Riservati all'autore ogni diritto e utilizzo.

Si è a disposizione degli aventi diritto, con i quali non è stato possibile comunicare, per eventuali involontarie omissioni o inesattezze nella citazione delle fonti a riguardo dei brani e delle illustrazioni riportati nel presente quaderno.

Immagine in 1ª di copertina:
Formella leonina, rilievo in rosso di Verona

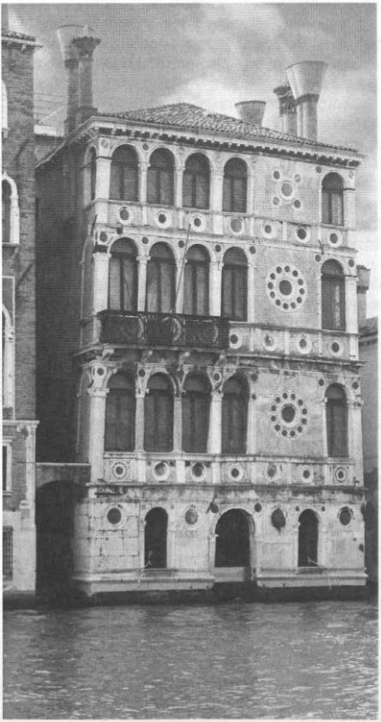
Immagine in 4ª di copertina:
Patera dei leoni sul tirso, in Corte del Pozzo roverso presso Ruga Giuffa e Campo di S.ta Maria Formosa

Citazione da: *Canzone a Venezia* di Pietro Buratti (1815)

Walter Scudero

Approccio ermeneutico ai monili di pietra della Serenissima

Le immagini del percorso iconografico e quelle di copertina sono tratte da realizzazioni fotografiche dell'autore.



Ca' Dario, prototipo della magnificenza della nuova Venezia rinascimentale, attraverso lo sfarzo dei suoi magnifici marmi policromi, del colore dei porfidi e dei serpentini nei *clipei* (da *clipeus*: scudo), gioielli quasi mai illuminati dal sole, ma per riverbero specchiati dall'acqua, è offerto in dono alla città e all'occhio del visitatore, sfuggendo così ai limiti imposti dalla Legge Daula che imponeva *"aguaglianza et similitudine"* nelle abitazioni, tutte *"pari, simili, di una medesima grandezza et ornato"*.

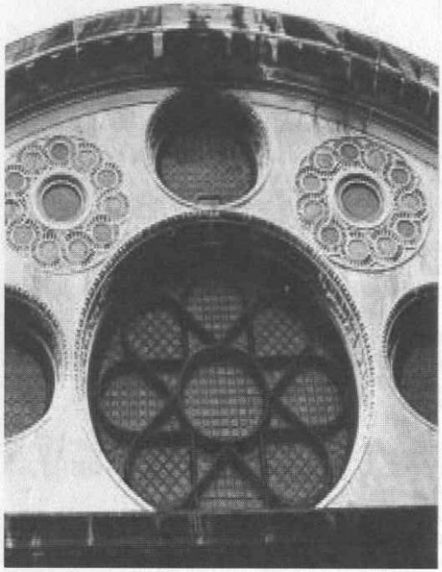
Lo splendido palazzo sul Canal Grande [immagine a lato], il cui attuale indirizzo ufficiale è: Dorsoduro 352, fu fatto costruire intorno al 1487, con il disegno e la supervisione di Pietro Lombardo, da Giovanni Dario, segretario del Senato della Serenissima ed ambasciatore a Costantinopoli, di origine dalmata, di famiglia non nobile, diplomatico e mercante.

La casa porta con sé una leggenda "nera" di morti e disgrazie per i suoi proprietari destinati a dissesti finanziari o ad una fine tragica per morte violenta o suicidio;_una sorta di maledizione che dal primo all'ultimo ha colpito tutti i proprietari e gli inquilini di questo palazzo. Ad oggi, dopo il suicidio (1993) dell'ultimo proprietario, il finanziere Raul Gardini, il palazzo non è abitato e risulta ancora in vendita.

Alla base dell'edificio è presente l'iscrizione VRBIS GENIO IOANNES DARIVS (*Giovanni Dario in onore del genio della città*) che, per alcuni, celerebbe l'anagramma: SUB RUINA INSIDIOSA GENERO (*Io genero [il male] sotto insidiosa rovina*).

Gli esoteristi si sono sbizzarriti arrivando a parlare di energie negative intorno al palazzo e sostengono che il Canal Grande sarebbe la rappresentazione di quello che gli esperti del Feng Shui (antica arte geomantica della Cina taoista) chiamano il "grande drago" del sottosuolo, capace di influssi negativi e positivi. Iterando il discorso si può vedere il Canal Grande snodarsi come un serpente o un dragone visualizzando una "Caput Draconis", a valenza positiva, ed una "Cauda Draconis" con caratteristiche negative. La casa, sarebbe localizzata, così come la vicina Chiesa della Salute - anch'essa sede, nel passato, di fenomenologie paranormali - nell'area della "Cauda". Altri sostengono che il palazzo fu costruito, come La Salute, su di un cimitero (dei templari?). Vi sono, poi, quelli che avanzano l'ipotesi che sia influenzato da un talismano posto sul portone acqueo del palazzo al fianco.

Si tratterebbe di un 'talismano mistico' di influenza magnetica straordinaria: apportatore di pace, benessere, felicità, fortuna, in grado di respingere spiriti del male e malefici, stregonerie e maloc-



chio, che veicolerebbe lontano da sé il male, e lo...'scaricherebbe' sul palazzo maledetto dei Dario, tramite l'archetto di connessione tra i due edifici.

Ca' Dario, ispirò, attraverso i secoli, numerosi artisti, tra cui Claude Monet e, con la ricchezza dei suoi medaglioni policromi in preziosi marmi, suggerì al D'Annunzio una spregiudicata similitudine con *"...una vecchia cortigiana decrepita piegata sotto la pompa dei suoi monili."*

Esistono a Venezia dei *monili* marmorei, dei *clipei* policromi simili a quelli della Ca' Dario, in Santa Maria dei Miracoli (1480/1489) [immagine a lato], un gioiello del più puro rinascimento veneziano; sulle facciate dei due edifici ritroviamo, infatti, gli stessi motivi a rosone in marmi multicolori di raffinata fattura. La sacralità del secondo, ad ogni modo, ben differenzia la chiesa dalla casa, lo sfarzo dello spazio destinato a Dio, da quello orientato a celebrare l'uomo.

Differentemente da quanto avvenne per Ca' Dario, dove si pensò unicamente all'opulenza dei decori, ben altre *gioie* marmoree, ben altri *monili* lapidei, fiorirono da sempre sulle pareti esterne dei palazzi di Venezia, talismani esoterici miranti a custodirli, secondo le comuni credenze, dagli assalti del male.

A tali manufatti, nella nostra rassegna iconografica che ne includerà solo una minuta parte, ci interesseremo e, non tanto, ovviamente, al fine di dar credito alla loro valenza magica, bensì allo scopo di porre in rilievo la loro bellezza, a volte inerme ed a volte anch'essa fastosa, che ne fa degli oggetti d'arte esclusivi di Venezia e connotativi del suo ambiente fascinoso, avvolgente, e talora inquietante.

Manufatti di significato simbolico, nei quali i motivi rappresentati dall'artigiano (o artista?) lapicida, parlano attraverso quel linguaggio tutto proprio che nasce dal loro silenzio, il 'silenzio degli ornamenti'.

Nell'antichità, il *symbolon* era un segno di riconoscimento che, una volta accostato alla sua metà, consentiva a due persone di provare, mediante la ricostruzione di un oggetto o di una immagine, un mutuo legame di appartenenza. Il verbo *synballein* significa mettere insieme e anche paragonare. Riunire elementi precedentemente separati è un atto che si contrappone all'azione *diabolica* il cui fine, secondo la sua etimologia greca, è quello di separare o *disunire*. Proprietà del *symbolon* è, dunque, il darsi sia come parte che come segno evocatore di un'originaria unità. Per i latini, inoltre, il termine indicava l'anello con il quale si contrassegnavano le epistole e, per esten-

sione, l'immagine stessa impressa sull'anello, oppure su un'insegna, un sigillo o un vessillo: segni di riconoscimento aventi la proprietà intrinseca di provare, come un credo visivo, un'appartenenza.

L'iconologia, nella accezione più ristretta e accademica, occupandosi del *symbolon* non può che portare ad una illusoria percezione, destinata ad arrestarsi al livello del *profanum*, cioè di colui che sta dinnanzi al santuario, fuori dal tempio e, per traslato, fuori dal mistero che il simbolo rappresenta. Ed è un po', se si vuole, come se, per dare spiegazione di una misteriosa figura occorresse, di volta in volta, ricorrere pur sempre ad un vocabolario dei simboli e, tuttavia, accorgendosi ogni volta, che, per quanto rigorosi e articolati tali repertori, sia pure consultati come oracoli, indurrebbero, dopo ogni responso, a nuovamente interrogarsi.

Allora, all'insegnante e allo storico dell'arte, iniziatori o guide nel regno delle immagini, per arricchire le capacità percettive di un allievo o di un qualsivoglia neofita, spetterà il compito di esporre almeno due regole basilari: la pluralità e l'unicità di significato. Con la prima, si ricorderà che una figura, se isolata, può contenere un'ampia gamma di rinvii ma che, a seconda del luogo, del discorso e delle immagini con le quali entra in relazione, i suoi significati - ed è questa la seconda regola - andranno progressivamente restringendosi e diversificandosi. Un animale come il leone, ad esempio, può essere associato a molteplici spiegazioni ma se, in un'opera d'arte cristiana, si trova ai piedi di una persona con un libro, non si tratta dello stesso simbolo. Accompagnando Girolamo, asceta e dottore della Chiesa, il leone rappresenta la riconoscenza verso il santo che gli estrasse una spina dalla zampa. Associata all'evangelista Marco, la figura, spesso con le ali, evoca più significati: uno dei quattro volti enigmatici del Tetramorfo nella visione di Ezechiele, la voce profetica di Giovanni Battista nel deserto, la risurrezione di Cristo, la potenza e la fede - nel nostro caso - della repubblica di Venezia. Così, stelle, pianeti, divinità, eroi, persone, animali, alberi, fiori, frutti o pietre preziose sono solo i principali raggruppamenti di cospicui vocabolari dove, ogni figura, può assumere significati diversi. Astrologia, ermetismo, alchimia, cabala, poesia, filosofia, psicanalisi o emblematica possono ricorrere alla stessa rappresentazione, ma con accezioni dissimili. Volendo poi rimanere nell'ambito dei soli testi sacri cristiani, e seguendo la teoria patristica, una figura può essere interpretata in quattro sensi: *letterale*, *allegorico*, *anagogico* e *tropologico*. Esegesi ed ermeneutica spingono, dunque ed infine, la ricerca dello storico, ma anche dell'artista, nell'ambito della retorica e inquadrano il simbolo come figura d'eloquenza.

Esistono, altresì, simboli indecifrabili, muti ad ogni spiegazione. Non ci si riferisce a codici magici o segreti, né a figure provenienti da contesti culturali ignoti, come spesso accade nell'ambito dell'archeologia o a chi si confronta con una civiltà diversa da quella di appartenenza, quanto invece alla propagazione delle forme simboliche. Da non confondere con la migrazione di un simbolo - processo secondo il quale la stessa figura può, transitando da un sapere ad un altro, subire trasformazioni formali e di significato - tale disseminazione è strettamente connessa con la decorazione artistica. La figura di un simbolo può essere sradicata dal suo contesto, svuotata dei suoi significati e poi semplificata o variata graficamente secondo determinati processi inventivi come è accaduto, ad esempio, alle piante del loto o dell'acanto. Considerando l'evoluzione delle più comuni forme ornamentali, v'è chi ha individuato almeno quattro momenti fondamentali: lo *stile geometrico*, che introduce la simmetria e il ritmo, e le cui origini sono legate alle tecniche dell'intreccio e della tessitura; lo *stile araldico*, caratterizzato da coppie di soggetti simmetrici e affrontati; lo stile *a motivi vegetali*, che porta allo sviluppo del tralcio ornamentale e l'*arabesco*, o ornato a tralci dell'arte saracena.

L'artista o l'artigiano, privo di un credo o di un'iniziazione, può essere mosso da un desiderio esibizionistico, da uno spirito di competizione, spesso fomentato dal committente, che lo porta ad inseguire una sorta di virtuosismo ornamentale. Anziché tramandare le costanti formali, che in una figura

simbolica assicurano la fedeltà al prototipo, l'artista, mosso da un particolare desiderio di libertà, si cimenta con il tema della variazione. L'arte passa così da una ricerca sugli aspetti immutabili a tutt'altra, su quelli contingenti. Il simbolo si muta così in segno individuale e poi in silente ornamento.

Eveniamo, dunque, a quei manufatti marmorei, lapidei o anche - più di rado - fittili, che saranno l'oggetto del nostro excursus ermeneutico tra i monili di pietra della Serenissima: *le Pàtere*. Pietre 'vive' di anonimi artisti.
Le patere (dal greco πάτερα: scodella rotonda, utilizzata per sacrifici e libagioni) sono dei bassorilievi marmorei, solitamente di forma circolare, ma anche varia.

Esse furono degli elementi decorativi tipici dell'architettura bizantina che venivano inseriti negli edifici privati e pubblici e nelle chiese di Venezia, a partire dal II e V Sec., fino al XIV, XV e oltre. Ci sono centinaia di patere ancora visibili a Venezia, esse raffigurano, per la maggior parte, degli animali, quali leoni, uccelli e altri ancora.

A volte all'interno delle patere venivano rappresentate delle belve nell'atto di sbranarsi l'un l'altra, mentre talvolta venivano scolpiti dei simboli cristiani. Le patere che si vedono al giorno d'oggi sono poste raramente negli edifici originali bizantini. Un numero considerevole di tali edifici fu abbattuto infatti nel corso del '300 e del '400 per costruire al loro posto palazzi in stile gotico e quindi le patere bizantine, scolpite in un periodo anteriore, furono ricollocate sulle più recenti costruzioni.

Sul protiro trecentesco che sovrasta il portale secondario della Chiesa di Santa Maria del Carmelo (o dei Carmini), vicino a Campo Santa Margherita, si può osservare, ad esempio, un gruppo composto da ben cinque patere [immagine a lato].
Ma gli esempi più notevoli di patere a Venezia si possono vedere sulla facciata del Fontego dei Turchi, in Canal Grande. Infatti tra le arcate di questo palazzo, attualmente sede del Museo di Storia Naturale, sono infisse decine di patere, così come dettavano le regole decorative della Venezia bizantina.

Le patere veneziane, applicate sopra o ai fianchi delle polifore, assolvevano alla stessa funzione apotropaica delle maschere (antefisse) o dei fantocci appesi fra le colonne dei templi greci: proteggere, come un amuleto, la dimora laddove questa si apre all'esterno. È attraverso una finestra o un'apertura infatti che penetrano gli influssi maligni. La patera, con i suoi arcaici rilievi, ristabilisce l'ideale continuità del tessuto murario e protegge dal diabolico che, disunendo la continuità, si manifesta proprio nel 'vuoto' d'una finestra. E, a proposito di 'vuoto' ecco, qui di seguito, una leggenda veneziana.

Nella città lagunare, la casa del Tintoretto [immagine sul lato sn.] si trova nel sestiere di Cannaregio. E' localizzata lungo la Fondamenta dei Mori. Jacopo Robusti, detto il Tintoretto poiché suo padre era un tintore di stoffe, abitò in questa casa presso S.ta Maria dell'Orto - la chiesa in cui fu sepolto - nel corso dell'intera sua vita (Venezia, 1519-1594), a parte il periodo in cui egli fu alla corte dei Gonzaga di Mantova, tra il 1590 ed il 1593. La casa fu edificata nel corso del quattrocento in stile gotico. L'edificio è alto e stretto e presenta una trifora al primo piano nobile ed eleganti finestre inserite in riquadri delimitati da cornici dentellate, tipiche dell'architettura veneziana. Ci sono altri due elementi che contraddistinguono la facciata: una lapide che ricorda ai posteri l'abitazione del grande pittore veneziano, ed una piccola statua in marmo, rappresentante Ercole con una clava, che la tradizione vuole sia stata posizionata sull'edificio dallo stesso Tintoretto; e vi fu un motivo dietro quella scelta.

Era avvenuto che Marietta, la figlia del pittore, dietro l'insistenza di una fattucchiera e la promessa di lauta ricompensa, aveva celato, in una scatola, cinque sacre particole; se l'era cavate di bocca dopo la comunione ed attendeva la strega, per darle a lei, come convenuto. Ma il Tintoretto, uomo di fede, scoperta la tresca, si fece promettere dalla figlia, dopo la di lei confessione, che avrebbe introdotto in casa la megera senza darle a vedere alcunché.

Ciò avvenuto, il pittore, avventatosi sulla vecchia con un bastone, stava suonandogliele di brutto, quando questa, trasformatasi in un gatto nero, s'era scagliata contro la parete della casa, uscendone all'esterno e lasciando un'apertura nel muro. Ed ecco il 'vuoto', la soluzione di continuità, il foro diabolico, che Tintoretto fece murare apponendovi, a guardia e memoria, la patera dell'Ercole.

Altri di questi muti 'guardiani' di pietra possono incontrarsi andando in giro per le calli o lungo i rii della Serenissima. Uno ve n'è, bellissimo [immagine sul lato dx.], quasi un angelo guerriero senz'ali, che s'affaccia sul rio dei Carmini-S.Margherita, dall'alto d'una nicchia ricavata, sacrificando una finestra, nella parete esterna della Ca' Guoro Civran (Dorsoduro 2614 -2615) tradizionalmente conosciuta come 'Casa di Otello', proprio il Moro di Shakespeare. La statua rappresenta un giovane alfiere; sul suo scudo v'è lo stemma dei Civran. E' accigliato e, nel suo veristico atteggiamento in semitorsione sulla destra, scruta all'intorno, lungo il rio, facendo buona guardia alla casa.

Quanto a questa, va detto che essa rappresenta ciò che rimane d'un antico palazzo, abitato in un lontano passato, dalla famiglia Moro; ma è tutt'altro che azzardato, considerando le analogie, sovrapporre la figura del Moro di Venezia a quella di Cristoforo Moro, patrizio veneziano che venne inviato come luogotenente a Cipro nel 1505. Nel 1604, William Shakespeare avrebbe attinto la trama della sua celebre tragedia dagli "*Hecatommithi*" del ferrarese Giambattista Giraldi Cinzio, scritto nel 1565.

Entrambi i drammaturghi avrebbero preferito far figurare, come protagonista delle loro opere, un personaggio moro di pelle anziché di cognome, per riguardo alla famiglia veneziana. E' da aggiungere che, nel 1515, Cristoforo Moro aveva sposato, in seconde nozze, una figlia di Donato Lezze il cui soprannome era 'Demonio Bianco', appellativo dal quale si può forse ipotizzare sia stato coniato il successivo shakespeariano Desdemona.

Ed ecco come un'artistica immagine di pietra che s'affaccia su di un rio, può ridestare storie e memorie ed evocare riferimenti d'altra tipologia, in questo caso letterari. D'altra pare, che un rio o una calle possano essere più o meno ampi od importanti, questo, a Venezia, non ha alcuna importanza, quanto a meraviglie che possano incontrarvisi.

Nel merito, Enrico Castelnuovo, scrittore ebreo italiano vissuto a Venezia tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento, nella sua novella *Il quaderno della zia* (1872), egli, veneziano d'adozione, scriveva:

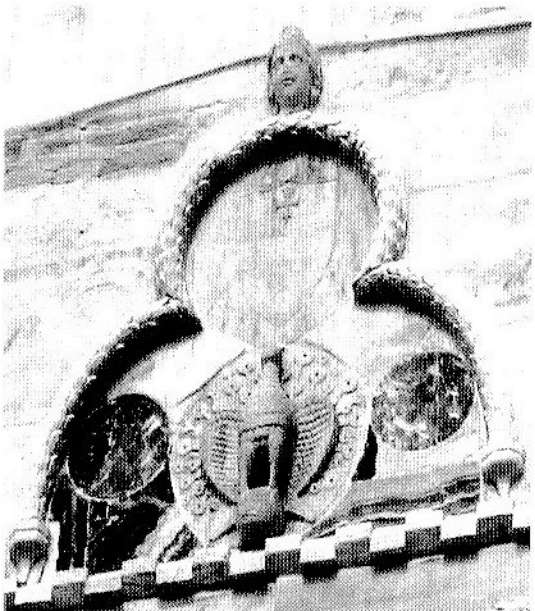
"Mi ha sempre colpito, come una prova delle dovizie accumulate dai Veneziani, l'indifferenza con la quale essi costruivano i loro palazzi nelle parti più remote della città, lungo le stradicciole e i canali ove l'angustia dello spazio non consentiva nemmeno di apprezzare il lavoro dell'architetto. Il forestiero (...) rimane abbagliato da quella successione meravigliosa di monumenti, non può ancora formarsi una giusta idea della quantità e della ricchezza dei marmi profusi su queste isolette".

Sebbene, sulle patere, il leone - e lo abbiamo accolto nella nostra copertina - è, per ovvie ragioni, simboleggiando l'Evangelista Marco, più che degnamente rappresentato in tutta la città, inserito su facciate di palazzi, dipinto allegoricamente in quadri ufficiali o meno, ciò non toglie che tante, tantissime specie di animali si possano trovare prese a soggetto di sculture in marmo inserite sulle pareti esterne, non solo di moltissimi palazzi, ma anche di semplici case, su ponti e muretti di cinta. Spesso sono animali di fantasia, delineati all'interno di stemmi araldici, altre volte veri e propri omaggi, talvolta anche privi di altro valore allegorico, al regno animale: cane, granchio, pesci, varie tipologie di uccelli, arrivando fino all'umile 'pantegana', anch'essa però ben presente e con pieno titolo, nella storia della città. La pantegana tecnicamente 'ractus ractus' è il simbolo riconosciuto della Venezia della peste, del degrado e dell'abbandono, delle rive scalcinate, della spazzatura lasciata a marcire, dei canali visti come fogne a cielo aperto. E' forse anche il simbolo di quanto di misterico e profondo c'è nelle viscere della città. Ma, oltre al ben rappresentato leone, un altro animale - il cavallo - [nella figura a lato, come chiave d'arco, lungo il Rio del Santissimo, nel sestiere di San Marco] si è più volte incrociato prepotentemente con i destini cittadini e la storia di Venezia.

Strano pensare a questo quadrupede a spasso per la città, ma, circa sino al 1600, i cavalli potevano girare quasi dappertutto, con l'ausilio, per attraversare i canali, di ponti costruiti senza gradini o con gradini molto larghi. L'ultimo esempio di questo tipo di ponte - molto particolare perché anche senza sponde di contenimento - si può trovare nelle vicinanze della Scuola Grande della Misericordia a Cannaregio, ed è ponte Chiodo, mentre per trovarne un altro esempio architettonico simile, dovremmo trasferirci nell'isola di Torcello, presso il ponte del Diavolo. Anche il nobile animale, tuttavia, risente, nella rappresentazione che ne fa l'artigiano lapicida, dell'ambiente lagunare e, pertanto, viene mitizzato in una figura che sta a mezzo tra l'essere acquatico ricoperto di squame e quello alato; in effetti, se su alcuni ponti gli è consentito l'accesso, nel o sul rimanente dei rii, la nostra bestia non potrebbe far altro che nuotare o volare.

E' difficile poter attribuire con certezza un significato all'intero bestiario delle patere veneziane; quelle con animali in lotta, ad esempio, potrebbero rappresentare l'eterno scontro tra bene e male, quanto a gli animali che si abbeverano, vi si potrebbe ravvisare la sete di conoscenza, quelli che mangiano (uva in particolare), alluderebbero all'abbondanza, e, quelli abbracciati, all'amore e alla concordia. Altre patere, del tipo terrifico (anche a soggetto umano: soprattutto teste o anche solo volti o mascheroni), assolvono, invece, ad una ben precisa funzione apotropaica.

E, rimanendo nel merito del discorso della difficoltà d'interpretazione, si potrebbero portare tanti esempi.

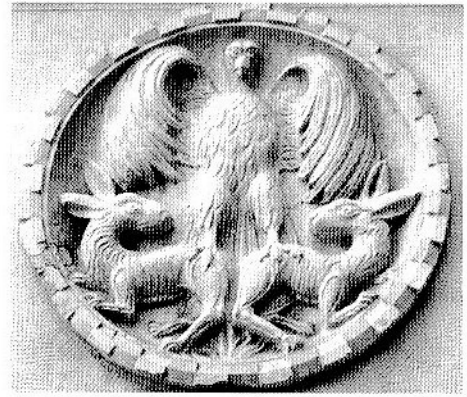


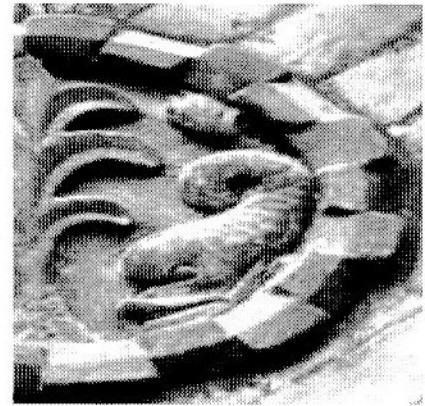
Prendiamo per così dire a campione, il soggetto del pavone; esso è diffusissimo nelle più varie patere, in tutta Venezia. Ve n'è un esempio molto antico in palazzo Gritti Badoer, a Sestriere di Castello, in campo Bandiera e Moro o de la Bragora; si tratta di una scultura bizantina del X Sec. [figura a lato] posta sopra la pentafora gotica del I piano: un pavone a coda spiegata, su di un fondo di antichi e preziosi marmi policromi.

Il tentativo di un approccio simbolico, ci porterebbe a configurarlo come emblema dell'immortalità e della Risurrezione, dal momento che a tale animale si attribuiva l'incorruttibilità della carne. Ad una interpretazione iniziatica di tipo alchemico, invece, risulterebbe che il pavone, o la sua coda, rappresenti una 'fase' dell' 'Opera', in cui appaiono molti colori. La maggior parte degli alchimisti colloca questa fase prima dell'Albedo, la bianchezza. Gerhard Dorn (XVI secolo) ebbe a dire: *"Alla prima rugiada del cielo, dopo un ininterrotto processo di cottura, ascendendo e discendendo prende il colore del corvo, poi di una coda di pavone, di quell' uccello che vola durante la notte senza ali; quindi le sue piume diventano bianchissime e profumate, e finalmente diviene rosso fuoco, mostrando il suo carattere rovente".*

Un animale, il pavone, tenuto in grande considerazione presso la mitologia persiana e così pure, tanto presso i Sufi che per il resto della religione islamica che vede nella sua coda i colori del Paradiso e crede il suo verso benaugurale. Pertanto, chissà mai, tra le più disparate, quale possa essere una verosimile interpretazione.

Sempre rimanendo nell'ambito esoterico dei possibili messaggi suggeriti dalle molteplici e diverse patere, ecco i soggetti dell'aquila e della lepre [immagine superiore a lato] come appaiono sulla facciata di palazzo Moro, a Dorsoduro, Fond.de le Zattere al Pontelongo 1511, Parr.S.Trovaso. L'aquila, cara a Zeus, è simbolo del coraggio, della potenza e dell'Illuminazione: "*...può guardare fissamente la luce d'Apollo (il sole)*", dice di lei Aristotele. La lepre fu associata, nell'antico Egitto, al culto di Osiride. Secondo una vecchia credenza, questo animale nasce con gli occhi aperti, fatto che implica apertura ai misteri ed alle pratiche magiche.



Nella mitologia greca, il delfino [immagine inferiore a lato] appare come il sostituto marino del cavallo. Esso è aggiogato al carro di Anfitrite, per volere di Poseidone. V'è, poi, la leggenda di Arione, narrata da Erodoto, salvato da un delfino, che restò fonte d'ispirazione anche per gli artisti della pietra. Arione di Metimna (o di Lesbo) era il prediletto di Periandro, tiranno di Corinto. Egli convinse il re a lasciarlo andare di città in città per mostrare a tutti la sua arte. Erodoto narra che Arione arrivò fino in Sicilia, dove si arricchì grazie alla sua arte. Nel suo viaggio di ritorno da Taranto, i marinai avevano complottato di ucciderlo e derubarlo delle ricchezze che portava con sé. Cosicché mentre egli si trovava in alto mare, gli fu data la possibilità di scegliere fra un suicidio con una degna sepoltura a terra o di essere gettato in mare. Egli allora chiese di poter cantare per l'ultima volta, prima di suicidarsi tra le onde. Suonando la sua cetra, Arione cantò quindi una lode ad Apollo e la sua canzone attirò vari delfini attorno alla nave. Terminato il canto, si gettò in mare dove uno dei delfini lo caricò sul dorso e lo portò in salvo presso il santuario di Poseidone a Capo Tenaro. Secondo la simbologia cristiana il delfino guida le anime ad una riva beata ed è anche raffigurazione emblematica della fedeltà coniugale.

Come essere acquatico beneaugurante, le patere di Venezia a giusto titolo potevano, dunque, ospitarlo.