

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LVIII. BAND — 2016
HEFT 2



LVIII. BAND — 2016

HEFT 2

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ

Inhalt | Contenuto

Redaktionskomitee | Comitato di redazione
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

Redakteur | Redattore
Samuel Vitali

Editing und Herstellung | Editing e impaginazione
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz
Max-Planck-Institut
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

Die Redaktion dankt den Peer Reviewers dieses Heftes
für ihre Unterstützung | La redazione ringrazia i peer
reviewers per la loro collaborazione a questo numero.

Graphik | Progetto grafico
RovaiWeber design, Firenze

Produktion | Produzione
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und
können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen
werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza
quadrimestrale e possono essere ordinate in abbonamento
o singolarmente presso:
Centro Di edizioni, Lungarno Serristori 35
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666, Fax 055.2342667,
silvia@centrodi.it; www.centrodi.it.

Preis | Prezzo
Einzelheft | Fascicolo singolo:
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des
Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-
Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen
Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono
la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:
c/o Zentralinstitut für Kunstgeschichte
Postfach 11 44
D-82050 Sauerlach
foerderverein.khi@gmx.de; www.associazione.de

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten
online abrufbar über JSTOR (www.jstor.org).
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online
su JSTOR (www.jstor.org) per gli abbonati al servizio.

_ Aufsätze _ Saggi

_ 131 _ Ruth Wolff

Auctoritas und Berührung. Die Porziuncola-Tafel des Franziskusmeisters
und der Franziskus- und Christuszyklus in der Unterkirche von San
Francesco in Assisi

_ 157 _ Corinna Tania Gallori

The late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and
Nicola Orsini, the Carthusians, and the triptych of Saint Gregory

_ 189 _ Gail E. Solberg

Taddeo di Bartolo's Old Testament Frescoes in the Apse of Siena Cathedral

_ 221 _ Max Seidel

Fellini – Picasso. “Ô Beauté! Monstre énorme”

_ Miszellen _ Appunti

_ 271 _ Luca Pezzuto

L'ultimo Jacopo Ripanda e le case di Raffaele Riario (1513–1517)

_ 278 _ Maurice Saff

“Un altro Mercurio [...] Trimegisto [...] e 'l mio buon Benvenuto”.
Antonio Allegretti's Beschreibung von Michelangelo und Cellini als
Kinder Saturns

_ Nachrufe _ Necrologi

_ 283 _ Paola Barocchi (Donata Levi)

“Un altro Mercurio [...] Trimegisto [...] e 'l mio buon Benvenuto”

Antonio Allegretti Beschreibung von Michelangelo und Cellini als Kinder Saturns

Maurice Saß

Ms. Benedetto carissimo, io vi mando l'opera delle cose del cielo, la quale è quella prima bozza ch'io feci avanti ch'io sapessi che l'astrologia giudicatoria fosse proibita. Ma perché non voglio havere a incorrere in qualche preiudicio, penso di ridurla più netta che mi fia possibile, ma prima ho voluto la veggiate, *in puris naturalibus*, come nacque, e che passi per il vostro vaglio. [...] me la rimanderete [...] per la via di ms. Benvenuto Cellinj.¹

Mit diesen Zeilen wandte sich Antonio Allegretti, Autor zahlreicher Gedichte zu amourösen, politischen, religiösen und philosophischen Themen, im August 1561 aus Rom an Benedetto Varchi, um diesen für die Überarbeitung seines monumentalen Gedichts *Delle cose del cielo* zu gewinnen.² Die knapp 3000 Verse dieses Opus, die den Aufbau des Kosmos beschreiben und die Einflüsse der

Himmelskörper auf das irdische Geschehen ausmalen, stellen gemeinsam mit Allegrettis alchemistischer Schrift *De la trasmutazione de metalli*, der in den letzten Jahren durch die Studien von Mino Gabriele, Alfredo Perifano oder Michael Cole einige Aufmerksamkeit zuteil geworden ist,³ das literarische Hauptwerk Allegrettis dar. Neben dem Manuskript mit Korrekturen Varchis aus der Bibliothek Giovanni Gaddis, in dessen Dienst Allegretti wohl stand, hat sich noch eine spätere Reinschrift des Autors erhalten.⁴

An verschiedenen Stellen seines Gedichts verteidigt Allegretti seine Welt- und Naturanschauung gegen astrologiekritische Einwände, wie sie etwa schon Giovanni Pico della Mirandola vorgebracht hatte und sie teils auch dem 1559 erstmalig vom Papst Paul IV. verabschiedeten *Index librorum prohibitorum* zugrunde lagen, auf den Allegrettis Brief anspielt.⁵ Insofern richtete sich sein

¹ “Liebster Benedetto, ich schicke dir beiliegend das Werk über die Dinge des Himmels. Es handelt sich um den ersten Entwurf, den ich gemacht hatte, ehe ich wusste, dass wahrsagende Astrologie verboten ist. Aber da ich nicht in Schwierigkeiten geraten will, überlege ich [das Werk], soweit es mir möglich ist, zu überarbeiten, wollte es aber zuerst durchgesehen haben, *in puris naturalibus*, wie es geboren ist, und dass es eure Prüfung durchläuft. [...] Ihr könnt es mir über Herrn Benvenuto Cellini direkt wieder zukommen lassen” (Übersetzung des Autors). Florenz, Biblioteca Nazionale, Aut. Pal., Varchi I, 104, fol. 1r–v; zitiert nach: Andrés Navarro Lázaro, *Antonio Allegretti, Delle cose del cielo: edizione critica con appendice di poesie edite e inedite*, Valencia 2006, URL: <http://hdl.handle.net/10550/15256> (Zugriff am 26.08.2016), S. 68f. Dazu auch: Mino Gabriele, “Introduzione”, in: Antonio Allegretti, *De la trasmutazione de metalli: poema d'alchimia del XVI secolo*, hg. von Mino Gabriele, Rom 1981, S. 9–41: 11f.

² Allegrettis Gedicht ist von der kunsthistorischen Forschung weitestgehend unbeachtet geblieben. Eine erste kritische Würdigung erfolgte durch Mino Gabriele (Anm. I, u. a. S. 10–12 und 39f.). Dank Andrés Navarro

Lázaro (Anm. I) liegt seit 2006 eine kommentierte Edition vor; siehe darin grundlegend zum Entstehungskontext und Aufbau S. 25–91. Zu Allegrettis Leben und Werk einführend: Gabriele (Anm. I), S. 9–38; Navarro Lázaro (Anm. I), S. 11–24.

³ Vgl. u. a.: Gabriele (Anm. I); Alfredo Perifano, *L'alchimie à la Cour de Côme I^{re} de Médicis: savoirs, culture et politique*, Paris/Genf 1997, S. 126–142; Michael W. Cole, “Cellini's Blood”, in: *The Art Bulletin*, LXXXI (1999), S. 215–235: 221; *idem*, “The Medici Mercury and the Breath of Bronze”, in: *Large Bronzes in the Renaissance*, Akten des Kongresses Washington 1999, hg. von Peta Motture, New Haven/London 2003 (= *Studies in the History of Art*, LXIV [2003]), S. 129–153: 137.

⁴ Florenz, Biblioteca Nazionale, Magl. XI, 69 (korrigierte Version) beziehungsweise 68 (‘Reinschrift’). Zum Verhältnis der beiden Exemplare: Navarro Lázaro (Anm. I), S. 69–71.

⁵ Zu Allegrettis Rechtfertigungen der Astrologie vgl. exemplarisch Navarro Lázaro (Anm. I), S. 100–107, Z. 53–203, oder S. 203–209, Z. 2172–2296 (hier auch explizit zu Pico).

Schreiben nicht zufällig an Benedetto Varchi, der sich ebenfalls in verschiedenen, zu diesem Zeitpunkt teils schon publizierten Vorlesungen an der Florentiner Akademie mit den Wirkmächten des Himmels auseinandergesetzt hatte.⁶ Zugleich stellte die Astrologie für Allegretti mehr als eine befriedigende Erklärung vom Aufbau des Kosmos und seinen natürlichen Wirkmechanismen dar. Schon die Widmung seines astrologischen Gedichts an den 1560 zum Kardinal gekürten Giovanni de' Medici, den Sohn des sternengläubigen Cosimo I., lässt auf die Karriereambitionen schließen, die er damit verband.⁷ Die Attraktivität der Astrologie lag für ihn nicht zuletzt in der argumentativen Kraft begründet, die ihr auch auf Feldern jenseits der Naturphilosophie zukam. Besonders deutlich wird dies, wenn er sich des astrologischen Einflussmodells bedient, um in einer Angelegenheit Partei zu ergreifen, die maßgeblich mit dem auserkorenen Boten des Manuskriptes seines Gedichtes *Delle cose del cielo* zusammenhing. Konkret heißt es in einem Abschnitt, der den Einflüssen der Planeten und speziell demjenigen Saturns gewidmet ist:

Ché come dice Aristotele e 'l nostro
Filosofo latino,⁸ i grandi ingegni
Sempre fur melancolici, ché questo
Homor crïa pensier profondi e fissi.
Io non vo' ricercare antichi essempli
Ma due moderni soli: quando mai,
Senza questo homor fisso, il Buon arrotto⁹
(Et basta qui porre il cognome solo,
Poi che si sa per tutto il mondo il resto)
Sarebbe a tal venuto, ch'a ragione
Dar se gli può, quasi un altro Mercurio,

⁶ Einführend zu Varchis *Lezioni*: Annalisa Andreoni, *La via della dottrina: le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012.

⁷ Zur Bedeutung der Astrologie in Florenz und speziell für Cosimo I.: Claudia Rousseau, *Cosimo I de Medici and Astrology: The Symbolism of Prophecy*, Diss. Columbia University 1983, Ann Arbor 1983, S. 1–57; Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art: Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton 1984, S. 229–283.

⁸ Aristoteles, *De memoria*, 453a; *idem*, *De insomniis*, 461a; *idem*, *De divinatione per somnum*, 463b–464a; *idem*, *Problemata physika*, 957a; *idem*, *Eudemische Ethik*, v. a. 1248a–b; Cicero, *Tusculanae disputationes*, III.11; *De divinatione*, I.80f.

⁹ Dazu bemerkt Navarro Lázaro (Anm. I), S. 227: "[...] l'autore fa un gioco etimologico con il cognome, poiché buon arrotto significa 'buon aggiunto' (persona assegnata come aiuto a un magistrato)."

¹⁰ Vgl. dazu: Francesco Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, 247, Z. 5: "e chi nol crede, venga egli a vedella".

¹¹ Diese Zeile verwendet Allegretti in seinem späteren Sonett auf Michelangelo wieder, in dem er diesen erneut als Trismegistus adressiert (vgl. Anm. 18); vgl. auch Dante Alighieri, *Divina commedia*, Inferno, XXXIII.42: "e se non piangi, di che pianger suoli?"

¹² "Wie Aristoteles und unser lateinischer Philosoph sagen: Die großen Talente waren immer Melancholiker, denn dieser Körpersaft erzeugt tiefe

Di Trimegisto il nome, havendo unite
In estrema eccellenza in sé tre arti
Di scultor, di pittore e d'architetto,
Che degli antichi alcuno haver non s'ode.
Et chi nol crede venga egli e rimiri¹⁰
Di Cristo il divin corpo in grembo a quella
Pietosissima Madre, et lo stupendo
Möysè, la Cappella, et di san Pietro
La gran macchina e bella, et se non resta
Di stupor pieno e d'alta meraviglia
Dir se gli può: di che stupir ti suoli?¹¹
E 'l mio buon Benvenuto quando mai
D'orefice sarebbe a tal venuto
C'havesse fatto senza questo homore
Il bel Perseo di getto al nostro duca?
Et hor nel Cristo che di marmo sculpe
Far ch'apparisca in quelle membra humane
(Tal'è dell'arte in lui forza e scienza)
Quella divinità che 'l mondo adora?¹²

Wie im Folgenden näher ausgeführt sei, ist dieser Passus aus kunsthistorischer Perspektive in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich: Er liefert ein weiteres Zeugnis der zeitgenössischen Wertschätzung Michelangelos; stellt den frühesten Beleg für die rühmende Anerkennung eines Künstlers als Hermes Trismegistus dar; charakterisiert das Verhältnis zwischen Cellini und Allegretti näher; und führt vor Augen, wie eine astrologische Charaktertypologie kunstpölitisch instrumentalisiert werden konnte.

Allegrettis Titulierung Michelangelos als zweiter Hermes Trismegistus stellt die erste derartige Charakterisierung eines

und beständige Gedanken. Ich will aber nicht antike Beispiele suchen, sondern nur zwei moderne: Denn wäre Buonarroti (und es genügt nur seinen Familiennamen zu nennen, damit alle Welt den Rest weiß) ohne diesen beständigen Körpersaft zu einem solchen geworden, dass man ihm zu Recht, gleichsam als zweiten Hermes, den Namen von Trismegistus geben kann? Denn er vereinte in sich mit höchster Vortrefflichkeit die drei Künste des Bildhauers, des Malers und des Architekten, was man von keinem der antiken [Künstler] hört. Und wer es nicht glaubt, komme und bewundere den göttlichen Körper Christi im Schoß jener äußerst barmherzigen Mutter und den wundervollen Moses, die [Sixtinische] Kapelle und der große und schöne Bau von Sankt Peter. Und wenn er nicht voller Staunen und höchster Verwunderung bleibt, kann man ihm [nur] sagen: Worüber pflegst du dich zu wundern? Und [als zweites Beispiel sei] mein guter Benvenuto [genannt], denn wäre er ohne diesen Saft jemals von einem Goldschmied zu einem solchen geworden, der den Perseus aus einem Guss für unseren Herzog gemacht hat? Und der es heute in dem Christus, den er aus Marmor meißelt, schafft, dass in jenen menschlichen Gliedern – solche Kraft und Wissenschaft der Kunst ist in ihm – jene Göttlichkeit erscheint, welche die Welt anbetet?" (Übersetzung des Autors). Florenz, Biblioteca Nazionale, Magl. XI, 68, fol. 138v–140r, Z. 2690–2719; zitiert nach: Navarro Lázaro (Anm. I), S. 227f.; *ibidem* finden sich folgende Abweichungen zwischen den Varianten

Künstlers dar, die bekannt ist. Und überhaupt finden sich nur wenige frühere Fälle einer solchen Parallelisierung mit dem für einen Offenbarer göttlicher Weisheit gehaltenen 'Mercurio', dessen Bild der Florentiner Neuplatonismus wesentlich geprägt hatte.¹³ Eines der seltenen Beispiele liefert Ludovico Lazzarelli, Autor des *Crater Hermetis* (1505), der seinen Lehrer als Giovanni "Mercurio" da Correggio bezeichnete.¹⁴ Und in Anspielung auf Hermes' Beinamen rühmte Ulrich Zasius scherzhaft Erasmus von Rotterdam als "dreimal größten",¹⁵ wie auch Paolo Giovio diesen Ehrentitel an den Anfang seines *Elogium* auf Karl V. setzte.¹⁶ Der vermutlich erste, für den sich die Vorstellung eines 'neuen' oder 'deutschen Hermes' zumindest postum etablierte, war Paracelsus. Die frühesten Zeugnisse dafür datieren allerdings erst ins Jahr 1562, womit sie jünger als Allegrettis Gedicht sind. Überhaupt häufen sich die Beispiele ab dem 17. Jahrhundert, wofür Kaiser Rudolf II., Kaiser Ferdinand III. und Jakob I. von England nur die namhaftesten Vertreter sind.¹⁷

Wie passend Allegretti seinen Vergleich fand, verdeutlicht eines der beiden Sonette, die er anlässlich des Todes Michelangelos (1564) verfasste; darin verglich er den Künstler erneut mit dem ägyptischen Urweisen.¹⁸ Vordergründig beruht Allegrettis Vergleich dabei auf der Etymologie von Hermes' Beinamen 'Trismegistus', die Marsilio Ficino folgendermaßen erklärte: "Trimegisto lo chiamorono; cio è tre volte massimo; perche fù massimo Filosofo; massimo Sacerdote; & massimo Re."¹⁹ Wie nun Hermes Trismegistus als Meister dreier Disziplinen gelten könne, so seien Michelangelos Leistungen in den drei bildenden Künsten überragend.

(vgl. Anm. 4) vermerkt: Z. 2698: "Poi che" (Magl. XI, 68), "Che gia" (Magl. XI, 69); Z. 2702: "In sé tre arti in estrema eccellenza" (Magl. XI, 68), "In estrema eccellenza in sé tre arti" (Magl. XI, 69).

¹³ Einführend zum Hermes-Trismegistus-Bild der Renaissance: Frances A. Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, London 1964, S. 1–20.

¹⁴ *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trimegisto*, Kat. der Ausst., hg. von Sebastiano Gentile/Carlos Gilly, Florenz 1999, S. 269, Nr. 52. Ein besonders prominentes Beispiel bildet zudem die 'Titulierung' oder Identifizierung von Moses mit Hermes Trismegistus (u. a. Marsilio Ficino, *Della religione christiana*, Florenz 1568, S. 112).

¹⁵ George Clutton, "'Termaximus': A Humanist Jest", in: *Journal of the Warburg Institute*, II (1939), S. 266–268.

¹⁶ Paolo Giovio, *Elogia virorum [...] illustrium*, Florenz 1551, S. 321.

¹⁷ Vgl. dazu einführend: Carlos Gilly, "Vom ägyptischen Hermes zum Trismegistus Germanus: Wandlungen des Hermetismus in der paracelsistischen und rosenkreuzerischen Literatur", in: *Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit*, hg. von Peter-André Alt/Volkhard Wels, Göttingen 2010, S. 71–131: 78–99.

¹⁸ Giovanni Magherini, *Michelangelo Buonarroti*, Florenz 1875, S. 291f.: "Morto è 'l gran Buonarrotto [...] / Tu puoi ben dire, invido fato e fello / Oggi tre nobil' arti ho messo in fondo [...] / Ma 'l basso stile mio sì alti voli / Spiegare non osa, però tace, e 'l core / T'onora e 'nchina, o nuovo Trimegisto!"

¹⁹ Marsilio Ficino, "Argumento [...] sopra il Pimandro di Mercurio Trimegisto [...]", in: *Il Pimandro di Mercurio Trimegisto, tradotto da Tommaso Benci*

Die Überzeugungskraft von Allegrettis Vergleich beruhte dabei nicht nur auf der Superlativ-Trias und dem immensen Renommee von Hermes Trismegistus und Michelangelo, aufgrund dessen beide als göttlich verehrt wurden. Vielmehr gewann die Titulierung Michelangelos als neuer Trismegistus ihre Anschaulichkeit auch dadurch, dass Hermes einerseits als Produzent von Bildwerken galt und andererseits als bildtheoretischer Autor geschätzt wurde, auf dessen Schriften etwa schon Leon Battista Alberti sein Verständnis vom Ursprung der Kunst stützte.²⁰ In den raren Lebensdarstellungen des ägyptischen Urweisen wurde dieser so als Begründer und Architekt einer Stadt beschrieben.²¹ Ferner wurde er wiederholt als Stifter der Hieroglyphen geehrt, die göttliches Wissen in universal verständlichen Bildern visualisierten.²² Vor allem aber war der Name Hermes Trismegistus wie kein anderer mit der Anfertigung beseelter, monumentaler Statuen verbunden.²³ In kritischer Auseinandersetzung mit der unter anderem im hermetischen *Asclepius* niedergelegten Theurgie hatte schon Augustinus seinen Bildwerken in buchstäblicher Hinsicht attestiert, was zu den geläufigsten Lobestopoi der Werke Michelangelos gehörte: Sie seien lebendig, sprächen mit ihren Betrachtern und übten auf diese eine nahezu unbegrenzte Wirkmacht aus.²⁴ Vermochte Hermes Trismegistus also den magischen Ursprung der bildenden Kunst zu markieren, konnte Michelangelo als "un altro Mercurio" oder "nuovo Trimegisto" gelten, da er sie zu einer zweiten, nicht minder kunstvollen und wirkmächtigen Vollendung geführt habe.

in lingua Fiorentina, Florenz 1549, c. **Iv; vgl. Marsilio Ficino, *Opera omnia*, Basel 1561, II, S. 1836.

²⁰ Leon B. Alberti, *Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hg. von Hubert Janitschek, Wien 1877, S. 92: "Trimegisto, ein sehr alter Schriftsteller, stellt die Meinung auf, dass zugleich mit der Religion die Malerei und die Skulptur geboren wurden." Vgl. ferner Michelangelo Biondo, *Della nobilissima pittura, et della sua arte, del modo, & della dottrina*, Venedig 1549, c. 8v; Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Mailand 1590, S. 23.

²¹ Dazu einführend: Yates (Anm. 13), S. 57–59, 256f. und 404f. Die ausführlichste Schilderung der Gründung von Hermopolis beziehungsweise Adocentyn findet sich in: *Picatrix: The Latin Version of the Ghāyat al-hakīm*, hg. von David Pingree, London 1986, S. 188f.

²² Zu Hermes Trismegistus beziehungsweise zu dem mit ihm identifizierten Thot als Erfinder der Hieroglyphen oder überhaupt der Schrift: Andreas Löw, *Hermes Trismegistos als Zeuge der Wahrheit: Die christliche Hermesrezeption von Athenagoras bis Laktanz*, Berlin 2002, S. 24–30; Youri Volokhine, "Le dieu Thot et la parole", in: *Revue de l'histoire des religions*, CCI (2004), S. 131–156: S. 133–137; Roelof van den Broek, *Hermes Trismegistus: Inleiding, teksten, commentaren*, Amsterdam 2006, S. 1–7; Brian A. Curran, *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago/London 2007, S. 89–99.

²³ Zur hermetischen Theurgie jüngst ausführlich: Anna van den Kerchove, *La voie d'Hermès: pratiques rituelles et traités hermétiques*, Leiden/Boston 2012, S. 185–222.

²⁴ Aurelius Augustinus, *Vom Gottesstaat: De civitate dei*, hg. von Carl Andresen, München 1977, I, S. 410–412.

Diese Stilisierung Michelangelos ist außergewöhnlich und stellt eines der im 16. Jahrhundert seltenen Beispiele einer mehr oder weniger expliziten Engführung von Magie und Kunst dar.²⁵ Insofern ist es bemerkenswert, wenn auch Lodovico Dolce wenige Jahre später in seinen *Libri delle Gemme* (1565) den göttlichen Michelangelo zum modernen Gegenpol der frühesten Gemmenschnitzer stilisiert, deren Bildern er naturmagische Kräfte zuschreibt.²⁶ Und auf Paolo Lomazzo hinwieder ließe sich als vielleicht einziges Vergleichsbeispiel für die Charakterisierung eines Künstlers als Hermes Trismegistus im 16. Jahrhundert hinweisen. Denn in seiner *Idea del tempio della pittura* (1590) vergleicht dieser Leonardo da Vinci zur Verdeutlichung der entzündenden und vitalisierenden Kraft seiner Werke sowohl mit Prometheus als auch mit dem „Druido Hermete“.²⁷

Gerade die Nachdrücklichkeit, mit der Allegretti Michelangelo lobt, macht die Auswahl von Benvenuto Cellini als zweiten erwähnenswerten Künstler bemerkenswert. Die ihnen unterstellte Verwandtschaft als Kinder desselben Planetengottes suggeriert, dass auch dem jüngeren Künstler ein kaum minderes Lob gebühre. Dabei ist es auffällig, wenn Allegretti mit dem *Kruzifix* gerade dasjenige Werk Cellinis anführt, das durch sein Material und die völlige Nacktheit Christi vielleicht stärker als irgendeine andere seiner Arbeiten den Vergleich mit Michelangelo evoziert. Und so wird es auch kein Zufall sein, wenn Allegretti das Werk Cellinis durch die Trias „forza“, „scienza“ und „divinità“ charakterisiert. Denn damit ruft er nicht nur bekannte kunsttheoretische Topoi auf, sondern verleiht diesen eine markante Färbung, insofern diese just jene Begriffsfelder abstecken, die auch die Vorstellung der magisch be-seelten Statuen von Hermes Trismegistus bestimmen.

So sehr dieses Lob nun Cellinis Selbstbild entsprochen haben mag,²⁸ stellte es gerade in einem Giovanni de' Medici gewidmeten Werk alles andere denn eine Selbstverständlichkeit dar. Denn Cellinis Ansehen war spätestens seit Mitte der 1550er Jahre in Florenz und gerade bei den Medici rückläufig.²⁹ Seinen stärksten Ausdruck fand dies vielleicht weniger in der Nichtberücksichtigung bei der Auftragsvergabe für die Fontana del Nettuno auf der Piazza della Signoria, sondern eher in der 'Verbannung' seiner Cosimo-Büste aus dem Palazzo Pitti, die 1557 zur Anbringung als Bauschmuck nach Portoferraio auf Elba

geschickt wurde. Und nicht zuletzt beeinträchtigte auch Cellinis wiederholte Verurteilung zu Gefängnisstrafe und Hausarrest in der zweiten Hälfte der 1550er Jahre seine Stellung in der Stadt.

Allegrettis Formulierung „E l'mio buon Benvenuto“ darf insofern als ernste Sympathiebekundung verstanden werden. Und die enge Beziehung zwischen den beiden lässt sich nicht nur an dem Vertrauen ablesen, das Allegretti ihm gegenüber in dem zitierten Schreiben an Varchi zum Ausdruck bringt. Vielmehr spiegelt sie sich auch in den anerkennenden Erwähnungen Allegrettis in der Autobiographie Cellinis wider, die dieser wohl 1557 zu schreiben begann.³⁰ Allegrettis exklusiver Vergleich des in Ungnade gefallenen Künstlers mit dem idealisierten Vorbild Michelangelos war ein aufrichtiger Versuch, zu Cellinis Rehabilitierung beizutragen. Mochte Allegretti seine Widmung an den jung zum Kardinal gewählten und einer vielversprechenden Kirchenkarriere entgegenblickenden Giovanni de' Medici für eine zukunftssträchtige Investition halten, unterließ er es zugleich nicht, ihm en passant auch seinen Vertrauten Cellini anzuempfehlen.

Und die lobende Erwähnung Cellinis lässt sich gleich in mehrfacher Hinsicht als kunstpolitische Positionierung oder persönliche Parteinahme verstehen. Besonders gut ist dies an der Auswahl der von ihm genannten Werke abzulesen: So ist es auffällig, wenn er unter den vortrefflichen Arbeiten Michelangelos, der seine vatikanische *Pietà* stolz mit „florent[inus]“ signierte, ausschließlich Werke aus Rom anführt. Gleichsam um der Gefahr für Florenz vorzubeugen, mit Cellini erneut einen großen Bildhauer zu verlieren, erwähnt Allegretti von diesem nur Werke aus der Arnometropole. Denn die konkrete Nennung des *Perseus* und des *Kruzifixes*, einer Bronze- und einer Marmorarbeit, betont nicht nur die Wandlung Cellinis von einem Goldschmied zu einem hervorragenden Bildhauer und ist damit als unmittelbare Entgegnung auf verbreitete Vorbehalte gegenüber Cellini zu verstehen.³¹ Vielmehr ruft Allegretti mit diesen beiden Skulpturen zwei für Cellinis Stellung in Florenz neuralgische Werke auf. Denn nach den Spannungen mit Cosimo I. und Eleonora von Toledo, die laut Cellinis Autobiographie die Herstellung des 1554 vollendeten *Perseus* begleiteten, erbrachte dessen öffentliche Aufstellung in der Loggia dei Lanzi einen fortwährenden Beweis seiner künstlerischen Fertigkeiten. Diese würdigte unter anderem

²⁵ Vgl. zu dieser Einschätzung: Moše Baraš, „The Magic of Images in Renaissance Thought“, in: *Die Renaissance und die Entdeckung des Individuums in der Kunst*, hg. von Enno Rudolph, Tübingen 1998, S. 79–101.

²⁶ Lodovico Dolce, *Libri tre ne i quali si tratta delle diverse sorti delle Gemme*, Venedig 1565, c. 67v–68r.

²⁷ Lomazzo (Anm. 20), S. 58.

²⁸ Vgl. dazu etwa Cole 1999 (Anm. 3).

²⁹ Einführend zu Cellinis Zeit in Florenz: Michael W. Cole, „Universality, Professionalism and the Workshop: Cellini in Florence, 1545–1562“, in: *Benvenuto Cellini: Sculptor, Goldsmith, Writer*, hg. von Margaret A. Gallucci/Paolo L. Rossi, Cambridge 2004, S. 53–70. Speziell zu seiner Lage in der zweiten

Hälfte der 1550er Jahre vgl. Margaret A. Gallucci, „Cellini's Trial for Sodomy: Power and Patronage at the Court of Cosimo I“, in: *The Cultural Politics of Duke Cosimo I de' Medici*, hg. von Konrad Eisenbichler, Aldershot et al. 2001, S. 37–46.

³⁰ Benvenuto Cellini, *Mein Leben: Die Autobiographie eines Künstlers aus der Renaissance*, hg. von Jacques Laager, Zürich 2000, S. 147, 248 und 253.

³¹ Hinsichtlich zeitgenössischer Zweifel an Cellinis Fähigkeit, als Goldschmied Monumentalskulpturen schaffen zu können vgl. u. a.: Cellini (Anm. 30), bes. S. 566–569; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1555 e del 1568*, hg. von Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz 1966–1997, V, S. 268; dagegen anerkennend *ibidem*, VI, S. 246.

auch Allegretti in zwei Sonetten, von denen eines Cellinis Sieg im Wettstreit mit seinem Konkurrenten Bandinelli besingt und das andere seine Kunstfertigkeit in Bronze derjenigen Michelangelos in Marmor für ebenbürtig erklärt.³²

Die Erwähnung von Cellinis *Kruzifix* hinwieder, das Allegretti ausdrücklich als ein Werk der Gegenwart einführt („Et hor nel Cristo“), koinzidiert in auffälliger Weise mit Cellinis Bemühungen um eine Platzierung dieser Arbeit in Florenz.³³ Ursprünglich wohl für sein eigenes Grab in Santa Maria Novella geplant, empfahl er es in mehreren Briefen Cosimo I. an. Um nicht noch ein Werk aus Florenz ‘verbannt’ zu sehen, schrieb er beispielsweise im Dezember 1557:

[...] avendo volontà di collocare questa mia fatica in un luogo della sua città a suo proposito; io [...] farò quanto lei mi cometterà. Ma se altrimenti quella si contenta che io in nella sua gloriosissima città la metta in una Chiesa, a mia soddisfazione, Vostra Eccellenza guadagnerà il premio della mia fatica [...]: dove altrimenti, i nostri patti richieggono che io ne sia pagato.³⁴

Offensichtlich blieben jedoch sowohl Cellinis Bitten als auch Allegrettis – vermutlich niemals finalisierte – Fürsprache ohne Erfolg.³⁵ Zumindest weilte das Werk noch bis 1565 in seiner Werkstatt und blieb danach auch nur für kurze Zeit im Palazzo Pitti, wo es Vasari lobend erwähnt,³⁶ ehe es schon 1576 nach Spanien verschenkt wurde.³⁷

Angesichts des geschilderten historischen Kontexts des Gedichts ist nur schwer zu bestimmen, ob Allegretti tatsächlich annahm, beide von ihm gerühmten Künstler stünden unter saturnischem Einfluss. Deutlich dürfte jedoch geworden sein, dass ihre Erwähnung weniger dazu dient, seine Verteidigung des astrologischen Einflussmodells zu stützen denn eine kunstpolitische Argumentation zu entfalten und Partei für den in Ungnade gefallenen Cellini zu ergreifen. Ähnlich wie Cellinis Selbststilisierung zum Melancholiker der Erklärung sowohl seiner Launen als auch seines künstlerischen Vermögens diene, liest sich auch Allegrettis topische Inszenierung Cellinis als Planetenkind Saturns wie ein Versuch, dessen schwierigen Charakter zu entschuldigen, welcher wesentlich zu seinem Gunstverlust am Hofe beigetragen hatte.³⁸ Zugleich basiert die ganze Argumentation jedoch auf der Annahme, auch Michelangelos künstlerische Größe, mit der sich jene Cellinis messen lassen könne, verdanke sich tatsächlich dem Einfluss Saturns. Stützen konnte sich Allegretti dabei auf Selbstzeugnisse Michelangelos, die Allegretti entweder aus erster Hand oder durch Vermittlung Annibale Caros hätten vertraut sein können.³⁹ Damit stellte sich Allegretti gegen das von Ascanio Condivi und Vasari entworfene Michelangelo-Bild oder rechnete zumindest nicht damit, dass deren Lebensbeschreibungen, die teils unter Zuhilfenahme astrologischer Argumente die Vorstellung eines melancholischen Charakters Michelangelos überschrieben, einen unauslöschlichen Eindruck auf seine anvisierte Leserschaft gemacht hatten.⁴⁰

³² Zu den Spannungen während der Fertigungszeit vgl. Cellini (Anm. 30), bes. S. 584–588, 608–613, 622–624 und 636–641. Das eine der beiden Sonette lautet auszugsweise: „Cellino, or sì che superato avete / L’invidia [...] Già l’ Bandinello e gli altri veder parmi, / Muti per istupore, arcar le ciglia, / E ne’ lor volti apparir scorno ed ira” (*Vita di Benvenuto Cellini, orfice e scultore fiorentino*, hg. von Francesco Tassi, Florenz 1829, III, S. 455). Das andere: „Michelagnol co’ marmi e co’ pennelli; / Cellin co’ bronzi; onde tal ne diventa / Questa età, che l’antica adegua, o passa” (*ibidem*, S. 456).

³³ Dazu einführend: John W. Pope-Hennessy, *Cellini*, London/Oxford 1985, S. 252–260; Michael W. Cole, „Benvenuto Cellini’s Designs for His Tomb“, in: *The Burlington Magazine*, CXL (1998), S. 798–803. Speziell zu seiner Würdigung in der zeitgenössischen Dichtung: Martin Hirschboeck, *Florentinische Palastkapellen unter den ersten Medici-Herzögen (1537–1609): Verborgene Orte frommer Selbstdarstellung und konfessioneller Identität*, Berlin/München 2011, S. 111–121.

³⁴ “[...] sollten Sie den Wunsch haben meine Arbeit an einem Ihnen gefälligen Ort in Ihrer Stadt anzubringen, werde ich [...] tun, was Sie mir auftragen. Aber sollten Sie alternativ damit zufrieden sein, dass ich es in Ihrer sehr ruhmreichen Stadt in einer Kirche aufstelle, die mir gefällt, werden Eure Exzellenz den Lohn meiner Arbeit [umsonst] erhalten [...]: wohingegen andernfalls unsere Vereinbarungen verlangen, dass ich dafür bezahlt werde” (*Vita di Benvenuto Cellini* [Anm. 32], III, S. 78; Übersetzung des Autors).

³⁵ Inwiefern Allegrettis Gedicht zu seinen Lebzeiten noch weitere Leser

fand, ist unklar und hängt insbesondere mit der Bewertung der ‘Reinschrift’ zusammen (vgl. Anm. 4).

³⁶ Vasari (Anm. 31), III, S. 872.

³⁷ Pope-Hennessy (Anm. 33), S. 257.

³⁸ Zu Cellinis Selbstcharakterisierung als Melancholiker: Cellini (Anm. 30), S. 75; zum Anstoß, den er erregte, vgl. jenseits Vasaris ohnehin eher unvorteilhafter Beschreibung exemplarisch: Annibale Caro, *De le lettere familiari*, Venedig 1572, I, S. 91.

³⁹ Zu Michelangelos Selbsteinschätzung als Melancholiker vgl. u. a.: *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, hg. von Carl Frey, Berlin 1897, S. 87, Nr. 81; *Il carteggio di Michelangelo Buonarroti*, hg. von Giovanni Poggi/Paola Barocchi, Florenz 1965–1983, IV, S. 446, Nr. 397. Zur Verbindung von Annibale Caro und Allegretti: Gabriele (Anm. I), S. II; Navarro Lázaro (Anm. I), S. 11f. und 340.

⁴⁰ Zu Vasaris kritischer Meinung gegenüber Ficinos Heroisierung der Melancholie: Hana Gründler, „Die Wege des Saturn: Vasari und die Melancholie“, in: *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione*, Akten der Tagung Florenz 2008, hg. von Alessandro Nova et al., Venedig 2010, S. 71–82; zur Diskussion um Michelangelos Nativität, die Condivi mit seinem nach dem ptolomäischen *Tetrabiblos* gebildeten Horoskop des Künstlers auslöste, vgl. u. a.: Kristen Lippincott, „When Was Michelangelo Born?“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LII (1989), S. 228–232; Don Riggs, „Was Michelangelo Born under Saturn?“, in: *The Sixteenth Century Journal*, XXVI (1995), S. 99–121.