

Marco Mantova Benavides e l'allegoria della *Pecunia*: una nuova interpretazione del dipinto di Gualtiero Padovano nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda

Sören Fischer

Gualtiero Padovano, pittore attivo nell'Italia settentrionale, è noto agli storici dell'arte quasi esclusivamente per i suoi affreschi eseguiti tra il 1530 e il 1550. Dopo i primi lavori nell'Oratorio di San Rocco a Padova, per i quali fu pagato nel 1536-1537, e la sua probabile partecipazione, nella stessa città, alla decorazione della Sala dei Giganti e di un edificio fortemente innovativo come l'Odeo Cornaro, Gualtiero affrescò in villa Godi quello che probabilmente è il suo capolavoro¹. Le pitture, eseguite per conto del nobile vicentino Girolamo Godi e della sua famiglia tra il 1548 e il 1550, segnano l'apice di una carriera artistica che verrà precocemente interrotta, subito dopo, dalla morte².

A villa Godi, nota per essere la prima residenza di campagna progettata da Andrea Palladio, Gualtiero ha unito un genere popolare come la pittura di paesaggio, illusionistica, all'eleganza di una decorazione figurativa ripresa da quella sperimentata all'Odeo Cornaro di Padova e nella villa dei Vescovi a Luvigliano, eseguita qualche anno prima sotto la direzione del pittore olandese Lambert Sustris³. Le sale meridionali della villa propongono così diversi mondi all'antica ispirati a questi precedenti modelli, con personificazioni, allegorie, immagini di divinità, grottesche e numerose vedute a *trompe-l'œil* di fertili e ridenti paesaggi. Il valore di questa straordinaria decorazione era riconosciuto anche dai contemporanei. Andrea Palladio, ad esempio, menziona gli affreschi nel suo trattato architettonico *Quattro Libri dell'Architettura*, pubblicato a Venezia nel 1570, lodandone la bellezza e l'originalità: "È stata questa fabbrica ornata di pitture di bellissima invenzione da Messer Gualtiero Padovano [...]"⁴. Non sorprende, dunque, che le ville venete decorate negli anni successivi, tra il 1555 e il 1565, come villa Barbaro a Maser, Roberti a Brugine, o Emo a Fanzolo, si ispirassero a questo prototipo stilistico e tecnico.

Concentrandosi soprattutto sugli affreschi, tuttavia, si è finora sottovalutata l'importanza di un prezioso dipinto e della sua iconografia, che consente di ampliare la nostra visione dell'esigua produzione di Gualtiero. Ci riferiamo a un'opera su tela conservata nella Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda sin dalla metà del XVIII secolo, tradizionalmente nota col titolo di *Allegoria della Liberalità* (fig. 1)⁵. Il confronto con gli affreschi figurativi di villa Godi, come quelli della cosiddetta Stanza di Bacco e Proserpina (chiamata anche Stanza del Putto) consente di restituire a Gualtiero il dipinto e di datarlo al 1548 circa (fig. 2)⁶. Si tratta di una pittura monocroma color bronzo, con lievi tracce di una grana quasi metallica. L'attribuzione all'artista padovano è stata confermata nel 1989 dalla Crosato Larcher, la sola studiosa che abbia dedicato uno studio approfondito a questo dipinto singolare e molto ben conservato⁷. La sua singolarità deriva dal fatto che si tratta finora dell'unica opera su tela attribuita a Gualtiero. In considerazione della sua importanza, sarà qui proposta una parziale revisione delle ricerche precedenti e una critica dell'interpretazione tradizionale dell'opera come *Allegoria della Liberalità*; al suo posto sarà avanzata una nuova lettura che amplia le attuali conoscenze sulla percezione delle iconografie enigmatiche, sulle collezioni di ar-

te antiquaria presenti a Padova verso il 1550 e su Gualtiero Padovano come autore di complessi programmi pittorici.

Stando dinanzi alla tela di medie dimensioni, si penetra con lo sguardo in uno spazio che ricorda un palcoscenico, affollato da dieci figure maschili e femminili che circondano, secondo lo schema di una Sacra conversazione, un trono su cui è assiso il personaggio centrale della composizione, una giovane donna graziosa ed elegante, abbigliata all'antica come il resto della compagnia e col capo cinto d'alloro; con la sinistra prende una manciata di tondelli, ossia di monete non ancora coniate, da un bacile e le passa con una certa solennità a una figura alla sua destra. In primo piano, un po' in disparte, un bambino gioca con un uccello.

La grazia manieristica delle figure rivela l'influenza di Lambert Sustris, il principale e più influente pittore di affreschi attivo in Veneto nel quarto decennio del XVI secolo. Verso il 1539-1540 Sustris lasciò Roma, dove aveva lavorato con Maarten van Heemskerck e Herman Postma (chiamato Posthumus in Italia), e si trasferì a Padova, stabilendo un sodalizio artistico con Gualtiero Padovano⁸.

Il quadro di Dresda è tanto affascinante quanto criptico e nonostante gli sforzi sin qui compiuti non ne è stata ancora data un'interpretazione convincente. Purtroppo, tutte le fonti contemporanee che avrebbero potuto offrire indicazioni sulla genesi e la tematica del dipinto sono andate perdute. Si sa solo che Augusto III, re di Polonia, lo acquistò prima del 1747 da un certo marchese Mantova di Padova, un discendente del celebre collezionista d'arte e umanista padovano Marco Mantova Benavides (1489-1582): "[...] fu del Marchese Mantova di Padova"⁹. In mancanza di altre informazioni, neppure Pietro Guarienti, allora direttore della collezione reale di pittura, poté dargli un titolo preciso. Di conseguenza, nell'inventario del 1747-1750 si limitò a notare il carattere enigmatico del suo contenuto: "Quadro in tela, con un Geroglifico [...]"¹⁰.

Il quadro fu interpretato per la prima volta solo nel 1765, quando Johann Anton Riedel e Christian Friedrich Wenzel proposero di intitolarlo *La Liberalité, représentée par une femme assise, & distribuant des pieces de monoye*¹¹. Il titolo è stato ripetuto nell'edizione tedesca del catalogo della collezione dal 1771 (*Die Freygebigkeit, als eine Frauenperson, welche Geld austheilt*) ed è rimasto l'interpretazione corrente fino all'analisi di Mancini del 1993 e al più recente indice illustrato della Gemäldegalerie Alte Meister del 2007¹². Solo la Crosato Larcher, che ritiene di aver individuato in alcune figure secondarie le personificazioni delle Arti, ha proposto con prudenza un titolo più esteso, *La Liberalità verso le Arti*, ma ha mantenuto l'identificazione tradizionale, benché problematica, della figura femminile seduta con la *Liberalità*¹³.

La composizione dell'opera si ispira presumibilmente al bassorilievo dell'arco di Costantino dedicato alla *Liberalitas*, realizzato in origine intorno al 160-180 d.C. per un altro monumento pubblico (forse l'Arco di Commodo) e reimpiegato in un secondo momento (tra il 312 e il 315 d.C.) nell'attico dell'Arco di Costantino (fig. 3). In effetti, nel dipinto di Gualtiero sono presenti alcune analogie con questa scultura antica che raffigura la virtù della pubblica munificenza. Il bassorilievo romano, in cui è illustrato l'atto di governo detto *congiarium*, cioè la distribuzione di monete e cibo al popolo da parte del *princeps*, era ben noto agli artisti del XVI secolo, come dimostrano ad esempio i disegni di Jacopo Ripanda, Battista Franco e Giovanni Maria Falconetto. Soprattutto il grup-

po centrale con l'imperatore seduto, assistito da due funzionari, è riconoscibile nel dipinto rinascimentale di Gualtiero Padovano, trasformato nella donna sul trono accompagnata da un uomo anziano di nobile aspetto e da una figura femminile più giovane. Potrebbero essere state queste analogie a indurre Riedel e Wenzel a scegliere nel 1765 il titolo *La Liberalità, raffigurata come una donna seduta che distribuisce monete*.

Benché la composizione sia riconducibile al bassorilievo romano, uno sguardo più attento all'iconografia del dipinto di Dresda solleva molti dubbi sulla sua interpretazione come *Allegoria della Liberalità*¹⁴. In particolare, il personaggio femminile centrale non corrisponde all'iconografia tradizionale della prima età moderna. Una delle più importanti descrizioni della *Liberalitas* è quella che ci ha lasciato Cesare Ripa nella sua *Iconologia*, il dizionario iconografico pubblicato nel 1593¹⁵: "Donna con occhi un poco concavi, con la fronte quadrata, e col naso aquilino, sarà vestita di bianco con un'Aquila in capo, e nella destra mano tenga un compasso, & un cornucopia alquanto predente, col quale versi gioie, danari, collane, & altre cose di prezzo, e nella sinistra haverà un'altro cornucopia pieno di frutti, e fiori"¹⁶. Qualche anno dopo, nel 1603, Ripa aggiunse al testo una xilografia in cui è messa in rilievo la caratteristica centrale della personificazione (fig. 4): una pioggia d'oro, di monete e di gemme che fuoriesce da una delle cornucopie. L'allegoria è semplice ma efficace: tutta la terra è inondata e benedetta dai doni distribuiti dalla Liberalità.

Che il tema della profusione fosse considerato un elemento indispensabile dell'iconografia della *Liberalitas* è dimostrato anche da un'acquaforte della serie *SCHEMA SEV SPECVULVM PRINCIPVM*, che Jan Sadeler incise nel 1597 da un'invenzione di Jan van der Straet, conosciuto anche come Stradanus (fig. 5)¹⁷. Nel frontespizio della serie, che celebra le virtù del duca di Savoia Carlo Emanuele I, la Liberalità seduta ha in mano una borsa dalla quale sgorga un flusso apparentemente inesauribile di monete e gioielli che si spargono in terra. Questa profusione allegorica, tuttavia, non si ritrova nel dipinto di Gualtiero. Al contrario, il personaggio principale è mostrato nell'atto di passare una delle monete a un'altra figura femminile, con un gesto solenne, quasi amorevole. L'abbondanza allegorica raffigurata da Ripa e da Sadeler contrasta insomma col passaggio di mano ponderato e selettivo del dipinto di Dresda, dove mancano anche gli altri attributi tradizionali della *Liberalitas*, quali le cornucopie e le messi, cosicché in fin dei conti la lettura tradizionale diventa del tutto inverosimile. Ma come va interpretato allora il dipinto?

Per rispondere a questa domanda, occorre concentrarsi sul personaggio a sinistra, con un piede posato sul gradino più basso del podio. Nella trama narrativa dell'opera, incentrata sui gesti del dare e del ricevere, è il personaggio che interagisce maggiormente con la protagonista e il carattere speciale della sua presenza scenica è accentuato dalla veste fluttuante. La figura è caratterizzata dall'oggetto simile a un utensile che tiene nella mano destra. Si tratta – particolare finora trascurato – di uno stampo molto stilizzato per la fabbricazione artigianale di monete, che viene presentato allo spettatore come uno degli attributi fondamentali della composizione¹⁸.

Prima dell'invenzione della coniazione meccanica, avvenuta intorno al 1550, le botteghe europee usavano questi piccoli stampi portatili per imprimere le figure sui tondelli¹⁹. A tale scopo, si collocava un disco



metallico su una piccola incudine, simile a quella che si vede nell'immagine di Padovano. Il maestro della zecca poneva poi sul tondello un punzone cilindrico e lo batteva con un martello, imprimendo l'immagine sul disco metallico. Il *Ritratto di un maestro della zecca*, dipinto verso il 1560-1570 e attribuito al pittore fiammingo Nicolas Neufchâtel, mostra come erano fatti questi stampi metallici (fig. 6). Si possono riconoscere la figurazione rovesciata e la caratteristica forma cilindrica del punzone, che corrisponde a quanto si vede nel dipinto di Dresda.

L'uso di questi stampi per monete, quasi sempre portatili, era già stato illustrato nel 1510 anche da Hans Burgkmair nel suo *Weisskunig*, uno scritto autobiografico dell'imperatore Massimiliano I d'Asburgo. L'opera descrive in modo dettagliato una bottega per la fabbricazione di monete e le varie fasi della loro produzione, compresa la coniazione (fig. 8). Qui si vede l'artigiano premere il punzone sull'incudine, preparandosi a colpirlo con un martello. Alcune monete già coniate sono sparse sul piano da lavoro. Un utensile dello stesso tipo si ritrova anche in un'immagine realizzata nel 1530 da Jörg Breu il Vecchio, attivo in ambito protestante, poi nel *Maestro della zecca*, un'incisione pubblicata nel 1568 nel volume *Eygentliche Beschreibung aller Stände auff Erden*, in una serie dedicata alle varie professioni realizzata da Jan Amman (figg. 7, 9)²⁰.

Alla luce di queste illustrazioni coeve del tema della coniazione la presenza nel dipinto di Dresda dello stampo per monete, a cui si aggiunge il bacile pieno di tondelli a destra, consente una reinterpretazione della fi-

1. Gualtiero Padovano, *Pecunia e il conio*. Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.

gura della protagonista e quindi una nuova lettura dell'opera di Gualtiero Padovano. Data la singolarità e l'importanza del contesto numismatico della scena, l'assunto del presente saggio è che la donna in trono vada interpretata come *Pecunia*, la personificazione del denaro. Accompagnata da altre figure, che non sono identificate da attributi ma creano un fregio all'antica altamente decorativo, ha letteralmente la coniazione nelle 'sue' mani. Uno dei doveri di *Pecunia*, che nell'*Icologia* di Cesare Ripa ha tra i suoi attributi anche uno stampo per monete, era quello di essere consapevole delle proprie responsabilità, un obbligo rappresentato nel dipinto dall'uomo anziano in secondo piano²¹: la sua posa, col dito puntato in alto, verso Dio, lo qualifica come una figura ammonitrice, incaricata di ricordare che nel denaro, come in ogni possesso terreno, sono sempre in agguato peccati mortali quali l'avidità e l'avarizia. Infine, la nuova interpretazione del tema del dipinto come *Pecunia e il conio* spiega anche l'uso di colori monocromi: l'immagine stessa mima la superficie metallica delle monete d'oro, d'argento e di bronzo, antiche e moderne.

Il confronto con le rappresentazioni coeve dello stesso tema, guidate perlopiù da intenti documentari, come nei casi di Hans Burgkmair e di Jan Amman, rivela tutta l'originalità del dipinto di Dresda nell'ambito della rappresentazione pittorica del processo artigianale di monetazione nella prima età moderna. Non solo è stato pensato come una complessa allegoria polifigurativa ma è anche una straordinaria espressione dell'importanza che i collezionisti umanisti del XVI secolo attribuivano alle monete come testimonianza dell'antica Roma e delle sue virtù²².

Quando Gualtiero Padovano dipinse quest'opera, intorno al 1548, la città di Padova era la capitale veneta dell'umanesimo grazie alla sua celebre università e alla sua vitale ricezione dell'antichità. In particolare, il collezionismo di monete antiche era piuttosto diffuso. A proposito dell'entusiasmo per le monete, Anton Francesco Doni così si esprime in una lettera scritta verso la metà del XVI secolo: "Le medaglie, ed altre cose antiche, sempre sono state [parola illeggibile] pregio, e riputate da' moderni per memoria del valor di quelli uomini; onde così, e altrove, meritamente sono avuto care"²³. Un analogo apprezzamento delle monete antiche si trova anche nel celebre trattato numismatico di Sebastiano Erizzo, *Sopra le medaglie antiche*, pubblicato a Venezia nel 1559, dove le monete d'oro, d'argento e di bronzo assurgono a veri e propri monumenti della storia e della grandezza dell'antichità: "Le quali cose [monete etc.] della istoria, & della grandezza de gli antichi ci danno riscontro & testimonianza vera"²⁴.

A quel tempo le collezioni di monete erano esposte insieme ad altri oggetti e libri rari in stanze private chiamate "studioli" o nei gabinetti delle curiosità, gli antenati dei musei moderni. Tra i collezionisti d'arte padovani vi era il cardinale e scrittore Pietro Bembo, che possedeva una delle più grandi raccolte di monete e medaglie della città²⁵. In una lettera del 1542 Bembo parla così del suo museo privato: "Io non posso più oltre portare il desiderio che io ho di riveder le mie medaglie, e qualche altra cosa antica che sono nel mio studio costi"²⁶. Già i contemporanei riconoscevano lo speciale valore umanistico del luogo, tanto che nel 1547 Benedetto Varchi paragonò la dimora di Bembo a un "pubblico, e modernissimo tempio, consagrato a Minerva"²⁷.

Oltre a Bembo e ai collezionisti Alessandro Maggi da



2. Gualtiero Padovano, *Stanza di Bacco e Proserpina*, particolare. Lugo di Vicenza, villa Godi.

Bassano – "esperto in particolare nello studio delle monete"²⁸ – e Francesco Quirini, un altro padovano custodiva nel suo palazzo una prestigiosa collezione di storia antica e naturale: il nobile giurista e scrittore Marco Mantova Benavides (1489-1582)²⁹. Oggi parzialmente conservata nel Museo Archeologico Nazionale di Venezia e nel Museo di Scienze Archeologiche e d'Arte – il museo archeologico dell'Università di Padova – la collezione fu ai suoi tempi espressione sia dell'erudizione del suo proprietario sia delle aspirazioni di Padova al primato in campo culturale, in concorrenza con la capitale Venezia. A proposito dell'importanza ideologica delle collezioni d'arte a Padova, Giulio Bodon ha scritto: "D'altra parte, accanto all'emulazione del modello



3. *Liberalitas*. Roma, Arco di Costantino.

veneziano, risulta ben attestata nell'*urbs antenorea* la tendenza allo sviluppo autonomo di una particolare impronta, caratteristica delle raccolte padovane, che si distinguono per la forte valenza culturale (esito di una lunga tradizione, fiorente già in epoca comunale), qualificandosi nel Cinquecento come espressioni di un ambiente umanistico cosmopolita gravitante nell'orbita dello Studio universitario, la cui funzione di polo intellettuale della Serenissima Repubblica si andava a quel tempo definendo in modo sempre più preciso, anche a livello istituzionale³⁰.

La vitalità di questo "ambiente umanistico" era particolarmente evidente nel palazzo padovano di Benavides, che a partire dal 1540 fu ammodernato e trasformato in una dimora prestigiosa. In una sequenza di tre stanze, il visitatore poteva osservare più di trecentosettanta oggetti rari e preziosi, tra cui dipinti e stampe, antichi rilievi, marmi e sculture in bronzo, vasi e *naturalia*. Come ha notato Bianco, la collezione trasformava la residenza privata in "un microcosmo pluridisciplinare"³¹ che elevava a ideale i concetti di *Wunderkammer/Kunstkammer* della prima età moderna.

I manufatti erano esposti in vetrine di legno, in stile architettonico, attribuite a Bartolomeo Ammannati. Questa architettura espositiva della prima età moderna è sopravvissuta fino a oggi ed è visibile presso il Museo del Palazzo Liviano di Padova³². Come sappiamo dall'inventario redatto nel 1695 su incarico di Andrea Mantova Benavides, un discendente di Marco, il Museo Benavides comprendeva una raccolta di antiche monete imperiali e di medaglie contemporanee³³. Inoltre tra i millesecento volumi della biblioteca del nobiluomo figuravano diversi trattati di numismatica cinquecenteschi, come il già menzionato *Sopra le medaglie antiche* di Sebastiano Erizzo, *In veterum numismatum Romanorum miscellanea* di Costanzo Lando, pubblicato a Lione nel 1560, e il libro veneziano di Fulvio Orsini, *Imagines et elogium virorum illustrium* del 1570³⁴.

Come scrive Favaretto, questi testi servivano a Benavides per identificare e studiare i pezzi che componevano la sua collezione di monete: "Tutte opere queste la cui consultazione permetteva a Marco di riconoscere le tante monete in suo possesso, oggi purtroppo andate disperse, e di interpretarne la leggenda, come sappiamo da una sua lettera ad Alessandro Corvino: 'lo ringrazio Vs. magnifico et osservandissimo S.mio dell'honorato presente, che m'haver mandato à me sovramodo gratissimo, si per esser la medaglia di Cesare, si etiano, per le lettere che d'intorno tiene, abbreviate [...]'"³⁵. Con la sua combinazione di preparazione accademica e sistematizzazione, la *Kunstkammer* di Benavides anticipava già intorno al 1540 alcuni elementi fondamentali del museo moderno e può essere paragonata in questo alle altre grandi collezioni dell'epoca, come, ad esempio, quella della famiglia Grimani a Venezia.

La provenienza di *Pecunia* e il *conio* dai beni della famiglia Benavides di Padova e il fatto che probabilmente l'opera fu ceduta al re di Polonia direttamente da Gaspare Mantova Benavides – l'ultimo discendente maschio che, prima della morte nel 1762, vendette anche altri pezzi della collezione³⁶ –, oltre all'originalità del tema numismatico, avvalorano l'ipotesi che essa facesse parte in origine di questa collezione padovana³⁷. Date le sue considerevoli dimensioni, 127 x 106 cm, è probabile che fosse inserita in una *boiserie* oggi andata perduta. Ciò la accomunerebbe a un'opera giovanile di Tiziano, *Il tributo della moneta*, conservata pure alla Gemäldegalerie di Dresda³⁸. Eseguita per il duca di Ferrara Alfonso I d'Este, questa rappresentazione dell'episodio evangelico della moneta decorava probabilmente il gabinetto che custodiva la collezione di monete e medaglie del duca. Allo stesso modo, Gualtiero Padovano, che nel 1543 aveva già dipinto alcuni affreschi nel palazzo padovano dei Benavides, deve aver creato il dipinto di Dresda come complemento pittorico e didattico della collezione di monete antiche ivi esposta³⁹.



4. Cesare Ripa, *Liberalitas*, xilografia.



5. Johannes Sadeler (da Jan van der Straet), *Allegoria della Liberalità*. Londra, British Museum.



6. Nicolas Neufchâtel (attr.), *Ritratto di un maestro della zecca*. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

Sfortunatamente, il dipinto non è menzionato nell'inventario della collezione Benavides. Tuttavia, vi si trovano brevi e vaghe descrizioni di vari "Quadretti" e "Quadre" e non si può escludere che, almeno fino alla vendita, *Pecunia e il conio* fosse tra quelli⁴⁰. Inoltre, è degno di nota il fatto che la decorazione ad affresco del palazzo fosse eseguita in molti casi in stile monocromo – proprio come il dipinto – e comprendesse complesse composizioni figurative, descritte nell'inventario come "Jeroglifici tutto a Chiaro e Scuro"⁴¹. Il dipinto quindi si accordava alla perfezione allo stile e al gusto della decorazione interna.

L'ipotesi di un inserimento in questo contesto proto-museale è confortata anche dal gruppo formato dal bambino e dall'uccello che vivacizza la scena in primo piano. Non si tratta solo di un vago riferimento a un affresco ideato dal pittore olandese Lambert Sustris per la villa dei Vescovi a Luvigliano intorno al 1542-1543 (fig. 10)⁴². Con l'immagine del bambino che stringe con giocosa crudeltà il lungo collo dell'animale, Padovano realizzò la prima trasposizione pittorica di una delle più celebri sculture antiche: il cosiddetto *Fanciullo che*

strozza l'oca dell'artista greco Boethos di Calcedonia⁴³. Oggi quest'opera ellenistica è conosciuta soprattutto attraverso tre copie in marmo romane, rinvenute nel corso degli scavi effettuati nel 1792 presso la villa dei Quintili e conservate a Monaco di Baviera, a Parigi e in Vaticano. Tuttavia, la scultura era già nota agli artisti del Rinascimento, come dimostra una statuetta in bronzo proveniente dall'antica *Kunstammer* di Vienna e attribuita ad Andrea Briosco, detto Il Riccio (fig. 11). Il cosiddetto *Fanciullo con l'oca* fu modellato a Padova intorno al 1515 come copia in formato ridotto di un originale perduto di Boethos. Il giocoso *Fanciullo* non poteva non attrarre l'interesse di un grande collezionista e umanista come Benavides. Oltre all'illustrazione della figura allegorica di Pecunia, allo stampo per monete e ai riferimenti alla numismatica, Benavides potrebbe quindi aver chiesto a Gualtiero un'interpretazione antiquaria della famosa scultura. Come il *Laocoonte* e il *Torso del Belvedere*, presenti nel palazzo sotto forma di incisioni all'acquaforte, il *Fanciullo che strozza un'oca* sarebbe stato così visibile almeno in una trasposizione pittorica⁴⁴. Il rinvio a questa scultura in un dipinto dedi-



7. Jörg Breu il Vecchio, *Ein Frag an eynen Müntzer/wahin doch [...]*, xilografia.

cato a *Pecunia* e alla coniazione attesta infine la vitalità della ricezione dell'antico nella pionieristica collezione d'arte di Benavides che – come accadeva spesso nel Rinascimento – giocava a vari livelli con le capacità di decodificazione dell'osservatore umanista⁴⁵. In conclusione, le osservazioni sin qui avanzate gettano nuova luce sulla posizione dell'enigmatico dipinto di Dresda nell'ambito della produzione artistica locale e ne evidenziano il ruolo chiave nella definizione del

profilo dell'opera di Gualtiero Padovano. Inoltre, la scoperta dell'iconografia del dipinto e il suo nuovo titolo, *Pecunia e il conio*, forniscono nuove indicazioni sulla collezione d'arte di Benavides. Rispondendo alla collezione di antichità e interagendo direttamente con essa, con le sue monete e le sue medaglie, il dipinto stesso diviene una testimonianza diretta dei rapporti tra esposizione, illustrazione e commento nel XVI secolo. In quanto parte della Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda, nata a sua volta da una *Kunstkammer* cinquecentesca, il dipinto di Gualtiero Padovano amplia considerevolmente la nostra conoscenza delle prime forme di presentazione e riflessione museali.



Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen, Dresda



8. Hans Burgkmair, *Bottega di coniazione*, xilografia.

9. Jan Amman, *Il maestro della zecca*, acquaforte.



10. Lambert Sustris, *Stanza del fanciullo*, particolare. Luvigliano, villa dei Vescovi.



11. Andrea Briosco detto Il Riccio, *Fanciullo con l'oca*. Vienna, Kunsthistorisches Museum.

1 G. Pavanello, V. Mancini, *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, Venezia 2008, pp. 272-286.

2 S. Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts*: Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei, Petersberg 2014, pp. 101-102, 144-157.

3 Per un'introduzione alla decorazione dell'Odeo e della villa dei Vescovi si veda A. Ballarin, *Una villa interamente affrescata di Lamberto Sustris*, "Arte Veneta", XX, 1966, pp. 244-249; Id., *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: La Villa di Luvigliano*, "Bollettino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio", X, 1968, pp. 115-126; M.P. Petrobelli, *La Loggia e l'Odeo Cornaro a Padova*, Padova 1980; F. Magani, C. Gini, *Ville delle Provincia di Padova. Villa dei Vescovi, Luvigliano*, Padova 1996; S. Fischer, *The Allegorical Landscape: Alvise Cornaro and his Self-Promotion by the Landscape Paintings in the Odeo Cornaro in Padua*, "Kunstgeschichte. Open Peer Reviewed Journal" [http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/321/], 2013; Id., *Das Odeo Cornaro, die Villa Farnesina und der Oecus kyzikenos: Wandmalerei und Architektur im Spannungsfeld zwischen vitruvianischer Textexegese und Interpretation*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 77, 2014, pp. 199-220.

4 A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura* [Venezia 1570], Milano 2006, II, 15, p. 65.

5 La letteratura sul dipinto comprende: V. Fortunati Pietroantonio, *Pittura Bolognese del '500*, Bologna 1986, p. 149; L. Crosato Larcher, *Di una "Allegoria della Liberalità" di Gualtiero Padovano*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 78, 1989, pp. 29-36; *Gemäldegalerie Dresden. Alte Meister*, a cura di A. Walther, Dresden 1992, p. 289; V. Mancini, *Lambert Sustris a Padova. La Villa Bigolin a Selvazzano*, Cittadella 1993, p. 33; Id., *Antiquari, Virtuosi e Artisti. Saggi sul collezionismo tra Padova e Venezia alla metà del Cinquecento*, Padova 1995, pp. 116-117; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustriertes Gesamtverzeichnis*, a cura di H. Marx, Köln 2007, p. 395; S. Fischer, *Pecunia und die Münzprägung: Gualtiero Padovano und die Kunstammer des Marco Mantova Benavides in Padua*, "Dresdener Kunstblätter", 1, 2014, pp. 49-58.

6 Per l'iconografia e il nuovo nome di questa stanza, si veda S. Fischer, *Das Landschaftsbild...*, cit., pp. 144-151.

7 L. Crosato Larcher, *Di una "Allegoria..."*, cit.

8 Per i rapporti tra Gualtiero e Sustris si veda S. Fischer, *Das Landschaftsbild...*, cit., pp. 101-102.

9 P. Guarienti, *Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di Sua Maestà, 1747/1750*, Altregister der Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, n. inv. 359, fol. 45v, n. 434.

10 *Ibidem*: "Quadro in tela, con un Geroglifico a chiaroscuro composto con undici differenti figure, fu del Marchese Mantova di Padova".

11 J.A. Riedel, C.F. Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Dresden 1765, Galerie Exterieure, p. 144, n. 731.

12 V. Mancini, *Lambert Sustris...*, cit., p. 33; Id., *Antiquari...*, cit., pp. 116-117; *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden*, cit., p. 395.

13 L. Crosato Larcher, *Di una "Allegoria..."*, cit., p. 35.

14 V. Mancini (*Antiquari...*, cit., p. 33)

esprimeva già i suoi dubbi sul titolo tradizionale, senza presentare tuttavia alcuna alternativa.

15 C. Ripa, *Iconologia* [1603], a cura di P. Buscaroli, Milano 2008, p. 248.

16 *Ibidem*.

17 *Hollstein's Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts. ca. 1450-1700, founded by Friedrich Wilhelm Hollstein*, a cura di D. de Hoop Scheffer, K.G. Boon, Amsterdam 1980, 21, n. 533.

18 Di solito questi stampi presentavano sul fondo una lunga spina con cui venivano fissati a un blocco di legno. La mancanza di questa spina nel dipinto di Dresda fa ipotizzare che il pittore abbia studiato solo le immagini contemporanee di uno stampo (vedi figg. 7-9) ma non conosceva esattamente l'aspetto di un vero e proprio pugno. L'autore ringrazia Lina Anna Morelli (Dipartimento di Storia Culture Civiltà, Università di Bologna) e Sara Sorda (Istituto Italiano di Numismatica, Roma) per il loro contributo alla verifica e alla conferma dell'oggetto come stampo per fare monete. La Crosato Larcher (*Di una "Allegoria..."*, cit., p. 33) identificava tuttavia questo oggetto con un martello, ma il modo poco funzionale in cui è impugnato porterebbe a escluderlo.

19 Per un'introduzione allo sviluppo della fabbricazione meccanica delle monete si veda P. Grierson, *Numismatics*, Oxford 1975, pp. 111-122; A. Finetti, *Numismatica e tecnologia. Produzione e valutazione della moneta nelle società del passato*, Roma 1987, pp. 46-62. L'autore ringrazia William Hollstein della collezione numismatica del Museo d'arte di Dresda per avergli mostrato alcuni esempi di stampi per monete della prima età moderna.

20 Per la tradizione pittorica della coniazione si veda H. Caspar, *"In meiner Münzschlag ich gericht..." Münztechnik auf historischen Bilddokumenten*, Berlin 1974, p. 65; L. Travaini, *Le zecche illustrate. Iconografia e interpretazione*, in *Conii e scene di coniazione*, a cura di L. Travaini, A. Bolis, Roma 2007, pp. 259-299.

21 C. Ripa, *Iconologia*, cit., pp. 342-343.

22 G. Bodon, *Veneranda Antiquitas: Studi sull'eredità dell'antico nella Rinascenza veneta*, Bern (et alia) 2005, pp. 51-56.

23 Anton Francesco Doni, lettera a Paolo Giovio, non datata, citata da M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milano 1822, V, p. 147. L'importanza iconografica delle monete antiche è anche verificata dal ritratto famoso di Jacopo Strada, dipinto di Tiziano verso 1567-1568. Il quadro, conservato a Vienna nel Kunsthistorisches Museum (Nr. GG-81), rappresenta Strada e le sue monete antiche, sculture e libri in un ambiente classicistico e proto-archeologico.

24 S. Erizzo, *Sopra le medaglie antiche*, Venezia 1559, p. 3.

25 G. Bodon, *Veneranda Antiquitas...*, cit., p. 30.

26 Pietro Bembo, lettera a M. Flaminio Tomarozzo, 23 agosto 1542, citata da M.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta...*, cit., V, pp. 194-196; il brano citato è a p. 194.

27 B. Varchi, *Orazione funebre per la morte del Reverendissimo Cardinale Bembo*, Firenze 1547.

28 G. Bodon, *Veneranda Antiquitas...*, cit., p. 55.

29 Per Alessandro da Bassano e la sua collezione si veda G. Bodon, *Veneran-*

da Antiquitas..., cit. pp. 69-121; per Francesco Quirini si veda V. Mancini, *Antiquari...*, cit., pp. 51-114.

30 G. Bodon, *Veneranda Antiquitas...*, cit., pp. 25-26.

31 M.L. Bianco, *Saggio di lettura di un museo cinquecentesco: la raccolta di Marco Mantova Benavides. L'immagine dell'antico nella composizione e nell'allestimento*, "Iconografia", annata?, 2001, pp. 495-510, in particolare p. 496.

32 I. Favaretto, *Marco Mantova Benavides tra libri, statue e monete. Uno studio cinquecentesco*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere Arti", 138, 1979-1980, p. 88.

33 I. Favaretto, *Andrea Mantova Benavides: Inventario delle antichità di casa Mantova Benavides, 1695*, "Bollettino del Museo Civico di Padova", 61, 1972, pp. 35-164.

34 I. Favaretto, *Marco Mantova Benavides tra libri...*, cit., pp. 84, 93.

35 *Ivi*, pp. 93-94.

36 I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002, pp. 170-171.

37 L'ipotesi è stata avanzata anche da V. Mancini, *Antiquari...*, cit., p. 116, che tuttavia non mette in rapporto il dipinto con la collezione.

38 Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, Gall. n. 169, intorno al 1516.

39 Che Gualtiero abbia lavorato per Benavides è confermato da un documento datato 1543. Si vedano A. Ballarin, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento*, *La Villa di Luvigliano*, "Bollettino CISA", 10, 1968, pp. 115-126, in particolare p. 117, e L. Puppi, *Il colosso di Mantova*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli, G. Ramakus, Firenze 1978, pp. 311-329, in particolare p. 315, nota 24.

40 I. Favaretto, *Andrea Mantova Benavides...*, cit., p. 103, nn. 156, 159; p. 134, nn. 300-305.

41 *Ivi*, p. 123, n. 245.

42 Per un'analisi dettagliata di questi affreschi, si veda S. Fischer, *Das Landschaftsbild...*, cit., pp. 93-100.

43 Per un'introduzione al *Fanciullo che strozza un'oca*, si veda B. Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, pp. 158-160.

44 M.L. Bianco, *Saggio di lettura...*, cit. p. 501.

45 *Ibidem*.

(Traduzione dall'inglese di Valentina Palombi)

Due nuovi dipinti mitologici di Giuseppe Salviati

David McTavish

Sebbene la carriera artistica di Giuseppe Porta detto Giuseppe Salviati (circa 1520-1575) sia durata circa trentacinque anni, non sembra che la sua attività sia stata molto fertile. Oggi conosciamo diversi aspetti della sua arte, quelli rappresentati dalle opere giunte sino a noi, ma i dipinti a tema mitologico sono particolarmente rari. Alla luce di questa situazione, qualunque elemento che può accrescere la conoscenza del suo linguaggio figurativo contribuisce anche a migliorare la nostra lettura del suo ruolo nella cultura artistica del Cinquecento veneziano. I due dipinti mitologici qui presentati sono tipici dell'opera tarda di Salviati, ma entrambi continuano, altro aspetto tipico dell'artista, a sottrarsi a una interpretazione che sia del tutto soddisfacente.

Nel 2002 Michel Hochmann, in un importante contributo che ampliava il *corpus* dell'artista, richiamava l'attenzione su un fregio – di vaste dimensioni ma fino a quel momento del tutto trascurato – composto da figure mitologiche e religiose e situato in una stanza al primo piano di palazzo Contarini dalle Figure sul Canal Grande¹. Lo studioso riteneva tuttavia, a ragione, che la decorazione oggi conservatasi fosse costituita da copie realizzate in data ignota dalle tele originali del Porta: non è dato sapere per quale motivo queste siano state rimosse e in che occasione siano andate disperse. In quell'articolo Hochmann pubblica uno dei dipinti originali, allora appartenente alla collezione di W.R. Rea-riek a Venezia². In seguito, egli identifica anche un frammento che raffigura *Nettuno e Anfitrite* del Musée des Beaux-Arts di Chambéry e attribuito ad Andrea Schiavone, identificandolo con una tela componente il fregio Contarini³.

Sembra quasi certo che un'altra pittura eseguita da Giuseppe Salviati per questa decorazione sia passata all'asta a Parigi nel 1973 (fig. 1). Genericamente attribuita a "Éco-

le vénitienne (fin du XVIe siècle)" e descritta come una non meglio specificata "Scène mythologique", la tela dell'asta parigina corrisponde strettamente alla copia oggi in palazzo Contarini che provvisoriamente Hochmann definisce una *Allegoria di sorgenti con Narciso*⁴. Il paesaggio, come è tipico delle composizioni di Porta, è ridotto a pochi elementi essenziali, mentre le figure, spesso disposte lungo un'angolazione diagonale, sono di dimensioni sufficienti a occupare gran parte dello spazio disponibile. I veli annodati sulla nuca delle figure femminili e che si gonfiano verso l'esterno a partire dalle acconciature a treccia, sono altri particolari caratteristici dell'artista. Un elemento simile ricorre, ad esempio, nell'*Allegoria della Fortuna* in uno dei tondi della Libreria Marciana. Come per quasi tutte le altre tele del fregio, anche per questa il soggetto resta elusivo. Hochmann ipotizza che la presenza delle urne costituisca un collegamento con le sorgenti e che l'identificazione del fiore, porto dal giovane sulla sinistra, con un narciso, possa alludere al nome del personaggio⁵. Tuttavia, malgrado tali ragionevoli spiegazioni, il significato generale del dipinto rimane oscuro.

Il fregio di palazzo Contarini dalle Figure non è menzionato da Giorgio Vasari nell'elenco breve ma ragionevolmente completo delle opere di Giuseppe Salviati⁶. Tale omissione fa pensare che il fregio sia stato probabilmente eseguito dopo il 1566, anno in cui Vasari visitò Venezia per raccogliere nuove informazioni per la seconda edizione delle sue *Vite*. Anche l'impressione generale di una maggiore pittoricità, nel trattamento del fregio, rimanda a un momento piuttosto tardo della carriera dell'artista. Inoltre, soprattutto in base agli stemmi araldici presenti in alcuni punti, Hochmann ipotizza che le tele siano state realizzate per celebrare la vittoria conseguita dalla Lega Santa a Lepanto, nell'ottobre del 1571⁷. In tal caso, il fregio figurerebbe fra le ultime opere di Porta, che morì quattro anni dopo, nell'estate del 1575.

Secondo l'opinione dello studioso, l'autore del misterioso programma iconografico del fregio può essere

1. Giuseppe Porta detto Giuseppe Salviati, *Allegorie di sorgenti con Narciso* (?). Ubicazione ignota.

