

ZU EINIGEN BILDNISSEN DES FRÜHEN FLORENTINER MANIERISMUS

IM ANHANG: DAS GEMÄLDE-INVENTAR DER FAMILIE RICCARDI AUS DEM JAHRE 1612

Von Herbert Keutner

Die folgenden Zeilen wurden durch das bisher unbekannte erste Gemälde-Inventar der Familie Riccardi ausgelöst (s. Anhang), das anlässlich des Todes von Riccardo Romolo Riccardi im Jahre 1612 aufgestellt wurde¹; die Familie lebte damals noch in dem von Baccio d'Agnolo für Giovanni Bartolini Salimbeni entworfenen Palazzo Gualfonda.²

Von der Bibliothek und dem Antikenbesitz der Riccardi, deren Grundstock eben jener Riccardo Romolo gelegt hatte, besass man allzeit eine deutliche Vorstellung, von ihrer Pinakothek aber hat man kaum je erfahren. Gewiss wurden die Gemälde bei der allgemeinen Auflösung des Familiengutes nach 1806 in alle Welt verkauft, während Bibliothek und Antikensammlung in Florenz zurückgehalten werden konnten, doch liegt der Grund unserer ungenügenden Kenntnis der Gemäldegalerie wohl weniger in jener Zerstreuung, als vielmehr in der besonderen Zusammensetzung ihres Bestandes. Die Sammlung enthielt nämlich, wenn wir von einzelnen Bildern Raffaels, Perino del Vagas und Tizians absehen, ausschliesslich Florentiner Malwerke der ersten Hälfte des Cinquecento, neben Andrea del Sarto und Fra Bartolommeo waren vor allem Pontormo und Rosso, Puligo und Sogliani, Bacchiacca, Granacci, Bronzino und Salviati vertreten. Hatte die ältere Forschung auf eine so einseitige, eng umgrenzte Schau des ersten Florentiner Manierismus noch kein Augenmerk, so bedarf es doch heute, nach der weiten Resonanz der im Jahre 1956 in Florenz veranstalteten Mostra del Pontormo, keiner Rechtfertigung mehr, um an eine Sammlung zu erinnern, deren Charakter und Grenzen sich mit denjenigen der Ausstellung vollauf deckten. Ohne dass man bisher davon wusste, waren nicht wenige Bilder der alten Pinacoteca Riccardiana nach 150 Jahren noch einmal für die kurze Dauer der Ausstellung nach Florenz zurückgekehrt.

Die Gemäldebeschreibungen des Inventares sind zuweilen nur summarisch mitgegeben, ohne Anhalt für ihre gegenwärtige Identifizierung, oft aber sind sie auch sehr genau abgefasst. Unter diesen letzteren, ausführlicher verzeichneten Werken liessen sich etwa zwei Bilder Tizians verhältnismässig leicht bestimmen. Das eine „Un quadro del Sig.^r Giovanni de' Medici padre del Duca Cosimo che viene dal Titiano“, im Inventar also nur lose mit dem Namen des Meisters verbunden, ist jenes von Tizian angelegte, von Gian Paolo Pace vollendete Bildnis des Giovanni delle Bande Nere, das seit 1815 in den Uffizien hängt, ohne dass seine Provenienz

¹ Das im Anhang S. 151 publizierte Inventar befindet sich in Florenz, Archivio di Stato, Carte Riccardi, fil. 258, c. 21r-23r.

² Über die Erbauung und erste Einrichtung des Palastes unter Giovanni Bartolini Salimbeni vgl. L. Ginori-Lisci, Gualfonda. Un antico palazzo ed un giardino scomparso, Firenze 1953, passim. Von der Familie Bartolini Salimbeni ging der Palast in den fünfziger Jahren in den Besitz von Cosimos Heerführer Chiappino Vitelli über, dessen Erben ihn gegen 1580 an Riccardo Romolo Riccardi verkauften.

aus der Sammlung Riccardi je verzeichnet wäre³; in dem zweiten Gemälde „Un ritratto d'una turca con un paesino nello stesso ritratto di br.a 1 1/2 di mano del Titiano“ handelt es sich um die als eigenhändig bekannte Fassung des Bildnisses der Sultanin Rossa im Ringling Museum zu Sarasota.⁴ Ein drittes Gemälde der Sammlung war etwa das heute im Städel-Museum in Frankfurt aufbewahrte Bildnis einer „Dame mit Hund auf dem Schoss“⁵, im Inventar beschrieben als „Un ritratto di simile altezza (etwa 1 1/2 Braccia) di mano di Jacopo da Pontormo, dentrovi una donna con un cannino e con l'ornamento dorato...“, das, von Jean Baptiste P. Le Brun um 1807/08 in Florenz erworben, über die Pariser Sammlungen des Kardinals Fesch und M. Mailand nach Frankfurt gelangte.⁶

Erhellen also die Inventarnotizen für manche Bilder lediglich ihre Provenienz oder bekräftigen noch einmal schon Bekanntes, so werfen sie bei anderen Werken doch auch Probleme der Zuschreibung, der Identifizierung und Datierung neu auf. Vor allem soll die Diskussion über drei Bildnisse wieder aufgenommen oder weitergeführt werden, von denen man zwei auf der Mostra del Pontormo sah, während das dritte, dort schmerzlich vermisste, nur im Text des Kataloges mitbesprochen werden konnte.

*

Auf der Ausstellung wurde von Pontormo ein Bildnis aus den Uffizien gezeigt, das schon im 17. Jahrhundert, als es sich noch im Besitz des Kardinals Leopoldo de' Medici befand, als ein Porträt des Musikers Francesco dell'Ajolle galt⁷ (Abb. 1). Eine hohe Stirn, sanfte, mandelförmige Augen, die leicht gebogene Nase, schmal gezogene Lippen und ein zugespitztes Kinn charakterisieren den edlen, feingeschnittenen Kopf. Die traditionelle Identifizierung des Dargestellten mit dem 1530 gemeinsam mit Rosso an den französischen Hof ausgewanderten Musiker ist niemals angefochten worden.

Es blieb aber bis heute unbemerkt, dass uns die Züge des dell'Ajolle doch auch in sehr anderer Weise durch Andrea del Sarto übermittelt wurden. In der Anbetung der hl. drei Könige in der Vorhalle der SS. Annunziata steht am rechten Rande des 1511 entstandenen Freskos eine Gruppe von drei jungen Männern in zeitgenössischer Kleidung, von denen Vasari den linken als Andrea selbst, den mittleren als den Bildhauer Jacopo Sansovino, den rechten aber

³ In den Katalogen der Galerie taucht das Bild erstmals 1824 auf, vgl. R. Galleria di Firenze Illustrata. Ser. I, vol. II, Firenze 1824, 75 ff. Nach frdl. Auskunft von E. Micheletti enthält das handgeschriebene Inventar der Uffizien den weiteren Hinweis, dass das Bildnis im Jahre 1815 aus der Guardaroba des Palazzo Pitti in die Sammlung überwiesen wurde. Da ein anderes, mit Tizians Namen verbundenes Bild des Giovanni delle Bande Nere nie aufgetaucht ist, kann an seiner Identität mit demjenigen aus Riccardibesitz kaum ein Zweifel sein.

Über die Geschichte der Bildauftrages an Tizian und die Ausführung durch Gian Paolo Pace vgl. G. Gronau, Il ritratto di Giovanni delle Bande Nere attribuito a Tiziano, in Riv. d'Arte, III, 1905, 135 ff.

⁴ W. E. Suida, A Catalogue of Paintings in the John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota 1949, 59; und O. Fischel, Tizian, Kl. d. K., 5. Aufl., Berlin u. Leipzig o. J., 176.

⁵ Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelischen Kunstinstituts... Frankfurt a. M. 1924, 158 und F. M. Clapp, Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work, New Haven 1916, 153.

⁶ Nach frdl. Mitteilung von E. Sanchez, New York, ist das Bild im Stich reproduziert in J. B. P. Le Brun, Recueil de Gravures... d'après un choix de tableaux... recueillis dans un voyage fait... dans les années 1807 et 1808. 2 vols. in 1, Paris 1809, Taf. 5. Auf der vom 20. bis 24. März 1810 stattfindenden, von Le Brun in Paris veranstalteten Auktion (s. F. Lugt, Rép. des Catalogues de ventes publiques, La Haye 1938, vol. I, Nr. 7727) wurde es durch den Kardinals Fesch erworben.

⁷ Mostra del Pontormo e del Primo Manierismo Fiorentino. Catal., 2. ed., Firenze 1956, 23. Auch in den folgenden Anmerkungen ist stets auf die im Mai 1956 erschienene 2. Auflage Bezug genommen.



1 Jacopo Pontormo, Bildnis eines unbekanntem Musikers. Florenz, Uffizien.



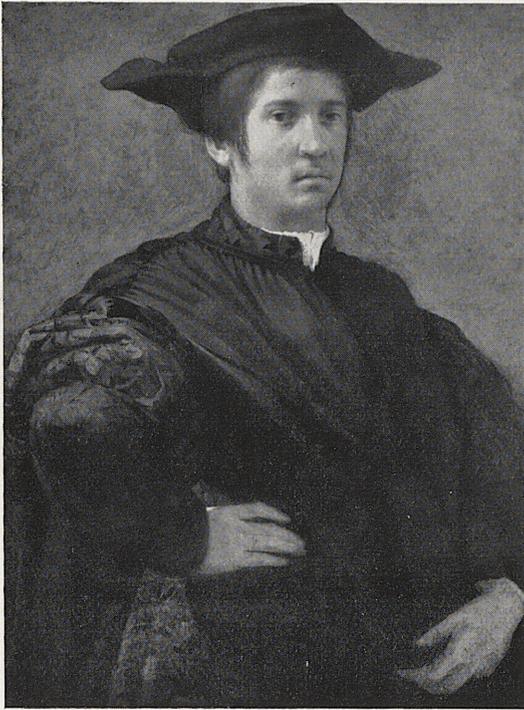
2 Andrea del Sarto, Dreikönigsfresko. Ausschnitt: J. Sansovino u. Francesco dell'Ajolle (rechts). Florenz, SS. Annunziata.

als den Musiker dell'Ajolle beschrieb⁸ (Abb. 2). Gegenüber dem Uffizienporträt Pontormos liegt in der Physiognomie von Sartos zwanzigjährig gemaltem dell'Ajolle eher etwas Rustikales in dem derber geformten, rundlichen Kopf, der niedrigen Stirn, den kleinen, weit auseinanderliegenden Augen, der einwärts gebogenen Nase mit den breiten Nasenflügeln, der kurzen Oberlippe, dem wulstigen Mund und dem fliehenden Kinn. Der Musiker der Uffizien und derjenige des Dreikönigsfreskos der SS. Annunziata sind einander so unähnlich, dass nur einer von beiden die authentischen Züge Francescos wiedergeben kann.

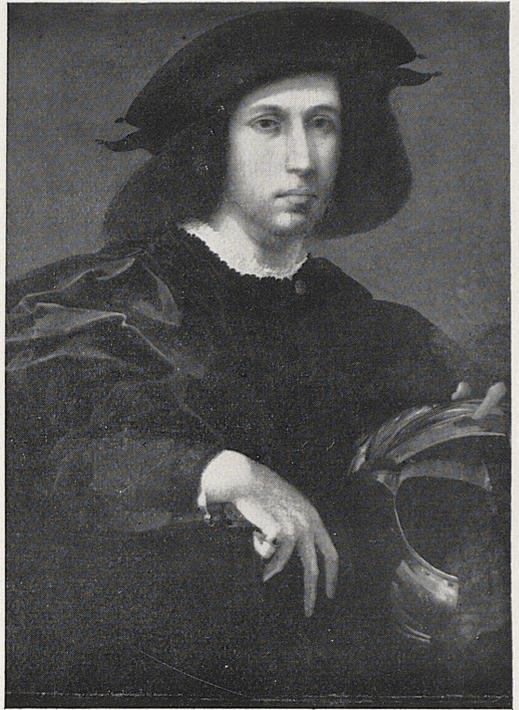
Nun befand sich in der Pontormo-Ausstellung aus dem Besitz der Nationalgalerie zu Washington das Bildnis eines unbekanntem jungen Mannes im Baret, der die rechte Hand in die Hüfte stützt (Abb. 3), ein Werk, das erst vor wenigen Jahren durch Roberto Longhi bekannt gemacht, Rosso Fiorentino zugeschrieben und in die Zeit der Pala Dei um 1521/22 datiert wurde.⁹ Der Kopftypus dieses Mannes aber zeigt eine überraschende Ähnlichkeit mit Sartos Musikerporträt: den gleichen mehr breiten als länglichen Schädelumriss, die niedrige Stirn, den breiten Nasenansatz zwischen kleinen Augen, dieselbe Nasenform, den charakteristischen

⁸ *G. Vasari-G. Milanesi*, 1880, Bd. V, 16: „Nella quale storia Andrea fece... in un cantone ritratti di naturale tre persone vestite d'abito fiorentino: l'uno è Jacopo Sansovino, che guarda in verso chi vede la storia, tutto intero; l'altro appoggiato a esso che ha un braccio in iscorto ed accenna, è Andrea maestro dell'opera; ed un'altra testa in mezzo occhio, dietro a Jacopo, è l'Aiolle musico“.

⁹ *Mostra del Pontormo a.a.O.*, 129. Für die erste Zuschreibung des Bildes an Rosso siehe *R. Longhi*, *Bespr. von P. Barocchi*, *Il Rosso Fiorentino*, Roma 1950, in *Paragone*, Heft 13, 1951, 61.



3 Kreis des Andrea del Sarto, Francesco dell'Ajolle. Washington, Nationalgalerie.



4 Rosso Fiorentino, Bildnis eines Mannes mit Helm. Liverpool, Walker Art Gallery.

aufgeworfenen Mund und das zurückweichende Kinn. Dass dieses Bildnis tatsächlich den Francesco dell'Ajolle wiedergeben könnte, wird durch eine Notiz im Riccardi-Inventar nahegelegt, die ich auf das Bild beziehen möchte: „Un ritratto d'un musico nominato Laiolli, con lira in mano e l'altra mano sul fianco con berretta in capo alla civile con suo ornamento di mano del Sogliani“.

Scheint ein Blick auf Sartos Freskenporträt die Identität der Physiognomie des „Jungen Mannes“ aus Washington mit derjenigen des dell'Ajolle zu sichern, so stimmt doch der übrige Bestand des Bildes mit der Beschreibung des Inventares nicht voll überein: es fehlt dem Musiker das Abzeichen seines Berufes, die Lyra. Wie vorzüglich aber auch Kopf, Schulterpartie und Hände erhalten sind, so läuft das Gewand im rechten unteren Viertel des Bildes derart unmotiviert aus, dass man nachträgliche Eingriffe vermuten muss. Unerklärlich wirkt dort insbesondere die Lage und Stellung der linken leeren, aber doch zugreifenden Hand, in die man sich einen Gegenstand denkt. Und zeichnen sich in der Malfläche nicht doch noch Umrisse ab, die sich zur Form einer Lyra zusammenschliessen? Dann hätte das Instrument einst bequem in der vollen linken Hand geruht und die heute leere Stelle vor der Körpermitte aufs glücklichste ausgefüllt¹⁰ (Abb. 5)!

¹⁰ Der Direktor der National Gallery, Mr. John Walker teilte mir freundlichst mit, dass eine Roentgenaufnahme des Bildes keine Spuren eines Musikinstrumentes sichtbar werden liess; leider sei die Aufnahme freilich nur unklar ausgefallen.

Unter Umständen aber wird auch ein deutlicheres Roentgenbild zu keinem anderen Ergebnis führen,

Dürfen wir aber glauben, dass das Washingtoner Werk mit dem in Riccardibesitz beschriebenen Bildnis des Francesco dell'Ajolle identisch ist, so gibt die durch das Inventar vorgeschlagene Zuschreibung an Giovan Antonio Sogliani Probleme auf, die sich nicht in gleicher Weise überzeugend auflösen wollen. Denn hat auch R. Longhis Attribution an Rosso bisher nur einmütige Zustimmung erfahren, so gibt es doch zu denken, dass der Verfasser des Inventares das Porträt wohl schwerlich dem unbedeutenden und durch Vasari abschätzig genug beurteilten Sogliani zugeteilt hätte, wenn ihm dessen Name nicht durch eine verlässliche mündliche oder schriftliche Tradition eingegeben worden wäre. Darum kann man der Frage „Rosso oder Sogliani?“ nicht ausweichen, auch wenn sie heute noch nicht endgültig zu beantworten ist.



5 Ausschnitt aus Abb. 3 mit dem eingezeichneten Umriss der Lyra.

Vergleichen wir also unser Bildnis mit dem einzigen, durch Signatur für Rosso gesicherten Porträt des „Mannes mit Helm“ in Liverpool, das wohl noch vor 1521, vielleicht bald nach der „Madonna mit Heiligen“ in den Uffizien, gegen 1518/19 entstanden sein wird¹¹ (Abb. 4). Während das Jahr 1521 mit den datierten Tafeln der „Kreuzabnahme“ in Volterra und der „Thronenden Madonna“ in Villamagna in Rossos vorrömischer Entwicklung jenen Höhepunkt bezeichnet, für den die oft facettenhaft geschliffene, zuweilen maskenhafte Form der Köpfe charakteristisch ist, so scheint der „Mann mit Helm“ jener Übergangsphase anzugehören, in der sich Rosso von Andrea del Sarto und allen Idealen der Hochrenaissance zwar schon gelöst, seine persönliche Manier aber noch nicht zur vollen Geltung gebracht hatte. An der zunehmenden Stilisierung der Formen in diesen Jahren bis 1521 aber hat das Bildnis in Liverpool durch den scherenschnitthaften Umriss von Hut, Haar und Schulter, durch die Zerklüftung der Ärmelfalten und eine gewisse Härte der Binnenzeichnung schon seinen Anteil. Man sieht voraus, wie der Maler nur wenig später seine Figuren gleichsam aus vorgeformten, in sich unmodellierten Einzelteilen zusammenfügen wird.

Das in den gleichen Jahren entstandene Washingtoner Porträt des 1492 geborenen, also etwa 25- bis 27-jährigen Francesco dell'Ajolle erscheint dagegen mit leichterer, loserer Hand gemalt und weicher in die Bildfläche gebettet. Bei reicheren Valeurs von Licht und Schatten ist der Kopf einfühlsamer modelliert, belebter im Auf und Ab der über dem Schädel liegenden Haut und Muskeln. Über dem strähnig ausgebürsteten Haar sitzt das schräg gezogene Baret lässig auf. Sorgsamer als in dem Bildnis in Liverpool sind alle stofflichen Qualitäten der einzelnen Kleidungsstücke, des Haares und der Haut unterschieden. Weniger festgelegt im Aufbau

sofern der gegenwärtige Zustand des Bildes nicht die Folge einer Übermalung, sondern einer Neufassung dieses Bildteiles ist, von dem man die untere Farbschicht zuvor entfernt hat. Dass sich nach einem solchen Eingriff die Umrisse des Instrumentes heute dennoch durchzeichnen, ist durchaus möglich.

¹¹ In dieser Datierung stimme ich mehr mit P. Barocchi, Rosso Fiorentino, Roma 1950, 253 überein als mit der durch Bruno Molajoli vorgeschlagenen Ansetzung des Bildes „gegen 1523“, vgl. Fontainebleau e la Maniera Italiana. Catal., Firenze 1952, 5 f., einer Datierung, der sich auch Umberto Baldini anschloss; s. Mostra del Pontormo a.a.O., 132.

und weniger fixierend im Ausdruck als der „Mann mit Helm“, vielmehr so natürlich und unbefangen wie möglich dargeboten, wirkt der Musiker freundlicher und zugänglicher im Wesen, gleichmütiger, aber auch gleichgültiger in seiner Miene. Da an keiner Stelle des Bildes ein Drang zur Stilisierung im Sinne des um 1520 anhebenden Manierismus bemerkbar ist, erscheint das Werk bei allem hohen künstlerischen Rang doch nicht aus der Hand eines Meisters, der wie Rosso diesen neuen Stil heraufführte. Darüber sollte auch die Bildnispose, in der sich der Musiker präsentiert, nicht hinwegtäuschen, sie ist in der Schaffenszeit und Umwelt des Andrea del Sarto allgemeines Künstlergut.

Nach dieser Gegenüberstellung der beiden Werke meinen wir, dass gewisse Zweifel an der Zuweisung des Francesco dell'Ajolle an Rosso Fiorentino nicht unberechtigt seien. Oder sollte der Meister etwa seine Malweise, seine „Manier“, die schon seinen ersten Arbeiten unverwechselbar anhaftet, in diesem einen Bilde verleugnet haben? Andererseits aber fühlt man sich ebenso wenig imstande, bedenkenlos dem Inventar zu folgen und das Werk dem Oeuvre des Giovan Antonio Sogliani einzuverleiben. Im Schatten berühmterer Zeitgenossen stehend, sind die Umrissse seiner Persönlichkeit und seiner Kunst noch ungeklärt, vor allem kennen wir von ihm bis heute noch kein Bildnis. Und würde Vasari ihn als Meister des Porträtfachs gänzlich übergangen haben, wenn er so eindrucksvolle Bildnisse wie dasjenige in Washington hinterlassen hätte¹²? So ergeben sich an Stelle einer Antwort nur neue Fragen. Die Probleme der Attribution im Umkreis des Andrea del Sarto sind gerade für das Porträt vielfältiger verzahnt als für jede andere Bildaufgabe. Wer ist, um nur noch an ein drittes Bildnis der Pontormo-Ausstellung (Katalog, Nr. 158) zu erinnern, der Meister jenes wechselweise Franciabigio und Rosso zugeschriebenen „Männlichen Bildnisses“ der Gemälde-Galerie zu Berlin¹³? Spiegelbildlich zum Francesco dell'Ajolle aufgebaut, überrascht es durch seine grosse Ähnlichkeit in der Gewandbehandlung, vor allem durch die fast identische Art der Stauungen der Ärmelfalten. Stammt es von Franciabigio, von Rosso oder von Sogliani?

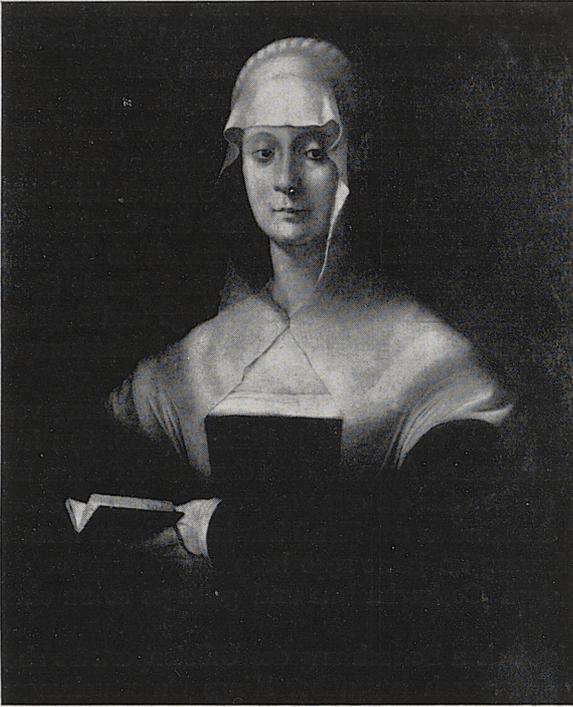
*

In seiner Pontormo-Vita berichtete Vasari, wie Cosimo nach dem Siege bei Montemurlo den Maler beauftragt habe, die Loggia der Villa Castello bei Florenz mit Fresken auszuzieren, und erzählt, wie Pontormo bei Beginn dieser Arbeiten, also im Winter des Jahre 1537/38, je ein Bildnis des Herzogs und seiner Mutter Maria Salviati ausgeführt habe: „... und er malte seine Exzellenz, so jung wie sie damals war, und ebenso ihre Mutter Maria Salviati“.¹⁴ Man bringt diese Vasaristelle heute allgemein mit dem als Maria Salviati gedeuteten Bildnis der Uffizien und dem Porträt des noch bartlosen Cosimo-Jünglings im Medici-Museum in Florenz in Verbindung (Abb. 6 und 7). Hatte aber Vasari wirklich diese beiden Werke im Sinn, deren

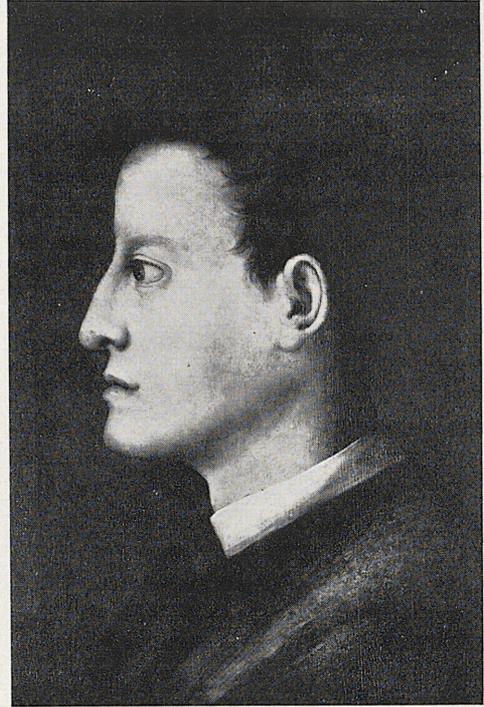
¹² Leider ist ein weiteres, einst im Hause des Gio. Batt. Galli befindliches Bildnis des Francesco dell'Ajolle noch nicht wieder aufgetaucht, das Giovanni Cinelli als ein Werk Andrea del Sartos überliefert hat. Sicherlich würde eine Kenntnis dieses Porträts — die richtige Zuschreibung durch Cinelli vorausgesetzt — das Problem der Attribution unseres Bildes aus Riccardibesitz erleichtern, vgl. *F. Bocchi-G. Cinelli, Le Bellezze della Città di Firenze...*, Pistoia 1678, 370 f.

¹³ *Mostra del Pontormo a.a.O.*, 127 und Beschr. Verz. der Gemälde im Kaiser Friedrich Museum... 9. Aufl., Berlin 1931, 173, Nr. 245 A.

¹⁴ *G. Vasari-G. Milanese*, VI, 1881, 281 f.: „Essendo poi creato il signor duca Cosimo, passata felicemente la cosa di Montemurlo e messosi mano all'opera di Castello... Sua Eccellenza illustrissima, per compiacere la signora donna Maria sua madre, ordinò che Jacopo dipignesse la prima loggia che si trova entrando nel palazzo di Castello a man manca... il che potea fare commodamente (die Freskenausmalung), avendo perciò otto scudi il mese da Sua Eccellenza, la quale ritrasse, così giovinetta come era, nel principio di quel lavoro, e parimente la signora donna Maria sua madre“.



6 Jacopo Pontormo?, Bildnis einer Witwe.
Florenz, Uffizien.



7 Werkstatt des Giorgio Vasari, Cosimo I.
Florenz, Museo Mediceo.

Zuschreibung an Pontormo stets mit einer gewissen Zurückhaltung aufgenommen wurde und die neben anderen Porträts seiner Hand wenig erfindungsreich wirken? Auf welche anderen Bildnisse aber könnte die Erwähnung jenes Doppelauftrages aus dem Jahre 1537 anspielen?

Das Bildnis einer älteren Frau in Witwentracht (Abb. 6), das die Uffizienammlung im Jahre 1911 als das Porträt einer Unbekannten in Siena erworben hatte, wurde erstmals zu Anfang der dreissiger Jahre durch Bernard Berenson¹⁵, vor allem aber dann durch Jenő Lanyi als die Mutter Cosimos, Maria Salviati, gedeutet und als eigenhändiges Werk Pontormos betrachtet.¹⁶ Im Jahre der Pontormo-Ausstellung aber wurden sowohl gegen diese Identifizierung als auch gegen die Zuschreibung einige Bedenken laut. Carlo Gamba zweifelte nicht nur an der Ähnlichkeit der Dargestellten mit Maria Salviati, sondern auch an der Autorschaft des Malers.¹⁷ Zwar bestritt er nicht den über eine Uffizienzeichnung (6503 F) belegbaren Zusammenhang des Werkes mit Pontormo¹⁸, sah in der Frau aber doch das Bildnis einer unbekanntem Witwe,

¹⁵ B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, 467 als „Portrait of a Lady“.

¹⁶ J. Lanyi, *Pontormos Bildnis der Maria Salviati de' Medici*, in *Mitt. d. Kunsth. Institutes in Florenz*, 4. Bd., 1932-34, 88 ff.

¹⁷ C. Gamba, *Contributo alla Conoscenza del Pontormo*, Firenze 1956, 15.

¹⁸ Die bei J. Lanyi a.a.O., 95 und C. Gamba a.a.O., Fig. 32 abgebildete Zeichnung Pontormos und das Bildnis der Uffizien gehören zweifellos zusammen, stellen beide auch die gleiche Person dar, bei der es sich aber auch nach meiner Ansicht kaum um Maria Salviati handeln kann.

das ein Sieneser Meister der zweiten Hälfte des Cinquecento gemalt habe. Auch Luciano Berti neigte im Text des Ausstellungskataloges mehr der Beurteilung Gambas als den Gedankengängen Lanyis zu.¹⁹ Die aufs Stilistische und Physiognomische gerichteten Einwendungen Gambas und Bertis könnte man durch die Beobachtung formaler Unstimmigkeiten im Bilde noch vermehren. So mischen sich etwa die Witwenhaube und der Schleier über dem Kopf, über Ohr und Schultern für den Betrachter in seltsamer Weise zu einem einzigen nahtlosen Stück Stoff, das seine Konsistenz willkürlich zwischen Transparenz und Undurchsichtigkeit wechselt. Nicht minder unverständlich läuft — beim gegenwärtigen Zustande des Gemäldes — der rechte Arm unterhalb des Gebetbuches im schwarzgrünen Bildgrunde aus, als ob die Frau einarmig sei.²⁰ Wie eindeutig bezeichnet Pontormo dagegen sonst einander überlagernde Stoffbahnen und ihre verschiedenen Qualitäten und welchen Wert misst er der Lage und Stellung von Armen und Händen als dem Liniengerüst und den Fixpunkten seiner Bildniskompositionen bei!

Neben diesem umstrittenen Bilde aber kennen wir jenes zweite, auf der Ausstellung vermisste Porträt der Maria Salviati aus der Walters Art Gallery zu Baltimore (Abb. 8); hier steht die Eigenhändigkeit Pontormos ebenso unbezweifelt fest wie die Identität der Frau mit der Mutter Cosimos.²¹ Der originale Bestand des Werkes ist erst vor zwanzig Jahren durch eine Restauration wiederhergestellt worden, die das Kind an der Hand Marias freilegen konnte. Als Edward S. King die zurückgewonnene Urfassung im Jahre 1940 besprach, deutete er das Kind als den 1519 geborenen, etwa siebenjährigen Cosimoknaben und gelangte so zu einer Datierung des Bildes „um 1526“.²²

Im gleichen Zusammenhang ihrer erneuten, kritischen Betrachtung des Uffizienporträts aber verhielten sich Gamba und Berti nicht minder skeptisch gegenüber Kings Untersuchungen zum Bildnis in Baltimore, gelangten durch ihre Teilbeobachtungen jedoch zu keiner überzeugenden Neubestimmung.²³ Gamba hielt an Kings Datierung „um 1526“ fest, wandte aber gegen ihn ein, dass man in dem Kinde nur darum Cosimo sehen müsse, weil Maria nur ihn zur Welt gebracht habe, — unbefangen aber würde man in ihm keinen Knaben, sondern ein Mädchen sehen.²⁴ Berti hingegen hielt an der Deutung als Cosimoknabe fest, zweifelte aber mit stilistischen Gründen an der frühen Entstehung des Bildes und schlug im Gedanken an Vasari eine Datierung „um 1537“ vor. Zu Diskrepanz zwischen dem Kindesalter Cosimos und der späteren Ansetzung des Werkes meinte er, Maria sei in dem Bilde vornehmlich als die Mutter und Erzieherin des künftigen Herzogs, und darum mit ihm in jugendlichem Alter, dargestellt worden.²⁵

Auch dieses Bild befand sich, ohne dass man bisher davon wusste, einst in der Pinacoteca Riccardiana und war im Inventar beschrieben als „Un quadro di br. uno e mezzo della Signora

¹⁹ Mostra del Pontormo a.a.O., 52 ff.

²⁰ Vor dem Original sind schwache Spuren des senkrecht herabgeführten Unterarms, der in Höhe des Handgelenks vom unteren Bildrande durchschnitten wird, noch erkennbar. Vielleicht erbrächte eine Reinigung des Werkes Aufschlüsse über die Fragen, die der gegenwärtige Zustand des Bildes zu beantworten nicht recht zulässt.

²¹ Für das Rundbildnis der Maria Salviati in der Sala di Cosimo im Palazzo Vecchio kopierte Vasari um 1560 dieses Porträt in Baltimore und nicht das Uffizienbild, wie J. Lanyi annahm.

²² E. S. King, An Addition to Medici Iconography, in The Journal of the Walters Art Gallery, III, 1940, 75 ff.

²³ Siehe Anm. 17 und 19.

²⁴ C. Gamba a.a.O., 15 f.: „Così com'è ricomparso dopo il ripristino si direbbe piuttosto una bambina; ma dagli alberi genealogici non risulta, che da quell'unione fossero nati altri figli oltre Cosimo“.

²⁵ Mostra del Pontormo a.a.O., 53.



8 Jacopo Pontormo, Maria Salviati. Baltimore, Walters Art Gallery.



9 Jacopo Pontormo, Cosimo I. New York, Slg. Ch. D. Stillmann.

donna Maria Medici con una puttina per mano di Jacopo da Puntormo“. Wenn wir dieser Notiz, aber mit Gamba auch unserem Augenschein trauen dürfen, so handelt es sich in dem Kinde tatsächlich nicht um den Cosimoknaben, sondern um „una puttina“, um ein Mädchen; Kleid und Lockenfrisur machen es eigentlich deutlich genug. Damit aber wäre der frühen Datierung Kings das einzige, schon Gamba verdächtige Argument entzogen, den stilistischen Beobachtungen Bertis aber ein Hindernis aus dem Wege geräumt, das eine endgültige Um-datierung des Bildnisses in die Zeit „um 1537/38“ bisher versperrt hatte. Und lassen nicht auch die Gesichtszüge, vor allem aber die matronale Erscheinung der 1499 geborenen Maria ihr Lebensalter eher auf 38 als auf 27 Jahre schätzen? Welches Mädchen sie an der Hand hält, liess sich nicht ermitteln. In jenen einsamen Jahren nach dem Regierungsantritt des Sohnes bis zu ihrem Tode im Jahre 1543 waren ihre Schwestern Francesca und Cassandra häufige Gäste auf ihrem Witwensitz Castello. So wäre es nicht undenkbar, dass sie sich mit einer ihrer Nichten habe porträtieren lassen. Offensichtlich trägt das Kind, wie ja auch ihr eigener Sohn Cosimo, ganz und gar die Physiognomie der Salviatifamilie.²⁶

*

²⁶ Die grosse Ähnlichkeit des Mädchens mit Maria bzw. Cosimo macht es unwahrscheinlich, dass es etwa Alessandro de' Medicis uneheliche Tochter Giulia sei, deren sich Maria nach Alessandros Tode im Januar 1537 in Castello angenommen hatte, vgl. *G. Pieraccini, La stirpe de' Medici di Cafaggiolo, Firenze (1925), II, 79.* Man könnte jedoch an die ebenso von Maria umsorgte, um 1535/36 geborene voreheliche Tochter Cosimos, Bia (gest. 1542) denken, die hier dann im Alter von 3 bis 4 Jahren dargestellt wäre.

Das Profilbildnis des jungen 18-jährigen Cosimo im Medici-Museum wurde von Carlo Gamba im Jahre 1910 als ein Werk Pontormos veröffentlicht²⁷; seitdem hat es im Oeuvre des Meisters seinen festen Platz (Abb. 7). Ein zweites Porträt Cosimos von der Hand des Meisters ist bisher nicht aufgetaucht.

Gamba hatte freilich die oben zitierte Vasaristelle „... und er malte ihn (Cosimo), so jung wie er damals war“ nicht unmittelbar auf das Bild des Medici-Museums, sondern auf ein Freskenporträt bezogen, das Pontormo im Rahmen der Loggiendekoration von Castello gemalt habe.²⁸ Unser wenig gut erhaltenes, schlichtes Werk nannte er eine Studie zu diesem, mit der übrigen Ausmalung in Castello längst verlorenen Bildnis. Vasari aber hatte mit der Erwähnung von Bildnissen Cosimos und seiner Mutter gewiss nicht, wie Gamba annahm, zwei Freskenporträts, sondern selbständige Bildnistafeln im Sinn, deren Auftrag zwar gleichzeitig, aber doch unabhängig von dem Freskenzyklus an Pontormo ergangen war.²⁹ Dürfen wir aber in dem herrschaftlichen Bilde der Maria Salviati in Baltimore die eine der beiden Tafeln erkennen, dann werden wir das von Gamba mit Recht als Studienarbeit eingeschätzte Profilbild Cosimos kaum als das zugehörige Gegenstück betrachten wollen. Oder sollten wir uns ein Pontormobildnis des jugendlichen Siegers von Montemurlo so vorstellen müssen, wie ihn das anspruchslose, kleinformatige Bild des Medici-Museums zeigt?

Im Besitz der Riccardi aber befand sich auch ein Bildnis des jungen Cosimo, das im Inventar besonders ausführlich beschrieben ist: „Un ritratto della stessa grandezza (ca. 1 1/2 Braccia), si crede di mano di detto Jacopo, dell'Ecc.mo Duca Cosimo, quand'era giovanetto, con calze rosse, e berretta rossa, et una picca in mano con arme a'canto, e giubbone bianco, e collana al'collo con ornamento dorato bellissimo“. Wird hier aber nicht jenes prachtvolle Porträt des „Hellebardenträgers“ der New Yorker Sammlung Stillmann als Bildnis des jungen Cosimo beschrieben³⁰ (Abb. 9)?

Mit dem Auftrage aus dem Jahre 1537 hat man das Werk niemals auch nur vermutungsweise verbunden, weil man allzeit durch eine andere Vasarinotiz gebannt war, nach der Pontormo um 1529/30 den Francesco Guardi „in abito di soldato“ dargestellt habe.³¹ In der Verknüpfung dieses Zitates mit unserem Bildnis aber fühlte man sich nie recht sicher, da die heute in der Borghese-Galerie zu Rom aufbewahrte Darstellung des Pygmalion, die Bronzino auf die Rückseite des Porträts gemalt hatte, geringere Abmessungen aufweist.³² Darüber hinaus aber könnte man fragen, ob denn Vasari die Kleidung des Hellebardenträgers wirklich als „abito di soldato“ bezeichnet hätte, oder auch, auf Grund welcher Verdienste sich ein so jugendliches Mitglied der Guardifamilie derart hochgemut habe porträtieren lassen. Doch über diese Fragen dürfen wir hinweggehen, weil der Stammbaum der Familie keinen Zweifel lässt, dass Francesco Guardi in der Zeit um 1529/30 schon in den sechziger Jahren stand.³³

²⁷ C. Gamba, Un ritratto di Cosimo I del Pontormo, in Riv. d'Arte, VII, 1910, 125 ff.

²⁸ Siehe Zitat in Anm. 14.

²⁹ Für die Existenz eines solchen Freskobildnisses gibt es m. W. keine Überlieferung. Vasari bespricht — unabhängig von dem Porträtauftrag — das Programm der Fresken mit solcher Ausführlichkeit, dass er wohl auch die Bildnisse erwähnt haben würde, wenn sie wirklich dort bestanden hätten, s. G. Vasari-G. Milanesi, VI, 1881, 283.

³⁰ Mostra del Pontormo a.a.O., 39 f.

³¹ Erstmals erwogen durch H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, 174 f.

³² F. J. Mather, The Halberdier by Pontormo, in Art in America, X, 1922, 66 ff.

³³ Nach den von Luigi Passerini der Biblioteca Nazionale zu Florenz hinterlassenen Manuskripten zur Genealogie toskanischer Familien ist Francesco Guardi am 6. Dezember 1466 geboren.



10 Angelo Bronzino, Cosimo I. (Ausschnitt).
Florenz, Uffizien.



11 Jacopo Pontormo, Cosimo I. New York,
Slg. Ch. D. Stillmann, Ausschnitt.

Vergleichen wir darum die Physiognomie des „Hellebardenträgers“ (Abb. 11) mit dem zeitlich nächststehenden, etwa fünf Jahre später von Bronzino gemalten Bildnis Cosimos in den Uffizien (Abb. 10). Hier wirkt sein Antlitz durch die eingefalleneren Wangen weniger rundlich, männlicher als das des jugendlicheren Hellebardenträgers, doch gleicht es ihm durchaus im Gesamtumriss des Kopfes, in der mehr breiten und flachen als hochgewölbten Stirn, im Sitz der Ohren, im Schnitt der Augen und in dem Verhältnis, in dem Stirn, Augen, Nase, Mund und Kinn zueinander stehen. Eine gewisse Verschiebung der Proportionen hier und dort erklärt sich aus den verschiedenen Ansichten, unter denen die Porträts gemalt wurden: Bronzino hatte den Herzog offensichtlich in Augenhöhe aufgenommen, Portormo dagegen den Hellebardenträger von einem tiefer gelegenen Punkte, sodass die Figur steiler und stolzer auftrage. Liegt es darum nahe, in dem Hellebardenträger tatsächlich das Porträt des jungen Cosimo zu erkennen, so lässt sich diese Identifizierung noch durch eine weitere kleine Beobachtung sichern, die man bisher übersah.

Zur gleichen Zeit, zu der Pontormo in Castello die Aufträge für die Ausschmückung der Loggia und für die beiden Bildnisse des Herzogs und seiner Mutter erhalten hatte, war Niccolò Tribolo angewiesen worden, den Garten der Villa zu erweitern und neu einzurichten.³⁴ Das ikonographische Programm sah für die Mitte der ausgedehnten Anlagen eine Herkules-Antäus-Gruppe vor, die sich über einer Fontäne von bis dahin unbekannter, gewaltiger Grösse erheben sollte. Das Brunnenthema war aber nicht wegen des gewagten künstlerischen Motives und seiner ästhetischen Wirksamkeit als Freigruppe gewählt worden, sondern allein um seiner emblematischen Bedeutung willen: im Antäusbezwinger Herkules auf Cosimo hinzuweisen, der wie

³⁴ G. Vasari-G. Milanesi, VI, 1881, 79 ff.

jener die dunklen, menschen- und ordnungsfeindlichen Kräfte der Erde überwand. So hatte sich Cosimo in der Fontäne von Castello einen Denkmalbrunnen, ein Siegesmal aufrichten lassen. In denselben Monaten prägte Domenico di Polo die ersten Medaillen des neuen Herzogtums; ihre Vorderseiten trugen Cosimos Profilbild, ihre Rückseiten aber wiederum die Darstellung des Herkules-Antäuskampfes.³⁵ Mit diesem Revers zum Betrachter aber trägt auch Pontormos Hellebardenträger eine ebensolche Medaille am Baret (Abb. 11). Welcher andere Jüngling aber hätte sich in jenen Jahren mit Herkules gleichsetzen dürfen als der 18 jährige Cosimo nach der Niederwerfung der letzten Widersacher seiner Herrschaft über Florenz?

Die beiden im Medici-Museum bzw. in den Uffizien in Florenz befindlichen Bildnisse Cosimos und der Maria, beide in Deutung, Zuschreibung und Datierung umstritten, wird man künftig nicht mehr mit jenem von Vasari überlieferten Doppelauftrag aus dem Jahre 1537 verbinden können. In ihnen wurde nicht nur die Aufgabe der Bildnisdarstellung mit sehr verschiedenen künstlerischen Mitteln gelöst, sondern sie sind auch äusserlich in keiner Weise aufeinander abgestimmt; das Format der Cosimo-Tafel misst in Breite und Höhe nur die Hälfte derjenigen der Maria.³⁶

Die beiden neu zusammengestellten Porträts der Sammlung Stillmann in New York und der Walters Art Gallery in Baltimore erscheinen dagegen als ungleich repräsentativere Gegenstücke, die einander auch in den Abmessungen auf 1 cm in der Breite und auf 4 cm in der Höhe entsprechen.³⁷ In ihnen hatte Pontormo im Gründungsjahre des Herzogtums Florenz ein Bildnispaar geschaffen, das der Stammutter und des Stifters der Medicidynastie wahrhaft würdig war.

³⁵ Abbildung bei A. Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance*. Florence, 2^{me} partie. Paris 1892, Taf. I, 10.

³⁶ Das Bildnis Cosimos im Medici-Museum misst nur 47 × 31 cm gegenüber 87 × 71 cm des als Maria Salviati gedeuteten Uffizienbildes.

³⁷ Das Bildnis Cosimos der Sammlung Stillmann, New York, misst 92 × 72 cm, dasjenige der Maria Salviati in Baltimore 87,6 × 71 cm. So, wie die ineinandergelegten Hände von dem unteren Bildrande durchschnitten werden, hat man den Eindruck, als sei das Bild — vielleicht gelegentlich der Übermalung des Kindes in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts? — um die differierenden 4 bis 5 cm verkürzt worden.

RIASSUNTO

Dalle descrizioni delle pitture nel primo inventario della famiglia Riccardi (1612) il ritratto d'uno sconosciuto, attribuito al Rosso (Galleria Nazionale, Washington), è identificabile con il ritratto del musicista fiorentino Francesco dell'Ajolle; l'attribuzione dell'opera al Rosso risulta incerta, ma il pittore del quadro, eseguito verso il 1516/18, è da cercarsi egualmente nella stretta cerchia di Andrea del Sarto. Il ritratto pontormesco della Maria Salviati (Walters Art Gallery, Baltimora), finora datato verso il 1526, si crede eseguito dodici anni più tardi, mentre l'Alabardiere dello stesso pittore (Coll. Stillmann, Nuova York) fu riconosciuto come ritratto del giovane duca Cosimo. Gli ultimi due quadri si possono mettere in relazione con l'incarico per due ritratti, uno della Maria Salviati ed uno del duca Cosimo, che, secondo il Vasari, fu dato al Pontormo dopo la vittoria di Montemurlo (1536/37).

DIE PINACOTECA RICCARDIANA

*Inventar vom Jahre 1612¹*Cose proprie del Sig.^{ro} Cosimo Riccardi.

Appresso si noteranno le cose lasciate il Sig.^r Riccardo Riccardi al S.^r Cosimo Riccardi suo nipote in proprio per suo testamento.

Nella casa e giardino di Gualfonda

nella prima stanza terrena quando s'entra in casa

Ventidue ritratti di Casa Medici con lor'ornam.^{to} di noce n. 22

Sedici teste d'Uomini Illustri di braccio con lor'ornam.^{to} n. 16

Alla prima lunetta

Quattro quadri antichi, che uno grande d'una Susanna con ornam.^{to} di oro et gl'altri piccoli n. 4

Alla seconda lunetta

Tre quadri antichi, fra quali e un ritratto grande d'una femina, con ornam.^{to} nero, si crede di mano del Titiano, e due piccoli di buona mano, tutti con i loro ornamenti n. 3

Alla 3.^a lunetta

Un quadro di br.^a uno e mezzo della Sig.^{ra} D. Maria Medici con una puttina per mano di Jacopo da Puntormo² n. 1

Alla quarta lunetta

Un ritratto d'una turca con un paesino nello stesso ritratto di br.^a 1½ di mano del Titiano con il suo ornam.^{to} con gocciole e frontone³ n. 1

Alla quinta lunetta

Un quadro grande di mano di Piero del Vaga, dentrovi una donna con trofei et corona, sopra il ginocchio tirata da due draghi, compresi in detta lunetta due quadrettini di buona mano con l'ornam.^{to} n. 3

Alla sesta lunetta

Un ritratto di br.^a 1½ si crede di mano di Raffaello⁴ n. 1

¹ Archivio di Stato, Firenze, Carte Riccardi, fil. 258, c. 211-231. In dem 96 Blatt starken Bande ist die gesamte Hinterlassenschaft des Riccardo Romolo Riccardi, Mobilien und Immobilien jeder Art, nach seinem Tode am 26. Januar 1612 inventarisiert. Der erste Teil des Bandes enthält die Aufnahme aller jener Vermögenswerte, die Riccardo Romolo schon durch Testament bestimmten Erben vermacht hatte, ein zweiter Teil registriert den Fideikommiss und ein dritter schliesslich alles beim Tode festgestellte, in den ersten Teilen aber noch nicht erfasste Eigentum. Die im Palazzo Gualfonda versammelte Gemälde-Galerie ging mitsamt allem anderen dort befindlichen Kunstbesitz an den Neffen Cosimo Riccardi über.

² Das Bildnis der Maria Salviati befindet sich heute in Baltimore, Walters Art Gallery (nr. 37.596), s. vorn S. 146, Abb. 8.

³ Das Bildnis der Sultanin Rossa befindet sich heute in Sarasota, John and Mable Ringling Museum of Art, s. vorn S. 140.

⁴ Mr. Edward Sanchez teilte mir freundlichst mit, dass auf der gleichen Pariser Versteigerung von J. B. P. Le Brun, auf der Pontormos „Junger Cosimo“ der Smlg. Stillmann ausbezogen wurde, auch ein Brustbildnis aus der Hand Raffaels (im Auktionskatal. abgebildet auf Taf. 40) aus dem Palazzo Riccardi zum Verkauf stand. Doch kann es sich in diesem Bildnis kaum um das hier aufgeführte, etwa 90 cm hohe Porträt handeln, da die Le Brun'sche Tafel nur 19 Zoll, also etwa 51 cm mass.

- Alla settima lunetta
- Un ritratto di br.^a 1 $\frac{1}{4}$ di mano del Rosso n. 1
- Nella ottava lunetta
- Un ritratto di simile altezza di mano di Jac.^o da Puntormo, dentrovi una donna con un cannino, e con l'ornam.^{to} dorato⁵, compreso nella stessa lunetta una Cleopatra et una Zingara di maestro buono n. 3
- Alla nona lunetta
- Un ritratto della stessa grandezza si crede di mano di d.^o Jac.^o dell'Ecc.^{mo} Duca Cosimo quand'era giovanetto, con calze rosse, e berretta rossa, et una picca in mano con arme a' canto, e giubbone bianco, e collana al'collo con ornam.^{to} dorato bellissimo⁶, e due quadretti uno di man manca ch'è And.^a del Sarto, e l'altro di Lion.^{do} da Vinci n. 3
- Alla decima lunetta
- Un quadro grande d'una leda, et 3 puttini a piedi con un cigno in braccio di mano del Puligo⁷, compresi d.^a lunetta a man'manca un'altra leda piccina con 4 puttini, et a'man dritta un'vaso di frutta della stessa grandezza con ornam.^{to} n. 3
- Alla undecima lunetta a'lato alla porta
- Un ritratto conforme agli altri ritratti dell'altre lunette si crede di mano di Jac.^o da Puntormo con berrettino in testa, penna bianca et arme a'canto con saio dell'Ecc.^{mo} Duca Cosimo con ornam.^{to} ⁸ n. 1
- Alla duodecima lunetta
- Un ritratto d'un musico nominato Laiolli con lira in mano e l'altra mano sul fianco con berretta in capo alla civile con suo ornamento di mano del Sogliani⁹ n. 1
- Alla 13.^a lunetta
- Un ritratto del Ser.^{mo} G. Duca Cosimo vecchio di mano del Bron.^o vecchio con ornam.^{to} ¹⁰ n. 1
- Alla 14.^a lunetta
- Tre quadretti di donne di mano di varii valent'huomini con lor'ornam.^{ti} n. 3
- Alla 15.^a lunetta
- Un ritratto conforme agli altri d'un gioielliere, assai buono con ornam.^{to} n. 1
- Sopra la porta
- Un quadretto ovato d'una Cleopatra piccola ordinaria n. 1
- Due ritratti del Ser.^{mo} G. Duca Ferdinando e G. Duchessa, moderna n. 2

⁵ Das Bildnis der „Dame mit Hund auf dem Schoss“ befindet sich heute in Frankfurt a. M., Städelsches Kunstinstitut (Inv. 1136), s. vorn S. 140.

⁶ Das Bildnis des „Jungen Cosimo de' Medici“ befindet sich heute in der Sammlung Ch. D. Stillmann, New York, s. vorn S. 148, Abb. 9. Auch dieses Bildnis wurde wie dasjenige in Frankfurt (s. vorn Anm. 6) von J. B. P. Le Brun in den Jahren 1807/08 in Florenz erworben und auf der Pariser Auktion im Jahre 1810 von Kardinal Fesch angekauft. Für den weiteren Weg des Bildes bis zum gegenwärtigen Besitzer s. Mostra del Pontormo a.a.O., 39 f.

⁷ Ein späteres Inventar aus dem Jahre 1648 gibt die Höhe dieses Bildes mit 4 Braccia (ca. 230 cm) an, sodass es sich hier wohl nicht um die einzige an Puligo bisher zugeschriebene, aber nur 102 cm hohe Ledatafel handeln kann, die die Musées Royaux in Brüssel (Inv. 415) aufbewahren.

⁸ Obwohl die Beschreibung dieses Bildes in auffallender Weise mit einem an Bronzino zugeschriebenen Gemälde übereinstimmt, das im Jahre 1946 bei Knoedler & Co., New York, zum Verkauf stand, lässt sich wegen der zu vagen Ähnlichkeit des Dargestellten mit Cosimo unsere Inventarnotiz kaum auf dieses Bildnis eines unbekanntes Mannes beziehen, vgl. Phönix, Bd. I, 1948, Heft 8, S. 24 mit Abbildung.

⁹ Das Bildnis des Francesco dell'Ajolle befindet sich heute in Washington, National Gallery, Smlg. Kress, s. vorn S. 141, Abb. 3.

¹⁰ Ein solches Altersbildnis Bronzinos von Cosimo als Grossherzog, also nicht vor 1570, ist bisher nicht bekannt.

Cinque ritratti di femine	n.	5
Un ritratto antico con ornam. ¹⁰ dorato minor degli altri di donna similim. ^{te}	n.	1
Un quadro di br. ^a 1½ d'una Juditta di buon maestro	n.	1
Un quadro d'una Venere con due puttini di mano di maestro Lombardo	n.	1
Un quadretto del rapim. ¹⁰ di Deianira con Ercole dipinto per il traverso	n.	1
Un arme de Medici e Lotharingi, in quadro et in tela con figure atorno	n.	1
In Camera del Salotto		
Un quadro d'una Madonna di mano di Ridolfi con ornam. ¹⁰ dorato di br. ^a 2 - incirca	n.	1
Nove teste di pittura d'huomini Illustri d'assai buon maestri antichi et moderni con lor'ornam. ¹⁰	n.	9
In Camera gialla		
Un quadro di Madonna con 2 puttini di pittura ordinaria	n.	1
In Camera dello studio a uso di galleria		
Un quadro dipintavi La Madonna con 2 puttini, di pittura d'Andrea del Sarto	n.	1
Un quadro dipintovi il n. ^{ro} Sig. ^{re} che porta la croce di mano del Titiano	n.	1
Un quadro dipintavi la Madonna con un putto di buon maestro	n.	1
Un quadro dipintovi S. Gio. predicante nel deserto d'assai buona mano	n.	1
Un quadro bistondo dipintavi la Madonna con 2 putti, si crede d'Andrea del Sarto	n.	1
Un quadro dipintavi la Madonna con S. Giuseppe e 2 puttini di mano del Puligo ¹¹	n.	1
Un quadro dipintavi la Madonna con un putto mezzo fasciato, di mano del frate	n.	1
Un quadro d'una Madonna di br. ^a uno incirca di mano di Luca Caniaso	n.	1
Nella Camera del salotto a mano stanca		
Un quadro di br. ^a 2 alto, e largo br. ^a 1½ dipintovi il n. ^{ro} Signore	n.	1
Un quadretto dipintovi un S. Cristofano	n.	1
Nell'anticamera, o vero camera, che riesce nella via		
Un San Giorgio in carta d'acquarelli in aovato di mano di Cechino Salviati con ornam. ¹⁰ di noce	n.	1
Una annuntziata antica con ornam. ¹⁰ intagliato di noce di mano di maestro ordinario	n.	1
Un quadro dipintovi una testa di marmo	n.	1
In Camera del Salotto		
Un quadro di br. ^a 2½ incirca dentrovi una femina intera di maestro lombardo	n.	1
Nell'anticamera		
Un quadro di br. ^a 2½ dentrovi Il bagno di Diana di maestro lombardo	n.	1
Un quadro per lunghezza br. ^a 3½ et alto br. ^a 1½ dentro la Historia di lotto, di chiaro-scuro, di mano di Jacopo da Pontormo ¹²	n.	1
Due per lunghezza br. ^a 3½ et altri br. ^a 1½ quadri di chiaroscuro di mano di maestri antichi	n.	2
Due quadri di simile grandezza di storia o favole di mano del Granacci	n.	2
Un quadro del S. ^{re} Gio. de Medici padre del Duca Cosimo, che viene dal Titiano ¹³	n.	1
Un quadro di lunghezza br. ^a due et alto br. ^a 1½ dell'Historia d'Abramo di buon maestro	n.	1
Due tele indiane, che una di fiori et uccelli, e l'altra di una figura	n.	2

¹¹ Vielleicht handelt es sich hier um die heute in der Universitätsammlung Würzburg befindliche „Hl. Familie mit dem Johannesknaben“, doch habe ich über die Provenienz des Bildes nichts in Erfahrung bringen können.

¹² Das Bild befindet sich heute in Florenz, Uffizien (Inv. 91 466). Das Inventar bekräftigt also noch einmal die von O. H. Giglioli (Boll. d'Arte, XXVIII, 1935, 341 ff.) vorgenommene Zuschreibung an Pontormo, stützt jedoch gegen ihn die traditionelle Deutung der Szene als „Loth und seine Töchter“.

¹³ Das Bildnis befindet sich heute in Florenz, Uffizien (Inv. 614), s. vorn S. 139.

Camera sopra l'andito	
Una Madonna con ornam. ^{to} d'oro di br. ^a 2 incirca di mano di maestro ord. ^{rio}	n. 1
Tre ritratti di casa Riccardi, che due grandi, et un'piccolo	n. 3
Nella seconda camera	
Un ritratto ovato senza cornice d'una donna	n. 1
Un ritratto d'huomo intero di br. ^a 3½	n. 1
Ritratto della S. ^{ra} Maddalena Mannelli Riccardi	n. 1
Una Madonna con collonine d'orate alla greca	n. 1
Nell'salotto grande di sopra	
Quattro quadretti di br. ^a uno di teste di buoni maestri	n. 4
Due puttini di chiaroscuro di mano si crede d'Andrea del Sarto mal custodito	n. 2
Otto quadri di paesi di Fiandra di br. ^a 2½ l'uno	n. 8
Quattro quadretti di chiaroscuro per lo lungo di putti d'Andrea del Sarto	n. 4
Tre quadri coloriti di acquarelli in carta fiamminga di buon maestro di br. ^a 2½	n. 3
Un quadro lungo br. ^a 6 et altro br. ^a 1¼ dipintovi l'uomini ritti a cavallo	n. 1
Un S. Giorgio dipinto in carta di mano di Cechino Salviati	n. 1
Camera sul Terrazzo nuova	
Una Madonna con S. Anna, e S. ^{to} Giovanni, e S. Giuseppe di chiaroscuro di buon maestro	n. 1
Un quadro dipintavi la natività di N. Sig. ^{re} di maestro ordinario	n. 1
Un s. Franc. ^o di br. ^a 2 - di maestro ordinario	n. 1
Camera minore su la sala verso la strada	
Una Madonna antica con ornam. ^{to} d'orato	n. 1
Un quadro piccolo d'una Madonna	n. 1
Un S. Gio. di mano di maestro ordinariaccio	n. 1
Due quadri di ritratti di casa su la sala	n. 2
Un quadro entrovi un s. Franc. ^o in camera sotto la soffitta	n. 1
Un quadro con ornam. ^{to} d'orato entrovi una vergine in detta Camera	n. 1