSSAERT, *Nettuno e Anfitrite* 1516-1517, Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



Fig. 33: NOËL NICOLAS COYPEL, *Neptune enlevant la nymphe Amymone*, 1720, Parigi, Deposito del Museo del Louvre al castello di Compiègne.



Fig.34: FRANÇOIS BOUCHER, *Nettuno e Amimone*, 1740-1760, Versailles, Castello di Versailles.



Fig.35: VIRGIL SOLIS, *La ninfa Cenis*, (incisione), *Metamorfosi* di Ovidio libro XII.



Fig.36: HENDRIK GOLTIUZ, *Coronis e Nettuno* (incisione), 1590, Holland, libro II *Metamorfosi* di Ovidio.



Fig.37: GIULIO CARPIONI, *Nettuno e Coronide*, 1613-1679, Firenze, Uffizi.



Fig.38: RAFFAELLO, *Concilio degli dei*, 1517-1518, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche.



Fig.39: RAFFAELLO (e collaboratori), *Banchetto di nozze*, 1517-1518, Roma, Villa Farnesina, Loggia di Amore e Psiche (dettaglio).



Fig.40: MARCANTONIO RAIMONDI (COPIA DA RAFFAELLO), *Quos Ego!*, 1515-1516, Firenze, Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.



Fig.41: PETER PAUL RUBENS, "*Quos ego*" - *Neptune calming the waves*, 1635, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig.42: ANTOINE WASS, *Disputa tra Atena e Poseidone per il nome della città*, 1690, Versailles, Castello di Versailles.



Fig. 43: NOËL HALLÉ, *La controversia di Nettuno e Minerva*, 1748, Louvre, Parigi.



Fig.44: PYRGOTELES, *Contesa tra Minerva e Nettuno per il possesso dell'Attica* (cammeo), 50 a.C., Napoli, Museo Archeologico Nazionale (collezione Farense).



Fig.45: PAOLO VERONESE, *La volta*, 1560-1561, Treviso, Villa Maser, Sala dell'Olimpo.



Fig.46: FRANZ ANTON MAULBERTSCH, *The Four Elements*, 1750, Francoforte, Städel Museum.



Fig. 47: GIAMBATTISTA TIEPOLO, *Nettuno offre doni a Venezia*, 1745-1750, Venezia, Palazzo Ducale, Sala delle Quattro Porte.



Fig.48: GIROLAMO POMPEO BATONI, *Il trionfo di Venezia* , 1737, Raleigh, North Carolina Museum of Art.



Fig.49: PAOLO VERONESE, *Marte e Nettuno*, 1575, Venezia, Palazzo Ducale.

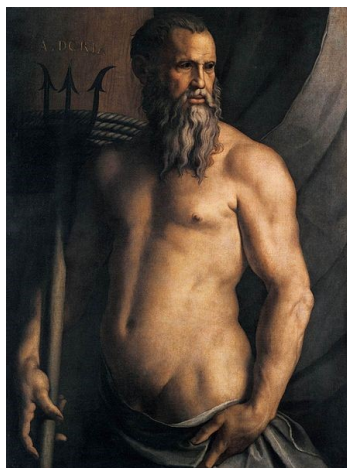


Fig.50: ANDREA BRONZINO, *Ritratto di Andrea Doria in veste di Nettuno*, 1545, Milano, Pinacoteca di Brera.



Fig.51: GIAMBOLOGNA, *Fontana di Nettuno*, 1566, Bologna, Piazza del Nettuno.



Fig.52: NICCOLÒ AMMANITI, *Nettuno*, 1560-1575, Firenze, Piazza della Signoria, (fontana).



Fig.53: LAMBERT-SIGISBERT ADAM, *Neptune*, 1725, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.



Fig. 54: LAMBERT-SIGISBERT ADAM, *Bassin de Neptune*, 1733-1740, Francia, Versailles, parco, (particolare).



Fig.55: BENVENUTO CELLINI, *Saliera di Francesco I*, 1540-1543, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

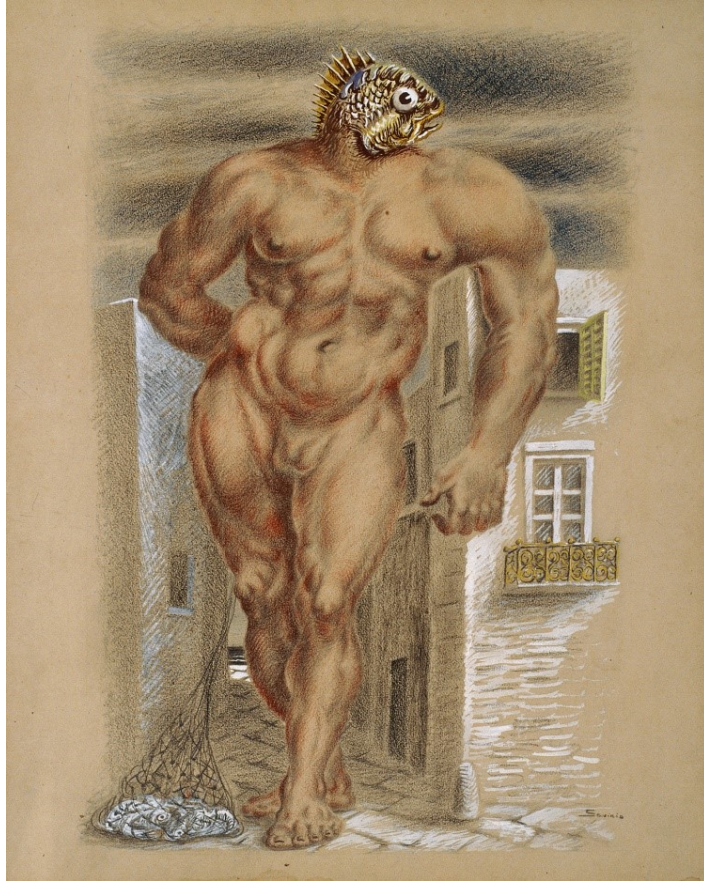


Fig.56: ALBERTO SAVINIO, *Nettuno Pescatore*, 1932, Calabria, Galleria Nazionale.



Fig.57: LUIS ARENCIBIA BETANCORT, *Nettuno*, sec. XXI, Gran Canaria, spiaggia di Melenaria.



Fig.58: CAMERON STALHEIM, *and then I saw Colby on the Street and my fantasy died*, 2014, Maryland Institute College of Art.

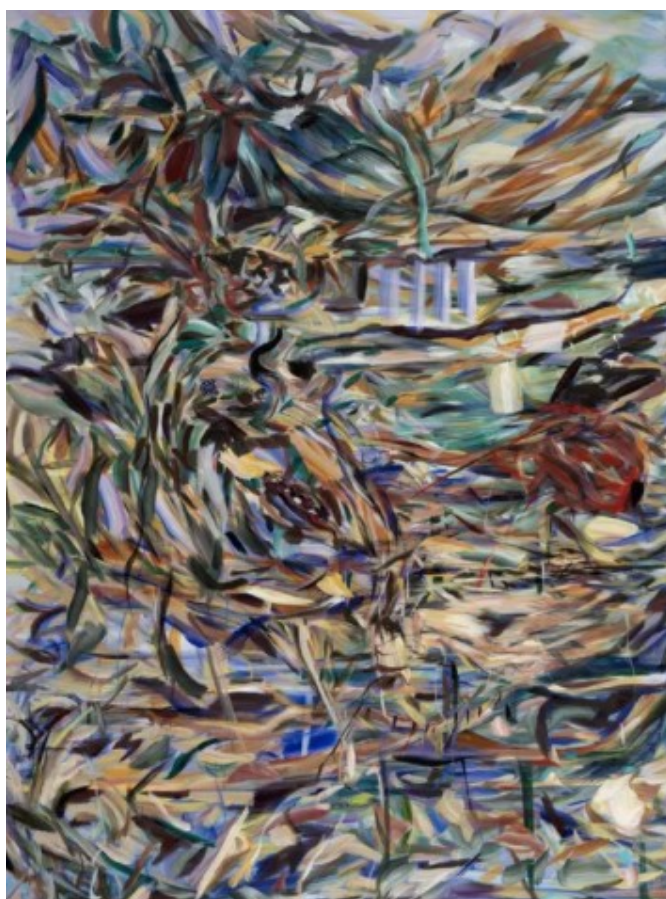


Fig.59: Naomi Kremer, *Poseidon*, 2010, New Orleans, Octavia Art Gallery.

Bibliografia

- 1584 GIAMPAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura*, IV libro, Milano, 1584.
- 1892 ANNIBAL CARO [a cura di], Publio Virgilio Marone, *Eneide*, Firenze, G. Barbèra, 1892.
- 1893 *Archivio Storico per le Province Napoletane*. Anno XVIII, fasc. II, 1893.
- 1923 ETTORE ROMAGNOLI [a cura di] Omero, *Iliade, volume II: dal canto XIII al canto XXIV*, Bologna, Zanichelli, 1923.
- 1939 ERWIN PANOFSKY, *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, traduzione di Renato Pedio, introduzione di Giovanni Previtali, Giulio Einaudi editore, 1939.
- 1951 VINCENZO ROMANO [a cura di], Giovanni Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium libri*, 2 voll., "Giovanni Boccaccio. Opere, x-xi", "Scrittori d'Italia, 200-201" Bari, 1951.
- 1968 REMIGIO MARINI, *L'opera completa del Veronese*, 1968.
- 1979 PIERO BERNARDINI MARZOLLA [a cura di], Publio Ovidio, *Metamorfosi*, 1979.
- 1974 JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, traduzione di Mary Archer, ed. it. a cura di Nello Forti Grazzini, Loganesi & C., Milano, 1974.
- 1976 JEFFERY DANIELS, *Sebastiano Ricci*, Lansdowne Place, Sussex, 1976.
- 1978 CATERINA LIMENTANI VIRDIS *Introduzione alla pittura neerlandese (1400-1675)*, Padova, Liviana, 1978.
- 1986 ALESSANDRO LAMI e FRANCO MALTOMIN [a cura di], Luciano, *Dialoghi Marini Dialoghi degli Dei Dialoghi delle Cortigiane*, 1986.
- 1986 LUIGI BESCHI, *La scoperta dell'arte greca, in Storia dell'arte italiana. Memoria dell'antico nell'arte italiana*, [a cura di] Salvatore Settis, Torino, Einaudi, 1986.
- 1989 ROBERT GRAVES, *I miti greci*, traduzione Elisa Morpurgo, Loganesi & c., Milano, 1989.
- 1990 JEAN SEZNEC, *La sopravvivenza degli antichi dei*, Torino, Bollati Boringheri, 1990.
- 1993 MASSIMO GEMIN, FILIPPO PEDROCCO, *Giambattista Tiepolo, I dipinti, Opera completa*, Venezia, Arsenale, 1993.
- 1994 DAVID LANDAU PETER PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven and London, Yale University Press, 1994.
- 1994 MARIA GRAZIA CINI [a cura di] Omero, *Odissea*, Letteratura universale Marsilio editore (in Venezia), I ed., 1994.
- 1997 BERT W MEIJER, *La pittura nei Paesi Bassi, volumi 1 e 2*, Milano, Electa, 1997.
- 1997 MOORMAN, UITTERHOEVE, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica*, Milano, 1997.

- 1998 MARCO F. APOLLONI, *Canova. Edizioni illustrata*, 1998.
- 2000 GIULIO GUIDORIZZI [a cura di], *Igino, Miti*, Milano, Adelphi, 2000.
- 2001 DAVID ROSAND, *Myths of Venice. The Figuration of a State*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London, 2001.
- 2002 ALESSANDRA PATTANARO, atti del convegno di studio - *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture delle pitture di Alfonso I*, Università degli Studi di Padova. Dipartimento di Storia delle Arti visive e della Musica, 2002.
- 2002 ERNST H. GOMBRICH, *Immagine simboliche. Studi sull'arte nel Rinascimento*, I ed 1972, Oxford, I ed itaiana 1978 Torino, ultima ed. 2002
- 2005 LIANA CASTELFRANCHI VEGAS, *Lo splendore nascosto del Medioevo. Arti minori: una storia parallela V-XIV secolo*, Milano, Jaka Book, 2005.
- 2008 BARBARA AGOSTI, *Paolo Giovio, uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo Olschki. 2008.
- 2009 ELENA ROSSONI, *Stampe bolognesi di Marc'Antonio Raimondi intagliatore". Ricostruzione del secondo volume della raccolta di Stampe della Pinacoteca di Bologna*, Bologna, 2009.
- 2009 ROELOF VAN STRATEN, *Introduzione all'iconografia*, ed. italiana Roberto Cossanelli [a cura di], Milano, JacaBook, 2009.
- 2010 GIANNI CARLO SCIOLLA, *L'iconografia, in Studiare l'arte. Metodo, analisi e interpretazione delle opere e degli artisti*, "Utet Università", Novara, 2010.
- 2011 ADELE BERLIN, *Cosmology and creation*, in Adele Berlin e Maxine Grossman [a cura di], *The Oxford Dictionary of the Jewish Religion*, Oxford University Press, 2011.
- 2011 CIVICO MUSEO ARCHEOLOGICO DI MILANO *Il mondo degli etruschi. Guida alla sezione etrusca*, Milano, 2011.
- 2012 SIMON HORNBLOWER *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University, USA, 2012.
- 2013 SILVANA ERRICO, *CIL X,5182. Scritto nella pietra*, Youcanprint, 2013.
- 2013 GIORGIO BEJOR, MARINA CASTOLDI, CLAUDIA LAMBRUGO *Arte greca. Dal decimo al primo secolo a.C.*, Mondadori università, 2013.
- 2016 MARGHERITA CENTENARI [a cura di], Giacomo Leopardi, *Inno a Nettuno. Odea adespota*. 1816-1817, Venezia, Marsilio editori, 2016.
- 2018 GABRIELLA RICCIARDELLI [a cura di], Esiodo, *Teogonia*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 2018.

Sitografia

<https://www.namuseum.gr/en/>

<https://www.theacropolismuseum.gr/>

<https://www.britishmuseum.org/collection>

<https://polomusealeveneto.beniculturali.it/>

<https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/en/mediathek>

<https://www.treccani.it/enciclopedia/>

<https://www.centraalmuseum.nl/>

<https://www.philamuseum.org/collection/object/102996>

<https://www.khm.at/>

<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en>

<https://webmuseo.com/ws/musenor>

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/ArchaeologicalProperty/0600175246>

<https://www.worldhistory.org/>

<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/>

<https://www.invy.net/nettuno-e-anfitrite-di-jacques-jordaens/>

<https://www.seattleartmuseum.org/>

<https://www.albertosavinio.it/>

<https://www.beazley.ox.ac.uk/>

<https://www.chateauversailles.fr/>