

UNTERSUCHUNGEN ÜBER DON GIOVANNI DE'MEDICI UND ALESSANDRO PIERONI

Von Vera Daddi-Giovanuzzi

Man weiß, daß Don Giovanni de'Medici, der natürliche Sohn Cosimos I., eine interessante Erscheinung als Soldat, Gelehrter und Künstler, sich angelegentlich mit Architektur beschäftigt hat.

Nicht nur die Quellen, sondern auch die Urkunden des Mediceer-Archives berichten von Werken, bei denen er die Hand im Spiele hat: in Pisa bei der Fassade von S. Stefano dei Cavalieri¹, in Livorno bei den Befestigungs- und Hafendarbeiten, in Florenz bei dem Wettbewerb für die neue Domfassade, beim Bau des Fort Belvedere, der Kirche S. Michele degli Antinori, der Fürstenkapelle in S. Lorenzo usw. Wenn man auf Grund dieser Zeugnisse auch nicht alle in Frage stehenden Werke dem fürstlichen Architekten bedingungslos zuschreiben kann, so geht doch daraus hervor, daß während der Regierung Ferdinands I. Don Giovanni de'Medici tatsächlich die großen Bauunternehmungen des Großherzogs beaufsichtigte, zivile wie militärische, daß er an ihnen mit Entwürfen und Vorschlägen mitarbeitete, manchmal persönlich die Bauleitung übernahm und genaue Anweisungen für die mehr oder weniger lange Zeit seiner militärischen Tätigkeit in Ungarn und Flandern zurückließ. Nach dem Tode Ferdinands I. kehrte Don Giovanni wegen Unstimmigkeiten mit der großherzoglichen Familie Florenz den Rücken und ließ sich in Venedig nieder. Aber auch aus der Entfernung beschäftigte er sich noch weiterhin mit den begonnenen Werken bis zu seinem Tode im Jahre 1621².

Sein unmittelbarer und mittelbarer Anteil am architektonischen Schaffen in Toskana am Ende des 16. und Beginn des 17. Jahrhunderts ist ungemein wichtig, auch wenn er wegen seiner unterbrochenen und uneigennütigen Tätigkeit immer als Dilettant angesehen wurde.

Das grundlegende Werk, von dem wir ausgehen können, um eine Vorstellung seiner Tätigkeit als Architekt zu gewinnen, ist die Fassade von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa (1593) (Abb. 1).

Die Form dieser Fassade kommt her von S. Paolino in Lucca: zwei übereinandergestellte Stockwerke und ein schmaler Giebel über dem Mittelteil. Lokale und renaissancehafte Einwirkung also. Ebenso klar ist die Ableitung von Buontalenti

¹ Bacci, Don Giovanni de'Medici architetto, Pisa 1923.

² Kaum zur Macht gelangt, schickte der Großherzog Don Giovanni nach Livorno, die staatlichen Festungswerke zu inspizieren, mit dem Auftrag Verbesserungen anzuregen. Als Beleg für diese Tätigkeit des Mediceers, für die zahlreiche Zeugnisse vorhanden sind, sei hier nur der Brief zitiert, den er aus Livorno an Benedetto Ugucconi schrieb, den „Provveditore del Magistrato di Parte“, vom 22. März 1589 (st. fior.). Er verlangt darin Eseltreiber aus Florenz zum Transport der Steine für die Arbeiten an der Stadtbefestigung (Arch. St. Fir., Capit. di Parte, f. 1471, n. 62). Zur Biographie vgl. Pieraccini, La stirpe de'Medici di Cafaggiolo, Firenze 1925, vol. II, p. 217—249.



Abb. 1. Don Giovanni de' Medici: S. Stefano dei Cavalieri, Pisa

in der besonderen Form der Ornamente (das Wappen, die Fenster mit den Vorhängen, die Voluten zu beiden Seiten des Giebfeldes) und in dem Aufbau der unteren Fassadenordnung mit den zu beiden Seiten des Portals vorgezogenen Wänden, die von Pilastern eingefasst sind und von Säulen begleitet werden, auf denen in der Mitte ein Tympanon aufruhrt. Das ist ein Aufbau, der von Buontalenti's Modell der Domfassade herrührt. Noch fühlbarer, wenn auch weniger deutlich zu bestimmen, ist der Einfluß des vornehmen und gesetzten Stiles des Dosio.

Trotz dieser Ableitungen trägt die Fassade ein bestimmtes persönliches Gepräge, es fehlt ihr nicht an Originalität. Der durch den Vorsprung der beiden seitlichen



Abb. 2. Siena. Chiesa di Provenzano. Fassade (Fra D. Schifardini)

Wände angedeuteten Bewegung stehen das rundbogige Tympanon und der obere Giebel entgegen, die den Hauptakzent auf den Mittelteil legen. Es ergibt sich also ein Gegeneinander von Wirkungen, das wesentlich manieristisch ist.

Während man in den gleichzeitigen römischen Fassaden verfolgen kann, wie sich unaufhörlich fortschreitend der Grundsatz einer die ganze Baugliederung beherrschenden Bewegung geltend macht, sieht man hier, wie die renaissancehafte Ruhe von einem unklaren Streben nach Bewegung durchbrochen wird, von Ansätzen von Bewegung, die für sich bleiben und sich am Ende gegenseitig aufheben, so daß die Wirkung des Ganzen die von Starre und Bewegungslosigkeit ist.



Abb. 3. Firenze. Chiesa d'Ognissanti, nach Entwurf
des Nigetti (Mattheo Nigetti)

Don Giovanni arbeitet mit kühlen und feinen malerischen Wirkungen, nicht nur im Aufbau, sondern auch in den einzelnen Gliederungen, im Wiederholen der feinprofilierten Abtreppungen des Gesimses, in den frei stehenden Säulen zu seiten der Fassade, in den Dekorationsmotiven mit ihrer abgestimmten Schattenwirkung, in der leichten farbigen Tönung des Marmors. Das Ganze ist präzise, ein wenig kühl, und von einer noch manieristischen Eleganz.

Um diese Eigenart besser zu verstehen, ist ein Vergleich mit der Fassade von S. Maria di Provenzano in Siena lehrreich (1594), die Fra Damiano Schifardini entworfen hat, augenscheinlich angeregt vom Werke des Medici, aber in einer sehr verschiedenen Auffassung (Abb. 2)³. Schifardini übernimmt nämlich nicht den besonderen Aufbau der Pisaner Fassade, d. h. die Auflösung der Wandfläche in aufeinanderfolgende Schichten, vielmehr arbeitet er die Gegensätze von Licht und

³ Vgl. Barbacci in *Bollettino d'Arte* IX. 1929/30, S. 122 ff.

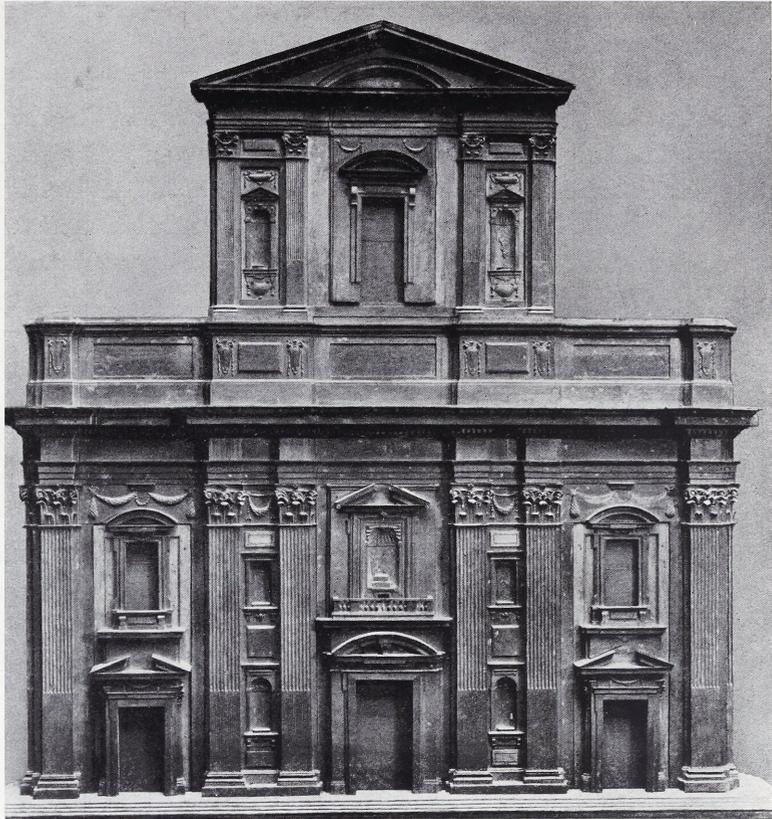


Abb. 4. Don Giovanni de' Medici: Modell für die Fassade des Domes in Florenz (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo)

Schatten noch spürbarer und noch deutlicher heraus: die Stimmung in Siena ist schwerer und pathetischer und deutet auf den Barock.

Von der Fassade von S. Stefano dei Cavalieri kommt auch die von Ognissanti in Florenz her, die Nigetti 1638 ausgeführt hat (Abb. 3). Wie Schifardini legt Nigetti den Akzent auf die Höhenentwicklung und verzichtet auf das feine Flächenspiel, das die Pisaner Fassade belebt. In Ognissanti wird der Aufbau kalt und leblos, das Werk ist ein typisches Beispiel für die akademische Erstarrung, die die florentinische Architektur im 17. Jahrhundert kennzeichnet. Nigetti in einem Werke kennenzulernen, das sich an Don Giovanni anlehnt, ist deshalb interessant für uns, weil gerade dieser höchst mittelmäßige Künstler in der Fürstenkapelle in S. Lorenzo die Pläne Don Giovanni ausführte.

In den Dokumenten ist die Rede von einer Zeichnung Vasaris für die Fassade von S. Stefano dei Cavalieri in Pisa, die nach diesem Architekten — wie es in einem seiner Briefe heißt — ganz in „mischio colorito“ hätte ausgeführt werden sollen⁴, oder,

⁴ Vgl. Salmi, *Il palazzo dei Cavalieri e la scuola normale superiore di Pisa*, Bologna 1932, S. 44.

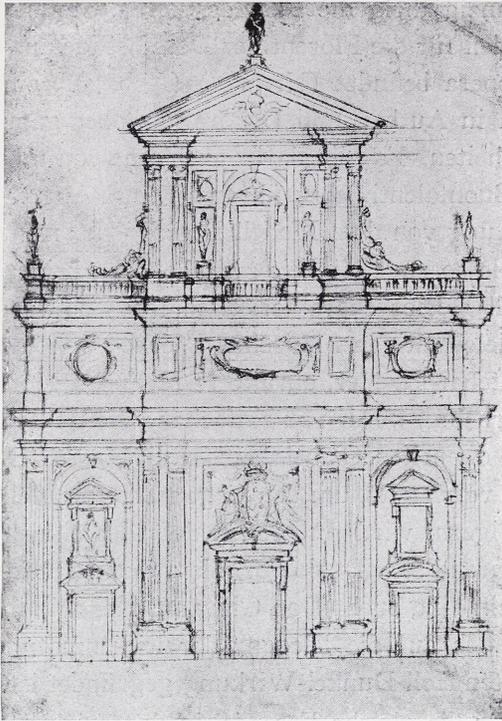


Abb. 5. Don Giovanni de' Medici:
Zeichnung für die Fassade des Florentiner Domes
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe:
n. 2912 A)

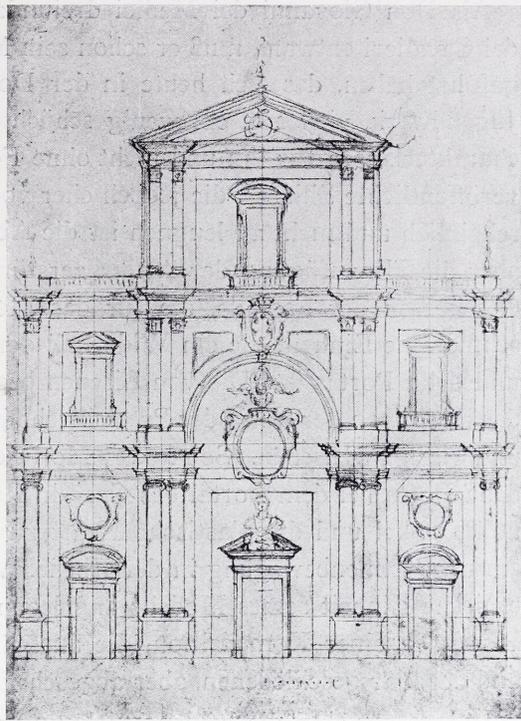


Abb. 6. Don Giovanni de' Medici:
Zeichnung für die Fassade des Florentiner Domes
(Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe:
n. 2911 A)

wie aus einem anderen Briefe hervorgeht, in Übereinstimmung mit dem Campanile⁵ auf das Abwechseln des Marmors mit dem Rot der Ziegel hätte abgestimmt sein sollen.

In seinem Werke also wandelt Don Giovanni dei Medici die üppige und morbide Dekorationsweise Buontalenti nicht nur in kalte, trockene und nervöse Linienmotive um, sondern verzichtet absichtlich auf die warme Tönung Vasaris, um eine gesetzte und kühle Eleganz zu erreichen. Ein Manierismus eigener Prägung, aber schon in diesen Zügen nehmen wir einen Hinweis auf jene antibarocke Festigkeit wahr, die dem Florenz des 17. Jahrhunderts eigentümlich sein wird.

⁵ In einem Brief an den St. Stephansorden mit dem Datum vom 24./25. Dezember 1569 berichtet Vasari, daß er zusammen mit dem Großherzog den Plan für den Campanile festgelegt habe; ausgeführt werde „uno ornamento conforme alla accompagniatura si della chiesa et facciata da farsi con il disegno che o fatto che è nelle manj del Gran Duca“. (K. Frey, Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris, München 1930, II. S. 476.)

Einen Reflex des Vasari-Projektes, wenigstens was die bemerkenswerte Einzelheit der farbigen Marmorverkleidung betrifft, kann man vielleicht in der Zeichnung Nr. 2448^a des Zeichnungskabinetts der Uffizien wiedererkennen, die von unbekannter Hand stammt, nicht von Buontalenti, wie irrtümlich angenommen. Die Zeichnung bezieht sich ohne Zweifel auf die Pisaner Fassade. Das beweist das Mediceerwappen mit dem Ritterkreuz über der Tür, sowie die am Rand angegebenen Maße („b. a 30 senza il pendio e il pendio viene a esser b. ^a 4 — sarebbe in tutto b. ^a 34“).

Als Don Giovanni dei Medici dreiundzwanzigjährig die Fassade von S. Stefano dei Cavalieri entwarf, muß er schon sein Modell für die Florentiner Domfassade ausgeführt haben, das sich heute in der Domopera befindet (Nr. 135) (Abb. 4)⁶, ein Jugendwerk, vielleicht ein wenig schüchtern in Aufbau und Dekoration, aber ganz charakteristisch für ihn und nicht ohne Feinheiten. Es gibt dafür auch eine von mir veröffentlichte Skizze⁷, die jedoch eher von Buontalenti herzurühren scheint. Augenscheinlich und nicht zu leugnen ist die Ableitung von dem Modell Dosios (Nr. 128), aber die Hinzufügung der Attika zerstört die so enge Einheit zwischen den beiden Geschossen der Fassade, die für das Modell Dosios charakteristisch ist, jene verschmolzene Einheit, die ein Wiederhall der gleichzeitigen römischen Werke Vignolas und della Portas ist. Die von Lisenen begleiteten Pilaster, ein Motiv Michelangelos, das Dosio von der Apsis der Peterskirche übernahm, werden zu einfachen abgeflachten und riesigen Lisenen. Sogar das Motiv des doppelten Giebels, ein Motiv, das z. B. della Porta bei dem Portal des Gesù in Rom verwendet, um den Gegensatz von Hell und Dunkel und die plastische Kraft zu steigern, wird im Modell des Medici eine einfache Linienbewegung in der Ebene. Während sich Dosio vor allem die architektonische Einheit seines Modells angelegen sein läßt, sucht Don Giovanni hier wie in Pisa nach einer Komposition, die ausschließlich auf die Eleganz der Linienmotive und der klar geschiedenen, aber abgeschwächten Hell-Dunkel-Wirkung gegründet ist.

Interessant sind die beiden Zeichnungen für die gleiche Fassade, in denen ich die Hand Don Giovannis wieder zu erkennen glaube (Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 2911 a, 2912 a): recht feine Rötelzeichnungen einer leichten und flinken Hand. Die eine von ihnen (Abb. 5) wiederholt den Aufbau in zwei Geschossen, aber die Attika ist stärker entwickelt, so daß zwischen dem unteren und oberen Geschoß eine deutliche Pause entsteht. Wie in Pisa, ist über dem Mittelteil des ersten Geschosses ein großes rundbogiges Tympanon angegeben, ein Motiv, das später fallengelassen wird zugunsten einer regelmäßigen Aufteilung der Attika in große Felder. Die andere Zeichnung (Abb. 6), die drei Geschosse aufweist, deutet bereits auf das Schema hin, das im Jahre 1636 von der Zeichen-Akademie angenommen wird, und erscheint hier fast renaissancehaft. Der große Bogen, der den regelmäßigen Aufbau der Fassade unterbricht, erinnert jedoch noch einmal an die Pisaner Fassade, auch wenn er als unmittelbare Ableitung auf das gleiche Motiv zurückgeführt werden muß, das sich im unteren Mittelteil von Buontalenti's Modell für die Domfassade findet.

Beide Zeichnungen sind reifer als das ausgeführte Modell und vielleicht später

⁶ Als 1587 der Wettbewerb für die neue Domfassade stattfand, reiste der zwanzigjährige Don Giovanni de' Medici nach Flandern, um erst 1589 nach Toskana zurückzukehren. Zwischen diesem Datum und 1593 kann man vielleicht das Fassadenmodell datieren.

Über die Zuschreibungen der sieben Modelle in der Domopera vgl. meine Arbeit in *L'Arte* N. S. VII. 1936. S. 33 ff.

⁷ Vgl. meinen Aufsatz „Ricerche su B. Buontalenti“ in *Riv. d'Arte* 1933, p. 299 und den in der vorhergehenden Anm. zitierten.

entstanden. Daß man sie Don Giovanni zuschreiben muß, scheint mir eindeutig, nicht nur wegen der Besonderheiten, wie der Form von Türen und Fenster, die genaue Übereinstimmungen im Modell und in der Pisaner Fassade finden, sondern auch wegen der Art, in der die Wand — nach Michelangelos Beispiel von der Außenseite der Biblioteca Laurenziana — in große Felder aufgeteilt ist, in denen dann die Fenster und Türen eingesetzt sind, ferner wegen gewisser Eckigkeiten und wegen der Art der Strichführung, die trocken, nervös und dünn ist, aber eine reizvolle malerische Wirkung hat.

Beide Zeichnungen sind ihrer Qualität nach der Zeichnung der Fassade von S. Stefano dei Cavalieri überlegen, die von Salmi veröffentlicht ist⁸. Diese letzte, unsicher und hastig, wurde sehr wahrscheinlich nach dem Holzmodell der Fassade von einem anderen als Don Giovanni ausgeführt; ich halte es nicht für wahrscheinlich, daß dieser, nachdem er die Zeichnung für das Modell geliefert hatte (das 1593 ausgeführt wurde), sich dazu hergegeben hätte, eigenhändig eine erklärende Skizze anzufertigen, die dem Großherzog geschickt werden sollte, damit er nach ihr die Farbe der Marmorarten wählen könne. Es ist viel wahrscheinlicher, daß Don Giovanni sie von einem Angestellten ausführen ließ, auch wenn die Randbemerkungen von seiner Hand herrühren, was wahrscheinlich, aber nicht sicher ist.

Wenn man sich mit Architekturzeichnungen beschäftigt, muß man sich gegenwärtig halten, daß zwar die erste schnelle und ungenaue Skizze immer vom Künstler selbst angefertigt sein wird. Für die endgültige Zeichnung braucht das jedoch nicht immer zuzutreffen, oder aber seine Handschrift kann durch technische Hilfsmittel (Lineal, Winkelmesser usw.) gefälscht erscheinen, so daß man in solchen Blättern nur eine allgemeine Äußerung seines Zeichenstiles entdecken kann. Dies ist wahrscheinlich der Fall bei der Zeichnung in den Uffizien, Gabinetto Disegni e Stampe, Nr. 3260 a (Abb. 7), die im Fries die Inschrift „Johannes Medices“ trägt, und einer anderen Studie für ein ähnliches Thema (Brogi 1101)⁹. Die Beziehungen zwischen diesen beiden Zeichnungen und den bisher betrachteten Werken sind sehr eng in der Art, in der die Bauglieder behandelt sind; im Obergeschoß kehrt die Loggetta wieder, die Don Giovanni auch im Oberteil der Zeichnung Nr. 2912a anbringt. Genaue Übereinstimmungen finden sich in der geometrischen und regelmäßigen Auffassung des

⁸ Salmi op. cit. Abb. 46.

⁹ Diese letztere wurde von Gurlitt irrtümlich mit dem Palazzo Riccardi-Guadagni am Domplatz in Florenz in Verbindung gebracht. In dem oben zitierten Artikel (Riv. d'Arte 1933) habe ich die Unhaltbarkeit dieser Verknüpfung dargelegt; weder die Zeichnung noch der Palast lassen sich Buontalenti zuweisen. Als Bestätigung meiner damaligen Ausführungen fand ich inzwischen eine Notiz in den Carte Stroziane (Arch. St. Fir. Stroziane, Serie I, f. 11), wonach der Palast 1640 erbaut wurde, d. h. mehr als dreißig Jahre nach dem Tode Buontalenti: „1640 — nella state passata il signor Migliore Guadagni cominciò a fabricare la lor casa dietro a S. Maria del Fiore, di verso via Buia“. Im gleichen Aufsatz verneinte ich die Möglichkeit, die beiden Zeichnungen mit dem Mediceer in Verbindung zu bringen, da sie von anderer Hand seien als die zur Fassade von S. Stefano in Pisa. Heute dagegen glaube ich, daß gerade diese letztere nichts mit Don Giovanni zu tun hat.

Wandreliefs (Brogi 1101) und sogar in charakteristischen Einzelheiten, wie den mageren und beinah karikierten Girlanden und den kleinen Ovalschilden über den Säulen (die sich auch über der Tür der Pisaner Fassade finden).

Die beiden Zeichnungen gehen gewiß auf die Tätigkeit des Don Giovanni zurück, auch wenn man wegen der Art ihrer unpersönlichen Ausführung nicht behaupten kann, daß sie eigenhändig seien.

Zu der gleichen Gruppe gehören auch Nr. 3062a, die Studie für einen Kamin, Nr. 2733a und folgende¹⁰ — Studien und Abwandlungen wahrscheinlich ein und desselben Werkes, vielleicht eines Palastes, der in Livorno errichtet werden sollte, wo Don Giovanni so oft tätig war.

An diesem Punkt meiner Arbeit fand ich mich vor die Frage der Beziehung zwischen Don Giovanni und Alessandro Pieroni gestellt. Pieroni war viele Jahre hindurch der „Maler“ Don Giovanni de' Medicis, er stand in seinen besonderen Diensten¹¹. Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts finden wir ihn in Florenz, Pisa und Livorno fast immer bei der Ausführung fremder Pläne, recht häufig als Vertrauensmann Don Giovannis. Von 1590—1594 ist er mit dem Bau des Fort Belvedere in Florenz beschäftigt, nach einem Modell Buontalenti's und nach Zeichnungen Don Giovannis, die, wie es scheint, sich hauptsächlich auf die Anlage der Bastionen bezogen¹². Später finden wir ihn in Pisa, wo er als Mittelsmann zwischen Don Giovanni und der Restaurierungskommission für den Dom nach dem Brande tätig war. Die von Tanfani veröffentlichten Dokumente sprechen in diesem Falle sehr ausführlich von den Aufgaben Pieronis und der Tätigkeit des Medici, der Zeichnungen für die Orgeln lieferte und die ganzen Restaurierungs- und Modernisierungsarbeiten im Innern der Kirche leitete¹³. In Livorno betreute Pieroni die Errichtung des Domes nach einer ersten Zeichnung Buontalenti's, die er wortgetreu befolgte, wenigstens soweit der Grundriß in Frage kommt¹⁴.

¹⁰ Unter anderem die Nrn. 3032^a (mit Notiz „Adi 6 di 9^{bre} 1594“), 3034^a, 3050^a.

¹¹ Don Giovanni selbst nennt ihn seinen „pittore“, und so wird er auch in den von Tanfani veröffentlichten Dokumenten bezeichnet (Notizie di artisti tratte dai documenti pisani, Pisa 1879, S. 210).

¹² Es gibt zwei Briefe Pieronis an den Großherzog über das Fort Belvedere, dessen Grundstein 1590 gelegt wurde. In dem einen, vom 1. Februar 1591 (st. fior.), gibt Pieroni eine flüchtige Planskizze des Forts. Er beschreibt den Stand der Arbeiten und sagt: „La volta sotto il palazzo si finisce e si fa il muro della scala secondo il modello di ms. Bernardo“ (Arch. St. Fir., Mediceo, f. 852, c. 264).

Aus den Briefen des Don Antonio de' Medici an den Großherzog erfahren wir jedoch von Anweisungen, die Don Giovanni hinterlassen hatte: „s'andraà seguitando il buon ordine lassato dal Sr Don Giovanni . . .“ (Mediceo, f. 5128 c. 23) vom 18. März 1590. In einem anderen Brief vom 29. März 1591 spricht Don Antonio von einer kleinen Kapelle, mit deren Fundamenten man beginnt (ebenda c. 27), auf die auch Pieroni in einem Brief vom 1. November 1594 (Mediceo, f. 853, c. 10) anspielt; Don Giovanni hatte sie der Großherzogin Christina zuliebe errichten lassen (vgl. Pieraccini a. a. O. S. 222).

¹³ Tanfani a. a. O. S. 11, 61—62, 210, 247.

¹⁴ Vgl. meine Bemerkung in Liburni Civitas, 1932, S. 45. Aus den Dokumenten wissen wir,

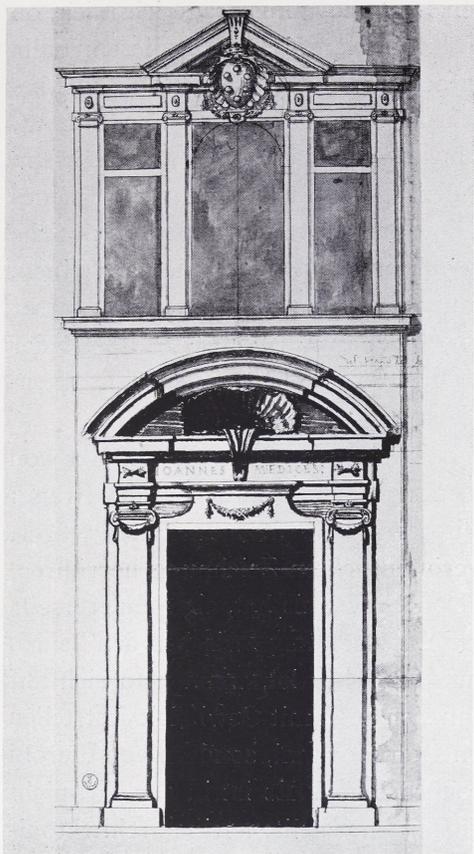


Abb. 7. Zeichnung für einen Palast. (Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe: n. 3260A)

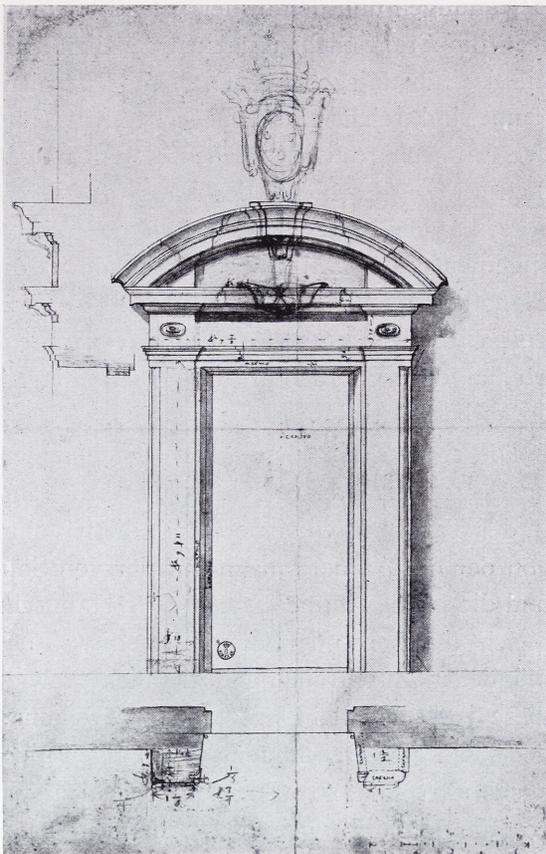


Abb. 8. Zeichnung für den Domplatz in Livorno (Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe: n. 4527A)

Die Zeichnung Nr. 4527a (Abb. 8), die ich zwischen den Buontalenti mit Vorbehalt zugeschrieben fand, ist zweifellos ein Plan für die Säulenhalle des Domplatzes in Livorno: das bestätigt jene Anmerkung „via Ferdinanda“ — heute via Vittorio Emanuele — und die Art, in der die Zeichnung selbst ausgeführt ist. Stilistisch gehört die Zeichnung bestimmt zu der bisher betrachteten Gruppe, während die Quellen die Ausführung der Säulenhalle einstimmig Pieroni zuschreiben. Sollen wir glauben, daß die Zeichnung von der Hand Pieronis herrührt? In diesem Falle müßten wir ihm auch die anderen zuschreiben, außer Nr. 2911a und Nr. 2912a, die m. E. mit Gewißheit von Don Giovanni selbst herkommen. Aber in Anbetracht der besonderen Stellung Pieronis, den man als Assistenten des Medici bezeichnen könnte, und in Anbetracht vor allem der engen stilistischen Zusammengehörigkeit zwischen den

daß Pieroni den Auftrag hatte, die Befestigungsarbeiten in Livorno zu leiten (Vivoli, *Annali di Livorno* 1844, III, S. 196). — Ein Brief von ihm an den Großherzog vom 1. Oktober 1594 (Arch. St. Fir., Mediceo, f. 852, c. 8) spricht ausdrücklich von den Arbeiten an der Fortezza Nuova.

Zeichnungen und den bisher betrachteten Werken Don Giovannis frage ich mich, ob man die Frage nicht umgekehrt stellen sollte, d. h. ob Pieroni auch in diesem Falle die Ausführung gehört. Die Frage ist nicht einfach und die Tatsachen, die uns bekannt sind, reichen zu einer sicheren Lösung nicht aus. Ich beschränke mich darauf, den Vorschlag auszusprechen, der nicht ganz unwahrscheinlich ist, besonders wenn man an die Geschichte des Baues von Livorno denkt, wo Buontalenti wegen seines Alters in der Leitung der Arbeiten durch Don Giovanni ersetzt wird, dem zahlreiche Ingenieure zur Seite stehen. Gerade in diesen Jahren wird die Stadt nach einem Plane des Medici erweitert, an dem Cogorano mitgewirkt hat, und gerade zu dieser Zeit wird nach einer Zeichnung von ihm die Fortezza nuova angelegt. Es ist der Medici, der sich auch mit den Hafenanlagen und der Errichtung der neuen Trockendocks beschäftigt¹⁵.

Die Anmerkungen, die sich auf einigen der Zeichnungen und auch auf der von uns jetzt betrachteten (Nr. 4527 a) befinden, dienen nicht sehr zur Lösung der Frage: in der Tat sehen wir eine Hand, die ich ohne weiteres für die gleiche erklären würde, von der die Anmerkungen auf der von Salmi veröffentlichten Zeichnung herrühren, und die große Ähnlichkeit mit der Handschrift Don Giovannis hat, aber andererseits gleicht sie ebenso der Hand Pieronis, so daß eine Entscheidung zwischen den beiden möglichen Zuschreibungen ziemlich schwierig und unsicher ist, wenn man sich auf diese Tatsache allein stützen will. Zweitens: wenn sich auch mit Gewißheit feststellen ließe, daß die betrachteten Zeichnungen nicht von Don Giovanni, sondern von Pieroni ausgeführt sind, so würde uns das nicht viel weiterbringen. Es ist in der Tat nicht von der Hand zu weisen, daß der Fürst von seinem Angestellten seine architektonischen Gedanken niederlegen ließ, vielleicht indem er sich darauf beschränkte, eine flüchtige Skizze zu geben. Diese Hypothese scheint mir durch Nr. 3035 a (Abb. 9)

¹⁵ Wir wissen sicher, daß der Mediceer die Fortezza Nuova entworfen hat; daß er zusammen mit Cogorano die Stadterweiterung festlegte und den Plan dafür zeichnete; daß er die Arbeiten für die neue Darsena leitete und daß er sich auch mit nautischen Dingen beschäftigte (Gori, *Toscana illustrata*, Livorno 1755; B. Romano, *Proteo militare*, Napoli 1595; Vivoli a. a. O. III, S. 169, 175, 300).

In einem Konvolut des Archivio Mediceo mit Dokumenten über die Befestigungen von Livorno finden wir die Abschrift eines Berichtes des Don Giovanni de' Medici an die Großherzogin, in dem er die Demolierung der Fortezza Nuova damit begründet, daß sie untauglich zur Verteidigung der Mole und des Hafenbeckens sei. Dann folgt ein langer Bericht des Cantagallina vom 25. Januar 1623, von dem ich den unmittelbar auf unseren Architekten bezüglichen Teil wiedergebe: „Il Signor Don Giovanni sopra questo medesimo discorso più volte mi disse in particolare quando fui mandato a Venezia per trattare seco simili negotij, che la fortezza nova da lui fatta in quei primi tempi era e è in tal sito e con tal intentione incorporata e per ricever soccorsi di terra e altro, che non se gli pole apporre, solo che seli saria potuto dar miglior forma se non si havessi hauto riguarda alla spesa, et altre circumstanze, et poichè per fortificare il porto era necessario fare altre fabbriche si come ne portai disegno, poteva servire francamente la detta fortezza nova nella maniera presente e per esser in mano di S. A. S. si li disegni come ancora un trattato suo di piu fogli scritti di mia mano a quelli mi rimetto.“ (Arch. St. Fir., Mediceo, f. 1802, c. 745 ff.)

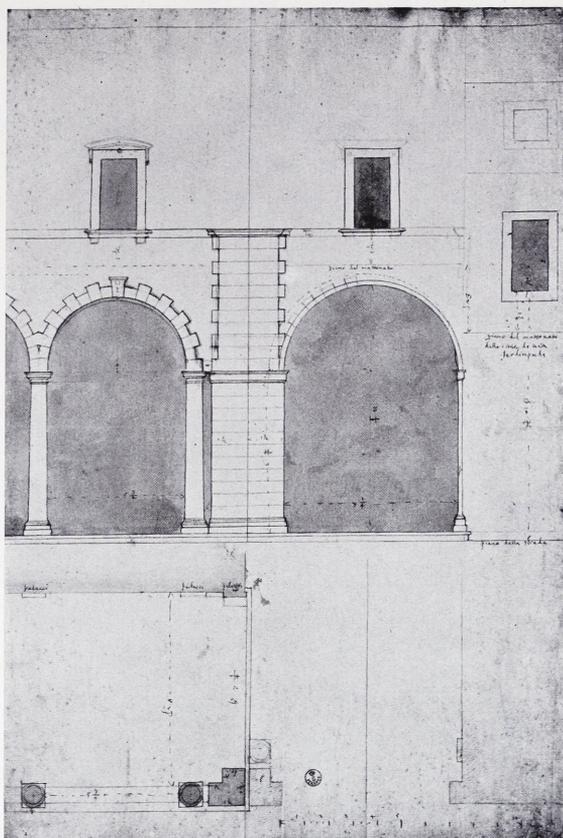


Abb. 9. Zeichnung für ein Portal (Firenze, Uffizi, Gab. Disegni e Stampe: n. 3035 A)

bekräftigt zu werden, wo der endgültigen und deshalb unpersönlichen Federzeichnung mit Anmerkungen der üblichen Hand, die sich auf das Material und die Maße des dargestellten Portals beziehen, eine andere Hand, die die des Medici sein könnte, wie sich aus einem Vergleich mit den Zeichnungen Nr. 2911 a und Nr. 2912 a schließen läßt, flüchtig mit Bleistift Abänderungen und Verbesserungen im oberen Teil hinzugefügt und dort das Mediciwappen angebracht hat.

Aber noch mehr: Der Säulengang des Domplatzes in Livorno, wie er sich vor der Zerstörung der Fassade der Kirche ausnahm (eine Zerstörung, die im 17. Jahrhundert erfolgt ist, um die Stadt zu erweitern), ist ein Werk, das besondere Ähnlichkeiten mit den Werken Don Giovannis hat.

Die von uns betrachtete Zeichnung ist sicherlich früher als dieses Werk, da die Fensterform im ersten Stockwerk mit ihrem in Bleistift kaum angedeuteten Giebel noch nicht festgelegt ist, während die Form der Bögen, die im Bau mit einer Girlande verziert sind, hier durch dekorative Keilsteine festgelegt wird. Außerdem gibt

es in der Zeichnung keine Andeutungen des Zwischengeschosses, das später über dem ersten Stockwerk errichtet wurde.

Die Säulenhalle wurde in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts begonnen und 1605 zu Ende geführt¹⁶, ihre Errichtung ist also ungefähr gleichzeitig mit dem Beginn der Arbeiten für die Fürstenkapelle in S. Lorenzo.

Wenn wir an die Säulenhallen des 16. Jahrhunderts denken, die Vasari (Uffizien), Ammanati (Hof des Palazzo Pitti, Hof des Palazzo Giugni usw.), Buontalenti (Kreuzgang des Klosters S. Trinità) errichtet haben, erscheint diejenige von Livorno, besonders wenn man die Zeichnung betrachtet, in ihrer dünnen und renaissancehaften Magerkeit in den Säulen und in den Proportionen vielmehr wie ein Werk des 15. Jahrhunderts, vergleichbar etwa der Loggia degli Innocenti. Diese renaissancehafte Schwächigkeit der Architekturglieder, dieser anachronistische Sinn in den Proportionen ist ein Merkmal, das wir gerade in einer der betrachteten Zeichnungen für die Domfassade entdeckt haben. In der Säulenhalle in Livorno finden wir außerdem das gleiche Bestreben, jede Vorkragung abzuschwächen, jene gleiche saubere Zeichnung, die für Don Giovanni kennzeichnend ist.

Betrachten wir die architektonischen Details, so erscheint die frei stehende Säule zu seiten des ersten Pilasters der Säulenhalle wie ein Motiv, das von der Loggia degli Innocenti übernommen ist, ebenso aber erinnert diese Vorliebe für die frei stehende und nicht mit dem Eckpfeiler verbundene Säule, wie sie sich in Beispielen des 16. Jahrhunderts in Toskana findet, an den malerischen Wert der frei stehenden Säulen zu seiten der Pisaner Fassade. Die besondere Rahmenform der Fenster des ersten Stockes in Livorno kehrt später in den Scheinfenstern des Chors der Fürstenkapelle und an seinem Äußeren wieder.

Dieser Bau könnte also recht gut seinen Platz unter den Werken Don Giovannis finden, dem man es aber doch nur ganz hypothetisch zuschreiben kann und ohne die unleugbare Mitarbeit des Pieroni zu vergessen. Im Hinblick auf die Pisaner Fassade kann man diese Mitarbeit in jener besonderen Erstarrung erkennen, die auch in jenen Teilen des Domes in Livorno augenscheinlich ist, die nach der Tradition von Pieroni herrühren müssen.

Der Domplatz in Livorno erlaubt einige interessante Beobachtungen gerade wegen seiner absichtlich pseudo-renaissancehaften Züge. In Florenz sieht man schon bei Dosio eine sehnsüchtige Anlehnung an die vergangene Renaissance. Es ist eine besonnene, beinah gelehrte Tendenz, die bei Dosio noch aus einer feinen Empfindung kommt (vgl. Palazzo Giacomini-Laderel), die aber in der Folgezeit immer größere Bewußtheit annimmt.

So kommen wir schließlich zur Fürstenkapelle, die einen mittelbaren Beitrag liefert zu der besonderen Frage, die wir gestellt haben. Die interessantesten Dokumente, die

¹⁶ Vivoli a. a. O. Bd. III S. 228 ff.

Moreni im Anhang seiner Monographie der Kapelle veröffentlicht hat¹⁷, erlauben uns, Schritt für Schritt die Erörterungen zu verfolgen, die die Auswahl des Entwurfes begleiteten.

Um das Werk zu erklären, wie es sich heute zeigt, muß man sich vor allem zwei Dinge klar machen: erstens die Absicht, in der Kapelle einen Hintergrund der Kirche zu schaffen, weil sie nach dem ursprünglichen Plan gegen den Chor der Kirche geöffnet sein sollte, wie in SS. Annunziata; zweitens die Notwendigkeit, bei der Dekoration besonderes Material zu verwenden, nämlich Pietradura und eine besondere Ornamentform, nämlich das Mosaik.

In SS. Annunziata ist die Tribuna, die sich auf einem zentralen Grundriß gegen den Chor hin öffnet, völlig unabhängig von der übrigen Kirche gedacht. In S. Lorenzo dagegen, wo das gleiche Motiv aufgenommen wird, ist eine engere Verbindung zwischen Kirche und Kapelle erstrebt worden, und man hat versucht, sie zu erreichen, indem man die Kapelle der Kirche perspektivisch unterordnete, also gewissermaßen durch ein Mittel des Theaters.

Daß dies das Hauptproblem war, zeigt nicht nur das Werk selbst, es zeigen auch die Diskussionen über den Grundriß und die Kritiken an dem Entwurf Buontalenti, dem man gerade vorwarf, daß er, der achteckig, regelmäßig und renaissancehaft war, nicht völlig sichtbar sei für den, der in der Kirche stehe, daß es vielmehr nötig sei, bis in den Mittelpunkt der Kapelle selbst vorzudringen, um eine vollständige Vorstellung von ihr zu gewinnen¹⁸. So, wie die Kapelle ausgeführt ist, hält sie sich

¹⁷ De Moreni, *Delle tre sontuose capelle Medicee etc.*, Firenze 1813. Im Anhang ist eine Reihe von Dokumenten publiziert, die sich auf den Wettbewerb für die Kapellenplanung beziehen. 1602 führt man zwei Modelle aus, das eine von Buontalenti, das andere von Nigetti nach von Don Giovanni de' Medici zurückgelassenen Zeichnungen. Moreni veröffentlicht tatsächlich verschiedene Briefe des Nigetti, des Gualtierotti und des Pieroni an Don Giovanni, Briefe, die von Modellen sprechen und von Diskussionen, die sich daran anschlossen. Ferner sind schriftliche Meinungsäußerungen der bedeutendsten Künstler veröffentlicht, die um ihr Urteil gebeten wurden. Von besonderem Interesse ist das des jüngeren Giorgio Vasari.

¹⁸ Brief des Matteo Nigetti an Don Giovanni vom 3. August 1602 (Moreni a. a. O. S. 302): „Tutti lodano la pianta come cosa nuova.“ Der jüngere sagt von dem Modell des Medici: „si vede in un'occhiata sola ogni cosa, così per le mura dove egli finge le nicchie per le statue, come anche nelle tribunette, che sono da lati dove vanno quei sepolcri più piccoli. Il che non succede in quello di m. Bernardo perchè facendovi sette Cappelle o vero nicchie, difficilmente si può in una occhiata sola vedere ogni cosa senza entrare, o condursi nel mezzo.“

Pieroni, der seine Meinung über das Modell des Medici abgibt, sagt: „nell'entrare si gode tutta in un'occhiata“ (Moreni, op. cit. S. 328).

Eine andere Äußerung, deren Verfasser nicht angegeben ist, beleuchtet den engen Zusammenhang der Kapelle mit der Kirche nach dem Modell des Medici und die Weiträumigkeit des Eingangs zur Kapelle selbst, wodurch das Innere der Kirche „è in vista goduto sino dell'in sù della piazza della Chiesa, al che si consegue quanto veggio, che desidera S. A. S.“ (Moreni, op. cit., S. 341). In altro parere ancora: „ci sarebbe da desiderare che la pianta del di dentro venisse in ottangolo perfetto come di già aveva fatto S. E. I., ma si intese che ciò soddisfaceva a S. A. S., per poter poi in tutto godere più dell'edifizio, che fusse possibile, me ne rimetterò a chi più intende ...“ (Moreni, op. cit., p. 345).

an das Schema eines von einer regelmäßigen Kuppel überdeckten Oktogons, aber die geringe Tiefe der beiden, beinahe nischenhaften Seitenkapellen bewirkt, daß man beim Eintreten eher den Eindruck hat, sich in einem rhombenförmigen Raume zu befinden¹⁹. Aus dem Bestreben, einen bühnenmäßigen Hintergrund für die Kirche zu schaffen, ergibt sich auch die Art, in der die Eingangsbogen der Seitenkapellen abgestumpft sind (Abb. 10), um auch ihr Inneres mit dem in ihnen befindlichen Grabmälern für den Eintretenden sichtbar zu machen. Aus den Dokumenten geht hervor, daß nach den ersten Zeichnungen Don Giovannis diese Abschrägung noch viel stärker sein sollte, und zwar nur in den Seitenkapellen, nicht in der Mittelkapelle, wo sie für diesen Zweck nicht erforderlich war und nur der Übereinstimmung wegen vorgenommen wurde²⁰. Diese Feststellung bestärkt unsere Annahme.

Die Entwicklung des perspektivischen und szenographischen Planes können wir auch durch eine Reihe von Zeichnungen verfolgen, die irrtümlich Ammanati und später Buontalenti zugeschrieben worden sind (Uffizien, Nr. 4488 a—4505 a). Diese Zeichnungen sind der bisher betrachteten Gruppe verwandt und von der üblichen Hand zwischen dem 1. Oktober 1592 und dem 10. August 1605 datiert. Eine von ihnen bezieht sich auf die Festungsanlagen in Livorno (Nr. 4491), die anderen sind Grundrißpläne für die Kapelle. Diese Gruppe ist interessant nicht nur, weil sie zur Lösung des Problems beitragen kann, welche Beziehungen zwischen Don Giovanni und Pieroni bestanden haben, sondern auch, weil einige Grundrisse uns Lösungen zeigen, die der des ausgeführten Baues eng verwandt sind. Besonders interessant ist Nr. 4494, datiert vom 3. September 1601, ein Grundriß in Form eines griechi-

¹⁹ Das erinnert an eine Anspielung, die wir in einem der anonymen Gutachten finden, über eine „pianta quadra“, die von dem Mediceer vorgezogen worden sei (Moreni a. a. O. S. 338).

²⁰ Anfänglich hatte Giovanni de' Medici an eine Innengliederung gedacht, die nicht leicht zu rekonstruieren ist, da Nigetti geradezu von einer Innengliederung „senza agetti di cornice“ spricht (Brief vom 3. August 1602) und an anderer Stelle sagt: „La 'ntenzione di S. A. era di non voler far membri in nessun modo.“

Das war den Schwierigkeiten zuzuschreiben, die die Bearbeitung der Pietra Dura bot, wie man deutlich demselben Brief entnehmen kann, der von neuen, dafür konstruierten Einrichtungen spricht (Moreni a. a. O. S. 302, 317). — In dieser ersten Form scheint das Projekt wenig Widerhall gefunden zu haben, da Nigetti die Aussetzungen derer mitteilt, die es gesehen hatten, und hinzufügt: „se l'arco di ciascuna capella avessi in faccia la sua cornice o fascia tutto sarebbe rimediato.“ (Brief vom 7. September 1602.) Das wurde erreicht durch Erhöhung des Reliefs der Pilaster, auf welchen die Bögen aufruhten, wodurch sich die Abschrägung verminderte, die anfänglich sehr beträchtlich war (Moreni a. a. O. S. 368). — Was die Abschrägung betrifft, so kritisiert sie Vasari d. J. folgendermaßen: „A me sia lecito dire solo, che quando si potesse accomodare i pilastri delle due Tribunette a man ritta, ed a man manca, che rivoltassino in squadra, come stanno quelli della Cappella principale e dell'entrata, acciochè anche gli archi faccessino il medesimo effetto, crederei che non faccessino male, ancorchè io conosca molto bene che l'autor suo gli forma in quella maniera perchè le pietre nobili commessevi dentro, meglio dai riguardanti siano godute, e che lo svoltare di detti archi conceda più lume“ (Moreni a. a. O. S. 311). Aus dieser Kritik scheint hervorzugehen, daß die Abschrägung gerade angewendet war, um einen vollständigen Blick auf das Innere der Kapellen zu ermöglichen, und daß sie ursprünglich nur auf die Seitenkapellen angewendet worden war.

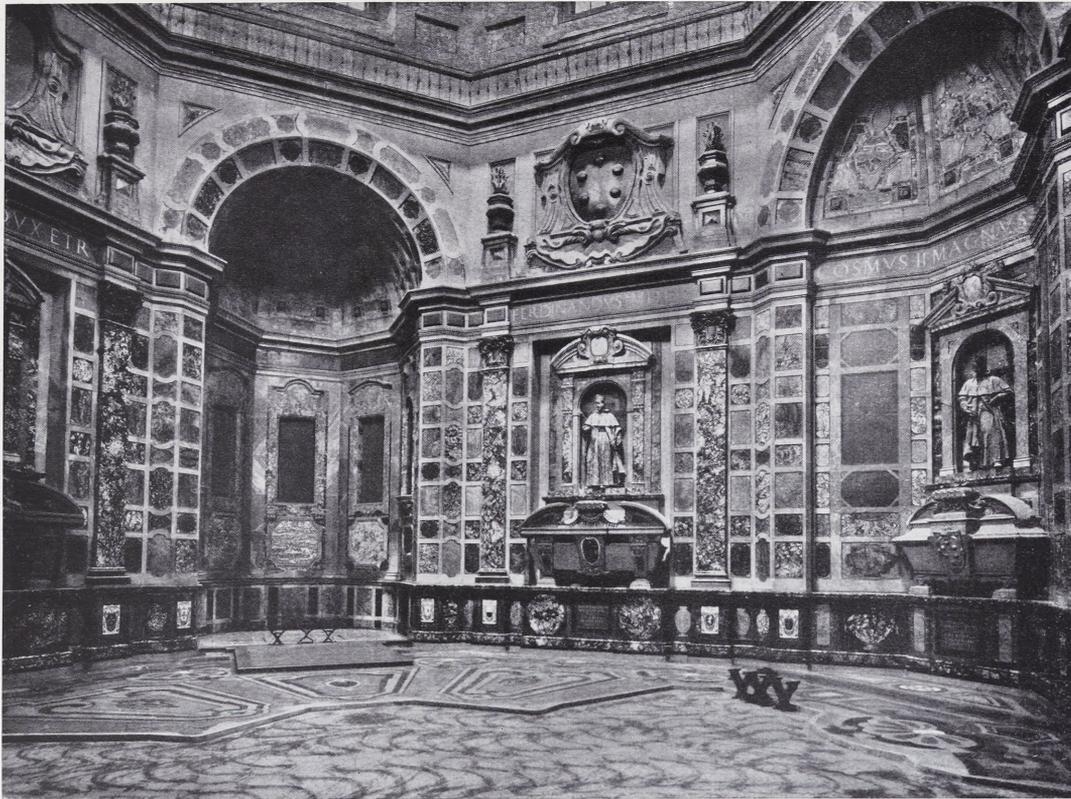


Abb. 10. Inneres der Fürstenkapelle in S. Lorenzo

schen Kreuzes, in dem aber die beiden Seitenkapellen schon sehr viel kleiner als die Mittelkapelle sind. Interessant ist auch Nr. 4492, datiert vom 8. September 1601, ein in die Tiefenrichtung gestrecktes Achteck, das sehr wahrscheinlich von einer elliptischen Kuppel gedeckt werden sollte. Dieser letzte Grundriß und andere der gleichen Reihe²¹, die eine entschiedene Abkehr von der Tradition zeigen, blieben auf dem Papier. In dem ausgeführten Entwurf erreichte man nur einen recht merkwürdigen Kompromiß zwischen dem traditionellen Zentralplan und der perspektivischen Anlage. Man kam also zu einer typisch manieristischen Lösung, auch wenn die Absicht, der Kapelle einen bühnenmäßigen Eindruck zu geben, etwas Barockes enthält.

Die Schwere, mit der die architektonischen Details ausgeführt sind, die kühle Pracht, die das Ganze kennzeichnet, müssen zum guten Teil auf Nigetti zurückgeführt werden; das zeigen überzeugend Vergleiche mit seinen Werken, wie z. B. der schon genannten Fassade von Ognissanti. Die angeführten Dokumente erlauben den Schluß, daß das von Don Giovanni vorgelegte Modell ein Werk der Zusammenarbeit war,

²¹ Die Nrn. 4498 a und 4499 a geben einen Dreieckgrundriß. Nr. 4497 a ist sechseckig mit einer Rechteckapsis.

denn Don Giovanni verließ Italien 1601 und kehrte erst 1608 zurück, konnte also nicht persönlich den Bau betreuen, den Nigetti ausgeführt hat. Es ist nicht leicht, heute festzustellen, was im Bau selbst tatsächlich auf die frühen Zeichnungen des Medici zurückgeht. Schon das Modell hielt sich nicht streng an sie, und der Bau, der ausgeführt ist, enthält weitere Veränderungen gegenüber dem Modell, das die Dokumente beschreiben.

Interessant und bemerkenswert ist die Geschichte dieses Baudenkmals: es gab keinen offenen Wettbewerb, oder, wenn es einen gab, so spielte er sich in einem zeitweise erbitterten Zweikampf zwischen Buontalenti und Don Giovanni ab.

Außer den Kritiken am Grundriß sind andere an der Höhe des Inneren von Buontalenti's Modell gemacht worden, so vom jungen Vasari, von Pieroni u. a. Buontalenti hatte versucht, das ungewöhnliche Material, das ihm zur Verfügung stand, in seiner besonderen, außergewöhnlichen Farbwirkung in einer ganz persönlichen und völlig ungewohnten Weise zur Geltung zu bringen; er hatte in den Kapellen, in denen die Sarkophage stehen, große Landschaften in Mosaikarbeit vorgesehen, die als Hintergrund für die Bronzestatuen der Fürsten dienen sollten, ein Hinweis auf seine Tätigkeit als Bühnenbildner. Diese Willkürlichkeit der Dekorationen war es, die die Zeitgenossen heftig tadelten²². An Don Giovanni wandte sich eine Gruppe, die Buontalenti entgegenstand: sie wurde aus den meistgenannten und jüngsten Künstlern gebildet, die sich gegen eine Persönlichkeit auflehnten, die in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts die Architektur beherrscht hatte.

Don Giovanni hatte in Buontalenti seinen Lehrmeister gehabt, von ihm hatte er die einzelnen Elemente seines architektonischen Formenschatzes und den Vorrat an Dekorationsmotiven übernommen. Wichtiger als Buontalenti ist jedoch für seine Ausbildung das Vorbild Dosios gewesen, des gesetzten, feinfühligsten und verständigen Vermittlers der gleichzeitigen römischen Bestrebungen und der vorhergehenden Michelangelos; seine Feinfühligkeit ließ ihn sehnsüchtig auf die vergangene Renaissance zurücksehen, und er war in der Lage, in sich diese verschiedenen Richtungen mit dem Gleichmut eines Gelehrten zu vereinen. Gegenüber Buontalenti ist die Stellung des Medici eine folgerichtige Weiterentwicklung derjenigen Dosios, eine abhängige, aber in gewissem Sinne auch reaktionäre Haltung.

Die Neigung zu künstlerischen Erfahrungen, die längst zurücklagen, ist eine interessante und verwickelte Erscheinung. Sie hängt eng mit der persönlichsten Empfindung Dosios zusammen, aber schon in ihm bricht sich jene Überlegung und Bewußtheit Bahn, die die ganz archäologische Einstellung in Erinnerung ruft, die Silvani um die Mitte des 17. Jahrhunderts gegenüber der Gotik einnahm²³. Aus all dem geht hervor, welche Fülle von Interessen und welche kritische Fähigkeit des Verstehens in Florenz herrschte, eine neue und bemerkenswerte Tatsache, auch wenn sie in sich ein Beweis für verringerte schöpferische Kraft ist.

²² Moreni a. a. O. S. 312, Gutachten Giorgio Vasaris d. J.

²³ Vgl. meinen Aufsatz in l'Arte.

In der bewußten Rückkehr zu den Renaissanceformen ist anderseits nicht so sehr bei Dosio wie bei dem Medici und noch bewußter bei den Akademikern um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Absicht enthalten, klassische Grundsätze wieder zu gewinnen; das ist ein scharfer Gegensatz zu jener Seite des Manierismus, die man anticlassisch genannt hat. Hier ist der Ursprung der gegen die Kunst Buontalenti gerichteten Haltung, denn Buontalenti ist unter bestimmten Gesichtspunkten der Vertreter gerade dieser Seite des Manierismus. So gesehen, ist der Gegensatz zwischen Buontalenti und dem Medici vor allem bedeutungsvoll. In der Reaktion, in dem Wunsch, zu einer Regel und zu einem herrschenden Grundsatz zurückzukehren, erkennt man ein Programm, das jeder Akademie grundlegend eigentümlich ist. Diese Betrachtungen erklären den nicht nur pseudo-renaissancehaften, sondern merkwürdig und unbestimmt neoklassischen Eindruck, den Bauten, wie diejenigen in Livorno machen, und sie erklären auch die Erstarrung und Gesetztheit, die für das architektonische Schaffen in Florenz im 17. Jahrhundert kennzeichnend sind.

Wir fassen zusammen: die Figur Don Giovanni erscheint uns interessant nicht nur in den Werken, die man unmittelbar oder in der Vermittlung durch Pieroni, Nigetti, Coborano u. a. auf ihn zurückführen kann, sondern, weil wir in seiner Tätigkeit die interessantesten Bestrebungen der künstlerischen Kreise des Florenz seiner Zeit kennenlernen können.

Man kann in Florenz am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts verschiedene und sogar gegensätzliche Richtungen feststellen, die jedoch noch immer manieristisch bleiben, denn auch der Medici bleibt innerhalb dieser Grenze. Wir sehen, wie aus dem Manierismus in der Architektur eine Akademie hervorgeht, die wesentlich antibarock ist.