

Capitolo 3. Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano

Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani

Christina Strunck

Il capitolo più splendido della lunga ed alterna storia del palazzo baronale a Bassano di Sutri si aprì nel 1600, quando Giuseppe Giustiniani lasciò in eredità ai figli la sua tenuta di campagna che in seguito venne ammodernata sotto ogni aspetto. Vincenzo Giustiniani (fig. 1) non solo diede una nuova struttura a tutto il parco facendovi costruire la "Rocca" come conclusione prospettica del giardino, ma ampliò anche il palazzo riedificando l'ala settentrionale, ordinando sia nel cortile che al piano nobile ampi lavori di decorazione, ai quali parteciparono alcuni dei più importanti pittori dell'epoca. Poiché fino a poco tempo fa questo palazzo era ancora di proprietà privata, tali affreschi, di qualità straordinariamente eccellente, sono rimasti sostanzialmente poco trattati dagli studiosi. Dopo la comparsa di alcuni contributi nel 1957, che ebbero il merito di chiarire la datazione e l'attribuzione della maggior parte di queste opere, esse risulteranno poi occasionalmente menzionate qua e là all'interno di pubblicazioni dedicate ai singoli artisti¹. Ciò che finora è dunque mancato è un'analisi integrale, che esamini i rapporti tra i singoli affreschi nonché il programma stilistico e contenutistico alla loro base. È questo l'esigente compito che ora si vuole affrontare in due tappe. Nel presente volume mi concentrerò sui contenuti iconografici e cercherò di spiegare, perché fossero stati scelti proprio questi temi e quali messaggi essi dovessero comunicare. In una seconda pubblicazione, ancora in fase progettuale, verranno poi affrontati soprattutto gli aspetti formali: la scelta dell'artista e lo stile, i modelli figurativi, gli interessi teorico-artistici del marchese Giustiniani nonché la complessa problematica del "classicismo" seicentesco.

Il titolo del mio saggio riferisce del fatto che gli affreschi di questo palazzo sono in un certo senso la superficie sulla quale Vincenzo Giustiniani proiettò la propria immagine ideale. Le figure storiche e mitologiche non solo raccontano eventi del passato, ma svelano all'osservatore in che modo lo stesso signore di Bassano volesse rappresentarsi ai suoi contemporanei. Tali fittizie identità servirono quasi al "camouflage" della macchia di una inesistente discendenza aristocratica. Per poter esattamente comprendere lo spettacolo delle genealogie inventate e delle figure eroiche alle quali Vincenzo si associava, conviene prima di tutto brevemente riflettere sulla realtà sociale dei Giustiniani.

Notizie sulla storia della famiglia Giustiniani

Diversamente dalle molte incertezze che oscurano solitamente le origini anche delle famiglie più aristocratiche, la nascita del casato dei Giustiniani può essere datata esattamente. Fin dal 1347 l'isola di Chios, un'importante base commerciale del Mediterraneo, era controllata da alcune famiglie genovesi riunite in una cosiddetta "maona" (oggi la assomigliamo a una società per azioni con obblighi di mutuo soccorso). Dopo la scissione di questa società, il doge genovese Simone Boccanegra affidò nel 1362 la gestione dell'isola alla cosiddetta "maona nuova", i cui soci, fra l'al-

* Il presente lavoro di ricerca non sarebbe stato immaginabile senza il sostegno di Agostino Bureca e Michele Campisi, che mi hanno reso possibile l'attento studio del palazzo in loco. Una base di lavoro altrettanto importante sono state poi le foto realizzate da Gabriele Fichera su incarico di Sybille Ebert-Schifferer, direttrice della Bibliotheca Hertziana (Istituto Max-Planck per la storia dell'arte), e gentilmente messi a disposizione dalla responsabile della fototeca Christina Riebesell. A tutti questi colleghi va il mio più sentito ringraziamento, ma in modo particolare a Michele Campisi, che in numerose stimolanti discussioni ha generosamente condiviso con me le sue cognizioni. Inoltre vorrei ringraziare coloro che mi hanno indirizzato agli "Studi Giustiniani", Silvia Danesi Squarzina e Rudolph Preimesberger.

¹ Vedi i saggi di Paolo Portoghesi, Maria Vittoria Brugnoli e Italo Faldi in "Bollettino d'Arte", n. XLII, a. 1957, pp. 222-295.



Fig. 1. Claude Mellan, *Ritratto del marchese Vincenzo Giustiniani*.

Vienna, Graphische Sammlung Albertina.

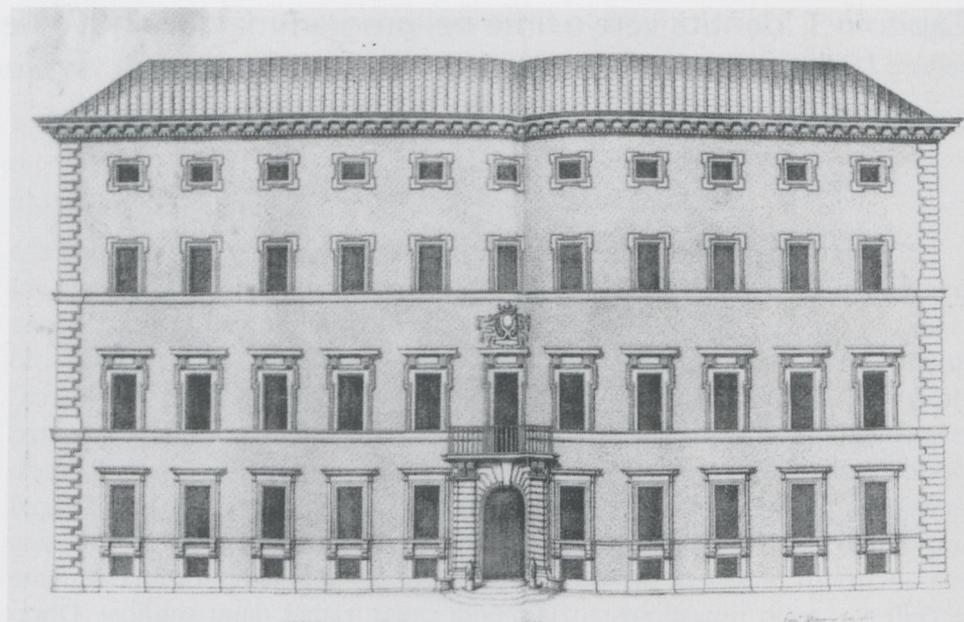


Fig. 2. Roma. Biblioteca Casanatense: *Galleria Giustiniana*, vol. II, tav. 154. *Palazzo Giustiniani*.

² Qui e per il seguito vedi Giovanni Assereto, *I Giustiniani. Quattro secoli di ricchezze*, in Giulia Fusconi (a cura di), *I Giustiniani e l'Antico*, Catalogo della mostra Roma 2001-2002, Roma 2001, pp. 5-14. Assereto tuttavia non spiega perché questo palazzo si chiamasse "Giustiniani": si riteneva forse che ad erigerlo in origine fosse stato proprio l'imperatore Giustiniano?

³ Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Documenti*, Torino 2003, pp. 3-5, 8.

⁴ Dario Busolini, *Vincenzo Giustiniani Recanelli*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 364-366.

⁵ Qui e per il seguito vedi Simona Feci, *Giuseppe Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 345-348.

⁶ Franco Borsi, Francesco Quinterio, Giuseppina Magnanini, Claudia Cerchiai, *Palazzo Giustiniani*, Roma 1989, p. 51. Per la storia della costruzione del palazzo si veda anche Christina Strunck, *L'umor peccante di Vincenzo Giustiniani. L'innovativa presentazione dell'Antico nelle due gallerie di Palazzo Giustiniani a Roma (1630-1830 circa)*, in Silvia Danesi Squarzina (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Catalogo della mostra Roma-Berlino 2001, Milano 2001, pp. 105-114, qui pp. 110-113. Patricia Waddy, *Tessin's Rome*, in "Konsthistorisk Tidskrift", n. 72, 2003, pp. 113-123.

tro membri delle famiglie Canneto, Campi, Banca, Longo, Oliverio, Forneto, Garibaldi e Negro, da allora in poi si chiamarono Giustiniani, in quanto la sede della loro società si trovava nel Palazzo Giustiniani². Nel corso dei secoli questo consorzio si trasformò in una vera e propria famiglia molto ramificata, che regnava su Chios in modo quasi indipendente, incassando ricchi profitti dalla vendita delle ricchezze del sottosuolo dell'isola. Il commercio con l'Oriente, l'estrazione dell'allume e la produzione di mastice furono alla base delle ricchezze dei Giustiniani, presenti su tutte le grandi piazze commerciali dell'epoca. Il mastice era una resina profumata, all'epoca ricercatissima sia in Oriente che in Occidente per la preparazione di unguenti, lacche, dolciumi, bevande, liquori e profumi o semplicemente come gomma da masticare, mentre l'allume, un raro sale minerale, era a quel tempo molto importante per il fissaggio dei coloranti nelle stoffe e per la fabbricazione del vetro.

Dopo la conquista di Chios da parte dei turchi nel 1566, Giuseppe Giustiniani ottenne, con la diplomazia e con l'aiuto di mezzi finanziari, di poter emigrare in Italia con la sua famiglia³. Come nuovo luogo di residenza scelse Roma, dove viveva già suo cognato Vincenzo Giustiniani (1519-1582)⁴, che nel 1558 era stato eletto "maestro generale" dei Domenicani per poi ricevere nel 1570 la porpora cardinalizia dal confratello domenicano Pio V. Attraverso i suoi contatti Vincenzo facilitò a Giuseppe l'ascesa nel mondo finanziario pontificio. Nel 1572 questi poté subentrare ai Bandini, mercanti di Firenze, nell'affitto delle entrate del Patrimonio (la tesoreria, la "salaria", la dogana del pascolo e le tasse sui cavalli morti), per il quale versò alla Camera apostolica 60.000 scudi⁵. L'appalto fu mantenuto per tutto il decennio e rinnovato ancora nel 1581 e nel 1588. Sotto Sisto V (1585-1590) Giuseppe Giustiniani divenne uno dei tre principali banchieri di Roma. Nel 1590 acquistò il palazzo di rappresentanza presso San Luigi dei Francesi (fig. 2), dove la famiglia abitava già da alcuni anni e che rimase per i secoli successivi la dimora romana del clan (oggi è una delle sedi del Senato)⁶. Negli anni Novanta le attività finanziarie di Giuseppe Giustiniani riguardarono gli investimenti nel debito pubblico ed il commercio

annuario. Il 2 dicembre 1594 raggiunse l'apice della carriera di un banchiere pontificio, prendendo in appalto la Depositaria generale, l'ufficio che svolgeva la funzione di cassa dello Stato e che comportava il controllo su tutta la finanza pontificia e la possibilità di commerciare in regime di monopolio – un compito che però lo condusse sull'orlo del fallimento. Riuscì tuttavia a consolidare di nuovo la sua impresa e quando nel gennaio del 1600 morì inaspettatamente, lasciò ai suoi due figli un notevole patrimonio. In due accordi del 1601 e del 1604 i due fratelli si divisero i possedimenti e Bassano andò definitivamente a Vincenzo Giustiniani⁷.

Vincenzo era il più giovane dei cinque figli che Giuseppe aveva avuto dalla moglie Girolama. Le sorelle di Vincenzo, Virginia, Angelica e Caterina, ciascuna con una buona dote, sposarono rampolli delle aristocratiche famiglie dei Massimo, Monaldeschi e Bandini⁸. Il primogenito (fig. 3), Benedetto (1554-1621), ebbe – stando alla sua autobiografia – una gioventù veramente movimentata. “Rumori et perturbationi di animo” lo vessarono fra i 20 e 25 anni, nonché “un poco di malatia melanconica”, “inimicitia et risse” e “pensiero di pigliar moglie”⁹. Già molto presto aveva deciso di non seguire la carriera di banchiere e, terminati gli studi, intraprese quella clericale. Per 50.000 scudi ottenne l'ufficio venale di tesoriere generale della Camera apostolica e infine nel 1586 venne nominato cardinale da papa Sisto V, che era fortemente in obbligo verso Giuseppe Giustiniani. “Di Thesoriere generale fu fatto Cardinal da Sisto, il che fa che egli reconosca da suoi danari più che da Montalto il capello”, sentenziava un contemporaneo¹⁰. L'ambasciatore veneziano Giovanni Dolfin lo caratterizzò nel 1598 con le seguenti parole: “pretende non volere essere dominato d'alcuno; è d'ingegno vivo, entrante, e molto offizioso, e vuole che si tenga conto di lui”¹¹.

Al posto di Benedetto entrò negli affari paterni il fratello più giovane Vincenzo (1564-1637), che al più tardi a partire dal 1593 divenne socio minoritario dell'impresa di famiglia¹². Nel 1595 suo padre comprò per lui la tenuta di Bassano, un presupposto necessario per la sua futura nobilitazione. Vincenzo risulta documentato come depositario generale nel 1596/1597, nel 1600 e nel 1603. Dopo la morte del padre nel 1600 assunse la guida degli affari di famiglia, riducendo però più tardi in parte la sua attività commerciale – forse perché temeva che essa non fosse del tutto compatibile con il titolo nobiliare raggiunto nel 1605. Egli scriveva di stimare solo la mercatura professata “con decoro; voglio dire, se l'huomo nobile non tralascierà per questa l'arti liberali; ma la farà esercitare per mano de suoi agenti (...) havendo sempre l'occhio non meno al beneficio publico, che al suo utile privato”¹³.

Sia Vincenzo che Benedetto Giustiniani mostrarono vivo interesse per le arti¹⁴. Entrambi furono fin dall'inizio tra i promotori di Caravaggio, del quale il cardinale acquistò quattro opere e il marchese addirittura undici. Benedetto fu a partire dal 1605 membro dell'influente Congregazione della Fabbrica di S. Pietro¹⁵. L'inventario del suo lascito redatto nel 1621 elenca 280 dipinti e rivela quanto il cardinale s'interessasse per “notturni” caravaggeschi, scene di genere e paesaggi, ma stimasse anche lo stile “classico” del Rinascimento e della scuola dei Carracci. Probabilmente acquistò molte opere della Scuola Bolognese già durante il suo periodo in carica come legato pontificio nella capitale emiliana (1606-1611)¹⁶.

Suo fratello Vincenzo intraprese nel 1606 un lungo viaggio attraverso l'Italia e l'Europa settentrionale, che lo condusse fino in Inghilterra. Assieme ai suoi accompagnatori, tra cui anche il pittore Cristoforo Roncalli, visitò con grande zelo opere d'arte, come si evince dal diario di viaggio



Fig. 3. Roma. Biblioteca Casanatense: Galleria Giustiniana, Vol. II, tav. 5.
Ritratto del Cardinale Benedetto Giustiniani.

⁷ Simona Feci, Luca Bortolotti, *Benedetto Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 315-325, qui p. 318.

⁸ Feci, *op. cit.* alla nota 5, p. 346.

⁹ Danesi Squarzina, *op. cit.* alla nota 3, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 10-11.

¹¹ Feci, Bortolotti, *op. cit.* alla nota 7, p. 317.

¹² Qui e per il seguito vedi Simona Feci, Luca Bortolotti, Franco Bruni, *Vincenzo Giustiniani*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 57, Roma 2001, pp. 366-377.

¹³ *Ibid.*, p. 368.

¹⁴ Silvia Danesi Squarzina (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, Catalogo della mostra Roma-Berlino 2001, Milano 2001.

¹⁵ Giacomo Grimaldi, *Descrizione della basilica antica di S. Pietro in Vaticano. Codice Barberini latino 2733*. Edizione e note a cura di Reto Niggli, Città del Vaticano 1972, p. 34.

¹⁶ Silvia Danesi Squarzina, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani*, in “The Burlington Magazine”, n. 139, 1997, pp. 766-791 e “The Burlington Magazine”, n. 140, 1998, pp. 102-118.

Fig. 4. Palazzo Giustiniani. Sala Grande
Affresco nel centro della volta con lo Stemma
Giustiniani e le personificazioni della Giustizia
e della Fortitudine.



¹⁷ Bernardo Bizoni, *Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani*, a cura di Barbara Agosti, Porretta Terme 1995.

¹⁸ Francis Haskell, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, p. 51.

¹⁹ Christina Strunck, *L'umor peccante di Vincenzo Giustiniani. L'innovativa presentazione dell'Antico nelle due gallerie di palazzo Giustiniani a Roma (1630-1830 circa)*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit. alla nota 14, pp. 105-114. Christina Strunck, *La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto*, in *I Giustiniani e l'Antico*, op. cit. alla nota 2, pp. 56-70.

²⁰ Luigi Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani*, in "The Burlington Magazine", n. 102, 1960, pp. 21-27, 93-104, 135-148. Angela Gallottini, *Le sculture della collezione Giustiniani. I. Documenti*, Roma 1998, pp. 79-117. Silvia Danesi Squarzina sta preparando una pubblicazione completa di tutti gli inventari relativi alla collezione Giustiniani.

²¹ Feci, Bortolotti, Bruni, op. cit. alla nota 12, p. 368.

²² Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di Anna Banti, Firenze 1981. Rudolf Preimesberger, *Motivi del "paragone" e concetti teorici nel "Discorso sopra la Scultura" di Vincenzo Giustiniani*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit. alla nota 14, pp. 50-56. Sul discorso dedicato all'architettura si veda il saggio di Michele Campisi nel presente volume.

²³ Le vite dei cardinali sono riprodotte in Danesi Squarzina 2003, op. cit. alla nota 3, pp. 11-15, 41-42.

²⁴ *La storia delle famiglie romane di Teodoro Ameyden*, con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini, vol. 1, Reprint Sala Bolognese 1979, p. 455.

²⁵ Ibid., p. 454.

²⁶ Feci, Bortolotti, Bruni, op. cit. alla nota 12, p. 368.

²⁷ Ameyden, op. cit. alla nota 24, p. 456.

conservatosi¹⁷. Secondo Haskell, "al ritorno in Italia, Vincenzo Giustiniani aveva una cultura artistica più ampia e profonda di chiunque altro a Roma ed anche in Europa, con la sola eccezione di Rubens"¹⁸. Nel 1621 ereditò la collezione di suo fratello e continuò ad ampliarla; acquistò inoltre un gran numero di antichità, che espose in modo estremamente originale nel suo palazzo romano e che pubblicò in una stupenda opera d'incisioni intitolata "Galleria Giustiniana"¹⁹. Alla sua morte sopraggiunta nel 1637, possedeva circa 600 dipinti e più di 1900 sculture²⁰.

Vincenzo fu tra i primi protettori del poeta Giovan Battista Marino²¹. Egli stesso scrisse la satira *Dialogo fra Renzo e Aniello napoletano sopra gli usi di Roma e di Napoli*, una *Istruzione per far viaggi*, *Avvertimenti per uno scalco*, nonché trattati sulla pittura, scultura e architettura, ma anche sulla musica e sulla caccia²². I discorsi sono per la maggior parte concepiti come lettere a Teodoro Ameyden, suo confidente, che accanto alle Vite dei cardinali Benedetto e Orazio Giustiniani²³, redasse anche una breve storia della famiglia Giustiniani e lodò questo suo amico Vincenzo affermando: "Non vidi mai tale ingegno al mondo"²⁴.

Ameyden fece risalire sia il ramo genovese che quello veneziano del casato dei Giustiniani all'imperatore Giustiniano²⁵. Come vedremo più avanti, anche la decorazione del Palazzo di Bassano allude in diversi punti a questa fittizia discendenza. Con il riferimento a Giustiniano la famiglia si attribuì un potente avo, che aveva regnato sia sull'Impero Romano d'Oriente che su quello d'Occidente – una costruzione esplosiva, se si pensa che i Giustiniani non erano nemmeno nobili prima che Vincenzo ottenesse il 22 novembre 1605 da papa Paolo V il titolo piuttosto modesto di marchese!²⁶

La (presunta) "antiquitas" della famiglia venne sottolineata da Teodoro Ameyden anche nella sua descrizione dello stemma dei Giustiniani (fig. 4): "l'arma è come il labbaro Romano, cioè un castello bianco in campo rosso, coll'aquila di sopra, data (...) dall'Imperatore Sigismondo"²⁷. Poiché l'aquila allo stesso tempo era pure l'animale simbolo di Giove, anche il padre degli dèi divenne un importante personaggio di riferimento per i

Giustiniani, come si vedrà negli affreschi di Bernardo Castello e Francesco Albani, che esaminerò più avanti.

Una certa ironia del destino volle poi che a Vincenzo Giustiniani, il quale cercò di simulare a Bassano in modo così insistente la lunga tradizione del suo casato, non venisse concessa una lunga discendenza. I tre figli Giovanni, Girolamo e Porzia, da lui avuti dalla moglie Eugenia Spinola, morirono tutti giovani, e Vincenzo adottò infine Andrea Giustiniani, figlio di Cassano appartenente al ramo siciliano dei Banca, discendente per linea femminile dal già menzionato cardinale Vincenzo²⁸. Andrea sposò nel 1640 Maria Flaminia Pamphilj, e questo legame gli procurò importanti vantaggi durante il pontificato di Innocenzo X (1644-1655), zio di Maria – tra l'altro venne elevato subito nel 1644 a Principe di Bassano e Castellano di Castel Sant'Angelo²⁹.

Andrea e Maria Flaminia, il loro figlio Carlo Benedetto e il primogenito di questi, Vincenzo, fecero ampliare ed abbellire ulteriormente il palazzo di famiglia presso San Luigi dei Francesi³⁰. Già nel XVIII secolo cominciò ad ogni modo il declino economico della famiglia. È pur vero che Benedetto Giustiniani (1735-1793) commissionasse il restauro di molte statue, presentandole in una galleria di nuova costruzione, ma ciò potrebbe essersi verificato già nell'intenzione di trovare acquirenti per le antichità³¹. Sotto il suo successore Vincenzo (1759-1826) avvenne poi la svendita delle collezioni³². Le sculture andarono per buona parte al banchiere Giovanni Torlonia e ai Musei Vaticani, mentre numerosi dipinti vennero trafugati, portati a Parigi e lì venduti. Nel 1815, grazie a Federico Guglielmo III di Prussia, giunsero a Berlino 157 quadri della collezione Giustiniani; di centinaia di altri dipinti si è persa a tutt'ora ogni traccia. Dovettero venir ceduti anche degli immobili e, dopo che nel 1802 avevano già cambiato proprietario le ville presso il Laterano e presso Porta del Popolo, Livio Odescalchi acquistò nel 1854 la tenuta di Bassano di Sutri³³. Terminò così il dominio dei Giustiniani su questo luogo – ma il loro ricordo resta scritto nella splendida decorazione ad affreschi del palazzo.

Le prime committenze artistiche di Vincenzo Giustiniani a Bassano

Come scrive Paola Cherubini nel presente volume, Vincenzo Giustiniani ereditò un palazzo decorato con alcuni affreschi risalenti all'epoca degli Anguillara. I suoi primi lavori a Bassano mirarono a integrare queste opere in un programma iconografico legato alla sua stessa figura. Ciò è riconoscibile, come spiegherò qui di seguito, sia nel cortile che nel piano nobile dell'ala meridionale.

Che gli affreschi della loggia sul cortile appartengano ad una precedente fase decorativa, lo si evince già dalle pitture sovrapposte sui due lati frontali, chiaramente staccate dallo stile dei rimanenti affreschi. Sulla parete corta settentrionale venne inserito uno stemma dei Giustiniani dipinto³⁴. Di fronte, su quella facciata della loggia che per prima incontra lo sguardo dell'osservatore, Vincenzo fece collocare uno scudo di pietra con lo stemma, fiancheggiato da due figure allegoriche che indicano la provenienza genovese dei Giustiniani e che vennero realizzate giustamente dal pittore genovese Bernardo Castello³⁵ (fig. 5).

Allacciandosi alle due storie preesistenti nella volta della loggia illustranti fatti bellicosi, Vincenzo scelse per la decorazione della facciata meridionale del cortile ugualmente un tema militare. È possibile che il cor-

²⁸ Christoph Weber, Michael Becker, *Genealogien zur Papstgeschichte, Zweiter Teil*, Stuttgart 1999, 475. Feci, Bortolotti, Bruni, *op. cit.* alla nota 12, p. 369.

²⁹ Scheda di Loredana Lorzio in *Caravaggio e i Giustiniani*, *op. cit.* alla nota 14, 191. Weber, *op. cit.* alla nota 28, pp. 711-712.

³⁰ Borsi, Quinterio, *op. cit.* alla nota 6, pp. 69-79. Strunck, *op. cit.* alla nota 19, pp. 109-111.

³¹ Giovanna Capitelli, *La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, *op. cit.* alla nota 14, pp. 115-128, qui p. 120. Strunck (*ibid.*), pp. 111-113.

³² Qui e per il seguito: Capitelli, *op. cit.* alla nota 31 e Rossella Vodret, *Le vicende ottocentesche della collezione Giustiniani, Vincenzo Giustiniani e Giovanni Torlonia*, *ibid.*, pp. 131-138.

³³ Salerno, *op. cit.* alla nota 20, p. 26. Capitelli, *op. cit.* alla nota 31, p. 122.

³⁴ Maria Vittoria Brugnoli, *I primi affreschi nel palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'arte", n. XLII, a. 1957, pp. 241-254, qui pp. 241-242.

³⁵ Salvatore Enrico Anselmi, *L'attività di Bernardo Castello nel palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano. Nuove riflessioni*, in "Studi romani", n. 49, 2001, pp. 111-117. Sia questi affreschi che quelli di Castello nella Sala di Psiche dovrebbero risalire al 1605.



Fig. 5. Palazzo Giustiniani. Loggia al piano nobile. Vista d'insieme con una statua d'imperatore, lo stemma Giustiniani e le allegorie di Bernardo Castello sulla parete corta.

³⁶ Questa ipotesi formulata da Michele Campisi viene approfondita in uno specifico studio condotto attualmente insieme a Eckhard Leuschner. Documenti relativi all'affresco di Tempesta in Brugnoli, *op. cit.* alla nota 34, pp. 241, 253-254.

teo trionfale raffigurato da Antonio Tempesta tra il 1603 e il 1605, oggi appena riconoscibile, dovesse alludere al presumibile avo antico dei Giustiniani e cioè all'imperatore Giustiniano³⁶. Che questo erede di antiche tradizioni fosse stato allo stesso tempo un sovrano cristiano, lo sottolineava un medaglione ugualmente realizzato dal Tempesta sulla facciata orientale del cortile. Tale medaglione raffigurava la Hagia Sophia donata da Giustiniano ed evocava così anche Costantinopoli: la presunta prima patria della famiglia Giustiniani³⁷.

Le statue collocate nella zona dell'ingresso completavano il programma: antichi imperatori nella loggia e dodici busti d'imperatori nella Sala



Grande del piano nobile simulavano quasi una “fila di avi” per i discendenti di Giustiniano³⁸. Nel 1603 trovò posto nella nicchia di fronte all’ingresso principale una *Giustizia* – un’importante virtù dei principi, presente come tale anche nel dipinto sul soffitto della Sala Grande (fig.4)³⁹, legata però nel contesto di Bassano più specificatamente all’imperatore Giustiniano e al suo famoso *corpus iuris civilis*: pubblicato da Silvestro Aldobrandini col titolo *Commentarium in librum primum Institutionum Iustiniani*, a Venezia nel 1548. La giustizia nel cortile introduceva quindi un “leitmotiv” che poi sarebbe stato formulato in modo più raffinato negli affreschi di Francesco Albani e Paolo Guidotti.

Come si evince da quanto detto finora, il visitatore, già entrando nel palazzo, si vedeva confrontato con i diversi ruoli impersonati da Vincenzo Giustiniani: il banchiere che ebbe un titolo nobiliare solo nel 1605 e che per la sua provenienza da Chios sarebbe stato visto a Roma come uno straniero, costruì per se stesso una tradizione che dagli imperatori pagani conduceva ad un imperatore cristiano e da Costantinopoli a Genova, per illustrare in questo modo come egli fosse radicato nella cultura romana e quindi in quella italiana. Gli affreschi a carattere militare, ingannando l’esistenza del tutto pacifica di un finanziere quale fu Vincenzo, suggeriscono trattarsi della dimora di un nobile condottiero. Vincenzo, che nel 1586 aveva ricevuto il “cavalierato di San Paolo”, ufficio vacabile istituito da Sisto V⁴⁰, fece incoronare di conseguenza il suo stemma nella Sala Grande e nella Stanza della Primavera con un elmo da cavaliere (fig.4,6) ed

Fig.6. Palazzo Giustiniani. Stanza della Primavera, particolare: angolo della volta con lo stemma Giustiniani/Spinola.

³⁷ Joseph Connors, *Borromini, Hagia Sophia and S. Vitale*, in Cecil L. Striker (a cura di), *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, Mainz 1996, pp. 43-48, qui p. 44.

³⁸ I documenti relativi alla collocazione delle statue (anche quelli riguardanti la “Giustizia”) verranno pubblicati da Michele Campisi. I dodici busti d’imperiali, nonché le statue d’imperiali nella loggia compaiono anche nell’inventario del 1638: Gallottini, *op. cit.* alla nota 20, p. 150.

³⁹ Non è chiaro se qui si tratti di un affresco preesistente, che venne solo adattato dai Giustiniani. Le due virtù, che incorniciano lo stemma dei Giustiniani, ad ogni modo s’inseriscono sensatamente nel programma complessivo del palazzo, cfr. *infra* nota 138.

⁴⁰ Feci, Bortolotti, Bruni, *op. cit.* alla nota 12, p. 367.

Fig. 7. Palazzo Giustiniani.
Pianta del Piano nobile.

1. Loggia;
2. Sala Grande;
3. Sala di Psiche;
4. Stanza della Primavera;
5. Stanza dell'Estate;
6. Stanza del Parnaso;
7. Stanza dell'Inverno;
8. Stanza dell'Autunno;
9. Cappella;
10. Sala della Felicità Eterna;
11. "Camerino" di Diana;
12. Galleria.

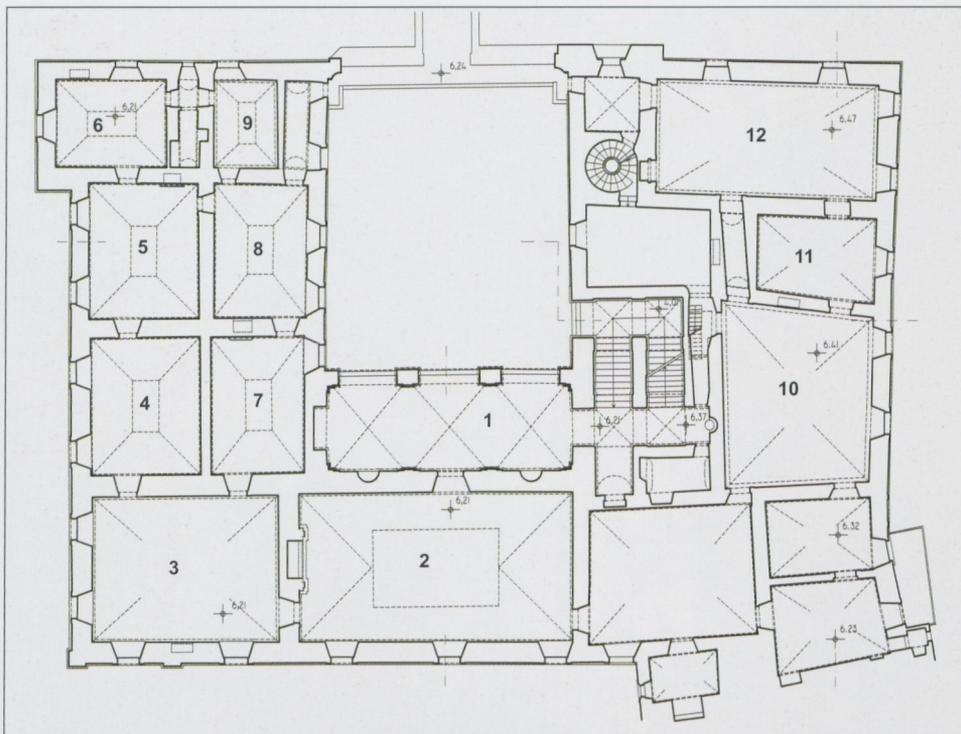


Fig. 8. Palazzo Giustiniani. Stanza dell'Estate.
Paesaggio incorniciato da anguille e rose
araldiche.



⁴¹ Paolo Portoghesi, *I Palazzi Giustiniani a Bassano di Sutri e a Roma*, in "Bollettino d'arte", n. XLII, a. 1957, pp. 222-240, qui pp. 229-235.

⁴² Accanto al contributo di Paola Cherubini nel presente volume, vanno qui ancora menzionati: Brugnoli, *op. cit.* alla nota 34, pp. 241-251; Silvia Danesi Squarzina, *Natura morta e collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento*, in Silvia Danesi Squarzina, *Natura morta, pittura di paesaggio e il collezionismo a Roma nella prima metà del Seicento. Italia, Fiandre, Olanda, il terreno di elaborazione dei generi*, Città di Castello 1996, pp. 9-75, qui pp. 18-19; Salvatore Enrico Anselmi, *Le Sale delle Stagioni nel palazzo Giustiniani-Odescalchi di Bassano Romano. Un esempio di volte palinsesto in età moderna*, in "Studi Romani", n. 49, 2001, pp. 391-396.

⁴³ Le anguille vennero menzionate già da Anselmi, *op. cit.* alla nota 42, p. 394. La precisa datazione a prima del 1572 è stata resa possibile solo dagli studi di Paola Cherubini sulla storia della famiglia (nel presente volume).

⁴⁴ *Galleria Giustiniana*, vol. I, tav. 20.

eresse successivamente nel parco una fortezza pseudomedievale⁴¹ – una rocca dove rifugiarsi in un'epoca niente affatto cavalleresca.

Così come nel cortile, egli proseguì anche nel piano nobile il programma iconografico iniziato dagli Anguillara. Sulla questione fino a che punto si estendesse la decorazione dell'ala meridionale al momento della vendita a Giuseppe Giustiniani nel 1595 esistono differenti opinioni⁴². Le grottesche nella Sala dell'Estate (fig. 7, n. 5) fanno parte senza dubbio delle prime opere d'arte realizzate nel palazzo e datano ad ogni modo a prima del 1572, come mostrano le rose e le anguille ivi incorporate, tratte dagli stemmi degli Anguillara e degli Orsini⁴³ (fig. 8). Si nota tuttavia che la personificazione di Cerere al centro (fig. 9) è una libera variazione pittorica su una scultura in possesso dei Giustiniani: l'atteggiamento del corpo e della testa, la cornucopia e il drappeggio presentano stretti paralleli con una figura successivamente pubblicata (ma raffigurata da un altro punto di vista) nella raccolta d'incisioni di antichità di Vincenzo Giustiniani (fig. 10)⁴⁴. Se non lo si vuole



Fig. 9. Palazzo Giustiniani. Stanza dell'Estate.
Affreschi della volta.

liquidare come un caso fortuito, allora sono ipotizzabili due possibili spiegazioni: o la scultura era stata da sempre a Bassano, era servita già prima del 1572 come modello per l'affresco ed era stata acquistata poi da Giuseppe Giustiniani assieme al palazzo, oppure la Cerere dipinta venne inserita solo dopo il 1595 per creare un riferimento tangibile alla collezione di antichità di Giustiniani. Le immagini al centro delle Stanze dell'Estate (fig. 9), dell'Autunno (fig. 11) e dell'Inverno (fig. 12), immagini concepite tutte inequivocabilmente dallo stesso artista e stilisticamente differenti dalla ninfa sdraiata della Stanza della Primavera (fig. 13), sarebbero state realizzate di conseguenza tutte solo su committenza di Giustiniani – un'ipotesi che forse futuri lavori di restauro potranno convalidare o confutare.

Antonio Tempesta ricevette alla fine del 1604 da Vincenzo Giustiniani 136 scudi "in conto delle pitture che fa nel palazzo, e cortile di bassano"⁴⁵. I lavori nel palazzo così documentati, vengono per lo più messi in collegamento con il completamento delle quattro Stanze delle Stagioni⁴⁶, ma è da valutare se si potessero riferire anche alla cappella o alla Stanza del Parnaso (fig. 7, n. 6 e 9)⁴⁷. Come nella maggior parte dei predetti ambienti, pure in quest'ultimo (figg. 14-15) le grottesche contengono motivi riconducibili alla serie d'incisioni del Tempesta "Esemplare del Disegno in Gratia dei Principianti nell'Arte della Pittura & Scultura"⁴⁸. Inoltre i due medaglioni con paesaggi nella Stanza del Parnaso si pongono, sia per la loro composizione che per il brillante colorismo, molto vicini ai paesaggi nel palazzo romano dei Giustiniani attribuiti al Tempesta (figg. 16-17)⁴⁹. L'alta qualità pittorica degli affreschi nella Stanza del Parnaso pone questa ben al di



Fig. 10. Roma. Biblioteca Casanatense: *Galleria Giustiniana*, Vol. I, tav. 20.
Abbondanza.

⁴⁵ Brugnoli, *op. cit.* alla nota 34, p. 254.

⁴⁶ *Ibid.*, 250. Danesi Squarzina 1996, *op. cit.* alla nota 42, pp. 18-19. Anselmi, *op. cit.*, alla nota 42, pp. 393-396.

⁴⁷ Ulteriori chiarimenti su questo punto si aspettano da Eckhard Leuschner.

⁴⁸ *The Illustrated Bartsch*, vol. 37, 213-223, nn. 1378-1387.

⁴⁹ Borsi, Quinterio, *op. cit.* alla nota 6, pp. 112, tav. II, V. Silvia Danesi Squarzina ha fatto notare che una ricevuta di pagamento del maggio 1603 sembra riguardare i lavori di Tempesta nel palazzo romano dei Giustiniani: Danesi Squarzina, *op. cit.* alla nota 42, p. 18. Evidenti paralleli sussistono anche tra alcune decorazioni a grottesche del palazzo romano e la citata serie d'incisioni di Tempesta: cfr. Danesi Squarzina 1998, *op. cit.* alla nota 16, pp. 110-111.

Fig. 11. Palazzo Giustiniani. Stanza dell'Autunno.
Affreschi della volta



Fig. 12. Palazzo Giustiniani. Stanza dell'Inverno.
Affreschi della volta



Fig. 13. Palazzo Giustiniani. Stanza della Primavera.
Affreschi della volta



Figg. 14-15. Palazzo Giustiniani. Stanza del Parnaso.
 Vista d'insieme della volta e particolare di Apollo, Minerva, Pan e le Muse.



Fig. 16. Palazzo Giustiniani. Stanza del Parnaso. Paesaggio.



Fig. 17. Roma. Palazzo Giustiniani. Paesaggio



Fig. 18. Palazzo Giustiniani. Stanza del Parnaso. Grottesche.



Fig. 19. Palazzo Giustiniani. Stanza del Parnaso. Aquila con motto.

sopra della decorazione delle altre quattro stanze. L'ingegnosa originalità e l'erotica vitalità delle grottesche (fig. 18), la delicata atmosfera dei paesaggi e l'inebriante policromia dell'insieme testimoniano il gusto stravagante e la raffinatezza cittadina del nuovo committente, che qui si staccò dagli affreschi piuttosto provinciali degli Anguillara, insediando uno standard di qualità per le sue future committenze a Bassano⁵⁰.

Mentre nelle quattro Sale delle Stagioni Vincenzo Giustiniani riprese e completò il programma iniziato dagli Anguillara, la tematica della Stanza del Parnaso è chiaramente improntata sul nuovo signore di Bassano. Le due carte geografiche di Chios e Genova sui lati lunghi della stanza indicano la provenienza di Vincenzo, mentre sui lati corti vengono spiegati allegoricamente con motti latini i simboli dello stemma Giustiniani. L'aquila dei Giustiniani è qui combinata con le iscrizioni *IUSTA SUM ET CUM IUSTIS MANEO* e *IUPPITER ME MISIT CUM IUSTIS* (fig. 19), mentre il castello, ugualmente presente nello stemma, viene commentato con i motti *SIC ANIMO IN ADVERSIS* e *GLORIA ET DIVITIE IN DOMO EIUS*. Da notare qui è soprattutto l'esplicita associazione dell'animale dello stemma con l'aquila di Giove e l'impegno dei Giustiniani per la giustizia – questi due aspetti hanno un ruolo importante anche in altre stanze del palazzo, come vedremo in seguito.

La raffigurazione centrale che dà il nome alla Sala del Parnaso, continua in modo sensato il programma delle quattro precedenti stanze: dopo che il visitatore ha percorso le Sale delle Stagioni, incontra qui personalmente Apollo, cioè il Sole, che in un certo senso "regna" sulle stagioni e quindi è un ideale "alter ego" per il feudatario sulla sua tenuta. Come figura d'identificazione Vincenzo tuttavia non si scelse l'Apollo delle avventu-

re galanti noto dalle letture di Ovidio, né tanto meno l'Apollo bellico vincitore su Pitone, ma l'Apollo sul Parnaso circondato dalle Muse e da Minerva, la Dea delle Arti. Le nature morte con strumenti negli angoli della stanza approfondiscono il tema delle muse, illustrando lo spiccato interesse di Vincenzo per le Arti e in particolare per la musica. Nel suo *Discorso sopra la musica* Giustiniani riferiva "che nella mia fanciullezza mio padre b. m. mi mandò alla scola di musica" – e anche più tardi aveva spesso, con "gentiluomini diversi", tratto godimento dalla musica a casa propria⁵¹.

La Stanza del Parnaso, che probabilmente servì da studiolo⁵² e forse anche da sala di musica, affacciava direttamente sul giardino, nel quale – stando alle descrizioni dello stesso Giustiniani – c'era ugualmente un "Monte Parnasso"⁵³. Evidentemente Vincenzo voleva che la parte privata della sua residenza venisse intesa come "regno delle muse", mentre nella zona di accoglienza cercò di manifestare dignità imperiale e pretese cavalleresche – due facce dello stesso ideale di sovrano, espresse nel motto "Arte et Marte"⁵⁴.

La Sala di Psiche

Completata la decorazione delle stanze private nell'ala meridionale, l'attenzione si concentrò sullo spazioso salone, che costituiva l'inizio di questa sequenza di ambienti e serviva presumibilmente sia da sala di ricevimento che da salone per le feste (fig.7,n.3). Per la sua decorazione venne ingaggiato Bernardo Castello, anche lui originario di Genova come la famiglia Giustiniani⁵⁵. Castello (1557? -1629) era considerato, nell'ultimo decennio del XVI secolo, il miglior specialista di affreschi della capitale ligure ed era già da molto tempo in contatto con la famiglia Giustiniani, come attesta la pala d'altare raffigurante *La predica di San Vincenzo Ferreri*, databile secondo l'iscrizione nel 1584 e collocata nella cappella della famiglia Giustiniani in Santa Maria sopra Minerva a Roma⁵⁶. Nel 1602-03 e di nuovo dal maggio 1604 l'artista soggiornò a Roma e forse proprio in quegli anni entrarono a far parte della collezione Giustiniani alcuni suoi dipinti e disegni⁵⁷. Il cardinale Benedetto inoltre potrebbe averlo aiutato, con il suo intervento, ad ottenere nell'agosto del 1604 la prestigiosa committenza per l'altare della Navicella nella Basilica vaticana. Castello lavorò a una tavola su lavagna, sostituita un ventennio più tardi da un affresco del Lanfranco, fino all'agosto del 1605⁵⁸. Nell'aprile di quell'anno egli si era recato a Bassano e vi aveva realizzato le storie di Psiche (fig.20), per le quali l'ultimo pagamento risulta registrato nel giugno del 1605. Forse anche questa committenza si deve a Benedetto Giustiniani, il cui stemma appare di fronte a quello di Vincenzo al centro dei due lati maggiori della sala. Vincenzo Giustiniani fu così contento del lavoro del genovese che gli pagò, oltre al prezzo stabilito di 150 scudi, ancora 50 scudi come "mancia e donativo"⁵⁹.

Castello era considerato un "pictor doctus" che intratteneva contatti con autori come il Tasso e il Marino. Creò spesso illustrazioni ispirate ad opere letterarie, sia in grafica a stampa che in affreschi. Perciò non c'è da meravigliarsi se anche a Bassano trattò una materia letteraria: la storia di Amore e Psiche raccontata da Apuleio nell'*Asino d'oro*⁶⁰.

L'antico racconto descrive Psiche come la figlia di un re, venerata come una dea per la sua straordinaria bellezza. Questo aveva suscitato l'invidia di Venere che di conseguenza aveva ordinato a suo figlio Amore, di far innamorare Psiche della creatura maschile più meschina. La prima immagi-

⁵⁰ Mi sembra difficilmente immaginabile che il peraltro sconosciuto "Antonio Gaio da Bassano", che pose la firma in un angolo della volta, fosse competente per tutta la decorazione; presumibilmente la firma si riferisce solo alle nature morte sulle quali venne apposta. Oltre a Gaio venne pagato per questi affreschi anche un "Marcantonio Piemontese" – potrebbe trattarsi di un aiutante di Tempesta specializzato in grottesche? (Brugnoli, *op. cit.* alla nota 34, p. 254).

⁵¹ Giustiniani, *op. cit.* alla nota 22, pp. 18, 20. La formulazione di Giustiniani lascia aperto se egli partecipasse a questi concerti privati come ascoltatore o anche come musicista.

⁵² Ciò si desume dalla forma, collocazione e decorazione della stanza. Cfr. Patricia Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces. Use and the art of the plan*, Cambridge/London 1990, pp. 4-6.

⁵³ Giustiniani, *op. cit.* alla nota 22, p. 62.

⁵⁴ Cfr. Claudia Brink, *Arte et marte. Kriegskunst und Kunstliebe im Herrscherbild des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, München 2000.

⁵⁵ Qui e per il seguito vedi Maria Vittoria Brugnoli, *Il soggiorno a Roma di Bernardo Castello e le sue pitture nel palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'arte", n. XLII, a. 1957, pp. 255-265.

⁵⁶ Scheda di Giovanna Grumo in *Cara-vaggio e i Giustiniani*, *op. cit.* alla nota 14, pp. 188-189.

⁵⁷ Grumo, *op. cit.* alla nota 56, p. 188. Danesi Squarzina 1997, *op. cit.* alla nota 16, pp. 768, 770, 781. Regina Erbrant, *Der Genueser Maler Bernardo Castello, 1557? - 1629. Leben und Ölgemälde*, Freren 1989, pp. 119, 292-293, 305. Regina Erbrant, *Bernardo Castello*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 17, 1997, p. 202.

⁵⁸ Brugnoli, *op. cit.* alla nota 55, p. 257. Erbrant 1989, *op. cit.* alla nota 57, pp. 38-39. Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997, pp. 252-253, fig. 41.

⁵⁹ Brugnoli, *op. cit.* alla nota 55, p. 265.

⁶⁰ Apuleio, *Dell'Asino d'Oro. Tradotto per M. Angelo Firenzuola Fiorentino*, Venezia 1565.



Fig. 20. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
La volta affrescata da Bernardo Castello.

ne del ciclo (sul lato occidentale della volta) mostra come il padre di Psiche consulti l'oracolo di Mileto (fig. 21). Il padre è preoccupato perché sua figlia, sebbene sia ammirata da tutti, non ha ancora trovato uno sposo. L'oracolo è raffigurato come una statua di Apollo, sul cui zoccolo Castello – in un certo senso sotto la protezione del dio delle arti – firmò e datò la sua opera. L'oracolo sa ciò che Venere non presagisce ancora: e cioè che Amore si è innamorato di Psiche. Dice quindi al re che Psiche non sposerà nessun uomo mortale, ma un mostro, che ha il potere su tutto il mondo.

Per disposizione di Apollo Psiche viene quindi esposta su un monte in attesa che arrivi il predetto mostro. Come si vede nel secondo affresco (fig. 22), il dio dei venti Zefiro la porta attraverso l'aria in un meraviglioso palazzo. Lì, protetto dall'oscurità, le fa visita il suo sposo, che le ordina tuttavia di non cercare mai di scoprire la sua identità.

Desolata nella sontuosa dimora Psiche, presa da una irrimediabile nostalgia, chiede a Zefiro di portarle per compagnia le due sorelle. Esse invidiose per la inattesa fortuna di Psiche cercano di seminar zizzania



Fig. 21. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Il padre di Psiche davanti all'oracolo.



Fig. 22. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Psiche rapita da Zefiro.



Fig. 23. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Psiche e le sue sorelle.



Fig. 24. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Psiche sorprende Amore

(fig. 23), incitando la sorella a non tener conto del divieto di Amore, facendole credere di essere sposata con uno spaventoso serpente.

La quarta scena della serie raffigura il momento fatale in cui Psiche si avvicina al letto matrimoniale con una lampada e un coltello (fig. 24).



Fig. 25. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Psiche davanti a Venere



Fig. 26. Palazzo Giustiniani. Sala di Psiche.
Psiche e Proserpina

La giovane donna vuole farsi chiarezza sull'identità del partner ed eventualmente ucciderlo se dovesse rivelarsi veramente un serpente. Ma giunta davanti al letto dove l'amante giace in riposo scorge un bellissimo giovane, del quale s'innamora immediatamente. Una goccia di olio bollente cadendo dalla lampada lo sveglia. In preda all'ira Amore abbandona Psiche afflitta a morte; ma anche lui soffre pene d'amore. In questo modo Venere apprende solo ora, arrabbiandosi profondamente, che suo figlio l'ha raggirata con Psiche.

Il quinto episodio si svolge nel palazzo di Venere (fig. 25). "Consuetudo", una serva della dea, insulta Psiche e la trascina per i capelli davanti alla suocera. Per punizione della sua infedeltà Venere assegna a Psiche quattro compiti, l'ultimo e più difficile dei quali viene descritto nel sesto affresco (fig. 26): deve pregare Proserpina, la dea degli Inferi, di darle un po' della sua bellezza in una scatolina. Ma di nuovo Psiche vittima della sua maldestra curiosità non riesce a trattenere il desiderio di guardare il dono della dea e aperta la scatola cade così in un coma dal quale la risveglia Amore, che nel frattempo l'ha perdonata.

Il grande affresco al centro della volta (fig. 20) raffigura il lieto fine della storia. Gli dèi olimpici si sono riuniti intorno al trono di Giove. Sul margine destro siedono Bacco con la corona di pampini, Marte armato ed Ercole vestito con una pelle di leone; sul margine sinistro si riconoscono Minerva con l'elmo, Apollo con la sua lira e Mercurio con il cappello alato. Dietro a Mercurio ci sono le tre Grazie, accanto a loro Amore nudo e al centro del dipinto Psiche, che riceve da Giove la bevanda dell'immortalità. In questo modo ella viene accolta tra gli dèi e ora in conformità al suo nuovo rango può sposare l'immortale Amore. Psiche "viene condotta à gloria eterna", riferisce Boccaccio nella sua *Genealogia de gli dei*, "et ivi dall'amore partorisce il piacere, cio è la diletatione, et letitia sempiterna"⁶¹.

⁶¹ Giovanni Boccaccio, *Genealogia de gli dei (...)*. Tradotti et adornati per M. Giuseppe Betussi da Bassano, Venezia 1554, p. 91v.



Fig. 27. Roma. Villa Farnesina. Loggia di Psiche. *Le tre Grazie*.

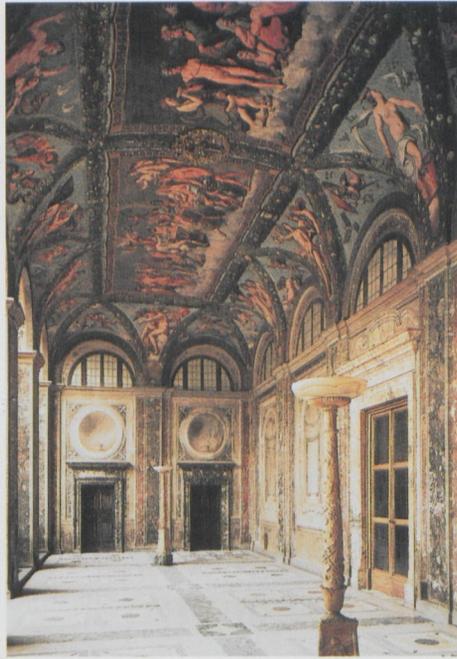


Fig. 28. Roma. Villa Farnesina. Loggia di Psiche. *Vista d'insieme*.

Forse Vincenzo Giustiniani aveva in mente proprio questo, quando alcuni anni più tardi affidò a Paolo Guidotti la creazione della Sala della Felicità Eterna nell'ala settentrionale.

Apollo che Castello, nel dipinto centrale del soffitto, spinse così eminentemente in primo piano e che nel sottostante episodio a Mileto compare ancora come statua, è – stando a Boccaccio – il vero padre di Psiche⁶² e prepara l'osservatore al tema delle stanze successive: Apollo domina come dio del Sole sulle stagioni, alle quali sono dedicate appunto le quattro stanze attigue, e come dio delle Arti regna sulle Muse, che incontreranno l'osservatore nella Stanza del Parnaso. Giustamente Apollo è già circondato nella Sala di Psiche da altri "amanti dell'arte" (Minerva, le Grazie e Mercurio famoso per la sua eloquenza). Ma perché non venne scelto per la stanza un programma con Apollo protagonista dell'azione? Non si sarebbe inserita meglio nel contesto dell'intera ala una serie di amori del dio del Sole? Che cosa c'entra la storia di Amore e Psiche con la funzione e la tematica dell'appartamento nell'ala meridionale?

Cominciamo a rispondere a queste domande dando dapprima uno sguardo alla tradizione dei motivi. La Venere tutta nuda, vista di spalle nell'affresco centrale, cita rovesciata una delle Grazie di Raffaello, che si possono ammirare nella Loggia di Psiche della Villa Farnesina (figg. 27-28) e rinvia così al famosissimo modello romano che ispirò le successive rappresentazioni del tema⁶³. Gli artisti di formazione romana Perin del Vaga e Giovanni Battista Castello, a Genova avevano dato forma artistica a cicli raffaelleschi dedicati a Psiche, con i quali gareggiarono poi i collaboratori dello stesso Giovanni Battista, Luca Cambiaso, Andrea Semino e il di lui allievo Bernardo Castello, in altre opere genovesi simili⁶⁴. Nella seconda metà del XVI secolo la storia di Psiche era un tema di moda, che trovò sempre nuove variazioni nei palazzi dell'alta società genovese. Nel consiglio degli dèi si vedeva rispecchiata la propria esistenza privilegiata⁶⁵. Riprendendo questa moda Vincenzo Giustiniani volle manifestare evidentemente la sua appartenenza alla "high society" genovese. L'originalità non

⁶² Ibid., p. 90r.

⁶³ *La loggia di Psiche*, Roma 1996.

⁶⁴ Kathrin Höltge, *Die Freskenprogramme der Pallavicino-Paläste. Untersuchungen zur Rezeption von mythologischen Sujets in der Genueser Monumentalmalerei des 16. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1996.

⁶⁵ Ibid., pp. 245, 247-249, 258-259. Ci sarebbe da riflettere se Vincenzo spingesse l'identificazione addirittura fino al punto da proiettare se stesso nel consiglio degli dei. Il *Marte* ha chiaramente lineamenti più individuali delle rimanenti figure dell'affresco, vale a dire che potrebbe trattarsi di un ritratto. Ma poiché fino ad oggi non sono noti ritratti di Vincenzo Giustiniani risalenti a quegli anni e quindi mancano riferimenti per un confronto, ciò può rimanere solo a livello d'ipotesi.

era poi molto importante, tant'è che gli affreschi di Castello a Bassano ripetono composizioni realizzate da lui alcuni anni prima a Palazzo Lercari in Via Conservatori del Mare a Genova⁶⁶.

A Bassano le pitture formano, con le loro pacate e chiare composizioni e con la loro brillante policromia, un'eco dello stile classico di Raffaello, sebbene manieristicamente filtrato dai modelli genovesi di Castello⁶⁷. Ma proprio nel confronto con il prototipo romano diventa chiaro il messaggio completamente diverso del ciclo di Bernardo. Gli affreschi della Villa Farnesina erano stati realizzati poco prima del matrimonio del committente, avevano preso la fonte letteraria come pretesto per riprodurre nudi femminili in quante più possibili posizioni affascinanti e descritto con grande passione il banchetto nuziale degli dèi⁶⁸. Quando invece Vincenzo Giustiniani affidò la committenza a Castello, era già sposato da oltre quindici anni⁶⁹, e quindi le sue nozze non potevano essere stato il motivo per la scelta di questo tema. A differenza del personaggio sensuale raffigurato da Raffaello, la Psiche di Castello appare sempre pudicamente vestita. Inoltre Bernardo selezionò altri momenti della storia rispetto a Raffaello. Sminuendo la carica erotica degli episodi, il potenziale allegorico del testo entrava più vigorosamente in primo piano⁷⁰: Psiche, secondo Boccaccio simbolo dell'“anima rationale”⁷¹, viene indotta in tentazione, compie un errore, se ne pente, lo espia e raggiunge infine il perdono; dopo aver percorso vie terrene sbagliate viene accolta benevolmente in cielo.

L'accentuazione moraleggiante del tema, che rende piuttosto improbabile l'orientamento sul Marino supposto dalla Brugnoli⁷², potrebbe accordarsi con un voluto utilizzo multifunzionale dell'appartamento di Bassano. Prima che a partire dal 1607 fosse riedificata l'ala settentrionale del palazzo, esisteva solo nell'ala meridionale uno spazio residenziale di rappresentanza adeguato all'altissimo livello sociale di un cardinale. Poiché sia nella Sala di Psiche che nell'attigua Stanza della Primavera si trovano sia lo stemma di Vincenzo che quello di Benedetto Giustiniani⁷³ e nella sala c'erano un tempo anche i ritratti di entrambi i fratelli⁷⁴, si può supporre che l'ala meridionale fosse in origine, quantomeno temporaneamente, utilizzata da entrambi⁷⁵. La possibilità d'interpretare in senso cristiano la storia di Psiche raffigurata pudicamente, potrebbe aver reso accettabile anche al cardinale Benedetto questa decorazione – cosa certo impossibile nel caso di un ciclo con le avventure galanti di Apollo.

Come nel programma decorativo del cortile, che faceva confluire nella figura di Giustiniano tradizioni antico-imperiali e cristiane, anche nel piano nobile sembra essere stato importante per Vincenzo collegare ai temi iconografici antichi e alle forme decorative antichizzanti il patrimonio di idee cristiane. La pittura con grottesche all'antica, lo stile di Castello formatosi al classicismo di Raffaello e la monumentalità statuaria delle deità antiche nelle Stanze delle Stagioni cercano di dare una forma adeguatamente “antichizzante” a iconografie tratte dalla letteratura antica e dalla mitologia. In questo modo viene sottilmente allusa l'“antica grandezza” della famiglia Giustiniani e la sua tradizione risalente presumibilmente all'antichità. Allo stesso tempo però le scene hanno senso anche dal punto di vista cristiano. Ciò non vale solo per la Sala di Psiche, ma per tutta la decorazione dell'ala meridionale: mentre cioè nella Stanza del Parnaso il dominatore pagano delle stagioni entra in scena nella figura di Apollo, nella cappella attigua gli viene opposto il Dio Padre che, nelle quattro scene di miracoli dei quadri riportati,

⁶⁶ Höltge, *op. cit.* alla nota 64, pp. 235 segg.

⁶⁷ Dettagli delle composizioni sono ispirati inoltre ad una serie d'incisioni da disegni del fiammingo Michiel Coxie, *The Illustrated Bartsch*, vol. 29, pp. 194-227. Gli affreschi di Bernardo furono a loro volta fonti d'ispirazione per successivi artisti; ad esempio l'*Assunzione di Santa Maria Madalena* di Lanfranco (Napoli, Capodimonte) potrebbe essere stata stimolata dalla *Psiche rapita da Zefiro*.

⁶⁸ Michael Rohlmann, *Von allen Seiten gleich nackt: Raffaels Kompositionskunst in der Loggia di Psiche der Villa Farnesina*, in “Wallraf-Richartz-Jahrbuch”, n. 63, 2002, pp. 71-92.

⁶⁹ Feci, Bortolotti, Bruni, *op. cit.* alla nota 12, p. 367.

⁷⁰ Cfr. Höltge, *op. cit.* alla nota 64, pp. 204, 236.

⁷¹ Boccaccio, *op. cit.* alla nota 51, p. 91r.

⁷² Brugnoli, *op. cit.* alla nota 55, p. 262; espresse la supposizione che Marino avesse discusso nel 1605 con Castello la scelta dei temi. L'“Allegoria”, che Marino prepose alla Storia di Psiche nel Canto Quarto del suo *Adone*, appare tuttavia come la parodia di un'interpretazione moraleggiante e quindi non può essere giustamente presa in considerazione come ispirazione per le decorazioni di Bassano, tanto più che queste sono appunto chiaramente derivate dai precedenti affreschi di Castello a Palazzo Lercari.

⁷³ Lo stemma di Vincenzo è sormontato dalla corona di principe, quello di Benedetto invece dal cappello cardinalizio (cfr. fig. 20).

⁷⁴ I ritratti sono menzionati in un inventario inedito del 1656 sul quale ha richiamato gentilmente la mia attenzione Michele Campisi.

⁷⁵ Quando il cardinale Benedetto si recava in visita a Bassano, potrebbe aver alloggiato nelle Stanze dell'Inverno e dell'Autunno, che conducevano alla cappella, mentre Vincenzo occupava le Stanze della Primavera e dell'Estate con l'attigua Stanza del Parnaso. Sua moglie Eugenia Spinola, che normalmente condivideva forse il piano nobile con Vincenzo (lo stemma di lei e quello di lui sono visibili nella Stanza della Primavera: fig. 6), in questo caso veniva probabilmente sistemata nell'appartamento al pianterreno. Non era inconsueto mettere a disposizione di un ospite di alto rango il proprio appartamento: Waddy, *op. cit.* alla nota 52, p. 282. Come cardinale il rango di Benedetto era incomparabilmente più alto di quello di Vincenzo che vantava solo il titolo di marchese (cfr. Waddy, pp. 3-6).



mostra il *suo* dominio sulla natura – un dominio di gran lunga superiore al potere di Apollo (fig. 29)⁷⁶.

Vincenzo Giustiniani, scegliendo per gli affreschi della Sala di Psiche un pittore di successo proveniente da Genova e un tema di moda, che non poteva mancare nei palazzi dell'alta società genovese, manifestò la sua appartenenza alla classe dirigente ligure. Diversamente però dalla maggior parte dei cicli genovesi, a Bassano non sta al centro il voluttuoso banchetto nuziale degli dèi; anzi l'accento cade su Giove che attraverso la sua benevole azione porta a lieto fine la storia. Il punto focale così fissato acquista particolare peso proprio grazie al fatto che l'aquila, nell'affresco centrale messa ai piedi di Giove, occupa un posto eminente anche sotto i cartocci nei quattro angoli della volta (fig. 20). Poiché ogni osservatore poteva mettere in rapporto l'aquila dello stemma dei Giustiniani con l'animale simbolo di Giove, nella Stanza di Psiche il saggio e sovrano padre degli dèi era interpretabile come un mitologico "alter ego" dei Giustiniani. Il riferimento di Giove allo stemma di famiglia (già nella Stanza del Parnaso formulato negli emblemi della volta: cfr. fig. 19) e il ruolo chiave del padre degli dèi nella storia di Amore e Psiche potrebbero avere fornito un ulteriore motivo per la scelta del tema, permettendo ai Giustiniani di proiettarsi nell'immagine del benigno sovrano.

Fig. 29. Palazzo Giustiniani. Cappella. Vista d'insieme della volta.

⁷⁶ Nei quattro affreschi laterali della cappella cadono quaglie e manna dal cielo, Mosè fa sgorgare l'acqua dalle rocce e parla con il faraone sulle piaghe mandate da Dio – si tratta cioè sempre d'imponenti interventi divini sulla natura. (Cibo e bevanda potevano naturalmente essere interpretati come un rinvio all'Eucarestia e all'"acqua della vita".)



Fig. 30. Palazzo Giustiniani. Sala della Felicità Eterna.

La volta affrescata da Paolo Guidotti. Al centro *La Felicità Eterna*, in basso *Il Giudizio di Salomone*, a destra *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, in alto *La decapitazione di Oloferne*, a sinistra *Susanna e i due anziani*.

La Sala della Felicità Eterna

VINCENTIUS IUSTINIANUS IOSEPHI F. A FUNDAMENTIS F. A. D. MDCVII, annuncia un'iscrizione sulla facciata dell'ala settentrionale⁷⁷. Quest'affermazione è stata confermata recentemente dai documenti trovati da Michele Campisi: le fondamenta per la costruzione aggiunta dell'ala settentrionale vennero gettate proprio nel 1607, mentre il completamento dell'edificio si protrasse comunque ancora fino al 1609. L'affrescatura delle nuove stanze iniziò nell'estate del 1609 a partire dalla galleria e dall'attiguo camerino (fig. 7, nn. 11-12). Nel 1610 invece vennero terminati gli affreschi di Paolo Guidotti nella Sala della Felicità Eterna (fig. 7, n. 10). Qui di seguito esaminerò questi tre cicli senza seguire la cronologia della loro realizzazione, ma rispettando la loro sequenza spaziale, in quanto essi vennero concepiti per essere visti da un visitatore secondo l'ordine con cui si attraversano tali stanze. Si raggiunge per prima la Sala della Felicità Eterna, poi il Camerino di Diana e solo alla fine la Galleria. In tal modo è possibile mettere in relazione tra di loro gli affreschi delle tre stan-

⁷⁷ Portoghesi, *op. cit.* alla nota 41, p. 224.

ze e vederli come unica sequenza crescente, dove ogni elemento costituisce il punto di partenza di quello successivo.

Documenti relativi a pagamenti attestano che la Sala della Felicità Eterna venne decorata tra il 4 luglio e il 5 ottobre del 1610 e quindi come ultima stanza del piano nobile⁷⁸. Forse per dipingerla si era aspettato relativamente a lungo, perché la sua forma irregolare comportava particolari difficoltà: la parete delle finestre infatti è leggermente più corta di quella opposta ad essa, cosa che rende impossibile una suddivisione ad angoli retti del soffitto. Paolo Guidotti risolse questo problema in modo magistrale, collocando un cerchio al centro della sua raffigurazione (fig.30). Dietro ai gruppi sculturali di figure, che sorreggono una trabeazione circolare, si dispiega una superficie indeterminata al modo della stoffa di una tenda; su questo sfondo sono applicati altri dipinti. È possibile che quest'idea fosse ispirata alla *Gerusalemme conquistata*, dove il Tasso aveva descritto similmente una tenda fittamente ornata da immagini di storie⁷⁹. Come attestano alcune storie letterarie, Guidotti conosceva molto bene l'epopea dei crociati; infatti lui stesso scrisse una *Gerusalemme distrutta* che si segnalava per la bizzarra trovata di contenere tanti versi quanti ne conteneva il poema del Tasso e perfino le medesime rime⁸⁰.

Paolo Guidotti Borghese (ca. 1560-1629) ha sempre affascinato i suoi biografi più per le sue stravaganze che per le sue opere d'arte⁸¹. Era pittore, scultore e architetto, poeta e musicista, dottore in utroque iure, matematico, astrologo, inventore di una macchina per volare (da lui stesso costruita e collaudata con grave danno personale). Nelle rovine del Colosseo, di notte, avrebbe sezionato dei cadaveri. Alcuni suoi contemporanei lo ritenevano pazzo, altri stimavano i suoi concetti e le sue invenzioni rarissime⁸². I suoi lavori gli procurarono non solo la nomina a Cavaliere di Cristo, ma anche il privilegio di poter portare il cognome del suo protettore Paolo V Borghese⁸³.

Lo stile idiosincratico di Guidotti si sottrae ad ogni inquadramento entro una determinata scuola. Per un certo periodo fu chiaramente sotto l'influenza di Caravaggio. Contini caratterizza gli affreschi di Bassano come un "compromesso assai suggestivo fra espressionismo, solennità volumetrica neo-cambiasca e caravaggismo (...) dove l'indole umoristica ben prossima al confine del caricaturale dell'artista riemerge prepotente, associata a una surreale solidità scultorea di tratto, e in più a un repertorio di semplificazioni anatomiche affatto astrattive"⁸⁴.

Ma osserviamo più esattamente la struttura del dipinto. In ogni angolo c'è un trono dove siede la personificazione di una virtù. La figura meglio conservata e più appariscente è un uomo che si è tagliato il petto e si è estratto il cuore che regge in una mano (fig.31). Faldi ha interpretato questa figura come *Il Sacrificio di Sè* e proposto per le rimanenti tre virtù le seguenti interpretazioni: *la Purezza* sarebbe simbolizzata dalla donna vestita di bianco con una colomba; il guerriero che con il piede destro calpesta una corona e uno scettro illustrerebbe *il Dispregio del Mondo*, e la donna che con lo sguardo rivolto verso il cielo tiene un libro in mano sarebbe *la Sapienza che discende da Dio*⁸⁵. Su ogni trono stanno accoccolati due putti "marmorei" che in parte guardano in giù verso le virtù e in parte accennano in su verso gli stemmi dei Giustiniani collocati sopra di essi. In questo modo indicano che Vincenzo Giustiniani possedeva tutte le virtù raffigurate o quantomeno che le aveva scelte come immagini guida. Le corone circolari sopra gli stemmi ripetono la forma della trabeazione circolare, sulla quale sono collocati gli stemmi; la trabeazione si presenta perciò come una "mega-corona" per le virtù di Giustiniani.

⁷⁸ Italo Faldi, *Paolo Guidotti e gli affreschi della "Sala del Cavaliere" nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'arte", n. XLII, a. 1957, pp. 278-295, qui pp. 287, 294-295.

⁷⁹ Torquato Tasso, *La Gerusalemme Conquistata*, Libro secondo, strofa 92 - libro terzo, strofa 51.

⁸⁰ Faldi, *op. cit.* alla nota 78, p. 282.

⁸¹ *Ibid.*, 278-282.

⁸² Karel van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, Reprint Utrecht 1969, p. 191r-v.

⁸³ Roberto Contini, *Interludio pisano di Paolo Guidotti, anticonformista lucchese di stanza romana*, in Roberto Paolo Ciardi, Roberto Contini, Gianni Papi, *Pittura a Pisa tra Manierismo e Barocco*, Milano 1992, pp. 106-122, qui p. 106; si veda anche G. Papi, *Nuove proposte sull'intervento di Paolo Guidotti nel Palazzo Laterano*, in "Bollettino d'Arte", n. 100, 1997, aprile-giugno, pp. 107-112.

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 111, 113.

⁸⁵ Faldi, *op. cit.* alla nota 78, p. 284.

Fig. 31. Palazzo Giustiniani. Sala della Felicità Eterna.
Il Sacrificio di Sé.



Al di sopra della trabeazione si vede il cielo dove si libra la *Felicità Eterna* (fig. 30) come la descrive Cesare Ripa nella sua *Iconologia*: “Giovane ignuda, con le trecce d’oro, coronata di lauro, sia bella, et risplendente, sederà sopra il cielo stellato, tenendo una palma nella sinistra mano, et nella destra una fiamma di fuoco, alzando gli occhi in alto con segni d’allegrezza”⁸⁶. L’identificazione della figura è confermata dalla scritta AETERNA FELICITAS riportata su due cartigli. Ad ogni modo i suoi attributi si scostano da quelli indicati da Ripa, in quanto la Felicità invece di reggere una “fiamma di fuoco” regge l’infuocata palla del Sole nella mano destra e la falce lunare in quella sinistra. Questa modifica potrebbe essere stata condizionata dal fatto di voler creare un riferimento alle due stanze successive, essendo la Sala di Diana dedicata alla dea della Luna e la galleria invece al mito del Sole. Putti con ghirlande che avvolgono la Felicità Eterna, creano un collegamento assiale tra l’allegoria centrale, gli stemmi dei Giustiniani e le virtù. Tutto ciò deve significare che attraverso le virtù possedute da Vincenzo è possibile raggiungere la Felicità Eterna.

I troni delle virtù sono fiancheggiati da gruppi di figure, che simulano sculture di pietra e sembrano reggere la trabeazione di pietra (fig. 31). La loro forma s’ispira ai gruppi scultorei complessamente intrecciati di un Michelangelo o di un Giambologna, ma sembrano riflettere anche l’attività di Guidotti come scultore. I pseudo telamoni gemono sotto il peso della

⁸⁶ Cesare Ripa, *Iconologia*, Edizione pratica a cura di Piero Buscaroli, Milano 1992, p. 131.



Fig. 32. Palazzo Giustiniani. Sala della Felicità Eterna.
La decapitazione di Oloferne.



Fig. 33. Artemisia Gentileschi. *La decapitazione di Oloferne*.
Firenze. Galleria degli Uffizi.

trabeazione; lottano tra di loro, si abbattono reciprocamente, soffrono e si lamentano. Faldi ha visto in essi l'umanità oppressa, impigliata nella cupa lotta per la sopravvivenza: "significando i calibani l'umanità allo stato brado e precivile che, priva della luce della Conoscenza e della Virtù, non potrà elevarsi al godimento della Aeterna Felicitas"⁸⁷.

Quattro episodi tratti dal Vecchio Testamento occupano il rimanente spazio della volta e si allacciano al tema di virtù e vizi. Le due storie bibliche poste una di fronte all'altra rispettivamente sul lato orientale e su quello occidentale della stanza, presentano formalmente un parallelo, essendo ambedue incastonate in cornici rettangolari. Esse rivelano anche chiari legami contenutistici: su un lato la moglie di Putifarre vuole sedurre Giuseppe alla lussuria, sul lato opposto due anziani molestano la nuda Susanna che hanno sorpreso al bagno. Giuseppe e Susanna si difendono entrambi virtuosamente, ma vengono calunniati e solo più tardi, con l'aiuto di Dio, riusciranno a trionfare sui loro nemici, come racconta la Bibbia⁸⁸.

Le due rimanenti scene non appaiono all'osservatore separate da cornici, ma ci vengono messe direttamente davanti. La testa di Oloferne, che Giuditta è in procinto di tagliare, sembra volerci cadere davanti (fig. 32). La sanguinosa azione di Giuditta è un esempio di virtù in quanto, decapitando Oloferne, avrebbe protetto la propria purezza e tutto il suo popolo da un dissoluto aggressore e invasore⁸⁹. Finora non è stato ancora riconosciuto, che la grande drasticità con la quale Guidotti spinse la testa dolorosamente deformata del protagonista verso l'osservatore, potrebbe aver ispirato le due famose versioni del tema dipinte da Artemisia Gentileschi poco dopo (fig. 33)⁹⁰; ci sarebbe da ponderare se la pittrice fosse mai stata ospite a Bassano.

⁸⁷ Faldi, *op. cit.* alla nota 78, p. 284.

⁸⁸ Genesi 39, 7-21. Daniele 13, 19-27.

⁸⁹ Giuditta 13, 1-17.

⁹⁰ Keith Christiansen, Judith W. Mann (a cura di), *Orazio e Artemisia Gentileschi*, Catalogo della mostra Roma-New York-Saint Louis 2001-2002, Milano 2001, pp. 308-311, 347-349.



Fig. 34. Palazzo Giustiniani. Sala della Felicità Eterna.
Il Giudizio di Salomone.

L'ultima scena sulla parete di fronte alle finestre descrive il giudizio di Salomone (fig. 34). Per appianare il litigio di due donne che rivendicavano entrambe la maternità di un bambino, re Salomone ordinò ad un soldato, di dividere il conteso a metà e di dare a ciascuna la sua parte. La reazione delle due donne rivelerà poi, chi delle due fosse la vera madre. "E il giudizio che il re aveva espresso si diffuse in tutta Israele, ed essi ebbero timore di lui, poiché vedevano in lui la saggezza di Dio nell'esprimere giudizi"⁹¹.

Come nel dipinto di fronte anche qui Guidotti spinse al centro il motivo più scioccante, cioè quello del soldato pronto ad uccidere il bambino. La spada, in ambedue i casi posta al centro, crea un parallelo formale tra i due episodi, che si svolgono entrambi in una tenda. Le linguette del baldacchino sopra Salomone e le donne, continuano lungo tutta la trabeazione tonda, cosa che conferma l'originaria impressione e cioè che Guidotti avesse concepito il soffitto della sala come una tenda aperta verso l'alto.

Le due coppie di episodi appena analizzate corrispondono tra loro per il fatto che in ognuna sono protagonisti un uomo virtuoso e una donna virtuosa: Giuseppe e Susanna, Giuditta e Salomone. La sala presenta quin-

⁹¹ 1 Re 3, 28.

di modelli per persone di entrambi i sessi, e cioè sia per Vincenzo Giustiniani che per sua moglie Eugenia Spinola. In conformità, le virtù nei quattro angoli della stanza sono personificate da due uomini e da due donne, posti diagonalmente di fronte. Le storie del Vecchio Testamento illustrate sulla volta trattano il rapporto tra i sessi, ponendo in ciò l'accento sul rapporto "giusto" e virtuoso. Il programma culmina nel giudizio salomonico, dove il re dimostra la sua "giustizia".

L'imperatore Giustiniano, il presunto avo della famiglia Giustiniani, era stato come Salomone un sovrano che aveva sempre dato grande importanza alla giustizia. Aveva iniziato parecchie raccolte di leggi che, come *Corpus iuris civilis*, avevano mantenuto la loro validità fino in epoca moderna. Come abbiamo già visto, la Giustizia perciò era un tema conduttore per i Giustiniani e il *Giudizio di Salomone* era stato raffigurato anche nel palazzo romano della famiglia⁹². Le quattro virtù, con le quali Vincenzo si associava a Bassano, *la Purezza, il Dispregio del Mondo, il Sacrificio di Sè e la Sapienza che discende da Dio*, sono in fondo le qualità di un giudice buono, imparziale, incorruttibile, disinteressato e guidato da Dio – tutte qualità che devono non solo regolare la vita terrena esemplificata dalle storie dipinte, ma anche garantire in fondo la "Felicità eterna" nel senso della "giustificazione" cristiana.

Se il programma iconografico fosse stato sviluppato da Vincenzo Giustiniani stesso o dal letterato dilettante Guidotti oppure ancora in una conversazione avvenuta tra i due, non è possibile stabilirlo alla luce delle attuali fonti d'informazioni. La realizzazione artistica fu opera in parte del Guidotti e in parte dei suoi aiutanti "Giulio di dona bella" e Domenico Tolomei⁹³, ma i progetti per le composizioni provengono sicuramente solo dal Guidotti, che diede forma alle idee su descritte in modo estremamente originale e intelligente. Che gli affreschi fossero presi seriamente per il loro messaggio, lo si riconosce dal fatto che i Giustiniani a Bassano concludevano contratti espressamente "presso il salotto del Guidotto"⁹⁴: una stanza più adatta per transazioni giuridiche è difficilmente immaginabile.

Il "Camerino" di Diana

Domenico Zampieri, detto il Domenichino (1581-1641), ebbe l'incarico di affrescare un piccolo camerino dedicato a Diana (fig. 7, n. 11). La commissione giunse forse per intercessione del suo amico Francesco Albani, che nell'estate del 1609 era stato chiamato da Bologna a Bassano per affrescare la galleria⁹⁵. I due artisti si conoscevano fin dalla gioventù, avendo studiato entrambi a Bologna presso Dionys Calvaert e nella bottega dei Carracci, e avendo seguito poi Annibale a Roma, dove collaboravano a diversi progetti del loro maestro; abitando per un certo periodo addirittura assieme. Non c'è quindi da meravigliarsi se anche Domenichino sia attestato a Bassano a partire dal luglio 1609.

A quell'epoca lo Zampieri aveva problemi di tempo, infatti per la committenza di Bassano dovette prendersi un congedo da Grottaferrata, dove stava affrescando dal 1608 la cappella dei Santi Fondatori dell'Abbazia, San Nilo e San Bartolomeo. Realizzò i dipinti in Palazzo Giustiniani nell'arco di circa due mesi e fece ritorno a Grottaferrata già prima del 12 settembre 1609. Questa sua ristrettezza di tempo spiega forse perché egli, nel "camerino" di Diana, si rifece a quattro composizioni della famosa Galleria Farnese a Roma, alla cui decorazione aveva collaborato tra il 1604 e il 1605

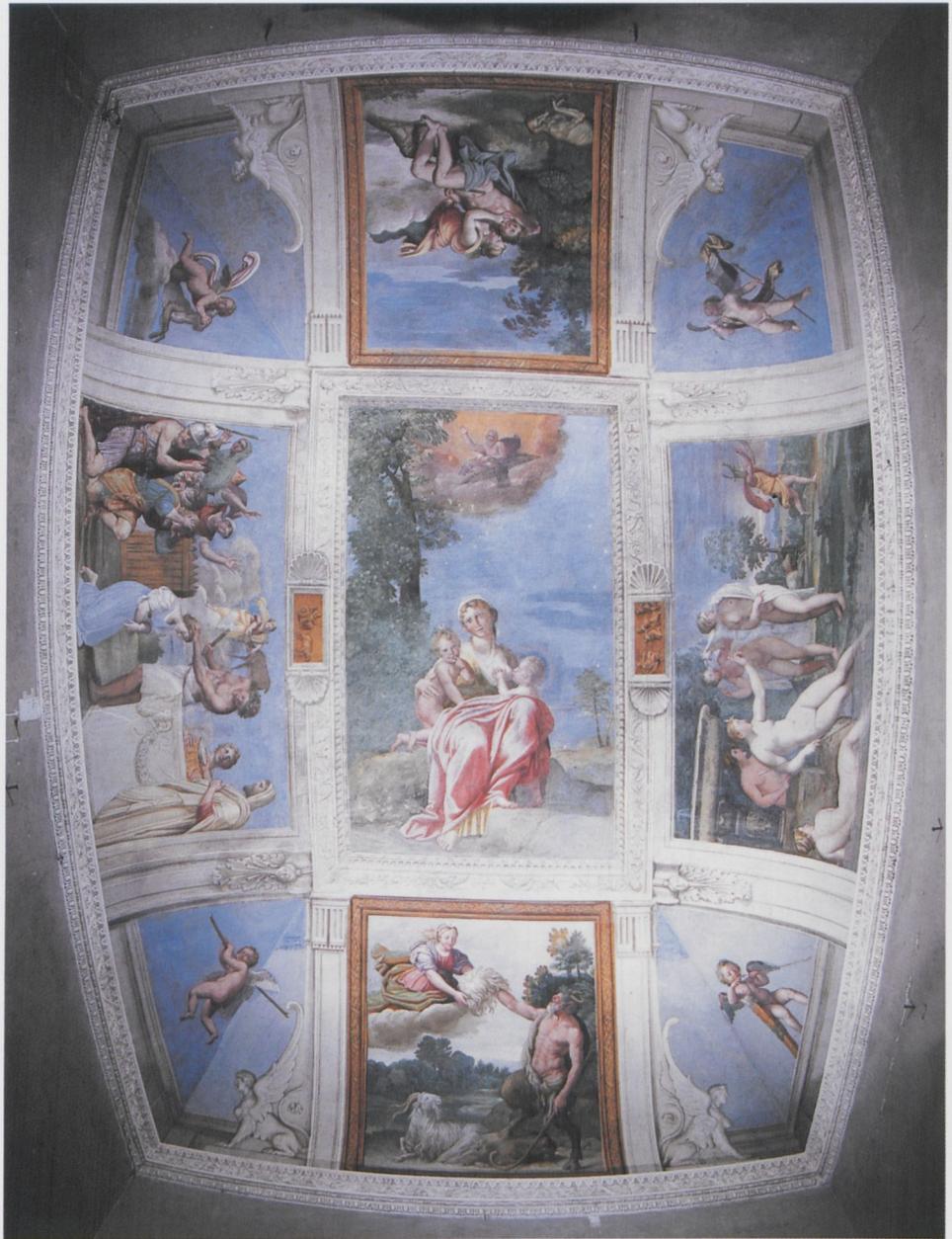
⁹² Borsi, Quinterio, *op. cit.* alla nota 6, tav. III. Anche se questo affresco venne realizzato forse già prima che i Giustiniani si trasferissero nel palazzo presso San Luigi dei Francesi, può aver avuto tuttavia un effetto stimolante sull'iconografia di Bassano.

⁹³ Faldi, *op. cit.* alla nota 78, p. 295.

⁹⁴ Archivio di Stato di Roma, Archivio Odescalchi di Bassano, busta 298, fascicolo 298 (su gentile indicazione di Michele Campisi).

⁹⁵ Maria Vittoria Brugnoli, *Gli affreschi dell'Albani e del Domenichino nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'arte", n. XLII, a. 1957, pp. 266-277, qui p. 266.

Fig. 35. Palazzo Giustiniani. "Camerino" di Diana.
La volta affrescata da Domenico Zampieri detto
Domenichino.



sotto la direzione di Annibale Carracci⁹⁶. Ciononostante gli affreschi di Bassano non sono semplici copie dei precedenti dipinti romani, anzi l'artista adeguò creativamente le sue opere alla nuova situazione spaziale.

L'idea di decorare una sala con la raffigurazione della dea della Luna Diana, dipese forse dal fatto che i temi cosmologici erano ritenuti fin dall'antichità particolarmente adatti per le decorazioni delle ville. Il Sole e la Luna determinano il ritmo della vita in campagna; per questo Apollo e le stagioni dominano l'ala meridionale di Palazzo Giustiniani e anche per questo è dedicata ad ognuno dei due astri una stanza nell'ala settentrionale. Poiché Diana è considerata allo stesso tempo anche la dea della caccia, gli angoli della volta sono ornati da putti che giocano con armi, con un corno e con un cane da caccia (fig.35). In questo modo Domenichino poté evidenziare un aspetto della vita agreste che stava particolarmente a cuore a Vincenzo Giustiniani. Nel suo *Discorso sopra la caccia* il marchese si vantava affermando, "(che) ho cooperato sempre in tutte le cacce private e generali che soleva fare la buona memoria del Cardinal Montalto, nella stagione appropriata, con spesa e magnificenza, non solo per la cam-

⁹⁶ Richard R. Spear, *Domenichino*, New Haven-London 1982, vol. 1, pp. 55, 157-158. Maria Stella Spampinato, *Storie di Diana in palazzo Giustiniani-Odescalchi a Bassano di Sutri*, in *Domenichino 1581-1641*, Catalogo della mostra Roma 1996-1997, Milano 1996, pp. 224-231.

pagna di Roma ma anche per tutto lo stato de' Signori Orsini duchi di Bracciano, nel quale sono diverse nobilissime caccie, e in quel tempo io fui il primo a fare in campagna di Roma caccia grossa di cignali, caprii e lupi con una mia braccaria sola, ma con levrieri, bracchi, cacciatori e cavalli esquisiti, come ne sono informati diversi gentiluomini che per proprio gusto venivano meco a caccia"⁹⁷.

La volta della sala è suddivisa da una finta architettura in nove compartimenti (fig. 35). Nei quattro angoli si trovano squarci di cielo con gli amoretto già citati, mentre i cinque rimanenti campi sono riempiti con "quadri riportati". Per il dipinto centrale raffigurante Latona con i figli Diana e Apollo, Domenichino adattò una *Caritas*, che aveva creato per la Galleria Farnese (fig. 36)⁹⁸. Ma mentre in questa galleria i lattanti fiancheggiano la *Caritas* in modo del tutto simmetrico, a Bassano l'artista aumentò l'importanza ottica della giovanetta, riconoscibile come Diana dalla falce in testa, in quanto essa doveva essere appunto la vera e propria figura principale della decorazione. Sul margine superiore del dipinto Domenichino inserì Giove, il padre dei fratelli, accompagnato dall'aquila che allude di nuovo allo stemma dei Giustiniani.

Con Giove e Latona venne toccato un motivo che determinò anche i due altri dipinti dell'asse longitudinale: l'amore tra mortali e immortali, tra il cielo e la terra. Diana si sporge teneramente in giù da una nuvola verso il suo amato dormiente Endimione, mentre sulla parete di fronte riceve il regalo dell'innamorato Pan. Entrambe le opere si basano sugli affreschi di Annibale nel soffitto della Galleria Farnese⁹⁹, ma sono adeguatamente adattati al luogo. A differenza della composizione del Carracci (fig. 37), decisamente più compatta, Diana ed Endimione si presentano più staccati tra loro (fig. 38), per adeguare meglio la grandezza delle figure e la spazialità del dipinto alla scena di fronte (fig. 40). Come in *Diana e Pan* la dea si libra ora dall'alto per mostrare come il cielo si rivolga amorevolmente



Fig. 36. Roma. Galleria Farnese. *Caritas*.

⁹⁷ Giustiniani, *op. cit.* alla nota 22, p. 81.

⁹⁸ Brugnoli, *op. cit.* alla nota 95, p. 277.

John Rupert Martin, *Disegni del Domenichino per la Galleria Farnese e per la Camera di Diana nel Palazzo di Bassano di Sutri*, in "Bollettino d'arte", n. XLIV, a. 1959, pp. 41-45.

⁹⁹ Charles Dempsey, *Annibale Carracci. The Farnese Gallery*, Rome-New York 1995, pp. 54-55, 72-73.

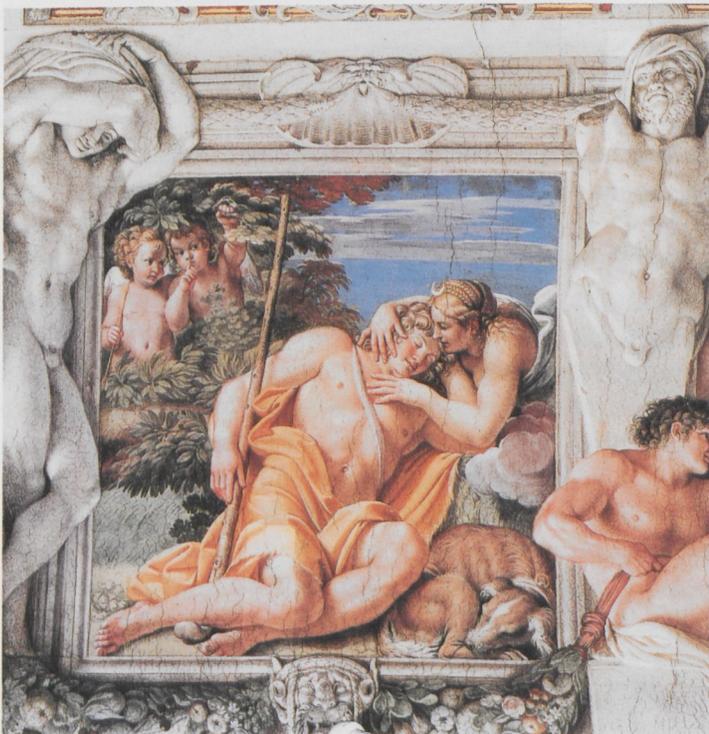


Fig. 37. Roma. Galleria Farnese. *Diana ed Endimione*.



Fig. 38. Palazzo Giustiniani. "Camerino" di Diana. *Diana ed Endimione*.

Fig. 39. Roma. Galleria Farnese.
Pan e Diana.



verso la terra – un atteggiamento benevolo che in fondo simboleggia la fertilità della natura.

Virgilio riferisce che Pan aveva conquistato l'amore di Diana regalandole della lana candida¹⁰⁰. Come nell'affresco di Annibale, anche in quello di Domenichino il caprone e la lana costituiscono l'asse centrale della composizione. Ma mentre il caprone della Galleria Farnese è raffigurato in piedi e visto di fronte (fig. 39), qui sta steso in primo piano parallelamente al dipinto e assomiglia così, in questa posa, ad una famosa scultura antica della collezione Giustiniani (figg. 40-41)¹⁰¹. Diana e Pan hanno i lati scambiati rispetto all'opera di Annibale. In questo modo il movimento di Diana corrisponde ora alla tradizionale direzione della lettura (da sinistra a destra) e conduce al successivo episodio a destra.

Il predetto impulso di movimento prosegue nella composizione di *Diana e Atteone* (fig. 42). Diana e le sue ninfe, che nella metà sinistra dell'affresco stanno presso una fonte, conferiscono al dipinto, con i loro atteggiamenti e i loro sguardi, una dinamica dal chiaro andamento da sinistra a destra. Il cacciatore Atteone, che ha sorpreso le vergini al bagno e che per punizione è stato trasformato in un cervo, corre verso destra fuori dall'immagine. Ancora una volta Domenichino variò palesemente il suo

¹⁰⁰ Virgilio, *Georgica*, III, versi 391-393.

¹⁰¹ Il "caprone" ebbe un ruolo centrale nella galleria romana di Vincenzo Giustiniani, cfr. Strunck, *op. cit.* alla nota 19, p. 60.



Fig. 40. Palazzo Giustiniani. "Camerino" di Diana. Pan e Diana.



Fig. 41. Il "Caprone" della collezione Giustiniani (ora Torlonia).

modello, l'affresco *Diana e Callisto* della Galleria Farnese (fig. 43)¹⁰². Sostituì a Callisto Atteone forse per inserire il tema della caccia tanto importante per Vincenzo Giustiniani. Analoghe sono invece in entrambe le opere le donne presso la fonte, dove alcune s'immergono solo con i piedi e altre con tutta la parte inferiore del corpo. La riproduzione del corpo che trapela tremulo attraverso l'acqua era evidentemente una "specialità" di Domenichino, che la inserì con grande effetto anche nella sua famosa *Caccia di Diana*¹⁰³.

La quinta storia dipinta è l'unico affresco della stanza a non avere alcun modello nella Galleria Farnese. Esso illustra un evento più volte tematizzato nella letteratura antica. Si tratta dell'episodio in cui Agamennone, osservando i venti sfavorevoli che impediscono alla flotta dei Greci di salpare contro Troia, viene a sapere di aver adirato la dea Diana uccidendole una cerva e per riappacificarsi deve offrirle in sacrificio una vergine: sua figlia Ifigenia. Domenichino mostra il momento in cui i Greci con profondo lamento completano i preparativi per il sacrificio (fig. 44). Sullo sfondo appare Diana con una cerva che all'ultimo momento deponerà al posto di Ifigenia. Sotto l'aspetto contenutistico quindi l'episodio crea un parallelo con la storia di *Diana e Atteone* dipinta di fronte: in entrambi i casi cacciatori scellerati hanno provocato l'ira di Diana, che però mentre punisce severamente Atteone, usa clemenza nei confronti di Agamennone ed Ifigenia.

Nella letteratura artistica era ben noto che il pittore greco Timante, dovendo rappresentare il sacrificio di Ifigenia, velò il volto di Agamennone

¹⁰² Brugnoli, *op. cit.* alla nota 95, p. 276.

¹⁰³ Per questo dipinto vedi Julian Klieemann, *Il bersaglio dell'arte. La caccia di Diana di Domenichino nella Galleria Borghese*, Roma 2001.

Fig. 42. Palazzo Giustiniani. "Camerino" di Diana.
Diana e Atteone.



Fig. 43. Roma. Galleria Farnese.
Diana e Callisto.



Fig. 44. Palazzo Giustiniani. "Camerino" di Diana.
Il sacrificio di Ifigenia.



ne, poiché non sapeva e non voleva riprodurre l'espressione di estremo dolore¹⁰⁴. Domenichino si rifece consapevolmente a questo aneddoto sull'artista, collocando sul margine sinistro dell'affresco un guerriero che è in procinto di mettersi il mantello davanti al viso, ma allo stesso tempo guarda fuori verso l'osservatore: "Guardate, faccio ciò che Timante non osò", sembra dire l'orgoglioso messaggio di Domenichino.

Lo stile delle figure con i loro contorni ben definiti, modellate come statue, le citazioni "antiquarie" come l'ara e l'abito del sacerdote, nonché la composizione della scena simile a un rilievo, rivelano chiaramente il tentativo del pittore di confrontarsi con l'arte antica. Ispirato dalla lezione di Annibale Carracci, Domenichino dette forme nuove a quell'unione tra antichi temi iconografici e uno stile "antichizzante" già caratteristica delle pitture nell'ala meridionale, accentuando così il concetto del palazzo come residenza "all'antica".

Anche se Domenichino seguì chiaramente il modello del suo maestro, si sforzò nondimeno (non sempre con successo) di trasformarne autonomamente sia le composizioni che l'effetto coloristico¹⁰⁵. A differenza della policromia raffinata della Galleria Farnese, intessuta di accenti dorati, intensa, sfarzosa, la Sala di Diana si presenta più semplice, ma anche più ariosa e fresca, in quanto la volta è dominata completamente da toni azzurri e verdi. La tavolozza di colori relativamente ridotta forma un contrasto consapevole rispetto al colorismo ricco di sfumature, che Albani sviluppò nell'attigua galleria. Proprio attraverso questo contrasto la galleria viene valorizzata al massimo come apice conclusivo della sequenza di stanze.

La Galleria

Vincenzo Giustiniani amava evidentemente circondarsi di artisti eruditi. Bernardo Castello, il "pictor doctus" della Sala di Psiche, intrattenne rapporti di amicizia con i più importanti letterati del suo tempo; Paolo Guidotti, il creatore della *Felicità Eterna*, fu addirittura attivo egli stesso come poeta. Inoltre, forse per intercessione di Benedetto Giustiniani, che risiedette dal 1606 al 1611 a Bologna come legato pontificio, Vincenzo fece venire nell'estate del 1609 Francesco Albani dalla capitale emiliana a Bassano, dove arrivò al più tardi in giugno¹⁰⁶. Albani era considerato dai suoi biografi un uomo colto e di ampia formazione; a partire dal 1635 circa scrisse un trattato di pittura, del quale il Malvasia pubblicò alcuni estratti¹⁰⁷. Anche l'amico di Albani, Domenichino, che si trattenne a Bassano dal luglio al settembre del 1609, coltivava interessi teorico-artistici. Dal 1609 fu consulente di monsignor Giovanni Battista Agucchi intento alla stesura di un trattato di pittura divenuto poi un importante manifesto dell'estetica "classicistica"¹⁰⁸. Poiché ci sono pervenuti anche scritti teorico-artistici di Vincenzo Giustiniani, si può supporre che il marchese avesse con i due eminenti rappresentanti della scuola del Carracci animate discussioni sulla pittura. Come spiegherò qui di seguito, echi di queste discussioni sono intuibili nella decorazione della galleria, realizzata da Albani assieme ai suoi aiutanti "Giacomo bresciano" e Prospero Orsi entro la fine del 1609 e ripassata nella primavera del 1610 assieme a Giovan Battista Viola.

L'ultima stanza dell'ala settentrionale è citata nei documenti sempre come "galleria" (fig. 7, n. 12); una denominazione questa che all'epoca, a differenza dell'uso linguistico odierno, non definiva primariamente il luogo dove era esposta una collezione d'arte, ma un ambiente lungo, situato alla

¹⁰⁴ Spampinato, *op. cit.* alla nota 96, p. 231 alla nota 30. Leon Battista Alberti, *De statua. De pictura. Elementa picturae*, ed. Oskar Bätschmann et Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, p. 272 (De pictura, § 42).

¹⁰⁵ Spampinato, *op. cit.* alla nota 96, p. 231 alla nota 10. L'attuale effetto policromo è il risultato di un restauro eseguito negli anni dal 1992 al 1994.

¹⁰⁶ Qui e per il seguito: Brugnoli, *op. cit.* alla nota 95. Catherine R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven-London 1999, pp. 8-10, pp. 48-53, pp. 122-124.

¹⁰⁷ Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, vol. 2, Bologna 1841, pp. 163 segg.

¹⁰⁸ Silvia Ginzburg Carignani, *Domenichino e Giovanni Battista Agucchi*, in *Domenichino 1581-1641*, *op. cit.* alla nota 96, pp. 121-137, qui p. 123.

fine di una fuga di stanze e con una bella vista panoramica¹⁰⁹. La galleria di Bassano sarebbe stata difficilmente adatta per un'esposizione di dipinti, in quanto le pareti erano completamente ricoperte da affreschi. Stando agli inventari, non vi erano esposte nemmeno sculture¹¹⁰. Gli affreschi di Albani costituivano l'unica e senza dubbio spettacolare, decorazione artistica della stanza. Il pittore, che per altro aveva raggiunto la notorietà piuttosto attraverso piccoli dipinti "da gabinetto", a Bassano voleva dimostrare – secondo, le sue proprie parole, "che egli sa fare in grande et in piccolo"¹¹¹. E creò così un capolavoro incontrastato, finora purtroppo poco conosciuto.

Tema della stanza è una storia raccontata da Ovidio nelle *Metamorfosi*¹¹². Per procurarsi chiarezza sulla sua discendenza da Febo Apollo, il giovane Fetonte si mette in cammino per il palazzo del Sole, dove prega di avere un segno, affinché tutto il mondo sappia che Apollo è suo padre: chiede cioè di poter condurre per un giorno intero il carro del Sole. A malincuore il padre gli concede l'audace desiderio. Fetonte tuttavia non si dimostra all'altezza del compito. Non riesce a domare i selvaggi destrieri del Sole che corrono per il firmamento a volte troppo in alto e a volte troppo in basso, precipitando il mondo nel caos. La terra brucia, i fiumi evaporano. Allora la Madre Terra si appella al padre degli dèi chiedendogli di porre fine a questo caos, al che Giove fa precipitare Fetonte con un fulmine – una parabola secondo il motto "Quando la superbia galoppa, la vergogna siede in groppa".

A differenza di Domenichino, che nella Sala di Diana si rifece chiaramente alla Galleria Farnese di Annibale Carracci, Albani consapevolmente non si orientò a quell'opera del suo maestro, sebbene essa si offrisse come modello ideale sia per l'analoga forma della stanza che per il tema mitologico. Invece di suddividere il soffitto in più parti come nella Galleria Farnese e di ripartire così la storia in più episodi, Francesco decise di trattare la volta come una grande apertura illusionistica (fig.45). Per questa soluzione decisamente nuova nella Roma dell'epoca, si sono adottati diversi modelli precedenti, come ad esempio *La caduta di Fetonte* di Giulio Romano a Mantova o quella di Luca Cambiaso a Genova¹¹³. Ritengo però più probabile che Albani, nel suo soggiorno a Bologna, avesse visto *La caduta di Fetonte* da poco terminata da Ludovico Carracci nella Casa Montecalvi-Benati e si fosse sentito stimolato da essa¹¹⁴.

Proprio in contrasto con i soffitti delle due precedenti sale, ripartiti da Guidotti e Domenichino rispettivamente in più campi, l'illusionistico cielo della galleria dà un'impressione imponente. La sequenza di stanze mira inequivocabilmente ad un crescendo e ad una drammatizzazione: nella Sala della Felicità Eterna il visitatore vede dapprima il Sole e la Luna nelle mani dell'allegoria centrale, nella sala successiva i due astri appaiono graziosamente personificati come Apollo e Diana bambini, nella galleria infine diventa percettibile l'effetto potente del Sole sulla Terra nella sorprendente drasticità e immediatezza dell'azione.

Albani scelse di rappresentare il punto culminante della storia elaborando un'abile regia iconografica, che guida lo sguardo dell'osservatore. La sirena collocata al centro della parete frontale sinistra, guida con il suo braccio alzato l'attenzione su Giove posto sopra di lei, che minaccioso alza un fascio di fulmini (fig.46). La fascia con i segni zodiacali produce un ponte visuale tra Giove e Fetonte, che è appena caduto dal carro del Sole (fig.45). La direzione della sua caduta conduce di nuovo verso l'affresco sottostante, dove le sue sorelle, le Eliadi, impaurite alzano gli occhi verso di lui (fig.46). Sullo sfondo è riconoscibile il fiume Po, nel quale Fetonte

¹⁰⁹ Wolfram Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, a cura di Claudia Cieri Via, Modena 1988.

¹¹⁰ Gallottini, *op. cit.* alla nota 20, p. 115.

¹¹¹ Eric Van Schaack, *Francesco Albani, 1578-1660*, Diss. Columbia University 1969, pp. 293-296, 385.

¹¹² Ovidio, *Le Metamorfosi*, I, versi 750-779 e II, versi 1-380.

¹¹³ Frederick Hartt, *Giulio Romano*, New York 1981, fig. 217. Ezia Gavazza, *La grande decorazione a Genova*, vol. 1, Genova 1974, pp. 30, 34, 35. Lauro Magnani, *Luca Cambiaso da Genova all'Escorial*, Genova 1995, pp. 237-238, 242-243.

¹¹⁴ Alessandro Brogi, *Ludovico Carracci (1555-1619)*, Bologna 2001, vol. 1, pp. 205-206 e vol. 2, fig. 198. Sarebbe ancora da esaminare se anche la *Caduta di Fetonte* nel cosiddetto Hirschvogelsaal che Vincenzo potrebbe aver visto a Norimberga avesse avuto un ruolo nell'ideazione del programma.



Fig.45. Palazzo Giustiniani. Galleria.
La volta affrescata da Francesco Albani.



Fig. 46. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Vista d'insieme della Galleria. Sulla parete corta sono visibili le sirene, su quella lunga invece le Eliadi.

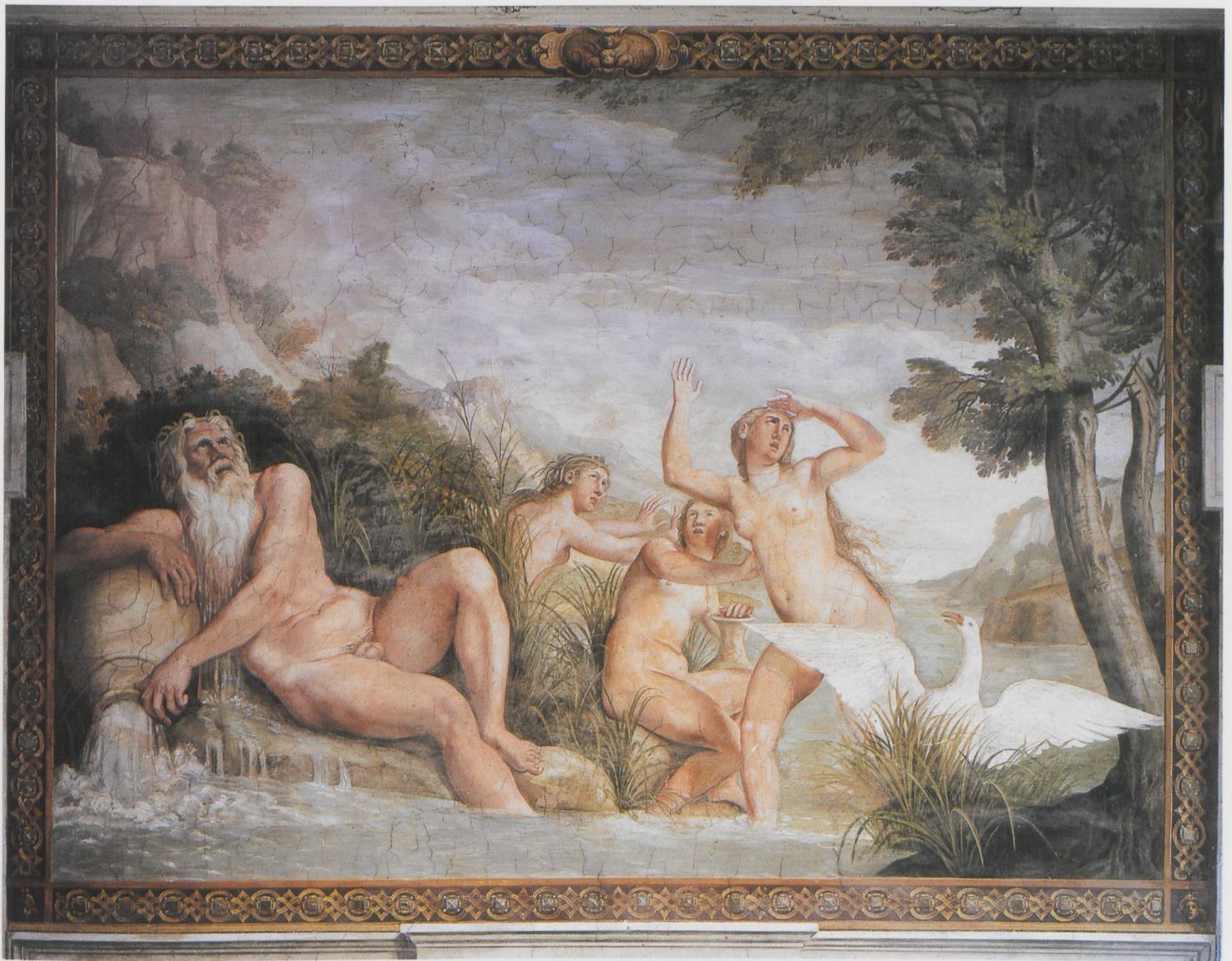


Fig.47. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Il fiume Po, le Eliadi e Cicno.

sta per precipitare. Davanti a sinistra sta il dio fluviale. A destra, il re della Liguria, Cicno, addolorato per la morte di Fetonte, si è già trasformato in un cigno (figg.46-47).

Diversamente dalla fiaba di Ovidio, Apollo assume nell'affresco di Albani solo una posizione molto subordinata: sta seduto sul margine esterno sinistro del celestiale consesso degli dei, riconoscibile per la corona d'alloro e la lira, sulla quale si appoggia (fig.48). Il vero eroe del racconto iconografico è però Giove. La sua aquila, questa volta armata con un fascio di fulmini, rinvia – come nella Sala di Psiche – allo stemma dei Giustiniani. Il padre degli dèi si presenta qui come giudice, che ha ascoltato le lamentele della Madre Terra (fig.49) e ora ripristina il giusto ordine, punendo Fetonte per la sua sconsiderata spavalderia. Che questa sia una decisione dettata da saggezza, il pittore lo accenna facendo comparire Minerva dietro a Giove (fig.50). Dopo aver chiarito già nella Sala della Felicità Eterna, quale ruolo elevato la giustizia avesse per il casato dei Giustiniani, non è difficile riconoscere nel saggio giudicante Giove un ulteriore “alter ego” mitologico del marchese Vincenzo.

Stando alle informazioni del Malvasia, amico e biografo di Albani, Francesco conosceva le *Metamorfosi* nella traduzione di Giovanni Andrea dall'Anguillara¹¹⁵. Le immagini sulle pareti confermano con quanta accu-

¹¹⁵ Malvasia, *op. cit.* alla nota 107, vol. 2, 156. *Le Metamorfosi di Ovidio, Ridotta da M. Giovanni Andrea dall'Anguillara in ottava rima*, Venezia 1592, 35-42; in inciso si dirà che il poeta di Caterina de' Medici nacque nella vicina Sutri nel 1517.



Fig. 48. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Gruppo di Dei.

ratezza Albani avesse letto il testo: come il poeta così anche il pittore descrive in modo convincente le sofferenze della natura sotto l'eccessiva calura. Arrabbiato Nettuno emerge sul suo carro dalle onde fumanti di vapore (fig. 51), Galatea e le sue ninfe si allarmano per le rive brucianti (fig. 52), la Madre Terra si lamenta per il terreno secco (fig. 49), Pan cerca di calmare la sete ad una fonte (fig. 53), perfino i mostri marini nelle loro grotte non sopportano più il caldo (fig. 54). Per i Giustiniani, che nei mesi estivi cercavano refrigerio nell'ombra della galleria, questa doveva essere davvero una divertente compagnia!

Gli affreschi di Albani giocano in modo spiritoso con diversi gradi di finzione. Le immagini sulle pareti sono strutturate come finti arazzi, non si tratta cioè semplicemente di pitture che descrivono la storia di Fetonte, ma di pitture che rappresentano arazzi sui quali a sua volta si vede la storia di Fetonte: un'immagine nell'immagine. L'affresco del



Fig. 49. Palazzo Giustiniani. Galleria.
La Terra si lamenta.

soffitto cerca invece attraverso la forma illusionistica, di far dimenticare che si tratti proprio di un'immagine: la raffigurazione deve apparire come realtà direttamente presente. Fetonte cade quasi al centro della stanza decorata con arazzi finti. Le figure su questi arazzi reagiscono paradossalmente a quanto accade in cielo (ad esempio le Eliadi preoccupate guardano in su verso il fratello), e cioè, attraverso l'avvenimento scioccante, le immagini di questi arazzi sembrano animarsi (fig. 46): un'ulteriore metamorfosi che va oltre Ovidio e sottolinea la capacità dell'artista di dare un effetto reale anche a ciò che in realtà sarebbe impossibile.

In considerazione dell'esatta lettura di Ovidio dell'Albani meraviglia il fatto che egli sulle due pareti corte della stanza inserisse due scene che non compaiono nel testo: su un lato tre sirene musicanti, di fronte Venere con le sue compagne. Ci si chiede quindi fino a che punto l'artista



Fig. 50. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Giove circondato da Saturno, Minerva e Giunone.

volesse ampliare o precisare attraverso queste figure presentate in modo così eminente, il messaggio della storia.

Fin dai tempi antichi la favola di Fetonte è stata sempre vista come monito contro la presunzione, la temerarietà e gli eccessi¹¹⁶ – questo lo sottolineò non solo Giovanni Andrea dall'Anguillara¹¹⁷, ma anche lo stesso Francesco Albani nella sua concisa descrizione della stanza (“fetonte castigato per la sua temerità da Gioeva”)¹¹⁸. Nel 1584 Girolamo Ruscelli pubblicò un'impresa che univa la partenza di Fetonte con il consiglio di Apollo “medio tutissimus ibis” per “prescriversi saggiamente in quanto alle cose mondane, quella mediocrità, ò via di mezzo, nella quale i migliori Filosofi, et ancor Poeti hanno collocata la perfezione del viver nostro”¹¹⁹. Poco più tardi pure Cesare Ripa scelse lo stesso motto per la sua allegoria della *Mediocrità*, che anche lui valutava come una qualità positiva¹²⁰.

Le sirene poste sulla parete corta meridionale della galleria e i due rilievi finti sopra le adiacenti porte sottolineano il messaggio etico del

¹¹⁶ Brigitte Jacoby, *Studien zur Ikonographie des Phaetonmythos*, Diss. Bonn 1971, pp. 81-82, 88.

¹¹⁷ Dall'Anguillara, *op. cit.* alla nota 115, p. 39.

¹¹⁸ Malvasia, *op. cit.* alla nota 107, vol. 2, p. 152. Van Schaack, *op. cit.* alla nota 111, p. 385.

¹¹⁹ Jacoby, *op. cit.* alla nota 116, p. 90.

¹²⁰ Ripa, *op. cit.* alla nota 86, p. 270.



Fig. 51. Palazzo Giustiniani. Galleria.
 Nettuno sul suo carro.

mito di Fetonte (fig. 46, 55). Nel manuale mitologico di Vincenzo Cartari *Le Immagini de i dei de gli antichi* (che con ogni probabilità Albani aveva letto) si afferma che le sirene simboleggiano la bellezza sensuale che induce l'uomo ad azioni irrazionali e lo fa precipitare in rovina¹²¹. Come si sa Ulisse resistette al canto seducente delle sirene, facendosi intelligentemente tappare le orecchie con la cera. In modo conforme Francesco sistemò a sinistra accanto alle sirene un rilievo finto, ispirato ad un affresco di Annibale, che mostra come Ulisse si proteggesse dal fascino sensuale di Circe con una pozione magica preparatagli da Mercurio (simboleggiando quest'ultimo – secondo Bellori – “la retta ragione”).¹²² Nel finto rilievo sulla porta destra anche Adone resiste alle tentazioni di Venere, ma poi getta al vento gli avvertimenti di lei del tutto assennati, trovando così la morte in una battuta di caccia: in questo caso avrebbe fatto meglio a cedere alla dea dell'amore. I due rilievi illustrano due estremi, entrambi in egual misura negativi. Infatti il ruvido allontanarsi di Adone da Venere nuoce come il completo abbandono alla sensualità, che ha trasformato i compagni di Ulisse in porci. Tutte e tre le rappresentazioni sulla parete frontale sinistra hanno perciò lo stesso senso: reclamizzano un comportamento guidato dalla ragione e al riparo dagli eccessi. La massima di Apollo “medio tutissimus ibis” (“nel mezzo è la

¹²¹ Vincenzo Cartari, *Le Immagini de i dei de gli antichi*, Venetia 1571, Reprint New York-London 1976, p. 246. È probabile che Albani avesse letto quest'opera, poiché nella sua descrizione dell'affresco di Bassano dà alla dea della terra il rarissimo nome di Berecinthia, che compare anche in Cartari (pp. 206-208): cfr. Malvasia, *op. cit.* alla nota 107, vol. 2, p. 152.

¹²² *Palazzo Farnese. Ambasciata di Francia a Roma*, Milano 2000, pp. 102-104, 110.



Fig. 52. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Galatea e le sue ninfe.

¹²³ Di questa composizione di Annibale se n'è occupata Victoria von Flemming, *Arma Amoris. Sprachbild und Bildsprache der Liebe. Kardinal Scipione Borghese und die Gemäldezyklen Francesco Albanis*, Mainz 1996, pp. 68-76.

¹²⁴ Cartari, *op. cit.* alla nota 121, pp. 539-540.

via più sicura”) trova qui applicazione nel rapporto tra sensualità ed intelletto.

Alla bellezza sensuale delle sirene è opposta, sulla parete frontale destra della galleria, una morigerata Venere (fig. 56). Albani imitò in effetti la composizione di Annibale Carracci “La toeletta di Venere” (oggi a Washington nella National Gallery of Art)¹²³, ma vestì pudicamente sia la dea che le sue compagne, le Grazie. Evidentemente voleva raffigurare la casta “Venere celeste”¹²⁴, un’allusione all’amore celestiale che dà ordine al cosmo. Il pittore rafforzò questo significato cosmologico associando alla dea una quarta compagna (e scostandosi così dal modello di Annibale). Stando a Cartari infatti non ci sono tre, ma quattro Grazie, che allo stesso



Fig. 53. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Pan cerca di calmare la sete ad una fonte.

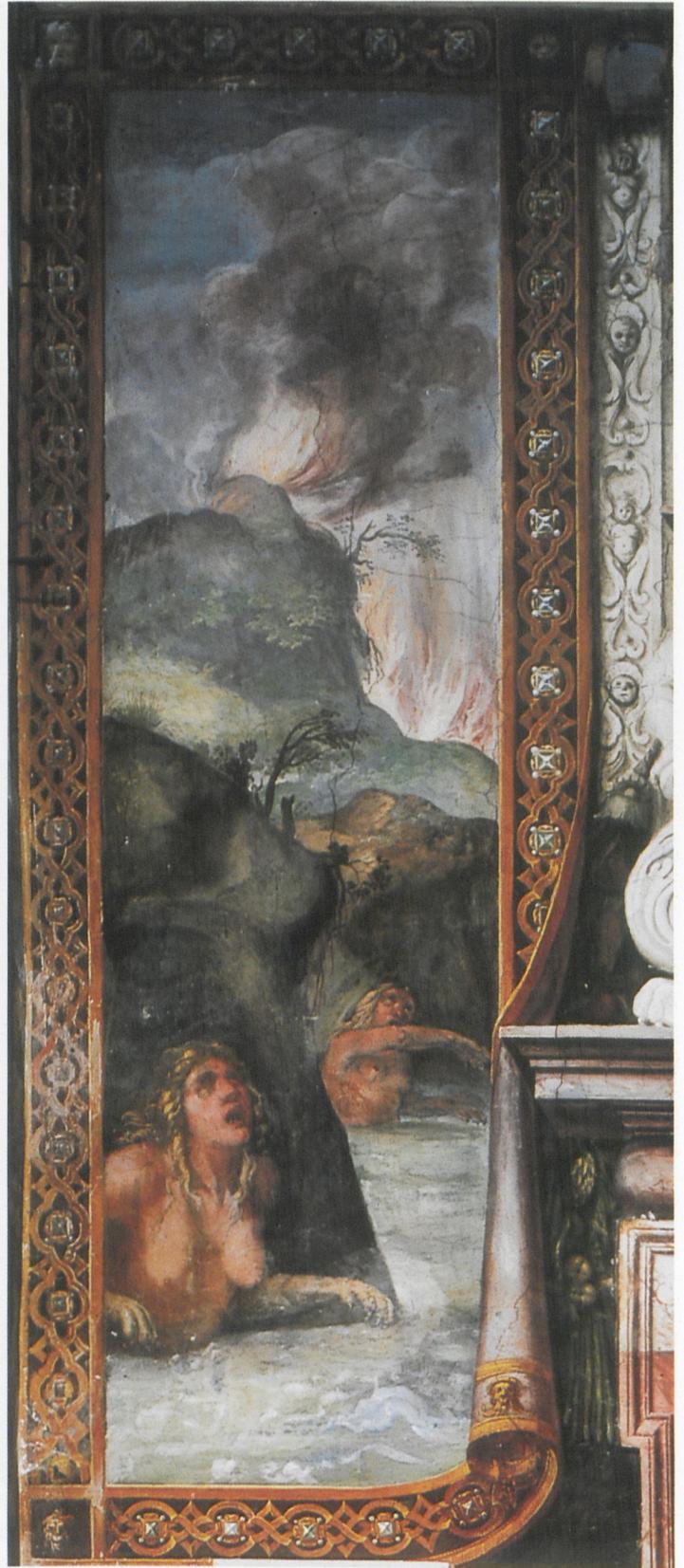


Fig. 54. Palazzo Giustiniani. Galleria.
I mostri marini non sopportano più il caldo.

Fig. 55. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Le sirene.



tempo possono simbolizzare le quattro stagioni¹²⁵. In modo conforme reagiscono le vergini nell'affresco di Albani inorridite dalla corsa di Fetonte, in quanto essa mette sotto sopra l'ordine della natura. Fiori giacciono sparsi per terra. Come nella parete di fronte, anche qui viene criticato l'eccesso che distrugge l'equilibrio. Ogni uomo deve trovare in se stesso il giusto equilibrio (di ragione e sensualità), [(cfr. nota 126) così anche l'armonia di tutto il cosmo si basa sulla "giusta via di mezzo".

Accanto a questa lettura cosmologica ed etica è possibile poi anche un'interpretazione teorico-artistica del mito di Fetonte. Come accennato all'inizio, nel 1609 esistevano stretti contatti tra Vincenzo Giustiniani, Albani, Domenichino e Giovanni Battista Agucchi, tutti quanti vivamente interessati a questioni teorico-artistiche. È quindi seducente l'idea che la "giusta via di mezzo" tematizzata negli affreschi, potesse essere intesa anche come un ideale estetico.

Un pensiero centrale dei trattati d'arte classicistici sta nel fondere elementi diversi, talvolta percepiti come opposti, in una sintesi, specialmen-

¹²⁵ Ibid., 559.

Fig. 56. Palazzo Giustiniani. Galleria.
Venere e le Grazie.



te natura e antichità, policromia lombarda e disegno romano. Collegando tra loro più bellezze singole, si doveva riuscire a superare la natura imperfetta attraverso la bellezza ideale. In questo senso Raffaello e i Carracci vennero considerati grandi modelli, poiché avevano saputo creare nelle loro opere sintesi di perfetta bellezza¹²⁶.

Come già si è detto, nella Galleria di Palazzo Giustiniani Albani citò diverse opere di Annibale e Lodovico Carracci. Inoltre egli si orientò chiaramente verso Raffaello: un *Nettuno* inciso da Marcantonio Raimondi su

¹²⁶ Ginzburg Carignani, *op. cit.* alla nota 108. Ricardo de Mambro Santos, *Arcadie del vero. Arte e teoria nella Roma del Seicento*, Roma 2001, capitolo 1. 8.



Fig. 57. Roma. Villa Farnesina. Loggia di Galatea. *Il trionfo di Galatea.*

¹²⁷ Puglisi, *op. cit.* alla nota 106, p. 123.

¹²⁸ *Ibid.*, 124. La vergine vestita di verde, che in Albani afferra la tenda, somiglia nella posa (ma non nell'azione) ad una donna che sul lato destro dell'*Incendio del Borgo* porge in alto ad un uomo due recipienti per l'acqua da riempire.

¹²⁹ Aldo Angelini, *La Loggia della Galatea alla Villa Farnesina a Roma: l'incontro delle scuole Toscana, Umbra e Romana (1511-1514)*, in Eve Borsook, Fiorella Superbi Gioffredi (a cura di), *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, Cinisello Balsamo 1986, vol. 1, pp. 95-101 e vol. 2, tav. 140-156. Christof Thoenes, *Galatea, tentativi di avvicinamento* (1986), in Christof Thoenes, *Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten*, München 2002, pp. 215-244.

¹³⁰ Vedi nota 126.

¹³¹ Giustiniani, *op. cit.* alla nota 22, p. 44.

¹³² Firenze, Biblioteca Nazionale, Galileiano 246, fol. 96, 98v. Erwin Panofsky, *Galileo critico delle arti*, a cura di Maria Cecilia Mazzi, Venezia 1985, pp. 94-101.

¹³³ Elizabeth Cropper, Charles Dempsey, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton 1996, pp. 90-91, 93, 95, 97, 105.

¹³⁴ Danesi Squarzina 2003, *op. cit.* alla nota 3, p. 11. La datazione del testo all'inizio dell'anno 1600 risulta dal fatto che l'anonimo autore menziona che il padre (Giuseppe Giustiniani) era morto da pochi giorni.

progetto di Raffaello fece da modello per l'affresco della parete d'ingresso¹²⁷, una delle compagne di Venere risulta copiata dall'*Incendio del Borgo* di Raffaello¹²⁸, e la decorazione delle pareti nel suo insieme compete con l'allora ancora incompleta Loggia di Galatea nella Villa Farnesina¹²⁹. Il confronto con la *Galatea* di Raffaello (fig. 57) mostra però anche come Albani in effetti unisse tra loro elementi stilistici romani, lombardi e veneziani: le figure si presentano modellate più morbidamente, i paesaggi sono più animati e i colori più naturali.

La sintesi stilistica raggiunta da Albani esemplifica ciò che Agucchi chiamava "mezzanità"¹³⁰. Nel suo *Discorso sopra la pittura* Vincenzo Giustiniani sosteneva un ideale artistico simile, infatti come dodicesimo e massimo "modo di dipingere" egli definiva una pittura che (secondo il modello dei Carracci, ma anche di Caravaggio) collegava fra loro natura e ideale, osservazione e fantasia¹³¹. È interessante che Agucchi, nel suo trattato *Del Mezzo* steso nel 1611 e mai pubblicato, citasse la storia di Fetonte ben due volte per sottolineare l'importanza della "giusta via di mezzo" – cercando qui di formulare chiaramente accanto all'ideale etico anche uno estetico¹³². Gli affreschi di Albani a Bassano di conseguenza non solo presentano un classicismo praticato sul piano formale, ma riflettono allo stesso tempo l'ideale classicistico della "mezzanità" anche attraverso la scelta del tema!

Per Vincenzo Giustiniani che coltivava esplicitamente l'arte della "conversazione"¹³³, il fascino della sua galleria non dovrebbe essere stato solamente nella bellezza mozzafiato degli affreschi, ma anche nella molteplicità dei temi ivi discutibili partendo dal mito di Fetonte: idee cosmologiche, etiche e teorico-artistiche si intrecciavano nelle pitture a formare una sintesi gradevole sia esteticamente che intellettualmente.

Conclusione

"Ha il Cardinal un fratello che pur attende alla mercatura ma per altro di maniere, costumi et eruditione piu da cortigiano che da mercante", annotava un contemporaneo nel 1600 sui fratelli Benedetto e Vincenzo Giustiniani¹³⁴. Così l'anonimo commentatore "scusava" in un certo senso l'attività profana esercitata da Vincenzo per vivere, attestando che lui almeno non si comportava da "mercante". Qui risuona già una problematica che occuperà Vincenzo poco più tardi nella strutturazione della sua nuova residenza di campagna a Bassano: la sua realtà sociale di banchiere e commerciante stava in un certo contrasto con l'ideale di vita aristocratica, a cui aspirava.

In questo saggio ho cercato di dimostrare come nel programma iconografico di Palazzo Giustiniani si mescolassero identità vere e finte. Dopo aver trattato stanza per stanza i diversi strati di significato degli affreschi e i motivi per la scelta dei rispettivi temi, vorrei aggiungere ora alcune riflessioni riassuntive sul modo di Vincenzo di presentare se stesso.

Vincenzo Giustiniani, facendo completare e proseguire i cicli decorativi già iniziati dagli Anguillara a Bassano, si appropriò delle forme di rappresentazione aristocratica, che in effetti non gli spettavano: gli affreschi nella loggia e nel cortile evocano l'esistenza cavalleresca e ricca di trionfi militari di un condottiero e le decorazioni nelle Stanze delle Stagioni si riferiscono al classico modo di vita aristocratica del feudatario, che vive primariamente dei ricavi provenienti dai suoi ricchi possedimenti rurali. Entrambi

gli aspetti rispecchiano le tradizioni degli Anguillara, che potevano vantare successi militari e imponenti proprietà terriere¹³⁵, ma mascherano la vera identità di Vincenzo Giustiniani, che doveva la sua posizione sociale all'abilità di finanziere e ai contatti con la Curia intrattenuti da suo padre¹³⁶.

Dopo aver raggiunto nel 1605 finalmente il titolo di marchese, Vincenzo alluse alla sua nuova posizione aristocratica in due dispendiosi progetti e cioè nella Sala della Felicità Eterna e nella Rocca. Gli affreschi nella Sala della Felicità Eterna non solo raffigurano ben quattro volte la corona nobiliare in modo eminente, ma la elevano anche a struttura fondamentale di tutta la decorazione, che adeguatamente tratta delle virtù di un buon sovrano. La palazzina costruita nel giardino più o meno nello stesso periodo come luogo di ritiro (fig. 58), coniuga la forma di un "casino" dell'epoca con l'architettura di un castello medievale, accostandosi alla torre difensiva presente nello stemma dei Giustiniani, e suggerendo così in modo giocoso il passato "cavalleresco" di questo casato¹³⁷. È quindi logico che Vincenzo, decorato da giovane con un titolo cavalleresco, facesse incoronare con elmi cavallereschi alcuni dei suoi stemmi nel palazzo.

Poiché l'identità sociale è strettamente legata alla questione della discendenza, era importante presentare le radici della famiglia nel modo più opportuno. Forse per non apparire come "straniero", Vincenzo volle veder raffigurata nella Stanza del Parnaso, accanto a Chio, suo luogo di nascita, anche Genova come patria italiana della Famiglia Giustiniani, sebbene lui stesso non vi avesse mai vissuto. Attraverso la raffigurazione allegorica di Genova nella loggia d'ingresso, l'occupazione del preminente pittore genovese Bernardo Castello e la scelta di un tema decorativo (*Amore e Psiche*) molto diffuso nei palazzi dell'alta società genovese, Vincenzo, che aveva sposato una genovese, rafforzò la sua appartenenza all'élite ligure. Per nobilitare ulteriormente la sua discendenza, fece alludere negli affreschi del cortile al fatto che i Giustiniani fossero giunti a suo tempo da Costantinopoli a Genova e discendessero effettivamente dall'imperatore romano d'oriente Giustiniano.

Il tentativo di costruire un'antica tradizione per la famiglia determinò in modo del tutto decisivo la decorazione del palazzo. Vennero collocati ritratti d'imperatori che potevano essere interpretati come una "fila di antenati", e vennero scelti per la raffigurazione temi iconografici tratti dalla letteratura e mitologia antica. Attraverso determinati dettagli, questi temi implicavano, che la figura principale (Apollo/Giove) fosse interpretabile rispettivamente come modello antico e come figura d'identificazione per Vincenzo Giustiniani. Ci si preoccupò non solo sul piano del contenuto, ma anche per quello relativo allo stile, di raggiungere un omogeneo insieme "all'antica". Allo stesso tempo però Vincenzo diede importanza al collegamento tra il patrimonio ideale antico e quello cristiano. Di conseguenza, l'immagine della Hagia Sophia nel cortile ricordava che Giustiniano era stato un imperatore cristiano mentre l'impostazione iconografica della storia di Amore e Psiche permetteva di scoprirvi una morale cristiana.

Quali sono dunque le virtù che Vincenzo fece sottolineare nelle decorazioni e quindi stilizzare come caratteristiche centrali della sua identità? L'indiscusso ruolo principale lo ebbe senza dubbio la giustizia associata al famoso *corpus iuris civilis* di Giustiniano: come una specie d'immagine guida essa andava incontro al visitatore già nell'ingresso del palazzo sotto forma di una statua antica. Giove, che nella galleria punisce Fetonte per la sua presunzione, impersona la giustizia "all'antica" e fissa con la sua sentenza l'ideale etico della "giusta via di mezzo". Nella Sala della Felicità Eter-

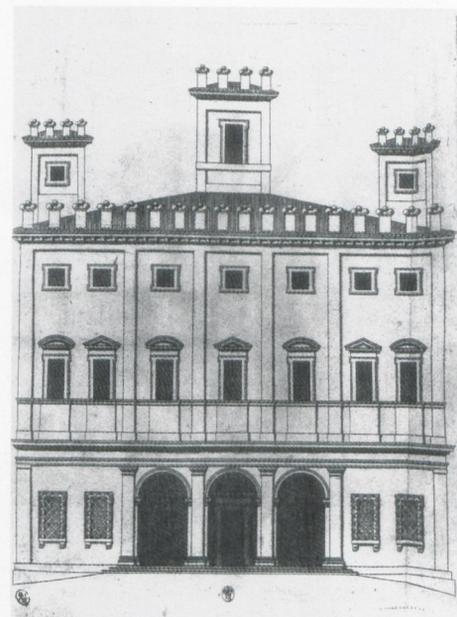


Fig. 58. Roma. Biblioteca Casanatense: *Galleria Giustiniana*, Vol. II, tav. 161.

Facciata della Rocca di Bassano.

Ministero BB.AA.CC. - Istituto Nazionale Grafica
neg. n. 180358.

¹³⁵ Vedi il contributo di Paola Cherubini nel presente volume.

¹³⁶ Poiché la famiglia Giustiniani era composta da molti rami, non è chiaro quale ruolo avesse avuto Giuseppe Giustiniani a Chios prima della conquista dell'isola. La vera ascesa del suo ramo di famiglia sembra essere iniziata solo a Roma attraverso i contatti con il mondo finanziario pontificio, come si evince dall'autobiografia di Benedetto Giustiniani: "Anno 1569 di genaro viaggio per Roma felice e principio di tutte le nostre ricchezze e grandezze." Danesi Squarzina 2003, *op. cit.* alla nota 3, p. 8.

¹³⁷ Per un'analisi più approfondita della Rocca rimando al saggio di Michele Campisi nel presente volume.

na invece viene trattata la giustizia umana e divina attraverso allegorie ed esempi dall'Antico Testamento. La storia di Psiche accentua infine il tema da un punto di vista cristiano: Psiche commette peccato, si pente, soffre, ma in fondo viene perdonata e non punita per i suoi errori. In questo caso Giove è il modello di un sovrano conciliante, pacifico e clemente.

Quasi solo come comparsa entra in scena, nell'affresco del soffitto della Sala Grande, accanto alla giustizia, la fortitudine (fig. 4), che nella Stanza del Parnaso viene interpretata come forza di volontà¹³⁸. Nella zona privata della Stanza del Parnaso si presentano inoltre anche le passioni musicali di Vincenzo. In complesso va però notato che dall'usuale canone delle sette virtù principali, soltanto una di esse viene ripresa in modo tanto preminente. Ci si può domandare se ciò abbia a che fare solo con l'assonanza Giustiniano/Giustiniani/Giustizia o se qui non sia anche percettibile un'eco dell'ethos commerciale di Vincenzo: in fondo la qualità centrale di un banchiere, quella che gli fa guadagnare la fiducia dei clienti, deve essere l'assoluta integrità e quindi l'incorruttibile senso di giustizia¹³⁹.

Informazioni sull'identità del committente provengono tuttavia non solo dai temi, ma anche dal tipo di rappresentazione. Come ho già detto, la stilizzazione "all'antica" della maggior parte degli affreschi doveva contribuire forse a sottolineare la tradizione classica del casato dei Giustiniani. Tuttavia l'esempio della Sala della Felicità Eterna, che nello stile esce completamente fuori dallo schema, mostra che il marchese non aveva eletto a dogma il classicismo, ma sapeva apprezzare anche altre tendenze stilistiche. Di Paolo Guidotti lo affascinava presumibilmente l'originalità e la sua capacità di creare un'opera che sbalordisse e confondesse ogni visitatore. Analogamente anche la decorazione della galleria mirava a sopraffare l'osservatore: un affresco illusionistico, così movimentato come quel cielo aperto animato da drammatiche azioni, era allora una vera novità sulla scena artistica romana.

Da un punto di vista odierno si dimentica facilmente che i "classicisti" attivi attorno al 1600, a quell'epoca non erano ancora i grandi "classici" studiati ed emulati poi fino alla nausea da generazioni di allievi nelle accademie d'arte di tutta l'Europa, ma costituivano piuttosto l'avanguardia. Il "classicismo" promosso da Vincenzo Giustiniani non era conservativo, ma progressista, un tentativo di risvegliare a nuova vita forme antiche ed antichi contenuti¹⁴⁰. Vincenzo sembra aver dato molta importanza all'impiego dei più attuali ed eccezionali artisti del suo tempo, anche se decisamente differenti tra loro per stile come Francesco Albani e Paolo Guidotti. Voleva artisti che facessero parlare di sé, il preminente pittore genovese Bernardo Castello, ma anche Guidotti, il *protégé* del papa Borghese. È pur vero che non poté assicurarsi l'opera del famoso caposcuola Annibale Carracci (morto nel 1609), ma occupò i suoi migliori allievi, a loro volta già diventate figure guida del movimento classicista. Palazzo Giustiniani doveva radunare gli artisti dell'élite, per presentare Vincenzo come membro appunto di quella stessa cerchia dominante. Le opere dovevano testimoniare il gusto squisito, raffinato e progressista del marchese. Dovevano sopraffare l'osservatore – così come lo fanno tuttora.

¹³⁸ Può darsi che Vincenzo prendesse già dagli Anguillara l'affresco del soffitto della Sala Grande e sostituisse solo il suo stemma al loro, come ipotizza Paola Cherubini nel presente volume. Ma ad ogni modo egli si identificò con le due virtù ivi raffigurate, in quanto le riprese entrambe nella decorazione della Stanza del Parnaso: la giustizia si trova esplicitamente nei motti lì associati all'aquila dei Giustiniani, mentre la fortitudine è presente indirettamente nell'impresa che abbina la torre difensiva dello stemma dei Giustiniani con il motto SIC ANIMO IN ADVERSIS (cosa che dovrebbe rinviare alla perseveranza del carattere di Giustiniani).

¹³⁹ In questo senso giudicò un anonimo contemporaneo di Giuseppe Giustiniani: "ha fatto con la mercatura essercitata da lui con molta fede et integrità grossissima facoltà". Danesi Squarzina 2003, *op. cit.* alla nota 3, p. 11.

¹⁴⁰ Cropper, Dempsey, *op. cit.* alla nota 133, Chapter 1 e 2.