

DIE STATUEN DER BERÜHMTEN TOSKANER IM HOF DER UFFIZIEN

von Régine Bonnefoit

Anfang der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts faßte der Florentiner Verleger Vincenzo Batelli (1786-1858) den Plan, in den 28 seit ihrer Errichtung durch Vasari leerstehenden Nischen in den Portiken der Uffizien Statuen der hervorragenden toskanischen Künstler, Dichter, Denker, Heerführer und Naturwissenschaftler aufzustellen. Batelli griff einen Plan auf, der bereits beim Bau der Uffizien bestand, jedoch mit dem Tode Cosimos I. (1574) aufgegeben wurde. 1842 wurden die ersten vier Statuen eingeweiht; 1856 war der Zyklus vollendet (Abb. 1).¹ Bernardo Davanzati schrieb 1574, Cosimo habe die Uffizien durch sein Skulpturenprogramm zu einem neuen “Ceramaico Ateniense”² oder Forum Romanum erheben wollen.³ Diesen Vergleich griff der Historiker Filippo Moisè 1836 in seinem Aufruf zur Errichtung der 28 Statuen erneut auf, indem er das Ziel von Batellis Projekt mit folgenden Worten rühmt: “vuolsi all'esempio de' Greci e dei Romani un Pantheon in Firenze, che attesti qual vita visse la patria un giorno, di quanto lume ella rifulse.”⁴

Florenz erlebte im 19. Jahrhundert die Vollendung seiner wichtigsten Nationalmonumente:⁵ Am 24. März 1830 wurde in Santa Croce der Dante-Kenotaph von Stefano Ricci enthüllt, den, wie die Inschrift verkündet, “die Vorfahren dreimal vergebens beschlossen hatten”.⁶ Durch die Grabmäler von Michelangelo, Galilei und Machiavelli wurde die Bettelordenskirche zum *Panteon Toscano*, wie sie 1818 im Manifest zur Errichtung des Dante-Kenotaphs erstmals genannt wird.⁷ Angesichts der neuen Rolle der Kirche waren gewisse Mängel am Außenbau nicht länger hinzunehmen. Zwischen 1842 und 1845 wurde der Glockenturm errichtet;⁸ zwischen 1857 und 1865 entstand die Fassade nach einem Entwurf von Niccolò Matas.⁹ Die Domfassade wurde zwölf Jahre später fertig. Die Vollendung dieser Monuments sollte sichtbarer Beweis sein für den Mythos der historischen Erneuerung, der in der Bezeichnung *Risorgimento* seinen Ausdruck findet. Durch sie wollte man unmittelbar an die ruhmreichste Epoche der Florentiner Stadtrepublik anknüpfen. In diesem Sinne nennt der “Raccoglitore di Milano” 1836 als eines der Anliegen von Batellis Initiative “di ravvissar fra i Toscani quello spirito di associazione, pel quale fabbricarono una volta la gigantesca Santa Maria del Fiore”.¹⁰

Im gleichen Jahr, in dem der Dante-Kenotaph enthüllt wurde, errichtete der Bildhauer Luigi Pampaloni am Palazzo dei Canonici gegenüber der Südseite des Doms zwei Statuen für die Architekten von Santa Maria del Fiore: *Arnolfo di Cambio* und *Brunelleschi* (Abb. 2). Diese Werke markieren den Anfang des “modernen Denkmalkultus”¹¹ in Italien, der in England, Frankreich und Deutschland schon früher um sich gegriffen hatte.¹² Wie die Statuen am Palazzo dei Canonici, so sind auch die der Uffizien noch an einen Bau gebunden. Das erste freistehende Platzmonument des 19. Jahrhunderts in Florenz ist die Dante-Statue von Enrico Pazzi vor Santa Croce, die im Mai 1865 anlässlich des 600. Geburtstages des Dichters enthüllt wurde.¹³

Die Ausführung des Uffizien-Zyklus fällt in eine Zeit, in der Lorenzo Bartolini die Bildhauerklasse der Accademia delle Belle Arti in Florenz leitete und nach seinen Vorstellungen reformierte. Als Mitglied der 1841 gegründeten *Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle Logge degli Uffizi* überwachte Bartolini bis zu seinem Tode (1850) die Arbeiten an den Statuen, die zum größten Teil von seinen Schülern ausgeführt wurden.

Das Fundament vorliegender Untersuchung bildet das Archiv der *Deputazione Fiorentina*, die sich 1856 mit der Vollendung der Statuen-Serie für aufgelöst erklärte und sämtliche Rechnungsbücher, Protokolle und Briefe Francesco Bonaini, dem Soprintendente des im Juni 1855 eröffneten Archivio Centrale di Firenze übergab.¹⁴ Mit Hilfe dieser Dokumente und von Berichten der lokalen Presse soll die zeitgenössische Interpretation der 28 Toskaner dargestellt werden.



1 Der Hof der Uffizien.

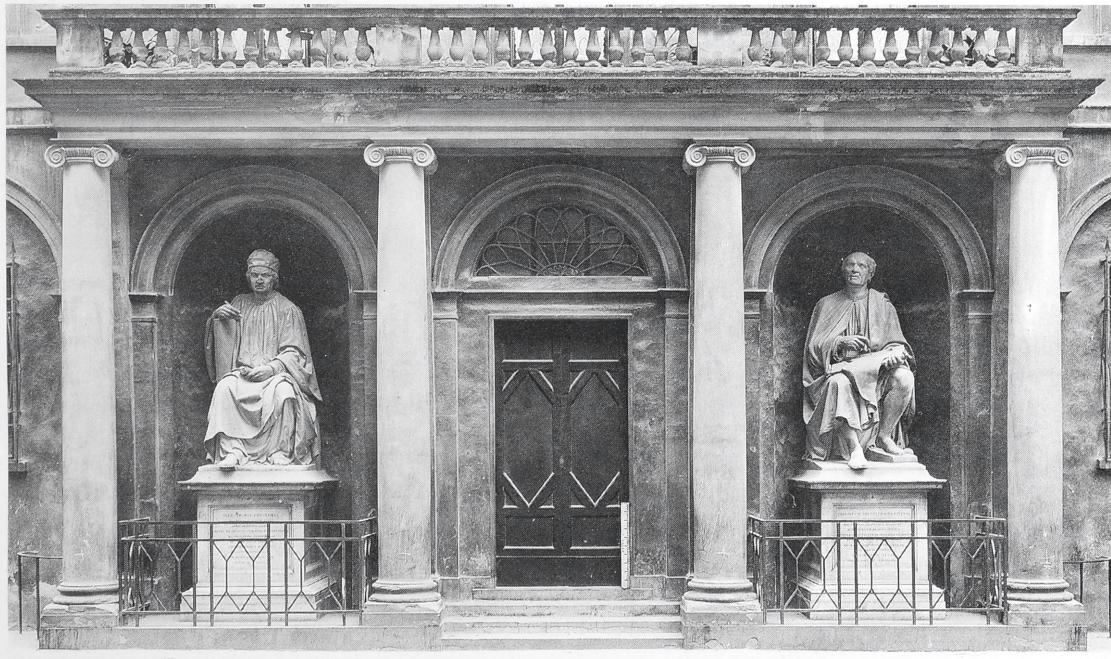
Die Pläne von Cosimo I.

Baccio Baldini, der Leibarzt des Herzogs, Philosoph und Vorstand der Biblioteca Laurenziana, erwähnt in seiner Leichenrede für Cosimo, die er vor den Mitgliedern der Accademia Fiorentina hielt, das geplante Statuen-Programm: "E nel fare di nuovo quella gran'muraglia dove per publica commodità si dovessero ragunare quasi tutti i maestrati della città di Firenze, comandò che in quei nicchi che gli sono si ponessero le statue di tutti quei Fiorentini che fussero stati chiari & illustri nelle armi, nelle lettere, & ne i governi civili."¹⁵ Ähnliches berichtet Bernardo Davanzati: "[Cosimo] voleva nelle nicchie di que' pilastri metter le statue de' cittadini illustri."¹⁶ Von diesem ursprünglichen Statuen-Programm wurden jedoch nur die drei Skulpturen im Piano Nobile an der dem Hof zugewandten Fassade des Quertraktes — der sogenannten *Testata* — realisiert: das Standbild des Auftraggebers Cosimo von Giovanni da Bologna und die beiden Personifikationen der Herrscherzugenden *Rigore* und *Equità* von Vincenzo Danti.¹⁷ Der Sinn dieser drei Statuen wird jedoch erst im Zusammenhang mit dem Gesamtprogramm verständlich: Cosimo sollte als der gerechte und strenge Herrscher an der Spitze der berühmtesten Florentiner stehen, welche in den 26 Nischen — zwanzig in den Pfeilern der Längstrakte, zwei an der Hoffassade des Querbaus und vier an dessen Arnofassade — Platz finden sollten. Zusätzlich plante man, in die beiden Nischen, welche den Eingang der den Uffizien einverleibten Kirche San Pier Scheraggio flankieren, die Statuen zweier Heiliger zu stellen: Petrus und Cosmas.¹⁸ Mit dem Tode Cosimos wurde der Statuen-Zyklus aufgegeben.¹⁹

Der florentinische Rechtsgelehrte Sebastiano Sanleolino lässt in seiner 1578 erschienenen Biographie von Cosimo einen gewissen Albertus Florianus in einem Monolog das Skulpturen-Programm der Uffizien erläutern. Dieser nennt 35 berühmte Florentiner, woraus zu schließen ist, daß eine endgültige Auswahl nicht vorlag.²⁰

Die Pläne von Vincenzo Batelli

Nachdem Batelli von Großherzog Leopold II. die Genehmigung zur Aufstellung von Statuen berühmter Toskaner in den Nischen der Uffizien erhalten hatte, veröffentlichte er am 23. März 1835 in einem Rundschreiben ein detailliertes Programm.²¹ Der erste Artikel sah die Erstellung einer Liste mit den Namen der 28 in Marmor zu meißelnden Toskaner vor, die nach Bestätigung durch das *Dipartimento della Presidenza del Buon Governo* zu publizieren sei. Die Auswahl der *Illustri*, die sich über drei Jahre hinzog, vertraute Batelli zwei der wichtigsten Repräsentanten der Florentiner Intelligenz an: dem Marchese Gino Capponi und dem Tragödiendichter und Historiker Giovanni Battista Niccolini, der seit 1807 an der Accademia delle Belle Arti Professor für Geschichte und Mythologie war.²² Am 1. Juni 1838 konnte Batelli den Subskribenten die vollständige Liste der 28 Toskaner vorlegen. Diese waren: Dante Alighieri, Niccolò Machiavelli, Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, Andrea Cesalpino, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Guido d'Arezzo, Amerigo Vespucci, Francesco Guicciardini, Andrea Orcagna, Poliziano, Lorenzo il Magnifico, Cosimo Pater Patriae, Giovanni delle Bande Nere, Giotto, Galileo Galilei, Benvenuto Cellini, Marsilio Ficino, Cino da Pistoia, Leon Battista Alberti, Farinata degli Uberti, Pier Capponi,



2 Palazzo dei Canonici mit den Statuen des Arnolfo di Cambio und Brunelleschi von Luigi Pampaloni.

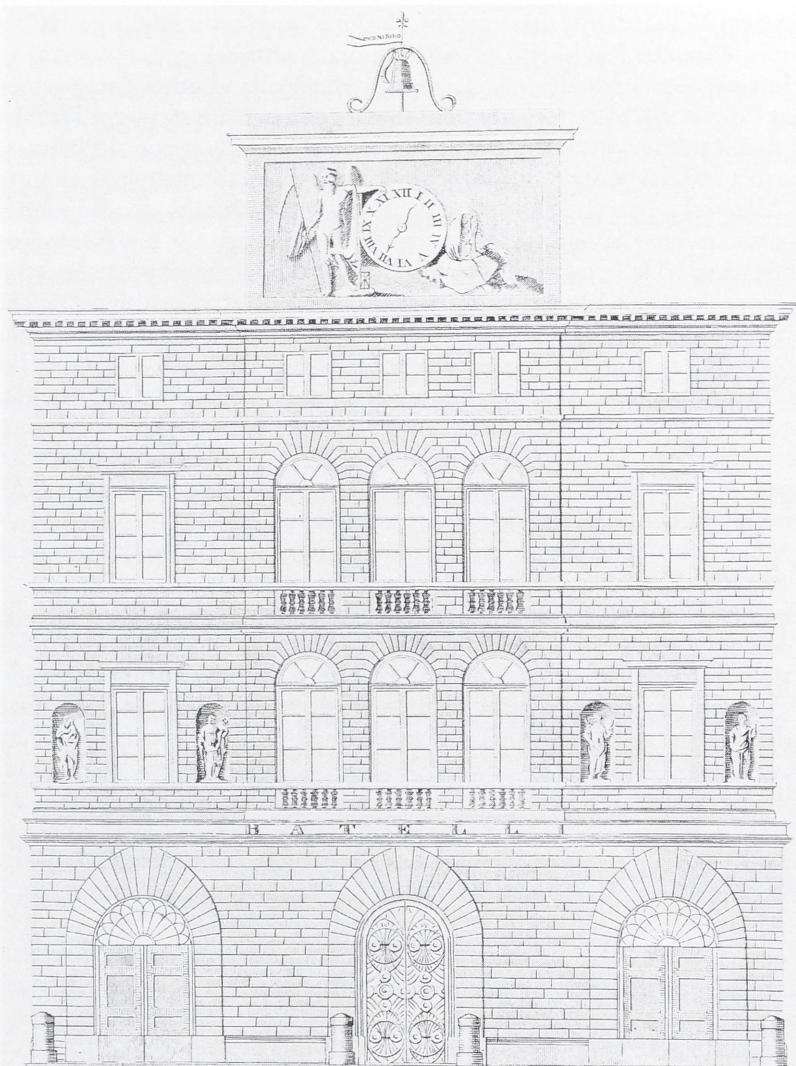


3 Vincenzo Batelli, Holzstich aus: *Piero Barbèra, Ricordi biografici di Vincenzo Batelli*, Florenz 1872.

Francesco Ferrucci, Francesco Redi, Accursio, Vincenzo Viviani und Folco Portinari.²³ Damit der Zyklus ein wahrhaftiges Denkmal des toskanischen Genies werde, mußten laut Artikel II und III sowohl die Bildhauer als auch der Marmor toskanischer Herkunft sein. Artikel XV sah die Gründung einer Deputation verdienter Bürger vor, welche die Arbeiten beaufsichtigen sollten. Sie bestand in der Anfangsphase aus fünf Mitgliedern des Florentiner Adels: Gino Capponi, Marchese Piero Torrigiani, Andrea de' Principi Corsini Duca di Casiglano und Conte Luigi De Cambray Digny.

Nach eingehender Beratung mit den Professoren der Bildhauerklasse der Kunstabakademie, Stefano Ricci, Aristodemo Costoli, Emilio Demi und Luigi Pampaloni, stellte Batelli folgenden Finanzierungsplan auf: Der Preis für eine Statue dürfe nicht mehr als 860 *francesconi* betragen; 28 Statuen würden somit maximal 24 080 *francesconi* kosten. Bei einer Beteiligung von schätzungsweise 4000 Personen, die sich durch ihre Unterschrift dazu verpflichten würden, 30 Monate lang je einen *fiorino* pro Monat zu spenden, könnten 120 000 *fiorini* (= 30 000 *francesconi*) gesammelt werden. 12 % des Überschusses sollten zur Deckung von Druckkosten für Rundschreiben und Subskriptionsformulare dienen; von dem übrigen Geld wollte Batelli die Namen aller Subskribenten in eine Tafel eingravieren lassen, die im Archivio Diplomatico aufbewahrt werden sollte.²⁴

Einzelne Bürger ersannen Initiativen zur Unterstützung des Plans. Die Florentiner Schriftstellerin Massimina Fantastici Rosellini schrieb eine Tragödie mit dem Titel "I Pargi", die 1838 im Verlag Batellis erschien. Das durch den Verkauf dieses Werkes eingenommene Geld spendete sie für das Statuen-Projekt. Dieses bezeichnete sie als eine Ehre für die Toskana und ihr Zeitalter, das nicht nur in der Lage sei, solche Pläne zu ersinnen, sondern auch in die Tat umzusetzen.²⁵ Die *Società di dilettanti filo-dramatici* von Florenz gab am 22. September 1838 im Teatro Alfieri eine Aufführung, von deren Erlös sie die Statue des Boccaccio finanzierte.²⁶ Die vollendeten Statuen sollten jeweils am Festtag Johannes' des Täufers feierlich der Stadtgemeinde übereignet werden.



STABILE

DI PROPRIETÀ DI VINCENZO BATELLI SITUATO IN FIRENZE IN VIA
SEGIDIO ATTUALMENTE AFFITTATO AD UNA SOCIETÀ TIPO-
GRAFICA SOTTO LA DITTA V. BATELLI E COMPAGNI

4 Palazzo Batelli, Kupferstich aus: *Vincenzo Batelli, Progetto per la fondazione di una società anonima libraria tipografica editrice nel centro dell'Italia e segnatamente in Firenze, Florenz, s.d. (1849)*.

Der Aufstieg von Vincenzo Batelli zum Großunternehmer

Die ausführlichste Quelle zur Person Batellis (Abb. 3) sind die "Ricordi biografici" von Pietro Barbèra. Dieser berichtet, daß Batelli vor 1815 gemeinsam mit dem Florentiner Ranieri Fanfani eine Druckerei in Mailand gründete. Im Oktober 1822 kehrte er nach Florenz zurück, angeblich

um seinen Sohn dem Militärdienst Österreichs, als dem “oppressore della patria”, zu entziehen.²⁷ Die wahren Gründe für die Rückkehr in seine Heimatstadt sind jedoch weitaus weniger rühmlich. Sie liegen in einer Geschäftsidee, die der Verleger in Mailand unter der strengen Aufsicht der österreichischen Polizei nie hätte realisieren können: 1823 begann er in der Druckerei seines Vaters in Florenz den Raubdruck der Enzyklopädie von Giulio Ferrario.²⁸ In Jahrzehntelanger Arbeit hatte Ferrario aus Reiseberichten, geographischen Beschreibungen und historischen Quellen eine Fülle von Material zusammengestellt, das ab 1815 in 21 luxuriösen Bänden in Mailand erschien. Batelli druckte eine billige Ausgabe des Werkes, die er für ein Fünftel des Preises der Originalausgabe anbot.²⁹ Da Ferrario nur in der Lombardei Urheberrechte genoß, konnte Batelli in Florenz unbesorgt fremdes Eigentum kopieren. Zur Strafe entzog ihm die österreichische Regierung zum 1. März 1823 die Lizenz für seine Mailänder Druckerei. Auch in Florenz erhoben sich Stimmen gegen das skrupellose Vorgehen des Verlegers. Der Rechtsgelehrte Lorenzo Collini beklagte in der “Antologia” das Fehlen eines für ganz Italien gültigen Urheberrechts. Die Raubdrucke Batellis führte er als die bedauerliche Folge dieses Mangels an.³⁰ Die Tatsache, daß der Verleger aus der rechtlichen Zersplitterung Italiens persönlichen Nutzen ziehe, wird als unpatriotischer Akt angeprangert.³¹ Doch ermuntert durch den raschen Absatz der Enzyklopädie, machte sich Batelli unbeirrt an den Raubdruck der gesammelten Werke Manzonis, der dem Mailänder Schriftsteller großen Schaden zufügte. Die Betreuung der Neuausgabe übernahm der Schriftsteller Niccolò Tommaseo.³²

Nach den finanziellen Erfolgen der späten zwanziger Jahre erwarb Batelli einige bescheidene Häuser in der Via Sant’Egidio, die er abreißen ließ, um an ihrer Stelle einen Palast zu errichten (1831–33). Mit dem Bau beauftragte er den Florentiner Architekten und Ingenieur Vittorio Bellini (1798–1860), der in seinem Fassadenentwurf verschiedene Palastbauten der Renaissance zitiert: das durchgehende Bossenwerk und die Rundbogenfenster der Mittelachse finden sich am Palazzo Pitti; die vier Statuen-Nischen im ersten Geschoß erinnern an die Westfassade des Palazzo Bartolini Salimbeni.³³ Batelli ließ seinen Palast außen und innen mit Skulpturen schmücken, die er bei jungen Künstlern der Accademia delle Belle Arti in Auftrag gab. In den Nischen der Fassade stehen Personifikationen der vier Jahreszeiten: (von links nach rechts) die Statue des Winters von Niccolò Bazzanti³⁴, des Frühlings von Lorenzo Nencini, des Sommers von Pietro Costa³⁵ und des Herbstan des Giovanni Insom.³⁶ Wie ein kurz vor 1849 entstandener Stich des Palastes zeigt krönte die Fassade damals noch eine Uhr mit einer Glocke (Abb. 4)³⁷ — ein dem Florentiner Palastbau fremdes und in diesem Falle wenig sinnvolles Ornament, da sich die Uhrzeit infolge der Enge der Via Sant’Egidio nicht ablesen ließ.³⁸ Kurz nach 1856 wurde das prächtige Bronzeportal vollendet, das Batelli von der Officina Moreni-Tognazzi nach dem Entwurf des Kupferstechers Luigi Finocchi anfertigen ließ.³⁹ Unmittelbar hinter dem Portal folgt ein kleiner Vorraum mit vier Nischen, in denen einst die Büsten der berühmtesten italienischen Dichter standen: *Dante* und *Petrarca* von Bazzanti, *Ariost* und *Tasso* von Girolamo Torrini und Tommaso Bandini.⁴⁰

An den Vorraum schließt sich eine durch sechs Säulen untergliederte Halle an, in deren Mitte sich einst die Statue des *Harpokrates* von Emilio Santarelli erhob.⁴¹ Vor der prächtigen Treppe aus Carrara-Marmor stand das Gipsmodell für die Sitzfigur des *Galilei* von Emilio Demi. Die Marmorfassung des Werkes wurde am 2. Oktober 1839 mit der Eröffnung des ersten Kongresses italienischer Wissenschaftler in der Aula Magna der Universität Pisa eingeweiht.⁴² In einer Beschreibung des Palastes erwähnt Batelli ferner eine lebensgroße Statue der *Minerva* von Bazzanti, die das Erdgeschoß zierete.⁴³ Alle diese Werke sind heute verschollen. Die ersten von Batelli in Auftrag gegebenen Statuen wurden 1834 auf der Herbstausstellung der Accademia der Öffentlichkeit präsentiert. Dies geht aus einem offiziellen Schreiben an den Großherzog hervor, in dem Batelli 1834 um die Genehmigung seines Statuen-Projekts im Hof der Uffizien bittet: “Vennero in fatti in detta esposizione ammirata dagl'intelligenti le tre statue eseguite dagli allievi di questa I. e R. Accademia

Bazzanti, Nencini e Santarelli, e rappresentanti Flora, Minerva e Arpocrate, destinate assieme con altre a decorare il nuovo edifizio in Via S. Egidio che l'umile oratore Vincenzo Batelli di Firenze servo, e suddito Fedelissimo di V. A. I. e R. ha ultimamente eretto.”⁴⁴ Fantozzi zählt in seinem Florenz-Führer von 1856 die verschiedenen Werkstätten des Palastes auf: die “Tipografia, Calcografia, Litografia e Fonderia di caratteri col corredo necessario d’Incisori, Disegnatori, Coloritori di stampe, Legatori di libri, ec.”.⁴⁵ Dort arbeiteten laut Barbèra 150 Angestellte, was er zurecht als “cosa unica più che rara a quei tempi in Toscana” bezeichnet.⁴⁶ All diese Berichte zeigen, daß Batelli Ende der zwanziger Jahre einer der reichsten Bürger der Stadt war. Wie gut die Geschäfte noch 1835 liefen, zeigt ein Brief an Tommaseo vom 23. Juli 1835, in dem er dem Schriftsteller eine dritte Auflage der gesammelten Werke Manzonis ankündigt, da die ersten beiden schon vergriffen seien.⁴⁷ Auf dem Höhepunkt seiner Karriere angelangt, ersann Batelli das patriotische Projekt der 28 Statuen im Portikus der Uffizien, zu dessen Realisierung er alle Toskaner zur Teilnahme an einer Subskription aufrief. Als eigentlichen Beweggrund seiner Initiative nennt er in der Bitschrift an Leopold II. “La mancanza quasi assoluta di ordinazione in genere di scultura”.⁴⁸ Nebenbei diente der Plan auch seinen eigenen Interessen als Verleger. Batelli versprach jedem Subskribenten nach Abschluß der Arbeiten ein Album mit den Stichen und Biographien der in den Uffizien dargestellten Toskaner.⁴⁹ Das Album sollte aus den Geldern der Subskription finanziert werden und selbstverständlich in seinem Verlag entstehen.

Die italienischen Verleger und der Kult der *Uomini Illustri*

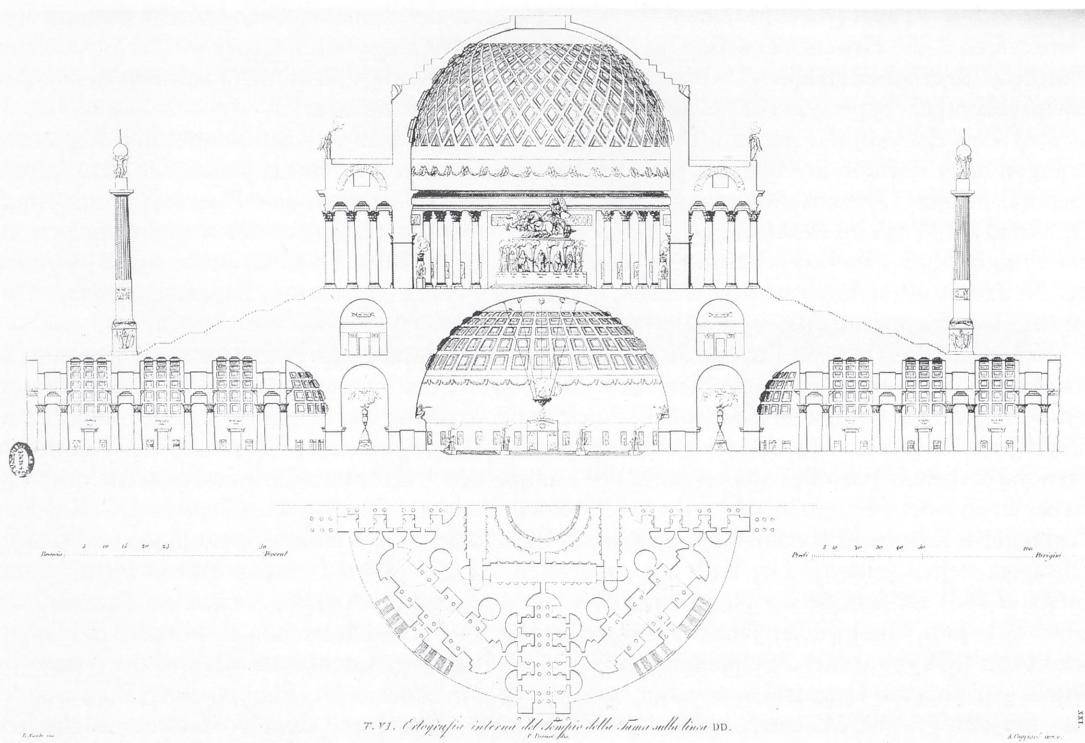
Es ist kein Zufall, daß der Anstoß zur Vollendung der Statuen-Serie ausgerechnet von einem Verleger ausging. Von den unzähligen nach 1800 in Italien entstandenen Projekten für Ehrenmonumente gehen einige auf geschäftstüchtige Verleger zurück. Oft dienten sie lediglich dazu, den Verkauf illustrierter Vitensammlungen zu fördern. Der aktivste Verleger auf diesem Gebiet war Niccolò Bettoni (1770-1842), Besitzer mehrerer Druckereien im Veneto und in der Lombardei, der sich auf Stichserien von Porträts berühmter Italiener spezialisierte. In seinen 1818 erschienenen “Fasti padovani” schlug Bettoni die Errichtung eines “monumento di gloria ai Padovani illustri” vor.⁵⁰ Nach dem Bankrott seiner Druckereien in Mailand, Brescia und Portogruaro zog er im Mai 1832 nach Florenz, um ein neues grandioses Projekt in Angriff zu nehmen: *Il Pantheon delle Nazioni*.⁵¹ Dieses sollte sich aus drei Elementen zusammensetzen: einem literarischen Teil mit den Biographien der hundert berühmtesten Männer der Welt, hundert Kupferstichen mit ihren Porträts und der Errichtung eines Tempels in Florenz zu Ehren dieser großen Geister.⁵² Der Bau sollte durch den Verkauf des Stichkompendiums finanziert werden. Hierzu bedurfte es nach Bettonis Rechnung 2000 Subskribenten.

Ähnliche Architekturprojekte kursierten in der Toskana zur Zeit der napoleonischen Regierung (1799-1814). Die Florentiner Kunstabademie wählte 1803 als Thema für ihren Architekturwettbewerb “un edifizio destinato a conservare le ceneri e celebrare la memoria degli uomini che hanno meritato la riconoscenza della Patria”.⁵³ Das gleiche Thema hatte 1785 die Pariser Académie Royale d’Architecture gestellt, deren Lehrmethoden die Accademia delle Belle Arti unter der Regierung von Elisa Baciocchi zu imitieren suchte.⁵⁴ Sieger des Wettbewerbs von 1803 wurde der in Siena geborene Lorenzo Santi. Dieser entwarf nach dem Vorbild der französischen Revolutionsarchitektur eine gigantische, von Zypressen, Obelisken, Reiterstatuen, Sarkophagen und Urnen umkränzte Anlage, in deren Zentrum sich ein Rundtempel erhebt (Abb. 5).⁵⁵ Die Außenwände des Tempels enthalten Nischen mit den Statuen verdienter Männer. In seinem Innern erhebt sich eine monumentale Statuengruppe: die triumphierende Göttin Fama in einer Quadriga. Auf dem Sockel des Werkes erscheinen die Allegorien der Wissenschaften und Künste, die sich gegenseitig die Hände reichen. In den Hallen um den Tempel und in der Krypta befinden sich Grabkammern, die für die Helden Italiens bestimmt sind.

Als Bettoni 1832 dem Großherzog seine Ideen für ein *Panteon delle Nazioni* in Florenz vorstellte, war diese Art von Helden tempel schon wieder aus der Mode geraten. Dies betonte auch der Gutachter des großherzoglichen Zensurbüros Padre Mauro Bernardini in seinem Zensurbericht von Juli 1832: „non è pienamente originale il concetto perchè vagheggiato con buona fede da alcuni scrittori ed abbozzato anche in certe estese iconografie di data non tanto moderna, e perchè praticato parzialmente per i nazionali di qualche nazione con ridurre abusivamente qualche tempio cristiano a quest’uso.“⁵⁶ Bernardini spielt an dieser Stelle auf die Kirche Sainte Geneviève in Paris an, die 1791 auf Beschuß der französischen Nationalversammlung zur Kultstätte für die Helden der Französischen Revolution umgewandelt worden war. Am Projekt Bettonis bemängelte der Padre, daß sich unter den neunzig bereits ausgewählten Genies nicht ein einziger Vertreter der christlichen Religion befand, während Konfuzius einen Platz erhalten habe. Es sei von daher zu befürchten, daß unter den zehn noch nicht gewählten Persönlichkeiten künftig auch Mohamed erscheine. Ferner stieß er sich an der Idee eines Tempels — eine Architekturgattung, die nur dem christlichen Kult dienen dürfe. Eine Loggia oder ein Portikus sei zur Verehrung weltlicher Größen angemessener als ein geschlossener Raum. Nachdem das Projekt endgültig abgelehnt war, versuchte Bettoni dieses in Paris zu verwirklichen, wo er ebenfalls scheiterte und 1842 in Armut starb.

Zwei Jahre nach dem Vorschlag Bettonis trug nun Batelli der großherzoglichen Regierung sein Projekt für ein Pantheon der berühmten Toskaner vor. Die großherzogliche Zensur konnte an der Idee Batellis keinen Anstoß nehmen. Im Unterschied zu Bettonis *Panteon delle Nazioni* sollten die Nischen der Uffizien keine der Regierung verdächtigen Männer wie Voltaire aufnehmen, den Bernardini im erwähnten Zensurbericht als den Zerstörer der gesunden Philosophie und erklärten Feind der Religion bezeichnet. Auch ging es nicht um die Errichtung eines die religiösen Gefühle des Volkes irreleitenden Tempels, sondern um die Ausstattung eines öffentlichen Portikus, den Bernardini mit dem Hinweis auf die Stoa Poikile des antiken Athen, in der Gemälde die Taten verdienstvoller Männer darstellten, als die geeignete Architekturform zur Ehrung weltlicher Größen ansieht.⁵⁷ Doch die Tatsache, daß Batelli jedem Subskribenten ein Album mit den Stichen und Biographien der in den Uffizien dargestellten Toskaner versprach, zeigt, wie sehr seine Pläne denen Bettonis gleichen.⁵⁸ Wie das *Panteon delle Nazioni*, so sollte auch das *Panteon Toscano* drei Teile umfassen: ein Ehrenmonument, einen druckgraphischen und einen literarischen Teil. Im Unterschied zu Bettoni wählte Batelli jedoch den umgekehrten Weg. Das Ehrenmonument sollte nicht Nebenprodukt des Verkaufs von Stichen sein, sondern der eigentliche Gegenstand der Subskription, aus deren Überschüssen anschließend ein Album entstehen sollte. Schon in den Anfängen seiner Tätigkeit als Verleger spezialisierte sich Batelli auf Porträtsstiche berühmter Männer. Ab 1815 gab er in seiner Mailänder Druckerei die „Vite e ritratti de’ famosi personaggi degli ultimi tempi“ heraus.⁵⁹ Mit Bettoni hatte Batelli nicht nur die Vorliebe für solche Stichserien, sondern auch den Mut zu großen Projekten gemeinsam, der beide in den Bankrott trieb.

Bereits vor Batelli hatte ein anderer Florentiner Verleger, Giuseppe Molini (1772-1856), eine Idee zur Nutzung der leeren Nischen vorgeführt. Während des Karnevalstreibens von 1806 marschierte er an der Spitze von 28 Florentinern auf den Platz der Uffizien. Jeder von ihnen stellte, mit Toga und Perücke bekleidet, einen berühmten Rechtsgelehrten der Antike dar. Mit Hilfe von Leitern erklimmten sie die Nischen, um von dort auf spöttische Weise über aktuelle Rechtsfälle zu verhandeln. Molini, der mit kaiserlichen Insignien und dem „Corpus Juris Civilis“ als Justinian I. aufrat, präsidierte den 28 Rednern.⁶⁰ Eine Verbindung der Uffizien mit der Rechtsprechung erscheint bereits auf einer Medaille von Domenico Poggini von 1561.⁶¹ Diese stellt eine weibliche Allegorie mit einer Waage, dem Attribut der Justitia, und einem Füllhorn, dem Attribut der Abundantia, im Hof der Uffizien dar.⁶² Batelli schrieb um 1837 über die Uffizien: „Così in quel superbo edifizio Pallade primo pose il tempio della giustizia.“⁶³



5 Lorenzo Santi, Projekt für einen Ehrentempel verdienstvoller Italiener, 1803. Kupferstich aus: Collezione dei Progetti (Anm. 53), Florenz 1828, Progetto Quarto, Taf. XXI.

Ehrendenkämler berühmter Toskaner vom Mittelalter bis zur Romantik

Die Tradition der Bildzyklen berühmter Toskaner reicht bis ins Trecento zurück. Coluccio Salutati, der seit 1375 Staatskanzler von Florenz war, entwarf für die Aula Minor, die heutige Sala dei Gigli im Palazzo Vecchio, das Programm für einen Fresken-Zyklus mit den Darstellungen von *Uomini Illustri*.⁶⁴ Der Florentiner Cino Rinuccini (ca. 1350-1417) reagierte auf das 1397 von Antonio Loschi, dem Kanzler des Gian Galeazzo Visconti, verfaßte antiflorentinische Pamphlet mit der Veröffentlichung einer langen Liste aller berühmten Florentiner.⁶⁵ Da die *Virtus* einer Stadt sich nur an ihren hervorragenden Männern messen lasse, war Rinuccini daran gelegen, alle berühmten Florentiner der Vergangenheit aufzuzählen. Diese reichen von Theologen über Dichter, Rechtsglehrte, Vertreter der Sieben Freien Künste bis hin zu Feldherren, so daß der Autor behaupten kann, keine andere Stadt habe in so kurzer Zeit so viele berühmte Männer hervorgebracht wie Florenz. Der Anspruch der Stadt auf das Prinzip in allen Künsten und Wissenschaften spiegelt sich auch in dem Ausstattungsprogramm der Prioren der Arte della Lana und der Stadträte für den Florentiner Dom. Diese planten am Ende des Trecento, das Langhaus des Doms mit den Gräbern eines Juristen (Domenico Accursio), vier Dichtern (Dante, Petrarca, Boccaccio, Zanobi da Strada), eines Theologen (Luigi Marsili) und zwei Feldherren (Piero Farnese, John Hawkwood) auszustatten.⁶⁶ Erst im 15. Jahrhundert entstanden Grabmonumente für bildende Künstler: Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt Buggiano, schuf 1447 das Grabmal für Brunelleschi⁶⁷; 1490 folgte das Giotto-Monument von Benedetto da Maiano, daß laut Vasari "per pubblico decreto, e per opera ed affezione particolare del magnifico Lorenzo" entstand.⁶⁸

Jacob Burckhardt stellte in seinem Werk "Die Kultur der Renaissance in Italien" erstaunt fest, "wie ernstlich die Florentiner schon im 14. Jahrhundert — lange vor S. Croce — ihren Dom zum Pantheon zu erheben strebten".⁶⁹ Burckhardt verwendet hier den Terminus 'Pantheon' seiner Zeit entsprechend als Synonym für "Gedächtnisstätte berühmter Männer".⁷⁰

Zur Zeit der Aufklärung und besonders unter dem Einfluß der napoleonischen Regierung drangen neue Formen der Heldenverehrung nach Italien ein. In Mantua plante der französische General Miollis 1798 zusammen mit dem Architekten Paolo Pozzo eine Platzanlage mit einem Denkmal für Vergil im Zentrum. Der römische Dichter sollte jedoch nur der vornehmste Bewohner eines Freiluft-Pantheons berühmter Männer werden. 33 Römer und Griechen und 71 Größen der Neuzeit sollten dort verewigt werden, unter ihnen Galilei, Rousseau, Descartes, Buffon, Columbus und Captain Cook.⁷¹

In Mailand befahl 1809 Eugène de Beauharnais, der Adoptivsohn Napoleons, die spätbarocke Kirche San Michele ai Nuovi Sepolcri nach dem Vorbild des Pariser Panthéon in einen Ruhmes-tempel verdienter Italiener umzubauen.⁷² Auch in der Toskana wurden unter dem Einfluß Frankreichs neue Kultstätten für lokale Größen geplant: 1812 begannen in Pistoia auf der Piazza San Francesco, damals Foro Bonaparte, unter der Leitung des Architekten Cosimo Rossi Melocchi die Arbeiten an einem Ehrentempel, in dem die Statuen Pistoieser Größen wie Clemenz IX., Kardinal Forteguerri, Kardinal Fabroni, Cino da Pistoia, Carteromaco, Bracciolini, Sozzomeno und Corilla Olimpica stehen sollten.⁷³ Der Kult um die großen Männer blühte in dieser Zeit in Pistoia: Dort entstand 1821 im Schoße der Accademia di Scienze, Lettere ed Arti die *Società dei Parentali dei Grandi Italiani*.⁷⁴ Im gleichen Jahr beauftragte die Familie Puccini den schon als Mitglied der Deputation von 1838 erwähnten Architekten Luigi De Cambray Digny, schon als Mitglied der ersten von Batelli gegründeten Deputation erwähnt, um ihre Villa in Scornio (bei Pistoia) einen Park anzulegen, der den großen Männern Italiens gewidmet sein sollte. Nach dem Vorbild der englischen Landschaftsgärten entstanden in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche Gebäude (Castello gotico, Pantheon, Romitorio, Tempio greco, usw.) und Ehrendenkäler. Die Bildnisse der großen Italiener waren allgegenwärtig. Niccolò Puccini, der nach dem Tode seines Vaters Domenico 1824 das Anwesen erbte, ließ die Villa mit Fresken ausmalen, die den Künstlern Michelangelo, Raffael, Andrea del Sarto und Benvenuto Cellini gewidmet waren.⁷⁵ Im Innern des Castello gotico befanden sich die Porträts der berühmtesten Heerführer: Ugccione, Castruccio, Farinata, Carmagnola, Giovanni delle Bande Nere und Andrea Doria. Vor dem Kastell erhob sich eine monumentale Terrakotta-Figur des Francesco Ferrucci "in atto di combattere la fatal battaglia, che il tradimento di Malatesta aveva già vinta a distruzione della repubblica fiorentina".⁷⁶ Über dem Eingang des Pantheons prangt die Widmung: AGLI UOMINI ILLUSTRI; im Innern standen auf Sockeln die Büsten von Dante, Columbus, Ariost, Muratori, Raffael, Alfieri, Pietro Giannone, Galilei, Volta, Napoleon, Petrarca, Leonardo da Vinci und Vittorino da Feltre. Ein Sockel trug keine Büste, dafür jedoch die anspornenden Worte: AL FUTURO BENEFATTORE D'ITALIA.⁷⁷ Noch bevor Luigi De Cambray Digny seine Arbeit für die Familie Puccini begann, hatte er 1813 von Giuseppe Stiozzi Ridolfi den Auftrag erhalten, die an der Via della Scala in Florenz gelegenen Orti Oricellari nach dem Vorbild englischer Landschaftsgärten zu gestalten. Unter Bernardo Rucellai wurden die Gärten am Anfang des 16. Jahrhunderts zum Versammlungsort der Accademia Platonica, die sich bis zur Vertreibung der Medici (1494) in Careggi getroffen hat.⁷⁸ Zum Andenken an die von Marsilio Ficino gegründete Akademie entwarf De Cambray Digny in den Gärten einen Ehrentempel mit den Bildnissen ihrer Mitglieder.⁷⁹

Die Entstehung eines *Panteon Toscano* in Santa Croce und weitere Pantheon-Projekte in Florenz

Der Begriff *Panteon Toscano* tritt bereits zwei Jahrzehnte vor dem Beginn der Arbeiten an den Uffizien-Statuen als Bezeichnung für die Kirche Santa Croce auf. In dem am 22. August 1818 in der "Gazzetta di Firenze" veröffentlichten Manifest zur Errichtung eines Dante-Monuments in

Santa Croce heißt es: „nel *Panteon* toscano, fra le tombe dei nostri uomini Grandi, sorgerà un degno Mausoleo per onor di quell'uomo grandissimo.“⁸⁰ Acht Jahre zuvor hatte Canova das Grabmal für den aus Piemont stammenden Tragödiendichter Vittorio Alfieri — den ersten berühmten in Santa Croce bestatteten Nicht-Toskaner — vollendet. 1819 erschien in Florenz ein Album mit den Stichen aller Grabmäler berühmter Männer in der Toskana. Im Vorwort zum Album heißt es: „I monumenti consacrati alla memoria di Michelangelo, di Galileo, di Machiavelli, d'Alfieri bastano per chiamar Santa Croce il *Panteon* di Firenze“.⁸¹ Hier wird die Kirche noch als lokale Ruhmeshalle wahrgenommen, denn als eigentlicher Ehrentempel Italiens galt in dieser Zeit das stadtrömische Pantheon, das Antonio Canova ab 1809 auf eigene Kosten durch eine Serie von Büsten allmählich in eine nationale Gedenkstätte verwandelt hatte.⁸² Als 1820 bereits 60 Büsten die Rotunde bevölkerten, erließ Papst Pius VII. ein Dekret, daß ihre Entfernung aus dem Pantheon verordnete. Die Verehrung weltlicher Größen an einer dem christlichen Kult vorbehaltenen Stätte war Pius VII. ein Dorn im Auge. Die Büsten wurden auf das Kapitol, in den Konservatorenpalast überführt, wo die sogenannte *Protomoteca* entstand.⁸³ In diesem Zusammenhang waren sie, wie Stendhal 1826 bedauernd feststellte, zu „objets de curiosité“ degradiert.⁸⁴ Die nüchternen Säle des Konservatorenpalastes ließen keine Aura von Genieverehrung aufkommen. Hierzu bedurfte es einer heiligen Stätte. Schon Alberti schrieb in seinem Architekturtraktat, daß Grabmäler und auch Bildnisse der Wohltäter der Menschheit in heiligen Orten aufgestellt werden sollten, weil sie es verdienten, wie eine Gottheit verehrt zu werden.⁸⁵

Der Genie-Kult verlangte eine neue Kirche. Aufgrund der außerordentlichen Bedeutung der in Santa Croce bestatteten Italiener und infolge der toleranten Regierung der lothringischen Großherzöge konnte die Florentiner Franziskanerkirche die Rolle des römischen Pantheons übernehmen. 1821, genau ein Jahr nach dem Dekret von Pius VII., bezeichnete Isabella Albrizzi Santa Croce in einem Werk über die Skulpturen Canovas als „Monumento dell'italiana gloria“.⁸⁶ In Frankreich schrieb P. D'Ollivier in seinem „Essai sur les funérailles“ von 1800: „Un peuple qui serait sans sépultures ainsi que sans temples, serait aussi sans patrie. Nul monument révéré, nul lieu sacré ne l'attachera à la terre natale, et ne lui inspirera pour elle une sorte de culte.“⁸⁷ Ähnliche Gedanken müssen Ugo Foscolo zu seinem 1807 erschienenen Gedicht „Dei Sepolcri“ angeregt haben. Die Gräber von Santa Croce besingt der Dichter als die letzten Reliquien eines verwüsteten Italien, das ausländische Mächte unter sich aufgeteilt haben. Als Zeugen der großen Vergangenheit sollen sie die Bildung einer politischen Identität und patriotische Handlungen inspirieren. In Fosclos Gedicht gewinnt die Kirche Santa Croce eine zentrale Bedeutung für die italienische Freiheitsbewegung. Es bildet den Auftakt zur Wahrnehmung der Kirche als Pantheon, auch wenn der Dichter diesen Begriff nicht verwendet.

Nachdem Florenz nun schon das *Panteon Italiano*⁸⁸ besaß, schlug Bettoni 1832 eine Steigerung durch die Errichtung eines *Panteon delle Nazioni* vor. Doch begannen einige bereits einen Kultort in Florenz zu vermissen, der ausschließlich dem toskanischen Genie geweiht sei. Die allgemein herrschende Überzeugung, daß die Toskana allen anderen Regionen Italiens überlegen sei, bestärkte das Verlangen der Lokalpatrioten nach einer Ruhmeshalle, in die nur Toskaner Aufnahme finden sollten.⁸⁹ Stefano Gatteschi begründete 1845 den Wunsch, nur Toskaner in die Nischen der Uffizien zu stellen mit den Worten: „piuttosto di elegger tutti i migliori, si è voluto far vedere l'eccellenza della Toscana in ogni genere di dottrina e di virtù.“⁹⁰ Gatteschi taufte die Uffizien-Loggien in diesem Sinne *Il Portico delle Glorie Toscane*.

1841 erhielt Florenz sein drittes Pantheon, die Tribuna di Galileo im Museo della Specola, die den italienischen Naturwissenschaftlern geweiht ist. Leopold II. ließ die Tribuna durch den Florentiner Architekten Giuseppe Martelli als Sitzungsort für den dritten Kongreß italienischer Wissenschaftler erbauen, der vom 15. September bis zum 1. Oktober 1841 in Florenz tagte. Von frühester Jugend an war Leopold II. ein großer Bewunderer Galileis. Sein Vater Ferdinand III. erstand auf seinen Wunsch zahlreiche Manuskripte von Galilei und Viviani aus dem Besitz der

Familie Nelli.⁹¹ Die Fresken, Büsten und Medaillons der Tribuna sind den Entdeckungen bzw. den Porträts der berühmten Naturforscher gewidmet, angefangen mit Leonardo da Vinci bis hin zu Alessandro Volta. Das gesamte ikonographische Programm, das Vincenzo Antinori, der Direktor der Specola, entwarf, dreht sich um Galilei als den „massimo ingegno scientifico toscano“.⁹² Im Zentrum der Exedra steht die Marmorstatue Galileis von Aristodemo Costoli.⁹³ Wie im Statuen-Zyklus der Uffizien durften nur toskanische Künstler an der Ausstattung der Tribuna mitwirken.⁹⁴ Die zwischen 1839 und 1847 jährlich stattfindenden Kongresse waren in der Regel für die Gastgeber-Stadt Anlaß, sich durch ein Pantheon der lokalen Größen zu schmücken. Giuseppe Bossi plante im Palazzo Brera in Mailand seit 1803 eine Skulpturen-Serie zu Ehren berühmter Lombarden, die 1844 anlässlich der Tagung des sechsten Kongresses italienischer Wissenschaftler in der Brera erweitert wurde.⁹⁵ Als im September 1847 der neunte Kongreß im Palazzo Ducale in Venedig tagte, weihte das Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti in den Loggien im ersten Stock des Dogenpalasts die ersten 15 Büsten des *Panteon Veneto* ein.⁹⁶

Nach dem Ende des Großherzogtums Toskana (1859), unter der provisorischen Regierung von Bettino Ricasoli⁹⁷, schlug der Kult der *Uomini Illustri* in Florenz in Größenwahnsinn um. 1860 bildete sich eine Bürgergemeinschaft, die sich *Commissione del Panteon Italiano* nannte. Ihre Ziele und Methoden stimmten in vielen Punkten mit denen Batellis von 1835 überein. Die Kommission wollte ein Projekt vollenden, daß angeblich auf Cosimo I. zurückging. Als man Michelangelo um einen Rat zur Verschönerung der Piazza Signoria bat, soll dieser vorgeschlagen haben, die Loggia dei Lanzi zu einem Portikus zu erweitern und um den gesamten Platz herumzuführen.⁹⁸ Unter Berufung auf die Autorität Michelangelos wollte die Kommission die Portiken nun ausführen und durch Gemälde und Statuen zu einem „Panteon in onore di Dante e de' Grandi Italiani“ erheben.⁹⁹ Bau und Ausstattung sollten durch den Erlös einer Nationalausgabe der Werke Dantes finanziert werden. Das Projekt löste einen Sturm von Protesten aus. Der Architekt Marco Treves klagte in der „Nazione“ über die paradoxe Absicht, ein Pantheon der Unsterblichkeit zu errichten und dabei die Vergangenheit der Stadt zu zerstören.¹⁰⁰ Carlo Milanesi gelang es schließlich, durch ein gründliches Quellenstudium dem Projekt die historische Legitimation zu entziehen, da dieses erstmals 1677 in einem Stadtführer von Giovanni Cinelli erwähnt wird.¹⁰¹ Der Plan wurde daraufhin aufgegeben.

Die Pläne zum Umbau der Piazza Signoria stellen den letzten Versuch dar, in Florenz ein Pantheon zu errichten. Nach dem Abschluß der nationalen Einigung Italiens durch die Einverleibung Venetiens (1866) und Roms (1870) waren die mit der Pantheon-Idee verknüpften politischen Ziele, die an anderer Stelle der vorliegenden Studie erläutert werden sollen, erreicht.

Die Vergabe der ersten Aufträge für die Statuen

In einem unveröffentlichten Manuskript von 1836 formuliert Batelli in 14 Artikeln, nach welchen Kriterien die Aufträge für die Statuen zu vergeben seien.¹⁰² Um allen Streitigkeiten vorzubeugen, schrieb er die Namen der Bewerber auf Zettel, die er in eine Urne legte. Eine zweite Urne enthielt 28 Zettel mit den Namen der großen Toskaner. Auf diese Weise wurde zuerst der Bildhauer ausgelost und danach die von ihm auszuführende Statue. Keiner sollte das Recht haben, ein Thema abzulehnen, um es gegen ein anderes einzutauschen. Die Bildhauer, die sich bereits einen Namen in ihrer Kunst gemacht hatten, durften direkt ein Gipsmodell für die Statue anfertigen und anschließend noch ein zweites Mal an der Verlosung teilnehmen. Die noch unbekannten Bewerber mußten zuerst einen Bozzetto in Ton anfertigen. Den Auftrag sollten sie erst bekommen, wenn ihnen drei Professoren der Accademia delle Belle Arti schriftlich bescheinigt hätten, daß der Bozzetto nach den Regeln der Kunst geschaffen und der Dargestellte seines Ranges würdig und historisch wahrheitsgetreu getroffen sei.¹⁰³ Der Marmor sollte den Bildhauern aus den Steinbrüchen des Monte Altissimo in Serravezza direkt in die Werkstatt geliefert werden. Alle 28

Statuen mußten binnen eines Jahres fertiggestellt sein.¹⁰⁴ Batelli ahnte 1836 noch nicht, daß bis zur Vollendung der letzten Statue noch zwanzig Jahre vergehen sollten.

Noch bevor diese Regeln in Kraft traten, schloß Batelli Verträge mit den Professoren der Accademia delle Belle Arti ab, die ihm seit 1834 als treue Berater zur Seite gestanden hatten: Aristodemo Costoli sollte die Statue des *Machiavelli* ausführen, Luigi Pampaloni die des *Leonardo da Vinci*, Emilio Demi *Cesalpino* und Emilio Santarelli *Michelangelo*.¹⁰⁵ Fünf Monate später erhielten Ulisse Cambi, Temistocle Guerrazzi, Enrico Mirandoli¹⁰⁶ und Giovanni Insom die Aufträge für *Marsilio Ficino*, *Francesco Guicciardini*, *Amerigo Vespucci* und *Benvenuto Cellini*.¹⁰⁷ Mit Ausnahme von Pampaloni und Santarelli sollte jedoch keiner der genannten Bildhauer seinen Auftrag ausführen.¹⁰⁸ Demi fühlte sich durch die geringe Bekanntheit des von ihm darzustellenden benachteiligt und bat daher, *Cesalpino* gegen *Dante* eintauschen zu dürfen.¹⁰⁹ Es gelang ihm, Batelli davon zu überzeugen, daß es gerade in der Anfangsphase des Projektes wichtig sei, den Florentinern einen Toskaner vor Augen zu stellen, der Leonardo, Michelangelo und Machiavelli ebenbürtig sei.¹¹⁰ Eine öffentliche Ausschreibung der Aufträge folgte erst ab Mai 1837. In Annoncen der „Gazzetta di Firenze“ forderte Batelli alle Bildhauer der Toskana auf, sich schriftlich bei ihm um einen Auftrag zu bewerben.¹¹¹ Der Statuen-Zyklus der Uffizien bedeutete für viele junge Bildhauer die erste Chance, ihr Talent unter Beweis zu stellen. Im gleichen Jahr beklagte Andrea Francioni in einer Rede an der Kunstakademie den akuten Auftragsmangel: „Dove sono oggi, si esclama, i favoreggiatori delle Buone Arti? Chi si fa alla studente Gioventù appoggio e protezione? Chi la inanimisce a grandi cose?“¹¹²

Obwohl sich die Ausschreibung Batellis an die Bildhauer aller Provinzen der Toskana richtete, ergingen die Aufträge fast ausschließlich an die Professoren und Schüler der Florentiner Kunstakademie. Bereits 1836 bemerkte Moisè über das Auswahlverfahren Batellis: „Tutti sono concittadini; si conoscono tutti; si educarono agli stessi documenti, perchè la medesima fiamma li scaldava; e' copiarono gli stessi modelli; e' s'ispirarono davanti agli stessi capo-lavori; e' sentirono gli stessi consigli; si consigliarono le mille volte fra loro.“¹¹³

Über den weiteren Verlauf der Arbeiten unterrichtet der patriotische Schriftsteller und Kunstkritiker Melchior Missirini (1773–1849) in seiner 1838 im Verlag von Batelli erschienenen Schrift „Di ventotto statue in marmo consacrate ad altrettanti uomini illustri toscani“. Sein reges Interesse an dem Projekt resultiert aus seinem intensiven Studium der Viten berühmter Italiener und der zeitgenössischen Bildhauer (Canova, Thorvaldsen, Bartolini, Pampaloni) sowie seiner festen Überzeugung, daß die Toskana allen anderen Regionen Italiens überlegen sei. Als Beweis dafür nennt er eine in Frankreich gegossene Medaille, auf der die zehn berühmtesten Italiener abgebildet seien, von denen sieben aus der Toskana stammten.¹¹⁴ Missirini berichtet, daß Gaetano Grazzini und Luigi Magi den Auftrag für die beiden Mediceer *Cosimo* und *Lorenzo* erhalten hätten, die Dichter *Boccaccio* und *Petrarca* von Odoardo Fantacchiotti und Andrea Leoni ausgeführt würden, die Statuen des *Guido d'Arezzo* und des *Orcagna* an Lorenzo Nencini und Niccolò Bazzanti vergeben seien und der aus Elba stammende Francesco Pozzi das Modell für *Farinata degli Uberti* vollendet habe.¹¹⁵

Das Scheitern der Subskription

Trotz aller Anstrengungen Batellis reichte das bis 1839 eingenommene Geld gerade für vier Statuen. In diesem Jahr lud Batelli die Subskribenten ein, die Werkstätten von Demi, Pampaloni und Santarelli zu besuchen, um die fast vollendeten Statuen von *Dante*, *Leonardo* und *Michelangelo* in Augenschein zu nehmen.¹¹⁶ Doch diese ersten sichtbaren Ergebnisse vermochten die Subskribenten nicht über die Mißerfolge hinwegzutäuschen. Die Arbeiten waren ins Stocken geraten, 13 Statuen waren immer noch nicht vergeben, anstelle der erwarteten 4000 Subskribenten hatten sich bis Juni 1839 lediglich 809 gefunden, von denen über die Hälfte noch eine oder mehrere Monats-

raten schuldig war. Viele zogen es vor, weitere Ergebnisse abzuwarten, bevor sie ihr Geld in ein Projekt steckten, dessen glücklicher Ausgang unsicher schien.¹¹⁷ Selbst die eifrigsten Propagandisten des Projekts wie Filippo Moisè und Melchior Missirini erwiesen sich im Spenden als weitaus weniger eifrig: Missirini brach seine Zahlungen nach 15 Monaten ohne Begründung ab, Moisè war im Juni 1839 noch sechs Monatsraten schuldig. Der Grund für die schlechte Zahlungsmoral der Florentiner lag unter anderem an ihrem Mißtrauen gegenüber dem Organisator, dessen Ruf als skrupelloser Geschäftsmann schon durch den Skandal um die Raubdrucke besiegelt war. In einem Rundschreiben an die Subskribenten vom 2. Januar 1837 wehrt sich Batelli gegen Anschuldigungen, daß sich hinter seinem Projekt nur eine raffinierte Geschäftsidee zur Vermarktung des versprochenen Albums verstecke. Batelli vergrößerte bald das Mißtrauen, indem er im gleichen Rundschreiben einige Planänderungen ankündigte: Der Subskribent sollte ab sofort die 30 *fiorini* nicht mehr für die Errichtung einer Statuen-Serie in den Uffizien zahlen, sondern direkt für ein Album mit 30 Stichen, d.h. Stiche nach den Statuen der 28 großen Toskaner, eine Vedute der Uffizien und ein Porträt Vasaris. Jeden Monat sollte der Subskribent als Gegenwert für seinen *fiorino* einen Stich bekommen.¹¹⁸ Von den Überschüssen sollten die Statuen finanziert werden. Bereits ein Jahr zuvor hatten sich die Mitglieder der Deputation nach und nach von Batelli distanziert und erklärten sie im Januar 1836 für aufgelöst.¹¹⁹ Batelli gründete auf der Stelle eine neue Deputation, der Antonio Sferra, Giuseppe Giacomelli und Aurelio Bossini beitreten. Mario Mori Ubaldini Conte degli Alberti übernahm das Amt des Kassierers, das er bis zur Vollendung der Statuen-Serie innehatte. Als die Arbeiten jedoch im Frühjahr 1841 aus Mangel an Subskribenten immer noch keinen Schritt weitergekommen waren, erklärten die drei Deputierten den patriotischen Geist der Toskaner für erschöpft und gingen resigniert auseinander.¹²⁰

Stefano Gatteschi berichtet später über Batelli: "Pareva dunque quasi perdata la possibilità del proseguire; ma non però il Batelli posò la speranza. E poichè le attuali sue condizioni rendevano a lui difficile il progredire; nel Marzo 1841 invitò a prender le sue parti Giovanni Benericetti-Talenti, che era nell'eseguire operoso, quanto il Batelli era grande nel concepire."¹²¹ In einem undatierten Brief an Tommaseo gesteht Batelli seinem langjährigen Freund: "Rovinose vicende commerciali degli anni 1835 e 1836 costrinsermi a creare una società in accomandita."¹²² Das Projekt einer solchen Gesellschaft, das ebenfalls scheitern sollte, veröffentlichte Batelli im Juli 1849.¹²³ Schon die erste Seite dieser Publikation zeigt die eigentlichen Gründe für den Ruin des Verlegers: den bereits erwähnten Stich seines Palastes in der Via Sant'Egidio (Abb. 4).¹²⁴ Tommaseo klagt in einem Artikel über Batelli: "Così non avesse sprecato il frutto di tante fatiche in un palazzo di cui l'edificazione a lui fu rovina."¹²⁵ 1858 starb Batelli in völliger Armut und von den Florentinern gemieden.

Die Gründung der *Deputazione Fiorentina*

Am 6. Mai 1841 versammelten sich im Palazzo Ginori rund 30 Personen, darunter Mitglieder der Accademia delle Belle Arti und Vertreter des Florentiner Adels und Bürgertums, deren gemeinsames Ziel es war, das von Batelli begonnene Werk zu Ende zu führen.¹²⁶ Sie nannten sich *Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle Logge degli Uffizi ad onore d'Illustri Toscani*. Ihre Leitung übernahm ein Verwaltungsrat, der sich aus dem Präsidenten, einem Sekretär, einem Kassierer und vier Räten zusammensetzte. Das Amt des Präsidenten wurde Giovanni Ginori übertragen. Die eigentliche Organisation des Unternehmens oblag dem im Frühjahr 1842 gewählten Sekretär, Giovanni Benericetti-Talenti, der Präfekt der Accademia delle Belle Arti war. Zu den prominentesten Mitgliedern der Deputation zählte Lorenzo Bartolini, der 1839 die Nachfolge Stefano Riccis als Professor an der Bildhauerklasse der Accademia delle Belle Arti angetreten hatte.¹²⁷

Am 21. April 1842 publizierte Benericetti-Talenti das Programm der neuen Deputation, in dem er die Florentiner in pathetischen Tönen daran erinnert, wie einst "l'obolo dell'orfano e della vedova, congiunto alle larghe offerte del cittadino più ricco, potè trarre in breve tempo dal nulla quel

monumento sublime, di cui niun principe avrebbe ardito decretare a proprie spese la costruzione, volemmo dire il Tempio di S. Maria del Fiore.” Geschickt leitet Benericetti-Talenti zum Projekt des Statuen-Zyklus’ der Uffizien über, den es jetzt mit dem gleichen Eifer zu realisieren gelte. Die den Florentinern angeborene Liebe für die Heimat sei nach vielen Jahren aus den Gräbern der Alten auferstanden, um sich nun der Nachfahren zu bemächtigen. Im Anschluß an diese anspornenden Worte folgt das aus 15 Paragraphen bestehende Programm.¹²⁸ Den neuen Kurs faßt Benericetti-Talenti in vier Punkten zusammen: Der erste besteht in der ausdrücklichen Distanzierung von der Person Batellis. Zweitens behält sich die neue Deputation das Recht vor, die Liste der 28 Toskaner zu modifizieren und drittens, die Proportionen der Statuen genauer zu bestimmen. Viertens solle ihre Ausführung nicht dem nächst besten per Los anvertraut werden, sondern nur erfahrenen Bildhauern “i quali potessero dirsi capaci di tramandare ai posteri nel Portico degli Uffizi la Storia contemporanea dell’Arte toscana”.¹²⁹ Mit der Gründung der *Deputazione Fiorentina* fand sich das Projekt völlig in den Händen der Accademia delle Belle Arti.

Die Auswahl der 28 berühmtesten Toskaner

Mit der Revision der Liste der berühmten Toskaner beauftragte die *Deputazione Fiorentina* im Frühjahr 1843 eine unabhängige Kommission. Ihre Mitglieder waren Antonio Ramirez di Montalvo, der Präsident der Accademia delle Belle Arti und Direktor der Galerie der Uffizien; Andrea de’ Principi Corsini, der bereits der ersten, von Batelli gegründeten Deputation angehört hatte; Giovanni Battista Niccolini, der zusammen mit Gino Capponi den frühesten Entwurf einer Liste geliefert hatte; Lorenzo Bartolini und Giovanni Masselli.¹³⁰

Zunächst stellte sich die Frage, ob man den berühmten Toskanern, denen bereits an einem anderen Ort der Stadt ein Denkmal errichtet worden war, ein zweites in den Loggien der Uffizien setzen dürfe. Die Wiederholung könnte den falschen Eindruck vermitteln, daß es schwerfalle, 28 berühmte Toskaner zusammenzustellen. Schon Batelli erwog in einem Brief an Capponi vom 10. April 1835 die Möglichkeit, diejenigen von der Liste zu nehmen, denen bereits ein Denkmal in Santa Croce gesetzt worden war.¹³¹ Auf diese Weise wären jedoch die berühmtesten Toskaner wie Dante, Michelangelo, Galilei und Machiavelli aus dem Projekt ausgeschieden. Die Entscheidung der Kommission lautete daher, daß nur diejenigen auszuschließen seien, an die bereits ein öffentliches Denkmal in Florenz erinnere.¹³² Diese Regel schloß Arnolfo di Cambio und Filippo Brunelleschi aus, da ihnen bereits 1830 Kolossalstatuen am Palazzo dei Canonici gegenüber der Südseite des Doms gewidmet worden waren (Abb. 2).¹³³

Bereits Batelli hatte an der 1838 veröffentlichten Liste einige Änderungen vorgenommen, indem er Poliziano, Ficino, Viviani und Portinari durch Nicola Pisano¹³⁴, Pier Antonio Micheli, Paolo Mascagni und Guittone d’Arezzo ersetzte. Die endgültige Liste wich daher nur noch in zwei Punkten von Batellis Entwurf ab: Fra Guittone und Cino da Pistoia erachtete man als nicht bedeutend genug, um im Pantheon der berühmtesten Toskaner Aufnahme zu finden. Es galt nun unter der Vielzahl der in Frage kommenden Männer zwei auszuwählen, die allgemein als “rigeneratori della umana civiltà” anerkannt seien. Die Kommissionsmitglieder schlügen in erster Linie Künstler vor, so Lorenzo Ghiberti, Donatello, Masaccio und Andrea del Sarto. Ferner erwog man, den heiligen Antonino, Maso Finiguerra und Lorenzo Bellini mit in den Kreis der Auserwählten zu nehmen.¹³⁵ Man einigte sich auf Donatello und den Erzbischof Antonino, den einzigen Heiligen unter den Uffizien-Statuen. Antonino, der Gründer des Klosters San Marco in Florenz, erfuhr im 19. Jahrhundert eine neue Wertschätzung. Der Florentiner Erzbischof und der Padre generale dei Domenicani, Giacinto Cipolletti, beantragten 1838 beim Papst die Erhöhung des Heiligen zum “dottore della chiesa”.¹³⁶ Fünf Jahre später nahm ihn die *Deputazione Fiorentina* in das *Panteon Toscano* auf mit der Begründung, “niun altro avrebbe meglio rappresentate le glorie nazionali per virtù, scienze sacre e fondazione di Stabilimenti di pubblica utilità”.¹³⁷

Pianta del Portico degli Uffizi
 con la disposizione definitiva delle Statuen
 di Grandi Toscani
 approvata dal Sovrano Rescritto de' 16. Giugno 1843.

Soggetti
Scultori

Anno dell' inaugurazione

1	Cosimo Pater Patriae	Sig. Luigi Magi	1846
2	Renzo il Magnifico	Prof. Gaetano Giarrini	1842
3	Andrea Orsagno	Prof. Niccolò Bazzanti	1843
4	Nicola Pisano	Sig. Ro Fedi	1849
5	Giotto da Vespignano	Prof. Giovanni Dupré	1845
6	Donatello Bardi	Sig. Girolamo Torini	1848
7	Leon Battista Alberti	Sig. Giovanni Lusini	1850
8	Leonardo da Vinci	Prof. Luigi Pampaloni	1842
9	Michelangelo Buonarroti	Prof. Emilio Partarelli	1849
10	Dante Alighieri	Prof. Emilio Demi	1842
11	Franesco Petrarca	Sig. Andrea Leon	1845
12	Giovanni Boccaccio	Prof. Odoardo Fantacchiotti	1843
13	Niccolò Machiavelli	Cav. Prof. Lorenzo Bartolini	1846
14	Francesco Guicciardini	Sig. Luigi Cartei	1847
15	Amerigo Vespucci	Prof. Gaetano Giarrini	1846
16	Tarinata degli Uberti	Prof. Francesco Porzi	1844
17	Pier Capponi	Sig. Torello Bacci	1844
18	Giovanni delle Bande Nere	Sig. Temistocle Guerrazzi	1855
19	Francesco Ferrucci	Sig. Pasquale Romanelli	1847
20	Galileo Galilei	Prof. Aristodemo Costoli	1851
21	Pier Antonio Michelini	Sig. Vincenzio Consani	1856
22	Francesco Redi	Sig. Pietro Costa	1854
23	Paolo Mascagni	Sig. Lodovico Caselli	1852
24	Andrea Cesalpino	Prof. Pio Fedi	1854
25	S. Antonino Arcivescovo	Prof. Giovanni Dupré	1854
26	Accorso	Prof. Odoardo Fantacchiotti	1852
27	Guido Ardtine	Prof. Lorenzo Nencini	1847
28	Bonvenuto Cellini	Prof. Ulisse Cambi	1845

6 Gaetano Giarrè, Grundriß der Uffizien mit Aufstellungsplan der Statuen, Kupferstich aus: Benericetti-Talenti, L'inauguratione delle XXVIII statue di illustri Toscani nel portico degli Uffizi, Florenz 1856.

Donatello erschien der Kommission für den Uffizien-Zyklus unverzichtbar, da er der toskanischen Skulptur den ihr eigenen Charakter gegeben habe, der auf der Nachahmung der Natur und nicht auf der antiker Statuen beruhe.¹³⁸ Donatello könne nicht in einem Statuen-Zyklus fehlen, der die zeitgenössische toskanische Bildhauerkunst repräsentiere. Die Künstler stellen mit insgesamt acht Statuen die mit Abstand größte Gruppe unter den *Illustri* dar. Dies ist nicht nur mit dem Anspruch der Toskana auf das Primat in den Künsten zu erklären, sondern auch mit der Tatsache, daß die Auswahlkommission zum größten Teil aus Mitgliedern der Kunstakademie bestand.

Die Auswahl der Bildhauer

Der vierte Punkt im neuen Kurs der *Deputazione Fiorentina* stellt die Forderung nach strengeren Prüfungskriterien bei der Auswahl der Bildhauer. Benericetti-Talenti warf Batelli vor, die Künstler unter den zahlreichen Bewerbern ausgelost zu haben, da ihm die künstlerische Qualität der Statuen gleichgültig gewesen sei. Ab sofort sollte jeder Bildhauer einer strengen Prüfung unterzogen werden. Zunächst mußte er dem Verwaltungsrat einen „Bozzetto a regola d’Arte“ vorlegen.¹³⁹ Wenn aus diesem das künstlerische Gelingen des Werkes ablesbar war, erhielt der Bewerber die Erlaubnis, auf eigene Kosten ein Gipsmodell auszuführen, dessen Dimensionen denen der Marmorstatue zu entsprechen hatten. Die fertigen Modelle wurden anfangs auf der jährlich stattfindenden Herbstausstellung der Kunstakademie der Öffentlichkeit präsentiert. Doch die Räume der Akademie erwiesen sich sowohl für die Bildhauer, als auch für die Gutachter der *Deputazione Fiorentina* als höchst ungeeignet, die auf Unteransicht gearbeiteten Statuen zu beurteilen. Francesco Pozzi bat daher 1843 Benericetti-Talenti, zu Studienzwecken sein Modell für Farinata in einer der Nischen der Uffizien aufzustellen zu dürfen.¹⁴⁰ Dies sollte bald zur Regel werden. Während der Herbstausstellung von 1844, auf der die Modelle für *Cosimo, Guicciardini, Ferrucci und Mascagni* zu sehen waren, forderte Giovanni Duprè, alle Modelle künftig in der für die dargestellte Person bestimmten Nische auszustellen. Nur so könnten die Bildhauer den spezifischen Lichteinfall des Aufstellungsortes studieren und in der Marmorfassung berücksichtigen. Von diesen Argumenten überzeugt, bestimmte der Verwaltungsrat, daß künftig jedes Modell mindestens drei Tage lang in der entsprechenden Nische aufzustellen sei.¹⁴¹ Die Aufgabe der übrigen Mitglieder der *Deputazione Fiorentina* bestand darin, das Modell vor Ort zu begutachten und die Meinung der Öffentlichkeit anzuhören.¹⁴² Dem Verwaltungsrat oblag die endgültige Entscheidung, ob das Modell zu verwerfen sei oder in Marmor umgesetzt werden dürfe. Die Strenge des Prüfungsverfahrens, von dem nur Lorenzo Bartolini kraft seiner Autorität als angesehenster Bildhauer der Toskana und Mitglied des Aufsichtsrats ausgenommen war, verdeutlicht folgender Bericht von Benericetti-Talenti: „In questa guisa vari Bozzetti furono rifiutati; un solo Modello fu decisamente scartato; e forse di niuno fu permessa la traduzione in marmo senza modificazioni o prescritte o consigliate all’Autore.“¹⁴³ Der Fall des Pisaners Girolamo Marconi, der acht Jahre lang an der Florentiner Kunstakademie Bildhauerei studierte, vermittelt einen Einblick in die Prüfungskriterien. Marconi legte im Juli 1843 einen Tonentwurf vor, der Nicola Pisano, in einen weiten Mantel gehüllt, mit einem Hammer in der Hand bei der Arbeit darstellte.¹⁴⁴ Den Kopf des Bildhauers gestaltete er nach dem Porträt in der zweiten Vitenausgabe Vasaris.¹⁴⁵ Als Antwort erhielt er von Bartolini folgende Liste mit Verbesserungsvorschriften: Der Mantel sei weder historisch korrekt, noch der zugrundeliegenden Idee dienlich, da er einen Mann bei der Arbeit behindert. Der Hammer dürfe nicht auf dem Schenkel ruhen, sondern müsse natürlich herabhängen. Der Meißel sei zu stark an die Brust gedrückt. Die Figur sei im unteren Bereich zu stark bewegt, was eine Aufstellung in der Nische erschwere.¹⁴⁶ Das Prüfungsverfahren unterschied sich im übrigen kaum von dem der Accademia delle Belle Arti. Auch vor den regelmäßig stattfindenden Preisverleihungen der Akademie mußten die Professoren die eingereichten Werke genau begutachten und ihr Urteil schriftlich abgeben.¹⁴⁷

Benericetti-Talenti empfahl Marconi, den Hinweisen der „Biografia universale antica e moderna“ und der Vita des Nicola von Vasari nachzugehen, die beide berichteten, Giovanni Pisano habe in der Kirche Santa Maria della Spina in Pisa ein Bildnis seines Vaters gemeißelt.¹⁴⁸ Zwei Tage später teilte Marconi dem Sekretär des Verwaltungsrats verzweifelt mit, er habe Santa Maria della Spina innen und außen systematisch untersucht, aber außer Aposteln mit Bärten und langem Haar nichts entdecken können. Selbst wenn sich das Porträt Nicolas in der Kirche befindet, wer — so fragt Marconi — wäre in der Lage, es zu identifizieren?¹⁴⁹ Dennoch schickte Marconi einen zweiten Bozzetto, der während des Transportes zerbrach, so daß ihm Benericetti-Talenti nur den Emp-

fang einer “massa informe di gesso” bestätigen konnte.¹⁵⁰ Ein dritter und vierter Versuch wurden von den Gutachtern als unzureichend abgelehnt.¹⁵¹ Als man nun von Marconi einen fünften Bozzetto forderte, verlor dieser die Geduld und zog es vor, auf den Auftrag zu verzichten.¹⁵²

Mit der selben Strenge wurden die Modelle in allen Details examiniert. Der definitive Auftrag für die Marmorfassung war nicht selten an eine lange Liste von Korrekturvorschriften gebunden. Im Februar 1844 gestattete der Verwaltungsrat Ulisse Cambi die Umsetzung seines Modells für *Benvenuto Cellini* in Marmor unter folgenden Bedingungen:

- 1^a: Che sia rimodellata la gamba destra in modo che pianti naturalmente.
- 2^a: Che sia allungato circa tre•dita il farsetto, recandolo quasi alla misura di quello della Statua di Michelangiolo.
- 3^a: Che sia ridotto a sgabello del tempo quel sasso, che serve ora di sostegno al piede sinistro.
- 4^a: Che la mano sinistra s’impadronisca meglio del modelletto del Perseo, che di presente sembra quasi pericolante, e non dà saggio della robustezza, di cui era dotato Benvenuto.
- 5^a: Che i capelli e la barba siano più lisci, conformemente al suo vero ritratto, che dovrà essere imitato il più possibile.¹⁵³
- 6^a: Che il modelletto del Perseo sia gettato in bronzo a tutte sue spese [...]¹⁵⁴

Der Vergleich dieser Vorschriften mit dem Resultat (Abb. 38) zeigt, wie genau sie Cambi respektierte. Eigentlich hätte Giovanni Insom die Statue von *Cellini* ausführen sollen, dem Batelli 1837 auf Empfehlung von Bartolini den Auftrag versprochen hatte.¹⁵⁵ Als Insom im Dezember 1842 erfuhr, daß die neue Deputation Cambi mit dem Modell für *Cellini* beauftragt hatte, ohne vorher das seinige begutachtet zu haben, das seit drei Jahren unbeachtet in seiner Werkstatt stand, beschwerte er sich bei Ginori.¹⁵⁶ Um Streit zu vermeiden, bot Benericetti-Talenti dem Bildhauer an, auf der Herbstausstellung von 1843 sein Modell dem von Cambi gegenüberzustellen. Dann solle entschieden werden, welches das Bessere sei. Da Insom jedoch die Beschädigung seines Modells durch den Transport nach San Marco fürchtete, stellte er es vom 18. bis zum 30. September 1843 in seiner Werkstatt in der Via della Scala aus.¹⁵⁷ Anstelle eines Standbildes bot sich den erstaunten Besuchern eine aufwendige Figurengruppe, die auf einer Episode aus dem Leben Cellinis basiert.¹⁵⁸ *Invidia überbringt dem vom Fieber erschöpften Cellini die falsche Nachricht, daß der Guß des Perseus mißlungen sei, um ihn zu töten.*¹⁵⁹ Das Werk fand vor den strengen Augen der *Deputazione Fiorentina* keine Gnade. Schon vor der Gegenüberstellung beider Modelle nahm Benericetti-Talenti die Mitglieder des Verwaltungsrats gegen Insom ein, indem er ankündigte, daß ihnen die Entscheidung zwischen einer lächerlichen Gruppe mit einem Cellini im Nachthemd und einem meisterlichen Modell von Cambi bevorstünde.¹⁶⁰

Uneinig waren sich die Gutachter in ihrem Urteil über das Modell für *Giovanni delle Bande Nere* von Temistocle Guerrazzi. Gemäß der Prüfungsordnung hatte Guerrazzi im März 1846 dem Verwaltungsrat aus seiner Werkstatt in Livorno einen Bozzetto geschickt. Dieser zeigte nach Aussagen des Bildhauers den Mediceer “nella sua distinta qualità di Capitano [...] alla testa delle schiere in atto di comandarle”.¹⁶¹ Die Gutachter bemängelten, daß die gewünschte Aussage durch das Fehlen von Waffen und Rüstung nicht zum Ausdruck komme. Ein Krieger in Aktion müsse Helm und gepanzerte Handschuhe tragen und ein Schwert schwingen. Als Vorbild nannte ihm Benericetti-Talenti das 1838 vollendete Reitermonument für *Emanuele Filiberto* auf der Piazza San Carlo in Turin von Marocchetti.¹⁶² Guerrazzi schuf einen neuen Bozzetto, der Giovanni delle Bande Nere mit gezücktem Schwert und Helm darstellte. Doch dieses Mal bemängelte die Deputation, daß die Form des Schwertes nicht der Epoche des Heerführers entspreche und die Gesichtszüge nicht mit den Bildnissen Giovannis in den Uffizien übereinstimmten.¹⁶³ Sein bekanntestes Porträt ist das Gemälde von Gianpaolo Pace (1545), das bis 1905 als ein Werk von Tizian galt (Abb. 26).¹⁶⁴ Es zeigt den Heerführer in prächtiger Rüstung, jedoch barhäuptig. Der Helm, auf



COSIMO PATER PATRIAE



LORENZO IL MAGNIFICO

7 Luigi Magi, Cosimo Pater Patriae, 1846.

8 Gaetano Grazzini, Lorenzo il Magnifico, 1842.

dem seine entblößte rechte Hand ruht, steht vor ihm. Es scheint, als habe Guerrazzi den Ratschlag des Sekretärs, sich an diesem Gemälde zu orientieren, zu wörtlich genommen. Das am 24. Januar 1854 in seiner Nische am Arno ausgestellte Gipsmodell hielt zum Schrecken der Gutachter das Schwert in der bloßen Hand. Der Helm saß, wie in dem Porträt von Pace, nicht auf dem Haupt, sondern stand neben dem Helden auf einem Haufen von Kanonenkugeln. Einige Mitglieder der *Deputazione Fiorentina* plädierten dafür, den Künstler für die Mißachtung ihrer weisen Ratschläge durch die Ablehnung des Modells zu bestrafen. Andere verunsicherte die Tatsache, daß angesehene Professoren der Kunstakademie wie Giuseppe Bezzuoli und Enrico Pollastrini die Partei

von Guerrazzi ergriffen.¹⁶⁵ Pollastrini lobte die vom Bildhauer gewählte Pose in einem Artikel des "Bullettino delle Arti del Disegno", da sie dem Wesen des großen Heerführers gerecht werde: "Il signor Guerrazzi sapendo benissimo che il soggetto da esso tolto a rappresentare non aveva mai combattuto per una opinione propria, pensò saviamente figurarlo in un momento di calma dignitosa, atteggiandolo ad una certa soldatesca burbanza, anzichè nell'atto di scagliarsi nel conflitto, d'inalzare il suo grido di guerra, di sollevare e difendere una bandiera, perocchè quest'ultima azione si conviene più ad un Ferruccio ad un Castiglione e ad uno dei tanti prodi uomini che pugnarono e morirono per un principio ben diverso da quello della gloria militare."¹⁶⁶ Die fortgeschrittene Zeit zwang den Verwaltungsrat zu einer raschen Entscheidung. Die Höhe der Nische erlaubte es nicht, der Statue nachträglich einen Helm aufzusetzen. Die Forderung eines neuen Modells hätte die Vollendung der Statuen-Serie weiter verzögert. Zähneknirschend beschloß Benericetti-Talenti, dem Bildhauer die Umsetzung des Modells in Marmor zu gestatten.¹⁶⁷

Der Aufstellungsplan für die Statuen

Nachdem man sich über die 28 darzustellenden Toskaner geeinigt hatte, entbrannte die Diskussion über den Aufstellungsplan. Grundsätzlich waren nur zwei Ordnungen möglich: eine chronologische, die mit Guido d'Arezzo im 11. Jahrhundert begonnen und mit Paolo Mascagni im 19. Jahrhundert geendet hätte oder eine thematische Anordnung nach Gruppen. Die Kommission entschied sich für die seit der Renaissance übliche Gruppierung der *Uomini Illustri* nach den von ihnen geübten Disziplinen (Abb. 6). Den Zyklus eröffnen die beiden "promotori e mecenati delle lettere e de' begli ingegni":¹⁶⁸ *Cosimo Pater Patriae* (Abb. 7) und *Lorenzo il Magnifico* (Abb. 8). Sie stehen in den Nischen zu Seiten der ersten Türe im östlichen Portikus — dem ehemaligen Eingang der den Uffizien einverleibten Kirche San Piero Scheraggio und langjährigen Museumseingang. Zum Andenken an die romanische Kirche plante Cosimo I. ursprünglich, in diese Nischen Statuen der heiligen Petrus und Cosmas zu stellen.¹⁶⁹ In die Nische des ersten Pfeilers der Ostseite, der an die Via della Ninna grenzt, beschloß man, die Statue des *Orcagna* (Abb. 9) zu stellen, damit dieser von dort aus die Loggia dei Lanzi betrachte, die Niccolini in seinem 1816 an der Accademia delle Belle Arti verlesenen "Elogio d'Andrea Orcagna" als dessen Meisterwerk gerühmt hatte.¹⁷⁰ Doch fünfzig Jahre später schloß Passerini die Autorschaft Orcagnas an dem Bauwerk endgültig aus. Als ihren Schöpfer nennt er Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti.¹⁷¹ Die Idee, den Architekten in Betrachtung seines eigenen Bauwerks darzustellen, basiert auf dem Vorbild der beiden Statuen des *Arnolfo di Cambio* und *Brunelleschi* am Domplatz (Abb. 2). Das Kopftuch, den Schnurrbart und zweigeteilten Kinnbart kopierte Bazzanti nach einer Figur am Altar von Orsanmichele, die Vasari als ein Selbstporträt Orcagnas gedeutet hatte.¹⁷² Die falsche Zuschreibung der Loggia dei Lanzi, die eine Aufstellung der Statue *Orcagnas* diesem Bauwerk gegenüber zwingend machte, ist der alleinige Grund für die Eröffnung des Zyklus mit der Gruppe der Künstler. Nur die Statue des *Cellini* steht isoliert in der gegenüberliegenden Nische der Zecca, in Erinnerung an seine Tätigkeit als "artista-zecchiere"¹⁷³ von Herzog Alessandro de' Medici (Abb. 6). Auf *Orcagna*, als den Erneuerer der Architektur folgen die Erneuerer der Skulptur und der Malerei: *Nicola Pisano* (Abb. 10) und *Giotto* (Abb. 11). Benericetti-Talenti begründet den Fortgang des Programms mit folgenden Worten: "Ai quali più antichi padri delle Arti del Disegno facevano poi succedere coloro, che le trassero dagli incunabuli e le spinsero ad alto grado di avanzamento, cioè *Donatello*, *Leon Battista Alberti*, *Leonardo da Vinci* e il divino *Michelangiolo*; serbando così fra i personaggi di questa serie anche l'ordine cronologico, eccettochè per l'*Orgagna*, la cui età lo vorrebbe terzo e non primo. [...] Dagli Artisti non possono andar disgiunti i Poeti. Laonde alla Statua del Buonarroti i Deputati accostarono quelle di *Dante* e del *Petrarca*; cui vollero che seguitassero il padre della Prosa italiana *Gio. Boccaccio*, lo storico e politico scrutatore del cuore umano *Niccolò Macchiavelli*, e il non dissimile *Francesco Guicciardini*; con i quali rimase compiuta la



9 Niccolò Bazzanti, Andrea Orcagna, 1843.

decorazione della Loggia a levante.”¹⁷⁴ Die Abfolge der drei Disziplinen des Ostflügels (Künstler, Dichter, Historiker) reflektiert die ursprüngliche Hängung der berühmten Porträtsammlung in den Uffizien, deren Grundstock auf Cosimo I. zurückgeht. 1591 wurde die auf 300 Bildnisse angewachsene Sammlung in den Korridor der Uffizien verlegt und neugeordnet. Die Bildnisse der Künstler hingen nun bei denen der Dichter und Denker.¹⁷⁵ Weiter erklärt Benericetti-Talenti: “La Loggia centrale comprende sei Nicchie: delle quali quattro restano dalla parte dell’Arno e due fiancheggiano la parte interna del grande Arco di prospetto. I Deputati riserbarono le prime ai Guerrieri e Salvatori della Patria, giacchè la Città nostra fu da quel lato stretta dalle armi straniere.” Der Autor



10 Pio Fedi, Nicola Pisano, 1849.



11 Giovanni Duprè, Giotto, 1845.

spielt an dieser Stelle auf die Belagerung von Florenz (1529/30) durch die kaiserlich-päpstlichen Truppen an, während der Michelangelo die Befestigung der Stadt um den Hügel von San Miniato verstärkte. Der Feind griff die Stadt von Süden her an. Die Bedrohung ging von Rom aus, wo Clemenz VII. mit der Hilfe von Karl V. die Rückkehr der Medici nach Florenz verfolgte.

Die weiteren Erklärungen zum Aufstellungsplan lauten: "Le altre due Nicchie, come poste nel luogo più ragguardevole della Regia Fabbrica, assegnavano poscia ad Amerigo ed a Galileo, famosi ambedue fra tutti per le scoperte dell'uno in terra e dell'altro in cielo. Per le rimanenti sette Nicchie del Loggiato a ponente restavano da disporre le Statue di quattro uomini celebri in Scienze naturali, e di tre cultori di altrettante discipline che non hanno stretto legame fra loro. Giudicò dunque la Deputazione fiorentina essere conveniente di cominciare con questi tre l'ordine della terza Loggia; partendosi però dall'Arco sulla Via Lambertesca, affinchè toccassero agli Scienziati le ultime Nicchie prossime a Galileo. Con quest'intendimento, cominciando dal più antico dei tre personaggi, concedeva la Nicchia N.° 27 all'inventore della Scala diatonica *Guido*; quella di N.° 26 all'ordinatore e interprete delle Leggi *Accorso*; e l'altra di N.° 25 all'Arcivescovo *S. Antonino*. Indi attribuiva la susseguente di N.° 24 al vero scopritore della circolazione del sangue *Andrea Cesalpino*; quella di N.° 23 al *Mascagni*, scrutatore delle supreme norme dei vasi linfatici, e di ogni vitale organismo; la successiva al *Redi* ripristinatore della Medicina Ippocratica; e finalmente l'ultima segnata di N.° 21 al Principe dei Botanici *Pier Antonio Micheli*. Rispetto poi alla collocazione fuori d'ordine della Statua del *Cellini* nella Nicchia N.° 28 avvertì la Deputazione che non sarebbe per comparire tanto irregolare, anco perchè rimane essa dirimpetto alla serie degli Artefici, la quale occupa la prima sezione del Regio Portico." Diese Aufstellungsordnung bezeichnet Benericetti-Talenti zum Abschluß als die "più plausibile, ovvero men difettoso".¹⁷⁶

Die Diskussion um die Erweiterung des Statuen-Programms

Im März 1847 machte Cosimo Ridolfi als Präsident der Accademia dei Georgofili die *Deputazione Fiorentina* darauf aufmerksam, daß sich unter den 28 *Illustri* nicht ein einziger Vertreter der Wirtschaftswissenschaften befindet. In einem Brief an Giovanni Ginori schreibt er: "Mentre la Città di Firenze ha voluto onorare con una statua gli uomini che più si distinsero in ogni ramo d'arte o di scienza, sembra che siasi dimenticato di onorare alcuno dei nostri economisti. Eppure non può negarsi che se in qualche cosa fra le altre genti si distingue dal secolo passato in poi la Toscana, egli è appunto pel suo ordinamento economico, che le riforme dell'immortale Granduca Leopoldo Primo atteggiarono a libertà." Um diesen Mißstand zu beheben, bot die Accademia dei Georgofili der *Deputazione Fiorentina* an, eine Statue für den berühmtesten toskanischen Ökonomen zu stiften, nämlich Sallustio Bandini, über den Ridolfi schreibt: "Il Senese Arcidiacono Sallustio Bandini fu primo tra i nostri economisti che osasse raccomandare il principio della libertà nel suo famoso 'Discorso sulla Maremma Senese' scritto nel 1737, depositato negli Archivi del Governo e pubblicato poi dalla Stamperia Granducale."¹⁷⁷ Für den Fall, daß die *Deputazione Fiorentina* nicht gewillt sei, auf einen der bereits gewählten Toskaner zugunsten Bandinis zu verzichten, schlug Ridolfi vor, an der Außenmauer der Zecca, neben der Statue Cellinis, eine weitere Nische zu errichten. Sein Argument lautet: "così la statua progettata in onore del Bandini verrebbe appoggiata alla R. Zecca, luogo per essa convenientissimo." Das Standbild Bandinis wollten sie bei Odoardo Fantacchiotti in Auftrag geben.

Den Gutachtern gefiel die Idee einer 29. Nische und sie bat den Großherzog umgehend, diese errichten zu dürfen.¹⁷⁸ Um die Regierung gnädig zu stimmen, pries Ginori in seinem Bittgesuch die Weisheit Leopolds II., der zum Wohle der Toskana noch immer an den Wirtschaftsprinzipien Bandinis festhalte.¹⁷⁹ Einmal auf die Idee gebracht, diskutierte der Verwaltungsrat auf einer Versammlung am 30. März 1847 die Möglichkeit, die vier Pilaster über der Zecca, die Vasari auf der Höhe des untersten Architravs in Konsolen enden ließ (Abb. 1), bis zum Boden weiterzu-



12 Girolamo Torrini, Donatello, 1848.



13 Giovanni Lusini, Leon Battista Alberti, 1850.

führen und mit Nischen zu versehen. Auf diese Weise ließe sich der Zyklus um vier Toskaner erweitern.¹⁸⁰ Doch die Regierung dachte nicht daran, Eingriffe in den Bau der Zecca zu dulden. Die *Deputazione Fiorentina* sann daher auf andere Möglichkeiten zur Erweiterung der Statuen-Serie. Im September 1847 unterbreitete Ginori der Regierung den Vorschlag, alle Türen im Portikus der Uffizien nach dem Vorbild des ersten Eingangs im Nordosten von zwei Nischen flankieren zu lassen, was einen Gewinn von 32 neuen Nischen bedeutet hätte.¹⁸¹ Bereits vier Jahre zuvor hatte ein Schüler der Architekturklasse der Florentiner Kunstakademie namens Lodovico Chantreux vorgeschlagen, in den fünfzehn Intervallen zwischen den Fenstern in den Rückwänden der Portiken je eine Büste oder ein Porträtmedaillon eines berühmten Toskaners anzubringen.¹⁸² Als letzte



14 Luigi Pampaloni, Leonardo da Vinci, 1842.



15 Emilio Santarelli, Michelangelo, 1842.

Möglichkeit erwog man den Vorschlag, die Tafeln unterhalb der Nischen, auf denen ursprünglich die Ruhmestaten der dargestellten Personen stehen sollten, für die Ehrung weiterer berühmter Toskaner zu nutzen. Bronzelettern sollten ihre Taten verkünden.¹⁸³ Doch auch diese Erweiterungspläne scheiterten am Widerstand der Regierung. Bandini sollte erst 1880 ein Denkmal auf der Piazza Salimbeni in Siena bekommen, das der Duprè-Schüler Tito Sarrocchi im Auftrag der Deputazione del Monte dei Paschi schuf.¹⁸⁴

Der Ausschluß Vasaris aus dem Kreis der auserwählten Toskaner

Im Januar 1855 erschien in der Wochenzeitschrift „Le Arti del Disegno“ ein mit dem Monogramm C.S. unterzeichneter Artikel, der einen Platz für Vasari im *Panteon Toscano* forderte. Eine Statue Vasaris dürfe nicht — so argumentiert der Autor — in einem Skulpturen-Zyklus fehlen, den man an einem Gebäude aufstellen wolle, das er selbst entworfen und wo die toskanischen Künstler, deren Leben er in seinen „Viten“ verewigt habe, ihn zu suchen schienen.¹⁸⁵ Zwei Wochen später erschien in der gleichen Zeitschrift die Antwort von Benericetti-Talenti. Dieser begründet das Fehlen einer Statue Vasaris mit dem in einem Artikel des „Giornale del Commercio“ vom 16. August 1843 erklärten Grundsatz, daß in den Nischen der Uffizien nur Toskaner erscheinen dürfen, die allgemein als Erneuerer der menschlichen Zivilisation anerkannt seien.¹⁸⁶ Nach Ansicht von Benericetti-Talenti könne man Vasari nicht zu den „Astri maggiori del privilegiato Cielo toscano“ zählen. Weiter argumentiert er, daß nicht einmal Batelli, der einige weniger bedeutende Toskaner in den Kreis der auserwählten Genies aufgenommen habe, es wagte, Vasari vorzuschlagen. Mit dieser Behauptung irrt Benericetti-Talenti. Die Rechnungsbücher Batellis im Archivio di Stato in Florenz beweisen, daß der Verleger eine Büste Vasaris im Portikus der Uffizien aufstellen wollte.¹⁸⁷ Der Stich nach dieser nie ausgeführten Büste sollte gemeinsam mit der Biographie Vasaris das geplante Album eröffnen.

Der Ausschluß Vasaris aus dem Kreise der toskanischen Genies entspricht der Geringsschätzung der Puristen für die an Michelangelo anknüpfende Künstlergeneration. Einer der wichtigsten Vertreter des Purismus war Pietro Selvatico, der an der Kunstabakademie in Venedig Ästhetik lehrte. In seinem Werk „Dell’arte moderna a Firenze“ von 1845 schrieb Selvatico: „Nobile e veramente cittadino mi parve il pensiero di una società la quale avvisò di ripristinare l’idea di Cosimo I che voleva ornate le nicchie del portico degli Uffizi colle statue degli illustri Fiorentini; sola maniera per compensare il disgusto che ne viene da una architettura del Vasari compiuta da Alfonso Parigi. Gran fortuna, che lo sfarzoso tiranno non avesse tempo o vita da compiere l’intenzione sua, giacchè forse nel novero de’ sommi sarebbe stato uomo da volervi il Rosso e il Pontduno [sic]: poi sa il cielo quali barocche statue ne sarebbero uscite da quei castigatissimi che erano il Danti, il Bandinelli, il Della Porta! Di certo usciranno migliori adesso, specialmente se vorrannosi sempre trascegliere artisti sul fare del Santarelli, del Fantachiotti, del Bazzanti, del Cambi, scultori di merito.“¹⁸⁸ Über Luigi Mussini und Cesare Guasti drangen puristische Einflüsse in die Accademia delle Belle Arti ein.¹⁸⁹ Am 16. September 1855 hielt Guasti in der Accademia delle Belle Arti einen Vortrag über Giorgio Vasari, der sein Bild von der Entwicklung der Kunst zusammenfaßt.¹⁹⁰ Nach Guasti verdanke das toskanische Mittelalter seine großartigen Errungenschaften dem Genie von Arnolfo di Cambio, Giotto, Nicola Pisano und Dante. Nach Michelangelo setze der moralische Verfall der Kunst ein. In Anlehnung an Lanzi läßt Guasti das Zeitalter der Dekadenz mit Vasari beginnen.¹⁹¹ Die im Uffizien-Zyklus vertretenen Künstler spiegeln das dargelegte Geschichtsbild wieder. Der älteste ist Nicola Pisano, in dessen Skulpturen sich zum ersten Mal „il gusto del bello antico, e l’imitazione della natura, e il purgato disegno“ offenbare.¹⁹² Die Künstler des Quattrocento führten laut Selvatico die edlen Traditionen des Mittelalters fort, ohne jedoch an Ausdruck zu gewinnen.¹⁹³ Mit dem Ende der Republik Florenz unter der anschließenden Regierungszeit von Alessandro de’ Medici, dessen ‘Hofkünstler’ Vasari wird, setze der Verfall ein. Die Phase der Dekadenz habe Michelangelo — so schreibt Guasti — ungewollt selbst eingeleitet.¹⁹⁴

Um weiteren Forderungen nach Aufnahme zusätzlicher Persönlichkeiten in das Programm vorzubeugen, publizierte Benericetti-Talenti im Februar 1855 eine Liste mit den Namen von 53 Toskanern, die man trotz ihrer Berühmtheit nicht mit den 28 auserwählten gleichstellen dürfe.¹⁹⁵

Die Finanzierung der Statuen

Trotz der ausdrücklichen Distanzierung von Batelli wollte die neue Deputation das von ihm entworfene Subskriptionssystem unverändert weiterführen. In einem Artikel des „Giornale del Commercio“ vom 22. Juni 1842 appellierte Benericetti-Talenti ein letztes Mal an den Patriotismus der Florentiner: „Quattromila contribuenti per trenta soli Fiorini pagabili in altrettanti mesi, sopravanzano all'uopo; e la nostra città comprende oltre a centomila individui. Lungi da noi il dubbio offensivo che nel nono lustro del presente secolo non conti Firenze quattro uomini ogni centinajo, i quali abbiano di patrio amore un lieve sentimento.“¹⁹⁶ Doch die 4000 Subskribenten fanden sich nicht. Die Realisierung des *Panteon Toscano* lag nur wenigen Intellektuellen und Patrioten am Herzen. Von daher mußten neue Einnahmequellen gefunden werden, die auch die unteren Schichten der Bevölkerung ansprachen. Zwischen 1843 und 1856 veranstaltete die *Deputazione Fiorentina* in Florenz regelmäßig Tombolen und Pferderennen, von deren Einnahmen das Fortschreiten der Arbeiten künftig abhing.¹⁹⁷ Sonderzüge wurden eingesetzt, um die Bevölkerung des Umlandes zu diesen Veranstaltungen nach Florenz zu befördern.¹⁹⁸ In einem Brief an Giovanni Duprè bezeichnet Benericetti-Talenti die Tombolen als „il vero Palladio dell'impresa“.¹⁹⁹

Um die Arbeiten weiter zu beschleunigen, bat die *Deputazione Fiorentina* einzelne wohlhabende Personen, die Kosten für eine ganze Statue zu übernehmen. Antonio Ramirez di Montalvo schlug in einem Brief vom 12. Juli 1842 Niccolò Puccini vor, die Kosten für die Statue des *Machiavelli* zu übernehmen. In seiner Anrede röhmt er Puccini als „caldissimo di amor di patria e zelantissimo nel promuovere le arti e gli artisti del nostro paese“. Weiter heißt es: „L'esimio nostro Bartolini ha offerto alla nuova Deputazione di scolpire egli la statua del Machiavelli alle stesse condizioni degli altri scultori, di 900 scudi, più il blocco del marmo, e così di mille scudi in tutto. Egli ha ultimato il modello del suo stupendo gruppo per la Poldi²⁰⁰, e mette a sperare che il simulacro del Segretario fiorentino sorgesse dallo scarcello del principe degli scultori viventi sotto i di Lei auspicj.“ Um einen zusätzlichen Anreiz zu schaffen, bot ihm Montalvo die Möglichkeit an, die Statue mit dem Wappen der Familie Puccini zu versehen, um aller Welt zu zeigen „chi ne commise la spesa, ed eccitasse i presenti a seguire il magnanimo esempio“.²⁰¹ Doch Puccini war zu diesem Zeitpunkt viel zu sehr mit der Ausstattung seines Parks bei Pistoia beschäftigt, um der Bitte seines Freundes nachzukommen. 1825 hatte er in der Nähe des Castello gotico sein eigenes Machiavelli-Denkmal errichtet.²⁰²

Ein Mitglied der Deputation, Enrico Dantu, stiftete die Statue des *Amerigo Vespucci*.²⁰³ Der Conte degli Alberti, Kassierer der *Deputazione Fiorentina*, zahlte den Marmorblock für die Statue seines Vorfahren Leon Battista Alberti aus eigener Tasche; Santarelli übernahm einen Teil des Gehaltes, das die Kasse Lusini für dieses Werk schuldete.²⁰⁴ Leopold II. erbot sich im Frühjahr 1849, die Statue des *Nicola Pisano* zu stiften unter der Bedingung, den Bildhauer selber auswählen zu dürfen. Seine Wahl fiel auf Pio Fedi, der stets die besondere Protektion des Großherzogs genoß. Obwohl in Viterbo geboren, verbrachte Fedi von frühester Kindheit an die meiste Zeit seines Lebens in Florenz, so daß er sich zu den toskanischen Bildhauern zählen durfte. Nach seinem Studium in Florenz bei Bartolini hatte er sich von ca. 1842 bis 1846 als Stipendiat Leopolds II. in Rom bei Pietro Tenerani fortgebildet. Den Bozzetto für *Nicola Pisano* präsentierte Fedi folglich nicht den Gutachtern der *Deputazione Fiorentina*, sondern dem Großherzog, der ihm hoch zufrieden die Ausführung in Marmor befahl.²⁰⁵ Die Statue des *Giotto* stiftete die Großherzogin Maria Antonietta, Principessa Reale delle Due Sicilie, die Leopold 1833 in zweiter Ehe geheiratet hatte. Sie bestand darauf, daß die Statue von ihrem Lieblingsbildhauer Duprè ausgeführt werde.²⁰⁶ Ihr Sohn, Erzherzog Ferdinando, stiftete das Standbild *Galilei*, den die großherzogliche Familie wie keinen anderen der großen Toskaner verehrte. Leopold II. beauftragte Eugenio Albèri mit der Herausgabe sämtlicher Schriften Galilei, die zwischen 1842 und 1856 in 16 Bänden erschienenen.²⁰⁷

Für die Statue des Juristen Accursio organisierte Luca Bourbon del Monte im Frühjahr 1847 spontan eine Subskription, die 49 Personen unterzeichneten, von denen jeder zwanzig *scudi* zahlte. Unter den Subskribenten befanden sich Erzherzog Ferdinand, Lorenzo Bartolini, Emilio Santarelli, Gino Capponi und der in Florenz lebende englische Maler und Kunstsammler William Spence.²⁰⁸

Die Ausführung der Statuen von 1842 bis 1856

Im Juni 1842 beschloß die *Deputazione Fiorentina*, die vier bereits vollendeten Statuen von *Lorenzo il Magnifico*, *Leonardo da Vinci*, *Michelangelo*²⁰⁹ und *Dante* unverzüglich in ihren Nischen aufzustellen. Ihre Enthüllung am Festtag des Stadtpatrons unterstrich den bürgerlichen Charakter des Unternehmens. Fünf Tage später bemerkte der Schriftsteller Numa Tanzini im „*Giornale del Commercio*“ über die Statuen: „Esse sembrano adesso chiamare in questo nuovo Pantheon alle vuote sedi e Macchiavelli e Galileo e Amerigo e tanti illustri Toscani, un solo de' quali basterebbe a render superba una nazione.“²¹⁰ Die rasche Aufstellung der Werke betrachtete man als die beste Werbung für das Projekt. Da jedoch zu befürchten war, daß es den Skulpturen ähnlich ergehen könne wie dem *Heiligen Georg* von Donatello, der kurz zuvor in seiner Nische von Orsanmichele mutwillig beschädigt worden war, bat Ginori den Regierungspräsidenten, die Polizeikontrollen zu verstärken.²¹¹ Leopold II. zeigte sich großzügig, indem er die Kosten für den Transport und die Aufstellung aller 28 Statuen aus der Staatskasse bestreiten ließ.²¹² Die Aufstellung in den Nischen erfolgte für gewöhnlich am 20. Juni, so daß die Bildhauer bis zum Johannes-Tag noch vier Tage Zeit hatten, um die Werke nochmals von einem Gerüst aus zu überarbeiten.²¹³

In den ersten fünf Amtsjahren der *Deputazione Fiorentina* schritten die Arbeiten zügig voran. Zwischen 1843 und 1847 konnten jährlich bis zu drei neue Statuen eingeweiht werden: 1843 *Orcagna* und *Boccaccio*; 1844 nur die Statue des *Pier Capponi*²¹⁴; 1845 *Giotto*, *Petrarca* und *Cellini*; 1846 *Machiavelli*, *Cosimo Pater Patriae* und *Amerigo Vespucci*; 1847 *Ferrucci*, *Guicciardini* und *Guido d'Arezzo*.²¹⁵ Doch mit dem Ausbruch des Krieges gegen Österreich im März 1848 gerieten die Arbeiten für viele Jahre ins Stocken. Durch seinen Entschluß, toskanische Truppen in den Krieg zu entsenden, befand sich Leopold II. unvermeidbar im Krieg mit seiner österreichischen Verwandtschaft und mußte auf die Titel „Arciduca d'Austria“ und „Principe Reale di Ungheria e di Boemia“ verzichten.²¹⁶ Die vernichtende Niederlage der toskanischen Truppen am 29. Mai 1848 in Curtatone und Montanara, die Aufstände in Livorno, die dem Triumvirat von Guerrazzi, Montanelli und Mazzoni folgenden Unruhen, die Flucht der großherzoglichen Familie nach Gaeta und der Einmarsch der österreichischen Truppen in Florenz am 24. Mai 1849 hatten alle wirtschaftlichen Aktivitäten zum Stillstand gebracht und die Staatskasse geleert. Duprè erzählt in seinen „Ricordi“, wie die Revolution von 1848 nicht nur seine persönliche Entwicklung, sondern auch die des Landes vorübergehend zum Stillstand brachte: „Coll'ingrossare della rivoluzione, colla partenza del Granduca, col sospetto in tutti di una crisi pericolosa, la vita artistica non era delle più floride, ed io non avevo un filo di lavoro [...] Il mio studio era divenuto deserto; i miei scolari Tito Sarrocchi, Luigi Maioli, Enrico Pazzi, mi avevano lasciato per andare al campo; poi tornarono, ma distratti sempre dall'onda della rivoluzione.“²¹⁷ So kam es, daß zwischen 1848 und 1852 nur eine Statue pro Jahr eingeweiht wurde. Pünktlich zum Johannesfest 1848 vollendete Girolamo Torrini die Statue des *Donatello*, doch konnte ihm der Kassierer sein Honorar nicht auszahlen, da die Tombolen des Vorjahres kaum Gewinne gebracht hatten.²¹⁸ Die Einweihung der Statue war ganz von den Ereignissen der Revolution überschattet, sodaß ein anonymer Artikel in der Zeitung „*La Patria*“ vom 6. Juli 1848 klagte: „la foga delle notizie politiche distrae tanto gli animi da disdeggnare ogni nuovo dono che le arti belle facciano a questa terra loro prediletta.“ Im August 1848 bat die *Deputazione Fiorentina* Duprè, die Arbeiten an der Statue des *Heiligen Antonino* einzustellen, da die Kasse leer sei. Neue Einnahmen waren nicht zu erwarten, da das Geld zur Organisation wei-



16 Emilio Demi, Dante, 1842.

17 Andrea Leoni, Petrarca, 1845.

18 Odoardo Fantacchiotti, Boccaccio, 1843.

terer Tombolen fehlte.²¹⁹ 1849 wurde die Statue des Nicola Pisano aufgestellt. Es folgten 1850 Leon Battista Alberti, 1851 Galilei und 1852 Paolo Mascagni. Als sich die Finanzlage bis zum Herbst 1851 langsam gebessert hatte, bat der Verwaltungsrat Duprè, die Statue des Heiligen Antonino zum Johannesfest 1853 fertigzustellen.²²⁰ Doch dieses Mal scheiterte die Ausführung nicht am Geld, sondern am fehlenden Marmor. Die Società del Monte Altissimo di Seravezza war nicht in der Lage, die bestellten Marmorblöcke fristgerecht zu liefern. Duprè mußte 18 Monate auf den Mar-



FRANCESCO PETRARCA



GIOVANNI BOCCACCIO

mor warten. Im Oktober 1852 begab sich der Bildhauer für fast eineinhalb Jahre nach Neapel, wo er sich auf Kosten des Großherzogs von einer Krankheit erholte, die ihn vorübergehend arbeitsunfähig machte. So kam es, daß 1853 gar keine Statue eingeweiht wurde. Zusätzlich begannen die Florentiner Zollbeamten den Transport von Marmor und Statuen zu behindern. Als im Mai 1853 mit acht Monaten Verspätung der Ochsenkarren mit dem Marmorblock für die Statue des Cesalpino vor der Porta Nuova ankam, verweigerten die Zollbeamten die gebührenfreie Einfuhr. Nach lang-

wierigen Verhandlungen mit der Regierung gelang es Benericetti-Talenti, den zollfreien Transport des Blockes bis zum Atelier von Pio Fedi in der Via dei Serragli zu erwirken.²²¹ Um die verlorene Zeit wieder aufzuholen, erhöhte die *Deputazione Fiorentina* den Druck auf die Bildhauer. Costa wurde aufgefordert, seine Statue des *Redi* bis zum Johannesfest 1854 fertigzustellen. Für jeden Tag Verspätung drohte ihm Benericetti-Talenti mit einer Geldstrafe von drei *zecchini*.²²² *Redi* wurde pünktlich geliefert und gemeinsam mit *Cesalpino* und dem *Heiligen Antonino* am 24. Juni 1854 eingeweiht. Ende des Jahres 1855 wurde *Giovanni delle Bande Nere* fertig und umgehend aufgestellt. Der Transport der Statue im Dezember 1855 mit der Eisenbahn von Livorno bis zur Stazione Leopolda stellte die *Deputazione Fiorentina* vor neue Probleme. Schon die Ausstellung des Modells dieser Statue im Januar 1854 war mit großem bürokratischen Aufwand verbunden. Zunächst mußte die zollfreie Einfuhr nach Florenz erwirkt werden und anschließend die freie Ausfuhr zur Rücksendung des Modells nach Livorno. Der Transport der fertigen Marmorstatue vom Atelier Guerrazzis zum Bahnhof von Livorno sollte an einem Sonntag stattfinden. Benericetti-Talenti mußte daher zunächst vom Bischof von Livorno die Erlaubnis erbitten, am "heiligen Sonntag" einige Männer mit dem Transport zu beschäftigen.²²³ Ginori wandte sich diesmal direkt an den Großherzog, um bösen Überraschungen bei der Einfuhr der Statue vorzubeugen.²²⁴ All diese Schwierigkeiten und Kosten, die mit der Vergabe von Aufträgen an außerhalb der Stadt lebende Bildhauer verbunden waren, erklären, warum fast alle Statuen in Florentiner Werkstätten gemeißelt wurden.

Am 24. Juni 1856 wurde die letzte Statue der Serie, *Pier Antonio Micheli* (Abb. 29), feierlich eingeweiht. Man beschloß, den sieben Mitgliedern des Verwaltungsrates, den vier Spendern einer ganzen Statue und der Kommune von Florenz zum Dank für ihre Unterstützung ein Album mit den Photographien der 28 Statuen zu überreichen. Gerne hätte sich der Verwaltungsrat auch in dieser Angelegenheit an toskanische Kräfte gewandt, doch erschienen ihm die Preise der Gebrüder Alinari zu hoch und die Qualität der Aufnahmen der *Società Fotografica Toscana* zu niedrig.²²⁵ Den Auftrag erhielt schließlich der Engländer I.B. Philpot.²²⁶ Das Album eröffnet eine Ansicht vom Arno in den Innenhof der Uffizien, die der Architekt Felice Francolini 1838 für Batelli gestochen hatte.²²⁷ Es folgen ein Abriß über die Geschichte der Uffizien von Benericetti-Talenti, eine Liste mit den Namen aller Mitglieder der *Deputazione Fiorentina*, eine Liste mit den Namen und Lebensdaten der 28 Toskaner in chronologischer Reihenfolge, eine Hymne auf die *Illustri* von Geremia Barsottini, ein Grundriß der Uffizien mit dem Aufstellungsplan der Statuen von Gaetano Giarrè (Abb. 6) und die 28 Photographien von Philpot, unter denen von Giuseppe Silvestri verfaßte lateinische *Tituli* stehen.²²⁸ Die wenigen Subskribenten, die ihre 30 Monatsraten gezahlt hatten, erhielten ein Exemplar des Albums, allerdings ohne die kostspieligen Photographien. Nachdem die Deputation ihr Archiv Francesco Bonaini, dem Leiter des Archivio Centrale di Firenze, übergeben hatte, erklärte sie ihre Mission für erfüllt und löste sich auf.²²⁹ Das in der Kasse verbliebene Geld stifteten sie der *Società per la erezione in Santa Croce del Sarcofago dell'esimio intagliatore in rame Cav. Raffaello Morghen*.²³⁰ Das Grabmonument für Morghen lag seit Jahren unvollendet in der Werkstatt Fantacchiotti.

Die ikonographischen Quellen der Bildhauer

Eine wichtige Aufgabe der *Deputazione Fiorentina* bestand darin, die historische Glaubwürdigkeit des Erscheinungsbildes der Statuen zu gewährleisten. Die Bildhauer waren verpflichtet, die von ihnen darzustellenden Personen mit Hilfe von Gemälden und Biographien genauestens zu studieren. Kostüme, Waffen und Werkzeuge mußten der Epoche des Dargestellten entsprechen. Von unschätzbarem Wert für die Bildhauer war die Porträtsammlung in den Uffizien. Carlo Pontani schrieb 1839 über die Statue des *Leonardo da Vinci* von Pampaloni (Abb. 14): "l'autore studiando al ritratto che di quell'uomo maraviglioso si conserva nell'I. R. galleria, ne ritrasse così

bene le forme e gli abbigliamenti che nessuno, avente di quel ritratto contezza, può mai dubitare che la statua Leonardo non rappresenti.”²³¹ Die Bildnisse von Leonardo, Michelangelo und Leon Battista Alberti gehören zum ältesten Bestand der mediceischen Sammlung. Es handelt sich um Kopien, die Cristofano dell’Altissimo im Auftrag Cosimos I. in der Sammlung des Humanisten Paolo Giovio in Como kopierte. Fast alle Bildnisse in den Uffizien wurden im Laufe des 18. Jahrhunderts in Kupfer gestochen und veröffentlicht.²³² Eine wichtige Quelle für die Bildhauer war die “Serie di ritratti d'uomini illustri toscani”, die Giuseppe Allegrini zwischen 1766 und 1773 in vier Bänden herausgegeben hatte.²³³ Viele der Porträtsreiche reproduzieren Gemälde aus der Galerie der Uffizien, andere geben Werke aus Privatbesitz wieder. Ein Vergleich des Stichs nach einem Vespucci-Porträt im Besitz der Familie Vespucci mit der entsprechenden Statue von Grazzini macht die Abhängigkeit deutlich (Abb. 21, 22).²³⁴ Der Bildhauer übernahm aus dem Stich die energische Wendung seiner Figur nach rechts, sodaß er die einzige unter den 28 Statuen schuf, deren Kopf im Profil erscheint. Anstelle der üblichen Landkarte, deren Umsetzung in Marmor den Künstler vor allzugroße technische Schwierigkeiten gestellt hätte, erscheint eine die Figur stabilisierende Säule mit der Aufschrift AMERICA. Der Leguan zu Füßen des großen Seefahrers steht für die exotische Fauna der Neuen Welt. Auch Pietro Costa diente für die Statue des Francesco Redi (Abb. 31) das Porträt der “Serie di ritratti”, das nach einer Zeichnung von Giuseppe Zocchi gestochen ist (Abb. 32), als Vorlage.²³⁵ Aus diesem übernahm er detailgetreu den Kragen mit dem darunter hervorschauenden Spitzentuch, die aufgeknöpfte Weste und die Lockenperücke. Neben dem rechten Bein der Statue erscheint eine von Weinlaub und Trauben umrankte Leier, eine Anspielung auf sein wichtigstes poetisches Werk “Bacco in Toscana” von 1685. Seine Tätigkeit als Arzt wird durch den Äskulapstab hinter der Leier angedeutet, der zugleich auf Redis naturwissenschaftliche Studien anspielt, die besonders den Insekten und Schlangen galten. 1664 erschienen in Florenz seine “Osservazioni intorno alle vipere”.

Die Gesichtszüge, Kopfbedeckung und das Gewand der Statue des Cosimo (Abb. 7) übernahm Luigi Magi mit größter Genauigkeit aus dem Porträt von Pontormo in den Uffizien.²³⁶ Für Donatello (Abb. 12) standen Girolamo Torrini mehrere Porträts zur Verfügung, die alle auf das gleiche Vorbild zurückgehen: die berühmte Tafel im Louvre mit den Porträts von Giotto, Uccello, Donatello, Antonio Manetti und Brunelleschi, die Vasari Paolo Uccello zuschreibt.²³⁷

Die Auffassung der Künstlerstatuen zeigt, daß die Bildhauer die Viten Vasaris genau studierten. Über Nicola Pisano berichtet Vasari: “essendo fra molte spoglie di marmi stati condotti dall’armata de’ Pisani, alcuni pili antichi, che sono oggi nel Camposanto di quella città, uno ve n’aveva fra gli altri bellissimo, nel quale era scolpita la caccia di Meleagro e del porco calidonio con bellissima maniera, [...] Niccola, considerando la bontà di quest’opera e piacendogli fortemente, mise tanto studio e diligenza per imitare quella maniera, ed alcune altre buone sculture che erano in quegli altri pili antichi, che fu giudicato, non passò molto, il migliore scultore de’ tempi suoi.”²³⁸ Bei dem von Vasari beschriebenen Sarkophag handelt es sich bekanntlich um den Hippolytus-Sarkophag, der noch heute im Campo Santo steht.²³⁹ Pio Fedi stellt Nicola in sein Antikenstudium versunken dar. Seine Hand ruht auf der linken vorderen Ecke des Hippolytus-Sarkophags (Abb. 10).

Giovanni Duprè wählte zur Charakterisierung des Giotto die von Vasari berichtete Anekdote vom Hirtenknaben, dessen Talent sich in der Zeichnung eines Schafes offenbart. Die Steinplatte, in die Giotto die Umrisse des Schafes ritzte, erscheint neben dem rechten Bein des Malers (Abb. 11). Neben solchen Anspielungen auf bestimmte Momente aus dem Leben der Künstler dienen ihnen Arbeitsinstrumente oder Kunstwerke als Attribute. Giotto hält eine Zeichnung mit dem Aufriß des Campanile von Santa Maria del Fiore empor, den Pietro Selvatico als “miracolo di armonica bellezza” röhmt.²⁴⁰ Neben dem rechten Bein Donatellos (Abb. 12) erscheint das berühmte Relief des Johannesknaben (Museo Nazionale del Bargello), das man bis Anfang des 20. Jahrhunderts für ein Werk Donatellos hielt. Heute gilt es als ein Hauptwerk von Desiderio da Settignano.²⁴¹ Torrini konnte das Relief in dem ab 1822 von Giovanni degli Alessandri in den



Uffizien eingerichteten *Corridoio di scultura moderna* kopieren.²⁴² 1826 erwarb die Galerie ein Wachs- und ein Bronzemodell des *Perseus* von Cellini.²⁴³ Nach diesen Stücken schuf Ulisse Cambi die vor einigen Jahren gestohlene Bronzestatue, die Cellini einst in der linken Hand hielt (Abb. 38).

Auf der Plinthe der *Alberti*-Statue (Abb. 13) liegen zwei Bücher, in die Lusini die Titel DE PICTURA und DE RE AEDIFICATORIA meißelte. In der Hand hält er eine Pergamentrolle, auf der die



19 Lorenzo Bartolini, Niccolò Machiavelli, 1846.

20 Luigi Cartei, Francesco Guicciardini, 1847.

21 Gaetano Grazzini, Amerigo Vespucci, 1846.



AMERIGO VESPUCCI
NOBILE FIORENTINO
DISCOPRITORE
nacque nel MCCCCXII
mori nel MDLVI
nell' ISOLE delle TERZIERE.
nel PORTOGALLO

Cavato da un Quadro antico appreso l' Ill^o Sig^r Amerigo Vespucci
Giuliano Traballesi del
Francesco Allegri inv. 1864

22 Francesco Allegri nach Giuliano Traballesi,
Amerigo Vespucci, Kupferstich nach einem Gemälde
im Besitz der Familie Vespucci. Aus: Serie di
ritratti d'uomini illustri toscani (Anm. 233), I, Florenz 1766, Taf. 27.

Umrisse einer Kirchenfassade — wahrscheinlich von Santa Maria Novella — erscheinen.²⁴⁴ Hinter dem linken Bein Michelangelos lugt der Kopf des Fauns hervor, den der Künstler laut Condigi im Alter von 15 Jahren im Garten des Lorenzo il Magnifico schuf (Abb. 15).²⁴⁵ Auch Filippo Baldinucci erwähnt das Werk als “primo marmo lavorato da lui in età di quindici anni, che oggi nella real galleria si conserva”.²⁴⁶ Später wurde das Werk in den Bargello überführt und ging während des zweiten Weltkrieges verloren.²⁴⁷

Auf Michelangelo folgt die Gruppe der Dichter, die durch *Dante* (Abb. 16) angeführt wird. Dieser ergreift in einem Moment dichterischer Inspiration die Leier, die an einem Baumstamm hängt. Gleichzeitig drückt er ein Buch an seine Brust, auf dem die Inschrift VIRGLIO [sic] erscheint. Es handelt sich um eine Anspielung auf die Verse Dantes in der “Göttlichen Komödie” (*Inferno*, I, 82–87), in dem Dante zu Vergil spricht:

Oh degli altri poeti onore e lume,
Vagliami il lungo studio e il grande amore
che m’ ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se’ lo mio maestro e ’l mio autore;
Tu se’ solo colui da cui io tolsi
Lo bello stile che m’ ha fatto onore.

Nach den drei größten Dichtern der Toskana folgt die Statue *Machiavelli* (Abb. 19) von Lorenzo Bartolini. Einige Briefe bezeugen die intensiven Forschungen, die der Bildhauer in Vorbereitung dieser Skulptur anstelle. Das Museo Civico in Prato besitzt ein Blatt, auf dem ein unbekannter Gelehrter für Bartolini eine Zeichnung von Machiavelli anfertigte.²⁴⁸ Im unteren Bereich des Blattes finden sich detaillierte Informationen über die Beschaffenheit der Gewänder, die Bartolini in seiner Statue weitgehend berücksichtigte. Der in Florenz arbeitende Historien- und Porträtmaler Carlo Ernesto Liverati (1805–44) schickte Bartolini eine Pause, die ein gewisser Gagliardi nach dem bekannten Machiavelli-Porträt von Santi di Tito angefertigt hatte.²⁴⁹ Liverati mahnt Bartolini in einem Brief zur Vorsicht, da er an der Authentizität des Porträts zweifele.²⁵⁰ Auf der Suche nach einem wahrheitsgetreuen Porträt wandte sich Benericetti-Talenti an die beiden Florentiner Giuseppe Giacomelli und Raffaello Arcangeli, die nacheinander den ehemaligen Palast der Familie Machiavelli in der Via Guicciardini bewohnten, in dem sie zwei Totenmasken des großen politischen Denkers entdeckten. Da die Stücke inzwischen in die Galerie der Uffizien gelangt waren, bat Giacomelli im April 1846 den Direktor der Galerie, Antonio Ramirez di Montalvo, Bartolini eine der beiden Masken zu Studienzwecken auszuleihen.²⁵¹ In einem Brief an Giacomelli spricht Benericetti-Talenti von den beiden Masken, die “con probabilità assai prossima a certezza furono eseguite sul cadavere dell’insigne storico Niccolò Macchiavelli, perchè non solo furono ritrovate nella casa di lui in Via Guicciardini; ma perchè, al dire del principe degli scultori viventi, rammentano in guisa i lineamenti espressi in famigerati lavori dipinti o scolpiti dappresso un tipo divenuto poscia ignoto”²⁵². Neben *Machiavelli* stellt Bartolini eine Säule mit Wappen, deren Basis ein Lorbeer- und ein Eichenzweig zieren. In einem Brief an Carlo Milanesi schreibt der Bildhauer, daß es sich um die Wappen der italienischen Familien handle, die sich im Laufe der Jahrhunderte den Fremdherrschern angedient hätten. Eichen- und Lorbeerzweig, aus denen man einst die Ruhmeskrone Italiens geflochten habe, lägen nun vertrocknet am Boden.²⁵³

Pozzi folgte in der Darstellung des *Farinata degli Uberti* (Abb. 23) der Beschreibung in den “Istorie Fiorentine” von Giovanni Cavalcanti: “Guarda colui che di tanto antica armadura è vestito, e tiene quella lucente spada in mano, e che tanta imperiale sembianza ci mostra!” Farinata stammte aus einer der mächtigsten ghibellinischen Familien, die 1250 unter dem Primo Popolo von der guelfischen Partei aus Florenz verbannt wurden. Zu einem der wichtigsten militärischen Befehlshaber der ghibellinischen Partei aufgestiegen, kämpfte er gemeinsam mit Manfred von Hohenstaufen und den Sienesen gegen die guelfisch beherrschte Stadt, die 1260 in der Schlacht von Montaperti eine vernichtende Niederlage erlitt. Als die Sienesen darauf drangen, das geschlagene Florenz völlig zu zerstören, stellte sich Farinata dieser Forderung entgegen und kündigte an, er werde die Stadt notfalls mit dem Schwert in der Hand verteidigen. Tatsächlich gelang es ihm, durch sein mutiges Auftreten und durch ein geschicktes Plädoyer, das Giovanni Villani in seinen “Croniche” überliefert hat, das drohende Verhängnis abzuwenden.²⁵⁴ Gemäß Cavalcantis Beschrei-

bung stellt Pozzi den Ghibellinen in gebieterischer Pose, in voller Rüstung und mit dem Schwert in der Hand dar.²⁵⁵

Als ikonographische Quelle für die Statue des *Giovanni delle Bande Nere* (Abb. 25) diente neben dem bereits erwähnten Porträt von Pace (Abb. 26) eine Porträtmédaille, die Francesco da Sangallo 1522 gegossen hatte.²⁵⁶ Im Mai 1855 schrieb Benericetti-Talenti an Guerrazzi: "La Deputazione nostra collauda il Suo divisamento di riportare sullo scudo della figura quel fulmine che trovasi nel rovescio di detta medaglia, e che è appunto il simbolo dell'ardore di quel guerriero, il quale ebbe per qualità più conspicua l'aver saputo disciplinare le fanterie."²⁵⁷

Den Kopf Galileis gestaltete Costoli nach dem berühmten Porträt von Justus Sustermans (1636) in den Uffizien.²⁵⁸ Galilei scheint soeben eine große Entdeckung am Himmel gemacht zu haben, auf die er, den Blick nach oben gerichtet, mit der linken Hand weist (Abb. 28). In der Rechten hält er das Fernrohr. Auf der Plinthe liegt ein Manuskript, auf dessen Einband der Name des alexandrinischen Astronomen Ptolomäus steht, der für fast eineinhalbtausend Jahre das geozentrische System festlegte, dem Kopernikus im 16. Jahrhundert das heliozentrische entgegenstellte. In seinem Dialog über diese beiden Weltsysteme nahm Galilei für Kopernikus Partei. Durch die umgestürzte Armillarsphäre auf dem Manuskript des Ptolomäus spielt Costoli auf die endgültige Überwindung des alten Systems durch die Entdeckungen Galileis an.

Für die Statue des *Pier Antonio Micheli* (Abb. 29) stellte Antonio Targioni-Tozzetti dem Bildhauer Consani aus seiner Privatsammlung eine Büste des Botanikers zur Verfügung.²⁵⁹ Targioni-Tozzetti lehrte ab 1811 an der Accademia delle Belle Arti angewandte Chemie. 1829 löste er seinen Vater als Professor für Botanik im Arcispedale di Santa Maria Nuova ab und wurde zugleich Direktor des Giardino dei Semplici, den Cosimo I. 1545 zur Förderung botanischer Studien gegründet hatte.²⁶⁰ Nachdem die *Deputazione Fiorentina* im Juni 1855 das Modell für *Micheli* begutachtet hatte, übertrug sie Consani den Auftrag unter folgender Bedingung: Consani solle auf der Plinthe Pilze darstellen, die daran erinnern sollten, daß Micheli das Geheimnis der Fortpflanzung der Pilze ergründet hatte. Hinter dem linken Bein der Figur solle das Bäumchen aufragen, das man ihm zu Ehren *Michelia Aurantica* nennt.²⁶¹ Benericetti-Talenti scheute keine Mühen, die Florentiner Spezialisten zu allen Details zu konsultieren. Aus dem Museo della Specola ließ er sich Zeichnungen der *Michelia Aurantica* und von Steinpilzen schicken (Abb. 30).²⁶² Beide Pflanzen erscheinen neben dem linken Fuß Michelis. In der rechten Hand hält der Botaniker sein 1720 in Florenz erschienenes Buch "Nuova genera plantarum", das Beschreibungen von 1400 Pflanzen enthält, die vor ihm unbekannt waren.

Lorenzo Nencini erhielt den Auftrag für die Statue des *Guido d'Arezzo* (Abb. 37), der im 11. Jahrhundert ein System zur Aufzeichnung von Tönen erfand. Um den Bildhauer über die Form dieses Notensystems zu unterrichten, bat Benericetti-Talenti den Leiter des Archivio delle Decime Granducali um historische Beispiele der "forme dei caratteri del secolo undecimo in quanto appellano al ritmo musicale Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, inventato da Guido monaco aretino".²⁶³ Guido benannte die Hexachordtöne mit den Textsilben *ut, re, mi, fa, sol, la*, die er dem Johannes-Hymnus "Ut queant laxis" entnahm. Die Silben gravierte Nencini in die Notentafel, die *Guido* in der Hand hält.

Die Inschriften

Nicht nur die Darstellung der Kostüme und Requisiten, sondern auch die Schreibweise der Namen auf den Plinthen erforderte sorgfältige Recherchen. Um die korrekte Schreibung von Dantes Familiennamen zu garantieren, ließen sich die Mitglieder der *Deputazione Fiorentina* von einem der angesehensten Dante-Forscher der Zeit, Alessandro Torri, beraten. Nachdem Torri mehrere Quellen vom Tre- bis zum Cinquecento untersucht hatte, kam er zu dem Schluss, daß der Name mit zwei *l*, also *Allighieri* zu schreiben sei.²⁶⁴



23 Francesco Pozzi, Emilio Santarelli,
Farinata degli Uberti, 1844.

Als 1852 die Statue des Juristen Accursio enthüllt wurde, prangte auf der Plinthe der Name „Francesco Accursio“. Am 23. August 1853 klagte Giuseppe Arcangeli in einem Artikel der Zeitung „Il Genio“, daß die Ehrung nicht dem berühmten Autor der *Glossa ordinaria* gelte, sondern dessen Sohn Francesco.²⁶⁵ Dieser Irrtum sei um so peinlicher, als Dante in seiner „Göttlichen Komödie“ Francesco d’Accursio aufgrund einer schweren Sünde in die Hölle versetzt hatte (*Inferno*, XV, 110). Arcangeli schöpfte sein Wissen aus der Inschrift des Grabmals in Bologna, in dem Vater und Sohn gemeinsam bestattet liegen.²⁶⁶ Diese lautet: *Sepulcrum Accursii glossatoris legum et Francisci eius*



24 Torello Bacci, Pier Capponi, 1844.

filii.²⁶⁷ Benericetti-Talenti verteidigte im „Monitore Toscano“ den von der *Deputazione Fiorentina* gewählten Namen *Francesco Accursio*, da er sowohl unter den italienischen, als auch unter den ausländischen Gelehrten zur Bezeichnung des berühmten Juristen gebräuchlich sei. Eine Verwechslung mit dem Sohne läge nicht vor, da man sonst *Francesco d'Accursio* und nicht *Francesco Accursio* geschrieben hätte.²⁶⁸ Dennoch beschloß die *Deputazione Fiorentina* auf einer Vollversammlung am 7. Januar 1854, die Frontseite der Plinthe abschlagen und eine Marmorplatte mit der Inschrift *Accorso* vorblenden zu lassen, um künftig Verwechslungen mit dem Sohn Francesco auszuschließen.²⁶⁹



25 Temistocle Guerrazzi, Giovanni delle Bande Nere, 1855.

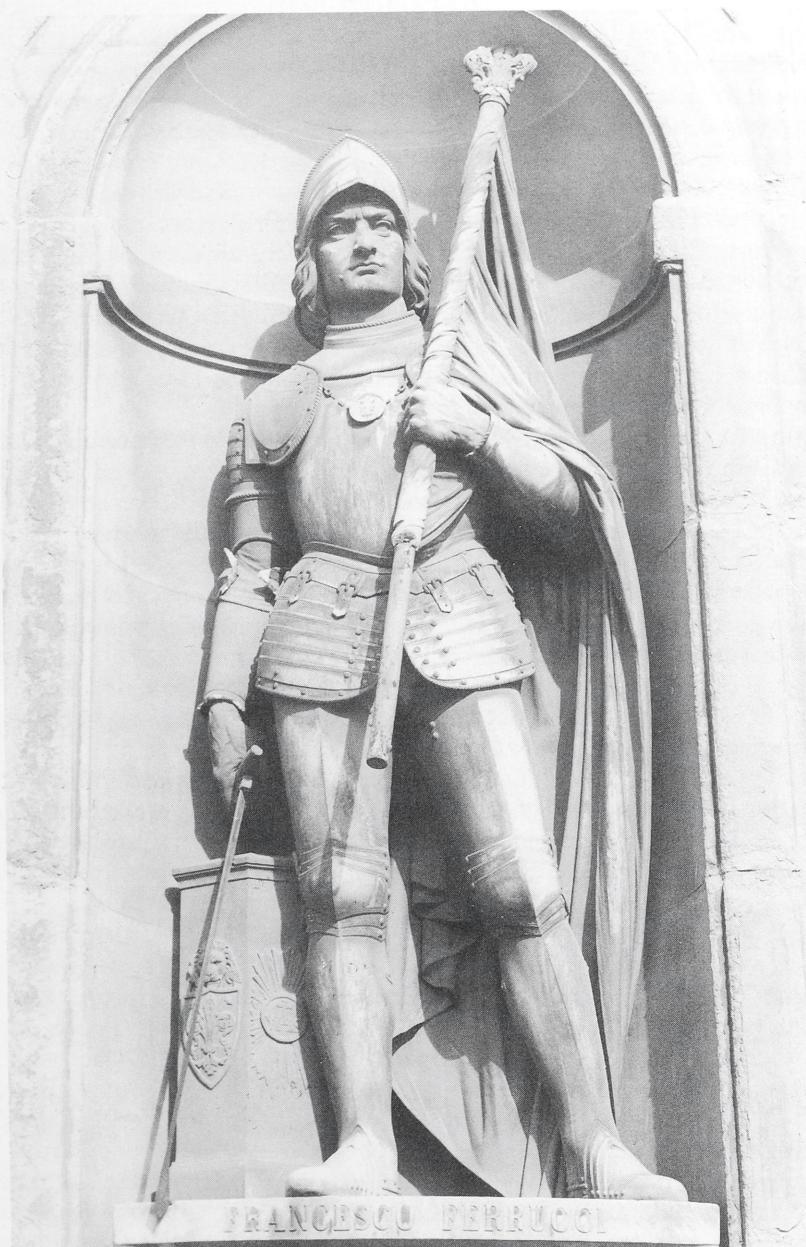


26 Gianpaolo Pace, Giovanni delle Bande Nere, Uffizien, P 1121.

27 Pasquale Romanelli, Francesco Ferrucci, 1847.

Die Handlung in der Skulptur

Um eine monotone Aufreihung von Figuren im historischen Kostüm zu vermeiden, bemühten sich die Bildhauer, die Statuen mit Handlung zu erfüllen. Künstler und Naturwissenschaftler erscheinen in ihr Studium versunken: Orcagna betrachtet aufmerksam die Loggia (Abb. 9); Nicola Pisano studiert den Hippolytus-Sarkophag (Abb. 10); Donatello tritt mit Hammer und Meißel in



den Händen einen Schritt in die Nische zurück und fixiert mit prüfendem Blick das imaginäre Werk (Abb. 12). Ein Artikel der „Patria“ vom 6. Juli 1848 erklärt seine Pose folgendermaßen: „Tu vedi un artista che scolpendo una sua opera si ritrae in dietro per vederne l'effetto; effetto che Donatello solo sapea si ben giudicare.“ Galilei beobachtet aufmerksam den Himmel (Abb. 28); Micheli studiert eine Pflanze in seiner Hand (Abb. 29); Fedi stellt Cesalpino, der 1555 in Pisa Professor für Medizin wurde, in dem Augenblick dar, als ihm die Zirkulation des Blutes bewußt wird (Abb. 34).

Mit der linken Hand fühlt er das Klopfen des Herzens, das er aufmerksam lauschend mit dem Pulsschlag vergleicht.²⁷⁰ Die Dichter werden im Moment höchster Inspiration dargestellt. Die Handlung des *Petrarca* (Abb. 17) erklärt Benericetti-Talenti: "elevando la mano con penna più presso il volto, cui rivolge al cielo, ne invoca la ispirazione di que' sublimi versi, che già imprese a consegnare alla carta, cui tiene nella sinistra."²⁷¹ *Alberti* (Abb. 13), *Guicciardini* (Abb. 20) und *Accursio* (Abb. 36) weisen lediglich mit dem Zeigefinger auf ihre Werke. Über *Mascagni* (Abb. 33) schrieb 1852 Mario Mugnai, die Statue zeige den Anatom "nel momento di spiegare alla scuolaresca la importante sua scoperta".²⁷² Daher sei er mit der Toga eines Professors bekleidet. Pietro Leopoldo I. beauftragte Mascagni, für das Museo di Fisica e Storia Naturale sämtliche Lymphgefäß in Präparaten darzustellen. In der linken Hand hält die Statue ein Glasrörchen, das in eine feine Kanüle ausläuft, mit der er Quecksilber in Leichen injizierte, um auf diese Weise die Lymphgefäß sichtbar zu machen. Mit der Rechten weist er auf einen Stich, der einen präparierten Kopf darstellt. Darunter erscheint ein zweites Blatt mit dem Titel seiner 1787 in Siena erschienenen Studie "Vasorum lymphaticorum corporis humani historia et iconographia".

Die Handlung *Capponis* (Abb. 24) stellt eine der bekanntesten und populärsten Episoden der florentinischen Geschichte dar: Im Jahre 1494 marschierte der französische König Karl VIII. mit seinem Heer in Italien ein, um das Königreich Neapel zu erobern, das er als Erbe der Anjou beanspruchte. Am 17. November zog er in Florenz ein, um der Signoria einen Vertrag mit folgenden Bedingungen aufzuzwingen: Pisa sollte bis zur Einnahme Neapels in französischer Hand bleiben, zusätzlich verlangte er 15 000 Dukaten zur Ausrüstung seines Heers. Der König drohte, bei Nichterfüllung der Forderungen, das Heer durch ein Trompetensignal zu rufen, um die Stadt zu plündern. Bacci stellt in seiner Statue die Reaktion Capponis dar (Abb. 24), der den Vertrag wütend zerriß und dem König antwortete: "Poiché si domandano cose disoneste, voi sonrete le vostre trombe, e noi soneremo le nostre campane."²⁷³ Da Karl jedoch einen Straßenkampf mit den Florentinern scheute, gab er nach und zog nach Neapel weiter.

Die Forderung nach dem 'handelnden Porträt' wird in der französischen Kunsttheorie ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts laut. Diderot schrieb in seiner Besprechung der 1763 im Pariser Salon ausgestellten Porträtmalerei: "Tant que les peintres portraitistes ne me feront que des ressemblances sans composition, j'en parlerai peu; mais lorsqu'ils auront une fois senti que pour intéresser il faut une action, alors ils auront tout le talent des peintres d'histoire, et ils me plairont indépendamment du mérite de la ressemblance."²⁷⁴ Diderot beurteilt hier das Porträt mit den gleichen Maßstäben wie die Historienmalerei. In seinem 1787 in Paris erschienenen Werk "Vie des fameux sculpteurs" vergleicht A.N. Désallier d'Argenville die Möglichkeiten der Skulptur mit denen der Malerei: "Le sculpteur ne peut s'exprimer que par l'action de ses figures qui leur donne le mouvement & la vie, & annonçant clairement son sujet y jette de l'intérêt."²⁷⁵ Das 'handelnde Porträt' in der Skulptur ist gewiß keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Benedetto da Maiano stellte 1490 im Florentiner Dom Giotto dar, wie er gerade ein Mosaiksteinchen in eine Tafel einsetzt. Neu erscheint hingegen das aus der Historienmalerei entlehnte Anliegen, eine Person in einem ihr Leben bezeichnenden Moment darzustellen. Diese Möglichkeit formuliert das "Dictionnaire des arts de peinture, sculpture & gravure" von 1792 folgendermaßen: "Quoique l'expression du calme de l'âme soit celle qui convient généralement aux portraits, on peut dans la représentation d'une personne connue, exprimer une passion qui la caractérise, ou celle qu'elle a dû éprouver dans un moment important de sa vie, & qui caractérise ce moment."²⁷⁶ Unter dem Regno d'Etruria flossen Ideen der französischen Kunsttheorie verstärkt in die Florentiner Accademia delle Belle Arti ein, die teilweise den Lehrstoff der Pariser Akademie wörtlich übernahm.²⁷⁷ Bartolini machte sich während seines Aufenthalts in Paris (1799-1807), wo er die Ateliers von Louis David und François Frédéric Lemot besuchte, persönlich mit den neuesten Kunstströmungen Frankreichs vertraut.²⁷⁸ Dort konnte er auch das Entstehen der Statuen-Serie der großen Franzosen miterleben, die der Comte d'Angiviller, Directeur général des Bâtiments du Roi unter Ludwig XVI., seit 1776

für die große Galerie des Louvre plante.²⁷⁹ Aufträge erhielten die Bildhauer der Pariser Académie, die sich verpflichten mußten, alle verfügbaren Quellen und Bildnisse genau zu studieren, um die größtmögliche Lebenstreue und historische Authentizität der Statuen zu erzielen. Jede geht einer bestimmten Handlung nach, die in den *livrets* des Pariser Salon, wo die Bildhauer ihre Modelle ausstellten, genau erklärt wird. Über Poussin, dessen Gipsmodell Pierre Julien 1789 im Salon zeigte, liest man hier, daß der Maler gerade aus dem Bett komme, um eine Komposition aufzuzeichnen, die er die ganze Nacht durchdacht habe.²⁸⁰ Das Werk, an dem Poussin arbeitet, ist das *Testament des Eudamidas*. Ein ähnliches Konzept liegt dem *Leonardo da Vinci* (Abb. 14) der Uffizien-Serie zugrunde, den Pampaloni angeblich in dem Augenblick darstellt, als ihm die Idee kam „con la quale esprimere la divinità del Nazzareno al Cenacolo“.²⁸¹ Um diesen spezifischen Moment zu verdeutlichen, stellte ihn Pampaloni mit dem Bleigriffel in der erhobenen Rechten dar. In der linken Hand hält er eine Tafel, auf der, halb verdeckt durch den Arm, die Umrisse des Kopfes Christi aus seinem *Abendmahl* im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand erscheinen.

In Frankreich entstanden ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zahlreiche Projekte für Statuen-Serien berühmter Franzosen, die zum größten Teil nie ausgeführt wurden. Pierre Patte schlug 1765 vor, den Pont Neuf in Paris mit Bronzestandbildern der „grands hommes de la nation“ zu versehen.²⁸² Der Abbé Laugier äußerte in seinen „Observations sur l'architecture“ die Idee, im Palais de la Justice, im Hôtel de Ville und in der Ecole Militaire Galerien großer Männer zu schaffen.²⁸³ Ein Aquarell von Auguste Hibon im Musée Carnavalet von 1812 zeigt den Pont de la Concorde mit imaginären Statuen.²⁸⁴ Solche Vorbilder könnten den Anstoß gegeben haben, das im 16. Jahrhundert aufgegebene Florentiner Skulpturen-Programm zu realisieren.

‘Bello Naturale’ versus ‘Bello Ideale’

Die Anfänge der Arbeiten an den Uffizien-Statuen fallen in eine Zeit, in der Lorenzo Bartolini die traditionellen Lehrmethoden der Accademia delle Belle Arti in Florenz reformierte. Das neue Studienprogramm brachte er 1839 mit folgenden Worten auf den Punkt: „Se dovessi fare un Apollo, non andrei ad ispirarmi al Belvedere del Vaticano, innanzi alla più bella statua di questo Dio; ma cercherei delle forme divine nell’umanità mortale. La natura non inganna mai lo scalpello.“²⁸⁵ Anfang Mai 1840 stellte er den Schülern der Bildhauerkasse die Aufgabe, den Fabeldichter Äsop darzustellen, der nach der volkstümlichen Überlieferung bucklig und mißgestaltet war. Zum Schrecken seiner Kollegen präsentierte Bartolini den Schülern anstelle antiker Vorlagen einen buckligen, kleinwüchsigen Mann als Modell. Der Vorfall rief einen Sturm der Empörung hervor. Ein anonymer Artikel im „Diario di Roma“ beschuldigte Bartolini, die Jugend zum Häßlichen zu verleiten, anstatt ihr das Gefühl für das Schöne zu vermitteln: „Il nostro Professore con quel suo nuovo dettato sull’Esopo ne fa certi che di torsi cosiffatti se ne trovano dappertutto. Vana quindi la cura che si dié Zeusi, nel dover dipingere Elena, di scegliere dalle più belle vergini di Girgenti il più bel di ciascuna.“²⁸⁶ Die Anekdote von Zeuxis, der, um ein vollkommenes Wesen zu schaffen, die schönsten Partien von fünf verschiedenen Jungfrauen verband, bildet das theoretische Fundament der Verfechter des *Bello Ideale*.²⁸⁷ Im „Giornale del Commercio“ vom 12. Januar 1842 nahm Bartolini Stellung zu den Vorwürfen des „Anonimissimo“: „E io non ho mai inteso di prendere un GOBBO per modello di proporzioni né di regolare bellezza, ma ho voluto assuefare lo scolaro a rendersi padrone di quello che vede, senza sistemi e senza il pregiudizio dell’Idealismo, onde possa estrarre dalla Natura le parti adattate al suo soggetto mediante la scelta del Bello Naturale.“²⁸⁸ „Scelta del Bello Naturale“ bedeutet, daß der Künstler alle für sein Thema erforderlichen Elemente aus der Natur herausfiltert. Insofern unterscheidet sich seine Methode in keiner Weise von der des Zeuxis, über den Bartolini schreibt: „che potevano servire a Zeusi le cinque vergini, se non avesse saputo copiare l’astrazione delle parti per formarne un Tutto bello? Perché non si emancipò con l’Idealismo?

28 Aristodemo Costoli, Galileo Galilei, 1851.

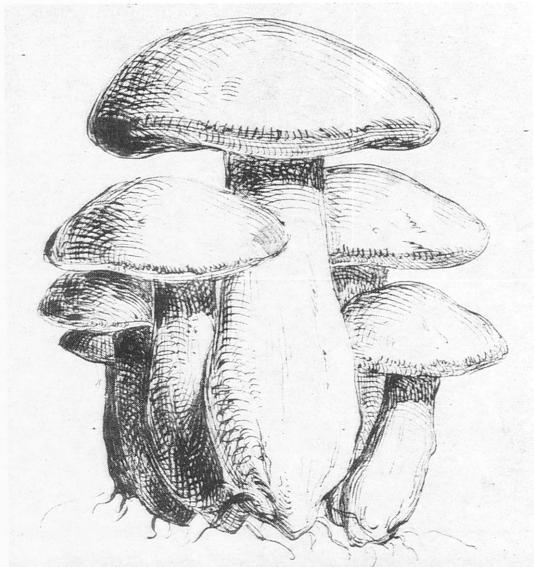


Avrebbe così risparmiata la spesa de' Modelli e la difficoltà di trovarli e adattarli al soggetto.” Während die Schüler unter der Ägide Stefano Riccis in erster Linie in der Gipsabgußsammlung der Akademie zeichneten, forderte Bartolini das Studium lebender Modelle. Diese Praxis überstieg die finanziellen Mittel der Akademie bei weitem, so daß Bartolini die Modelle zum Teil aus der eigenen Tasche bezahlte.²⁸⁹

So wie die Lehrmethoden Bartolinis, so gab auch der von ihm geprägte Stil der Uffizien-Statuen Anlaß für Polemik und Kritik. Duprè beschreibt in seinen “Ricordi” ausführlich die Attacken



29 Vincenzo Consani, Pier Antonio Micheli, 1856.



30 Federigo Brupoli, Steinpilze, ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 21.

der Klassizisten: "Io dunque seguitai nel *Giotto* [Abb. 11] la mia ispirazione di ritrarre dal naturale quel tipo di bonaria rozzezza, che costituiva l'esteriore carattere della mia statua; e sebbene alcuni fra i letterati amici miei più attaccati all'antico e al così detto *bello ideale* mi biasimassero, e fra questi anche artisti di bella fama mi contradicessero apertamente, restai fermo al sano principio della imitazione della natura."²⁹⁰

Ähnliche Debatten spielten sich im Bereich der Poesie und der Malerei ab. Im Januar 1816 eröffnete Madame de Staël in Mailand die Polemik gegen die archaisch-gestelzte Dichtersprache



31 Pietro Costa, Francesco Redi, 1854.



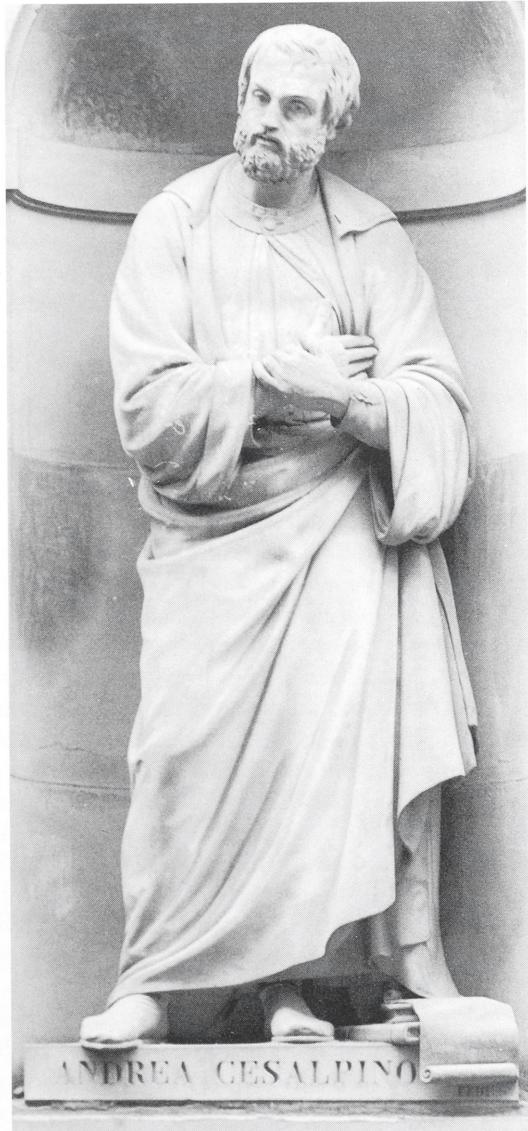
FRANCESCO
ARISTINO
PILOSO,
nato a FIRENZE MDCLVI in PLAZA MARIA MAGGIORE
e dedicato al mercato degli Uffizi Cav. Giuglio Redi
dell'Orf. di S. Stefano Patrono d'Arte
L'anno del suo
nato da un Quadro esistente nell' Imperial Galleria di Vienna.

32 Francesco Allegrini nach Giuseppe Zocchi, Francesco Redi, aus: Serie di ritratti d'uomini illustri toscani (Anm. 233), II, Florenz 1766, Taf. 49.

der italienischen Klassizisten. Die Schriftsteller Lodovico Di Breme, Pietro Borsieri und Giovanni Berchet ergriffen die Partei der Französin. Zwei Jahre später weitete der Venezianer Andrea Majer (1765-1837) in seiner Schrift "Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano" die Debatte auf den Bereich der Malerei aus.²⁹¹ Anstelle des "Bello Ideale" forderte Majer "Imitazione considerata della Natura", die er in der venezianischen Malerei des Quattro- und Cinquecento, am vortrefflichsten jedoch bei Tizian verwirklicht sah.²⁹² In gleicher Weise offenbarte sich für Bartolini das *Bello Naturale* am eindringlichsten in der Florentinischen Skulptur des Quattro- und Cinquecento. In seiner Antwort auf den anonymen Artikel sagte der Bildhauer, er wolle mit seinen Lehrmethoden wieder den rechten Weg einschlagen, "che corsero i nostri gloriosi Quattrocentisti, i quali ci lasciarono esempi del loro intendimento nell'arte, il bellissimo San Giorgio, il colossale



33 Lodovico Caselli, Paolo Mascagni, 1852.



34 Pio Fedi, Andrea Cesalpino, 1854.

Davide e altre simili opere per cui si giunga fino al divino Fidia". Der *Heilige Georg* von Donatello, der laut Leopoldo Cicognara "il più gran passo dell'arte dagli antichi ai moderni" markiert²⁹³, wurde im 19. Jahrhundert zum 'Kultobjekt'. Die Verehrung dieses Werkes spiegelt sich auch in Missirinis Traktat über die 28 Statuen. Keines der Modelle lobte er so sehr, wie das für *Farinata*, da es angeblich dem *Heiligen Georg* von Donatello nachempfunden sei.²⁹⁴ Bartolini galt als derjenige, der die Bildhauerkunst von der Stufe weiterentwickelte, auf die sie Donatello gestellt hatte.²⁹⁵ 1824 schrieb Pietro Giordani in einem Brief an Leopoldo Cicognara über Bartolinis berühmte Gruppe der *Carità Educatrice*, der Bildhauer habe sie "cogli occhi e coll'animo che fecero cara al mondo la scuola di Donatello" geschaffen.²⁹⁶ Der bewußte Rückgriff auf das Werk Donatellos, das nun als

höchster Ausdruck des *genius loci* galt, ist ein charakteristischer Aspekt der Florentiner Restaurationsbewegung. Als Mitglied der Kommission zur Auswahl der 28 Toskaner setzte Bartolini 1843 die Aufnahme Donatellos ins *Panteon Toscano* durch.

Das neu erwachte Interesse an der toskanischen Skulptur des Quattro- und Cinquecento spiegelt sich auch in der Sammlungspolitik der Direktoren der Galerie der Uffizien, Giovanni degli Alessandri (1811-28) und Antonio Ramirez di Montalvo (1828-49). Angeregt durch Cicognaras „Storia della Scultura“ richtete Giovanni degli Alessandri ab 1822 in den Uffizien eine Abteilung für toskanische Skulptur ein, deren erste Objekte er aus der Opera del Duomo überführte. Sein Ziel war die Gründung einer „serie di Sculture Toscane dal risorgimento dell'arte fino al suo perfezionamento; serie interessantissima per la curiosità degli amatori, per la istruzione degli studiosi e per la gloria della nazione toscana“.²⁹⁷ Zur Erweiterung der Sammlung erwarb er 1823 den *Tondo Pitti* von Michelangelo, die Büste des *Pietro Mellini* von Benedetto da Maiano, die *Dame mit dem Blumenstrauß* von Verrocchio, die Stefano Ricci für ein Werk Donatellos hielt. Ramirez di Montalvo kaufte ab 1828 Stücke von Iacopo della Quercia, Bernardo Rossellino, Mino da Fiesole und Luca della Robbia an. Die Statue des *Vendemmiatore* von Bartolini (1816-20) zeigt, wie stark der Bildhauer bereits in seinen frühen Skulpturen Werke Donatellos und Verrocchios rezipiert (Abb. 39).²⁹⁸

Bis zu seinem Tode im Jahre 1850 stand Bartolini den am Skulpturen-Zyklus der Uffizien beteiligten Bildhauern mit Rat und Tat beiseite. Dem einzelnen Künstler blieb durch die strenge Kontrolle der *Deputazione Fiorentina* und die korrigierenden Eingriffe Bartolinis kaum noch Spielraum. Dies erklärt das gleichförmige Erscheinungsbild der meisten Statuen, die aus der bewußten stilistischen Angleichung resultiert. Vergleicht man beispielsweise den *Machiavelli* (Abb. 19) von Bartolini mit dem in der benachbarten Nische stehenden *Guicciardini* (Abb. 20) von Luigi Cartei, so sind nur geringe Stilunterschiede zu bemerken. Gemeinsam sind beiden Statuen der streng vertikale Faltenwurf des Gewandes, der Kontrapost und die sorgfältige Ausführung der fein geäderten Hände. Diese Ähnlichkeit muß verwundern, war doch Cartei 45 Jahre jünger als Bartolini.²⁹⁹ Erst das Studium der Sitzungsprotokolle der *Deputazione Fiorentina* erhellt den Sachverhalt. Dort findet sich der aufschlußreiche Eintrag: „Luigi Cartei ha intrapreso le correzioni al modello del Guicciardini, sotto la direzione del Cav. Lorenzo Bartolini.“³⁰⁰ Wem es gelang, dem Stildiktat der Gutachter zu entrinnen, dem konnte auch ein Meisterwerk glücken, so beispielsweise Fedi, dem der Auftrag für *Nicola Pisano* (Abb. 10) direkt vom Großherzog erteilt wurde und der somit der *Deputazione Fiorentina* keine Rechenschaft schuldig war. Durch die Lebendigkeit des in sein Antikenstudium versunkenen Meisters und die liebevolle Gestaltung des mittelalterlichen Gewandes, unter dem der muskulöse Körper durchscheint, übertrifft die Statue in ihrer künstlerischen Qualität alle anderen des Zyklus‘.

Zu den wenigen herausragenden Werken gehört auch die Statue des *Antonino* von Giovanni Duprè (Abb. 35). Die eingefallenen Wangen und sanften Gesichtszüge der hageren Gestalt verdeutlichen eindrucksvoll den asketischen Lebenswandel des Heiligen. Doch gerade dieser konsequente Realismus provozierte die Kritik der Klassizisten. Man warf dem Bildhauer vor, daß *Antonino* für die Nische viel zu klein und schmächtig geraten sei. Doch ein anonymer Artikel in „Le Arti del Disegno“ verteidigte Duprè Werk: Der Diminutiv des Namens Antonino röhre von genau diesen Körpermerkmalen her.³⁰¹ Duprè schreibt in seinen Memoiren, wie er, verunsichert durch die Zensur der Klassizisten, immer wieder neue Bozzetti für *Antonino* anfertigte, um schließlich zur Einsicht zu kommen: „È inutile; bisogna esser decisi, sicuri del partito che si vuol prendere; questa altalena di bello ideale e naturale nel ritratto non va [...] Nelle statue che son ritratti bisogna abbandonare ogni idealità, ed anco le regole ordinarie di giusta proporzione di corpo. Sant'Antonino si chiamò appunto così, perchè era di piccola statura. Io fui tentato più volte di riprodurre con fedeltà le particolarità sue: piccolo e curvo.“³⁰² Das anfängliche Zögern des Bildhauers und die Angst vor der Kritik der Klassizisten zeigen, wie schwer es Duprè fiel, inmitten der kunsttheoretischen Auseinandersetzung seinen persönlichen Stil zu finden.

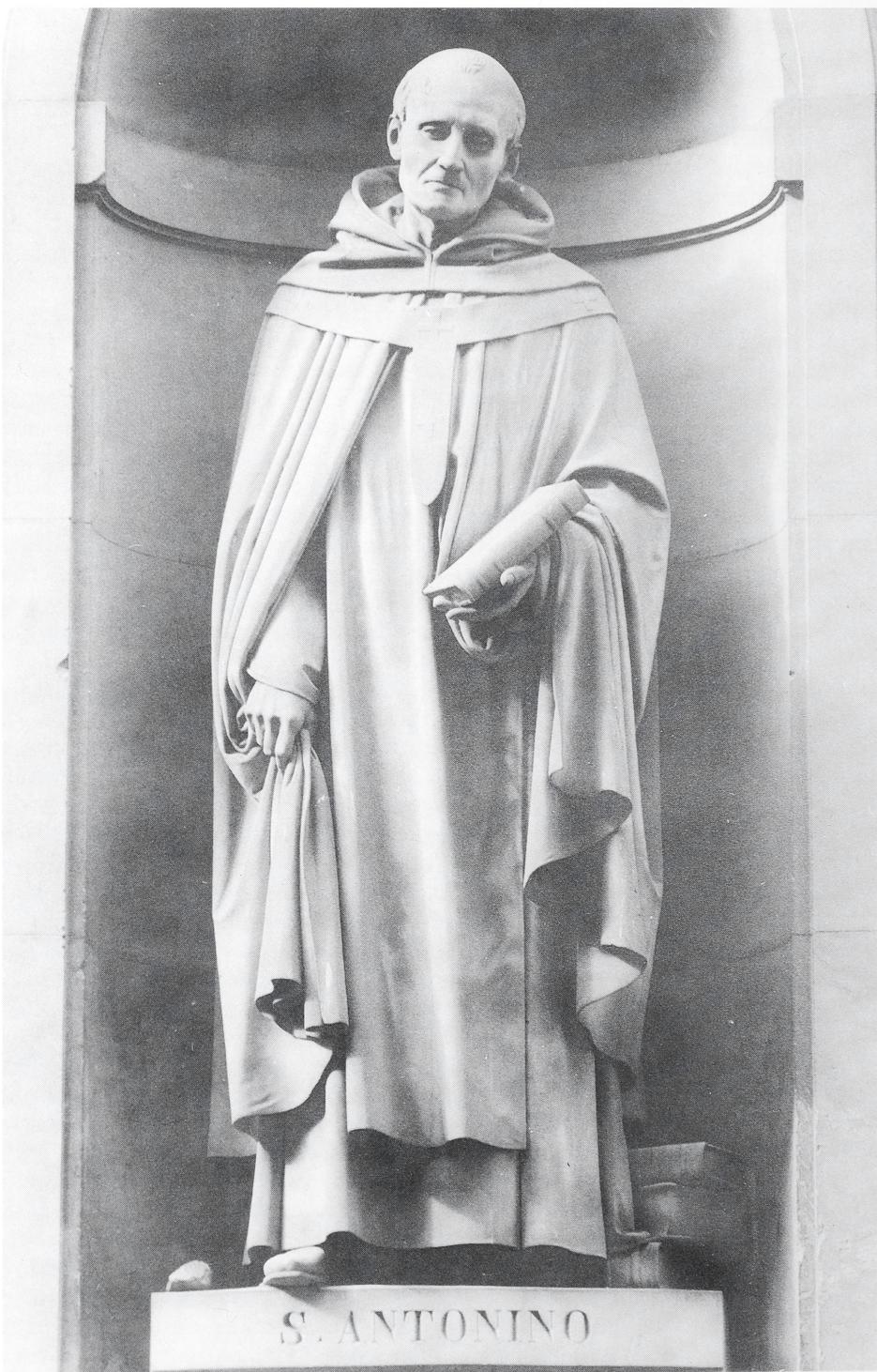
Die Rolle der Statuen im Risorgimento: das Auge des „hochmütigen Fremden“

Mit der Statuen-Serie in den Uffizien wollte man die Größe der Vergangenheit und — noch wichtiger — den Wiederaufstieg Italiens zur alten Größe demonstrieren. Daher setzte man neben die bekanntesten Gestalten des Mittelalters und der Renaissance auch Männer des 18. und 19. Jahrhunderts wie Michelini und Mascagni. Missirini betont in seinem 1838 erschienenen Aufruf zur Errichtung der 28 Statuen ausdrücklich, daß nicht alle berühmten Italiener zwangsläufig der Vergangenheit angehören: „Per taluni laudatori unicamente delle cose antiche, dassi la taccia d'ingnavo e degenerare al tempo nostro. Questa rampogna non è ella ingiusta ed ingrata? [...] Recenti sono le glorie d'uno Spallanzani, del Galvani, del Volta, di Lagrange, del Mascagni. E parlando delle Arti del Genio, non sono stati contemporanei a noi Canova e Alfieri? Non vive ancora di una vita sempre inspirata un Rossini, fecondissimo creatore d'ogni dovizia di armonia, di melodia?“³⁰³

Das *Panteon Toscano* sollte aller Welt die Wiege der europäischen Kultur vor Augen halten. Florenz wollte sich Europa wieder in Erinnerung rufen. Kein anderer als Moisè formuliert dies eindringlicher: „Illustri Toscani voglioni effigiati; Toscani celebri per scienze, lettere, arti; per scoperte, per virtù militari; vuolsi all'esempio de' Greci e dei Romani un Panteon in Firenze, che attestì qual vita visse la patria un giorno, di quanto lume ella rifulse, e quanto, come da solo centro se ne diffondesse pell'Europa che lo ha dimenticato [...] Dante, Petrarca, Machiavello, Michelagnolo, Galileo... son questi nomi che scuotono le fibre, e comprendono d'un misterioso ineffabile rispetto! Questi nomi, ciascun de' quali basterebbe per se solo a fissare un'epoca, a dare onore ad un secolo; ch'han saputo farsi ammirare, dirò di più, adorare dal superbo straniero.“³⁰⁴ Der selbe Autor schrieb neun Jahre später über die Kirche Santa Croce: „qui lo straniero deporrebbe la superba baldanza, e riverente confesserebbe che l'Italia, l'antica maestra di civiltà alle moderne nazioni, non s'è lasciata strappar di mano lo scettro, e che regna tuttavia gloriosa fra le emule nazioni per dovizia d'intelletti, siccome tutte le vince per stupende tradizioni.“³⁰⁵ Das von Moisè aufgebaute Feindbild des „superbo straniero“ bedarf einer genaueren Abgrenzung. Gemeint sind auf keinen Fall die Bildungsreisenden und in Florenz lebenden Ausländer, welche im 19. Jahrhundert das kulturelle Leben der Stadt aktiv mitgestalteten und bereicherten.³⁰⁶ Die von den italienischen Intellektuellen und Dichtern wie Foscolo, Giusti und Moisè beklagte „superba baldanza“ des Ausländer bezieht sich vor allem auf das jenseits der Alpen kultivierte romantische Bild von Italien, als Land der Ruinen, Gräber und Gebeine, das nur noch vom Ruhm seiner großen Toten zehre. 1807 gestand Madame de Staël in ihrem Roman „Corinne ou l'Italie“, daß Santa Croce die glänzendste Versammlung von Toten berge, die Europa zu bieten hat. Gleichzeitig bezeichnete sie die Toten als das einzige ruhmvolle Gut, das Italien noch besitzt. Während die Autorin somit die Gräber von Santa Croce als Zeugen der gegenwärtigen Dekadenz Italiens betrachtet, sehen Foscolo und später Moisè in ihnen die Quelle zur geistigen Erneuerung.³⁰⁷

Die gerade von französischer Seite vertretene Ansicht, Florenz habe sein kulturelles Primat eingebüßt, diente der Legitimierung der neuen Kulturmetropole Paris, die sich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts als Zentrum der gelehrten Welt und neues Athen darstellt.³⁰⁸ Auch in Italien setzte sich der von Frankreich propagierte Anspruch der *translatio studii* nach Paris durch, so daß Lorenzo Panciatichi 1671 klagte: „noi altri Italiani siamo al di sotto in quasi tutti i generi di letteratura, vedendo per esperienza che le Belle Arti hanno passati i monti, e son venute a stanziare in quei paesi che altre volte si chiamavano barbari, ed ora sono i più gentili: sicchè le scienze, gli studi, l'erudizioni sono alligate, e fanno prova miracolosa in questi terreni oltramontani; ed i nostri, di dove elleno sono state trapiantate, sono sfruttati quasi del tutto.“³⁰⁹

Unter der napoleonischen Regierung verstärkte sich der Streit um die kulturelle Vormachtstellung. 1807 schickte sich der französische Musiktheoretiker Guillaume-André Villoteau an, die Überlegenheit der französischen Musik zu begründen. Verächtlich äußerte er sich über die „mollesse voluptueuse et efféminée“ der italienischen Musik, der er die „belle nature“ der französi-



35 Giovanni Duprè, S. Antonino, 1854.

schen Musik entgegenstellte.³¹⁰ Dem Benediktinermönch Guido d'Arezzo sprach er das Verdienst ab, das Prinzip einer Notierung der Melodien auf Linien im Terzabstand erfunden zu haben.³¹¹ Vier Jahre später gab Luigi Angeloni die Antwort auf diese Provokation in seinem Werk "Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, restauratore della scienza e dell'arte musica".³¹² Angeloni verteidigt Guido gegen die Angriffe Villoteaus und stellt seine entscheidende Bedeutung für die abendländische Musik dar. Guido wird in Italien zur Galleonsfigur im Kampf um das Primat auf dem Gebiet der Musik.

Am Ende des 19. Jahrhunderts faßte François T. Perrens im Vorwort seiner "Civilisation florentine du XIII^e au XVI^e siècle" das historiographische Modell Frankreichs zusammen: "Trois villes marquent, à travers le cours de l'histoire, les grandes étapes: Athènes dans l'antiquité, Florence au moyen âge, Paris dans les temps modernes."³¹³

Der Mythos von der "Wiederauferstehung" der Bildhauerkunst in Florenz

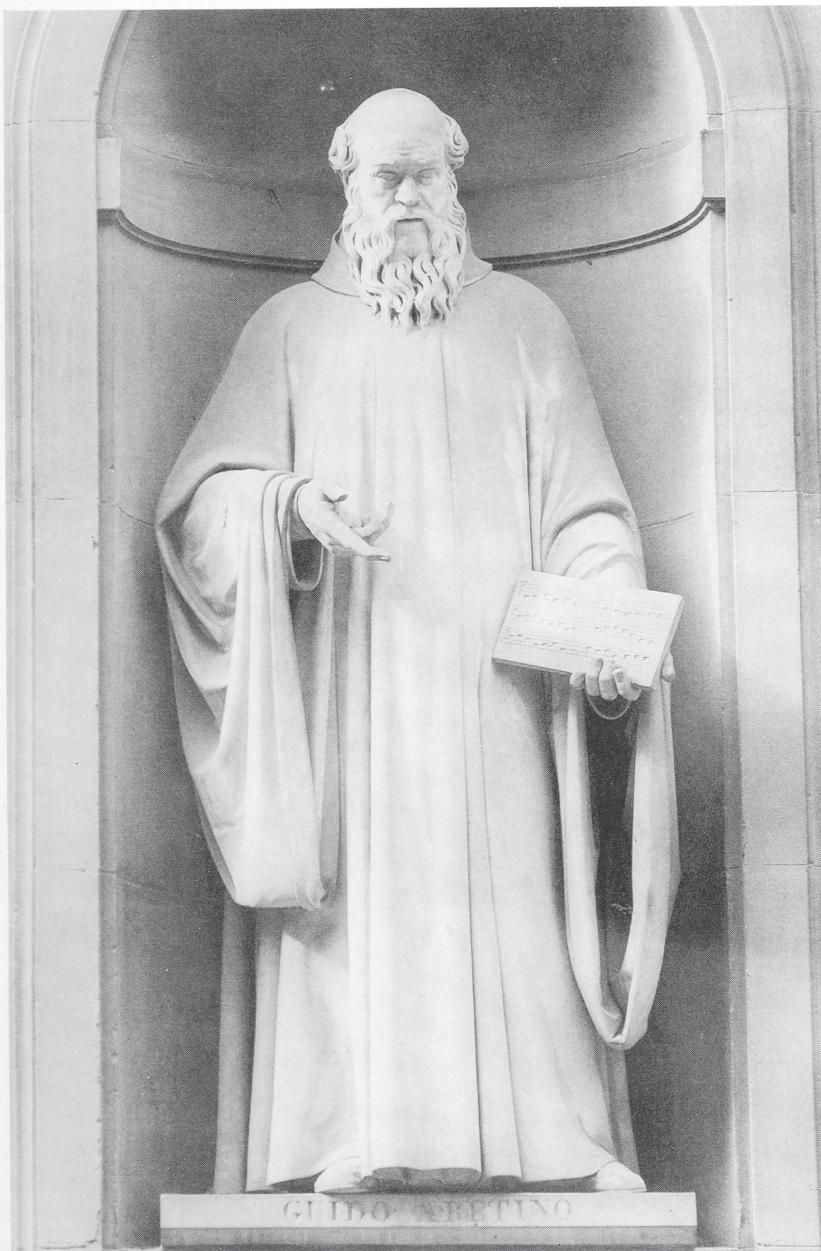
Pietro Giordani rühmte 1816 in seiner Besprechung von Cicognaras "Storia della Scultura" mit patriotischem Eifer die Bildhauerei als die überragende Gloria der italienischen Kunst. Während man in Frankreich, Deutschland, Spanien und in den Niederlanden durchaus einige ordentliche Maler finden könnte, hätten diese Länder in der Skulptur nichts zu bieten. Giordani schrieb: "Ma la scultura è singolarmente nostra. È nostra, perchè primi e soli quasi morta la risuscitammo; e per noi si mostrò fino da' suoi principii bella e stupenda. È nostra, perchè non si trova nazione che o per copia e grandezza di opere, o per numero ed eccellenza di scultori voglia pur contendere coll'Italia. È nostra perchè dagli Italiani ricevette ogni altro paese quanto ha di buono in quell'arte [...] È nostra, perchè gl'Italiani bastarono alquanti secoli a mostrare in essa quel più che potessero i moderni ingegni: e all'età nostra donarono i cieli un Canova, che scemasse maraviglia ai miracoli dell'antichità, e dopo duemila anni ringiovanisse il mondo delle arti."³¹⁴ Wie Cicognara schreibt der Autor Canova das Verdienst zu, die Bildhauerkunst mit neuem Leben erfüllt zu haben. Als die treibende Kraft der Erneuerung der toskanischen Bildhauerkunst galt Lorenzo Bartolini, den Antonio Ramirez di Montalvo als den "principe degli scultori viventi" röhmt.³¹⁵ Bereits 1852, zwei Jahre nach dem Tod des Bildhauers, rühmte Francesco Bonaini in einer Rede an der Accademia delle Belle Arti Bartolini als den "sommo restauratore della scultura".³¹⁶ Ihm sei es zu verdanken, daß die Skulptur in der Toskana sowohl die Malerei, als auch die Architektur in den Schatten gestellt habe.³¹⁷ Zum zweiten Mal in der italienischen Geschichtsschreibung kommt der toskanischen Skulptur die Rolle des Vorreiters in der Erneuerung der Künste zu. Ein erstes "Risorgimento" habe Nicola Pisano eingeleitet, über den Atto Vannucci 1856 schrieb: "A Nicola si deve la lode prima del risorgimento delle arti, perchè colle opere e coi precetti aprì ad esse una nuova via e le liberò dalla rozzezza barbarica [...] Anche la pittura si giovò dell'esempio. Per l'avanti essa era opera meccanica, intenta a sfigurare non a rappresentare la natura. I pittori bizantini che dipingevano per l'Italia facevano opere di suprema goffaggine, la quale cominciò ad avversi in dispregio, quando le sculture di Nicola, richiamando a vita il disegno, insegnarono un nuovo stile e mostrarono le norme del bello."³¹⁸

Antonio Ramirez di Montalvo bezeichnete sein Zeitalter in dem erwähnten Brief an Niccolò Puccini vom 12. Juli 1842 als "epoca rigeneratrice della scultura".³¹⁹ Das Projekt der Uffizien-Statuen ist für ihn Ausdruck einer Wiederauferstehung der toskanischen Bildhauerkunst. Nach der Einweihung der ersten vier Statuen im Sommer 1842 schrieb Numa Tanzini im "Giornale del Commercio": "E una nobile gara guidi gli scarpelli de' nostri celebrati artisti che han possa di far opere degne di questo secolo beato, fecondo sempre di grandi ingegni. La luce che diffondesi da quei sommi de' quali son destinati a scolpire le imagini venerande si rifletterà sopra di loro, sopra di chi gli animò, gli spinse all'opra: passeranno più gloriosi i loro nomi a' posteri lontani, e faranno vedere essere l'epoca nostra degna di rammentare le glorie avite, non esser questa la regione de' morti."³²⁰



36 Odoardo Fantacchiotti, Accursio, 1852.

Mit dem Begriff “regione de’ morti” schaltet sich Tanzini in die bekannte Debatte ein, deren Auslöser das kurz zuvor entstandene Gedicht “Terra dei Morti” von Giuseppe Giusti war.³²¹ 1842 wurden in Florenz die verletzenden Verse Lamartines neugedruckt, die der Franzose 1825 als Fortsetzung von Byrons “Child Harold” verfaßt hatte. Lamartine beklagt mit ihnen die Lethargie des gegenwärtigen Italien:



37 Lorenzo Nencini, Guido d'Arezzo, 1847.

O terre du passé, que faire en tes collines?
Quand on a mesuré tes arcs et tes ruines,
Et fouillé quelques noms dans l'urne de la mort,
On se retourne en vain vers les vivants: tout dort;
Tout, jusqu'aux souvenirs de ton antique histoire,

Qui te feraient du moins rougir devant ta gloire!
 [...] Adieu! Pleure ta chute en vantant tes héros!
 Sur des bords où la gloire a ranimé leurs os,
 Je vais chercher ailleurs (pardonne, ombre romaine!)
 Des hommes, et non pas de la poussière humaine!³²²

Die unbarmherzige Anklage Lamartines brachte das Faß zum überlaufen. Die italienische Intelligenz zückte die Schreibfedern zur Verteidigung der heimatlichen Ehre. Schon nach der ersten Ausgabe des "Dernier chant du pèlerinage d'Harold" kam es zu Ausschreitungen: der Colonnello Gabriele Pepe forderte Lamartine in Florenz zu einem Duell heraus, das trotz Verbot des Großherzogs am 19. Februar 1826 vor der Porta San Frediano am Arnoufer ausgetragen wurde.³²³ Giusti zog als Waffe die Satire vor und antwortete auf die Provokationen Lamartines mit dem Gedicht "Terra dei Morti". In diesem fragt er Lorenzo Bartolini, wie er es fertigbrächte, als Angehöriger eines toten Volkes seinen Werken noch Leben zu verleihen:

Lorenzo, come mai
 Infondi nella creta
 La vita che non hai?³²⁴

Weiter fragt er, warum die fremden Mächte es nötig hätten, ein Volk von Toten mit Bajonetten in Schach zu halten und tote Schriftsteller zuzensieren. Auf diese Weise stellt Giusti geschickt die gegen das italienische Volk verübte Gewalt als Beweis für die Existenz eines mächtigen, wenn auch zurückgedrängten Lebens dar und kündet die Rache des Volkes an:

Tra i salmi dell'Uffizio
 C'è anco il *Dies irae*:
 O che non ha a venire
 Il giorno del giudizio?

Numa Tanzini bedient sich in dem zitierten Artikel der gleichen Argumente wie Giusti. Die am Statuen-Zyklus der Uffizien beteiligten Bildhauer führt er als Beweis an, daß die Toskana keine Region der Toten ist.

Die "heilige Mission" der Skulptur

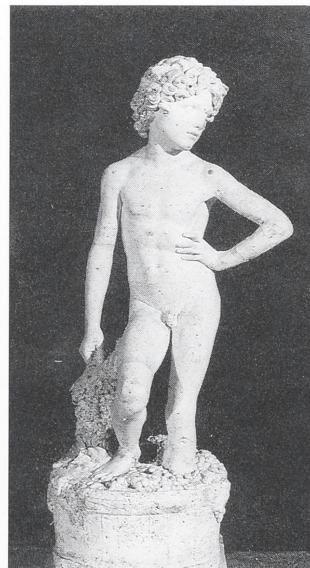
Nach einer knappen Zusammenfassung der Entwicklung der Skulptur von ihren religiösen Ursprüngen bis hin zum modernen Kult der *Uomini Illustri*, fordert Moisè in seinem Aufruf zur Errichtung der 28 Statuen die zeitgenössischen Bildhauer auf, sich nicht länger ihrer "heiligen Mission" zu entziehen. Die Mission der 28 Statuen berühmter Toskaner führt der Autor folgendermaßen aus: "La Toscana vuol che durevoli monumenti attestino ai posteri ed agli stranieri d'ogni età, che dell'obbligo suo inverso i figli prediletti ella sente riconoscenza: Ella li pone là come modelli di virtù, come esempi a seguirsi."³²⁵ Nach Moisè könne allein schon der Anblick der Statuen von Dante, Machiavelli, Michelangelo und Galilei und die Versenkung in ihre Taten und Lehren das Entstehen neuer Genies fördern.³²⁶ Wie bereits Alberti, der im achten Buch seines Architekturtraktats empfiehlt, Statuen bzw. Grabmäler wohlverdienter Männer als *exempla* zu errichten, knüpft Moisè an dieser Stelle an antikes Gedankengut an.³²⁷ Seine Erwartungen von der zeitgenössischen Skulptur verdeutlichte ein Artikel von 1839 über eine Statuengruppe *Juppiter und Antiope*, die Francesco Pozzi während seines Studienaufenthalts in Rom geschaffen hatte. In diesem wirft Moisè dem Bildhauer vor, unter dem Einfluß der antiken Bildwerke Roms das sittliche Ziel der Kunst verfehlt zu haben. Mit den überkommenen Themen der klassischen Mythologie könne man die moderne Gesellschaft nicht erziehen. Erst mit der Statue des *Farinata degli Überti* im Uffizien-



38 Ulisse Cambi, Benvenuto Cellini, 1845.

Zyklus (Abb. 23) sei Pozzi der “missione vitale” der Bildhauerkunst gerecht geworden.³²⁸ Anstelle des antiken Mythos fordert Moisè die Nationalgeschichte, die nach der Restauration als erster Erziehungsfaktor in die Kunst Eingang findet. Farinata, der Florenz unter Einsatz seines Lebens vor der Zerstörung rettete, wird dem Volk als *exemplum* vor Augen gestellt. In der Vorbildfunktion des Helden liegt die “missione vitale” von Pozzis Statue. Ähnlich definierte Stefano Gatteschi 1845 in einer Rede am Collegio delle Scuole Pie in Florenz die gesellschaftliche Aufgabe der Statuen in den Uffizien: “santa e ben provveduta opera è mostrare allo straniero con le memorie qual terra egli calca, e insieme additare ai nostri figli le imagini dei loro padri chiarissimi, e a questi dire: Mirateli, e crescite degni di loro.”³²⁹

Giovanni Battista Niccolini hatte 1809 an der Accademia delle Belle Arti in Florenz eine für die spätere Diskussion über die erzieherische Aufgabe des Statuen-Zyklus entscheidende Rede gehalten: *Quanto le arti conferir possano all'eccitamento della virtù.* Mit Hilfe von Beispielen der Antike erörterte er die Frage, inwiefern die Künste geeignet seien “a promuovere e ricompensare magnanimi fatti”.³³⁰ Niccolini nennt an erster Stelle die Stoa Poikile in Athen, deren Bildwerke den Betrachter zu “amor della gloria, della carità verso la patria” und “orrore alla tirannide” erzogen hätten. Moisè stellt in seinem Aufruf zur Errichtung der 28 Statuen eine direkte Verbindung zwischen dem Portikus der Uffizien und der Poikile her: “In che differrà in fatti la nostra fabbrica degli Uffizi da tanti pubblici stabilimenti di Grecia e di Roma? Il Pecile avea pitture e sculture sorprendenti non tanto pell'eccellenza dell'arte quanto pei motivi che le avevano prodotte: ovunque ad Atene la religione e la gratitudine civica riproduceano le sembianze di Solone, di Pericle, di Formione, d'Ifigrate, di Timoteo, miste a quelle degli Dei, sicchè i cittadini avevano ad un tempo avanti agli occhi ed al pensiero, numi e personaggi benemeriti e la valentia di artisti famosissimi. È quivi lezioni di filosofia, quivi pubblica istruzione, e se all'amor delle virtù vi si infiammassero i giovani, interrogatene Plutarco e Pausania.”³³¹ Während die Geschichtswerke und Gedichte nur von wenigen gelesen würden, seien die Statuen “sugli occhi di tutti”; an ihnen entzündeten sich “gl'ingenui e liberi animi nati ad altissime imprese”.³³² Wohltuend nüchtern nach all der Rhetorik der Propagandisten des Unternehmens (Moisè, Missirini, Niccolini, Numa Tanzini) wirkt das Urteil Duprès über die Funktion der Uffizien-Statuen: “[Le statue] stanno a rammentarci glorie passate, e a dirci di studiare un po' più e chiacchierare un po' meno.”³³³



39 Lorenzo Bartolini, Il Vendemmiaio, 1816-20. Florenz, Galleria d'arte moderna.

Einer der führenden Köpfe in der Diskussion um die Volkserziehung war in Florenz der Pädagoge Raffaello Lambruschini, der von 1836 bis 1845 die von Vieusseux verlegte Zeitschrift „Guida dell’Educatore“ leitete.³³⁴ Atto Vannucci, Historiker der sogenannten „ghibellinischen Schule“³³⁵, publizierte 1844 in dieser Zeitschrift seine „Discorsi alla gioventù dai 15 ai 18 anni“, die er später unter dem Titel „I primi tempi della libertà fiorentina“ zusammenfaßte. Anliegen Vannuccis ist es, der Jugend und all denen, die nicht die Muße hätten, sich eingehenden Geschichtsstudien zu widmen, „forti esempi“ der florentinischen Vergangenheit vor Augen zu stellen. Die Unkenntnis der eigenen Geschichte führe zu dummer Überheblichkeit („presunzione imbecille“); selbst ein Pygmäe könne sich ohne die Möglichkeit des Vergleichs für einen Riesen halten. Erst die Konfrontation mit der glorreichen Vergangenheit relativiere die Gegenwart und sei Ansporn „di rilevarci dalla nostra bassezza“.³³⁶ Im gleichen Jahr exerzierte Vannucci in einem Artikel der „Rivista“ die moralischen Lehren der Florentiner Geschichte anhand der 28 in Marmor zu meißelnden Toskaner durch: „Gli uomini di cui gli artisti sono chiamati a scolpire le statue furono tutti celebrati per opera di mano e d’ingegno, e molti anche per grandi virtù di cuore, amarono e difesero la patria, non piegarono mai dal retto sentiero, mantennero costantemente i santi principii del vero, ed il loro esempio è lezione morale ai presenti e ai futuri.“³³⁷

Laut Numa Tanzini verfügen die Statuen über eine geheimnisvolle Sprache, mit welcher sie zur Nacheiferung ihrer Taten anspornen.³³⁸ Hierin liegt ihre heilige Mission, die Foscolo bereits 1807 den Gräbern von Santa Croce zuspricht:

A egregie cose il forte animo accondono
L’urne de’ forti, o Pindemonte; e bella
E santa fanno al peregrin la terra
Che le ricetta. [...]
Chè ove speme di gloria agli animosi
Intelletti rifulga ed all’Italia.
Quivi trarrem gli auspicj. [...]
[...] Ah sì! da quella
Religiosa pace un Nume parla³³⁹

Es folgt die Erinnerung an den Kampf der Griechen gegen die übermächtigen Perser als verschlüsselte Aufforderung Fosclos zum Widerstand gegen Napoleon. Dieser hatte zwei Jahre vor dem Entstehen des Gedichtes das Königreich Italien proklamiert und sich in Mailand die Krone der langobardischen Könige aufgesetzt. Foscolo drückt hierin die Notwendigkeit eines bewaffneten Italien aus. Der Krieg gegen die Besetzer schien dem Dichter unvermeidbar. Keiner der zitierten Schriftsteller vermochte die heilige Mission der 28 Statuen der Uffizien so eindringlich darzustellen wie Eugenio Agnani in seinem Gemälde *Rêve d’un exilé* (Abb. 40).³⁴⁰ Der Maler kämpfte 1848 als Capitano der Guardia Civica und der Legione Romana für die Verteidigung der Römischen Republik und mußte anschließend nach Frankreich ins Exil fliehen, wo er 1857 im Pariser Salon das Gemälde ausstellte. In einer Vollmondnacht erwachen die Statuen der 28 Toskaner zum Leben. Sie steigen aus ihren Nischen herab und stürzen sich auf die Repräsentanten der Fremdherrschaft, deren Gegenwart durch ein Schilderhaus und die Kopfbedeckung der österreichischen Uniform links im Bild nur angedeutet ist. Der von Giuseppe Giusti angekündigte *Dies irae* ist angebrochen. Links unter dem Portikus schwebt Francesco Ferrucci, der mit erhobenem Arm und dem Banner die Schar der Freiheitskämpfer anführt. Unter dem Bogen, im Zentrum des Bildes, stürmt mit erhobenen Händen Savonarola voran, auch wenn dieser aufgrund seiner Herkunft aus Ferrara nicht ins toskanische Pantheon gehört. Dennoch hatte sich in Florenz seit den 1850er Jahren ein reger Kult um den Dominikaner entfacht, dessen Anhänger man — wie einst die Parteidünger des Frate — *piagnoni* nannte. 1869

bildete sich in Florenz ein Komitee zur Errichtung eines Savonarola-Denkmales, das der Bildhauer Enrico Pazzi schuf. Die Mitglieder, zu denen auch Agneni zählte, sahen in Savonarola ein Symbol für die Unvermeidbarkeit des Bruchs zwischen der italienischen Nation und dem Papst.³⁴¹

Die Verlebendigung von Statuen in der Vollmondnacht ist ein typisches Motiv der romantischen Literatur, daß sich bereits 1828 in den Reisebildern von Heinrich Heine findet. Über die Fassade des Mailänder Doms schreibt der Dichter: "Die unzähligen Heiligenbilder, die das ganze Gebäude bedecken, die überall unter den gothischen Krondächlein hervorgucken, und oben auf allen Spitzen gepflanzt stehen, dieses steinerne Volk verwirrt einem fast die Sinne. Betrachtet man das ganze Werk etwas länger, so findet man es doch recht hübsch, kolossal niedlich, ein Spielzeug für Riesenkinder. Im mittternächtlichen Mondschein gewährt es noch den besten Anblick, dann kommen all' die weißen Steinmenschen aus ihrer wimmelnden Höhe herabgestiegen, und gehen mit einem über die Piazza, und flüstern einem alte Geschichten ins Ohr."³⁴²

Das gleiche Motiv lebt noch in Rilkes Beschreibung der Uffizien-Statuen von 1898 fort:³⁴³ "Und wie mein Auge zurück die Lauben entlang streift, geschieht ein Bewegen; aus dem Dunkel treten lauter lichte Gestalten hervor, als ob sie jemanden entgegen wollten. Ich blicke mich um, aber es ist niemand hinter mir, — kann ihr Grüßen mir gelten? Plötzlich empfind ich es deutlich. Und in scheuer Beschämung eile ich ihnen entgegen, der Kleine, Namenlose, Unwürdige, und gehe dankbar und fromm von einem zum anderen, von jedem gesegnet, jeden erkennend: Andrea Orcagna, als erster, wie ich ihn gedacht, den Blick überwundenen Sinnes voll, hoch emporgehoben und die Stirne so, daß viel Licht darauf Raum hat. Und Giotto, in Grübeln versunken, und Michelangelo und Leonardo. Dann auch die Dichter Boccaccio, Petrarca, mit Begeisterung umkränzt, Dante... So sah ich ihnen allen ins Gesicht und stärkte mich an ihrer Stille."³⁴⁴

In Agnenis Gemälde erwachen die Statuen zu Leben, um den Aufstand zu eröffnen, der die Toskana vom Joch der Fremdherrschaft befreien soll. Die revolutionären Kräfte, die von den Statuen ausgingen, offenbarten sich bereits während der März-Unruhen von 1848. Am 18. März brach in Mailand der Aufstand aus. In fünftägigen Straßenkämpfen konnten die Aufständischen die meisten Stadtteile in ihre Gewalt bringen. Es schien, als habe die nationale Revolution gesiegt, so daß Ricasoli in Florenz voreilig den Anbruch einer "Era Nuova della Nazionalità Italiana" verkündete. Das Volk versammelte sich im Dom, um mit dem Erzbischof Minucci für die "redenzione della patria" zu beten.³⁴⁵ Danach zog eine Prozession vom Dom in den Hof der Uffizien, wo sich der Mailänder Dichter Giovanni Berchet (1783-1851), der nach 27 Jahren Exil in der Schweiz und in London nach Italien zurückgekehrt war, unter der Statue *Dantes* aufstellte, um zum Krieg gegen Österreich aufzurufen. Die Menge antwortete ihm mit Jubelschreien: "Viva l'Italia! Viva la cacciata degli Austriaci!"³⁴⁶ Es drängt sich die Frage auf, ob sich der Großherzog nicht der politischen Brisanz der Statuen bewußt war, die er unter dem Dach seines Regierungsgebäude wohlwollend beherbergte und deren Aufstellung er sogar mit Geldern der Staatskasse unterstützte. Die großherzogliche Familie zeigte sich stets großzügig und stiftete die Statuen des *Nicola Pisano*, *Giotto* und *Galilei*. In den zahlreich erhaltenen Bittgesuchen der *Deputazione Fiorentina* an die Regierung ist nur von der Förderung junger Bildhauer und der Dankespflicht gegenüber den Ahnen die Rede. Batelli nennt in seinem frühesten Bittgesuch von 1834 das völlige Fehlen von Aufträgen im Bereich der Bildhauerei als einzigen Beweggrund seiner Initiative.³⁴⁷ Anspielungen auf politische Intentionen wurden vermieden. Wie hätte der Großherzog seinen Untertanen den berechtigten Wunsch nach Ehrung ihrer Vorfahren verwehren können? In Paris konnte Agneni fern von Zensur und Verfolgung radikalere Töne anschlagen. Zwei Jahre nach der Entstehung seines Gemäldes *Rêve d'un exilé* sollte der Traum Wahrheit werden. 1859 brach der zweite Unabhängigkeitskrieg aus. In Florenz dauerte die Revolution nur einen Tag und forderte keine Menschenleben. Am 27. April 1859 verließ Leopold II. mit seiner Familie für immer die Toskana.



40 Eugenio Agnani, *Rêve d'un exilé*, 1857. Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Inv. P/16.

Die grossen Toskaner als Protagonisten im Freiheitskampf

Das Verlangen nach Unabhängigkeit trieb viele Schriftsteller und Künstler dazu, die Entwicklungen der Gegenwart auch in längst entschwundenen Zeiten zu entdecken, diese also im Sinne der eigenen Wünsche umzudeuten, so daß die Helden der Vergangenheit zu Vorkämpfern für Italiens Freiheit wurden. Ein anschauliches Beispiel dieser Geisteshaltung ist der Grund, den Bartolini in einem Brief an Carlo Milanesi vom 31. August 1846 für seine Wahl des Machiavelli im Uffizien-Zyklus nennt:³⁴⁸ "Il Machiavelli, filosofo pensatore, nutrì sempre nella sua mente il pensiero di render l'Italia una forte e compatta nazione, onde liberarla dalla tirannide dei signorotti che la dividevano in particolari dominii, e renderla potente contro le invasioni degli stranieri. Respirano le sue opere questo nobile sentimento; ed è in questo punto che ho preteso trattare il soggetto, avendolo posto in una mossa di concentrazione nell'atto di riflessione, appoggiando il destro braccio e premendo il volume dell'opera sua prediletta, sopra un frammento di colonna migliaia; indicando con ciò la decadenza dell'Impero Romano, significando il resto del fusto la trista situazione della Penisola, cogli stemmi degli oppressori che la snervarono e la resero alla schiavitù dei secoli."³⁴⁹ Mit Machiavellis Lieblingswerk meint Bartolini "Il Principe", an dem Machiavelli nach dem Zusammenbruch der florentinischen Republik und seiner eigenen Amtsenthebung durch die zurückgekehrten Medici zu arbeiten begann. Das Buch gipfelt mit dem 26. Kapitel im Aufruf, Italien von den "Barbaren" zu befreien. Ein politischer "redentore" soll das machtpolitische Vakuum beseitigen, das durch

den Kampf der verfeindeten italienischen Staaten entstanden sei und das Land zum Einfallsgebiet der Großmächte Frankreich, Deutschland und Spanien habe werden lassen. „Vedesì come la [Italia] prega Dio che le mandi qualcuno che la redima da queste crudeltà ed insolenze barbare. Vedesì ancora tutta pronta e disposta a seguire una bandiera, purchè ci sia uno che la pigli“, heißt es adressiert an Lorenzo de' Medici.³⁵⁰ Der Aufruf Machiavellis zur Einigung Italiens, die die abgesunkenen stadtstaatlichen Kultur der italienischen Gesellschaft durch eine den Großmächten verwandte nationalstaatliche Organisationsform ablösen sollte, klang im Risorgimento wie eine Weissagung.

Auch Michelangelo wurde in der Interpretation des 19. Jahrhunderts zum tapferen Verteidiger republikanischer Freiheit. Vasari berichtet, daß Michelangelo während der Bedrohung von Florenz durch die kaiserlich-päpstlichen Truppen dem Staat tausend *scudi* lieh und energisch die Befestigung von San Miniato vorantrieb.³⁵¹ Niccolini lobte 1825 in einer Rede an der Accademia delle Belle Arti in Florenz den Edelmut Michelangelos, der sich nach dem Fall der Republik weigerte, für Alessandro de' Medici eine Festung zu entwerfen, die den Tyrannen im Falle eines Aufstandes vor dem eigenen Volk schützen solle.³⁵² Dreißig Jahre später würdigte Guasti in einer Rede über Vasari erneut den Einsatz Michelangelos bei der Verteidigung von Florenz, fragte jedoch im gleichen Atemzug: „Perchè non era al suo fianco il Vasari? Questa lezione del gran cittadino mancò per isventura all'artista! Il quale troviamo frattanto in Bologna a dipingere gli archi trionfali per la coronazione di Carlo V; poi in Roma, a' fianchi d'Ippolito Medici: sventura anche doppia.“³⁵³ Der Ausschluß Vasaris aus dem Statuen-Zyklus hat somit nicht nur ästhetische, sondern auch politische Gründe. Da Vasari für die Feinde der Republik tätig war und den Medici zu Diensten war, den ehrwürdigen Palazzo Vecchio, höchstes Symbol der republikanischen Freiheit, in ihre Reggia zu verwandeln, sah das Risorgimento in ihm den Vaterlandsverräter. Voraussetzung für die Aufnahme in den Zyklus der Uffizien war der Nachweis einer ‘politisch reinen Weste’. Andrea Francioni betont in seinem „Elogio di Donatello“ von 1837 ausdrücklich, daß Donatello zwar zeitlebens die Gunst der Medici genoß, diese aber niemals mißbrauchte. Donatello habe sich rein gehalten „dalla macchia di che si bruttarono non pochi letterati ed artisti, che in quella corte vivendo, fecero il loro sapere strumento alla nascente tirannide“.³⁵⁴

Von den Medici erscheinen dementsprechend nur die Familienmitglieder, die als *primi inter pares* die Stadt zu regieren verstanden. Cosimo Pater Patriae streckt dem Betrachter seine geöffnete linke Hand entgegen (Abb. 7) — eine Geste, die „protezione e liberalità“ bedeutet.³⁵⁵ Neben ihm steht *Lorenzo il Magnifico*, mit dessen Tod Muratori den Verfall der Künste beginnen läßt, denn „il fiorire o il non fiorir delle scienze e dell'arti principalmente dipende dall'abbondanza o dalla scarsità de' mecenati“.³⁵⁶ Lorenzo habe wie kaum ein anderer die Künste und Wissenschaften gefördert. Die Herme mit dem Kopf der Minerva (Abb. 8) als der Schutzgöttin aller Künste neben *Lorenzo* spielt auf sein Mäzenatentum an. Andere sahen in Cosimo und Lorenzo bereits das Ende der Freiheit vorbereitet. Gregorovius bemerkte während seines Besuchs in Florenz 1856, daß ihre Statuen als einzige im Hintergrund stünden, „als hätte das Urteil des Volkes sie in gerechtem Nachdenken dahin verbannt“. Man könne weder den einen, noch den anderen betrachten, „ohne sich zu erinnern, daß die Medici es waren, welche all der Geistesfülle von Florenz ein baldiges Ende machten“.³⁵⁷ Ein späteres Familienmitglied der Medici steht an der Südseite der Uffizien: *Giovanni delle Bande Nere* (Abb. 25). Vier Jahre vor der Einweihung dieser Statue (1855) erschien in Florenz die Biographie des berühmten Heerführers von Costantino Mini, der den Symbolcharakter der Figur in der Zeit nach 1848 deutlich macht. Im Kapitel „Ragione di questo libro“ schreibt Mini über Giovanni de' Medici: „La sua fisionomia è quella che può servire di modello per creare il capitano moderno, e per quanto le mie deboli forze potranno, mostrerò di quali doti abbisogna che sia adorno, per servire degnamente la causa italiana.“³⁵⁸ Giovanni verstand es, seine Landsleute zu jener militärischen Tugend zu erziehen „senza la quale non può risorgere l'Italia“.³⁵⁹ Als wichtigste Tugend nennt Mini die Disziplin, welche die „schwarzen Banden“ selbst nach einer verlorenen Schlacht noch zusammenhielt. Einer der Gründe für die vernichtende Niederlage, die das

toskanische Heer im Mai 1848 in Curtatone und Montanara erlitt, war laut Antonio Zobi die mangelnde Disziplin.³⁶⁰ Am 5. April hatte Leopold II. die toskanischen Soldaten mit folgenden Wünschen in den Krieg entlassen: "La disciplina vi dia quella forza che non vien sempre dal numero, e la vittoria sarà con voi."³⁶¹ Am 29. Mai 1848 standen in der Lombardei 4700 Toskaner 35 000 Österreichern gegenüber. Nach sechsständigem Kampf erfolgte der Rückzug der Toskaner, der in unkontrollierte, überstürzte Flucht ausartete, in der der Oberbefehlshaber De Laugier von der eigenen Kavallerie überrannt wurde.³⁶² Die italienischen Soldaten brauchten dringend einen neuen Giovanni delle Bande Nere, denn, so schreibt Mini, "quando un duce abile seppe disciplinarli ed istruirli superarono anche gli stranieri."³⁶³

Die Serie der Kriegshelden schließt *Francesco Ferrucci* (Abb. 27) als Verteidiger der letzten Republik von Florenz, die 1528 Christus zum König der Stadt wählte. Im Geiste Savonarolas wurde unter der Schirmherrschaft des Christ-Königs die Errichtung des Gottesreiches auf Erden erprobt. Auf diese Episode spielen das Christusmonogramm und die Inschrift auf dem Podest an.³⁶⁴ Auf dem Medaillon über dem Brustpanzer prangt die Florentiner Lilie. Während der Belagerung von Florenz durch die kaiserlich-päpstlichen Truppen (1529-30) eilte Ferrucci mit einem Heer aus Pisa der Republik zu Hilfe, geriet jedoch in einen Hinterhalt und fiel am 3. August 1530 in der Schlacht von Gavinana. Mit seinem Tode brach die Verteidigung der Stadt zusammen und Florenz mußte kapitulieren.³⁶⁵ Der Schweizer Historiker Simonde de Sismondi wertete den Untergang der Republik Florenz in seiner "Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge", von der die italienische Historiographie des 19. Jahrhunderts entscheidende Impulse empfing, als das Ende der Unabhängigkeit Italiens.³⁶⁶ Vier Monate nach der Einweihung der Statue *Ferruccis* im Jahre 1847 fand auf den Feldern von Gavinana eine Gedenkfeier für den Helden statt. Die von Francesco Domenico Guerrazzi verfaßte Rede endete mit dem Satz: "Noi popoli del Toscano Appennino giuriamo sempre amici, sempre concordi, sempre fratelli, vivere, combattere, e come i nostri padri morire per la difesa della patria e della libertà."³⁶⁷ Die im Mai 1848 in der Lombardei gefallenen Toskaner wurden durch einen Anschlag am Hauptportal von Santa Maria del Fiore als "Nipoti non degeneri del Ferrucci" geehrt.³⁶⁸ Die große Bedeutung des Heerführers nach 1848 wird in Agnenis Gemälde (Abb. 40) deutlich, wo Ferrucci die Führung der aufständischen Toskaner übernimmt.

Die Beurteilung der Statuen nach 1856

Benericetti-Talenti prophezeite im Mai 1842 Bartolini, daß der Statuen-Serie einst eine eigene Seite in der Geschichte der zeitgenössischen Skulptur gewidmet werde.³⁶⁹ Damit sollte er sich jedoch irren. In den seit Anfang dieses Jahrhunderts erschienenen Abhandlungen über die italienische Skulptur des 19. Jahrhunderts wird die Serie nur am Rande erwähnt³⁷⁰; die italienische Guidenliteratur nennt sie, wenn überhaupt, nur in einer knappen Zeile.³⁷¹ Bis heute gibt es nicht eine einzige Studie über die Statuen-Serie, die das "Giornale del Commercio" 1843 als das "più espressivo monumento della gloria toscana" pries.³⁷² Unmittelbar nach ihrer Vollendung begann ihr Stern in der Kunstkritik zu sinken. 1856 urteilte Ferdinand Gregorovius angesichts der Statuen: "Die heutige Bildhauerei der Florentiner hat kaum noch eine andere Aufgabe behalten als die der monumentalen Ausschmückung ihrer Stadt. Es ist nicht ungerecht, zu sagen, daß in allen ihren Werken auch die letzte Spur so von der Kühnheit des Michelangelo, wie von dem frischen und lebhaften Sinn des Donatello, des Luca della Robbia und des Verrocchio untergegangen ist [...] Die neuere Bildhauerei ist von einer sehr nüchternen und prosaischen Natur, und wenn sie ihr Höchstes erreicht, bewegt sie sich in gewissen lyrischen Empfindungen des Zärtlichen und des Angenehmen, wie die Werke des vor sechs Jahren verstorbenen Bartolini und des noch lebenden Santarelli beweisen."³⁷³ Die Geschmackswerte der Nachgeborenen standen den Statuen so kompromißlos wie selten entgegen. Adolph Beyersdorfer kritisierte 1876 die ablehnende Haltung gegenüber den Uffizien-Statuen: "Es ist jetzt Mode, über jenen Geschmack und seine ehrli-

chen Reizmittel zu lachen, worin ungefähr so viel Verstand liegt, wie wenn ein Mädchen den Brautstaat seiner Großmutter abscheulich findet.”³⁷⁴ Bis heute stehen die Statuen der 28 Toskaner für ein verstaubtes 19. Jahrhundert. Hatte der Skulpturen-Zyklus nach dem Ende der lothringischen Herrschaft und der elf Jahre später erfolgten Einigung Italiens seine “heilige Mission” erfüllt, so daß er nun seine Daseinsberechtigung verloren hatte?³⁷⁵

Noch in jüngster Zeit wurde in der italienischen Presse mehrfach behauptet, daß die Aufstellung der Statuen im Hof der Uffizien einen unzulässigen Eingriff in die Bausubstanz bedeute, da Vasari die Nischen als bloßes Ornament vorsah.³⁷⁶ 1979 schrieb Fernando Tempesti über die 28 Toskaner: “Di solito, diciamo la verità, le statue del portico degli Uffizi, chi passa di lì spesso, ma anche chi ci capita di rado, non le guarda né con odio né con amore, semplicemente non le vede. Anche perché la posizione delle nicchie è tale che bisogna guardare in su volutamente e innaturalmente, facendo forza sull’osso del collo: con naturalezza le si vedono guardando tutti gli Uffizi, stando da un capo o dall’altro del portico. Tanto che siamo autorizzati a dubitare fortemente che per quei ritmici vuoti, nel corpo dei pilastri della sua invenzione, il Vasari, quando li fece, prevedesse mai un qualche riempimento, batelliano e meno.”³⁷⁷ Schon Batelli sah sich mit diesem Vorwurf konfrontiert, worauf er die Nischen gründlich untersuchen ließ, so daß er in einem Rundschreiben vom 2. Januar 1837 den Subskribenten versichern konnte “che le dette nicchie hanno tutte le necessarie dimensioni che si richieggonno a contenere statue, ed inoltre vi sono i paletti di ferro che si sogliono introdurre nelle basi; onde possiamo inferirne con sicurezza che Vasari ha fatto le nicchie per le statue”.³⁷⁸ Durch die Unkenntnis der Pläne von Cosimo I. zur Errichtung eines Skulpturen-Zyklus kommt den Statuen die unglückliche Rolle von Parasiten zu, mit denen das Ottocento den Bau Vasaris verschandelte.

Die ausführlichste Beschreibung der Uffizien-Statuen liefert in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ferdinand Gregorovius.³⁷⁹ Trotz seiner Kritik am Stil der Statuen lobte er bei seinem Besuch in Florenz im Jahre 1856 das “überraschend demokratische Wesen” der florentinischen Kunst, das auch der Statuen-Serie anhaftete: “Mitten in dem Raume aber, welchen die Uffizien umschließen und wo in den Pfeilernischen die Porträtfiguren der großen Florentiner und Toskaner stehen, lärmst das Volksleben vom Morgen bis zum Abend. Man pflegt dort die Lotterie zu verspielen, welche viele tausend Menschen herbeilockt. Zu den Füßen der Bildsäulen Machiavellis, Dantes, Boccaccios haben sich die Straßenbuchhändler aufgestellt, und indem sie die Werke jener Männer feilbieten, möchte es scheinen, als sähe man ihre Verfasser Anteil nehmen an den modernen Menschen, die ihre hundertfach aufgelegten Schriften zu suchen kommen. So dem Volk als Eigentum hingegeben, wie diese und andere Werke der Kunst auf Straßen und Plätzen, sind auch die Denkmäler der großen Florentiner in den Kirchen.”³⁸⁰ Über die künstlerische Qualität der Werke äußert sich der Autor jedoch abschätzig: “Arbeiten der modernsten Bildhauer von Florenz, verdanken sie ihren Wert nicht der Kunst, sondern nur der Teilnahme, welche jene getreu im Kostüm ihrer Zeit dargestellten Porträtfiguren erwecken. Wenn nun auch viele mittelmäßige Werke sind und von den Florentinern scharf bekrittelt werden, so meine ich doch, Dante oder Michelangelo auch in schlechten Marmor mittelmäßig dargestellt, erhebt die Betrachtung höher als die schönste Kuh des Myron und der beste Faun des Praxiteles.”³⁸¹ Der Wert der Statuen liegt für Gregorovius also nicht in ihrer künstlerischen Qualität, sondern in der Vergegenwärtigung der kulturellen Größe von Florenz: “Wandelt man unter diesen Statuen so großer und edler Männer, so muß man den unerschöpflichen Reichtum der kleinen Republik Florenz wahrlich anstaunen, welche den Vergleich mit Athen dreist aushalten darf. Denn andere Städte Italiens waren groß und größer auf eine andere Weise, wie Rom, Genua und Venedig, in Florenz allein hatten alle Künste und Wissenschaften Jahrhunderte hindurch ein gemeinsames Vaterland. Dies zu beweisen, genügt es fast nur der Namen jener 28 Männer, die nun in den Uffizien aufgestellt sind, von ihren Fußgestellen zu lesen.”³⁸² In Anerkennung der erzieherischen Funktion der öffentlichen Monamente nennt er diese “Volksschulen der Vaterlandsliebe”.³⁸³

Nachdem die Stadt Florenz die Statuen jahrzehntelang in einem desolaten Zustand gelassen hatte, beschloß die Soprintendenza 1998 diese mit Hilfe von Sponsoren zu restaurieren.³⁸⁴ Nach Abschluß der Arbeiten wurden die Statuen am 16. Dezember 1999 in einem feierlichen Akt enthüllt. Nach fast eineinhalb Jahrhunderten Desinteresse scheint sich Florenz der historischen Bedeutung seines *Panteon Toscano* wieder bewußt zu werden.

ANHANG

I. Katalog der 28 Statuen. Die Maße der Statuen sind einem Bericht von Benericetti-Talenti (ASF, A. & D. 121) entnommen.

1. Cosimo Pater Patriae (1389-1464)

Bildhauer: Luigi Magi (Asciano, 1804, bis 1862 nachweisbar); Einweihung: 1846; Höhe: 2,44 m.
Inscription: COSIMO PATER PATRIAEE; rechts unten auf der Plinthe signiert: L.M.F.

2. Lorenzo il Magnifico (1449-1492)

Bildhauer: Gaetano Grazzini (Florenz, 1786-1858); Einweihung: 1842; Höhe: 2,10 m.
Inscription: LORENZO IL MAGNIFICO. Auf dem Sockel der Herme signiert: G. GRAZZINI // F.

3. Andrea Orcagna (ca. 1308-1368)

Bildhauer: Niccolò Bazzanti (Florenz, 1802, bis 1861 nachweisbar); Einweihung: 1843; Höhe: 2,40 m.
Inscription: ANDREA ORGAGNA; auf der Plinthe signiert: N. BAZZANTI F.; auf dem Hammer signiert: NICCOLÒ / BAZZANTI

4. Nicola Pisano (um 1220/25-nach 1278)

Bildhauer: Pio Fedi (Viterbo, 1816-1892, Florenz); Einweihung: 1849; Höhe: 2,49 m.
Inscription: NICCOLA PISANO. Auf der Plinthe rechts außen signiert: P. FEDI S.

5. Giotto (1266-1337)

Bildhauer: Giovanni Duprè (Siena, 1817-1882, Florenz); Einweihung: 1845; Höhe: 2,40 m.
Inscription: GIOTTO

6. Donatello (um 1386-1466)

Bildhauer: Girolamo Torrini (Florenz, 1795-1853); Einweihung: 1848; Höhe: 2,54 m.
Inscription: DONATELLO. Am unteren Rand des Reliefs mit Johannesknaben signiert: G. TORRINI F.

7. Leon Battista Alberti (1404-1472)

Bildhauer: Giovanni Lusini (Siena, 1809-1889, Florenz); Einweihung: 1850; Höhe: 2,56 m.
Inscription: LEON BATT. ALBERTI, auf dem Buchrücken: DE PICTURA, DE RE AEDIFICATORIA

8. Leonardo Da Vinci (1452-1519)

Bildhauer: Luigi Pampaloni (Florenz, 1791-1847); Einweihung: 1842; Höhe: 2,34 m.
Inscription: LEONARDO DA VINCI. Am Seitenrand der Zeichentafel signiert: L. PAMPALONI F.

9. Michelangelo (1475-1564)

Bildhauer: Emilio Santarelli (Florenz, 1801-1886); Einweihung: 1842; Höhe: 2,28 m.
Inscription: MICHELANG. BUONARROTI

10. Dante Alighieri (1265-1321)

Bildhauer: Emilio Demi (Livorno, 1797-1863); Einweihung: 1842; Höhe: 2,22 m.

Inschrift: DANTE ALLIGHIERI; auf dem Buch: VIRGLIO [sic]; auf dem Baumstumpf signiert: E. DEMI / F.

11. Petrarca (1304-1374)

Bildhauer: Andrea Leoni (?; 1781-1854, Florenz); Einweihung: 1845; Höhe: 2,34 m.

Inschrift: FRANCESCO PETRARCA; auf der rechten Schmalseite der Plinthe signiert: A. LEONI F.^{ce} / L'A^o. 1845

12. Boccaccio (1313-1375)

Bildhauer: Odoardo Fantacchiotti (Rom, 1809-1877, Florenz); Einweihung: 1843; Höhe: 2,34 m.

Inschrift: GIOVANNI BOCCACCIO

13. Machiavelli (1469-1527)

Bildhauer: Lorenzo Bartolini (Savignano, 1777-1850, Florenz); Einweihung: 1846; Höhe: 2,10 m.

Inschrift: NICCOLÒ MACCHIAVELLI; auf der Säule: IMP. CAESAR; LIBERTAS

14. Francesco Guicciardini (1483-1540)

Bildhauer: Luigi Cartei (Florenz, 1822-1891); Einweihung: 1847; Höhe: 2,37 m.

Inschrift: F. GUICCIARDINI; auf der linken Schmalseite der Plinthe signiert: L. CARTEI F. 1847

15. Amerigo Vespucci (1454-1512)

Bildhauer: Gaetano Grazzini (Florenz, 1786-1858); Einweihung: 1846; Höhe: 2,10 m.

Inschrift: AMERIGO VESPUCCI; auf der Säule: AMERICA; auf dem Säulensockel signiert: GAE. GRAZZINI

16. Farinata degli Uberti (gestorben 1264)

Bildhauer: Francesco Pozzi (Portoferraio, 1779-1844, Florenz), nach dem Tode des Bildhauers von Emilio Santarelli vollendet; Einweihung: 1844; Höhe: 2,20 m.

Inschrift: FARINATA DEGLI UBERTI, rechte Schmalseite der Plinthe: F.^o POZZI S.

17. Pier Capponi (1446-1496)

Bildhauer: Torello Bacci (Livorno, um 1818- nach 1873); Einweihung: 1844; Höhe: 2,36 m.

Inschrift: PIER CAPPONI

18. Giovanni delle Bande Nere (1498-1526)

Bildhauer: Temistocle Guerrazzi (Livorno, 1806-1884); Einweihung: 1855; Höhe: 2,22 m.

Inschrift: GIOVANNI DELLE BANDE NERE; auf dem Bronzeschwert NON MI SNUDARE SENZA RAGIONE. NON M'IMPUGNARE SENZA VALORE

19. Francesco Ferrucci (1489-1530)

Bildhauer: Pasquale Romanelli (Florenz, 1812-1887); Einweihung: 1847; Höhe: 2,40 m.

Inschrift: FRANCESCO FERRUCCI; auf dem Podest neben der Figur: YHS; IESUS CRISTUS / REX FIORENTINI / POPULI S.P. DECRETO ELECTUS

20. Galileo Galilei (1564-1642)

Bildhauer: Aristodemo Costoli (Florenz, 1803-1871); Einweihung: 1851; Höhe: 2,41 m.

Inschrift: GALILEO GALILEI; rechts auf der Plinthe signiert: COSTOLI; auf dem Buchrücken: ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΣ

21. Pier Antonio Micheli (1679-1737)

Bildhauer: Vincenzo Consani (Lucca, 1818-1887, Florenz); Einweihung: 1856; Höhe: 2,38 m.
 Inschrift: PIER ANTONIO MICHELI; auf dem Buchrücken: NOVA GENERA PLANTARUM; auf der rechten Schmalseite der Plinthe signiert: v. CONSANI / DI LUCCA / F. 1856

22. Francesco Redi (1626-1698)

Bildhauer: Pietro Costa (ab 1844 in Florenz nachweisbar); Einweihung: 1854; Höhe: 2,35 m.
 Inschrift: FRANCESCO REDI; auf dem Buchrücken: BACCO IN TOSCANA; an der linken Schmalseite des Rednerpultes signiert: P. COSTA F. 1854

23. Paolo Mascagni (1755-1815)

Bildhauer: Lodovico Caselli (Florenz, um 1810-nach 1856); Einweihung: 1852; Höhe: 2,31 m.
 Inschrift: PAOLO MASCAGNI; auf dem Manuskript: CORPORIS HUMANI / VASORUM LYMPHATICORUM / HISTORIA; auf dem Sockel des Pfeilers signiert: L.^{CO} CASELLI

24. Andrea Cesalpino (um 1519-1603)

Bildhauer: Pio Fedi (Viterbo, 1816-1892, Florenz); Einweihung: 1854; Höhe: 2,38 m.
 Inschrift: ANDREA CESALPINO; rechts auf der Plinthe signiert: FEDI S.; auf der Schriftrolle: IN ANIMALIBUS / VIDEMUS ALIMENTUM / PERVENAS DUCI AD COR / TANQUAM AD OFFICINAM; auf dem Buchrücken: DE RERUM NATURA.

25. Sant'Antonino (1389-1459)

Bildhauer: Giovanni Duprè (Siena, 1817-1882, Florenz); Einweihung: 1854; Höhe: 2,17 m.
 Inschrift: S. ANTONINO; auf der rechten Schmalseite der Plinthe signiert: G. DUPRÉ F. 1854

26. Accursio (ca. 1185-um 1263)

Bildhauer: Odoardo Fantacchiotti (Rom, 1809-1877, Florenz); Einweihung: 1852; Höhe: 2,20 m.
 Inschrift: ACCORSO; auf dem Buchrücken: GLOSSAR; auf dem Manuskript: D. IUSTIN. / SACRATIS. PRINCIP. / DIGESTA / SEU / PANDECTÆ

27. Guido D'Arezzo (ca. 992-1050)

Bildhauer: Lorenzo Nencini (Florenz, 1806-1854); Einweihung: 1847; Höhe: 2,26 m.
 Inschrift: GUIDO ARETINO; auf der Tafel: UT RE / MI FA / SOL LA; auf der Schmalseite der Plinthe signiert: L. NENCINI / F. 1847

28. Benvenuto Cellini (1500-1571)

Bildhauer: Ulisse Cambi (Florenz, 1807-1895); Einweihung: 1845; Höhe: 2,31 m.
 Inschrift: BENVENUTO CELLINI; auf dem Fußschemel signiert: ULISE CAMBI F. 1845

II. Programm von Vincenzo Batelli vom 23. März 1835 (ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 3, gedrucktes Flugblatt)

PROGRAMMA

Vincenzo Batelli di Firenze avendo formato il progetto di aprire una Soscrizione volontaria per raccogliere le somme occorrenti a scolpire in marmo ventotto statue, rappresentanti altrettanti uomini Toscani illustri per azioni virtuose, scienze, lettere ed arti, impiegando scalpelli di artisti, parimente Toscani, con la veduta di offrirle in dono in nome dei soscrittori alla città di Firenze:

Ed essendo abilitato a confidare, che, qualora le statue suddette siano riconosciute conforme alla pubblica convenienza a decoro, verrà autorizzata la Comunità di Firenze ad accettarne il dono, e a lui permesso di collevarle a spese della cassa formata dal contributo dei soscrittori nelle nicchie del fabbricato degli Ufizi, quando siano per esse adattate, e tali da situarsi, senza fare alcun cambiamento a quel sontuoso edifizio, si è proposto di eseguire la seguente

SOSCRIZIONE VOLONTARIA

I. La serie dei personaggi dei quali dovranno scolpirsi le statue sarà formata, e dietro superiore approvazione sollecitamente pubblicata.

II. Le statue si eseguiranno tutte da Artisti Toscani.

III. Anche il marmo sarà di produzione patria, e si otterrà per cura del benemerito sig. Cavaliere Marco Borrini di Serravezza.

IV. Per l'esecuzione di sì grandioso progetto si apre una soscrizione volontaria di un fiorino al mese.

V. Ciascun soscrittore potrà firmare anche per più di una azione di un fiorino, non dovendosi impor limite allo slancio generoso della cooperazione del pubblico all'impresa.

VI. Il pagamento della rispettiva quota mensuale sarà fatto da ogni soscritto sull'esibizione della corrispondente ricevuta; ma non s'incomincierà ad esigere finchè non saranno raccolte tante firme il cui prodotto assicuri l'esecuzione della cosa.

VII. La soscrizione intenderà obbligatoria tutto al più per mesi trenta dal giorno del primo pagamento.

VIII. I soscrittori si firmeranno in una cartella appositamente stampata e che verrà loro presentata.

IX. Niuno dei soscrittori sarà tenuto al pagamento, se prima non gli si farà conoscere in qual cassa, che sarà di comune soddisfazione, verranno mensualmente versate le somme raccolte.

X. Sarà fatto conoscere ai soscrittori, non solo la serie dei personaggi che formeranno il soggetto delle ventotto statue, e il nome degli artisti che dovranno eseguirle, ma altresì il modo di erogazione delle somme raccolte a misura dell'impiego delle medesime; cosicchè ogni soscrittore potrà formarsi un reso-conto da cui desumerà non essersi nè distratta, nè male a proposito erogata, le benchè menoma somma.

XI. Completandosi nel più breve termine possibile il numero delle azioni, è sperabile di veder condotta al suo termine l'impresa alla fine dell'anno 1837, e allora sarà compilato un generale rendimento di conti, copia del quale verrà rilasciata ad ogni contribuente.

XII. Tutti gli atti, documenti, ricevute ed altri recapiti relativi all'amministrazione del peculio di cui si tratta, o concernenti l'esecuzione dell'impresa, saranno muniti della marca posta in fronte al presente.

XIII. Sarà stampato un Elenco dei soscrittori, e ne sarà distribuito un esemplare a ciascuno di essi.

XIV. A suo tempo verrà pei competenti canali implorata la facoltà che il catalogo dei Nomi dei soscrittori venga con pubblico atto depositato negli archivii della civica comunità di Firenze, onde si conservi perennemente la memoria di una impresa così generosa.

XV. Pel buon ordine e migliore andamento della cosa, verrà creata una deputazione composta di soggetti meritevoli di tutta la fiducia, dei quali in seguito faransi conoscere i nomi e le attribuzioni.

XVI. Qualora le azioni eccedessero, come si ha luogo a sperare, il numero di 4000, si faranno incidere da valenti bulini i disegni delle ventotto statue, e, corredata ogni incisione di analogo cenno biografico, se ne formerà una specie d'*Album*, in mezzo foglio di carta reale velina, del quale verrà donato un esemplare ad ogni soscrittore.

XVII. Verificandosi il caso che si assicurasse un incasso maggiore dell'occorrente al divisato effetto, verrà, dietro gli opportuni calcoli, ristretto il termine prefisso ai pagamenti, e quindi limitata la complessiva tangente di ciascun soscrittore.

Si ha pertanto tutto il fondamento di sperare un numeroso gareggiante concorso all'esecuzione di opera sì grandiosa, che, mentre accrescerà lustro e decoro al materiale di questa Florida Capitale, porgerà agli artisti toscani, in tanta, e sì doviziosa messe di lavoro, l'opportunità di distinguersi e di emularsi nobilmente.

Firenze 23 Marzo 1835

VINCENZO BATELLI.

III. Programm der Deputazione Fiorentina vom 21. April 1842 (ASF A. & D. 115, Ins. 1; Giornale del Commercio delle Arti, Manufatture, Varietà e Avvisi, Nr. 16, 20. April 1842, S. 62)

Ebbe la città nostra si umile cominciamento che invano si adoprerebbe chiunque tentasse di stabilirne l'epoca di fondazione, come la derivazione del nome. Densa caligine avvolge del pari i primordj delle più cospicue famiglie di Europa, a taluna delle quali non deve forse increscere se un'opportuna oscurità lasciava agli Eruditi libero

campo di derivarne l'origine. Ma il fermo e concorde volere di molti, che sublimava a poco a poco fra gli eguali gli uomini dotati di spiriti generosi, diè pure graduato incremento a quella patria, che per vastità delle cerchia, per venustà delle pubbliche e private fabbriche, e per dovizia de' monumenti di ogni nobile arte, cui ella richiamò a nuova vita, or vediamo condotta quasi all'apice della bellezza. E se genericamente è lecito di asserire che le più gigantesche intraprese riconobbero tenue principio; e che agli unanimi sforzi di gran numero di antenati ogni famiglia, ogni città ed ogni popolo van debitor dell'attuale grandezza: nella sola Firenze però l'obolo dell'orfano e della vedova, congiunto alle larghe offerte del cittadino più ricco, potè trarre in breve tempo dal nulla quel monumento sublime, di cui niun principe avrebbe ardito decretare a proprie spese la costruzione, volemmo dire il Tempio di S. Maria del Fiore.

Laonde non può al certo riguardarsi qual vano ed ineseguibile il progetto pubblicato nel 1835 dal sig. Vincenzio Batelli, che per mezzo di volontaria soscrizione mirava a erigere 28 Statue ad altrettanti illustri Toscani, facendone motivo di decoro al magnifico loggiato degli Uffizi; mentre a chi diversamente opinasse, l'esperienza, maestra di tutte cose, darebbe pronta e solenne mentita.

Che ottimo fosse anzi il pensiero del signor V. Batelli, e ben calcolate le forze che intendeva usare a tal uopo, ne fa prova non dubbia il palpito che in ogni cuore svegliossi al primo annuncio di sì nobile impresa; e lo affrettarsi ad inscriversi nelle Note dei Contribuenti fino coloro, che troppo fidando nei mezzi di cui potevano veramente disporre, si trovarono poscia astretti a recare disdoro alla propria firma. Fu questo uno slancio di amor di patria, fu l'ereditaria carità per tuttociò che ha nome di generoso e di bello, che dopo lunghi anni sorgeva dalle tombe degli avi ad infiammare i nipoti non affatto degeneri.

Tuttavia questo progetto, plaudito dalla voce d'ognuno, era appena avviato a qualche risultamento, quando il Promotore si vide ridotto alla dura necessità di sospenderne l'esecuzione, dopo avervi data opera per sei anni continui con ogni maniera di sforzo. Se non che mal sofferendo di lasciarlo onnianamente abbandonato, all'unico mezzo si apprese che ancor gli restava, quello cioè di trasmettere ad altri il dolce incarico di svegliare il sopito amore per il patrio decoro.

Nè alle brame mal corrispose l'evento. Imperocchè non appena giunse a notizia degli infrascritti a quale imminente pericolo di nullità fosse condotto l'egregio concepimento: mossi viepiù dall'onesto diportarsi del Sig. V. Batelli, che mentre spogliavasi di qualunque attribuzione potesse competergli nella direzione dell'impresa, faceva a profitto della medesima, generosa renunzia al rimborso di somma cospicua, della quale risultò creditore al Bilancio di sua gestione, secondo la testimonianza dei nostri Deputati Revisori Cav. Priore Filippo Matteoni e Cav. Direttore Vincenzio Brocchi; si fecero grata premura di riunirsi in *Deputazione fiorentina per compiere la decorazione delle Logge degli Uffizi ad onore di illustri Toscani*; titolo riconosciuto da S. A. I. e R. il nostro Augusto Sovrano, il quale con benigno Rescritto degli 11 Marzo 1842 si è pur degnato di approvare il Regolamento che ne determina le basi di operazione.

Per lo che da questo lusinghiero favore della Suprema Autorità volendo trarre argomento di quello saranno per ottenere dai propri concittadini, si pregano di portare a loro notizia quanto può interessarli; acciò ognuno conosca gli obblighi che la Deputazione fiorentina a se medesima impose, e fin dove abbia lusinga di essere corrisposta.

§. 1. La Società si compone di non meno di 25 né più di 30 Membri, ed è diretta da un Consiglio di Amministrazione, composto di un Presidente, di cinque Consiglieri (uno dei quali disimpegna altresì le funzioni di Cassiere) e di un Segretario, che si eleggono dal Corpo dei Deputati.

§. 2. Ogni anno si nominano dal Corpo medesimo due Revisori, che sottopongono a sindacato il Bilancio, e redigono il conto di previsione per l'anno venturo.

§. 3. È stabilito per massima radicale che quantunque si proponga il medesimo scopo, pure la Deputazione fiorentina nulla ha di comune con quelle nominate dal Sig. V. Batelli, e le cui attribuzioni debbono riguardarsi a tutti gli effetti come cessate, in ordine alla volontaria renunzia emessa dal Promotore lì 2 e dai Deputati lì 6 Marzo 1841.

§. 4. L'attuale Deputazione fiorentina riceverà in deposito i blocchi di marmo già provvisti per conto dei Soscrittori, e le Statue eseguite; e si concerterà con gli Scultori cui furono affidate, per il pagamento del prezzo convenuto, da effettuarsi in ragione degl'incassi.

§. 5. Ferme stanti le convenzioni stipulate con quei soli artisti, che hanno già scolpito il soggetto toccato loro in sorte, si avranno per nulle le trattative iniziatae con ogni altro Scultore, sieno o no vincolate da clausole sospensive.

§. 6. Si userà riguardo però a quelli Scultori, che nella lusinga di definitiva commissione avessero già modellata una qualche Statua; perchè il Consiglio di Amministrazione tragga dai lavori in plastica buono argomento di pubblico favorevole incontro. Nè questa determinazione può esser detta vessatoria ed ingiusta; mentrechè quelli da cui fu loro affidato un soggetto, si dimisero appunto per la riconosciuta impotenza di soddisfare agli assunti oneri: e la Deputazione fiorentina dovendo essere considerata come un fatto nuovo, non può esser tenuta all'adempimento delle altrui promesse.

§. 7. Milita eguale ragione per l'*Album* offerto in dono ai singoli Soscritti; al quale si darà opera nel solo caso in cui, compita la decorazione del sontuoso edifizio del Vasari, la cassa sociale possegga fondi corrispondenti.

Questa misura, oltre essere imposta dalla natura della cosa, si trova anche in perfetta armonia col Programma organico pubblicato dal Sig. V. Batelli li 23 Marzo 1835, il cui §. 16 determinava; *Qualora le azioni eccedessero, come si ha luogo a sperare, il numero di Quattromila, si faranno incidere da valenti bulini i disegni delle 28 Statue, e corredata ogni incisione di analogo cenno biografico, se ne formerà una specie di Album in mezzo foglio di carta reale velina, del quale verrà donato un esemplare ad ogni soscrittore.* — Ma il numero degli antichi soscritti essendo ben lunghi da quello richiesto, non può aversi di presente alcun riguardo a tali effrenate promesse.

§. 8. Nella fiducia che ciò non pertanto gli individui già soscritti, e arretrati con i pagamenti, vorranno compiere l'obbligo che volontariamente si assunsero, farà calcolo d'incasso presuntivo su tutti quelli, che nel termine di due mesi computabili di questo giorno, non avranno trasmessa in scritto la dichiarazione contraria al Segretario della Deputazione.

§. 9. È poi aperto ad ognuno il campo di dar prova di verace amor patrio, mediante nuova soscrizione di Fiorini TRENTA pagabili in altrettanti mesi continui; o anche con obbligarsi per una somma qualunque da corrispondersi in un tempo maggiore o minore.

A tale oggetto potranno i Cittadini rivolgersi a ciascuno dei Deputati, dai quali saranno loro esibite le relative cartelle di soscrizione; che si troveranno pure depositate al Casino dei Nobili, alle Stanze civiche, allo Stabilimento di V. Batelli e C., alla Direzione del Giornale del Commercio, al Gabinetto Letterario di G. P. Vieusseux, e alla Libreria di Guglielmo Piatti.

Ma poichè lo erigere Statue monumentalì ad illustri Toscani è debito nazionale, meglio che di municipio, si avrà cura che in ogni città, o luogo notabile delle provincie, sieno circolate analoghe Cartelle di volontaria offerta, le quali tramandino ai posteri documenti irrefragabili di concorde e generoso sentire.

§. 10. Il pagamento delle rate, come sopra promesse, si eseguirà dai Soscrittori all'esibizione della corrispondente Ricevuta, che sarà munita del Bollo della Società e della firma del Cassiere della medesima Cav. Priore Mario Mori-Ubaldo Conte degli Alberti.

§. 11. Non si accoglieranno le promesse di una somma qualunque, che sieno vincolate dalla condizione di effettuarne il pagamento al termine dell'impresa, o in altra remota epoca; e i nomi di tali soscritti non saranno annoverati fra i contribuenti, fino a tanto che non si verifichi l'incasso presunto.

§. 12. Quantunque di presente non s'induca variazione alla serie dei Soggetti, de' quali il Promotore e le Deputazioni da lui elette avevano decretato lo scolpimento; resterà però libero alla Deputazione fiorentina il giovarsi dei lumi di persone chiarissime in scienze, lettere ed arti, onde dedurne se siavi luogo ad utili cambiamenti; per quindi renderne di pubblica ragione l'Elenco, dopo implorata la definitiva Sanzione Sovrana.

§. 13. Tutte le carte che interessano la Deputazione fiorentina, e sono destinate a passare nelle mani de' terzi, saranno munite del Bollo sociale, che al civico Giglio (accordato dalla Magistrale Deliberazione del di 20 Aprile 1842) unisce l'Epigrafe — DEPUTAZIONE PER LE STATUE DI ILLUSTRI TOSCANI —.

§. 14. Al termine di ogni anno, computabile dall'installazione della Società, ne sarà redatto il Bilancio, i cui resultamenti verranno pubblicati col mezzo del Giornale del Commercio; in ordine alla cortese offerta del Proprietario del medesimo Sig. Dottor Michelangelo Martini, il quale accetta pure il non lieve incarico d'inserirvi ogni altro articolo relativo alle Statue degli Uffizi.

§. 15. E poichè il Bilancio della gestione del Sig. V. Batelli forma la base dei successivi, ne saranno pubblicati i dettagli nel Giornale medesimo, acciò ognuno si trovi in grado di verificarne l'esattezza, o di somministrarci gli elementi per le rettificazioni opportune.

Grave responsabilità assume la Deputazione Fiorentina: ma nutre ferma fiducia d'esserne tosto alleviata dal generoso concorso di quanti vivono sotto il paterno regime del più magnanimo Principe.

COMPONENTI IL CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

CAV. GRAN-CROCE CONSIGL. GIOVANNI GINORI, *Presidente*

CAV. COMM. ANTONIO RAMIREZ DI MONTALVO, *Consigliere*

CAV. PRIORE MARIO MORI-UBALDINI CONTE DEGLI ALBERTI, *Consigliere e Cassiere*

CAV. ANDREA DE' PRINCIPI CORSINI DUCA DI CASIGLIANO, *Consigliere*

CAV. COMM. CONTE LUIGI DE CAMBRAY DIGNY, *Consigliere*

CAV. COMM. LUCA BOURBON DEI MARCHESI DEL MONTE, *Consigliere*

GIOVANNI BENERICETTI-TALENTI, *Segretario*.

DEPUTATI

BALDI CAV. PIETRO, *Cassiere dell'I. e R. Corte*

BALLATI NERLI CAV. MARCH. GIROLAMO, *Ciamberlano di S. A. I. e R. e Direttore dello Scrittojo delle RR. Fabbri-
che e Giardini*

BROCCHI CAV. VINCENZIO, *Direttore della II e III Classe della R. Accademia delle Belle Arti*

CERCHI CAV. ALESSANDRO, *Impiegato nella R. Segreteria di Firenze*
 CHIGI ROLANDO, *Impiegato nello stesso R. Dipartimento*
 DAINELLI (DE) DA BAGNANO CONTE PIERO GIÀ MASETTI, *Primo Deputato Conservatore della R. Congregazione di S. Gio. Battista sul soccorso dei Poveri*
 DANTY CAV. PRIORE ENRICO
 DIGERINI NUTI CAV. AMADEO
 GERINI MARCH. CAV. CARLO, *Ciamberlano di S. A. I. e R.*
 GHERARDI ROBERTO, *Ciamberlano di S. A. I. e R.*
 GHERARDI-UGUCCIONI CAV. PRIORE TOMMASO, *Ciamberlano di S. A. I. e R.*
 GIUGNI MARCH. NICCOLÒ
 GUICCIARDINI CONTE LUIGI, *Impiegato nella R. Segreteria di Firenze*
 MAGNANI CAV. PRIORE LORENZO
 MARTELLI CAV. GRAN CROCE BALÌ NICCOLÒ, *Cavallerizzo Maggiore, Consigliere di Stato e Finanze, e Ciamberlano di S. A. I. e R.*
 MASSELLI GIOVANNI, *Impiegato nella R. Accademia di Belle Arti*
 MATTEONI CAV. PRIORE FILIPPO
 NICCOLINI DOTT. GIO. BATTISTA, *Segretario, Bibliotecario, e Prof. di Storia e Mitologia nella R. Accademia delle Belle Arti*
 RINUCCINI MARCH. CAV. PIER FRANCESCO, *Consigliere di Stato e Finanze di S. A. I. e R. il GRANDUCA, e Maggiordomo Maggiore di S. A. I. e R. la GRANDUCHESSA di Toscana*
 SFERRA ANTONIO
 STACCHINI DURAZZO MARCH. GAETANO

Firenze, lì 21 Aprile 1842

IV. Zeitgenössische gedruckte Quellen (1836-1856)

1836: Sopra un progetto d'associazione pell'esecuzione di 28 statue in marmo rappresentanti illustri toscani da collocarsi nelle nicchie della fabbrica degli Uffizi in Firenze, riflessioni di *Filippo Moisè*, Florenz 1836.

1838: *Melchior Missirini*, Di ventotto statue in marmo consacrate ad altrettanti uomini illustri toscani, Florenz 1838.

1839: *Vincenzo Batelli*, Prospetto per servire di rendiconto a Vincenzo Batelli promotore dello scolpimento di 28 statue di uomini illustri toscani, Florenz 1839.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle logge degli Uffizi ad onore d'Illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 16, 20. April 1842, S. 62.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle logge degli Uffizi ad onore d'Illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 17, 27. April 1842, S. 66.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle logge degli Uffizi ad onore d'Illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 22, 1. Juni 1842, S. 85.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina, in: Giornale del Commercio, Nr. 23, 8. Juni 1842, S. 90.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina, in: Giornale del Commercio, Nr. 25, 22. Juni 1842, S. 98.

1842: *Numa Tanzini* (unterzeichnet mit Pseudonym *Antonio Maria Izunnia*), Quattro statue d'uomini illustri, in: Giornale del Commercio, Nr. 26, 29. Juni 1842, S. 103.

1842: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle logge degli Uffizi ad onore d'Illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 28, 13. Juli 1842, S. 110.

- 1843: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina per le statue d'illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 33, 16. August 1843, S. 129-130.
- 1843: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Granducato di Toscana, in: Gazzetta di Firenze, Nr. 113, 21. September 1843, S. 3.
- 1843: Una visione ossia Dante sotto gli Uffizi, Poema eroi-comico di *Gaetano Prunai* con note, dedicato agli amatori e cultori di scienze lettere ed arti, Poligrafia Fiesolana, 1843.
- 1844: *Atto Vannucci*, Agli Illustri Toscani di cui si inalzano le statue sotto le logge degli Uffizi, Iscrizioni latine di Giuseppe Silvestri, in: La Rivista, Nr. 3, 25. Juni 1844.
- 1845: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina sullo scolpimento delle statue d'illustri Toscani, in: Giornale del Commercio, Nr. 16, 16. April 1845, S. 63.
- 1845: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina sullo scolpimento delle statue d'illustri Toscani, in: Gazzetta di Firenze, Nr. 46, 17. April 1845, S. 3.
- 1845: *Stefano Gatteschi*, Il Portico delle Glorie Toscane, Trattenimento letterario che offrono agli amatori della Patria i giovani accademici risoluti nel Collegio delle Scuole Pie di Firenze, La sera del 9 Settembre 1845, Florenz 1845.
- 1845: *Pietro Selvatico*, Dell'arte moderna a Firenze, Mailand 1845.
- 1847: Statua di Macchiavelli, in: Il Mondo Illustrato, I, 1847, S. 8.
- 1848: Anonymer Autor (unterzeichnet "Uno scultore"), Donatello. Statua eretta sotto la loggia degli Uffizi dello scultore G. Torrini, in: La Patria, Nr. 6, 6. Juli 1848, S. 24.
- 1849: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Deputazione Fiorentina sullo scolpimento delle statue d'illustri Toscani, in: Monitore Toscano, Nr. 6, 8. Januar 1849, S. 4.
- 1851: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Toscana, in: Il Conservatore Costituzionale, Nr. 143, 21. Juni 1851.
- 1852: *Francesco Bonaimi*, Dell'arte secondo la mente di Lorenzo Bartolini. Discorso del prof. cav. Francesco Bonaimi detto nella solenne distribuzione dei premj nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze l'anno 1852, Florenz 1852.
- 1852: *Mario Mugnai*, Francesco Accursio e Paolo Mascagni, Statue in marmo del professore Odoardo Fantacchiotti e del signor Lodovico Caselli poste nella loggia degli Ufizi in Firenze, il dì 25 giugno 1852, in: La Speranza, Nr. 72, 12. August 1852, S. 286.
- 1852: *Mario Mugnai*, Andrea Cesalpino, Statua in gesso di Pio Fedi, in: La Speranza, Nr. 82, 16. September 1852, S. 326-327.
- 1853: *Giovanni Arcangeli* (unterzeichnet mit Pseudonym *Lorenzo Selva*), Monumenti e pubblici edifici, una rettificazione. Un errore ripetuto e scolpito in marmo sotto gli Ufizi in Firenze, in: Il Genio, Nr. 58, 23. August 1853, S. 230-231.
- 1854: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Del nome e della statua di Accorso, in: Monitore Toscano, Nr. 15, 19. Januar 1854, S. 4.
- 1854: Monumenti pubblici. Sopra la statua dell'Accursio, in: Il Genio, Nr. 104, 31. Januar 1854, S. 414-415.
- 1854: *Enrico Pollastrini*, Giovanni delle Bande Nere, Statua in gesso di Temistocle Guerrazzi, in: Bullettino delle Arti del Disegno e dei Mecenati di quelle in Italia, Nr. 6, 9. Februar 1854, S. 42-45.
- 1854: *Giovanni Benericetti-Talenti*, La Deputazione Fiorentina per lo scolpimento delle statue, in: Monitore Toscano, Nr. 302, 29. Dezember 1854, S. 4.

1855: *T. Giostrero*, Del Sant'Antonino, Statua in marmo del Prof. Giovanni Dupréz, in: Polimazia, Nr. 112, 9. Januar 1855, S. 442.

1855: S. Antonino Arcivescovo di Firenze, Statua in marmo del Prof. Duprez, in: Le Arti del Disegno, Nr. 2, 10. Januar 1855, S. 5.

1855: *C.S.*, Un errore di dimenticanza. Progetto di un monumento a Giorgio Vasari, in: Le Arti del Disegno, Nr. 4, 24. Januar 1855, S. 14-15.

1855: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Non errore nè dimenticanza, in: Le Arti del Disegno, Nr. 7, 14. Februar 1855, S. 25-26.

1855: *Giovanni Benericetti-Talenti*, Elenco d'Illustri Toscani, che non poterono esser compresi fra i 28 più meritevoli dell'onore di Statua, in: Le Arti del Disegno, Nr. 8, 21. Februar 1855. S. 29-30.

1855: *C.S.*, Non più errore di dimenticanza ma dovere di onorare la memoria di Giorgio Vasari, in: Le Arti del Disegno, Nr. 9, 28. Februar 1855, S. 34.

1855: *Costantino Cortopassi*, Sulla statua rappresentante Pier Antonio Micheli. Opera dello scultore Vincenzo Consani, in: L'Arte, Giornale letterario, artistico, teatrale, Nr. 53, 4. Juli 1855, S. 209.

1855: *Giovanni Benericetti-Talenti*, La Deputazione Fiorentina, in: Monitore Toscano, Nr. 303, 31. Dezember 1855, S. 3.

1856: *Giovanni Benericetti-Talenti*, L'inaugurazione delle XXVIII statue di illustri Toscani nel portico degli Uffizi, Ricordo agli amatori sinceri delle glorie nazionali, Florenz 1856.

ANMERKUNGEN

Mein besonderer Dank gilt David Finn, der mir seine im Herbst 1998, kurz vor Beginn der Restaurierungsarbeiten angefertigten Aufnahmen der Statuen zur Verfügung gestellt hat.

¹ Ein Verzeichnis der zeitgenössischen gedruckten Quellen zu den 28 Statuen findet sich in Anhang IV.

² Pausanias beschreibt das Kerameikos in Athen; vgl. *Pausanias*, Beschreibung von Griechenland, aus dem Griechischen übersetzt von J.H.C. Schubart, Stuttgart 1857, Buch 1, Kap. 3,1: "Der Platz Kerameikos hat seinen Namen von dem Heros Keramos, der auch für einen Sohn des Dionysos und der Ariadne ausgegeben wird."

³ *Bernardo Davanzati*, *Orazione in morte del Granduca Cosimo I*, in: *Scisma d'Inghilterra con altre operette, tratte dall'edizione fiorentina del 1638*, Padua 1727, S. 169.

⁴ *Filippo Moisè*, Di 28 statue in marmo rappresentanti illustri Toscani da collocarsi nelle nicchie della fabbrica degli Uffizi in Firenze, Florenz 1836, S. 7. Die These, Vasari habe sich in seinen Plänen zu den Uffizien am Forum Romanum inspiriert, wird in der Forschung seit Jahrzehnten diskutiert; vgl. *Georg Kauffmann*, Das Forum von Florenz, in: Studies in Renaissance and Baroque arts, presented to Anthony Blunt on his 60th birthday, London/New York 1967, S. 38; *Donald J.M. Fricelli*, The architecture of Giorgio Vasari's Uffizi, Florenz, Diss. 1984, The Ohio State University, Ann Arbor 1985, S. 67 f.

⁵ Vgl. *Nikolaus Pevsner*, A history of building types, London 1976, Kap. I: National monuments and monuments to genius, S. 11-26.

⁶ Die lateinische Inschrift lautet: DANTI · ALIGHERIO / TVSCI / HONORARIVM · TVMVLVM / A · MAIORIBVS TER · FRVSTRA · DECRETVM / ANNO · M · DCCC · XXIX / FELICITER · EXCITARVNT.

⁷ *Gazzetta di Firenze*, Nr. 101, 22. August 1818, S. 1.

⁸ Der erste Glockenturm stürzte 1512, von einem Blitzschlag getroffen, ein; vgl. *Pietro Ruschi*, I campanili di Santa Croce, in: Santa Croce nell'800, Ausstkat., Florenz 1986, S. 19-38.

⁹ *Monica Maffioli*, La facciata di Santa Croce, storia di un cantiere, in: Santa Croce nell'800 (Anm. 8), S. 41-78.

¹⁰ Raccoglitore di Milano, Dezember 1836, S. 801.

¹¹ Vgl. *Julius von Schlosser*, Vom modernen Denkmalkultus, in: Vorträge der Bibliothek Warburg, 1926-1927, Leipzig/Berlin 1930, S. 1-21. Über die Entwicklung des Denkmalkultes in Italien schreibt der Autor (S. 10): "Italien, das an prunkvollen Künstlergräbern wahrhaftig nicht arm ist, folgt nämlich verhältnismäßig spät

- dem Beispiel der nördlichen Nationen; fast alle seine Künstlerdenkmäler sind erst im Verlauf der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts entstanden. Die ältesten, die ich kenne, sind die Standbilder der beiden Dombaumeister Arnolfo di Cambio und Brunellesco, 1830 von Pampaloni"; vgl. Anm. 133.
- ¹² Vgl. *Pevsner* (Anm. 5), S. 11–26.
- ¹³ Vgl. Giornale del Centenario di Dante Allighieri, celebrato in Firenze nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865, Florenz 1864–1865, Nr. 6 (31. März 1864), S. 43; Nr. 47 (20. Mai 1865), S. 382; *Enrico Pazzi*, Ricordi d'arte, hrsg. von *Lucio Scardino*, Ferrara 1991, S. 92. Das Dante-Denkmal stand bis 1971 im Zentrum des Platzes.
- ¹⁴ Das Archivio Centrale di Firenze ging im ASF auf. Dort findet sich heute das Archiv der *Deputazione Fiorentina* (Acquisti & Doni 103–121).
- ¹⁵ *Baccio Baldini*, *Panegirico della Clemenza. Orazione fatta nell'Accademia Fiorentina in lode del Serenissimo Signor Cosimo Medici Gran Duca di Toscana, Gloriosa Memoria*, Florenz 1578, S. 28.
- ¹⁶ *Davanzati* (Anm. 3), S. 169.
- ¹⁷ Danti schuf für die Testata auch eine Sitzfigur von Cosimo I., die später durch das Standbild von Giambologna ersetzt wurde; vgl. *Borghini-Rosci*, S. 587 f.: "Di marmo ha scolpito [Giambologna] il Gran Duca Cosimo, che si dee porre agli Uffizi nuovi donde fu levato quello di Vincentio Danti Perugino." Eine Giovanni Antonio Dosio zugeschriebene Zeichnung im GDSU (Inv. 2128 A recto) zeigt die Fassade des Querbaus mit einer Sitzfigur; vgl. *Leon Satkowski*, Giorgio Vasari, architect and courtier, Princeton 1993, Abb. 77.
- ¹⁸ *Johanna Lessmann*, Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz, Bonn 1975, S. 215 f.
- ¹⁹ Vgl. *Luigi Biadi*, Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più raggardevoli edifizj sono andati soggetti, Florenz 1824, S. 200.
- ²⁰ *Sebastiano Sanleolino*, *Serenissimi Cosmi Medycis Primi Hettruriae Magniducis Actiones*, Florenz 1578, Liber II, fol. 62. Der Monolog des Florianus ist wieder abgedruckt von *Lessmann* (Anm. 18), Anm. 904.
- ²¹ Siehe Anhang II.
- ²² Die BNCF besitzt drei unveröffentlichte Briefe von der Hand Batellis, in denen dieser den Marchese Capponi um eine Liste mit den Namen der 28 berühmtesten Toskaner bittet (Raccolta Capponi, Cassetta I, Nr. 78, Briefe vom 10. April 1835, 24. April 1835 und 20. Oktober 1837). Die Antwortschreiben Capponis befinden sich im ASF, Acquisti & Doni (fortan abgekürzt: A. & D.) 103, Dokument Nr. 29 und 30. In diesen schreibt Capponi, er habe die Liste gemeinsam mit Niccolini entworfen.
- ²³ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 22: *Decima Terza Rata della socrizione volontaria per lo scolpimento di 28 statue d'Illustri Toscani* (1. Juni 1838).
- ²⁴ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 1: Handschriftlicher Bericht von Batelli, Punkt Nr. 3.
- ²⁵ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 345: Brief von Massimina Fantastici Rosellini an die *Deputazione Fiorentina* vom 20. Februar 1838; vgl. *Gazzetta di Firenze*, Nr. 79, 3. Juli 1838.
- ²⁶ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 307: Bericht der *Società di dilettanti filo-dramatici* vom 5. September 1838.
- ²⁷ *Piero Barbèra*, Ricordi biografici di Vincenzo Batelli, Florenz 1872, S. 10.
- ²⁸ *Giulio Ferrario*, Il costume antico e moderno e storia del governo, della milizia, della religione, delle arti, scienze ed usanze di tutti i popoli antichi e moderni..., Mailand 1815–1834.
- ²⁹ *Marino Berengo*, Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione, Turin 1980, S. 281.
- ³⁰ *Lorenzo Collini*, Ristampa dell'opera intitolata: Costume antico e moderno [...], Firenze per Vincenzo Batelli, in: *Antologia*, X, n° 28, April 1823, S. 159–164. Der Skandal drang bis nach Frankreich. Die Pariser "Revue encyclopédique" rügte 1823 in einer Abhandlung über das Urheberrecht, die in Italien herrschende "coutume barbare", die Batelli schamlos ausgenutzt habe, um sich an fremdem Eigentum zu bereichern. Vgl. *Francesco Salvi*, Question de propriété littéraire, in: *Revue Encyclopédique*, XIX, 1823, S. 484 f.
- ³¹ Batelli versuchte sich zu rechtfertigen, indem er die eigenständige Leistung seiner Ausgabe des "Costume" betonte. Er habe eine ganze Mannschaft toskanischer Gelehrter anstellen müssen, die tausende von Fehlern ausgemerzt und das Werk dadurch erst lesbar gemacht hätten. Die offizielle Verteidigung Batellis übernahm *Benedetto Perugini*, in seiner Schrift "Osservazione sulla seconda edizione dell'opera intitolata storia del governo ... del Giulio Ferrario" (Florenz 1823).
- ³² *Niccolò Tommaseo*, Vincenzio Batelli, Stampatore editore, Estratto dal Periodico 'La Scuola', I, Fascicolo XII, s.d., S. 1 f.: Tommaseo bedauert in diesem Aufsatz seine Mitarbeit an dem Raubdruck, die er mit seiner damaligen jugendlichen Naivität entschuldigt; vgl. *Raffaele Ciampini*, Gian Pietro Vieusseux. I suoi viaggi, i suoi giornali, i suoi amici, Turin 1953, S. 84.
- ³³ Vgl. *Michael Lingohr*, Der Florentiner Palastbau der Hochrenaissance. Der Palazzo Bartolini Salimbeni in seinem historischen und architekturgeschichtlichen Kontext, Worms 1997, Abb. 2.
- ³⁴ Zur Statue des Winters siehe: *Filippo Moisé*, L'Inverno di Niccolò Bazzanti di Firenze, in: *L'Ape Italiana delle Belle Arti*, 1835–1839, IV (1838), S. 55, Taf. XXXIII.
- ³⁵ *Giuseppe François* (Nuova guida della città di Firenze, Florenz 1850, S. 236) schreibt die Statue des Sommers irrtümlicherweise Francesco Orzalesi zu. Nachfolgende Stadtführer wiederholen den Fehler. In einem Brief

- an die *Deputazione Fiorentina* vom 30. September 1844 (ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 22) schreibt Costa, daß er gerade die im Auftrag Batellis geschaffene Statue des Sommers auf der Herbstausstellung der Accademia delle Belle Arti gezeigt habe.
- ³⁶ Luigi Biagi (L'Accademia di Belle Arti di Firenze, Florenz 1941, S. 48) erwähnt Giovanni Insom als "scultore trentino", der dem jungen Bartolini im Atelier Pisani mit Rat und Tat zur Seite stand.
- ³⁷ Der Stich findet sich in: Vincenzo Batelli, Progetto di Vincenzo Batelli per la fondazione di una società anonima libraria tipografica editrice nel centro dell'Italia e segnatamente in Firenze, Florenz s.d. (1849), S. 34–36.
- ³⁸ Uhrtürme mit Glocken finden sich in Venedig (Markusplatz) und Brescia (Piazza della Loggia), wo sie ausschließlich an öffentlichen Gebäuden erscheinen.
- ³⁹ Ginori Lisci, Palazzi, I, S. 87, Anm. 3.
- ⁴⁰ Federigo Fantozzi, Nuova guida ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze, Florenz 1856, S. 371. An die verlorenen Dichterporträts erinnert heute nur noch das Deckenfresko des Vorraums, das vier Putten mit Lorbeerkränzen darstellt, die sie den Büsten einst über die Häupter zu halten schienen. Eine alte Aufnahme zeigt eine der Büsten in der zweiten Nische der rechten Wand; vgl. Giovanni Fanelli, Firenze. Architettura e città, Florenz 1973, S. 173, Abb. 861.
- ⁴¹ Eine Beschreibung des Gipsmodells der verlorenen Statue liefert der nach dem Tode Santarellis erstellte Verkaufskatalog seiner Sammlung: Catalogo delle opere statuarie in marmo di Carrara eseguite dal defunto Prof. Commend. Emilio Santarelli, in vendita all'amichevole per conto della vedova erede, Florenz 1887, S. 17: *Gessi originali*, Nr. 29.
- ⁴² Nuova guida di Pisa e de' suoi contorni, Pisa 1845, S. 211. Francesco Domenico Guerrazzi, Sulla statua di Galileo, eseguita da Emilio Demi, lettera al prof. Giuseppe Frascheri direttore della pubblica scuola di pittura di Genova, in: Orazioni funebri di illustri italiani dettate da F.D. Guerrazzi, Florenz 1854, S. 203–208.
- ⁴³ Batelli (Anm. 37), S. 34–36.
- ⁴⁴ ASF, A. & D. 104, Nr. 1, fol. 1 r: *Supplica al R. Trono per il necessario beneplacito dell'esecuzione del progetto*. Mit der Statue der Flora meint Batelli die Allegorie des Frühlings von Nencini.
- ⁴⁵ Fantozzi (Anm. 40), S. 371.
- ⁴⁶ Barbèra (Anm. 27), S. 13.
- ⁴⁷ BNCF, Carteggio di Niccolò Tommaseo, Cassetta 53, Nr. 86, fol. 8 r.
- ⁴⁸ Die Bitschrift von Batelli findet sich in ASF, A. & D. 104, Nr. 1 (vgl. Anm. 44).
- ⁴⁹ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 17: Vincenzo Batelli. Ai soscrittori per le 28 statue, 2. Januar 1837.
- ⁵⁰ Niccolò Bettoni, Fasti padovani. Galleria di Padovani illustri, Padua 1818.
- ⁵¹ Vgl. Niccolò Bettoni e il suo tempo, Ausstkat., Brescia 1979, S. 27.
- ⁵² Bereits 1815 schuf Bettoni in Padua eine Porträt-Stichserie mit den Viten von hundert berühmten Männern: Vite e ritratti di cento uomini illustri.
- ⁵³ Collezione dei progetti d'architettura premiati nei grandi concorsi triennali dall'I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze, hrsg. von Leopoldo Pasqui/Camillo Lapi/Pietro Passeri, mit Stichen von Angelo Cappiardi, Florenz 1828, Progetto Quarto, Taf. XVII–XXII.
- ⁵⁴ Mauro Cozzi/Franco Nuti/Luigi Zangheri, Edilizia in Toscana. Dal Granducato allo Stato unitario, hrsg. von Mauro Cozzi, Florenz 1992, S. 77.
- ⁵⁵ Ein vergleichbares Projekt entwarf 1795 in Frankreich Jean-Nicolas-Louis Durand für den sogenannten Temple Décadaire; vgl. Emil Kaufmann, L'architettura dell'Illuminismo, Turin 1966, S. 259, Abb. 221.
- ⁵⁶ ASF, Censura 18, Registro di Censura, Anno 1832, Nr. 9504: *Panteon delle Nazioni*.
- ⁵⁷ Ebenda. Der Vergleich der Uffizien mit der Stoa Poikile ist so alt wie das Gebäude selbst; vgl. Davanzati (Anm. 3), S. 169.
- ⁵⁸ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 17; vgl. Anm. 49.
- ⁵⁹ Vgl. Carlo Dionisotti, Biografia e iconografia, in: Storia d'Italia, Annali 4: Intellettuali e potere, hrsg. von Corrado Vivanti, Turin 1981, S. 428 mit Abb.
- ⁶⁰ Vgl. Marino Parenti, Ottocento, questo sconosciuto, Florenz 1954, S. 177.
- ⁶¹ Graham Pollard, Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art, London 1967, S. 63, Nr. 341.
- ⁶² Als Personifikation der Justitia gedeutet von Igino B. Supino, Il Medagliere Mediceo nel R. Museo Nazionale di Firenze, Florenz 1899, S. 150, Nr. 448. Lessmann ([Anm. 18], S. 51) bezeichnet die Figur als Aequitas. Als Justitia-Abundantia wird sie gedeutet von Karla Langedijk in: Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento, Palazzo Vecchio: committenza e collezionismo medicei, Ausstkat., Florenz 1980, S. 188, Nr. 355.3. Anläßlich der Grundsteinlegung der Uffizien fertigte Poggini 300 Exemplare dieser Medaille an; vgl. Frey, Nachlaß, I, S. 627 f. Da die Uffizien dem Gemeinwohl der Stadt dienen sollten, ließ Cosimo die Worte PUBLICAE COMMODITATI auf die Medaille setzen.
- ⁶³ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 321: Breve cenno sulla fabbrica del loggiato detto degli Uffizj; Batelli

- paraphrasiert Melchior Missirini, der in seinem Auftrag einen Abriß über die Geschichte der Uffizien verfaßte, in dem es heißt: "Così in questa bella mole Pallade primo pose il tempio della Giustizia." Das unpublizierte Manuskript von Missirini befindet sich im ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 324.
- ⁶⁴ *Maria Monica Donato*, Gli eroi romani tra storia ed "exemplum". I primi cicli umanistici di Uomini Famosi, in: Memoria dell'antico nell'arte italiana, hrsg. von Salvatore Settis, Turin 1984-1986, II, S. 125 ff.
- ⁶⁵ *Cino Rinuccini*, Risponsiva alla Invettiva di Messer Antonio Lusco..., hrsg. von Domenico Moreni, Florenz 1826, S. 246.
- ⁶⁶ Die Pläne für die Dichtergräber wurden nie verwirklicht. Der Grund hierfür liegt vermutlich am Scheitern der Bemühungen, die Gebeine Dantes und Petrarcas nach Florenz zu überführen. Ohne diese 'Reliquien' sah man sich offenbar außerstande, die Gräber zu errichten. Vgl. hierzu die Studie von Elisabeth Oy-Marra, Florentiner Ehrengräber der Frühhrenaissance, Berlin 1994, S. 14.
- ⁶⁷ Buggiano fertigte das Bildnis von Brunelleschi nach der im Dom-Museum erhaltenen Totenmaske an; vgl. Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze, hrsg. von Luisa Becherucci/Giulia Brunetti, Mailand 1969-1970, II, S. 214, Nr. 2, Taf. I.
- ⁶⁸ *Vasari-Milanesi*, I, S. 409. Ein Stich und die Inschrift des Grabmals finden sich in: Monumenti sepolcrali della Toscana, disegnati da Vincenzo Gozzini, incisi da Giovan Paolo Lasinio, sotto la direzione dei Signori Cav. Pietro Benvenuti/Luigi De Cambray Digny, Florenz 1819, S. 45, Taf. XXI. Lorenzo il Magnifico lag daran, die Tradition der republikanischen Ehrendenkäbler im Dom bruchlos fortfzuführen. Die von Poliziano verfaßte Inschrift unter dem Bildnis Giottos röhmt den Verstorbenen als Erbauer des Campanile und als denjenigen, der die einst erloschene Malerei zu neuem Leben erweckte. Diese Worte machen deutlich, wie sehr die Errungenschaften der bildenden Künstler schon Ende des 15. Jahrhunderts für das Selbstbewußtsein der Stadt geltend gemacht wurden. Wie wichtig das seit der Renaissance verfochtene Pramat der Stadt in den bildenden Künsten im Risorgimento für die nationale Identität wird, zeigt die Tatsache, daß die Kommission zur Auswahl der 28 Toskaner über ein Viertel der Nischen für die toskanischen Maler, Bildhauer und Architekten reservierte.
- ⁶⁹ *Jacob Burckhardt*, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, hrsg. von Walther Rehm, Stuttgart 1960, S. 176.
- ⁷⁰ Zum Bedeutungswandel des Begriffs 'Pantheon' seit dem 17. Jahrhundert vgl. Régine Bonnefoit, "Florentinis ingenii nil ardui est". Der Kult des Florentiner Genies. Von der Restauration bis zur Hauptstadt des neuen Königreichs Italien (1865-1870), in: Florenz-Rom: Zwischen Kontinuität und Konkurrenz, Akten des am 10./11. April 1997 am KIF veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums, hrsg. von Henry Keazor, Münster 1998, S. 211.
- ⁷¹ Mit Ausnahme des Vergil-Denkmales wurde die Anlage nie fertig, und was von ihr bestand, ließ die österreichische Regierung 1815 entfernen, um Platz für militärische Übungen zu schaffen. Eine ausführliche Beschreibung des zerstörten Vergil-Denkmales gibt *Vasco Restori*, Mantova e dintorni. Notizie storico-topografiche, Mantua 1915, S. 142 f. Vgl. auch *Leopold Ettlinger*, Denkmal und Romantik, Bemerkungen zu Leo von Klenzes Walhalla, in: Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965, hrsg. von Gert von der Osten/Georg Kauffmann, Berlin 1965, S. 67.
- ⁷² *Cesare Staurenghi*, L'Ospedale Maggiore di Milano e i suoi antichi sepolcri, hrsg. von Antonietta Carminati de Brambilla, Mailand 1916, S. 337 ff.
- ⁷³ Bürokratische Schwierigkeiten mit der Zentralregierung in Paris verzögerten den Bau, der erst unter der Regierung von Leopold II. in stark vereinfachter Form fertig wurde. Vgl. Francesco Gurneri, Prima nota per l'architettura neoclassica nel territorio pistoiese, in: Antichità viva, XIII, 5, 1974, S. 47. Francesco Tolomei, Delle fabbriche incominciate alla memoria degli uomini illustri pistoiesi nella piazza di S. Francesco di Pistoia, Pisa 1816, S. XVI f.; Giuseppe Tigri, Pistoia e il suo territorio, Pistoia 1854, S. 265.
- ⁷⁴ *Maria Cecilia Mazzi*, Eroi classici, fabbriche romantiche e feste popolari nel Giardino Puccini a Pistoia, in: Ricerche di storia dell'arte, 15, 1981, S. 46.
- ⁷⁵ *Laura Dominici/Daniele Negri*, Scornio, un giardino delle memorie, in: Il Tremisse Pistoiese, XV, 1, 1990, S. 52-56.
- ⁷⁶ *Pietro Conrucci*, Introduzione, in: Monumenti del Giardino Puccini, Pistoia 1845, S. 17.
- ⁷⁷ *Stefano Fioretti*, Il Pantheon agli uomini illustri, in: Monumenti (Anm. 76), S. 35.
- ⁷⁸ *Leandro Maria Bartoli/Gabriella Contorni*, Gli Orti Oricellari a Firenze. Un giardino, una città, Florenz 1991, S. 5 ff.; *Luigi Passerini*, Degli Orti Oricellarj, in: Curiosità storico-artistiche fiorentine, Florenz 1866, S. 57-87.
- ⁷⁹ *Bartoli/Contorni* (Anm. 78), S. 63, Abb. 35, 36. *Giovanni Caselli*, Il Pantheon negli Orti Oricellari, in: La primavera del 1844, strenna a benefizio degli asili infantili di Firenze, hrsg. v. G. Pagni, Florenz 1844, S. 13.
- ⁸⁰ Gazzetta di Firenze, Nr. 101, 22. August 1818, S. 1.
- ⁸¹ Monumenti Sepolcrali della Toscana (Anm. 68), s.p.
- ⁸² *Valentino Martinelli/Carlo Pietrangeli*, La Protomoteca Capitolina, (Cataloghi dei Musei Comunali di Roma) Rom 1955, S. 9.

- ⁸³ Rossella Magrì/Luigia Zoli, Protomoteca Capitolina: una nuova sistemazione, in: *Boll. dei Musei comunali di Roma*, V, 1991, S. 19-37.
- ⁸⁴ Stendhal, *Voyages en Italie*, Paris 1973, S. 1340, Anm. 7.
- ⁸⁵ Leon Battista Alberti, *L'Architettura, tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, Venedig 1565 (Nachdruck: Sala Bolognese 1985), lib. VIII, cap. II: *De varij modi de sepolcri, e del seppellire*.
- ⁸⁶ Isabella Albrizzi, *Opere di scultura e di plastica di Antonio Canova*, Florenz 1809, S. 69. Während das Pariser Pantheon von einem Tag auf den anderen als solches proklamiert wurde, wuchs Santa Croce erst im Laufe der Jahrhunderte in diese Bedeutung. Vgl. hierzu Arjan De Koomen, *L'Età dei Lumi e il Sublime. I monumenti a Niccolò Machiavelli e Vittorio Alfieri*, in: *Il Pantheon di Santa Croce a Firenze*, hrsg. von Luciano Berti, Florenz 1993, S. 219. Franco Cardini, Il linguaggio simbolico di un Pantheon cristiano, in: *Santa Croce nel solco della storia*, hrsg. von Massimiliano G. Rosito, Florenz 1996, S. 313-318. Eine ähnliche Entwicklung von einer traditionellen Grabstätte großer Persönlichkeiten zum Nationalheiligtum durchlief in London die Westminster Abtei. Es verwundert daher nicht, daß George Byron nach einem Besuch in Santa Croce schrieb: "The tombs of Machiavelli, Michel Angelo, Galileo Galilei and Alfieri, make it the Westminster Abbey of Italy." (The works of Lord Byron, a new, revised and enlarged edition. Letters and journals, hrsg. von Rowland E. Prothero, London 1898-1901, IV, S. 113.)
- ⁸⁷ Zitiert nach Lionello Sozzi, *I sepolcri e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato*, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLIV, 448, 1967, S. 587.
- ⁸⁸ Filippo Moisè bezeichnet Santa Croce als 'Panteon Italiano' in: *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Florenz 1845, S. 196.
- ⁸⁹ Melchior Missirini (Di ventotto statue in marmo consacrate ad altrettanti uomini illustri toscani, Florenz 1838, S. 5) insistiert in seinem Manifest zur Errichtung der 28 Statuen im Hof der Uffizien auf die Vorherrschaft der Toskana in allen Künsten und Wissenschaften.
- ⁹⁰ Stefano Gatteschi, Il Portico delle Glorie Toscane. Trattenimento letterario che offrono agli amatori della patria i giovani accademici risoluti nel Collegio delle Scuole Pie di Firenze, la sera del 9 settembre 1845, Florenz 1845, S. 15.
- ⁹¹ Giorgio Cucentrentoli, Gli ultimi Granduchi di Toscana, Florenz 1975, S. 98; die Familie Nelli erbte die Handschriften Galileis von dessen Schüler Vincenzo Viviani; vgl. Frank Büttner, Die ältesten Monuments für Galileo Galilei in Florenz, in: *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, (Ital. Forsch., 3. F. IX) München 1976, S. 109.
- ⁹² Vincenzo Antinori, Guida per la Tribuna di Galileo, Florenz (1843), 2. Aufl. 1908, S. 5 f.; Alessandro Gambuti, *La Tribuna di Galileo*, Florenz 1990, S. 7.
- ⁹³ In der Wand der Exedra sind zwei Nischen eingelassen, in denen die persönlichen Instrumente Galileis aufbewahrt und gleich kostbaren Reliquien verehrt wurden. Vgl. Giovanni Rosini, Descrizione della Tribuna inalzata da Sua Altezza Imp. e Reale Il Granduca Leopoldo II. di Toscana alla memoria del Galileo, Florenz 1841, S. 3: Der Autor bezeichnet die Instrumente Galileis als "venerande relique".
- ⁹⁴ Die beteiligten Künstler waren Nicola Cianfanelli, Giuseppe Bezzuoli, Luigi Sabatelli und Gaspero Martinelli.
- ⁹⁵ Daniele Pescarmona, Il contributo del bolognese Pelagio Palagi al rinnovamento delle sculture di palazzo Brera, in: *Il Carrobbio. Rivista di studi culturali*, XVIII, 1992, S. 260-271.
- ⁹⁶ Alessia Bonannini, Il Pantheon Veneto di Palazzo Ducale, in: *Archivio Veneto*, CXLV, 1995, S. 99-137; Fabrizio Magani, Il "Pantheon Veneto", mit Einleitung von Giuseppe Pavanello, Venedig 1997.
- ⁹⁷ Aus Furcht vor einem Volksaufstand dankte Leopold II. ab und verließ am 27. April 1859 für immer Florenz. In einer Volksabstimmung am 15. März 1860 entschloß sich die Toskana für den Anschluß an die piemontesische Regierung. Vgl. hierzu: Paolo Bellucci, *I Lorena in Toscana. Gli uomini e le opere*, Florenz 1984, S. 15.
- ⁹⁸ Osanna Fantozzi Micali, La città desiderata. Firenze come avrebbe potuto essere: progetti dall'Ottocento alla seconda guerra mondiale, Florenz 1992, S. 44.
- ⁹⁹ Vgl. Artikel von Marco Treves, in: *La Nazione*, Nr. 360, 25. Dezember 1860, S. 1.
- ¹⁰⁰ Derselbe, Ancora sul Pantheon Italiano, in: *La Nazione*, Nr. 20, 20. Januar 1861.
- ¹⁰¹ Carlo Milanesi, Quale autorità storica abbia il detto di Michelangiolo intorno al continuare la loggia dell'Orcagna, in: *Archivio Storico Italiano*, N.S., XIII, 1861, S. 171-173. Bocchi-Cinelli, S. 71. Gustave Clausse (*Les San Gallo, architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs. XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1900-1902, III, S. 261) brachte eine Zeichnung von Francesco da San Gallo, die einen Portikus mit Nischen und Statuen darstellt, hypothetisch mit dem apokryphen Vorschlag Michelangelos in Zusammenhang. Andrew Morrogh (Disegni di architetti fiorentini 1540-1640, Ausstkat., hrsg. von derselbe, Florenz GDSU 1985, S. 20 f.) übernahm diese These und erklärte die Zeichnung zum Beweis für die Richtigkeit der Überlieferung Cinellis.
- ¹⁰² ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 6: *Progetto di Regolamento da osservarsi per il modo di esecuzione delle 28 statue...*, s.d. (1836).
- ¹⁰³ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 8: *Deputazione dirigente l'impresa dello scolpimento [...], Metodo di*

- assegnazione agli scultori. Grazzini erhielt den Auftrag für die Statue von *Lorenzo il Magnifico* erst nachdem er im Frühjahr 1838 Batelli ein Gutachten der Professoren Pietro Benvenuti, Gaspero Martinelli und Nicola Moritz ausgehändigt hatte (ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 142).
- ¹⁰⁴ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 6, Artikel 11-12.
- ¹⁰⁵ ASF, A. & D. 104, Nr. 6, fol. 4 v.
- ¹⁰⁶ Biographische Angaben über den nur wenig bekannten Bildhauer Enrico Mirandoli finden sich im ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 163-166, 168, 170. Dokument Nr. 170 ist eine Zeichnung mit seinem Entwurf für die Statue des Amerigo Vespucci. Der Bartolini-Schüler Mirandoli führte in seiner Heimatstadt Livorno viele Statuen für englische Auftraggeber (z.B. Robertson, Neirberg) aus. Sein bekanntestes Werk ist die Gruppe mit *Leda und dem Schwan* im Palazzo de Larderel in Livorno; vgl. *Lucia Frattarelli Fischer/Maria Teresa Lazzarini*, Palazzo de Larderel a Livorno, Mailand 1992, S. 163 mit Abb.
- ¹⁰⁷ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 22.
- ¹⁰⁸ Costoli tauschte 1842 das Thema *Machiavelli* gegen *Galilei*, nachdem er bereits im Vorjahr für die Tribuna di Galileo eine monumentale Statue von *Galilei* vollendet hatte (vgl. o. Anm. 92). Demi schuf anstelle des *Cesalpino* die Statue des *Dante*; *Marsilio Ficino* wurde von der Liste der *Illustri* gestrichen; Mirandoli und Insom wurden von der 1841 gebildeten *Deputazione Fiorentina* wegen mangelnder Qualifikation ausgeschlossen; Guerrazzi schuf anstelle des *Guicciardini* die Statue des *Giovanni delle Bande Nere*.
- ¹⁰⁹ Demi hatte kurz zuvor eine Sitzfigur Dantes für die 1816 gegründete Accademia Labronica in Livorno geschaffen; vgl. *Guglielmo Enrico Saltini*, Le Arti Belle in Toscana, Florenz 1862, S. 33.
- ¹¹⁰ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 120: Brief von Demi an Batelli vom 6. November 1836.
- ¹¹¹ Gazzetta di Firenze, Nr. 53, 4. Mai 1837, S. 4 und Nr. 54, 6. Mai 1837, S. 4.
- ¹¹² Elogio di Donatello scultore, composto da *Andrea Francioni* e letto da esso nel giorno della solenne distribuzione dei premi maggiori nella I. e R. Accademia delle Belle Arti in Firenze l'Anno 1837, Florenz 1837, S. 11.
- ¹¹³ Moïsè (Anm. 4), S. 6.
- ¹¹⁴ Missirini (Anm. 89), S. 5.
- ¹¹⁵ Ebenda, S. 12-17.
- ¹¹⁶ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 311: *Rendiconto del prodotto della soscrizione volontaria per lo scolpimento di 28 statue di illustri toscani sino alla 20.^a rata...*, Florenz, Vincenzo Batelli, 1839.
- ¹¹⁷ Batelli publizierte 1839 eine detaillierte Tabelle mit den Namen der Subskribenten, den von ihnen eingezahlten Spenden und den Gründen für unterlassene Zahlungen: *Prospetto per servire di rendiconto a Vincenzo Batelli promotore dello scolpimento di 28 statue di uomini illustri toscani*, Florenz 1839, S. 1-28.
- ¹¹⁸ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 17; vgl. Anm. 49.
- ¹¹⁹ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 28: Brief von Andrea Corsini an Batelli vom 10. Januar 1836: Corsini kündigt den Rücktritt von seinem Amt an und erklärt die Deputation für aufgelöst. Gino Capponi konnte wegen Krankheit sein Amt nicht weiterführen.
- ¹²⁰ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 354: Brief von Sferra, Giacomelli und Bossini an Batelli vom 6. März 1841.
- ¹²¹ Gatteschi (Anm. 90), S. 13, Anm. a.
- ¹²² BNCF, Carteggio Niccolò Tommaseo, Cassetta 53, Nr. 86, fol. 10.
- ¹²³ Batelli (Anm. 37), S. 34-36.
- ¹²⁴ Die Legende unter dem Stich lautet: "STABILE / Di Proprietà di Vincenzo Batelli situato in Firenze in via S. Egidio attualmente affittato ad una società Tipografica sotto la ditta V. Batelli e Compagni".
- ¹²⁵ Tommaseo (Anm. 32), S. 5.
- ¹²⁶ ASF, A. & D. 104, fol. 16-17, Nr. 1: *Atto della prima adunanza della Deputazione Fiorentina*.
- ¹²⁷ Die vollständige Liste aller Mitglieder der Deputation findet sich im Anhang III: *Programm der Deputatione Fiorentina vom 21. April 1842*.
- ¹²⁸ Siehe Anhang III.
- ¹²⁹ Benericetti-Talenti, Cenno storico, in: L'inaugurazione delle XXVIII statue di illustri toscani nel portico degli Uffizzi, Florenz 1856, S. 6.
- ¹³⁰ ASF, A. & D. 115, Ins. 3: *Rapporto della commissione incaricata della definitiva sistemazione dei soggetti*, 3. Mai 1843, veröffentlicht in: Giornale del commercio, Nr. 33, 16. August 1843, S. 129 f.
- ¹³¹ BNCF, Raccolta Capponi, Cassetta I, Nr. 78.
- ¹³² ASF, A. & D. 115, Ins. 3: *Rapporto* (Anm. 130).
- ¹³³ Melchior Missirini, Delle statue di Arnolfo di Lapo e di Filippo di Ser Brunellesco eseguite da Luigi Pampaloni, 2. Aufl., Florenz 1833. Als die Sitzfigur des *Giovanni delle Bande Nere* von Bandinelli 1850 aus der Sala Grande des Palazzo Vecchio auf den Platz vor San Lorenzo gebracht wurde, forderte Giovanni Masselli konsequenterweise, diesen aus dem Programm der Uffizien zu nehmen und ihn durch den im 16. Jahrhundert in Lucca aktiven Politiker Bernardino Antelminelli zu ersetzen (ASF, A. & D. 105, Nr. 109, fol. 136 r: *Adunanza di consiglio*, 10. August 1852). Die *Deputazione Fiorentina* lehnte den Vorschlag aufgrund der außerordentlichen Verdienste von Giovanni delle Bande Nere um die Verteidigung seines Vaterlandes ab.

- Enrico Pollastrini, Professor für Zeichnung an der Accademia delle Belle Arti, rühmte später den Mediceer für seine "gloriose gesta, le vittorie ch' ei riportò e tutte le militari fazioni da lui condotte con mirabile valore, non che la rara prudenza ed il sapere che spiegò nel ripristinare la italiana milizia, la quale ai suoi giorni non conservava più nulla dell'antico splendore". Vgl. *Enrico Pollastrini*, Giovanni delle Bande Nere, statua in gesso di Temistocle Guerrazzi, in: Bull. delle arti del disegno e dei mecenati di quelle in Italia, Nr. 6, 9. Februar 1854, S. 42.
- ¹³⁴ Der Vorschlag, Nicola Pisano unter die 28 Statuen aufzunehmen, kam von Fruttuoso Becchi, dem Sekretär der Accademia della Crusca; vgl. ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 47.
- ¹³⁵ ASF, A. & D. 115, Ins. 3: *Soggetti proposti da vari membri della commissione in sostituzione ad alcuni descritti nella nota di sopra*.
- ¹³⁶ Der Wunsch sollte erst 1960 unter Papst Johannes XXIII. in Erfüllung gehen. Vgl. *A. d'Addario* in: Diz. Biogr. Ital., III, s.v., S. 528.
- ¹³⁷ *Benericetti-Talenti* (Anm. 129), S. 7. Im Kloster San Marco verfaßte Antonino bedeutende moral-theologische und chronistische Werke wie die *Summa* und die *Cronache*. 1442 gründete er die Bruderschaft der Buonomini di San Martino, die es sich zur Aufgabe machte, den Armen und Kranken beizustehen. Aufgrund seiner persönlichen Frömmigkeit und seines reformerischen Engagements wurde er im Jahre 1446 von Papst Eugen IV. zum Erzbischof von Florenz ernannt. Bei der Ausübung dieses Amtes bewahrte er seinen asketischen Lebenswandel und war um kompromißlose Gerechtigkeit bemüht, die ihn auch vor Maßnahmen gegen die von Cosimo de' Medici kontrollierte Signoria nicht zurückschrecken ließ. Vgl. Klaus Pietschmann, Ablauf und Dimensionen der Heiligsprechung des Antoninus von Florenz (1523), Kanonisationspraxis im politischen und religiösen Umbruch, in: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken, LXXVIII, 1998, S. 390.
- ¹³⁸ *Benericetti-Talenti* (Anm. 129), S. 7: "[Donatello] stabilì il carattere proprio della Scultura toscana, fondato sull'imitazione della natura, non sugli artefatti modelli."
- ¹³⁹ Ebenda, S. 6, Anm. 1.
- ¹⁴⁰ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 16: Brief von Pozzi an Benericetti-Talenti vom 8. Juli 1843.
- ¹⁴¹ ASF, A. & D. 104, Nr. 113, fol. 128-130: *Rapporto del Consiglio di Amministrazione ai Deputati sui modelli ... esposti all'Accademia nel Settembre 1844*.
- ¹⁴² Zur Zusammensetzung der *Deputazione Fiorentina* und den Funktionen ihrer Mitglieder vgl. Anhang III.
- ¹⁴³ *Benericetti-Talenti* (Anm. 129), S. 6, Anm. 1.
- ¹⁴⁴ ASF, A. & D. 116, Ins. 1: *Scultori postulanti una commissione, che non potè esser loro conferita*, Brief von Marconi an Benericetti-Talenti vom 9. Juli 1843.
- ¹⁴⁵ ASF, A. & D. 116, Ins. 1: Brief von Marconi an Benericetti-Talenti vom 17. Juli 1843.
- ¹⁴⁶ ASF, A. & D. 116, Ins. 1: *Osservazioni del Maestro Cav.^e Lorenzo Bartolini*.
- ¹⁴⁷ *Biagi* (Anm. 36), S. 3.
- ¹⁴⁸ Biografia universale antica e moderna, Venedig 1822-1831, XLIV, S. 286; *Vasari-Milanesi*, I, S. 309. ASF, A. & D. 114, Nr. 117: Brief von Benericetti-Talenti an Marconi vom 22. Juli 1843.
- ¹⁴⁹ ASF, A. & D. 116, Ins. 1: Brief von Marconi an Benericetti-Talenti vom 24. Juli 1843.
- ¹⁵⁰ ASF, A. & D. 114, Nr. 119: Brief von Benericetti-Talenti an Marconi vom 2. August 1843.
- ¹⁵¹ ASF, A. & D. 114, Nr. 150: Brief von Benericetti-Talenti an Marconi vom 12. Januar 1844.
- ¹⁵² ASF, A. & D. 104, Nr. 67, fol. 97 v: *Adunanza dei Deputati*, 24. Januar 1844.
- ¹⁵³ Höchstwahrscheinlich ist das Porträt Cellinis gemeint, das in Vasaris Fresko der Sala Cosimo I. im Palazzo Vecchio hinter der linken Schulter des Großherzogs erscheint. Dieses zeigt Cosimo I. im Kreise seiner Künstler.
- ¹⁵⁴ ASF, A. & D. 114, Nr. 156: Brief von Benericetti-Talenti an Cambi vom 6. Februar 1844.
- ¹⁵⁵ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 162: Empfehlungsschreiben von Bartolini an Batelli vom 16. November 1834. Zum Verhältnis zwischen Insom und Bartolini vgl. *Biagi* (Anm. 36), S. 48.
- ¹⁵⁶ ASF, A. & D. 116, Ins. 1: Brief von Insom an Ginori, 7. Dezember 1842.
- ¹⁵⁷ Gazzetta di Firenze, Nr. 12, 19. September 1843, S. 4.
- ¹⁵⁸ Vgl. *Benvenuto Cellini, La vita*, hrsg. von Lorenzo Belletto, Parma 1996, S. 669.
- ¹⁵⁹ Eine Beschreibung der Gruppe findet sich im Giornale del commercio delle arti, manifatture, varietà ed avvisi, Nr. 38, 20. September 1843, S. 150: "la statua del Cellini ai cui piedi si trova in una figura seduta simboleggiata l'Invidia".
- ¹⁶⁰ ASF, A. & D. 104, Nr. 34, fol. 64 v: *Adunanza dei Deputati*, 24. April 1843.
- ¹⁶¹ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 18: Brief von Guerrazzi an Benericetti-Talenti vom 29. März 1846.
- ¹⁶² ASF, A. & D. 105, Nr. 15: *Adunanza generale e del consiglio amministrativo*, 3. April 1846, fol. 11 v. Zum Monument von Marochetti vgl. Luigi C. Bollea, Il monumento di Emanuele Filiberto del Marochetti e la R. Accademia Albertina delle Belle Arti, Turin 1933.
- ¹⁶³ ASF, A. & D. 114, Nr. 554: Brief von Benericetti-Talenti an Guerrazzi vom 18. August 1852: "che la spada medesima abbia forma e lunghezza più simile a quella usata da *Giovanni delle Bande Nere* e da ogni guerriero

- del tempo; e che altresì le sembianze di lui sieno affatto identiche ai ritratti famosi che la nostra R. Galleria possiede".
- ¹⁶⁴ Luciano Berti, Gli Uffizi. Catalogo generale, Florenz 1979, I, S. 396, P 1121; Karla Langedijk, The portraits of the Medici, 15th-18th centuries, Florenz 1981-1987, II, S. 1028, Nr. 6.
- ¹⁶⁵ ASF, A. & D. 106, Nr. 16, fol. 43: *Adunanza del Consiglio*, 31. Januar 1854.
- ¹⁶⁶ Pollastrini (Anm. 133), S. 42-45.
- ¹⁶⁷ ASF, A. & D. 114, Nr. 620: Brief von Benericetti-Talenti an Guerrazzi vom 1. Februar 1854.
- ¹⁶⁸ Giornale del commercio, Nr. 33, 16. August 1843, S. 130.
- ¹⁶⁹ Ob diese Figuren jemals ausgeführt wurden, ist nicht bekannt; vgl. Lessmann (Anm. 18), S. 216.
- ¹⁷⁰ Elogio d'Andrea Orcagna, composto da Giovanni Battista Niccolini, Segretario dell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze, Florenz 1816, S. IV f.; Die Loggia dei Lanzi, die Vasari dem Orcagna in der zweiten Ausgabe seiner Viten zuschreibt, hat des Künstlers Ruhm als Architekt begründet. Die bedingungslose Anerkennung, die man diesem Bauwerk zollte, kennzeichnet auch die Literatur zu Anfang des 19. Jahrhunderts.
- ¹⁷¹ Luigi Passerini, La Loggia della Signoria, in: Curiosità (Anm. 78), S. 103.
- ¹⁷² Vasari-Milanesi, I, S. 606; vgl. Gert Kreytenberg, Orcagna's Tabernacle in Orsanmichele, New York 1994, S. 118, Abb. 57.
- ¹⁷³ Vgl. Beatrice Paolozzi Strozzi, Monete fiorentine dalla Repubblica ai Medici, Florenz 1984, S. 55. Von 1529 bis 1533 hatte Cellini das Amt des "maestro delle stampe" der päpstlichen Münze inne. Nach Florenz zurückgekehrt führte er für Alessandro de' Medici verschiedene Münzen aus.
- ¹⁷⁴ Benericetti-Talenti (Anm. 129), S. 8-9.
- ¹⁷⁵ Wolfram Prinz, Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, (Ital. Forsch., V) Berlin 1971, S. 28.
- ¹⁷⁶ Benericetti-Talenti (Anm. 129), S. 10.
- ¹⁷⁷ ASF, A. & D. 120, Ins. 3, c: *Di una nicchia nuova da formarsi vicino alla Loggia dell'Orcagna per situarvi la statua dell'economista Salustio Bandini, offerta dall'Accademia de' Georgofili*. Zum Einfluss Bandinis auf Pietro Leopoldo siehe: Adam Wandruszka, Pietro Leopoldo, un grande riformatore, Florenz 1968, S. 92 f.
- ¹⁷⁸ ASF, A. & D. 114, Nr. 387: Brief von Giovanni Ginori an Cosimo Ridolfi vom 30. März 1847.
- ¹⁷⁹ ASF, A. & D. 105, Nr. 26: *Supplica per la creazione di un pilastro con nicchia nella fabbrica della Zecca*, 30. März 1847.
- ¹⁸⁰ ASF, A. & D. 105, Nr. 28, fol. 23 v: *Adunanza di consiglio*, 30. März 1847.
- ¹⁸¹ ASF, A. & D. 105, Nr. 34, fol. 28 r: Brief von Giovanni Ginori an Giovanni Baldasseroni vom 11. September 1847.
- ¹⁸² Giovanni Benericetti-Talenti, Non errore nè dimenticanza, in: Le arti del disegno, Nr. 7, 14. Februar 1855, S. 25.
- ¹⁸³ Ebenda, S. 25.
- ¹⁸⁴ Guido Sarrocchi, Cenni biografici dello scultore senese Tito Sarrocchi, Siena 1924, S. 34.
- ¹⁸⁵ C.S., Un errore di dimenticanza. Progetto di un monumento a Giorgio Vasari, in: Le arti del disegno, Nr. 4, 24. Januar 1855, S. 14 f.
- ¹⁸⁶ Benericetti-Talenti (Anm. 182), S. 25-26.
- ¹⁸⁷ ASF, A. & D. 113, Nr. 12 und Nr. 54: Das Vasari-Monument sollte aus den Marmorresten entstehen, die von den Blöcken der Leonardo- und Dante-Statue übrigblieben.
- ¹⁸⁸ Pietro Selvatico Estense, Dell'arte moderna a Firenze, Mailand 1845, S. 24.
- ¹⁸⁹ Cesare Guasti, Del Purismo nell'arte, a proposito dei 'Natalizi e dei parentali di Platone, celebrati nella Villa di Careggi', Quadro di Luigi Mussini, Florenz 1855.
- ¹⁹⁰ Derselbe, Giorgio Vasari. Discorso letto all'I. e R. Accademia Fiorentina di Belle Arti il dì 16 settembre 1855 nella solenne distribuzione de' premi, Florenz 1855.
- ¹⁹¹ Luigi Lanzi, Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo (1792), 5. Aufl., Florenz 1834, I, S. 156: Vasari wird hier als "una delle principali cagioni della decadenza" genannt.
- ¹⁹² Zitat nach Atto Vannucci, I primi tempi della libertà fiorentina, Florenz 1856, S. 183.
- ¹⁹³ Pietro Selvatico, Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno, Venedig 1858, S. 11.
- ¹⁹⁴ Guasti (Anm. 189), S. 9.
- ¹⁹⁵ Giovanni Benericetti-Talenti, Elenco d'Illustri Toscani, che non poterono esser compresi fra i 28 più meritevoli dell'onore di statua, in: Le arti del disegno, Nr. 8, 21. Februar 1855, S. 29.
- ¹⁹⁶ Giornale del commercio, Nr. 23, 22. Juni 1842, S. 98.
- ¹⁹⁷ ASF, A. & D. 117 und 118: *Documenti riguardanti le tombole*.
- ¹⁹⁸ ASF, A. & D. 120, Ins. 2: Brief der Direktion der Società anonima della Strada Ferrata Leopolda an Benericetti-Talenti vom 2. Juli 1850.
- ¹⁹⁹ ASF, A. & D. 114, Nr. 524: Brief von Benericetti-Talenti an Duprè vom 29. September 1851.
- ²⁰⁰ Es handelt sich um die Gruppe Astianatte precipitato dall'alto della rocca troiana, die Bartolini für Rosa

- Trivulzio Poldi Pezzoli schuf; vgl. *Ettore Spalletti*, in: Museo Poldi Pezzoli, Tomo 7: Tessuti, sculture, metalli islamici, Mailand 1987, S. 208, Kat. Nr. 69, Abb. 85.
- ²⁰¹ ASF, A. & D. 120, Ins. 3, e: *Lettere di rifiutanti l'onore di scolpire per proprio conto una statua*.
- ²⁰² *Innocenzio Giampieri*, Machiavelli, in: Monumenti del Giardino Puccini (Anm. 76), S. 271.
- ²⁰³ *Benericetti-Talenti* (Anm. 129), S. 10.
- ²⁰⁴ ASF, A. & D. 105, Nr. 53, fol. 45 r: *Adunanza generale*, 9. Juli 1848.
- ²⁰⁵ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 4: *Statua di Niccola Pisano [...] inaugurata nel 1849 a spese di S.A.I. e R. il Granduca*.
- ²⁰⁶ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 5 (1845).
- ²⁰⁷ *Giorgio Cucentrentoli*, Eugenio Albèri. Vita, opere, Florenz 1970, S. 51. Vgl. auch Anm. 91.
- ²⁰⁸ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 26.
- ²⁰⁹ Das GDSU bewahrt einen ersten Entwurf von Santarelli für die Statue des Michelangelo, Inv. F 19275. Ein Jahr nach dem Tod des Bildhauers verkaufte die Witwe die in der Werkstatt verbliebenen Marmorstatuen. Der Verkaufskatalog nennt eine lebensgroße Replik der Michelangelo-Statue; vgl. Catalogo (Anm. 41), Nr. 2.
- ²¹⁰ *Numa Tanzini*, Quattro statue d'uomini illustri, in: Giornale del commercio, Nr. 26, 29. Juni 1842, S. 130. Tanzini unterzeichnet den Artikel mit seinem Pseudonym *Antonio Maria Izunna*.
- ²¹¹ ASF, A. & D. 114, Nr. 17: Brief von Ginori an den Presidente del Buon Governo vom 14. Juni 1842.
- ²¹² Die Verantwortung für den Transport der Skulpturen von den Werkstätten der Bildhauer bis zu den Uffizien übertrug er dem Marchese Girolamo Ballati Nerli, Direktor des Scrittoio delle RR. Fabriche e Giardini (ASF, A. & D. 104, Nr. 109, fol. 121 v: *Adunanza di consiglio*, 3. Juni 1844).
- ²¹³ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 20: Brief von Antonio Ramirez di Montalvo an Ginori, 7. Juni 1851.
- ²¹⁴ Bacci hatte bereits Ende 1840 eine erste Statue von *Pier Capponi* so gut wie vollendet. Da er jedoch das Projekt Batellis für gescheitert hielt, verkaufte er das Werk an Gino Capponi, der es im Treppenhaus seines Palastes in der Via San Sebastiano, der heutigen Via Gino Capponi, aufstellte, wo es noch immer steht (ASF, Capponi 46, Ins. 6). Nach der Gründung der *Deputazione Fiorentina* schuf er für die Uffizien eine zweite Statue von *Pier Capponi*.
- ²¹⁵ Laut einem Regierungsbeschuß mußten erst alle 24 Nischen im Hof der Uffizien besetzt werden, bevor man die vier am Arno füllen durfte. Deshalb standen die Statuen des *Farinata*, *Capponi* und *Ferrucci* bis 1854 in Nischen des Innenhofes (ASF, A. & D. 114, Nr. 270: Brief von Benericetti-Talenti an den Presidente del Buon Governo vom 24. Juni 1845).
- ²¹⁶ *Cucentrentoli* (Anm. 91), S. 300.
- ²¹⁷ *Giovanni Duprè*, Pensieri sull'arte e ricordi autobiografici, Florenz 1893, S. 161.
- ²¹⁸ ASF, A. & D. 114, Nr. 407: Brief von Benericetti-Talenti an Torrini vom 2. Juli 1847.
- ²¹⁹ ASF, A. & D. 114, Nr. 436: Brief von Benericetti-Talenti an Duprè vom 6. August 1848.
- ²²⁰ ASF, A. & D. 114, Nr. 524: Brief von Benericetti-Talenti an Duprè vom 29. September 1851.
- ²²¹ ASF, A. & D. 106, Nr. 2, fol. 10: *Adunanza di consiglio*, 23. Juni 1853 und A. & D. 120, Ins. 4, Mappe 1, Quittung Nr. 211.
- ²²² ASF, A. & D. 106, Nr. 18: *Adunanza di consiglio amministrativa*, 12. April 1854, fol. 50.
- ²²³ ASF, A. & D. 106, Nr. 43, fol. 114: Brief von Benericetti-Talenti an den Vescovo di Milto, s.d. (Dezember 1855).
- ²²⁴ ASF, A. & D. 106, Nr. 42, fol. 113: Brief von Ginori an den Großherzog, s.d.
- ²²⁵ ASF, A. & D. 106, Nr. 50, fol. 139: *Adunanza di consiglio*, 5. Juni 1856.
- ²²⁶ ASF, A. & D. 114, Nr. 763: Brief von Benericetti-Talenti an Ginori vom 20. Juni 1856.
- ²²⁷ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 22: *Decima quarta rata della socorsione...*, 1. Juli 1838.
- ²²⁸ Ein Exemplar des Albums, von dem nur 15 hergestellt wurden, findet sich im ASF, A. & D. 121.
- ²²⁹ ASF, A. & D. 106, Nr. 50, fol. 141: *Adunanza di consiglio*, 5. Juni 1856. Vgl. Anm. 14.
- ²³⁰ ASF, A. & D. 120, Ins. 2: *Fogli concernenti il soccorso accordato ai rappresentanti della Società per la erezione in S. Croce del Sarcofago dell'esimio intagliatore in rame Cav. Raffaello Morghen*, 1856.
- ²³¹ *Carlo Pontani*, Delle opere del sig. Professore Luigi Pampaloni scultore fiorentino, Estratto dal Tiberino, Nr. 49, Rom 1839, S. 9.
- ²³² *Prinz* (Anm. 175), S. 48 f.
- ²³³ Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogi istorici dei medesimi consacrata a Sua Altezza Reale il serenissimo Pietro Leopoldo Principe Reale d'Ungheria e di Boemia, Arciduca d'Austria, Granduca di Toscana, hrsg. von *Giuseppe Allegrini*, I-IV, Florenz 1766-1773.
- ²³⁴ Zum Porträt Amerigo Vespuccis in den Uffizien, vgl. *Berti* (Anm. 164), II, S. 661, Ic 458. Der Stich nach dem Gemälde in der Serie di ritratti (Anm. 233) trägt folgende Legende: "Giuliano Traballesi del: Fran:co Allegrini inci: 1762."
- ²³⁵ Serie di ritratti (Anm. 233), II, Taf. 49. Als Vorlage des Stichs diente Zocchi ein unbekanntes Werk und nicht das Porträt in den Uffizien (Ic 385).

- ²³⁶ *Berti* (Anm. 164), I, S. 429, P 1250.
- ²³⁷ *Wolfram Prinz*, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, (Flor. Mitt., Beiheft zu Band XII) Florenz 1966, S. 76 mit Abb. auf S. 17.
- ²³⁸ *Vasari-Milanesi*, I, S. 295.
- ²³⁹ Vasari irrte, als er die Jagdszene des Sarkophags mit Meleager in Zusammenhang brachte.
- ²⁴⁰ *Pietro Selvatico*, Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno, Venedig 1858, S. 11.
- ²⁴¹ *Ida Cardellini*, Desiderio da Settignano, Mailand 1962, S. 150.
- ²⁴² Zur Gründung der Sammlung toskanischer Skulptur in den Uffizien vgl. *Paola Barocchi*, La storia della Galleria degli Uffizi e la storiografia artistica, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Serie III, XII, 4, 1982, S. 1500 ff. *Giancarlo Gentilini* schreibt über die Kopie des Reliefs in Torrini's Statue: "Questo San Giovannino che ci piacerebbe attribuire a Giovanni Bastiani, in quegli anni allievo del Torrini", in: Omaggio a Donatello, 1386-1986, Donatello e la storia del Museo Nazionale del Bargello, Ausstkat., Florenz 1986, S. 320. Die Quellen im ASF enthalten keinen Hinweis auf eine Mitarbeit Bastianis.
- ²⁴³ *Barocchi* (Anm. 242), S. 1503, Anm. 432.
- ²⁴⁴ Die Zeichnung enthält die wichtigsten Merkmale der Fassade von Santa Maria Novella, doch fehlen die Voluten im Obergeschoß.
- ²⁴⁵ *Ascanio Condivi*, Vita di Michelangelo Buonarroti, hrsg. von *Emma Spina Barelli*, Mailand 1964, S. 25 f. Ottavio Vannini stellt in einem Fresko im Salone di Giovanni da San Giovanni des Palazzo Pitti Lorenzo dar, der das Erstlingswerk seines Schüttlings begutachtet; vgl. *Christel Thiem*, "Lorenzo il Magnifico im Kreise seiner Künstler", Entwürfe von Ottavio Vannini zum Fresko im Palazzo Pitti, Florenz, 1639, in: Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag, hrsg. von *Klaus Güthlein/Franz Matsche*, Worms 1993, S. 132-136, Abb. 2.
- ²⁴⁶ *Baldinucci-Ranalli*, IV, S. 442.
- ²⁴⁷ Eine Abbildung des Faunenkopfes findet sich in: Michelangelo e l'arte classica, Ausstkat., hrsg. von *Giovanni Agosti/Vincenzo Farinella*, Florenz, Casa Buonarroti 1987, S. 18, Abb. 1A. Vgl. auch: L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale, hrsg. vom Ministero degli affari esteri, Ministero per i beni culturali e ambientali, Rom 1995, S. 98, Nr. 186.
- ²⁴⁸ Prato, Museo Civico, Feder und schwarze Kreide auf Papier, Inv. 316. Abb. in: Lorenzo Bartolini, Mostra delle attività di tutela, Prato, Palazzo Pretorio 1978, S. 247, Abb. 87.
- ²⁴⁹ Das Porträt befindet sich heute in der Cancelleria des Palazzo Vecchio; vgl. *Alessandro Cecchi*, Palazzo Vecchio, Firenze, (Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia, N.S. 34) Rom 1995, S. 104. Eine Abbildung findet sich in: *Venturi*, IX, 7, S. 592, Abb. 322.
- ²⁵⁰ Der Brief findet sich publiziert in: Lorenzo Bartolini (Anm. 248), Nr. 87. *Jack Spalding* teilt in seiner Monographie über Santi di Tito (New York/London 1982, S. 517) die Zweifel an der Urheberschaft des Malers.
- ²⁵¹ ASF, A. & D. 114, Nr. 315: Brief von Benericetti-Talenti an Giuseppe Giacomelli vom 9. April 1846; A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 13.
- ²⁵² ASF, A. & D. 114, Nr. 315. Mit dem "principe degli scultori viventi" ist Lorenzo Bartolini gemeint.
- ²⁵³ Der Brief vom 31. August 1846 ist publiziert in: *Mario Tinti*, Lorenzo Bartolini, mit einem Vorwort von *Romano Romanelli*, Rom 1936, II, S. 83; vgl. Anm. 349.
- ²⁵⁴ *Villani-Dragomanni*, I, lib. VI, Cap. LXXXII, S. 305 f.
- ²⁵⁵ *Giovanni Cavalcanti*, Istorie Fiorentine, Florenz 1838-1839, I, S. 274.
- ²⁵⁶ Exemplare der Medaille befinden sich im Museo Nazionale del Bargello in Florenz und in der Bibliothèque Nationale de France; vgl. *Langedijk* (Anm. 164), II, S. 1040, Nr. 28 mit Abb.
- ²⁵⁷ ASF, A. & D. 114, Nr. 705: Brief von Benericetti-Talenti an Guerrazzi vom 30. Mai 1855.
- ²⁵⁸ *Berti* (Anm. 164), I, S. 530, P 1650 mit Abb.
- ²⁵⁹ ASF, A. & D. 114, Nr. 595: Brief von Benericetti-Talenti an Vincenzo Consani vom 13. Juli 1853.
- ²⁶⁰ Antonio Targioni-Tozzetti stammt aus einer Familie berühmter Naturwissenschaftler, deren Oberhaupt sein Großvater Giovanni Targioni-Tozzetti, der Autor der Viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali e gli antichi monumenti di essa (Florenz 1751-1754) war; vgl. Enc. Ital., XXXIII, S. 269.
- ²⁶¹ ASF, A. & D. 106, Nr. 39, fol. 105: *Adunanza di consiglio*, 28. Juni 1855.
- ²⁶² Die Zeichnung der Steinpilze, die Federigo Brupoli nach einem Modell in der Specola zeichnete, befindet sich im ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 21: *Statua di Pier Antonio Micheli scolpita di Vincenzo Consani e inaugurata nel 1856*.
- ²⁶³ ASF, A. & D. 114, Nr. 397: Brief von Benericetti-Talenti an Giuseppe Gargani, Ministro dell'Archivio delle Decime Granducali vom 7. Juni 1847.
- ²⁶⁴ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 10. Die Ergebnisse seiner Forschungen über die korrekte Schreibung des Familiennamens publizierte Alessandro Torri in: La grafia del casato di Dante Allighieri, Pisa 1852.

- ²⁶⁵ Giuseppe Arcangeli, Monumenti e pubblici edifizi, una rettificazione. Un errore ripetuto e scolpito in marmo sotto gli Ufizi in Firenze, in: Il Genio, II, Nr. 58, 23. August 1853, S. 230. Arcangeli unterzeichnet mit seinem Pseudonym Lorenzo Selva.
- ²⁶⁶ Vgl. Giancarlo Bernabei, San Francesco, (Le meraviglie di Bologna, 7) Bologna 1993, S. 86.
- ²⁶⁷ Alfonso Rubbiani, La Chiesa di S. Francesco e le tombe dei Glossatori in Bologna, Ristauri dall'anno MDCCCLXXXVI al MDCCCIC, Bologna 1900, S. 30.
- ²⁶⁸ Giovanni Benericetti-Talenti, Del nome della statua di Accorso, in: Monitore toscano, Nr. 15, 19. Januar 1854, S. 4.
- ²⁶⁹ ASF, A. & D. 105, Nr. 11.
- ²⁷⁰ Mario Mugnai, Andrea Cesalpino, Statua in gesso di Pio Fedi, in: La Speranza, I, Nr. 82, 16. September 1852, S. 327: "Il Cesalpino è rappresentato nell'atto appunto di consultare le pulsazioni del cuore colla mano destra, e viceversa quelle del polso destro colla sinistra."
- ²⁷¹ ASF, A. & D. 120, Ins. 4.
- ²⁷² Mario Mugnai, Francesco Accursio e Paolo Mascagni, in: La Speranza, Nr. 72, 12. August 1852, S. 286-287.
- ²⁷³ Zwei Jahre vor der Einweihung der Statue des Capponi hatte Gino Capponi die historische Bedeutung der von Bacci dargestellten Episode aus dem Leben seines großen Vorfahren ausführlich gewürdigt in: Convenzione della Repubblica Fiorentina con Carlo VIII. 25 Novembre 1494, in: Arch. Stor. Ital., I, 1842, S. 348-361. Zwischen 1583 und 1586 stellte Bernardino Poccetti im Palazzo Capponi (Lungarno Guicciardini) die Szene in einem Fresko dar. Vgl. Wolfgang A. Bulst, Uso e trasformazione del Palazzo Mediceo fino ai Riccardi, in: Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, hrsg. von Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli, Florenz 1990, S. 98, Abb. 144.
- ²⁷⁴ Zitiert nach Francis H. Dowley, D'Angiviller's Grands Hommes and the significant moment, in: Art Bull., XXXIX, 1957, S. 261.
- ²⁷⁵ A.N. Dézallier d'Argenville, *Vies des fameux sculpteurs depuis la Renaissance des arts*, Paris 1787 (Nachdruck: Genf 1972), II, S. XIX f.
- ²⁷⁶ Claude Henry Watelet/P.C. Lévesque, *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure*, Paris 1792 (Nachdruck: Genf 1972), V, S. 154.
- ²⁷⁷ Cozzi/Nutti/Zangheri (Anm. 54), S. 77.
- ²⁷⁸ Klaus Lankheit, Von der napoleonischen Epoche zum Risorgimento. Studien zur italienischen Kunst des 19. Jahrhunderts, (Ital. Forsch., XV) München 1988, S. 96.
- ²⁷⁹ Guilhem Scherf, La Galerie des "Grands Hommes" au cœur des salles consacrées à la sculpture française du XVIII^e siècle, in: La Revue du Louvre, 5/6, 1993, S. 58-76. Eine Zeichnung des Architekten Charles de Wailly zeigt die entgegen dem ursprünglichen Plan um 1795 erfolgte Aufstellung der "Grands Hommes" im Karyatidensaal des Louvre, von wo sie später ins Collège des Quatre-Nations verlegt wurden; vgl. Dessins d'architecture du XV^e au XIX^e siècles dans les collections du musée du Louvre, Paris 1972, Kat. Nr. 59.
- ²⁸⁰ J.J. Guiffroy, Collection des livrets des anciennes expositions, Paris 1868-1873, XXXV, S. 45, Nr. 228.
- ²⁸¹ Pontani (Anm. 231), S. 9.
- ²⁸² Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV*, Paris 1765, S. 227.
- ²⁸³ Abbé Laugier, *Observations sur l'architecture*, Den Haag 1765, S. 233-235.
- ²⁸⁴ Das Aquarell ist publiziert in: June Hargrove, The Statues of Paris, an open-air Pantheon, the history of statues to great men, New York/Paris 1989, S. 50.
- ²⁸⁵ Biagi (Anm. 36), S. 53; Francesco Bonaini, Dell'arte secondo la mente di Lorenzo Bartolini. Discorso del prof. cav. Francesco Bonaini detto nella Solenne Distribuzione dei Premj nell'I. e R. Accademia delle Belle Arti di Firenze l'anno 1852, Florenz 1852, S. 9.
- ²⁸⁶ Der Artikel wurde auf die Bitte Bartolinis im Giornale del commercio (Nr. 51, 22. Dezember 1841) erneut abgedruckt.
- ²⁸⁷ Vgl. Toussaint Bernard Eméric-David, Ricerche sull'arte statuaria considerata presso gli antichi e i moderni, ovvero memoria su questo questo proposto dall'Istituto Nazionale in Francia, [1801], ital. Übersetzung: Florenz 1857, II (Kap. 6: Sul bello ideale. Etimologia e vero significato di questa parola), S. 47: "Che cosa dobbiamo intendere per bello ideale? Noi abbiamo detto, e meglio ancora lo proveremo, che gli artisti greci, per mezzo di un profondo studio della natura, erano giunti a correggere i difetti dei loro modelli, con l'abbellirli, imitandoli. L'ammirazione che hanno eccitata le loro opere, ha fatto credere che essi avessero concepito, creato una soprannaturale bellezza, ed alcuni moderni, per descrivere questa specie di bellezza, l'hanno chiamata *bello ideale*."
- ²⁸⁸ Wiederabgedruckt in: Lorenzo Bartolini (Anm. 248), S. 137 f.
- ²⁸⁹ Ettore Spalletti, Lorenzo Bartolini e il dibattito teorico sull'imitazione artistica della natura, ebenda, S. 101.
- ²⁹⁰ Dupré (Anm. 217), S. 142 f.
- ²⁹¹ Andrea Majer, Della imitazione pittorica della eccellenza delle opere di Tiziano e della Vita di Tiziano scritta da Stefano Ticozzi, Venedig 1818.

- ²⁹² Ebenda, S. 114. Zur Verteidigung des *Bello Ideale* antwortete *Giuseppe Carpani* auf die kunsttheoretischen Überlegungen Majers mit der Schrift *Le Majoriane ovvero lettere sul Bello Ideale*, 3. Aufl., Padua 1824.
- ²⁹³ *Leopoldo Cicognara*, Storia della scultura dal suo Risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt, Venedig 1813-1818, II, S. 48.
- ²⁹⁴ *Missirini* (Anm. 89), S. 15.
- ²⁹⁵ Vgl. *Paolo Emiliani Giudici*, Correspondance particulière de la Gazette des Beaux-Arts, Gaz. B.-A., 1859, S. 115: "artistes et amateurs, en applaudissant Bartolini, furent obligés de convenir qu'il avait repris l'art au point où l'avait laissé Donatello."
- ²⁹⁶ *Pietro Giordani*, Lettera al Sig. Conte Cav. Leopoldo Cicognara: Sulla carità modellata da Lorenzo Bartolini (1 settembre 1824), in: Raccolta di opuscoli di *Pietro Giordano* sopra le Belle Arti, hrsg. von *Bartolomeo Gamba*, Florenz 1831, S. 194; vgl. *Antonio Mazzarosa*, Sul gruppo della Carità scolpito dal celeberrimo Lorenzo Bartolini, Lettera al signor Pietro Giordani, Lucca 1835, S. 6 f.: "Veder la natura per isceglierla nel suo bello il più conveniente ai soggetti da rappresentarsi, studiarla nei suoi moti, meditarla nell'atto delle passioni da esprimersi; ecco i suoi principj, ed ecco le sue occupazioni. [...] Questo è il modo che lo ha fatto grande nell'arte, come fece grandi nel secolo decimo quinto e il Ghiberti e Donatello e Jacopo della Quercia, con tanti altri Fiorentini, e poscia il mio Matteo Civitali, che tutti costoro superò, e appianò il cammino ai cinquecentisti."
- ²⁹⁷ Zitiert aus einem Brief von Giovanni degli Alessandri vom 4. Oktober 1822 (Archivio delle Gallerie di Firenze, 1822, Filza XLVI, Nr. 43), publiziert von *Barocchi* (Anm. 242), S. 1501.
- ²⁹⁸ Zur Statue des *Vendemmia* vgl. *Lorenzo Bartolini* (Anm. 248), Kat. Nr. 4.
- ²⁹⁹ Die Lebensdaten aller am Statuenzyklus der Uffizien beteiligten Bildhauer finden sich in Anhang I.
- ³⁰⁰ ASF, A. & D. 104: *Registro degli atti relativi alle 28 statue per il loggiato degli Uffizi*, Nr. 133, *Adunanza di consiglio*, 10. Juni 1845.
- ³⁰¹ *Anonym*, S. Antonino Arcivescovo di Firenze, statua in marmo del Prof. Duprè, in: *Le arti del disegno*, II, Nr. 2, 10. Januar 1855, S. 5: "L'errore che ad esso [Duprè] si vuole imputato di aver fatto un'uomo e lasciata troppo vuota la nicchia diviene debole accusa dinanzi alla verità storica cui lo scultore ha secondato."
- ³⁰² *Duprè* (Anm. 217), S. 202.
- ³⁰³ *Missirini* (Anm. 89), S. 3.
- ³⁰⁴ *Moisè* (Anm. 4), S. 7, 10.
- ³⁰⁵ *Derselbe* (Anm. 88), S. 196.
- ³⁰⁶ Zur Rolle der Ausländer und Bildungsreisenden im Florenz des 19. Jahrhunderts vgl. *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Akten des vom 17.-19. Dezember 1986 vom Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux veranstalteten Kolloquiums, hrsg. von *Maurizio Bossi/Lucia Tonini*, Florenz 1989; *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, Akten des am 28./29. November 1996 am KIF veranstalteten interdisziplinären Kolloquiums, hrsg. von *Maurizio Bossi/Max Seidel*, Venedig 1998. Das Thema der Toskana-Reise gehört zu den traditionellen Forschungsschwerpunkten des Gabinetto G.P. Vieusseux, dessen Gründung in Florenz im Jahre 1819 durch den Schweizer Giovan Pietro Vieusseux eine Reaktion auf das seit Anfang des 19. Jahrhunderts international zunehmende Interesse an der Toskana war. Vgl. hierzu: *Régine Bonnefoit*, *Viaggio di Toscana. Percorsi e motivi del secolo XIX*, in: *Kunstchronik*, 1997, S. 415-419.
- ³⁰⁷ 1816 provozierte Madame de Staël mit ihrem in der Mailänder Wochenzeitschrift "Biblioteca Italiana" erschienenen Aufsatz "Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni" erneut den Unmut der italienischen Schriftsteller. In ihrem Artikel forderte sie die Italiener auf, die großen Literaturen jenseits der Alpen zu lesen und zu studieren, um sich so von der eigenen veralteten, sterilen und pedantischen Gelehrsamkeit und von der abgedroschenen klassizistischen Poetik zu befreien. Vgl. hierzu: *Manfred Hardt*, Geschichte der italienischen Literatur, Darmstadt 1996, S. 535.
- ³⁰⁸ Der Kardinal Francesco Barberini schrieb 1646 aus Paris einen Brief an Cassiano dal Pozzo, in dem er sagt: "si puol dire che qui fiorisca Atene"; zitiert nach *Giacomo Lumbroso*, Notizie sulla vita di Cassiano Dal Pozzo, in: *Miscellanea di storia italiana*, XV, 1874, S. 311. Eine hervorragende Studie über das Verhältnis zwischen französischen und italienischen Intellektuellen der Zeit von 1660 bis 1750 bietet *Françoise Waquet*, *Le modèle français et l'Italie savante. Conscience de soi et perception de l'autre dans la République des lettres (1660-1750)*, Rom 1989.
- ³⁰⁹ Brief von Lorenzo Panciatichi aus Paris an Lorenzo Magalotti vom 2. Januar 1671, in: *Scritti vari di Lorenzo Panciatichi*, Accademico della Crusca, raccolti da Cesare Guasti, Florenz 1856, S. 266 f. Die *translatio studii* war eng mit der Idee der *translatio imperii* verbunden. Italien, in der Antike die Herrin der Welt, hatte seine Freiheit eingebüßt und wurde für viele Jahrhunderte zum Zankapfel fremder Mächte.
- ³¹⁰ *Guillaume-André Villoteau*, *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage...*, Paris 1807 (Nachdruck: Genf 1970), I, S. 451.
- ³¹¹ Ebenda, S. 355.
- ³¹² *Luigi Angeloni*, *Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo*, restauratore della scienza e dell'arte musica, Paris 1811.

- ³¹³ *François T. Perrens*, Civilisation florentine du XIII^e au XVI^e siècle, Paris 1893, S. 5.
- ³¹⁴ *Pietro Giordani*, Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del Conte Cavaliere Leopoldo Cicognara, Presidente dell'Accademia di Belle Arti in Venezia (1816), in: Opere di *Pietro Giordani*, hrsg. von Antonio Gussalli, Mailand 1854-1862, X (1856), S. 116 f.
- ³¹⁵ Vgl. Anm. 201.
- ³¹⁶ *Bonaini* (Anm. 285), S. 9.
- ³¹⁷ Vgl. *E.M.*, La scultura in Italia, in: La Rivista, Nr. 20, 5. November 1844: "Chi volesse indagare le cause molteplici e remote per cui essa [la scultura] primeggia fra noi, ed alla Pittura e soprattutto alla Architettura toglie il primato, altre volte si gloriosamente tenuto [...]"
- ³¹⁸ *Vannucci* (Anm. 192), S. 183 f.
- ³¹⁹ *ASF*, A. & D. 120, Ins. 3, e (Anm. 201).
- ³²⁰ *Tanzini* (Anm. 210), S. 130.
- ³²¹ *Luigi Foscolo Benedetto*, Come nacque "la terra dei morti" del Giusti, in: Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, sezione di Lettere, Storia e Filosofia, Serie II, IX, 1940, S. 227-240; *Franco Venturi*, L'Italia fuori d'Italia, in: Storia d'Italia, III: Dal primo Settecento all'Unità, Turin 1973, S. 1200 ff.
- ³²² Œuvres de Lamartine de l'Accademie française, édition complète, Brüssel 1838, S. 670-689: Le dernier chant du pèlerinage d'Harold.
- ³²³ *Cucentrentoli* (Anm. 91), S. 186.
- ³²⁴ *Giuseppe Giusti*, Terra dei Morti, in: Le Poesie di *Giuseppe Giusti*, precedute dalla vita dell'Autore, (Biblioteca d'autori italiani, VII) Leipzig 1866, S. 78-81.
- ³²⁵ *Moisè* (Anm. 4), S. 8 f.
- ³²⁶ Ebenda, S. 8, 13.
- ³²⁷ *Alberti* (Anm. 85), S. 268: "I nostri Antichi usarono di fare statue & sepolture a spese del Publico, in honore di quegli che havevano sparso il sangue, & messa la vita per la Repub. per rendergliene con degno guiderdone, & per inanimire gli altri a una simil' gloria di virtù."
- ³²⁸ *Filippo Moisè*, Giove ed Antiope, del prof. Francesco Pozzi fiorentino, in: L'Ape Italiana delle Belle Arti, Rom 1835-1839, IV, S. 52, Taf. XXX.
- ³²⁹ *Gatteschi* (Anm. 90), S. 3.
- ³³⁰ *Giovanni Battista Niccolini*, Quanto le arti conferir possano all'eccitamento della virtù e alla sapienza del viver civile, Orazione letta nell'Accademia delle Belle Arti il giorno del solenne triennale Concorso del 1809, in: Opere di *G.B. Niccolini*, Florenz 1858, III, S. 10-21.
- ³³¹ *Moisè* (Anm. 4), S. 15. *Pausanias* (Anm. 2) beschreibt die Poikile als "Halle, welche sie von den Gemälden die bunten (Poikile) nennen" (I, 15, 1-4). Weiter berichtet er (I, 16, 1): "Vor der Halle stehen eherne Bildsäulen, Solon, welcher den Athenern die Gesetze gab, und etwas weiter Seleukos." Das "Giornale del commercio" vom 16. August 1843 nennt den Portikus der Uffizien "toscano pecile".
- ³³² *Niccolini* (Anm. 330), S. 16. Die gleichen Forderungen stellte Pietro Giordani 1813 an die Grabplastik. Diese solle die Tugend des Verstorbenen zum Ausdruck bringen, um auf diese Weise das Volk zu belehren, "mostrando chiaramente qualche morale concetto, e ponendo ne' cuori qualche buona affezione"; vgl. *Pietro Giordani*, Delle sculture ne' sepolcri. Discorso all'Accademia di Belle Arti in Bologna. 1813, in: Opere (Anm. 314), IX, S. 294.
- ³³³ *Duprè* (Anm. 217), S. 133.
- ³³⁴ *Angelo Gaudio*, La "Guida dell'educatore" di Raffaello Lambruschini, in: Scuola e stampa nel Risorgimento, Giornali e riviste per l'educazione prima dell'Unità, hrsg. von *Giorgio Chiosso*, Mailand 1989, S. 119-145.
- ³³⁵ Vgl. *Benedetto Croce*, Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono, Bari 1921, I, S. 169.
- ³³⁶ *Vannucci* (Anm. 192), S. 10 f.
- ³³⁷ *Derselbe*, Agli illustri Toscani di cui si inalzano le statue sotto le logge degli Uffizi. Iscrizioni latine di Giuseppe Silvestri, in: La Rivista, Nr. 3, 25. Juni 1844.
- ³³⁸ *Tanzini* (Anm. 210), S. 130.
- ³³⁹ *Ugo Foscolo*, Dei Sepolcri, (Biblioteca d'autori italiani, XVI) Leipzig 1878, S. 125.
- ³⁴⁰ Turin, Galleria civica d'arte moderna e contemporanea, Inv. P/16. Vgl. L'Ottocento, catalogo delle opere esposte, Galleria d'arte civica moderna e contemporanea Torino, hrsg. von *Rosanna Maggio Serra*, Turin 1993, S. 156.
- ³⁴¹ Vgl. *Régine Bonnefoit*, 'I due Savonarola'. La contesa su un monumento per Girolamo Savonarola a Firenze, in: Antologia Vieusseux, IV, 1998, S. 109-132.
- ³⁴² *Heinrich Heine*, Reisebilder, in: Heinrich Heines sämtliche Werke, I-XXI, Hamburg 1861-1866, II, S. 126.
- ³⁴³ Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Detlef Heikamp.
- ³⁴⁴ *Rainer Maria Rilke*, Das Florenzer Tagebuch, hrsg. von *Giorgio Zampa*, mit ital. Übersetzung, Mailand 1990, S. 64.
- ³⁴⁵ *Antonio Zobi*, Storia civile della Toscana dal MDCCXXXVII al MDCCXLVIII, Florenz 1850-1852, V, S. 502.
- ³⁴⁶ Ebenda, V, S. 504.

- ³⁴⁷ ASF, A. & D. 104, Nr. 1 (vgl. Anm. 44).
- ³⁴⁸ Vgl. *Tinti* (Anm. 253), S. 83.
- ³⁴⁹ Zitiert nach: "Statua di Machiavelli", in: *Il Mondo Illustrato*, I, 1847, S. 8.
- ³⁵⁰ Niccolò Machiavelli, *Opere complete*, Florenz 1843, S. 446 f.
- ³⁵¹ Vasari-Milanesi, VII, S. 194. Zur zeitgenössischen Debatte über die Rolle Michelangelos bei der Verteidigung von Florenz vgl. Melchior Missirini, *Difesa di Michelangelo Buonarroti per la sua partenza da Firenze quando era minacciata dalle armi di Carlo V Imperatore*, Florenz 1840.
- ³⁵² Giovanni Battista Niccolini, *Del sublime e di Michelangiolo. Discorso letto in occasione della solenne distribuzione dei premi triennali, nella R. Accademia delle Belle Arti in Firenze*, Florenz 1825, S. 27.
- ³⁵³ Guasti (Anm. 190), S. 10.
- ³⁵⁴ Francioni (Anm. 112), S. 32.
- ³⁵⁵ ASF, A. & D. 115, Ins. 4, Mappe 1.
- ³⁵⁶ Zitiert nach *Waquet* (Anm. 308), S. 341.
- ³⁵⁷ Ferdinand Gregorovius, *Wanderjahre in Italien*, hrsg. von Fritz Schillmann, Dresden 1925, S. 71 f.
- ³⁵⁸ Costantino Mini, *La vita e le gesta di Giovanni de' Medici o storia delle Bande Nere e dei celebri capitani che vi militarono*, Florenz 1851, S. 4.
- ³⁵⁹ Ebenda, S. 18.
- ³⁶⁰ Zobi (Anm. 345), V, S. 683.
- ³⁶¹ Ebenda, S. 521.
- ³⁶² Ebenda, S. 671.
- ³⁶³ Mini (Anm. 358), S. 74.
- ³⁶⁴ Benericetti-Talenti erklärt die Handlung der Figur folgendermaßen: "impugna con la sinistra lo spiegato gonfalone fiorentino; e nella destra ha nuda la spada, con cui protegge lo stemma di nostra città ed il monogramma radiato di Gesù Cristo" (ASF, A. & D. 120, Ins. 4).
- ³⁶⁵ Niccolini widmete dieser Episode der Florentiner Geschichte 1847 ein Drama mit dem Titel "Filippo Strozzi", mit der er die Jugend für die Idee eines freien, geeinten Italiens zu gewinnen suchte; vgl. *Giovanni Battista Niccolini*, Filippo Strozzi. Tragedia preceduta di una vita di Filippo e di documenti inediti, Florenz 1847.
- ³⁶⁶ Jean C.L. Simonde de Sismondi, *Histoire des républiques italiennes du Moyen Âge*, Paris 1818, XVI, Kap. CXII.
- ³⁶⁷ Die Rede findet sich publiziert von Zobi (Anm. 345), V, Appendice, Doc. XXXII, S. 170.
- ³⁶⁸ Ebenda, V, S. 678.
- ³⁶⁹ ASF, A. & D. 114, Nr. 16, fol. 13: Brief von Benericetti-Talenti an Bartolini vom 28. Mai 1842: "quella serie di statue monumentali che segnerà una pagina storica della floridezza della scultura contemporanea".
- ³⁷⁰ Vgl. Angelo Borzelli, *Prime linee di una storia della scultura italiana nel secolo XIX*, Neapel 1912, Kap. XI, XII; Nello Tarchiani, *La scultura italiana dell'Ottocento*, Florenz 1936, S. 29; Giuseppe Marchiori, *Scultura italiana dell'Ottocento*, Mailand 1960, S. 45, 56; Enzo Carli, *La scultura italiana da Wiligelmo al Novecento*, Mailand 1990, S. 436; Vincenzo Vicario, *Gli scultori italiani. Dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi 1990, S. 36.
- ³⁷¹ Vgl. Guida manuale di Firenze e suoi contorni, hrsg. von Francesco Pineider, Florenz 1866, S. 55.
- ³⁷² Giornale del commercio, Nr. 33, 16. August 1843, S. 129.
- ³⁷³ Gregorovius (Anm. 357), S. 75.
- ³⁷⁴ Adolph Beyerdorfers Leben und Schriften, aus seinem Nachlaß hrsg. von Hans Mackowsky/August Pauly/Wilhelm Weigand, 2. Aufl., München 1938, S. 257.
- ³⁷⁵ Auch das Panteon Veneto im Palazzo Ducale wurde nach dem Anschluß des Veneto 1866 kaum noch durch Büsten bereichert und bald als störend empfunden. Vgl. Bonannini (Anm. 96), S. 120: "dopo l'annessione, questo Panteon di patrioti, alti ingegni e martiri della libertà non aveva più ragion d'essere." 1927 bat der Podestà von Venedig, die Büsten zu entfernen, da sich ihr Stil nicht mit dem gotischen Bauwerk vertrüge. Vgl. Magani (Anm. 96), S. 61. 1955 wurde das Panteon auseinandergerissen und die Büsten auf verschiedene Institutionen und Depots in Venedig verteilt. Seit 1989 befinden sie sich im Atrium des Palazzo Loredan, dem Sitz des Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, das die Büsten ab 1847 in Auftrag gab.
- ³⁷⁶ Alessandro Giannotti bezweifelte 1998, daß Vasari die Nischen für Statuen geschaffen habe: "Si pensa che nel progetto del Vasari queste nicchie dovessero rimanere vuote per dare contrasto ed una maggiore profondità al prospetto" (Uffizi, il piazzale degli "orrori", in: Giornale della Toscana, Nr. 60, 24. Juli 1998, S. 2). Vgl. auch Roberto Lasciarrea, *Vita nuova per gli illustri uomini degli Uffizi*, in: San Sebastiano, LI, Nr. 201, 1999, S. 10: "Batelli commise un solo errore: quello di credere che le nicchie vasariane, appunto, erano rimaste prive di statue, mentre, in realtà, Giorgio Vasari le aveva create quali 'nubili vestali della purezza architettonica'".
- ³⁷⁷ Fernando Tempesi, *Culto degli eroi e cultura della stampina*, in: Itinerari, contributi alla storia dell'arte in memoria di Maria Luisa Ferrari, Florenz 1979-1988, I, S. 234. Tempesi übersah, daß Johanna Lessmann bereits 1975 die Existenz von Plänen für einen Statuen-Zyklus zur Zeit Vasaris mit Hilfe zeitgenössischer Quellen eindeutig nachgewiesen hatte (vgl. Anm. 18).

³⁷⁸ ASF, A. & D. 103, Dokument Nr. 17 (Anm. 49).

³⁷⁹ Vgl. Anm. 357.

³⁸⁰ *Gregorovius* (Anm. 357), S. 57 f.

³⁸¹ Ebenda, S. 68.

³⁸² Ebenda, S. 68. Gerne hätte Gregorovius in den Nischen mehr Größen des mittelalterlichen Florenz, wie Cimabue und Dino Compagni gesehen, den er dem erst nach dem Fall der Republik zu Ehren gelangten Guicciardini vorzieht. Seine Verherrlichung dieser Blütezeit wird in seiner Beschreibung des Ghibellinen Farinata degli Uberti deutlich (S. 70): "Er sagt uns, daß die sturmvollen Zeiten der Republik, gleicherweise in Florenz wie in Athen, eben dieselben waren, welche die edelsten Kräfte entfesselten."

³⁸³ Ebenda, S. 73.

³⁸⁴ Giannotti (Anm. 376) machte im Juli 1998 auf den katastrophalen Zustand der Statuen aufmerksam. Für die Finanzierung der im Dezember 1999 vollendeten Restaurierungsarbeiten stellte die italienische Hotelkette Starhotels 700 Millionen Lire zur Verfügung.

RIASSUNTO

Nel 1834 lo stampatore fiorentino Vincenzo Batelli sottopose al granduca Leopoldo II il progetto di esporre nelle 28 nicchie del portico degli Uffizi statue dei toscani più famosi, rifacendosi ad un preesistente proposito sorto alla costituzione degli Uffizi, ma poi abbandonato alla morte di Cosimo I. Per rappresentare un vero monumento al genio toscano la committenza delle statue doveva venire affidata esclusivamente a scultori toscani.

A partire dal 1841 fu la “Deputazione Fiorentina per compiere la decorazione delle Logge degli Uffizi”, costituita da membri dell’Accademia delle Belle Arti e rappresentanti della nobiltà e borghesia fiorentine, a regolare il corso dei lavori. Il suo esponente più prestigioso era Lorenzo Bartolini, titolare dal 1839 del corso di scultura — che riformò secondo i suoi criteri — all’Accademia delle Arti. La Deputazione curò la scelta degli scultori, sovrintese alla qualità artistica dei bozzetti e dei modelli in gesso e alla verosimiglianza storica delle statue. La commissione definitiva per la versione in marmo non di rado era vincolata da una lunga lista di correzioni prescritte. Gli scultori si obbligavano a informarsi con la massima precisione, con l’ausilio di dipinti e di biografie, sulla persona da rappresentare. Il presente studio riporta le fonti iconografiche delle singole statue. La scelta dei 28 toscani, per cui erano responsabili in primo luogo Giovanni Battista Niccolini e Gino Capponi, riflette gli ideali estetici e politici del periodo risorgimentale. Presupposto per venire accolti nel Pantheon Toscano erano ‘mani pulite’ dal punto di vista politico. In questo senso Vasari venne escluso dalla serie in quanto, avendo lavorato per Alessandro de’ Medici, gli fu accollato il ruolo di traditore della patria; analogamente, dei Medici compaiono solo i membri della famiglia che intesero governare la città come *primi inter pares*. Francesco Ferrucci e Giovanni delle Bande Nere dovevano costituire esempio alla gioventù nella lotta per l’indipendenza d’Italia.

Dopo il fallito tentativo di finanziare le statue per mezzo di una sottoscrizione, la Deputazione a partire dal 1843 organizzò regolarmente tombole e corse di cavalli dai cui proventi dipendeva il proseguimento dei lavori. Nel 1842 si inaugurarono le prime quattro sculture; nel 1856 il ciclo era completato. Alla base del presente studio sta l’archivio della Deputazione Fiorentina, interamente conservato all’Archivio di Stato di Firenze; mediante questi documenti e i resoconti della stampa locale viene ricostruita l’interpretazione del monumento da parte dei contemporanei.

Lo studio attuale istituisce un confronto tra questa serie di sculture e altri monumenti onorifici fiorentini o aule eretti in gloria di italiani illustri: prima di tutti Santa Croce, designata per la prima volta nel 1821 come “monumento dell’italiana gloria”. Nel 1832 lo stampatore Niccolò Bettoni propose di erigere un Pantheon delle Nazioni sotto forma di un maestoso tempio in cui venissero onorati con statue i cento maggiori geni della storia dell’umanità. Una fonte inedita dell’Archivio di Stato offre una descrizione del suo progetto, rifiutato però dal governo granducale. Nel 1841 Firenze ebbe un altro pantheon, la Tribuna di Galileo, al Museo della Specola, dedicato agli studiosi italiani di storia naturale. Nel 1860 si costituì un comitato cittadino, il cui scopo era di trasformare l’intera Piazza Signoria in un “Pantheon in onore di Dante e de’ Grandi Italiani”; piani che costituiscono l’ultimo tentativo di erigere un pantheon a Firenze. Una volta conclusasi l’unificazione nazionale dell’Italia (1870) vennero raggiunti gli scopi politici, esplicati negli ultimi capitoli dell’articolo, connessi con l’idea del pantheon.

Bildnachweis:

Alinari, Florenz: Abb. 1-2, 26. - David Finn, New York: Abb. 7-21, 23-25, 27-29, 31, 33, 37. - Alinari (Brogi), Florenz: Abb. 38. - Sopr., Florenz: Abb. 39. - Galleria Civica d’Arte Moderna, Turin: Abb. 40.