

## L'“humor peccante” di Vincenzo Giustiniani. L'innovativa presentazione dell'Antico nelle due gallerie di palazzo Giustiniani a Roma (1630-1830 circa)

A Rudolf Preimesberger  
per il suo 65° compleanno

Christina Strunck

Chi nel XVII o XVIII secolo avesse goduto del privilegio di poter visitare il palazzo romano della famiglia Giustiniani, non avrebbe potuto fare a meno di rendere omaggio alla statua della *Minerva* (fig. 1)<sup>1</sup>: quasi tutte le più importanti guide di Roma dell'epoca la elogiavano come una delle massime attrazioni della collezione<sup>2</sup>. La statua, in cui si riconosceva una figura di culto greca proveniente dal Tempio di Minerva<sup>3</sup> occupò, come le si confaceva, un posto d'onore nella *Galleria Giustiniana* stampata nel 1636. L'immagine di Minerva inaugurò la serie di incisioni derivate dalle più preziose sculture di Vincenzo Giustiniani<sup>4</sup>. Ma com'era presentato l'originale? Che rapporto esisteva tra la *Galleria* “stampata” e quella reale di Vincenzo Giustiniani?

Questo saggio ricostruisce il concetto espositivo, piuttosto singolare per la sua epoca, in base al quale erano collocate le antichità nella galleria di palazzo Giustiniani. E in modo tanto più plastico emergono le particolarità di quel concetto al confronto con la seconda galleria del palazzo, finora sconosciuta e allestita nel 1788. L'analisi delle due gallerie evidenzia alcune svolte nell'esposizione delle antichità a Roma e mostra come con gli stessi pezzi si potessero comunicare idee del tutto diverse.

Quando nel 1590 il palazzo di Francesco Vento, situato di fronte alla chiesa di S. Luigi dei Francesi, divenne di proprietà dei Giustiniani, disponeva già di una galleria decorata con affreschi di episodi tratti dalla vita di re Salomone (fig. 2). L'ambiente stretto e lungo era illuminato da due finestre nel lato corto meridionale e, a nord, disponeva di un'uscita su un cortile, la cosiddetta “Uccelliera” (fig. 3)<sup>5</sup>.

Fino a quando fu in vita il cardinale Benedetto Giustiniani, questa galleria faceva parte del suo appartamento e vi venivano conservati dipinti religiosi<sup>6</sup>. Dopo la sua morte, il fratello Vincenzo si appropriò di questo ambiente. Non si sa quando esattamente la collezione di antichità vi venisse collocata. Nei primi anni Trenta del Seicento, quando alloggiava a palazzo Giustiniani Joachim von Sandrart, le antichità ad ogni modo erano già esposte nella galleria<sup>7</sup>. Dalla descrizione di Sandrart sembra che all'epoca le sculture fossero già presentate nella forma documentata poi in modo più esatto nell'inventario del lascito di Vincenzo del 1638: “Sorprendente però sopra ogni cosa è il grande salone

ovvero l'Antiquarium: dentro stanno ammassate, sui lati tutt'attorno, statue di figure intere appoggiate contro il muro e mescolate con busti. Inoltre a terra ci sono molti busti e teste collocati a 6 e 8 gli uni dietro gli altri”<sup>8</sup>. Mentre Sandrart afferma che in quell'“Antiquarium” si sarebbero trovati oltre 500 oggetti, l'inventario del 1638 riporta la cifra un po' più modesta di 247 pezzi<sup>9</sup>. L'imponente quantità degli oggetti esposti indusse Guerrini a credere che Vincenzo avesse fatto imbiancare gli affreschi sulle pareti della galleria, per potervi collocare busti su mensole<sup>10</sup>. L'inventario però ne dà un'altra immagine. Esso riferisce che su ogni lato lungo erano collocate quattro file di oggetti. Le due file poste direttamente davanti alla parete erano composte da statue e busti, talvolta messi su piedistalli (“sgabelloni”)<sup>11</sup>. “Accanto” (cioè lateralmente e non sopra) seguivano due ulteriori file di busti senza piedistalli. Questi busti avevano solo dei bassi “pieducci” e un'altezza media di appena 70 cm. Ciò corrisponde all'asserzione di Sandrart, secondo cui i busti avrebbero poggiate direttamente sul pavimento.

Oltre alle antichità, Vincenzo Giustiniani, nella sua galleria, espose anche sedici dipinti a tema prevalentemente religioso<sup>12</sup>. “Modernamente si è messo in uso di parare i palazzi compitamente co' quadri, per andare variando l'uso de' paramenti sontuosi usati per il passato”: così egli scriveva nel suo *Discorso sopra la pittura*<sup>13</sup>. Ma sedici dipinti non erano assolutamente sufficienti a ricoprire le pareti della galleria così fittamente come se fossero arazzi. Piuttosto continuavano a far da sfondo evidentemente ancora gli antichi affreschi. Pinaroli infatti li aveva visti e descritti ancora nel 1725 nella sua guida di Roma, molto esatta ed affidabile<sup>14</sup>. La galleria di Vincenzo Giustiniani offriva perciò al visitatore molte e svariate impressioni: affreschi sulla volta ispirati all'Antico Testamento, pitture paesaggistiche sulle pareti, dipinti moderni a tema religioso e un'enorme quantità di antiche sculture. All'epoca una tale mescolanza di oggetti risultava abbastanza insolita nelle gallerie romane. In genere le antichità venivano esposte a Roma in un ambiente coerentemente antico – si pensi ad esempio alle gallerie Capodiferro-Spada (1555 circa), Medici (1580 circa), Rucellai-Ruspoli (1583-1586) o Farnese (1597-1602). Le sculture, relativamente poche e scelte con cura, erano sempre integrate in un sistema regolare di nicchie parietali e inse-



rite in un programma di affreschi, che evocava l'antichità attraverso forme classiche e temi mitologici<sup>15</sup>. Mentre queste gallerie miravano ad un'unità estetica e tematica "all'antica", nella galleria di Villa Borghese esisteva un legame tra passato e presente. Attraverso la combinazione di sculture antiche e moderni ritratti di sovrani, si stilizzava lì la "Roma moderna" come gloriosa continuazione della "Roma antica"<sup>16</sup>. Con un'accentuazione leggermente diversa, anche la galleria di palazzo Giustiniani era un professarsi a favore della modernità. Vincenzo Giustiniani non cercò di risvegliare l'illusione completa di un ambiente classico-antico, ma creò uno spazio nel quale confluivano le tradizioni pagane, ebraiche e cristiane della moderna cultura occidentale. Nel suo *Discorso sopra la pittura* egli sottolineava il fatto che ogni genere pittorico avrebbe dovuto essere giudicato secondo le sue proprie leggi e invitava ad esplorare le specifiche bellezze di questi singoli generi<sup>17</sup>. In modo analogo Vincenzo richiedeva ai visitatori della sua galleria la flessibilità intellettuale di saper apprezzare in egual misura sia la

moderna pittura cristiana che gli affreschi ispirati all'Antico Testamento e le immagini degli dei antichi, nelle loro rispettive specifiche qualità: la modernità deve spingersi oltre l'imitazione dell'Antico, essa richiede la capacità di sapersi confrontare con le diverse tradizioni.

L'eccentrico accostamento degli oggetti esposti attirò l'attenzione sul gusto personale di Giustiniani, responsabile della scelta. Elizabeth Cropper ha già spiegato quale ruolo centrale avesse nei *Discorsi* di Giustiniani il tema del gusto personale<sup>18</sup>. Nel 1615 Vincenzo Scamozzi definì la collezione d'arte "un ritratto del grande e nobile animo del suo proprietario"<sup>19</sup>. Analogamente la galleria di palazzo Giustiniani può essere interpretata come l'autoritratto di un mecenate, che qui mostra il suo gusto moderno.

Ancora più insolita della scelta degli oggetti era poi la loro presentazione. Al contrario di altri collezionisti romani, che esponevano nelle loro gallerie solo poche antichità scelte con cura, Vincenzo Giustiniani popolò l'ambiente con un esercito di statue (fig. 4). Addossate l'una all'altra, esse erano disposte su più file ed erano dislocate volutamente in modo asimmetrico: mentre di fronte all'ingresso si trovavano quasi solo busti, dai quali qui e là ogni tanto spuntava una statua isolata, altrove si alternavano in vivace sequenza statue, busti e statuette, e in alcuni punti si ammassavano grandi figure, formando un vero e proprio "bosco". Specialmente in quest'ultimo caso doveva essere impossibile vedere adeguatamente le sculture dell'ultima fila. Appare quindi chiaro che qui non si trattava tanto di rendere omaggio alle singole opere, quanto piuttosto di suscitare un'imponente impressione globale e creare raggruppamenti molto vari.

Si pone quindi la domanda da dove venisse lo spunto per questo concetto espositivo del tutto nuovo per Roma. Joachim von Sandrart, che nei primi anni Trenta del Seicento era presumibilmente il responsabile dell'esposizione dei quadri in palazzo Giustiniani<sup>20</sup>, stando alle affermazioni della *Teutsche Academie* giocò un ruolo anche nella presentazione delle antichità<sup>21</sup>. Come già citato, Sandrart usava al posto del termine "Galleria", quello più raro di "Antiquarium". Implicava forse questo il riferimento ad una speciale tipologia di edifici? L'Antiquarium Cesi di Roma è da escludere come modello, per la sua struttura completamente diversa<sup>22</sup>; l'Antiquarium della Residenza di Monaco di Baviera, completato nel 1600 circa e noto sia a Sandrart che al suo committente romano<sup>23</sup>, mostra invece caratteristiche analoghe alla galleria Giustiniani: l'ambiente lungo e con volta a botte conteneva un enorme numero di antichità, ordinate prima di tutto secondo l'aspetto decorativo<sup>24</sup>. "Queste antichità presentano qua-

si tutte la medesima grandezza, tant'è che nella stessa Roma non è rintracciabile una collezione così completa"<sup>25</sup>, affermava Sandrart nel descrivere la collezione, che – stando alle sue informazioni – comprendeva 350 busti di consoli, imperatori, imperatrici, eroi, sapienti e filosofi. In questa asserzione si profila un ideale, che si manifestò anche nella forma della *Galleria Giustiniana*, sia reale, che “stampata”: al posto di pochi oggetti squisiti, si voleva offrire una panoramica più completa possibile dell'antica iconografia.

La differenza sostanziale tra l'Antiquarium monacense e quello romano stava nel fatto che a Monaco di Baviera le antichità erano integrate in un sistema architettonico regolare, mentre a Roma erano raggruppate in modo molto asimmetrico. Nella galleria Giustiniana la concentrazione delle sculture cancellava i contorni del singolo oggetto. Sequenze “ariose”, composte prevalentemente da busti, contrastavano con zone fitte, “oscure” formate da statue di grandi figure. Le antichità erano state dislocate quasi come masse pittoriche, per creare un “chiaroscuro”. Nel suo giudizio sui paesaggi di Tiziano e di Carracci, Vincenzo Giustiniani aveva mostrato la sua sensibilità per l'estetica delle “macchie”<sup>26</sup>, cioè per uno stile che prepone luci e ombre al contorno ed è calcolato piuttosto per essere osservato da lontano che da vicino. Appunto su simili principi “pittorici” sembra poggiare la concezione della galleria Giustiniana, in deciso contrasto con le altre gallerie di quell'epoca che presentavano le sculture sempre in una cornice strettamente architettonica.

Che rapporto c'era dunque tra la galleria reale e quella “stampata” di Vincenzo Giustiniani? La *Minerva*, che apre la pubblicazione in modo così trionfale (fig. 1), si ritrovava in una posizione marginale nella galleria reale. Le era stato posto vicino, probabilmente per motivi del tutto formali, un *Adone*, che nella raccolta di incisioni compare solo molto più avanti<sup>27</sup>. Ma che cosa c'era al centro del lato di fronte all'ingresso, dove ci si sarebbe aspettati il pezzo più importante della collezione? Un caprone! (fig. 4, n. 258).

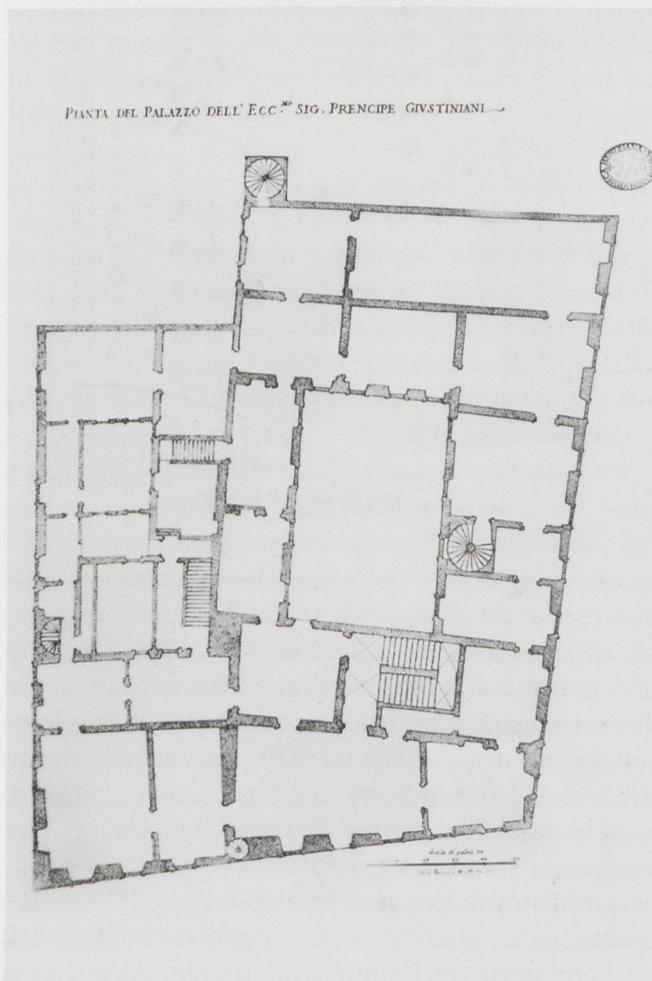
Il *Caprone*, una personificazione degli istinti animaleschi, era fiancheggiato da figure non meno lascive: due amorini, una baccante e Leda con il suo amante, il cigno (fig. 5). Tre delle quattro statue gesticolavano in direzione dell'ingresso, come per appellarsi al visitatore. Se il visitatore romano dell'epoca era abituato a trovarsi davanti statue maestosamente pacate e inserite in nicchie, qui le sculture sembravano rivolgergli la parola direttamente e in modo scherzoso; lo scopo della *Galleria Giustiniana* pubblicata, cioè risvegliare l'antichità quasi a nuova vita<sup>28</sup>, risultava così raggiunto anche nel palazzo.

Poiché nel Seicento molte famiglie nobili amavano far



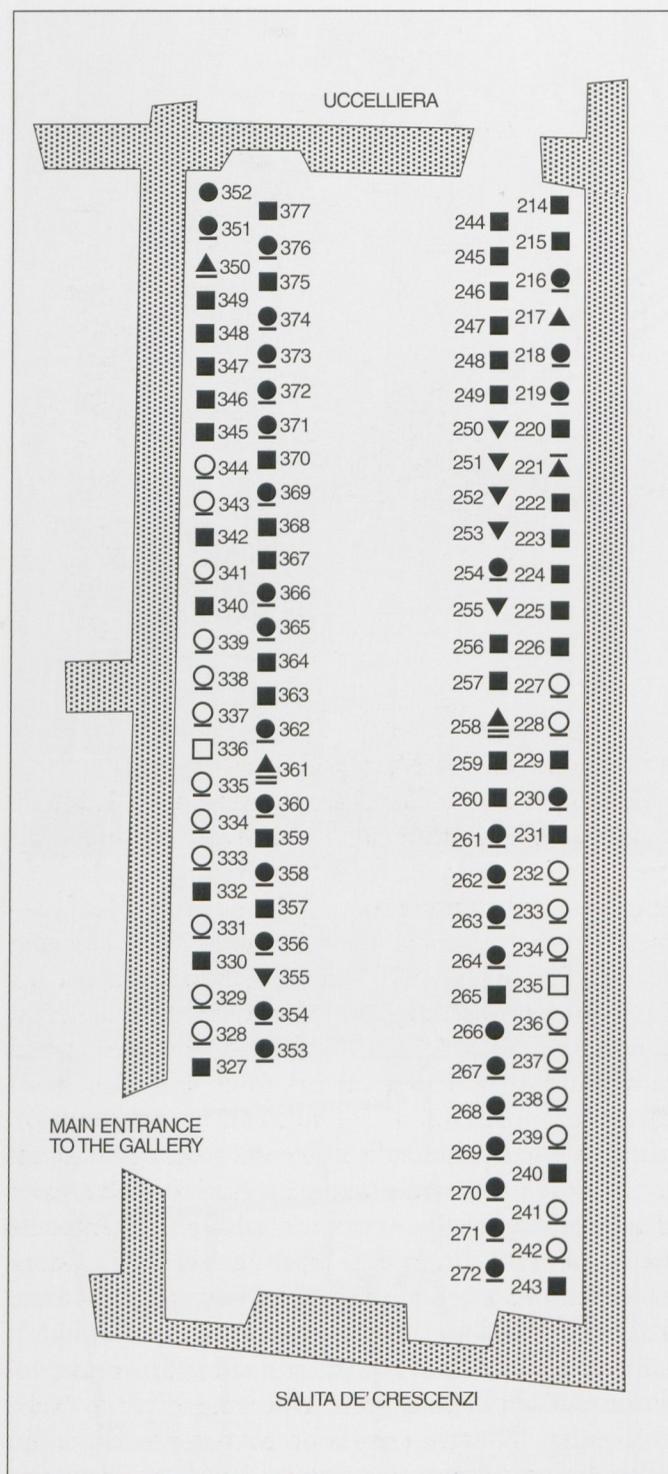
2. Veduta dell'interno della prima galleria di palazzo Giustiniani (fig. 7, n. 1).

3. Pianta di palazzo Giustiniani (G.B. Falda, Nuovi disegni dell'architetture, e piante de palazzi di Roma de' più celebri architetti, libro secondo, tav. 41).



4. Ricostruzione dell'esposizione delle antichità nella prima galleria di palazzo Giustiniani. Situazione del 1638. I numeri si riferiscono all'inventario del 1638 (GALLOTTINI [1998b], pp. 89-95).

- busto
  - busto su "pieduccio"
  - busto con "pieduccio" su "sgabellone"
  - statua
  - statua su "sgabellone"
  - ▼ statuetta
  - ▲ oggetto d'altro tipo
  - ▲ oggetto su "pieduccio"
  - ▲ oggetto su "supporto di legno"
  - ▲ oggetto su colonna
- Per motivi di chiarezza, le quattro file di busti che stavano al centro, nonché i busti su uno dei lati stretti non sono riportati nel diagramma.
- Visualizzazione interattiva in:  
<http://www-users.york.ac.uk/~cs21/vincenzo.htm>

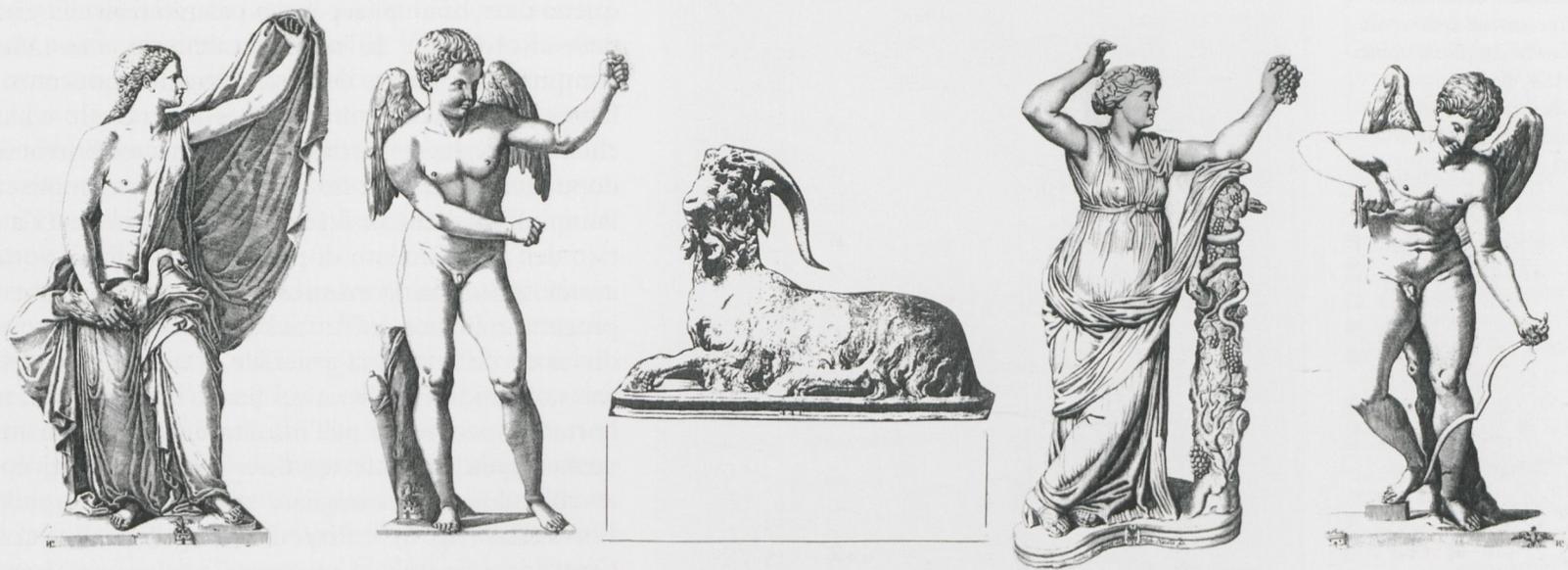


risalire il loro casato fino agli imperatori romani, le collezioni di antichità assumevano spesso un carattere solenne, celebrativo (si pensi ad esempio alla già citata serie di imperatori nella galleria Rucellai). La famiglia Giustiniani pretendeva di discendere direttamente dall'imperatore Giustiniano<sup>29</sup>. Vincenzo tuttavia mostrò chiaramente che per lui i busti della sua collezione erano solo oggetti d'arte. Non li collocò in un ordine cronologico corretto, ma li sparpagliò nella galleria ed espose spesso più busti dello stesso imperatore assieme, evitando consapevolmente di creare una sequenza genealogica. Nel caso dei busti femminili accanto agli imperatori, non si trattava delle loro effettive compagne, ma di sculture al momento disponibili (più importante dell'accoppiamento storico fu quindi forse quella punta di erotismo che caratterizzava il gruppo centrale)<sup>30</sup>.

Che Vincenzo Giustiniani ponesse al centro della sua galleria non un imperatore, un antico eroe o la dea dell'arte, ma un caprone, ebbe un effetto quasi ironico e dovette suscitare "meraviglia". Il caprone, i cui frivoli compagni sottolineano ancora di più la sua potenza animalesca, sembra farsi gioco delle gallerie di antichità troppo serie e addirittura genealogiche.

È significativo che il caprone manchi del tutto nella pubblicazione. La *Galleria Giustiniana* "stampata" è organizzata in modo gerarchico. Cominciando con Minerva, la dea della sapienza e delle arti, l'opera si fa strada gradualmente attraverso l'Olimpo verso gli eroi umani, ma non cade mai nel bestiale. Per consentire dei confronti, tutte le sculture dello stesso tipo si susseguono direttamente l'una dopo l'altra – un principio che nella galleria reale venne strettamente evitato per favorire la *varietas*. Mentre la versione stampata si presentava come un utile repertorio iconografico<sup>31</sup>, nella galleria vera regnava un altro spirito, più giocoso, più "cortigiano".

Forse queste diverse accentuazioni risalgono al contrasto tra Sandrart e il suo committente. Dell'Antiquarium monacense Sandrart elogiava soprattutto la corretta sequenza cronologica e tematica dei busti<sup>32</sup>. Poiché egli curò la pubblicazione delle incisioni<sup>33</sup>, essa dovrebbe rispecchiare il suo ideale di una galleria ben ordinata – mentre nel palazzo l'articolazione "scientifica" dovette far posto ad una esposizione "più frivola", con la quale Vincenzo Giustiniani poteva divertire e sbalordire i suoi ospiti. Verso la fine della sua vita il marchese si pentì poi di questo suo "humor peccante", che lo aveva guidato nel mettere assieme la sua collezione, e cercò di espiarlo. Infatti in un codicillo del suo testamento predispose che tutti gli introiti derivanti dalla pubblicazione della *Galleria Giustiniana* andassero ai suoi parenti più poveri<sup>34</sup>.



Dopo la morte di Vincenzo, la galleria rimase intatta fin nella seconda metà del XVIII secolo – questo è, quanto meno, ciò a cui fanno pensare gli inventari delle sculture del 1667, 1684 e 1757, che, eccetto quattro busti tolti prima del 1667, elencano esattamente gli stessi pezzi del 1638<sup>35</sup>. Qui però si dovrebbe trattare di semplici copie, prive di vero valore in quanto fonti<sup>36</sup>, poiché in realtà si verificarono sicuramente dei cambiamenti nella galleria. Una fattura relativa a lavori di costruzione registra negli anni 1677-1679 numerosi trasporti di sculture in concomitanza con la ristrutturazione del palazzo allora in corso<sup>37</sup>; tra l'altro vennero portate nuove statue nella galleria e tolti alcuni busti<sup>38</sup>. Nicodemus Tessin contò nel 1688 nella galleria solo 40 statue antiche e 99 busti in tutto e descrisse due oggetti, non ancora presenti nel 1638, “un bellissimo vaso schiacciato di marmo” e “una statua moderna e tutta nuda del Cav. Bernini, quando era ancora giovanissimo, fatta da suo padre”<sup>39</sup>. Anche Pietro Rossini ammirò nel 1693 “il Figliuolo del Cavalier Bernini”<sup>40</sup>, mentre il resoconto di viaggio di De La Lande del 1765-1766 conferma la presenza del vaso di marmo nella galleria<sup>41</sup>.

Nelle guide c'è una certa discordanza sull'ubicazione di una statuetta di bronzo raffigurante *Ercole* e il suo riscontro moderno, il *Mercurio* di Du Quesnoy: i due pezzi vengono citati talvolta come presenti nella galleria e talvolta nelle stanze adiacenti. È probabile che cambiassero posto nel corso degli anni<sup>42</sup>. Da un inventario dei dipinti redatto nel 1680 e non ancora pubblicato emerge inoltre che la galleria era stata arricchita con quindici quadri di Albani, e cioè i dodici

Apostoli più Cristo, Maria e Giovanni<sup>43</sup>.

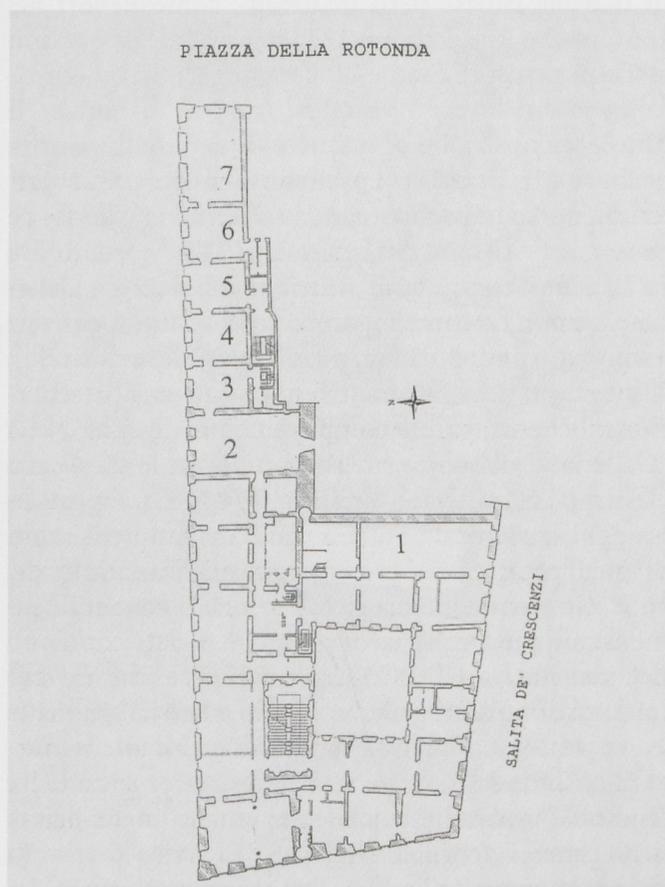
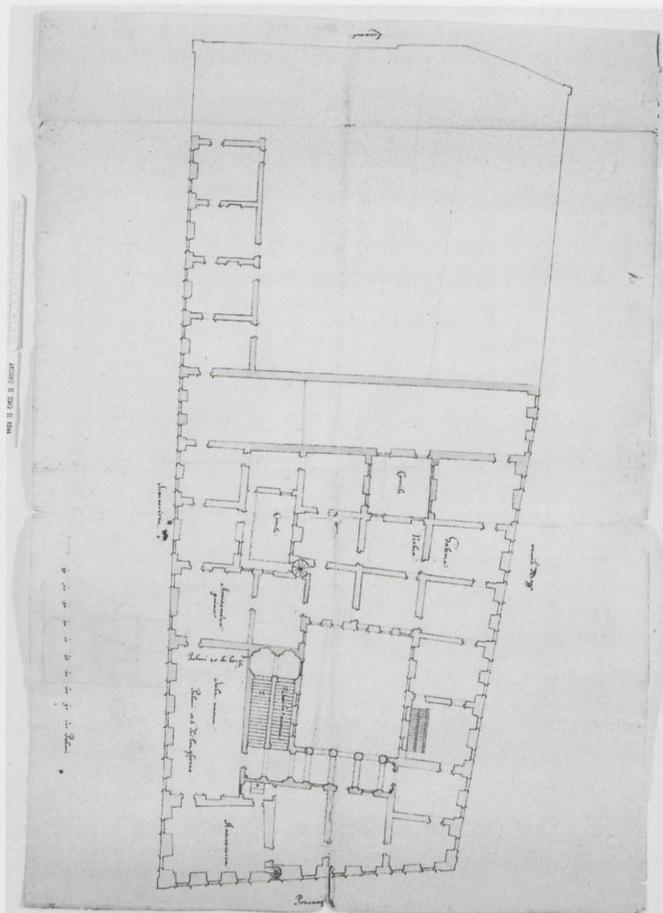
Volendo credere all'accurato conteggio di Tessin, il numero delle sculture nella galleria si era quasi dimezzato tra il 1638 e il 1688. Si può supporre che le file di busti sul pavimento, visibili con difficoltà, fossero state tolte di mezzo. L'insolito principio espositivo su due file rimase però inalterato: come Bellori nel 1664, anche Roiseco nel 1765 parlava di “due ordini assai numerosi di Statue”<sup>44</sup>. Un atteggiamento critico lo assunsero invece i visitatori francesi di Roma: “Il tutto è un miscuglio di buono e cattivo, gettato senza ordine e senza grazia sul pavimento di una grande galleria denudata di ogni ornamento”, scriveva Charles de Brosses, in visita alla città eterna nel 1739<sup>45</sup>, mentre De La Lande poco più tardi si esprimeva così: “La Galleria è riempita e come ingombrata di statue, a destra e a sinistra, e in doppia fila, e sono quasi tutte cattive”<sup>46</sup>. L'inventario del 1793 documenta infine una presentazione delle antichità completamente diversa. Nella “Galleria, o sia stanza ove sono collocate le statue più classiche” si trovavano ora solo 78 oggetti, esposti in gruppi simmetrici<sup>47</sup>. Forse a causa del fatto che molti di quei pezzi erano presenti già nell'inventario del 1638, Gasparri nella sua ricostruzione si basò sulle dimensioni della galleria originaria<sup>48</sup>. I dati contenuti nell'inventario del 1793 indicano però che doveva trattarsi di un'altra galleria: stando ad essi, l'ambiente aveva infatti una “loggia e fenestra riguardante la piazza alla Rotonda” nonché una “facciata ove sono le tre fenestre”<sup>49</sup> – caratteristiche non presenti nella pianta della galleria originale (fig. 7, n. 1). Dove si trovava quindi la nuova galleria? E come si presentava?

5. Ricostruzione del gruppo centrale di sculture sulla parete espositiva principale della galleria. Situazione del 1638 (cfr. fig. 4, nn. 256-260).

6. Progetto relativo alla ristrutturazione di palazzo Giustiniani prevista nel 1650 circa. Pianta del piano nobile (ASR, Fondo Giustiniani, busta 10, fasc. 27/17).

7. Palazzo Giustiniani, pianta del piano nobile. Situazione attuale.

- 1 = prima galleria (antecedente il 1590)
- 2 = seconda galleria (anni 1671 e seguenti)
- 3 = ex "Stanza delle Veneri"
- 4 = ex "Stanza delle imperatrici"
- 5 = ex "Stanza de' filosofi"
- 6 = ex "Stanza de' busti d'imperatori"
- 7 = terza galleria (anni 1708 e seguenti)



Un decreto dei Maestri di strada del 15 settembre 1650 indica che Andrea Giustiniani avesse l'intenzione, già a questa data, di ampliare il suo palazzo fino alla piazza della Rotonda<sup>50</sup>. Il suo matrimonio con Maria Pamphilj, una nipote del papa regnante Innocenzo X, favorì l'intento di Andrea sia per il permesso edilizio che per la scelta dell'architetto<sup>51</sup>. Francesco Borromini, dopo aver ristrutturato il palazzo di famiglia dei Pamphilj tra il 1645 e il 1650 circa, assunse così l'incarico dell'ampliamento di palazzo Giustiniani, portato avanti infine da Domenico Legendre sulla base dei progetti di Borromini<sup>52</sup>. Tra l'altro era prevista la suddivisione della vecchia galleria e la costruzione di una nuova, grandiosa galleria sul fianco orientale che, nelle sue proporzioni e nell'insolita illuminazione attraverso rispettivamente tre finestre sui due lati corti, avrebbe dovuto assomigliare alla galleria Pamphilj di Borromini (fig. 6)<sup>53</sup>. Rispetto alla galleria di palazzo Giustiniani fino allora esistente, la superficie espositiva si sarebbe più che raddoppiata.

Mentre sotto Borromini i lavori di costruzione si concentrarono nella parte nord-occidentale del palazzo, a partire dal 1671, e sotto la direzione di Legendre, venne costruita la nuova ala orientale, che si estendeva verso il Pantheon. I relativi documenti edilizi denominano il grandioso ambiente rettangolare nel piano nobile di quell'ala alternativamente come "camerone" o come "galleria" (fig. 7, n. 2)<sup>54</sup>. In effetti il predetto ambiente si trova esattamente al posto della galleria progettata, e la sua parete meridionale coincide con la parete divisoria schizzata con linee sottili nel progetto della galleria (fig. 6). Quella parete divisoria sembra alludere ad una genesi in due fasi della galleria: è presumibile infatti che il terreno necessario per l'edificazione della sua parte meridionale dovesse ancora essere acquistato e quindi in un primo momento dovesse venir eretta solo la sua metà settentrionale (come avvenne poi a partire dal 1671). L'agognato ampliamento verso sud tuttavia non poté mai essere realizzato.

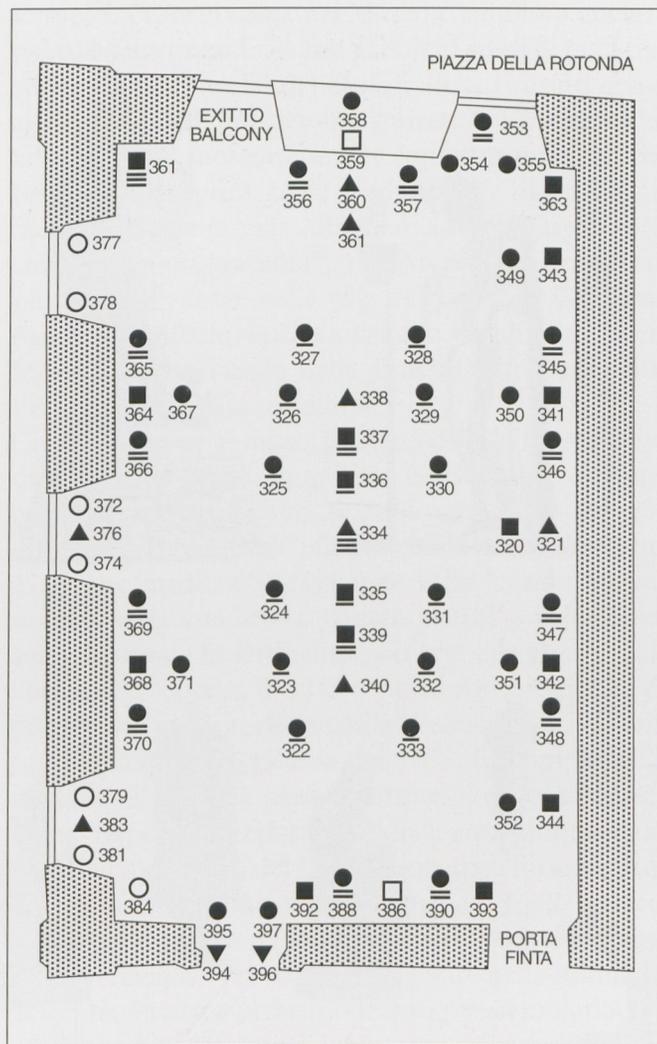
Maggior successo ebbe invece l'espansione del palazzo verso est. Stando ai predetti documenti, Legendre costruì, accanto alla rudimentale galleria, anche il tratto stretto e lungo, comprendente quattro stanze quadrate nel piano nobile (fig. 7, nn. 3-6)<sup>55</sup>. Il progetto (fig. 6), tuttavia, dimostra che si voleva continuare l'ala ancora più verso est (come si vede dalla porta nell'ultima stanza e dalle linee tracciate in proseguimento dell'ala). A questo scopo però era d'intralcio la "casa di Monsignor Francesco Erasmi". Su un'incisione del 1699 è chiaramente riconoscibile questo immobile tra palazzo Giustiniani e piazza della Rotonda<sup>56</sup>. I Giustiniani intrapresero alla fine del XVII e all'inizio del XVIII secolo diversi tentativi di acquistare quella casa e i possedi-

menti confinanti<sup>57</sup>. Dopo esservi riusciti, si poté finalmente cominciare nel 1708 la costruzione dell'estremità orientale del palazzo. In questo modo si creò nel piano nobile un altro ambiente (fig. 7, n. 7), le cui due finestre orientali consentono ancora oggi uno stupendo sguardo su piazza della Rotonda e sul Pantheon. Nel 1711 questa sala era pronta per essere abitata e presentava una bella decorazione a stucchi, purtroppo distrutta nel corso di una successiva modifica della struttura della volta<sup>58</sup>.

I predetti fatti riguardanti la storia della costruzione consentono di interpretare correttamente l'inventario delle sculture redatto nel 1793. Esso non si riferisce – come sostenuto da Gasparri – al vecchio nucleo del palazzo, ma all'ala orientale, che includeva l'appartamento più moderno e di rappresentanza del palazzo. Là erano dunque concentrate quasi tutte le antichità. Nel caso della "Stanza delle Veneri", della "Stanza delle imperatrici", della "Stanza de' filosofi" e della "Stanza de' busti d'imperatori" si trattava delle quattro stanze quadrate (fig. 7, nn. 3-6), seguite dalla "Galleria, o sia stanza ove sono collocate le statue più classiche" (n. 7). I dati dell'inventario concordano esattamente con la pianta dell'edificio: esso cita nelle quattro stanze rispettivamente due finestre, nell'ultima stanza invece una "loggia e fenestra riguardante la piazza alla Rotonda", nonché una facciata con tre finestre<sup>59</sup>.

Negli ambienti relativamente piccoli dell'ala orientale, la collezione continuava a restituire un effetto di abbondanza, sebbene venisse continuamente decimata a partire dall'inizio del XVIII secolo<sup>60</sup>. Tra il 1638 e il 1793 il numero degli oggetti conservati nel palazzo si restrinse da 662 a 397, prima che, alla fine del terzo decennio dell'Ottocento, la maggior parte delle rimanenti antichità passasse poi ai Torlonia<sup>61</sup>. Stando all'inventario del 1793, all'epoca la vecchia galleria di Vincenzo Giustiniani (fig. 7, n. 1) era già stata svuotata; la guida di Roma di Fea del 1820 vi cita ancora solo dei dipinti<sup>62</sup>. Dalla fine del XVII secolo le statue e i busti cominciarono ad essere trasferiti nelle nuove stanze dell'ala orientale<sup>63</sup>. Il sistema espositivo presente nel 1793 era responsabilità però solo di Vincenzo Pacetti, incaricato da Benedetto Giustiniani il 29 gennaio 1788 di restaurare e riordinare le antichità<sup>64</sup>. Egli allestì i pezzi più importanti della antica galleria in maniera completamente diversa.

L'esposizione delle antichità nella nuova galleria dovette produrre paradossalmente un effetto da una parte più vivace, ma dall'altra anche più formale, rispetto all'esposizione del 1638<sup>65</sup>; più vivace, in quanto Pacetti mirò consapevolmente alla *varietas*. Egli combinò oggetti dalle più svariate forme e tematiche (per esempio nel gruppo centrale: sculture di animali, statuette

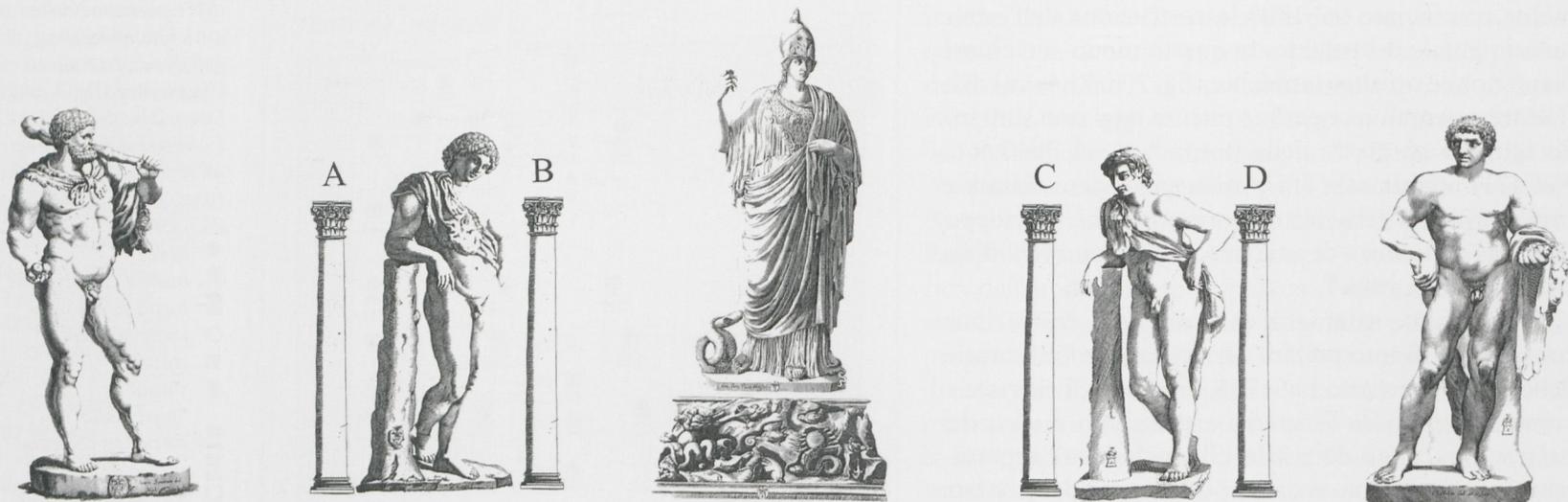


8. Ricostruzione dell'esposizione delle antichità nella terza galleria di palazzo Giustiniani (fig. 7, n. 7). Situazione del 1793. I numeri si riferiscono all'inventario del 1793 (GALLOTTINI [1998b], pp. 252-256).

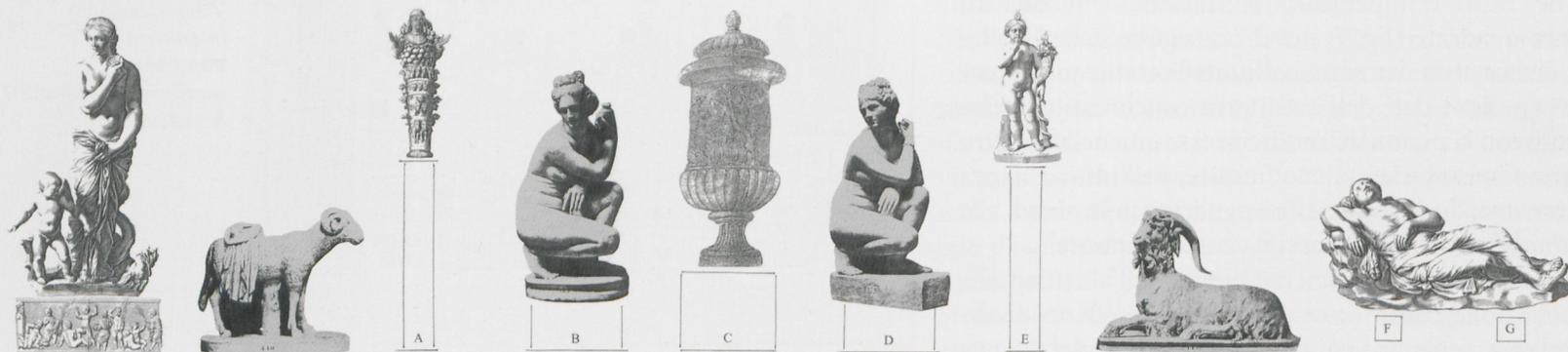
- busto
  - busto su "sgabellone"
  - busto su colonna
  - busto su "cippo"
  - statua
  - statua su "pedistallo"
  - statua su colonna
  - statua su "ara"
  - statua su "mensole"
  - e/o urnette
  - ▼ erna colossale
  - ▲ "vaso" su "ara"
  - ▲ oggetto d'altro tipo
- Visualizzazione interattiva in:  
<http://www-users.york.ac.uk/~cs21/benedetto.htm>

su colonne, Veneri accovacciate su piedistalli, nonché un vaso con rilievi su un altare tondo) e scelse basi completamente diverse per le sculture: i busti degli imperatori stavano su "sgabelloni" (supporti di legno), altri oggetti erano distribuiti su "cippi", altari, urne, termi e colonne, mentre alcuni busti poggiavano semplicemente sul pavimento (figg. 8-10). Le colonne di spoglio davano una nota di colore all'ambiente: rosso porfido sulla parete d'ingresso, di fronte "giallo antico", bianco alabastro sulla parete meridionale, "nero di Portovenere" fra le tre finestre, "porfido verde" e "serpentino" nell'asse centrale. Policromia e ritmo nella collocazione delle colonne ravvivavano la galleria e attiravano l'attenzione sulle statue fiancheggiate dalle colonne, ma creavano anche un'articolazione strettamente formale. Mentre nel 1638 le sculture stavano così addossate tra loro da accavallarsi otticamente, ora le colonne le isolavano e le incorniciavano in modo maestoso e solenne (fig. 9). La simmetria della disposizione garantiva quell'"unità nella molteplicità" tanto cara alla teoria classicistica dell'arte.

Nel raggruppare le sculture Pacetti cercò di creare dei



9



10

9. Ricostruzione del lato espositivo principale (parete meridionale) della galleria secondo l'inventario del 1793 (cfr. fig. 8, nn. 320, 341-348). Per motivi di chiarezza non sono riportati i busti collocati sul pavimento (nn. 349-351) e il rilievo dietro alla Minerva (n. 321). A-D = "bustini" A = "Britannico fanciullo" B = "un Amore" C = "un atleta" D = "incognita fanciulla"

contrastati, per esempio sulla parete d'ingresso, ai lati della Venere nuda, pose due figure femminili pudicamente velate<sup>66</sup>. Sulla parete delle tre finestre mise in scena il contrasto dei sessi: a sinistra Apollo in mezzo a ritratti femminili e a destra Vesta in mezzo a busti maschili<sup>67</sup>. Sul lato espositivo principale collocò la famosa Minerva tra due Fauni e due Ercoli (fig. 9)<sup>68</sup>. Questa disposizione era sicuramente condizionata da una parte da riflessioni di ordine formale (cioè dalla qualità e dalla gradevole simmetria dei pezzi), dall'altra però poteva essere letta anche nel senso di un contrasto contenutistico. Ercole e Minerva simboleggiavano da sempre il dualismo di forza fisica e forza intellettuale, e quindi erano rapportabili agli opposti di "Ars" e "Mars", di "vita attiva" e "vita contemplativa", mentre i fauni rimandavano alla "vita voluttuosa". Dietro alla Minerva c'era un rilievo alto più di 2,60 m inserito nella parete e raffigurante la *Fanciullezza di Giove*, "di greca mano sublime"<sup>69</sup>. Come per la Minerva, che Pacetti definì come "statua assai cognita per la greca scultura singolarissima"<sup>70</sup>, la rarità e la qualità

giustificavano la collocazione centrale. Allo stesso tempo questa collocazione aveva una certa nota genealogica: essendo Giove appunto il padre di Minerva. I busti degli imperatori, ora disposti non più in modo sciolto come nel 1638, ma come una serie coerente<sup>71</sup>, proseguivano il tema genealogico, facendo quasi da collegamento tra Minerva e i due busti nella nicchia della finestra di fronte. Si trattava qui dei ritratti dell'imperatore Adriano e di Vincenzo Giustiniani<sup>72</sup>: un accostamento significativo, che in un certo qual modo simulava una genealogia intellettuale. Nel XVIII secolo, con gli scavi nella villa Adriana, il mecenatismo di Adriano era salito al centro dell'attenzione<sup>73</sup>. Il cardinale Albani, il più importante collezionista privato di antichità della Roma del Settecento, venne celebrato come il nuovo Adriano<sup>74</sup>. Pacetti presentò ora il creatore della collezione Giustiniani quasi come l'ultimo anello della catena dei Cesari e come degno erede di Adriano, fedele verso le migliori tradizioni dell'antichità greca e romana, illuminato da Minerva, la dea della sapienza e delle arti.

L'asse nord-sud museale-intellettuale tra Minerva, Adriano e Vincenzo Giustiniani era attraversato da un asse est-ovest del tutto diverso e caricato di erotismo (fig. 10)<sup>75</sup>. Quattro figure di Venere, Diana di Efeso dai molti seni, un rilievo bacchanale<sup>76</sup>, un caprone e un montone personificanti la voluttà animalesca, parlavano lì inconfondibilmente della gioia sensuale della vita. Gli amorini giocosi all'inizio della sequenza preludevano al *climax* del rilievo dionisiaco al centro della galleria, al quale seguiva un epilogo piuttosto rilassato: Arpocrate, il dio del silenzio, invitava alla quiete, il caprone giaceva stanco, steso sul pavimento, ed una Venere esausta e abbandonata al sonno costituiva il punto finale della scena.

Come si evince da queste osservazioni, il concetto espositivo di Pacetti si basava su un ideale estetico, teorizzato già nel Cinquecento: cioè il "contrapposto". Il contrapposto, derivato dalla figura retorica dell'antitesi, produceva attraverso il collegamento armonico degli opposti una molteplicità che deliziava i sensi dell'osservatore<sup>77</sup>. Di conseguenza Pacetti mirò sia sul piano formale che su quello contenutistico ad una ricchezza di contrasti, per aumentare il fascino estetico dei singoli pezzi attraverso un'abile composizione globale. Senza dubbio Pacetti dovette alle grandi collezioni romane di antichità del XVIII secolo importanti impulsi per la strutturazione dell'ala orientale di palazzo Giustiniani. Dal Museo Capitolino, da quello di Villa Albani e dal Museo Pio-Clementino egli riprese l'idea di sfruttare l'architettura per articolare la collezione, cioè riunire singoli gruppi di oggetti in stanze separate ed aumentare l'effetto degli oggetti esposti incorniciandoli in elementi architettonici (per esempio co-

lonne)<sup>78</sup>. Proprio come nel Museo Capitolino anche a palazzo Giustiniani c'erano gabinetti speciali per i busti degli imperatori e dei filosofi, dove i ritratti erano allineati su lunghe mensole murate<sup>79</sup>. L'influenza di villa Albani si mostrava invece soprattutto nell'accentuazione dell'epoca greca e adrianea<sup>80</sup>. L'idea ugualmente presente in villa Albani, di assoggettare le antichità ad un programma<sup>81</sup>, risaliva infine a tradizioni più vetuste<sup>82</sup>: come nelle ville dei cardinali Borghese, Pamphilj e Albani, anche a palazzo Giustiniani venne formulato, con l'aiuto delle antichità, un panegirico per il creatore della collezione.

Contrariamente ai musei pubblici del XVIII secolo dedicati alle antichità, la galleria Giustiniana, con una certa strizzatina d'occhi, si poté permettere un programma per così dire "più privato". Pacetti allestì nel 1788 una meditazione generale sulla "condition humaine", sulla vita attiva, contemplativa e voluttuosa, sulla ragione e la sensualità, sull'arte e la guerra, sull'uomo e la donna, il tutto condito con un pizzico di piccanteria erotica, che ricorda il concetto scherzoso, caratteristico della galleria del 1638. In complesso, il lavoro di Pacetti dà però un'impressione più conservativa rispetto all'esposizione delle antichità tramandata dall'inventario del 1638 e progettata forse da Sandrart. Mentre il concetto espositivo del 1638, ironico, ispirato all'estetica della pittura dell'epoca e mirante alla "meraviglia", era davvero singolare nella Roma del Seicento, Pacetti riprese modelli di pensiero e modelli espositivi ben affermati. La famosa *Minerva* ebbe da Pacetti un posto più eminente – ma nel 1638, nella galleria di Vincenzo Giustiniani – aveva goduto senza dubbio di un ambiente più eccitante.

Nella pagina a fronte: 10. Oggetti esposti nel 1793 lungo l'asse centrale della Galleria (cfr. fig. 8, nn. 334-340, 359, 386, 387). Le sculture sono riprodotte nella loro sequenza da ovest (sinistra) a est (destra), ma non nella loro effettiva relazione spaziale.

A = "colonna di serpentino"

B & D = "pedestalli"

C = "un'ara rotonda ornata di 4 maschere"

E = "colonna di porfido verde"

F & G = "mensole e urnette cinerarie"

Ringrazio M. Kaminski, E. König e specialmente R. Preimesberger per l'invito alla Giornata di Studi sui Giustiniani, tenutasi a Berlino, che mi ha stimolato a confrontarmi con questo tema. Sono inoltre particolarmente grata a S. Danesi Squarzina e a T. Mancini per i sopralluoghi in palazzo Giustiniani, e a R. Fletcher per le grafiche computerizzate.

<sup>1</sup> Rausa, scheda in ROMA [2000a], tomo II, pp. 193-194.

<sup>2</sup> BELLORI [1664, ed. 1976], p. 62; DE' SEBASTIANI [1683], p. 32; N. Tessin (1688) in SIRÈN [1914], p. 175; ROSSINI [1693], p. 34; PINAROLI [1725], p. 278; PANCIROLO-POSTERLA [1725], p. 563; ROISECCO [1765], I, p. 568; DE LA LANDE [1765-1766, ed. 1769], vol. IV, p. 183.

<sup>3</sup> PINAROLI [1725], p. 278; HASKELL-PENNY [1981], pp. 269-271.

<sup>4</sup> *Galleria Giustiniana*, vol. I (da ora in avanti GG I), 3.

<sup>5</sup> TOESCA [1957]; QUINTERIO [1989], pp. 43-62; MAGNANIMI-ZUCCARI [1993], pp. 317-323.

<sup>6</sup> DANESI SQUARZINA [1997], pp. 783-784; DANESI SQUARZINA [1998a], pp. 107-110, 118.

<sup>7</sup> EBERT SCHIFFERER [1994], p. 104.

<sup>8</sup> "Verwunderlich aber über alles ist der große Saal oder das Antiquarium: darinn zur Seiten rund herum ganze Statuen gegen der Mauer mit Brust-Bildern untermenget äng auf einander stehen. Ferner sind auf der Erden viel Brust-Bilder und Köpfe zu 6 und 8 hinter einander gestellet". SANDRART [1675, ed. 1994], vol. I / ii / 4, p. 40.

<sup>9</sup> GALLOTTINI [1998b], pp. 89-95.

<sup>10</sup> GUERRINI [1986], pp. 70-71.

<sup>11</sup> Sull'aspetto di uno "sgabellone" vedi: NEW YORK [1999], pp. 189-190.

<sup>12</sup> SALERNO [1960], p. 103.

<sup>13</sup> GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 45.

<sup>14</sup> PINAROLI [1725], p. 278. Sull'affidabilità di Pinaroli cfr. SCHUDT [1930], p. 74.

<sup>15</sup> ANDRES [1976], pp. 253-260; PRINZ [1981], pp. 343-346; RIEBESELL [1986]; PIETRANGELI [1992], pp. 139-209, 217-220; CANNATA [1995], pp. 23-24, 96-101; DEMPSEY [1995]. Sulle collezioni romane di antichità in genere, vedi: DALTRÖP [1989]; KUHN FORTE [1998].

<sup>16</sup> KALVERAM [1995], pp. 66-67, appendice III; DE BENEDICTIS [1995], pp. 241-242; WREDE [2000], pp. 10-11.

<sup>17</sup> GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], pp. 41-45.

<sup>18</sup> CROPPER-DEMPSEY [1986], pp. 88-105.

<sup>19</sup> CAPPELLETTI [1998a], p. 60.

<sup>20</sup> EBERT SCHIFFERER [1994], pp. 105-106.

<sup>21</sup> SANDRART [1675, ed. 1994], vol. I, i, p. 40.

<sup>22</sup> LIEBENWEIN [1982], pp. 479-480, tav. 150.

<sup>23</sup> BIZONI [1606, ed. 1942], p. 66.

<sup>24</sup> BUSCH [1973], pp. 164-166, 185; DIEMER [1995], pp. 78, 93.

<sup>25</sup> "Es sind auch diese Antichen fast in einer Größe gestellet, daß dergleichen complete Collection selbst zu Rom nicht zu finden". SANDRART [1675, ed. 1994], vol. I, i, p. 41. Cfr. vol. II, ii, p. 72.

<sup>26</sup> GIUSTINIANI [s.d., ed. 1981], p. 42.

<sup>27</sup> GG I, 135. Cfr. GALLOTTINI [1998b], p. 304. Le due sculture sembrano volgersi l'una verso l'altra (fig. 4, nn. 214 e 215).

- <sup>28</sup> CROPPER-DEMPSEY [1996], pp. 79-83.
- <sup>29</sup> AMEYDEN [1640 circa, ed. 1979], I, p. 454.
- <sup>30</sup> Fig. 4, nn. 227-228, 230, 232-234, 236-239, 241-242, 254, 261-264, 266-269, 271-272, 329, 331, 333-334, 338, 341, 343-344, 354, 356, 358, 362, 365-366, 371-372, 376. Cfr. GALLOTTINI [1998b], pp. 89-95.
- <sup>31</sup> Il carattere di repertorio venne elogiato tra l'altro da Peiresc (citato in: HERKLOTZ [1999], p. 186).
- <sup>32</sup> SANDRART [1675, ed. 1994], vol. I, i, p. 41 e vol. II, ii, p. 72.
- <sup>33</sup> CROPPER-DEMPSEY [1996], pp. 68-70, 81-84; GALLOTTINI [1998a], p. 242.
- <sup>34</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 60.
- <sup>35</sup> GALLOTTINI [1998b], pp. 304-309.
- <sup>36</sup> Cfr. GUERRINI-CARINCI [1987], p. 185.
- <sup>37</sup> GUERRINI [1986].
- <sup>38</sup> ASR, Fondo Giustiniani, busta 19, fasc. 11, "Misura e stima" con data iniziale 24 marzo 1677, ff. 75, 83.
- <sup>39</sup> "Ein sehr schönes plattes Vas von marmer" e "eine Moderne gantz nachende Statue vom Cav. Bernini, wie er gantz jung ist gewesen, welche sein vatter gemacht hat" (SIRÉN [1914], p. 175).
- <sup>40</sup> ROSSINI [1693], p. 34.
- <sup>41</sup> DE LA LANDE [1765-1766, ed. 1769], vol. IV, p. 183. Questo importante testo mi è stato gentilmente segnalato da Brigitte Kuhn-Forte.
- <sup>42</sup> BELLORI [1664, ed. 1976], p. 62; ROSSINI [1739], p. 47; DE LA LANDE [1765-1766, ed. 1769], IV, p. 184; DANESI SQUARZINA [1998a], p. 117.
- <sup>43</sup> ASR, Fondo Giustiniani, busta 58, Inventario del lascito di Carlo Benedetto Giustiniani, f. 10v non ancora edito e tra poco consultabile in DANESI SQUARZINA [2001]. Per i dipinti, cfr. DANESI SQUARZINA [1998a], pp. 102-107.
- <sup>44</sup> BELLORI [1664, ed. 1976], p. 62; ROISECCO [1765], I, p. 568.
- <sup>45</sup> "Le tout est mélangé de bon et de mauvais, jetté sans ordre et sans grâce sur le pavé d'une grande galerie dénuée de tout ornement". DE BROSSES [1739-1740, ed. 1991], vol. II, p. 752.
- <sup>46</sup> "La galerie est remplie & comme encombrée de statues, de droite & de gauche, & à double rang, qui sont presque toutes mauvaises". DE LA LANDE [1765-1766, ed. 1769], vol. IV, p. 183.
- <sup>47</sup> GALLOTTINI [1998b], pp. 253-256.
- <sup>48</sup> GASPARRI [1980], pp. 55-61, 154.
- <sup>49</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 254, nn. 356, 364.
- <sup>50</sup> QUINTERIO [1989], p. 59.
- <sup>51</sup> Sladek, scheda in WIEN [2000], p. 417.
- <sup>52</sup> TOESCA [1957], pp. 296-308; QUINTERIO [1989], pp. 69-79; Sladek, scheda in WIEN [2000], pp. 395-401, 417-420.
- <sup>53</sup> Cfr. la pianta della galleria Pamphilj in PREIMESBERGER [1976], fig. 13.
- <sup>54</sup> ASR, Fondo Giustiniani, busta 19, fasc. 11, "Misura e stima delli lavori di muro, et altro fatti [...] dove si è fatta la nuova Stalla Galleria, et altre stanze" (data d'inizio 29 ottobre 1671), ff. 12v, 24-27; QUINTERIO [1989], pp. 74, 102 (nota 66), 202-203 cita quel documento, ma non trascrive e analizza i passaggi qui rilevanti.
- <sup>55</sup> Vedi la "Misura" per i lavori dal 29 ottobre 1671 (citata sopra), ff. 14v-17.
- <sup>56</sup> QUINTERIO [1989], fig. a p. 43.
- <sup>57</sup> ASR, Fondo Giustiniani, busta 10, tre fascicoli con la vecchia segnatura Mazzo S/ Armario A / p. 3.a / n. 11, n. 18 e n. 38.
- <sup>58</sup> ASR, Fondo Giustiniani, busta 155, dopo il fasc. 577: "Dalli 3 luglio 1708 per tutto giugno 1711 / Misura e stima dell'opera di muro, fatta per servizio dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Principe Don Vincenzo Giustiniani, in fare di novo un pezzo di fabrica in Roma aggiunta al suo Palazzo in testa che fa cantonata nella Piazza della Rotonda, con sue botteghe sotto [...] misurato e stimato il tutto da me infrascritto [Giovanni Domenico Pioselli] Architetto di Sua Eccellenza", specialmente f. 16v-20r e la busta 155, fasc. 527.
- <sup>59</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 249 (n. 148), 251 (nn. 218, 266), 252 (n. 309), 254 (nn. 356, 364). La "loggia" è probabilmente il piccolo balcone tuttora esistente davanti alla finestra nord-orientale della galleria.
- <sup>60</sup> KENNEDY [1774], p. 10; MICHAELIS [1882], pp. 46, 666-669; GASPARRI [1980], pp. 53-55; Picozzi, scheda in ROMA [2000a], tomo II, p. 612.
- <sup>61</sup> GASPARRI [1980], p. 55; GALLOTTINI [1998b], pp. 27, 32.
- <sup>62</sup> FEA [1820], vol. III, p. 521.
- <sup>63</sup> ROSSINI [1693], p. 35; PINAROLI [1725], p. 274; ASR, Fondo Giustiniani, busta 155, dopo il fasc. 577, "Misura e stima" del muratore Bianchi (20 maggio 1712 - 31 dicembre 1712), ff. 10v-11v e *ibidem*, "Misura e stima" del muratore Bianchi per l'anno 1713, ff. 3v-4r.
- <sup>64</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 295 (nota 10). Gallottini non si interessa dell'ubicazione delle antichità all'interno del palazzo.
- <sup>65</sup> La ricostruzione che si presenta qui di seguito si basa sull'inventario del 1793; per il chiarimento di questioni legate ai dettagli è stato consultato il catalogo di Visconti del 1811 (GALLOTTINI [1998b], pp. 252-256, 271-272). Per la "porta finta" cfr. la "Misura" su citata del 1708-1711, f. 20r.
- <sup>66</sup> Nn. 386, 392, 393. GG I, 40, 73, 74.
- <sup>67</sup> Nn. 364-366, 368-370. GG I, 17, 51.
- <sup>68</sup> GG I, 3, 11, 15, 129, 130; VISCONTI [1884-1885], nn. 25, 36, 112, 113.
- <sup>69</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 252 (n. 321); *Galleria Giustiniana*, vol. II, (da ora in avanti GG II), 61.
- <sup>70</sup> GALLOTTINI [1998b], p. 252 (n. 320).
- <sup>71</sup> Nn. 322-333. GG II, 1/1, 9/2, 16/2, 29/1.
- <sup>72</sup> Nn. 372, 374. GG II, 19/1.
- <sup>73</sup> HASKELL-PENNY [1981], pp. 64-65.
- <sup>74</sup> HOWARD [1990], p. 153; ALLROGGEN BEDEL [1991], p. 207.
- <sup>75</sup> GG I, 23, 38, 40, 87, 152. GG II, 124. VISCONTI [1884-1885], nn. 73, 170, 182, 440, 441.
- <sup>76</sup> GUERRINI [1971], pp. 83-84, 120; Cacciotti, scheda in ROMA [2000a], tomo I, pp. 190-191.
- <sup>77</sup> SUMMERS [1977].
- <sup>78</sup> GASPARRI [1980], p. 59; STEUBEN [1981]; HASKELL-PENNY [1981], pp. 62-73; ALLROGGEN BEDEL [1982], pp. 306-312; LIEBENWEIN [1982], pp. 491-501; BORSELLINO [1996], pp. 128-153; CONSOLI [1996], pp. 58, 70-79; BENEDETTI [1997]; KIEVEN [1998].
- <sup>79</sup> BENEDETTI [1997], pp. 86-87; GALLOTTINI [1998b], pp. 250-252.
- <sup>80</sup> ALLROGGEN BEDEL [1982], p. 312; ALLROGGEN BEDEL [1991], p. 207.
- <sup>81</sup> SCHRÖTER [1982], pp. 269-283.
- <sup>82</sup> WREDE [1992]; WREDE [2000], pp. 10-13.