



B 20953

GNOMON

KRITISCHE ZEITSCHRIFT
FÜR DIE GESAMTE
KLASSISCHE ALTERTUMSWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON

MARTIN BENTZ · RUTH BIELFELDT
PETER EICH · HANS-JOACHIM GEHRKE
CHRISTOPH HORN · MARTIN HOSE
JOSEPH MARAN · KATHARINA VOLK
PAUL ZANKER

SCHRIFTFLEITUNG

MARTIN HOSE (VERANTWORTLICH) UND
OLIVER SCHELSKE

Online-Ausgabe auf
elibrary.chbeck.de



91. BAND

Sonderdruck

HEFT 2

VERLAG C.H.BECK MÜNCHEN

tet, andererseits auch darauf zurückzuführen, dass die Verfasserin ohne ideologische Scheuklappen auf alles ihr verfügbare Material zurückgegriffen hat: «Ohne das Material vieler Auktionshäuser und Münzhändler, die in ihren Katalogen oftmals gut erhaltene Exemplare vorbildlich publizieren und in sehr guten Abbildungen präsentieren, sowie die freundliche Bereitschaft von Sammlern, die mir ihre Bestände zur Verfügung stellten, wäre dieser Katalog um manche Typen und um viele Abbildungen ärmer» (5). Die äußere Qualität beider Bände und die innere des zweiten Bandes mag gerade noch einen akzeptablen Gegenwert für den nicht geringen Preis von 156 € darstellen.

München

Johannes Nollé

*

Irene Favaretto, Alessandra Menegazzi (Edd.): *Un museo di antichità nella Padova del Cinquecento*. La raccolta Marco Mantova Benavides all'Università di Padova – Museo Scienze Archeologiche e d'Arte. Testi di Luisa Attardi, Monica Baggio, Maria Luisa Bianco, Giulio Bodon, Loredana Capuis, Marcella De Paoli, Irene Favaretto, Roberto Giacometti, Lorenzo Lazzarini, Alessandra Menegazzi, Giorgia Miglioranza, Michelangelo Munarini, Giuseppe Salemi, Martino Serafini, Giuseppe Silvestri, Eva Soccac. Roma: Giorgio Bretschneider 2013. XII, 229 S. 78 Taf. 4°. (Collezioni e Musei Archeologici del Veneto. 47.).

Il volume, che segna la ripresa di una collana avviata negli anni 70 del Novecento e interrotta da oltre un decennio, è il frutto della sinergia di studiosi delle università di Venezia e di Padova in occasione del riallestimento della collezione di Marco Mantova Benavides, nei locali del Museo di Scienze Archeologiche e d'arte dell'Università di Padova; accanto ad Irene Favaretto – alle cui ricerche, riverberate in diversi contributi di questo volume, la conoscenza della collezione deve molto – ha come curatrice Alessandra Menegazzi, conservatrice del Museo padovano.

In apertura del volume Irene Favaretto è tornata a presentare la figura del collezionista, giurista padovano del Cinquecento, e le vicende della collezione; dopo aver sintetizzato i risultati dei suoi studi sull'allestimento, analiticamente presentati nel 1978,¹ ha utilmente arricchito il quadro dei materiali in origine appartenenti alla collezione, tratteggiato nel 1990.² Infatti, a parte le vicende tutte padovane dei manufatti acquistati nel Settecento da Antonio Vallisneri e poi donati allo studio cittadino, gli oggetti collezionati superstiti sono stati dispersi tra istituzioni diverse; alcuni sono approdati in musei europei (a Vienna, Parigi, San Pietroburgo, Londra) ed altri sono stati distribuiti in più sedi nella vicina Venezia (Museo Archeologico Nazionale, Ca' d'Oro, Biblioteca Marciana), in base alle tipologie e alla cronologia. In queste pagine si osserva giustamente come la consistente presenza di curiosità naturali distingua la raccolta padovana dalla gran parte delle coeve collezioni veneziane descritte da Marcantonio Michiel, e la

¹ Vedi I. Favaretto, 'Andrea Mantova Benavides. Inventario delle antichità di Casa Mantova Benavides 1695', in *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXI, 1972 [ma 1978], pp. 3–133.

² Ead., 'Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima', Roma 1990 (*Studia archaeologica* 55), riedito nel 2002.

avvicini, piuttosto, alle *Wunderkammern* transalpine; che l'interesse di Mantova Benavides per i *naturalia* possa collegarsi agli studi condotti nell'ateneo cittadino la studiosa lo ha efficacemente sottolineato nei suoi precedenti contributi. Hochmann – in un saggio del 2008 non citato – ha riportato all'influenza delle ricerche condotte nell'ateneo patavino la presenza di *naturalia*, *in re* e in immagini, nelle raccolte della Serenissima, presentandola, grazie agli appunti del viaggio a Venezia di Aldrovandi nel 1571, come meno sporadica di quanto appaia dalle note di Michiel.¹

Il catalogo dei materiali, dovuto a più autori, differenti per competenze ed esperienza, occupa la sezione più ampia del corposo volume; brevi premesse inquadrano e commentano le diverse classi: le sculture antiche, distinte tra greche (G. Bodon con E. Soccà e M. De Paoli) e romane (M. De Paoli con G. Miglioranzzi), con una sezione dedicata agli esemplari romani rilavorati nel '500 (A. Menegazzi, M. De Paoli); le sculture all'antica (G. Bodon con M. De Paoli, G. Miglioranzzi, L. Attardi), distinte in marmi e 'gessi' con un'appendice dedicata agli esemplari 'di attribuzione incerta'; le sculture rinascimentali (L. Attardi); le ceramiche antiche, distinte tra paleovenete (L. Capuis) ed italiote (M. Baggio); le lucerne romane (A. Menegazzi); i vasi cinquecenteschi (M. Munarini). Dal punto di vista strettamente archeologico si tratta per lo più di sculture frammentarie e di manufatti in parte inediti, il cui interesse è dato principalmente dal valore culturale del contesto collezionistico, caratterizzato anche dalla peculiare presenza di materiali tipici dello strumentario di botteghe d'artista. Oltre ai numerosi calchi, rara testimonianza del genere, spiccano, per la qualità formale o per le specificità iconografiche, i frammenti di stele attiche (cat. 13), la replica della testa dell'Eros di Lisippo (cat. 6), alcuni ritratti (cat. 10, 15, 16, 28) e qualche statuetta ellenistica (cat. 1, 5), oltre all'Artemis Kybebe (cat. 19) chiamata 'idolo del Sole', entrata però nella raccolta solo nel 1696.

La pertinenza ad un rilievo della scultura cat. 5 a motivo della frattura laterale mi sembra improbabile; stante il considerevole oggetto, la lavorazione accurata sia nel lato frontale che in quello posteriore e l'inserimento della testa lavorata a parte penso che la lacuna sia riferibile ad un elemento d'appoggio della figura. La statuetta cat. 7 è detta Afrodite nel titolo della scheda e nella didascalia dell'immagine, ma poi, sintetizzando un analitico lavoro di F. Ghedini del 1984, se ne accoglie l'identificazione come Leda. Della testina cat. 9 non ritengo condivisibile la datazione tra seconda metà del II a.C. e I a.C. per la lavorazione della capigliatura ai lati del volto, con profondi solchi di trapano che disegnano spesse ciocche, senza fini definizioni interne, che riporta piuttosto a una lavorazione corrente nel pieno II sec. d.C. Per l'ermetta cat. 20 l'ipotesi di una provenienza patavina a motivo di un gusto locale per le erme, dedotto da una notizia relativa ad un edificio templare, è metodologicamente fragile. La testina cat. 24 aveva probabilmente una funzione di sostegno, forse in un trapezoforo, e al sommo del capo, quella che è descritta come una possibile grossa crocchia, è più probabilmente un elemento di raccordo. Il torso virile cat. 39 è suggestivamente confrontato con il modello raffigurato in un ritratto di Alessandro Vittoria a Vienna, senza osservare però che il pezzo antico rispetto a quello dipinto è speculare, in controparte. La lettura delle immagini sui crateri decorati all'antica (cat. 138 a, 138 b) è problematica, ma quella proposta non è convincente; l'interpretazione in chiave orfica proposta per il cratere (cat. 138 b) cozza con la realtà delle immagini: non è un uovo l'oggetto sferico su cui si

¹ Vedi M. Hochmann, 'Le collezioni veneziane nel Rinascimento. Storia e Storiografia', in M. Hochmann, R. Lauber, S. Mason, edd., 'Il Collezionismo d'arte a Venezia. Dalle Origini al Cinquecento', Venezia 2008, pp. 4-8.

appoggia il vecchio, come invece Munarini sostiene, né il putto con duplice lucerna ha elementi di confronto con l'iconografia di Fanete, nota dalle testimonianze letterarie.¹ Vedi infra per le analisi dei marmi.

Un problema sotteso allo studio della collezione è costituito dalla difficile determinazione della sua consistenza originaria, resa incerta dallo iato di oltre un secolo che intercorre tra la morte di Marco, ormai novantenne, (1582) e la stesura dell'unico inventario (1695) ad opera di un discendente, Andrea, il quale peraltro dichiara di rifarsi ad appunti dell'antenato; come esplicitamente ha riconosciuto altrove la Favaretto stessa,² e come si evince implicitamente dalle schede del catalogo, la genericità di molte voci inventariali relative alle 'teste' impedisce talvolta la sicura identificazione dei pezzi. La presenza della maschera funebre di Sperone Speroni, morto nel 1588 (cat. 122), testimonia l'incremento nel tempo dei materiali raccolti, confermato anche dall'accessione del cd. 'idolo del Sole' (cat. 19); sulla base di qualche indicazione inventariale la Favaretto ha peraltro suggerito che i discendenti del giurista si siano dedicati principalmente a collezionare *naturalia*. L'eterogeneo insieme di opere plastiche e antichità diverse rispecchia dunque in massima parte una formazione cinquecentesca. Irene Favaretto aveva sottolineato altrove come la tinteggiatura bruna che caratterizza molti pezzi plastici in terracotta e in stuccoforte, siano essi calchi di sculture antiche e rinascimentali o reinterpretazioni all'antica, presenti mani di stesura e tonalità cromatiche diverse, tali da suggerire che gli esemplari abbiano avuto vicende differenti, purtroppo non più determinabili.³

Probabilmente analisi chimico-fisiche di queste verniciature potrebbero dare informazioni ulteriori sulle associazioni tra i singoli esemplari, disomogenei nei materiali, nella tecnica esecutiva, nella provenienza dei modelli impiegati e nella loro tipologia; questi dati, per poter acquistare una scansione anche cronologica, dovrebbero ovviamente essere incrociati con le indicazioni ricavabili dalle citazioni e dalle altre riprese dei medesimi modelli.

La funzione di modelli per fusioni in bronzo, comprovata sia da busti dal monastero padovano di S. Giovanni di Verdara, appartenuti anch'essi ai Mantova Benavides, sia da ritratti nella Residenz di Monaco, attribuiti a Tullio Lombardo, acquistati a Venezia negli anni sessanta del Cinquecento, non è da porre in stretta relazione con queste coloriture, che sembrano riflettere più generali scelte di gusto, attestate anche in ambiente nordeuropeo;⁴ ricordo che Arndt aveva notato tracce di tinteggiatura color bronzo anche in sculture in marmo della stessa collezione monacense. Già Bianca Candida aveva riconosciuto la derivazione di un bronzo della collezione bavarese dal calco Mantova Benavides del cd. Antinoo

¹ Vedi R. Turcan, s.v. Phanes, LIMC VII, 1, pp.363–364.

² Vedi I. Favaretto, 'La fortuna del ritratto antico nelle collezioni venete di antichità: originali, copie e invenzioni', BdA 79, 1993, p. 66.

³ Ibidem, p. 69; Ead, 'L'immagine raddoppiata: calchi, copie e invenzioni «all'antica» nelle collezioni venete di antichità', in H. Lavagne, F. Queyrel, edd., 'Les moulages des sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international (Paris 24/10/1997)', Paris 2000, p. 16.

⁴ Vedi C. Gasparri, recensione a E. Weski, H. Frosien-Leinz, 'Das Antiquarium der Münchner Residenz. Katalog der antiken Skulpturen', München 1987, in Gnomon 1991, p. 730.

Grimani,¹ Schwarzenberg aveva poi ampliato la casistica con più consistenti riferimenti ai bronzi monacensi,² lo ha quindi verificato Fittschen,³ lo hanno confermato Favaretto,⁴ e ora Bodon, che nel volume sottolinea giustamente l'esigenza di approfondire lo studio delle derivazioni dagli stucchi della collezione, riconosciuti, fin dalla loro prima edizione, come materiali destinati a botteghe d'artista per la realizzazioni non solo di bronzi, ma anche di sculture in marmo.

Lo testimoniano ad esempio, nella stessa raccolta la riproduzione in marmo (cat. 44) tratta dalla testa in stucco del cd. Milicho (cat. 65) come pure la replica in marmo (cat. 43 tav. XXXI) che già Candida aveva considerato derivata alquanto liberamente dal calco del Caracalla Farnese – Museo Archeologico di Napoli inv. 6088 – (cat. 71 tav. XLIV).⁵ Si tratterebbe in entrambi i casi di calchi realizzati da sculture appartenute a Pietro Bembo, se si accoglie la suggestiva ipotesi di Bodon che nell'originale del cd. Milicho vada identificato il Bruto appartenuto all'umanista, ipotesi ardita sorretta dalla citazione dello stucco (o dell'originale da cui esso era derivato?) per lo stesso personaggio nel ciclo pittorico della padovana Sala dei Giganti.

Nel presentare le sculture rinascimentali la Attardi ha suggerito che la residenza di Marco Mantova Benavides fosse divenuta un luogo di incontro di artisti e che questi vi si recassero anche a studiare le opere della raccolta, come avveniva a Firenze nel giardino mediceo o nei palazzi e giardini di Roma; questa idea, che a me pare forzare alquanto la realtà padovana, nasce da un disegno di Domenico Campagnola a Chatsworth in cui si è colta una citazione di una testa in stucco (cat. 103), e da uno schizzo di Stefano dall'Arzere agli Uffizi, in cui già la Favaretto aveva segnalato una citazione del gesso che raffigura un neonato nel sonno (cat. 109); a parer mio si tratta di confronti cui per essere realmente significativi manca la necessaria specificità.⁶

La questione della circolazione dei modelli in stucco e della loro origine è complessa e tutt'altro che chiara e definita. Erano tutti nella bottega di un medesimo artista? Sono stati realizzati in area veneta? E' sicuramente di provenienza romana il raro calco della testa della Giunone Cesi, statua che non lasciò mai l'Urbe, come non manca di evidenziare Bodon. Una produzione in ambito veneto si deve ipotizzare per i calchi di pezzi delle collezioni di Leonico Tomeo (cat.

¹ Vedi B. Candida, 'I calchi rinascimentali della collezione Mantova Benavides', Padova 1967, catalogo n. 5.

² E. Schwarzenberg, recensione a B. Candida in *Gnomon* 1970, p. 610.

³ Vedi K. Fittschen, 'Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana' in 'Memoria dell'antico nell'arte italiana', a cura di S. Settis, II, Torino 1985, pp. 403-406.

⁴ Vedi il contributo di Favaretto citato supra.

⁵ Purtroppo, come già nell'edizione di Bianca Candida, anche qui stucco e marmo sono difficilmente comparabili perché le tavole non riproducono che un solo profilo, e non il medesimo, delle due teste. La datazione cinquecentesca della testa in marmo del cd. Milicho a Monaco e la sua provenienza dalla collezione veneziana Bussoni proposte Schwarzenberg (vedi supra) sono escluse in E. Weski, H. Frosien Leinz, 'Das Antiquarium der Münchener Residenz', München 1987, Vol 1, pp. 391-393, cat. 274, in cui l'esemplare è invece inquadrato nella produzione seicentesca di ambito romano.

⁶ La somiglianza tra la testa e il disegno si limita alle proporzioni e ai volumi, non si ritrovano nel disegno né la fronte fortemente aggrottata, né le ciocche semilunate che incorniciano la fronte della testa in stucco. Nel disegno a Firenze il bambino stende il braccio sinistro in diagonale e non ha il gesto peculiare dello stucco, con la mano sinistra portata alla bocca.

76) e di Giovanni Grimani (cat. 57, 66, 68, e, con minor sicurezza, 72), probabilmente anche per quelli tratti da esemplari appartenuti a Pietro Bembo, sempre che siano stati realizzati prima del suo definitivo trasferimento a Roma, successivo alla nomina a cardinale nel 1539. Alla raccolta dell'umanista Bodon ha riferito da tempo non solo il Caracalla e il Domiziano Farnese, come già proposto dalla Coraggio,¹ ma anche le sculture da cui furono tratti il cd. Milicho (cat. 65), cui si è accennato sopra, e il cd. Celio Caldo (cat. 61). Grazie alla citazione nella Sala dei Giganti, di cui dirò poi, Bodon ha proposto per questo la derivazione da un'opera non conservata, menzionata da Michiel tra le sculture dell'umanista come ritratto di Marcello. La testa in stucco, qui denominata dubitativamente Lucio Vero (?) (cat. 69),² non è considerata un calco di una replica antica perduta del problematico ritratto di Adriano tipo Tivoli – attestato oltre che nella monetazione nel ritratto romano del Prado e in quello rinvenuto negli anni 50 del '900 a Villa Adriana –, una copia ritenuta dalla Coraggio la stessa dalla quale Della Porta trasse anche un bronzo Farnese. In sintonia con una precedente valutazione della Favaretto, invece lo stucco è considerato qui un modello per fusione di una scultura all'antica plasmato da Tullio Lombardo o dalla sua bottega, impiegato anche per un bronzo già nella Residenz.³ In base ad osservazioni sulla lavorazione della superficie interna – che sarebbe stato utile documentare con un'immagine – e ad una, non chiara, valutazione formale, lo stucco viene considerato un'elaborazione rinascimentale; si sceglie quindi di avvalorare un'attribuzione e una lettura critica che, relativamente al bronzo monacense, è consolidata tra gli storici dell'arte moderna, ma che sottovaluta la presenza di almeno due repliche antiche e le attestazioni monetali. Viene così lasciata cadere la suggestiva proposta della Coraggio circa la derivazione dello stucco da un ritratto di Adriano giovane che, da scambi epistolari, sappiamo donato tra 1575 e 1581 da Orsini all'erede del Cardinal Bembo;⁴ questa ipotesi comporterebbe anche una realizzazione dello stucco ed un'acquisizione da parte di Mantova Benavides nell'ultimo quarto del Cinquecento. Credo che un ulteriore approfondimento analitico delle relazioni tra le oltre trenta repliche moderne potrebbe contribuire a definire maggiormente la questione.

L'impronta di alcuni modelli in stucco della raccolta (o, mi domando, degli originali da cui furono tratti?) sulle scelte iconografiche di Domenico Campagnola nella Sala dei Giganti, realizzata tra 1539 e 1541 dal pittore che aveva già avuto il collezionista come com-

¹ Cfr. F. Coraggio, 'Sui bronzi della Collezione Farnese, una pagina di storia del collezionismo cinquecentesco' in *RIASA* 54, 1999, pp. 32–36.

² La denominazione è la medesima adottata per la replica del Prado da E. Paul, in 'Memoria dell'antico nell'arte italiana', a cura di S. Settis, II, Torino 1985, p. 435 in cui l'originale viene ritenuto moderno. In Bodon tale identificazione sembra riflettere una scelta di campo nell'opposizione che vede su posizioni polari a quelle di Paul, K. Fittschen, il quale ritiene il ritratto derivato da un modello antico e vi riconosce Adriano giovane (*ibid.*, pp. 405–406).

³ Il confronto tra il bronzo monacense e la testa del Mercurio di Antonio Minello proposto da A. Luchs., 'Tullio Lombardo and Ideal Portrait Sculpture in Renaissance Venice, 1490–1530', Cambridge 1995, p. 109 fig. 195 per comprovare la conoscenza dell'opera a Venezia intorno al 1527 è del tutto privo di consistenza, come anche Bodon riconosce nella scheda cat. 69.

⁴ Cfr. F. Coraggio, *op. cit.*, pp. 54–58.

mittente, era già stata fatta emergere da Bodon.¹ I riferimenti al cd. Milicho (cat. 65) per Marco Giunio Bruto,² al cd. Celio Caldo (cat. 61) per Marco Claudio Marcello,³ al Caracalla (cat. 7 1) per Tito Quinzio Flaminio, al Commodo in stucco (cat. 70) per Lucio Emilio Paolo, appaiono effettivamente chiari e indiscutibili indizi della conoscenza dei modelli raccolti nella collezione padovana (o delle opere da cui dipendono?). Bodon nell'immagine di Cesare evoca con cautela vaghe assonanze ancora col cd. Celio Caldo (cat. 61), come pure con il cd. Cicerone in stucco (cat. 62),⁴ elaborati forse da uno stesso artista sulla base di ritratti romani tardorepubblicani che ripetevano uno *Zeitgesicht* vicino al Cesare tipo Tuscolo. Ma quelle teste stemptate e massicce, dalle larghe mascelle e dalle labbra sottili e diritte ritengo abbiano con il dipinto solo qualche vaga e sporadica affinità, derivata dal loro lontano modello. Il volto dipinto mostra invece, a parer mio, una peculiare e dettagliata concordanza con le repliche dell'Ottaviano tipo Alcudia: vi ritrovo infatti la particolare conformazione del cranio che, largo alle tempie, si restringe al disotto degli zigomi per concludersi nel piccolo mento aguzzo; è una forma, questa, che non può certo essere stata desunta da profili monetali, come è stato supposto appropriatamente dalla Favaretto, e poi da Bodon, per le teste di Nerone (cat. 64) e, con minor certezza, anche per quella di Augusto (cat. 63). Del tutto simili all'Ottaviano tipo Alcudia sono nell'affresco anche l'alta fronte segnata da rughe, gli occhi e la piccola bocca morbida dalle labbra sinuose, la folta capigliatura a corte ciocche nettamente distinte, che sulla tempia destra sono pettinate verso la nuca – ma non la disposizione dei capelli sulla fronte – ed anche il lungo collo sottile. È probabilmente la finissima replica degli Uffizi, dal modellato con delicati passaggi di piani – della quale purtroppo non si conoscono le vicende collezionistiche anteriori al XVIII secolo⁵ – più che non i due più secchi e sintetici esemplari dalla collezione Albani ai Musei Capitolini⁶ – e certo non il rigido e semplificato ritratto *velato capite* già Grimani, che Boschung ha riferito al tipo Lucus Feroniae⁷ – ad essere stata tenuta presente dal pittore, con uno scambio di identità tra nipote e zio motivato proprio dall'intenzione del ritrattista antico e del suo ambizioso committente.

¹ Vedi G. Bodon, 'Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova. Un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria', Venezia 2009, pp. 75–78, 113, 191, 269; 324, che approfondisce e sviluppa una relazione già suggerita per il ritratto di Augusto da I. Favaretto, 'Ritratti all'antica nel Veneto in età rinascimentale: il Caso del Nerone Mantova Benavides', in 'Studi di Archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani', a cura di B.M. Scarfì, Roma 1994, p. 572; ead., 'L'immagine ritrovata. I ritratti di ricostruzione e gli artisti veneti del XVI secolo', in I. Colpo, I. Favaretto, F. Ghedini, 'Iconografia 2001. Atti del Convegno (Padova, 30/5–1/6 2001)', Roma 2002 (Antenor. Quaderni 1). Successivamente anche G. Bodon, 'Pietro Bembo e la cultura antiquaria: ipotesi sul programma iconografico della sala dei Giganti in Pietro Bembo e le arti' a cura di G. Beltrami, H. Burns e D. Gasparotto, Vicenza 2013, pp. 357–374.

² Interessanti considerazioni ideologiche e il raffronto con lo stucco di Palazzo Thiene a Vicenza suggeriscono a Bodon una possibile identità originaria del tipo come Bruto.

³ Per i raffronti vedi la bibliografia alla nota 39. La testa in stucco è ritenuta una ricostruzione da profili monetali; è registrata come Cesare nell'inventario del 1695 e reca lo stesso nome una testa di Palazzo Thiene a Vicenza, che ripete lo stesso modello. Il nome di Celio Caldo è attribuito da Caylus ad una testa in bronzo che sembra derivata dal medesimo modello, cfr. cat. 61. Ben più evidente è la derivazione da profili monetali della testa raffigurante Nerone, dimostrata da I. Favaretto nel contributo citato alla nota 39.

⁴ Vedi G. Bodon, 'Heroum Imagines', cit., tav. 86.

⁵ Vedi D. Boschung, 'Die Bildnisse des Augustus, Das Römische Herrscherbild I', Berlin 1993, cat. 9 tav. 10.

⁶ Ibidem, M. Capitolino, Sala degli Imperatori 2 cat. 23 tavv. 14, 28,1; M. Capitolino, Salone 10 cat. 24 tav.22 che Boschung ritiene meno prossimi al nucleo di repliche più fedeli, di cui fa parte il ritratto degli Uffizi.

⁷ Ibid., cat. 5 tav. 6.

Nell'eterogenea collezione figuravano anche numerosi oggetti non riconducibili ad interessi estetici, quanto piuttosto all'attenzione del giurista per il passato locale; è questo il caso di numerosi frammenti di marmi romani, di modesta qualità formale, che la De Paoli ha ricondotto a ritrovamenti dal territorio, peraltro con argomentazioni non sempre convincenti,¹ ma anche del gruppo di vasi sia paleoveneti che italoti, di cui la Favaretto ha di recente ricordato ritrovamenti anche in ambito lagunare.²

Alla ristrutturazione dello spazio museale, riportato per quanto possibile all'organizzazione degli ambienti e alla cromia voluta da Gio' Ponti nel 1937, e alla nuova esposizione della collezione è dedicata la terza parte dell'opera, che mette a frutto lunghi anni di ricerche di Irene Favaretto, confluite nelle schede di catalogo. Figurano nella terza parte, che si avvale del contributo di restauratori e di esperti informatici (G. Salemi, M. L. Bianco, R. Giacometti), anche le utilissime analisi dei marmi di alcune sculture, compiute da Lorenzo Lazzarini, che avrebbero avuto una più congruente collocazione in appendice al catalogo delle sculture antiche. Proprio queste analisi hanno contribuito a correggere, almeno in parte, la tendenza a considerare le sculture antiche della collezione come manufatti prevalentemente importati dalla Grecia grazie ai traffici veneziani, un orientamento degli studi che in passato ha portato a generalizzare eccessivamente un aspetto peculiare del collezionismo nella Serenissima.

Nuovi spunti, sicuramente stimolanti per la progettazione di altre future realizzazioni museali, sono offerti da questa sezione conclusiva in cui, dopo aver tracciato le vicende espositive della raccolta nell'ateneo patavino, tra il primo Ottocento e gli anni Settanta del Novecento, si espongono i criteri recentemente seguiti nel recupero degli ambienti del museo e nella nuova disposizione dei materiali, che tiene conto delle mutate esigenze dei fruitori contemporanei. In particolare viene qui utilmente illustrata in dettaglio la metodologia messa in campo nel 2007 per la realizzazione della ricostruzione virtuale di una parete della casa padovana di Mantova Benavides, allo scopo di restituire per il visitatore contemporaneo l'impressione del contesto espositivo cinquecentesco. Le linee guida di questa efficace e meditata evocazione sono date sia dallo studio del dettagliato inventario del 1695,³ grazie al quale si è raggiunta l'identificazione di numerosi pezzi relativi a questo segmento dell'esposizione, sia da un superstite mobile originale, la cui conformazione è stata rielaborata sulla base delle indicazioni desumibili dall'inventario stesso. Correttamente la ricostruzione virtuale si è concentrata su un'area ben documentata, corrispondente ad una parete dell'ultima stanza di quella che l'inventario secentesco chiama 'galleria'; nella fase di elaborazione si è lavorato differenziando la restituzione visiva in relazione ai diversi livelli di attendibilità delle identificazioni, con forme che vanno dalle immagini altamente definite degli esemplari conservati alle semplici sagome per i pezzi non identificati. La descrizione inventariale delle stampe, che precisa autori e soggetti, ha consentito di reinserire nel contesto immagini sicuramente simili a

¹ Vedi supra.

² Si veda I. Favaretto, 'Un problema aperto? La presenza di ceramica italota nelle collezioni venete tra XVI e XVIII secolo' in *Eidola* 10,2013, pp. 111-121, articolo non citato nel volume uscito nello stesso anno.

³ Vedi supra.

quelle degli originali, mentre il margine di arbitrarietà è stato maggiore per pezzi perduti, per i quali si dispone solo di una indicazione tipologica; questi sono stati integrati privilegiando le forme più attestate per il tipo descritto. Così, seppur virtualmente, i *naturalia*¹ – che comprendevano qui fossili, conchiglie, resti di animali ed anche *specimina* di marmi diversi – sono tornati ad accompagnarsi non solo alle sculture in marmo e in terracotta, antiche e rinascimentali all’antica, alle teste in stuccoforte, ai vasi, antichi e non, ai semplici manufatti dell’*instrumentum domesticum* romano, ma alle stampe, ai libri. Spicca in quel contesto la presenza di un disegno che raffigura Laocoonte, che analogamente alle numerose stampe della collezione che riproducono esemplari della statuaria antica,² mostra come l’interesse di Mantova Benavides per le antichità si spingesse oltre i confini dello stato veneziano.

Il volume si avvale di un apparato bibliografico aggiornato e di un ampio apparato illustrativo,³ che peraltro si sarebbe giovato di qualche ulteriore immagine di dettaglio: costituisce quindi un’utile e interessante sintesi delle conoscenze sulla collezione, e, oltre ad offrire numerosi spunti di riflessione sulla ricezione dell’antico in ambito veneto, presenta stimolanti proposte museografiche.

Pisa

Lucia Faedo

¹ Confluiti nelle collezioni dell’ateneo negli Istituti di Antropologia, Mineralogia, Geologia e Zoologia non sono identificabili.

² Circa le stampe della collezione, tra cui figurano riproduzioni della statuaria antica cfr. I. Favaretto, op. cit. alla prima nota, pp. 24–26.

³ I riferimenti agli stucchi della collezione Mantova Benavides – di E. Marchand, ‘Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy’ in R. Frederiksen, E. Marchand, ‘Plaster Casts, Making collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present’, Berlin/New York 2010, (Transformationen der Antike 18), pp. 62, 74–76 e W. Cupper, ‘Giving away the moulds will cause no damage to his Majesty’s casts. New documents on the Vienna Jüngling and the Sixteenth-Century Dissemination of Casts after the Antique in the Holy Roman Empire’, Ibidem, p. 85 – non citati in bibliografia, non offrono peraltro alcun nuovo elemento interpretativo.