

## La sistemazione seicentesca delle sculture antiche La Galleria Giustiniana e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto

Christina Strunck

“Hoggidì si usano molto a Roma, et a Genova, et in altre città d'Italia quel genere di fabbriche che si dicono Gallerie; forse per essere state introdotte prima nella Gallia, o Francia per trattarsi a passeggio i personaggi nelle corti, le proportioni loro si cavano dalle Loggie; ma sono alquanto meno aperte di esse. Questa sorte di edificio fu parimente appresso agli antichi, come si legge nella Vita di Lucio Lucullo, et altrove, et in vero sono di grandissima comodità, et accrescono meraviglioso ornamento alle fabbriche; ma però si convengono solo a signori, e gran personaggi.”<sup>1</sup> Come dimostra questo passo dall'opera di Vincenzo Scamozzi *Dell'idea dell'architettura universale* (Venezia 1615), le gallerie non erano in origine concepite come luoghi destinati principalmente all'esposizione di opere d'arte, ma servivano per passeggiare. Essendo luoghi di riposo, esse si trovavano accanto alle stanze private dei palazzi. Come le logge e nell'antichità i portici, esse avevano una pianta allungata e si aprivano spesso verso una vista gradevole.<sup>2</sup> Queste caratteristiche favorirono la collocazione di antichità nelle gallerie: da una parte, si perpetuava così l'uso antico di decorare i portici con statue ritratte e con eccellenti opere d'arte; dall'altra, le antichità, collocate nello spazio privato della galleria, venivano sottratte al pubblico sguardo, secondo i precetti della Controriforma.

Gabriele Paleotti, uno fra i principali teorici dell'arte della Controriforma, nel 1582 aveva sostenuto che le antichità pagane dovessero restare

accessibili soltanto alle persone colte per i loro studi privati: “perché la casa hà alcuni luoghi come pubblici, & altri privati, pottrassi più facilmente concedere ad una persona letterata & di giudizio, di poterle [le immagini] tenere ad uso buono in luoghi privati per sua comodità, che nei luoghi pubblici, (...) dove capitano altre persone.”<sup>3</sup> Nello stesso senso si pronunciarono nei loro trattati anche Gian Paolo Lomazzo (1584) e Giulio Mancini (ca. 1620), ammettendo che nei “luoghi di piacere” privati come nelle “gallerie di giardini” fossero permesse rappresentazioni licenziose e pagane.<sup>4</sup> Nessuna meraviglia dunque, se il gesuita Ottonelli lamentava nel 1652 che le gallerie fossero piene di dipinti osceni. Forse spronato dal suo coautore Pietro da Cortona, avrebbe però giustificato alla fine questo uso: “par cosa lecita, che si pongano opere indifferenti, & anche fatte con qualche licenza in detti luoghi [gallerie, stanzini, camere da studio], ove servano alla grandezza, e magnificenza d'un gran palazzo; e non stanno esposte alla vista comune: e non si mostrano per lo più, se non à gl'intelligenti, ò ad altri desiderosi di vedere simili curiosità. E così tengo, che nelle Gallerie, e negli studij sia tollerabile la varietà dell'opere: che se ve ne sono delle licentiose, non nocono, né scandalizzano gli Spettatori deboli di spirito, per essere in luoghi ritirati, e conservarsi lontane dalla comune frequenza.”<sup>5</sup>

Al più tardi dopo la pubblicazione della raccolta di poesie *La Galeria* (1619), opera di G.B. Marino, fu possibile denominare “galleria” anche un

*musée imaginaire*. In questo senso va inteso il titolo della *Galleria Giustiniana*, raccolta di incisioni comparsa nel 1636: essa riunisce oggetti che erano sparsi in tutti i possedimenti dei Giustiniani; solo una frazione delle antichità che vi erano riprodotte si trovava effettivamente nella galleria di palazzo Giustiniani. Come cercherò di dimostrare, la galleria reale era un luogo in cui le qualità erotiche dell'arte antica erano particolarmente valorizzate. In accordo con le fonti appena citate, questo era qualcosa di perfettamente lecito e usuale nelle stanze private di un palazzo<sup>5a</sup>. Per la presentazione delle antichità al pubblico, invece, dovevano essere adottati altri criteri. Anche se la *Galleria Giustiniana* avrebbe dovuto comparire in poco più di duecento esemplari,<sup>6</sup> essa mirava comunque ad una risonanza pubblica e trasmette quindi una impressione decisamente più decorosa della collezione. Nel testo che segue cercherò di porre in evidenza le differenze, come pure le affinità, fra la *Galleria* stampata e quella reale.

La galleria di palazzo Giustiniani è un ambiente di circa 18 metri per 7, decorato da affreschi della fine del Cinquecento: non potendo disporre di finestre sui lati lunghi, le vedute di paesaggi debbono fare le veci di un panorama reale (fig. 1). Sul soffitto, cinque “quadri riportati” raffigurano scene della vita di Salomone.<sup>7</sup> Le colonne tortili in bronzo che articolano le pareti su cui sono affrescate, alludono al Tempio di Salomone ed evocano, allo stesso tempo, l'atmosfera di un portico antico.

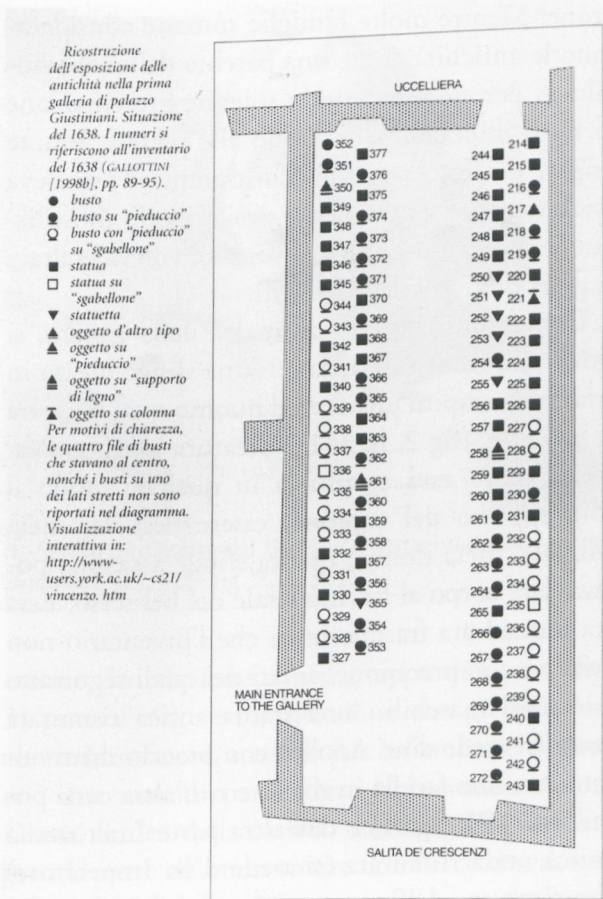
L'inventario del lascito di Vincenzo Giustiniani, redatto nel 1638, ci permette di ricostruire la disposizione delle antichità nella galleria.<sup>8</sup> “A mano manca all'entrare canto al muro” si trovavano 26 oggetti, in parte statue, in parte busti (fig. 2, nn. 237 – 352); poi “seguitano l'altre file canto alla sudetta in terra”. Dal momento che “nella seconda fila” sono elencate soltanto 25 sculture invece che 26 (nn. 353 – 377), si può supporre che gli oggetti fossero collocati in corrispondenza degli intervalli vuoti, così da permettere una migliore visione di quelli nella fila alle loro spalle. La “terza fila canto alla sudetta” come la “quarta fila



1. Veduta dell'interno della galleria di palazzo Giustiniani.

canto alla sudetta” comprendevano complessivamente 58 busti, che – stando ad una descrizione di Sandrart – poggiavano sopra bassi “pieducci” sul pavimento.<sup>9</sup> Il medesimo schema era ripetuto sulla parete di fronte: due file, in cui statue e busti si alternavano in una sequenza irregolare (nn. 214 – 272), e davanti ancora due file di busti.<sup>10</sup> Le file costituite soltanto da busti, come pure le teste “sotto la finestra capo la Galleria” non sono state inserite nella fig. 2, per mantenerla facilmente leggibile. Complessivamente, nella galleria erano sistemate 247 sculture.

Nel corso del Settecento e dell'Ottocento i Giustiniani avrebbero venduto poco a poco la loro importante collezione di antichità.<sup>11</sup> Alcune sculture passarono nel patrimonio Torlonia,<sup>12</sup> ma di molte altre si è perduta ogni traccia. Tanto più stimolante risulta dunque il tentativo di ricostruire graficamente una piccola sezione della galleria a grandezza naturale, che si fa in occasione della attuale mostra presso la Calcografia.<sup>13</sup> Per questo esperimento è stato prescelto il settore nordorientale della galleria, dal momento che in quest'area si trovavano alcuni dei nuclei scultorei più importanti (cfr. fig.2, nn. 214-231 e 244-260). Ho già illustrato altrove i modelli ed i principi informa-



## 2. [didascalia all'interno dell'illustrazione].

tori del concetto della esposizione seicentesca;<sup>14</sup> in questa occasione desidero approfondire alcuni aspetti centrali della questione, concentrandomi sul rapporto fra realtà espositiva e rappresentazione incisa.

La ricostruzione a grandezza naturale dovrebbe avere sul pubblico contemporaneo lo stesso effetto sorprendente che l'allestimento originale esercitava sul visitatore del palazzo nel Seicento. Sebbene i grandi collezionisti romani del principio del XVII secolo, Scipione Borghese e Ludovico Ludovisi, nelle loro ville avessero già messo alla prova delle nuove idee espositive, fin dal Cinquecento l'ideale normativo era rimasto quello di presentare nelle gallerie soltanto poche e scelte antichità, isolandole entro nicchie. Per questo motivo, le sculture antiche compaiono spesso all'interno di nicchie anche nelle incisioni del tempo.<sup>15</sup> Vincen-

zo Giustiniani, al contrario, popolò la sua galleria di un vero e proprio esercito di statue. Questo non mancò di suscitare delle critiche: nel Settecento, numerosi visitatori lamentavano che la galleria assomigliasse a un deposito o a un magazzino.<sup>16</sup> Francis Haskell vide in Vincenzo Giustiniani il collezionista arrivato in ritardo, che poteva suscitare sensazione soltanto con la quantità piuttosto che con la qualità, in un momento in cui il mercato antiquario non poteva più offrire pezzi di alto livello.<sup>17</sup>

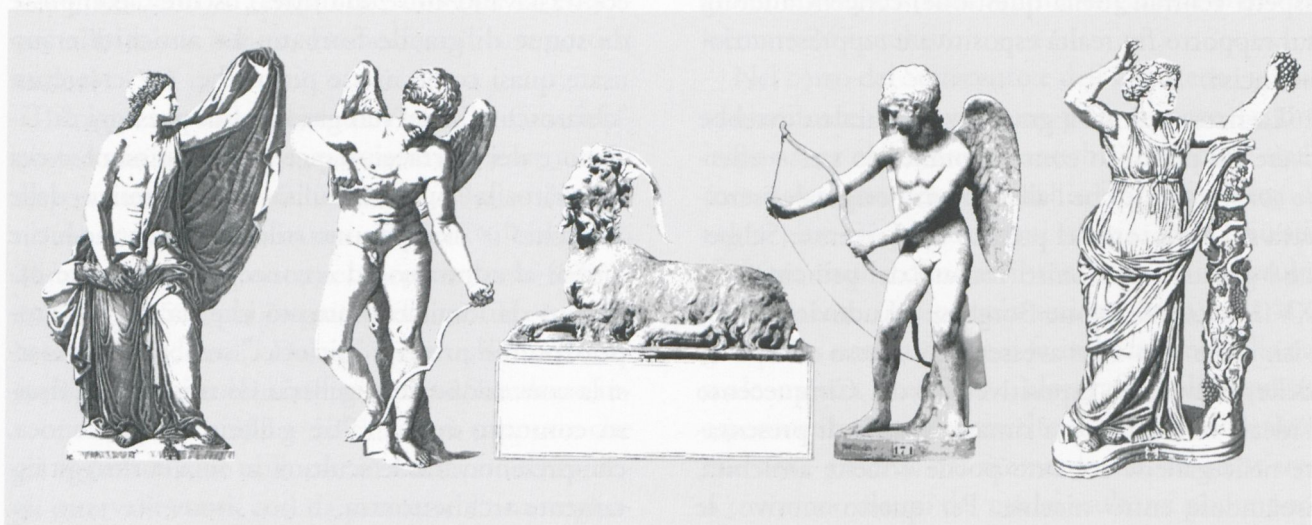
È certo che nella galleria di palazzo Giustiniani si mirava non tanto alla valorizzazione del singolo pezzo, quanto piuttosto all'impressione d'insieme. Sono del parere che Vincenzo Giustiniani abbia voluto sperimentare una nuova estetica: una messa in scena "pittorica" al posto della presentazione tradizionale delle antichità nelle nicchie, architettonica e strettamente simmetrica. Nella galleria di palazzo Giustiniani, le sculture erano disposte in modo volutamente asimmetrico: mentre di fronte all'ingresso si trovavano pressoché soltanto busti, dai quali spuntava qui e là ogni tanto una statua isolata, altrove si alternavano in vivace sequenza statue, busti e statuette, mentre in alcuni punti si ammassavano grandi figure, formando un vero e proprio "bosco". La concentrazione delle sculture cancellava i contorni del singolo oggetto. Sequenze "ariose", costituite prevalentemente da busti, contrastavano con zone fitte, "oscure", composte da statue di grande formato. Le antichità erano usate quasi come masse pittoriche, per creare un "chiaroscuro". Nel suo giudizio sui paesaggi di Tiziano e dei Carracci, Vincenzo Giustiniani aveva mostrato la sua sensibilità per l'estetica delle "macchie",<sup>18</sup> cioè per uno stile che antepone luci e ombre al contorno ed è concepito per essere osservato da lontano piuttosto che da vicino. Proprio a simili principi "pittorici" sembra richiamarsi la concezione della galleria Giustiniani, in deciso contrasto con le altre gallerie di quell'epoca, che presentavano le sculture in una cornice strettamente architettonica.

Mentre le nicchie avrebbero mantenuto le antichità a distanza, le sculture della galleria Giusti-

niani si affollavano intorno all'osservatore, circondandolo e dando l'impressione di rivolgersi direttamente a lui coi loro gesti. Vincenzo Giustiniani non aveva alcun interesse alla creazione di un ordinamento sistematico, separando rigidamente, ad esempio, le statue dai busti o le opere dell'antichità greca da quelle romane, oppure costituendo una serie completa di imperatori e imperatrici. Per la gran massa delle opere, non era possibile sviluppare un programma tematico unitario, che comprendesse tutte le sculture; esistevano però alcuni raggruppamenti significativi. Le sculture, non essendo isolate nelle nicchie, potevano essere riunite in unità narrative – ancora un principio "pittorico". La ricostruzione a fig. 3 mostra uno di questi gruppi narrativi, particolarmente rilevante, in quanto si trovava proprio al centro della parete principale (fig. 2, nn. 256-260).<sup>19</sup> In questo punto cruciale ci si aspetterebbe il centro ideale della galleria, una dichiarazione programmatica sui valori e gli ideali del signore del palazzo. E proprio qui Vincenzo Giustiniani presentava un caprone, personificazione degli istinti animaleschi, fiancheggiato da figure non meno lascive: due amorini, una baccante e Leda con il suo amante, il cigno. È quasi ironico che Giustiniani ponesse al centro della sua galleria non un imperatore, un antico eroe o una Minerva quale dea delle arti, ma un ca-

prone! Mentre molte famiglie romane consideravano le antichità come una patente della loro nobiltà e, per esempio con la solenne presentazione di busti imperiali, alludevano alle pretese remote origini dei loro casati,<sup>20</sup> Giustiniani si prendeva evidentemente gioco di un simile modo di utilizzare le antichità. Egli, al contrario, voleva esaltare la gioia di vivere degli antichi.

L'unico altro essere "animale" della galleria si trovava di fronte al caprone: "una sfinge mezza in aria che ha rapito una testa d'huomo qual tiene fra le branche" (fig. 2, n. 361). Creatura saggia, sacra, misteriosa,<sup>21</sup> essa costituiva in qualche modo il contrapposto del caprone, essere bestiale; metà animale, metà donna, questa sfinge assassina poteva dare corpo al fascino letale del bel sesso. Essa era inquadrata fra due busti che l'inventario non descrive con precisione, ai lati dei quali seguivano due nudi maschili: "una statua antica restaurata nuda (si crede d'un Apollo) con braccio dritto alzato con una facella in mano e nell'altra certi pomi" (n. 359; fig. 4) e dall'altra parte "una statua antica nuda restaurata (si crede d'un Imperatore) che tiene un delfino per tronco" (n. 363).<sup>22</sup> Da questo lato si aggiungeva "una statua d'una Diana vestita con braccia ignude in atto di pigliar una freccia" (n. 364).<sup>23</sup> Per la vistosa collocazione dei nudi, anche questo insieme denotava un carattere



3. Ricostruzione del gruppo centrale sulla parete espositiva principale della galleria (cfr. fig. 2, nn. 256 – 260): Leda – Amor – Caprone – Amor – Baccante.



4. Apollo (restaurato dal Bernini?), dettaglio (*Galleria Giustiniana* I, tav. 58 = fig. 2, n. 359).

erotico. In relazione con il gruppo di fronte (fig. 3) poteva sorgere l'impressione che gli amorini, con le loro frecce, stessero per infiammare d'amore i due uomini per Leda e la baccante. Anche Diana, la dea della castità, dà mano alle frecce e prende parte all'amoroso tiro con l'arco. Porrà forse termine alla scena? Forse anche lei simboleggia il potere dell'amore: "gli antichi uomini (...) delle cacciatrici Ninfe favoleggiarono assai spesso e delle loro boscareccie prede, pigliando per le vaghe Ninfe le vaghe donne, che con le punte de' loro penetrevoli sguardi prendono gli animi di qualunque uomo più fiero."<sup>24</sup> Anche con la disposizione delle file di busti si sottolineava come qui stesse infuriando una amorosa battaglia dei sessi: sulla parete dell'entrata era schierata una falange di 43 uomini, di fronte un esercito di 42 donne.<sup>25</sup>

Come ho già esposto al principio, nella Roma della Controriforma era cosa perfettamente lecita il godere di opere d'arte licenziose nelle gallerie private. Nella pubblicazione della *Galleria Giustiniana*, comunque, l'aspetto erotico passa decisamente e decorosamente in seconda linea: qui gli oggetti non vengono dunque raggruppati in unità narrative, ma sobriamente assortiti secondo i tipi iconografici. Come indica la mancanza di didascalie esplicative, l'opera si rivolge agli studiosi e ai conoscitori, che non hanno bisogno di aiuto nel-

l'identificazione delle statue. Per facilitare i confronti iconografici, le statue del medesimo tipo si susseguono una alle altre, come d'altronde nella serie d'incisioni di François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, che venne realizzata contemporaneamente alla *Galleria Giustiniana*.<sup>26</sup> Mentre Perrier opera una stretta suddivisione secondo il sesso – illustrando prima le figure virili e poi quelle femminili – la *Galleria Giustiniana* stabilisce invece una gerarchia dalle differenze più sottili: al principio si trovano le divinità, alla fine gli uomini e le divinità minori della natura, quali fauni e sileni. Il caprone, che nella galleria reale era così importante, qui non trova affatto posto.

L'ingresso dell'appartamento al piano nobile di palazzo Giustiniani era fiancheggiato da due statue di Apollo, come a proteggere la soglia del regno delle Muse.<sup>27</sup> Sorprendentemente, però, non è Apollo ad aprire la serie delle incisioni, e nemmeno il sommo dio Giove, come pure sarebbe da aspettarsi per il suo legame con l'aquila araldica dei Giustiniani;<sup>28</sup> al primo posto si trova piuttosto uno dei pezzi più preziosi della collezione Giustiniani, la Pallade, dea delle arti e delle scienze, protettrice di Atene. Seguono delle altre rappresentazioni di Minerva e della dea Roma, quale chiara allusione alla duplice radice greco-romana della cultura classica. Si continua quindi con la sezione dedicata a Ercole, spesso accoppiato ad Atena, per esprimere il dualismo di *Ars e Mars, vita activa e vita contemplativa*. Le prime tavole della *Galleria Giustiniana* alludono dunque programmaticamente ad un ideale culturale dell'occidente, che cerca di conciliare cultura greca e cultura romana, *vita activa e vita contemplativa*, secondo il modello *Hercules Musarum*. Ecco dunque il solenne nucleo ideale, che mancava nella galleria reale! La medesima collezione poteva quindi essere presentata in modi del tutto differenti, a seconda che si trattasse di un contesto pubblico o privato.

La *Galleria Giustiniana* è un'opera autonoma, che non deve assolutamente essere intesa come riproduzione della galleria reale di palazzo Giustiniani. Soltanto un quarto circa delle 150 sculture

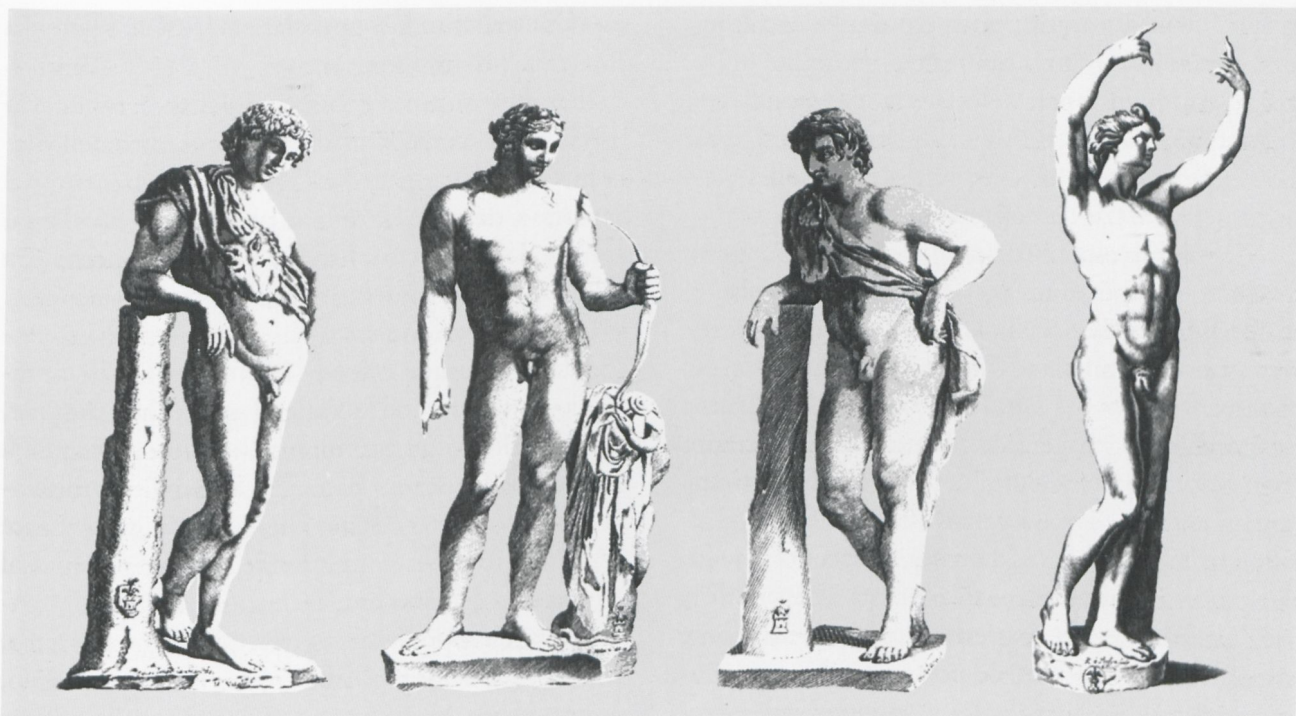
in tutto riprodotte nel primo volume della *Galleria Giustiniana* si trovava effettivamente nel 1638 all'interno della galleria;<sup>29</sup> esse erano disposte nella realtà secondo principi completamente diversi da quelli adottati nell'opera a stampa. Oltre alle unità narrative di cui si è appena parlato, c'erano di certo anche sequenze che permettevano confronti fra oggetti simili (fig. 5). Diversamente che nella *Galleria Giustiniana*, tuttavia, questi pezzi non erano mai accostati direttamente, in omaggio ad un criterio di *varietas*. Infine, era escluso qualsiasi ordinamento gerarchico: nell'esempio citato (fig. 5), due statue del dio del sole Apollo si alternano a due fauni che, quali divinità minori, nella *Galleria Giustiniana* a stampa sarebbero dovuti comparire molto dopo Apollo.<sup>30</sup>

Le incisioni non forniscono una impressione attendibile della galleria reale non soltanto nella disposizione, ma anche nella presentazione grafica degli oggetti. Le sculture sono riprodotte per la maggior parte a lati non invertiti; ma, mancando nelle incisioni una scala metrica, tutti gli oggetti appaiono più o meno delle stesse dimensioni, sebbene in effetti avessero misure assai diverse, come si può ricavare dagli inventari e ora anche dalla ricostruzione a grandezza naturale. Allo stesso modo, la luce nelle incisioni non riproduce la situazione reale nella galleria. Se si dispongono le tavole una accanto all'altra, nella sequenza in cui si trovavano le statue secondo l'inventario del 1638, non sempre se ne ricava uno schema unitario dell'illuminazione (cfr. fig. 5).

Quest'ultima osservazione fa sorgere un interrogativo circa il luogo e il modo in cui vennero eseguiti i disegni preparatori delle incisioni. Joachim von Sandrart, che partecipò in maniera determinante al progetto, sostenne nella sua *Teutsche Academie* l'opportunità di studiare sempre con grande attenzione e dal vero il modo in cui la luce cadeva sugli oggetti, senza far ricorso all'immaginazione.<sup>31</sup> Se dunque l'illuminazione nelle incisioni non corrisponde alla reale incidenza della luce nella galleria, si deve forse concludere che nei primi anni Trenta del Seicento una parte delle sculture si trovasse ancora collocata in luoghi di-

versi da quelli in cui sarebbero state alla morte di Vincenzo Giustiniani nel 1638. Dal momento che Sandrart, durante il suo soggiorno romano tra il 1629 e il 1635, acquistò numerose sculture per conto del Marchese e li collocò nel palazzo, non vi sarebbe da stupirsi se in conseguenza di ciò si fossero verificati degli spostamenti nella galleria: "E siccome per lungo tempo, avendo io appunto servito questo famosissimo principe Giustiniani per molti anni, ed avendone ricevuto ogni genere di grazie, ho comperato (*scil.* per lui) circa 270 pezzi tra statue antiche di marmo, intere e a mezza figura, busti ritratto e anche bassorilievi, distribuendoli qua e là nel suo palazzo e nella sua vigna al Popolo, così che soltanto in questo Antiquario o grande sala si trovavano più di 500 pezzi".<sup>32</sup> Se non vogliamo liquidare questa affermazione come una smaccata esagerazione, non è dunque possibile escludere che prima del 1635 nella galleria fosse collocato un numero sensibilmente più alto di oggetti rispetto al 1638<sup>33</sup> – in particolare, probabilmente, una maggiore quantità di busti.<sup>34</sup> Il concetto espositivo registrato nell'inventario del 1638 si è forse sviluppato poco a poco. Alcuni raggruppamenti significativi sono tuttavia certamente documentabili fin dagli anni immediatamente successivi al 1630.<sup>35</sup>

Il principale compito di Sandrart a palazzo Giustiniani era quello di guidare una "Accademia" di artisti, che portarono l'arte dell'incisione a una sua massima fioritura.<sup>36</sup> In confronto con altre opere grafiche romane del XVII secolo di soggetto antiquario, la *Galleria Giustiniana* si distingue per la sua grande finezza tecnica e estetica.<sup>37</sup> Sandrart formulava nella sua *Teutsche Academie* l'aspirazione di riprodurre le antichità con la massima fedeltà possibile, e criticava le incisioni che avessero l'aspetto di un Callot o di un Perrier, di Spranger, Goltzius o Rubens, piuttosto che quello dell'antichità stessa: come le Sacre Scritture, i migliori pezzi antichi non avrebbero tollerato "né amputazioni né aggiunte".<sup>38</sup> L'accostamento tra sculture e incisioni mostra tuttavia che nemmeno la *Galleria Giustiniana* offre una riproduzione fotograficamente esatta degli oggetti, ma piuttosto



5. Ricostruzione di una sezione della galleria di palazzo Giustiniani (cfr. fig. 2, nn. 223 – 226): Fauno – Apollo – Fauno – Apollo.

una interpretazione artistica, che si discosta in molti punti dal modello.<sup>39</sup> I principi di questa interpretazione dovranno dunque essere esaminati più da vicino, dal momento che in essi si manifesta un'estetica che, come vedremo, si rispecchiava anche nel concetto espositivo della galleria reale.

Elizabeth Cropper ha già illustrato come le incisioni della *Galleria Giustiniana* cerchino quasi di riportare in vita le sculture antiche.<sup>40</sup> Questo avviene, ad esempio, per mezzo dell'intensità dello sguardo,<sup>41</sup> attraverso un vivace chiaroscuro o ancora – specialmente nelle incisioni di Mellan – grazie alla fiammeggiante dinamica dei tratti di bulino (si veda per esempio il fauno di destra nella fig. 5).<sup>42</sup> Paragonate alle proporzioni slanciate delle statue antiche, le figure nelle incisioni mostrano quasi sempre una corporeità più turgida, una vitalità barocca. L'opera grafica spesso elimina i puntelli, così che la scultura appaia meno artificiosa. Come in Perrier, le sculture sono volentieri riprodotte di scorcio:<sup>43</sup> da una parte, questo enfatizza il "rilievo" scultoreo e dall'altra suscita l'impressione che la statua si rivolga direttamente al-

l'osservatore. La rotazione offre inoltre una maggiore *varietas* e vivacità visiva. I due fauni della collezione Giustiniani sono in realtà quasi identici;<sup>44</sup> i disegnatori riescono invece, grazie alla rotazione del punto di vista, a farli apparire come *pendants* simmetrici (fig. 5).

Nell'ambito della discussione seicentesca intorno al *paragone* tra pittura e scultura, uno dei *topoi* era quello secondo cui una particolare difficoltà della scultura sarebbe consistita nel far sembrare viva l'opera d'arte anche senza l'ausilio del colore. Vincenzo Giustiniani apprezzava nella scultura antica proprio la sua capacità di riprodurre una autentica vita spirante.<sup>45</sup> Nella *Galleria Giustiniana* fu possibile tradurre questa qualità attraverso una tecnica che si collocava a mezza strada fra la pittura e la scultura: se da una parte l'incisione è bidimensionale come la pittura, nasce però da una lavorazione di tipo scultoreo della lastra di rame – gli artisti si firmano quindi con l'espressione *sculpsit*. L'incisore crea quasi una nuova "scultura" sulla carta. Secondo i criteri del *paragone*, egli deve in questo superare ostacoli ancora più grandi di

quelli incontrati da un pittore o da uno scultore: egli non può, infatti, impiegare né colori, né la massa tridimensionale della pietra, per simulare la corporeità. Nonostante questo, le incisioni della *Galleria Giustiniana* spesso superano i modelli antichi nell'imitazione della realtà.<sup>46</sup>

Mentre talvolta altre opere a stampa giungono perfino a collocare nello spazio libero le sculture, come figure vive,<sup>47</sup> nella *Galleria Giustiniana*, invece, non si rinuncia mai alla rappresentazione del plinto, che connota senza equivoci l'oggetto come opera d'arte. Questa base ha una sua importanza non soltanto perché porta le firme degli artisti, ma anche perché è spesso ornato dello stemma Giustiniani. Con questo espediente, tavola dopo tavola, Vincenzo Giustiniani si richiama alla memoria dell'osservatore e si presenta doppiamente come mecenate delle arti: quale possessore di una grandiosa collezione di antichità e, insieme, come promotore di una "Accademia" privata, che ha trasformato la pubblicazione di quella raccolta in una opera d'arte autonoma, in parte superando perfino il modello antico. La collezione e la sua riproduzione servono, in sostanza, all'esaltazione del mecenate, il cui ritratto inaugura la serie delle incisioni: *cunctorum splendor ab uno*.<sup>48</sup>

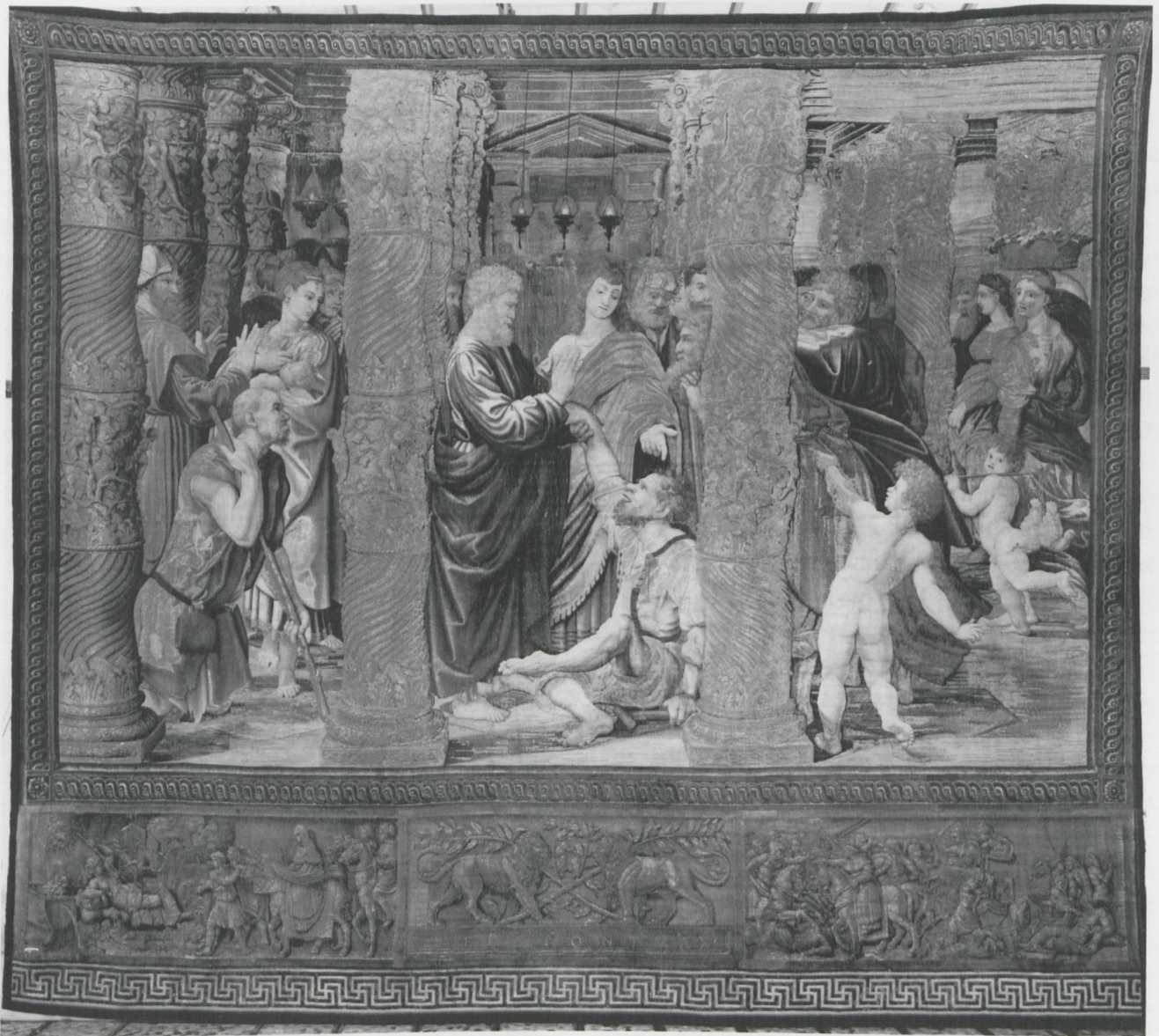
Dovrebbe ormai risultare chiaro come alla base sia della galleria reale che di quella stampata si trovasse una concezione estetica simile. Come i disegnatori cercavano di infondere vita nelle sculture antiche con mezzi grafici, così anche i gruppi narrativi nell'ambiente della galleria si prefiggevano lo stesso obiettivo. Tanto nella *Galleria Giustiniana* quanto nella galleria del palazzo, un ruolo importante è assegnato al continuo coinvolgimento dell'osservatore, alla *varietas* della presentazione visiva e alla conseguente predilezione per lo scorcio e l'estetica del chiaroscuro. Nella galleria reale come in quella stampata, si cercò di esaltare la *magnificenza* del collezionista attraverso la massa degli oggetti, ma tuttavia si trasmettevano due messaggi sostanzialmente diversi. Nella pubblicazione Vincenzo Giustiniani si presentava come mecenate, dalla seria formazione classica. Cosa si prefiggeva invece con la decorazione così licenzio-

sa della galleria del suo palazzo? Vi si nascondeva forse un programma preciso?

Per dare risposta a questo quesito è necessario prendere in considerazione anche il resto dell'allestimento della galleria. Vincenzo subentrò nel possesso del palazzo alla morte di suo fratello, il cardinale Benedetto, nel 1621.<sup>49</sup> La sala possedeva già a quell'epoca una decorazione in affresco (fig. 1).<sup>50</sup> Salomone era stato allo stesso tempo re e sacerdote: i cinque episodi della sua vita che ornavano il soffitto della galleria potevano, dunque, ben costituire un esempio sia per un capofamiglia religioso che per un laico. La principale virtù salomonica, quella giustizia che è protagonista di tre delle scene,<sup>51</sup> si poteva intendere come allusione al nome dei Giustiniani. Il "quadro riportato" centrale, che rappresenta la visita della regina di Saba, insieme all'episodio della costruzione del Tempio, illustrano la *magnificenza* di Salomone<sup>52</sup> – ancora un tema che doveva riuscire gradito a Vincenzo. Il programma figurativo venne completato da allegorie delle virtù: Vigilantia, Industria, Religione e Loquentia sul soffitto, le virtù cardinali sulle pareti. La Religione ha come attributo un'aquila, che si poteva interpretare come un riferimento all'animale araldico dei Giustiniani.

La rappresentazione della *Edificazione del tempio* sul soffitto sembra in qualche modo trovare un proseguimento sulle pareti, nelle quali le colonne bronzee illusionistiche si richiamano a quelle che un tempo dovevano sorgere davanti al Tempio di Salomone<sup>53</sup> e che compaiono effettivamente anche sullo sfondo del "quadro riportato" centrale. Raffaello ha raffigurato questo portico in un celebre arazzo (fig. 6). Il visitatore di palazzo Giustiniani riceve l'impressione di trovarsi in un simile portico (fig. 1): il palazzo appare così l'equivalente moderno del Tempio di Salomone, considerato il paradigma del fasto antico per la ricchezza dei suoi arredi.<sup>54</sup> Mentre gli affreschi della volta presentano le vicende del re israelita semplicemente come lontano esempio storico, nello spazio della galleria la *magnificenza* di Salomone sembra risvegliarsi a nuova vita. Vincenzo Giustiniani allora, come attraverso la presentazione delle proprie





6. Pieter van Aelst arazzo da un cartone di Raffaello, *Guarigione dello storpio*, Roma, Musei Vaticani.

sculture infondeva nuova vita all'antichità greco-romana, così nella galleria del suo palazzo poteva sentirsi un vitale rinnovatore della tradizione giudeo-cristiana.

Secondo l'inventario dei beni del Cardinale Benedetto, ai suoi tempi erano appesi nella galleria 40 dipinti, prevalentemente di soggetto religioso.<sup>55</sup> Vincenzo ne lasciò al proprio posto soltanto sette, aggiungendone altri nove.<sup>56</sup> Come si deduce da una attendibile guida del palazzo del 1725, in quel periodo la decorazione pittorica delle pareti non era ancora stata imbiancata;<sup>57</sup> ne consegue

che i 16 quadri dovevano in parte essere appesi sopra gli affreschi.<sup>58</sup> I quadri che Vincenzo Giustiniani collocò nella galleria rappresentavano, da una parte, la famiglia e i suoi Santi protettori, dall'altra Cristo e la Madonna. Oltre a questi, c'erano "dui quadri con due mezze figure una, che ride, l'altra, che piange" (probabilmente Eraclito e Democrito) e, ancora, le due versioni di Baglione dell' "amor virtuoso, che calpesta amor lascivo" (fig. 7).<sup>59</sup> Come negli affreschi della volta, l'accento cadeva sulla religione e la virtù. Se ne potrebbe dedurre che il programma figurativo servisse da

“correttivo” alle antichità: i gruppi licenziosi di sculture e in particolar modo i Cupidi (fig. 3) avrebbero dunque rappresentato l’“amor lascivo” degli antichi, che nel mondo cristiano, però, come nei dipinti del Baglione, sarebbe stato vinto dalla virtù e dall’amor di Dio.

Un qualche *paragone* fra gli antichi e i moderni era certamente previsto. Vincenzo Giustiniani aveva fatto restaurare la propria collezione dai migliori maestri contemporanei: Bernini, che amava attualizzare le antichità nel gusto barocco,<sup>60</sup> rilavorò probabilmente l’Apollo (fig. 4);<sup>61</sup> Duquesnoy integrò un Bacco<sup>62</sup> e notoriamente creò il suo *Mercurio* in competizione con un Ercole antico;<sup>63</sup> Algardi dovrebbe aver restaurato il caprone ed una Venere accovacciata.<sup>64</sup> Questa Afrodite mezza antica e mezza moderna era collocata nella galleria di fronte ad una “Venere tutta antica” dello stesso tipo.<sup>65</sup> Similmente, anche le incisioni della *Galleria Giustiniana* costituiscono in qualche modo un *paragone*, nel senso che le riproduzioni moderne dovevano possibilmente sorpassare le antichità.<sup>66</sup> Ma davvero la competizione artistica con l’antichità si estendeva a una gara ideologica, così che l’“amor virtuoso” celebrato nei dipinti religiosi riuscisse, programmaticamente, a trionfare sull’“amor lascivo” degli antichi?

Se si considerano con attenzione gli scritti del marchese, si potranno individuare numerosi passaggi di intonazione ironica e critica, talvolta persino epicurea. Nel *Discorso sopra la caccia*, egli si prende gioco di coloro che vogliono dimostrare, con dotte dissertazioni, se la caccia sia una virtù o un vizio – lui, da parte sua, a caccia si diverte, e questo fa risultare la questione sulla virtù del tutto superflua.<sup>67</sup> Nel *Discorso sopra la musica*, Giustiniani parla della “grazia, ch’è dono d’Iddio benedetto”. Quale esempio di come si giudichi la grazia secondo un gusto soggettivo, egli cita però le prostitute nei bordelli e le carni nei “macelli” – una linea di pensiero, che lascia trapelare una certa mancanza di rispetto nei confronti della “grazia divina”.<sup>68</sup> Nella satira *Dialogo tra Renzo e Aniello Napolitano sugli usi di Roma e di Napoli*, il gusto epicureo della vita prende il sopravvento: mangia-

re e bere, donne e cavalli. Il testo contiene, fra l’altro, commenti critici sul commercio di vini dei Cardinali, sulla questione delle indulgenze e sul nepotismo (“non si vedono altrove simili salti che le persone fanno da niente in grado sì alto, con diventar principi quando loro stessi e gli altri meno l’aspettano”).<sup>69</sup> Aniello, che è venuto a Roma in occasione dell’Anno Santo, viene dissuaso da Renzo dal recarsi assieme all’udienza del Papa: “potria far di meno di prendersi questo fastidio e di darlo anche a me, e sarà meglio che andiamo a qualche maneggio per il fresco a veder cavalcare”.<sup>70</sup> Quando Aniello ritorna da una rapida visita alle quattro basiliche maggiori, Renzo non gli chiede affatto delle sue esperienze religiose: “Ma dicami V.S. come ha veduto belle donne et in particolare dame nobili.”<sup>71</sup>



7. Giovanni Baglione, *Amor divino calpesta Amor profano*, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, Palazzo Barberini.

Questi testi rivelano, con la stessa chiarezza della presentazione delle antichità nella galleria, come Vincenzo nutrisse una certa simpatia per una condotta di vita che privilegiava gli aspetti epicurei e goderecci, con un certo distacco nei confronti della Chiesa. Il provocante *Amore vincitore* del Caravaggio, che si prende gioco dei valori tradizionali (e a cui l'*Amor virtuoso* del Baglione, che già era appartenuto al Cardinal Giustiniani, costituiva un *pendant* corretto)<sup>72</sup> può forse bene illustrare queste inclinazioni epicuree di Vincenzo.<sup>73</sup> Negli scritti, una simile concezione poteva essere espressa soltanto in passi secondari e pressoché nascosti, oppure sotto le vesti della satira (è significativo che i trattati di Giustiniani restassero inediti durante la sua vita). I quadri a soggetto religioso nella galleria potrebbero aver rivestito la stessa "funzione protettiva" della forma letteraria della satira: di fronte ai critici, Giustiniani poteva così replicare che egli in realtà stigmatizzava i vizi contrari alla morale cristiana e auspicava il trionfo dell' "amor virtuoso".

Cesare Colonna nel 1653 si sentì in dovere di premettere queste parole ad una poesia allegorica: "le parole di Fato, Cielo, Divinità, ed altre simili, apprendile come detti per vaghezza Poetica, non già per prevaricare dalla Catolica Fede".<sup>74</sup> Questo è uno dei molti esempi di come in quel periodo ci si sentisse obbligati a dare conferme della propria ortodossia quando si avesse a che fare con il patrimonio ideologico dell'antichità. Tematiche liberali potevano essere legittimate ove vi si potesse interpretare, attraverso delle allegorie, un messaggio cristiano.<sup>75</sup> Allo stesso modo, Vincenzo Giustiniani seppe sottendere all'esposizione delle antichità nella sua galleria la possibilità di una lettura in chiave cristiana (il trionfo dell'"amor virtuoso" sull'"amor lascivo"). Le incisioni con Madonne, che dovevano concludere il primo volume della *Galleria Giustiniana*,<sup>76</sup> non sono forse affatto dei frammenti erratici, come si è finora creduto, ma piuttosto, nel senso che si è qui delineato, un contrappunto ben calcolato all'entusiastica celebrazione della cultura antica. Analogamente, nel secondo volume della *Galleria Giustiniana*, le vedu-

te della chiesa eretta da Vincenzo a Bassano sottolineavano l'inappuntabile sentimento religioso del marchese.<sup>77</sup>

In conclusione, non è davvero necessario decidere se nella galleria del palazzo sia l'antichità a trionfare sul cristianesimo o viceversa – il senso dell'insieme potrebbe trovarsi proprio nella coesistenza della civiltà pagana e cristiana. Vincenzo Giustiniani identificava le proprie radici tanto nella tradizione romana antica che in quella cristiana, ma prendendosi la "moderna" libertà di confrontarsi con questa eredità non dogmaticamente, con spirito critico e talvolta perfino con ironia. Egli non soltanto si esprimeva con distacco nei confronti della Chiesa, ma accettava altrettanto malvolentieri l'autorità assoluta degli antichi.<sup>78</sup> Nella sua *Istruzione per far viaggi* formulava il principio generale secondo cui l'opinione delle autorità riconosciute dovesse essere verificata criticamente sulla base delle esperienze personali.<sup>79</sup> Non credeva in ideali generalmente vincolanti, ma favoriva al contrario una apertura verso le differenti usanze nazionali e verso stili artistici diversi.<sup>80</sup> Elizabeth Cropper ha sottolineato quanto sia importante nei trattati di Giustiniani il gusto personale<sup>81</sup> - in altre parole, il libero giudizio individuale al di là delle regole accademiche. Alla luce dell'importanza che la "conversazione civile" rivestiva per Vincenzo Giustiniani,<sup>82</sup> si può immaginare come l'allestimento della galleria dovesse sollecitare la libera discussione sugli antichi e i moderni, l'amore e la virtù, gli ideali astratti e le esperienze empiriche.

Se, come Scamozzi, si intende una collezione come autoritratto del collezionista, è possibile allora vedere nella galleria di palazzo Giustiniani il riflesso di una personalità complessa, che sottolineava la propria modernità mettendo in scena l'incontro di differenti tradizioni culturali. L'antico e il moderno si trovavano nella galleria in un rapporto di tensione, che potesse stimolare il visitatore a definire la propria posizione nella vivace controversia che in quel tempo si dibatteva fra gli "antichi" e i "moderni".<sup>83</sup> La preponderanza numerica e visiva delle sculture potrebbe accennare

alle preferenze di Giustiniani in questo campo. Attraverso la presentazione delle sue sculture, il marchese si mostrava come un uomo ricco di idee e di spirito, che sapeva godere della vita. Egli si circondava delle sue antichità in un modo quale non si era ancora mai visto a Roma: il criterio espositivo era pittorico e narrativo piuttosto che architettonico, venato di umorismo e di elementi erotici, invece che carico di significati genealogici o scientifici. Con il caprone sistemato al centro della sala, Giustiniani ironizzava su chi prendeva troppo sul serio il rapporto con l'antichità; allo stesso modo di Democrito, il cui ritratto era probabilmente appeso nella galleria, appare come un uomo che volentieri sorrideva del mondo, come ha dimostrato nei suoi scritti satirici.

La pubblicazione della *Galleria Giustiniana* non fu meno straordinaria e innovativa della galleria stessa, ma dovette, per motivi di decoro, presentarsi in maniera più composta e solenne rispetto all'esposizione. L'opera a stampa non può in alcun modo essere intesa come illustrazione della galleria reale. All'allestimento reale, come pure alla presentazione grafica delle antichità, erano certamente sottesi principi estetici simili, ed entrambi celebravano la *magnificenza* del collezionista, ma, a prescindere da ciò, essi comunicavano messaggi diversi. Come già proponevano programmaticamente le prime tavole dell'opera a stampa, Giustiniani si prefisse qui di promuovere seriamente, da mecenate, l'ideale della cultura classica. La *Galleria Giustiniana* e la galleria di palazzo Giustiniani ci manifestano così due aspetti completamente diversi dello stesso uomo, in un certo senso il volto pubblico e quello privato di Vincenzo Giustiniani.

Desidero ringraziare il Dr. R.Fletcher (York) per il suo aiuto nel trattamento dei disegni ricostruttivi, come pure la University of York per un *travel grant*, che mi ha permesso di svolgere le necessarie ricerche a Roma.

<sup>1</sup> V.SCAMOZZI, citato in C.DE BENEDICTIS, *Per la storia del collezionismo italiano. Fonti e documenti*, Firenze, 2ª ed. 1995, p.236.

<sup>2</sup> W.PRINZ, *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Modena 1988.

<sup>3</sup> G.PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (Bologna

1582). Ristampa anastatica con premessa di P.PRODI, Sala Bolognese, 1990, p. 136v.

<sup>4</sup> G.P.LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P.CIARDI, Firenze 1974, II, pp. 300 – 301; G.MANCINI, *Considerazioni sulla Pittura*, a cura di A.MARUCCHI – L.SALERNO, Roma 1956, I, p. 143.

<sup>5</sup> G.D.OTTONELLI – P.BERRETTINI, *Trattato della pittura e scultura. Uso et abuso loro* (1652), a cura di V.CASALE, Treviso 1973, pp. 294-295, 315.

<sup>5a</sup> Bisogna precisare che l'appartamento privato di Vincenzo Giustiniani si trovava al secondo piano, mentre l'appartamento al primo piano (il cui ultimo vano fu costituito dalla galleria) serviva da luogo di rappresentanza. Secondo le regole d'etichetta di quell'epoca le ultime stanze di ogni appartamento ebbero comunque sempre una valenza "privata" e solo i visitatori privilegiati vi erano ammessi. Cfr. P. WADDY, *Seventeenth Century Roman Palace. Use and the art of the plan*, Cambridge-London 1990, pp. 3-13, 59-60.

<sup>6</sup> S.DANESI SQUARZINA – L.CAPODURO, *Nuove date e nuovi nomi per le incisioni della „Galleria Giustiniana“*, in M.G.BERNARDINI – S.DANESI SQUARZINA – C.STRINATI (a cura di), *Studi di Storia dell'Arte in onore di Denis Mahon*, Milano 2000, pp. 153-164 (qui pp. 158-159).

<sup>7</sup> G. MAGNANIMI - A.ZUCCARI, *Palazzo Vento-Giustiniani*, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di M.L.MADONNA, Roma 1993, pp. 317 – 323.

<sup>8</sup> Trascrizione dell'inventario in A. GALLOTTINI, *Le sculture della collezione Giustiniani, I: Documenti*, Roma 1998, pp. 89-95 (di qui in avanti citato Gallottini 1998 b).

<sup>9</sup> J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau - , Bild - und Mablerey - Künste, Nürnberg 1675 – 1680*, a cura di C. KLEMM, Nördlingen 1994, I, ii, 4, p. 40.

<sup>10</sup> Che i nn. 214-272 costituissero due file e che la descrizione riprenda dalla fila posteriore si deduce dal fatto che l'Inventario a questo punto (al n. 273) prosegue con i busti dicendo „nella terza fila canto alla detta“.

<sup>11</sup> G.CAPITELLI, *La collezione Giustiniani tra Settecento e Ottocento: fortuna e dispersione*, in S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra, Roma 2001, pp. 115-128.

<sup>12</sup> C.L. VISCONTI, *I monumenti del Museo Torlonia di sculture antiche riprodotti con la fototopia*, Roma 1884. C.GASPARRI – I.CARUSO, *Materiali per servire allo studio del Museo Torlonia di scultura antica*, in „Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche“, 24, 1980, pp. 37 – 239.

<sup>13</sup> Desidero ringraziare per la fattiva collaborazione la Direttrice della Calcografia, S.Papaldo, la curatrice della mostra G.Fusconi, l'architetto P.La Franca e le archeologhe G.Cellini, L.Buccino e A.Carnevari. Per diverse esigenze tecniche ed organizzative, la ricostruzione può solo dare un'idea approssimativa dell'allestimento originario. Nella galleria reale era probabilmente possibile girare fra le file di statue e quindi guardare da vicino anche le sculture dal lato posteriore. mancando questa possibilità nell'immagine bidimensionale, è stato necessario aumentare leggermente le distanze fra le sculture per permettere una migliore visione della ultime fila.

<sup>14</sup> C.STRUNCK, *L'„humor peccante“ di Vincenzo Giustiniani. L'innovativa presentazione dell'Antico nelle due gallerie di palazzo Giustiniani a Roma (1630 – 1830 circa)*, in Danesi Squarzina 2001, *op.cit.*, pp. 105-114. Versione tedesca in *Caravaggio in Preussen: Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, catalogo della mostra, Berlin 2001. *Ead.*, *Vincenzo Giustiniani humor peccante. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630-1830*, in: S. DANESI SQUARZINA (a cura di), *Caravaggio in Preussen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie*, catalogo della mostra, Berlin 2001, pp. 105-114.

<sup>15</sup> P.THOMASSIN, *Antiquarum statuarum urbis Romae liber primus*, (1610-1622), a cura di A.GALLOTTINI, in „Bollettino d'arte“, volume speciale, Roma 1995, pp. 11 ss. come pure (esempi del XVI secolo) fig. 23.3, 25.3, 26.4, 43.1, 50.5, 50.7. Sandrart seguirà più tardi questa convenzione nella sua *Teutsche Academie*.

<sup>16</sup> G.Capitelli, *art.cit.*, pp. 115-117.

<sup>17</sup> F.HASKELL – N.PENNY, *Taste and the Antique. The Lure of Classical*

*Sculpture 1500 – 1900*, New Haven – London 1981, p. 26.

<sup>18</sup> V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle Arti e sui Mestieri*, a cura di A. BANTI, Firenze 1981, p. 42.

<sup>19</sup> Nel catalogo *Caravaggio e i Giustiniani* è stata pubblicata per errore una ricostruzione sbagliata, che ho corretto nell'edizione tedesca e che presento anche in questa sede.

<sup>20</sup> H. WREDE, *Cunctorum splendor ab uno. Archäologie, Antikensammlungen und antikisierende Ausstattungen in Nepotismus und Absolutismus*, Stendal 2000, pp. 45-46, 49, 73. Per questa importante indicazione bibliografica sono grata a A. Thielemann.

<sup>21</sup> V. CARTARI, *Le immagini de i dei de gli antichi*, Venetia 1571, ristampa New York – London 1976, pp. 297, 360.

<sup>22</sup> *Galleria Giustiniana I*, tav. 101 (cfr. la sezione illustrativa alla fine del catalogo).

<sup>23</sup> *Galleria Giustiniana I*, tav. 61 (cfr. la sezione illustrativa alla fine del catalogo).

<sup>24</sup> P. BEMBO, citato in J. KLIEMANN, *Il bersaglio dell'arte. La "Caccia di Diana" di Domenichino nella Galleria Borghese*, Roma 2001, p. 54.

<sup>25</sup> Gallottini 1998 b, *op. cit.*, pp. 90 – 95, nn. 273-326 e 378-435. Non si contengono i busti il cui sesso non è specificato nell'inventario.

<sup>26</sup> L. LORIZZO, scheda in Danesi Squarzina 2001, *op. cit.*, pp. 383-384.

<sup>27</sup> Gallottini 1998 b, *op. cit.*, p. 80, nn. 40 e 41 (= *Galleria Giustiniana I*, tavv. 55 e 56).

<sup>28</sup> Wrede, *op. cit.*, pp. 61-62.

<sup>29</sup> Si veda la concordanza alla fine del catalogo.

<sup>30</sup> I fauni compaiono nelle tavole 129 e 130 del primo volume della *Galleria Giustiniana*, mentre l'Apollo di sinistra viene riprodotto già alla tavola 51 in una ricca sezione di figure apollinee (*Galleria Giustiniana I*, tavv. 51 - 59). La quarta figura, che l'inventario del 1638 descrive come „una statua d'Apollo (...) che alza le braccia in aria con un pezzo d'arco nella mano manca“ compare soltanto alla tavola 137: questo è forse dovuto ai dubbi riguardo all'identificazione con Apollo. In effetti, la scultura venne più tardi interpretata come Prometeo (C. Gasparri, *art. cit.*, p. 168, n.226).

<sup>31</sup> J.v. Sandrart, *op. cit.*, I, iii, 11, pp. 80-81.

<sup>32</sup> J.v. Sandrart, *op. cit.*, I, ii, 4, p. 40: „Wie ich dann in wäherender Zeit / da ich nämlich diesen hochberühmten Fürsten Justiniano viel Jahr lang aufgedienet / und alle Gnad von ihm empfangen / in die 270 Stucke an antichen Statuen von Marmornen ganzen und halben / auch Brust-Bildern / samt basse rilieue, erkaufft / und hin und wieder in diesem Palast und Lustgarten al popolo, vertheilet habe / also dass über die 500 Stucke / allein in diesem Antiquario oder grossen Saal / zu sehen waren“.

<sup>33</sup> I pagamenti per le incisioni, cominciati nel 1631, sono stati pubblicati da A. GALLOTTINI, *La Galleria Giustiniana. Nascita e formazione*, in „Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche“ 9, 1998, pp. 234 – 270 (da qui in avanti citato come Gallottini 1998 a). Questi pagamenti collocano „nella Galleria“ molte sculture, che effettivamente vi risultano ancora presenti nel 1638, ma citano „nella Galleria“ anche alcuni oggetti che nell'inventario del 1638 possono essere identificati definitivamente fuori di essa (ad es. Gallottini 1998 a, p. 252, n. 42 = *Galleria Giustiniana I*, tav. 118 = Gallottini 1998 b, p. 97, n. 616). Ma al principio degli anni Trenta tutti questi pezzi si trovavano davvero nella galleria? Sorge qui la domanda se i mandati di pagamento intendano con „galleria“ sempre quel determinato ambiente. In alcuni casi l'espressione si riferisce inequivocabilmente alla pubblicazione (ad es. Gallottini 1998 a, pp. 258 – 259, n.127 in confronto con n. 139); e visto che i conti non menzionano mai l'appartamento del piano nobile, si potrebbe pensare che tutta questa zona venisse definita come „galleria“. (Come ho ricordato all'inizio, nel XVII secolo l'espressione „galleria“ veniva adoperata anche come sinonimo di „collezione“.) Tutto sommato, è difficile immaginare come circa 500 oggetti abbiano potuto trovare posto nello spazio non straordinariamente ampio della galleria.

<sup>34</sup> Sandrart racconta come nell'Antiquarium, cioè nella galleria, fossero „disposti molti busti ritratto e teste, in sei e otto file una dietro l'altra“. Sandrart, *op. cit.*, I, ii, 4, p. 40 („viel Brust-Bilder und Köpfe / zu 6 und 8 hinter einander / gestellt“).

<sup>35</sup> Per esempio, le quattro sculture che si trovano intorno al caprone (fig. 3) vennero tutte incise al principio del 1633 – il che fa supporre che già allora costituissero un insieme, tanto più che nelle incisioni compaiono tutte con l'illuminazione proveniente dalla stessa parte (Gallottini 1998 a, pp. 252 – 253, nn. 36, 41, 42, 50). Allo stesso modo, anche un fauno e un Ercole, che stavano uno accanto all'altro nella galleria nel 1638, vennero riprodotti insieme già nel 1633 (Gallottini 1998 a, p. 65 = *Galleria Giustiniana I*, tavv. 15 e 130 = Gallottini 1998 b, p. 89, nn. 222 e 223).

<sup>36</sup> E. CROPPER – C. DEMPSEY, *Nicolas Poussin. Friendship and the love of painting*, Princeton 1996, pp. 72, 82 – 83; S. EBERT-SCHIFFERER, *Naturaleza e „maniera antica“*. *Joachim von Sandrart disegnatore dall' Antico*, in S. Danesi Squarzina 2001, *op. cit.*, pp. 57-65.

<sup>37</sup> Si confrontino, ad esempio, le incisioni in F. PERRIER, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae Romae extant*, Roma 1638; H. TETIUS, *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Roma 1642; *Villa Pamphilia, eiusque Palatium, cum suis Prospectibus, Statuae, Fontes, Vivaria, Theatra, Areolae, Plantarum, Viarumque Ordines, Cum eiusdem Villae absoluta Delineatione*, Roma s.d. (1653-1659).

<sup>38</sup> J.v. Sandrart, *op. cit.*, I, iii, 16, p. 103.

<sup>39</sup> Accanto ai confronti che questa mostra permette, si possono trovare altri accostamenti fra incisioni e fotografie sul mio sito web (<http://www.users.york.ac.uk/~cs21/vincenzo.htm>).

<sup>40</sup> Cropper - Dempsey, *op. cit.*, pp. 79-84.

<sup>41</sup> Cfr. *Galleria Giustiniana I*, tav. 73 (sezione illustrativa alla fine del catalogo).

<sup>42</sup> L. FICACCI, *Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani, in Claude Mellan, Gli anni romani. Un incisore fra Vouet e Bernini*, catalogo della mostra, a cura di L. FICACCI, Roma 1989, pp. 288 – 316.

<sup>43</sup> S. ROLFI, *Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche*, in „Dialoghi di Storia dell'Arte“ 6, 1998, pp. 38-53 (qui pp. 46-47).

<sup>44</sup> Fotografie in Visconti, *op. cit.*, nn. 112 e 113.

<sup>45</sup> R. PREIMESBERGER, *Motivi del „paragone“ e concetti teorici nel „Discorso sopra la Scultura“ di Vincenzo Giustiniani*, in S. Danesi Squarzina 2001, *op. cit.*, pp. 50-56; in particolare p. 52.

<sup>46</sup> La qualità più elevata delle incisioni risulta soprattutto evidente se si pongono a confronto con le sculture che rimasero a palazzo Giustiniani (fotografie all' ICCD, Roma: per es. E 413 e E 423 a paragone con *Galleria Giustiniana I*, tavv. 55 e 56).

<sup>47</sup> Sculture antiche prive del plinto ad es. in Tetius, *op. cit.*, pp. 217, 219; vedi pure Thomassin – Gallottini, *art. cit.*, pp. 28 – 29, 33, 59, 84.

<sup>48</sup> Wrede, *op. cit.*, p. 43.

<sup>49</sup> S. DANESI SQUARZINA, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part II*, in „The Burlington Magazine“ 140, 1998, pp. 102 – 118 (qui pp. 108 – 109).

<sup>50</sup> I. TOESCA, *Note sulla storia del palazzo Giustiniani a San Luigi dei Francesi*, in „Bollettino d'Arte“, 42, 1957, pp. 296 – 308 (qui pp. 297-299); G. Magnanimiti – A. Zuccari, *art. cit.*, pp. 317-323.

<sup>51</sup> Accanto al celebre „Giudizio di Salomone“ anche i „Figli costretti a trafuggire il cadavere del padre“ illustrano la giustizia di Salomone: cfr. W. STECHOW, *Shooting at father's corpse*, in „The Art Bulletin“ 24, 1942, pp. 213-225 (qui p. 214). Pure nel quadro centrale la giustizia riveste un ruolo, visto che la regina di Saba disse a Salomone: „Nel suo amore eterno per Israele, Jahvé ti ha stabilito re, affinché tu eserciti il diritto e la giustizia“ (*I Re*, 10, 9).

<sup>52</sup> *I Re*, 6-7 e 10.

<sup>53</sup> G. Magnanimiti – A. Zuccari, *art. cit.*, p. 318.

<sup>54</sup> P. VON NAREDI-RAINER, *Salomos Tempel und das Abendland. Monumentale Folgen historischer Irrtümer*, Köln 1994.

<sup>55</sup> S. DANESI SQUARZINA, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part I*, in „The Burlington Magazine“ 139, 1997, pp. 766 – 791 (qui pp. 783-784).

<sup>56</sup> S. Danesi Squarzina, *art. cit.*, 1998, p. 109.

<sup>57</sup> G. P. PINAROLI, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, Roma 1725, p. 278; L. SCHUDT, *Le Guide di Roma. Materialien zu einer Geschichte*

der römischen Topographie, Wien – Augsburg 1930, p. 74.

<sup>58</sup> A giudicare dalle misure, i quadri dell'elenco del 1638 sarebbero potuti entrare tutti senza difficoltà in uno dei lati lunghi. Sopperirei che si trovassero sulla parete d'ingresso, dove oggi non si conserva quasi alcuna traccia di affreschi: i chiodi a cui erano appesi i quadri avranno forse contribuito alla loro distruzione? In molte gallerie di dipinti erano disposti su una sola delle pareti lunghe, quella di fronte alle finestre – mentre a palazzo Giustiniani il grande paesaggio dipinto ne faceva le veci. Benedetto, che custodiva nella galleria un maggior numero di quadri rispetto a Vincenzo, avrà forse utilizzato anche le pareti brevi per appenderli, dal momento che Baglione menziona il fatto che le due versioni del suo *Amore* erano esposte una di fronte all'altra (S.Danesi Squarzina, *op.cit.*, 2001, p. 300).

<sup>59</sup> L. SALERNO, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani - II: The Inventory, Part 2*, in "The Burlington Magazine" 102 (1960b), p. 103.

<sup>60</sup> J.MONTAGU, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milano 1991, pp. 158–161.

<sup>61</sup> Bloemaert contribuì alla *Galleria Giustiniana* complessivamente con 45 incisioni, che, grazie alle indicazioni iconografiche nei pagamenti, si possono esattamente ricollegare ai pagamenti pubblicati dalla Gallottini. La sua incisione da „una figura grande ignuda del Bernini“ (Gallottini 1998 a, *art.cit.*, p. 257, n.112) deve corrispondere a *Galleria Giustiniana I*, tav. 58 (= Gallottini 1998 b, *op.cit.*, p. 93, n. 359). Cfr. O.SIRÉN, *Nicodemus Tesin D. Y:S Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914, p. 175; P.ROSSINI, *Il Mercurio errante*, Roma 1693, p. 34.

<sup>62</sup> Gallottini 1998 a, *art.cit.*, pp. 239, 264, n. 209; Danesi Squarzina 2001, *op.cit.*, p. 354.

<sup>63</sup> M.BOUDON, scheda in Danesi Squarzina 2001, *op.cit.*, pp.338-341.

<sup>64</sup> Visconti, *op.cit.*, I, p. 136 (n. 182), p. 333 (n. 441).

<sup>65</sup> Gallottini 1998 b, *op.cit.*, pp. 89 e 92, nn. 235 e 336; cfr. *ibidem*, p. 252, nn. 335 e 336 (inventario del 1793). Sul confronto cfr Sirén, *op.cit.*, p. 175 („Cleopatre“).

<sup>66</sup> Come già osserva Mariette: „Cosa dire del ritratto del marchese Giustiniani che compare con tanta magnificenza in apertura della sua vasta gal-

leria di antichità? Non sembra forse che questa preminenza gli sia stata assegnata soprattutto per cogliere l'occasione di incoraggiare gli artisti moderni ed istigarli a disputare agli antichi o almeno a dividere con essi quella reputazione di cui costoro si sono impossessati?“ (Ficacci, *op.cit.*, p. 39).

<sup>67</sup> Giustiniani, *op.cit.*, p. 95.

<sup>68</sup> *Op.cit.*, pp. 27-28.

<sup>69</sup> *Op.cit.*, pp. 147-149.

<sup>70</sup> *Op.cit.*, pp. 148-149.

<sup>71</sup> *Op.cit.*, p. 156.

<sup>72</sup> Danesi Squarzina 2001, *op.cit.*, pp. 282-287, 298-301.

<sup>73</sup> E.CROPPER, *Caravaggio and the Giustiniani*, in „The Burlington Magazine“, 143, 2001, pp. 449-452 (qui p. 451).

<sup>74</sup> C.COLONNA, *Le Colonne del Tempio dell'Eternità*, Roma 1653, premessa.

<sup>75</sup> Cfr. *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, IV, a cura di B.WEINBERG, Bari 1974, p. 431.

<sup>76</sup> Gallottini 1998 a, *art.cit.*, p. 269, n. 271.

<sup>77</sup> *Galleria Giustiniana II*, tavv. 163, 164 (cfr. sezione illustrativa al termine del catalogo). Sulla chiesa si veda S.DANESI SQUARZINA, *The Bassano „Christ the Redeemer“ in the Giustiniani collection*, in „The Burlington Magazine“, 142, 2000, pp. 746–751.

<sup>78</sup> Sulla critica verso gli antichi cfr. Cropper – Dempsey, *op.cit.*, p. 98; Giustiniani, *op.cit.*, p. 95.

<sup>79</sup> Giustiniani, *op.cit.*, p. 104.

<sup>80</sup> Giustiniani, *op.cit.*, pp. 41–45, 107, 114.

<sup>81</sup> Cropper – Dempsey, *op.cit.*, pp. 88-105.

<sup>82</sup> Cropper – Dempsey, *op.cit.*, pp. 90-91, 93, 95, 97, 105.

<sup>83</sup> K.HERMANN-FIORE, *Die Freien Künste im Altertum und in der Neuzeit. Ein Wettstreit, dargestellt von Alessandro Tassoni im Jahre 1620*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. VON FLEMING – S.SCHÜTZE, Mainz 1996, pp. 381-400.