

ART NOUVEAU IN FLORENZ: DIE CASA-EMPORIO UND DAS VILLINO BROGGI-CARACENI VON GIOVANNI MICHELAZZI

von Stephanie Hanke

Jugendstilarchitektur in Florenz gehört sicher nicht zum Pflichtprogramm eines kunstbesseren Italienreisenden, der die Arnostadt besucht. In der Tat handelt es sich bei den Bauten von Giovanni Michelazzi um eine in Florenz singuläre Architektur, die sich in augenfälliger Weise aus dem Stadtbild hervorhebt und den unvorbereiteten Passanten überraschen mag. Aus einer solchen Begegnung ist auch meine Beschäftigung mit dem Architekten hervorgegangen, aus dessen Werk im vorliegenden Beitrag zwei in den Jahren 1910/11 entstandene Bauten — die Casa-Emporio und das Villino Broggi-Caraceni — vorgestellt werden. Die sich als Fallstudien ergänzenden Gebäude gehören zu den wichtigsten Werken des Architekten, dessen relativ schmales Oeuvre sich weitgehend auf Florenz beschränkt, in seiner künstlerischen Bedeutung jedoch über den lokalen Rahmen der Stadt hinausweist.

Obwohl Giovanni Michelazzi von der italienischen Forschung bereits als wichtiger Vertreter des Stile Liberty — der italienischen Ausprägung der in anderen Ländern als Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style oder Secessionstil bezeichneten Kunstrichtung — erkannt wurde¹, ist er außerhalb von Florenz wenig bekannt. Der 1879 in Rom geborene Architekt studierte an der Florentiner Akademie, wo er 1901 sein Diplom als *professore di disegno architettonico* ablegte.² Unsicher ist bislang, ob er darüber hinaus einen zusätzlichen Titel als Ingenieur erwarb.³ Zu Beginn des 20. Jahrhunderts bestand in Italien noch eine strikte Trennung zwischen dem Architekturstudium an der Akademie, das sich vorwiegend auf die Kopie historischer Baustile konzentrierte, und der rein technischen Ausbildung zum *ingegnere civile* an den Polytechnika.⁴ Nach dem Studium arbeitete Michelazzi zunächst im Büro von Giovanni Paciarelli⁵, einem der wenigen Florentiner Architekten, die sich bis zu einem gewissen Grade modernen internationalen Architekturströmungen gegenüber empfänglich zeigten. Ab 1902 bekam er unabhängig von Paciarelli eigene Aufträge und machte sich kurz darauf in Florenz selbständig⁶, wo er mit einer kurzen Unterbrechung während des Ersten Weltkrieges bis 1920 tätig war. Bei den meisten seiner Bauten, deren Pläne mit dem gesamten Nachlaß des Architekten fast ausnahmslos verloren sind, handelt es sich um Einfamilienhäuser, sogenannte *villini*; hinzu kommen einige Wohnungsbauten sowie die hier behandelte Casa-Emporio, ein Stadthaus im historischen Kern von Florenz.⁷ Außerdem entwarf Michelazzi Inneneinrichtungen, wie im Falle des Caffè Doney in der Via Tornabuoni, das in Florenz Treffpunkt einer vorwiegend ausländischen Klientel war.⁸ Die Casa-Emporio und das Villino Broggi-Caraceni kennzeichnen den Höhepunkt im Schaffen des Architekten, dessen späteres Werk vermehrt eklektischen Charakter annimmt. 1920 endeten Leben und Schaffen Michelazzis mit einem offenbar auf familiäre und berufliche Enttäuschungen zurückzuführenden Selbstmord im Alter von 41 Jahren.⁹

Da dem Stile Liberty im Vergleich zu parallelen Avantgardebewegungen in Mittel- und Westeuropa meist nur sekundäre Bedeutung beigemessen wird, erstaunt es nicht, daß Michelazzi von internationaler Seite bislang nahezu unbeachtet blieb.¹⁰ Auch in Italien, wo er lange Zeit als "personalità minore"¹¹ betrachtet wurde, ist erst in jüngerer Zeit der Ruf nach einer neuen Würdigung Michelazzis und seiner Einreihung unter die bekannteren zeitgenössischen Architekten Italiens wie Raimondo D'Aronco, Ernesto Basile oder Giuseppe Sommaruga laut geworden.¹² Die vorliegende Untersuchung möchte diese Anregung aufgreifen und auf den bisherigen Forschun-

gen aufbauend eine bislang fehlende umfassende Analyse der Gebäude vornehmen, die nun gleichermaßen architektonische Struktur und Bauplastik, typologische Probleme und Fragen des Materials behandelt. Bei der Analyse von Michelazzis künstlerischer Sprache geht es darum, seine Position zwischen einer Adaption mitteleuropäischer Vorbilder vor allem aus Frankreich und Belgien einerseits und einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der lokalen Florentiner Tradition andererseits zu bestimmen¹³ und in der spezifischen Verarbeitung dieses Formenfundus seinen eigenständigen Beitrag zu charakterisieren. Auch konnten Archivrecherchen wichtige Ergebnisse zu Auftraggeber und Baugeschichte erzielen, so daß sich gegenüber bisherigen Publikationen ein neuer Blickwinkel auf die Bauten eröffnet. Im Falle des Villino Broggi-Caraceni wird zudem erstmalig eine Interpretation der programmatischen Innenausstattung und -dekoration des Gebäudes zur Diskussion gestellt.

Ein 1904 publizierter Kommentar Alfredo Melanis, eines der führenden zeitgenössischen Architekturkritiker, kennzeichnet in treffender Weise die architektonische Situation der Stadt Florenz, wie sie sich in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts darbot: "Percorrete le vie di Firenze; andate su' Lungarni, nei quartieri di piazza d'Azeglio, visitate il viale dei Colli, recatevi dovunque la fabbricazione ebbe vita e vigore nell'ultimo ventennio e trentennio, e vedrete che gli architetti fiorentini si somigliano fra loro e si copiano o attingono al Rinascimento la freddezza delle loro idee architettoniche."¹⁴ Mit dieser Äußerung reagierte Melani auf die allgemeine Empörung über



1 Giovanni Paciarelli, Casa Paggi. Florenz, 1903.



2 Giovanni Michelazzi, Casa-Emporio. Florenz, 1910-11.

einen soeben fertiggestellten Neubau im Zentrum, die Casa Paggi (Abb. 1)¹⁵ von Giovanni Paciarelli, die mit zaghaften formalen Anklängen an den Stile Liberty den an der Renaissance geschulten Geschmack der Florentiner verletzt hatte. “L’architetto Gio. Paciarelli fiorentino, che sarebbe un semplice ‘regolare’ a Milano o a Torino e un ‘timido’ a Vienna o a Bruxelles, si cita a Firenze come un ribelle alle savie leggi del bel costruire. [...] egli ardi, nella patria del Brunellesco, di innalzare la Casa Paggi.”¹⁶ Der hier von Melani angesprochene Skandal um das durchaus nicht spektakuläre Gebäude ist bezeichnend für den mühsamen Einzug des Liberty in eine der besonders traditionsbewußten Städte Italiens.

Florenz hatte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit der Stadterweiterung von Giuseppe Poggi sowie dem *risanamento* des Mercato Vecchio zwei umfangreiche urbanistische Eingriffe erfahren, die auch die Stadtentwicklung im frühen 20. Jahrhundert noch weitgehend prägten. Die zunehmende Industrialisierung der Toskana und ein um die Jahrhundertwende einsetzendes rapides Bevölkerungswachstum führten zwischen 1904 und 1911 zu einem wahren Bauboom, der sich vornehmlich auf die neuen Stadtgebiete außerhalb der Viali konzentrierte.¹⁷ Obwohl bereits neue, industriell gefertigte Baumaterialien zur Verfügung standen, hielt man weitgehend an traditionellen Konstruktionsweisen und an einer überlieferten Formensprache fest. Das Stadtbild sollte weiterhin von Bauwerken im Stil der Neorenaissance des ausgehenden 19. Jahrhunderts geprägt und somit der Gedanke an die große künstlerische Vergangenheit des Quattro- und Cinquecento wachgehalten werden.¹⁸

Die immer wieder hervorgehobene Rückständigkeit der architektonischen Entwicklung Italiens gegenüber den mitteleuropäischen Ländern, das im Vergleich zum Art Nouveau, Jugendstil oder zur Wiener Secession zeitlich retardierte Auftreten des Stile Liberty, lagen somit weniger in Wirtschafts- und Strukturschwächen des Landes als vielmehr in kulturellen Faktoren begründet.¹⁹ Das erst spät geeinte Italien war um die Jahrhundertwende auf der Suche nach einem 'nationalen Stil,' der die Identität des jungen Staates widerspiegeln sollte. Hier bot sich die *romanità* an, die dem Bedürfnis nach Monumentalität besonders entgegenkam und in Rom für das Monumento a Vittorio Emanuele II, in Florenz in kleinerem Maßstab für die Neugestaltung des Zentrums um den alten Mercato Vecchio erhalten mußte. Moderne Einflüsse aus dem Ausland wurden in weiten Kreisen als Imitation fremder Kulturen abgelehnt, und dies insbesondere in Florenz, wo in verschiedenen Zeitschriften wie "Il Marzocco," "Hermes," "Leonardo" oder "Il Regno" nationalistische Stimmen deutlich hervortraten. Hinzu kam, daß man den Stile Liberty, der auf der Esposizione Internazionale d'Arte Decorativa Moderna 1902 in Turin als "socialismo della bellezza"²⁰ proklamiert wurde, häufig auch mit sozialistischem Reformdenken in Verbindung brachte. Konservative Bürgergruppen standen den architektonischen Neuerungen deshalb gerade in Florenz, wo eine starke Arbeiterbewegung zu Beginn des Jahrhunderts für politische Unruhen gesorgt hatte, um so ablehnender gegenüber.²¹ Dennoch bildete sich in der Stadt eine kleine Gruppe von Künstlern, die mit neuen, an den modernen künstlerischen Richtungen des Auslands orientierten Ornamentformen in Graphik und Kunsthandwerk durchaus erfolgreich waren. Im Zentrum der Gruppe stand der Maler Galileo Chini, der mit seiner Keramikmanufaktur Arte della Ceramica, den späteren Fornaci San Lorenzo, auch bei internationalen Ausstellungen in London, Paris, Brüssel, Sankt Petersburg und Saint Louis mehrere Preise gewonnen hatte.²² Im Bereich der Architektur hingegen blieb der Stile Liberty in Florenz eher ein marginales Phänomen, das sich zumeist auf die Applikation modernistischer Ornamente auf die Fassaden ansonsten konventioneller Gebäude beschränkte.



3 Casa-Emporio, Fassadendetail der unteren Sockelzone.

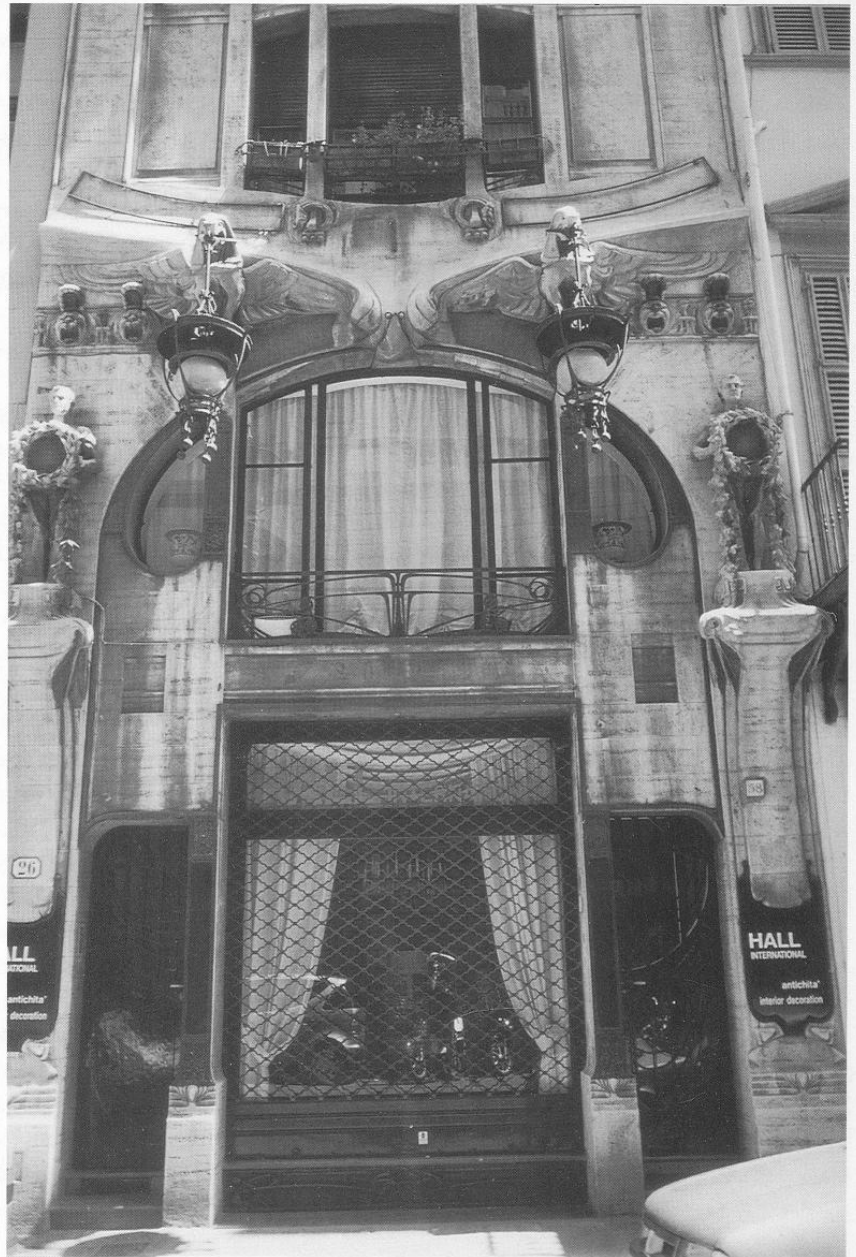
Die Casa-Emporio

Die Casa-Emporio (Abb. 2) befindet sich im Borgo Ognissanti 26 nur wenige Häuser stadteinwärts neben der Ognissanti-Kirche und zählt damit zu den ganz wenigen Liberty-Bauten im Gebiet des älteren Stadtkerns. Die Gegend um den Borgo Ognissanti, ehemals westliche Ausfallstraße zur Porta al Prato, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein mondänes, international geprägtes Stadtviertel, dessen kulturelle Bedeutung schon seit der Mitte des 19. Jahrhunderts weit über diejenige einer einfachen Stadtausfahrt hinausreichte. Im ersten Abschnitt des Straßenzuges vom Ponte alla Carraia bis zur Piazza d'Ognissanti befanden sich mehrere große Hotels²³ mit vorwiegend ausländischer Klientel, wohingegen sich jenseits der Piazza zum Arno hin das ab 1855 entstandene wohlhabende Quartiere delle Cascine anschloß.²⁴ Das hier befindliche Schauspielhaus Vittorio Emanuele sowie die nicht weit entfernten Cascine, beliebteste *passeggiata* der Florentiner, zählten zu den zentralen Bezugspunkten des städtischen Gesellschaftslebens. An der westlichen Verlängerung des Borgo Ognissanti, dem sogenannten Prato, lagen außerdem das Mitte des 19. Jahrhunderts errichtete Panorama sowie das Künstlerhaus des Mailänder Bildhauers Ignazio Villa, das mit seiner neogotischen Fassade und ursprünglich leuchtend roten Farbgebung seinerzeit viel Aufsehen und Widerspruch provoziert hatte.²⁵ 1908 begann die amerikanische Gemeinde in der nahen Via Rucellai den neogotischen Bau der Saint James Church²⁶, und nur wenige Jahre später eröffnete an der Piazza d'Ognissanti das Institut Français als eines der ersten überhaupt im Ausland eingerichteten Kulturinstitute²⁷ — beides Anzeichen, daß das Stadtviertel auch nach der Jahrhundertwende seine Anziehungskraft für ein international geprägtes und kulturell interessiertes Publikum nicht verloren hatte.

Die Baugeschichte der Casa-Emporio beruhte bislang auf wenigen Eckdaten, die den Forschungen Carlo Crestis zu verdanken sind²⁸, nun jedoch durch weitere Archivfunde zum Ablauf der Bauarbeiten und zum Auftraggeber ergänzt werden können. Unter den Baugenehmigungen der Stadt Florenz befinden sich mehrere Dokumente aus dem Jahr 1910, die über Bauarbeiten im Borgo Ognissanti 26, der Parzelle der Casa-Emporio, berichten und als Auftraggeber Ferdinando Vichi nennen.²⁹ Seine Frau Argia Marinai nei Vichi hatte 1903 im Borgo Ognissanti den Vorgängerbau der Casa-Emporio, ein fünfgeschossiges Gebäude, erstanden.³⁰ Für diesen verzeichnet der Kataster einen Abriß im Jahr 1910 sowie einen neuen Eintrag auf der gleichen Parzelle 1913 mit der Bezeichnung "casa-bottega."³¹ Hingegen deuten die Baugenehmigungen, die von "superedificazione, riduzione e restauro dello stabile"³² sprechen, nicht auf einen kompletten Neubau hin, sondern vielmehr auf eine umfangreiche Restaurierung des Vorgängerbaus, verbunden mit partiellen Abrißarbeiten. Der Abschluß der Bauarbeiten erfolgte 1911 mit dem Eintrag der Bauabnahme, die im Gegensatz zu den Baugenehmigungen, welche nur das zuständige Bauunternehmen anführen, nun auch den Architekten Michelazzi verzeichnen.³³ Das Dokument kann damit als archivalischer Beleg für die Zuschreibung der Casa-Emporio an Michelazzi gelten, die bislang allein auf stilkritischen Aspekten sowie widersprüchlichen Aussagen von Zeitzeugen beruhte.³⁴

Daß in den Baugenehmigungen nun der Name des Auftraggebers Ferdinando Vichi nachgewiesen werden konnte, ist insofern von Belang, als es sich bei diesem selbst um einen Künstler handelt. Im Florentiner Einwohnermeldeamt ist er als 1875 in Florenz gebürtiger und 1941 verstorbener Bildhauer verzeichnet³⁵, über dessen Oeuvre leider bislang nichts bekannt ist. Er stammte aus einer Bildhauer- und Kunsthändlerfamilie, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Florenz tätig gewesen war und sich mit dem Verkauf von Marmor- und Alabasterskulpturen vor allem an ausländisches Publikum gewandt hatte. Im Borgo Ognissanti lagen schon die Verkaufsgeschäfte von Vichis Großvater, dessen Atelier sich bezeichnenderweise in dem erwähnten skandalumwitterten Künstlerhaus von Ignazio Villa am Prato befunden hatte.³⁶ Mit einem eigenen, unweit gelegenen Künstlerhaus trat der jüngere Ferdinando Vichi offenbar in die Fußstapfen seines Großvaters.

In diesem Zusammenhang ist ebenfalls von Interesse, daß Michelazzi selbst unmittelbar nach Fertigstellung in den dritten Stock des Gebäudes im Borgo Ognissanti 26 einzog, wie der Eintrag seines Wohnsitzes bestätigt.³⁷ Es liegt nahe, daß das Haus von Anfang an von Eigentümer und Architekt zusammen als eine Art Künstlerhaus ins Auge gefaßt und dementsprechend gestaltet wurde. Die heute kaum noch lesbare Fassadeninschrift *CASA-EMPORIO* innerhalb der von zwei Athletenfiguren gehaltenen Lorbeerkränze sowie der Eintrag "casa-bottega" im Kataster³⁸ deuten darauf hin, daß zumindest ein Teil des Gebäudes von Vichi für Verkaufs- und Ausstellungszwecke genutzt wurde. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, daß die Fassade der Casa-Emporio tatsächlich auf die Bauaufgabe des Künstlerhauses Bezug nimmt und gerade ausländisches Publikum, das offenbar den vorrangigen Kundenkreis des Auftraggebers darstellte, in besonderer Weise angesprochen haben muß.



4 Casa-Emporio, Fassade im Geschäftsbereich.

Vom Borgo Ognissanti aus nimmt man die Casa-Emporio als eine von vielen schmalen Fassaden wahr, die, wie in Florenz üblich, traufständig sind und mit einer vorspringenden Dachkante abschließen. Der extrem schmale und hohe Häusertypus mit fünf Geschossen³⁹ ist in Florenz nicht ungewöhnlich, auffällig ist jedoch die einachsige, in der Mitte fast vollständig in Fensterflächen aufgelöste Fassade mit konsequent durchgehaltener Achsensymmetrie. Zur Gliederung der Straßenfront verwendete Michelazzi sowohl lineare als auch plastische Gestaltungsmittel. Das Grundgerüst der Fassade bildet zunächst ein lineares System aus vertikalen Stützen und unterschiedlich ausgebildeten Horizontalgliederungen zur Markierung der Geschößgrenzen. Eine deutliche Zäsur wird oberhalb des zweiten Geschosses durch eine hervortretende Wölbung der Außenwand gesetzt, die in Form eines gesimsartigen, in der Mitte stark nach unten gezogenen Profils die Fassade in zwei Abschnitte unterteilt. Diese entsprechen der offenbar von Anfang an vorgesehenen doppelten Nutzung als Geschäftshaus im unteren und als Wohngebäude im oberen Bereich und erinnern an die charakteristische Fassadenuntergliederung früher moderner Geschäfts- und Bürohäuser, wie sie sich zuerst in England und Amerika entwickelten.⁴⁰ Dabei klingt entfernt die Assoziation eines zweigeschossigen Sockels an.

Insgesamt erhält der Fassadenaufbau durch drei angedeutete Stützenpaare mit jeweils unterschiedlichen Querschnitten eine stark vertikale Ausrichtung. Die im Erdgeschoß hervortretenden breiten Außenpfeiler an den Gebäudekanten sowie zwei schmalere Stützen, die ebenfalls auf Straßenniveau ansetzen und das Schaufenster von den seitlichen Eingängen⁴¹ trennen, führen oberhalb der beschriebenen Zäsur bis an die Traufkante des Gebäudes empor. Dort werden die Außenpfeiler von zwei Drachenfiguren bekrönt, wohingegen die inneren Stützen das vorspringende Schutzdach umklammern und wie zwei Konsolen abzufangen scheinen. Ein drittes Pfostenpaar schließlich beginnt erst unterhalb der Fenstersohlbank des dritten Geschosses und setzt sich als schmale Fensterunterteilung bis zum obersten Stockwerk fort, wo es in Höhe des vor einem großen Kreisfenster angebrachten schmiedeeisernen Geländers abrupt endet.

Infolge einer vollständigen Verkleidung der Fassade mit Kunststein ist auf den ersten Blick nicht auszumachen, inwieweit dieses einen Skelettbau⁴² suggerierende Stützensystem mit der tatsächlichen Konstruktion des Gebäudes übereinstimmt. Noch immer fehlt eine eingehende Bauuntersuchung hinsichtlich der Konstruktion des Gebäudes. Da die Originalpläne verloren und die Grundrisse inzwischen verändert sind, lassen sich in vielen Bereichen so nur Vermutungen anhand von Mauerstärken äußern. Einige Seiten- und Innenwände der Casa-Emporio weisen die damals üblichen lokalen Ziegelmaße tragender Wände auf, was auf traditionelle Bauweise oder die Übernahme von Mauerzügen des Vorgängerbaues hindeutet. Auch im Bereich der Fassade lassen Wand- und Pfeilerstärken eine Verwendung von Ziegeln vermuten⁴³, wobei hier möglicherweise punktuell auch ummantelte Eisen- oder Eisenbetonträger und -stützen zum Einsatz kamen. Bei den Deckenkonstruktionen wurden zwischen Keller und Erdgeschoß Doppel-T-Träger mit preußischen Kappen verwendet, die in Florenz bereits im 19. Jahrhundert im Wohnbau üblich waren.⁴⁴ Die heute abgehängten Obergeschoßdecken des Gebäudes bestehen hingegen aus kleinen Eisenbetonplatten zwischen Doppel-T-Trägern.⁴⁵

Der die Konstruktion verschleiernde, die Fassade komplett überziehende Kunststein, die sogenannte *pietra artificiale*, war gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der Toskana eingeführt worden und bot die Möglichkeit, Rustika, Gesimse und anderen plastischen Dekor zeit- und kostensparend anzufertigen. Der Kunststein wurde dabei entweder als Putz auf die Fassade aufgetragen oder aber in vorgefertigten, teilweise armierten Stücken direkt vermauert.⁴⁶ Daß die Fassadengestaltung der Casa-Emporio um 1910 in Florenz eine Besonderheit darstellen mußte, läßt sich an einem ungewöhnlichen Detail im unteren Wandbereich ablesen (Abb. 3): In der Putzoberfläche wurde hier das Firmenschild des mit der Ausführung beauftragten Unternehmens *Impresa Toscana Pietre Artificiali* eingesetzt, das mit der Angabe von Adresse und Telefonnummer um weitere Aufträge wirbt.

Durch unterschiedliche Oberflächenstrukturen trägt die Kunststeinverkleidung der Casa-Emporio in entscheidender Weise zur strukturellen Fassadengliederung bei. So täuschen im unteren Fassadenabschnitt feine Fugenritzen in der Putzstruktur einzelne Travertinblöcke vor, deren helle, von kleinen Löchern durchsetzte Oberfläche mit Randschlag und schariertem Spiegel genau imitiert wird (Abb. 4, 5). Die Blöcke fügen sich zu einem zwischen die Außenpfeiler gespannten Korbbogen, der die ersten beiden Geschosse wie unter einer großen Arkade zusammenfaßt und so die zunächst hervorgerufene Assoziation eines Skelettbaues wieder in Frage stellt.⁴⁷ Innerhalb der Arkade ist die Wand weitgehend in Fensterflächen aufgelöst; sie springt gegenüber den Außenpfeilern um einige Zentimeter zurück und wird von schmalen Gusseisenleisten umrahmt. Durch dünne Metallplatten, die in diesem Bereich auf die Mittelstützen appliziert wurden und mit den bei Tageslicht schwarz erscheinenden Glasscheiben visuell zu einer einheitlichen dunklen Fläche verschmelzen, tritt die Arkade um so deutlicher hervor. Die strukturelle Bedeutung der Stützen wird innerhalb der Bogenstellung visuell aufgehoben, so daß die verbleibenden Mauerabschnitte über den Türen für den Betrachter haltlos in der Luft zu schweben scheinen. Durch die aufgesetzten Eisenprofile wirken sie jedoch nicht eigentlich als Wandstücke, sondern vielmehr als



5 Casa-Emporio, Fassade in Höhe des 2. Geschosses.

6 Casa-Emporio, 2. Geschos, Schmiedeeisengitter und profilierter Wandstreifen in *pietra artificiale*.

7 Bernardo Buontalenti, Palazzo Nonfinito, Fenstergiebel.



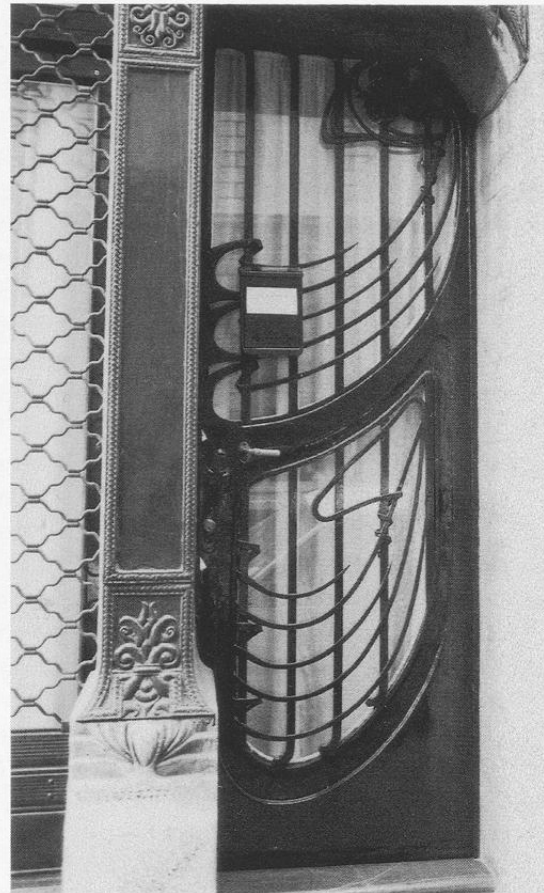


8 Casa-Emporio, Fassadenabschnitt der Wohngeschosse.

dunkel umrandete, atektonische Flächen, die sich mit den elegant geschwungenen Fenster- und Türgittern zu einem aus graphischem Entwurfsdenken heraus entwickelten Gesamtbild zusammenfügen. Auf konstruktive Gestaltungsprinzipien scheint dagegen ein über dem Schaufenster in Höhe der ersten Geschoßdecke verlaufender, am Rand profilierter Streifen anzuspielen, der gegenüber der Wandfläche leicht zurückgesetzt ist und über den Türen noch einmal in zwei kleinen Feldern auftaucht (Abb. 6). Dem Betrachter wird an dieser Stelle ein die Tür- und Fensteröffnungen überfangender, unter der Wandoberfläche verborgener und nun punktuell offenliegender Träger suggeriert⁴⁸, der wiederum den durch die Fugenzeichnung der restlichen Wandfläche hervorgerufenen Eindruck massiver Travertinblöcke konterkariert. Auf spielerische Weise setzt Michelazzi hier ganz gezielt konstruktiv unvereinbare Elemente gegeneinander und leitet so das Assoziationsvermögen des Betrachters in die Irre.⁴⁹



9 Casa-Emporio, Schmiedeeisengitter vor dem Rundfenster.

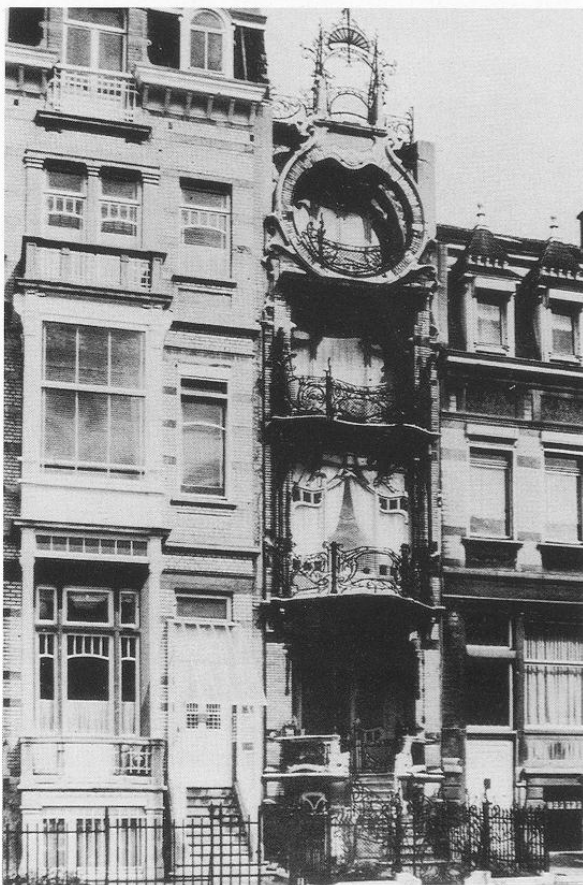


10 Casa-Emporio, Erdgeschoßtür.

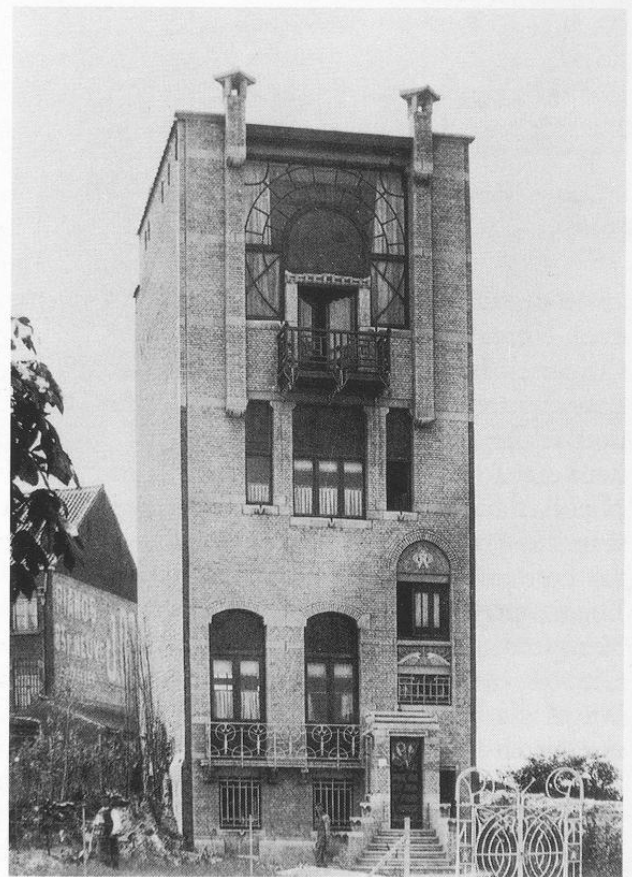
In der Übergangszone zwischen Geschäftsbereich und Wohngeschossen verstärken sich dann noch einmal die strukturellen Unklarheiten der Fassade (Abb. 4, 5). Ein mit Maskarons besetzter Ornamentfries wird hier von den Bogensteinen der Arkade überschritten und im mittleren Fassadenstück unterbrochen. Zwei auf Konsolen stehende Greifen verbergen die Schnittstellen und schieben ihre ausgebreiteten Flügel unter das gesimsähnliche Bauglied, welches sich über dem Arkadenscheitel nach unten krümmt und dort an beiden Seiten volutenähnlich einrollt. Nicoletti hat dieses Bauglied überzeugend als „semiarco rovescio“ interpretiert, d. h. als eine Abwandlung der von Bernardo Buontalenti geprägten Giebelform, wie sie in der gebauten Architektur erstmals an der Porta delle Suppliche der Uffizien auftritt.⁵⁰ Auch in der unmittelbaren Umgebung der Casa-Emporio, nämlich über dem Eingang des Hospitals San Giovanni di Dio, ca. 50 m stadteinwärts gelegen, sowie an der Kirchenfassade von Ognissanti finden sich ebensolche Giebelformen.⁵¹ Desgleichen weist die Verbindung des Giebels mit den Greifen, deren äußere Flügel die Giebelhälften gleichsam emporheben und in ihrer dynamischen Aufwärtsbewegung unterstützen, auf eine Anregung Buontalentis hin. Schon die Erdgeschoßfenster des Palazzo Nonfinito zeigen im Giebelfeld fledermausähnliche Tiere mit unter dem Bogen gespreizten Flügeln, bei denen eine gedankliche Verbindung von Giebel und Flügelform deutlich hervortritt (Abb. 7). An der Casa-Emporio erscheinen die Greifen insofern als eine figürliche Umsetzung des an der Porta delle Suppliche entwickelten Giebeltypus, dessen auseinanderstrebende Hälften selbst die Assoziation von Vogelschwingen nahelegen.

Während in den unteren Geschossen die Konzentration bauplastischer Elemente das Gebäude in der Häuserflucht hervorhebt und die Aufmerksamkeit des Passanten erregt, zeigt der obere Fassadenbereich der Wohngeschosse eine flächigere Gestaltung, in der die skelettartige Struktur mit größerer Deutlichkeit hervortritt (Abb. 8). Die Zwischenräume der Stützen sind abgesehen von den Geschoßunterteilungen gänzlich in Fensterflächen aufgelöst beziehungsweise mit membranartig glatten Wandabschnitten geschlossen. Letztere werden für den Betrachter durch die fehlende Fugenzeichnung als nichttragende, lediglich dem Raumabschluß dienende Füllwände ausgewiesen. Ein breiter, am Rand profilierter Streifen, der scheinbar durch die einzelnen Stützen hindurchführt, sich aber vor die als Füllflächen charakterisierten Wandabschnitte schiebt, markiert die Grenze zwischen drittem und viertem Geschoß. In dieser in verschiedene Ebenen gegliederten, differenzierten Wandstruktur erinnert das im Verputz angedeutete Bauglied wiederum an einen bis zu den Außenpfailern durchlaufenden Träger, dessen an der Unterseite ausgebildeter Flachbogen allerdings kaum konstruktiv bedingt, sondern kompositorisch als Spiegelung der Sohlbankkrümmung des unteren Fensters motiviert scheint.

An der darüberliegenden Geschoßgrenze wird ein quer über die Fassade gespannter Flachbogen, der in seiner weichen Profilierung nun in keiner Weise mehr den Charakter eines konstruktiven Baugliedes annimmt, der dominierenden Vertikalbewegung der Stützen entgegengesetzt. Er faßt die unterhalb liegenden ersten beiden Wohngeschosse zu einer Einheit zusammen, von denen das große Rundfenster des obersten Geschosses als bekrönendes Element der Fassade noch einmal abgesetzt ist. Dieses wird oben durch einen weiteren, gegen die Traufkante schwingenden Flach-



11 Gustave Strauven, Maison de Saint-Cyr. Brüssel, 1903.



12 Paul Hankar, Maison Bartholomé. Brüssel, 1898.

bogen begrenzt, der sich mit den um die Rundfensteröffnung gelegten Kreissegmenten zu einem fächerförmigen Profil zusammenfügt, das virtuell noch über die seitliche Fassadengrenze hinauszugreifen scheint.⁵² Kompositorisch löst Michelazzi hier den Übergang zwischen den unteren Geschossen und dem Rundfenster durch den gezielten Einsatz unterschiedlicher Materialien. So verschneidet er den Flachbogen mit der kreisförmigen Fensterumrahmung, die unterhalb des Schnittpunktes abbricht, dort jedoch in Form eines Eisengitters wieder zum Kreis ergänzt wird. Die senkrechten Gitterstäbe des wie ein Netz vor die Fensteröffnung gespannten Schmiedeeisengeländers scheinen dabei förmlich durch den Flachbogen hindurchzustecken, wodurch der Eindruck einer gegenseitigen Überschneidung der Geschößgrenzen an der Gebäudefront entsteht.

Gerade in diesem Bereich zeigt sich die elaborierte Komposition der Fassade als spannungsreiches Geflecht von gegeneinandergesetzten Vertikal- und Horizontalelementen und ihre Nähe zum Linearismus des zeitgenössischen Jugendstils. In besonderer Weise tragen hierzu die von Michelazzi selbst entworfenen und von den Officine Michelucci in Pistoia ausgeführten Schmiedeeisengitter bei⁵³, die das bestimmende Kompositionsprinzip der Fassade aufgreifen und mit ihren gebogenen Vertikal- und Horizontalstreben in engsten Bezug zur Architektur treten (Abb. 9). Im Falle der Casa-Emporio fügen sie sich zu teils abstrakten, teils vegetabilen Formen, etwa einem Rankenwerk mit an Mohnkapseln erinnernden Blüten (Abb. 6)⁵⁴, die als Fruchtbarkeitsymbol häufig in der zeitgenössischen Ornamentik begegnen. An den Türen des Erdgeschosses (Abb. 10) legen sich mehrere Eisenbänder kletterpflanzenartig um ein Gitter aus senkrechten Eisenstäben, wobei die schwungvollen Kurven der parallel geführten Ranken an die dynamische Linienführung der Gitter von Victor Horta oder Hector Guimard erinnern.⁵⁵ Im Gegensatz zu deren rein abstrakten Schmiedeeisenkompositionen mit den für den französisch-belgischen Art Nouveau charakteristischen "coups de fouets" zeigen sich die Eisengitter der Casa-Emporio jedoch weniger frei und zugleich fester in die Gesamtkomposition der Architektur eingebunden. Die hervorragende Rolle des Schmiedeeisens als rein dekoratives, nicht konstruktiv eingesetztes Element der Fassadengestaltung ist charakteristisch für den italienischen Stile Liberty⁵⁶, wobei man hier insbesondere in Florenz auf eine lange handwerkliche Tradition zurückgreifen konnte.

Hinsichtlich des Bautypus eines extrem schmalen und hohen Gebäudes bietet sich für die Casa-Emporio der Vergleich mit Brüsseler Stadthäusern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts an, die häufig auf ähnlich schmalen Grundstücken errichtet wurden und teils verwandte Gliederungen der Erdgeschößvitrinen mit seitlichen Türen oder Rundfenster aufweisen.⁵⁷ Auch fächerförmige Windowereinfassungen aus ineinander gestaffelten Kreissegmenten sind ein häufiges Motiv an Brüsseler Gebäuden, so zum Beispiel im Werk von Victor Taelmans, Alphonse Boelens und den Brüdern Erneste und Léon Delune (Abb. 28).⁵⁸ Das in der Fassade der Casa-Emporio besonders markante Motiv des Rundfensters tritt im Werk Michelazzis zwar auch an einigen früheren Gebäuden auf, doch fällt im Borgo Ognissanti seine herausragende Stellung als bekrönendes Fassadenmotiv ins Auge. Dabei blieb bislang unbemerkt, daß das Rundfenster in dieser dominierenden Position ganz speziell an die Fassaden einiger Brüsseler Künstler- und Architektenhäuser anknüpft, bei denen es zumeist wie bei Michelazzis Gebäude als oberer Fassadenabschluß dient. Hierzu gehören das Haus des Malers Georges de Saint-Cyr von Gustave Strauven (1903) (Abb. 11), die Häuser der Maler Léon Bartholomé (Abb. 12) und Albert Ciamberlani von Paul Hankar (1898 und 1897) sowie die für den eigenen Bedarf entworfenen Künstlerhäuser von Arthur Nelissen und Paul Cauchie aus dem Jahr 1905⁵⁹, die bezeugen, daß in Brüssel neben dem sonst üblichen Atelierfenster sich auch die Kreisform zu einem festen Bestandteil der Künstlerhaus-Ikonographie entwickelte. Da es sich beim Auftraggeber der Casa-Emporio um einen Bildhauer handelte und Michelazzi selbst in eines der oberen Geschosse mit einzog, liegt nahe, daß das auf Brüssel verweisende Rundfenster das Gebäude ebenfalls als Künstlerhaus auszeichnen sollte.



13 Michelangelo Buonarroti, Maskenfries. Florenz, San Lorenzo, Neue Sakristei.

Während die architektonischen Strukturen der Casa-Emporio überwiegend eine Anlehnung an modernen westeuropäischen Vorbildern verraten, zeigt sich die Bauplastik⁶⁰ der Fassade als besonders aufschlußreich für Michelazzis Auseinandersetzung mit der lokalen Tradition. Nach der schon angesprochenen Verbindung der Greifen mit der von Buontalenti entlehnten Giebelform sei hier zunächst auf den oberhalb des zweiten Geschosses verlaufenden Maskenfries hingewiesen, der sich aus nebeneinandergereihten, von muschelförmigen Elementen⁶¹ bekrönten Maskarons und schmalen Fackeln zusammensetzt (Abb. 5). Das muschelbekrönte Maskaron stellt ein seit dem Cinquecento in Florenz gängiges Motiv der Bauplastik dar, das auch um die Wende zum 20. Jahrhundert noch verwendet wurde, dabei jedoch stets isoliert und nie in Reihung wie an der Casa-Emporio auftritt. Hier kann es in seiner friesartigen Form nur als ein Zitat des Maskenfrieses der Neuen Sakristei von San Lorenzo (Abb. 13) verstanden werden, worauf bereits Fanelli hingewiesen hat.⁶² Michelangelo verwandelte dort das ionische Kyma in ein figürliches Ornament, indem er die plastischen Ovalformen durch Masken ersetzte und die Rahmenkränze der Ovuli in muschelartig gewölbte Randzonen aufblätterte.⁶³ Im Vergleich dazu stehen die Muschelformen Michelazzis deutlich über den Gesichtern, was sich wiederum mit einigen Kapitellen der Neuen Sakristei vergleichen läßt, die über der den Kapitellkelch zierenden Maske eine Muschel anstelle der Abakusblüte aufweisen. Darüber hinaus verfremdete Michelazzi das antike Ornament noch weiter und ersetzte die Pfeilspitzen des ionischen Kymas durch kleine Fackeln — ein im erstarkenden Nationalismus damals in Italien beliebtes Schmuckmotiv vor allem in der Graphik, das jedoch auch Eingang in die Bauplastik monumentaler Gebäude fand.⁶⁴ Trotz der Kombination von Fackel und Maskaron bleibt aber auch im Fries der Casa-Emporio immer noch die Struktur des ionischen Kymas latent vorhanden. Das einzelne Motiv der Maske verliert in der Reihung seinen individuellen Charakter und wird zum serienhaften Ornament. Humoristisch erscheint hingegen die Schnittstelle zwischen Fries und Arkadenbogen, an der die vor die Wand gestellten Greifen ihre Flügel erbarmungslos über ein einzelnes Maskarongesicht schieben. Der schmerzvolle Gesichtsausdruck des hier wieder individuell wahrgenommenen Maskarons wird in der kleinen Szene dem Betrachter mit aller Deutlichkeit verständlich gemacht. Fast liest sich das Detail als eine spielerische Veranschaulichung von Hierarchien innerhalb der die Fassade bevölkernden Bauskulptur.



14 Casa-Emporio, Drachenfigur an der Traufkante.



15 Bartolomeo Ammannati, Wasserspeier für einen Brunnen.
Florenz, Museo di Santo Spirito.



16 Giovanni Michelazzi, Villino. Florenz, Viale del Poggio Imperiale 28, Gartengrotte, 1902-1903.

Ebenfalls an die Formensprache des Manierismus knüpfen die beiden Drachen an, die als Abschluß der Außenpfeiler die oberen Eckpunkte der Fassade markieren (Abb. 14). Mit je einem zur Fassadenmitte hin gespreizten Flügel, die hier wie bei Fledermäusen mit Krallen besetzt sind, greifen sie kompositorisch den Segmentbogengiebel der benachbarten Ognissanti-Kirche auf⁶⁵ und lassen sich so als ins Figürliche übertragene Interpretation eines gesprengten Segmentbogengiebels begreifen. Zugleich erinnert die figürliche Besetzung der Dachkante an antike Eckakroterien oder Wasserspeier gotischer Kathedralen, noch naheliegender erscheint jedoch eine Anregung durch plastische Umsetzungen der heraldischen Borghese- oder Buoncompagni-Drachen. Als Vergleichsbeispiel aus dem Florentiner Umfeld bietet sich hier eine mit gezacktem Rückenkamm, aufgerissenem Maul und gespreizten Flügeln auffallend ähnliche Drachenskulptur im Museo di Santo Spirito an (Abb. 15), die Bartolomeo Ammannati zugeschrieben wird.⁶⁶ Das Motiv der krallenbesetzten Fledermausflügel hingegen verwendete Michelazzi erstmals an einer grottenähnlichen, exedrischen Gartenarchitektur (Abb. 16) des 1902-1903 von ihm umgebauten Villino im Viale del Poggio Imperiale 28.⁶⁷ Dort läßt sich die Fledermaus — insbesondere in Kombination mit der auf den Manierismus verweisenden Grotte — eindeutig als Zitat Buontalenti identifizieren, der das mit magisch-apotropäischen Vorstellungen behaftete Tier ebenfalls mit ausgebreiteten Flügeln als Relief unter den Fenstern des Palazzo Bianca Cappello anbrachte. Im Falle der Casa-Emporio schließt Michelazzi hingegen an die reiche Florentiner Rezeptionsgeschichte des Fledermausmotives an, das von der Buontalenti-Nachfolge teils in stark verfremdeter Form, wie etwa bei einem Brunnen des Appartamento Cosimo II. im Palazzo Pitti (Abb. 17), mehrfach aufgegriffen wurde.⁶⁸

Auch die auf den Außenpfeilern der Casa-Emporio angebrachten halbkugelförmigen Hohlkörper, aus denen um einen Ring gelegte Krallen hervorkommen (Abb. 8), lassen sich in diesen Zusammenhang einordnen.⁶⁹ Sie gehören zu einer Gruppe von teils vegetabil, teils zoomorph anmutenden Elementen der Fassade, die sich mit traditioneller Bauornamentik verbinden. Besonders deutlich wird dies bei den beiden hornähnlichen, zu einem Ring gebogenen plastischen Formen unterhalb der Fenstersohlbank des dritten Geschosses, aus denen vier längliche Blätter



17 Andrea di Michelangelo Ferrucci, Brunnen im Appartement von Cosimo II., Palazzo Pitti, Florenz.

hervorwachsen (Abb. 5, 8). Die Ringe markieren den Ansatz des inneren Stützenpaares, das hier einem kleinen konsolartigen Bauglied mit drei Guttæ aufsitzt. Eine oberhalb der Konsole aus der Stütze hervortretende Volute umklammert die erhaben gearbeiteten Ringe, die somit an der Wand befestigt erscheinen. Die Konzentration der verschiedenen bauplastischen Elemente im Bereich des Stützenansatzes verunklart die genauen strukturellen Zusammenhänge an dieser Stelle der Fassade. Die Stützen scheinen einerseits auf den Konsolen zu ruhen, andererseits aber auch direkt in die Wandfläche überzugehen. So bleibt letztlich unentschieden, ob wirklich Konsolen, das heißt stützende Bauglieder, suggeriert werden sollen, oder nicht vielmehr hängende Schmuckformen. Irritierend wirkt zudem die zwischen den beiden Ringen nach außen gewölbte und zur Mitte hin schmaler werdende Fenstersohlbank, die den Anschein erweckt, als sei sie einer zwischen den Ringen wirkenden Zugkraft ausgesetzt. Wie schon bei der Analyse der Architektur zeigt sich auch hier eine offensichtlich von Michelazzi intendierte Mehrdeutigkeit der Formen, die zum Teil zu Widersprüchen führt.

Während die zoomorphe Bauplastik zur gängigen Formensprache Michelazzis gehört und seine Bauten in charakteristischer Weise hervorhebt, stellen die Athletenfiguren, die in Höhe des ersten Obergeschosses auf Konsolen vor den Außenstützen stehen (Abb. 4), eine Ausnahme in seinem Werk dar. Die Figuren, denen die phantastischen Züge der übrigen Bauskulptur Michelazzis fehlen, halten jeweils einen Kranz aus Lorbeer- und Eichenblättern vor der Brust, zu dessen Seiten Girlanden bis auf die Konsolen herunterhängen. Die Kränze, in deren Mitte ursprünglich die in den Putz geritzten Fassadeninschriften mit dem Namen "Casa-Emporio" sichtbar waren, ließen sich als besondere Auszeichnung des Gebäudes und eventuell sogar als Anspielung auf die von der traditionsreichen Kunsthändlerfamilie Vichi erstandenen Preise interpretieren. Als Vergleichsbeispiele für die Athleten wurde in der Literatur bislang auf den Wiener Umkreis Otto Wagners und die Secession verwiesen⁷⁰, wobei hier — will man denn ein außeritalienisches Vorbild heranziehen — einige Zeichnungen der Wagnerschule mit in vergleichbarer Weise vor die Fassaden gestellten kranztragenden Figuren, vielleicht auch die männlichen Turmstatuen Franz

Metzners an Josef Hoffmanns Palais Stoclet in Brüssel als Anregung gedient haben mögen.⁷¹ Stilistisch und ikonographisch lassen sich die Figuren jedoch genauso gut in den Kontext der italienischen Kunst um 1910 einordnen, in der vergleichbare Athletenfiguren in Plastik, Malerei und Gebrauchsgraphik häufig vorkommen.⁷² Hier wären auch die Skulpturen des am römischen Monumento a Vittorio Emanuele II tätigen Arturo Dazzi oder des in Florenz wirkenden Bildhauers Domenico Trentacoste und seiner Schüler Romano Romanelli und Alessandro Lazzarini zu nennen.⁷³ Die monumentale Ausrichtung ihrer Kunst fand bezeichnenderweise gerade von seiten der zeitgenössischen Florentiner Kunstkritik, allen voran Mario Morasso und Enrico Corradini, besondere Unterstützung:⁷⁴ Man propagierte die Geburt eines neuen monumentalen 'Klassizismus,' der weniger als Nachahmung der Antike denn, wie Corradini verkündete, als "culto delle forze e delle potenze le quali possono diventare vittoriose"⁷⁵ betrachtet wurde. Hinter einer solchen Kunstauffassung stand ganz offensichtlich Nietzsches Konzeption des 'Übermenschen,' die in Italien ab Beginn der Neunziger Jahre von Gabriele D'Annunzio aufgegriffen und in sehr vereinfachter Form in nationalistisch gesinnten Kreisen verbreitet worden war. Auch dem in jenen Jahren aufkommenden Futurismus mit seinem Kult des 'superuomo' wurde hier ein geistiger Nährboden bereitet. Neben einem möglichen Verweis auf die Wagnerschule ist so gerade auch das nationalistische, von D'Annunzio und Corradini geprägte Klima von Florenz hinter den Figuren der Casa-Emporio zu sehen. Die Einmaligkeit der Athleten im Werk Michelazzis läßt vermuten, daß er hier einem gezielten Wunsch des Auftraggebers entsprochen hat, oder aber daß dieser vielleicht als Bildhauer selbst die Entwürfe für die Figuren lieferte.⁷⁶

Anhand der Struktur und Bauskulptur der Casa-Emporio können somit an unterschiedlichen Details Anlehnungen an zeitgenössische Strömungen insbesondere des Auslands, aber auch an typische Motive des Florentiner Manierismus und Frühbarock gezeigt werden. Diese lassen die künstlerischen und repräsentativen Ansprüche von Architekt und Auftraggeber deutlicher hervortreten und ermöglichen nunmehr eine genauere Einordnung des Gebäudes. Nicht nur der Typus des schmalen, achsensymmetrischen Stadthauses oder das charakteristische Rundfenster, sondern auch die Suggestion eines Skelettbaus über die Fassadenstruktur knüpfen an die französisch-belgische Architektur an. So zählten Victor Horta und Paul Hankar in Brüssel zu den ersten, die unter dem Einfluß der Theorien Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs neue konstruktive Bauelemente wie Eisenstützen und -träger in sichtbarer Form sowohl im Innern als auch an den Fassaden städtischer Wohnhäuser verwendeten.⁷⁷ Die bei ihnen zu beobachtende punktuelle Offenlegung solcher Elemente, die kurz darauf auch von Guimard aufgegriffen wurde, diente der Zurschaustellung der konstruktiven Bedeutung des neuen Baumaterials, welches man in Italien immer noch in erster Linie aufgrund seiner dekorativen Eigenschaften schätzte und vorrangig in Form von Schmiedeeisen verarbeitete. Der *konstruktive* Einsatz von Eisen wurde in der Florentiner Accademia delle Belle Arti, der damals für die Architekturausbildung verantwortlichen Institution, weder gelehrt noch gebilligt. Allenfalls akzeptierte man ihn bei Brücken, Bahnhöfen, Fabriken oder Markthallen, die in der Regel von Ingenieuren errichtet wurden, lehnte das Eisen für die "wahre Architektur" — und das waren in den Augen der Akademie die monumentalen Repräsentationsgebäude, "pagine di storia scritte nel granito"⁷⁸ — aber grundsätzlich ab. Eine Auflösung städtischer Fassaden in Glasflächen und stützende Pfeiler erfolgte so bezeichnenderweise zunächst an Mailänder Warenhäusern, wie etwa dem 1903 errichteten Kaufhaus Contratti von Luigi Broggi, dessen Eisenskelett aus Gußeisensäulen in den Obergeschossen mit Werksteinen verkleidet war.⁷⁹ Ebenso skeptisch zeigte man sich gegenüber dem bei italienischen Wohn- und Geschäftshäusern nur zögernd verwendeten Eisenbeton, dessen Entwicklung vor allem in Frankreich vorangetrieben wurde, wo er seit der Jahrhundertwende zunehmend auch im privaten Wohnbau zum Einsatz kam.⁸⁰ Während man anfangs das Eisenbetonskelett noch hinter traditionellem Architekturdekor verbarg, zeigte Auguste Perrets berühmtes Gebäude in der Pariser Rue Franklin 1903 erstmals eine ganz durch das Eisenbetonskelett geprägte Straßenfront.⁸¹

Die prononcierte Anlehnung der Fassadengliederung der Casa-Emporio an Strukturen des Skelettbaus mußte gerade im traditionellen Florentiner Stadtbild besonders ins Auge fallen. Da sich hinter der Fassade tatsächlich kein eigentliches Skelett, sondern wahrscheinlich eine Mischkonstruktion aus tragenden Mauerabschnitten mit punktueller Verwendung von Eisen- oder Eisenbetonelementen befindet, kann man hier kaum von einer Architektur sprechen, die den unbedingten formalen Ausdruck konstruktiver Gegebenheiten suchen und dabei den logischen Gesetzen der Konstruktion folgen würde.⁸² Michelazzi ist nicht an einer exakten Visualisierung der Konstruktion in der Fassade gelegen; es geht ihm vielmehr um die scheinbare Sichtbarmachung eines modernen konstruktiven Prinzips — des Eisenbetonskeletts — als Grundstruktur des Gebäudes. Diese Vorspiegelung einer nicht den realen Gegebenheiten entsprechenden Skelettkonstruktion erfolgt als Bekenntnis zur Moderne und zu ihren neuen technischen Möglichkeiten, selbst wenn diese bei der Casa-Emporio nicht durchgängig angewandt wurden. Dafür mögen eine skeptische Einstellung des Auftraggebers gegenüber modernen Baumethoden, finanzielle Gründe — vielleicht war es in der engen Baulücke einfacher und billiger, weitgehend in traditionellem Mauerwerk zu bauen — oder die Übernahme von Teilen des Vorgängerbaus ausschlaggebend gewesen sein. Michelazzi kommt es weder auf die Einheit von Konstruktion und Baugestalt noch auf die innere Logik seiner Fassade bis ins Detail hinein an, sondern auf die spontane Assoziation eines Skelettbaus von Seiten des Betrachters. Wichtig ist die ostentative Geste einer bejahenden Einstellung zur Moderne, die er mit der Fassade des Gebäudes zum Ausdruck bringen möchte.

In diesem Zusammenhang wird auch das in die Fassade gesetzte Firmenschild der *Impresa Toscana Pietre Artificiali* bedeutsam (Abb. 3), das den Betrachter auf die Verwendung des Kunststeins hinweist. Mit einer in bestechender Weise imitierten Travertin-Oberfläche zeigt Michelazzi hier, daß moderne Baumaterialien die gleiche Wirkung erzielen können wie traditionelle. Der Architekt bekennt sich damit zu einem neuen, künstlich von der Industrie hergestellten Baustoff, den er als zeitgemäßer empfindet als die mühsame Herstellung von regelmäßigen Steinquadern durch den Steinmetz. Wenn er im Fall der Travertinblöcke die *pietra artificiale* auch für eine traditionelle Formensprache einsetzt, so unterscheidet der gezielte Hinweis des Firmenschildes den Bau klar von der dem Historismus verpflichteten Stilimitation vieler italienischer Zeitgenossen. Vielmehr scheint die Fassade gerade die unterschiedlichen Verwendungsmöglichkeiten des neuen Materials — von der Imitation traditioneller Quaderstrukturen bis hin zur eigentlichen Bauplastik — vorführen zu wollen. Eine bessere Schaufront für die vielfältigen Einsatzbereiche ihres Kunststeins hätte der *Impresa Toscana Pietre Artificiali* kaum geboten werden können.

Schließlich verdienen vor diesem Hintergrund auch die Fenster- und Türkonstruktionen des Gebäudes Beachtung, deren Rahmen — in Florenz für ein als Wohnhaus genutztes Gebäude eine absolute Ausnahme — durchgängig aus Eisen angefertigt wurden. Anlaß dazu mögen einerseits die ungewöhnlichen, aus Holz nur aufwendig nachzubildenden Fensterformen gegeben haben; andererseits erlaubte die Verwendung von Eisen die Ausarbeitung besonders dünner Fensterrahmen, wodurch die Skelettstruktur der Fassade noch deutlicher hervortreten konnte. Auch die Rolläden, die zum Teil noch original erhalten sind, stellten im Florentiner Wohnbau eine Seltenheit dar. An einer Bedienungskurbel im vierten Obergeschoß findet sich der Name der Herstellerfirma *Leins & Cie. Stuttgart* eingraviert, die tatsächlich bis zum Ersten Weltkrieg Rolläden nach Italien exportierte.⁸³ Man griff also entweder aufgrund mangelnder italienischer Produkte oder aufgrund der höheren Qualität der Stuttgarter Rolläden auf importierte Ware zurück. Dabei bezeugt die Wahl des Produktes den hohen technischen Anspruch des Gebäudes, für das man anscheinend die besten und neuesten Errungenschaften heranzog, die auf dem internationalen Markt zur Verfügung standen. Mit neuen, aus der italienischen Tradition herausfallenden technischen Elementen wie Eisenfenstern und Rolläden scheint Michelazzi gezielt die Verbindung zu modernen Industriebauten oder Warenhäusern zu suchen und sein Gebäude, entsprechend dem Namen

„Casa-Emporio,“ nicht zuletzt als modernen Bautypus für eine neue, dem modernen Leben der Großstädte erwachsene Bauaufgabe auszuweisen.

Inwiefern man bei Michelazzi eine Auseinandersetzung mit architekturtheoretischem Gedankengut des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, etwa von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Gottfried Semper oder auch Otto Wagner voraussetzen und Reflexe davon in seinen Bauten wiederfinden kann, läßt sich aufgrund mangelnder Informationen über den Architekten nur vermuten. Italien hatte im 19. Jahrhundert keinen wirklich eigenständigen Beitrag zur Architekturtheorie geliefert, und die Texte der wenigen italienischen Architekten, die sich im frühen 20. Jahrhundert an der theoretischen Diskussion beteiligten, reflektierten in der Regel im Ausland formulierte Ideen. Während die Kenntnis der Theorie für die Brüsseler, Pariser und Wiener Künstler jener Zeit selbstverständlich war, fehlte den italienischen Architekten so in den meisten Fällen ein vergleichbar profundes Hintergrundwissen zu neueren architekturtheoretischen Positionen.⁸⁴

Dennoch ist anzunehmen, daß das für die belgischen und französischen Architekten des Art Nouveau so einflußreiche „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle“⁸⁵ von Viollet-le-Duc, vielleicht auch dessen „Entretiens sur l'Architecture“⁸⁶, in denen der Autor seine Forderung nach einem material- und konstruktionsgerechten Bauen formuliert, Michelazzi zumindest in Auszügen bekannt gewesen sind. Allerdings wird daraus allenfalls die Propagierung eines zeitgemäßen Bauens, das aus den neuen Baumaterialien und technischen Möglichkeiten einen gewandelten und zeitgemäßen Stil ableitet⁸⁷, für ihn Bedeutung gehabt haben, nicht aber die Forderung nach einem korrespondierenden Verhältnis von Konstruktion und baulicher Erscheinung.⁸⁸

Indes könnte man überlegen, ob die Verflechtung von Vertikal- und Horizontalgliederungen mit den membranartig dazwischen gespannten Füllwänden sowie der teilweise textile Charakter der Wandoberfläche, etwa im Bereich der Athletenkonsolen, deren plastische Modellierung einer über die Konsole geworfenen Draperie gleicht, mit Sempers Prinzip des bekleideten Gestells in Verbindung zu bringen sind. Nach Sempers von der Urhütte ausgehender Theorie wurden die gestalterischen Prinzipien von Textilien, die man als Bekleidung einfacher Holzgerüste verwendete, später auf die eigentliche Baukunst übertragen.⁸⁹ Das Geflochtene, so Semper, sei noch immer im Wesen der Wand enthalten.⁹⁰ Dabei geht es ihm — im Gegensatz zu Viollet-le-Duc — niemals um die unmittelbare Sichtbarmachung von Material und Konstruktion, sondern mittels der Bekleidung sollen aus der Struktur beziehungsweise der Funktion des Bauwerks abgeleitete Gesetzmäßigkeiten symbolisiert werden.⁹¹ Tatsächlich erinnern die scheinbar durch oder vor die Stützen gespannten Horizontalgliederungen der Casa-Emporio an Sempers Bekleidungstheorie, wenn diese auch nicht zwangsläufig für den Fassadenentwurf vorauszusetzen ist. Sempers Einfluß auf Michelazzi könnte sich hier auf eine partielle, vielleicht indirekte Rezeption beschränken.

Schließlich bleibt zu erwägen, inwiefern auch Otto Wagners „Moderne Architektur“ von 1896 im frühen Novecento bereits in Italien wirksam gewesen ist und von Michelazzi rezipiert worden sein könnte. Immerhin hatte die Wagnerschule nach Italien eine nicht unbedeutende Ausstrahlung. Parallelen zu Wagner liegen in dem offensichtlichen Bekenntnis zu den ökonomischen und zeitsparenden Baumethoden der Moderne und der Art, wie diese in den Fassaden vorgeführt werden.⁹² Der Hinweis auf die Verwendung von Kunststein wirbt für ein modernes Baumaterial, die in der Fassade angedeutete, wenn auch nicht den realen Gegebenheiten entsprechende Skelettstruktur für moderne Konstruktionsweisen. Auch bei Wagner definiert sich die Form nicht als unabdingbares Resultat der Konstruktion, sondern der wahre Baukünstler „wird jene Construction wählen, bestimmen, vervollkommen oder erfinden, welche sich am natürlichsten in das von ihm zu schaffende Bild einzufügen im Stande ist und sich am besten zur werdenden Kunstform eignet.“⁹³ Ziel ist nicht die Visualisierung der Konstruktion an sich, sondern das an sie Erinnernde⁹⁴, das in seiner Gestaltung oft von ästhetischen Gesichtspunkten bestimmt wird.⁹⁵ Der Künstler entscheidet sich demnach nach ästhetischen Kriterien für jene Konstruktion, mit der sich seine künstlerischen Vorstellungen am besten verwirklichen lassen. Dabei intendiert Wagner in seiner

Baukunst, dem Betrachter über eine häufig nur scheinhafte Sichtbarmachung des Konstruktiven eine Zweckform visuell zu vermitteln. Als Beispiel: Die scheinbar mit großen Aluminiumnägeln an der Wand befestigte Plattenverkleidung der Wiener Postsparkasse liegt in Wahrheit vollkommen im Mörtelbett und bedarf keinerlei Nagelverankerung, besticht jedoch durch den scheinbar konstruktiven Gehalt einer neuartigen Fassadengestaltung. Peter Haiko hat dies bei Wagner treffend als "metaphorischen Funktionalismus" charakterisiert.⁹⁶

Solche Parallelen lassen auch im Falle Michelazzis eine Auseinandersetzung mit den um die Jahrhundertwende in Mitteleuropa so einflußreichen Theorien von Viollet-le-Duc, Semper oder Wagner vermuten, die er teilweise über Veröffentlichungen in internationalen Fachzeitschriften, Viollet-le-Duc wahrscheinlich sogar direkt aus dessen Publikationen gekannt haben wird. Schriften der Wagnerschule wie die Zeitschrift "Der Architekt" oder Wagners dreibändige Ausgabe "Einige Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke" standen auch in Italien zur Verfügung und wurden von der italienischen Kunstkritik wahrgenommen.⁹⁷ Ob Michelazzi die "Moderne Architektur," von der um 1910 lediglich eine tschechische Übersetzung⁹⁸ vorlag, allerdings auf Deutsch gelesen haben wird, erscheint fragwürdig, so daß man wohl eher eine partielle Kenntnis der Schriften Wagners aus zweiter Hand vermuten kann.⁹⁹

Abschließend muß festgehalten werden, daß die Casa-Emporio trotz aller Anlehnung an internationale Architekturbewegungen des Auslands durch ihre großteils an der lokalen Tradition des Manierismus orientierte Bauskulptur dennoch als Florentiner Bau gekennzeichnet bleibt. Die Rezeption verschiedener Motive Michelangelos, Buontalendis und Ammannatis scheint aus einem Interesse an kuriosen Phantasieschöpfungen heraus erfolgt zu sein, die der starren Architektur der von der Florentiner Akademie propagierten Neorenaissance entgegengesetzt werden. Die gegenüber zeitgenössischen florentinischen Bauten in Struktur und Dekoration gesuchte andersartige Fassadengestaltung wirkt so ganz darauf angelegt, potentielle Käufer für Vichis Skulpturen anzuziehen. Berücksichtigt man schließlich, daß die Casa-Emporio nicht nur dem Verkauf von Vichis Skulpturen diene, sondern Michelazzi selbst hier seine Wohnung einrichtete, so kann die für Florentiner Verhältnisse bizarre Fassade auch in der lokalen Tradition — etwa in der Nachfolge des Studiogebäudes Federigo Zuccaris¹⁰⁰ — als spezifisch für ein Künstlerhaus verstanden werden.

Das Villino Broggi-Caraceni

Das im Gegensatz zur Casa-Emporio nicht im Stadtzentrum, sondern außerhalb der Viali gelegene Villino Broggi-Caraceni (Abb. 18) zeigt den Umgang Michelazzis mit einer anderen Bauaufgabe in einem gänzlich verschiedenen städtebaulichen Umfeld. Das Gebäude befindet sich wenig östlich der Piazza Beccaria in dem im Rahmen der ersten Stadterweiterung unter Giuseppe Poggi im Nordwesten der Stadt angelegten Quartiere della Piagentina, das aufgrund der recht kleinen Grundstücke und der Erlaubnis, hier Werkstätten einzurichten, vor allem die bürgerlichen Mittelschichten sowie zahlreiche Künstler und Handwerker anzog.¹⁰¹ Treffpunkt der Künstler, zu denen unter anderen Galileo Chini, Angiolo Vannetti, Guido Polloni und Francesco Mossmeyer gehörten, war das Caffè dell'Antica Rosa an der Piazza Beccaria, wo damals noch das 1889 im maurischen Stil erbaute Gartentheater Alhambra existierte, das man als "il più grande, il più bello, il più elegante teatro-giardino d'Italia"¹⁰² rühmte. Die Präsenz zahlreicher Künstler in diesem Stadtviertel macht es nicht überraschend, daß gerade im Gebiet hinter der Piazza Beccaria die meisten Florentiner Liberty-Bauten entstanden und in konservativen Kreisen die neue Stilrichtung so zuweilen polemisch auch als "Stile Campo di Marte"¹⁰³ bezeichnet wurde.

Das wie die Casa-Emporio 1910-11 erbaute Villino steht in der Via Scipione Ammirato 99¹⁰⁴ etwas von der Straße zurückgesetzt auf einem kleinen Grundstück, welches ursprünglich zum rechten Nachbarhaus gehörte. Dieses war wenige Jahre zuvor ebenfalls von Michelazzi errichtet



18 Giovanni Michelazzi, Villino Broggi-Caraceni. Florenz, 1910-11.

worden, doch hatte sich der Besitzer Ettore Ravazzini mit seinem Hausbau so verschuldet, daß er sich zum Verkauf des Gartenterrains gezwungen sah.¹⁰⁵ Käufer und neuer Bauherr Michelazzis wurde Enrico Broggi, ein wohlhabender Bürger sizilianischer Herkunft in gehobener Stellung bei der staatlichen Eisenbahngesellschaft.¹⁰⁶ Es liegt nahe, daß Michelazzi ihm über seinen Nachbarn Ravazzini vermittelt worden war, zumal zum Zeitpunkt des Kaufvertrages (2. Juli 1910)¹⁰⁷ bereits eine Baugenehmigung für das neue Villino vorlag.¹⁰⁸ Broggi hatte das Villino, dessen Bauarbeiten im Laufe des Jahres 1911 abgeschlossen wurden¹⁰⁹, offenbar für sich und seine Familie bestimmt, verkaufte es jedoch schon nach wenigen Jahren, so daß es nach mehrfachen Eigentümerwechseln 1929 in den Besitz von Domenico Caraceni, dem seinerzeit berühmtesten Herrenschneider Italiens, gelangte und so seinen heutigen Doppelnamen erhielt.¹¹⁰

Der Bautypus des Villino hatte sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts zur prägenden Architekturform der neuen Florentiner Stadtviertel außerhalb der Viali entwickelt und wurde um die Jahrhundertwende zunehmend zum Statussymbol des aufstrebenden Bürgertums. Im Unterschied zu damals häufig mit Türmen und Loggien ausgezeichneten Villen bestanden die Florentiner Villini meist aus einem schlichten kubischen Baukörper mit stereotyper dreiachsiger Fassade, die einen zentralen Eingang und einen darüberliegenden kleinen Balkon aufwies.¹¹¹ Demgegenüber zeigt das Villino Broggi-Caraceni eine vollkommene Abwendung von den herkömmlichen Entwurfsprinzipien der Dreiachsigkeit und Symmetrie. Durch den Zuschnitt des Baugeländes bedingt, mußte Michelazzi die Hauptansicht des zweigeschossigen Gebäudes gerade an der kürzesten Grundstücksseite entwickeln, was er durch einen der Fassade seitlich angefügten oktogo-



19 Giovanni Michelazzi, Villini Broggi-Caraceni und Ravazzini, Aufnahme ca. 1912.

nalen, turmähnlichen Baukörper sowie einen schräg gestellten Eckbalkon auszugleichen suchte. Diese bewirken einen fließenden Übergang von der Haupt- auf die Seitenfassaden, so daß die Straßenfront über ihre seitlichen Grenzen hinaus erweitert wirkt. Im herkömmlichen Sinne ist es kaum noch möglich, von einer wirklichen Fassade zu sprechen¹¹²; vielmehr erscheint der Bau von der Straße aus als plastisch durchgebildeter Körper, der sich gänzlich von den flächig konzipierten und auf Frontalansicht angelegten zeitgenössischen Fassaden unterscheidet.

Ebenso ungewöhnlich ist auch die farbliche Gestaltung des Gebäudes, die durch den Kontrast einer hellen, scheinbar mit großen Steinplatten verkleideten Rahmenstruktur und vermeintlichen Füllwänden aus Ziegelsteinen bestimmt wird. Tatsächlich bestehen die gesamten Außenwände jedoch aus einer Bruchstein-Ziegel-Mischung und täuschen die unterschiedliche Materialbeschaffenheit lediglich durch einen illusionistischen Anstrich der verputzten, im Bereich der Scheinziegel mit feinen Fugenritzen versehenen Oberfläche vor.¹¹³ Eine ca. 1912 entstandene Aufnahme des Gebäudes (Abb. 19) bestätigt, daß die heutige Fassadengestaltung in etwa noch der originalen Farbgebung entspricht.¹¹⁴

Über einer Sockelzone setzen zunächst hell gefaßte Wandabschnitte an, die an den Fassadenkanten pfeilerähnlich emporwachsen und sich unter der Traufkante zu einem Rahmen schließen (Abb. 18, 20). Dieser umfaßt die einige Zentimeter zurückgesetzten Scheinziegelflächen, wobei im oberen Bereich grün-gelbliche Majolikastreifen vom Rahmen auf die vermeintlichen Füllwände überleiten. Zwei Wandvorlagen, die die Assoziation von Eisenbetonstützen eines Skelettbaus nahelegen, führen seitlich des Erdgeschoßfensters zu einem weit vorkragenden Balkon und von dort bis zur Dachkante hinauf, wo sie jeweils mit einer drachenähnlichen Majolikafigur abschließen.

20 Villino Broggi-Caraceni, Straßenfassade.



21 Villino Broggi-Caraceni, Balkon.





22 Villino Broggi-Caraceni, Turmoktogen.

Die für die Straßenansicht prägende Schwingung des Balkons (Abb. 21), der sich in einer langgestreckten Kurve über die Vorderfront des Gebäudes hinwegzieht, erhält durch die asymmetrische, spannungsvolle Komposition der schmiedeeisernen Geländer¹¹⁵ zusätzliche Dynamik. Diese zeigen ein stark stilisiertes Rankengeflecht mit keilförmig eingeschnittenen Blatt- oder Blütenformen und tauchen ebenfalls an den Fenstertüren des turmähnlichen Gebäudeteils sowie an dem kleineren Balkon vor der rechten Fassadenecke auf.¹¹⁶ Auch die um die Fensterlaibungen gelegten, schwungvoll aufgeworfenen Draperien aus Majolika, die über ihren dekorativ-festlichen Charakter hinaus die Abgrenzung zwischen Innen- und Außenraum thematisieren, verstärken den Eindruck einer in Bewegung begriffenen, plastisch aufgefaßten Fassadenwand.¹¹⁷ Ein auffälliges Element der Fassade bilden außerdem die kleinen zwillingshaft gegenübergestellten Kellerfenster der Sockelzone, die Quattrocchi als direkte Motivübernahme aus dem französisch-belgischen Raum nachweisen konnte.¹¹⁸ Die charakteristische Fensterform findet sich so erstmals 1899 an Hortas Hôtel Aubecq und später ebenfalls bei mehreren Gebäuden des Architekten Emile André in Nancy.¹¹⁹

An die Straßenfront des Villino schließt links ein oktogonaler Baukörper (Abb. 22) an, der weitgehend in das übrige Bauvolumen integriert ist und nach außen lediglich an drei Seiten sichtbar wird. Auch hier erfolgt eine Schichtung der Wand in unterschiedliche Ebenen, wobei die Turmecken pfeilerartig gegenüber den dazwischenliegenden Wandflächen hervortreten, von denen die Scheinziegelflächen nochmals zurückgesetzt sind. Die Wandstreifen unterhalb der Fen-



23 Giovanni Michelazzi, Villino Ventilari. Florenz, 1908.

stertüren im Obergeschoß zeigen feine türkis-goldfarbene Mosaikbänder, die auch an der Vorderkante des großen Hauptbalkons (Abb. 21) dessen geschwungene Konturlinien nachzeichnen.¹²⁰ Durch die Wiederaufnahme der Mosaikstreifen wie der Profilierung des Balkons in den zwischen die Turmecken gespannten Wandfeldern wird eine visuelle Zusammenbindung der einzelnen Fassadenabschnitte erzielt.

Im Erdgeschoß des Turmes befindet sich der von einem Eselsrückenbogen überfangene Haupteingang des Villino, der ebenso wie die darüberliegenden Spitzbogenfenster an mittelalterliche Bauformen anknüpft. Im Obergeschoß des Oktogons fallen vor allem die seitlichen Spitzbogenöffnungen mit spielerisch in die Laibung integrierten Drachenfiguren ins Auge, deren verkürzte Außenschenkel von den angrenzenden Außenmauern gleichsam abgeschnitten wirken. Obwohl das Oktogon die übrigen Dachflächen nur geringfügig überragt, rufen der leichte Höhenunterschied und die oktagonale Form den Eindruck eines eigenständigen Baukörpers und die Assoziation eines Turmfragments hervor. Weit über den Bau hinausragende Türme, wie an Michelazzis 1908 erbautem Villino Ventilari (Abb. 23)¹²¹, erfreuten sich um die Jahrhundertwende im italienischen Villenbau großer Beliebtheit.¹²² Im Fall des kleinen Villino Broggi-Caraceni wäre die Errichtung eines solchen hoch aufragenden Baukörpers jedoch in den Proportionen schwer zu bewältigen gewesen und hätte in der engen Baulücke wahrscheinlich keine Genehmigung erhalten, weshalb sich der Auftraggeber hier mit der geschickt inszenierten Assoziation eines Turmes begnügen mußte.

Besonders auffällig treten schließlich im Bereich des Turmes die in Höhe der ersten Geschoßdecke an die Gebäudeecken gesetzten Majolikaplastiken hervor, die an Eulenköpfe mit großen Augen, Ohren und einem gekrümmten, quer geriefelten Schnabel erinnern (Abb. 24). Unten laufen die jeweils mit unterschiedlichen polychromen Farbfassungen versehenen Köpfe in einer drei-

eckigen Spitze aus, die lappenartig über die Gebäudekante gelegt ist und das Eulengesicht verfremdet. Die Eule stellte im frühen 20. Jahrhundert im italienischen Kunstgewerbe ein beliebtes Motiv dar. Als in der Dunkelheit sehender Vogel steht sie häufig für Wachsamkeit, woraus sich die ihr häufig zugeschriebene Schutzfunktion ableitet, doch ist sie als Nachttier zugleich auch mit dem Nimbus des Unheimlichen umgeben.¹²³ Im Fall des Villino Broggi-Caraceni könnten die Eulenköpfe in Anknüpfung an die apotropäische Funktion mittelalterlicher Bauskulpturen als schützende Wächter des Hausinnern zu verstehen sein. Quattrocchi vermutet hingegen eine direkte Ableitung von Joseph Olbrichs und Kolomann Mosers Eulenfiguren an der Außenwand der Wiener Secession (1897-98)¹²⁴, wo diese der Funktion des Gebäudes entsprechend symbolisch auf die Gottheit des Handwerks und der Künste Athene anspielen.¹²⁵ Ein zitathaftter Bezug auf das Secessionsgebäude ist durchaus möglich, doch unterscheiden sich die sehr viel weiter abstrahierten Skulpturen Michelazzis in Anordnung und Gestalt deutlich von den Eulen des Wiener Künstlerhauses. In formaler Hinsicht läßt sich eher eine Nähe zur Bauplastik des Turiner Architekten Pietro Fenoglio konstatieren, der sich wie Michelazzi am französisch-belgischen Art Nouveau orientierte und dessen aus Voluten entwickelte Schmuckformen häufig Gebäudekanten oder Eckpfeiler besetzen (Abb. 25).¹²⁶ In Fenoglios phantastischen Ornamentschöpfungen mischen sich dabei Anklänge an pflanzliche und tierische Formen, woraus seltsam fremde, an Mollusken erinnernde Erscheinungen entstehen.¹²⁷ Michelazzis Bauplastiken verraten hier einen Fenoglio verwandten Gefallen am Mehrdeutigen und an hybriden Bildungen, wie sie auch an der Casa-Emporio beobachtet werden konnten.

Von besonders aufwendiger Gestalt ist schließlich der vor die rechte Hausecke des Villino gesetzte Balkon, der sich an exponierter Stelle dem Blick des von der Stadt her kommenden Passanten darbietet (Abb. 26). Der Balkon entwickelt sich in zwei nach außen schwingenden Kurven in fließendem Übergang direkt aus der Wandfläche und erfährt durch schräggestellte seitliche Brüstungsmauern eine perspektivische Steigerung seiner räumlichen Tiefe. Auch die sich gleichsam aus der Bodenplatte hervorschraubenden Säulen an der vorderen Balkonkante verleihen dieser Gebäudeansicht einen dynamischen Charakter und zeigen, wie Michelazzi die expressiven Möglichkeiten der für die plastische Formgebung verwendeten *pietra artificiale* voll auszunutzen wußte. Nach oben hin schließt der Balkon mit einem flachen Rundbogen auf zwei maskenförmigen Majolikakapitellen ab, die mit vogelähnlichen Schwingen unter die Bögen der Balkonüberdachung greifen und diese in ständiger Bewegung auf und ab zu wiegen scheinen. Das darüberliegende Wandfeld zeigt eine Majolikaplatte mit der Inschrift *ERECTVM MCMXI / ARCHITETTO MICHELAZZI*.¹²⁸ Sie verdient besondere Beachtung, da Architektensignaturen um die Jahrhundertwende an italienischen Gebäuden nur sehr selten vorkommen, in Michelazzis Oeuvre aber mehrfach auftauchen.¹²⁹ Offenbar orientierte er sich hier an einem Usus Frankreichs, wo um die Jahrhundertwende Namensinschriften von Architekten weit verbreitet waren.¹³⁰ Mit der in Frankreich nicht gebräuchlichen lateinischen Datierung "Erectum 1911" scheint Michelazzi hingegen auf den spezifisch italienischen Kontext des Baus und die klassische Tradition seines Landes anzuspielen. Zugleich könnte die würdevolle lateinische Datierungsinschrift an dem ganz und gar nicht traditionellen Bauwerk auch als Provokation des konservativen Florentiner Publikums verstanden werden, das dem Stile Liberty ja gerade wegen seines mangelnden italienischen 'Nationalcharakters' ablehnend gegenüberstand.

Im Gegensatz zur plastisch bewegten Straßenansicht sind die nur begrenzt von der Straße einsehbaren Seitenfassaden des Villino ganz in die Fläche zurückgenommen. Dennoch lassen sich verwandte Gestaltungsprinzipien erkennen, die hier an der dem Villino Ravazzini zugewandten Gebäudeseite veranschaulicht werden sollen (Abb. 27). Diese Seitenfassade wird wie die Straßenansicht von einem schmalen Rahmen eingefasst, hinter dem die gelb verputzte Wandfläche leicht zurückspringt. Im Erdgeschoß befindet sich ein Nebeneingang, der sich mit einem angrenzenden halbkreisförmigen Fenster zu einer ungewöhnlichen, Kreis und Rechteck verquickenden Komposition zusammenfügt. Diese scheint Michelazzi von einem 1904 entstandenen Brüsseler Wohn-



24 Villino Broggi-Caraceni, Detail der Bauplastik.



25 Pietro Fenoglio, Casa Boffa-Costa. Turin, Fassadendetail, 1904.



26 Villino Broggi-Caraceni, Eckbalkon.

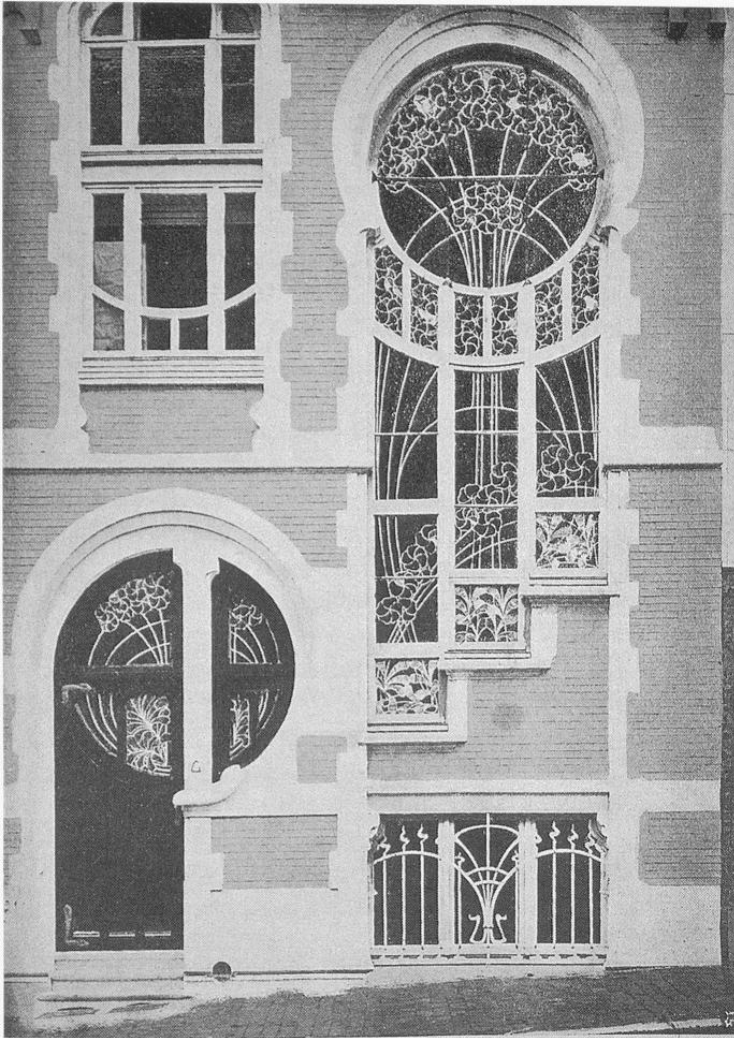
haus Léon Delunes übernommen zu haben, das 1906 in der wichtigen Architekturzeitschrift "L'Artista Moderno" veröffentlicht wurde (Abb. 28).¹³¹ Allerdings verzichtete Michelazzi auf die zwischen Öffnung und Wandfläche vermittelnden Fenster- und Türeinfassungen Delunes, so daß die scharf ausgeschnittenen Öffnungen im harten Kontrast zum hellen Verputz deutlicher zur Geltung kommen.

Anders hingegen verfährt er bei dem durch Pfosten dreigeteilten Obergeschoßfenster, das sich innerhalb eines gegenüber der gelben Putzoberfläche einige Zentimeter zurückliegenden segelförmigen Wandfeldes öffnet. Während im unteren Bereich des Wandfeldes wiederum eine vorgetäuschte Ziegelfläche zum Vorschein kommt, schließt es oben mit den schräg abgeschnittenen Fenstern ab. Es entsteht so der Eindruck, die Fassadenoberfläche sei hier wie eine Haut aufgeschnitten worden, unter der ein Teil der Wandstruktur und der Ausschnitt eines Fensters erkennbar werden. Dieser Aufbau in Wandschichten, das Auflösen der Fassade in unterschiedliche Ebenen erinnert grundsätzlich an die Gestaltungsprinzipien der Straßenansicht. In der scheinbaren Freilegung der einzelnen Wandschichten zeigt sich das Bemühen Michelazzis, den Wechsel zwischen Innen- und Außenraum, die Funktion der Wand als Trennelement zwischen beiden Bereichen in der Fassade zu reflektieren. Der für den Betrachter entstehende Eindruck einer ephemeren Öffnung der Fassadenoberfläche im Bereich des Obergeschoßfensters entspricht dem dynamischen Charakter der Straßenfassade und suggeriert wie diese eine stetige Wandlungsfähigkeit des Baukörpers.



27 Villino Broggi-Caraceni, Seitenfassade zum Villino Ravazzini.

Während der Stile Liberty in Italien und insbesondere in Florenz in der Regel auf modernistische Ornamentformen an den Fassaden beschränkt blieb und kaum, wie in den anderen europäischen Ländern, mit einer gewandelten Raumkonzeption einherging, zeigt die innere Raumaufteilung des Villino Broggi-Caraceni ein Interesse Michelazzis an neuen Grundrißlösungen (Abb. 29).¹³² Während er bei seinen früheren Entwürfen des Villino Ravazzini oder der Villini Lampredi in der Grundrißgestaltung durch die Vorstellungen seiner Auftraggeber noch weitgehend an konventionelle Schemata gebunden war¹³³, ließ man ihm im Fall des Villino Broggi-Caraceni offenbar auch für die innere Raumaufteilung freie Hand. Zunächst fällt die Auflösung des sonst üblichen axial-orthogonal ausgerichteten Grundrißschemas zugunsten eines diagonalen Erschließungssystems ins Auge. Durch den Haupteingang an der vorderen linken Ecke betritt man das oktagonale Vestibül, von dem aus ein kurzer Durchgang zum eigentlichen Kern des Hauses, einem kreisförmigen, überkuppelten Raum mit Wendeltreppe, führt. Jenseits dieses Zentralraumes schließt sich ein von den Haupträumen getrennter Hauswirtschaftstrakt mit Nebeneingang und einem zweiten Treppenaufgang an. Bei der kleinen Grundfläche des Gebäudes erstaunt die Anlage einer *scala di servizio*, die in vergleichbaren zeitgenössischen Bauten nicht vorkommt und hier eher an den Luxus einer Villa als an den bescheideneren Rahmen eines städtischen Villino erinnert.

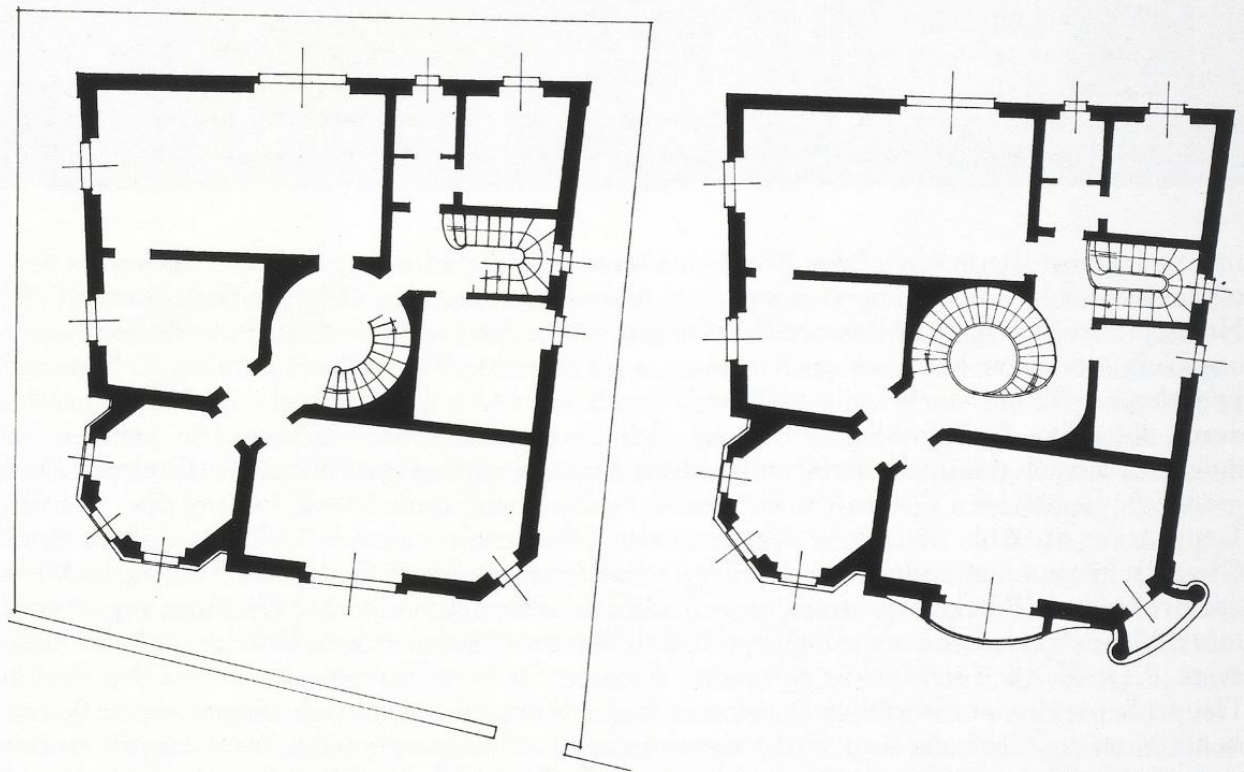


28 Léon (Ernest?) Delune, Wohnhaus in der Rue du Lac 2 (1904), Brüssel, Fassadendetail (aus: *L'Artista Moderno*, 1906).

Die diagonale Raumerschließung des Gebäudes wie auch die herausgehobene Stellung des zentralen Treppenhauses greifen wiederum auf Anregungen aus dem belgisch-französischen Art Nouveau zurück. Diagonale Raumerschließungssysteme sind charakteristisch für die Bauten Hortas und Guimards, wenn bei diesen auch mehrere sich kreuzende Diagonalen durch die größeren und komplexeren Grundrisse gelegt sind.¹³⁴ Im Falle des Villino Broggi-Caraceni erreichte Michelazzi durch diese Art der Raumdisposition, daß sich dem Besucher beim Betreten des Hauses eine möglichst lange Raumflucht darbietet und trotz der begrenzten Grundfläche der Eindruck eines großzügig bemessenen Gebäudeinneren entsteht. Auch die vertikale Transparenz des zentralen Treppenraumes (Abb. 30, 31), in dem eine vom Oberlicht einfallende Lichtachse durch einen Glasausschnitt im Fußboden bis ins Kellergeschoß hinunter dringt, findet eine Parallele im Werk des Brüsseler Architekten: Das mit einer flachen Glaskuppel überdachte Oktogon von Horta's Hôtel Van Eetvelde hatte ursprünglich ebenfalls eine aus Glasbausteinen bestehende Fußbodenmitte.¹³⁵ Desgleichen scheint die räumliche Wirkung der Wendeltreppe, die in eine den starren Treppenhauszylinder aufbrechende Galerie mündet (Abb. 32) und als nach oben geweitete Spirale in der Mitte des Gebäudes liegt, an der dynamischen Raumkonzeption der Zentralräume Horta's orientiert.¹³⁶ Wenn dabei auch längst nicht dessen fließende Übergänge zwischen verschiedenen Räumen und Stockwerksebenen erreicht werden, so zeugt das Villino im Vergleich zu zeitgenös-

sischen italienischen Bauten doch von einem auffälligen Bemühen um die Auflösung starrer Grundrißlösungen zugunsten einer offeneren Form. Schließlich läßt sich so auch der nach außen schwingende Hauptbalkon der Straßenfront, dessen Kurvung förmlich einem von innen kommenden Druck nachzugeben scheint, als Folge der dynamischen Raumkonzeption des Innern verstehen, die hier an der Außenfassade aufgegriffen wird.¹³⁷ Gerade in diesem Bemühen, Fassadengestalt und Grundrißdisposition in eine innere Abhängigkeit voneinander zu bringen, äußert sich ein wesentlicher Unterschied zu einem Großteil der zeitgenössischen Architektur Italiens, in der Fassade und dahinterliegende Raumstruktur zumeist als voneinander unabhängige Einheiten entworfen wurden.

Im Gegensatz zu der an modernen internationalen Maßstäben orientierten Architektur zeigt die Innenausstattung des Gebäudes eine deutlich stärkere Anpassung an den damals gängigen Florentiner Zeitgeschmack. Vom Originalbestand haben sich ein Großteil der Fußböden, Türen und Fenster, Stukkaturen und Wandmalereien erhalten, die teils auf eigenhändige Entwürfe des Architekten zurückgehen, teils in Zusammenarbeit mit verschiedenen Florentiner Künstlern angefertigt wurden.¹³⁸ Die Wand- und Deckenmalereien des Gebäudes stammen von Galileo Chini¹³⁹, die Stukkaturen von Angiolo Vannetti¹⁴⁰, und die Glastüren und -fenster übernahm die Florentiner Firma De Matteis unter der künstlerischen Leitung von Ezio Giovannozzi.¹⁴¹ Nicht immer läßt sich dabei eindeutig entscheiden, inwiefern die beteiligten Künstler durch thematische Vorgaben oder Entwürfe Michelazzis inhaltlich und formal festgelegt waren oder wieweit es sich um eigenständige Arbeiten handelt. Insbesondere bei den Wandmalereien und Stukkaturen von Chini und Vannetti, die stilistisch zum Teil eng an traditionelle Wanddekorationen des 19. Jahrhunderts anschließen, wird eine auffällige Dissonanz gegenüber der Architektur spürbar. Dies erweist sich im frühen 20. Jahrhundert jedoch als typisch für Italien, wo man sich in der Innenausstattung



29 Villino Broggi-Caraceni, Grundrisse von Erdgeschoß und Obergeschoß.

häufig sehr viel konservativer zeigte als am Außenbau. In vielen Fällen ist dies auf die bei der Gestaltung der Innenräume stärker im Vordergrund stehenden Wünsche der Auftraggeber zurückzuführen, die insbesondere bei den repräsentativen Räumlichkeiten — dem Speisezimmer oder dem Salone — größeren Wert auf eine konventionelle Formensprache legten. Wenn so die Innenausstattung des Villino in künstlerischer Hinsicht auch hinter der Architektur zurückbleibt, sollen hier dennoch am Beispiel des Vestibüls einige für das Repräsentationsbedürfnis des Auftraggebers aussagekräftige Details analysiert sowie das ikonographische Programm des Treppenhauses vorgestellt werden, das trotz seiner anspruchsvollen und originellen Gesamtkonzeption in der Literatur bislang keine Würdigung erfahren hat.

Auffälligstes Element des ansonsten mit Vasen- und Blumenmotiven dekorierten Vestibüls stellt ein gegenüber dem Eingang befindliches Wappen dar, das von einer Adelskrone bekrönt wird. Die dazugehörige Datierunginschrift A. D. 1911 belegt, daß die Ausmalung unmittelbar nach Fertigstellung des Gebäudes erfolgte und das heraldische Abzeichen sich somit auf die Familie Broggi beziehen muß. Da dieses Wappen ansonsten an keiner Stelle nachweisbar ist¹⁴², kann man annehmen, daß es von Broggi selbst zusammengestellt wurde, wie es um 1900 in Italien nicht ungewöhnlich und auch rechtmäßig war, solange man nicht ein bereits existierendes Wappen kopierte. Charakteristisch für eine Wappenerfindung im frühen 20. Jahrhundert erscheint die Wahl eines möglichst komplexen, quadrierten Schildes, mit dem sich Broggi hier offenbar den Anschein einer langen und bedeutenden Familientradition zu geben suchte. Die über dem Schild befindliche Adelskrone stand dem nachweisbar nicht adligen Bauherrn¹⁴³ jedoch offiziell kaum zu, wenn es ihm auch freistand, sich innerhalb seines Hauses mit jedwedem Rangabzeichen zu schmücken. Das Wappen kann damit als Ausdruck eines für Broggis Gesellschaftsschicht charakteristischen Bedürfnisses nach Selbstinszenierung gelesen werden, das sich ebenfalls in verschiedenen gemalten Wandinschriften im Innern des Gebäudes manifestiert. Diese entwickelten sich im frühen 20. Jahrhundert zu einer allgemeinen Modeerscheinung, wobei im Falle des Villino Broggi-Caraceni auf lateinische Sprichwörter, Zitate antiker Autoren sowie auf Dantes „Divina Commedia“ zurückgegriffen wurde. So finden sich im Vestibül des Gebäudes zwei gemalte Schriftzüge *PARVA DOMVS / MAGNA QUIES*¹⁴⁴ / *PARVA SED / APTA MIHI* sowie *E VOI / LARI / SIATECI / PROPIZI*. Während letzterer einen ins Italienische übertragenen, originär lateinischen Anruf der Laren als Schutzgeister des Hauses und seiner Bewohner darstellt¹⁴⁵, handelt es sich bei der erstgenannten Inschrift um zwei sprichwortartige Zitate Senecas und Ariosts, deren Kombination hier jedoch über eine zufällige Zusammenstellung gängiger Spruchweisheiten hinauszugehen scheint. Während „Parva domus, magna quies,“ eine verkürzte Stelle aus Senecas „Thyestes,“ auf die Vorteile eines armen, aber in Frieden lebenden Mannes gegenüber dem ständig von Feinden bedrohten Herrscherhaus anspielt¹⁴⁶, verweist „Parva sed apta mihi“ auf Ariosts Wohnhaus in Ferrara, dessen Fassade ursprünglich der gleiche Spruch zierte.¹⁴⁷ Die verblaßte Inschrift war dort erst im 19. Jahrhundert erneuert worden und fand mit dem Hinweis auf Ariost Eingang in die Zitatsammlungen des frühen 20. Jahrhunderts.¹⁴⁸ Die Inschrift in Broggis Vestibül kann insofern als Spiel mit einer auf den ersten Blick als Bescheidenheitstopos wirkenden Formulierung verstanden werden, die jedoch — weiß man um die Parallelverwendung zu dem berühmten italienischen Dichter — alles andere als Bescheidenheit zu erkennen gibt. Broggi war sich bewußt, zwar ein relativ kleines, aber doch sehr luxuriöses Haus zu besitzen, so daß der Spruch hier als selbstsicher aufgetragene Ironie einzuordnen ist.

Im Treppenhaus des Villino schließlich erscheinen Architektur, Ausstattung und Wandmalereien in besonderem Maße aufeinander bezogen. Oberhalb der Wendeltreppe wölbt sich die von Galileo Chini ausgemalte Kuppel mit vier Frauengestalten in langen Gewändern, die sich schwebend im kreisförmigen Reigen um den Kuppelraum zu drehen scheinen (Abb. 33). Durch ihre Attribute — Rosen, Kornähren, Trauben und entlaubte Zweige — sowie die hinter ihnen aufgetürmten Wolkenberge sind sie als Horen — Personifikationen der Jahreszeiten und Hüterinnen



30 Villino Broggi-Caraceni, Wendeltreppe mit Kuppel und Oberlicht.

des Himmelstores — gekennzeichnet.¹⁴⁹ Zusätzlich veranschaulicht wird der Ablauf des Jahres und der Zeit durch unterhalb der Figuren dargestellte Tondi mit den Tierkreiszeichen sowie einen rundumlaufenden Schriftzug: HORAS NON NVMERO NISI SERENAS. Der Spruch stellt eine gängige Inschrift von Sonnenuhren dar¹⁵⁰ und fügt sich insofern besonders gut in das durch von oben einfallende Sonnenstrahlen belichtete Treppenhaus. In Begleitung der heiter tanzenden Jahreszeiten erscheint die Inschrift als positives Motto, welches das Villino als einen Ort der Freude und Heiterkeit — eben der “glücklichen Stunden” — auszeichnen soll. Zugleich verbindet ein solcher Leitspruch wie auch die Darstellung von Jahreszeiten, einem traditionell beliebten Thema der Villenikonographie, das Gebäude mit dem Landhaus für die *villeggiatura*. Die offenbar an anspruchsvollere Traditionen anknüpfende programmatische Zusammenstellung von Horen, Tierkreiszeichen und Inschrift ist im Rahmen eines kleinen städtischen Villino ungewöhnlich, zumal die den regelmäßigen Gang der Zeit sowie den Kreislauf von Werden und Vergehen symbolisierenden Malereien in engem Bezug zur Architektur stehen: Die um den Kuppelraum und um die eigene Achse drehenden Tänzerinnen steigern die räumliche Wirkung der Wendeltreppe, die in ihrer Spiralbewegung zusätzlich betont und im übertragenen Sinne auch als räumlich umgesetztes Abbild der Zeit beziehungsweise des zyklischen Jahresablaufs lesbar wird.



31 Villino Broggi-Caraceni, Treppenhaus mit verglastem Fußbodenausschnitt.

Schließlich muß zu einer umfassenden Deutung des ikonographischen Programms die in diesem Rahmen befremdliche Darstellung einer übergroßen Kreuzspinne im Oberlicht herangezogen werden, die als dominierende Erscheinung drohend über der Raummitte hängt (Abb. 30). Ihre Gegenwart ist weder mit der allgemeinen Vorliebe der Zeit für riesenhafte Insektendarstellungen noch mit der Beliebtheit des Motivs in der symbolistischen Kunst hinreichend zu erklären¹⁵¹, sondern muß im Zusammenhang mit der Kuppelausmalung gesehen werden. Hier scheint die bedrohlich riesenhafte Spinne weniger, wie im Volksglauben gängig, als Glückszeichen aufgefaßt¹⁵², sondern ließe sich in ihrem fragilen Netz zusammen mit den Jahreszeitendarstellungen vielmehr als Vanitas-Symbol lesen, als das sie vor allem in der christlichen Tradition besetzt ist.¹⁵³ Darüber hinaus lassen sich jedoch hinaus noch andere, nicht originär in der europäischen Kultur verankerte Bedeutungen in Erwägung ziehen. So verkörpert das Spinnennetz in einigen Naturreligionen das Bild kosmischer Ordnung, in deren Zentrum die Spinne als Weltenschöpferin und den Lebensfaden webende Schicksalsgöttin steht.¹⁵⁴ Ihre Rolle ist hier mit derjenigen der griechischen Moiren Klotho, Lachesis und Atropos vergleichbar, die durch Spinnen, Abmessen und Zerschneiden des Lebensfadens über menschliches Schicksal entscheiden. Auch verbinden einige Indianerstämme Südamerikas die Spinne als Weltenschöpferin mit dem Bild der Sonne, die ihre Strahlen — wie die Spinne ihr Netz — aus



32 Villino Broggi-Caraceni, Einblick in das Treppenhaus durch das Oberlicht.

sich selbst hervorbringt.¹⁵⁵ Tatsächlich waren solche Vorstellungen bereits im 19. Jahrhundert in Europa vereinzelt rezipiert worden und hatten dabei sogar an prominenter Stelle Eingang in die Literatur gefunden. So erscheint in Victor Hugos "Notre-Dame de Paris" eine Spinne als 'ANAGKH, Personifikation der Naturnotwendigkeit und des unabänderlichen Verhängnisses: als "fatalité," auf deren Walten der Mensch keinen Einfluß hat.¹⁵⁶ Eine solche Deutung als Schicksalsmacht ließe sich auch für die riesenhafte Spinne des Villino annehmen, die in dominierender Stellung das gesamte Treppenhaus zu überwachen scheint. In der "Légende des siècles" hingegen schildert Hugo einen Wettstreit zwischen göttlicher und teuflischer Macht, bei dem Gott eine von der Teufelsgestalt Iblis in ketzerischem Schöpfungsakt erschaffene Spinne in die Sonne verwandelt.¹⁵⁷ Zwar sollen die Passagen Hugos hier nicht als zwingende Textvorlage für das Spinnenmotiv des Villino herausgestellt werden, doch ist ihre Kenntnis von Seiten des Architekten und des Auftraggebers immerhin nicht auszuschließen.¹⁵⁸ Zumindest ist aber mit Hugo die Assoziation von Spinne und Sonne schon im 19. Jahrhundert in der europäischen Kultur nachweisbar und läßt sich gerade in Verbindung mit der von Sonnenuhren übernommenen Inschrift sowie den ansonsten häufig mit dem Sonnengott Helios dargestellten Tierkreiszeichen¹⁵⁹ als ein plausibler gedanklicher Hintergrund für die Wahl des Oberlichtmotivs annehmen.

Welcher Interpretation auch immer man den Vorzug gibt, offensichtlich ist, daß die von Jahreszeitenallegorien und Tierkreisbildern umgebene Spinne hier in ein anspruchsvolles und weit über den Rahmen eines normalen städtischen Villino hinausweisendes Programm einbezogen wurde. Die herausgestellte enge Verbindung von Architektur, Malerei und Oberlicht läßt dabei auf eine weitgehende konzeptionelle Beteiligung des Architekten am Ausstattungsprogramm schlie-



33 Villino Broggi-Caraceni, Kuppelausmalung von Galileo Chini.

ßen. Vielleicht ist es kein Zufall, daß sich wiederum bei Hugo die Spinne metaphorisch als “insecte architecte” charakterisiert findet¹⁶⁰, so daß sie auf einer letzten Bedeutungsebene — an der höchsten Stelle im Zentrum des Villino — auch als Anspielung auf den Architekten selbst gelesen werden könnte.

Zusammenfassend ist festzuhalten, daß das Villino nicht nur mit seiner ungewöhnlichen Fassadengestaltung, sondern auch durch die Auflösung des traditionellen Grundrißschemas, den Bezug von innerer Raumdisposition und äußerer Wandstruktur sowie seine programmatische Ausstattung aus der zeitgenössischen Florentiner Architektur entschieden hervorsticht. Die Plastizität des Außenbaus zeigt sich den fließenden Übergängen zwischen einzelnen Fassadenelementen an französischen Gebäuden des Art Nouveau verwandt, was auch durch direkte Motivübernahmen bestätigt wird, wie an der von Delune übernommenen Türform exemplarisch gezeigt wurde. Ebenso wenig wie bei der Casa-Emporio sind Materialgerechtigkeit und Offenlegung der in Wahrheit traditionellen Konstruktion bestimmende Prinzipien der Architektur; statt dessen scheint es Michelazzi um eine formale Auseinandersetzung mit den Gestaltungsmitteln moderner Konstruktionsweisen zu gehen. Das in der zeitgenössischen mitteleuropäischen Architekturdebatte vorherrschende, an Sempers Bekleidungstheorie anknüpfende Thema von ‘Stilhülle und Kern’¹⁶¹ mag Michelazzi angeregt haben, sich mit den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten der Wand und ihrer Rolle als trennendes Element von Außen- und Innenraum zu beschäftigen und sie an seinem Gebäude zum Ausdruck zu bringen. Durch die Kenntnis der modernen Baumaterialien und der Möglichkeiten moderner Konstruktionsweisen scheint hier ein neuer Blickwinkel auf die Architektur eröffnet, der auch bei traditioneller Bauweise zu einer

neuen kompositorischen Freiheit und von Leichtigkeit und Eleganz geprägten Lösungen führt. Die starke Betonung plastischer Modellierungen des Gebäudes könnte hier durchaus im Hinblick auf die sich in der Architektur anbahnenden neuen Ausdrucksmittel mit Hilfe des Stahlbetons erfolgt sein. Zeitgenössische Publikationen betonten so vor allem die plastischen Qualitäten von Stahlbetonkonstruktionen, bei denen dem entwerfenden Architekt nun die Rolle eines „modellatore“ beziehungsweise eines „vero scultore in grandi proporzioni“ zukäme.¹⁶² Bis ins Detail hinein wird das Villino als Unikat gestaltet und als solches der stereotypen Architektur der Florentiner Neorenaissance entgegengesetzt. In diesem Sinne mag auch das zitathafte Aufgreifen mittelalterlicher Formen wie Eselsrücken oder Spitzbogen als bewußter Rückgriff auf eine Epoche verstanden werden, die von den fortschrittlichen italienischen Architekturkritikern, so dem eingangs erwähnten Melani, ihrer ‚künstlerischen Freiheit‘ und ‚Phantasie‘ wegen besonders geschätzt wurde: „Se esiste un’arte la quale corrisponde a tutti i moti del pensiero, se cercate un’arte libera, volgetevi al Medioevo. [...] esso apre la fantasia a vasti orizzonti che il rinascimento, colle sue simmetrie e le sue formule, in parte nasconde.“¹⁶³ Dabei spielt insbesondere die in ihrer handwerklichen Ausführung herausragende Baukeramik eine zentrale Rolle, die durch ihre Polychromie nochmals zur farblichen Belebung der Fassade beiträgt (Abb. 24, 34). Gerade die Bauskulptur, deren Modelle der Architekt selbst anfertigte, und ihre im Falle der Baukeramiken auffällige künstlerische Qualität sollen Michelazzi offenbar gezielt — ganz im Sinne eines Guimard — als ‚architecte d’art‘ ausweisen, dessen bauliche Kunstwerke weit über die Aufgaben des Ingenieurs hinausgehen.

Schließlich zeichnet sich in der großzügigen Anlage zweier Treppenhäuser, der Hierarchisierung der Räumlichkeiten sowie der Ikonographie der Wandmalereien ein Bestreben danach ab, das Villino einer Villa anzugleichen. Dahinter stand offenbar ein gezielter Wunsch des Auftraggebers, sich mit einem besonders repräsentativen Privathaus hervorzutun. Michelazzi schuf so für seinen Auftraggeber Broggi ein Gebäude, das sich nicht nur als origineller und zugleich international ausgerichteter Bau aus der lokalen Architektur hervorheben, sondern auch typologisch über ein gewöhnliches Villino hinausgreifen sollte: eine *villa suburbana* im bescheidenen Rahmen der neuen bürgerlichen Wohnviertel jenseits des ehemaligen Stadtmauerringes.

Die Rezeption außeritalienischer Einflüsse und der gezielte Rückgriff auf lokale Bautraditionen, die insbesondere bei der Casa-Emporio deutlich hervortreten, verbinden sich bei Michelazzi zu einer originellen Architektursprache, die trotz der offensichtlichen Verbindungen nach Frankreich und Belgien doch einen eigenen Charakter erhält. Seine Architektur entsprach damit den Forderungen des tonangebenden Verteidigers des italienischen Stile Liberty, Melani, dessen Publikationen immer wieder den Ruf nach ‚originalità‘ laut werden ließen und an die zeitgenössischen Architekten appellierten, einen ‚stile personale‘ zu finden. Melanis Definition „L’arte moderna per essere veramente tale deve essere sincera e personale“¹⁶⁴ stellt zwar ein fragwürdiges Kriterium für Modernität auf, doch beruht die Offenheit der Formulierung auf Melanis wohlbegründeter Sorge, daß der neue Stil sich in Italien lediglich zum Plagiat der Avantgardebewegungen im Ausland entwickeln würde. Aussagen wie „Gli artisti debbono produrre l’Arte Nuova non perché ne trovano piene le pagine delle riviste, ma per impulso della loro anima“¹⁶⁵ spiegeln deutlich das Dilemma der italienischen Architekturkritik wider, nach einem theoretischen Fundament zu suchen, welches den Stile Liberty über eine importierte Modeerscheinung hinausheben sollte.

Die Rezeption der modernen Architektur Belgiens und Frankreichs weist Michelazzi eine Sonderstellung unter den italienischen Liberty-Architekten zu, die — mit wenigen Ausnahmen wie etwa Pietro Fenoglio oder Ernesto Basile — vor allem an deutschen oder österreichischen Vorbildern orientiert waren. Die Wege, über die Michelazzi Kenntnis von belgischen und französischen Bauten erhalten haben könnte, sind aufgrund der spärlichen biographischen Informationen über den Architekten nicht genau bestimmbar. Auf jeden Fall wird er Publikationen in

italienischen und internationalen Fachzeitschriften verfolgt haben; Guimard erreichte darüber hinaus durch seine eigenen Veröffentlichungen, wie "Le Castel Béranger"¹⁶⁶ oder die Postkartenserie "Le Style Guimard" von 1903¹⁶⁷, ein internationales Publikum. Die Vertrautheit mit französischer und belgischer Architektur, die anhand einiger baulicher Details Michelazzis nachzuweisen ist, spricht allerdings für eine darüber hinausgehende Kenntnis seiner Vorbilder aus eigener Anschauung. Man mag spekulieren, ob er möglicherweise Reisen zu den Weltausstellungen 1900 in Paris oder 1910 in Brüssel unternommen und die Bauten vor Ort studiert haben könnte. Zumindest jedoch wird Chini, der seine Keramiken in beiden Hauptstädten ausstellte, Michelazzi über dortige Entwicklungen unterrichtet haben.¹⁶⁸ Auch die internationale Ausstellung 1902 in Turin bot Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit den Werken von Künstlern aus Brüssel, Paris und Nancy, wie Horta, Hankar, Henri Sauvage, Louis Majorelle, René Lalique und Emile Gallé.¹⁶⁹ Michelazzi mag hier Anreiz erhalten haben, auch in den darauffolgenden Jahren die Architekturentwicklung in der lothringischen Stadt zu verfolgen. Mehrere Parallelen zum Werk der in Nancy tätigen Architekten Emile André oder Louis Majorelle verraten ein differenziertes und über die Entwicklungen in den Hauptstädten hinausgehendes Interesse Michelazzis an den zeitgenössischen Entwicklungen.

Was folgt schließlich auf die Casa-Emporio und das Villino Broggi-Caraceni, die — wie einleitend erwähnt — den Höhepunkt der am Art Nouveau orientierten Schaffensphase Michelazzis darstellen? Im Vergleich zu den beiden Hauptwerken des Architekten wirkt sein späteres Schaffen eher enttäuschend. Die folgenden Bauten Michelazzis weisen einen verstärkten, nunmehr eklektizistischen Rückgriff auf Mittelalter, Quattro- und Cinquecento auf und unterscheiden sich kaum noch von zeitgenössischen Florentiner Gebäuden.¹⁷⁰ Dieser auffällige Wandel muß wohl als Spiegelbild der zunehmend schwierigen Situation eines 'Einzelkämpfers' in Florenz gelesen werden, dessen international ausgerichtete Architektur aufgrund der wachsenden politischen Spannungen innerhalb Europas kaum noch Auftraggeber finden konnte. Auch mögen private Probleme — eine zerbrochene Ehe, die ihn wenige Jahre später in den Selbstmord trieb — dazu beigetragen haben, daß er sich in seinem Spätwerk immer mehr dem Stil seiner Zeitgenossen anpaßte. Der Jugendstil in Frankreich, Belgien, Deutschland und Österreich war zudem um 1911 bereits im Niedergang begriffen, so daß Michelazzis Architektur auf internationaler Ebene als überholt gelten mußte. Desgleichen wurde in Italien der Stile Liberty, der in konservativen Florentiner Kreisen noch immer auf Ablehnung stieß, von seiten des aufkommenden Futurismus schon wieder als *passatismo* verurteilt.¹⁷¹ Die Casa-Emporio und das Villino Broggi-Caraceni gehören damit zu den letzten Blüten des italienischen Jugendstils, zu einem Zeitpunkt, als man sich andernorts vom Ornament bereits wieder verabschiedete¹⁷² und mit Peter Behrens' Turbinenhalle und Walter Gropius' Faguswerken neue Bauaufgaben ins Rampenlicht rückten. Wenn der Stile Liberty in Anbetracht der folgenden Entwicklungen auch in eine Sackgasse lief, so ist Michelazzis Verarbeitung moderner Strömungen des Auslands in Verbindung mit identitätsstiftender Rezeption der Florentiner Tradition dennoch von mehr als nur lokalem Interesse. In einem konservativen Umfeld und in einer Zeit rascher architektonischer Umbrüche steht seine Architektur als wichtiges Beispiel für eine eigenständige und originelle künstlerische Sprache in der Zeit des Überganges zwischen Historismus und Moderne.



34 Villino Broggi-Caraceni, Drachenfigur an der vorderen Traufkante.

ANMERKUNGEN

Der vorliegende Aufsatz ist aus meiner 1997/98 verfaßten Magisterarbeit hervorgegangen, die an der Universität Bonn unter der Betreuung von Prof. Andreas Tönnemann und Prof. Georg Satzinger entstand. Beiden möchte ich für ihre Unterstützung und wichtige Anregungen danken, ebenso wie Wolfger Bulst, Giovanna De Lorenzi, Luigi Borgia, Cinzia Nenci, Matteo Cosimo Cresti und Liliana Pensabene (†).

- ¹ Erstmalige Beachtung fand Giovanni Michelazzi in den 1960er Jahren in den kurzen Beiträgen von *Giovanni Orsoni/Gilda Raimondi/Carlo Salomoni*, Un architetto 'Liberty' a Firenze, in: *Ingegneri e architetti d'Italia*, II, 1961, 4, S. 14-20; *Piero Sanpaolesi*, Il 'Liberty' a Firenze, ebenda, S. 10-12 und *Giovanni Klaus Koenig*, Note su Giovanni Michelazzi, ebenda, II, 1961, 6-7, S. 26-41. Grundlegend wurden sodann die Studien zur Florentiner Architektur der Jahrhundertwende von *Carlo Cresti*, Liberty a Firenze, in: *Antichità viva*, IX, 1970, 5, S. 23-38; *derselbe*, Un edificio liberty a Firenze: contributo per una attribuzione, in: *Boll. degli ingegneri*, XX, 1972, 11, S. 11-20; *derselbe*, Firenze 1896-1915. La stagione del Liberty, Florenz 1978 sowie die Beiträge von *Luca Quattrocchi*, L'architettura intima di Giovanni Michelazzi, in: *Eupalino*, 1985, 4, S. 30-33; *derselbe*, Giovanni Michelazzi 1879-1920, Modena 1993. Die bislang detaillierteste Analyse zur Casa-Emporio erfolgte bei *Giovanni Fanelli*, Riflessioni sul Liberty tra Toscana ed Europa, in: *Le età del Liberty in Toscana*, Kongreß Viareggio 1995, Akten hrsg. von *Maria Adriana Giusti*, Florenz 1996, S. 24-31, der sich vornehmlich auf eine strukturelle Analyse der Fassade konzentriert. Einzelne wichtige Beobachtungen finden sich weiter in den Überblickswerken zum italienischen Liberty: *Manfredi Nicoletti*, L'architettura liberty in Italia, Rom/Bari 1978, S. 292-297; *Eleonora Bairati/Daniele Riva*, Il Liberty in Italia, Rom/Bari 1985, S. 57, 158-162; *Mauro Cozzi/Gabriella Carapelli*, Edilizia in Toscana nel primo Novecento, Florenz 1993, S. 103-106, 108.

- ² La Nazione, 12.7.1901. Vgl. auch *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 104, 128, Anm. 32 mit dem Hinweis auf die Atti del Collegio degli Accademici della R. Accademia di Belle Arti di Firenze. A. 1901-1902, Florenz 1902, S. 23, in denen die Diplomergebnisse dokumentiert sind. — Verschiedentlich ist behauptet worden, Michelazzi habe in Triest und in Wien bei Otto Wagner studiert: *Koenig* (Anm. 1), S. 8; *Diz. Enciclopedia di Architettura e Urbanistica*, hrsg. von *Paolo Portoghesi*, IV, Rom 1969, S. 40, s. v. Michelazzi, Giovanni; *Giorgio Spini/Antonio Casali*, Firenze, Bari 1986, S. 356; *Brian Hanson/Vicky Wilson*, Michelazzi, Giovanni, in: *Art Nouveau architecture*, hrsg. von *Frank Russell*, London 1979, S. 305. Von der Schwester des Architekten, Margherita Michelazzi, wurde dies jedoch in einem Gespräch mit Carlo Cresti verneint. Vgl. *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 202.
- ³ Hierauf deutet eine 1920 erschienene Zeitungsnotiz über den Architekten hin: "giovanissimo aveva conseguito il titolo di ingegnere e di architetto riuscendo di costituirsi subito un'ottima posizione." Vgl. den ohne Autorenangabe veröffentlichten Artikel "Il doloroso calvario di un marito sfortunato," in: *Il Nuovo Giornale*, Florenz 24.8.1920.
- ⁴ Vgl. *Nicoletti* (Anm. 1), S. 45-49.
- ⁵ Vgl. *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 250, Anm. 8. Zu Paciarelli vgl. ebenda, S. 81, 131 f., 267.
- ⁶ Vgl. *Il Nuovo Giornale*, Florenz 24.8.1920 (Anm. 3).
- ⁷ Eine vollständige Zusammenstellung der 16 bisher in Florenz nachweisbaren Bauten erfolgt in der kleinen Monographie von *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1). Verschiedentlich angeführte Zuschreibungen von Bauten außerhalb von Florenz bedürfen noch einer näheren Überprüfung: *Cresti*, 1970 (Anm. 1), S. 37, Anm. 21 und *Quattrocchi*, 1993, S. 66, Anm. 27 erwähnen eine Villa in Castiglioncello, die Michelazzi nach den Aussagen seiner Schwester Margherita entworfen haben soll. *Lara-Vinca Masini*, *Art Nouveau. Un'avventura artistica internazionale tra rivoluzione e reazione, tra cosmopolitismo e provincia, tra costante ed effimero, tra 'sublime' e stravagante*, Florenz 1976, S. 331 schreibt dem Architekten die sog. Magazzini Duilio 48 (ebenda, Abb. 920) zu, die sie um 1910 datiert. Nach *Mauvo Pratesi/Giovanna Uzzani*, *La Toscana*, Venedig 1991, S. 201 gehen diese zwar auf ein Projekt Michelazzis und Ugo Giustis zurück, wurden jedoch erst 1928 eingeweiht. *Marco Dezzi Bardeschi*, *L'industria artistica del ferro: le Officine Micheluzzi*, in: *Le età del Liberty in Toscana* (Anm. 1), S. 211 wiederum vermutet eine Beteiligung Michelazzis an der Galleria Vittorio Emanuele (heute Cinema Eden) in Pistoia (Abb. ebenda, S. 209). *Bairati/Riva* (Anm. 1), S. 57, 59 schließlich nennen ihn als Architekten der Villa Antolini in Crocetta del Montello, die in einer zeitgenössischen Publikation, *Ville e villini in Italia*, hrsg. von *Sironi/Benni*, Mailand o. D. (ca. 1912), Abb. 40 als Villa Antonini hingegen nur mit dem Namen des Ingenieurs Vincenzo Gregori publiziert ist. Des weiteren führen sie eine Beteiligung Michelazzis an der Anlage des Gefallenfriedhofs in Aquileia an, wo er das Grab von Giovanni Randaccio entworfen habe (*Bairati/Riva*, S. 198). Diese Vermutung findet sich ebenso bei *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 91, Anm. 13.
- ⁸ Die 1908/1909 erfolgte Einrichtung des Caffè Doney ist durch Margherita Michelazzi überliefert. Vgl. *Cresti*, 1972 (Anm. 1), S. 20, Anm. 3. Zur internationalen Kundschaft des Caffè Doney vgl. *Piero Bargellini*, *La città di Firenze*, Florenz 1979, S. 318.
- ⁹ Vgl. *Il Nuovo Giornale*, Florenz 24.8.1920 (Anm. 3). *Orsoni/Raimondi/Salomoni* (Anm. 1), S. 14 geben irrtümlich 1916 als Todesjahr an.
- ¹⁰ Eine Ausnahme bildet die Studie von *Carroll L. V. Meeks*, *The Real 'Liberty' of Italy: the 'stile floreale'*, in: *Art Bull.*, XLIII, 1961, S. 113-130 mit einem knappen Hinweis auf die Casa-Emporio (ebenda, S. 115 f.). Der entsprechende Abschnitt in *Meeks' Monographie*, *Italian architecture 1750-1914*, New Haven/London 1966, greift auf ihren früheren Aufsatz zurück. Auch *Jörn Peter Schmidt-Thomsen*, *Floreale und futuristische Architektur*. Das Werk von Antonio Sant'Elia, Diss. Berlin 1966, Berlin 1967, S. 40-43 geht in seinen einführenden Betrachtungen zum Stile Liberty kurz auf die Casa-Emporio und das Villino Broggi-Caraceni ein, wobei letzteres als Werk des Architekten "Micheluzzi" angegeben wird. Bemerkenswert ist Schmidt-Thomsens Beurteilung des in italienischen Architekturgeschichten völlig unbeachteten Villino als "wohl das eindrucksvollste Beispiel der italienischen 'Liberty'-Architektur, das sich bis heute erhalten hat" (ebenda, S. 40).
- ¹¹ Vgl. das entsprechende Kapitel bei *Nicoletti* (Anm. 1), S. 201 ff.
- ¹² *Luca Quattrocchi*, *I luoghi del Liberty*, Trento 1990, S. 67; *Paolo Portoghesi*, Prefazione, in: *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 8.
- ¹³ Während *Cresti*, 1970, 1972, 1978 (Anm. 1) den Einfluß Wagners und der Secession auf Michelazzi noch stark überschätzte, ist dies von *Nicoletti* und später *Bairati/Riva*, *Cozzi/Carapelli* und zuletzt *Quattrocchi* (Anm. 1) mit zunehmender Entschiedenheit zugunsten einer französisch-belgischen Orientierung Michelazzis korrigiert worden. Hinweise auf die Rezeption lokaler Architekturdekoration des Manierismus erfolgten hingegen erst bei *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1) und *Fanelli* (Anm. 1), S. 28.
- ¹⁴ *Alfredo Melani*, *Edilizia moderna a Firenze. Un edificio dell'arch. Gio. Paciarelli*, in: *L'Arte Decorativa Moderna*, II, 1903, S. 69.
- ¹⁵ Ecke Via de' Brunelleschi/Via del Campidoglio.

- ¹⁶ *Melani* (Anm. 14), S. 65.
- ¹⁷ Zur Florentiner Stadtentwicklung im frühen 20. Jahrhundert und ihren wirtschaftlichen und industriellen Voraussetzungen vgl. *Giovanni Fanelli*, Firenze, Bari 1980, S. 227-230; *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 17-48.
- ¹⁸ Vgl. die zusammengestellten Bauten in *Lorenzo Gori Montanelli*, Architettura fiorentina della fine dell'Ottocento, in: *Antichità viva*, III, 1964, 9-10, S. 9-18.
- ¹⁹ *Bairati/Riva* (Anm. 1), S. 14.
- ²⁰ *Luca Beltrami*, L'arte nuova all'Esposizione di Torino, in: *La Lettura*, II, 1902, S. 606.
- ²¹ Vgl. *Silvano Fei*, Note sul Liberty a Firenze, in: *Situazione degli studi sul Liberty*, Kongreß Salsomaggiore Terme 1974, Akten hrsg. von *Rossana Bossaglia/Carlo Cresti/Vittorio Savi*, Florenz o. D., S. 79.
- ²² Unter den zahlreichen Veröffentlichungen zu Galileo Chini vgl. insb.: Galileo Chini. Dipinti, ceramiche, opere 1895-1952, Ausst. Montecatini Terme 1988, Kat. hrsg. von *Fabio Benzi/Gilda Cefariello Grosso*, Mailand 1988; *La Manifattura Chini*, hrsg. von *Raffaele Monti*, Rom/Mailand 1989; *Galileo Chini: Liberty e oltre*, hrsg. von *Carlo Cresti/Corrado Marsan*, Florenz 1989.
- ²³ Archivio Storico del Comune di Firenze (im folgenden abgekürzt mit ASCF), Comune di Firenze, Ufficio Toponomastico, Reg. 13439. Das kurz nach 1900 angelegte Register verzeichnet alle Florentiner Straßen mit ihren einzelnen Bauwerken und ermöglicht so eine recht genaue Rekonstruktion der damaligen Situation im Borgo Ognissanti.
- ²⁴ Zum Quartiere delle Cascine, dessen urbanistische Gestaltung sich an großstädtischen Vorbildern wie Paris und London orientierte, vgl. *Gabrielle Corsani*, Il nuovo 'quartiere di città' alle Cascine dell'Isola a Firenze (1847-1859), in: *Storia dell'urbanistica toscana I. Firenze nel periodo della Restaurazione (1814-1859): allargamenti stradali e nuovi quartieri*. Supplementband von *Storia dell'Urbanistica*, Jan.-Juni 1987, S. 19-58. Zusätzliche Hinweise auch bei *Gabrielle Morolli*, Firenze degli stranieri: architetture dell'Ottocento immaginate 'per' un contesto urbano, in: *L'idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Kongreß Florenz 1986, Akten hrsg. von *Maurizio Bossi/Lucia Tonini*, Florenz 1989, S. 279.
- ²⁵ Im Gebäude des ehemaligen Panorama wurde 1863 die Kunststischlerei Barbetti eingerichtet. Zum Panorama sowie dem Künstlerhaus Vichi vgl. *Mauvo Cozzi*, Verso uno stile per la Toscana unita, in: *Edilizia in Toscana dal Granducato allo stato unitario*, hrsg. von *derselbe*, Florenz 1992, S. 158.
- ²⁶ Die Kirche wurde 1908-1911 von Riccardo Mazzanti errichtet. Vgl. auch *Morolli* (Anm. 24), S. 286.
- ²⁷ Vgl. *Commémoration du Cinquantenaire de l'Institut Français de Florence 1908-1962*, hrsg. von der Université de Grenoble, Grenoble 1962, S. 42.
- ²⁸ Vgl. *Cresti*, 1972 (Anm. 1), S. 20, Anm. 3.
- ²⁹ ASCF, Comune di Firenze, Permessi edilizi, Busta 5338 II, 6. April 1910, 5. September 1910, 16. September 1910, 7. November 1910. Die Identität des betreffenden Gebäudes Nr. 26 mit der heutigen Hausnummer konnte im ASCF, Comune di Firenze, Ufficio Toponomastico, Reg. 13439 überprüft werden. Das in den Baugenehmigungen erwähnte Bauunternehmen waren die Fratelli Lampredi, für die Michelazzi bereits einige Jahre zuvor zwei Villini in der Via Giano della Bella entworfen hatte.
- ³⁰ Conservatoria dei Registri Immobiliari di Firenze (im folgenden abgekürzt mit CRIF), Nota di Trascrizione 335/341, 13. März 1903.
- ³¹ Angabe aus *Cresti*, 1972 (Anm. 1), S. 20, Anm. 3 mit dem Hinweis auf das Vecchio Catasto Urbano, partita 4815 und 27543.
- ³² ASCF, Comune di Firenze, Permessi edilizi, Busta 5338 II, 16. September 1910, 7. November 1910.
- ³³ ASCF, Comune di Firenze, Repertorio del Registro Generale di Affari dell'Anno 1911 (dalla lett. K alla Z). Die Ausstellung des 'certificato d'abitabilità' wurde hier sowohl unter dem Namen Ferdinando Vichi als auch unter Giovanni Michelazzi mit der gleichen Objekt Nummer E 182 eingetragen.
- ³⁴ Das Gebäude brachten erstmals *Orsoni/Raimondi/Salomoni* (Anm. 1), S. 20 mit Michelazzi in Verbindung, deren Zuschreibung jedoch von *Koenig* (Anm. 1), S. 44 wieder in Frage gestellt wurde. Koenig erkannte zwar stilistische Übereinstimmungen mit anderen Bauten Michelazzis, doch hätten alle von ihm befragten Zeitgenossen des Architekten dessen Autorschaft für das Gebäude im Borgo Ognissanti verneint. *Cresti*, 1972 (Anm. 1) wies bis ins Detail zahlreiche Parallelen der Casa-Emporio zum restlichen Werk Michelazzis nach und überlieferte außerdem eine Bestätigung dieser Zuschreibung durch die Schwester des Architekten Margherita Michelazzi.
- ³⁵ Comune di Firenze, Ufficio dell'Anagrafe, Reg. della Popolazione, Schedina individuale: Vichi, Ferdinando.
- ³⁶ Diese Informationen über Vichis Großvater, ebenfalls Ferdinando mit Vornamen, gehen aus dem Anhang fremdsprachiger Florenz-Reiseführer des späten 19. Jahrhunderts hervor, die den Kunsthändler als "Fournisseur de S.M. l'Empereur d'Allemagne" ausweisen und auf einige von ihm in London 1870, Wien 1873 und Paris 1878 gewonnene Preise aufmerksam machen. Vgl. *Emilio Bacciotti*, Bacciotti's Handbook of Florence and its Environs or the Stranger conducted through its Principal Monuments, Studios, Churches, Palaces, Galleries, Streets and Shops, Florenz 1883, Anhang S. 19; *derselbe*, Florence et ses Environs ou l'Etranger conduit aux Monuments, Eglises, Galeries, Palais, Rues et Magazins, Florenz 1885, Anhang S. 11. Auch sein Sohn Orlando,

- Vater des jüngeren Ferdinando Vichi, handelte mit Skulpturen und Mosaikarbeiten, wie der Angabe "negoziante in oggetti di scultura e mosaico" im Ufficio dell'Anagrafe, Reg. della Popolazione, Schedina individuale: Vichi, Orlando zu entnehmen ist. Zum älteren Ferdinando Vichi vgl. ebenfalls *Alfonso Panzetta*, Diz. degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, Turin 1994, I, S. 279; II, Abb. 828-830.
- ³⁷ Comune di Firenze, Ufficio dell'Anagrafe, Reg. della Popolazione, Foglio di famiglia annullato Nr. 42669. Auch Margherita Michelazzi äußerte Cresti gegenüber, daß Michelazzi 1913/14 dort möglicherweise sein Büro oder seine Wohnung einrichtete. Vgl. *Cresti*, 1972 (Anm. 1), S. 20, Anm. 3.
- ³⁸ Vgl. Anm. 31.
- ³⁹ Die Fassadenmaße betragen in der Breite 6,50 m, in der Höhe ca. 19 m.
- ⁴⁰ Vgl. z. B. *Leonardo Benevolo*, Storia dell'architettura moderna, Rom/Bari 1990¹⁵, S. 233-254; *Carl W. Condit*, The Chicago School of Architecture. A history of commercial and public building in the Chicago area, 1875-1925, Chicago/London 1973 mit zahlr. Abb. Amerikanische Geschäfts- und Bürohäuser wurden in italienischen Zeitschriften seit Ende des 19. Jahrhunderts mehrfach publiziert. Vgl. z. B. *R.R.*, L'architettura nella costruzione delle alte case americane, in: *Emporium*, I, 1895, S. 359-376.
- ⁴¹ Der rechte Eingang führt in den Ladenbereich, der linke hingegen ins Treppenhaus zu den Obergeschossen.
- ⁴² Auf den skelettartigen Charakter der Fassadestruktur im oberen Abschnitt weist bereits *Nicoletti* (Anm. 1), S. 296 hin. Eine erste Analyse des Gebäudes als "dargestellter Skelettbau" erfolgt hingegen bei *Fanelli* (Anm. 1), S. 27-30 mit wichtigen Detailbeobachtungen, aber einer vom vorliegenden Beitrag abweichenden Gesamtinterpretation.
- ⁴³ Diese Hinweise verdanke ich Matteo Cosimo Cresti, der vor einigen Jahren eine Bauaufnahme der Fassade vornahm.
- ⁴⁴ *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 77.
- ⁴⁵ Dies geht aus den spärlichen Katalogstichworten der Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici zur Casa-Emporio hervor und wurde mir von den Wohnungseigentümern bestätigt. Möglicherweise könnte es sich hierbei um Deckenkonstruktionen der in Florenz ansässigen Firma von Gaetano Pilati handeln, die ähnliche Deckensysteme entwickelte und zu den fortschrittlichsten toskanischen Bauindustriunternehmen zählte. Vgl. dazu ebenda, S. 82, 86, 92.
- ⁴⁶ Zur *pietra artificiale* vgl. ebenda, S. 90, 128, Anm. 20 mit weiteren Literaturhinweisen.
- ⁴⁷ Vgl. *Fanelli* (Anm. 1), S. 28.
- ⁴⁸ Ebenda, S. 28.
- ⁴⁹ Die Ambivalenzen und Widersprüche, die sich bei einer Analyse der Fassade als "dargestellte Konstruktion" ergeben, sind meines Erachtens nicht zwangsläufig als Anzeichen einer "carezza di spessore teorico" (*Fanelli* [Anm. 1], S. 27) zu interpretieren; vielmehr scheint es sich um bewußt als Gestaltungsmittel eingesetzte Ironie zu handeln.
- ⁵⁰ *Nicoletti* (Anm. 1), S. 296, ebenso *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 106 und *Matteo Cosimo Cresti*, Modernismo mostruoso, in: *Carlo Cresti/Matteo Cosimo Cresti*, Mostri e altri prodigi di fantasia nelle architetture del Manierismo e del modernismo, Florenz 1998, S. 72, Anm. 21. — Buontalenti entwarf diesen Giebel in Anlehnung an eine Zeichnung Michelangelos für die Neue Sakristei von San Lorenzo (*Amelio Fara*, Bernardo Buontalenti, Mailand 1995, S. 60). Im Italienischen wird als gängige Umschreibung dieser Giebelvariante meist der Ausdruck 'timpano spezzato e rovesciato' verwendet. Es handelt sich um einen in der Mitte gesprengten Segmentbogengiebel, dessen Hälften vertauscht wurden, so daß von einem in der Giebelmitte liegenden Tiefpunkt flügelartig zwei einzelne Bogenlinien aufsteigen. Im Deutschen wurde dafür bislang noch keine Terminologie geprägt; vielleicht könnte man von einem 'invertierten Sprenggiebel' sprechen.
- ⁵¹ An der Ognissanti-Kirche ist — wie auch an anderen Beispielen zu beobachten — zwischen die Giebelhälften noch ein kleines Maskaron eingefügt, als dessen extreme Reduktion man an der Casa-Emporio die augähnlichen Kugelformen in der Giebelmitte interpretieren könnte.
- ⁵² *Nicoletti* (Anm. 1), S. 296.
- ⁵³ Daß Michelazzi als Architekt des Gebäudes auch die Eisengitter entwarf, war im zeitgenössischen Italien eher eine Ausnahme, wo häufig Kunstschmiede eigens mit dieser Aufgabe betraut wurden. Vgl. *Bairati/Riva* (Anm. 1), S. 60. — Aufwendiger Schmiedeeisendekor findet sich fast an allen Bauten Michelazzis und kennzeichnet insbesondere seinen ersten eigenständigen Auftrag, den 1902-1903 erfolgten Umbau eines Villino am Viale del Poggio Imperiale 28. Das dort verwendete Motiv der Mondviolenkapseln übernahm Michelazzi offenbar direkt von der in Nancy errichteten Villa Majorelle (1899-1902) von Henri Sauvage, in der die Mondviolen als Leitmotiv der Ausstattung, u. a. auch als Schmiedeeisengitter, verwendet wurden (vgl. *Francis Roussel*, Nancy architecture 1900, Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France, Lorraine, Metz 1992, II, Abb. S. 82). Abbildungen weiterer Gebäude, an denen das Motiv in Nancy wiederkehrt, ebenda, S. 55, 82, 84 f.
- ⁵⁴ *Meeks*, 1966 (Anm. 10), S. 416.
- ⁵⁵ Beispielsweise an Hortas Hôtel Tassel (1893) und Hôtel van Eetvelde (1895) in Brüssel (*Franco Borsi/Paolo*

- Portoghesi*, Victor Horta, Rom/Bari 1982, Abb. 34, 35, 79) oder an den Eingang von Guimards Castel Béranger (1894-98) in Paris, der Ende des 19. Jahrhunderts von Guimard in seinem Album *Le Castel Béranger. L'Art dans l'habitation moderne*, Paris 1898, Taf. 4 publiziert wurde. — Konservativer erscheinen hingegen die an der Casa-Emporio im unteren Bereich der Stützen angebrachten Platten aus getriebenem Eisenblech mit Ornamenten aus Lotusblüten und Palmetten (Abb. 10), bei denen es sich um vorgefertigte Serienstücke handeln mag. Die im oberen Fassadenbereich sichtbaren Eisenrahmen, die einige Zentimeter vor der Wandfläche liegen und wahrscheinlich für Werbetafeln vorgesehen waren (Abb. 8), dürften spätere Hinzufügungen sein, zumal sie teilweise wichtige Elemente der Wandgliederung überdecken.
- 56 Aufschlußreich für die damals in Italien vorherrschende Einstellung gegenüber der Verwendung von Eisen in der Architektur sind die Äußerungen von *Silvio Gambini*, *Ferri decorativi moderni*, in: *L'Artista Moderno*, XIII, 1914, S. 271: "Se una delle caratteristiche delle moderne costruzioni è il largo impiego del cemento armato, si dà da far definire la nostra epoca come quella del trionfo di tale materia, io ritengo che in decorazione il ferro fucinato debba prendere il posto che il cemento armato ha nella costruzione, e che esso debba costituire uno degli elementi più essenziali della moderna arte."
- 57 *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 63 hat dies anhand eines Vergleichs mit Paul Hankars Entwurf für das Haus Forge von 1898 veranschaulicht.
- 58 Vgl. die Gebäude 70, rue Philippe le Bon; 32, rue Solvay (Victor Taelmans, 1899 und 1907); 14, rue Emile Bouillot (Alphonse Boelens, 1906); 2, rue du Lac (Léon Delune, 1904). Abb. in *Franco Borsi/Hans Wieser*, *Bruxelles. Capitale de l'Art Nouveau*, Rom/Brüssel 1971, S. 367, Abb. 341; S. 368, Abb. 342; S. 155, Abb. 41; S. 183, Abb. 67.
- 59 Abb. der Häuser Cauchie (5, rue des Francs), Ciamberlani (48, rue Defacqz) und Nelissen (5, rue du Mont Kemmel) ebenda, S. 167, Abb. 51 und Farbt. 4, 5a.
- 60 Die Bauplastik besteht ebenso wie die gesamte Fassadenverkleidung aus *pietra artificiale*. Wahrscheinlich wurden fast alle bauplastischen Elemente nicht vor Ort, sondern zunächst in den Werkstätten der mit der Fassadenverkleidung beauftragten Firma hergestellt und dann während der Verputzarbeiten an den jeweils für sie vorgesehenen Stellen eingesetzt. Auf dieses Arbeitsverfahren weisen feine Fugenritzen hin, die in der Putzoberfläche den Rand der versetzten Stücke kennzeichnen. Dem Unternehmen *Impresa Toscana Pietre Artificiali* lagen bei der Herstellung wohl entweder genaue Entwurfszeichnungen des Architekten oder aber, wie *Koenig* (Anm. 1), S. 33 vermutet, von Michelazzi selbst angefertigte Ton- oder Gipsmodelle vor. Ein solches Modell hat sich für eine Maske an den Türsturzkonsolen des Villino Giulio Lampredi erhalten und wurde mir freundlicherweise von den Hauseigentümern gezeigt.
- 61 In ganz ähnlicher, kappenartig vorgewölbter Form tauchen diese Muscheln auch über den weiblichen Protomen der Casa Paggi auf. Möglicherweise gehen sie dort ebenfalls auf einen Entwurf Michelazzis zurück, der während der Errichtung des Gebäudes als Mitarbeiter im Büro Paciarellis tätig war.
- 62 *Fanelli* (Anm. 1), S. 28. — Michelangelo wurde in der italienischen Kunstkritik des frühen 20. Jahrhunderts häufig als Vorbild gerade für die modernen zeitgenössischen Künstler herausgestellt. Vgl. *Rainero Carletti*, *Michelangelo e il Modernismo*, in: *L'Artista Moderno*, VII, 1908, S. 4, 7. "Michelangelo è un uomo passionale, malinconico, solitario e sospettoso, come lo sono gran parte degli artisti moderni. [...] Michelangelo non fu inteso dai suoi discepoli, né interamente capito da' suoi contemporanei. [...] L'artista moderno, più evoluto, è maggiormente preparato a comprendere il Buonarroti; anzi esso non fu mai capito come ora."
- 63 Zu Michelangelos Maskenfries vgl. *Andreas Prater*, *Michelangelos Medici-Kapelle. 'ordine composto' als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*, Waldsamen/Bayern 1979, S. 113-117.
- 64 In Florenz z. B. an den Portikuskapitellen der Nationalbibliothek von Cesare Bazzani (Entwurf 1902, Ausführung 1911-35). Zahlreiche Fackeln zeigt auch die Bauornamentik des in jenen Jahren im Rampenlicht der italienischen Kunstkritik stehenden Monumento a Vittorio Emanuele II in Rom, wo eine friesartige Anordnung von Fackeln in Kombination mit Akanthusranken bereits 1911 nachweisbar ist. Vgl. *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, hrsg. von *Pier Luigi Porzio*, Rom 1986, II, S. 30, Abb. 24, S. 109, Abb. 25.
- 65 *Matteo Cosimo Cresti* (Anm. 50), S. 68.
- 66 Vgl. *Il Museo di Santo Spirito a Firenze*, hrsg. von *Luisa Becherucci*, Mailand 1995, S. 110, Kat.-Nr. 42, Abb. 98.
- 67 Zu dem Gebäude und der Gartenanlage zuletzt *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 28-33.
- 68 Der Brunnen wurde 1612 von Andrea di Michelangelo Ferrucci ausgeführt (vgl. *Sandro Bellesi*, *Ferrucci, Andrea*: in: *Diz. Biogr. It.*, XLVII, 1997, S. 223). Weitere Rezeptionsbeispiele im 17. Jahrhundert: Palazzo Covino già Capponi, Via Martelli 4 und Palazzo Bartolommei, Via Cavour 22, beide von Gherardo Silvani. Abb. in *Carlo Cresti*, *Architettura del Seicento a Firenze*, Rom 1990, S. 127, 128.
- 69 Vgl. *Matteo Cosimo Cresti* (Anm. 50), S. 72, Anm. 21.
- 70 *Cresti*, 1972 (Anm. 1), S. 18; *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 106; *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 65; *Mauvo Cozzi*, *Firenze e l'arte nuova*, in: *Le età del Liberty in Toscana* (Anm. 1), S. 90.
- 71 Vgl. z. B. die Zeichnung von Camillo Discher für die Kuranlage in Ober-St. Veit, in: *Wagnerschule. Arbeiten aus den Jahren 1905-06 und 1906-07*, S. 49; Hans Laurentschitsch, *Haus eines Architekten*, in: *Wagnerschule*.

- Arbeiten aus den Jahren 1906-07, S. 13; abgebildet auch bei *Liliana Graf*, Disegni della Wagnerschule, Florenz 1989, S. 92 f. Zur Verbreitung der Hefte der Wagnerschule in Norditalien vgl. ebenda S. 11. — Frank Metzners Modelle für die Figuren des Palais Stoclet wurden 1908 angefertigt und noch im gleichen Jahr auf der Kunstschau Wien gezeigt. Vgl. *Maria Pötzl-Malikova*, Franz Metzner, Leben und Werk, in: Franz Metzner. Ein Bildhauer der Jahrhundertwende in Berlin, Wien, Prag, Leipzig, Ausst. München 1977, Kat. hrsg. von *dieselbe*, München 1977, S. 18, 36, Abb. S. 44 sowie *Eduard F. Sekler*, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg/Wien 1986², S. 89.
- 72 Man vgl. z. B. die für die Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro in Turin 1911 entworfenen Plakate von Leopoldo Metlicovitz und Adolfo De Carolis (*Mariantonietta Picone Petrusa/Maria Raffaella Pessolano/Assunta Bianco*, Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale, Neapel 1988, Abb. 19, 24).
- 73 Vgl. z. B. Lazzarini, *La Forza* (L'Artista Moderno, V, 1906, Abb. S. 234); Romanelli, *Portatore d'acqua*, (*Rossella Campana*, Romano Romanelli. Un'espressione del Classicismo nella scultura del Novecento, Florenz 1991, Abb. 6a, b), Trentacoste, *Nudo con anfora* (*Panzetta*, 1994 [Anm. 36], II, Abb. 797).
- 74 Zur nationalistisch ausgerichteten Florentiner Kunstkritik vgl. *Giovanna De Lorenzi*, Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928, in: *Artista*, 1993, S. 38-42 sowie *Rossella Campana*, Romano Romanelli. Un'espressione del Classicismo nella scultura del Novecento, Florenz 1991, insb. S. 15, 18-25.
- 75 *Enrico Corradini*, La religione della potenza. Meunier, in: *Vita d'Arte*, II, 1909, Nr. 15, S. 135. Ebenda, S. 132: "Il giovinetto della palestra, l'atleta, il guerriero diventano prototipi della bellezza efebica, virile, eroica."
- 76 Es scheint mir keineswegs zwingend notwendig, wie von *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 65 vorgeschlagen wurde, für die Figuren einen eigenen Bildhauer anzunehmen. Quattrocchis nicht näher begründete Zuschreibung der Athleten an den römischen Bildhauer Guido Calori, der zudem erst ab 1917 in Florenz nachweisbar ist, bleibt eine anhand der bislang publizierten Werke Caloris stilistisch kaum zu untermauernde Hypothese. Zu Calori vgl. *Alfonso Panzetta*, Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento, Turin 1994, I, S. 71 mit weiteren Literaturhinweisen.
- 77 Vgl. z. B. Hortas Hôtel Tassel (1893) und Hôtel Solvay (1894) oder Hankars Haus Zegers-Regnard (1895) und die Apotheke Peeters (1896), Abb. in *Borsi/Portoghesi* (Anm. 55), Abb. 2, 5, 41, 48; *François Loyer*, Paul Hankar. Dix ans d'Art Nouveau. Paul Hankar architecte, Brüssel 1991, S. 63, 67.
- 78 Zit. nach *Nicoletti* (Anm. 1), S. 40. Zum italienischen Ausbildungssystem an den Akademien vgl. ebenda, S. 45-49; *Bairati/Riva*, 1985 (Anm. 1), S. 11-14.
- 79 Vgl. *Schmidt-Thomsen* (Anm. 10), S. 32; *Meeks*, 1966 (Anm. 10), S. 418-421.
- 80 Zur Entwicklung des Eisenbetonbaus vgl. *Kenneth Frampton*, Modern architecture. A critical history, London 1980, S. 36-40. Frühe Publikationen, die in Italien für die Verwendung von Stahlbeton warben, erschienen in den Zeitschriften *Emporium* (XVII, 1903, Un metodo moderno di costruzione: le applicazioni del cemento armato, S. 204-219), in: *L'Artista Moderno* (V, 1906, *Lorenzo Mina*, Il cemento armato e lo stile nuovo, S. 69-73) und in: *L'architettura italiana* (VII, 1912, *G. Lavini*, Il cemento armato, S. 58).
- 81 Vgl. *Benevolo* (Anm. 40), S. 233-254.
- 82 Auf diesen Punkt läuft auch Fanellis Analyse des Gebäudes hinaus, der jedoch eine gegenüber den folgenden Ausführungen andere Gewichtung vornimmt. Vgl. *Fanelli* (Anm. 1), S. 28: "[...] dal punto di vista del rapporto struttura-forma [il risultato architettonico] appare confuso, confermando la carenza di una impostazione teorica forte dell'architettura."
- 83 Ein Hinweis auf die Exportgeschäfte der Firma mit Italien findet sich in einer im Wirtschaftsarchiv Baden-Württemberg erhaltenen Festschrift: 1856-1936. 80 Jahre C. Leins und Cie. G.M.B.H. Stuttgart, Stuttgart 1936, S. 17.
- 84 Vgl. *Nicoletti* (Anm. 1.), S. 6 f., 39; *Fanelli* (Anm. 1), S. 25 f.
- 85 *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, 10 Bde., Paris 1854-1868.
- 86 *Derselbe*, Entretiens sur l'Architecture, 2 Bde., Paris 1863, 1872.
- 87 Vgl. *derselbe* (Anm. 85), I, S. XV; *derselbe* (Anm. 86), I, S. 32, 186, 322, 485 f.
- 88 Vgl. *derselbe* (Anm. 85), IV, S. 1; *derselbe* (Anm. 86), I, S. 451, 465.
- 89 Zu Sempers Darlegungen über das Bekleidungsprinzip in der Baukunst vgl. *Gottfried Semper*, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik, Frankfurt 1860, I, S. 217-231.
- 90 Vgl. *Gottfried Semper*, Die Vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851, abgedruckt in: *Heinz Quitsch*, Gottfried Semper. Praktische Ästhetik und politischer Kampf, Braunschweig/Wiesbaden 1981, Anhang S. 119-228, hier S. 181.
- 91 Vgl. *Heinz Quitsch*, Die ästhetischen Anschauungen Gottfried Sempers, Berlin 1962, S. 70.
- 92 Vgl. *Otto Wagner*, Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1896, S. 60-63.
- 93 Ebenda, S. 59.
- 94 *Peter Haiko*, Otto Wagners Interieurs: Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der Modernen

- Zweckmäßigkeit, in: *Paul Asenbaum/Peter Haiko/Herbert Lachmayer/Reiner Zette: Otto Wagner. Möbel und Innenräume*, Salzburg/Wien 1984, S. 38.
- ⁹⁵ Vgl. *Werner Oechslin*, Der 'evolutionäre' Weg zur modernen Architektur: Otto Wagner und das Paradigma von 'Stilhülle und Kern', in: *derselbe*, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln 1999, S. 48: "Wagners Darlegung zur 'Construction' geht nicht von einer technischen Bestimmung dieses Begriffs, sondern sehr viel allgemeiner vom 'Begriffe der reinen Utilität' aus, die allein nicht genügen konnte und deshalb entsprechend dem 'der Menschheit innewohnenden Schönheitsinn' die Kunst herbeirief. Entscheidend war für Wagner nicht das durch die neueste Entwicklung provozierte Vorherrschen des Ingenieurdenkens, sondern das immerwährende Verhältnis von 'Construction' und Kunstform."
- ⁹⁶ Vgl. *Haiko* (Anm. 94), S. 38-46.
- ⁹⁷ Vgl. *Schmidt-Thomsen* (Anm. 10), S. 13, 24, 122 f. Eine Vorstellung von Wagners Bauten erfolgte beispielsweise bei *Pietro Rem-Picci*, *L'architettura moderna e l'arte dell'avvenire*, Rom 1902 oder *L. Planiscig*, *Problemi di architettura moderna: Otto Wagner*, in: *Emporium*, XXXII, 1910, S. 102-115.
- ⁹⁸ *Otto Wagner*, *Moderni Architettura*, übersetzt von *Vl. Zakrejs*, Prag 1910.
- ⁹⁹ Die von *Vincenzo Cioni*, *Edifici eclettici e liberty a Firenze*, in: *Edifici eclettici e liberty a Firenze*, hrsg. von *Mario Bartoletti*, Neapel 1987, S. 41 und *Masini* (Anm. 7), S. 394 angeführte Behauptung, Michelazzi habe Wagners Schriften ausführlich studiert, wird vor diesem Hintergrund unwahrscheinlich.
- ¹⁰⁰ Zur Fassade der Casa Zuccari vgl. *Detlef Heikamp*, in: *Paragone*, XVIII, 1967, 207, S. 9-17; *Hans-Peter Schwarz*, *Im Spannungsfeld von Fürstenhof und Bürgerstadt. Die Entstehung der Künstlerhäuser im 16. Jahrhundert*, in: *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, Ausst. Frankfurt 1989, Kat. hrsg. von *Hans-Peter Schwarz*, Braunschweig/Wiesbaden 1989, S. 31.
- ¹⁰¹ Zu dem durch die Nähe des traditionellen Handwerkerviertels um Santa Croce geprägten Quartiere della Piagentina vgl. *Carlo Cresti*, *Il quartiere fiorentino di S. Croce fra Ottocento e Novecento: eclettismo stilistico e realtà sociale*, in: *Boll. degli ingegneri*, XXII, 1974, Nr. 4, S. 6-8; *Roberto Caimi*, *Un quartiere di artisti*, in: *Vetri e ceramiche lungo l'Affrico. Chini e Polloni. Arte e arte applicata nel Liberty fiorentino*, Ausst. Florenz 1990, Kat. hrsg. von *Gilda Cefariello Grosso*, Mailand 1990, S. 19-21.
- ¹⁰² *La Nazione*, 5. Juni 1889 (zit. nach *Elvira Garbero Zorzi*, *Eleganze di linee e colori negli ornati dei teatri liberty in Toscana*, in: *Le età del Liberty in Toscana* [Anm. 1], S. 88). Zum Theater Alhambra vgl. auch *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), S. 152-157; *Rossana Bossaglia/Mauro Cozzi*, *I Coppedè*, Genua 1982, S. 249 f.
- ¹⁰³ *Ricardo Nobili*, *Restauri fiorentini. Spicilegio edilizio*, in: *La Nazione*, 22. April 1913, S. 2.
- ¹⁰⁴ Ursprünglich hieß die Straße Via Tommaseo. Die Umbenennung erfolgte am 31. März 1911. Vgl. *Demetrio Guccerelli*, *Stradario storico biografico della Città di Firenze*, Florenz 1929, S. 449. Auch die Hausnumerierung entspricht heute nicht mehr derjenigen des frühen 20. Jahrhunderts: Das Villino hatte zunächst die Hausnummer Via Tommaseo 45, ab 1911 Via Scipione Ammirato 101, heute Via Scipione Ammirato 99. Vgl. ASCF, *Comune di Firenze*, *Permessi edilizi*, Busta 5435 II, 14. Dezember 1910; CRIF, *Nota di Trascrizione* 557/489, 14. März 1914.
- ¹⁰⁵ *Koenig* (Anm. 1), S. 38.
- ¹⁰⁶ Zu Broggi vgl. die Unterlagen im Florentiner Ufficio dell'Anagrafe, Reg. della Popolazione, Foglio di famiglia Nr. 4866. *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 199 bezeichnet Broggi, über den bislang keinerlei Informationen bekannt waren, noch irrtümlich als "semplice borghese fiorentino." Broggi war jedoch erst als knapp Dreißigjähriger zusammen mit seinen Eltern Ende des 19. Jahrhunderts nach Florenz gezogen.
- ¹⁰⁷ CRIF, *Nota di Trascrizione* 471/1333, 2. Juli 1910.
- ¹⁰⁸ Nach den Angaben von *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 250, Anm. 24 und *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 68 wurde die heute im Archivio del Comune di Firenze nicht mehr auffindbare Baugenehmigung am 14. Mai 1910 ausgestellt. Im Dezember desselben Jahres erfolgte die Genehmigung für die Anbindung der Abwasserleitungen an das städtische Kanalsystem. Vgl. ASCR, *Comune di Firenze*, *Permessi edilizi*, Busta 5435 II, 14. Dezember 1910.
- ¹⁰⁹ Vgl. den Eintrag des "Certificato d'abitabilità" (Objektnummer E 573) unter den Namen Enrico Broggi und Giovanni Michelazzi im ASCF, *Comune di Firenze*, *Repertorio del Registro Generale di Affari dell'anno* 1911.
- ¹¹⁰ Vgl. die einzelnen Kaufverträge in der CRIF: *Note di Trascrizione* 557/489, 14. März 1914; 648/587, 15. März 1919; 723/1760, 12. Mai 1921; 923/6556, 17. November 1925; 1097/1176, 10. März 1929. — Laut *Koenig* (Anm. 1), S. 38 wurde das Gebäude in diesen Jahren an den französischen Konsul vermietet, der während des ersten Weltkrieges dort wohnte. *Koenig* geht dabei allerdings noch davon aus, daß Broggi selbst das Villino vermietete und erst 1929 direkt an Caraceni weiterverkaufte.
- ¹¹¹ Zum Typus des Villino vgl. *Gian Luigi Maffei*, *La progettazione edilizia a Firenze 1910-1930*, Venedig 1981, S. 52-55 sowie die polemisierende Darstellung bei *Melani* (Anm. 14), S. 70 f.: "Tre piani: il piano basamentale a bugne regolari, in isquadra perfetta, la porta in mezzo col balcone sopra e le finestre rettangole ai fianchi, il primo piano colla finestra in mezzo ornata di frontone curvilineo, se le finestre ai fianchi vanno ornate da frontone acutangolo, e al piano di cima, finestre rettangole. Rinforzo di statica apparente ai lati? Una linea di

- bugne alternate strette e larghe in pietra serena o finta pietra serena, morente col suo delizioso grigio, su fondo di calcina volgente al paglierino. Ecco la casa o la villa fiorentina, nella sua arte decorativa esterna. Nessuna arditezza assimetrica [sic], nessun senso di colore, nessuna ricerca di effetti nuovi e inediti [...].”
- 112 Vgl. *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 68.
- 113 Das hinter dem Verputz liegende Mischmauerwerk ist an den unverputzten Wandbereichen im niedrigen Dachraum zwischen Obergeschoßdecke und Dachansatz sichtbar. Daß die Ziegel an der Fassade vorgetäuscht sind, wurde erstmals von *Fanelli* (Anm. 1), S. 30 bemerkt. *Schmidt-Thomsen* (Anm. 10), S. 41, *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 148 und *Bairati/Riva* (Anm. 1), S. 161 nahmen hingegen irrtümlich eine echte Ziegelverkleidung an, ebenso *Palmieri/Venturi* in einer graphischen Fassadenanalyse in *Edifici eclettici e liberty a Firenze* (Anm. 99), S. 154.
- 114 Ville e villini in Italia (Anm. 7), Abb. 47. Dort sind ebenfalls vorgetäuschte Ziegelwände sowie eine helle Rahmenstruktur mit Marmorierung und gemalten oder in den Putz geritzten Fugen erkennbar. Der heute unter der obersten Farbschicht stellenweise sichtbare glatte Gelbton entspricht damit nicht, wie *Fanelli* (Anm. 1), S. 30 vermutet hat, der originalen Farbgebung des Gebäudes.
- 115 Die Ausführung der Geländer erfolgte wiederum durch die Officine Michelucci. Vgl. *Marco Dezzi Bardeschi*, *Michelucci e il Liberty a Firenze: i ferri per Michelazzi*, in: *Le Officine Michelucci e l'industria artistica del ferro in Toscana (1834-1918)*, Hrsg. *derselbe*, Pistoia 1981, S. 28.
- 116 Das Motiv könnte sich möglicherweise von Ginkgoblättern (vgl. *Quattrocchi*, 1993 [Anm. 1], S. 70) herleiten, die um die Jahrhundertwende im europäischen Kunstgewerbe häufig vorkommen und insbesondere in Nancy — dort u. a. als schmiedeeiserner Architekturdekor — anzutreffen sind. Man vgl. etwa einige Details der von Emile André und Paul Charbonnier entworfenen Bank Renault (9, rue Chanzy, 1910), *Roussel* (Anm. 53), II, Abb. S. 53. Zur Verwendung des Ginkgomotivs in Nancy: *Helga Schmoll gen. Eisenwerth*, *Ginkgo biloba im Kunsthandwerk Ostasiens und Europas*, in: *Ginkgo. Ur-Baum und Arzneipflanze — Mythos, Dichtung und Kunst*, hrsg. von *Maria Schmid/Helga Schmoll gen. Eisenwerth*, Stuttgart 1994, S. 100-104.
- 117 Wenig überzeugend erscheint die von *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 30 angeführte Deutung der Draperien als "chiari simboli protettivi." — Sämtliche baukeramischen Elemente wurden von Galileo Chini und seiner Keramikmanufaktur Fornaci San Lorenzo hergestellt. Die enge Einbindung der Keramiken in die architektonische Struktur läßt darauf schließen, daß Chini sich hier an Entwürfe von Michelazzi hielt. Vgl. *Eleonora Bairati*, *Galileo Chini e il Liberty*, in: *Situazione degli studi sul Liberty* (Anm. 21), S. 23.
- 118 *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 47, 53.
- 119 Vgl. *Borsi/Portoghesi* (Anm. 55), Abb. 239 (Horta); *Roussel* (Anm. 53), II, S. 67 (Emile André, 92-92bis, quai Claude-le-Lorrain [1903-1904]).
- 120 Daneben existiert noch eine zweite Ornamentbandvariante, die jeweils über die Fassadenkanten gelegt ist und aus kleinen, vergoldeten Keramikklötzchen mit diamantförmiger Vertiefung besteht. — *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 70 hat die Schmuckbänder mit der Ornamentik in den Gemälden von Gustav Klimt in Verbindung gebracht, welche 1908 und 1911 auf den Internationalen Kunstausstellungen in Rom und 1910 auf der IX. Biennale in Venedig gezeigt wurden (vgl. *Schmidt-Thomsen* [Anm. 10], S. 23 f.). Ebenso gut möglich erscheint jedoch eine Anregung durch mittelalterliche musivische Bauornamentik, wie sie auch ein an Cosmatenarbeiten orientierter Schmuckfries über der Eckbalkontür des Villino zeigt.
- 121 Zu dem inzwischen abgerissenen Villino Ventilari vgl. *Ricardo Mazzanti*, *Villino Ventilari*, in: *Edilizia Moderna*, XVII, 1908, 2, S. 6-7; *Koenig* (Anm. 1), S. 36; *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 134-136; *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 39-44.
- 122 Vgl. die zahlreichen Abbildungen in *Ville e villini in Italia* (Anm. 7). Einen ebenfalls achteckigen Turm erhielt in Florenz die von Adolfo Coppè erbaute Villa Pagani an der Piazza San Francesco di Paola (1904-1906), *Cozzi/Carapelli* (Anm. 1), Abb. 91.
- 123 Zu den abergläubischen Vorstellungen von der Eule als Unglücks- oder Todesvogel, dessen Ruf häufig ein negatives Omen bedeutete, sowie den ihr zugeschriebenen magischen Kräften zur Abwehr (oder im Dienste) des Bösen Blickes vgl. *Archer Taylor*, *Eule*, in: *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von *Hanns Bächtold-Stäubli*, II, Berlin/Leipzig 1930, Sp. 1073-1079, insb. 1073 f.; *Ilona Opelt*, *Eule*, in: *RAC*, VI, 1964, Sp. 892-900, insb. 891-894; *Heinrich Schwarz/Volker Plagemann*, *Eulen*, in: *RDK*, VI, 1973, S. 268-322, insb. 271 f., 284-286, 289-291.
- 124 *Quattrocchi*, 1985 (Anm. 1), S. 32; *derselbe*, 1993 (Anm. 1), S. 70.
- 125 Zur Eule als Attribut der Athene und ihrer Bedeutung in der Bauornamentik von Museumsgebäuden im 19. Jh. s. *Schwarz/Plagemann* (Anm. 123), Sp. 270, 282 sowie *Matteo Cosimo Cresti*, *Aquile e civette a corredo e commento di architetture*, in: *Rapaci nella storia e in natura*, hrsg. von *Antonio Barbetti/Enzo Squilloni*, Florenz o. D. (1995), S. 112 zum Wiener Secessionsgebäude.
- 126 Z. B. an der Casa "La Fleur" (Via Principi d'Acaja 11, 1903); Casa Boffa-Costa (Via De Sonnaz 16, 1904). Zu Fenoglio vgl. *Mila Leva Pistoia*, *Torino. Mezzo secolo di architettura 1865-1915. Dalle suggestioni poststrisorgimentali ai fermenti del nuovo secolo*, Turin 1969, S. 196-210, 268-271 sowie Abb. S. 195; *Ricardo*

- Nelva/Bruno Signorelli*, Le opere di Pietro Fenoglio nel clima dell'Art Nouveau internazionale, Bari 1979, S. 19-26, Abb. 21; *Maria Grazia Imariso/Diego Surace*, Torino Liberty, Turin 1992, Abb. 68, 112.
- 127 Möglicherweise könnte bei Fenoglio eine Rezeption von Ernst Haeckels 1899-1904 veröffentlichtem biologischen Atlas "Kunstformen der Natur" vorliegen, in dem sich zahlreiche Abbildungen niederer Organismen wie Medusen, Quallen oder Radiolaren finden. Die "Kunstformen der Natur" waren als populärwissenschaftliche Bildbände konzipiert, mit denen Haeckel gerade die bildenden Künstler zur stilisierenden Interpretation eines bislang unbekanntes, nun durch das Mikroskop anschaulich gewordenen Motivvorrats anzuregen hoffte. Vgl. *Christoph Kockerbeck*, Ernst Haeckels 'Kunstformen der Natur' und ihr Einfluß auf die deutsche bildende Kunst der Jahrhundertwende, Phil. Diss. Frankfurt a. M. 1985, Frankfurt a. M. 1986, S. 73. Haeckels Atlas war auch in Italien bekannt (vgl. *Alfredo Melani*, L'origine e il proposito dell'Arte Nuova. Lavori in ferro battuto, in: *Arte Italiana Decorativa e Industriale*, IX, 1900, S. 96).
- 128 Die Majolikaplatte ist als Schriftrolle gestaltet, deren zusammengefalteter unterer Rand wiederum auf die von den Flügeln suggerierte Bewegung der Wandfläche anspielen könnte.
- 129 So am Villino Galeotti-Flori (Via XX settembre 72, 1914), am Villino Baroncelli (Via Dupré 75-79, 1919) sowie am Wohngebäude in der Via Giovanni Prati 13 (1915). Die Inschrift des Villino Baroncelli ARCHITTO / MICHELAZZI / FECE / A D / MCMXX, die über einem mittelalterlicher Bauplastik nachempfundenen Kapitell angebracht wurde, ist sicher als Anspielung auf die in Italien ausgeprägte mittelalterliche Tradition von Architekteninschriften mit der lateinischen Formulierung "fecit" zu verstehen.
- 130 Vgl. *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 68.
- 131 L'Artista Moderno, V, 1906, S. 279. Als Architekt ist hier in der Bildlegende Ernest Delune angegeben. Nach *Borsi/Wieser* (Anm. 58), S. 183 wurde das Gebäude jedoch von dessen Bruder Léon errichtet.
- 132 Vgl. auch *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 148; *Nicoletti* (Anm. 1), S. 295.
- 133 *Koenig* (Anm. 1), S. 37.
- 134 *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 70 hat hier als Beispiele Hortas Hôtel Aubecq (1899) in Brüssel oder Guimards Hôtel Nozal (1902-1905) in Paris angeführt. Abb. der inzwischen zerstörten Bauten bei *Borsi/Portoghesi* (Anm. 55), Abb. 105-106; *Franco Borsi/Ezio Godoli*, Paris Art Nouveau. Architecture et décoration, Paris 1989, Abb. 129-131.
- 135 Horta. Naissance et dépassement de l'Art Nouveau, Ausst. Brüssel 1996/1997, Kat. hrsg. von *Françoise Aubry/Jos Vandenbreenen*, Gand 1996, S. 91, Bildlegende Farbt. 15 (bearb. v. *Rainer Lautwein*).
- 136 Vgl. diesbezüglich *Borsi/Portoghesi* (Anm. 55), insb. S. 63 f.; *Jos Vandenbreenen*, Conception du plan et organisation de l'espace. Vers une transparence virtuelle de l'espace. in: *Horta. Naissance ...* (Anm. 135), S. 37-53.
- 137 Auch *Cresti*, 1978 (Anm. 1) S. 148 spricht im Bezug auf das Villino bereits von "integrazione fra la struttura interna e la morfologia della facciata."
- 138 Möglicherweise gehörten zur ursprünglichen Ausstattung sogar eigens von Michelazzi entworfene Möbelstücke, deren Verbleib aufgrund der bewegten Geschichte des Gebäudes mit zahlreichen Besitzerwechseln unbekannt ist. Vgl. *Orsoni/Raimondi/Salomoni* (Anm. 1), S. 14. *Giovanni Fanelli*, Firenze, architettura e città, Florenz 1973, Abb. 933 zeigt eine Michelazzi zugeschriebene Wandvitrine, heute in Privatbesitz.
- 139 Chini hatte bereits bei einem früheren Bau Michelazzis, dem Villino im Viale Michelangelo 59 von 1904, die malerische Ausstattung übernommen. Vgl. *Koenig* (Anm. 1), S. 30. Stil und Motive der Ausmalungen sowie die Zusammenarbeit mit Chinis Fornaci San Lorenzo bei der Baukeramik sprechen auch im Falle des Villino Broggi-Caraceni für die in der Literatur durchweg vertretene Zuschreibung an Chini.
- 140 Vannetti hatte schon die Stuckarbeiten des Villino Ventolari ausgeführt. Vgl. *Mazzanti* (Anm. 121), S. 7.
- 141 Vgl. *Carlo Cresti*, trasparenze liberty e déco a Firenze, in: *Antichità viva*, XXIV, 1985, 1-2-3, S. 205, Anm. 20. Cresti beruft sich hier auf eine mündliche Auskunft von Gherardo Gherardelli, dem Sohn des mit der Bauausführung beauftragten Unternehmers Pietro Gherardelli. Giovannozzi hatte ab 1904 die künstlerische Leitung der Firma De Matteis übernommen. Ein näherer Kontakt zwischen Michelazzi und Giovannozzi mag bei der Gestaltung des Caffè Doney 1908/1909 entstanden sein, wo Giovannozzi Fensterverglasungen und Wandmalereien ausgeführt hatte. Dazu *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 206.
- 142 Konsultiert wurden neben den einschlägigen Adelszyklopädiën und heraldischen Lexika auf die Heimat des Auftraggebers Sizilien spezialisierte Wappensammlungen (Il Blasone in Sicilia ossia Raccolta araldica per *V. Palizzolo Gravina* Barone di Ramiane, Palermo 1871-75). Auch im römischen Archivio Centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei Ministri, "Consulta araldica del Regno, Fascicoli famiglie" liegt kein Eintrag eines Wappens der Familie Broggi vor. Die Auskunft aus dem römischen Staatsarchiv wurde für mich freundlicherweise von der Florentiner Soprintendenza Archivistica von Dr. Luigi Borgia eingeholt, dem ich hiermit für seine Unterstützung danken möchte.
- 143 Die Überprüfung erfolgte anhand der im römischen Staatsarchiv befindlichen "Elenchi Ufficiali della Nobiltà italiana" ("Elenchi Regionali" für die Staaten vor der italienischen Einheit beziehungsweise "Elenchi Completi Nazionali" aus dem späten 19. Jahrhundert, 1922 und 1933 jeweils erneuert) sowie anhand der Eintragungen ins "Libro d'oro della Nobiltà italiana."

- 144 QVIES wurde bei einer vergangenen Restaurierung irrtümlich in OVIES umgewandelt.
- 145 Zum römischen Larenkult vgl. H. Dessau, Laren, in: RE, XII/1, München 1925, Sp. 806-833; *Attilio Mastrocinque*, Laren, Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Altertum, hrsg. von *Hubert Cancik/Helmuth Schneider*, VI, Stuttgart/Weimar 1999, Sp. 1147-1150. Auf die häufig auftauchende römische Bauinschrift "Et nos Lares iuvate" weist auch eine 1922 in Turin publizierte Inschriftensammlung in der als "Enciclopedia di curiosità" vorgestellten Reihe von *Americo Scarlatti* hin. Vgl. *derselbe*, Et ab hic et ab hoc, V (Iscrizioni caratteristiche di edifici), Turin 1922, S. 19.
- 146 *Lucius Annaeus Seneca*, *Thyestes*, 468-470: "[...] tuta sine telo est domus / rebusque parvis magna praestatur quies / immane regnum est posse sine regno pati." — Da der Spruch im frühen 20. Jahrhundert, wie zeitgenössische Zitatsammlungen belegen, jedoch recht häufig als Hausinschrift begegnet, muß er im Vestibül des Villino nicht als bewußter Rückgriff auf Seneca verwendet worden sein. Vgl. *L'Ape Latina*, Dizionario di 2588 frasi, sentenze, proverbi, motti, divise, locuzioni latine, ecc. vive nell'uso moderno; hrsg. von *Giuseppe Fumagalli*, Mailand 1911, S. 218.
- 147 Die Stelle war bei Ariost in einen längeren Verszusammenhang eingebunden. Die vollständige Inschrift lautete: "Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non sordida; parta meo sed tamen aere domus." Vgl. *Michele Catalano*, Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti, I, Genf 1931, S. 568. Ariost könnte bei der Formulierung der Inschrift durch einen Vers in *Prudentius*, *Contra Symmachum*, II, 254: "Haec domus mihi apta est," angeregt worden sein, welche sich bei Prudentius metaphorisch auf das Haus des Geistes — "templum mentis" — bezieht.
- 148 *Giuseppe Fumagalli*, Chi l'ha detto? Repertorio metodico e ragionato di citazioni italiane e straniere di origine letteraria e storica, Mailand 1904, S. 51 f.; *L'Ape Latina* (Anm. 146), S. 218.
- 149 Schon bei *Homer*, *Ilias*, V, 749-751, VIII, 393-395 fällt den Horen die Aufgabe zu, die Wolken um den Olymp zu bewegen und das Himmelstor zu bewachen. Zur Deutung der Horen als Jahreszeiten und Naturgottheiten, denen man das Reifen der Früchte in Feld und Garten verdankte, vgl. *Lorenzo Abad Casal*, Horae, in: LIMC, V/I, 1990, S. 510-538, insb. 510; *Vassiliki Machaira*, Horai, ebenda, S. 502-510, insb. 503, 509; *Erika Simon*, Stagioni, in: Enc. dell'arte antica classica e orientale, VIII, Rom 1966, 468-473.
- 150 Vgl. *L'Ape Latina* (Anm. 146), S. 109; *Scarlatti* (Anm. 145), III (Corpusculum inscriptionum), 1920, S. 7.
- 151 Z. B. Odilon Redon (*L'araignée qui sourit*, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, fonds du Musée d'Orsay, RF 29932). Vgl. auch das häufige Auftreten des Spinnenmotivs in der Literatur des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts; dazu: *Richard Riegler*, Spinnenmythus und Spinnenaberglaube in der neueren Erzählliteratur, in: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, XXVI, 1926, S. 55-69 u. S. 123-142.
- 152 Vgl. *derselbe*, Spinne, in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (Anm. 123), VIII, 1936/37, Sp. 272.
- 153 Vgl. die metaphorische Bedeutung von Spinne und Spinnennetz bei Hiob, VIII, 14 oder in Psalm LXXXIX, 9 (in der Vulgata-Fassung).
- 154 Vgl. *derselbe*, 1926 (Anm. 151), S. 58; *derselbe*, 1936/37 (Anm. 152), Sp. 268; *Ferdinand Herrmann*, Das Tier als Schöpfer, in: Studium generale, XX, 1967, S. 135 f.; *Giovanni Cairo*, Dizionario ragionato dei simboli, Mailand o. D., Reprint Bologna 1967, S. 257, s. v. Ragno.
- 155 *Riegler* (Anm. 151), S. 58; *derselbe* (Anm. 152), Sp. 268.
- 156 Vgl. *Victor Hugo*, Notre-Dame de Paris 1482, hrsg. von *Jacques Seebacher*, Paris 1975, S. 261-280 (Buch VII, Kap. IV-V). Hugo schildert hier (S. 278) den Kampf einer im Spinnennetz gefangenen Fliege, die der Spinne nicht mehr entrinnen kann. Das Geschehen wird von den beiwohnenden Protagonisten kommentiert: "Laissez faire la fatalité! [...] Oh! oui [...] voilà un symbole de tout. Elle [sc. die Fliege] vole, elle est joyeuse, elle vient de naître; elle cherche le printemps, le grand air, la liberté; oh! oui, mais qu'elle se heurte à la rosace fatale, l'araignée en sort, l'araigné hideuse! Pauvre danseuse! pauvre mouche prédestinée! Maître Jacques, laissez faire! C'est la fatalité!"
- 157 *Victor Hugo*, La légende des siècles, hrsg. von *Jacques Truchet*, Paris 1950, S. 27-29 (Teil I, Kap. 2, "Puissance égale bonté"). Hugo schildert hier die Herausforderung Gottes durch die Teufelsgestalt Iblis: "Joutons à qui créera la chose la plus belle [...] Moi, je prendrai ton oeuvre et la transformerai. Toi, tu féconderas ce que je t'offrirai [...]." Aus den unterschiedlichsten Tieren sucht Iblis sodann in seiner Werkstatt im Ätna ein neues, perfektes Geschöpf zusammenschmieden, doch mißlingt der Schöpfungsakt, aus dem letztlich nur eine schwarze Spinne hervorgeht. Als Iblis sie aus dem Abgrund des Vulkans an Gott herausreicht, wird das häßliche, kleine Geschöpf von diesem umgehend in die Sonne selbst verwandelt: "Et Dieu prit l'araignée et la mit au milieu / Du gouffre qui n'était pas encor le ciel bleu; / Et l'Esprit regarda la bête; sa prunelle, / Formidable, versait la lueur éternelle; / Le monstre, si petit qu'il semblait un point noir, / Grossit alors, et fut soudain énorme à voir; / Et Dieu le regardait de son regard tranquille; / Une aube étrange erra sur cette forme vile; / L'affreux ventre devint un globe lumineux; / Et les pattes, changeant en sphères d'or leurs noeuds, / S'allongèrent dans l'ombre en grands rayons de flamme. / Iblis leva les yeux; et tout à coup l'infâme, / Ébloui, se courba sous l'abîme vermeil; / Car Dieu, de l'araignée, avait fait le soleil."
- 158 Abgesehen von der voraussetzbaren Kenntnis des Französischen in den gebildeten Gesellschaftsschichten

- waren "Notre-Dame de Paris" und die "Légende des siècles" auch schon im 19. Jahrhundert ins Italienische übersetzt worden. Vgl. beispielsweise die italienischen Ausgaben "Nostra Dama di Parigi," Tip. Bonfanti, Mailand 1839; "Nostra Signora di Parigi," Sonzogno, Mailand 1885; "Nostra Donna di Parigi, o Esmeralda," Giuseppe Lubrano, Neapel 1898; "La Leggenda dei secoli," versioni poetiche di *Fortunato Vitali*, Verri, Mailand 1899.
- 159 Vgl. *Andor Pigler*, Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, II, Budapest/Berlin 1956, S. 26 f.
- 160 *Hugo* (Anm. 156), S. 264.
- 161 Vgl. *Oechslin* (Anm. 95).
- 162 *Lavini* (Anm. 80): "L'architetto deve diventare essenzialmente un modellatore, plasmare l'edificio e quando avrà acquistato la familiarità e la padronanza assoluta della nuova tecnica, la sua immaginazione potrà darsi ai più bizzarri e fantasiosi voli." *Mina* (Anm. 80), S. 71: "La fabbrica venendo in tal modo a costituire un solo e vero monolite mostrerà, assieme al valore statico, anche quello artistico, non essendo l'opera dell'edificatore che una creazione di un vero 'scultore in grandi proporzioni.'"
- 163 *Alfredo Melani*, L'arte nuova e il cosiddetto stile Liberty, in: *L'Arte Decorativa Moderna*, I, 1902, S. 55.
- 164 *Melani* (Anm. 127), S. 96.
- 165 Vgl. *Melani* (Anm. 163), S. 59. Ähnliche Bedenken äußerte auch *Beltrami* (Anm. 20), S. 602 anlässlich der Turiner Ausstellung 1902: "Molti dei nostri espositori [...] hanno creduto in buona fede che bastasse sfogliare le molte pubblicazioni d'arte decorativa moderna che si son fatte all'estero in questi ultimi anni, [...] e tanto per non restare indietro, non si son contentati di copiare, ma hanno fatto un po' la caricatura dell'originale."
- 166 Vgl. Anm. 55.
- 167 *Le style Guimard*, Paris 1903. Vgl. auch Guimards verbreitete Publikation: *Fontes artistiques pour construction, fumisterie, articles de jardins et sépultures, style Guimard*, Paris 1907. Zur Rezeption Guimards in Italien vgl. die knappen Hinweise bei *Rossana Bossaglia/Arno Hammacher*, Mazzucotelli. L'artista italiano del ferro battuto, Mailand/Tübingen 1971, S. 85; *Bairati/Riva* (Anm. 1), S. 57.
- 168 Vgl. *Fabio Benzi*, Biografia di Galileo Chini, in: *Galileo Chini. Dipinti, ceramiche, opere 1895-1952* (Anm. 22), S. 195-197.
- 169 Einen Überblick über die in Turin ausgestellten Werke bietet *Vittorio Pica*, *L'Arte Decorativa all'Esposizione di Torino del 1902*, Bergamo 1903. Vgl. ebenfalls: *Torino 1902. Le arti decorative internazionali del nuovo secolo*, Ausst. Mailand 1994, Kat. hrsg. von *Rossana Bossaglia/Ezio Godoli/Marco Rosci*, Mailand 1994.
- 170 Zu Michelazzis Bauten nach 1911 vgl. *Quattrocchi*, 1993 (Anm. 1), S. 73-90.
- 171 Vgl. *Cresti*, 1978 (Anm. 1), S. 212.
- 172 Vgl. das 1910 in Wien erbaute Haus Steiner von Adolf Loos.

RIASSUNTO

Il saggio propone un'analisi dettagliata di due capolavori dell'architetto Giovanni Michelazzi, protagonista dello stile liberty a Firenze e figura tra le più significative di quest'epoca anche a livello nazionale. Si tratta della Casa-Emporio e del Villino Broggi-Caraceni, ambedue eretti a Firenze negli anni 1910/11, di cui vengono studiate sia la struttura architettonica che i materiali di costruzione e la parte scultorea, con elementi realizzati (per quanto riguarda quest'ultima) in pietra artificiale e in ceramica. In ambedue i casi risulta evidente un orientamento da parte dell'architetto all'*art nouveau* belga e francese, e allo stesso tempo una ripresa della tradizione locale del manierismo fiorentino con riferimenti alle opere di Michelangelo, Buontalenti e Ammannati. Ricerche d'archivio hanno portato alla luce nuove informazioni sui lavori di costruzione e innanzi tutto sui committenti, aprendo nuovi spunti per l'analisi dei due edifici. Grazie a tale ricerca è stato rinvenuto un documento che ha definitivamente confermato l'attribuzione della Casa-Emporio all'architetto Michelazzi. Infine viene proposta per la prima volta una lettura iconografica delle decorazioni e delle pitture all'interno del villino Broggi-Caraceni.

Il committente, finora ignoto, della Casa-Emporio fu lo scultore fiorentino Ferdinando Vichi (1875-1941), artista oggi quasi sconosciuto, le cui opere erano destinate soprattutto a una clientela turistica e straniera. Mentre Vichi doveva servirsi del negozio nei piani bassi del nuovo edificio in Borgo Ognissanti per la vendita artistica, Michelazzi stesso scelse uno dei piani superiori come propria residenza. Ne risulta quindi probabile che l'edificio, con la sua facciata stravagante, sia stato concepito dall'architetto e committente proprio come casa d'artista, supposizione che viene confermata anche da riferimenti a diverse case d'artista di Bruxelles erette a cavallo del secolo. La finta struttura a telaio e l'uso di materiali moderni come la pietra artificiale, il ferro per le finestre o le tapparelle importate dalla Germania mettono in mostra inoltre il carattere moderno dell'edificio. Come viene segnalato già dal suo nome, "Casa-Emporio," a livello tipologico l'edificio mostra quindi una vicinanza con l'architettura industriale e dei grandi magazzini, simboli di modernità nella vita delle grandi città di inizio secolo.

Nel caso del villino Broggi-Caraceni, eretto per il borghese benestante Enrico Broggi, Michelazzi si allontana dalla tipologia tradizionale e stereotipa del classico villino fiorentino per sperimentare nelle facciate e nella planimetria nuove forme più dinamiche. Anche qui si possono osservare riferimenti all'architettura belga di Victor Horta e dei fratelli Delune.

Il linguaggio internazionale dell'architettura, le decorazioni di ceramica e ferro battuto e la struttura dell'edificio, che tipologicamente sembra accennare piuttosto a una villa che non a un semplice villino, caratterizzano un progetto ambizioso, la cui funzione di autorappresentanza per il committente emerge anche dalle pitture e da alcune iscrizioni murali dell'interno. Soprattutto nel vano-scala le pitture di Galileo Chini rappresentanti uno zodiaco con le quattro Ore, simbolo delle stagioni, e il lucernario con la figura insolita di un enorme ragno rivelano un programma iconografico originale, piuttosto insolito per un villino di città.

Infine l'architettura del villino, come quella della Casa-Emporio, vengono confrontate per una definizione teorica con gli scritti di Gottfried Semper, Otto Wagner e Alfredo Melani.

Bildnachweis:

KIF (Markschies): Abb. 1. - Jens Reiche: Abb. 2, 4, 8. - Archives d'Architecture Moderne, Brüssel: Abb. 11, 12. - KIF (Manelli): Abb. 13. - Ville e villini in Italia (Anm. 7): Abb. 19. - Consiglio del Quartiere 2 del Comune di Firenze: Abb. 20, 31. - Adriano Peroni: Abb. 22, 26. - Cresti, 1978 (Anm. 1): Abb. 23, 29. - L'Artista Moderno, V, 1906: Abb. 28. - Cresti/Listri, Civiltà delle ville toscane, Udine 1992: Abb. 30. - Alle übrigen Abbildungen stammen von der Autorin.