

GIUSTO FIAMMINGO
LA FUGA DEL GIOVANE NUDO



ROB SMEETS

GIUSTO FIAMMINGO
LA FUGA DEL GIOVANE NUDO



GIUSTO FIAMMINGO
LA FUGA DEL GIOVANE NUDO

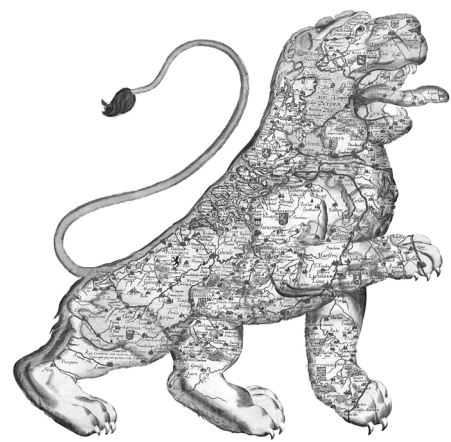
Paul Smeets

Saggi di
Barbara Ferriani, Loredana Lorizzo, Cristina Terzaghi, Armando Torno

ROB SMEETS
OLD MASTER PAINTINGS

8, rue Jacques-Grosselin - 20127 Ginevra

Curatela:	Paul Smeets	INDICE	
Saggi:	Barbara Ferriani Loredana Lorizzo Cristina Terzaghi Armando Torno		
Crediti fotografici:	Abbazia della SS. Trinità, Cava de’ Tirreni (SA)	10	Scheda
	Antichità Alberto di Castro, Roma	13	Giusto Fiammingo di Cristina Terzaghi
	Arzemju mākslas muzejs, Riga		
	Barbara Ferriani, Milano		
	Bibliotheca Hertziana, Roma		
	Chiesa di San Martino, Langres	27	Il Giovinetto nudo di Armando Torno
	Galleria Pallavicini, Roma		
	Gemäldegalerie, Berlino		
	Umberto Giacometti, Napoli	35	Il marchese Vincenzo Giustiniani, Giusto Fiammingo e gli altri artisti stranieri: un colto sodalizio nella Roma del Seicento di Loredana Lorizzo
	Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig		
	ICCD - Fototeca Nazionale, Roma		
	Kaiser-Friedrich Museum, Berlino		
	Gianni Papi, Firenze		
	Giuseppe Porzio, Santa Maria la Bruna	47	Note sulla conservazione e sull’esecuzione tecnica di Barbara Ferriani
	Rijksmuseum, Amsterdam		
	Rob Smeets Old Master Paintings, Ginevra		
	Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Napoletano, Napoli	51	Catalogo
	Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Romano, Roma		
	Studio Perotti, Milano	67	Bibliografia
	Valeria Vagnoli, Roma		
Copertina:	Giusto Fiammingo, <i>La fuga del Giovane nudo</i> Rob Smeets Old Master Paintings, Ginevra		
Impaginazione:	Matteo Noja		



*Mentre una spaventevole schiera con armi minacciose accerchia
Il Signore e gli mette le mani addosso con violenza,
tu, o giovane, fuggi nudo dopo aver gettato via la Sindone,
né ti vergogni di aver abbandonato il Dio catturato.
La fede e la forte virtù si doveva testimoniare ora, nelle difficoltà,
ora sarebbe stato il momento di provare l'amore con coraggio.
Non copre la notte serena questo misfatto, né lo coprono le ombre,
porta via la Sindone, tu stessa riveli l'infamia.
Né la Pietà la nasconde: ma con arte rappresenta l'episodio,
in modo che ciascuno sia indotto a verificare la turpe fuga.*

Con questo epigramma Giovanni Michele Silos descriveva nel 1673 *La fuga del giovane nudo durante la cattura di Cristo*: un misterioso dipinto della collezione Giustiniani, eseguito dell'altrettanto misterioso... *Giusto Fiamengo*.

Chi fu in realtà questo pittore e quale l'identità del giovane effigiato? «...Vi fu però un giovane che lo seguiva, con il corpo nudo avvolto in un panno di lino, e lo presero. Ma lui lasciata la tela di lino fuggì via nudo...» (Mc14, 51-52).

Queste due domande si rincorrono da quasi quattro secoli.

Paul Smeets

“... Vi fu però un giovane che lo seguiva, con il corpo nudo avvolto in un panno di lino, e lo presero. Ma lui lasciata la tela di lino fuggì via nudo...”

Mc 14, 51-52

Giusto Fiammingo

Attivo a Roma tra 1615-1625

La fuga del giovane nudo durante la cattura di Cristo

Olio su tela, cm. 220 x 290

Provenienza:

Collezione Giustiniani *ante* 1638 sino al 1812-1824, Roma

Collezione privata, Roma

Rob Smeets Old Master Paintings 2005, Ginevra

Letteratura:

- G. Silos, *Pinacoteca, sive romana pictura e scultura*, Roma 1673, ed. a cura di M. Basile Bonsante, Treviso 1979, II, p. 114-115.
- G. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, Roma 1804, II, p. 307.
- F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, pp. 71-73.
- L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The inventory, part II*, in “The Burlington Magazine”, CII, 1960, 685, pp. 135-148.
- D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas meridionaux et de la Principauté de Liège à Rome*, Rome 1970, pp. 72-73, 140-141.
- B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, ed. a cura di L. Vertova, Torino 1990, I, p. 117 e II, tav. 773.
- A. De Marchi, *L'asino d'oro – Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo: congetture e ipotesi*, in “Gazette des Beaux-Arts”, CXXXV, 2000, p. 163, fig. 6.
- R. Contini, *Ritagli giustiniani*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 66-67, fig. 1, nota 11, p. 72.
- G. Papi, *Su Giusto Fiammingo*, “Paragone”, 627, 2002, p. 29, tav. 20.
- S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Torino 2003, I, pp. 311, n. 124 e pp. 334-335, n. 158, fig. 125, II, p. 60, n. 196, p. 294, n. 112, p. 413, n. 184, p. 435, n. 54.





Giusto Fiammingo di Cristina Terzaghi

Il contributo che qui si offre sulla figura di Giusto Fiammingo vuol essere innanzitutto un tentativo di chiarezza riguardo alla sua personalità artistica, alle opere che gli sono state attribuite, e alla eventuale identificazione con i diversi artisti fiamminghi attivi a Roma nel terzo e quarto decennio del 1600. La letteratura sul pittore, ancorché limitata ad una decina di contributi, si è tuttavia scalata in un lasso di tempo di mezzo secolo, nel corso del quale sono state cambiate più volte le carte in tavola, e avanzate ipotesi estremamente diversificate che vale la pena ora ripercorrere in dettaglio, con l'obiettivo di giungere alla definizione di una figura il più possibile coerente e storicamente fondata.

Giusto Fiammingo dal Giustiniani al Nicolson

Al catalogo della Galleria Pallavicini, compilato da Federico Zeri nel 1959, si deve la

prima ricostruzione critica del corpus di dipinti che attualmente transitano sotto il nome di "Giusto Fiammingo"¹.

In quell'occasione lo studioso, riportando l'opinione di Roberto Longhi, analizzava una serie di sei *Angeli recanti strumenti della Passione* (fig.1), conservati nella collezione romana, e radunava intorno ad essi un nucleo di tele stilisticamente affini: i *Cinque sensi* (fig.2), parte della stessa raccolta Pallavicini, la *Morte di Procri* del Museo di Braunschweig, la *Morte di Socrate* un tempo a Berlino, quindi distrutta e nota grazie ad una fotografia, e una tela che all'epoca era segnalata in una collezione privata romana, il cui soggetto "storico e mitologico" risultava di difficile identificazione. Al gruppo di tele Pallavicini l'onore di fare da *name piece* per lo sconosciuto pittore, che veniva in seguito battezzato: "Maestro degli angeli Pallavicini"².

Mi pare peraltro di estremo interesse rileva-

re l'acutissima lettura stilistica delle opere dell'artista proposta dal tandem Zeri-Longhi, un giudizio che, in assenza di una specifica menzione da parte delle fonti seicentesche, che mai nominano un Giusto proveniente d'Oltralpe attivo a Roma, appare ancor oggi quello che più coerentemente si attaglia ai caratteri stilistici esibiti dalle opere in questione: «Tutti questi dipinti, strettamente collegati fra di loro, ed eseguiti verosimilmente in un periodo di tempo non molto grande, oltre a confermare i rapporti col Vouet, denunciano anche un non indifferente riflesso di Guido Reni, con risultati nettamente classicheggianti. È assai verosimile l'ipotesi di Longhi, che suggerisce di ravvisare in questo piccolo raggruppamento anonimo l'esordio italiano, o meglio romano, di un pittore straniero, quasi certamente francese, la cui esatta identificazione storica non è consentita dall'attuale conoscenza dei fatti del caravagismo nordico. In ogni modo il gruppo pare databile entro il 1615-1625»³.



Fig. 1. *Angeli con i simboli della Passione*, Galleria Pallavicini, Roma

soltanto un paio di anni dopo da Didier Bodart, il quale, a conoscenza dell'attività del fiammingo Joost (o Josse) de Pape, in qualità di incisore per la Galleria Giustiniana, ne avanzava la candidatura per la paternità dei quadri dell'inventario Giustiniani, pur ritenendo perduta la *Cattura di Cristo con la fuga del giovane nudo*⁶.

L'anno dopo Luigi Salerno pubblicava l'importantissimo inventario della raccolta Giustiniani, datato 1638, dove figuravano: «un quadro grande con l'istoria di quel Giovine che fuggì ignudo dalli soldati nella presa di Christo dipinto in tela alta palmi 9 larga 13 in circa si crede di mano di Giusto fiammengo senza cornice»⁴ e «Un quadro sopraporto grande con la morte di Socrate dipinto in tela alta palmi 8. larga 10. ? in circa senza cornice si crede di mano di Giusto fiammengo»⁵. Lo studioso, rendendo note queste indicazioni inventariali, proponeva di identificare il «Giusto fiammengo» attivo per Vincenzo, con Giusto Suster-



Fig. 2. Giusto Fiammingo, *Allegoria dei cinque sensi*, olio su tela, cm. 123.3 x 171.5, Galleria Pallavicini, Roma

E, allo stato delle conoscenze di più di trent'anni or sono, l'ipotesi sembrava in realtà degna di nota. All'epoca infatti era conosciuta soltanto l'opera grafica di Josse de Pape (peraltro decisamente orientata verso Annibale Carracci) mentre nessun dipinto sicuro dell'artista poteva essere chiamato in causa per operare un decisivo confronto con le tele di Giusto in collezione Giustiniani. Che, però, l'artista non fosse il solo «Giusto» di professione pittore, attestato in quegli

anni nell'Urbe, è fermamente acclarato dalle ricerche ottocentesche del Bertolotti, che ricorda un «Giusto Milinch pittore fiammingo» abitante alla Spada, menzionato nella nota di uno speciale tra il 1621 e il 1627⁷. Inoltre il 1635, anno in cui, secondo Bodart, il de Pape è certamente attestato a Roma, se accostato alla *Morte di Socrate* (fig.3), ora come allora nota grazie ad una fotografia del Museo di Berlino, avrebbe potuto funzionare come campanello d'allarme: un'epoca



Fig. 3. Giusto Fiammingo, *Morte di Socrate*, olio su tela, cm. 174 x 243, già Kaiser-Friedrich Museum, Berlino

forse troppo avanzata per il dipinto in questione. Per anni tuttavia la proposta di identificazione del Bodart cadde nell'oblio e la vicenda critica di Giusto fiammingo si svolse invece su un binario tutto suo.

Spetta al Nicolson infatti la prima e più completa pubblicazione dei dipinti che compongono il catalogo del pittore, sulla cui identità lo studioso lasciava intatto il mistero, propendendo semmai per l'identificazione con il toscano Giovanni Martinelli. Nel *corpus* di Giusto il Nicolson includeva anche la *Fuga del giovane nudo*, senza tuttavia scioglierne l'enigma iconografico e dunque senza collegare l'opera con la tela dell'inventario Giustiniani. Accanto ad essa figuravano la *Morte di Socrate*, agli *Angeli* e ai *Cinque Sensi Pallavicini*, nonché alla splendida *Morte di Procri* dell'Herzog Anton-Ulrich Museum di Brunschweig (fig.4), opere alle quali lo studioso aggiunse il *David* dell'Abbazia della Trinità di Cava dei Tirreni,

includendo tutto il *corpus* tra le liste dei caravaggeschi francesi, subito dopo Simon Vouet⁸.

Nicolson suggeriva inoltre di annoverare nel catalogo dell'artista una *Maddalena penitente* già sul mercato antiquario francese, poi inclusa nel catalogo del fiorentino Giovanni Martinelli, e come tale esposta alla mostra del Seicento fiorentino⁹, a mio avviso tuttavia incongrua con il catalogo di Giusto, e di fatto mai più presa in considerazione della successiva letteratura critica come opera del fiammingo.

Mi pare peraltro di estremo interesse rilevare le coordinate stilistiche entro le quali lo studioso anglosassone collocava la figura del pittore: «Probably French artist working in Rome c. 1615-1625 in the circle of Vouet, but influenced by Guido»¹⁰.

L'edizione degli indici del Nicolson del 1990, riveduta e ampliata da Luisa Vertova, fu dunque la prima grande occasione di vedere radunate tutte insieme le opere dell'artista e di poter così agevolmente leggere la cultura figurativa del pittore, peraltro sostanzialmente in linea con quella individuata da Zeri¹¹. Al catalogo messo insieme dallo studioso romano veniva infatti aggiunto il solo *David* dell'abbazia di Cava dei Tirreni (fig.5), un'opera di altissima qualità, sulla cui assegnazione a Giusto mi pare tuttavia che vadano espresse alcune riserve¹².

Il nucleo delle opere raccolte sotto il nome dell'artista appare in realtà molto omogeneo e non mi pare sussistano dubbi sul fatto che



Fig. 4. Giusto Fiammingo, *La morte di Procri*, olio su tela, cm. 119 x 166, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig

esse vadano ascritte alla medesima mano, per quanto non tutti e sei gli *Angeli Pallavicini* vadano ritenuti autografi, ma uno di loro appaia una copia o comunque ascrivibile ad una mano meno nobile di quella di Giusto¹³.

Il *David* invece così vouetiano e dalla stesura pittorica più morbida e vaporosa mi pare, nonostante le sostanziali affinità tipologiche e di impostazione il prodotto di un artista diverso, molto più sensibile alle esperienze del caravaggismo francese.

Anche la cronologia dei dipinti, per quanto probabilmente essi siano stati eseguiti in un lasso di tempo non troppo ampio, non pare per tutti omogenea. Le opere nella collezione Giustiniani, caratterizzate da un caravaggismo più sentito nella partitura cromatica e luministica, nonché da un certo calligrafismo e da una maggior asciuttezza nella resa pittorica, sembrano infatti realizzate nello stesso lasso di tempo.

Diverso mi sembra invece il clima dei dipinti Pallavicini, dove si respira un'aria più poe-

tica e sentimentale certamente mutuata dall'esempio di Vouet, unito alla meditazione sulla pittura di Guido Reni, come giustamente rilevavano Roberto Longhi e Federico Zeri. Per queste tele mi pare dunque corretto ipotizzare una datazione ben dentro il terzo decennio del Seicento, soprattutto in virtù dell'esempio del pittore francese, mentre per i quadri Giustiniani mi pare che il clima sia ancora quello della fine del secondo decennio del secolo, ma avremo modo di ritornare sul problema.

Jean Ducamps

C'è un altro nome che, quando si affronta la figura di Giusto Fiammingo, è gioco-forza chiamare in causa, quello di Jean Ducamps, o Giovanni del Campo, come invariabilmente tramandano le fonti italiane. Andrea G. De Marchi in un recente e molto importante saggio sull'artista, ha infatti ipoteticamente proposto di riconoscere sotto questo nome la personalità di Giusto fiammingo. Anche il Ducamps, la cui origine è incerta, ma che sappiamo di lingua francese, appare

una figura piuttosto sfuggente all'interno del panorama artistico dei fiamminghi a Roma. Roberto Longhi propose la paternità dell'artista per un quadro raffigurante i *Giocatori*, altrimenti interpretato come *Allegoria della*

morte che recava le iniziali "DCF", sciolte dallo studioso a favore del cognome dell'artista francese¹⁴.

Bodart, dal canto suo, propose una scheda biografica del pittore radunando parecchie notizie raccolte negli archivi romani che attestavano il soggiorno capitolino dell'artista più o meno ininterrotto dal 1622 al 1637-1638 circa, quando il pittore si trasferì in Spagna alla corte di Filippo IV, un soggiorno questo ricordato dalle fonti seicente-

sche, ma che ha trovato disorde la critica più recente¹⁵. Il Nicolson ricostruì una sorta di catalogo dell'artista sulla scorta dell'attribuzione al pittore della tela Longhi, un gruppo di opere per il quale venne in seguito proposta la paternità di Giovanni Martinelli, un artista toscano autore di quadri con simili soggetti registrati nell'inventario del cardinale Giovan Carlo de' Medici¹⁶.



Fig. 5. Giovanni del Campo, *David*, olio su tela, cm. 79 x 63, Abbazia territoriale SS. Trinità, Cava de' Tirreni

Ora, come ha convincentemente suggerito De Marchi, e ha opportunamente ribadito Francesca Cappelletti, l'autore dei *Giocatori* e dei *Memento mori* di cui sopra difficilmente potrebbe essere il Jean Ducamps che le fonti contemporanee ricordano come autore di *Apostoli* ed *Evangelisti* a mezza figura di ben altra temperatura stilistica¹⁷.

In particolare il pittore Leonaert Bramer nel 1672 testimone ad un processo, ricorda che quarant'anni prima a Roma aveva visto Jean Ducamps dipingere un *Amore virtuoso* che corrisponde precisamente ad un raro soggetto conosciuto in due versioni: una conservata al Museo di Riga (fig.6) e l'altra di proprietà privata in deposito alla New Heaven Yale University Art Gallery che giustamente De Marchi pensa possa trattarsi di un'opera di Giovanni Del Campo. Sulla base dell'attribuzione del dipinto lo studioso assegna all'artista, sulla

scorta di indubbie affinità stilistiche, anche un bellissimo San Giovanni Evangelista che si trova a Roma, Palazzo Valentini e di cui esistono diverse versioni¹⁸.

Ora, il bellissimo *Amore virtuoso* di Yale, di un caravaggismo struggente e malinconico, tocca senza dubbio corde familiari anche agli *Angeli Pallavicini*.

Più che di vere e proprie affinità stilistiche si tratta tuttavia di accenti comuni, dettati in primis dalla conoscenza dei caravaggeschi francesi di stanza a Roma, Vouet e soprattutto Valentin, peraltro ben plausibili se consideriamo che i due artisti furono attivi sulla medesima piazza e nella medesima congiuntura storica e culturale. Questi riman-

di non mi pare inducano tuttavia a sposare l'ipotesi dell'identificazione dei due pittori, che presentano caratteri stilistici sostanzialmente diversi¹⁹.

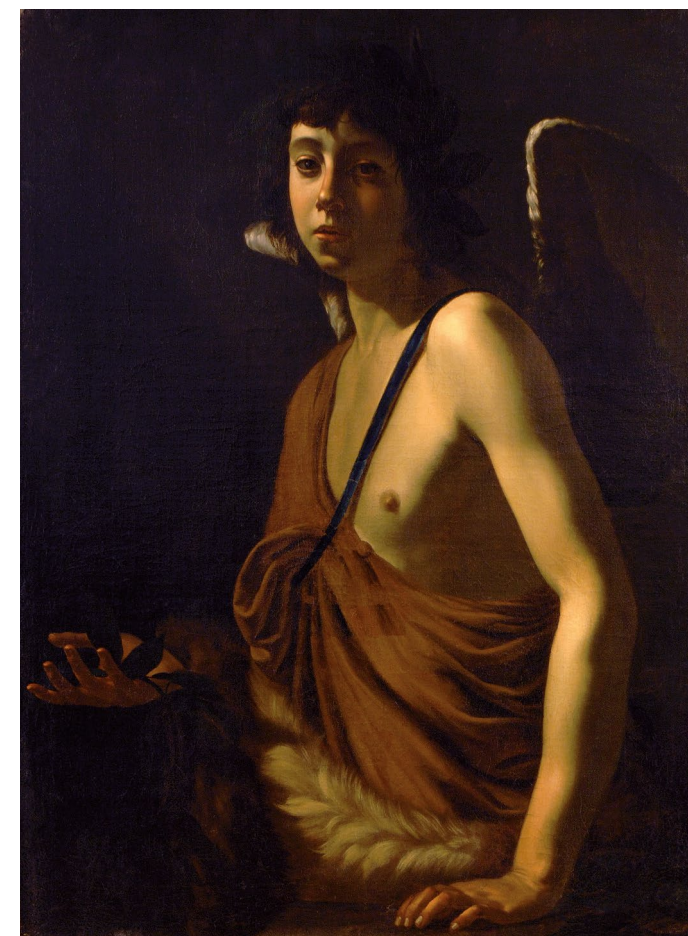


Fig. 6. Giovanni del Campo (?), *Amore virtuoso*, olio su tela, cm. 93.6 x 71.2, Arzemuju mākslas muzejs, Riga

Giusto oggi

La mostra *Caravaggio e i Giustiniani*, che ha segnato il sistematico riavvio degli studi intorno alla figura del grande collezionista del Seicento e agli artisti gravitanti nel suo *entourage*, si è rivelata un'occasione anche per la ripresa dell'interesse nei confronti di Giusto Fiammingo.

Oltre al saggio di Roberto Contini, che riconduceva la misteriosa *Fuga del giovane nudo* in collezione privata, già pubblicata dal Nicolson, alla tela descritta nell'inventario di Vincenzo Giustiniani del 1638²⁰, il contributo più significativo alla chiarificazione dell'identità di Giusto Fiammingo, mi pare la pubblicazione da parte di Giulia Fusconi e Angiola Canevari di un dipinto raffigurante *Venere e Adone* (fig.7), firmato da Joost de Pape e datato 1629 (fig.8), ora al Rijksmuseum di Amsterdam²¹.

Se le incisioni note dell'artista indicavano con chiarezza lo studio e la meditazione, oltre che della statuaria classica presente nella galleria, anche delle opere di Annibale Carracci²², la tela in esame denuncia invece a chiare lettere una cultura figurativa di matrice altamente rubensiana, che mi pare difficilmente compatibile con le opere presenti nella collezione Giustiniani, che costituiscono i testi più sicuri del fiammingo, ma anche con gli altri numeri del catalogo del pittore.

Pubblicando la tela olandese la Fusconi e la Canevari giustamente sottolineavano: «il

dipinto può rappresentare un importante punto di riferimento per l'attribuzione, tutt'oggi controversa, del quadro *Morte di Socrate* (...) ed un altro, la *Fuga dell'ortolano*, entrambi attribuiti negli inventari seicenteschi a Giusto Fiammingo»²³.

Ora mi pare sia qui opportuno raccogliere l'invito, affermando che quel che ci è giunto dell'attività pittorica del de Pape, per quanto molto poco (un solo dipinto), appare stilisticamente talmente distante dalla cultura figurativa di chiara ascendenza caravaggesca esibita dalle opere di Giusto Fiammingo da poter con una certa tranquillità escludere che si tratti del medesimo pittore²⁴.

D'altronde Josse de Pape è documentato in qualità di pittore nella gilda di Anversa nel 1627 e, stando alla data del quadro di Amsterdam, nel 1629 si trovava ancora in quella città. I pagamenti per le incisioni della Galleria Giustiniana risalgono al 1635-1636, egli non dovette approdare a Roma molto prima di quella data e vi rimase fino alla morte intorno al 1646²⁵. Sembra davvero difficile che un artista giunto nell'Urbe al più presto al principio del quarto decennio del Seicento abbia potuto licenziare i quadri che passano sotto il suo nome nella collezione Giustiniani, così carichi di suggestioni caravaggesche²⁶.

Assai coerente invece con la cultura figurativa che emerge dai quadri Giustiniani e Pallavicini appare il *Sant'Ilarione* (fig.9) attribuito a Giusto da Gianni Papi in un recente contributo sull'artista²⁷. Il confronto con la

Fuga del giovane nudo evidenzia senza possibilità di dubbio l'opera di una medesima mano (si veda ad esempio la restituzione delle notevoli figure di soldato in entrambi i dipinti) e consente anche di seguire l'evoluzione stilistica di Giusto, che nel *Sant'Ilarione* appare aggiornato sulla presenza a Roma di altri artisti francesi, tra i quali mi sembra vada fatto il nome di Poussin.

A questo proposito non si può dimenticare la collocazione originaria della *Morte di Socrate*, che nel palazzo di Vincenzo Giustiniani era situata nella "quinta stanza grande", la cosiddetta stanza dei filosofi, accanto ad altre tre sopraporte che rappresentavano morti virtuose: la *Morte di Seneca* di Joachim von Sandrart (datata 1635 e oggi perduta), la *Morte di Cicerone* di François Perrier (castello di Bad Homburg) e appunto la *Strage degli Innocenti* di Nicolas Poussin, che oggi si trova al Musée Condé di Chantilly²⁸.

Se i più recenti studi sulla collezione Giustiniani hanno potuto appurare che il ciclo

non era stato concepito unitariamente (i dipinti hanno, tra l'altro, dimensioni differenti) e che i quadri pervennero alla collezione in epoche diverse²⁹, la stanza dei filosofi,

oltre a costituire un fulgido esempio degli interessi neostoici di Vincenzo Giustiniani e del peso che tale pensiero poté avere nell'intelligenza capitolina dei primi decenni del Seicento, mi sembra offrire una chiara indicazione di gusto che evidentemente doveva accomunare i pittori coinvolti.

A riprova che l'accostamento di Giusto Fiammingo e di Perrier non sia stato del tutto casuale val la pena ricordare la notizia riportata dal Venturi, e sulla quale ha giustamente richiamato l'attenzione Francesca Cappelletti, di un artista di nome Giusto attivo a Roma, che nel 1640 riceve una commissione da parte del cardinale Bentivoglio per un *David che suona* su richiesta del Duca di Modena, commissione che coinvolge altri pittori rappresentati nella collezione Giustiniani, François Perrier e Herman van Swanevelt³⁰.



Fig. 7. Joost de Pape, *Venere e Adone*, olio su tavola, cm. 114 x 104, Rijksmuseum, Amsterdam



Fig. 8. Joost de Pape, *Venere e Adone* (dettaglio della firma)



Fig. 9. Giusto Fiammingo, *Sant'Illarione*, cm. 196 x 132, olio su tela, collezione privata

Al gruppo di opere assegnate a Giusto Gianni Papi aggiungeva anche un notevole *San Giovanni Evangelista* a mezza figura (fig.10) che mi pare peraltro della stessa mano del *David* dell'abbazia di Cava dei Tirreni e senza dubbio stilisticamente molto affine ad alcuni *Angeli* della collezione Pallavicini, dal momento che, come si diceva, non tutta la serie è da ritenere autografa³¹.

Assestato dunque il corpus di opere del pittore su binari più definiti, appurato che nessuno dei nomi proposti per l'identificazione dell'artista convince del tutto, mi sembra più sicuro allo stato attuale delle ricerche mante-

nere l'artista nel semianonimato e tentare tuttavia una lettura delle opere che renda ragione dei riferimenti figurativi di Giusto e ne dia una congrua collocazione nel *milieu* artistico della Roma di primo Seicento.

La denominazione "fiammingo" che sempre accompagna il nome del pittore, ne indica chiaramente non solo la provenienza geografica ma anche la matrice della cultura figurativa che avrà affascinato il pittore anche nell'ambito delle amicizie capitoline. E tra il gruppo dei foresti a Roma che forse l'artista avrà di preferenza guardato mi pare assolutamente da privilegiare, almeno per quanto riguarda le opere più precoci, quello del giovane Ribera.

Ora che sappiamo che suo è lo spettacolare *Cristo fra i dottori di Langres*, anch'esso conservato nella raccolta Giustiniani, e un tempo assegnato al *Maestro del Giudizio di Salomone*³², appare chiarissimo che Giusto, al suo esordio nella collezione di Vincenzo guardò innanzitutto il grande esempio di Ribera. Quello straordinario filosofo, o dottore del tempio ebraico che lo Spagnoletto aveva dipinto sulla sinistra del *Cristo fra i dottori* dovette conficcarsi in modo indelebile nell'immaginario figurativo del pittore fiammingo. Egli lo riprende con qualche leggera variante nella figura di Socrate assiso sul letto mentre discetta, attendendo la fine. Ma tutta la composizione del dipinto ruota sui cardini stabiliti da Ribera: la scansione della scena in due gruppi, la figura inturbantata della guardia che si rivolge al filosofo barbuto,

così come l'uomo col turbante che parla con quello più anziano nell'opera del pittore spagnolo.

Ora, la tela di Langres è databile al 1613 circa. Il confronto tra i due dipinti mi pare di una certa importanza per comprendere i modelli figurativi degli artisti approdati a Roma verso la fine del terzo decennio del Seicento. In una collezione dove figurava il maggior numero di Caravaggio dell'Urbe, Giusto guarda Ribera: i tempi sono cambiati, del resto in linea con la testimonianza del Mancini che ricorda il peso dell'artista spagnolo nel contesto figurativo capitolino.

D'altra parte i profili così grafici e in punta di pennello esibiti da Giusto in quest'opera e nella *Fuga del giovane nudo* rimandano al *Giudizio di Salomone* della Borghese. La tela esibisce insomma la stessa cultura figurativa franco fiamminga che è stata da tempo individuata nelle opere del Maestro e che ora molto ragionevolmente mi pare dirottata nel catalogo del giovane Ribera.

Col passare del tempo anche i riferimenti figurativi di Giusto si arricchiscono di altre suggestioni: Vouet e Valentin, *in primis*, e, senza dubbio, l'esempio di Guido Reni che pare all'origine di una certa compostezza e rigore classicistico cui sembrano orientati ad esempio i *Cinque sensi* nella collezione Pallavicini.

Il pittore si colloca così tra i più interessanti interpreti della cultura figurativa caravaggesca, pronto a declinarne gli accenti con toni più languidi e smorzati, mutuati senza dub-

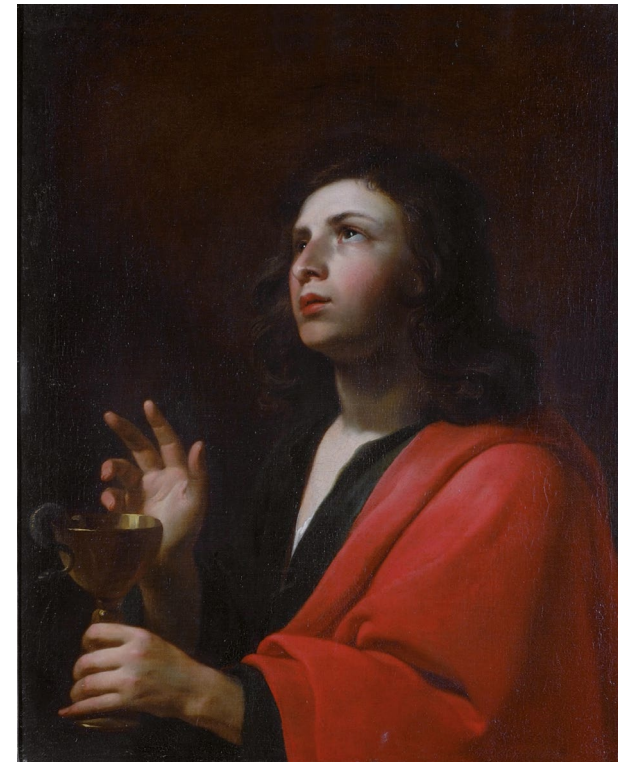


Fig. 10. Giovanni del Campo, *San Giovanni Evangelista*, olio su tela, cm. 76 x 62, Antichità Alberto di Castro, Roma

bio dalla lezione dei francesi a Roma. Il risultato è una pittura di grande eleganza e suggestione che traghetta, rinnovandoli, gli echi caravaggeschi fino al quarto decennio del secolo.

NOTE

1. F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959, pp. 71-73.
2. In realtà trovo questa denominazione solo nel saggio di Gianni Papi, *Su Giusto Fiammingo*, “Paragone”, 627, 2002, pp. 71-80, che tuttavia la dà come fatto assodato.
3. Zeri, 1959, p. 72.
4. Per l’inventario dei beni del marchese Vincenzo Giustiniani, pubblicato per la prima volta da L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III: The inventory, part II*, in “The Burlington Magazine”, CII, 1960, 685, pp. 135-148, si veda ora S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Inventari I*, Torino 2003, in particolare pp. 311, n. 124 e 334-335, n. 158. Anche il Silos nel 1673 riportava l’attribuzione “Justi Belgae” (G.M. Silos, *Pinacoteca, sive romana pictura et sculptura*, libri duo, Roma 1673, ed. a cura di M. Basile Bonsante, Treviso 1979, I, p. 120). Ma l’inventario del 1793 descriveva il dipinto come: «Altro di palmi 9.10 per traverso rappresentante la Fuga dell’Ortolano, quando Gesù fu preso nell’Orto dalla turba di Gherardo delle Notti con sua Cornice dorata ad oro buono modello di Salvator Rosa», e così l’attribuzione si perpetua anche negli inventari successivi.
5. S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Inventari I*, Torino 2003, pp. 334-335, n. 158. Anche in questo caso, come in quello della *Fuga del giovane nell’Orto degli Ulivi*, l’attribuzione a Giusto Fiammingo si perde nel tempo, e nell’inventario del 1793 il quadro era così descritto: “Morte di Socrate Filosofo, del Lanfranco”.
6. D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas meridionaux et de la Principauté de Liège à Rome*, Rome 1970, pp. 72-73, 140-141. La *lectio moderna* del nome dell’artista fiammingo è Josse de Pape, si veda in particolare G. Fusconi – A. Canevari, *Josse de Pape* in *I Giustiniani e l’antico*, catalogo della mostra, Roma 2001, p. 495, autrici di una biografia dell’artista che fa accuratamente il punto sullo stato degli studi.
7. A. Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze 1880, p. 110. Lo studioso ricorda che il pittore morì a Roma nel 1627, un momento che è sembrato troppo arretrato per la paternità dei dipinti assegnati a Giusto Fiammingo che si scalano anche successivamente (Papi, 2002, p. 31).
8. Nicolson, e a cura di L. Vertova 1990, I, p. 117 e II, tavv. 766-773. Lo studioso anglosassone non identificava la *Fuga dell’Ortolano* con la tela proveniente dalla Collezione Giustiniani dalla quale pensava provenisse solo la *Morte di Socrate*.

9. C. d’Afflitto, scheda in *Seicento fiorentino*, catalogo della mostra, Firenze 1986-1987, I. 173, pp. 332-333.
10. B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, ed. a cura di L. Vertova, Torino 1990, I, p.
11. Nella precedente edizione del 1979 (B. Nicolson, *The international caravaggesque movement. List of Pictures by Caravaggio and his Followers throughout Europe from 1590 to 1650*, Oxford 1979, pp. 54-55, tav. 233), Nicolson redigeva il completo catalogo delle opere di Giusto Fiammingo, che ritroviamo identico nell’edizione successiva, ma illustrava solo la *Morte di Socrate*.
12. La tela era stata resa nota da A. Brejon de Lavergnée – J. P. Cuzin, *A propos de Caravaggesques français*, in “La Revue du Louvre”, 1974, 1, pp. 25-38, fig. 19 come copia di un perduto Vouet. Francesca Cappelletti, *Giusto Fiammingo e Jean Du Camps*, in *I pittori caravaggeschi*, a cura di A. Zuccari, in corso di stampa, propone di assegnarla a Jean Ducamps.
13. Si tratta dell’*Angelo con il velo della Veronica*. Della stessa opinione risulta Papi, 2002, fig. 17.
14. R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in “Proporzioni”, I, 1943, p. 26; C. Volpe, *Annotazioni sulla mostra caravaggesca di Cleveland*, in “Paragone”, XXIII, 1972, 263, tav. 16. In realtà le iniziali sulle tele radunate intorno a questa come opere di Jean Ducamps sono state lette e interpretate in modo diverso (si veda una disamina della vicenda in Nicolson, ed. 1990, I. pp. 104-105 e De Marchi, 2000, pp. 157)
15. Bodart, 1970, I, pp. 93-95. La notizia del soggiorno spagnolo risale a J. Von Sandrart, *Teutsche Accademie*, a cura di A.R. Peltzer. Munich 1925, p. 23. La collocazione cronologica della partenza da Roma è di Bodart, 1970, I, p. 94. J.M. Montias, *A Bramer document about Jean Ducamps alias Giovanni del Campo*, in *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann, on his Sixteenth Birthday*, Doornspijk 1983, p. 181 pensa che egli possa anche solo aver lavorato per la corte spagnola, spedendo le opere da Roma. La completa disamina delle presenze del pittore negli archivi romani si trova ora in De Marchi, 2000, p. 158 e Cappelletti, in corso di stampa.
16. Queste vicende sono state riassunte da Luisa Vertova, in Nicolson, ed. 1990, I, p. 104; si veda inoltre De Marchi, 2000, p. 157 e ora Cappelletti, in corso di stampa.
17. La più esaustiva voce biografica sull’artista è quella di J. von Sandrart, *Teutsche Academie*, 1675, ed. a cura di Peltzer 1925, p. 186.
18. Si vedano De Marchi, 2000, pp. 159-160 e Cappelletti,

in corso di stampa. Il quadro di Riga ha avuto una tormentata vicenda critica che non può evidentemente essere dettagliata in questa sede. A mio avviso tuttavia non può trattarsi di una seconda versione autografa della tela della Yale University: sono troppe le differenze stilistiche e occorre pensare ad un’altra mano, cimentatasi in un medesimo soggetto. Recentemente il dipinto, la cui qualità è davvero degna di nota, è stato oggetto degli studi di Stefano Causa che ipoteticamente riconduce la tela agli anni giovani di Andrea Vaccaro, identificando tra l’altro il soggetto come *Allegoria della poesia* (S. Causa, *La strategia dell’attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007, pp. 186, 235-236, nota 6 con una bibliografia che legge l’opera in chiave napoletana da tenere ben presente).

19. Della stessa opinione si dichiarano Papi 2002 e Cappelletti, in corso di stampa. Francesca Cappelletti assegna a Jean Ducamps il *David* dell’Abbazia di Cava de’ Tirreni annoverato tra le opere di Giusto Fiammingo dal Nicolson. Mi preme sottolineare che Gianni Papi ha ripetutamente proposto di identificare Jean Ducamps con l’autore delle tele radunate dallo studioso sotto il nome di *Maestro dell’Incredulità di San Tommaso*, dal *name piece* collocato anch’esso a Roma in Palazzo Valentini (da ultimo G. Papi, *Maestro dell’Incredulità di San Tommaso*, in *Il genio degli anonimi. Maestri caravaggeschi a Roma e a Napoli*, catalogo della mostra, a cura di G. Papi, Milano 2005, pp. 79-99, con bibliografia). Alla luce delle opere assegnate da De Marchi all’artista vallone, mi pare tuttavia difficile pensare ad una stessa mano per le tele assegnate da Papi al *Maestro dell’incredulità di San Tommaso*.

20. Alla stessa conclusione sono arrivati indipendentemente anche De Marchi 2000 e Papi 2002.

21. Olio su tela cm. 114 x 104, inv. A 2961 (*All the Paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam. A complete illustrated catalogue*, Amsterdam 1976, p. 434)

22. Se ne ha un saggio in Bodart, 1979, tav. e Fusconi, in *I Giustiniani e l’antico*, 2001, pp. 264-265, cat. 26; Fusconi-Canevari, in *I Giustiniani e l’antico*, 2001, pp. 271-272, cat.

- 28; Fusconi, *I Giustiniani e l’antico*, 2001, pp. 352-353, cat. 49.
23. Fusconi-Canevari, in *I Giustiniani e l’antico*, 2001, p. 488, tav. IV.
24. Della stessa opinione seppure per diversi motivi sono Papi, 2002, p. 31 e Cappelletti, in corso di stampa. Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Inventari I*, Torino 2003, p. 335. Accetta invece l’identificazione di Giusto con Josse de Pape.
25. Per una aggiornata biografia del de Pape si veda Fusconi-Canevari, in *I Giustiniani e l’antico*, 2001, pp. 494-495.
26. Allo stesso giudizio è giunto Gianni Papi, sulla base della datazione stilistica delle opere pur non conoscendo il dipinto di Amsterdam.
27. Papi, 2002, pp. 28-31.
28. Per una disamina della storia dei quadri si veda I. Baldriga; S. Danesi Squarzina, in *Caravaggio e i Giustiniani*, 2001, pp. 344-347.
29. Baldriga; Squarzina, 2001, pp. 344-347.
30. A. Venturi, *La Reale Galleria Estense*, Modena 1882, p. 251; F. Cappelletti, *Giusto Fiammingo e Jean Du Camps*, in *I pittori caravaggeschi*, a cura di A. Zuccari, in corso di stampa.
31. In particolare l’*Angelo con il velo della Veronica*, di qualità molto più debole, non può essere un originale dell’artista ma più probabilmente una copia di bottega. Gianni Papi, 2002, fig. 17 assegna il dipinto ad un “Collaboratore di Giusto Fiammingo”, anche Francesca Cappelletti, in corso di stampa pensa a due mani diverse per la redazione degli Angeli.
32. La complessa vicenda dell’identificazione delle opere del giovane Ribera nella collezione Giustiniani è stata acutamente avviata da G. Papi, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, in “Paragone”, 629, 2002, per il quadro di Langres in particolare p. 29 e ora riassunta nella scheda di G. Papi, in *Caravaggio e l’Europa, catalogo della mostra*, Milano 2005, pp. 254-255.



Il giovinetto nudo

di Armando Torno

Il Vangelo di Marco, narrando le vicende che portarono all'arresto di Gesù, ricorda un giovinetto che seguiva il Maestro "rivestito soltanto di un lenzuolo". In quei momenti di confusione fu fermato dalla folla. Precisa tuttavia il testo neotestamentario: «Ma egli, lasciato il lenzuolo, fuggì via nudo» (Mc. 14, 51-52; è stata utilizzata la versione della Conferenza Episcopale Italiana).

L'episodio, narrato dal solo Marco, è stato oggetto di innumerevoli interpretazioni e supposizioni. Una tradizione ha identificato questo giovane con lo stesso evangelista; altre esegesi vedono nella figura il simbolo del discepolo che dopo aver tentato di seguire il Maestro sulla via della Croce, sarebbe scappato, ritornando comunque dopo Pasqua come il giovane «vestito di una veste bianca» (Mc. 16, 5) che ricava il messaggio del risorto. Tra le ipotesi non è nemmeno mancata quella che lo ha considerato simbolo dello stesso Gesù: il Salvatore, del resto,

sarà «avvolto nel lenzuolo» (Mc. 15, 46) funebre ma sfuggirà ai suoi nemici lasciando loro soltanto il segno tangibile della propria morte, vale a dire lo stesso lenzuolo.

È comunque da tener presente, per inquadrare l'episodio nelle diverse situazioni e interpretazioni, un rimando che viene fatto al libro del profeta Amos: «Il più coraggioso tra i prodi fuggirà nudo in quel giorno!» (2, 15). Il testo neotestamentario sta parlando delle conseguenze dell'invasione nemica, che rappresenta il castigo divino: le descrive mediante due immagini, una è quella del carro di messi che rimane impantanato nel terreno, l'altra riguarda l'esercito in ritirata. E quest'ultima, dopo la sconfitta, il terrore e la vana fuga, si concretizza nel soldato, nell'arciere, nel corridore e nel cavaliere che devono disfarsi delle armi e fuggire nudi. Anche la locuzione "in quel giorno" può aiutare eventuali parallelismi, giacché esso indica quello del Signore: non a caso è una

tipica espressione profetica, che Amos usa in questo versetto per la prima volta.

Ora conviene ritornare al Vangelo di Marco per esaminarlo più da vicino. Leggiamo innanzitutto il testo in latino dell'episodio, anche perché era quello che nei primi decenni del XVII secolo aveva maggior circolazione: «Adulēscens autem quidam sequebātur eum amictus sindone super nudo; et temuērunt eum. At ille, reiēcta sindone, nudus profugit ab eis». La vulgata di Gerolamo – qui riportata secondo la lezione della *Bibliorum Sacrarum iuxta Vulgatum Clementinam Nova Editio*, Typis Polyglottis Vaticanis, 1959 – riporta “sindone” per tradurre il greco, ovvero sindona, che potrebbe essere reso con “panno di lino”. Giovanni Diodati ne *La Sacra Bibbia* (Ginevra 1641) offre questa soluzione: «Ed un certo giovane lo seguiva, involto d'un panno di lino sopra la crane ignuda: ed i fanti lo presero. Ma egli, lasciato il panno, se ne fuggì da loro, ignudo». È il caso di citare anche la nota del celebre traduttore giacché giustifica, per taluni aspetti, anche la scelta dei vocaboli: «Non si può haver certezza alcuna, ne chi fosse questo giovane, ne perché seguitasse il Signore in questo abito. Alcuni conghietturano che fosse qualcuno dé famigliari della csa, ove Jesu aveva mangiata la Pasqua, il quale, per curiosità, o per affettione, si levasse di letto, quando vide il Signore uscire di notte, per veder la riuscita delle parole ch'egli poteva avere udite da lui stesso, intorno alla sua

presa. Altri, che fosse alcuno che si levasse di botto al rumore».

Comunque sia, per tornare al vocabolo originale, il latino *sindon-onis*, che deriva dal greco, è una “tela di lino” e la voce è di origine semitica; presso gli Ebrei era il drappo di lino usato per avvolgervi i cadaveri prima di seppellirli. Per tale motivo anche la traduzione cattolica di monsignor Antonio Martini, che si contrapponeva in molti punti a quella protestante di Diodati, non parla di lenzuolo ma di veste. Vale la pena di riportarla: «E un certo giovinetto seguiva Gesù coperto di una veste di lino sulla nuda carne: e lo pigliarono. Ma egli, lasciata andare la veste, scappò ignudo da loro».

Quello che più interessa è forse il commento che nella maggior parte delle edizioni (furono innumerevoli e conobbero una fortuna secolare) di Martini seguiva il testo, ovvero quello di Le Maistre de Sacy. Frutto di un'erudizione rara, era tratto dai testi patristici. Così, d'altra parte, leggiamo anche al frontespizio dell'edizione che stiamo utilizzando, *La Sacra Bibbia* di Martini-de Sacy uscita a Milano da Bonfanti: è il volume XVII, stampato nel 1842, «colla spiegazione del senso letterale e spirituale tratta dai Santi Padri e dagli Scrittori Ecclesiastici». Alle pagine 212-213, dopo un elenco di autori, si tenta di identificare l'ignoto giovane: non si riportano “sentimenti” e “congetture” sulle quali “si fondano per provare” chi fosse, ma vengono comunque riassunte le conclusioni. Ecco: «...era o S. Giacomo, chiamato



Caravaggio, *La Cattura di Cristo*, olio su tela, cm. 133.5 x 169.5, National Gallery of Ireland, Dublino

ordinariamente fratello del Salvatore o soprannominato il Giusto, oppure S. Giovanni, o alcuno di quella casa dove Gesù Cristo aveva cenato quella notte»: de Sacy sa di essere nel regno delle pure ipotesi: «Non trovando noi alcuna probabilità in queste diverse opinioni, ci contentiamo di dir qui solamente che ci pare più credibile, ed è che questo giovane esser potesse di qualche casa

vicina all'orto dov'era allora Gesù Cristo. Essendo stato svegliato dallo strepito di tanti che erano venuti a catturare il Figliuolo di Dio, s'alzò dal letto e prese solamente sopra di sé il lenzuolo sul quale era coricato, per andare più prontamente ad essere testimone di ciò che doveva accadere. Quel che dice S. Marco (vers. 47, 50) nel medesimo luogo, che i discepoli di Gesù Cristo allora lo

abbandonarono e fuggirono tutti, basta per provare che questo giovane, di cui è parlato in appresso, non era del numero degli apostoli...». Ma le congetture e i rimandi on finiscono qui. De Sacy prosegue qualche

riga più avanti: «È detto che quel giovane seguiva non quella turba d'uomini armati, ma Gesù Cristo; il che ha dato motivo di credere ch'egli potesse avere qualche venerazione e attaccamento per la persona del Salvatore. Infatti la maggior parte del popolo non entrava nei sentimenti dei farisei né si lasciava trasportare dalle loro passioni. Egli amava in Gesù Cristo quella bontà sempre benefica e quella virtù onnipotente e a guarire ogni sorte di infermità. Ma, sia che questo giovane seguisse il

Figliuolo di Dio per un sentimento d'amore che lo tenesse inquieto riguardo a ciò che doveva succedere, sia che lo seguisse per un semplice movimento di curiosità, fu riguardato senza dubbio come uno dei discepoli del Salvatore, poiché si procurò di arrestarlo, come sarebbe accaduto s'egli non avesse usato quel medesimo espediente che usò il

giovane Giuseppe per fuggire dalle mani della sfacciata moglie di Putifarre (*Gen. XXXIX, 12*), lasciandole in mano il mantello per cui lo teneva».

De Sacy non si accontenta, da buon autore barocco, di dilungarsi su queste immagini e affronta anche il tema della fuga in senso negativo: «Alcuni lo biasimano per essere così fuggito e avere abbandonato Gesù Cristo, seppur è vero che egli fosse attaccato alla persona di lui.

Ma l'esempio degli apostoli, che erano molto più obbligati a non abbandonare il loro maestro, dopo la protesta che gli avevano coraggiosamente fatta d'esser pronti anche a morire con lui, fa conoscere la verità di ciò che il Figliuolo di Dio aveva

detto, che lo spirito è pronto ma la carne è inferma (vers. 38)». Insomma, il giovane fuggitivo viene assolto, di certo non si è comportato peggio di Pietro e degli altri. Inoltre il riferimento all'episodio di Giuseppe, che rifiuta l'amore di Putifarre, lasciandole nelle mani la veste che la donna aveva afferrata e fuggendo, crea un altro



Giuseppe Cesari, *La Cattura di Cristo*, olio su tavola, cm. 89 x 62, Staatliche Museen, Kassel

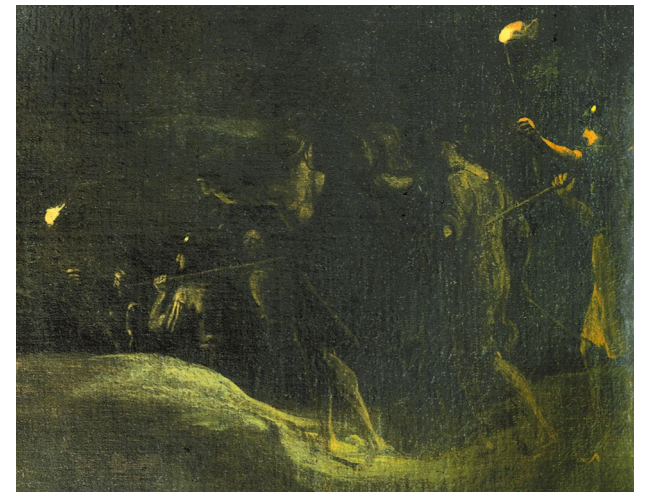
re barocco, di dilungarsi su queste immagini e affronta anche il tema della fuga in senso negativo: «Alcuni lo biasimano per essere così fuggito e avere abbandonato Gesù Cristo, seppur è vero che egli fosse attaccato alla persona di lui.

Ma l'esempio degli apostoli, che erano molto più obbligati a non abbandonare il loro maestro, dopo la protesta che gli avevano coraggiosamente fatta d'esser pronti anche a morire con lui, fa conoscere la verità di ciò che il Figliuolo di Dio aveva

detto, che lo spirito è pronto ma la carne è inferma (vers. 38)». Insomma, il giovane fuggitivo viene assolto, di certo non si è comportato peggio di Pietro e degli altri. Inoltre il riferimento all'episodio di Giuseppe, che rifiuta l'amore di Putifarre, lasciandole nelle mani la veste che la donna aveva afferrata e fuggendo, crea un altro

rimando interessante per l'episodio descritto da Marco.

Ma a questo punto è opportuno chiedersi il significato della nudità del giovane e paragonala ad altre presenti nella Bibbia. Il testo sacro riassume con l'ebraico *'arym*, ovvero *gymnos*, quattro diverse sfumature semantiche. C'è innanzitutto quella del giovane del Vangelo di Marco, che significa completamente svestito; tale significato si ritrova nel libro della Genesi nella descrizione prima della caduta di Adamo ed Eva («Ora tutti e due erano nudi, l'uomo e sua moglie, ma non ne provavano vergogna»; *Gn. 2,259* e dopo che i due progenitori trasgredirono l'ordine di Dio (Adamo dice: «Ho udito il tuo passo nel giardino: ho avuto paura perché sono nudo, e mi sono nascosto» *Gn. 3,10*). È altresì il significato che si legge in *Giobbe 1,21*: «Nudo uscii dal seno di mia madre e nudo vi ritornerò». Dopo di che i termini indicano chi è vestito poveramente, come – per limitarci a due passi neotestamentari – si legge nel Vangelo di Matteo («ero forestiero e mi avete ospitato nudo e mi avete vestito», 2, 15). Ancora: con queste parole si possono intendere coloro che sono privi di abiti ma hanno comunque gli indumenti intimi: abbiamo trovato, per questo caso, soltanto rimandi veterotestamentari, come quello che si legge in *Isaia 20, 2-4*: «“Và, sciogliti il sacco dai fianchi, e togliti i sandali dai piedi!” così egli fece andando spoglio e scalzo. Il Signore poi disse: “Come il mio servo Isaia è andato spoglio e scalzo



Giusto Fiammingo, *La fuga del giovane nudo*, olio su tela, cm. 220 x 190, (dettaglio)

per tre anni, come segno e simbolo per l'Egitto e per l'Etiopia, così il re di Assiria condurrà i prigionieri d'Egitto e i deportati d'Etiopia, giovani e vecchi, spogli e scalzi e con le natiche scoperte, vergogna per l'Egitto».

C'è, infine, un ultimo significato, ovvero chi è spogliato a forza: è un genere di nudità che si ritrova soprattutto nel Nuovo Testamento. È il caso di un passo, tra quelli possibili, che si legge negli *Atti degli apostoli* quando si parla degli esorcisti giudei: «E l'uomo che aveva lo spirito cattivo, slanciandosi su di loro, li afferrò e li trattò con tale violenza che essi fuggirono da quella casa nudi e coperti di ferite» (19, 16). Certo, non tutte le possibili sfumature finiscono con degli esempi. Qualche volta il termine “nudo”, “palese”, (come in *Giobbe 26, 6*), anche se nel linguaggio biblico la nudità rende chiaramente evidente la condizione e lo stato degli

uomini e, per questo, essa diventa nella maggior parte dei casi sinonimo di umiliazione. Né si deve dimenticare, tra le tante altre ipotesi, che a partire dal V secolo a.C. in molte gare sportive dell'antichità i concorrenti gareggiavano nudi. Il termine *gymnazj* venne utilizzato anche con il significato di "esercitarsi": così lo troviamo in diversi passi delle epistole di Paolo.

In margine a tutte le possibili varianti e oscillazioni del termine e dei significati, va detto che l'episodio del giovane del Vangelo di Marco è raro nell'iconografia cristiana: un esempio noto è rappresentato pittoricamente negli affreschi del cosiddetto "Maestro trecentesco del Sacro Speco", nella chiesa superiore del Sacro Speco di Subiaco. E inoltre il tema della nudità e del mantello caduto a un povero, seppur in parte, rientra nella ricca iconografia che prende spunto dalla storia o leggenda di S. Martino. Ed è inevitabile pensare che un pittore avesse ben presente l'episodio del santo che dona metà del proprio indumento a un povero rileggendo quanto scrive Jacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea*, un libro che condizionò e ispirò moltissimo e per secoli gli artisti. Citiamo dalla nuova edizione Einaudi, pubblicata nel 2007: «Un giorno d'inverno, mentre passava per la porta di di Amiens, gli si fece incontro un povero completamente nudo, che non aveva ricevuto nulla da nessuno. Martino capì che il povero era stato conservato per lui. Prese allora la spada e divise in due parti la clamide, l'unica che aveva: una

la dette al povero, e si coprì con la parte che avanzava. La notte seguente gli apparve Cristo vestito della parte di Clamide con cui aveva coperto il povero...» (traduzione di Alessandro e Lucetta Vitale Brovarone).

Al di là delle considerazioni esegetiche e dei possibili rimandi – non si dimentichi che Martino è "Martem tenens", ovvero "che tiene Marte", cioè la guerra, e si comporta in modo opposto agli eventuali armati che spogliano il giovane di Marco – va detto che la scena descritta nella *Legenda aurea* avrà a sua volta una fortuna iconografica con molteplici varianti.

Chiudiamo ricordando che il tema della nudità rimanda alla croce, giacché i condannati a tale supplizio erano senza vesti. Nessuno ha dipinto Cristo e i ladroni completamente nudi, ma non è mancato chi si è posto il problema. Del resto, sull'argomento, è stata prodotta una letteratura vastissima, che sovente rimanda e riguarda anche le figure dei due ladroni suppliziati insieme a Gesù, soprattutto quello buono. Il Calvario diventa un monte speciale non soltanto per la morte di Dio fattosi uomo, ma è considerato anche il luogo dove fu sotterrata la testa di Adamo e dove ebbe svolgimento il sacrificio di Isacco. Studia e riporta le tradizioni su tale materia un testo come quello di monsignor Gaume, *Storia del buon ladrone* – stiamo utilizzando la traduzione dal francese uscita a Prato nel 1868 – che si afferma sul tema della nudità dei condannati al capitolo XI. Chiudiamo con le sue parole, che inevi-

tabilmente fanno pensare al giovane di Marco che scappa senza il lenzuolo: «Ma quel che par certo si è, che eglino al pari del Nostro Signore furono crocifissi ignudi. Tal'era l'uso nell'antichità. La quale cosa ci

viene confermata da questa facezia di cattivo gusto riferita da Artemidoro: "Esser crocifisso è un bene pel povero che vien sollevato da terra, ed è un male pel ricco ch'è crocifisso ignudo"».



Il marchese Vincenzo Giustiniani, Giusto Fiammingo e gli altri artisti stranieri: un colto sodalizio nella Roma del Seicento

di Loredana Lorizzo

È stato recentemente proposto di identificare il misterioso Giusto Fiammingo con il «Giusto de Pape pittor fiammengo» citato nei pagamenti per la *Galleria Giustiniana*, rinvenuti alla fine degli anni Novanta da Angela Gallottini¹, anche se alcuni dubbi permangono vista l'eterogeneità delle opere pittoriche a lui ascritte².

Fortemente voluti dal marchese Vincenzo Giustiniani (fig.1), che già prima del 1630 incaricò il pittore Antonio Tempesta di far eseguire i disegni e le incisioni preliminari³, i due volumi della *Galleria* racchiudono i pezzi più importanti della preziosa collezione di antichità, allestita nel palazzo di San Luigi dei Francesi e nelle ville suburbane del Popolo e di San Giovanni in Laterano che nel 1638, data di morte del marchese, vantava all'incirca milleseicento pezzi⁴. Come ha fatto notare Silvia Danesi Squarzina nel suo recente fondamentale studio sulla collezio-

ne Giustiniani, «i due volumi della *Galleria Giustiniana* furono un importante veicolo del gusto antibarocco, intendendo con questo termine una tendenza elitaria e propositiva, in contrasto con la dimensione compatta e unitaria del periodo storico»⁵. È significativo che la maggior parte degli artisti, per lo più nord europei, che disegnano e incidono le tavole della *Galleria Giustiniana* abitino in palazzo Giustiniani (fig. 2). Tra quelli di sicura identificazione, citati nei documenti, ricordiamo gl'incisori Cornelis Bloemaert, Theodor Matham, Michael Natalis, Reinier van Persyn e il pittore e storiografo Joachim von Sandrart. La pagina di apertura dei volumi è affidata poi a François Du Quesnoy, lo scultore fiammingo che, pur avendo lavorato a stretto contatto con Bernini fin dai suoi esordi negli anni Venti nel cantiere del Baldacchino di San Pietro⁶, dopo l'incontro con Nicolas Poussin declina un suo persona-

le linguaggio classicista. Negli anni Trenta tale stile appare più consono alle scelte del marchese Vincenzo il quale, com'è stato notato, dopo la morte del fratello, il cardinale Benedetto, sembra mutare il suo gusto «dal

religioso al laico, dal 'naturale' al classico»⁷. Palazzo Giustiniani appare dunque, verso il 1635, un cenacolo di giovani artisti ai quali Vincenzo, novello Pigmalione⁸, offre la possibilità di confrontarsi con l'antico e con la sua straordinaria collezione di oltre seicentotrentadue dipinti, tra i quali spiccano ben quindici opere di Caravaggio⁹. È Joachim von Sandrart nella sua *Teutsche Academie* (1675) a definire «accademia» le stanze del palazzo di San Luigi dei Francesi in cui i giovani artisti

si trovavano a disegnare e dipingere¹⁰, sotto l'occhio amorevole ed esperto del marchese che, nei suoi *Discorsi sulla pittura e sulla scultura*, scritti proprio in quegli anni, aveva tracciato le linee guida alle quali attenersi per muoversi agevolmente tra i diversi «modi» del dipingere e dello scolpire.

Agli scultori, ad esempio, egli consigliava di «saper disegnare perfettamente, con l'esperienza fatta nelle buone statue antiche e moderne, e bassirilievi, al pari del pittore»¹¹.

Se Giusto Fiammingo è il Giusto de Pape che incide più di una cinquantina di rami per la *Galleria Giustiniana*, egli certo non si lasciò sfuggire una simile occasione e fece tesoro degli insegnamenti del marchese. Dalle molte tavole della Galleria che recano la sua firma o che gli si possono attribuire su base documentaria, emerge un gusto raffinato e profondamente classicista, sostenuto da un tratto deciso e pittorico. La stretta collaborazione con gli incisori Cornelis Bloemaert, Michel Natalis, Reinier van

Persyn e Pierre de Bailliù può far supporre un lungo soggiorno nelle stanze del palazzo, anche se il suo nome non compare tra gli artisti che, stando agli Stati delle Anime della parrocchia a S. Eustachio, a cui faceva riferimento la cosiddetta Isola Giustiniani, vi si trovavano stabilmente negli anni Trenta¹².



Fig. 1. Ritratto del marchese Vincenzo Giustiniani, dis. e inc. di Claude Mellan, in *Galleria Giustiniana*, vol. I, tav. 2, Bibliotheca Hertziana, Roma

Tra le molte statue della collezione che egli disegna spicca quella del *Fauno danzante* (*Galleria Giustiniana* vol. I, tav. 132) (fig. 3) e la serie dei bassirilievi (in particolare vol. II, tav. 128 e tav. 142) (figg. 4-5). Negli estratti di pagamento per la *Galleria* egli è indicato con la qualifica di pittore ed infatti nell'inventario *post mortem* del marchese Giustiniani compaiono alcuni quadri a lui attribuiti¹³.

Si tratta di una copia di una *Madonna* di Tiziano, del «quadro grande con L'istoria di quel Giovine che fuggì ignudo dalli soldati nella presa di Christo», noto anche con il titolo de *La fuga dell'ortolano*, e della *Morte di Socrate*, facente parte di una serie di quattro sopraporta rappresentanti soggetti di tema stoico, conservata nella «quinta Stanza Grande dei quadri antichi» del palazzo di San Luigi dei Francesi.

La storia della copia da Tiziano è collegata all'ultima fase dell'edizione della *Galleria Giustiniana*. Il marchese Vincenzo aveva previsto di aggiungere alle incisioni delle statue e dei rilievi antichi un'appendice com-

prendente un *corpus* selezionato di Madonne tratte dalla sua collezione e scelte probabilmente tra quelle dipinte dagli artisti a lui più cari: Tiziano, Raffaello, Luca Cambiaso,

Ludovico Carracci, Giulio Romano, Andrea del Sarto. A Giusto de Pape fu affidato nel 1636 il compito di fornire i disegni per le Madonne di Tiziano, di Raffaello e di Andrea del Sarto, incise poi da Cornelis Bloemaert (figg. 6-7-8). In più, come si evince dal documento di pagamento del lavoro, l'artista fu incaricato di fare anche una copia su tela del dipinto di Tiziano al quale il marchese doveva essere molto legato, visto che, oltre a sceglierlo come immagine d'apertura dell'appendice, aveva previsto di trarne anche una versione in arazzo.

Nel testo leggiamo: «et a di 22 detto [dicembre 1636] scudi venti moneta mandati [...] per pagare a Giusto de Pope per sua recognitione d'haver disegnato [...] tre Madonne, una di Titiano l'altra di Raffaele, et l'altra

d'Andrea del Sarto compresovi anco d'haver copiato la Madonna di Titiano come per lista». La copia in tela fu poi ingrandita da

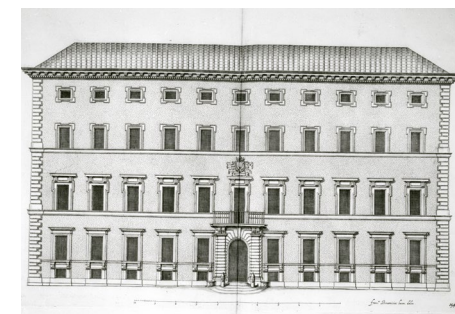


Fig. 2. Facciata di Palazzo Giustiniani a S. Luigi dei Francesi, disegno di Francesco Buonamici, in *Galleria Giustiniana*, vol. II, tav. 154, Bibliotheca Hertziana, Roma



Fig. 3. *Fauno danzante*, dis. di Josse de Pape, inc. da Cornelis Bloemaert, in *Galleria Giustiniana*, vol. I, tav. 132, Bibliotheca Hertziana, Roma

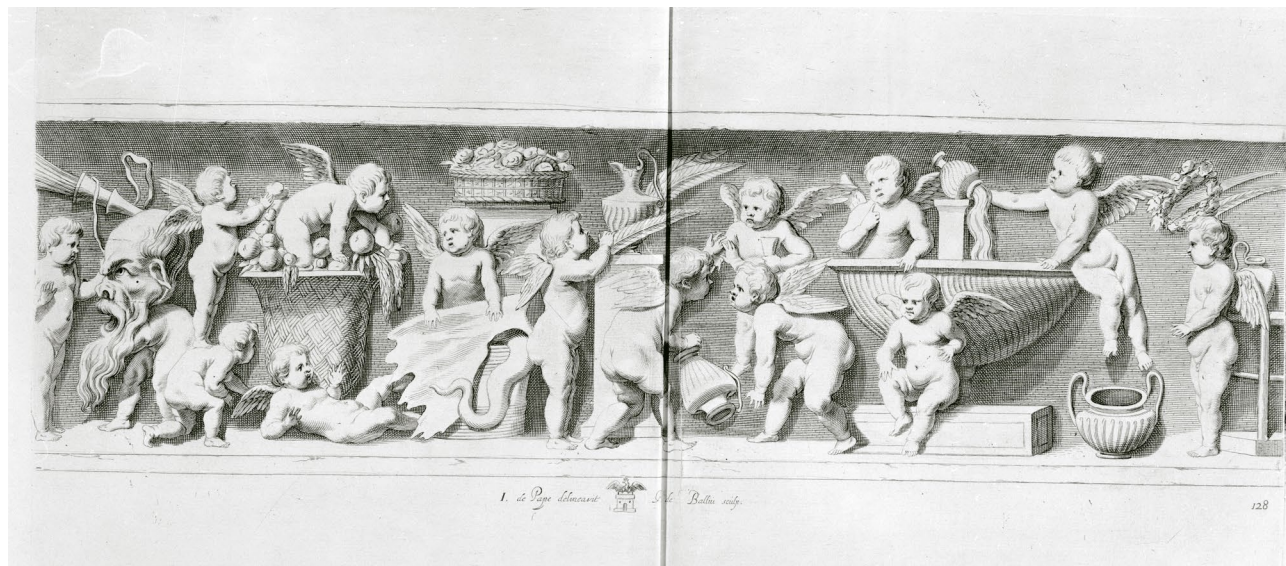


Fig. 4. Bassorilievo con putti, disegno di Josse de Pape, inciso da Pieter de Balliù, in *Galleria Giustiniana*, vol. II, tav. 128, Bibliotheca Hertziana, Roma

François Perrier con un fregio «di due angeli che coronano la Madonna»¹⁴.

Attribuito a Tiziano nell'inventario del 1638 e ritenuto perduto, il dipinto è stato identificato da Silvia Danesi Squarzina con quello di Francesco Vecellio conservato in collezione Lansdowne, cappella di Bowood House, Calne (Wiltshire, Gran Bretagna), già appartenuto al cardinale Benedetto Giustiniani e poi confluito nella collezione del fratello¹⁵. La copia che ne trasse Giusto rimase in una stanza del piano nobile di palazzo Giustiniani fino al 1644 quando fu fatta trasportare dall'erede, il nipote Andrea Giustiniani Banca, nella chiesa di S. Vincenzo a Bassano Romano con la statua del Cristo di Michelangelo, prima versione del Cristo eseguito dallo scultore per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva, e con il dipinto di Timan

Craft raffigurante *S. Vincenzo Martire*. Qui i documenti l'attestano fino alla metà del '700 quando se ne perdono le tracce¹⁶.

L'artista fiammingo doveva certo godere di grande considerazione da parte del marchese Vincenzo se questi gli commissionò il dipinto raffigurante la *Morte di Socrate*, destinato ad una specifica stanza da lui dedicata ai temi filosofici, comprendente la *Morte di Cicerone* di François Perrier, la *Morte di Seneca* di Joachim von Sandrart e la *Strage degli innocenti* di Nicolas Poussin.

L'interesse del marchese per il movimento filosofico neostoico è dimostrato ampiamente dall'inventario della sua ricca biblioteca, che spazia dalla storia, alla filosofia, alla religione. Bernardo Bizoni, suo compagno di viaggio in Europa nel 1606, nel suo diario riferisce inoltre il desiderio espresso dal

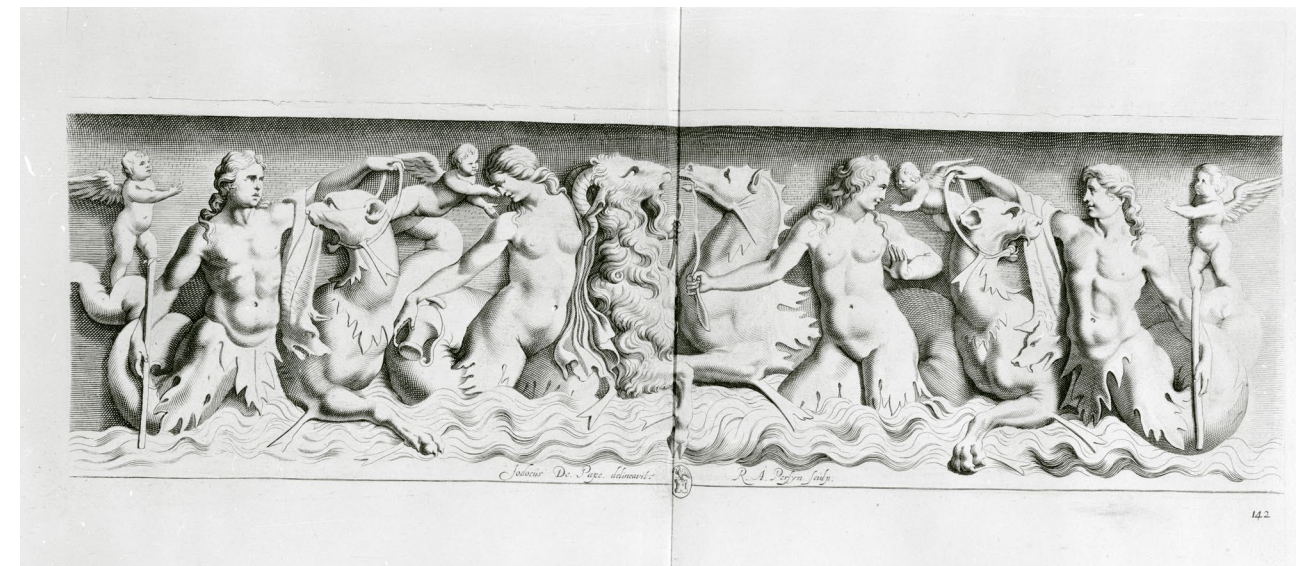


Fig. 5. Bassorilievo con trionfo di mostri marini, dis. di Josse de Pape, inc. da Reinier van Persyn, in *Galleria Giustiniana*, vol. II, tav. 142, Bibliotheca Hertziana, Roma

Giustiniani di incontrare il filosofo e letterato Giusto Lipsio a Gand.

Il concepimento della stanza con le *morti stoiche*, sulla cui genesi si sono a lungo interrogati gli studiosi, soprattutto in virtù dell'apparente incongruità iconografica dello straordinario dipinto di Poussin, mette bene in luce la complessa personalità di Vincenzo Giustiniani che fu sicuramente uno dei collezionisti più colti e attenti del Seicento romano.

Come è stato in più occasioni sottolineato dalla critica, il marchese incarnava in sé tutte le migliori qualità del suo secolo. Accorto amministratore del proprio ricco patrimonio, in parte derivatogli dalle fortune commerciali del padre Giuseppe, un banchiere genovese al quale egli succedette nella prestigiosa carica di depositario generale della

Reverenda Camera Apostolica, Vincenzo era un raffinato scrittore e conoscitore d'arte. I suoi *Discorsi*, indirizzati in forma di epistola all'amico Theodor van Amayden, mostrano una cultura di respiro europeo, capace di spaziare dalla pittura, alla scultura, all'architettura, alla musica, al teatro, senza trascurare la trattatistica comportamentale. Le alleanze familiari, intessute soprattutto grazie al fratello cardinale Benedetto, lo avevano posto ben presto in una posizione di rilievo nel dibattito culturale e politico romano. Coinvolto in prima persona nelle principali committenze caravaggesche della fine del Cinquecento, a Santa Maria del Popolo e San Luigi dei Francesi, il marchese diventa ben presto uno dei più importanti sostenitori del Merisi di cui, com'è noto, possiede un cospicuo gruppo di quadri, tra i

quali il celeberrimo *Amor vincitore* (Berlino, Gemäldegalerie) (fig.9).

Giovanni Baglione ricorda che il pittore «per il marchese Vincenzo Giustiniani fece un Cupido a sedere dal naturale ritratto, ben colorito sì, che egli dell'opere del Caravaggio fuor de' termini invaghissi»¹⁷; a sottolineare ancor più l'importanza del dipinto, conservato nella prestigiosa «stanza grande dei quadri antichi», Joachim von Sandrart menziona poi l'abitudine del collezionista di coprirlo con un drappo verde affinché la sua bellezza non annullasse quella delle altre opere contenute nel salone.

Il quadro, dal complesso significato iconologico sul quale ci si è a lungo interrogati, resta comunque soprattutto un'esaltazione del committente e, dunque, vi si può verosimilmente leggere la trasposizione del motto virgiliano «*Omnia vincit Amor, et nos cedamus amori*» (Egl. X, 69) in «*Omnia vincit Vincentius*»¹⁸.

Come ha giustamente osservato Claudio Strinati, «l'*Amore vincitore* è Vincenzo Giustiniani stesso, cultore di tutte le arti e di tutte le scienze, uomo curioso, viaggiatore attento e disincantato, d'animo perennemente giovane e fresco ma pure esperto di tutte le cose»¹⁹.

Il forte legame del Giustiniani con la sua collezione è testimoniato dal testamento olografo, redatto poco prima della morte.

Il documento, lungi dall'essere solo un mero strumento notarile, denota l'attaccamento del collezionista agli oggetti d'arte, faticosamente accumulati negli anni.

Nell'istituire il fedecommesso, egli vieta agli eredi di vendere, pena il rimborso del doppio del prezzo, «le statue e li bassorilievi e petti e teste, tavoli e buffetti et altre cose di marmo e di metallo e

tutti li quadri di qualsivoglia sorte di pittura di ricamo di rilievo», e include nel divieto anche quelle opere che, dopo la sua morte, ancora si potevano trovare «nelle botteghe



Fig. 6. *Madonna in gloria col Bambino e San Giovannino*, da Francesco Vecellio, dis. di Josse de Pape, inc. da Cornelis Bloemaert, in *Galleria Giustiniana*, tav. I, appendice, Bibliotheca Hertziana, Roma

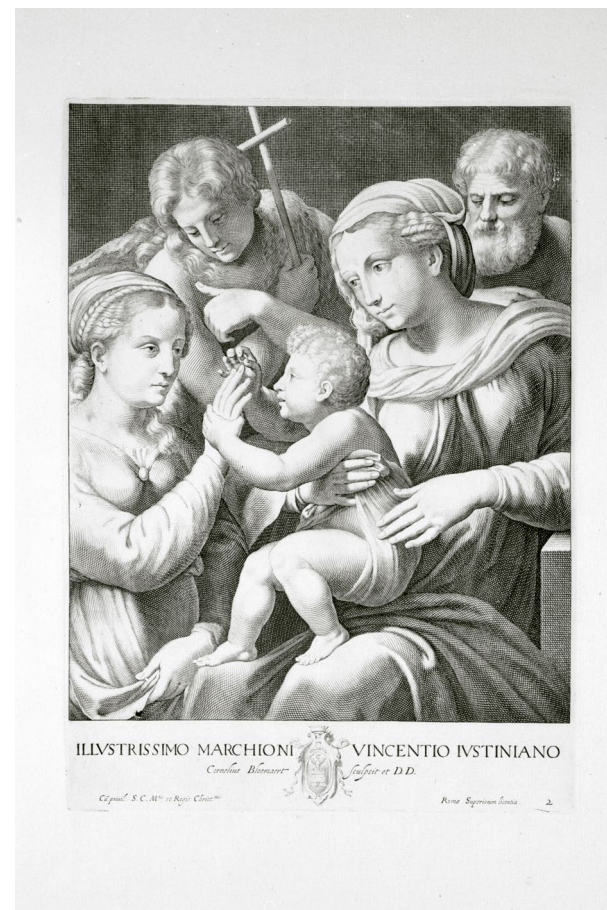


Fig. 7. *Sposalizio di Santa Caterina*, da Giulio Romano, dis. di Josse de Pape, inc. da Cornelis Bloemaert, in *Galleria Giustiniana*, tav. II, appendice, Bibliotheca Hertziana, Roma

de scultori o scalpellini o pittori et in ogni altro luogo» per restauri²⁰.

La costante cura riservata dal marchese alle statue e ai dipinti che, come abbiamo visto, traspare perfino dalle pagine del suo testamento, prevedeva che la collezione fosse fruibile soprattutto a quei pittori domestici che in vari tempi albergarono nelle stanze del palazzo di San Luigi dei Francesi. La contemplazione della quadreria e della raccolta di antichità era ritenuta da Vincenzo un esercizio fondamentale per i giovani artisti che egli amava accogliere e instradare.

È importante ricordare che il marchese ospitava nella sua quadreria una galleria ideale di ritratti e autoritratti di pittori e architetti. Tra questi spiccavano gli autoritratti di caravaggeschi come Orazio Borgianni, Gerrit van Honthorst e Nicolas Régnier, a riprova della sua forte adesione all'arte contemporanea, che non mancava di sponsorizzare presso committenti pubblici e privati.

È significativo il caso di Gerrit van Honthorst, pittore familiare dei Giustiniani, secondo quanto racconta nella *Teutsche Academie* (1675) Sandrart, che fu suo allievo a Utrecht negli anni Venti²¹.

Unico punto d'appoggio sicuro per l'arrivo dell'artista a Roma è il disegno a penna acquerellata conservato presso la Nasjonalgalleriet di Oslo, copia della *Crocefissione di San Pietro* di Caravaggio in Santa Maria del Popolo, firmato e datato dallo stesso Honthorst 1616. Esso ci appare il chiaro indizio di un primo interesse per l'opera di Caravaggio che Karel van Mander, il Vasari olandese, aveva contribuito a far conoscere fin dal 1604, invitando i suoi connazionali a studiarlo poiché «fa a Roma cose meravigliose»²². Ancora vagamente improntato del tardo manierismo

di Abraham Bloemaert, del quale Honthorst era stato allievo a Utrecht, il disegno di Oslo preannuncia le opere caravaggesche dipinte dall'artista per Benedetto e Vincenzo Giusti-

niani: la *Liberazione di San Pietro dal carcere* (Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie), il *Cristo davanti a Caifa* (Londra, National Gallery) e il citato autoritratto, disperso.

Protettori e mecenati del giovane e abile olandese, i Giustiniani lo facilitano ad ottenere le commissioni per le sue prime opere pubbliche, il *San Paolo rapito al terzo cielo* del 1617 e la *Decollazione del Battista* del 1618, eseguite per le due principali chiese carmelitane di Roma, San Paolo (dal 1622 Santa Maria della Vittoria) e Santa Maria della Scala.

L'artista, soprattutto grazie alla esperienza fatta a contatto con i Giustiniani e con le opere della loro collezione, trasse linfa creativa da molte fonti che si rivelarono per lui importanti tanto quanto lo fu la vivificante lezione del Caravaggio. A contatto con le opere di Luca Cambiaso, Domenico Fiasella, dei Carracci, di Albani, Domenichino, Guido Reni, Lanfranco e della

scultura antica, la sua formazione manierista fu rinvigorita in modo duraturo.

La stima e forse l'affetto per il suo pittore domestico inducono infine il marchese Vincenzo a collocarlo, nel suo *Discorso sulla pittura*, ove egli elenca in ordine d'importanza crescente i dodici principali «modi di dipingere» del suo tempo, alla undicesima posizione, tra quegli artisti che «sanno dipingere con l'avere gli oggetti naturali davanti»²³.

Molti altri artisti stranieri trassero benefici dal rapporto con il colto collezionista. Vale la pena di ricordare, per l'area franco fiamminga, almeno i nomi di Michele Desubleo, Carel Philips Spierinck, Cornelis Schut, Timan Cracht, David de Haen, oltre ai ben più noti Dirck van Baburen, Nicolas Régnier, François Perrier.

Alcuni di questi pittori hanno assunto una fisionomia solo grazie alle opere a loro ascritte nell'inventario del 1638 del marchese, come ad esempio Timan Arentsz Craft o Cracth (Wormer fine

scultura antica, la sua formazione manierista fu rinvigorita in modo duraturo. La stima e forse l'affetto per il suo pittore domestico inducono infine il marchese Vincenzo a collocarlo, nel suo *Discorso sulla pittura*, ove egli elenca in ordine d'importanza crescente i dodici principali «modi di dipingere» del suo tempo, alla undicesima posizione, tra quegli artisti che «sanno dipingere con l'avere gli oggetti naturali davanti»²³.



Fig. 8. *Madonna col Bambino e San Giovannino*, da Andrea del Sarto, dis. di Josse de Pape, inc. da C. Bloemaert, in *Galleria Giustiniana*, tav. VIII, appendice, Bibliotheca Hertziana, Roma



Fig. 9. Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, *Amor vincitore*, olio su tela, cm. 156 x 113, Gemäldegalerie, Berlino

XVI sec. – L'Aia 1646). La presenza a Roma di questo artista olandese, oggi praticamente sconosciuto, è testimoniata dagli Stati delle Anime della parrocchia del Popolo dove compare tra i pittori comunicati della strada Paolina negli anni Venti; un atto processuale del 1622 ci informa, poi, dei suoi contatti con gli artisti che in quel periodo risiedevano in palazzo Giustiniani. Egli intentò causa contro il pittore Giovanni Antonio Cleris, sabaudo, accusandolo di essersi appropriato dei taccuini di disegni del suo amico David de Haen, da poco morto, del quale egli era stato nominato erede testamentario. Gli atti processuali indicano che il Cleris era servitore di De Haen nel tempo in cui il fiammingo abitava a palazzo Giustiniani.

Per il marchese Timan eseguì due quadri, un *S. Vincenzo Ferreri*, disperso, e il *S. Vincenzo incoronato da un angelo*, una tempera su tela che già nel 1644 risultava nella Chiesa di San Vincenzo a Bassano. I rapporti con la famiglia Giustiniani sono testimoniati, inol-

tre, anche dalla presenza di un altro dipinto di mano del Cracht nella collezione di Camillo I Massimo, nipote di Vincenzo Giustiniani, il quale nel palazzo di San Luigi dei Francesi possedeva un appartamento pri-

vato. Nell'inventario *post mortem* del 1640 è citato, infatti, un «San Gregorio Magno di mano di Timan» in tela d'imperatore, ritratto a mezza figura. Unica altra opera che si è conservata del periodo romano di questo artista, che fu tra i fondatori della *Schildersbent*, l'associazione dei pittori fiamminghi nata in aperta opposizione con l'Accademia di San Luca di Roma, sono alcuni affreschi mitologici che decorano il Casino Pescatore di Frascati, eseguiti nel 1627 in collaborazione con il collega Cor-

nelis Schut, su incarico del mercante Pietro Pescatore, ricco collezionista di opere d'arte e personaggio di spicco della comunità fiamminga romana²⁴.

Un altro esempio è fornito da Carel Philips Spierinck: il dipinto raffigurante *Agar e l'angelo* (Potsdam, Neues Palais von Sanssouci,

depositi), restituito nel 1999 da Silvia Danesi Squarzina al non ampio catalogo del fiammingo, originario di Bruxelles, mostra, al di là di una generica imitazione dei temi del suo maestro Nicolas Poussin, un uso personale dei soggetti pastorali e dei modelli classici. L'artista passa con disinvoltura dai baccanali (si veda il quadro ritrovato ed esposto recentemente a Maastricht) alla pittura di storia sacra (Agar), grazie alla maieutica di Vincenzo²⁵. In particolare, com'è stato notato, la figura dell'angelo che soccorre Agar è stilisticamente affine e appare ispirata alla tav. 69 del primo volume della *Galleria Giustiniana* raffigurante una statua di Bacco²⁶. Il pezzo antico era stato restaurato dallo scultore François Du Quesnoy, sodale di

Poussin e Spierinck, con i quali anche coabitò per qualche tempo, a ulteriore dimostrazione di come il marchese Vincenzo amasse concentrare i suoi artisti sullo studio delle stesse statue e di come questi poi facessero tesoro dei suoi insegnamenti nelle loro composizioni. Era probabilmente con gli stranieri meno famosi e più obbedienti che il marchese si dilettava di far scuola.

Giusto Fiammingo fu personalità artistica complessa, come dimostra la particolarità dei temi da lui trattati per il marchese, ma che appare ancora tutta da definire nei suoi contorni. Certo è che gli fu congeniale il clima culturale di Palazzo Giustiniani, in cui sicuramente si formò, a contatto con i principali artisti suoi contemporanei.

NOTE

1. Si veda G. Fusconi in *I Giustiniani e l'Antico*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Fontana di Trevi, 26 ottobre 2001 – 27 gennaio 2002), a cura di G. Fusconi, Roma 2001, p. 489 tav. 4 e p. 495; S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani. Gli inventari. I documenti*, Torino 2003, vol. I, p. 311. D'altro avviso erano A. G. De Marchi, «L'asino d'oro - Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo. Congetture e ipotesi» in *Gazette des Beaux Arts*, CXXXV, 1573, 2000, pp. 157-166; G. Papi, «Su Giusto Fiammingo», *Paragone Arte*, LIII, Terza Serie, 43 (626), 2002, pp. 25-32; R. Contini, «Ritagli giustiniani» in *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Giustiniani, 26 gennaio – 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno – 9 settembre 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 65-72. Per i pagamenti agli artisti della Galleria Giustiniana si veda A. Gallottini, «La Galleria Giustiniana. Nascita e formazione», *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, IX, fasc. 2, 1998, pp. 233-270; ripubblicati in *I Giustiniani e l'Antico*, op. cit., pp. 425-436.
2. Per una disamina più completa della bibliografia sull'artista si rimanda al saggio di M. Cristina Terzaghi in questo stesso volume.
3. Per questa datazione anticipata della *Galleria Giustiniana*, generalmente attestata verso il 1631, si veda S. Danesi Squarzina, L. Capoduro, «Nuove date e nuovi nomi per le incisioni della 'Galleria Giustiniana'» in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S. Danesi Squarzina, C. Strinati, Milano 2000, pp. 153-164.
4. Gli inventari delle sculture Giustiniani sono pubblicati da A. Gallottini, *Le sculture della Collezione Giustiniani, I. Documenti* (Xenia Antiqua. Monografie, 5), Roma 1998.
5. S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, p. LXXV.
6. Per una prima collaborazione dell'artista fiammingo con Bernini si veda L. Lorizzo, «Bernini's 'apparato effimero' for the canonisation of St Elisabeth of Portugal in 1625» in *The Burlington Magazine*, CXLV, 1202, 2003, pp. 354-360.
7. S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, p. LXXVIII.
8. L'efficace definizione si deve a E. Cropper, «Vincenzo Giustiniani's 'Galleria'. The Pygmalion effect» in *Casiano dal Pozzo's Paper Museum*, vol. II (Quaderni Puteani, 3), 1992, pp. 101-126.
9. *Caravaggio e i Giustiniani. Toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma, palazzo Giustiniani, 26 gennaio – 15 maggio 2001; Berlino, Altes Museum, 15 giugno – 9 settembre 2001), a cura di S.

- Danesi Squarzina, Milano 2001.
10. C. Mazzetti di Pietralata., «Sandrart e la scultura: la collezione Giustiniani nel capitolo sulle statue antiche» in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit., pp. 173-178.
11. V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti*, introduzione di L. Magnani, Novi Ligure 2006, p. 54.
12. Si veda S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, p. CXVI, nota 165.
13. L'inventario è stato pubblicato da L. Salerno, «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani I: Introduction» in *The Burlington Magazine*, CII, 682, 1960, pp. 21-27; Id., «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani II: The Inventory, part I» in *The Burlington Magazine*, CII, 684, 1960, pp. 93-104; Id., «The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani III: The Inventory, part II» in *The Burlington Magazine*, CII, 685, 1960, pp. 135-148. Si veda comunque ora l'edizione integrale in S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, pp. 253-526..
14. G. Fusconi, A. Canevari in *I Giustiniani e l'Antico*, op. cit., p. 435.
15. S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, p. 131.
16. Per la storia del dipinto si veda *ibidem*, pp. 289-291.
17. G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642 scritte da Giovanni Baglione*, Roma 1642, p. 137.
18. Per un esame complessivo dell'opera si rimanda all'esauriente scheda di S. Danesi Squarzina in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit., pp. 282-287. Si veda inoltre *Eadem*, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, pp. 395-397.
19. C. Strinati, «Caravaggio vincitore» in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit., p. 47.
20. S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, p. 208.
21. J. von Sandrart, *Academia Todesca oder Teutsche Academie de Edlen Bau-, Bild-, und Mablerey-Künste*, Nürnberg 1675-80, ed. anastatica a cura di C. Klemm, Nördlingen 1994, vol. I, pp. 172-173, 303.
22. K. van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem 1604.
23. V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti*, op. cit., p. 47.
24. L. Lorizzo in *Caravaggio e i Giustiniani*, op. cit., pp. 306-307; S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, op. cit., vol. I, pp. 341-342.
25. S. Danesi Squarzina, *Il Sileno ebbro di Spierinck, dai baccanali alla storia sacra*, in *Roma, luce ed ombra, due dipinti tra terzo e quarto decennio del Seicento*, a cura di G. Porzio, Milano-Napoli, Silvano Lodi & due, pp. 43-91.
26. S. Danesi Squarzina, «A 'Hagar and the angel' by Carel Philips Spierinck in Potsdam» in *The Burlington Magazine*, CXLI, 1155, 1999, pp. 349-351. *Eadem*, *La collezione Giustiniani*, vol. I, pp. 314-316.



Note sulla conservazione e sull'esecuzione tecnica

di Barbara Ferriani

Quando l'opera è giunta presso i nostri studi la superficie era offuscata da vernici ossidate ed alterate che non permettevano di percepire i valori cromatici e formali della composizione. Vecchi interventi di restauro si erano sedimentati nel tempo coinvolgendo non solo la superficie pittorica ma anche le stesure costitutive e la tela di supporto. L'opera era stata infatti sottoposta a un intervento di foderatura che aveva comportato l'applicazione della tela originale su un doppio supporto ausiliario utilizzando la tradizionale "colla pasta" ovvero un adesivo a base acquosa contenente colla animale, farina, melassa, fiele di bue e aceto.

Contestualmente era stato sostituito il telaio originale con uno telaio ligneo ad espansione di modesta esecuzione, costituito da quattro regoli perimetrali e da due traverse verticali uniti mediante raccordi a tenone e mortasa. Con il tempo i regoli e gli incastri del telaio si erano deformati e non garanti-

vano più il corretto tensionamento della tela che, particolarmente in corrispondenza degli angoli e nella parte inferiore, appariva allentata e ondulata. Il cedimento dell'adesione tra la tela originale e quelle da rifodero aveva inoltre determinato piccoli rigonfiamenti e lievi ondulazioni.

Alla tecnica e ai materiali utilizzati per foderare l'opera sembravano imputabili anche alcuni deadesioni delle stesure pittoriche dalla tela di supporto: l'apporto di un collante a base acquosa su una tela sensibile all'umidità aveva determinato contrazioni, allentamenti del filato e trazioni sul colore con conseguenti sollevamenti.

I primi saggi di pulitura, eseguiti con l'ausilio di luce ad ultravioletti, hanno permesso di rilevare la sovrapposizione di più stesure di vernice non originale: una più superficiale, applicata in tempi recenti e interessata da alterazioni di aspetto opalescente, e una più antica molto ossidata e imbrunita.



Fig. 1. Dettaglio delle vecchie foderature

Quest'ultima mostrava un'intensa fluorescenza che non permetteva di rilevare i vecchi restauri visibili invece ad occhio nudo. Una volta individuate le stratificazioni dei materiali applicati durante i precedenti restauri e la loro solubilità, si è preferito fare precedere le operazioni di pulitura dell'intera superficie con il ristabilimento della corretta adesione tra le stesure costitutive e la rimozione della vecchia foderatura. Si voleva infatti operare sulla superficie in condizioni di sicurezza e nello stesso tempo si riteneva necessario apportare un consolidante sul retro della tela di supporto onde evitare che, a causa di una eccessiva aridità della stessa, i solventi potessero veicolare attraverso le stesure costitutive.

La rimozione delle due tele da rifodero (fig. 1) ha permesso di appurare che il supporto tessile originale era stato realizzato utilizzando un'unica pezza di tela di lino dalla trama-

tura di 7 x 7 fili al centimetro quadrato. Considerate le dimensioni del dipinto, che misura 220 x 290 centimetri, si tratta di una pezza di dimensioni veramente ragguardevoli per l'epoca. Le fonti antiche riportano infatti che nel XVII secolo non venivano prodotte tele specificatamente per usi artistici, se non in occasione di cicli pittorici eseguiti per committenze estremamente importanti. Gli artisti erano soliti usare tessuti prodotti per altri scopi che giungevano al massimo all'altezza di 210 centimetri e, nel caso di dipinti di grandi dimensioni, si vedevano costretti a cucirne e o giuntarne più porzioni.

La presenza di ghirlande di tensionamento e delle tracce lasciate dal telaio originale lungo i margini della tela originale hanno inoltre confermato che le dimensioni del dipinto non sono state nel tempo manomesse. Si sono rilevati unicamente due incalzi localizzati nell'angolo inferiore e in quello superiore sinistro, realizzati con una tela che presentava una tramatura molto differente da quella originale.

Dopo avere proceduto al ristabilimento della corretta adesione tra le stesure costitutive e al consolidamento del supporto tessile, l'opera è stata nuovamente foderata.

La rimozione delle vernici ossidate e dei restauri alterati e debordanti sulla materia originale ha consentito di individuare una serie di stuccature eseguite con materiali diversi e ha permesso di stabilire che, nel corso del tempo, erano stati eseguiti almeno tre diversi interventi di restauro. Si sono

infatti individuate stuccature più recenti di colore chiaro, eseguite con gesso e colla, che sovrastavano altre più antiche di colore rosso, realizzate con un impasto oleo-resinoso e infine stuccature a base di cera.

La pulitura della superficie pittorica ha permesso di rendere nuovamente leggibile le stesure originali e di rilevare la tecnica esecutiva. Si è potuto appurare che l'artista ha utilizzato una preparazione di colore rosso-bruno che in alcune zone ha reso più scura applicando velature a base di terre e nerofumo. La tessitura materica presenta il tipico aspetto "pavimentoso" delle opere eseguite a Roma e Napoli nel XVII secolo: minuscole porzioni di forma quadrata che seguono l'andamento dell'armatura della tela di supporto (fig. 2).

L'artista ha utilizzato una tavolozza di colori dove dominano le terre e le ocre, ma questo sembra corrispondere più ad una scelta che a una limitazione. Come Theodore Turquet de Mayerne scrive nel 1620 nel suo manoscritto *Pictoria Sculptoria et quae subalternarum artium* «pochi colori sono necessari per un pittore per dipingere ad olio e misture di questi pochi compongono e raggiungono tutti gli altri».

È una pittura fluida, "alla prima" che procede dagli scuri verso i chiari. L'artista sfrutta le proprietà della preparazione colorata di assorbire i mezzi toni e intensificare le ombre e modula le velature sfruttandone la trasparenza. Applica poi le stesure chiare, usando impasti di colore sempre più coprenti



Fig. 2. Dettaglio della superficie pittorica con saggio di pulitura

fino a giungere alle definizioni delle luci con pennellate a corpo.

Con il tempo, come usuale per tutti i dipinti eseguiti con questa tecnica, le campiture eseguite con terre e ocre disciolte nell'olio hanno assunto una tonalità più scura. L'olio invecchiando assume infatti una tonalità bruna e, a causa dell'aumento del suo indice di rifrazione, i pigmenti in esso disciolti diventano più trasparenti. Questo processo era già conosciuto all'epoca tanto che G. B. Armenini in *Dei Veri precetti della pittura*, pubblicato nel 1587 scrive «l'olio come si sa per prova, tutti i colori naturalmente oscura e li fa tutti pallidi onde tanto più sozzi si fanno quanto più essi trovano le loro imprimiture sotto essere più scure».

La rimozione delle vernici ossidate ha rilevato comunque soluzioni compositive molto più ricche ed elaborate di quanto fosse pre-

vedibile ipotizzare prima del restauro e ha reso nuovamente leggibile la tecnica pittorica dell'artista che struttura lo spazio e definisce i particolari della scena partendo dalla fonte luminosa che penetra dall'alto. Con tratti sapienti l'artista ha fatto emergere dal-

l'oscurità i dettagli compositivi e ne ha definito la consistenza materica, delineando con fluide pennellate l'andamento del drappo bianco, con appoggi di biacca il bagliore dell'armatura, con pennellate veloci l'intensità espressiva dei volti e la torsione dei corpi.

CATALOGO



1. Giusto Fiammingo, *La fuga del giovane nudo durante la cattura di Cristo*, olio su tela, cm. 220 x 290, Rob Smeets Old Master Paintings, Ginevra



2. Giusto Fiammingo, *Morte di Socrate*, olio su tela, cm. 174 x 243, già Kaiser-Friedrich Museum, Berlino



3. Giusto Fiammingo, *La morte di Procri*, olio su tela, cm. 119 x 166, Herzog Anton-Ulrich Museum, Braunschweig



4. Giusto Fiammingo, *Sant'Ilarione*, olio su tela, cm. 196 x 132, collezione privata



5. Giusto Fiammingo, *Allegoria dei cinque sensi*, olio su tela, cm. 123.3 x 171.5, Galleria Pallavicini, Roma



6. Giusto Fiammingo, *Angelo con chiodi*, olio su tela, cm. 99 x 74, Galleria Pallavicini, Roma



7. Giusto Fiammingo, *Angelo con la lancia e la spugna*, olio su tela, cm. 99.4 x 74.7, Galleria Pallavicini, Roma



8. Giusto Fiammingo, *Angelo con la corona di spine*, olio su tela, cm. 99.3 x 74.5, Galleria Pallavicini, Roma



9. Giusto Fiammingo, *Angelo con la croce*, olio su tela, cm 98.8 x 74.4, Galleria Pallavicini, Roma



10. Giusto Fiammingo, *Angelo con il flagello*, olio su tela, cm. 99 x 74, Galleria Pallavicini, Roma



11. Seguace di Giusto Fiammingo, *Angelo con la veronica*, olio su tela, cm. 98.7 x 74, Galleria Pallavicini, Roma



12. Giovanni del Campo, *David*, olio su tela, cm. 79 x 63, Abbazia territoriale Santissima Trinità, Cava de' Tirreni



13. Giovanni del Campo, *San Giovanni Evangelista*, olio su tela, cm. 76 x 62, Antichità Alberto di Castro, Roma



14. Joost de Pape, *Venere e Adone*, olio su tavola, cm. 114 x 104, Rijksmuseum, Amsterdam

BIBLIOGRAFIA

- G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642 scritte da Giovanni Baglione*, Roma 1642.
- A. Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a roma nei secoli XVI e XVII*, Firenze 1880.
- D. Bodart, *Les peintres des Pays-Bas meridionaux et de la Principauté de Liège à Rome*, Rome 1970.
- L. Capoduro, *Nuove date e nuovi nomi per le incisioni della "Galleria Giustiniana"*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2000.
- S. Causa, *La strategia dell'attenzione. Pittori a Napoli nel primo Seicento*, Napoli 2007.
- R. Contini, *Ritagli giustiniani*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, a cura di S. Danesi Squarzina.
- J. P. Cuzin, *A Propos de Caravaggesques français*, in "La Revue du Louvre", 1974, 1.
- G. Fusconi, *I Giustiniani e l'Antico*, Roma 2001.
- A. Gallottini, *Le sculture della collezione Giustiniani*, Roma 1998.
- V. Giustiniani, *Discorsi sulle arti*, Novi Ligure 2006.
- R. Longhi, *Ultimi studi su Caravaggio e la sua cerchia*, in "Proporzioni", I, 1943.
- L. Lorizzo, *Bernini's "apparato effimero" for the canonisation of St Elisabeth of Portugal in 1625*, in "The Burlington Magazine", CXLV, 2003, 1202.
- K. van Mander, *Het Schilderboek*, Haarlem 1604.
- A. De Marchi, *L'asino d'oro – Jean Ducamps, detto Giovanni del Campo: congetture e ipotesi*, in "Gazette des Beaux-Arts", CXXXV, 2000.
- C. Mazzetti di Pietralata, *Sandrart e la scultura: la collezione Giustiniani nel capitolo delle statue antiche*, in S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, Milano 2001.
- J. M. Montias, *A Bramer document about Jean Ducamps alias Giovanni del Campo*, in *Essays in Northern European Art presented to Egbert Haverkamp-Begemann, on his Sixteenth Birthday*, Doorspijk 1983.
- B. Nicolson, *Caravaggism in Europe*, ed. a cura di L. Vertova, Torino 1990.
- G. Papi, *Su Giusto Fiammingo*, in "Paragone", 627, 2002.
- G. Papi, *Jusepe de Ribera a Roma e il Maestro del Giudizio di Salomone*, in "Paragone", 629, 2002.
- L. Salerno, *The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani: The inventory, part II*, in "The Burlington Magazine", CII, 1960, 685.
- J. von Sandrart, *Academia Todesca oder Teutsche Academie de Edlen Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675-80.
- G. Silos, *Pinacoteca, sive romana pictura e scultura*, Roma 1673, ed. a cura di M. Basile Bonsante, Treviso 1979.

- S. Danesi Squarzina, *A “Hagar and the angel” by Carel Philips Spierinck in Postdam*, in “The Burlington Magazine”, CXLI, 1999, 1155.
- S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, Torino 2003.
- C. Strinati, *Caravaggio Vincitore*, in *Caravaggio e i Giustiniani*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001.
- G. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, Roma 1804.
- A. Venturi, *La Reale Galleria Estense*, Modena 1882.
- C. Volpe, *Annotazioni sulla mostra caravaggesca di Cleveland*, in “Paragone”, XXIII, 1972, 263.
- F. Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma*, Firenze 1959.

Stampato nel maggio 2009
da
Graphic Masters – Perugia