

# DER PROGRAMMENTWURF ZUR DEKORATION DES DOGENPALASTES NACH DEM BRAND VOM 20. DEZEMBER 1577\*

von Wolfgang Wolters

*Meinem Vater*

Jeder Besucher, der die Gemäldezyklen der Sala del Maggior Consiglio und der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast studieren möchte, kann sich dabei einer ausführlichen Erklärung bedienen, die der Florentiner Camaldulensermonch Girolamo Bardi 1587 zum ersten Mal unter dem Titel „Dichiaratione di tutte le Istorie che si contengono nei quadri posti nuovamente nelle Sale dello Scrutinio e del Gran Consiglio del palagio ducale della Serenissima Repubblica di Vinegia...“ herausgab.<sup>1</sup> In diesem handlichen, leider selten gewordenen Büchlein werden ausführlich die Themen der Bilder, die nach dem Brand vom 20. Dezember 1577 ausgewählt wurden, sowie die Zuordnung der Bilder zu Zyklen und deren geistreiche Verknüpfung zum Programm erläutert. Diese mehrfach wiederaufgelegte Erläuterung des Programms, die noch während der Wiederherstellungsarbeiten an den verbrannten Dekorationen zum ersten Mal erschien, war bisher die früheste schriftliche Quelle unserer Kenntnis vom Programm dieser Malereien. Glücklicherweise sind uns jedoch in venezianischen Bibliotheken zwei Abschriften des Programmentwurfs erhalten, den die venezianischen Nobili Giacomo Marcello und Giacomo Contarini, beraten von Girolamo Bardi, bald nach dem Brand verfassten, und der sich im Umfang und in den Formulierungen von Bardis „Dichiaratione“ unterscheidet.<sup>2</sup> Dass Bardis publizierte Erklärung nicht, wie zu vermuten wäre und wie Bardis Formulierungen vortäuschen, den Stand der Dekoration von 1587 beschreibt, sondern den Plan zur Rekonstruktion unabhängig vom Fortschreiten der Arbeit als *fait accompli* wiedergab, ist bekannt.

\* Die vorliegende Arbeit entstand neben meinem Studium der gotischen Skulptur Venedigs, das mir durch ein Venedig-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft ermöglicht wurde. Dieser Institution gilt mein besonderer Dank. Prof. Giovanni Mariacher gab freundlicherweise die Erlaubnis, das Manuskript des Museo Civico Correr zu publizieren. Ich erinnere mich gerne an Gespräche mit Peter Eikemeier und Christian Lenz, deren Anregungen und Kritik diese Arbeit viel verdankt. Norbert Huse war so freundlich, das Manuskript meiner Arbeit zu lesen und an mehreren Stellen auf notwendige Klärungen zu dringen. Dank schulde ich weiterhin Dott.ssa Lia Briziolo von der Biblioteca Nazionale Marciana, deren grosse Kenntnis und geduldige Hilfsbereitschaft meine Arbeit sehr gefördert haben.

<sup>1</sup> Bardis „Dichiaratione“ ist in mehreren Auflagen, auch verbunden mit anderen Schriften, erschienen. Vergl. hierzu die ausführlichen bibliographischen Angaben bei *Emmanuele Ant. Cicogna*, *Saggio di bibliografia Veneziana*, Venedig 1847 (in der Folge als *Cicogna* zitiert), bes. die Titel 4462 und 4668. Ich zitiere Bardis „Dichiaratione“ im folgenden nach der Ausgabe von 1660. Die bibliographischen und biographischen Notizen sind so weit als möglich gekürzt, weiterführendes Material ist an Hand der genannten Literatur leicht aufzufinden.

<sup>2</sup> Über die Autoren des Programmentwurfs ist mir wenig bekannt. Girolamo Bardi, Camaldulensermonch aus S. Maria degli Angeli in Florenz, starb 1594 als Pfarrer von S. Samuele in Venedig. *E. A. Cicogna*, *Delle iscrizioni veneziane*, Bd. IV, Venedig 1834, p. 584. — Bardi, p. 20, beschränkt sich darauf, die Namen der Väter des Contarini und Marcello zu nennen.



Die Priorität des Programmmentwurfs gegenüber Bardis Programmklärung oder die veränderte Abfolge der Bilder oder unterschiedliche Formulierungen gegenüber der veröffentlichten Fassung würden allein einen Abdruck des Entwurfs kaum rechtfertigen. Wichtig erscheint es mir dagegen, den unverfälschten Wortlaut eines so anspruchsvollen Programms zu kennen, an dessen Umsetzung Meister wie Tintoretto und Veronese gebunden waren. Hinzu kommen mehrere Aussagen, die uns einen Einblick in den Entstehungsprozess dieser Dekoration gewähren und somit auch Rückschlüsse auf das Vorgehen bei ähnlichen Aufgaben ermöglichen.

Bisher ist mir kein Programmmentwurf für den venezianischen Bereich bekannt geworden. Diese Entwürfe sind mindestens so selten, wie die Entwürfe zu plastischen Dekorationen, von denen sie, soweit es sich um plastische Deckendekorationen handelte, in hohem Masse abhängig waren. Gewiss gibt es für manche venezianische Dekoration eine literarische Überlieferung, die die Namen einiger Programmautoren nennt, aber der Text der Entwürfe des Daniele Barbaro und des Francesco Sansovino konnte bis heute nicht gefunden werden.<sup>3</sup> Ein ausführlicher Programmmentwurf des Conte Teodoro Sangiorgio, an den Tintoretto sich in ebendenselben Jahren bei seinen Bildern für das Mantuaner Schloss zu halten hatte, ist uns jedoch erhalten geblieben.<sup>4</sup> Von ihm wird auf den folgenden Seiten mehrfach die Rede sein.

Die beiden im Anhang zum ersten Mal publizierten Manuskripte sind nicht unbekannt. So wurde das Manuskript der Biblioteca Marciana im Katalog der italienischen Handschriften dieser Sammlung durch C. Frati und A. Segarizzi 1911 als „*primo progetto delle nuove pitture da farsi nel Palazzo Ducale dopo l'incendio del 1577*“ bestimmt.<sup>5</sup> Das Manuskript des Museo Civico Correr wurde bereits 1834 im vierten Band der unerschöpflichen „*Iscrizione veneziane*“ des Emmanuele Cicogna genannt<sup>6</sup>, der eine kurze Beschreibung des Büchleins gab, das sich damals in seinem Besitz befand, aus dem es 1858 zusammen mit dem umfangreichen Legat Cicogna an das Museo Civico Correr gelangte. Die nächste Erwähnung findet sich 1915 in einem Aufsatz von R. Bratti<sup>7</sup>, der sich bei seiner Bestimmung offensichtlich auf den handschriftlichen Katalog der „*manoscritti Cicogna*“ stützte.<sup>8</sup> In diesem, von Cicogna eigenhändig verfassten, ausführlich beschreibenden Katalog findet sich auch der Hinweis auf die Herkunft des Büchleins aus dem Hause Contarini sowie die Vermutung, dass es vielleicht von Giacomo Contarini, Giacomo Marcello und Girolamo Bardi, also den Autoren des Programms, geschrieben worden sei. Die letzte Erwähnung des Programmmentwurfs fusst auf dem Aufsatz von Bratti und ist in der dritten, von O. Kurz bearbeiteten Auflage von Schlossers „*Kunstliteratur*“ (1964) zu finden.<sup>9</sup>

<sup>3</sup> Das Programm der Decke der Sala dell'Antipregadi des Dogenpalasts hat Francesco Sansovino entworfen, der auch überliefert, dass Daniele Barbaro das Programm der Deckenmalereien der Sala del Consiglio dei Dieci entwarf: *F. Sansovino*, *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venedig 1581, fol. 122 r und 123 v. Die ausführliche Beschreibung der 1574 verbrannten Deckenbilder der Sala dell'Antipregadi durch Franciscus Zannius (ein Pseudonym?) legt die Vermutung nahe, dass Zannius auch das Programm entworfen hatte, von dem wichtige Elemente im Programm des F. Sansovino wiederkehren. *Francisci Zannii Veneti explicatio picturae quam nuperrime Josephus Salvius Venetiis in aula ducali exaravit*, Venetiis Giulius, 1567 (*Cicogna* 4667).

<sup>4</sup> *Aless. Luzio*, *Fasti Gonzagheschi dipinti dal Tintoretto*, in: *Archivio Storico dell'Arte* III, 1890, p. 397-400.

<sup>5</sup> Sign: It. IV, 22 (5361). — C. Frati und A. Segarizzi, *Catalogo dei Codici Marciani*, Bd. II, Modena 1909, p. 15/17, mit einer detaillierten Beschreibung des Manuskripts. Eine Photokopie besitzt das Kunsthistorische Institut in Florenz.

<sup>6</sup> Sign: Codice Cicogna DLXXXV, 105. — E. A. Cicogna, a.a.O. (Anm. 2), Bd. IV, Venedig 1834, p. 584, Anm. 1. Auf der Innenseite des Pappeinbandes hat Cicogna eine kurze Eintragung gemacht. Auch wenn Bardi später eine „*descrizione*“ gegeben habe, so sei dieses Manuskript doch wegen seiner Quellenangaben und weil es die Bildwerke der Sala dell'Antipregadi (auch Sala delle Quattro Porte) nenne, von Interesse.

<sup>7</sup> *Ricciotti Bratti*: *Notizie d'arte e di artisti*, in: *Nuovo Archivio Veneto* XXX, 1915, p. 435-485, bes. p. 439.

<sup>8</sup> Dieser Katalog steht im Lesesaal des Museo Civico Correr.

<sup>9</sup> *Julius Schlosser Magnino*, *La letteratura artistica*, 3. Aufl., Florenz 1964, p. 379.



Beide Manuskripte sind bisher von den Forschern, die sich mit dem Dogenpalast und seinen Dekorationen beschäftigten, nicht benutzt worden. Auch Escher scheint sie nicht gekannt zu haben, als er 1919 seinen Aufsatz über die „grossen Gemäldezyklen im Dogenpalast in Venedig und ihre inhaltliche Bedeutung für den Barock“ schrieb, in dem er sich bei seinen Deutungen immer wieder auf Bardis „Dichiaratione“ stützen konnte.<sup>10</sup> Seit dieser Arbeit sind mehrere Einzeluntersuchungen über Programme des Dogenpalasts erschienen, von denen sich jedoch keine mit dem Programm der beiden grossen Säle befasste.<sup>11</sup>

Das Correr-Manuskript, das hier zum ersten Mal in extenso publiziert wird, ist ein kleines Büchlein von 54 doppelseitig beschriebenen Blättern, die in drei Lagen gebunden sind, wobei jede der drei ungleich umfangreichen Lagen von einer anderen Hand geschrieben wurde.<sup>12</sup> Gegen Cicognas mit Vorbehalt ausgesprochene Vermutung, dass diese drei Abschnitte von den drei Autoren des Programms geschrieben worden sein könnten, sprechen offensichtliche Missverständnisse beim Kopieren lateinischer Passagen sowie bei der Schreibung einiger Namen, die den gebildeten Autoren schwerlich unterlaufen wären. Das Marciana-Manuskript wurde von einer mir ebenfalls unbekannten Hand geschrieben. Aus dem Satz ... *poi furono levate* (nämlich die drei Figuren auf dem Portal zur Sala del Collegio in der Sala dell'Antipregadi) *al Campagna, et furo' datte a me Ales(sandr)o Vittoria*<sup>13</sup> geht jedoch unbezweifelbar hervor, dass eine Vorlage von der Hand des Alessandro Vittoria existierte. Vittorias Handschrift, von der wir uns an Hand zahlreicher eigenhändiger Notizen eine gute Vorstellung machen können, ist von der Handschrift des Kopisten grundverschieden.<sup>14</sup>

Vittoria hatte die Angewohnheit, Daten, die seine Arbeit betrafen, ebenso wie private Dinge in tagebuchartigen Aufzeichnungen festzuhalten, von denen ein Teil glücklicherweise erhalten geblieben ist. Dass sein Interesse auch den Programmen des Dogenpalasts galt, rundet unser Bild von der Persönlichkeit eines Meisters, der nach J. Sansovinos Tod (1570) in Venedig kaum noch einen Konkurrenten zu fürchten hatte, auch wenn Girolamo Campagna ihn oftmals übertraf.

Das Verhältnis der beiden Abschriften zueinander und zur Urfassung des Textes ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Ich vermute, dass Vittoria das vollständigere Correr-Manuskript benutzte, da in der Kopie nach seinem Text genau eine Seite des Correr-Manuskripts, wohl aus Flüchtigkeit, ausgelassen wurde.<sup>15</sup> Eine dritte Fassung konsultierte Giovanni Stringa, der Herausgeber und Kommentator von Francesco Sansovinos „Venetia, città nobilissima et singolare...“ (1604), der die 1584 veränderten Aufträge für Figuren der Sala dell'Antipregadi ignorierte, die er den beiden obengenannten Abschriften hätte entnehmen können.<sup>16</sup> Da auch

<sup>10</sup> Konrad Escher, Die grossen Gemäldefolgen im Dogenpalast in Venedig und ihre inhaltliche Bedeutung für den Barock, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XLI, 1919, p. 87-125. Diese Arbeit ist über weite Strecken unbefriedigend, eine bessere Geschichte dieser Programme ist jedoch noch nicht geschrieben worden.

<sup>11</sup> Nicola Ivanoff, La scala d'oro del Palazzo Ducale di Venezia, in: Critica d'Arte VIII, 1961 (H. 47), p. 27-41. — Charles de Tolnay, Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge Palace, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi, Rom 1963, Bd. III, p. 117-131.

<sup>12</sup> Die erste Lage besteht aus 18, die zweite aus 16, die dritte aus 19 Blättern.

<sup>13</sup> Ms.-Marciana, fol. 21 r.

<sup>14</sup> Eigenhändige Notizen Vittorias finden sich in grosser Zahl im venezianischen Staatsarchiv (S. Zaccaria, buste 18 und 19). Eine charakteristische Schriftprobe bildet Riccardo Predelli, Le memorie e le carte di Alessandro Vittoria, Trient 1908, ab, der gleichzeitig eine Übersicht über Vittorias erhaltene und verlorene Manuskripte gibt. — Wladimir Timofiewitsch war so freundlich, meine Lesung wie auch den Schriftvergleich zu kontrollieren.

<sup>15</sup> Fol. 9 v des Correr-Ms. fehlt im Marciana-Ms.

<sup>16</sup> Venetia, città nobilissima descritta... da M. Francesco Sansovino ... hora ... corretta, emendata et ... ampliata dal M. R. don Giovanni Stringa, Canonico della Chiesa ducale di S. Marco, Venedig 1604 (wird in der Folge als Sansovino-Stringa zitiert).



er, ebenso wie der Kopist des Correr-Manuskriptes, einen Bildhauer Francesco Cancellaria nennt, den es nie gegeben hat, scheinen beide ein Manuskript vom gleichen Stammbaum benutzt zu haben.<sup>17</sup> Während Stringa bei seiner Erläuterung der Wandbilder in der Sala dello Scrutinio den Leser auf Bardis „Dichiaratione“ verweist und selbst nur kurz die Themen nennt, geht seine ausführliche Beschreibung der Tugendallegorien an der Decke auf den Programmentwurf zurück, wie zahlreiche wörtliche Übereinstimmungen bezeugen können.<sup>18</sup> Auch in zahlreichen weiteren Beschreibungen Stringas ist seine Kenntnis des Programmentwurfs evident, dessen Text wegen seiner prägnanten Kürze für eine Ergänzung von Sansovinos „Venetia“ geeigneter als Bardis ausführliche „Dichiaratione“ war. Nach all dem liegt die Vermutung nahe, dass auch in anderen „Beschreibungen“ Stringas der Wortlaut oder zumindest der Inhalt uns unbekannter Programmentwürfe enthalten sei, was Stringas Mitteilungen besondere Glaubwürdigkeit verleihen würde.

Keine der beiden Abschriften nennt alle heute dargestellten Themen. So werden weder die Dogenporträts, die in beiden Räumen unterhalb der Decke in chronologischer Folge angebracht wurden, noch die *dodici effetti di virtù morali*, die die Decke der Sala dello Scrutinio schmücken, erwähnt, zwei Zyklen, die Bardi in seiner „Dichiaratione“ von 1587 erläutert.<sup>19</sup> Dieses Fehlen ist wohl am besten mit einer unvollständigen Abschrift zu erklären. Dass die beiden Zyklen ursprünglich nicht geplant gewesen wären, ist nicht wahrscheinlich, da die Tugendallegorien ebenso wie die Dogenporträts bereits die ausgebrannten Räume geschmückt hatten, deren Programm offensichtlich erhalten werden sollte.<sup>20</sup> Weiterhin fehlen die vier Propheten und die vier Evangelisten im Fries über dem Jüngsten Gericht an der Stirnseite der Sala dello Scrutinio, deren Anbringung erst 1601/02 beschlossen wurde und die in einer Ausgabe der „Dichiaratione“ von 1601/02 unter dem Titel „*Aggiunta di nove figure fatte nello Scrutinio*“ beschrieben werden.<sup>21</sup>

Die Entstehungszeit der beiden hier genannten Abschriften ist nur annähernd zu bestimmen. Sicher wurden sie nach dem 20. Dezember 1584 verfasst, da in beiden die an diesem Tag veränderten Aufträge für Figuren der Sala dell'Antipregadi genannt werden. Ob sie vor oder nach 1587, dem Erscheinungsjahr von Bardis „Dichiaratione“, entstanden, ist nicht aus dem Text ersichtlich.

Beide Abschriften verschweigen die Entstehungszeit des Programmentwurfs, die sich auch aus keiner der Angaben in diesen Manuskripten mit ausreichender Sicherheit erschliessen lässt. Bereits 1901 hat jedoch H. Thode in seinen „Kritischen Studien“ über Tintoretts Werke die Zeitspanne eng begrenzt, während der das Programm für beide Säle fixiert worden war.<sup>22</sup> Carlo Ridolfi nennt nämlich in seiner Beschreibung der Gemälde des Paolo Veronese in der Sala del Maggior Consiglio ausser den in unseren Manuskripten und später von Bardi erwähnten Giacomo Marcello und Giacomo Contarini auch noch einen Jacopo Soranzo „Ca-

<sup>17</sup> *Sansovino-Stringa*, fol. 228 v, Ms.-Correr, fol. 50 v. Im Marciana-Ms. wird ausser A. Vittoria bezeichnenderweise kein weiterer Bildhauer genannt.

<sup>18</sup> *Sansovino-Stringa*, fol. 240 v. ff.

<sup>19</sup> Bardi, p. 84 ff.

<sup>20</sup> Die Entscheidung, auch in der Sala dello Scrutinio Dogenbildnisse anzubringen, fiel 1545. Am 9. 6. 1545 wurde der von G. A. Pordenone gemalte Fries unterhalb der Decke entfernt, um Dogenbildnisse dort anbringen zu können: *Giambattista Lorenzi*, Monumenti per servire alla storia del Palazzo Ducale di Venezia, Venedig 1869, Dok. 545.

<sup>21</sup> Bardi (Ausgabe von 1601/02), p. 64 v. Diese Ausgabe wurde mit dem Titelblatt der Ausgabe von 1587 gedruckt. Vgl. *Cicogna* 4669.

<sup>22</sup> *Henry Thode*, Tintoretto. Kritische Studien über des Meisters Werke, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXIII, 1900, p. 427-440; XXIV, 1901, p. 7-35 und p. 426-447. Über die Datierung des Programms: XXIV, 1901, p. 19 ff. Mit den hier vorgetragenen Argumenten folge ich in allem *H. Thode*, auf dessen ausführliche Belege hier der Kürze halber verwiesen sei.



valiere e Procuratore“ sowie einen Francesco Bernardo als Mitarbeiter bei der Abfassung des Programms. Jacopo Soranzo und Francesco Bernardo wurden am 8. 8. 1579 als „Proveditori sopra la restauratione del Palazzo“ gewählt und schieden wie üblich nach einem Jahr wieder aus dem Amt. Da Ridolfi diese Namen kaum ohne die Kenntnis von Dokumenten eingefügt haben wird, lässt sich aus diesem Passus eine Datierung des Programmentwurfs zwischen den 8. 8. 1579 und die Mitte des Jahres 1580 erschliessen, eine Datierung, die auch v. Hadeln in seinen Ridolfi-Kommentar übernahm. Ein weiteres Dokument, das Lorenzi publizierte und auf das Thode zum ersten Mal in diesem Zusammenhang hinwies, kann die obengenannte Datierung stützen. Am 11. 4. 1579 wurde beschlossen, die „Tribuna“ der Sala del Maggior Consiglio niedrig zu halten, um nicht Teile des vom Brand schwer beschädigten „Paradiso“ des Guariento zu verdecken. Von einem Wettbewerb zur Neugestaltung, wie er im Programm-entwurf empfohlen wird, ist damals noch keine Rede. Eine Abfassung des Programms nach 1582 kommt ebenfalls nicht in Frage, da ein Bild der Sala del Maggior Consiglio, die von Federico Zuccari gemalte „Unterwerfung Friedrich Barbarossas unter Papst Alexander III. in Venedig“, bereits 1582 datiert ist. Zwei Jahre später, 1584, rühmt Raffaello Borghini in seinem „Riposo“ einige der Bilder, die Dekoration war also im Gange, wie auch aus den sehr hohen, leider nicht detaillierten Ausgaben dieser Jahre für die Instandsetzung des Palazzo hervorgeht.

Die Programmgestalter konnten nach dem Brand nicht frei Themen wählen und komponieren, denn überall dort, wo bereits Dekorationen bestanden hatten, waren sie, wie es scheint, verpflichtet, diese weitgehend zu rekonstruieren.<sup>23</sup> Dabei konnten sie allerdings umfangreiche Erzählungen beträchtlich kürzen und den so gewonnenen Raum für neue Zyklen nutzen.<sup>24</sup> Der Wunsch, das Beschädigte so weit als möglich zu erhalten und das Zerstörte zu rekonstruieren, hat auch die Entscheidung der „Proveditori“ bestimmt, die Architektur des Palazzo nach dem Brand in ihrer gotischen Gestalt wiederherzustellen. Die damals bei zahlreichen Architekten, darunter auch Andrea Palladio eingeholten Gutachten sind uns glücklicherweise zum grossen Teil noch erhalten.<sup>25</sup> Die verbrannten Dekorationen hatten in diesen Räumen hauptsächlich die Wände geschmückt.<sup>26</sup> Da die Programmgestalter nun auch noch die beiden

<sup>23</sup> Dass auch die Maler häufig Figuren, ja ganze Kompositionen der zerstörten Bilder übernahmen, hat *Erica Tietze-Conrat* an einigen der Bilder überzeugend nachweisen können. Gleichzeitig gelang es ihr, verbrannte Bilder des Tintoretto an Hand von Zeichnungen zu rekonstruieren. *E. Tietze-Conrat*, *Decorative Paintings of the Venetian Renaissance Reconstructed from Drawings*, in: *The Art Quarterly* III, 1940, p. 15-39.

<sup>24</sup> Zu den verbrannten Wandmalereien in der Sala del Maggior Consiglio vergl. *Franz Wickhoff*, *Der Saal des grossen Rathes zu Venedig in seinem alten Schmucke*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* VI, 1883, p. 1-37, sowie die neueren Monographien über die dort tätigen Meister. *Wickhoffs* Aufsatz ist nun seit über 80 Jahren die einzige weiter ausgreifende Beschreibung dieser Dekorationen.

<sup>25</sup> *Giuseppe Cadorin*, *Pareri di XV architetti e notizie intorno al Palazzo Ducale di Venezia, Venedig 1838*. — *Giangiorgio Zorzi*, *Il contributo di Andrea Palladio e di Francesco Zamberlan al restauro del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio del 20 dicembre 1577*, in: *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* CXV, 1956/57, Classe di scienze morali e lettere, p. 11-68; *derselbe*, *Altre due perizie inedite per il restauro del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio del 20 dicembre 1577*, ebenda p. 133-174.

<sup>26</sup> Eine kurze Beschreibung der verbrannten Dekorationen gab 1581 *F. Sansovino*, der auch die Tituli überlieferte. *Sansovino-Stringa*, fol. 234 r. ff. Vgl. auch *F. Wickhoff*, a.a.O. — Die Tituli sind uns in verschiedenen Fassungen überliefert, die verschiedene Stadien der Beschriftung wiedergeben. Vgl. hierzu *Le Vite dei Dogi di Marin Sanudo a cura di Giovanni Monticcolo*. (= *Rerum Italicarum Scriptores*), Città di Castello 1900-1911, p. 370 ff. Die Sitte, den Wandmalereien erklärende Inschriften zuzuordnen, wurde nach dem Brand aufgegeben, hat sich jedoch in den Tituli einiger Deckenbilder erhalten. Von den verschiedenen Dekorationsphasen der Sala del Maggior Consiglio wissen wir nicht viel, das Bekannte würde jedoch schon genügen, viele Seiten zu füllen. Um den Text dieser Arbeit nicht allzusehr zu belasten, sei von der Vorgeschichte nur das mitgeteilt, was mir im Zusammenhang mit dem Programmentwurf erwähnenswert erscheint.



riesengrossen soffitti zur Verfügung hatten, konnten sie mit dem Programm der Decke den mehr traditionellen Darstellungen an den Wänden neue Akzente geben, indem diese nun als Teile einer umfassenderen Ordnung zu sehen waren.

Die Programmgestalter beschränkten sich jedoch bei der Anbringung neuer Themen in der Sala del Maggior Consiglio nicht allein auf die Decke. Von der vor dem Brand in 22 Bildern sehr ausführlich erzählten Auseinandersetzung zwischen Papst Alexander III. und Friedrich Barbarossa<sup>27</sup> wurden alle Ereignisse von Barbarossas Krönung in Rom bis zu seiner Ankunft in Venedig gestrichen, sodass genug Wandfläche für acht Darstellungen aus dem IV. Kreuzzug (1202-1204) vorhanden war. Dieser Zyklus scheint hier zum ersten Mal im Palazzo dargestellt worden zu sein. Paolo Ramusio irrt, wenn er 1604 schreibt, dass der IV. Kreuzzug bereits in der Nikolauskapelle des Palazzo dargestellt worden sei.<sup>28</sup> Statt dessen war zwischen 1464 und 1483 in der *sala dele do nape dove si dava audientia el collegio die storia quando el doxe Christofor Moro ando in Ancona per andar contra turchi*<sup>29</sup> gemalt, ein Unternehmen, das durch den Tod des Papstes Pius II. (1464) bereits in Ancona ein wenig rühmliches Ende nahm.

1177 hatten die Venezianer und vor allen ihr Doge Sebastiano Ziani in der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst mit grossem Erfolg die Vermittlerrolle übernommen. Der in Venedig geschlossene Friede bedeutete für die Lagunenstadt einen unermesslichen Prestigegewinn, indem sie nun neben Kaiser und Papst als dritte Grossmacht weithin anerkannt wurde. Ein Teil der im Dogenpalast gemalten Ereignisse sind jedoch Erfindungen der venezianischen Geschichtsschreiber der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, deren Nachfolger noch im 16. und 17. Jahrhundert mit glühendem Eifer und einem grossen Aufwand an gelehrten Zitaten ihre Vorstellungen von den damaligen Begebenheiten zu untermauern suchten. Von diesen späten Autoren sei hier einzig Girolamo Bardi genannt, der wohl wegen seiner historischen Kenntnisse von den beiden übrigen Programmgestaltern hinzugezogen worden war.<sup>30</sup>

Die früheste venezianische Fassung der Ereignisse um den Frieden von Venedig stammt sehr wahrscheinlich von Bonincontro dei Bovi, der 1317 als Senatssekretär in Venedig lebte.<sup>31</sup> Am 11. Dezember 1319 wurde beschlossen, die Nikolauskapelle im Ostflügel des Dogenpalastes mit Szenen aus der *historia Pape quando fuit Veneciis cum domino Imperatore*<sup>32</sup> zu schmücken. Die letzte überlieferte Zahlung für Arbeiten in der *ecclesia beati Nicolai* stammt vom 3. Februar 1329<sup>33</sup>, am 15. Dezember 1331 wird die Ausschmückung zum ersten Mal erwähnt.<sup>34</sup> Diese Malereien, die um 1400 bereits in sehr schlechtem Zustand waren, verbrannten 1483 beim Brand des Ostflügels.

<sup>27</sup> Über diese Ereignisse und ihre Auswirkungen für Venedig vgl. Heinrich Kretschmayr, Geschichte von Venedig, Bd. I, Gotha 1905, p. 248 ff.

<sup>28</sup> Paolo Ramusio, Della guerra di Constantinopoli per la restituzione de gl'imperatori comuni fatta da Sig. Venetiani et francesi ... l'anno 1204 libri IV, Venedig 1604, p. 205.

<sup>29</sup> G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 198. Dies scheint mir der früheste Zyklus gewesen zu sein, in dem im Dogenpalast venezianische Kreuzzüge dargestellt waren.

<sup>30</sup> Über die späte literarische Tradition informiert am besten Angelo Zon in: E. A. Cicogna, a.a.O. (Anm. 2), Bd. IV, p. 574 ff.

<sup>31</sup> Die „narrazione“ des Bonincontro wurde von Giovanni Monticolo in seiner Edition der Dogenviten des Marin Sanudo abgedruckt und ausführlich kommentiert: G. Monticolo, a.a.O., p. 370 ff. Zur Datierung vgl. p. 415.

<sup>32</sup> G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 36.

<sup>33</sup> G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 68. Am 7.5.1323 wurden zwei Säulen für die Nikolauskapelle bereitgestellt (G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 49). Weitere Zahlungen vgl. G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 52 (5.7.1323... *pro complemento laborerij ecclesie Sancti Nicolai de Palacio*), 57, 58, 61, 63. Welcher Maler die Nikolauskapelle dekorierte, ist nicht überliefert.

<sup>34</sup> B. Cecchetti, Libri, scuole, maestri, sussidi allo studio in Venezia nei secoli XIV e XV, in: Archivio Veneto (N.S.) anno XVI, Bd. XXXII, p. 329 ff., bes. p. 331, Anm. 2.



Monticolo vermutete, dass Bonincontro dei Bovi auch das Programm der Malereien formuliert habe<sup>35</sup>, und wies darauf hin, dass die Wahl dieses lange zurückliegenden Ereignisses mit aktuellen politischen Problemen erklärt werden könne. Nach der Niederlage der Venezianer gegen Clemens V. bei der Auseinandersetzung um Ferrara sei es notwendig gewesen, die Treue des venezianischen Staats gegenüber der Kirche und gleichzeitig die Gültigkeit höchst fragwürdiger kirchlicher Privilegien zu demonstrieren.

Bekannter als die Erzählung des Bonincontro ist das Gedicht des Castellano Bassanensis, das dieser 1331 dem Dogen Francesco Dandolo widmete.<sup>36</sup> Aus dem oben schon genannten Dokument vom 15. Dezember 1331 erfahren wir, dass Castellano *compilavit metricè librum de historia quondam domini pape Alexandri et Imperatoris Federici de guerra et pace habita inter eos et postmodum Venetia confirmata secundum quod depicta est in sancto Nicolao de palacio*. Wenn wir dieser zeitgenössischen Urkunde Glauben schenken, so würde dies bedeuten, dass das Gedicht des Castellano auf die Malereien der Nikolauskapelle zurückginge. Seine Schrift wäre somit die früheste Programmerklärung von Malereien im Dogenpalast.

Etwa dreissig Jahre später, bald nach 1360, wurde mit der Ausschmückung der neuerrichteten Sala del Maggior Consiglio begonnen. Von dieser ersten Ausstattung ist einzig die Marienkrönung des Guariento unter Tintoretts Paradies erhalten geblieben. Damals wurden abermals die Ereignisse um den Frieden von Venedig dargestellt. Die Tituli der Bilder sind uns in mehreren Abschriften überliefert. Sie gehen offensichtlich auf das Gedicht des Castellano sowie die Papstchronik des Martin Polono zurück.

Lorenzi und andere vermuteten, dass Nachwirkungen der frühesten Bilder der Sala del Maggior Consiglio in einer illuminierten Handschrift des Museo Civico Correr erkennbar seien.<sup>37</sup> Diese Miniaturen wurden, so weit ich sehe, von allen Autoren zu spät, nämlich in das letzte Viertel des 14. oder in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts datiert.<sup>38</sup> Es scheint mir undenkbar, dass sie Malereien des Guariento und seiner Zeitgenossen aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts wiedergeben könnten. Ihr Stil weist auf Vorbilder, die vor der Mitte des 14. Jahrhunderts gemalt wurden, sie selbst dürften um die Jahrhundertmitte entstanden sein. Eine der zahlreichen Zeichnungen der *Chronologia Magna* des Fra Paolino da Venezia, von der eine Fassung in der Marciana erhalten ist<sup>39</sup>, stimmt mit einer der Miniaturen in

<sup>35</sup> G. Monticolo, a.a.O., p. 416.

<sup>36</sup> A. Hortis, *Castellani Bassianensi venetianae pacis inter Ecclesiam et Imperatorem libri II*, in: *Archaeografo Triestino*, N.S. XV, Triest 1890, p. 1 ff. — G. Monticolo, *Per l'edizione critica del poema di Castellano da Bassano sulla pace di Venezia del 1177*, in: *Bullettino della Società Filologica Romana* Nr. 6, Rom 1904, p. 163 ff. — G. Monticolo, a.a.O., p. 340 ff.

<sup>37</sup> Venedig, Museo Civico Correr. — G. Lorenzi, a.a.O., p. 64, Anm. a. So zuletzt auch Rodolfo Pallucchini, *La pittura veneziana del Trecento*, Venedig-Rom 1964, p. 220. F. Wickhoff, a.a.O., p. 23, Anm. 75, datiert die Handschrift ins 15. Jahrhundert und bemerkt, dass zu den Urbildern in der Sala del Maggior Consiglio eine so ferne Verwandtschaft bestehe, „dass sie unsere Vorstellung von jenen Bildern zu verdeutlichen nichts nützen kann“. Der Text dieser Handschrift wurde von G. Monticolo, a.a.O., p. 370 ff. wiedergegeben und kommentiert. Er geht auf die „Narrazione“ des Bonincontro dei Bovi zurück.

<sup>38</sup> G. Monticolo, a.a.O., p. 370 datiert die Handschrift in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts. Eine Datierung in den Anfang des 15. Jahrhunderts wurde von Giulio Lorenzetti vertreten. G. Lorenzetti, *Libri miniati veneziani*, in: *Cinque secoli di pittura veneziana*, Venedig 1945, p. 155 ff., bes. p. 162. Die Ornamentik der Titelseite ähnelt der 1344 geschriebenen *Promissio ducale* des Andrea Dandolo (Venedig, Museo Civico Correr, commissioni 327, fol. 3 r). Abb. bei Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata*, IV. ed., T. I, Bergamo 1905, p. 105.

<sup>39</sup> Cod. Zanetti 399-1610. *Bibliotheca manuscripta ad S. Marci Venetiarum digessit et commentarium addidit Joseph Valentinelli praefectus*. Bd. VI, Venedig 1873, p. 79. Über Fra Paolino da Venezia vgl.: *Andreae Danduli ducis Venetiarum chronica per extensum descripta a cura di Ester Pastorello*, Bologna 1938 (= *Rerum Italicarum Scriptores XII*), p. XXXII ff. Paolinos *Chronologia* war eine der wichtigsten Quellen für Andrea Dandolos Chronik.





1 Seeschlacht, Chronologia Magna. Venedig, Bibl. Naz. Marciana.

charakteristischen Motiven überein (Abb. 1 und 2). Beide illustrieren eine Seeschlacht, bei der Soldaten erschlagen im Wasser schwimmen.<sup>40</sup> Es liegt die Vermutung nahe, dass beide Darstellungen auf ein gemeinsames monumentales Vorbild zurückgehen. Das Jahr, in dem die Chronologia geschrieben und illustriert wurde, ist nicht überliefert. Ihr Autor starb 1344, die Version der Marciana scheint noch zu seinen Lebzeiten geschrieben worden zu sein.<sup>41</sup> 1344 war die Architektur der neuen Sala del Maggior Consiglio gerade begonnen worden, das Vorbild von Zeichnung und Miniatur kann sich somit nicht dort befunden haben. Es ist denkbar, vorerst jedoch schwer beweisbar, dass diese Miniaturen die verbrannten Malereien der Nikolauskapelle überlieferten, wobei der Meister der Miniaturen sicher mancherlei vereinfachte.

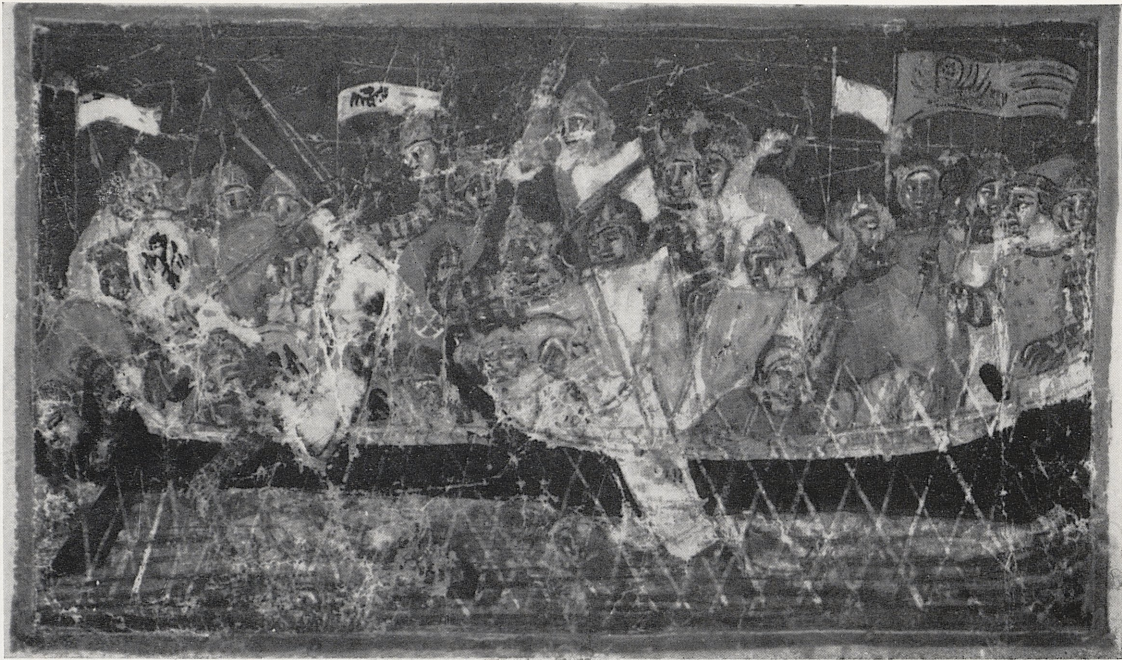
Von diesen Miniaturen sei hier noch eine weitere abgebildet, die den glücklichen Friedensschluss von 1177 zum Gegenstand hat (Abb. 3). In dieser Darstellung wird besonders deutlich, wie sehr sich Venedig neben Kaiser und Papst als gleichwertige Macht fühlte.

Die direkt auf die Wand gemalten Bilder der Sala del Maggior Consiglio verdarben in der feuchten Luft sehr schnell, und schon im frühen 15. Jahrhundert begannen die Restaurierungen, wobei *restaurare* in Venedig meist einem völligen Neumalen gleichkam. Bei diesen Re-

<sup>40</sup> Die Zeichnung der Chronologia findet sich auf fol. 76 v. Sie misst 5 × 9,7 cm. Prof. Antonio Carile von der Fondazione Giorgio Cini in Venedig bin ich für Auskünfte über die Chronologia zu Dank verpflichtet.

<sup>41</sup> R. Pallucchini, a.a.O., p. 220 f. datiert die Miniaturen an das Ende des 14. Jahrhunderts und sieht Ähnlichkeiten dieser Zeichnungen mit den Illustrationen einer Livius-Handschrift der Ambrosiana, die um 1373 in Venedig entstand. G. Fogolari, La prima deca di Livio illustrata nel trecento a Venezia, in: L'Arte X, 1907, p. 330 ff. Die Zeichnungen der Chronologia wurden von G. Fogolari überzeugend vor die Mitte des 14. Jahrhunderts datiert. G. Fogolari, Le figure degli scacchi in un trattato del trecento. Nozze Hermanin-Hausmann, Perugia 1903, erneut abgedruckt in: Scritti d'Arte di Gino Fogolari, Mailand 1946, p. 21 ff.





2 Seeschlacht, Cod. Cicogna. Venedig, Museo Correr.

staurierungen, die sich bis weit ins 16. Jahrhundert hineinzogen und an denen fast alle bedeutenden venezianischen Maler beteiligt waren, verschwanden mehrere Szenen, sodass vor dem Brand von 1577 nur noch 22 Historienbilder die Wände der Sala schmückten. Von diesen 22 Bildern wählten die Programmgestalter 12 aus, die ihnen besonders wichtig erschienen.

Es muss jedoch an dieser Stelle noch gesagt werden, dass die Ausschmückung und tendenziöse Veränderung der Ereignisse nicht auf Venedig beschränkt blieb. So wurde 1408 in der Sala di Balìa des Palazzo Pubblico in Siena von der Hand des Spinello Aretino die in Venedig übliche Version der Geschichte dargestellt, wobei ein Bettus Benedicti wie es scheint für das Programm verantwortlich war.<sup>42</sup> Der Sieneser Zyklus kann zeigen, dass das Beharren der Venezianer auf ihrer Version keineswegs als Verdrehen weithin bekannter historischer Begebenheiten interpretiert werden darf, sondern dass man auch anderenorts recht bald die Ereignisse mit venezianischen Augen sah.<sup>43</sup> Erst viel später begann der Gelehrtenstreit über die Rolle Venedigs, wobei dann allerdings auf venezianischer Seite oftmals mit wenig triftigen Argumenten gefochten wurde.

<sup>42</sup> *Gaetano Milanesi*, Documenti per la storia dell'arte Senese, Siena 1854-56, Bd. II, p. 33/34; *Georg Gombosi*, Spinello Aretino, Budapest 1926, p. 93 ff. — Sanudo begründet die Anbringung dieses Zyklus in Siena mit der Sieneser Herkunft Alexanders III.: *Le vite dei Dogi...* ed. *G. Monticolo*, p. 296.

<sup>43</sup> Es scheint sicher, dass auch in der Lateransbasilika mehrere Szenen aus der Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst dargestellt waren, doch wissen wir leider nicht welche. Leider ist auch das Entstehungsdatum dieser Malereien sehr schwer zu bestimmen. So ist es nicht sicher, ob sie beim Brand von 1308 oder bei dem von 1362 zugrunde gingen. *F. Sansovino*, *Venetia città nobilissima et singolare...*, Venedig 1581, fol. 198 r. ff. — *E. A. Cicogna*, a.a.O. (Anm. 2), p. 582. — *G. Monticolo*, a.a.O. (*Vite dei Dogi*), p. 292.





3 Der Friedensschluss zu Venedig 1177, Cod. Cicogna. Venedig, Museo Correr.

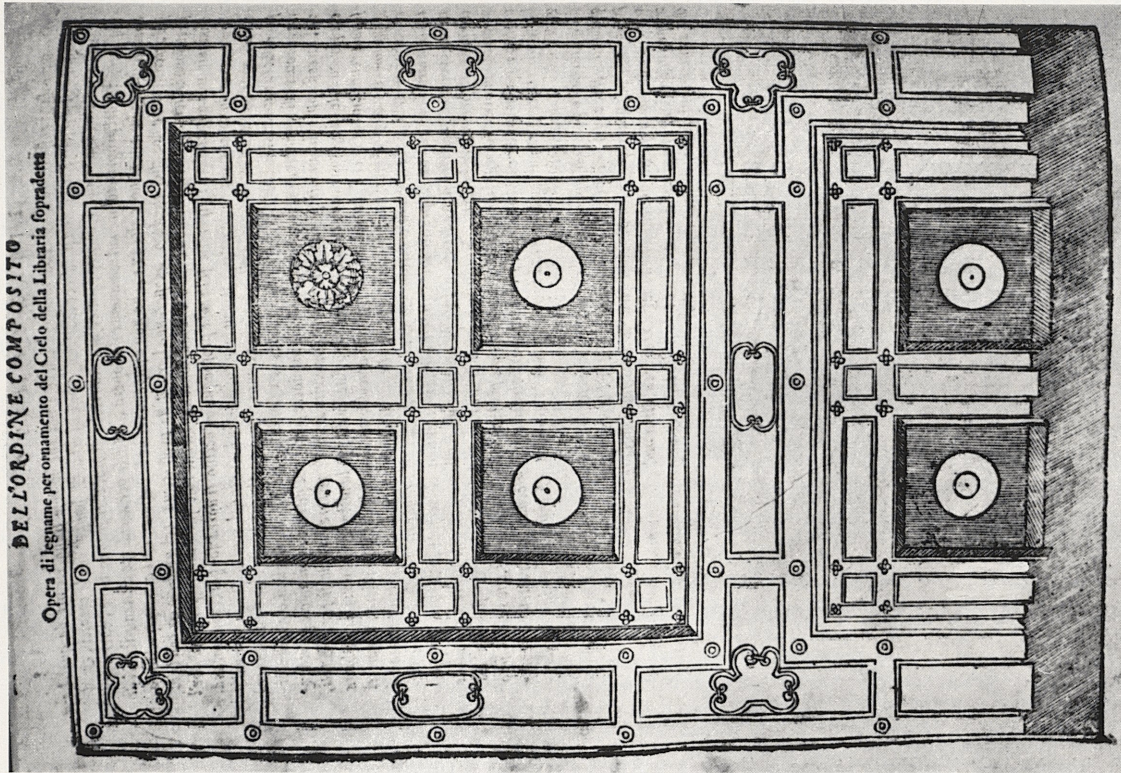
Die Wahl des Kreuzzugthemas nach dem Brand von 1577 ist nicht schwer zu erklären, wenn wir bedenken, dass kurz zuvor die Venezianer als Verbündete des Papstes und des spanischen Königs bei Lepanto die Türken im „dreizehnten osmanischen Kreuzzug“ geschlagen hatten.<sup>44</sup> Auch jetzt, wie schon im 14. Jahrhundert bei der Wahl des weiter oben beschriebenen Zyklus, wird deutlich, dass die offizielle venezianische Geschichtsschreibung gerne in weit zurückliegenden Ereignissen Parallelen zu modernen Begebenheiten sah. Indem sie dabei die Taten der Venezianer teils übertreibend, teils fabulierend hervorhob, legte sie eine ähnlich gefärbte Interpretation der jüngsten Geschehnisse nahe. Die Historienbilder an den Wänden der Sala del Maggior Consiglio dienten nicht nur der Erinnerung an zwei lange zurückliegende Höhepunkte venezianischer Geschichte, sondern zeigten gleichzeitig auch die Ambitionen der venezianischen Politik im Westen wie im Osten.

Zwischen beiden Zyklen, dem Tribunal gegenüber, wurde der Einzug des Dogen Andrea Contarini in Venedig nach dem Sieg über die Genuesen und deren Verbündete bei Chioggia (1378) dargestellt, ein Ereignis, das auch schon vor dem Brand in einer Gedenktafel am gleichen Ort gefeiert worden war.<sup>45</sup> Dieser Sieg, unter unsäglichen Anstrengungen in fast aussichtsloser Situation erfochten, galt zu Recht als ein besonders glorreiches Ereignis venezianischer Geschichte, dessen Nachruhm den Glanz all der übrigen Siege vor Lepanto (1571) bei weitem überstrahlte. Alle Darstellungen an der Flachdecke — die zahlreichen *imprese* ebenso

<sup>44</sup> Bardi begründet die Verteilung der Themen wie folgt: an den Wänden Auseinandersetzung der Republik mit den römischen Päpsten, mit Kaisern und Königen, an den Decken die übrigen Siege über *molto altri Principi, se ben di titolo et di dignità inferiori a i primi, però per se stessi grandi et potenti*. Bardi, p. 22.

<sup>45</sup> Ms.-Correr, fol. 22 v. und 23 r. Sansovino-Stringa, fol. 235 v., gibt den Text dieser Tafel nicht wieder, sondern erwähnt allein das Wappen des Andrea Contarini. Der Text der nach dem Brand von 1577 gefertigten Inschrifttafel lautet: *Andreas Contareno dux / qui Clodinae classis / imperator servata patria / atrocissimos hostes / felicissime debellavit / MCCCLXVIII vix postea an. IIII.*





4 Sebastiano Serlio, Holzwerk der Decke der Sala dello Scrutinio im Dogenpalast (verbrannt 1577).

wie die *esempi di huomini singolari* und die drei Venetia-Allegorien *risultanti di esse imprese* — sind Neuschöpfungen. Indem die Programmgestalter beispielhafte Taten hervorragender Venezianer auswählten, entstand eine bemerkenswerte Parallele zu den vielgepriesenen Taten, die berühmte Männer der Antike vollbracht hatten, Szenen, die von Veronese an der Decke der Sala del Collegio kurz zuvor als *chiaroscuri* dargestellt worden waren.<sup>46</sup>

Das Programm der Sala dello Scrutinio ist demgegenüber weniger anspruchsvoll. An den Wänden, die schon vor dem Brand mit Schlachtenbildern geschmückt waren, finden wir auch jetzt die anscheinend unumgänglichen *imprese*, die auch an der Decke die grössten Rahmen für sich beanspruchen. Daneben weitere *esempi di valorosi cittadini* sowie Tugendallegorien und Trophäen. Tugendallegorien hatten auch die verbrannte Decke geschmückt. Glücklicherweise hat Sebastiano Serlio im IV. Buch seines Traktats (1537) das Holzwerk dieser von ihm selbst entworfenen Decke abgebildet, sodass wir uns heute eine recht gute Vorstellung von

<sup>46</sup> Die Themen der *chiaroscuri* in der Sala del Collegio werden von Sansovino-Stringa, fol. 229 v., erklärt. Bardi, p. 21, überliefert, dass man eine möglichst grosse Zahl solcher exemplarischer Taten habe darstellen lassen, *per non attribuire la somma gloria della Repubblica alla virtù, et al valore di pochi cittadini*, sondern um zu zeigen, dass viele Familien zu allen Zeiten dem Ruhm der Republik gedient hätten.



ihrer Dekoration machen können (Abb. 4).<sup>47</sup> Leider fehlen in Serlios Wiedergaben die Male-  
reien des Pordenone, die vermutlich die zwölf quadratischen Lacunare<sup>48</sup> ausfüllten.

Es wäre jedoch falsch, die Programme beider Räume völlig getrennt voneinander zu be-  
trachten, denn bereits in der Einleitung weisen die Programmgestalter auf die verbindenden  
Elemente beider hin: *Nella qual inventione habbiamo cercato di poner l'istorie de soffitti per i  
tempi così ogni sala separata in se stessa come anco unite tutte doi insieme.*<sup>49</sup> Die Sala dello Scr-  
utinio war schon vor der Fertigstellung von Sansovinos Bibliothek der Sala del Maggior Con-  
siglio als Raum für Stimmauszählungen vor allem bei der Wahl des Dogen zugeordnet. Die  
Verbindung beider Räume ist im Programm deutlich an der Reihe der Dogenporträts ablesbar,  
die in chronologischer Folge beide Räume umziehen.

Das Correr-Manuskript ist besonders genau beim Überliefern der literarischen Quellen.  
Während der Kopist des Vittoria-Manuskripts sich meist auf die Namen der Autoren be-  
schränkte oder sie häufig auch ganz verschwieg, geben die drei Schreiber des Correr-Manu-  
skripts nicht nur die Namen, sondern auch ausführliche Buch- und Seitenangaben.<sup>50</sup> So ist  
es möglich, sich eine genauere Vorstellung von den Quellenschriften zu machen, die von den  
Ikonologen benutzt wurden, „um aller Welt klar zu zeigen, dass Venetia von der Stunde ihrer  
Geburt an bis zum heutigen Tag von Siegen und von tugendhaften Taten ihrer Bürger be-  
gleitet war“.<sup>51</sup>

Abgesehen von den bekannten und weit verbreiteten Geschichtswerken des Marcanton  
Sabellico<sup>52</sup>, Francesco Guicciardini<sup>53</sup>, Pietro Bembo<sup>54</sup>, Bernardo Giustiniano<sup>55</sup> und Pietro

<sup>47</sup> *Sebasiano Serlio*, Tutte le opere d'architettura..., Venedig 1619, im IV. Buch auf fol. 193 v. und 194 r.  
Es ist bezeichnend, dass auch diese Tugendallegorien nach dem Brand im erweiterten Programm  
wiederkehren. *Giustiniano Martinioni*, der letzte Herausgeber von *F. Sansovinos* „Venetia“, ver-  
mengte 1663 *Ridolfis* Notiz, dass Pordenone die Deckenfelder ausgemalt habe, mit der modernen  
Dekoration, und behauptet, die 1663 sichtbaren *dodici effetti di virtù morali* stammten von der Hand  
des Pordenone. Über Pordenones Bilder vergl. *Carlo Ridolfi*, *Le meraviglie dell'Arte*, Venedig 1648;  
ed. *Detlev Freih. v. Hadeln*, Bd. I, Berlin 1914, p. 123. Über die Ausgabe des *Martinioni* vgl. *Cicogna*  
4467.

<sup>48</sup> Bei der Definition der Lacunardecke im Unterschied zur Kassettendecke gehe ich von Daniele Bar-  
baros Vitruv-Kommentar aus: *Lacus e lo spatio tra un trave e l'altro, e lacunare e la travertura, cioè  
il trave e lo spatio*. D. *Barbaro*, *Dieci libri dell'architettura* di M. Vitruvio, tradotti e commentati da  
Mons. Daniele Barbaro, Venedig 1556, p. 116. Entscheidend ist nicht, dass diese Decken Teil oder  
Abbild der baulichen Gegenheiten sind, sondern es genügt, wenn sie ein tragfähiges Gerüst aus Decken-  
balken vorstellen, auch wenn die Eindeckung — wie übrigens meist — auf andere Art und Weise  
geschaffen wurde. Kassettendekorationen haben hingegen weder die konstruktive noch die monu-  
mentale Wirkung der Lacunare, sondern sie scheinen dem Deckengrund als netzartiger Schmuck  
aufgelegt. Weitere Ausführungen zu diesem Thema in meiner angekündigten Arbeit über venezia-  
nische Deckendekorationen.

<sup>49</sup> Wie diese Verbindung im einzelnen hergestellt wurde, erklärt *Bardi* ausführlich: *Bardi*, p. 23 ff.

<sup>50</sup> Die Seitenangaben der im Correr-Ms. zitierten Quellen habe ich nicht nachgeprüft. Auch habe ich  
mich nicht darum bemüht, die benutzte Ausgabe zu ermitteln, wenn mehrere Ausgaben zur Verfügung  
standen.

<sup>51</sup> Ms.-Correr, fol. 1 r.

<sup>52</sup> *Chroniche che tractano de la origine de Veneti e del principio de la citta e de tutte le guerre da mare  
e terra facte in Italia, Dalmacia, Grecia, et contra tuti li infedeli, composte per lo excellentissimo  
Messere Marco Antonio Sabellico e volgarizzate per Matheo Vesconte de Sancto Canciano, s.a. (1506)*  
(*Cicogna* 568).

<sup>53</sup> *Francesco Guicciardini*, *Istoria d'Italia libri XV*. Dieses Werk ist auch in Venedig in zahlreichen  
Ausgaben erschienen.

<sup>54</sup> *Pietri Bembo cardinalis historiae venetae libri XII*, Venedig 1551 (*Cicogna* 569).

<sup>55</sup> *Bernardi Justiniani patritii Veneti senatorii aequestrisk. ordinis viri clarissimi, de origine urbis ve-  
netiarum rebusq. a Venetis gestis libri quindecim in quibus gravissimo stilo non tantum res venetae  
verum etiam bella Gothorum Langobardorum et Saracenorum amplissime continentur*, Venedig  
1534 (*Cicogna* 580).



Giustiniani<sup>56</sup> sowie der kurzgefassten Kompilation venezianischer Geschichte bis 1486 des Giulio Feroldo<sup>57</sup> wurden noch mehrere, handschriftlich überlieferte, venezianische Chroniken herangezogen, darunter eine „Dolfina“<sup>58</sup>, dann die „Vita Caroli Zeni“ des Jacopo Zeno<sup>59</sup>, sowie ein nicht näher identifizierbares Manuskript der „Historia rerum in partibus transmarinis gestarum“ des Guglielmo da Tiro.<sup>60</sup> Weiterhin wird ein Manuskript eines Obone di Ravenna zitiert<sup>61</sup>, das später von Girolamo Bardi bei seiner beredten Verteidigung des legendären Seesiegs der Venezianer über Otto, Sohn des Friedrich Barbarossa, zum ersten Mal im Wortlaut publiziert werden sollte.<sup>62</sup> Wer der Padre Bianco war, der ein Werk „L'Alessandreide“ geschrieben haben soll, weiss ich nicht. Es scheint mir denkbar, dass er eine Erfindung des Padre Girolamo Bardi war, der vielleicht seine 1584 erschienene „Vittoria Navale ottenuta dalla Republica Venetiana contro Othone figliuolo di Federico I Imperadore per la Restitutione di Alessandro III Pont. Mass. venuto a Venetia“ unter dem Pseudonym Padre Bianco erscheinen lassen wollte.<sup>63</sup> Neben den italienischen Geschichtswerken werden im Programmentwurf auch Arbeiten in französischer Sprache genannt. So Geoffroy de Villehardouin's „Conquête de Constantinople“<sup>64</sup>, ein Werk, das zum ersten Mal 1585 in Paris aufgelegt wurde, dessen Text jedoch bereits 1556 in der Hand des Venezianers Paulo Ramusio war, dessen Sohn Girolamo 1604 in Venedig eine italienische Ausgabe besorgte.<sup>65</sup> Weiter das Hauptwerk des Paolo Emilio aus Verona<sup>66</sup>, der als Chronist am französischen Hof ein Werk „De rebus gestis francorum“

<sup>56</sup> Petri Justiniani patritii Veneti Aloysii Rerum Venetarum an urbe condita historia, Venedig 1560 (*Cicogna* 594).

<sup>57</sup> Annali Veneti di Julio Feroldo prete Cremonese, Venedig 1577 (*Cicogna* 591).

<sup>58</sup> Die „Cronaca Giacomo Contarino“ konnte ich nicht identifizieren, da sie, wie so häufig, nach ihrem Besitzer Giacomo Contarini genannt wurde. Vergl. G. Bardi, Vittoria navale ottenuta dalla Republica Venetiana contra Othone figliuolo di Federico I Imperadore per la restitutione di Alessandro III Pont. Mass. venuto a Venetia, Venedig 1584, p. 153. — Die „Cronaca Giacomo Marcello“ nennt Bardi an anderer Stelle (Bardi, a.a.O. [1584], p. 153): *Cronaca Jacopo Marcello, intitolata la chronica Dolfina*. Nun gibt es eine hochberühmte Chronik des Giorgio Dolfin (Vgl. Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia, LXXXV [Venezia, Biblioteca Marciana], a cura di P. Zorzanello, Florenz 1963, p. 85/86), daneben aber auch eine weniger berühmte des Pietro Dolfin (ebenda, p. 17, 86, 87). Die Entscheidung, welche der beiden gemeint war, vermag ich nicht zu treffen. Die Chronik des Niccolò Trevisan ist in zwei Fassungen in der Marciana erhalten. Freddy Thiriet, Les chroniques vénitiennes de la Marcienne..., in: *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* LXVI, 1954, p. 241-292, bes. p. 262.

<sup>59</sup> La vita del magnifico m. Carlo Zeno egregio et valoroso capitano della illus. repub. venetiana, composta dal rever. Gianjacomio Feltrense et tradotta in vulgar per messer Francesco Quirino, Venedig 1544 (*Cicogna* 4002/3). Ed. Rerum Italicarum Scriptores XIX, 4-6.

<sup>60</sup> Guglielmo da Tiro, Historia rerum in partibus transmarinis gestarum, Libri III. Publiziert in: *Recueil des historiens des Croisades. Hist. occ.*, Bd. I und II, Paris 1844.

<sup>61</sup> Über Obo von Ravenna: H. Simonsfeld, Zur Kritik des Obo von Ravenna und der Überlieferung über den Frieden von Venedig 1177. Historisch-diplomatische Forschungen zur Geschichte des Mittelalters. Sitzungsberichte der philosophisch-philologischen und der historischen Classe der K. B. Akademie der Wissenschaften in München, 1879, Bd. II, p. 145 ff. — Le vite dei Dogi di Marin Sannudo a cura di Giovanni Monticcolo, Bd. I, Città di Castello 1900-11, p. 455 ff.

<sup>62</sup> G. Bardi, a.a.O. (1584), p. 86-107. Bardi beschreibt sein Ms. auf p. 147.

<sup>63</sup> Die Camaldulensermonche trugen weisse Tracht.

<sup>64</sup> Histoire de Geoffroy de Ville-Hardouin marechal de Champagne et de Romanie de la conquête de Constantinople par les barons françois associez aux Vénétiens, depuis l'an 1198 jusqu'en 1204, d'une costé en son vieil langage, et de l'autre en plus moderne et intellegible... par Blaise de Vigenere, Paris 1585.

<sup>65</sup> Paulo Ramusio, a.a.O. (Anm. 28). Diese Ausgabe besitzt eine Widmung von 1573. Bereits 1556 wurde Paulo Ramusio vom Consiglio dei Dieci mit der Übertragung eines französisch geschriebenen Codex des Villehardouin beauftragt. E. A. *Cicogna*, a.a.O., vol. III, p. 330 ff., und Antonio Pasini, Sulla versione Ramusiana della cronaca di Villehardouin, in: *Archivio Veneto* III, 2, 1872, p. 264-267. Dass der von Ramusio bearbeitete Text benutzt wurde, schreibt auch Sansovino: *Sansovino-Stringa*, fol. 239 v.

<sup>66</sup> De rebus gestis francorum usque ad annum 1488 libri X. Additam est chronicon Joan Tili, Paris 1539. Vgl. *Répertoire des sources historiques du moyen-âge* par Ulysse Chevalier, Paris 1905. Ausführlicher noch in: *La grande Encyclopédie... des sciences, des lettres et des arts*, tome XV<sup>me</sup>, Paris o.J.



verfasste, aus dem Francesco Rachio 1590 die den IV. Kreuzzug betreffenden Abschnitte exzerpierte, bearbeitete und in italienischer Sprache publizierte.<sup>67</sup> Wie nicht anders zu erwarten, beschränken sich die bibliographischen Belege auf die Historien, während bei den Allegorien die zeitgenössischen Standardwerke verschwiegen werden und nur ganz allgemein auf die *antichi romani* verwiesen wird.

Die Namen einiger Maler wurden teils als Marginalien<sup>68</sup>, teils interpolierend<sup>69</sup> von den Kopisten des Correr-Manuskripts überliefert. Woher diese ihr Wissen schöpften, ist nicht sicher. Keinesfalls handelt es sich um die Aufzählung der zum Zeitpunkt der Abschrift bereits angebrachten Bilder und ihrer Meister. Veronese hat nie das zweite Bild der Barbarossa-Geschichte gemalt, sondern die *heredes Pauli* übernahmen nach seinem Tod (19. 4. 1588) die Ausführung. Zweifellos sind hier die Aufträge überliefert, die vor dem Tag der Abschrift gegeben worden waren, Aufträge, die zum Teil später aus verschiedenen Gründen anderen Malern übertragen wurden. Dass es sich um Aufträge und nicht um ausgeführte Bilder handelt, geht zudem noch aus einem Absatz am Ende der Beschreibung der Sala del Maggior Consiglio hervor, in dem gesagt wird, dass ein Bild in Auftrag gegeben wurde (*fu dato a fare*). Da einige der Bilder später durch eindringende Feuchtigkeit so schwer beschädigt wurden, dass sie ersetzt werden mussten, ist es z.B. im Fall der Bilder des Bolognesen Tiburzio Passerotti schwierig festzustellen, ob er diese bereits ausgeführt hatte, als andere Maler den Auftrag für die heute sichtbaren Bilder erhielten.<sup>70</sup> Da Bardi 1587 in seiner „Dichiaratione“ mit einer Ausnahme<sup>71</sup> die gleichen Namen wie das Correr-Manuskript nennt, jedoch eine weit vollständigere Liste gibt, wäre es denkbar, dass im Correr-Manuskript nur die ersten Aufträge überliefert sind. Genau so gut kann jedoch das Fehlen der Namen als eine Folge unvollständiger Information oder nachlässiger Übertragung der Namen nach einer vollständigeren Vorlage oder vielleicht nach Bardis „Dichiaratione“ (1587) gedeutet werden. Erst C. Ridolfi gibt eine weitgehend frei stilisierte Beschreibung und eine korrekte Zuschreibung fast aller ausgeführten Bilder, wobei er sich nur noch selten eng an eine literarische Quelle — etwa Bardis „Dichiaratione“ oder Stringas Sansovino-Kommentar — hält. Bereits 1584 hatte R. Borghini einige damals vollendete Bilder der Sala del Maggior Consiglio, anscheinend ohne den Text von Bardis Programmentwurf zu kennen, beschrieben.<sup>72</sup>

Nur sehr selten haben venezianisch erzogene Maler plastische Deckendekorationen entworfen. Diese Aufgabe fiel fast immer Architekten, Bildhauern oder Stukkatoren zu. Giovanni Maria Falconetto († 1535) und Christoforo Sorte (1506/10 - ca. 1594) sind hier die prominentesten Ausnahmen.<sup>73</sup> Weder die Maler noch die Programmgestalter konnten die Gliederung einer plastischen Deckendekoration durch die Forderung nach einer bestimmten Felderzahl beeinflussen.<sup>74</sup> Wenn in dem hier publizierten Programmentwurf die Form der auszu-

<sup>67</sup> La sacra impresa e guerra di Terra Santa l'acquisto e la perdita di Gierusalemme e di tutti i stati di Soria, descritta da Paulo Emilio Veronese Historico dalle Croniche di Francia. Ridotta per ordine, unita e tradotta dalla latina in lingua volgare da Francesco Rachio Piemontese, Turin 1590.

<sup>68</sup> Die Namen in den ersten beiden Lagen wurden offensichtlich nach der Abschrift des Textes in den schmalen Rand eingeschrieben. Sie stammen jedoch jeweils von der gleichen Hand wie der Text.

<sup>69</sup> Der Kopist der letzten Lage hat die Namen der Maler während der Abschrift in den Text eingefügt.

<sup>70</sup> Enrico Brunelli, U'opera ignorata di Tiburzio Passerotti nel Palazzo Ducale di Venezia, in: Bollettino d'Arte II, 1922/23, p. 354-362.

<sup>71</sup> Vergl. Anm. 131.

<sup>72</sup> Raffaello Borghini, Il Riposo, Florenz 1584, p. 557.

<sup>73</sup> Über G. M. Falconettos Dekorationen vergl. Wolfg. Wolters, Tiziano Minio als Stukkator im „Odeo Cornaro“ zu Padua, in: Pantheon XXI, 1963, p. 20-28 und 222-230. — Zu Cr. Sorte: Jürgen Schulz, Cristoforo Sorte and the Ducal Palace of Venice, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz X, 1962, p. 193-208.

<sup>74</sup> Ob die Veränderung einer Rahmenform an der Decke der Sala del Senato auf das Eingreifen eines Programmgestalters zurückgeführt werden kann, ist nicht sicher. W. Wolters, Zu einem wenig be-



schmückenden Deckenfelder und ihre Masse genannt werden, so stammen diese Angaben sehr wahrscheinlich von der kotierten Vertragszeichnung her, von deren Aussehen wir uns an Hand von Christoforo Sorte Entwurf zur Decke der Sala del Senato eine Vorstellung machen können.<sup>75</sup> Es ist nicht wahrscheinlich, dass bestimmte Zuordnungen der Rahmen durch die Programmgestalter gefordert wurden, sondern die Programmgestalter waren an die vorgefundenen Rahmen, deren Anordnung und Zuordnung das Ergebnis einer langen und stetigen Entwicklung war, gebunden.

Die Programmgestalter hatten es nicht leicht, das Programm in die Rahmen der Dekoration einzupassen. Sorte hatte die Rahmen an der Decke der Sala del Maggior Consiglio einmal um einen mittleren, rechteckigen Rahmen gruppiert, zum anderen sind die drei grossen Rahmen, ebenso wie die seitlichen, beträchtlich kleineren Rahmen so miteinander verschränkt, dass sie sich wie Teile von Bahnen einander zuordnen.<sup>76</sup> Während das Kulminieren um einen oder in einem grossen zentralen Rahmen in Venedig fast obligatorisch wurde, begegnet uns in der Sala del Maggior Consiglio die Zuordnung von verschieden geformten Rahmen zu Bahnen zum ersten Mal. Die historischen Szenen sind an dieser Decke also nicht um ein übergeordnetes, mittleres Bild, sondern um eine Bahn aus Bildern geordnet, die sie als inhaltlich gleichwertige Stationen — hier in chronologischer Folge, also gerichtet — umziehen. Das grossartigste, anspruchvollste Thema, die von Veronese gemalte „*Venetia sedendo sopra città e terre a imitazione della Roma sedente sopra il mondo*“ ist dabei nicht in der Mitte der Decke, sondern exzentrisch über dem Tribunal, dem „Haupt“ des Raumes, dargestellt. Die eben beschriebene Verbindung der Rahmen zu Bahnen auf Sortes Entwurf kam den Programmgestaltern wahrscheinlich sehr gelegen. Der heute sofort vom Betrachter aufgefassten Zentrierung dagegen, der sie andernorts Rechnung getragen hatten — so etwa in der Sala del Senato und in der Sala dell'Antipregadi — entsprachen sie bei der Themenverteilung nicht. In der nicht völlig befriedigenden Koordinierung von zentriertem dekorativem Rahmengerüst und der exzentrischen Programmkomposition scheint mir eine grundsätzliche Schwäche dieser für das Auge so einheitlich wirkenden Dekorationen zu liegen, eine Schwäche, die nur durch einen radikalen Bruch mit der Tradition hätte geheilt werden können.

In der Sala dello Scrutinio entspricht der gleichmässig alternierenden Abfolge ovaler und rechteckiger Rahmen eine gleichartige Abfolge der Themen. Auf der Mittelachse sind fünf Siege der Venezianer dargestellt, damit verklammert wurden vier exemplarische Taten hervorragender Venezianer, all diese Szenen sind von Tugendallegorien begleitet. Das weniger komplizierte, aber auch einfallsslosere Dekorationssystem, das wohl nicht von Sorte entworfen wurde, und das Programm entsprechen sich hier besser.

Auf den folgenden Seiten will ich versuchen, eines der Bilder der Sala del Maggior Consiglio zu deuten. Indem wir nun Bild und Programmmentwurf vergleichen können, erfahren wir mehr über den Maler, als jede Betrachtung des Bildes allein zu vermitteln vermöchte, denn in der Auseinandersetzung mit der in Sprache umgesetzten politischen wie bildlichen Vorstellung der Programmgestalter werden die Anschauungen des Malers besonders deutlich erkennbar. Die naheliegende Frage, inwieweit die Bildtradition auf die Gestaltung dieser Programmmentwürfe einwirkte, welche Bilder die Programmgestalter vor Augen hatten, als sie die Zuordnung der Figuren bestimmten, kann hier nicht ausführlich genug beantwortet werden.

kannten Entwurf des Cristoforo Sorte für die Decke der Sala del Senato im Dogenpalast, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz X, 1962, p. 137-144, sowie J. Schulz, a.a.O.

<sup>75</sup> Abgebildet bei W. Wolters, a.a.O. (1962) p. 139.

<sup>76</sup> Hier werden gekürzt einige Ergebnisse meiner Dissertation über „Plastische Deckendekorationen des 16. Jahrhunderts in Venedig und im Veneto“ referiert. Ich hoffe, diese Arbeit demnächst als dritten Band der „Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte“ vorlegen zu können.



Das Fehlen solcher Texte hat dazu geführt, dass bisher allein Tintoretts Auseinandersetzung mit der christlichen Überlieferung erforscht wurde. Henry Thode (1901) und Joachim von Derschau (1911) gewannen bei der Gegenüberstellung von Heiliger Schrift und Tintoretts Bildern in der Scuola di San Rocco gültige Erkenntnisse.<sup>77</sup>

Tintoretto hatte, kurz bevor er die Arbeit an seinen Bildern für die Sala del Maggior Consiglio begann, bereits sehr schlechte Erfahrungen mit einem überaus pedantischen Programmgestalter hinter sich. So hatte der Conte Teodoro Sangiorgio auf Änderungen in einigen der Bilder bestanden, die Tintoretto für das Mantuaner Schloss ausgeführt hatte. Die Änderungswünsche betrafen nicht allein eine genauere Wiedergabe von Schauplätzen, sondern auch die Anordnung der Hauptpersonen, den *sito delle persone principali*. Der hierum geführte Briefwechsel lässt uns die Macht und die Selbstherrlichkeit dieses Programmgestalters deutlich spüren. Tintoretto hat sich damals fügen müssen, und änderte die kritisierten Stellen.<sup>78</sup>

Erinnern wir uns an diese bitteren Erfahrungen Tintoretts, so gewinnt seine Auseinandersetzung mit dem Programm der Sala del Maggior Consiglio besonderes Interesse. Es zeugt von der Beharrlichkeit und der aufrechten Gesinnung dieses Mannes, dass ihn der Text des Programms, so präzise er auch in seinen detaillierten Anweisungen ist, nicht hindern konnte, dem Thema eine unkonventionelle Gestalt zu geben, die seinen eigenen politischen Vorstellungen entsprach. Auch hierin unterscheidet er sich von den routinierten Dekorateuren, denen ein grosser Teil der Ausstattung anvertraut wurde.

Das mittlere, rechteckige Deckenbild der Sala del Maggior Consiglio (Abb. 5), das Tintoretto in Auftrag gegeben wurde, ist nicht nur von der neueren Forschung ohne besonderes Interesse betrachtet worden. Schon Carlo Ridolfi (1648) ist ungewöhnlich zurückhaltend und berichtet, dass manche der Meinung seien, *ch'egli avesse tirata via quell'opera di pratica et con poco studio condotta*.<sup>79</sup> Dieser vernichtende Vorwurf sowie die Ausführung des Bildes durch Schülerhände haben eine Betrachtung von Tintoretts Entwurf, der diesem Bilde zugrundeliegt, erschwert.<sup>80</sup> Colettis Urteil ... *mediocre anche nella composizione, che ripete motivi logori e non trova un centro unificatore* ist dennoch in seiner Heftigkeit überraschend.<sup>81</sup>

Im Programmentwurf werden nicht nur die auftretenden Personen genannt, sondern auch das Szenarium bestimmt, soweit es symbolisch verstanden werden soll.<sup>82</sup> Das Thema des Bildes war wie folgt abgefasst: Während der Markuslöwe der Venetia den Lorbeerkranz des Triumphes darbringt, empfangen der Doge und seine Magistrate fremde Botschafter, die sich spontan der Republik Venedig unterwerfen, indem sie dem Dogen Stadtschlüssel und andere Herrschaftszeichen überbringen. Der Doge und seine Magistrate sollen die Botschafter auf einem sehr hohen und sehr reich geschmückten Tribunal empfangen, das vor der Markuskirche errichtet sein soll. Das Verhältnis des Dogen, der im Bild die Züge des Niccolo da Ponte, also des gerade amtierenden Dogen trägt, zur Venetia wird im Programm ebenfalls bestimmt. Er, der Doge, solle nur wenig unterhalb der Venetia die Botschafter empfangen.<sup>83</sup> Indem Tintoretto die Venetia schräg über dem Dogen, der sich hoch aufgerichtet mit offenen Armen

<sup>77</sup> Henry Thode, Tintoretto, Bielefeld-Leipzig 1901. — Tintoretto: Kritische Studien über des Meisters Werke von H. Thode, in: Repertorium für Kunstwissenschaft XXVII, 1904, p. 24 ff. Joachim von Derschau, Zum geistigen Gehalt der Gemälde Tintoretts in der Scuola di San Rocco in Venedig, Diss. Heidelberg 1911.

<sup>78</sup> A. Luzio, a.a.O.

<sup>79</sup> C. Ridolfi, a.a.O., Bd. II, p. 47.

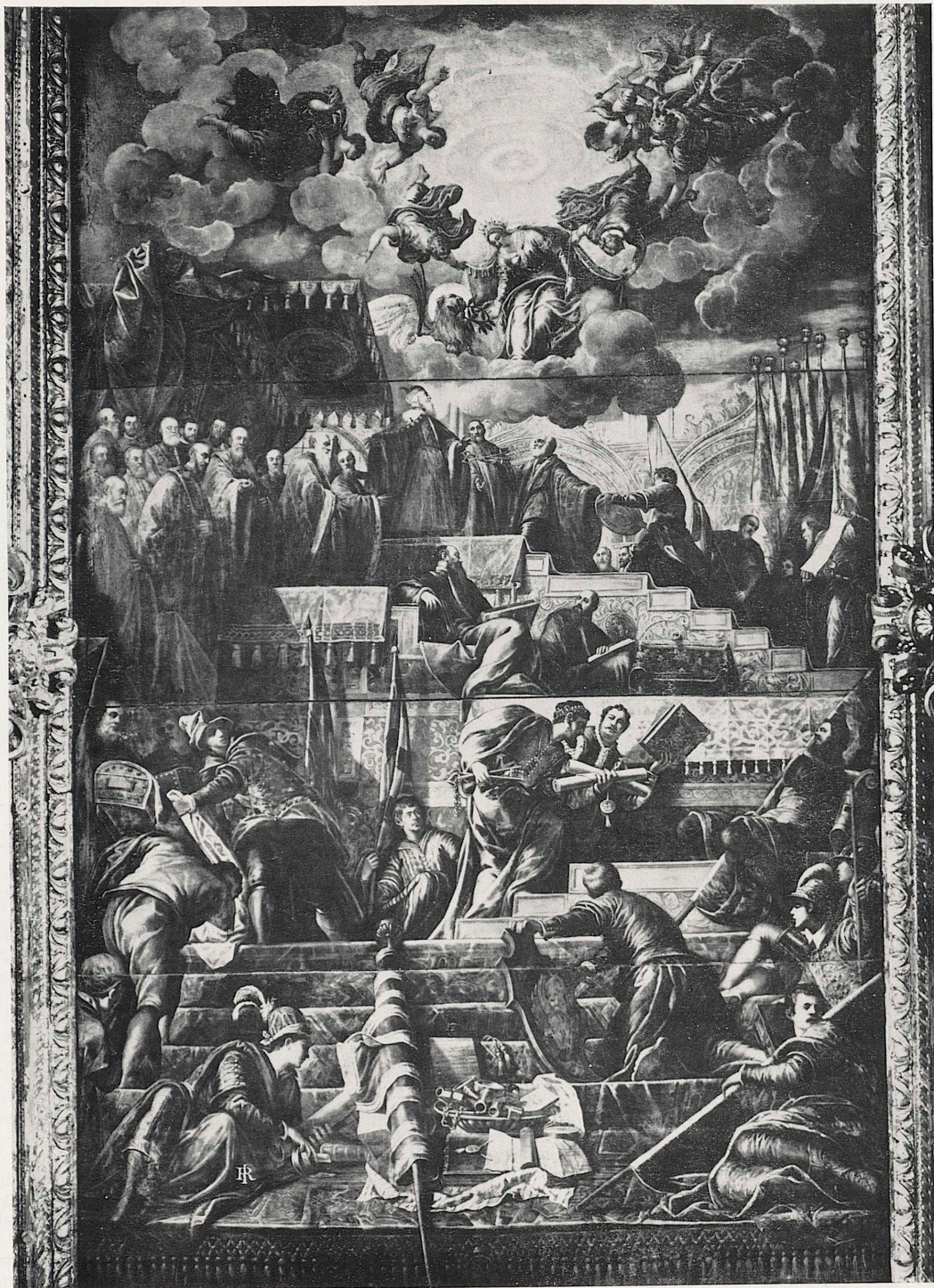
<sup>80</sup> Auf die wichtige Frage, welche Gehilfen Tintoretts an der Ausführung dieses Bildes beteiligt waren, kann ich wegen meiner ungenügenden Kenntnis der Tintoretto-Schule nicht eingehen.

<sup>81</sup> Luigi Coletti, Il Tintoretto, Bergamo 1940, p. 33.

<sup>82</sup> Ms.-Correr, fol. 35 v. ff.

<sup>83</sup> *Poco sotto* heisst es im Programmentwurf. *Sotto* heisst deutlich darunter, schräg über hätte „*avanti*“ oder „*inanzi*“ gehiessen, wie aus F. Sansovinos Beschreibungen ähnlich aufgebauter Bilder hervorgeht. Der Begriff *Votivbild* oder *Devotionsbild* für diese Art der Darstellung war Tintoretto unbekannt.





- 5 Jacopo Tintoretto und Gehilfen, Der Doge Niccolo da Ponte empfängt Botschafter, die sich der Republik Venedig unterwerfen. Venedig, Dogenpalast, Sala del Maggior Consiglio.



den Vertretern fremder Völkerschaften zuwendet, auf Wolken thronend erscheinen lässt, erinnert seine Darstellung an die im Dogenpalast üblichen Devotionsbilder, in denen ein Doge, häufig begleitet von weiteren Personen, kniend Christus oder die Madonna verehrt.<sup>84</sup> Das etwa zur gleichen Zeit von Tintoretto und Gehilfen gemalte Devotionsbild ebendesselben Dogen Niccolo da Ponte aus der Sala del Collegio sei zum Vergleich genannt (Abb. 6). Aber nicht nur durch die Anordnung der Personen, mehr noch durch die ausgebreiteten Arme des Dogen — eine Geste des Empfangens, aber auch der Hingabe — sowie durch das Herunterbeugen der Venetia werden beide Figuren eng miteinander verknüpft. Indem so Tintoretto einen im Dogenpalast traditionellen Typus des Devotionsbildes zur Darstellung dieser Manifestation venezianischer Herrschaft auswählte, gab er mit der überlieferten Komposition dem neuen Gegenstand etwas vom Sinn und Rang des Devotionsbildes mit, auch wenn eine Verehrung der Venetia durch den Dogen im Programm nicht gefordert war. Gleichzeitig verstand es Tintoretto, zwei Forderungen des Programmwurfs zu erfüllen, die zwar ihrem staatspolitischen Sinn nach klar waren, deren Darstellung jedoch Schwierigkeiten bereiten musste. Einmal sollte der Doge Botschafter empfangen, die, sich unterwerfend, Herrschaftssymbole ihm darbringen, zum anderen war die Szene als Unterwerfung unter die Republik Venedig darzustellen, die in persona, begleitet von Cybele und Thetis, oberhalb des Dogen erscheint. Ohne einen Buchstaben des Programms zu verdrehen, das dem Dogen die Rolle eines Mächtigen zugemessen hatte, auch wenn er unterhalb der Venetia stehen sollte, gab Tintoretto durch die Anspielung auf ein Devotionsbild dem Dogen die Mittlerrolle und erhöhte die Venetia. Er machte wie in einem Gleichnis die Unterordnung des Dogen unter den Staat anschaulich, die schon lange in der *promissio ducale* gesetzlich verankert worden war, deutete diese jedoch als notwendige und freiwillige Hingabe an eine unter die Götter erhobene Macht.<sup>85</sup>

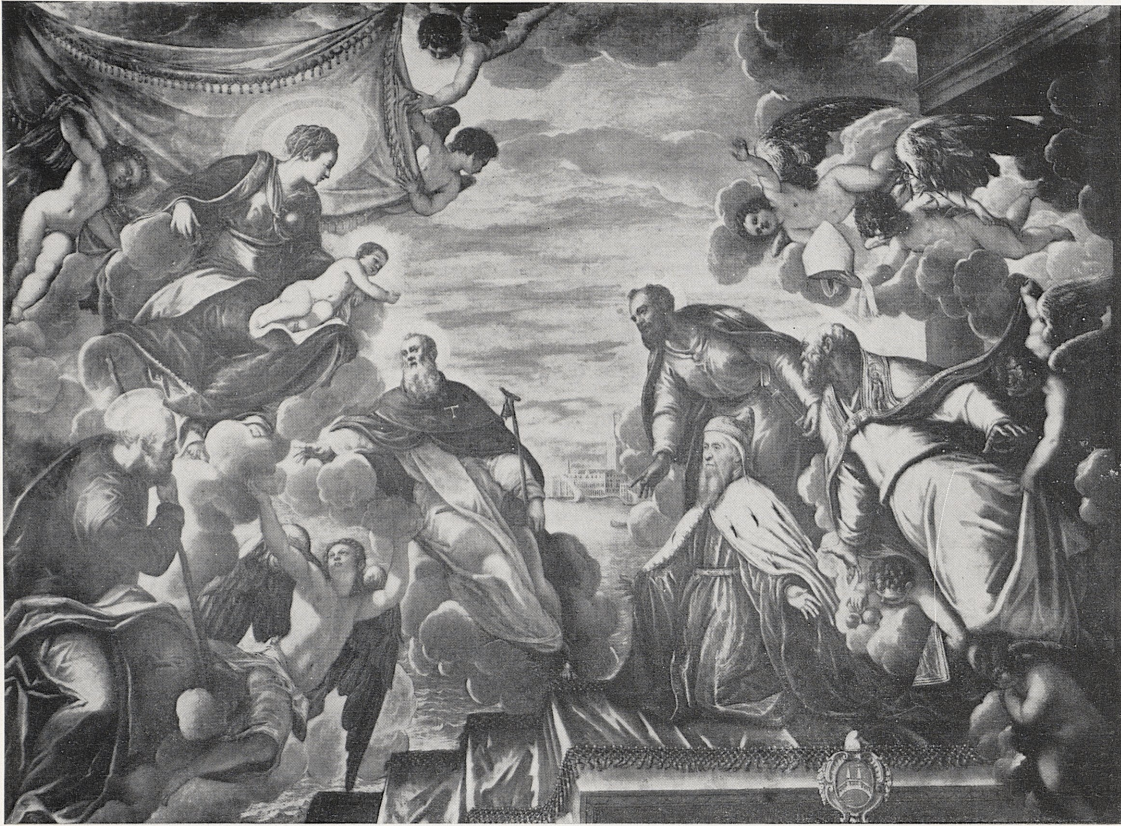
Dass das Tribunal von den Gesandten über ein kompliziertes System verschieden gerichteter Treppen erstiegen wird, ist eine Erfindung Tintoretts. Unter *tribunale* wurde in Venedig der um wenige Stufen erhöhte Sitz des Dogen und seiner Magistrate verstanden, wie ihn Paris

<sup>84</sup> Zum venezianischen Devotionsbild vgl. vor allem Theodor Hetzer, Paolo Veronese, in: Aufsätze und Vorträge Bd. I, Leipzig 1957, p. 75 ff., und neuerdings *Staaale Sinding-Larsen*, Titian's Madonna di Ca' Pesaro and its Historical Significance, in: Institutum Romanum Norvegiae Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia I, 1962, p. 139-169. *Sinding-Larsen* unterscheidet Motivbilder von Staatsporträts („state portrait“, p. 166): „... a portrait of a person invested with official dignities which present him with attributes of these dignities and which is placed within an official context...“. Bereits in den verbreiteten Darstellungen des Dogen, der vor einem Markuslöwen oder einer Figur des hl. Markus kniet, sind „state portrait“, wie es *Sinding-Larsen* definiert, und Devotionsbild schwerlich zu trennen. Der Hinweis, die Ähnlichkeit mit lebenden Dogen am Steno-Fenster der Südseite des Palazzo (1404) und an der Porta della Carta (Francesco Foscari, zwischen 1438 und 1454 angebracht), sei nur gelegentlich anzutreffen („occasionally“, p. 163), ist überraschend. Das Devotionsbild als Ganzes stellt die Dogenwürde dar (*Sinding-Larsen*, p. 167), das Porträt ist das Bekenntnis des einzelnen Dogen zu dieser Ordnung, für die im „Leone di San Marco“ ein Symbol geschaffen worden war, das ebenso religiös wie staatspolitisch verstanden werden konnte. Auf die venezianischen Münzen, die dieses Bekenntnis in ferne Länder trugen, sei in diesem Zusammenhang nur hingewiesen. Hierzu *Nicolo A. Papadopoli*, *Le monete di Venezia*, Venedig 1893.

Die Dogenbildnisse in den beiden Räumen sind — wie *F. Wickhoff*, a.a.O., p. 20, Anm. 58 treffend bemerkt hat — in Erinnerung an die Papstporträts in S. Paolo fuori le mura in Rom entstanden, aber auch hier ist es weniger der einzelne Doge als das hohe Alter und die Kontinuität des venezianischen Staates, die darstellungswürdig waren. Vgl. auch *Giulio Lorenzetti*, *Ritratti di dogi in Palazzo Ducale*, in: *Rivista di Venezia* 1933, p. 387 ff.

<sup>85</sup> Über die Rolle des Dogen im Staat vgl. *Bartolomeo Cecchetti*, *Il Doge di Venezia*, Venedig 1864, sowie das 11. Buch in: *Sansovino-Stringa* (fol. 313 r. ff.), *nel quale si describe la grandezza et dignità del Principe*. Dass der Doge bei Empfangen seinen Gästen als Marionette erscheinen musste, können wir aus vielen zeitgenössischen Quellen erschliessen. So durfte er nur aussprechen, was ihm seine Consiglieri vorher in den Mund gelegt hatten, sollten jedoch die Botschafter Fragen an ihn richten, so hatte er ausweichend zu antworten.





6 Jacopo Tintoretto, Der Doge Niccolo da Ponte verehrt die Madonna. Venedig, Dogenpalast, Sala del Collegio.

Bordone 1534 auf seinem Bild der Ringübergabe gemalt hatte (Abb. 7).<sup>86</sup> Die Forderung der Programmgestalter, ein *tribunale altissimo ed ornatissimo* darzustellen, war wohl vom Gedanken an diese Möbel bestimmt. Tintoretto gab dem Tribunal jedoch die Gestalt einer Treppe, die mit den hölzernen Sitzbänken des Palazzo Ducale wenig gemein hat. Die Höhe dieser Treppe ist nicht aussergewöhnlich. Erst durch die einführenden und hinführenden Treppen, als deren letzter Lauf sie wirkt, erscheint sie sehr hoch hinauf und gleichzeitig auch ferngerückt. Zur Gestaltung dieser Treppenanlage wie auch zur Anordnung der Figuren auf der Treppe wählte Tintoretto eine Erfindung, die in seinem Werk mehrfach erkennbar ist. Wichtigstes Element ist der Richtungswechsel der Figuren oder Figurengruppen beim Hinführen zu hochstehenden Personen oder hoch gelegenen Orten. Diese Erfindung ist u. a. in seinem Deckenbild mit der Aufrichtung der Ehernen Schlange, 1575/76 (Abb. 8), und im Wandbild der Kreuztragung — beide in der Scuola di San Rocco — zu erkennen. Tintoretto verstand es, ihre Eigenart bei der Darstellung sehr verschiedener Themen zu nutzen, ohne dass sie als Schema wirkte.

<sup>86</sup> Venedig, Akademie. Inv. 318. Es scheint mir denkbar, dass die Programmentwerfer neben anderen dieses Wandbild aus der Scuola Grande di San Marco in der Erinnerung sahen, als sie das Programm formulierten. Der Doge und seine Magistrate sitzen dort auf einem hohen, reich geschmückten Tribunal. Eine Gabe wird dem Dogen gebracht, eine grosse Zahl von Personen ist anwesend.



Während er auf dem zuerst genannten Bild die von den Schlangen gebissenen, dahingerafften Menschen zusammenballte, zeigte er bei der Kreuztragung Gefangene beim langsamen, beschwerlichen Ersteigen der Richtstätte.

Allein der vordere Treppenabsatz ist in Aufsicht gegeben, die erste Stufe dagegen bereits in knapper Untersicht. Zuerst wird der Betrachter nah an das Bild herangeführt, dann, beim zweiten Schritt, zurück in die Distanz gewiesen, die seinem Standort in der Sala — unten — und seiner Haltung beim Betrachten — nach oben blickend — entspricht. Das gleiche Verfahren wandte Tintoretto auch in seinem Bild mit der Aufrichtung der Ehernen Schlange an. Dadurch, dass er den erhöhten Ort gleichzeitig fernrückte, gelang es ihm, ohne zu den konventionellen Mitteln illusionistischer Deckenmalerei greifen zu müssen, diese Anordnung auch für den Betrachter in der Sala als Höhe und Ferne auffassbar zu machen und so eine geniale Lösung für ein elementares Problem aller Deckendekorationen zu finden.

Wie häufig in Tintoretts Bildern ist auch hier die Hauptperson hoch, fern, und somit entrückt dargestellt. Die Stationen auf dem Weg zum feierlichen Zeremoniell verkörpern Ruhende, Schleppende, Hinstrebende, doch ist ihre Sphäre vom Ort der Huldigung deutlich geschieden. Hier selbstversunkenes Lagern, daneben heftige Wendungen, geräuschvolle Bewegung, dort die würdevolle Versammlung, grosse, bedeutungsvolle Gebärden, Ordnung. Tintoretts Abendmahl in der Scuola di San Rocco, das er in ebendiesen Jahren malte, kommt in Erinnerung. Der Lagernde und die sinnende Frau vor den beiden Stufen, der bellende Hund haben an der heiligen Handlung teil, wie Brot und Wein auf den Stufen zeigen, und sind doch deutlich abgeschieden. Ganz anders als Veronese trennt Tintoretto beim grossen Ereignis die Sphäre des Erhabenen oder des Zeremoniells von dem Bereich des Alltäglichen.<sup>87</sup>

Es fällt auf, dass Tintoretto die Forderung, das Tribunal vor der Markuskirche zu errichten, nicht im Sinn der Programmgestalter erfüllte, die dieses Möbel wohl mit dem Rücken zur Fassade der Kirche errichtet sehen wollten. Eine solche Komposition ist uns in Federico Zuccaris Unterwerfung Barbarossas unter Papst Alexander III. in der gleichen Sala erhalten (Abb. 9), ein Bild, das — wie H. Tietze nachwies — auf eine ähnliche Komposition Tizians, der das 1577 verbrannte Bild gemalt hatte, zurückgeht.<sup>88</sup> Wahrscheinlich war es das Thema Unterwerfung, das die Programmgestalter an Tizians Bild erinnerte.

Schon lange war es Sitte, dass der Doge auf der Scala dei Giganti im Hof des Palazzo Ducale Gesandte empfing, und ich vermute, dass im Bild der Sala del Maggior Consiglio die oberste Treppe, die mit den unteren in keinem kontinuierlichen Zusammenhang steht, an dieses Zeremoniell erinnern soll. Dass es sich dabei um keine wortgetreue Wiedergabe dieser Architektur handelt, steht einer solchen Interpretation nicht entgegen. E. Hubala hat die Architekturen von Scala dei Giganti und Arco Foscari — den Ort von feierlichen Empfängen und Dogenkrönungen — als „in der Form ungleiche, in der Sinngebung aber zusammenhängende Gebilde“ gedeutet.<sup>89</sup> Ein Holzschnitt aus den „Habiti“ des Cesare Vecellio vom Ende

<sup>87</sup> Hierzu vgl. die unübertroffenen Interpretationen von Th. Hetzer, a.a.O.

<sup>88</sup> Hans Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Wien 1936, p. 129, sowie E. Tietze-Conrat, a.a.O. (s. Anm. 23), bes. fig. 20. — Zum Bildthema vgl. auch Karl-August Wirth, *Imperator pedes Papae deosculator*, in: *Festschrift für Harald Keller*, Darmstadt 1963, p. 176-221.

<sup>89</sup> Über die Scala dei Giganti und ihre Geschichte — die allerdings noch immer nicht in allen Teilen geklärt ist — vgl. die Arbeit von Michelangelo Muraro, *La scala senza giganti*, in: *De Artibus Opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, Bd. I, New York 1961, p. 350-370. Muraros Meinung, dass es sich bei dieser Prunkttreppe allein um einen Stufenthron für den Dogen Barbarigo handle, hat Erich Hubala widerlegt: *Reclams Kunstführer II (Oberitalien Ost)*, Stuttgart 1965, p. 640 ff. Hubalas Deutung ist mir bereits seit seinem Münchner Kolleg über venezianische Renaissancearchitektur (1959) bekannt. Muraros Interpretation entspricht weitgehend der Schweise des Settecento, wie eine Radierung von Canaletto zeigen kann, die den Betrachter dem Dogen gegenüber postiert und somit den ursprünglichen Zusammenhang auflöst (Abb. bei William George Constable, Canaletto, Oxford 1962, Kat. Nr. 632).





7 Paris Bordone, Die Ringübergabe. Venedig, Akademie.





8 Jacopo Tintoretto, Die Aufrichtung der Ehernen Schlange. Venedig, Scuola di San Rocco.





9 Federico Zuccari, Unterwerfung Kaiser Barbarossas unter Papst Alexander III. in Venedig. Venedig, Dogenpalast, Sala del Maggior Consiglio.



des 16. Jahrhunderts gibt diese Architekturen in ihrem ursprünglichen Zustand wieder (Abb. 10).<sup>90</sup> Bei einem solchen Empfang auf der Scala dei Giganti stand der Doge dem Arco Foscari gegenüber, von dessen Spitze der Stadtpatron sich segnend dem Dogen tief unter ihm zuwandte. Die Unterordnung des Dogen unter den Staat, vertreten durch die Gestalt des heiligen Markus, war so für jeden Anwesenden anschaulich gemacht, und gleichzeitig mit einem christlichen Sinn erfüllt. Das Devotionsbild als wichtigste Form der Selbstdarstellung der venezianischen Staatsordnung wurde nicht nur gemalt, auf Münzen geprägt und in Stein gehauen, sondern bestimmte auch die Gestaltung staatlicher Zeremonielle.

C. Ridolfi, der sich 1648 bei seiner Beschreibung der Bilder des Dogenpalasts von Bardi Erklärungen weitgehend löste, hat in der Devotion den wesentlichen Bestandteil des Bildes gesehen, und interpretierte die Darstellung wie folgt<sup>91</sup>: *Toccò in oltre al Tintoretto il quadro di mezzo al soffitto, ove e di naturale ritratto il Doge Niccolo da Ponte nella sommità di una scala... ammirante Venezia assise in un cielo... arrecando al Doge per bocca del leone una corona di ulivo in segno di pace*. Offenbar nahm er Tintoretts unübersehbare Anspielung für den einzigen Sinn, eine Betrachtungsweise, die auch den zweiten Teil seiner Beschreibung bestimmt. Indem er dem Dogen von der Venetia *per bocca del leone* einen Kranz von Olivenlaub „zum Zeichen des Friedens“ reichen lässt, hebt er eine auffallende Veränderung des Programmentwurfs durch Tintoretto hervor. Im Programmentwurf reicht der Löwe den Lorbeerkrantz des Triumphs der Venetia, die ihn ergreift, ihn nicht verleiht, was Raffaello Borghini, der bereits 1584 eine Beschreibung dieses Bildes gab, erkannte.<sup>92</sup> Tintoretto suggeriert dem Beschauer durch Haltung und Geste der Venetia, dass der Doge, hingebungsvoll der Venetia zugewandt, von dieser einen Lorbeerkrantz empfangt. Die Darstellung einer engen Wechselbeziehung des Dogen zum Stadtpatron oder der Venetia war nicht gefordert, kann ihre Erklärung jedoch in venezianischen Traditionen finden. Die Anspielung auf einen „Trionfo“ ist dagegen für venezianische Verhältnisse ungewöhnlich, ja, konnte wohl einzig versteckt hinter dem offiziellen, von Bardi bald darauf erläuterten Sinn bestehen.<sup>93</sup> Sie steht in schroffem Ge-

<sup>90</sup> Degli habiti antichi et moderni di diverse parti del mondo libri due fatti da Cesare Vecellio ..., Venedig 1590, fol. 100 r.

<sup>91</sup> C. Ridolfi, a.a.O., Bd. II, p. 47.

<sup>92</sup> ... *Principe di Vinegia in seggio reale colla Signoria da udienda a molti ambasciatori e popoli, e riceve l'offerte e tributi di più nazioni. E vi e una Vinegia, che scende da cielo in compagnia di molte vergini, e il leone alato le presenta un ramo d'ulivo, e uno di palma, e il principe si leva a farle riverenza...* (R. Borghini, a.a.O., p. 557).

<sup>93</sup> Tintoretto malte hier weder eine „Apotheose des Dogen Niccolo da Ponte ... die erste gewaltige Apotheose eines Fürsten im barocken Sinne“, wie Otto Georg von Simson, Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, Strassburg 1936, p. 224, das Bild interpretiert, noch einen „Triumph des Dogen Niccolo da Ponte“, wie H. Tietze, Tintoretto, London 1948, p. 364, schreibt. Während die Darstellung einer Apotheose des lebenden Dogen bei der venezianischen Staatsform undenkbar ist, scheint mir Tietze den Dogen mit den übrigen weltlichen Herrschern dieser Zeit gleichzusetzen, denen ein persönlicher „Trionfo“ möglich war. Die Umzüge des Dogen und der Signoria waren vornehmlich religiöser Natur, auch wenn sie von manchen als „*andar in trionfo*“ bezeichnet wurden. Sansovino-Stringa, op. cit., fol. 330 r. ff. — Werner Weisbach, Trionfi, Berlin 1919, p. 100 ff., erkannte in der Gestalt und in den Programmen einiger Dogengrabmäler Übereinstimmungen mit den damals weitverbreiteten „*trionfi all'antica*“. Einzig dem toten Dogen wurde in Venedig diese Ehre zugestanden, wobei die Ereignisse um den Tod des Dogen Francesco Foscari besonders gut die unterschiedlichen Maßstäbe illustrieren können. Der von Weisbach in diesem Zusammenhang besonders hervorgehobene Triumphzug am Grabmal des Jacopo Marcello († 1484; Venedig, S. M. dei Frari) kann seine These jedoch nicht stützen, da es Jacopo Marcello im Gegensatz zu seinem Namensvetter Niccolo, mit dem Weisbach ihn verwechselt, nie zur Würde eines Dogen gebracht hat. Auch das zerstörte Grabmal des Niccolo da Ponte, das sich dieser noch zu Lebzeiten hatte errichten lassen, hatte die Form eines Triumphbogens. Andrea Da Mosto, I Dogi di Venezia, con particolare riguardo alle loro tombe, Venedig 1939, p. 151, fig. 59. Triumphbogen wurden dagegen im weissen Venedig fremden Herrschern errichtet, man denke nur an die Festlichkeiten zu Ehren Heinrichs III. von Frankreich, die uns u.a.





10 Cesare Vecellio, Hof des Dogenpalastes am Ende des 16. Jahrhunderts (Ausschnitt).

gensatz zur politischen Situation des Dogen, über dessen totale Entmachtung auch ein noch so prunkvolles Zeremoniell kaum hinwegtäuschen konnte.

Während sich Tintoretto häufig von traditionellen Bildvorstellungen löste, ist die vom ursprünglichen Gegenstand getrennte, jedoch an diesen erinnernde Verbindung solcher Bildvorstellungen mit neuen Gegenständen selten. Dieses Verfahren ermöglichte eine anschauliche, gleichnishafte Interpretation des darzustellenden Themas, ohne im einzelnen vom Wortlaut des Programms abzuweichen. Mit diesem Bild der Sala del Maggior Consiglio, das die spontane Unterwerfung fremder Völker als Ergebnis venezianischer Staatskunst darstellen sollte und auch darstellt, hat Tintoretto ausserdem die Würde des gerade in diesen Jahren endgültig

in einem Bild der Sala dell'Antipregadi des Dogenpalasts erhalten sind. Auch wenn über 100 Jahre später (1694) dem Dogen Morosini als dem Sieger gegen die Türken in der Peleponnes post mortem ein ständiger Triumphbogen in der Sala dello Scrutinio errichtet wurde, so ist dies eher als eine reichlich späte Konzession an einen ausserhalb Venedigs verbreiteten Brauch denn als Spiegel der realen Machtverhältnisse zu erklären. Über die Darstellungen an diesem Bogen vgl. *Francesco Zanotto*, *Il Palazzo Ducale di Venezia*, Venedig 1853-1861, Bd. IV, Kommentar zu Taf. 177. Ein gewebtes Altarfrontale, das als private Stiftung des Dogen Alvise Mocenigo (1570-1577) in den Schatz von San Marco gelangte, scheint meinen Beobachtungen zu widersprechen: *Antonio Pasini*, *Il tesoro di San Marco in Venezia*, Venedig 1886, p. 81, N. 2, Taf. LXXXII. Der Doge kniet vor dem thronenden Christus und wird gleichzeitig als Sieger von Lepanto von einer Vittoria mit einem Lorbeerkrantz gekrönt. Venetia steht hinter ihm. In diesem Werk, das für den Hochaltar von San Marco bestimmt war, ist jedoch nicht das Dogenamt, sondern der Doge Alvise Mocenigo als Besieger der Ungläubigen bei Lepanto dargestellt.



entmachteten Dogen anschaulich machen wollen, und sie dabei im Sinn christlicher Devotionsbilder ganz venezianisch gedeutet. Mit seinem kaum verschleierte Hinweis auf den „Trionfo“ des Dogen setzte er sich zudem kritisch mit den staatspolitischen Realitäten auseinander.

M. Warnke hat bei seiner Deutung eines der Bilder des Medici-Zyklus den von Rubens aus der Rhetorik übernommenen Begriff der „dissimulatio“ gebraucht.<sup>94</sup> Rubens hatte durch künstlerische Mittel der vorgeschriebenen Darstellung eine verborgene Wahrheit „von politischem und polemischen Charakter“ gegeben. Auch Tintoretto hat die Anweisungen der Programmgestalter nicht kritiklos umgesetzt, sondern sie an einem wichtigen Punkt entgegen den offiziellen Vorstellungen gestaltet. Beiden Meistern gelang es, ihre persönliche Vorstellung von staatlicher Ordnung, die nicht in allen Teilen der offiziellen Meinung entsprach, zu verwirklichen.

Das Krönungsthema verbunden mit einem Devotionsbild begegnet uns ausserdem in einem Entwurf des Veronese für die Dekoration der Stirnwand der Sala del Collegio, einem Entwurf, in dem Sebastiano Venier, Admiral der venezianischen Flotte bei Lepanto und Doge von 1577 bis 1578, vor dem Stadtpatron (?) kniend, von der Venetia mit dem *cornu ducale* — keinem Lorbeerkranz — gekrönt wird. Kein Triumph des Siegers von Lepanto, sondern allein dessen Bändigung durch das Amt des Dogen konnte im Palazzo dargestellt werden. Es ist wahrscheinlich, dass Tintoretto diese Skizze oder zumindest das dafür abgefasste Programm kannte, fast sicher ist, dass Bardi und seine beiden Kollegen das Thema der zweiten, ausgeführten Fassung kannten, bei der die Dogenkrönung in ein Devotionsbild von herkömmlichem Aufbau verwandelt worden war.<sup>95</sup>

Zum Abschluss sei noch ein 1599 von Cesare Vecellio gemaltes Bild in Pieve di Cadore genannt, das die Unterwerfung des Cadore unter die Republik Venedig zum Gegenstand hat.<sup>96</sup> Es ist mit Tintoretts Mittelbild der Sala del Maggior Consiglio thematisch eng verwandt, dabei jedoch ganz konventionell gestaltet (Abb. 11). Das Cadore übergibt der Venetia kniend Urkunden, im Hintergrund, zwischen beiden Figuren, empfängt der Doge auf der Scala dei Giganti (!) Gesandte, links neben der Venetia thront erhöht die Madonna, links von der Madonna, auf gleicher Höhe wie die Venetia, sitzt der hl. Markus.

In diesem Bild sind der Doge und seine Magistrate ganz in den Hintergrund getreten. Die Unterschiede zu Tintoretts genialer Gestaltung des eng verwandten Themas sind evident. Was Cesare Vecellio zaghaft nebeneinanderstellte — die Madonna, die Venetia und den Stadtpatron — den Empfang der Botschafter durch den Dogen und die Unterwerfung des Cadore unter die Republik Venedig — verband Tintoretto, wobei der Doge und seine Rolle im venezianischen Staatsgefüge zum Thema seines Bildes wurde.

<sup>94</sup> Martin Warnke, Kommentare zu Rubens, Berlin 1965, p. 57.

<sup>95</sup> S. Sinding-Larsen, The Changes in the Iconography and Composition of Veronese's Allegory of the Battle of Lepanto in the Doge's Palace, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XIX, 1956, p. 298-302. Sinding-Larsen weist auf F. Sansovinos Text zu diesem Bilde hin, der weitgehend mit dem Entwurf übereinstimmt (F. Sansovino, op. cit., fol. 123), und glaubt, dass es sich hierbei um eine Beschreibung eines bereits fertiggestellten Bildes handle. Hauptsächlich hieraus, und aus dem Schweigen Stringas, der F. Sansovinos Text wie leider so oft unkritisch übernahm (Sansovino-Stringa, fol. 269), zog er sehr weitreichende Schlüsse auf eine späte Ausführung grosser Teile des heute sichtbaren Bildes. Nach den eben gemachten Erfahrungen, mit so gearteten „Beschreibungen“, deren Text sehr leicht von einem schriftlichen Programm stammen kann, wäre zu bedenken, ob die Programmänderung nicht zwischen Vorzeichnung und Ausführung oder kurz vor Vollendung des Bildes bestimmt wurde. Diese Interpretation wird m.E. durch den Stil der Malerei bestätigt, die die Handschrift des Veronese zeigt, was Sinding-Larsen bestreitet. Vgl. zu dieser Frage auch D. Frh. v. Hadeln, Beiträge zur Geschichte des Dogenpalasts, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Beiheft zum XXXII. Band, Berlin 1911, bes. p. 27.

<sup>96</sup> Pieve di Cadore, Chiesa Arcipretale. Mostra dei Vecellio a cura di Francesco Valcanover, Belluno 1951, p. 50, cat. n. 26 (Abb.).





11 Cesare Vecellio, Das Cadore unterwirft sich der Republik Venedig. Pieve di Cadore, Arcipretale.

Auch die Anweisungen zum Ovalbild über dem Tribunal, das Veronese in Auftrag gegeben wurde, sind knapp formuliert.<sup>97</sup> Die Themen werden genannt<sup>98</sup>: Venetia, thronend über Stadt und Land *a imitazione della Roma sedente sopra il mondo*, gekrönt von einer Victoria, umgeben von sieben einzeln genannten Tugenden, dazu, abseits, die vier Jahreszeiten. Eine festlich gestimmte Volksmenge sollte ebenfalls dargestellt werden. Während der Programmentwurf die Anordnung und die Zuordnung der Allegorien weitgehend festlegte, blieb auch hier die Inszenierung dem Maler überlassen. Veronese, nicht die Programmgestalter, erdachte die beziehungsreiche architektonische Staffage, gab der festlich gestimmten Volksmenge ihr vielfältiges Gesicht, gruppierte sie, und liess die allegorischen Figuren auf Wolken erscheinen, eine Darstellungsweise, die vom Programmentwurf nicht explizite gefordert worden war. Ob Veronese aus eigener Verantwortung auf die Darstellung der vier Jahreszeiten verzichtete

<sup>97</sup> Christian Lenz wird in Kürze eine Interpretation dieses Bildes vorlegen und dabei den Programmentwurf berücksichtigen.

<sup>98</sup> Ms.-Correr, fol. 36 v.



und ohne fremde Anweisungen Merkur und Herkules — Beredsamkeit und Stärke<sup>99</sup> — als Statuen auf der Architektur hinzufügte, geht aus den mir bekannten Quellen nicht hervor. Bemerkenswert erscheint mir, dass in Veroneses Entwurfszeichnung zu diesem Deckenbild (Abb. 12) die beiden zuletzt genannten Allegorien ebenso wie im Programmwurf fehlen.<sup>100</sup>

Jacopo Palma il Giovane folgte mit seinem Ovalbild, der von einer Victoria gekrönten, in Kriegen siegreich gebliebenen Venetia den detaillierten Anweisungen des vorliegenden Programms, ohne bemerkenswerte Änderungen vorzunehmen (Abb. 13). Interessant ist hier die wiederholte Forderung der Programmgestalter, antiken Prägungen bei der Darstellung der Venetia triumphans zu folgen. Zum Vorbild wählte Palma ein Bild des Paolo Veronese aus der Sala del Collegio, auf dem Justitia und Pax — Custodes libertatis — zu Füßen der auf dem Erdball thronenden Venetia dargestellt sind.

Historische Ereignisse, der weitaus grösste Teil der Themen also, werden meist in ihrer Vorgeschichte, in ihrer Entwicklung und im Hinblick auf ihre Auswirkungen beschrieben, selten wird jedoch der darzustellende Moment vom Programmgestalter klar bestimmt. So konnten die Maler die ihnen fruchtbar erscheinenden Augenblicke wählen. Hierin liegt ein beachtenswerter Unterschied zur Beschreibung der allegorischen Themen, deren Bestandteile wie deren Aufbau im grossen und ganzen vorausbestimmt waren. Dieser Unterschied kann jedoch nicht verallgemeinert werden, wie der Programmwurf für die beiden Gonzagazyklen in Mantua zeigen kann, in dem die Darstellung der Historienbilder bis in Details hinein vorgeschrieben war.

Im Programmwurf wird die Ausschreibung eines Wettbewerbs zur Dekoration der Stirnwand der Sala del Maggior Consiglio mit einer *gloria dei beati in paradiso com'era anco avanti* empfohlen. Detlev v. Hadeln, der 1919 die „Vorgeschichte von Tintoretts Paradies“ erforschte, schlug eine Datierung dieser Ausschreibung ins Jahr 1579 vor.<sup>101</sup> Die knappe Formulierung des Themas im Programmwurf, von der ich nicht weiss, ob sie in die Ausschreibung übernommen wurde, ist mehrdeutig, da der Mittelpunkt der Darstellung, die Krönung Mariae, nicht genannt wurde, auch wenn der Hinweis auf das schwer beschädigte Bild des Guariento für die Maler sicherlich deutlich war. Auf Tintoretts Entwurf zu diesem Bild im Louvre ist eine *gloria dei beati come era avanti*, also eine Marienkrönung dargestellt, ein Thema, von dem er sich bei der Ausführung später löste, ohne dass die Ursache hierfür bekannt wäre. Von dieser Konkurrenz sind uns Entwürfe des Paolo Veronese<sup>102</sup>, des Francesco Bassano<sup>103</sup> und

<sup>99</sup> C. Ridolfi, a.a.O., vol. I, p. 327.

<sup>100</sup> Tancred Borenius, Old Master Drawings in the Collection of Viscount Lascelles, in: Apollo, Bd. I, 1925, p. 189 ff.

<sup>101</sup> D. Freih. v. Hadeln, Die Vorgeschichte von Tintoretts Paradies im Dogenpalast, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XL, 1919, p. 119-125. — J. Schulz, op. cit., p. 198, Anm. 22 widersprach v. Hadelns Datierung auf 1579 und wies auf einen Passus aus einem Protestschreiben des Cristoforo Sorte vom 24.4.1582 an die *Proveditori sopra la restauratione del Palazzo* hin. Sorte beschwerte sich damals, dass das Gebälk unter der Decke, dort wo sich das Tribunal befinde, nicht ausgeführt werde. Schulz interpretierte diese Briefstelle irrtümlich so, als sei ein Gebälk 1582 wieder entfernt worden, und schloss daraus, dass 1582 noch kein Wettbewerb ausgeschrieben gewesen sei, da die erhaltenen Entwürfe alle mit der vollständigen Höhe der Wand rechneten. Sorte sagt jedoch, dass dies Gebälk nicht ausgeführt werde — *mancono a far* — eine Tatsache, die verschieden, jedoch nicht im Sinn der Interpretation von Schulz gedeutet werden kann. Das Datum der Ausschreibung, die 1579/80 empfohlen wurde, bleibt also weiterhin unbekannt.

<sup>102</sup> Lille, Palais des Beaux-Arts. Vgl. D. Freih. v. Hadeln, a.a.O. (1919), und neuerdings, mit ausführlicher Bibliographie, Pierre Rosenberg in: Le Seizieme Siècle Européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises, Paris 1965, Kat. Nr. 315.

<sup>103</sup> Leningrad, Eremitage. Ausser in dem genannten Aufsatz von v. Hadeln ist diese Skizze bisher nicht ausreichend gewürdigt worden.





12 Paolo Veronese, Entwurf zum Deckenbild der Sala del Maggior Consiglio im Dogenpalast.  
Earl of Harewood, Harewood House, Yorkshire.



des Palma Giovane<sup>104</sup> erhalten. Dass ein Entwurf des Federico Zuccari<sup>105</sup> ebenfalls aus dieser Zeit stamme, ist mit guten Gründen bestritten worden.

In beiden Manuskripten wird ein Bildwerk genannt, das sich heute nicht mehr in der Sala del Maggior Consiglio befindet, nämlich eine *madonna di marmo fatta del Sansovino*. Dass es sich bei dieser Figur nur um die Madonna der Chiesetta im Dogenpalast handeln kann, ist seit Weihrauchs Forschungen über J. Sansovino gesichert.<sup>106</sup> Dieses Bildwerk, das 1593 unter dem Dogen Pasquale Cicogna in der damals eingerichteten Chiesetta aufgestellt wurde, war 1579/80, also auch schon vor dem Brand, dem Tribunal gegenüber, zwischen den beiden Fenstern unter dem Gebälk der Sala del Maggior Consiglio angebracht. Am 24. April 1582 beklagte sich Christoforo Sorte, dass die *ornamenti* — womit wohl ein plastischer Rahmen gemeint war — der *madonna del Sansovino* nicht ausgeführt würden.<sup>107</sup> Irgendwann zwischen 1582 und 1593 wurde somit entschieden, sie endgültig aus der Sala del Maggior Consiglio zu verbannen. Dass diese Madonnenfigur nicht wieder angebracht wurde, scheint mir wichtig, da so auf eine wesentliche Komponente des ursprünglichen Programms, die Konfrontation des Dogen mit einer Figur aus dem christlichen Bereich, verzichtet wurde. In diesem Zusammenhang sei noch einmal daran erinnert, dass zufolge Francesco Sansovino unter dem Dogat des Andrea Vendramin (1466-1478) an der gleichen Stelle eine Statue des hl. Markus aufgestellt war, über deren Verbleib wir jedoch keine weiteren Nachrichten haben.<sup>108</sup> An diese 1577 zerstörte Ordnung hat Tintoretto im Mittelbild der Decke erinnert, ein Bild, das der Doge von seinem Sitz aus sehen konnte, ja, das auf die Betrachtung vom Tribunal her angebracht wurde.

Den Abschluss beider Manuskripte bildet das Programm der vier Türen der Sala dell'Antipregadi<sup>109</sup>, das demnach erst 1579/80 fixiert wurde, als an der Decke, deren Programm F. Sansovino bald nach dem Brand von 1574 entworfen hatte, bereits seit über drei Jahren gearbeitet wurde.<sup>110</sup> Die Türen illustrieren durch ihr Programm noch einmal besonders deutlich die

<sup>104</sup> Mailand, Ambrosiana. *Wolfgang Pinardi*, La collezione Attilio Brivio alla Pinacoteca Ambrosiana, Mailand 1961. Publiziert durch *Wilhelm Suida*, Il „Paradiso“ di Jacopo Palma il giovane, in: *Rivista d'Arte* XX, 1938, p. 77-83. Ausser diesem Entwurf sind noch mehrere Zeichnungen zu diesem Auftrag erhalten.

<sup>105</sup> New York, Metropolitan Museum. Publiziert von *Hermann Voss*, A Project of Federico Zuccari for the 'Paradise' in the Doges' Palace, in: *Burlington Magazine* XCVI, 1954, p. 172-175. Gegen die Datierung von *Voss* hat *Walter Vitzthum* stilistische Gründe ins Feld geführt und eine Datierung in die sechziger Jahre vorgeschlagen. *Walter Vitzthum*, Zuccari's 'Paradise' for the Doges' Palace, in: *Burlington Magazine* XCVI, 1954, p. 291. Dass in den sechziger Jahren vom venezianischen Staat eine Konkurrenz ausgeschrieben worden sei, wie Vasari behauptet (*Vasari-Milanesi*, VII, p. 99) hat Taddeo Zuccari in seinen eigenhändigen Randglossen zur Vita seines Bruders bestritten. *Vitzthums* stilistisch begründete Frühdatierung wird durch den Umstand gestützt, dass F. Zuccari noch die zehn Stichkappen der 1577 verbrannten Deckendekoration berücksichtigt, auch wenn er sie teilweise anscheinend entfernen lassen wollte.

<sup>106</sup> Ms.-Correr, fol. 22 v. — *Hans R. Weihrauch*, Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Strassburg 1935, p. 83 ff. So auch *J. Schulz*, a.a.O., p. 207.

<sup>107</sup> *J. Schulz*, a.a.O., p. 207.

<sup>108</sup> *Sansovino-Stringa*, fol. 235 v.: ... sono di mezo per testa della sala due finestroni, fra i quali era scolpito un San Marco con l'armi del Doge Vendramino da i lati, che toglievano in mezo l'arme Contarina, d'Andrea ultimo Doge di quella famiglia. — *F. Wickhoff*, a.a.O., p. 14 und p. 18, vermutet, dass dieses Bildwerk bereits zwischen 1367 und 1381, also im Dogat des Contarini aufgestellt worden sei, eine sehr plausible Hypothese, die sich auf die Existenz des Contarini-Wappens stützt.

<sup>109</sup> Ms.-Correr, fol. 38 r. ff.

<sup>110</sup> Das Kassenjournal, in das die Zahlungen für diese Deckendekoration eingetragen wurden und das v. *Hadeln* entdeckte (a.a.O. [1911]) und auch weitgehend auswertete, wurde von *Zorzi* im Wortlaut publiziert. *G. Zorzi*, Nuove rivelazioni sulla ricostruzione delle sale del piano nobile del Palazzo Ducale di Venezia dopo l'incendio dell'11 maggio 1574, in: *Arte Veneta* VII, 1953, p. 123-151. Die Schlüsse, die *Zorzi* aus diesen Dokumenten zieht, stehen häufig im Gegensatz zu v. *Hadelns* Ergebnissen, die mir wesentlich plausibler erscheinen.





13 J. Palma il Giovane, Venetia triumphans. Venedig, Dogenpalast, Sala del Maggior Consiglio.



Funktion dieses Raums als Durchgangs- und Warteraum — F. Sansovino nennt ihn einen *ridotto* —, indem die Allegorien jeweils auf die Räume zu beziehen sind, zu denen die Türen sich öffnen.

Das Programm der Türen wurde von Bardi in seiner „Dichiaratione“ nicht publiziert, wir kennen es jedoch aus dem Sansovino-Kommentar des Stringa von 1604<sup>111</sup>, der sein Wissen aus einer Abschrift des Programmentwurfs schöpfte, wie die häufigen wörtlichen Übereinstimmungen zeigen können. Die Passagen, die der Kanonikus von S. Marco nicht übernahm, erschienen ihm offensichtlich allzu frei. Dass Stringa keine der hier publizierten Fassungen benutzte, ist wahrscheinlich. Stringa überliefert nämlich die ursprüngliche Verteilung zweier Türdekorationen an Alessandro Vittoria und Gerolamo Campagna, beachtete jedoch den am 20. Dezember 1584 durchgeführten Tausch nicht, auf den in beiden Manuskripten ausdrücklich hingewiesen wird und über den er sich an Ort und Stelle bequem hätte informieren können. Dass er eine Abschrift aus der Ahnenreihe des Correr-Manuskripts benutzte, geht daraus hervor, dass er einen typischen Kopistenfehler übernahm: So gibt er die Figuren auf der Tür zur Sala del Consiglio dei Dieci einem Francesco Cancellari, während sie doch von einem Francesco Castelli gefertigt und signiert wurden. Dieser Name „Cancellari“ ist kein Lesefehler der Signatur, sondern stammt offensichtlich von der Überschrift des folgenden Abschnitts in der Vorlage: „Porta della Cancellaria“, die im Correr-Manuskript fehlt.<sup>112</sup> Da über allen anderen Abschnitten eine Überschrift mit dem Namen des Raums hinter der Türe zu finden ist, dürfen wir annehmen, dass der ermüdete Kopist zwei aufeinanderfolgende Sätze vermengte.

Bei diesen allegorischen Bildwerken wurde jedes Detail vom Programmgestalter vorgeschrieben. Auch wenn heute ein grosser Teil der Attribute abgebrochen ist, können wir doch erkennen, dass die Figuren ganz den Anweisungen entsprachen. Die Programmgestalter beschränkten sich hier also keineswegs darauf, allein die Themen zu nennen, dem Künstler also die Gestaltung des Themas zu überlassen, sondern zwangen den Künstler, ihre durchaus literarische Vorstellung Wort für Wort in Stein zu übersetzen. Dass diese Marmorfiguren einmal farbig gefasst waren, wie die Programmgestalter es wünschten, glaube ich nicht. Es scheint, als hätten sich die Autoren hier allzuweit von künstlerischen Gesichtspunkten entfernt, indem sie eifrig Vorlagenbücher kompilierten, ohne an die Wirkung des Kunstwerks zu denken.

<sup>111</sup> *Sansovino-Stringa*, fol. 225 v. ff.

<sup>112</sup> *Ms.-Correr*, fol. 50 v.

#### Bildnachweis :

*Bibl. Marciana, Venedig: Abb. 1. — Direzione Civici Musei, Venedig: Abb. 2, 3. — Verfasser: Abb. 4, 10. — Anderson, Florenz: Abb. 5, 6, 7, 8, 13. — Fiorentini, Venedig: Abb. 9, 12. — Caprioli, Venedig: Abb. 11.*



## A N H A N G

Museo Civico Correr, Venedig, Cod. Cicogna DLXXXV-105.

Programmmentwurf zur Dekoration der grossen Säle des Dogenpalasts nach dem Brand vom 20. Dezember 1577.\*

(fol. 1 r) Parieti del scrutinio Ill.mi et Ecc.mi sig.ri <sup>113</sup>

Per satifare alle VV SS Ill.mi Noi Giacomo Marcello et Giacomo Contarini habbiamo usata quella maggior diligentia che habbiamo saputo con l'intervento et consiglio del R(everen)do Padre Don Geronimo Bardi Monaco Camandolese et historico celebratis.o per trovar le piu segnalat. Vittorie di questa ser.ma Rep.ca per farle poi dipinger nelle sale cosi del Magg.r Consiglio come del scrutinio tanto nelli soffitti quanto nelli parieti Nella qual invention habbiamo cercato di poner l'histoire de soffitti per i tempi cosi ogni sala separata in se stessa come ancho unite tutte doi insieme et medesimamente quelle che dovevano esser dipinte nei parieti havendo riguardo di far chiaro al mondo che dal nascimento della citta fino alli tempi presenti sempre e stata illustrata questa Rep.ca cosi da Vittorie come da (fol. 1 v) atti virtuosi da suoi cittadini. Si dovera adunque Incominciar afar dipingere il pariete alla sala del scrutinio alla parte destra entrando per la parte che riguarda verso la chiesa di San Marco.

Nel primo quadro <sup>114</sup> dovera esser dipinto l'assedio che Carlo Magno et Pipino Re d'Italia posero intorno alla nascente citta l'anno di Christo 809. liquali havendo serrati i passi per levar la commodita di condurvesi vettovaglie pensavano di acquistarla con la fame Ma venetia con bellis.a strategema levarono questa speranza da i nemici et gl'indussero alla resolutione della giornata perche trovate diverse machine per trar lontano a Malamocco dove era il Campo bersagliorno l'inimico con gran quantita di pane (fol. 2 r) che fecero fare nella citta Il che causo che Pipino si rimosse dalla prima resolutione dell assedio et risolversi di venir a Battaglia.

Giulio Feroldo c.te 39. <sup>115</sup> Bernardo Giustiniano nel XV. nel principio sabelico libro secondo c.te XI. Cronica di m. Giacomo Marcello.

Nel secondo quadro sara la giornata Navalle che fu fatta con detti Principi. i quali desperati di poter soggiogar la citta per assedio fatto con gran ponte di botte et sopra quello postovi gran parte delle sue genti et l'altra parte compartita su' l'armata mossero l'assalto in un l'istesso tempo da due parti Venetiani all'incontro havendo poste molte barche all'ordine preso l'avantaggio dell acqua li ruppero facendo gran quantita di pregioni et accarezzato Pipino nella citta honorandolo (fol. 2 v) lo mossero a far la Pace donando alla citta di molti Privilegi nel suo Imperio <sup>116</sup>

809

\* Bei der nun folgenden Wiedergabe des vollständigeren Correr-Manuskripts habe ich immer dann Abkürzungen aufgelöst, wenn so die Lesbarkeit gefördert wurde. Die zahlreichen Schreibfehler, darunter auch falsche Jahreszahlen der Historien, scheinen mir bei unserer Fragestellung ebensowenig einen Kommentar zu fordern, wie geringfügige Abweichungen vom Manuskript der Bibl. Marciana. Die häufig mangelhafte Interpunktion ist unverändert wiedergegeben.

<sup>113</sup> Die Überschrift findet sich über jeder der folgenden Seiten des Ms.

<sup>114</sup> Statt zu jedem Thema und dem danach gemalten Bild einen ausführlichen Kommentar zu geben, sei hier allein auf die einschlägige Literatur verwiesen. Trotz mancher Ungenauigkeiten bietet hier F. Zanotto (s. Anm. 93), immer noch das reichste Material. Die Meister, denen die einzelnen Bilder ursprünglich in Auftrag gegeben wurden, werden vollständig in G. Bardis „Dichiaratione“ genannt, die späteren Veränderungen werden von C. Ridolfi berücksichtigt, wobei in v. Hadelns Ridolfi-Kommentar (s. Anm. 40) die wichtigsten Hinweise gegeben werden. Eine Konkordanz mit Bardis „Dichiaratione“ oder dem Marciana-Ms. schien mir ebenfalls überflüssig.

<sup>115</sup> Über diesen und die in der Folge genannten Autoren vergl. S. 282 ff.

<sup>116</sup> Die Quellen dieser Episode wurden wohl vom Kopisten unterschlagen.



1123

Il terzo Quadro contenira la battaglia Navalle che l'anno 1123 Dominico Michiele Doge fece al Zaffo di soria contra il Calefa d'egito, la qual successe in questo modo. Venetiani a prieghi degli Ambasciatori Hierosolimitani et istanza di Papa Calisto secondo che all'hora celebrava il concilio lateranese armorno 100 galee per socorre terra santa infestata da Maometani in mano de quali si trovava pregione il Re Baldovino secondo et nel medesimo tempo Egittiani venuti in speranza di recuperar la soria altre volte stata sua s'acostorno a' quei siti con la sua Armata, Ma Dominico Michiele con Infinita bravura et prudenza fra (fol. 3 r) Assalone, et tiro per mezzo Il Zaffo tiro a combater gli nemici. liquali haveano 100 Navilij et Il ruppe facendone tanta stragge che per molti miglia fu veduto il Mare roseo di sangue. onde liberata la citta del Zaffo ne riportorno molte spoglie

Arcivescovo di tiro c.ta 350. sabellico p.a Deca et libro sesto c.te 37. 38. 39. Giulio Feroldo c.te 104.

1124

Il quarto quadro havera la presa che fece il medesimo Doge Michele l'anno 1124 di tiro il quale Michiele doppo la liberatione del zaffo andato in Hierusalem et gratam.te accolto dal Patriarca Carimondo et da tutti i Principi del Regno concluso doppo molti discorsi di far l'impresa di tiro citta che per l'opportunita del sito, et per la qualita di difensori tra l'altre era dal mar fortiss.a intorno la qual andatosi con l'essercito et (fol. 3 v) et lungamente assediata, et redotta in necessita tuttavia difendendosi con grande ardore i saraceni si sparse voce nel campo che in aiuto delli assediati venivano gran quantita di gente ilche inteso da ... de Venetiani Pubblicorno che essi Venetiani venendo il nuovo essercito nemico havendo la commodita dell'Armata si partirebbono. Il che inteso dal Doghe come cosa contraria alla volonta sua volse scincerar gli animi delli collegati per ilche ordine che fussero tolte tutte le velle e tutti i timoni dell'Armata con una corba di ogni una delle Galee et fatele portar avanti i Capitani dell'essercito disse che in segno della fedelta venetiana tenessero per pegno li piu necessarij instrumenti da Navigare fin che fusse presa la citta, per il che fu rimossa la (fol. 4 r) suspetitione d'ogni uno et attendendo ad espugnarla non passo molto che la citta fu presa ingannando li assediati specialmente con una colomba la qual era assuefatta secondo il costume del paese di portar sotto l'ala letr dall'uno luogo all'altro la qual passando un giorno fra gli altri sopra l'essercito fu col strepito delle voci delle genti stordita in maniera che fu forzata cader in terra et trovato una lettera che mandavano i saracenij alli assediati in tiro esortandoli asostener l'assedio fino nuovo soccorso fu contrafatta essortando li assediati a far quello che potessero non aspettando aiuto Da che quelli della citta si resero. Il Doge Michiele oltre alla confirmatione de Privilegi del Primo Re Gottifredo ottene il terzo della citta de tiro Zaffo et Assalone Paulo Emilio nel Quinto.

1148

(fol. 4 v) Nel quinto quadro dovera eser la vittoria che l'anno 1148 Giovanni et Renier Polani questo fig.lo et quello fratello del Doge Pietro hebbero con sessanta Galee di Rugieri Re di sicili il quale infestando L'Imperadore de Greci Emanuelo Comignino fig.lo et successore di Carlo Zanne gli havea tolto oltre Corfu molti luoghi della Morea devastata l'Achaia, acquistata Tebe ed andato fin sotto le mure de Constantinopoli, et non havendo per all'hora Emanuelo ne forze ne animo da contraporsi supplico per suoi Ambasciatori Christiani che concorendo lo liberassero dagl'insulti di detto Ruggieri il che volentieri accettando i Venetiani messa un'armata di 60 Galee essendo Generale Il Doge la mandorno contro siciliani, ma morto il Doge in luogo suo vi rimandorno Il figliuolo (fol. 5 r) et fratello i quali ripresero Corfu havendo verso la Romania combattuta l'Armata di Ruggieri il quale intesa la uscita della Venetiana ritornava in sicilia et di essa Armata, presero 20 Navi et altri Legni Minori in gran numero.

Giulio Feroldo c.ta 112. sabelico prima Deca l.o 7.mo c.ta 40

1346

Nel sesto Quadro il quale va nella facciata di detta sala dalla parte sinistra appresso la porta che risponde a Gran Consiglio si havera a far depinger la vittoria dell'Anno 1346 sotto il Doge Andrea Dandolo s'hebbe in terra appresso Zara di Lodovico primo di questo nome Re degli Ungheri il quale occupata Zara che se era ribellata dalla Rep.ca si opponeva alla ricuperatione che volevano far venetiani onde vene in persona con cento (fol. 5 v) vinti millia armati. Ma procurando all'incontro Marco Giustiniano, Andre Morosini Simon Dandolo Proveditori del-



l'Armata et dell'essercito di recuperarla per forza d'arme alla Rep.ca accostata alla citta L'armata di 54 Legni tra Galee Navi et piatte et fatti ponti dalle Navi et Galee alla Citta con sole 17 mila persone la forciavano et fatto con forte da loro et accampata la gente Venetiana fu assalita dalla gente del Re et se non fosse stato Il soccorso del rimanente dell'essercito haverebbono patito qualche notabil danno Ma socorendo fratanto detto essercito et havendoli Proveditori dell'Armata rota la catena che era intaverso il porto della citta con tanta forza assalirono gli Ungheri, che fattene gran stragge fugorno. (fol. 6 r) Il Re forciandolo a lasciar le trabache et padiglioni et abbandonar la citta ancora la quale veduta la strage del Re Lodovico volontariamente si rese alla Rep.ca segnalatiss.a fu questa vittoria perche fu tanto grande la mortalita degli Ungheri che per li corpi morti che restorno insepolti se infetto l'aria et si appesto tutto il paese et la citta ancora.

Giulio Feroldo c 115. 216 sabellico nella 2.da Deca ct 83. 84. 85

Sopra il Primo balcon che guarda verso la corte sara la presa di cattaro fatta Vettor Pisani.

Feroldo c.t 249

Nel settimo quadro sara la vittoria Navale che la Rep.ca l'anno 1571 insieme con Pio Quinto Pontefice et con filippo Re di spagna hebbe a Curzolari dell'Armata di sultan Re di turchi (fol. 6 v) sotto il Dogado di Luigi Mocenigo essendo Capitano General dell'impresa Sebastian Venier, et Proveditor Generale Agostino Barbarigo per la Rep.ca. Per il Pontefice Marc Ant.o Colona, et per il Re di Spagna Giovanj d'Austria fratello del Re et cio fu perche havendo selin rotta la pace à Venetiani et assediato Cipro indusse la Rep.ca a collegarsi con detti Principi i quali tutti insieme a 7 ottobre del detto anno poco lontano da Curzolari attaccato il fatto d'Arme reportorno singolariss.a vittoria et non mai piu udita essendo che d'una Armata di 300 et piu vele non si salvorno altro che vinticinque Galee con Vluciali valoroso Cap.o di turchi, onde furono riportate copiosissime spoglie.

Pietro Giustiniani nel libro ultimo.

Sopra il secondo Balcone che guarda piu accosto (fol. 7 r) la corte si dovera dipinger la presa di Margariti fatta da Franc.o Cornaro.

1572

L'ottavo quadro <sup>117</sup> sara la fuga che l'anno 1572 nella medesima guerra sotto il medesimo Doge con gl istessi collegati essendo Generale Giacomo Foscarini et Proved Giacomo Soranzo si diedde a Vluciali Re d'Algieri Capitano Generale del turco il quale messa in battaglia la sua armata di ducento et piu vele per assalir Venetiani con tanta bravura fu investito dal corno sinistro dove si attrovava Giacomo Soranza che disordinato si ritorno. fuggendo con perdita di alcune Galee che da gl'artegliarie che Venetiani furono gettate a fondo et se Giacomo Foscarini fosse stato seguitato come ricercava egli con grande istanza da collegati di nuovo si haverebbe havuta la seconda vittoria

(fol. 7 v) Il nono quadro <sup>118</sup> contenira la presa fatta da Giacomo Soranzo Proved. Generale dell'Armata nel medesimo anno sotto i medesimi collegati ma con Galee et forse solamente venetiani del forte di Barbagno per la Conservazione di Cattaro, che con questo forte stava in pericoloso stato di cadere in mano dei turchi fatta nel cospeto di castel Nuovo havendo con intrepido et inaudita bravura passato il strettiss.o Canalle di Cattaro dove era situato detto forte, non havendo rispetto alla moltitudine dell'Arteglia che lo bressagliava onde ne nacque la conservazione di esso Cattaro et la privat.e di detto forte a nemici

Giac. tentoreto

Sopra il tribunale dovera andar il Giudizio Universale com'era inanzi il brugiar delle salle.<sup>119</sup>

Sopra li sei altri Balconi di detta sala doverano esser dipinte Vittorie adue adue fatte diversamente secondo le occasioni.

(fol. 8 r) Il soffitto della sala del scrutinio e fatto diversi quadri et di diverse forme pero cominceremo da quelli ch la circondano intorno intorno appresso li

<sup>117</sup> Dieses Thema wurde im 17. Jh. durch ein Bild mit dem Seesieg der Venezianer über die Türken 1656 bei den Dardanellen ersetzt.

<sup>118</sup> Dieses Bild wurde am Ende des 17. Jh. entfernt und durch den Triumphbogen für F. Morosini ersetzt.

<sup>119</sup> Dass vor dem Brand ein Jüngstes Gericht des Tintoretto dargestellt war, überliefert auch Stringa. *Sansovino-Stringa*, fol. 234.



- muri. Questi dodici quadri saranno di forma triangolare che haverano la sua base di dodici piedi, ne quali si doverano poner dodici virtù morali colorite perche alcuni degli altri quadri doverano esser dipinte di chiaro scuro.
- Camillo Ballin La prima che incomincia dalla parte destra del tribunale <sup>120</sup> e la religion la quale deve esser vestita di bianco con le sue insegne della croce et calice la quale deve essere la prima perche senza essa gl'Imperii et stati vano in ruina.
- La seconda all'incontro di questa alle parte sinistra del tribunale e la fede <sup>121</sup> che si deve osservare ad ogni persona pervestita di bianco e tutta coperta da piedi in fuori che vogliono (fol. 8 v) <sup>122</sup> esser nudi et medesimamente la man destra la quale inventione mostri di porger in modo di toccar un'altra mano et gli dovera dipingier appresso una Tortore
- Camillo Ballini La terza che va dalla banda della religione e la prudenza la quale ancor essa Dona armata come Palade con un serpente a piedi che ha tre teste una di cane una di lupo et una di leone.
- Camillo Ballini La quarta che e accanto alla fede e la Giustitia che in habito di Donna alata ha nella mano destra un Brazzolare, nella sinistra un freno et a piedi li fasci et le securi all'uso de Romani.
- M.co de titian La quinta ch'e dalla parte destra e la fortezza figurata per una Donna che tenendo la clave di Hercole in mano l'appoggi sopra la testa di un leone
- M.co de titian La sesta che va derimpetto a questa e la temperanza (fol. 9 r) la qual parimente e come l'altre Donna ha un morso di cavallo in bocca in una mano un timone e nell'altra un compasso
- Antto Aliens La settima ch'e nella banda destra e la Mag(nificen)tia laquale a guisa di Donna cava fuori di un sasso scettri, Mitre, Corone et altre honorate dignita
- L'ottava che e all'incontro di questa e la liberalita che ancora lei Donna cava fuori di un vaso denari et li sparge.
- La nona che si vede sequitar nella banda destra e la concordia la quale similmente Donna ha nella destra mano una tazza e nella sinistra i due corni della copia et a piedi una cicogna.
- La decima, che e a banda sinistra e la Clementia in habito di Donna la qual siede sopra un leone disteso tenendo un'asta in mano gettando via il folgore di giove.
- Ant.o aliens (fol. 9 v) La undecima che e dalla parte destra e la disciplina militare maritima la qual in habito di Donna ne vecchia ne Giovane ha in mano una nave e a piedi velle e timoni, Ancore et altri Istru(menti) Maritimi et fabricationi di Navi.
- Ant.o aliens La duodecima che e all'incontro di questa e la disciplina militare da terra la quale e una Donna armata che con un bastone in mano mostra diverse macchine et arme da guerra et specialmente un poco di principio di fortificatione.
- Seguitano nel medesimo soffitto di scrutinio quattro quadri ovati li quali leggano li cinque di mezo et in essi devono esser posti esempi di valorosi Cittadini dipinti di chiaro et scuro per far separatione da quelli che sono vicini alli muri a quelli di mezo che vano di colori.
- 1117 (fol. 10 r) Nel primo <sup>123</sup> che e situato alla parte destra nell'entrar per la porta che e verso la Chiesa et risponde sopra la Piazza è l'esempio di grandissima fortezza di ordelafo Faliero Doge il quale ritrovandosi l'anno 1117 sotto Zara, che di nuova s'era ribellata dalla Repubblica e datasi a Stefano secondo di questo nome Re de Ungari attaccata la giornata con nemici et egli postosi nella prima schiera gli ruppe et fuggo acquistando la vittoria con la Morte sua dalla quale ne nacque l'acquisto della citta di Zara.
- Sabelico nel sesto della p.a Deca c.te 36
- Feroldo dice che fu del 1119 - c.t 103
- 1128 Nel secondo ch'e dalla parte medesima verso il tribunale e la moderanza che Dominico Michele Doge ritornando vittorioso de (fol. 10 v) Soria dimostro in

<sup>120</sup> Vom Tribunal aus gesehen.

<sup>121</sup> Bardi, p. 83: *fede pubblica*.

<sup>122</sup> Ab hier lauten die Seitenüberschriften: „Soffitto del Scrutinio“.

<sup>123</sup> Die Anbringung der folgenden Bilder an der Decke entspricht nicht in allen Fällen der Reihenfolge des Programmentwurfs.



Sicilia dove fece scala l'anno 1528 et da quei populi essendo detto per suo Re, non volse accettar detta dignita dicendi che per compiacere alle volonta de Populi et a proprij appetiti non si dovea abbandonar la patria.

Cronica di Giacomo Marcello et Giacomo Contarini

nella Cronica di Nicollo Trivisan c.te 32.

Giulio del Moro

Nel terzo che principia al tribunale verso la corte e la costanza d'animo e di corpo di Arrigo Dandolo che poi fu Doge dimostrata in Costantinopoli quando trovandosi l'anno 1175 Ambasciator per la Rep.ca presso Emanuello l'empio liberamente per difensione dell'honore della Patria parlando se offerse con intrepido animo L'abbaccinamento fattoli (fol. 11 r) da Ministri del perfido tirano.

Sabellico nel settimo della prima Deca c.t 44. Giulio Feroldo dice che fu l'anno 1174. c.ta 120.

1125

Anto.o Aliens

Nel quarto ch'e l'ultimo per uscir di sala verso San Marco e il disprezzo dell'ambitioni di Pietro Ziani figlio di Sebastiano Doge il quale havendo governato il Ducato per molti anni saviamente lo rifiuto facendosi Monaco et vivendo vita santissima.

sabelico nel Nono della prima Deca. feroldo dice che fu del 1230 ct.a 157.

Per mezo la sala dall'un capo all'altro vi sono cinque altri quadri tre ovati e doi quadri. li ovati di piedi 18 di lunghezza et dieci di larghezza et li quadri di piedi 18 per ogni via quali anderano dipinti di colore. (fol. 11 v)

1098

Andrea Vesentin

Nel primo ch'e un ovato all'intrar della porta che riguarda la chiesa di S. Marco e la impresa che Arigo Contarini Vescovo Castellano fece l'anno 1098 con vinti galee mandate contra i Maometani il quale incontrandosi con l'Armata pisana appresso Rodi che era potentissima la vinse et prese vinti Galee et quattro mille huomini li qualli insieme con le legni furno poco di poi restituiti da medesimo a Pisani per andar come Crocesignati alla guerra sacra.

Giulio Feroldo c 93. Paulo emilio L.o 4.o c.ta 84

Sabelico nel quinto della P.a Deca c. 31

Franc.o Montemezan

Nel secondo vano che in forma quadra è la rotta che lorenzo Tiepolo capitaneo General da Mar diese a Genovesi l'anno (fol. 12 r) 1258 fra Tiro et Acre, i quali invidiosi della felicità della Rep.ca et supportando con mal animo le rotte havute gli anni inanci Mandorno Rosso della Turca con grossa Armata in Soria a danneggiar venetiani i quali intesi gli aparechi de Nemici mandorno al Tiepolo lor capitaneo Andrea Zeno con alcuni legni et galee col qual soccorso fatta il tiepolo un Armata di 34 legni oltre gli aiuti de Pisani con tanta bravura assali i Genovesi che fata gran strage di loro oltre quelle che si affondorno di 64 Galee ne perse 25 il rimanente abbruciato nel porto occupo la citta di Acre disfacendo le case et Torri dei Genovesi et trasferendo a Venetia le due colonne che sono avanti la porta piccola di S. Marco et erano della porta (fol. 12 v) del Domo di quella citta essendo Doge Rainiero Zeno.

Giulio Feroldo c.ta 168 Sabellico nel decimo della p.a Deca c.te 63.

Camillo Ballin

Nel terzo quadro di forma ovata e la rotta che Marco Gradenigo et Giacomo Dandolo diedero in sicilia vicino a trapani a Genovesi l'anno 1265 i quali desiderosi di vendicar la rotta havuta l'anno avanti nel Colfo di Venetia da Simon Grillo Armate 32 Galee colsero all'improvviso vicino a trapani i Genovesi con i qualli attaccato il fatto d'arme i Venetiani presero 20 Galee di trentadoi che erano con milleducento prigionieri facendo gran strage de Nemici: essendo Doge Lorenzo Tiepolo.

Giulio Feroldo c.t 171 Sabellico Decimo della P.a Deca (fol. 13 r)

12906 (1296)

Giulio del Moro

Nel quarto vano che e di forma quadra e la presa di Caffa citta di tartari et Imperio nobiliss.o di Genovesi fatta da Giovanni Soranzo che fu poi Doge l'anno 1296 sotto il Ducato di Piero Gradenigo questo uscito fuori con l'Armata de 25 Galee drizzati verso il mar ... nel porto di Caffa dove abbruciata l'Armata de Genovesi prese la citta di riporto gran quantita di preda ... con tutta la Armata su gli occhi de Nemicij.

Giulio Feroldo c.te 182 Croniche Marcella Contarina

Sabelico P.o della seconda Deca c. 70

1405

Franc.o Bassan

Nel quinto vano che e di forma ovata e la presa di Padova fatta l'anno 1405 mentre erano Proveditori del campo Carlo Zeno il Grande e Francesco Molino (fol. 13 v) i quali andati con l'essercito sotto Padova l'anno inanci in maniera af-



flisero franc.o da Carrara secondo che s'era provocato contra l'arme della Rep.ca che non possendo resistere a Venetiani tratto d'accordo il quale non havendo potuto ottenere fu de molte assalito mentre pioveva dalle genti Venetiani le quali preso il p.o cerchio delle mura con la porta di S. Croce indussero il carrarese a rimettersi nella benignita della Rep.ca onde fu condotto con i figli a Venetia et la citta vene sotto il Dominio di Venetia.

Giulio Feroldo c.te 267

Sabelico libro 8.o della sec.da Deca c.te 128

Vita di Carlo Zeno c.te 108. 113

Fra l'uno e l'altro delli quadri sopradetti vi sono sei ovati che gli dividono (fol. 14 r) non molto grandi li quali doveranno andar dipinto di chiaro et scuro ovvero finto di bronzo sicome parera a pittori che riescano meglio et in essi doverano rapresentarsi diversi trofei tutti differenti.

Ant.o Aliens

Nel primo tutte Artegliarie Instrumenti di fuoco

Nel secondo tutti Corsaletti

Nel terzo tutte celade et Murioni

Nel quarto Instrumenti Bellicj da suono

Nel quinto arme lunghe da offesa

Nel sesto Arcobugi trombe et simile altre sorte di esse secondo il giudicio de chi comandera (fol. 14 v).

Parieti di Gran Consiglio dalla parte verso La Corte

Nella sala di Gran Consiglio doverano esser dipinte nelli parieti li infrascritte istorie et principiando dalla facciata di detta sala che guarda verso la Corte di Palazzo all'entrar della porta che va verso la stanza del Principe verso il Tribunale questa istoria e scritta particolarmente nel settimo et ottavo de Obon Ravenati

Sabellico nella p.a Deca 1.o ottavo c.t 44 et molti altri cittadini dal padre bianco nella sua Alessandreide.

Nel primo Quadro dovera rapresentarsi il ritrovamento di Alessandro terzo papa il quale essendo andato longamente vagando per il mondo fugendo la persecutione di federico Barbarossa Imperator di occidente finalmente in habito sconosciuto si (fol. 15 r) <sup>124</sup> pose aservire li Padri Canonici Regolari di S. Maria della Carita di Venetia dove essendo capitano un certo comodo di nattion francese per visitar detta chiesa et andato a caso per il Mon(asterio) riconobbe il Pontefice Alessandro onde andato da sebastian Ziani Doge et fattolo certo come il Pontefice in habito sconosciuto era alla Carita se mosse con tutta la sig.ria et il Clero andar al detto Monasterio et fatta una diligente Inquisitione et riconosciutollo lo vesti con dei habiti pontificali et lo condusse dal Monasterio alla casa Patriarcale con soleniss.a pompa

1175

Paulo Veronese

Il secondo quadro dovera haver l'offerta che il Doge con la sig.a al Pontefice di voler pacificar la chiesa con l'Imperatore alche a consentendo il papa furno mandati a nome Commune Ambasciatori all'Imperatore a Pavia alliquali dovendosi dar la Credentiale (fol. 15 v) fu portata bollata in piombo come per inanci era usatta la Repp.ca afare et questi doi quadri vano dal canton fino al primo balcone

tiburtio <sup>125</sup>

Sopra il balcone sia dipinta la Ceremonia quando il papa da il cirio bianco al Doge chiamandolo lume della chiesa da farselo portar avanti nelli di soleni et da tenerlo in mano acceso all'Evangeliolo et al Magnificat

1176

Giacomo Tentoreto

Il terzo quadro contiene l'arrivo che fecero li Ambasciatori a Pavia all'Imperatore il quale intesa la cagione della loro venuta gli rebuto onde sdegnati ritornarono a Venetia havendo minaciato l'imperatore et protestatoli la Guerra

1176

franc.o Bassan

Il quarto quadro havera da rapresentarsi il Montar in galea del Principe nel quale tempo il papa gli da la spada benedetta con ordine a lui et a sucessori di portarla avanti nelli giorni soleni. (fol. 16 r)

Paulo fiamengo

Sopra il secondo Balcone sara la partita dell'Armatta di Venetia con feste et giubeli et molta gente sopra le fondamenta che la vedono andare et con molti Navilij che la accompagnano.

<sup>124</sup> Ab hier lauten die Seitenüberschriften: „Parieti del Gran Consiglio“.

<sup>125</sup> Tiburtio Passarotti.



- 1176                    Il quinto quadro è la giornata Navalle successa l'anno 1176 tra il Doge Ziani et Ottone figlo di fedrico con 85 galee atacho la giornata con il Doge vicino a Pirano alla punta di salvore dove rimase superato et il Doge prese 30 galee et ne affondo altre 30 et altre furno fugate et preso ottone fu condotto pregione al papa con molti baroni principali a Venetia.
- And.a Vesentin        Sopra la prima porta che va in scrutinio e la (pre)sentatione di ottone al papa et il dono che il papa fa al Doge del Anello dicendoli che per lavenire lui et suoi successori dovessero sposar il Mare non altrimenti che fazzi il sposo la sposa in signum veri et perpetui (fol. 16 v) Dominij salutando per patron del Mare.
- Nel sesto quadro, e la licencia concessa dal papa e dalla Rep.ca ad ottone per tratar la pace con l'Imperator suo padre onde percio liberato di Pregione l'anno 1577 (sic!) e andato a Pavia riduce il padre a far la Pace.
- Federico Zucari        Nel settimo quadro dovera esser L'imperator venuto da Pavia a Venetia su l'Armatta Ducalle il quale si ... inanti la chiesa di S. Marco dove adornato il Pontefice Alessandro come Vicario di Christo sugli sottopose Basciandoli humilmente il piede sop.a il collo del quale posto il papa disse super aspidem et basiliscum Ambulabis et conculcabis leonem et draconem a chi fu risposto dall'Imperatore non tibi sed Petro et il papa sogionse et miehi et petro dopo la qual cosa condottolo al altare rettifica la pace et il papa conciede l'indulgenza alla chiesa di S. Marco
- 1177  
gambarara            Sopra la porta contenira l'arivo del Papa Imperatore (fol. 17 r) et doge di Ancona con l'Armatta della Repp.ca il papa dono l'ombrella da portarsi nelli di soleni fuori del Palazzo.
- Franc.o Bassan        Lultimo quadro che e nel catton verso la piazza fra la finestra e l'angulo che fano li dui muri è la citta di Roma dove gionto il papa Imperator et il Doge essendo incontrato da tutta la citta con otto stendardi et sei trombe dargiento il papa le done al Doge et essendo posto nella sua sedia in S. Giovan Latterano dona anco la Cadrega accioche non manchi alcun Regale segno laqual cose dovesse adoperar nelli giorni soleni come facevano le teste coronate.
- Tutta questa istoria è descritta da Ger.mo Bardi fiorentino con lautorita di molti scrittori<sup>126</sup>
- 1201  
Dnego tentoreto      Nella facciata che riguarda verso S. Giorgio nel primo quadro preso la porta che e vicino al tribunalle vi sera dipinto l'arivo di Baldovino conte di Fiandra Arrigo conte di S. Pollo Lodo- (fol. 17 v) vico conte di Savogia et Boniffacio Marchese di Monferrato l'anno 1201 a Venetia i qualli prima deliberato il passaggio in terra santa mandorno Ambasciatori a Venetia per haver comodita di poterlo fare et capitolato con la Rep.ca nonsolamente di haver passaggio ma etiamdie compagnia et agiuto et de Navilij et di gente venero a la fine per eseguir il capitolat et venero Crocesignati li quali incontrati dal Prencipe et altri senatori furno condotte in chiesa di S. Marco dove giurorno l'osservanza della capitulazione et hebero passaggio oltre quello che metteva la Repp.ca per vinti mille de lor soldati
- Il secondo quadro contenira l'Armatta di 240 Galee de Venetiani missero in porto per il passaggio sopra la qual montato Arrigo Dandolo Doge Crocesignato havendo Proved. dell'Armatta Marco Gussoni con gli altri Cavalieri arrivorno a Zara la quale Ribellatasi gli anni avanti dalla Repp.ca (fol. 18 r) et dattasi al Re de Ongharia fu secondo le conventioni combatuta da Mar et da terra onde non potendo piu tenersi ritorno sotto il Dominio de Venetiani con tutto il rimanente di Dalmatia che sera ribelata.
- tentoreto              Sopra il pergollo dovera andar dipinta la Resa di Zara con laprir delle porte della Citta mandar fuori le genti vestite de bianco con le Croce avanti sicome si usa nel rendersi delle citta con le chiavi in un bacille
- 1201                    Il terzo quadro contenira la venuta di Alessio fanciulo figliuolo de Isac comeno Imperator di cost(antinopo)li pur del 1201 a Zara il quale Isacco acechato dal fr(ate)llo Alessio era stato posto prigionie et Alessio fanciulio campatogli di mano passo in occidente dimandando agiuto a tutti li principi ... il quali implicati in

<sup>126</sup> Hiermit ist offensichtlich die „Vittoria Navale“ gemeint, die Bardi 1584 publizierte (*Cicogna* 667). Sicherlich handelt es sich bei diesem Satz um eine Ergänzung des Kopisten, da bei der Abfassung des Programmentwurfs die Publikation dieser Schrift wohl geplant, diese jedoch noch nicht erschienen war.



varie guerre gli davano parole onde andato da filippo Imperator di Germania Marito di sua sorella procuro in darno l'agiuto dove ritrovandosi intese la nuova dell'Armata venetiana et percio (fol. 18 v) Impetrate dal collegio di favore passo a Zara et portandosi inanzi al Doge capo di tutto l'esercito et agli altri capitani che ivi svernavano . . . pero col mezzo del Marchese di Monferrato soccorso con patto di concordarsi con la chiesa Romana et di pagare come fusse in sedia alcuni pesi doro.

Nel quarto quadro vi andara dipinta la partita dell'Armata da Zara l'anno 1202 la quale giunta sotto costantinopoli ruppe le catene del porto et mando Ambasciatori alla citta per veder se poteva senza contrametter Alessio in stato s'accampa l'esercito da terra et l'Armata cirondo la citta da Mare furno di quella scaciati gli Ambasciatori (fol. 19 r) Ambasciatori onde il Doge con gli altri sig.ri francesi cominciorno a combater la citta et da mare et da terra di maniera che non potendo il tirano piu resistere si fuggi et il popolo aperte le porte riceve alessio et rotte le pregioni cavo il vecchio Isaco fuori il quale condotto per mano del fig.lo al Doge et dal medesimo, et altri capitano fu rimessa nella sedia Imperiale.<sup>127</sup>

1203  
Giac.o tentoreto

Nel quinto quadro doverà esser rappresentata lo strangolamento (fol. 19 v) fatto de Alessio fanciulo essendo morto Isaco da Alessio Marzullo tirano fatto l'anno 1203 conciosia che havendo Alessio fatta l'unione delle due chiese, et costretti li Greci oltre l'osservanza a pagar la quantita di denari promessa al Doge a Zara in maniera si concitò contra in Greci che strepitando diedero animo ad Alessio Marzullo di occupar di nuovo l'imperio, onde strangolando Alessio il Giovane et occupato l'Imperio trattò di scacciar i latini il che sdegnando i Venetiani cagionò che di nuovo assediato dall' (fol. 20 r) Armata, et dall'esercito Costantinopoli per 65 giorni continui fu da nuovo ripresa, et in questo tempo d'assedio i Greci fecero diverse strattagemme per abrucciar l'armata et specialmente una volta acesero molti Navilij piene di brusche, et li mandorno a seconda dell'acqua sopra l'armata venetiana la quale fu conservata dal valore de venetiani i quali parte col meter le antene per traverso accioche non potessero accostarsi, et parte con ancini parandogli in giu, la liberarono, le qual cose alterando (fol. 20 v) gli animi de collegati furno causa a far a stringier l'assedio il quale non potendo esser piu tollerato da quelli della citta gli indusse a risolversi di rendersi essendo fugito Alessio Marzullo o pare come altri dicono essendo statto preso da cittadini et dato al Doge al quale furono aperte le porte et andandosi incontra processionalmente il clero con le reliquie de santi e con tutti gli honori della citta onde impetrorno et all'hora il corpo di S.ta Lucia fu condotto a Ven(ezi)a il quale miracolosamente restitui la vista al Doge (fol. 21 r) persa per l'abbacinamento fattoli per avanti a Costantinopoli et medesimamente si hebbe quelle Madonna che e nella Chiesa di San Marco che si dice esser dipinta di mano di San Luca.

franc.o Bassan <sup>128</sup>

Il sesto quadro e l'adornamento che fecero gia i Capitani venetiani et francesi nella Chiesa di santa soffia edificata da Costantino il Magno per eleger gli elettori dell'Imperatore i quali furno dodeci sei Venetiani chi furno Arrigo Dandolo Doge, vital suo fig.lo (fol. 21 v) Ottone Quirini Pantalon Barbo Nic.lo Navagasso, Perduci Contarini altri sei francesi i quali tutti da Pantalon Barbo infuori convennero di far Imperator Arrigo Dandolo ma levatosi il Barbo con ragioni efficacissime persuase cio non doversi fare per benef(ici)o dell'Imperio, et della Rep.ca onde il Doge mosso non lo volse accettare ma anteposto il ben universale al particolare elessero Baldovino Conte di fiandra.

f.co Bassan

L'ultimo quadro che va tra l'angolo et il balcone nella facciata sopra la piazza (fol. 22 r) Piazza e la citta di Costantinopoli dove il doge con i suoi compagni elettori creato Imperatore Baldovino lo mettono in sedia et elegono Patriarca di Costantinopoli Tomaso Moresini caricano sopra l'armata le venerande reliquie del corpo de s.ta lucia et i quattro cavalli di bronzo che sono sopra la porta principale della chiesa di San Marco et la figura di nostra D(onn)a essendo statti autori di transferire d'una natione all'altra l'Impero d'oriente.

In una delle teste della sala vi è (fol. 22 v) il tribunale sopra il quale dovera esser

<sup>127</sup> Palma Giovane wählte hier aus der grossen Zahl darstellungswürdiger Episoden, die im Programmentwurf einander folgen, die Belagerung Konstantinopels aus.

<sup>128</sup> Der Name ist mit anderer Tinte von der gleichen Hand geschrieben.



dipinta com'era anco avanti la gloria de Beati in Paradiso et di questa inventionione si doveranno far fare diverse inventioni per elegere poi il meglio.

1378

Paulo Veronese

All'incontro dall'altro capo della sala nel vano fra le due finestre che guardano verso la libreria sotto la cornise viva una Mad.a di Marmo fatta dal Sansovino et immediate sotto l'elogio di And.a Con(tari)ni il quale dovera dir cosi: Andrea Contareno dux Clodiane classis Imperator (fol. 23 r) servata Patria hostes debellavit. com'era anco per innanti l'abbruggiar della sala et immediate sotto vi sara un quadro del ritorno del detto Doge vittorioso da Chioggia l'anno 1378 di Genovesi conducendo et remurcchiando le Galee Bandiere et altre insegne di vittoria essendo ricevuto dal Popolo festeg.to alla Piazza della paglia con varie coroni di fiore et altri segni di allegrezza. giulio feroldo c.te 278 sabelico 1.o 6.o dalla seconda Deca c.te 116 tergo. tutta questa Historia e descritta da Giufre Vilardon in lingua francese<sup>129</sup> et dal sabelico 1.o 6.o Deca c.te 79.

(fol. 23 v) Nel soffitto di gran Consiglio doverano esser dipinti quadri ne i quali doveranno rappresentar diverse imprese della Rep.ca et diversi esempi di huomini singolari di essa li quali quadri doveranno esser disposti per tempi che sonno seguiti et circondaranno li quadri grandi che vano per mezzo del soffitto di detta sala et saranno risultanti di esse imprese et essempli l'imprese dunque cominciando alla porta della quarantia civil nuova et continuando sempre all'ungo la facciata che riguarda verso la (fol. 24 r) Corte, si faranno dipinger di colore come gli essempli vano di chiaro e scuro.

1427

Giac.mo Palma

Prima sara del 1427: franc.o bembo andato sopra il Po con molte Galee contra franc.o M.a viscont.o Duca di Milano rotta la catena presso a Cremona quatro miglia super Pacino Eustachio General di Filippo riportandone infinite spoglie. Giulio Feroldo c.te 292 sabelico 2.do Deco dell.o X.o c.te 141

1427

Fr.co Bassan

Amplisimis cum spolijs faluviatiles ad Cremonam de Insubre refore vittoria<sup>130</sup> (fol. 24 v) Franc.o Carmignola venuto vicino a Maclodio a giornata con Carlo Malatesta Generale di Filippo Maria Visconti superatolo lo fece prigion' pigliando prigionii otto millia cavalli et otto mille fanti essendo ogni uno dellei esserciti trentado mille personi. Giulio Feroldo c.te 294. sabelico 2.da Deca 1.o X.o c.te 143

Victi ad Maclodium Insubres ad ceteram vim captivorum in gentem ipse et Belli Dux in potestatem adducitur.

1438

tentoreto

Franc.o Barbaro Cap.o della citta di Bressa assediato dalle genti di (fol. 25 r) Filippo Maria Viscont.o Duca di Milano in maniera fu astretto da nemici che facilm(ent)e se non fosse statto il suo valore sarebbe statta presa la citta tuttavia sopportando l'assedio con gran penuria del viver et aiuto dalli cittadini et dalle Donne et specialmente da Braida Avogadro cap.o di esse la conservo alla Rep.ca

Feroldo c.te 311 sabelico 3.a Deca 1.o 3.o et 7.o c.te 163: 169.

Calamitosiss.o ex obsidione Consilio in primis multi modoq. prefetti arti.o Brixia servata. (fol. 25 v)

Stefano Contarini Generale della Armata del lago di Garda venuto dapo molti contrasti a giornata con Biasio Ascareto Cap.o di filippo visconte che altre volte haveva preso Alfonso Re di Napoli p.mo Re di Navarra Il principe di Taranto con altri Cap.i egregi del 1456 lo supero con tanta bravura havendo preso l'avataggio del vento che diseipata l'armata nemica lo fece fuggire con Viteliano Cap.o generale di terra di quel Duca. sabelico Deca 3.a 1.o 4.a c.te 177 Feroldo c.te 309. (fol. 26 r)

Insubrani in Benaco diunita Classis versi in fugam Duces superioribus victorijs magnisq. Regibus captes exultantes.

Michiel Attendulo Cap.o della Rep.ca venuto a giornata in una Isola del Pò presso a Casal Maggiore non ostante che con un ponte di barche fortificato dall'uno et l'altra parte et con otto galeoni si fossero spartiti gli nemici Venetiani ruppero Franc.o picinino Cap.o del Duca di Milano havendo guadata il po con un

<sup>129</sup> Geoffroy de Villehardouin beschrieb den IV. Kreuzzug (vgl. Anm. 64). Mit *tutta questa historia* ist sicher der weiter oben beschriebene Zyklus gemeint. Sehr wahrscheinlich hat hier der Kopist das oben fehlende Zitat nachgetragen, ohne an den Zusammenhang zu denken.

<sup>130</sup> Diese Inschriften wurden auf das Rahmenwerk neben den Bildern aufgemalt.



- (fol. 26 v) fante a piedi in groppa di ciascun huomo di arme essendo Proved.r Giac.mo Anto.o Marcello, et Girardo Dandolo i quali rotti i nemici et presi quattro mille prigionii fecero fuggire in un batello Nic.o Picinino.
- Feroldo c.te 331  
 Pedite in equos accepto transit Padum Equus venetus atque insubres fundit.
- 1471  
 Paulo Veronese  
 Pietro Mocenigo che fu Doge andato con l'armata in Asia espugno molti luoghi e tra gli altri (fol. 27 r) prese le smirne rompendo et prendendo un Cap.o de Turchi che commandava un grosiss.o esercito. Giulio Feroldo c.te 361 sabelico 3.a Deca 1.o 9.o c.te 114  
 Ad ceteras vastationes di reperonesque Asiaticas classes venet. (Symirnam) expugnant.
- Ant.o loredano essendo al governo de scutari lo difese da ottanta et piu mille huomini da Mahometo re de turchi con uccision di m/x (dieci mila) et piu turchi essendosi in quella difeso non meno conosciuta (fol. 27 v) la fedelta dei popoli di quello che fusse il valore del cap.o per che gli uni et l'altro fecero quello che non e possibile desiderar piu.
- Feroldo c.te 367 Sabellico 3.a Deca 1.o decimo c.te 201  
 Scodra Bellico omni apparata diu vehementerque a turre oppugna acerima propugnatione retinetur.
- 1485  
 Franc.o Bassan  
 Damian Moro, fatta un Armata di 200 Navilij tra grossi et piccoli andò in Po et pervenuto alla polesella combattè valorosamente contra tre castelli di legno fatti (fol. 28 r) dalli estensi in modo che serava tutto detto fiume essendovi anco gran n.o di Cavallaria nemica sopra le rive, di dove scacio finalmente sigismondo da este f(rate)llo del Duca Ercole et abbruggiati dui delli Castelli salvo il 3.o et et doppo fatta grandiss.a stragge de nemici posto detto castello sopra Navilij trionfati lo condusse a Venetia
- Guido Feroldo c.te 178  
 Sabellico Deca 4.a 1.o p.o c.te 232  
 Duobus principes Attestini Ligneis castellis incencio deletis insana (fol. 28 v) tertii molis in Urbem aducit(ur)
- 1484  
 Tintoreto  
 Giacomo Marcello andato con l'armata nel Colfo di Taranto prese per forza d'arme Galipoli nonostante che tutti i Principi d'Italia socialmente uniti insieme facesero guerra alla rep.ca il quale benche in quel conflitto vi lasciasse la vita ferito di una moschetata prese però quella citta et fece infinite danni atutto il paese
- Giulio Feroldo c.te 385  
 Sabellico nella 4.a Deca 1.o 4.o c.te 290
- 1482  
 tentoreto  
 Aragonio cum socijs totius Italiae (fol. 29 r) armis interet ... Galipolis adimetur.
- Vettor Soranzo G(e)n(er)ale con 21 galea et 14 legni minori prese Comachio et vicino ad Argenta ruppe sigismondo da este con m/3 (tre mila) fanti pigliando ugo s. severino et Nicolo da Chomachio li quali con mille ducento settanta altri gentil huomini furno condotti prigionii a venetia dove in Piazza furno attaccate 200 celate d'huo(min)i d'arme.
- Giulio Feroldo c.te 375  
 sabellico Deca 4.a del 3.o 1.o c.te 235  
 Prolio et nobilitate et moltitudine captivorum insigni ad Argentam (fol. 29 v) Attestinus Princeps superatur
- 1508  
 franc.o Bassan  
 Giorgio Cornaro Proved(ito)r et Bartol(ome)o Alviano Generale andati con l'esercito in Cadore ruppero i todeschi li quali combattendo haveano posto in una squadra di mezo tutte le Donne loro, et tutta la munitione assaliti dall'essercito venetiano in tempo di grandiss.a neve fu(ron)o tolte loro le bagaglie et con tutto che fussero nella piu alta parte della valle et della rep.ca l'essercito nel fondo furon rotti et prese le artiglierie con ucisione di piu (fol. 30 r) di mille et il rimanente fu fatto prigionii che arivano à 2500. occupando con questa la rocha di Cadore Germons Gorizia trieste et fiume et trapassate le alpi corsero fino alli confini di Ungaria et presero Poscovia
- Bembo 1.o 3.o c.te 95  
 Guicciardini 1.o 7.o c.te 195 et 198  
 Nec loci iniquitate neq(ue) insuperabili pene nivium nocumento arcentur Veneti ab inferenda Germanis Cladio.



- 1509  
Giacomo Palma Andrea Gritti che poi fu Doge (fol. 30 v) con stratagemma de carri carichi di paglia prese una porta di Padova ricupero la citta di mano di todeschi et poi la difese valorosam(en)te contra un potentiss(im)o essercito di Massimiliano Imp(era)tore Bembo latino in 4.o c.te 208 t.o  
Graviss.o ad universa Europa bello Republica pressa Patavium dimissum quadragesimo post die unu aditu impetuque recuperat(ur)  
Essempi d'huomeni Illustri della rep.ca che si sono portati valorosamente per la patria, quali essempi cominciano (fol. 31 r) alla parte della XL.tia Civil nuova et vano traposti tra l'imprese di colore seguitando allungo il muro della corte, et vengono a fenir sopra il trionfo di And.a Cont(ari)ni venuto da Chiozza et vano di chiaro scuro
- 1281  
Piero Longhi Gardiano General da terra de venetiani nella guerra del friuli convinto da tradimento fu tirato nel campo nemico con un Mangano di tirar sassi
- 1358  
P.ro longo Nicolo Pisani ritrovandosi in sardegna contra i Genovesi in gran pericolo pose la notte sopra molti (fol. 31 v) remi, alcuni lumi et formatigli sopra l'acqua diede ad intendere all'inimico che egli stava in qual luogo et dall'altra parte egli quietam(en)te si salvo inganando gli nemici che lo stringevano riducendosi alla val-lona senza perdita di un minimo legno
- 1342  
Piero Longhi Piero Zeno Cap.o contra turchi essendo alla messa gli fu referto come gli nemici venivano et egli non volendosi partire di chiesa fin che durò il sacrificio fu assalito da nemici et avanti gli altri fu ucciso.
- 1380  
And.a vesentin<sup>131</sup> (fol. 32 r) Essendo Venetia per l'assedio di Chioza et per molte rotte havuto da Genovesi in gran strettezza de Dan(a)ri le Donne et tutti li privati spogliatesi degli ornam(e)nti gli portarono à piedi del Doge perche cosi potessero essoldar genti contra li comuni nemici.
- 1382  
Ant.o Aliens Carlo Zeno andato contro il Bucicaldo cap.o de Genovesi attaccatosi col nemico con bellissimo inganno ricoperse con la vella et con i remi della sua Galea i nemici facendone poco di poi gran strage (fol. 32 v)
- 1439  
Hier.o Patavin<sup>132</sup> La Rep.ca essendo travagliata della parte del lago di garda da filippo M.a visconte Duca di Milano fece condur le galee da Venetia sui carri sopra la campagna di verona per valersene in detto luogo
- 1440  
L.do da Muran Stefano Contarini Cap.o dell'Armata del lago venuto a giornata col Cap.o del visconte fu talmente percosso sopra la testa combattendo che la celada s'egli incarnò la qual bisogno cavare con le tenaglie in pezzo non havendo mai fatto segno di resentimento ne di dolore (fol. 33 r)
- 1463  
L.do da Muran Conossendo la rep.ca la importanza della Morea fece fortificare de grosissime pietre vive l'essamilo per intercluder la strada al nemico di entrarvi
- 1484  
L.do da Muran Cornara Regina di Cipro persuasa da Georgio suo fratello Renuntiò il regno alla rep.ca rassignandolo nella chiesa di san Marco in mano del ser.mo Principe
- 1499  
franc.o Alban Armario Cap.o di una Galea con Ant.o grimani fu preso dall'armata di Baiazetto et condotto a Costantinopoli et non havendo (fol. 33 v) voluto rinegar fu secato in dui pezzi sopportando il martirio con gran costantia di animo
- 1499  
Ant.o Aliens Bernardo Cont.ni Cap.o di Cavalli vedendo quante le piazze da lodovico travagliavano la rep.ca si offerse di andar a mazzar quel Duca la qual offerta se ben lodata non fu pero accettata dalla rep.ca
- 1506  
And.a vesentin Li Noribergensi populi dalla (Cronaca) Magna vedendo quanto le leggi della Rep.ca fussero riguardevoli mandorno a Venetia Amb(asciato)ri per haver (fol. 34 r) l'esempio il che fu loro concesso
- 1509  
Pietro longhi Baiazetto Imperator di turchi essendo la Rep.ca travagliata da Principi Christiani mando un suo Ambasciatore ad offrir gli suoi aiuti al senato il qual ringraziandolo degno di introdur in Italia li nemici comuni
- 1571 Marc' Ant.o Bragadino difese con infinito valore famagosta finalmente necessitato fece accordo et rimesosi nella fede di Mustaffa Bassa di selim Imperator de turchi fu crudelmente scorticato, ma egli sopporto (fol. 34 v) in modo il martirio che fece stupir li medesimi turchi

<sup>131</sup> Nach *Bardi*, p. 58, dem Aliense gegeben.

<sup>132</sup> Wer dieser Gerolamo Padovano war, ist noch nicht geklärt. Es könnte Gerolamo Maganza, Sohn des Alessandro Maganza, sein, der 1630 starb. Über diesen Maler vgl. *C. Ridolfi*, a.a.O., Bd. II, p. 239.



1571  
Pietro longi

Sebastian veniero combattendo valorosamente nella giornata contro l'armata di selim re de turchi ancor che fosse malamente ferito non lascio p(er)cio di combattere fino che otene la singolarissima vittoria di 300 et piu legni

1571  
Ant.o Aliens

Agostino Barbarigo nel Colmo della Vittoria aquistata contra turchi per le sue persuasioni et valore essendo de primi su la sua Galea al combattere fu da una frezza (fol. 35 r)<sup>133</sup> ferito in un occhio et percio mori

Nel medesimo soffitto vano tre quadri grandi li quali sono circondati da quelle imprese et esempi uno ovato per testa et uno quadro in mezzo che sonno i resolutanti di dette imprese et esempi di virtu.

Il primo che guarda verso la piazza verso broglio dovera havere una venetia sedente sopra spoglie di guerra havendo dietro una vittoria alata Impiede la quale incoronata di una corona di (fol. 35 v) lauro tenendo la vittoria un piede sopra un elmo et l'altro sopra un rostro di nave ò di galea. sotto di essa doverano esservi molti pregioni incatinati sedenti et in piedi con un . . . et con alcune donne le quali representino le provincie unite come sollevano esser depinte dagli antiqui essendo presentati di diversi pregione di habito di esse (?) (*wohl*: diversi) et di eta diferente a Venetia da huomeni armati con molti trofei come nelle medaglie antiqui.

Il quadro di mezo dovera haver una (fol. 36 r) Venetia in aria vestita di bianco con due ninphe cio è Cibeles, et Tetide dall'una et l'altra mano un leone gli vuole appresso et in una branca habbi una palma la qual mostri di porgerla a Venetia e tenta in bocca una corona di lauro poco sotto vi sia un tribunale altissimo et ornatis(im)o innanti la chiesa di S. Marco sopra il quale stando il Doge con le insegne tutte bianche et con i magistrati con gli habbiti loro riceva Ambasciatori di varij popoli come greci, Dalmati, Istriani (fol. 36 v) et Italiani che spontaneamente dandosi alla Rep.ca presentino chiave scritte et sigilli con l'Armi delle citta loro quali tutti siano vestiti dell'habbito proprio di loro paese

Il terzo quadro che e sopra il tribunale dovera havere medesimamente una venetia sedendo sopra citta et terre a imitatione della Roma sedente sopra il mondo habbia sopra sua testa una piccola vittoria alata che voli et che incoroni di lauro intorno la qual vittoria (fol. 37 r) siano la Pace l'abbondantia, la fama, la felicità, l'honor, la securta, et la liberalita tutti rapresentanti, con gli habbiti et insigni che si vedono formate dell'Antiqui con moltitudine di populi festegianti di diversi habiti et forme come . . . vecchi putti et donne et siano separatamente dipinti, li quattro fanciulli che significano li quatro stagioni dell'anno corrispondenti alla felicità, et contento universale di Populi sicome si vede nelle medaglie antique. (fol. 37 v)

Intorno il quadro grande di mezo sono quatro mezi cerchi nelle quali si dovranno depinger diversi trofei di chiaro oscuro.

Quel verso il tribunale fu dato a fare a Hier.mo Pattavin Pittor<sup>134</sup>

Quello verso la piazza a franc.o monte mezan

Quel verso capo di broglio ad Andrea Vesentin et

Quel verso la corte al sudetto Hier.o Pattavin. (fol. 38 r)

Porte dell'Ante Pregadi

Nella sala che e avanti il pregadi et il collegio vi vanno quattro porte una entra in detta sala di Pregadi l'altra nel collegio la terza va a capi di X, et la quarta va in cancellaria sopra le quali doveranno andar tre figure per una li quali habbiano significato conveniente a quel che si tratta nelle luoghi che per essi si entra

Al collegio la vigilanza, l'eloquantia, la facilità del audienza.

Al pregadi la pace, Pallade all'una (allunna) dell'arti la guerra

Al cons.o di X la suprema (fol. 38 v) autorità, la religione, et la giust(izi)a

Alla cancellaria la secreteza, la diligenza et la fidelta.

Le sopradette figure si possono rapresentar con li simboli infrascritti

L'eloquenza deve esser posta alla parte destra della porta, fu dalli antiqui finta vestita di cangianti colori come quella che nella facondia va narrando e va con-

<sup>133</sup> Hier beginnt die dritte Lage.

<sup>134</sup> Im Gegensatz zu seinen beiden Vorgängern fügte der Kopist hier die Namen der Maler in den fortlaufenden Text ein, so wie es *Bardi* bei seiner „Dichiaratione“ tat. Dies könnte die oben schon geäußerte Vermutung bestärken, dass diese Namen erst nach 1587 geschrieben wurden, was eine Datierung der Abschrift nach 1587 bedeuten würde.



tando le varij opinioni et l' varie ragioni et decide et parla di ogni colore nel modo che si convertono le cause per la velocita dell'Intellecto (fol. 39 r) che muove dal cuore et dall'animo nella lingua prestamente con prontezza gli fecero gli ali in testa su la sumeta del fronte le vesti abbondanti di falde o piegature cioe la toga e la tunica ovvero sotana. Nella mano destra tiene una lima con un serpe involato p(er) la prudentia et per la limatura delli concetti, et nella mano sinistra ha il settro di Mercurio composto di due serpi o dragoni in cima con due ali il qual e figura del trattato della oratione ch'e mandato a trattar di pace, di concordia (fol. 39 v) di unione mostra che per l'eloquentia si pacificano li doi eserciti nella guerra con esse settro Mercurio et Mercurial oratori trapassano nel cielo, et sopra delle stelle per l'aria p(er) tutta la terra et nell'abisso, onde l'Ambasciatori sono detti caduceatori portando seco il settro della scientia che viene introdotto insino negli giochi nelli iuditij et nelle nozze come un modo herculiano dedicato ad hercule che con l'eloquentia ... alcuni Populi. (fol. 40 r)

La facilita dell'audientia va alla parte sinistra della porta si descrivera una donna bella, ben complessa et di bella presenza con il simbolo sul settro del angello chiamato Hierazze ò il Grifalco, che per esser facile ad alzarsi da terra in cielo et dal cielo calar giu senza flesso di ale et per esser tanto facile al combattere, et alla facondita fu dall egitij venerato p(er) venere et p(er) marte et per la prestezza come si trova nell' Hiergorifiche lettere, la qual idea dunque conviene che mostri di montare p(er) (fol. 40 v) gradi innumerabili et da una mano ha una ruota di carro ha l'ale nelli talari nei piedi et nella testa et sugli huomeri come a quella che facilmente muove nelli suoi affetti l'animo, il corpo et l'intellecto et agilmente muove ogni peso et ogni grave affetto per la piegabile faculta che e penetrabile in ogni attione et facile ragione.

L'vigilanza la qual va in mezo fra la eloquenza et facilita dell'audienza sarra una donna che havera il gallo cantante alto in mano (fol. 41 r) doi occhi volatili con doi ali con la faccia voltata all'apparer della aurora del sole come ha la vigilazia la notte, et il giorno et desta da mortali, o nelle opere, o nella guardia ò in ogni altra facolta, ò in ogni pretesto delle cosi universali che si trattano, si arguiscono et che si governano per piu sicure et piu utile vi e negli effetti delle operationi inquanto all'equita che a tutti giova et particolarmente si appartiene alli Rettori ufficiali et ministri oltre che serve ancora nel viver et reger l'animo buono et il corpo, et l'intellecto et p(er)cio (fol. 41 v) la vigilantia era stimata come il splendore del sole da socratici et a lei p(er) questo fu applicato il socratico Gallo che soleua esser sacrificato nell'Aurora alla nuova luce, et poscia si davano alle opere della vigilantia diurna che sono li operationi di tutte le arti et scientie, et laonde alcuni gli fecero gl'occhi sul settro con due ale come prestantissima ascoltatrice et sopra avisatrice, et contraria al sonno et amica della secreta. (fol. 42 r) Queste tre figure furno data a Gerommo Campagna scultor

1584 adi 20 Decembrio dalli el.mi Ms Vincenzo da Molin et Giac.mo Contareni furno levate le sopradette tre figure al Campagna et date da far a Ms Aless.o Vittoria.<sup>135</sup>

La pace fu finta una bella donna grande formosa coronata di lauro con li crini di oro con il mantello di oro et la stella verde et tutta sparsa di fiore, tutta piacevole con la facella che abrugia l'arme nemiche col ramo di olivo dal lato (fol. 42 v) della mano destra il corno della opulentia piena di frutti et di fiori et di gemme et nel cui mezo delle ricchezze surge il ferro del vomero p(er)che essa pace e la principale et suprema et immensa Idea delli dodesi Idij contenuti che sono propitij alla agricoltura che sotto della pace adducono i benigni frutti et questa va posta alla man dritta della porta.

La guerra andara alla man sinistra et si dipinge bellono col capo ornato di celato (fol. 43 r) non alta ma che unisce il capo et con la destra mano mostra vibrare

<sup>135</sup> Wir haben somit einen brauchbaren terminus post quem vom 20. 12. 1584 für diese Figuren. Ob eine Zahlung des A. Vittoria an V. Rubini vom 26. 2. 1587 mit diesen Figuren in Verbindung gebracht werden kann, wie Luigi Serra, Alessandro Vittoria, Rom 1921, p. 80, vermutet, ist nicht sicher. Diese Figuren wurden erst nach dem 20. 4. 1589 aufgestellt: G. Lorenzi, a.a.O., Dok. 995. Weshalb dieser Tausch durchgeführt wurde, wissen wir nicht.



il terso di bacco ch'e una lancia con un largo ferro et acuto in cima, ma il ferro et la hasta coperti di frondi di edra con la tunica longa rossa et succinta con mantello fatto di capra overo di ebride et tiene al lato una effigie che mostra esser armata tutta di corpo et gambe leonine et la faccia et il petto di donna con capelli robicondi il capo coperto di elmetto et con una crampa tien abbracciato un scudo che ha nel (fol. 43 v) mezo dipinto il terrore armato con la testa di leone che mostra moventia di uno che combatta con che con tal segni li antichi significavano cossi li effetti della guerra come le stratageme primieramente trovate da bacco p(er)che egli visti li combattenti in forma di donne con li arme ascose (nascoste) sotto tali habbiti le spadi in forma di dolone le lance ascose sotto li frondi di edra occultando et le altre arme di maglia et le corazze sotto le stole et sotto le pelle degli animali la dubieta difatti di vigore et la prestezza mostrava la (fol. 44 r) sfinge con ale su le spalle cossi dedicata a Bacco primo Re che fu piacevole et si mostro in guerra sapientiss(im)o.

Pallade ergane operatrice, et protettrice delle arti va tra la pace et la guerra, veniva depinta o rapresentata dagli antichi, Donna armata, con la coraza et la celata in testa con le insegne in petto delli griffon et nel scudo della [testa con le insegne in petto delli griffoni et nel scudo della testa della] medusa a piedi gli era posto il Dio delle ricchezze o vogliamo dir Pluto et il dragone o serpe per significare per pluto le ricchezze da quello portato (fol. 44 v) essendo ceco e zoppo con la maschera d'oro in mano p(er) dar ad intender che solo la virtu quelle sue faculta ben dispensate et governa l'acquisto per dritta via, et con fatica et il drago vien posto p(er) significato della [della] prudenza et p(er) spicacita che la virtu prevede et nel preterito et nel presente et nel futuro et questa et quella che giova a mortali et in ogni stato et imperio et essa per questo ha la celata e la trifalca con tre pernachi contenute dalla sfinge nel mezzo della testa et in quelle doi pernachi (fol. 45 r) dalli lati sostenuti da doi griffoni che mostrano insieme la forza dell'intelletto che talmente contempla et con gagliardezza et con velocitta et con Imperio et porta seco ogni altezza p(er) cio che p(er) la sfinge p(er) lo viso femminile si mostra la bellezza et le lusenghe dell'esser amabile l'ale p(er) la fama et prestezza il corpo di leone la gagliardezza, cossi similmente li griffoni cossi p(er) la testa dell'aquila l'imperij . . . mente la gola di drago signate (fol. 45 v) insquame del ventre di dracone mostra l'animo che digerisce li cosi prudenti.

Il Resto tutto leone dal mezo indietro la forza et disposizione del vigore le zampe dinanti di aquila li artigli, perche la virtu e presente sempre a prendere et vincere l'altrui forze, ha il petto essa Pallade coperto delle egide con la gorgogna nel moso p(er)che con essa allude come e quella facolta che recca altrui turbulentia pallore et terrore spavento improvviso (fol. 46 r) et essaltato et Percio Marco Tullio chiama essa sapientia Minerva Gorgogna, et Pallas, percio porta la pelle caprina come animal proposto alla turbulentia che è di Pan con gli occhi marezati et torbidi et Pan fu quello che trovo i fiori panici in perturbare l'ordinanze degli nemici, ha ancora tre vestiti, la castula corta et succinta come un rochetto bianco, la stella rossa et bianga, et il mantello azzuro e ceruleo p(er)che questi vesti sono significate le cose capaci di essa virtu et quella che domina l'azzurro (fol. 46 v) o ceruleo et p(er) la cavalleresca fattione il bianco p(er) la chiarezza et fede castimonia et osservanza del corpo militare il rosso per li soldati pedoni della strategia, la asta lunga, e quella virtu che di lontano percuote il sento con diversi stromenti ornato dall'artifice mostra l'arti ritrovate nel nodrire le citta et le robbe ad essa Idea consacrate come virtu imortali detta Athanata del senato sapientia et principessa la quale trovo la forma della casa gl'istrumenti di lavorare (fol. 47 r) il ferro, et il legname, il tessere il cucire il matrimonio, la pace et quiete tanto giovevole all'Agricoltura onde ne fu detta contenta. Queste tre figure, che vanno sopra la porta del pregadi forno date a fare ad Alessandro Vittoria scultor.

1584 à 20 Decembre furon levate dalli Cl.mi ms Vic.o da Molin et Giac.o Conatarini Proveditori, le sop.te 3 figure al Vittoria, e date à Hier.o Campagna (fol. 47 v) Consiglio di X

La Religione sara alla parte destra della (porta) che va alli si.ri Capi di X, et come procettrice principale delle Divine cose de religiosi affetti spirituali, et Divine ed ottimi concetti ha il capo cinto di stelle tutto splendente come un sole



perche tende il suo concetto alle cose supreme dell'altiss.o, supremo, et eterno lume, et infinito, et immortale Iddio che ogni cosa provvede, regge et governa ha li capelli d'oro con un velo che li cala giu per il tergo della testa, et gli vela le spalle per suoi vestimenti ha il mantello d'oro con la sua castula (fol. 48 r) veste corta, et bianca, come un rocchetto cinta sopra della lunga stola purpurea con una mano tiene il tempio che è in cima degli angoli, del frontespizio, ha tre imagini, della fede con la libra in mano, della speranza con i fiori, et della carita con lo bambino in braccio, et fanciulle à piedi, che mostrano esser le tre figure delle gratie christiane, et sotto il braccio ha le due tabelle della legge

(fol. 48 v) La giustitia vā alla parte sinistra, et in piu modi l'antiqui l'hanno disegnata, ma uno delli piu belli è quello, che la tenivano coronata de' Diamanti, et di carbonachi, chi con li capelli lunghi, che li coprimo li orecchi, come quella che vede, et dal (da il) giuditio più per veduta certa, che per le parole, et per le orecchie si odeno et con lo dritto della [et con lo dritto della] vista concorre nella giusti suoi termini et come vergine incorrotta ha le castula bianca cinta su la stola purpurea rosacea il mantello (fol. 49 r) purpureo da una mano porge la tazza, ò cratera à lui convien farlo vivere per il mezo del liquore, et forse della verità, ò significa la purgatione, che si fa de morbi, che guastono ogni dovere della humanita. Dall'altra mano ha un scettro, che in cima ha la secure di doi tagli della legge et à piedi il gambello che s'inalza da terra con la giusta somma adosso.

La suprema autorita anderà fra la Religione, et la giustitia, et si (fol. 49 v) rappresenta un'altra Regina abbracciata dopò le spalle dall'Amore, il quale gli da un scettro con aquila in cima coronata di gemme, i capelli d'oro da una mano tiene un'altiss.a fiamma, che si stende verso il cielo, ch'è quel vigor fervido, che con forza d'imitazione della verità dell'ottimo governo giudica e comanda et vuole il male, e lascia il bene (!) e il scettro, che con l'altra mano riceve dall'Amore e quello dell'Autorità istessa che con la (fol. 50 r) fede, et con la pietà fa il giusto, et da alli tristi il castigo, et alli buoni il bene, et per cio tiene alato dui vasi l'uno del bene, che sta in piedi, et quello del male, che sta p(er) traboccare, il scettro ha dui Animali nella cima l'Aquila di sotto, et nel calce il pelicano perche la superiorita si mostri essere sostenuta dalla pietà costui vestivano di colore purpureo ciò e morello della purpurea ... (?) violacea nella sua toga ò mantello, e la sottana bianca assisa in una sedia (fol. 50 v)

Le sop.tte tre figure furono date à fare a Francesco Cancellaria<sup>136</sup> scultore

La fidelità va alla parte destra di bianco con le mani e corpo tutto velato di sottili e trasparenti veli, che pari nuda, e vestita che tiene un paro di tibie ò Flauti ò et sampogna (?) (si appoggia) ad uno grande scudo, ò Clipeo che nel mezo ha due mani destre prese in fede et che stringono il caduceo di Mercurio, con che mostra la fede, la concordia, et la pace, l'osservantia del mutuo amore, et la felicità insieme. (fol. 75 r) La secretezza dovera essere posta alla parte sinistra, e sarà una donna bella, con il capo velato, et attornata da un suo grande, et grosso mantello del color cerulea, che hà le braccia, et le mani velati dal mantello suo, in modo, che si conoscano i membri da tale mantello corpi (coperti), et veduti per trasparenza dubiamente, sta la bocca velata di una sottilissima benda, sotto la quale trasparino le labbra, come dipingevano i Romani Angherone Dea per mostrare il sapere (fol. 51 v) tacere i segreti della città, accioche non facessero come fece Gaio serano che per havere revelato l'occulto nome di Roma, fu castigato, et ammunito, (volendo perciò avvertire) che facessero come fecero a Lucio Papirio, che non revelò i segreti del senato, che haveva determinati et havendoli sentiti mentre si trovava giovanetto tra la moltitudine consegna la gratia di poter in quella pueril eta in senato udir con la toga pretesta, et in senato li dedicorno la statua per meraviglia, Per questo dunque la (fol. 52 r) secretezza ha la bocca velata, et sotto la toga pretesta, la bianca et sottilissima tunica, coperta del gran mantello, che significa la fortezza, e capacita delle cose che gli sono state commesse, che sono gl'infiniti concetti, che molte volte se cerneno et se comparteno et si dipingono sotto della forza, et capacita del governo, poscia la medesima secretezza tiene attorno una bella nuvola, che per ogni parte la circonda, et dalla nube nasce un leone

<sup>136</sup> Vgl. S. 302.



(fol. 52 v) che gli è sotto, il che dinota la secretezza, e la dubieta di quanto si contiene sotto le cose della Cancellaria

La Diligentia doveva essere situata in mezo, e sarà una Donna in mano della quale sarà posto il calamo di scriver con carta ò libro, il plico di lettere ò di codicilli, et col cavallo alato, per le cose, per le cose, che si determinano nelle espeditioni di Terra ferma, et per il mare per essere detto animale stimato simbolo della prestezza, che se nodriga (nodrisce) et serve (fol. 53 r) nelle cose terrestri, et nato del mare, secundo la favola morale, et con esso si dimostrano l'espeditioni, celere nell'armi, et nell'avisi, et diligentia de mortali. Il calamo e la carta serve nelle memorie nelle cose dell'obbligo, nella legge, et in tutte l'attioni del governo; essa diligentia ancora ha le ale sù la sommità del fronte per la prestezza, per la fama et per la prestantia di ciò, che l'intelletto discerne, et vede con l'agile (fol. 53 v) modo il scrivere et traporre senza impedimento.

Queste tre figure furno date a fare à Giulio del Moro scultore.

### RIASSUNTO

Il programma per la decorazione del Palazzo Ducale dopo l'incendio del 20 Dicembre 1577.

Il manoscritto non ancora pubblicato (Cod. Cicogna DLXXXV-105) del Museo Civico Correr di Venezia ci tramanda il programma per la Sala del Maggior Consiglio, la Sala dello Scrutinio e per le quattro porte della Sala dell'Antipregadi nel Palazzo Ducale. Il programma fu redatto fra il 1579 e il 1580 da Giacomo Marcello e Giacomo Contarini al fianco dei quali lavorava in qualità di consigliere Girolamo Bardi. In questo lavoro si è cercato dapprima di chiarire il rapporto tra il programma e la tarda tradizione letteraria (G. Bardi 1587, G. Stringa 1604, ecc.), su cui si poteva finora basare la ricerca. È stata anche consultata una seconda redazione del programma (Bibl. Naz. Marciana, Venezia, Ms. It. IV, 22 [5361]), che è risultata essere la copia di una copia eseguita dallo scultore Alessandro Vittoria. Le fonti letterarie dei soggetti sono ampiamente citate dagli autori del programma. Seguono osservazioni sulla esecuzione di una tale estesa decorazione, come pure una breve indagine sul rapporto tra il programma e la struttura del soffitto. La storia complicata e non ancora sufficientemente conosciuta della Sala del Maggior Consiglio viene trattata solo quando è strettamente in relazione col programma.

L'argomento principale del lavoro consiste nel fornire una interpretazione della pittura centrale del soffitto della Sala del Maggior Consiglio, che era stata commissionata al Tintoretto subito dopo l'incendio. Conoscendo ora il testo esatto del programma, ci è possibile comprendere appieno come il Tintoretto interpretasse la tradizione pittorica veneziana e le idee politiche dei creatori del programma stesso.