

Türme und Territorium: Vincenzo Giustiniani als adeliger »Konzeptkünstler«

Christina Strunck

Das zweibändige Stichwerk *Galleria Giustiniana*, das die kostbarsten Skulpturen der Sammlung Giustiniani verewigt, zeigt als letzte Abbildung eine Ansicht der Insel Chios aus der Vogelperspektive, eingebettet in eine friedliche Mittelmeerszenerie. Im Himmel prangt zwischen Wolken eine aufwendig gerahmte Kartusche mit dem Text: *INSULAE ET URBS SUPRA DUO SECLA / IN ARCHIPELAGO POSSESSAE A PATRITIA / GENUENSI IUSTINIANORUM FAMILIA / ANTEQUAM SOLIMANUS TURCAR. TYRANNUS / EAS ANNO 1566 OCCUPARE*.¹ Die Graphik, wohl relativ kurz vor dem Tod des Marchese Vincenzo Giustiniani im Dezember 1637 entstanden², ist vor allem wegen der genannten Inschrift interessant. Zum einen verweist sie darauf, dass die über zwei Jahrhunderte lang (genauer: seit 1362) von der Familie Giustiniani kontrollierte Insel Chios 1566 von den Türken erobert wurde; zum anderen sucht sie die problematische soziale Stellung der Familie genauer zu bestimmen. Wie der Text besagt, gehörten die Giustiniani dem Genueser Patriziat an – also einer Schicht, deren Mitglieder die Unterscheidung durch Adelsränge prinzipiell ablehnten und sich einheitlich als *cives nobiles* bezeichneten.³ Adelstitel, die von auswärtigen Machthabern verliehen worden waren, durften innerhalb der Republik Genua nicht verwendet werden.⁴ Gleichzeitig war es den Giustiniani aber wichtig, nach außen hin ihren quasi »königlichen« Status zu demonstrieren.⁵ Die Formulierung »INSULAE ET URBS [...] POSSESSAE« impliziert die souveräne Herrschaft über die inzwischen verlorene Insel und somit eine wichtige Voraussetzung für die Anerkennung fürstlichen Rangs.

In Rom, wo die Familie nach der Flucht vor den Türken ansässig wurde, musste der soziale Status neu ausgehandelt werden. Vincenzo Giustiniani d. Ä. (1519–1582), Kardinal seit 1570, half dabei, Beziehungen zur Kurie anzuknüpfen. Giuseppe Giustiniani etablierte sich als päpstlicher Bankier, während sein ältester Sohn Benedetto die kirchliche Laufbahn einschlug und 1586 im Alter von nur 32 Jahren ebenfalls zum Kardinal ernannt wurde. Vincenzo, Benedettos jüngerer Bruder, betätigte sich

1 PARIGI 2001, S. 622.

2 Zu diesem Stich selbst existiert keine Dokumentation (PARIGI 2001, S. 622); generell zu Genese und Datierung der »Galleria Giustiniana« vgl. STEWERING 2001.

3 GRILLO DI RICALDONE 2005, S. 31–33.

4 GRILLO DI RICALDONE 2005, S. 33; LERCARI 2005, S. 46.

5 GRILLO DI RICALDONE 2005, S. 34–37; LERCARI 2005, S. 46.

wie sein Vater als päpstlicher Schatzmeister und erlangte durch die Gunst Pauls V. 1605 den relativ bescheidenen Adelstitel eines Marchese (Markgrafen), der an sein Landgut Bassano bei Rom gebunden war. Erst 1644 wurde Vincenzos Adoptivsohn Andrea schließlich zum Principe di Bassano erhoben und konnte somit den Rang eines Fürsten genießen, auf den Vincenzo durch den erwähnten Stich der *Galleria Giustiniana* bereits subtil und quasi vorbereitend angespielt hatte.⁶

Wie im Folgenden gezeigt werden soll, bildeten Kunstförderung und »dilettantische« Kunstpraxis zentrale Elemente der Giustiniani'schen Nobilitierungsstrategie. Der Beitrag ergänzt somit das Konzept des vorliegenden Bandes, indem den Mitgliedern regierender Fürstenfamilien ein erst kürzlich nobilitierter, nach höheren Titeln strebender Kunstliebhaber an die Seite gestellt wird. Am Beispiel Vincenzo Giustinianis lässt sich besonders gut darlegen, inwiefern die fürstliche Beschäftigung mit Kunst vorbildlich war, denn der Marchese wurde nicht nur selbst als Architekt tätig, sondern reflektierte seine Arbeit auch schriftlich. Seine Abhandlung *Delle fabbriche* ist somit eine höchst aufschlussreiche Quelle im Hinblick auf das Spannungsverhältnis zwischen professionellen Architekten und adeligen Dilettanten.

Kunstförderung und Kunstübung als Nobilitierungsstrategie

Bereits seit 1590 besaß die Familie Giustiniani in Rom einen repräsentativ dimensionierten Stadtpalast, der im Verlauf der folgenden Jahrzehnte weiter ausgebaut und vor allem mit einer höchst imposanten Kunstsammlung ausgestattet wurde.⁷ Wann der Aufbau der Sammlung begann, lässt sich nicht mit Sicherheit bestimmen; die frühesten diesbezüglichen Dokumente stammen aus dem Jahr 1600.⁸ Erst durch die Nachlassinventare des Kardinals Benedetto (1621) bzw. des Marchese Vincenzo (1638) ist der Bestand präzise dokumentiert.⁹ Vincenzo übernahm die Sammlung seines Bruders, fügte ihr aber auch viel Eigenes hinzu. Sein Nachlass umfasste ca. 600 Gemälde und mehr als 1900 Skulpturen.¹⁰ Es ist wahrscheinlich, dass seine Erwerbungsstätigkeit im großen Stil erst nach seiner Erhebung in den Adelsstand (im November 1605) begann, denn damals zog er sich aus dem aktiven Geschäftsleben zurück und hatte infolgedessen reichlich Zeit für andere Beschäftigungen. Er schrieb, die Beteiligung am Handel sei nur dann akzeptabel, wenn der Adlige sie durch Mittelsmänner abwickeln lasse und »se l'huomo nobile non tralascierà per questa l'arti liberali«.¹¹ Der

6 Ein kurzer Überblick zur Geschichte der Familie Giustiniani bei STRUNCK 2003, S. 147–151; detaillierte Biographien der einzelnen Familienmitglieder bietet das *Dizionario biografico degli italiani*. Ein Stich, der Andrea Giustiniani mit seinem neuen Fürstentitel verewigt, zeigt bezeichnenderweise im Hintergrund wiederum die – längst verlorene – Insel Chios: Abbildung bei DANESI SQUARZINA 2001, S. 191.

7 TOESCA 1957; QUINTERIO 1989; MAGNANIMI/ZUCCARI 1993. Zur Baugeschichte des Palazzo Giustiniani im 17. Jahrhundert vgl. STRUNCK 2001A, S. 110–111.

8 DANESI SQUARZINA 2003, Inventari I, S. 1–60.

9 Ebd., S. 75–205, S. 253–558.

10 SALERNO 1960; GALLOTTINI 1998, S. 79–117.

11 Zitiert nach FECCI/BORTOLOTTI/BRUNI 2001, S. 368.

Adlige dürfe also keinesfalls um der schnöden Geschäfte willen die freien Künste vernachlässigen. Schon aus dieser Äußerung wird deutlich, wie wichtig Kunst und Literatur für Giustinianis Streben nach Nobilität waren. Ganz bewusst passte er seinen Lebensstil nun den adeligen Gepflogenheiten an.

Die Europareise, die er kurz nach seiner Nobilitierung unternahm, diente in erster Linie dazu, seinen Horizont zu erweitern.¹² Giustiniani war damals 41 Jahre alt. Er begab sich im März 1606 von Rom aus zunächst zum Wallfahrtsort Loreto, folgte dann der italienischen Ostküste nach Norden Richtung Venedig, überquerte die Alpen, erreichte Innsbruck, München, Augsburg, Regensburg, Nürnberg und Straßburg, fuhr den Rhein hinauf bis Köln, gelangte über Flandern nach London, machte auf der Rückreise in Paris, Lyon und Marseille Station, besuchte die genuesische Heimat seiner Familie und traf schließlich am 14.8.1606 wieder in Rom ein.¹³

Etwa zwanzig Jahre später verfasste Vincenzo Giustiniani eine *Istruzione per far viaggi*, in der er seine eigenen Reiseerfahrungen reflektierte, um daraus Ratschläge für andere Europareisende abzuleiten.¹⁴ Wie aus der *Istruzione* hervorgeht, sah Giustiniani es als den Hauptzweck einer Reise an, durch die dabei gesammelten Eindrücke und Erfahrungen die eigene Klugheit und Handlungskompetenz zu stärken.¹⁵ Man solle Reisen am besten im Alter zwischen dreißig und fünfzig Jahren unternehmen, in dem man bereits die nötigen Bildungsvoraussetzungen besitze.¹⁶ Giustiniani empfahl, in einer kleinen Gruppe von maximal sechs Personen zu reisen und ein Mitglied der Gesellschaft damit zu beauftragen, ein Tagebuch zu führen.¹⁷ Ferner sei es sinnvoll, über die besichtigten Objekte zu diskutieren, damit sich die Eindrücke besser einprägten.¹⁸ Dies erleichtere es, auch nach der Rückkehr noch von den Reiseerfahrungen zu profitieren.¹⁹

Im Fall von Giustinianis eigener Europareise führte Bernardo Bizoni das Tagebuch, während der Künstler Cristofano Roncalli alias Pomarancio die Reiseeindrücke graphisch festhielt.²⁰ Bizoni berichtete immer wieder von Kunstgesprächen der Gruppe und vermerkte, Pomarancio habe von bestimmten Objekten Zeichnungen

12 Das Reisetagebuch, das Giustinianis Begleiter Bernardo Bizoni führte, betont ausdrücklich, es habe sich nicht um eine Geschäftsreise gehandelt; vielmehr sei es die Absicht gewesen, die Santa Casa in Loreto und Venedig zu besichtigen und dann gewissermaßen aufs Geratewohl ohne präzises Ziel weiterzureisen. (BIZONI 1995, S. 19). Giustiniani erwähnte in seinem Architekturtraktat »viaggi lunghi da me fatti per mera mia sodisfazione, nutrita dalla curiosità« (GIUSTINIANI 1981, S. 60). Es ist aber verschiedentlich vermutet worden, dass eine geheime diplomatische Mission dahinterstand: BANTI 1942, S. 19; CAMPISI 2010, S. 127.

13 Abbildung der Reiseroute bei POGGI 2007, S. 29.

14 GIUSTINIANI 1981, S. 103–120. Wie aus einem textimmanenten Hinweis (ebd., S. 105) hervorgeht, entstand die *Istruzione* während des Pontifikats Urbans VIII. (1623–44). *Terminus ante quem* ist Giustinianis Todesjahr 1637.

15 GIUSTINIANI 1981, S. 103–104.

16 Ebd., S. 105.

17 Ebd., S. 106, S. 114.

18 Ebd., S. 107.

19 Ebd., S. 107–108, S. 114.

20 Zu Roncallis Aufnahme in die Reisegruppe vgl. BIZONI 1995, S. 24–25, S. 33. Bislang konnte nur eine einzige Zeichnung Roncallis dieser Reise zugeordnet werden: DANESI SQUARZINA 2001, S. 196–197; EICHE 1985, S. 194–196, S. 201.

angefertigt.²¹ Zudem unterstrich er die Kompetenz des Marchese in Zuschreibungsfragen²², was indirekt belegt, dass Giustiniani bereits vor 1606 begonnen hatte, sich intensiv mit Kunst auseinanderzusetzen.

Die *Istruzione* legt die Vermutung nahe, dass die Reiseerlebnisse des Marchese auch nach seiner Rückkehr die Kunstgespräche im Palazzo Giustiniani befeuerten. Wohl nicht ganz unparteiisch urteilte Theodor Ameyden, der dem Konversationskreis des Marchese angehörte, diese Versammlung von Adligen und »Männern aus allen Berufssparten« habe in Europa nicht ihresgleichen: »una congrega di cavalieri e uomini di ogni professione che non era tale in Europa.«²³ Gewisse Rückschlüsse auf den Inhalt der Gespräche erlauben einige Traktate, die Vincenzo Giustiniani in Briefform an Ameyden sowie an seinen Hofmeister Francesco De Domo richtete – darunter Abhandlungen über die Malerei, die Skulptur und die Architektur.²⁴

Nicht nur durch die Traktate, sondern vor allem durch die höchst aufwendige Publikation der *Galleria Giustiniana* setzte der Marchese seiner Kunstleidenschaft ein Denkmal. (Abb. 1) Dass es dabei nicht zuletzt um eine Statusdemonstration ging, belegen verschiedene Indizien: Erstens trägt neben dem Frontispiz beinahe jedes weitere Blatt das Wappen des Marchese, zweitens sind den Kunstwerken Porträts der Familienmitglieder vorangestellt und drittens enthält Band 2 der Stichsammlung insgesamt fünfzehn Ansichten von Bauaufträgen bzw. Besitzungen der Giustiniani.²⁵

Das Publikationsprojekt wurde durch Joachim von Sandrart koordiniert, der ab 1632 als Kurator der Kunstsammlung im Palazzo Giustiniani lebte.²⁶ Später legte Sandrart eine eigene Publikation vor, die *Teutsche Academie*, in der er die Stiche der *Galleria Giustiniana* aufgriff und den Ruhm dieser Sammlung auch außerhalb Italiens verkündete.²⁷ Zudem integrierte er ein Porträt des Marchese in die Reihe von Bildnissen berühmter Männer und stellte ihn direkt neben den ebenfalls geadelten päpstlichen Hofkünstler Gianlorenzo Bernini.²⁸

21 BIZONI 1995, S. 29, 36, 41, 46, 59, 72/73, 88–90, 95, 101.

22 Ebd., S. 29.

23 FECCI/BORTOLOTTI/BRUNI 2001, S. 368. An anderer Stelle schrieb Ameyden über diese Zusammenkünfte: »concurrerant et alii tum amici tum viri docti, ut conventus haberetur totius urbis celeberrimus« (zitiert nach CAMPISI 2003, S. 238, Anm. 9).

24 Die Traktate wurden ediert von Anna Banti (vgl. GIUSTINIANI 1981). Zu Francesco De Domo als Adressat vgl. CAMPISI 2003, S. 238. Für eine inhaltliche Analyse der Traktate zu den Bildkünsten sei u. a. auf PREIMESBERGER 2001 und PREIMESBERGER 2002 verwiesen. Zum Architekturtraktat siehe unten.

25 Diese Stiche finden sich komplett abgebildet bei PARIGI 2001, S. 616–622.

26 KUHN-FORTE 2012, S. 78.

27 Die mustergültige kommentierte Edition der *Teutschen Academie* (www.sandrart.net) weist zahlreiche Erwähnungen des Marchese Giustiniani und seiner Sammlung aus. Zu Sandrarts Zeichnungen nach Werken der Sammlung Giustiniani vgl. MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, S. 32–34, 64–67.

28 Abbildung bei CAMPISI 2003, S. 241. Bernini trägt auf dem Stich das Kreuz eines Cavaliere di Christo, das ihm von Gregor XV. verliehen wurde: BERNINI 1713, S. 22. Der Umstand, dass Giustiniani auf dieser Seite nur zwischen Malern bzw. neben dem als Bildhauer und Architekt bezeichneten Bernini abgebildet ist, impliziert nicht zwangsläufig, dass Sandrart den Marchese ebenfalls als Künstler sah, denn auf anderen Seiten der *Teutschen Academie* erscheinen zwischen den bildenden Künstlern auch Literaten und Gelehrte. Siehe dazu SCHREURS 2012, S. 182 (Kat. Nr. 2.6), 185 (Kat. Nr. 2.9).

Im Sinne der zeitgenössischen Terminologie dokumentierte die *Galleria Giustiniana* sowohl *splendor* als auch *magnificentia* des Hauses. Während *magnificentia* sich vor allem in Bauaufträgen äußerte, die der Öffentlichkeit zugutekamen (wofür die in der *Galleria Giustiniana* abgebildete Kirche San Vincenzo in Bassano als Beispiel dienen mochte)²⁹, bezeichnete *splendor* die quasi »private« Prachtentfaltung – die allerdings nur dann die intendierte Wirkung besaß, wenn es ein Publikum gab, das sie bewunderte.³⁰ Wie die Rom-Guiden belegen, konnte die Sammlung Giustiniani von Reisenden besichtigt werden.³¹ Sandrart schrieb sogar ausdrücklich, dass es dem Marchese lieb war, wenn »Virtuosen« bzw. Kenner seine Schätze bestaunten.³² Konversationskreis und Stichpublikation dienten ebenfalls zur Herstellung einer solchen Öffentlichkeit. Entsprechend wurde in der *Galleria Giustiniana* betont, dass das Werk der Allgemeinheit zum Nutzen gereiche.³³



1 Galleria Giustiniana, Bd. 1, Tafel I, 1: Frontispiz (aus: Fusconi 2001, S. 177)

29 PARIGI 2001, 621 (Nr. II, 164). Zu dieser Kirche vgl. PORTOGHESI 1957, S. 232–239, und TUDERTI 1997.

30 AGO 2014, S. 63–69.

31 Die Sammlung Giustiniani wird im 17. Jahrhundert u. a. in folgenden Guiden erwähnt: TOTTI 1638, S. 359; BELLORI 1664, S. 62; DE' SEBASTIANI 1683, S. 31–32; ROSSINI 1693, S. 34–35. Auch Nicodemus Tessin hatte 1688/89 die Gelegenheit, die Sammlung zu besichtigen: SIRÉN 1914, S. 174–175.

32 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, III (Malerei), 92 (über den Lustgarten des Marchese Giustiniani bei Porta del Popolo): »Und wie dieser erfreuliche Lust-Wald sonst auch mit andern hohen Bäumen zierlich und angenehm ausgetheilet: also befinden sich in deren Gängen und Pareken/ auch Ecken/ und zwischen diesen hohen Bäumen/ an allen Seiten/ meist vortreffliche/ runde antiche Statuen auf Piedestalien; imgleichen in Basserelieven allerley antique Historien und Fabeln poetisch gebildet/ wie auch Geschirr Termeni Urnae, Altäre/ Grabmähler mit anderer Rarität der alten Fragmenten: deren gewiß über die fünffhundert Stuck/ groß und kleine/ alle von weissem Marmorstein antich, und gleichsam wie eine andere Welt vertheilet stehen oder ligen zu einer ohnendlichen Erfreung aller curiosen Liebhaber der Antiquität und Kunst: wie nicht weniger denen Gesicht- und Gedicht beflissenen zu ungemainer Ergetzung/ darum er denn/ zu meiner Zeit viel Besuchungen empfiehg: weil mein damahliger Patron, der Printz Vincent Justinian, ihm gar angenehm seyn ließ/ daß sein Garten von Virtuosen besucht würde/ und deswegen denselben jederzeit den freyen Ein- und Ausgang verwilligte.« (zitiert nach <http://ta.sandrart.net/de/text/1118#tapagehead> [26.7.2015]).

33 PARIGI 2001, S. 562 (Nr. I, 153), S. 622 (Nr. II, 169).

Mit Sammlungstätigkeit und Kunstgespräch folgte der Marchese Giustiniani exakt dem Modell, das ihm die höheren Adelsränge vor Augen stellten. So schrieb etwa Vincenzo Scamozzi, es sei in den höfischen Galerien Aufgabe der Kunstwerke, der Hofgesellschaft Gesprächsstoff zu liefern.³⁴ Dass das Kunstgespräch die Nobilitierung des Sammlers förderte, lässt sich ebenfalls explizit aus den zeitgenössischen Quellen ablesen. Wie früher durch Kriegstaten könne sich ein Adliger heutzutage durch seine Kunstsammlung einen unsterblichen Ruf erwerben, vermerkte Girolamo Borsieri 1621 mit Blick auf Scipione Borghese.³⁵ Nur folgerichtig sprach Sandrart davon, dass durch die *Galleria Giustiniana* des Markgrafen »Lob und Ruhm verewigt« worden sei.³⁶

Wie sich Aristoteles' *Politeia*, Plinius' *Naturalis Historiae*, Albertis *Della Pittura*, Castigliones *Cortegiano* und den *Viten* Vasaris entnehmen ließ, waren viele hochstehende Persönlichkeiten jedoch nicht nur als Sammler, sondern auch als Künstler aktiv gewesen.³⁷ Ein aktuelles Beispiel boten die Medici, die sich metaphorisch ebenso wie buchstäblich zu Architekten ihres Staates stilisierten.³⁸ Inwiefern imitierte Vincenzo Giustiniani diese Tradition adeliger Selbstdarstellung ebenfalls?

Probleme der Autorschaft in Vincenzo Giustinianis Architekturtraktat

Obwohl Vincenzo Giustinianis Traktat *Delle fabbriche* bereits in mehreren Ausgaben vorliegt³⁹, wurde er kaum erforscht. Über die Datierung existieren höchst unterschiedliche Ansichten⁴⁰; textimmanente Hinweise machen eine Entstehung nach 1624 jedoch am wahrscheinlichsten.⁴¹ Der Autor fingiert, dass er mit seinem Text vielfältige Fragen seitens seines Freundes Theodor Ameyden beantworten wolle⁴² – eine

34 STRUNCK 2010, S. 25.

35 STRUNCK 2010, S. 24.

36 Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie*, I, Buch 2 (Skulptur), 40 (zitiert nach <http://ta.sandrart.net/de/text/128?item=auto5380#auto5380> [26.7.2015]).

37 BERNSTORFF 2010, S. 75–80; ROSENBAUM 2010, S. 24, 26–29, 31.

38 LANGEDIJK 1981–1987, I, S. 139–174: »The Medici as Architects«; ROSENBAUM 2010, S. 37–50; LIPPMANN 2011.

39 Die Erstausgabe besorgte 1775 Giovanni Gaetano Bottari: AURIGEMMA 2001, S. 167. In modernen Ausgaben erscheint der Text unter verschiedenen Titeln: *Instructions to a Builder and Gardener* (SIMO 1981), *Discorso sopra l'architettura* (GIUSTINIANI 1981, S. 51–62) und *Delle fabbriche* (CAMPISI 2003, S. 249–254). Eine zweite Abschrift des Texts trägt den Titel *Istruzione necessaria per fabbricare* (AURIGEMMA 2001, S. 167).

40 Verschiedentlich wird in der Forschung die Meinung vertreten, der Text datiere vor 1606: vgl. CAMPISI 2003, S. 244, Anm. 27. Simo datierte ihn auf ca. 1615–20 (SIMO 1981, S. 253).

41 Giustiniani erwähnt in dem Manuskript, dass er eine Kirche bauen lasse (GIUSTINIANI 1981, S. 52). Damit ist höchstwahrscheinlich die Kirche San Vincenzo in Bassano gemeint, deren Bau 1620 durch den Bischof von Sutri bewilligt wurde. Der Baubeginn erfolgte frühestens 1623 (PORTOGHESI 1957, S. 235), möglicherweise sogar erst 1631 (PROIETTI/ SCATIZZI 2010, S. 142). Dies spricht also für eine Entstehung des Manuskripts in den 1620er Jahren. PALLOTTINO 1990, S. 78, 99 (Anm. 12), plädierte mit weiteren Argumenten für eine Datierung kurz nach 1624.

42 GIUSTINIANI 1981, 51.

rhetorische Figur, die in ähnlicher Weise auch in der *Galleria Giustiniana* begegnet.⁴³ Natürlich agiert der Marchese nicht aus eigenem Antrieb (um sich in Szene zu setzen), sondern weil er inständig darum gebeten wurde! Wenngleich die Abhandlung die scheinbar »private« Form eines langen Briefes an Ameyden besitzt, ist es also trotzdem denkbar, dass eine spätere Publikation beabsichtigt war.

Wie Giustinianis – wohl unvollständiges – Bibliotheksinventar verrät, besaß er die Architekturtraktate von Alberti und Serlio.⁴⁴ Sein eigener Text unterscheidet sich von diesen und anderen Standardwerken jedoch grundlegend.⁴⁵ Der Marchese unternimmt nicht den Versuch, die verschiedenen Bauaufgaben systematisch zu behandeln; auch geht es weder um klar definierte ästhetische Normen noch um Proportionen oder Säulenordnungen. Vielmehr berichtet Giustiniani – wie auch in seinen Abhandlungen zu den Bildkünsten – ganz subjektiv von seinen eigenen Erfahrungen und Kenntnissen als Kunstliebhaber und Dilettant. Gleich zu Anfang schreibt er leitmotivisch, er wolle nicht die schon oft gedruckten »Regeln der Architekten« wiederholen, sondern nur das zu Papier bringen, was ein »Signore« wissen müsse, wenn er ein Bauwerk beginne.⁴⁶ Der Text richtet sich also ausdrücklich an (adelige) Bauherren – mithin an Giustinianis soziales Umfeld, dem er in der Rolle des Beraters die eigene Kompetenz auf diesem Gebiet verdeutlicht.⁴⁷ Wiederholt kommt er auf sein Landgut Bassano und auf die »fabbriche da me fatte« zu sprechen.⁴⁸ Was bedeutet diese Formulierung? Bezeichnet Giustiniani sich damit als Bauherr oder als Architekt?

Delle fabbriche ist unter anderem eine Stellungnahme zu der Frage, wer als der eigentliche Architekt eines Bauwerks zu gelten habe – und meiner Meinung nach eine kritische Auseinandersetzung mit Vincenzo Scamozzis Lehrbuch *L'Idée della architettura universale*, das 1615 in Venedig erschienen war. Etliche Passagen des Traktats finden Parallelen in Scamozzis Werk. Beispielsweise betonen beide Autoren, wie weit sie in Europa gereist sind⁴⁹, dass ein Bauherr »generoso animo« bzw. »animo grande« besitzen müsse⁵⁰ und dass ein Bau dem Status des Bauherren angemessen zu sein habe.⁵¹ Beide unterstreichen die intellektuelle Dimension des Bauens und kritisieren

43 Dort heißt es, die Publikation sei entstanden, um den seit langem geäußerten Wunsch vieler zu befriedigen (»per dar sodisfattione a molti che ne hanno fatta lunga istanza«): PARIGI 2001, S. 562 (Nr. I, 153).

44 BALDRIGA 2001, S. 78 (Indizien für die Unvollständigkeit des Inventars: ebd., 74); DANESI SQUARZINA 2003, Inventari I, S. 379, 520.

45 Zur generellen Theorieferne der Architekturliteratur des italienischen Cinquecento vgl. KRUFF 1985, S. 105–113.

46 GIUSTINIANI 1981, S. 51–52.

47 Insofern ähneln Giustinianis Kunstraktate den *Considerazioni*, die Giulio Mancini 1617–1620 »als Dilettant für Dilettanten« verfasste: BERNSTORFF 2010, S. 83.

48 GIUSTINIANI 1981, S. 51–53, 61–62.

49 SCAMOZZI 1997, I, S. 82; GIUSTINIANI 1981, S. 59–60. Die Anregungen, die Giustiniani aus seiner Europareise für die Parkgestaltung in Bassano bezog, untersucht CAMPISI 2010, S. 127–133.

50 SCAMOZZI 1997, II, S. 273; GIUSTINIANI 1981, S. 53.

51 SCAMOZZI 1997, I, S. 77; GIUSTINIANI 1981, S. 55. Dies geht auf die rhetorische Idee des *decorum* zurück: vgl. van ECK 2007, S. 42.

diejenigen, die nur auf der Grundlage praktischer Erfahrungen arbeiten⁵² – doch während Scamozzi die Konzeption des Werks und die Überwachung der Ausführung dem Architekten zuweist, beschreibt Giustiniani dies als Aufgabe des Bauherren.⁵³

Wie Matteo Burioni dargelegt hat, wurde im 16. Jahrhundert heftig darüber debattiert, wie die Rolle des Architekten zu definieren sei.⁵⁴ Scamozzi griff diese Debatte auf und formulierte das Ideal eines gebildeten Architekten, der den rein praktisch operierenden Baumeistern überlegen sei. Letztere dürften sich nicht Architekt, sondern höchstens Bauleiter («capi mastri») nennen.⁵⁵ Der polemische Charakter seines Texts äußert sich deutlich in der Überschrift von Kapitel 27: »De' modi per dividere et estimar bene le Fabriche, e de gl'Idioti che si presumeno nell'Architettura«. ⁵⁶ Scamozzi schimpft darin über die Einfaltspinsel, die nicht in der Lage seien, komplizierte mathematische Berechnungen zu verstehen. Dass er der Gruppe solcher »Idioten« auch die Bauherren zurechnete, geht aus einem anderen Passus hervor:

E perciò l'architetto de(v)e procurare bene con ogni termine di destrezza, e modi convenevoli, che il Signore come idiota, e poco intendente della cosa, che si vuol fare, venghi in conoscenza, & in buona opinione [...].⁵⁷

Der Bauherr, der als »idiota« wenig von der Sache verstehe, solle also vom Architekten belehrt werden. Diese Beleidigung wollte Vincenzo Giustiniani offenbar nicht auf sich sitzen lassen.

In seinem Manuskript *Delle fabbriche* sprach der Marchese dem adeligen Bauherren genau die Aufgaben zu, die Scamozzi für sich beansprucht hatte. Nach Ansicht Giustinianis muss sich der Bauherr mit Mathematik, Baumaterialien und Fachterminologie auskennen, um den Architekten kontrollieren zu können.⁵⁸ Der Architekt ist für ihn nur derjenige, der die praktische Kompetenz einbringt. Dies zeigt sich z. B., wenn Giustiniani über die Fundamente eines Gebäudes spricht, sich jedoch nicht damit abgeben will, die diesbezüglichen Regeln aufzuführen: »tralasciando di specificare le regole e i modi ordinari [...], poichè gli architetti e muratori pratici di lunga mano doveranno supplire compitamente«. ⁵⁹ Solche praktischen Details sind in seinen Augen Aufgabe von »Architekten und Maurern«, die er auf dieselbe Stufe stellt. Auch den Entwurf von Fenster- und Türrahmen weist er explizit den Architekten zu: »ne lasceremo il pensiero agli architetti, a cui spetta l'invenzione di simili lavori«. ⁶⁰ Demnach ist der Architekt für die Details zuständig, während der Bauherr sich um die Gesamtkonzeption kümmern muss.

52 SCAMOZZI 1997, I, S. 80–83; GIUSTINIANI 1981, S. 52.

53 SCAMOZZI 1997, I, S. 83–88; GIUSTINIANI 1981, S. 52/53.

54 BURIONI 2008, S. 40–43, 66–75.

55 SCAMOZZI 1997, I, S. 82.

56 Ebd., I, S. 80.

57 Ebd., II, S. 274.

58 GIUSTINIANI 1981, S. 52/53.

59 Ebd., S. 56.

60 Ebd., S. 57.

Die besagte Aufgabenteilung kommt explizit in Giustinianis Anweisung zum Bau einer Kirche zum Ausdruck:

la risoluzione ha da esser bene stabilita dal principale autore circa la grandezza e forma di essa, e circa le qualità, e modo degli ornamenti dal più al meno, lasciando poi la cura alli architetti delle proporzioni squisite, e cose simili.⁶¹

Der Bauherr ist folglich der »principale autore« bzw. Hauptautor des Werks und legt als solcher die Größe und Form der Kirche sowie die Art der Ornamentierung fest, während die Architekten die Ausarbeitung im Detail übernehmen. Mit Bezug auf Profanbauten schrieb Giustiniani, dass deren Ornamentierung dem Rang des Bauherren angemessen sein müsse, der hier wiederum als der Hauptautor bezeichnet wird: »Di più bisogna avere considerazione agli ornamenti, che siano convenienti, e proporzionati [...] alle qualità dell'autore principale della fabbrica [...]«⁶²

Die Struktur von *Delle fabbriche* spiegelt die hier geschilderte Einstellung des Autors wider. Anders als in herkömmlichen Architekturtraktaten gibt es keine Ausführungen zu Säulenordnungen oder Musterbeispiele für Tür- oder Fensterrahmen, weil dies in den (untergeordneten) Arbeitsbereich des Architekten fällt. Giustiniani konzentriert sich vielmehr auf die grundlegenden Dispositionen, die seiner Ansicht nach Sache des Bauherren sind. Somit beansprucht er für den Bauherren bzw. den adeligen Dilettanten die eigentliche Autorschaft.

Die Bauten des Vincenzo Giustiniani

Die *Galleria Giustiniana* bildet folgende Bauwerke ab: den Palazzo Giustiniani in Rom, die beiden römischen Giustiniani-Villen (»Casino del Giardino del Popolo« bzw. »Casino del Giardino a S. Gio. Laterano«), den Palazzo Giustiniani in Bassano, die »Rocca« im zugehörigen Park und die Kirche San Vincenzo in Bassano. Außerdem sind Ansichten der genannten Parkanlagen, Gartenarchitekturen (Portale, Brunnen) und der Altar der Kirche San Vincenzo zu sehen.⁶³

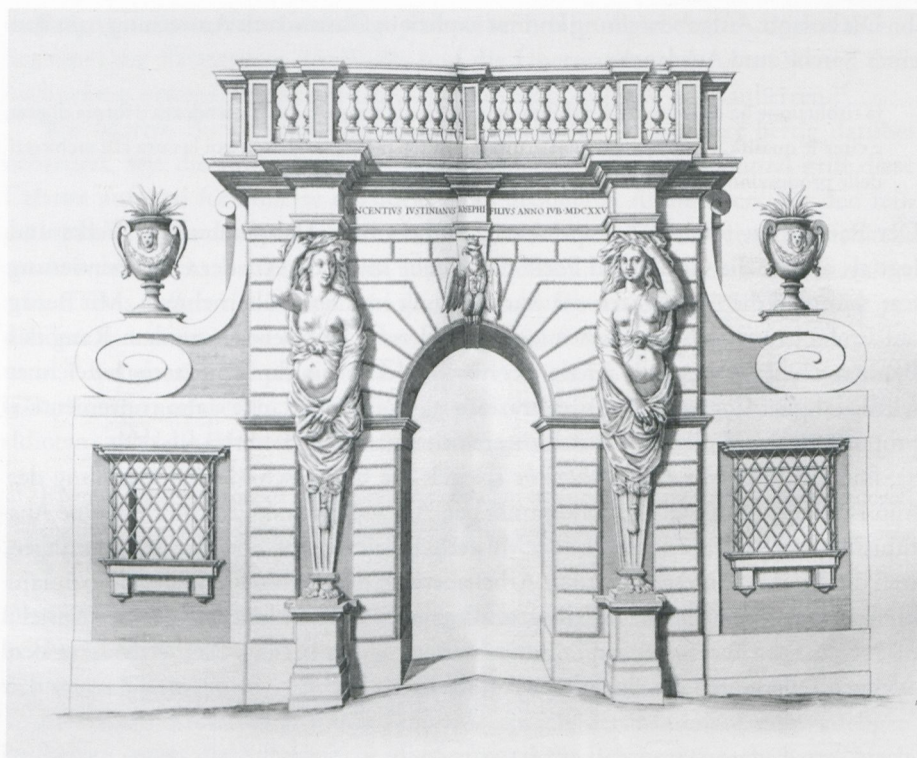
Die Paläste in Rom und Bassano wurden bereits von Vincenzos Vater Giuseppe Giustiniani erworben und nur relativ geringfügig modifiziert.⁶⁴ Als Entwürfe Vincenzos kommen daher vor allem die Lusthäuser und Gartenarchitekturen sowie die Kirche in Betracht. Das Portal der Villa an der Porta del Popolo, das heute den Eingang zur Villa Celimontana bildet, trägt die Inschrift »VINCENTIUS IUSTINIANUS JOSEPHI

61 Ebd., S. 59.

62 Ebd., S. 57.

63 Alle Abbildungen finden sich bei PARIGI 2001, S. 616–621. Die Zitate stammen aus den von Parigi genannten Zahlungen an die Stecher.

64 Für den Palast in Bassano sind nicht genauer zu bestimmende Arbeiten eines »Pompeo architetto« (Pompeo Pazzichelli) sowie kleine Zahlungen an Carlo Lambardi, Girolamo Rainaldi und Carlo Maderno dokumentiert: PORTOGHESI 1957, 224, 234. Der Palast in Rom wurde erst nach dem Tod Vincenzo Giustinianis erweitert: STRUNCK 2001A, S. 109–111.



2 Galleria Giustiniana, Bd. II, Tafel 160: Portal der Villa Giustiniani bei San Giovanni in Laterano (aus: Bureca/Campisi 2003, S. 69)

FILIUS ANNO IUB. MDCXXXV«. ⁶⁵ (Abb. 2) An der Fassade von San Vincenzo in Bassano tritt noch selbstbewusster das Verb »fecit« hinzu (»VINCENTIUS IUSTINIANUS IOSEPHI FIL. FECIT MDCXXX«), was im geschilderten Kontext wohl als Signatur zu verstehen sein dürfte. ⁶⁶ (Abb. 3)

In einem Aufsatz von 1957 verwies Paolo Portoghesi auf verschiedene erhaltene, jedoch nicht realisierte Entwürfe für die Kirche in Bassano und trug die wichtigsten Daten zur Entstehungsgeschichte zusammen. Der 1620 bewilligte Bau war beim Tod des Marchese 1637 noch unvollendet und wurde erst 1645 geweiht. ⁶⁷ Portoghesi konstatierte eine gewisse Ähnlichkeit zur Fassadengestaltung von Sankt Peter in Rom ⁶⁸ – was mit Giustinianis Einschätzung korrespondiert, der Petersdom sei eine perfekte Architektur, die allen Bauwerken zum Vorbild dienen könne. ⁶⁹

65 PARIGI 2001, S. 618 (Nr. II, 160). Zur Versetzung des Portals (nach 1880) vgl. MINATI 2014, S. 28–29.

66 Abbildung bei PARIGI 2001, S. 620 (Nr. II, 163). Wahrscheinlich war auch die Inschrift des Gartenportals als Signatur gedacht: siehe unten Anm. 83.

67 PORTOGHESI 1957, S. 235–238; CAMPISI 2003, S. 242, Anm. 22.

68 PORTOGHESI 1957, S. 237.

69 GIUSTINIANI 1981, S. 60.



3
 Galleria Giustiniana,
 Bd. II, Tafel 163: Fassade
 der Kirche San Vincenzo
 in Bassano Romano (aus:
 Portoghesi 1957, S. 232)

Im Testament des Marchese von 1630 heißt es, die Kirche solle nach einem Entwurf fertiggestellt werden, der dem Architekten Giacomo Pacifici und dem Maurermeister Niccolò Valle bekannt sei.⁷⁰ Ebenso wie Portoghesi leitete auch Tuderti aus der (relativ entfernten) »Verwandschaft« des Baus mit Sankt Peter die Hypothese ab, der Entwurf für San Vincenzo in Bassano sei als Werk Carlo Madernos (möglicherweise in Kollaboration mit Vincenzo Giustiniani) einzuschätzen.⁷¹

Der eigene Anteil Giustinianis kann höher bewertet werden, wenn man ein bisher nicht mit diesem Bau in Verbindung gebrachtes Vorbild in Betracht zieht: Santa Maria Assunta in Carignano (Abb. 4), eine Genueser Variation von Sankt Peter, ab 1552

70 TUDERTI 1997, S. 47.

71 PORTOGHESI 1957, S. 237; TUDERTI 1997, S. 50–51.

72 DE MARI 1997, S. 211 (wo auch der Bezug zu Sankt Peter betont wird).



4 Genua, Santa Maria Assunta in Carignano, Fassade

von Galeazzo Alessi errichtet.⁷² Bei seinem Genua-Aufenthalt im Jahr 1606 hatte Vincenzo Giustiniani diese Kirche besichtigt und ihren Bezug zum Petersdom explizit vermerkt.⁷³ Sowohl Santa Maria Assunta als auch die Kirche in Bassano liegen auf einem Hügel und sind auf Fernsicht berechnet.⁷⁴ Die schlanke Doppelturmfassade und die Kuppel verleihen ihrer Silhouette besondere Einprägsamkeit. Diese Motive können zwar von Sankt Peter hergeleitet werden, wurden aber in Rom nicht in dieser Weise realisiert – das heißt, die Kirche in Bassano steht dem genuesischen Vorbild näher als dem gemeinsamen Urbild.

73 BIZONI 1995, S. 140 (3.8.1606): »Vi è la chiesa di Santa Maria di Carignano delli signori Sauli: vi sono quattro belle cappelle ogni una con la sua cupola, oltre la cupola di mezzo; s'assomiglia alla chiesa di San Pietro.« Abgesehen davon, dass die Familie Giustiniani aus Genua stammte, war auch Vincenzos Frau Eugenia Spinola Genuesin. Nach dem dokumentierten Genua-Aufenthalt im Jahr 1606 wird der Marchese die Stadt also noch öfters besucht haben.

74 Die Hügellage von San Vincenzo ist gut erkennbar bei PORTOGHESI 1957, S. 232, und wurde auch in dem entsprechenden Stich der *Galleria Giustiniana* betont: PARIGI 2001, S. 621 (Nr. II, 164).

Santa Maria Assunta in Carignano ist die Gentilizkirche der Familie Sauli. Von 1588 bis 1621, also mehr als dreißig Jahre lang, gehörten sowohl Vincenzo Giustinianis Bruder Benedetto als auch Antonmaria Sauli dem Kardinalskollegium an.⁷⁵ Es erscheint daher nur logisch, dass sich die ebenfalls aus Genua stammenden Giustiniani im Sinne freundschaftlicher Rivalität die Familienkirche der Sauli zum Vorbild nahmen und dadurch gleichzeitig auf Sankt Peter und ihre dortige Machtstellung verwiesen. In diesem Zusammenhang ist es wohl nicht unerheblich, dass Benedetto Giustiniani Mitglied jener Kardinalskongregation war, die sich um die Fabbrica von Sankt Peter kümmerte.⁷⁶ Wenngleich er dadurch Kontakt zu Maderno hatte, ist es wahrscheinlicher, dass die genuesischen Allusionen von den Giustiniani selbst ins Konzept des Baus eingebracht wurden.

Im Vergleich zur Fassade von San Vincenzo sind die drei kleinen Paläste, die Vincenzo Giustiniani in seinen Gärten errichten ließ, deutlich strenger und schmuckloser instrumentiert. Paolo Portoghesi bescheinigte der »Rocca« im Park von Bassano (Abb. 5) »arcaismo« und verglich sie mit dem bereits 1580 erbauten Casino der Villa Montalto.⁷⁷ Über das heute nicht mehr existente Lusthaus Giustinianis bei der Porta del Popolo urteilte er aufgrund der Abbildung in der *Galleria Giustiniana*, es habe sich um eine »architettura senza tempo« gehandelt, die auf reduktive Weise toskanische Vorbilder nachahmte.⁷⁸ (Abb. 6) Ähnlich »zeitlos« präsentierte sich das Casino beim Lateran.⁷⁹ (Abb. 7) Diese Austerität entsprach möglicherweise Giustinianis Verständnis von Klassizität, benannte er in *Delle fabbriche* doch als Leitbilder die römische Antike und diejenigen modernen Architekten, die sich mit Vitruv auseinandergesetzt hätten.⁸⁰ Da er im Sinne des *decorum* wünschte, dass die Ornamentik den Zeitläuften und dem Stand des Auftraggebers angemessen sei⁸¹, sollte die Schlichtheit wohl einerseits Ernst und Würde, andererseits aber auch eine gewisse maßvolle Bescheidenheit des Marchese zum Ausdruck bringen.

75 Benedetto Giustiniani war Kardinal von 1586 bis 1621. (<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1586.htm#Giustiniani>), Antonmaria Sauli hingegen von 1588 bis 1623. (<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1586.htm#Giustiniani>), Antonmaria Sauli hingegen von 1588 bis 1623 (<http://www2.fiu.edu/~mirandas/bios1587-ii.htm#Sauli>).

76 BORTOLOZZI 2012, S. 153–154.

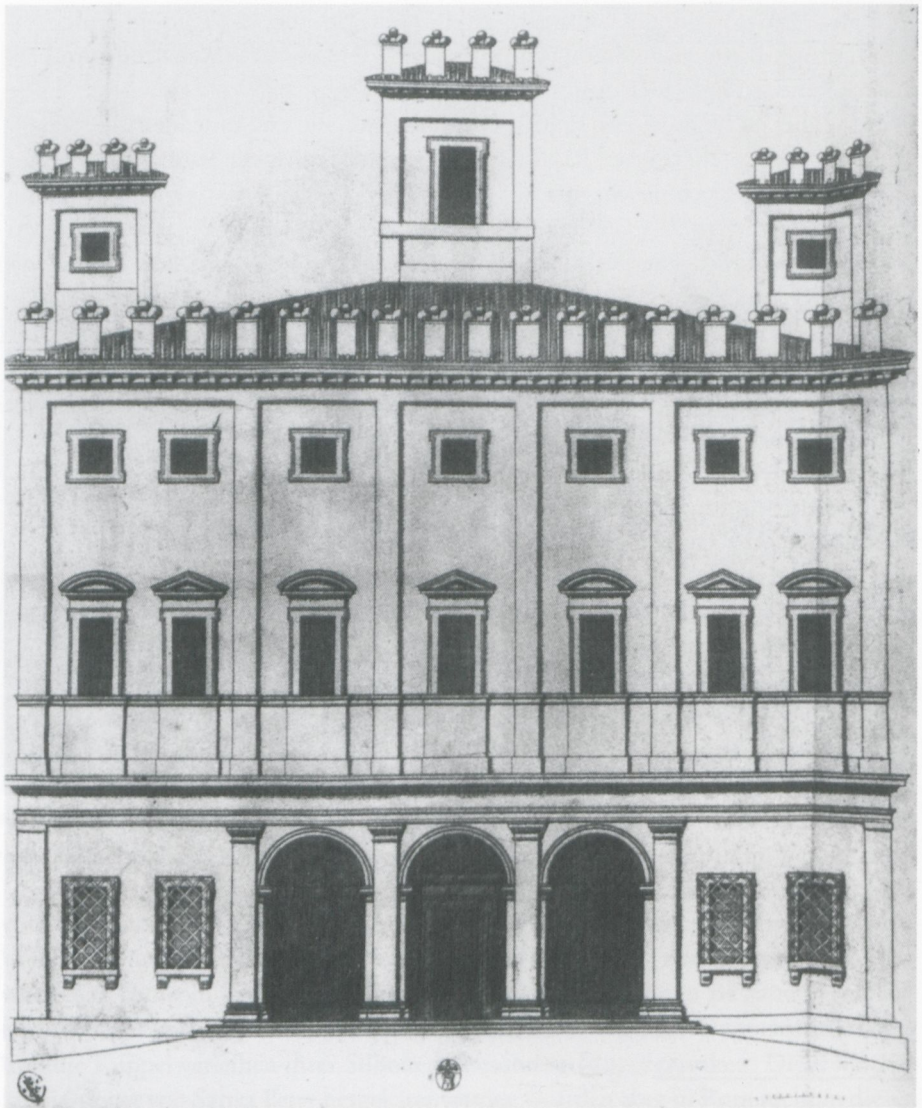
77 PORTOGHESI 1957, S. 234–235.

78 PORTOGHESI 1957, S. 235: »Soprattutto il casino della villa sulla via Flaminia, per quello che può dedursi dalla incisione della *Galleria Giustiniana* che lo reproduce, era una *architettura senza tempo* con una eco di modi toscani impoveriti.« Abbildung des Casino bei PARIGI 2001, 616 (Nr. II, 156); Abbildung der Gesamtanlage bei CAMPISI 2010, 120 (fig. 3).

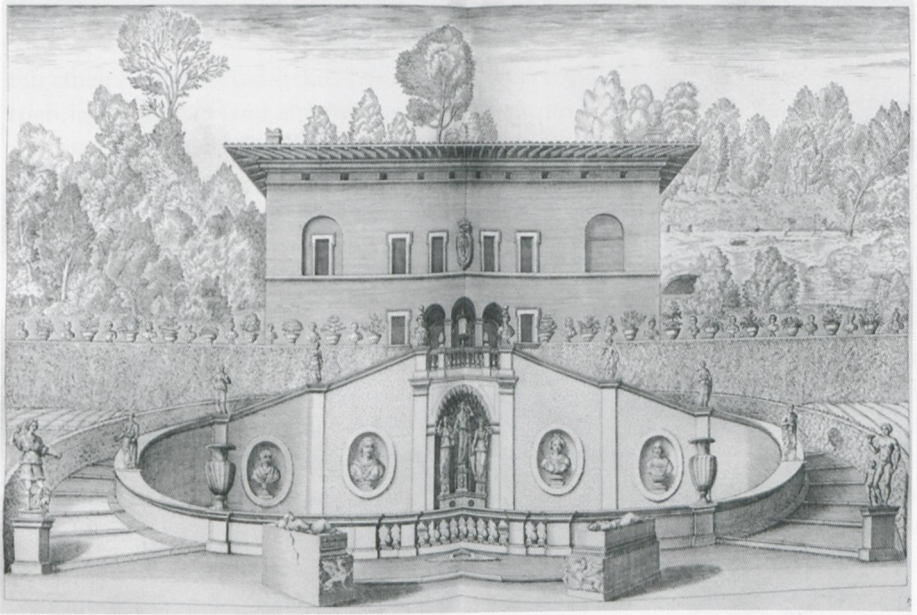
79 Diese Architektur wird traditionell und offenbar ohne dokumentarische Belege Carlo Lambardi zugeschrieben: MINATI 2014, S. 29. Vgl. PARIGI 2001, S. 618 (Nr. II, 158) sowie CAMPISI 2010, S. 120, fig. 4 (Abbildung der Gesamtanlage).

80 GIUSTINIANI 1981, S. 56.

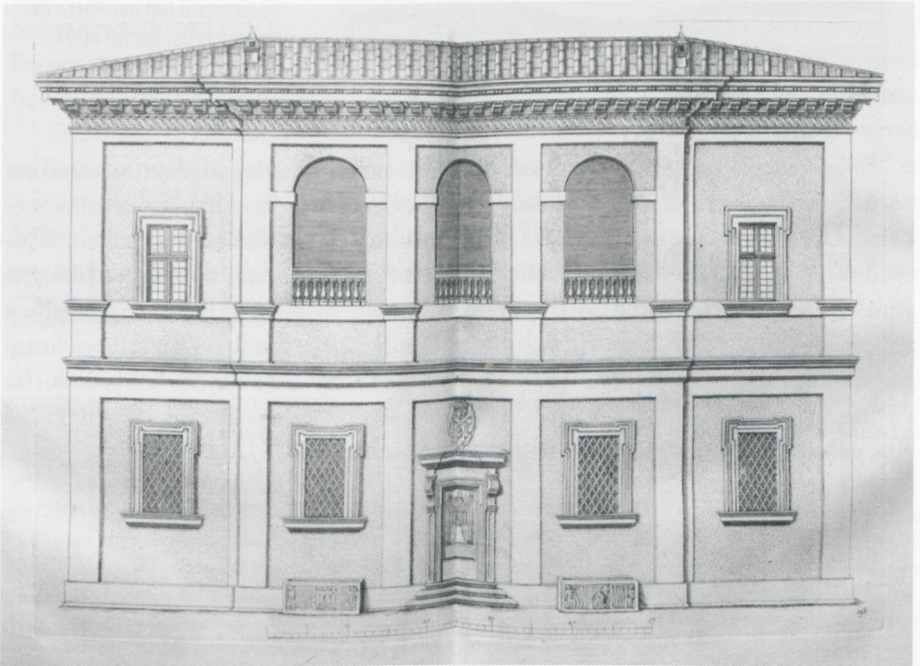
81 Vgl. das Zitat in der folgenden Anmerkung.



5 Galleria Giustiniana, Bd. II, Tafel 161: Fassade der »Rocca« im Park von Bassano Romano (aus: Bureca/Campisi 2003, S. 40)



6 Galleria Giustiniana, Bd. II, Tafel 156: Fassade des Casino Giustiniani bei der Porta del Popolo
 (aus: Bureca/Campisi 2003, S. 70)



7 Galleria Giustiniana, Bd. II, Tafel 158: Fassade des Casino Giustiniani bei San Giovanni in Laterano
 (aus: Bureca/Campisi 2003, S. 69)



8
 Galleria Giustiniana, Bd. II,
 Tafel 153: Portal der Villa
 Giustiniani bei der Porta del
 Popolo (aus: Parigi 2001,
 S. 617)

Eine weitere Kategorie, die Giustiniani in seinen Überlegungen zum *decorum* berücksichtigte, war die Abstimmung auf den Ort.⁸² In seiner Baupraxis scheint er dementsprechend eine hierarchische Differenzierung vorgenommen zu haben: Während die Wohnbauten das würdevolle Zentrum der genannten Parkanlagen bildeten, wurden die untergeordneten Gartenarchitekturen wie Portale und Brunnen wesentlich verspielter gestaltet. Dort durfte sich ein erstaunlich unorthodoxer Einfallsreichtum zeigen. Die moderne Interpretation des klassischen Karyatidenmotivs (Abb. 2) dürfte ebenso auf Ideen des Marchese zurückgehen wie das Portal, das in seinen Sprenggiebel eine gebaute Version des Giustiniani-Wappens integrierte.⁸³ (Abb. 1, 8)

82 GIUSTINIANI 1981, 57: »Di più bisogna avere considerazione agli ornamenti, che siano convenienti, e proporzionati a' luoghi, alle congiunture de' tempi, e alle qualità dell'autore principale della fabbrica [...]«.

83 Das Karyatidenportal wird traditionell dem 1619 verstorbenen Carlo Lambardi zugeschrieben, ist aber inschriftlich auf 1625 datiert: MINATI 2014, S. 29. Die Inschrift »VINCENTIUS IUSTINIANUS JOSEPHI FILIUS ANNO IUB. MDCXXV« dürfte folglich als Signatur zu verstehen sein.

Variationen über das Giustiniani-Wappen

Für einen Amateur-Architekten, der ambitioniert die Nobilitierung seines Hauses betrieb, lag es auf der Hand, sich mit dem Familienwappen, dem Ausweis seiner Nobilität, auseinanderzusetzen. Das Giustiniani-Wappen besteht aus einer dreitürmigen Festung, über der ein bekrönter Adler in der Luft schwebt. (Abb. 1) Der Adler zeigt an, dass Francesco Giustiniani 1413 von König Sigismund in den Ritter- und Grafenstand erhoben wurde, während die Festung nach heutiger Auffassung darauf verweist, dass die Familie einst im Genueser Stadtviertel Castello residierte.⁸⁴ Aber war das auch die Erklärung, die im 17. Jahrhundert Gültigkeit besaß?

Wie eingangs bereits erwähnt, nahm die Insel Chios eine herausgehobene Stellung in der *Galleria Giustiniana* ein. Diesem Handelsstützpunkt verdankte die Familie nicht nur ihren Wohlstand, sondern die einstige »souveräne« Herrschaft über die Insel bildete auch ein wichtiges Argument innerhalb der familiären Nobilitierungsstrategie.⁸⁵ Es ist nun bemerkenswert, dass im Park des Palazzo Giustiniani in Bassano eine Festung auf einer Insel im Miniaturformat angelegt wurde.⁸⁶ Die 1611 erbaute Festung hatte vier Türme an den Ecken und einen in der Mitte – alle mit Zinnen bekrönt, wie es in den Rechnungsdokumenten eigens vermerkt worden ist.⁸⁷ Indem Giustiniani die kleine Burg in einem Wasserbecken platzierte, machte er die Anspielung auf die Insel Chios augenfällig. Möglicherweise handelte es sich um eine idealisierte Nachbildung der Festung Mestà auf Chios. Wie sich auf einer Zeichnung aus den 1630er Jahren erkennen lässt, waren die Stadtmauern von Mestà durch vier Ecktürme befestigt, während sich im Zentrum der Anlage eine zinnenbekrönte Burg befand.⁸⁸ Ferner fällt auf, dass auf der Zeichnung der vordere Turm von Mestà dieselbe Form besitzt wie das stilisierte dreitürmige Kastell, das Teil des Giustiniani-Wappens ist.

Die fünf Türme, die die Miniaturfestung bzw. Mestà auszeichneten, begegneten in Bassano noch an anderer Stelle: auf dem Dach eines Lusthauses, das ab 1607 errichtet wurde.⁸⁹ (Abb. 5) Der Baukörper replizierte das konventionelle Schema einer italienischen Villa; auch die Verbindung einer Villa mit wehrhaft wirkenden Türmen war nicht ungewöhnlich.⁹⁰ Verblüffenderweise wurden jedoch sowohl die Trauflinie

84 GRILLO DI RICARDONE 2006/2007, S. 537, 544.

85 ASSERETO 2001, S. 6–11.

86 Diese Brunnenanlage, der sogenannte *peschierone*, ist u. a. durch eine im Archivio Odescalchi verwahrte Zeichnung dokumentiert, die von Michele Campisi bekanntgemacht wurde (Abb. bei CAMPISI 2003, S. 248).

87 PROIETTI/ SCATIZZI 2010, S. 141.

88 PAPACOSTA 2007, S. 374–375, hat diesen Plan publiziert und auf die Zeit »1632–38« datiert, ohne aber auf den Bezug zum Giustiniani-Wappen hinzuweisen. In PAPACOSTA 2005, 254, setzt sie das Wappen jedoch in Bezug zu den »pirghi che in quel periodo (XVII–XVIII secolo) caratterizzavano il territorio di Chios«.

89 Zum Baubeginn im Jahr 1607: PROIETTI/SCATIZZI 2010, S. 138. Der Umstand, dass der Stich nur drei der fünf Türme zeigt, wird unten noch genauer kommentiert.

90 CAMPISI 2003, S. 243/244 (speziell 243, Anm. 24). Er verweist u. a. auf das Vorbild der Villa Trissino in Vicenza, wo die Türme jedoch nicht auf dem Dach angebracht sind, sondern den Baukörper einrahmen.

des Daches als auch die Türme mit pseudomittelalterlichen Zinnen versehen. Wenn gleich im 19. Jahrhundert vier der fünf Türme wieder abgetragen wurden⁹¹, sind noch heute der mittlere Turm und die Zinnen gut erkennbar.⁹² In den Baudokumenten wird das Gebäude als »Rocca« bezeichnet⁹³, das heißt als Festung. Ganz bewusst wollte Vincenzo Giustiniani also eine mittelalterliche Bautypologie zitieren.

Ein Stich der *Galleria Giustiniana* verdeutlicht, wie Baronalpalast und Rocca aufeinander bezogen waren: Von der Loggia im ersten Obergeschoss des Palastes bot sich ein grandioser Ausblick auf den weitläufigen Park, als dessen abschließender Blickpunkt am Ende der schnurgeraden Hauptachse die Rocca erschien.⁹⁴ Der Weg, der zwischen beiden Gebäuden verläuft, wurde im ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts angelegt.⁹⁵ Wie Giustiniani in seinem Architekturtraktat betonte, hatte er sehr umfangreiche und kostspielige Erdarbeiten durchführen lassen, um dem Gelände diese symmetrische Struktur zu verleihen.⁹⁶ Die Rocca war demnach Teil einer theatralischen Perspektive, die die Kontrolle des Marchese über sein Terrain eindrucksvoll in Szene setzte.

In einer Beschreibung von 1638 heißt es explizit, die Rocca besitze fünf Türme, um das Wappen der Familie Giustiniani darzustellen (»cinque torrette in cima che rappresentano l'arme dell'Illustrissima Famiglia Giustiniana«).⁹⁷ Die Fünzfzahl der Türme sollte wohl auf die fünftürmige Festung Mestà auf Chios verweisen. In der *Galleria Giustiniana* erscheint die Rocca hingegen nur mit drei Türmen (Abb. 5), um den heraldischen Bezug zur dreitürmigen Festung des Wappens auf dem Frontispiz darzulegen. (Abb. 1)

Die ungewöhnliche Idee, die Blickachse mit einem gebauten Wappen abzuschließen, dürfte sich von der Villa Aldobrandini in Frascati herleiten.⁹⁸ Dort gibt es hinter dem Hauptgebäude eine architektonische Brunnenanlage, über der sich ein gebautes emblematisches Zeichen erhebt: die herkulischen Doppelsäulen. Die mit Aldobrandini-Heraldik dekorierten Säulen bilden den Blickfang, der die Perspektive beschließt, wenn man von der Loggia aus auf den Garten schaut. Sie spielen auf die herkulischen Aufgaben des Villenbesitzers an, der als päpstlicher Nepot Clemens

91 Dass es ursprünglich fünf Türme waren, geht eindeutig aus einem Inventar hervor: PROIETTI/SCATIZZI 2010, S. 143. PORTOGHESI 1957, S. 233, vermutete, dass die Entfernung der Türme nach dem Verkauf des Palastes an die Odescalchi erfolgte, um die heraldische Anspielung auf das Giustiniani-Wappen zu beseitigen. Der Verkauf erfolgte am 9.12.1854 (BURECA/CAMPISI 2003, S. 17).

92 Abbildungsmaterial bei BURECA/CAMPISI 2003, S. 34, 51, 53, 55.

93 PORTOGHESI 1957, S. 233; PROIETTI/SCATIZZI 2010, S. 143.

94 Abbildung bei PARIGI 2001, S. 619 (Nr. II, 162); BURECA/CAMPISI 2003, S. 58.

95 PROIETTI/SCATIZZI 2010, S. 138–140 (Beginn der Arbeiten 1602). CAMPISI 2010, S. 131, meint aber, dass der gesamte Weg erst 1607 Gestalt annahm.

96 GIUSTINIANI 1981, S. 52.

97 PROIETTI/SCATIZZI 2010, S. 143.

98 Möseneder diskutiert verschiedene »gebaute Devisen« des 16. Jahrhunderts, darunter auch die herkulischen Doppelsäulen (MÖSENER 1982, S. 156–171), geht in diesem Kontext aber nicht auf die Giustiniani-Rocca ein. Unter den von ihm genannten Beispielen steht die Villa Aldobrandini dem Konzept Giustinianis am nächsten. Vgl. JOHNSON 1981, S. 33–34.

VIII. Aldobrandini beim Regieren unterstützte.⁹⁹ Da Vincenzo Giustiniani ebenfalls Clemens VIII. gedient hatte (als päpstlicher Schatzmeister)¹⁰⁰, besaß es eine gewisse Logik, dass er sich gerade an diesem Vorbild orientierte.

Vincenzo Giustinianis Rocca in Bassano war folglich gleich in mehrfacher Hinsicht Teil einer Nobilitierungsstrategie: Sie setzte sein Wappen monumental in Szene, veranschaulichte als Endpunkt einer sehr langen, von Giustiniani neu angelegten Achse seine Kontrolle über sein Territorium und verwies zudem im Sinne einer freundschaftlichen Rivalität auf die Papstfamilie Aldobrandini, die Vincenzos Karriere entscheidend gefördert hatte. Der Marchese nahm sich ihre Villengestaltung zum Vorbild, um seine soziale Ebenbürtigkeit zu suggerieren.

Der interessante Gedanke, das Familienwappen in Bassano in verschiedenen Maßstäben zu präsentieren (im Miniaturformat auf einer Insel und in monumentaler Größe als Rocca), sollte schließlich noch eine weitere Steigerung erfahren. In seinem Testament verpflichtete der Marchese Giustiniani seinen Erben, bei der Kirche San Vincenzo eine Siedlung für die Landleute seines Territoriums zu errichten.¹⁰¹ Im Giustiniani-Archiv befinden sich einige diesbezügliche Pläne, die leider undatiert sind, aber möglicherweise noch von Vincenzo selbst stammen.¹⁰² Ein Blatt zeigt am oberen Rand die Kirche, darunter einen halbkreisförmigen Vorplatz und schließlich die Siedlung, deren Aufbau an ein Kastell erinnert, da die äußeren Häuserreihen die inneren wehrhaft zu umschließen scheinen.¹⁰³ (Abb. 9) Noch deutlicher wird der Bezug zur Rocca bzw. Festung der Giustiniani jedoch in einem weiteren Entwurf. (Abb. 10) Dass es sich hier ebenfalls um ein Projekt für die Siedlung handelt, erkennt man einerseits an den kleinen Quadraten, die für die einzelnen Häuser stehen, andererseits an dem halbrunden Kirchenvorplatz am oberen Rand der Zeichnung. Um die Kontrolle des Marchese über sein Territorium zu visualisieren, sollten die Häuser so angeordnet werden, dass sie die Rocca des Giustiniani-Wappens nachbildeten!

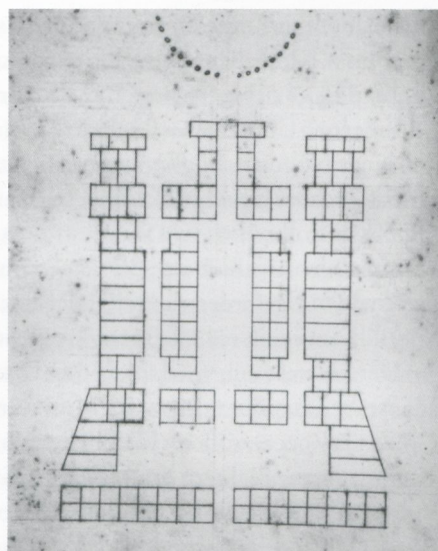
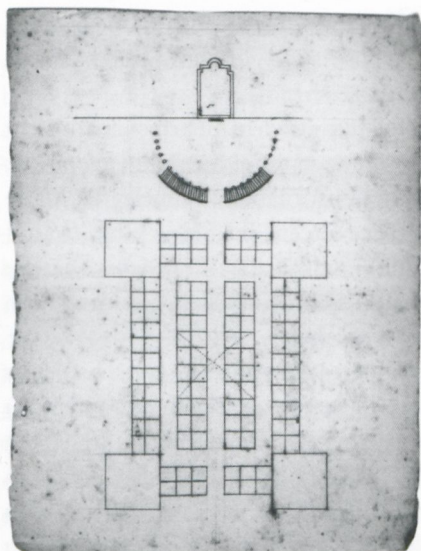
99 Ausführlich zu Baugeschichte, Funktion und Auftraggeber der Anlage: D'ONOFRIO 1963.

100 FECCI/BORTOLOTTI/BRUNI 2001, S. 367/368.

101 PORTOGHESI 1957, S. 237.

102 Die Pläne wurden bekanntgemacht durch CAMPISI 2003, S. 238–240.

103 Diese Zeichnung sowie die im folgenden besprochene wurden erstmals publiziert von CAMPISI 2003, S. 238, 240. Campisi vermutet, dass die vier quadratischen Strukturen an den Ecken der Siedlung (Abb. 13) Türme sein sollen (ebd., S. 244). Das ist jedoch unwahrscheinlich, da ihre Grundfläche größer als diejenige der Kirche ist.



9 Entwurf für eine Siedlung unterhalb der Kirche San Vincenzo in Bassano Romano (aus: Campisi 2003, S. 238)

10 Entwurf für eine Siedlung unterhalb der Kirche San Vincenzo in Bassano Romano (aus: Campisi 2003, S. 240)

Vincenzo Giustiniani als »Konzeptkünstler«

Aus heutiger Perspektive ordnen sich die beschriebenen Werke in den Kult des omnipräsenten Herrscherwappens ein, der im 17. und 18. Jahrhundert an praktisch allen europäischen Höfen bis zum Überdruß betrieben wurde. Es gilt jedoch zu bedenken, dass Giustinianis Erfindungen ganz am Anfang dieser Entwicklung standen. Um 1600 begann man gerade erst damit, Wappen zu monumentalisieren und sie in neue Kontexte zu überführen – vielleicht begünstigt durch den Umstand, dass die Wappenzeichen Sixtus' V. (die »Monti« der Peretti di Montalto) mit den Hügeln Roms parallelisiert werden konnten. Clemens VIII. verlieh seinem Wappen riesenhafte, illusionistische Präsenz an der Decke der vatikanischen Sala Clementina¹⁰⁴, während sein Kardinalnepot Pietro Aldobrandini das bereits erwähnte gebaute Emblem realisierte. Gebaute Wappen waren zu dieser Zeit noch eine Rarität¹⁰⁵ – und erst recht die Idee, eine Siedlung auf wappenförmigem Grundriss zu errichten.¹⁰⁶

104 OY-MARRA 2005, S. 16–19, 30–31.

105 Auf der Tagung »La Grande Bellezza« (Marburg, 19./20.6.2015) stellte Lothar Sickel ein nicht realisiertes Projekt für ein gebautes Wappen vor, das Giovan Giorgio Cesarini vor seiner Villa bei San Pietro in Vincoli errichten wollte (vor 1585, SICKEL 2015). Bei Santa Maria delle Grazie in Gravina (Apulien) überspannt das Giustiniani-Wappen die gesamte Fassade: CALVESTI/MANIERI-ELIA 1971, S. 95, Abb. 262/266; PAPACOSTA 2005, S. 253–254. Auftraggeber war ein Bischof namens Vincenzo Giustiniani, ein entfernter Verwandter unseres Marchese. (Zu diesem Verwandtschaftsverhältnis vgl. LERCARI 2005, S. 89, und WEBER/ BECKER 1999, II/1, S. 470–480.) Da die Entstehungs-

Vincenzo Giustiniani schätzte das Neuartige und Ungewöhnliche. Er zählte zu den ersten Förderern Caravaggios und engagierte sich für zahlreiche, heute hochberühmte Künstler, die damals ganz am Beginn ihrer Karriere standen.¹⁰⁷ In Bassano bot er Paolo Guidotti Borghese die Möglichkeit, ein höchst originelles, bizarres Deckenfresko zu gestalten¹⁰⁸ und ließ Francesco Albani einen illusionistischen Phaethon-Sturz malen, der sowohl symbolisch als auch formal die traditionelle Ordnung auflöste.¹⁰⁹ Entsprechend negierte und subvertierte das Ausstellungskonzept im Palazzo Giustiniani in Rom konventionelle Ordnungssysteme. Während die gestochene *Galleria Giustiniana* die Antikensammlung in quasi-wissenschaftlicher, wohlgeordneter Manier präsentierte, wurde im realen Galerieraum die Hierarchie der Götter invertiert und ironisch gebrochen.¹¹⁰ Die beiden so unterschiedlichen Galeriekonzepte lassen auf eine direkte Intervention Vincenzo Giustinianis schließen. Die Gliederung der *Galleria*-Publikation dürfte dem Konzept des Kurators Sandrart zu verdanken sein, während die ganz anders geartete Ausstellung im Galerieraum Giustinianis eigene Ästhetik reflektierte. Er gehörte zu den Pionieren eines neuartigen Ausstellungswesens, das in erster Linie *meraviglia* bzw. (Er)Staunen hervorrufen wollte.¹¹¹

Ein zentrales Mittel zur Erzeugung von *meraviglia* war der *concettismo*, das heißt eine von der barocken Literatur und Emblematik inspirierte Denkweise, die neue, überraschende Bedeutungen durch das Zusammenführen möglichst heterogener Elemente zu generieren suchte. Der Rezipient sollte dazu angeregt werden, mentale Begrenzungen zu überschreiten und neuartige Verbindungen zwischen bisher Getrenntem zu konstruieren.¹¹² Gerade diese konzeptuelle Originalität kennzeichnet meines Erachtens das Künstlertum Vincenzo Giustinianis.

Wie der Marchese in seinem Traktat *Delle fabbriche* deutlich machte, ging es ihm um die Balance von Tradition und Innovation. Zum einen betonte er das Kriterium der Angemessenheit (*decorum*) und die Bedeutung der »buone regole«, zum anderen

geschichte der Fassade ungeklärt ist, lässt sich eine mögliche Beteiligung des Marchese am Entwurf nur vermuten. Einer Inschrift zufolge war das untere Drittel der Fassade 1602 fertiggestellt (CALVESI/MANIERI-ELIA 1971, S. 95). Hierbei handelt es sich um eine konventionelle rustizierte Kirchenfront; die heraldische Umdeutung zur Giustiniani-Rocca und die Hinzufügung des Adlers in der oberen Fassadenhälfte können das Resultat einer späteren Planänderung gewesen sein.

106 Vergleichbare Ideen lassen sich im barocken Festwesen greifen. Beispielsweise wurde 1620 die Piazza Castello in Turin durch Hecken gegliedert, die von oben betrachtet den Namenszug der Fürstin wiedergaben (KESSEL 1995, S. 28).

107 Vgl. dazu DANESI SQUARZINA 2001.

108 STRUNCK 2003, S. 166–171.

109 Galeriegewölbe wurden damals oft durch ein gemaltes architektonisches Gliederungssystem unterteilt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist die römische *Galleria Farnese*, die im *Camerino di Diana* des Palazzo Giustiniani in Bassano zitiert wurde (STRUNCK 2003, S. 171–177). In der angrenzenden Galerie ließ Vincenzo Giustiniani dieses bewährte System jedoch auflösen, indem Francesco Albani eine – damals in Galeriegestaltungen neuartige – komplette illusionistische Deckenöffnung fingierte. Diese formale Auflösung korrespondiert mit der Thematik des Freskos, hielt Phaethon sich doch nicht an die vom Vater vorgegebenen Regeln (ebd., 177–190).

110 STRUNCK 2001B.

111 STRUNCK 2014, S. 219–227.

112 Vgl. ebd., S. 227–228.

empfahl er neuartige Erfindungen (»invenzioni«), die aus dem Gewöhnlichen herausstechen sollten (»alquanto fuori dell'ordinario«).¹¹³ Dies lässt sich beispielsweise auf die Rocca in Bassano beziehen: Einerseits handelt es sich bei diesem »gebauten Wappen« um eine unkonventionelle Architektur, andererseits kann die Verwendung von neomittelalterlichen Zinnen durchaus auf das große Vorbild von Michelangelos Porta Pia und somit auf »buone regole« zurückgeführt werden. Vor allem aber ist jene Ornamentierung dem Bauherren angemessen, handelte es sich bei den Giustiniani doch um eine alte Familie, die eine Festung im Wappen führte.

Indem der Marchese das Wappen der Familie in vielfältige ungewohnte Kontexte, beispielsweise in einen Gartenbrunnen, einen Siedlungsgrundriss oder ein begehbares Gebäude »übersetzte«, praktizierte er die für den *concettismo* charakteristische Grenzüberschreitung. Ziel war das ästhetische und intellektuelle Vergnügen des Rezipienten, das durch die witzige Verbindung bislang getrennter Sphären erzeugt werden sollte.

Literatur

- AGO 2014: Ago, Renata: Splendor and Magnificence, in: Display of Art in the Roman Palace 1550–1750, hg. von Gail Feigenbaum und Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, S. 62–72.
- ASSERETO 2001: Assereto, Giovanni: I Giustiniani. Quattro secoli di ricchezza, in: FUSCONI 2001, S. 5–14.
- AURIGEMMA 2001: Aurigemma, Maria Giulia: Vincenzo Giustiniani: Manuskripte und Ausgaben, in: Danesi Squarzina 2001, S. 167–172.
- BALDRIGA 2001: Baldriga, Irene: Vincenzo Giustinianis Persönlichkeit im Spiegel seiner Bibliothek, in: Danesi Squarzina 2001, S. 73–80.
- BANTI 1942: Banti, Anna (Hg.): Europa millesecentesei. Diario di viaggio di Bernardo Bizoni, Mailand/Rom 1942.
- BELLORI 1976: Bellori, Giovan Pietro: Nota delli Musei, Librerie, Gallerie & ornamenti di Statue, e pitture, né Palazzi, nelle Case, e né Giardini di Roma (1664), hg. v. Emma Zocca, Rom 1976.
- BERNINI 1999: Bernini, Domenico: Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini, Rom 1713, Reprint Perugia 1999.
- Bernstorff 2010: Bernstorff, Marieke von: Agent und Maler als Akteure im Kunstbetrieb des frühen 17. Jahrhunderts. Giovan Battista Crescenzi und Bartolomeo Cavarozzi, München 2010.
- BIZONI 1995: Bizoni, Bernardo: Diario di viaggio di Vincenzo Giustiniani, hg. v. Barbara Agosti, Porretta Terme 1995.
- BORTOLOZZI 2012: Bortolozzi, Anna: Giovan Battista Ricci e Benedetto Giustiniani nel portico di San Pietro in Vaticano, in: Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes, hg. v. Alessandro Brodini / Giovanna Curcio, Rom 2012, S. 149–157.

113 GIUSTINIANI 1981, S. 57, 59–60.

- BURECA 2003: Bureca, Agostino (Hg.): *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano, dalla Storia al Restauro*, Rom 2003.
- BURECA/CAMPISI 2003: Bureca, Agostino / Michele Campisi: *La Villa di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano. Per una disciplina dell'uso, restauro e valorizzazione*, in: BURECA 2003, S. 17–126.
- BURIONI 2008: Burioni, Matteo: *Die Renaissance der Architekten. Profession und Souveränität des Baukünstlers* in Giorgio Vasaris Viten, Berlin 2008.
- CALVESI/MANIERI-ELIA 1971: Calvesi, Maurizio / Manieri-Elia, Mario: *Architettura barocca a Lecce e in terra di Puglia*, Mailand/Rom 1971.
- CAMPISI 2003: Campisi, Michele: *Il discorso sulle fabbriche. Motivi per un Giustiniani architetto*, in: BURECA 2003, S. 237–254.
- CAMPISI 2010: Campisi, Michele: *Il giardino di Vincenzo Giustiniani a Bassano Romano: la Villa del Seicento, ragioni e passioni*, in: *Bollettino d'arte*, 95, 2010, S. 119–136.
- D'ONOFRIO 1963: D'Onofrio, Cesare: *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Rom 1963.
- DANESI SQUARZINA 2001: Danesi Squarzina, Silvia (Hg.): *Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie (Ausst.-Kat. Rom/Berlin)*, Mailand 2001.
- DANESI SQUARZINA 2003: Danesi Squarzina, Silvia: *La collezione Giustiniani*, 3 Bde., Turin 2003.
- DE MARI 1995/97: De Mari, Nicolò: *La basilica di Carignano e il Gesù di Piazza Matteotti. Tipologia e committenza nella Genova del Cinquecento*, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 25/30, 1995/97, S. 211–218.
- DE' SEBASTIANI 1683: De' Sebastiani, Pietro: *Viaggio curioso de' palazzi, e ville più notabili di Roma (...)*, Rom 1683.
- EICHE 1985: Eiche, Sabine: *On the Background of Pomarancio's »S. Nicola da Tolentino Interceding for the Souls in Purgatory« (S. Agostino, Pesaro) and a Drawing for the Villa Imperiale*, in: *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, hg. von Andrew Morrogh u. a., Florenz 1985, S. 191–201.
- FECI/BORTOLOTTI/ BRUNI 2001: Feci, Simona/ Bortolotti, Luca / Bruni, Franco: *Giustiniani, Vincenzo*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 57, Rom 2001, S. 366–377.
- FUSCONI 2001: Fusconi, Giulia (Hg.): *I Giustiniani e l'Antico (Ausst.-Kat. Rom)*, Rom 2001.
- GALLOTTINI 1988: Gallottini, Angela: *Le sculture della collezione Giustiniani. I. Documenti*, Rom 1998.
- GIUSTINIANI 1981: Giustiniani, Vincenzo: *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. v. Anna Banti, Florenz 1981.
- GIUSTINIANI 2005: Giustiniani, Enrico (Hg.): *Dai Giustiniani all'Unione Europea: un percorso continuo*, Bassano Romano 2005.
- GRILLO DI RICALDONE 2005: Grillo di Ricaldone, Stefano: *I Giustiniani: »cives« e »reges«*. *Le distinzioni nobiliari del ceto dirigente Genovese dall'età comunale ai riconoscimenti della regia Consulta Araldica*, in: *GIUSTINIANI 2005*, S. 29–41.
- GRILLO DI RICALDONE 2006/07: Grillo di Ricaldone, Stefano: *Appunti di araldica giustiniana*, in: *Giornale storico della Lunigiana e del Territorio Lucense*, 57/58, 2006/2007, S. 534–546.
- JOHNSON 1981: Johnson, Kevin Orlin: *Il n'y a plus de Pyrénées: the iconography of the first Versailles of Louis XIV*, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 98, 1981, S. 29–40.
- KESSEL 1995: Kessel, Lydia: *Festarchitektur in Turin zwischen 1713 und 1773. Repräsentationsformen in einem jungen Königtum*, München 1995.
- KRUFTE 1985: Krufte, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1985.

- KUHN-FORTE 2012: Kuhn-Forte, Brigitte: Die »höchste Vollkommenheit [...] der in weißen Marmelstein gebildeten antichen Statuen zu Rom«. Sandrart und die Antike, in: SCHREURS 2012, S. 73–86.
- LANGEDIJK 1987: Langedijk, Karla: The Portraits of the Medici: 15th–18th Centuries, 3 Bde., Florenz 1981–1987.
- LERCARI 2005: Lercari, Andrea: La vicenda storica dell'albergo Giustiniani: dalla fazione popolare al patriziato sovrano della Repubblica di Genova, in: GIUSTINIANI 2005, S. 43–155.
- LIPPMANN 2011: Lippmann, Wolfgang: Don Giovanni de' Medici – Artilleriegeneral in habsburgischen Diensten und kaiserlicher Festungsbaumeister: ein Beitrag zu seinen Leistungen als Architekturdilettant in Wien und den ungarischen Grenzgebieten, in: Römische Historische Mitteilungen, 53, 2011, S. 151–188.
- MAGNANIMI/ZUCCARI 1993: Magnanimi, Giuseppina / Zuccari, Alessandro: Palazzo Vento-Giustiniani, in: Roma di Sisto V. Le arti e la cultura, hg. v. Maria Luisa Madonna, Rom 1993, S. 317–323.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2011: Mazzetti di Pietralata, Cecilia: Joachim von Sandrart (1606–1688). I disegni, Mailand 2011.
- MINATI 2014: Minati, Monica: Il Casino Giustiniani Massimo al Laterano, Mailand 2014.
- MÖSENER 1982: Möseneder, Karl: »Aedificata poesis«. Devisen in der französischen und österreichischen Barockarchitektur, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 35, 1982, S. 139–175.
- OY-MARRA 2005: Oy-Marra, Elisabeth: Profane Repräsentationskunst in Rom von Clemens VIII. Aldobrandini bis Alexander VII. Chigi. Studien zur Funktion und Semantik römischer Deckenfresken im höfischen Kontext, München/Berlin 2005.
- PALLOTTINO 1990: Pallottino, Elisabetta: »Incrostature« romane tra Cinquecento e Seicento. Travertini, laterizi, colle e stucchi nella lettera sull'architettura di Vincenzo Giustiniani, in: Ricerche di Storia dell'arte, 41–42, 1990, S. 76–108.
- PAPACOSTA 2005: Papacosta, Paraskevi: Sulle tracce dei Giustiniani, nella storia dell'architettura di Chios, Bassano romano, Gravina in Puglia e Caprarica di Lecce, in: GIUSTINIANI 2005, S. 227–263.
- PAPACOSTA 2007: Papacosta, Paraskevi: Un percorso nelle antiche *Terre* dei Giustiniani: retrospettiva e approfondimento sui temi architettonici del 1° convegno di studi a Bassano Romano, in: Bassano Romano – Chios. Antichi legami e nuovi percorsi nello spirito europeo, hg. v. Enrico Giustiniani und Paraskevi Papacosta, Rom 2007, S. 345–404.
- PARIGI 2001: Parigi, Paolo: Le stampe della *Galleria Giustiniana* nell'esemplare della Biblioteca Casanatense. Schede tecniche bibliografiche, in: Fusconi 2001, S. 511–622.
- POGGI 2007: Poggi, Lisa: Un viaggiatore aristocratico del '600. Il Marchese Vincenzo Giustiniani, Florenz 2007.
- PORTOGHESI 1957: Portoghesi, Paolo: Il palazzo, la villa, e la chiesa di S. Vincenzo a Bassano, in: Bollettino d'arte, 42, 1957, S. 222–240.
- PREIMESBERGER 2002: Preimesberger, Rudolf: Liebe zu Skulptur und Malerei. Vincenzo Giustiniani (1564–1637): Ein Sammler und seine Sammlung, in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier (Ausst.-Kat. München / Köln), Wolfratshausen 2002, S. 99–109.
- PREIMESBERGER 2001: Preimesberger, Rudolf: Paragone-Motive und theoretische Konzepte in Vincenzo Giustinianis *Discorso sopra la Scultura*, in: DANESI SQUARZINA 2001, S. 50–56.
- PROIETTI/SCATIZZI 2010: Proietti, Fiorella/Scatizzi, Piero: Il giardino dei Giustiniani a Bassano »di Sutri« attraverso la cartografia e le fonti d'archivio dal XVI al XIX secolo, in: Bollettino d'arte, 95, 2010, S. 137–164.

- QUINTERIO 1989: Quinterio, Francesco: Profilo storico, in: I Palazzi del Senato. Palazzo Giustiniani, Rom 1989, 41–104, S. 183–206.
- ROSENBAUM 2010: Rosenbaum, Alexander: Der Amateur als Künstler. Studien zu Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Berlin 2010.
- ROSSINI 1693: Rossini, Pietro: Il Mercurio Errante (...), Rom 1693.
- SALERNO 1960: Salerno, Luigi: The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani, in: The Burlington Magazine, 102, 1960, S. 21–27, 93–104, S. 135–148.
- SCAMOZZI 1997: Scamozzi, Vincenzo: L'Idée della architettura universale. Reprint der Ausgabe Venedig 1615, hg. v. Werner Oechslin, Verona 1997.
- SCHREURS 2012: Schreurs, Anna (Hg.): Unter Minervas Schutz. Bildung durch Kunst in Joachim von Sandrarts *Teutscher Academie* (Ausst.-Kat. Herzog August Bibliothek), Wolfenbüttel 2012.
- SICKEL 2015: Sickel, Lothar: Erbe der Caesaren. Giovan Giorgio Cesarini und die letzte intakte Säule vom Forum Trajans, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 42, 2015, S. 127–151.
- SIMO 1981: Simo, Melanie L.: Vincenzo Giustiniani: his Villa at Bassano di Sutri, near Rome, and his »Instructions to a Builder and Gardener«, in: Journal of Garden History, 1, 1981, S. 253–270.
- SIRÉN 1914: Sirén, Osvald: Nicodemus Tessin D. Y: Studieresor i Danmark, Tyskland, Holland, Frankrike och Italien, Stockholm 1914.
- STEWERING 2001: Stewering, Roswitha: La genesi della Galleria Giustiniana, in: Fusconi 2001, S. 71–79.
- STRUNCK 2001: Strunck, Christina: Vincenzo Giustinianis »humor peccante«. Die innovative Antikenpräsentation in den beiden Galerien des Palazzo Giustiniani zu Rom, ca. 1630–1830, in: Danesi Squarzina 2001, S. 105–114.
- STRUNCK 2001B: Strunck, Christina: La sistemazione seicentesca delle sculture antiche. La *Galleria Giustiniana* e la galleria di palazzo Giustiniani a confronto, in: FUSCONI 2001, S. 57–70.
- STRUNCK 2003: Strunck, Christina: Identità vere e finte nel programma decorativo del palazzo di Bassano. Albani, Domenichino, Tempesta, Castello e Guidotti dipingono per Vincenzo Giustiniani, in: BURECA 2003, S. 147–192.
- STRUNCK 2010: Strunck, Christina: Die Galerie in der Literatur. Historische Quellen zur Definition, architektonischen Gestalt, idealen Ausstattung und Funktion von Galerien, in: Europäische Galeriebauten. Galleries in a Comparative European Perspective (1400–1800), hg. v. Christina Strunck und Elisabeth Kieven, München 2010, S. 9–32.
- STRUNCK 2014: Strunck, Christina: *Concettismo* and the Aesthetics of Display: The Interior Decoration of Roman Galleries and *Quadrerie*, in: Display of Art in the Roman Palace 1550–1750, hg. v. Gail Feigenbaum und Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, S. 217–228.
- TOESCA 1957: Toesca, Ilaria: Note sulla storia del palazzo Giustiniani a San Luigi dei Francesi, in: Bollettino d'arte, 42, 1957, S. 296–308.
- TOTTI 1638: Totti, Pompilio: Ritratto di Roma moderna, Rom 1638.
- TUDERTI 1997: Tuderti, Cleto: La Chiesa monumentale di S. Vincenzo Martire a Bassano Romano, in: Inter fratres, 47, 1997, S. 45–91.
- VAN ECK 2007: van Eck, Caroline: Classical Rhetoric and the Visual Arts in Early Modern Europe, Cambridge 2007.
- WEBER/BECKER 1999: Weber, Christoph / Becker, Michael: Genealogien zur Papstgeschichte. Zweiter Teil, Stuttgart 1999.