

VOLTERRANOS FRESKEN IN DER VILLA DELLA PETRAIA

Ein Beitrag zu gemalten Zyklen der Medicigeschichte.

von Matthias Winner

Don Lorenzo de' Medici, der vierte Sohn Ferdinandos I., beauftragt 1636 Baldassare Franceschini, genannt Volterrano, die Wandfelder hinter den Säulenarkaden des Binnenhofes der Villa della Petraia auszumalen¹ (Abb. 1). Unser Gewährsmann Baldinucci verdankt seine genauen Kenntnisse über diese Vorgänge seinem Freunde Volterrano selbst.² So weiss er zu berichten, dass in der Petraia an gleicher Stelle auf Leinwand gemalte Ornamentdekoration gehangen hätte, die ein Sturm kurz zuvor jämmerlich zerfetzt habe. Zunächst wollte Don Lorenzo nur Scheinarchitektur auf den kahlen Wänden erneuert sehen, um die architektonische Wirkung des Buontalenti-Hofes zu steigern. Aber ein gewisser Cavaliere Ludovico Incontri hätte ihn überredet, dort Ereignisse aus der Geschichte der Familie Medici al fresco malen zu lassen.³

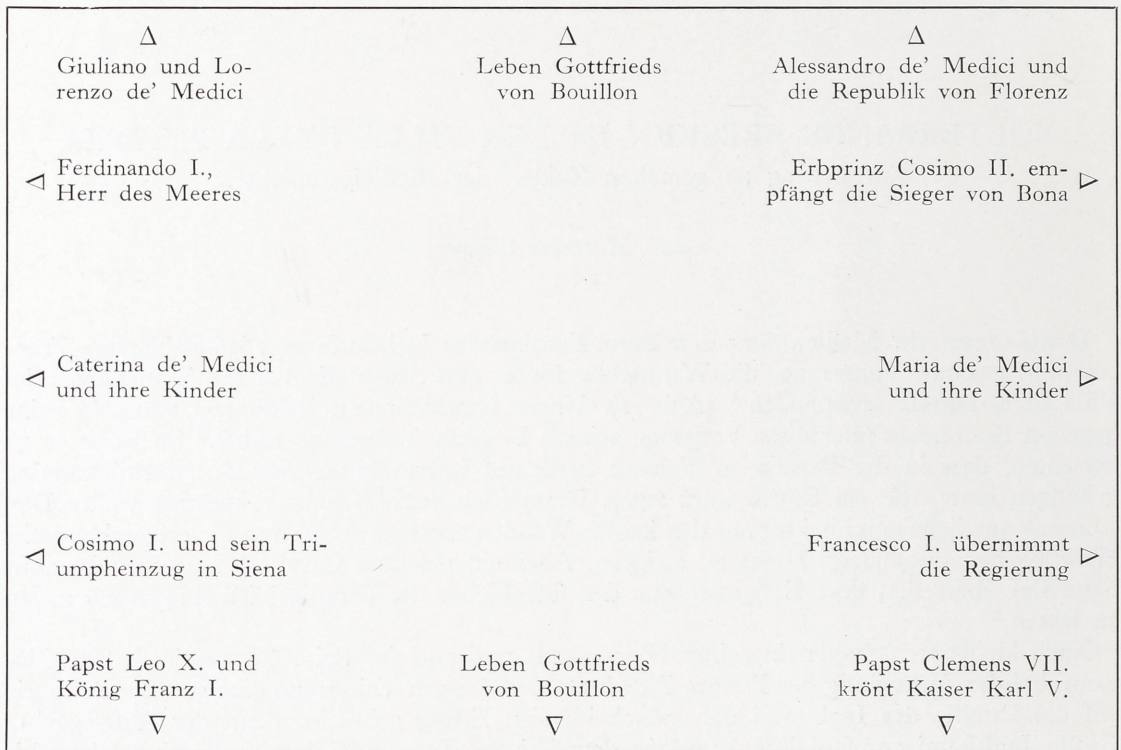
Nach kleineren Arbeiten in seiner Heimatstadt und and der Seite Giovannis da San Giovanni bei der Ausmalung des Palazzo Pitti hatte dem jungen Volterrano eine gemalte Allegorie auf die Familie der Inghirami den entscheidenden Erfolg gebracht, denn der Auftraggeber Giulio Inghirami empfahl ihn daraufhin dem Prinzen Lorenzo. Über rund zehn Jahre, bis

¹ Volterrano wurde zuletzt von *Maria de Mattia* in ihrer Florentiner Dissertation bearbeitet: Baldassare Franceschini, *il Volterrano*, Firenze, 1961 (Maschinen-Ms.). Dottoressa *de Mattia* erlaubte mir freundlicherweise einen Einblick in ihr Manuskript. Ihm entnehme ich, dass die Fresken Volterranos unter weisser Tünche erst im frühen 19. Jahrh. hervorgeholt und 1866 von Gaetano Bianchi restauriert wurden. In den ursprünglichen Bestand haben diese Arbeiten nicht verfälschend eingegriffen, wie sich beim Vergleich mit den Stichen herausstellt. (Pittura del salone imperiale del palazzo di Firenze, si aggiungono le pitture del salone e cortile delle imperiali ville della Petraia e del Poggio a Cajano, Firenze 1751).

Über Don Lorenzo informiert bislang nur *G. Pieraccini*, *La stirpe dei Medici di Cafaggiolo*, Firenze 1925, Vol. 2, S. 387 ff. Don Lorenzo ist keine Persönlichkeit von Format. Aber die Florentiner Künstler verdanken ihm eine Fülle von Aufträgen, die ich an anderer Stelle zusammenhängend abhandeln möchte. Er unterstützt Volterranos Reise nach Oberitalien. Aus Modena dankt ein Freund Don Lorenzos, Ugo Rinaldini, am 23. Juni 1640 für den Besuch des Malers (vgl. Pieraccini S. 391). Bezeichnend für das gute Verhältnis zwischen Maler und Auftraggeber ist die finanzielle Hilfe Don Lorenzos, als Volterranos Schwester ins Kloster eintreten wollte. A.S.F. Mediceo Principato 5168 (Libro et registro di rescritti e ordini 1629-1645) fol. 63 v. Adi 19 Novembre 1637 Baldassare Franceschini da Volterra che dipigne sotto le logge del Palazzo della Petraia supplica che il pagatore di S.A. prometta al monastero dove una sua sorella si vuol far monaca di pagar dugento scudi al d^o monastero un anno dopo che d^a sorella sarà vestita monaca per scontarli ne lavori che fa alla Petraia. Ebenso wendet sich Don Lorenzo sofort mit einer Bittschrift an seinen Neffen, den Grossherzog Ferdinando II., um die Freilassung von Volterranos Bruder aus der Zwangsarbeit in Livorno zu erwirken. A.S.F. Med. Princ. 1016, fol. 59. (9. 3. 1641).

² *Filippo Baldinucci*, *Notizie dei Professori del Disegno etc.*, Firenze 1847, ed. Ranalli, V., S. 147 ff.

³ Ludovico Incontri gehört zum Gefolge Don Lorenzos und stammt ebenfalls aus einer Volterranner Familie. Am 1. September 1636 hatte Don Lorenzo ein Patent aufgesetzt, in dem die enge Verbundenheit zwischen ihm und Incontri zum Ausdruck gebracht und sein Höfling als „soprintendente della nostra casa“ mit ausserordentlichen Vollmachten eingesetzt wird. A.S.F. Med. Princ. 5168 (Libro etc 1629-1645) fol. 149 r. Incontri verstand etwas von Architektur, da er bei Giulio Parigi in der Schule gewesen war. *Baldinucci* a.a.O. IV., S. 142. Er stirbt nach weiterem Dienst am Hofe Ferdinandos II. als Spedalingo des Ospedale von S. Maria Nuova.



[Gartenseite]

Schema der Bilderfolge

1648 sollte sich nun die Ausführung dieses ersten grossen Auftrages hinziehen. Eine längere Reise Volterranos nach Bologna, Venedig und Parma unterbrach 1640 die Tätigkeit.

Die Zahlungsbelege in Don Lorenzos Ausgabenbuch ergänzen Baldinuccis Nachrichten aufs beste. Sie setzen fast pünktlich 1637 ein und hören erst 1646 auf.⁴ Doch helfen sie uns nicht, die Zeitfolge der Wandfelder festzulegen. Stets spricht Scipione Ammirato d. J., der als Sekretär Don Lorenzos die Buchführung betreut, nur allgemein von den Malereien im Hof oder unter der Loggia der Villa Petraia. Leider aber bleibt Ammiratos einzige genauere Angabe vom 15. Juni 1639, worin von einer *cartella di stucchi con due festoni* die Rede ist, im Hinblick auf Volterranos Arbeit auch mehrdeutig. Je eine Stuckkartusche mit zwei Festons lässt sich über den beiden Türen in der Querachse des Hofes zwar identifizieren, doch welche von den beiden zwillinghaft verwandten Kartuschen meinte Ammirato? (Abb. 9 und 10).

Baldinucci beschreibt auch den Inhalt der einzelnen Szenen des historischen Zyklus recht

⁴ A.S.F. Med. Princ. 5168, fol. 33, 17. X. 1637 ... sotto un conto di D. dodici dati à Baldassar pittore che dipigne à fresco alla petraia. Weitere Zahlungen am 15. VI. 1639, 14. X. 1639, 20. I. 1642 (Stile comune!), 24. VII. 1644, 21. IV. 1646, 14. XI. 1646... si deve pagare à Baldassar Franceschini pittore D. 95.2 per resto delle pitture fatte nelle logge della Petraia, havendo per tal conto havuto fin l'ora ducati 1304 e soldi 5. Die Endsumme lässt sich nicht aus den einzelnen Posten errechnen. Volterranos muss also auch Bezahlungen entgegengenommen haben, die nicht durch die erhaltenen Bücher gegangen sind.



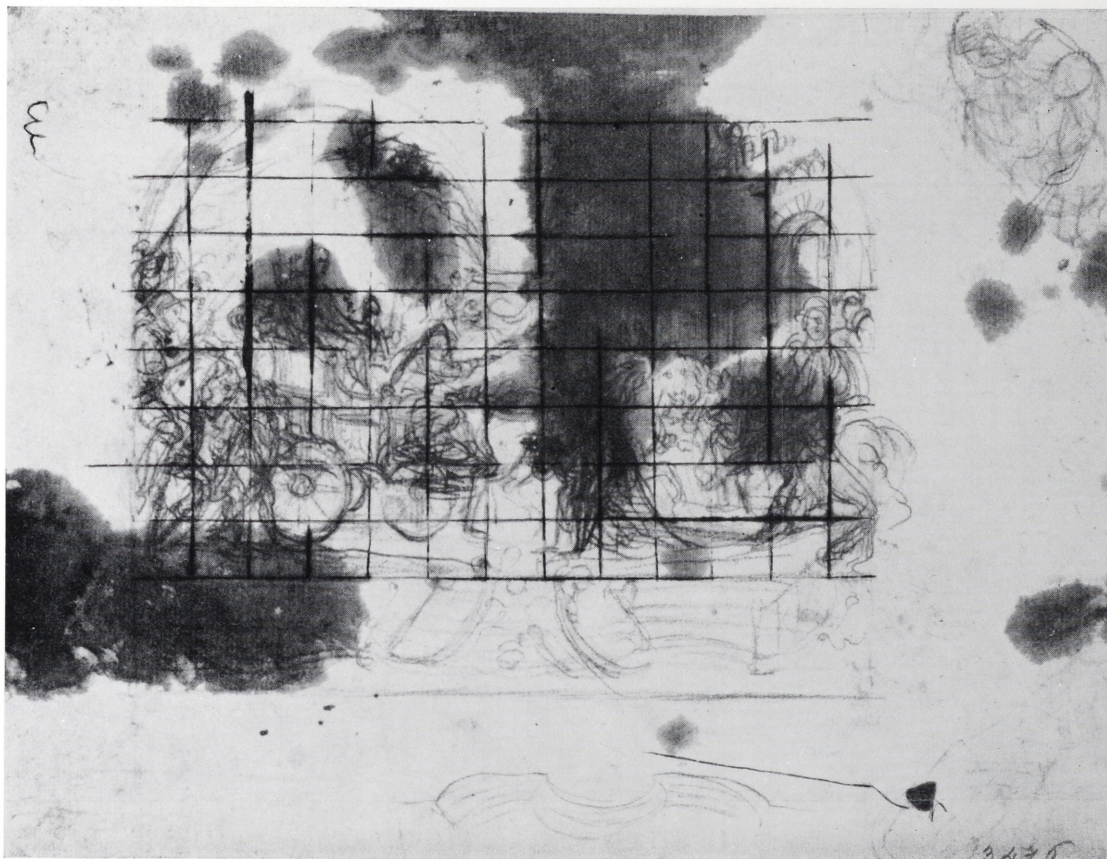
1 Hof der Villa della Petraia.

genau. Pier-Francesco Rinuccini, der Sohn des Dichters der *Daphne*, reimt die Verse der Beischriften.⁵ Vielleicht stammt auch von ihm das heute verlorene Programm.

Wo beginnt Volterrano seine Arbeit? Die Fresken stehen wie aus einem Guss. Die rahmende Scheinarchitektur ist so einheitlich durchgeführt, dass ich an ihr keinen Wechsel ablesen kann

⁵ Pierfrancesco Rinuccini wird 1634 unter den Gehaltsempfängern Don Lorenzos als Cameriere geführt. A.S.F. Med. Princ. 5168, ebenda (Mandati 1636 ff.) Zahlungsbelege vom 24. III. 1641 für zwei Goldgefäße beim Goldschmied Gio. Batt. Laurentini. Sie sollen Rinuccini zu seiner Abreise nach Mailand geschenkt werden. Rinuccini steht später bei Ferdinando II. in diplomatischem Dienst. Wir dürfen vermuten, dass zumindest schon 1641 das Programm der linken Loggia, (von der Gartenfront aus gesehen), feststand. Nur für diese Szenen nämlich liegen Rinuccinis Verse vor. (Leo X., Cosimo I., Caterina de' Medici, Ferdinando I.) Wahrscheinlich ist also die andere Loggihälfte von Volterrano erst nach der Abreise Rinuccinis in Angriff genommen worden. Der stilistische Befund wird das bestätigen.

Übrigens hat auch Scipione Ammirato d. J. im Kreis um Don Lorenzo sich mit der Medicigeschichte beschäftigt. Er widmet seinem Herrn Don Lorenzo die Herausgabe des Buches seines Vaters mit Viten berühmter Mediceer. *Opuscoli del Sig. Scipione Ammirato con le tavole delle materie e cose più notabili al Ser^{mo} principe D. Lorenzo di Toscana*, Firenze 1643. (Über die Manuskripte und die verschiedenen Editionen der Werke vom älteren Ammirato gibt jetzt erschöpfend Auskunft R. de Mattei, *Codici di Scipione Ammirato, Scritti a stampa di S. A.*, in: *Accademie e Biblioteche d'Italia* XXX, 1962, S. 25 ff.) Die Vorarbeiten dazu reichen mindestens schon bis 1635 zurück. Vgl. den Brief Alessandro Vettori vom 4. I. 1635 mit der Bitte, dem jüngeren Ammirato bei der Herausgabe der Mediciviten seines Vaters nicht gestatten zu wollen, dass die uneheliche Geburt von Alessandro de' Medici und die Tollheiten des alten Cosimo I. zur Sprache kommen. A.S.F. Med. Princ. 1713, fol. 66.



2 Volterrano, Rötelentwurf zum Triumph Cosimos I. Florenz, Uffizien, Gab. Dis.

(Abb. 3, 11 und 26). Und doch schwankt Volterrano zunächst, welche Treppenform in der gemalten Sockelzone zu wählen sei. Vasari hatte ja als erster 1546 bei der Ausmalung der Cancelleria in Rom mit den Taten Pauls III. den glücklichen Einfall, das Auge des Betrachters durch Scheintreppen in die historische Szene einzuführen.⁶ Seinem Beispiel folgt Poccettis Fresco im Florentiner Findelhaus.⁷ Beidemale war wohl der Wille zum Auflockern einer übermässig hohen Sockelzone treibende Kraft. In einer heute arg stockfleckigen Rötelzeichnung plante nun Volterrano ursprünglich etwa nach Art der Laurentiana-Treppe Michelangelos zwei konvex einbuchtende äussere Treppenläufe, die beim Zusammentreffen in der Mitte wieder konkav sich vorwölben⁸ (Abb. 2). Die flüchtigen Angaben unten am Rand des Blattes lassen

⁶ E. Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, in: Monatshefte f. Kunstwiss. III, 1910, S. 45 ff. Abb. 1.

⁷ H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, I., S. 368, Abb. 139.

⁸ Uffizien Gab. Dis. Nr. 3416 Santarelli, Rötel, 194 × 263, weiter finden sich hier Rötelstudien für das nackte Kind rechts Nr. 3275 S., für Cosimo I. Nr. 3266 S., Aktstudie für den Soldaten in Rückenansicht unter Cosimo Nr. 3295 S., für die rechts sitzende Frau Nr. 3301 S., für den dunkelhaarigen Senator (Portrait?) Nr. 3318 S., Aktstudie für den zweiten grossen Soldaten unter Cosimo Nr. 3388 S., Aktstudie für den Soldaten ganz links vorn Nr. 3391 S.



3 Volterrano, Triumph Cosimos. Villa della Petraia.

darüber keinen Zweifel, dass Buontalenti's Treppenentwürfe dabei Pate standen.⁹ Aber Volterrano scheint sich, wie die ornamentalen Kritzeleien über dem Mittelstück der Stufen beweisen, mit dieser Treppenform nicht zufrieden geben zu wollen. Schliesslich wäre so dem Hauptproblem der Wandfelder kaum beizukommen; denn der Gurtbogenansatz der Loggienwölbe zerriss ja jedes Bildfeld in zwei Hälften. Der Verlauf der geplanten Geländer — jeweils zu den äusseren Bildrändern führend — hätte diesen Riss nur noch spürbarer gemacht. So fügt Volterrano dann bei der endgültigen Ausführung zwischen die äusseren Treppenläufe ein Brunnenbecken, darüber die Medici-Wappenkartusche, hinter der die jetzt spiralig bildeinwärts laufenden Stufen verschwinden. Setzen wir voraus, dass Volterrano, den Gepflogenheiten der Zeit folgend, ein Bildfeld nach dem anderen entworfen und jeweils ausgeführt hat, dann muss die Zeichnung der endgültigen Klärung der Sockelzonendekoration vorangehen, die ja für alle vier grossen Wandflächen verbindlich bleiben sollte. Steht dieses Blatt aber am Anfang von Volterrano's Arbeit, müsste der Triumphzug Cosimos das erste gemalte Bildfeld sein

⁹ Etwa Uffizien Nr. 2315 A, 2314 A, 2313 A (Buontalenti). Vielleicht gab zu solchen Treppenbildungen auch Giulio Parigi den Anstoss; denn es gibt unter den Stichen nach seinen Theaterdekorationen oft vergleichbare Treppenläufe, die, ein Brunnenbecken flankierend, zur Szene hinaufführen. Da Don Lorenzo und sein Ratgeber Incontri Parigis Schüler waren, könnte dieser Schluss naheliegen. (*Baldinucci* a.a.O. IV., S. 123.



4 Volterrano, Rötelentwurf [zur Leo-Szene. Berlin, Kupferstichkabinett d. Ehem. Staatl. Museen.



5 Volterrano, Papst Leo X. und König Franz I. Villa della Petraia.

(Abb. 3). Damit ginge zusammen die zeichnerische Schwäche der Studie und die noch starke Abhängigkeit der Ausführung von seinem Lehrer Matteo Rosselli.¹⁰

Ähnliches lässt sich bemerken am Entwurf zum schmalen Wandfeld links davon (Abb. 4 und 5). Dieses heute in Berlin bewahrte Blatt skizziert in Rötel die Begegnung zwischen Leo X. und Franz I. zu Bologna.¹¹ Volterrano spürt, dass die Gestalten im Verhältnis zum Wandfeld zu klein entworfen sind, und wird das beim Freskieren ändern, wenn er auch grundsätzlich seiner auf Unteransicht berechneten Komposition treu bleiben will. Wieder setzt er jugendlich zaghaft seine Striche, und den Knäuel der Höflinge links etwa kann kein Auge entwirren.

¹⁰ Vgl. unten S.

¹¹ Kupferstichkabinett, K.d.Z. 15264, Rötel, oben Tuschpinsel, 274 × 202, ehem. Slg. Pacetti, Aufschrift in Feder „Volterrano“ von späterer Hand. Die Albertina bewahrt die Studie zum sitzenden Leo. Vgl. *A. Stix u. L. Fröhlich-Bum*, Die Zeichnungen der Toskanischen, Umbrischen und Römischen Schulen, Wien 1932, Nr. 655, ebd. 654 eine Skizze für die Architektur. Es sei angemerkt, dass Don Lorenzo nicht als erster den Hof eines Medicinalastes mit Geschichten seiner Familie ausschmücken liess. Der Erstling solcher Dekorationen müsste wohl Tribolos verlorene Festdekoration im Hofe des Pal. Medici-Riccardi anlässlich der Hochzeit Cosimos I. mit Eleonora von Toledo 1539 gewesen sein. Damals waren dort in den Lünetten Impresen der Familienmitglieder angebracht und römische oder griechische Historien den Ereignissen der Medicigeschichte typologisch gegenübergestellt. Vgl. *Vasari-Milanesi* IV, S. 87.

Uns fesselt eine Kleinigkeit am flüchtig angegebenen Türrahmen. Dort sollte linkerhand vor der gezeichneten Balustrade anscheinend ein Vorhang gemalt werden, etwa so, wie er dann hinter den Karyatiden der beiden Mitteltüren in der Querachse des Hofes tatsächlich auftaucht (Abb. 10 und 9). Aber diesen seinen ursprünglichen Plan nimmt Volterrano an keiner Dekoration der Türen in den entsprechenden Eckfeldern wirklich auf, so verbindlich auch das Balustrermotiv bleiben wird. Wir stehen deshalb wieder am Beginn von Volterrano's Überlegungen und dürfen vielleicht das Leo-Fresko zusammen mit dem „Triumph Cosimos“ an den Anfang des ganzen Zyklus setzen. Das wäre wohl auch folgerichtig, wenn Volterrano mit der zeitlich frühesten Tat unter den gewählten Themen der Medicigeschichte begänne. Bei den grossen Wandfeldern ist es ja der „Triumph Cosimos“, der geschichtlich am weitesten zurückliegt.

Unversehens geraten wir jetzt von der kunsthistorischen Frage nach der Zeitfolge der Fresken zu der Frage nach der Geschichte der dargestellten Szenen. Solches Fragen rückt einen ungeheuer reichhaltigen Aufgabenkreis der europäischen Malerei in den Blick: die Historienmalerei. Viel geschmäht und schliesslich auch im späteren 19. Jahrhundert entthront, war sie ja vorher insbesondere durch die Diskussionen an der französischen Akademie zu unumschränkter Macht unter den Gattungen der Malerei gelangt. Courbets Kampfansage etwa in seiner etwas hemdsärmeligen Kunsttheorie, dass Malerei nur Gegenwärtiges und nichts Vergangenes darstellen könne, zielt im kritischen Licht des frisch entwickelten Historismus eigentlich nur auf das Problem historischer Richtigkeit im Bilde, was sich so den früheren Theoretikern nie gestellt hatte. Für den Maler Volterrano erschien die *storia* sicher nicht anders, als sie sein Freund Baldinucci im Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno 1681 umschreibt, nämlich als „quella invenzione espressa in pittura o in scultura, la quale rappresenti qualche fatto o vero o storico, o poetico o misto“. Ähnlich hatte schon Alberti in seinem Malereitraktat miteinander *invenzione* und *storia* verkoppelt,¹² und noch Sulzer wird in seiner „Theorie der Schönen Künste“ „jedem Gemählde den Namen des historischen Gemählde“ geben, „wenn handelnde Personen den Hauptinhalt desselben ausmachen“. ¹³ Hier lässt sich mit Händen der kunsttheoretische Aristotelismus greifen, für den Mimesis sich am Objekt des handelnden Menschen bewähren muss. Aufgabe für Maler und Dichter heisst die Darstellung ethischer Unterschiede. Die Affektenlehre bewegt deshalb die kühnsten Geister unter den Malern. Und noch Lessing, der dann schliesslich die Gespinste der Verwandtschaft von Malerei und Dichtung zerreißen sollte, beweist seine These von dem fehlenden Medium der Zeit in der bildenden Kunst an der latenten Zeithaltigkeit eines dargestellten Affektes und gelangt so zu seiner Lehre vom fruchtbaren Moment. Und doch hat die Malerei ja stets das zeitliche Nacheinander historischen Geschehens in ein räumliches Nebeneinander gemalter Szenen umsetzen können, wenn auch die gleichzeitige Theorie schweigend über diesen Brauch hinweggegangen ist. So kam es, dass Geschichte, sollte sie anschaulich werden, vornehmlich in der Form eines gemalten Zyklus auftrat. Beim Einzelfeld stand der Maler vor der Notwendigkeit, den „frucht-

¹² Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften ed. H. Janitschek (Quellenschriften für Kunstgeschichte XI) Wien 1877, S. 145 ... componere l'istoria di cui ogni laude consiste in la invenzione. Ebd. S. 157. Ma poichè la istoria è summa opera del pittore, ... sappiamo dipigniere non solo uno huomo ... et tutte altre cose degnie d'essere vedute. Vgl. für die Begriffe „invenzione“ und „istoria“ auch D. Mahon in: Burl. Mag. LXXXVIII, 1951, S. 290, Anm. 15. Über den Wandel der Historienmalerei im 18. Jahrh. siehe E. Wind, The Revolution of History Painting, in: Warburg-Journal II, 1938/9, S. 116 ff.

¹³ J. G. Sulzer, Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Leipzig 1792, 2. Aufl., Bd. II, S. 622 „Historie“.



6 Raffael, Kaiserkrönung Karls des Grossen. Rom, Vatikan, Stanza dell'Incendio.



7 Vasari, Papst Clemens VII. krönt Kaiser Karl V. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala di Clemente VII.

baren Moment“ im geschichtlichen Sinne zu packen, d.h. Wollen und Vollbringen menschlichen Handelns an einer beispielhaften Tat sichtbar zu machen.

Diese Überlegungen würden blutleer und müßig für den Kunsthistoriker bleiben, entspringen ihnen nicht zwei kunstgeschichtliche Aufgaben. Einmal, gibt es überhaupt eine Art Stilgeschichte der gemalten historischen Zyklen? Über diese Frage soll eine Sonderarbeit über die Freskenzyklen zur Geschichte der Medici handeln. Zum zweiten aber wären die Bausteine für solche Untersuchung erst zusammenzutragen, indem nämlich die Exempla der Einzelszenen jedes Zyklus an ihrer Quelle aufzuspüren wären. Was gemeint ist, verdeutlicht ein Blick zurück auf Volterrano's Leoszene (Abb. 4).

Das Treffen zwischen König Franz und dem Papst in Bologna 1515 war schon von Vasari in einem Deckenbild des sog. Leoquartiers vom Palazzo Vecchio um 1558 gemalt.¹⁴ Franz kniet vor dem ihm sich zuneigenden und segnenden Papst. Hinter dem König hält ein Knappe das Lilienzepter und einen Helm mit dem Kronreif. Auch Bandinellis nüchternes Grabmal des ersten Medicipapstes (in Arbeit seit 1536) bringt in der Attikazone zwischen zwei neutestamentlichen Szenen das denkwürdige Treffen.¹⁵ Der König steigt eine Stufe zum sit-

¹⁴ 1558 provisorisch fertiggestellt für die Hochzeit der Lucrezia mit dem Erbprinzen von Ferrara. Vgl. K. Frey, Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, München 1923, Bd. I, S. 541; *Vasari-Mil.* VIII, S. 146.

¹⁵ Kontrakt am 25. III. 1536. Vgl. *Vasari-Mil.* VI, S. 164. Am 6. IV. 1541 schreibt Baldassare Turini aus Rom an Cosimo I. über die beiden historischen Hauptszenen in den Papstgräbern der Medici. Vgl. G. Gaye, Carteggio etc., Firenze, 1840, Bd. II, S. 287 ... due historie grande, in l'una delle quali è quando il Re di francia venne a Bologna a basciare lo piede alla Santa memoria di PP. Leone, et in l'altra quando lo Imperatore fu incoronato in Bologna dalla santa memoria di Papa Clemente... Abb. bei A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, X, 2, S. 205. Zuletzt P. Pecchiai, I lavori fatti nella chiesa della Minerva per collocarvi le sepolture di Leone X. e Clemente VII., in: Archivi XII, 1950, S. 199 ff.



8 Volterrano, Clemens VII. krönt Kaiser Karl V. Villa della Petraia.

zenden Papst hinan. Ein Bärtiger im Gefolge hält die Krone, andere Edle schauen erregt zu. Diese Begegnung dünkte Leo selbst so wichtig, dass er schon zu seinen Lebzeiten im Exemplum von Karls Kaiserkrönung durch Leo III. darauf anspielen liess (Abb. 6). 1517 muss Raffael mit seiner Werkstatt das Fresko in der Leo-Stanze bereits vollendet haben.¹⁶ Deshalb kann die Themenwahl nicht zusammenhängen mit Franz' I. Bestrebungen um die Kaiserwürde. Am 11. Dezember 1515 war die erste Zusammenkunft der mehrtägigen Verhandlungen zwischen König und Papst im Palazzo Pubblico zu Bologna. Damit wandelte sich die schon unter Julius II. betriebene franzosenfeindliche päpstliche Politik grundsätzlich. Ihr Ergebnis gipfelt

¹⁶ L. v. Pastor, Geschichte der Päpste. Freiburg 1906, Bd. IV, 1, S. 497.

in dem 1516 geschlossenen Konkordat.¹⁷ Leo, der als Unterlegener dem Sieger von Marignano gegenübertrat, war es gelungen, dem Kirchenstaat nebst Florenz den Frieden zu bewahren und Franz I. zum Schutz des Kirchenstaates zu verpflichten. In Raffaels „Kaiserkrönung des fränkischen Königs kommt der kirchliche Charakter des mittelalterlichen Kaisertums zum Ausdruck“ (Pastor). Des Kaisers vornehmste Pflicht war der Schutz des Heiligen Stuhls, so wie es der Cartello festhält: *Carolus Magnus Romanae Ecclesiae Ensis Clypeusque*. Karl der Grosse trägt die Züge von Franz I., Leo III. die Züge des Medicipapstes. Das Ziel einer neuen Politik wird erfasst im Bilde einer beispielhaften Vergangenheit. So kann der Florentiner Johannes Poggius in seiner zeitgenössischen Schrift von der „wahren Aufgabe des Hirten“ seinem Papste Leo X. zurufen: *Imitare Leonem III. praedecessorem tuum qui Romanum imperium a Graecis male cum Romana ecclesia sentientibus ad Francos transtulit*.¹⁸ Die „Griechen“ spielen gewiss auf die politisch schwachen Habsburger an.

Wir sahen, dass Raffaels früheste allegorische Gestaltung des Treffens von Franz und Leo bei den späteren Versionen keine Spuren hinterlassen hat, obgleich die Begegnung selbst als Thema für gemalte Leogeschichte verbindlich bleibt. Dagegen erinnerte sich Vasari augenscheinlich an Raffael, als er die Kaiserkrönung Karls V. durch Papst Clemens VII. (1530) zu Bologna im Florentiner Palazzo Vecchio malte¹⁹ (Abb. 7). Was von Raffael und seinen Ratgebern als Huldigung für Leo X. und Franz I. erfunden wurde, kann Vasari benutzen, um den Höhepunkt der nach unglücklichem Streit endlich kaiserfreundlich gewordenen Politik von Clemens VII. zu verherrlichen. Diese Aussöhnung zwischen Kaiser und Papst legt ja den Grund zur Herzogswürde der Medici und damit zum Ende der Florentinischen Republik. Was Vasari an Allegorese und Bildnissen in sein Deckenbild eingefügt hat, lässt sich in seinen *Ragionamenti* nachlesen. Wir verweisen nur auf den bildauswärtsschauenden Diakon zu Füßen des Papstes. Es ist Ippolito de' Medici. An der gleichen Stelle wird er in Volterrano Fresko der Krönung Karls V. erscheinen, die in der Petraia das Gegenstück zur Leoszene bildet²⁰ (Abb. 8). Wir dürfen deshalb bei Volterrano eine Kenntnis von Vasaris Clemensfresko voraussetzen. So wirkt das Wandbild Raffaels, das von der Politik Leos zeugen will, in einer gemalten Clemensszene weiter. Solches Vertauschen ist deswegen möglich, weil in der Historienmalerei jede Darstellung exemplarische Kraft besitzt, und jedes Ereignis schon in Hinsicht auf seine typische Aussage gewählt ist. Deshalb beschränkt sich die Auswahl auf wenige Themata von denen jedes als Exemplum über sich selbst hinausweist und potentielle Allegorie darstellt.

Für Volterrano Themenwahl der Begegnung von Leo und Franz wird jedoch auch die besondere politische Konstellation der Toskana zu berücksichtigen sein, die durch glückliche Heiraten der regierenden Familie mit Frankreich in gutem Einvernehmen stand. Selbst die tragischen Konflikte Ludwigs XIII. mit seiner Mutter Maria de' Medici konnten das Ver-

¹⁷ Pastor a.a.O. S. 91 ff.

¹⁸ Jo. Poggii Florentini ad Leonem X. Pont. Max. de veri pastoris munere liber. Cod. Vat. lat. 3732 fol. 68r. Die Schrift wurde verfasst, um Leo zum Kreuzzug anzuspornen.

¹⁹ Diese Krönungsbilder hat schon gesammelt G. Giordani, *Della venuta e dimora in Bologna del Sommo Pontefice Clemente VII. per la coronazione di Carlo V. Imperatore celebrata l'anno 1530 cronaca*, Bologna 1842, S. 165 ff. Die Sala di Clemente ist auch 1558 provisorisch fertig. Siehe Frey I, S. 541. Vasari beschreibt sein Bild ausführlich in den *Ragionamenti*, wo er Raffaels Vorbild nicht erwähnt. Vgl. *Vasari-Mil.* VIII, S. 170 ff. Siehe auch Frey I, S. 447, Cosimo Bartoli schlägt Vasari als Aufschrift für die Kaiserkrönung „*Salus publica*“ 1556 vor. Vasari selbst empfiehlt Cosimo I. am 26. II. 1556 die Kaiserkrönung als Hauptthema der Sala di Clemente. Vgl. Frey I, S. 463.

²⁰ Die Albertina-Zeichnung ist keine Vorstudie zum Clemensbild, wie *Stix und Fröhlich-Bum* (Taf. 650) annehmen. Wenn auch bislang ein Kompositionsentwurf fehlt, so bewahren die Uffizien eine Reihe von Detailstudien in Rötel für Clemens Nr. 3320 S., für den zeigenden jungen Mann links auf dem Türrahmen Nr. 3324 S., für den Trompeter auf der Balustrade links daneben Nr. 3325 S., für die Rückansichten der drei Assistenzfiguren in weiten Mänteln Nr. 3321 S., 3322 S., 3323 S.



9 Volterrano, Caterina de' Medici und ihre Kinder, Villa della Petraia.



10 Volterrano, Maria de' Medici und ihre Kinder. Villa della Petraia.

hältnis zum Florentiner Hof nicht grundsätzlich trüben. Da ist eine Notiz im Cod. Magliab. XVII, 11 fol. 75 v. aufschlussreich, die uns mit einem Auftrag Marias de' Medici für den Florentiner Maler Giovanni Biliverti vertraut macht. Sie bestellte nämlich ein Bild, worin Papst Leo X. sich von seinem Sessel erhebt, um König Franz I. zu empfangen. Mir gelang es nicht, das Bild aufzuspüren. Aber sein Thema bürgt für die politische Bedeutung, die Maria in ihm niedergelegt sehen wollte: die Tradition der Freundschaft zwischen Frankreich und den Medici. Rinuccinis Vers, der nach Baldinucci einst auf der Kartusche Volterrano's zu lesen war, spricht von dem Anfang dieser Freundschaft:

Se Roma oppressa al secolo vetusto
 Della gente Francesca adorò l'ira,
 Del decimo Leone a' piè rimira
 Sul picciol Reno oggi il Francesco Augusto.

In zwei Supraporten der Petraia erscheinen dann auch Maria und Catarina de' Medici als französische Königinnen mit ihren Kindern (Abb. 9 und 10). Sie gehören zu den gekrönten Häuptern der Familie. Wir verweilen bei ihnen nicht.



11 Volterrano, Ferdinando I., Herr des Mittelmeeres (links), Giuliano u. Lorenzo de' Medici (rechts). Villa della Petraia.



12 Volterrano, Alessandro de' Medici und die „Republik“ von Florenz. Villa della Petraia.



13 Volterrano, Rötelentwurf für „Alessandro de' Medici etc.“ Florenz, Uffizien, Gab. Dis.

Auch überspringen wir das Fresko mit der Zusammenkunft von Giuliano und Lorenzo de' Medici, die unter Leo die politische Hoffnung der Familie durch ihren frühen Tod jäh enttäuschten²¹ (Abb. 11). Wie sie der Leo-Wand gegenüberstehen, so erscheint auf der Clemens-Seite Alessandro de' Medici in einer eigenen Lünette (Abb. 12). Ihm trägt im Bilde die „Florentinische Republik“ die Herzogskrone an. Schon der Rötelentwurf in den Uffizien zeigt dieses, der geschichtlichen Realität hohnsprechende Thema²² (Abb. 13). Und doch, verfolgt man den ikonographischen Stammbaum solcher Darstellung, wird man auf die Bildüberlieferung stossen, wie unterworfenen Völker, Länder oder Städte Tribut zahlen. Dann kommt die gemalte Allegorie der geschichtlichen Wirklichkeit vielleicht doch näher, als es der zugrundeliegende Programmentwurf vorsah. Doch zurück zum ersten grossen Wandfeld.

Das ans Leo-Feld anschliessende mit dem „Einzug Cosimos I. in Siena“ birgt seine eigenen Rätsel (Abb. 3). Von weissen Pferden wird der Triumphwagen gezogen. Die Senatoren der unterworfenen Stadt gehen dem Herzog mit dem Schlüssel entgegen. Eine geflügelte Victoria krönt Cosimo mit dem Eichkranz und hält gleichzeitig einen Ölzweig als Friedenszeichen in die Höhe. Auf der Kartusche am Triumphbogen steht: SIENA OH GRACOSA / HUMILE AL TUO / VALORE / APRE PIU CHE LE PORTE IL PETTO EL CORE. Dafür mag wieder Pier-Francesco Rinuccini verantwortlich gewesen sein. Aber der Text könnte sich auch herleiten von einer alten Aufschrift der Porta di Camollia in Siena: COR MAGIS TIBI SENA PANDIT.²³ Tatsächlich war ja Co-

²¹ Baldinucci besass in seiner Slg. die Vorzeichnung zum Portrait des Hofzwerger Trafredi, den Volterrano links hinter die Balustrade seines Freskos gestellt hatte. Abb. bei R. Bacou u. J. Bean, *Disegni Fiorentini del Museo del Louvre dalla Collezione di Filippo Baldinucci*, Roma 1959, Nr. 60. Eine Aktstudie für den Fahnenträger rechts liegt in den Uffizien Nr. 3293 S. (Rötel), eine zweite Rötelstudie für den Knaben mit dem Impresenschild „GLOVIS“ von Giuliano ebda. Nr. 3303 S.

²² Nr. 3185 S., Rötel, 166 × 261. Aus der Slg. Pacetti gelangte eine Contre-épreuve ins Berliner Kupferstichkabinett K.d.Z. 15476. Volterrano gibt in diesem Feld rechts sein Selbstbildnis (*Baldinucci* a.a.O. V, S. 157), wozu Baldinucci eine Studie besass. Vgl. *Bacou-Bean* a.a.O., Nr. 61. Baldinucci schrieb auf dies Blatt das Alter des Künstlers von ca. 30 Jahren. In der Tat scheint von allen erhaltenen Gesamtentwürfen für die Petraia das Uffizienblatt am reifsten. Es wird nach 1640 liegen, was mit der Altersangabe gut zusammenpassen würde. Ich halte diese Szene für das zuletzt ausgeführte Bildfeld. Die Einsetzung des Herzogtums in Florenz hatte Vasari schon in der Sala Clemente VII. dargestellt. Vgl. *Frey* I, S. 448, Vorschlag seines Ratgebers Bartoli schon 1556. Siehe *Ragionamenti, Vasari-Mil.* VIII, S. 181. Quest'è il duca Alessandro de' Medici, che riceve da Carlo V. suo suocero la corona ducale ed il bastone del dominio investendolo duca di Firenze.

²³ *Giovanni Faluschi*, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Siena 1784, S. 183.

simo am 28. Oktober 1560 feierlich durch die Porta di Camollia in Siena eingezogen.²⁴ Es war sein erster Besuch fünf Jahre nach Unterwerfung der Stadt, die ihn und seine Familie jetzt auf der Durchreise nach Rom beherbergen sollte. Ein prächtiger Festapparat empfing den Herzog. Antonio Francesco Cirni beschreibt in einer eigenen Druckschrift dies Ereignis.²⁵ Vincenzo Borghini benutzt sie zusammen mit Beschreibungen anderer Festausstattungen noch ein Jahr fünf später, um den Festapparat für die Hochzeit Francescos I. vorzubereiten.²⁶ Borghini notierte sich die Säulenordnung der Porta di Camollia, deren Triumphbogen mit vier Nischen versehen war. Darin standen Augustus mit der «Clementia» und Theseus mit der geflügelten „Victoria“. Victoria hielt einen Kranz von Eichenblättern. Über den Säulen waren wie am Constantinsbogen in Rom eine Reihe von Gefangenen aufgestellt, während die beiden Bildfelder an den Bogenwänden die „Niederlage Piero Strozzi's im Chianatal“ und gegenüber die „Schlüsselübergabe der unterworfenen Stadt an den Stadthalter“ zeigten.²⁷ Volterrano wusste vielleicht noch von der Existenz dieses Triumphbogens, wenn er den seinen auch aus Mangel an bildlicher Überlieferung selber phantasievoll entwerfen musste. Und wie schon damals im Bilde die Schlüssel dem neuen Stadthalter des Kaisers, Don Francesco de Toledo, übergeben wurden,²⁸ so bieten auch bei Volterrano einige senesische Senatoren ihrem Bezwiner Cosimo die Stadtschlüssel dar.²⁹ Jedoch konnte Volterrano sich hierzu schon an ein Vorbild seines Lehrers Cosimo Rosselli erinnern. Rosselli hatte nämlich um 1622 im Erdgeschoss des Casino Mediceo zusammen mit anderen Meistern einige Deckengewölbe freskiert. Es waren Geschichten der Grossherzöge Cosimo I., Ferdinando I. und Cosimo II.³⁰ Kardinal Carlo de' Medici, ein Bruder Don Lorenzos, war dabei sein Auftraggeber. In einer Schildbogenlunette des Saales, der Cosimo I. gewidmet ist, nähern sich Senatoren dem Triumphator Cosimo vor Siena (Abb. 14). Volterrano übernimmt von diesem Bildfeld sogar das Re-



14 Matteo Rosselli, Triumph Cosimos. Florenz, Casino Mediceo.

²⁴ A. von Reumont, Geschichte Toskana's seit dem Ende des Florentinischen Freistaats, Gotha 1876, Bd. I, S. 230.

²⁵ Antonio Francesco Cirni, La reale entrata dell'Ecc. Sig. Duca e Duchessa di Fiorenza in Siena con la significatione delle latini iscrizioni e con alcuni sonetti, Roma 1560.

²⁶ V. Borghini, Carteggio. Magliab. Cod. II, X, 100, fol. 32 v ff.

²⁷ Borghini a.a.O. ... l'altra quando ottenuta Siena al Governatore son presentate le chiavi: le parole senam urbem longa obsidione a(f)ectum recipit et incolumen servat.

²⁸ Reumont a.a.O. S. 218. Möglicherweise war bei der Schlüsselübergabe auch dargestellt der erste Stadtkommandant Graf Federigo da Montaguto. (Frey I, Brief CCXXV).

²⁹ Vermutlich befinden sich unter der Senatorengruppe Portraits, die ich aber bislang nicht identifizieren konnte.

³⁰ Jüngst über die Ausmalung des Casino Mediceo A. R. Masetti, Il Casino Mediceo e la pittura fiorentina del Seicento, in: Critica d'arte IX, 1962, S. 1 ff. Das Archivmaterial über diese Malereien hatte zuerst ausgewertet P. F. Covoni, Il Casino di S. Marco costruito dal Buontalenti ai tempi Medicei, Firenze 1892, S. 17 ff., auf S. 20 Rechnung für Matteo Rosselli vom 15. Juni 1522. A. R. Masetti behandelt noch nicht die „Sala di Cosimo I.“, die sie wahrscheinlich in dem angekündigten zweiten Teil ihres Aufsatzes untersuchen wird.



15 Giambologna, Triumph Cosimos. Florenz, Piazza della Signoria.

pousoirmotiv der kauernenden Frau, die ihr nacktes Kind an sich drückt. Aber auch Rosselli hatte ja seinerseits bereits auf die Darstellung eines Triumphzuges von Cosimo zurückgegriffen, die am Sockel von Giambolognas Reiterstandbild stets offen vor aller Augen lag. Dies Relief war unter Ferdinando I. vom alternden Giambologna etwa 1596/98 kurz nach der Errichtung des Reiterdenkmals auf der Piazza della Signoria am Sockel angebracht worden.³¹ Wie in einem rechten Triumph lässt Giambologna noch Gefesselte hinter dem Wagen des Siegers einherziehen. Und es scheint nicht grundlos, dass schon die frühesten Interpreten über den Sinn des Reliefs sich unklar waren. Bocchi nämlich sieht hierin nur allgemein den Triumph Cosimos über seine Feinde, während Baldinucci es genauer zu wissen meint: „Dopo la conseguita vittoria egli fece la gloriosa Entrata nella Città di Siena“.³² Weil das Relief Historisches mit Rhetorischem mischt, konnten solche Zweifel entstehen. Aber da hinter den Gefangenen ein bärtiger Mann einen Löwen und eine Wölfin, die durch ihre Zitzen genau charakterisiert ist, fürsorglich nebeneinander mitführt, wird sich das Ganze ja wohl nur auf den Einzug in Siena beziehen lassen (Abb. 15). Ist doch die capitolinische Lupa das Stadtzeichen Sienas, so wie Florenz sich in seinem Marzocco verbildlicht sah.

Cosimo zeigte politischen Takt genug, um solchen Triumphzug nicht schon zu seinen Lebzeiten im Palazzo Vecchio, seiner Residenz, darstellen zu lassen. Vielleicht spielt Vasaris Brief vom 12. 9. 1560 bereits wirklich auf einen Bildgedanken an, den der Künstler in der Sala Grande als „triumphalen Einzug des Herzogs in Siena“ Zu malen gedachte: „... se io sarò

³¹ E. Dhanens, Jean Boulogne, Brüssel 1956, S. 277.

³² Dhanens a.a.O., S. 282. Die alte Aufschrift über dem Relief beseitigt jeden Zweifel: PROFLIGATIS HOSTIB. IN DEDITIONEM ACCEPTIS SENENSIBUS.



16 Francesco Salviati, Triumph des Camillus. Florenz, Palazzo Vecchio, Sala dell'Udienza.

a otta, possa vedere per dipingnierla poi la felicissima entrata di Siena“.³³ Und im März 1563, nachdem das erste Dekorationsschema vom Herzog geändert zurückgeben war, setzt Vasari mit seinem Freunde Borghini bereits den zweiten Plan fest. Dieser ist in den Uffizien erhalten und sieht tatsächlich im Mittelfeld der einen Längswand vor die „Entrata di Sua Ecczza ed glj aparatj che vj furno“.³⁴ Aber Cosimo lässt dann zwar die wichtigsten Gefechte bei der Eroberung Sienas im Bilde ausführen, (typologisch dem vierzehnjährigen Krieg zwischen Florenz und Pisa gegenübergestellt), er streicht aber das Thema mit seinem Einzug in die unterworfenene Stadt aus. Vom Triumph des Siegers zeugt heute in der Sala Grande nur das Deckenbild mit der Rückkunft der siegreichen Capitani, die Cosimo persönlich vor der heutigen Porta Romana in Florenz empfängt. Gerade in diesem Feld hat Vasari sich mit seinen Mitarbeitern konterfeit, was ja auch für die Wichtigkeit dieses Bildthemas spräche.³⁵ Die Gründe für Cosimos Ablehnung des Triumphthemas werden bei der gleichen politischen Instinkt-

³³ Frey I. Brief CCCXVIII. Siehe für die Ausmalung der Sala Grande jetzt G. Thiem, Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz, in: Zeitschr. f. Kunstgesch. XXIII, 1960, S. 97 ff. Thiem bezieht wohl mit Recht diese Briefstelle auf den Festeinzug des Herzogs in Siena. Dies Ereignis fand aber, wie wir sahen, erst einen Monat nach diesem Brief statt.

³⁴ „aparatj“ bezieht sich wohl auf die Festdekoration in Siena. Uffizien Gab. Dis. Nr. 7979A. Thiem a.a.O. S. 99, 101 u. 135, „operaj“ falsche Lesung.

³⁵ In dem gleichen Uffizienplan, wo Cosimos Einzug in Siena als „entrata“ bezeichnet wird, nennt Vasari die Rückkunft der siegreichen Capitani in Florenz „trionfo“.



17 Volterrano, Francesco I. übernimmt die Regierung, Villa della Petraia.

sicherheit zu suchen sein, die ihn zu Lebzeiten auch von der Errichtung seiner Portraitstatue in Florenz zurückhielt.³⁶ In antiker Verkleidung allerdings hatte Salviati von 1544 an für den Herzog einen Triumphzug gemalt.³⁷ Salviati hatte diese Ausmalung der Udienza im Palazzo Vecchio unentgeltlich begonnen. Das Hauptbild ist ein Triumph des Camillus, den Vasari uns mit dem Inhalt der anderen Wandfelder genau beschreibt (Abb. 16). Wieweit aber dieser Camillus-Triumph auf Cosimo anspielt, müsste noch geklärt werden.³⁸ Dass die Medici in Camillus einen ihrer beliebtesten Heroen sahen, trat schon zutage beim Johannesfest von 1514, als der Schauumzug dem Camillus gewidmet war.³⁹ Die Medici hatten gerade zwei Jahre zuvor mit Waffenhilfe der Spanier ihre Heimatstadt in Besitz nehmen können. Weshalb wählen sie ausgerechnet Camillus, um nach ihrer fast zwanzigjährigen Vertreibung wieder an den letzten, 1491 zum Johannesfest von Lorenzo Magnifico ausgestatteten Triumphzug anzuknüpfen, der

³⁶ H. Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrb. d. Bildenden Kunst VII, 1956, S. 149.

³⁷ Vasari-Mil. VII, S. 22 ff. H. Voss, Die Malerei der Spätrenaissance a.a.O. S. 238 ff. Zeichnung zum Hauptbild im Brit. Mus. siehe F. Antal in: Burl. Mag. LXXXIII, 1951, Abb. 31.

³⁸ W. Weisbachs Vorschlag (Trionfi, Berlin 1919, S. 57), dass sich der Triumph auf die Eroberung Siens beziehen könnte, ist wegen des frühen Entstehungsdatums abzulehnen.

³⁹ Luca Landucci, Tagebuch 1498-1516. Ed. Marie Herzfeld. Jena 1913, Bd. II, S. 275. Siehe Literatur bei W. Weisbach a.a.O. S. 16 u. W. Roscoe, Vita di Leone X., Milano 1817, vol. VI, S. 228.



18 Volterrano, Federskizze zur „Regierungsübernahme“. Wien, Albertina.

damals den Triumph des Aemilius Paulus dargestellt hatte. In der Lokaltradition des republikanischen Florenz besass Camillus seinen festen Platz, gehörte er doch schon zu dem Zyklus der *virii illustres*, die im Palazzo Vecchio die *aula minor*, mit Tituli des Coluccio Salutati versehen, einst geschmückt hatten.⁴⁰ Noch heute sichtbar steht ein weiterer Camillus unter den gemalten Helden der römischen Republik in der Sala dei Gigli. Diesen hatte Domenico Ghirlandaio unter den prüfenden Augen von Lorenzo Magnifico gemalt.⁴¹ Und so könnten 1514 mit der Wahl des Camillus die republikanisch Gesinnten in Florenz gewiss beschwichtigt gewesen sein. Dennoch dürfte das Zeugnis des zeitgenössischen Chronisten Giovanni Campi klar genug vom Anspruch der Medici sprechen: „... ed essendo detto Chamillo sbandito dalla patria, schonfisse detti barberi, e richuperò tutto, amazogli, e menonne prigioni assai, e trionfò. E volendo dipoi, cheffù ristituito per lui a Roma tutto, che perduto avea, tornare a' chonfini, nollo lasciorono, ma ristituirollo alla patria sua“.⁴² Im Bilde des schuldlos verbannten Camillus, der zum

⁴⁰ Zuletzt *W. Cohn*, Franco Sacchetti und die Gewölbemalereien von Orsanmichele, in: *Florent. Mitteilungen* VIII, 1958, S. 74. Die Tituli stehen im Cod. Magliab. V, 54. Siehe auch *T. E. Mommsen*, Petrarch and the Decoration of the Sala virorum illustrium in Padua, in: *Art. Bull.* XXXIV, 1952, S. 114.

⁴¹ Domenico Ghirlandaios Vertrag für die Ausmalung 1482 bei *Gaye* a.a.O. vol. I, S. 578 u. 580. Dazu siehe *Mesnil* in: *Riv. d'arte* III, 1905, S. 119 Anm. 1.

Abb. 75 in *R. van Marle*, Italian schools of painting, Bd. XIII, Den Haag 1931. *A. Lensi*, Palazzo Vecchio, Milano-Roma 1937, S. 72 ff., Abb. S. 85 u. 88.

⁴² *Giovanni Cambi*, Storia di Firenze, in: *Delizie degli Eruditi Toscani*, Firenze 1786, tom. XXII, S. 46.

Diktator gewählt wurde und dann die Kelten vernichtend schlug, mochten sich die Medici selbst erkennen. Kein Geringerer als Poggio hatte in seinem Trostbrief zum venezianischen Exil von Cosimo Vecchio 1433 das Leben des Furius Camillus mit dem Schicksal eines Medici zuerst verglichen.^{42a} Wahrscheinlich knüpft Cosimo an solche Traditionen an, wie sonst wäre es zu verstehen, dass auf der Fensterseite der Udienza dem Camillus die „Heroen des Hauses Medici“ gegenübergestellt sind.⁴³ Es scheint aufschlussreich, zweimal am Beginn einer ikonographischen Überlieferung auf die Wirklichkeit eines Festzuges zu stossen. Vasari kann sogar, wie wir sahen, dem Herzog als Bildthema schon den triumphalen Einzug in Siena, d.h. ein historisches Ereignis vorschlagen, das zur Zeit seines Vorschlages noch garnicht stattgefunden hatte, eben weil das Thema der „Trionfi“ im Bilddenken der Zeit zum Durchschnittsbestand jeder politischen Allegorese gehörte. Und es bedurfte des persönlichen Willens vom Herzog, um dieses Bildthema zu unterbinden, bis es nach seinem Tode nicht nur bei Volterrano sein politisches Wirken jedem anschaulich zu machen bestimmt ist.

Wir springen nun über zum historisch anschliessenden, zweiten grossen Wandfeld, der „Regentschaft von Francesco I.“ (Abb. 17). Es liegt dem „Triumph Cosimos“ gegenüber. Baldinucci fasst sich diesmal kurz: „Nella terza dipinse (Volterrano) quando Cosimo I. accomunò con Francesco suo figliuolo il governo dello stato“.⁴⁴ In einer Verfügung vom 1. Mai 1564 tritt Cosimo, damals noch Herzog von Florenz und Siena, von den Regierungsgeschäften zurück und übergibt seinem Primogenito Francesco die Regentschaft.⁴⁵ Cosimo behält sich allerdings den Herzogtitel und die Gewalt vor, den Sohn im Notfall zu beraten oder die Zügel des Staates noch einmal aufzunehmen. Ein verwunderlicher Entschluss bei einem fünfundvierzigjährigen Fürsten. Doch die Dinge nehmen ihren Lauf. Dem Prinzen Francesco wird mit Wirkung des 11. Juni, am Geburtstag seines Vaters, der Obedienszeit vom Senat der Achtundvierzig geleistet.⁴⁶ Dieses Ereignis hält unser Fresko fest. Im roten Talar, dem Lucco, treten die Senatoren ehrfurchtvoll an den thronenden Prinzen heran. Der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio ist der Schauplatz. Man blickt auf die Udienza in Richtung der Tür zur Sala dei Dugento. Vasaris Wandbild mit dem „Angriff auf Pisa“ lässt sich links erkennen. Die tanzenden Putten der Relieffelder rechts daneben bewahren bei aller Freiheit ein Echo von ihren Vorbildern, so auch die gesamte Architektur und die dekorativen Impresen Cosimos. Allein, die Figuren in den Nischen zu Seiten des jungen Francesco gehören nicht zur tatsächlichen Ausstattung des Saales. Sie sind Pax und Abundantia und mögen etwas aussagen über die Qualitäten eines Regenten.⁴⁷ Eigentlich füllen diese Nischen Bandinellis Portraitstatuen von Giovanni delle Bande Nere, dem Vater des Herzogs, und Alessandro de' Medici. Volterrano ersetzt sie aber durch allegorische Skulpturen, die sich auch auf die rahmenden Eckgruppen beziehen lassen. Unter der Abundantia nämlich machen sich Lastträger an einer Schatzkiste zu schaffen, links gegenüber wohnen Offiziere dem Staatsakt bei. Sie gewährleiten das Leben im Frieden und können inhaltlich mit der Paxstatue verbunden werden. Für diese beiden flankierenden Gruppen und für die allegorischen Nischenstatuen gibt es mehrere Rötelstudien

^{42a} A. M. Brown, The Humanist Portrait of Cosimo de' Medici, Pater Patriae in: Warburg-Journal XXIV, 1961, S. 188.

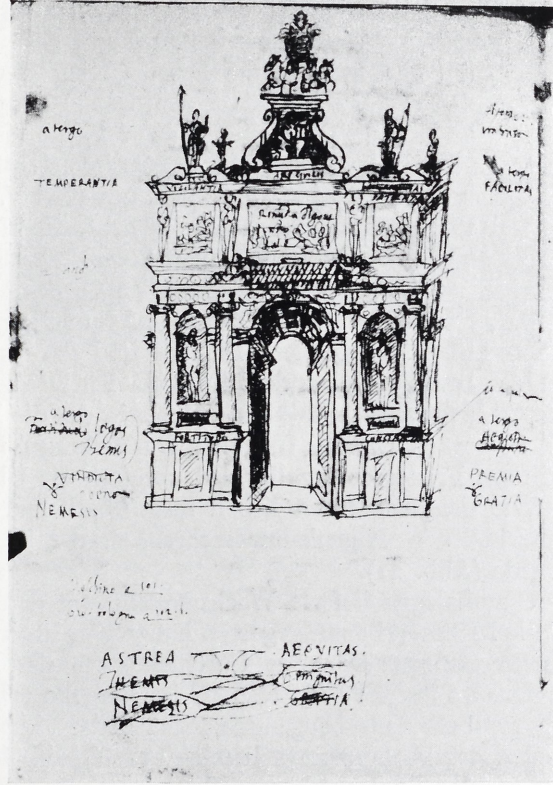
⁴³ Vasari-Mil. VII, S. 24.

⁴⁴ Baldinucci V, S. 148.

⁴⁵ Luigi Carcereri, Cosimo Primo Granduca, Verona 1926, Bd. I, S. 176 ff.

⁴⁶ Riguccio Galluzzi, Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della casa Medici, Firenze 1781, ed. II, vol. II, S. 55.

⁴⁷ Pax erscheint mit Ölzweig und Caduceus schon auf einer Vespasian-Münze und ist in Ripas Iconologia (Roma 1603, S. 377) aufgenommen. Abondanza erscheint mit den Attributen Füllhorn und Blätterkranz als erste Allegorie bei Ripa.



19 Volterrano, Rötzelstudien zur „Regierungsübernahme“. Wien, Albertina.

20 Vincenzo Borghini, Triumphbogenskizze, Florenz, Bibl. Naz. Cod. magl. II, X, 100, fol. 104r.

Volterrano auf einem Blatt in der Albertina, die von seinen Überlegungen zeugen⁴⁸ (Abb. 19). Aus der Naturstudie für den rechten erhobenen Arm der Pax lässt sich erschließen, dass Volterrano nicht auf bestehende allegorische Skulpturen als Vorlage zurückgreifen konnte sondern sie ad hoc erfand. Das Fresko reicht seinem Inhalt nach weit über das Historienbild einer Regentschaftsübernahme hinaus. Es ist zugleich die Allegorie eines geordneten Staatswesens, in dem die Senatoren dem Erbprinzen als neuem Träger einer alten Würde die schuldige Ehrfurcht erweisen.

Wir schauen in die Zeit Francesco's zurück und stossen hier schon auf frühe Gestaltungen der Regentschaftsübernahme. Die erste begegnet im Festapparat anlässlich seiner Vermählung mit der österreichischen Kaisertochter Johanna. Als Johanna am 16. Dezember 1565 in Florenz einzieht, muss sie in der Via dei Gondi eine Triumphpforte durchschreiten, die der „Prudenza Civile“ des Herzogs Cosimo gewidmet ist. An der Rückseite dieses Bogens hatte der Programmgestalter Vincenzo Borghini unter der Statue der „Prudenza Civile“ im grossen Mittelfeld der Attikazone die Regierungsübergabe an Francesco

⁴⁸ Stix u. Fröhlich-Bum a.a.O. Nr. 653 u. 653 R. Ein Gesamtentwurf in Feder ebenda Nr. 656. In den Uffizien Rötzelzeichnungen für einen Senator, Nr. 3277 S, für den zeigenden Mann links Nr. 3271 S. Eine Zeichnung in schwarzer Kreide mit einigen Köpfen Nr. 3208 S.

geplant.⁴⁹ Seine Skizze dazu ist erhalten, kann aber leider über die endgültige Fassung vom Maler Federigo Zucchini keine Auskunft geben⁵⁰ (Abb. 20). Wir müssen uns, solange keine Zeichnung vorliegt, auf die Beschreibung des Festapparates verlassen.⁵¹ Der Herzog wäre dargestellt, wie er das Szepter dem Sohne hinstreckte, der es gehorsam mit einer Verbeugung entgegennahm.⁵² Dass gerade diese Szene als Hauptbild für den Triumphbogen Cosimos gewählt wurde, hat seine Gründe. Cosimo selbst erklärt zwar dem König Philipp von Spanien, er träte von der Regierung zurück, um Karl V. nachzueifern.⁵³ In Wirklichkeit aber handelte es sich um einen wohlbedachten Schritt, die Hochzeit für die Kaisertochter in vorteilhafteres Licht zu rücken. Jene habe nicht kommen wollen, es sei denn als unumschränkte Herrin der Toskana.⁵⁴ In diesem Zusammenhang scheint es heiratspolitisch bedeutsam, wenn im entsprechenden Fries der Attikazone auf der anderen Front des Bogens der Abschluss des Heiratskontraktes zwischen dem Fürsten und der Johanna von Österreich dargestellt ist.⁵⁵ Beide Felder bedingen einander. Cosimos Rücktritt von den Regierungsgeschäften entpuppt sich im Bilde als ein Akt der Staatsklugheit, der die Familien Habsburg und Medici fest verknüpft. So kommt es, dass die frühesten Darstellungen nicht von der Reverenz zeugen, die dem jungen Prinzen Francesco gezollt wird, sondern die Übergabe des Szepters abbilden.

Wie das ausgesehen haben mag, überliefert vielleicht ein Relief-Feld vom Schmuck eines verschollenen Kunstkammerschranks, der in den 80er Jahren für Francesco angefertigt wurde (Abb. 21).

Giambologna lieferte Wachsmo­delle mit den Taten Francescos, die der Goldschmied Michele Mazzafirri dann gegossen hat.⁵⁶ Vier lünettenförmige und vier queroblange Felder waren es im Ganzen. Die erste Geschichte mit der Regierungsübernahme im Zusammenhang des Zyklus ist nur als Wachsmo­dell im Bargello erhalten. Cosimo auf dem Thron reicht dem demutsvoll die Knie beugenden Prinzen das Zepter, ganz wie es die Augenzeugen am Triumphbogen des Festapparates beschreiben. Giambologna hatte ja an eben diesem Triumphbogen die meisten Skulpturen modelliert, auch die Sitzstatue der „Prudenza Civile“, die der allegorische Schlüssel zur historischen Szene war.⁵⁷ Er wird sich des Bildeş darunter erinnert haben.

⁴⁹ Principe P. Ginori Conti, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Firenze 1936, S. 46 ff., fig. 15.

⁵⁰ Der Künstlernamen ist überliefert von Domenico Mellini, *Estratto dalla Descrizione dell'Entrata della Serenissima Reina Giovanna d'Austria etc.*, Fiorenza 1566. Abgedr. bei L. Cicognara, *Storia della scultura etc.*, Prato 1864, vol. V, S. 100.

⁵¹ *Vasari-Mil.* VIII, S. 562. zur Frage der Autorschaft dieser Beschreibung vgl. Frey II, S. 170 ff. Zahlungsbelege bei H. W. Frey, *Vasari*, Lit. Nachlass III. Burg bei Magdeburg 1940, S. 220 ff.

⁵² *Vasari-Mil.* VIII, S. 562 ... in uno, in quel del mezzo cioè che sopra il portone dell'arco e sotto la regina Prudenza veniva si vedeva dipinto il generoso Duca con prudente ed amorevol consiglio rinunciare al meritevol Principe tutto il governo degli amplissimi stati suoi, il che si esprimeva per uno scettro sopra una cicogna, che di porgergli faceva sembianza e dall'ubbidiente Principe con gran reverenzia pigliarsi, col motto che diceva „Reget patriis virtutibus“. Der Storch erscheint in *Piero Valerianos Hieroglyphica* (Frankfurt 1614, S. 203) unter dem Stichwort „Pietas“ und steht besonders für die Pietas gegenüber den Eltern, was übrigens schon so in den Hieroglyphen des Horapoll vorgeprägt ist. Siehe K. Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance*, in: *Jahrb. d. K. h. Sammlgn. des Allerhöchsten Kaiserhauses XXXII*, 1915, S. 223, fig. 1. Frdl. Hinweis Dr. P. Meller.

⁵³ *Galluzzi* a.a.O. II, S. 54.

⁵⁴ *Carceneri* a.a.O. Bd. I, S. 178, Anm. 269.

⁵⁵ *Vasari-Mil.* VIII, S. 564.

⁵⁶ *Dhanens* a.a.O. S. 262 f., Abb. 150 u. 151.

⁵⁷ *Dhanens* a.a.O. S. 144 ff., Abb. 45 u. 47. Übrigens hat Borghini nicht als erster einen Triumphbogen mit der „Prudenza“ zu Ehren des Herrschers projektiert. Er übernimmt diesen Einfall vielmehr vom Festapparat für Karl V. in Sevilla am 3. III. 1526. In dem bekannten Carteggio mit Notizen von früheren Festdekorationen (Cod. Magliab. II, X, 100, fol. 19) beschreibt Borghini unter dem Stichwort „Nozze di Carlo V.“ auch die Triumphbogen dieses Festes. „Archi Trionfali Primo alla porta Ma-



21 Giambologna, Francesco I. übernimmt die Regierung, Wachs. Florenz, Bargello.



22 Matteo Rosselli, Francesco I. übernimmt die Regierung. Florenz, Casino Mediceo.

Erst bei der verlorenen Ausschmückung von San Lorenzo anlässlich der Exequien des Grossherzogs Francesco scheint die Regierungsübernahme ähnlich wie später in der Petraia gemalt worden zu sein.⁵⁸ Eine zeitgenössische Beschreibung überliefert nämlich, dass im fünften Bild der gemalten Lebensgeschichte des Verstorbenen zu sehen sei, wie der Luogotenente, Magistrat und die Senatoren, in die Knie gehend, ihre Reverenz dem Prinzen erwiesen. Aus der Amtsübergabe durch Cosimo war eine Übernahme der Regierung durch Francesco geworden. Aber selbst hier spricht der Beschreiber noch davon, dass dieses Bild gleichsam die *Prudenza* von Vater und Sohn enthielt. Ähnlich wird noch ein gutes Jahrzent vor Volterranos Arbeitsbeginn in der Petraia dessen Lehrer Matteo Rosselli das Verflochtensein von Vater und Sohn ausdrücken (Abb. 22).

Wir kennen schon den von Rosselli ausgeschmückten Saal des Casino Mediceo mit der gemalten Lebensgeschichte Cosimos I.⁵⁹ Hier fand auch in einer Schildbogenlunette die „Reverenz der Senatoren vor Francesco“ ihren Platz. Rosselli unterschlägt jede Angabe der Örtlichkeit. Ihren Sinn bekommt die Szene erst durch das in der gleichen Ecke gegenüberliegende Bild, wo eine Gesandtschaft sich ehrerbietig dem mit vollem Ornat bekleideten Cosimo nähert. Können wir augenblicklich auch nicht historisch dies Geschehen deuten, so fällt doch auf, dass die Ikonographie beider Felder sich einander ähnelt. Im Zwickel zwischen

charena DD. alla Prudentia Disopra l'immagine d(e)llo imperatore. vestito di Colore azzurro col mondo sotto i piedi. Nella parte di nanzi LA PRUDENTIA con lo specchio in mano et teneva l'ignoranzia sotto, con gli occhi bendati. Inscrizione

D. Caroli Max. Prudentiae Incomparabili
S. P. Q. Hispalensis D.
CAROLE Quod mundo cf.

Dall'altro canto era in lingua spag. il medesimo del latino di s. Da man destra della prudenzia erano le virtù compagne sue queste incoronate dalla Vigilanza. Consiglio. Ragione. Verità. Dalla sinistra i vitij contrarij incatenati. Negligenzia. Vanità. Errore e Bugia tutti con i suoi nomi“. Vgl. zu diesem Festapparat jüngst C. A. Marsden, *Entrées et Fêtes Espagnoles au XV siècle*, in: *Fêtes et Cérémonies au temps de Charles Quint*, ed. Jean Jacquot, Paris 1960, S. 388 ff.

⁵⁸ Essequie del Serenissimo Don Francesco Medici Gran Duca di Toscana II Descritte da *Giovambatista Strozzi*, Florenz 1587, S. 47. „Nel quinto Quadro possiamo dire che si contenesse la prudenza del padre, e la sua... Vedevasi di questa Rinunzia il Luogotenente allegrarsi in atto di riverenza co'l Principe, e i Consiglieri e Senatori, e i Magistrati mostravano ne' gesti e volti diversi espressa la stessa letizia, e la pronta volontà d'inchinarseli“.

⁵⁹ Vgl. Anm. 30.

zwei StICKKAPPEN links neben dem letzteren Feld zeigt Pax die gleichen Attribute, die sie als Statue in der Petraia neben dem thronenden Prinzen vorweist.

Bei unseren Versuchen, das ikonographische Vorbild von Volterrano's „Regierungsübernahme“ zu bestimmen, lässt sich nicht verkennen, dass diese Szene bei Illustrationen zum Leben Francesco's nicht recht anknüpfen konnte. Stets ging die Szene in grösseren Zyklen unter, deren Zentrum die überragende geschichtliche Gestalt Cosimo's war. Es bleibt zu fragen, ob man auf dem Umwege über die Ikonographie Cosimo's mehr von den Quellen des Petraia-freskos erfährt. So scheint es aufschlussreich, wenn Vasari im Palazzo Vecchio vor 1558/9 die Geschichte Cosimo's in der gleichnamigen Sala mit einem Rundbild beginnt, worin der Senat der Achtundvierzig dem jungen Cosimo seine Reverenz erweist⁶⁰ (Abb. 23). Nach der Ermordung Alessandro's, des letzten männlichen Sprosses der älteren Linie der Medici, wurde am 9. Januar 1537 der siebzehnjährige Cosimo zunächst nur als Signore von Florenz proklamiert. Besonders Francesco Guicciardini hatte am Vortage dazu beigetragen, den rasch zusammengetretenen Senat der Achtundvierzig von der Wahl Cosimo's zu überzeugen. Auf diese Weise war einem Aufstand des Volkes oder der Einmischung des Kaisers vorgebeugt. Die Wahl wurde aber erst am 21. Juni vom kaiserlichen Botschafter, dem Grafen von Sifuentes, bestätigt und noch später, am 20. September, fand dann die Ratifikation durch Karl V. statt.⁶¹ Vasari zieht also bewusst zwei geschichtliche Ereignisse in einem Bilde zusammen, wenn seine *Ragionamenti* erklären, hier erwählten die Achtundvierzig als Repräsentanten des Staates Cosimo zum neuen Herzog der Republik Florenz, und der herzogliche Sekretär Francesco Campana verlässe das Privileg des Kaisers.⁶² Dennoch, für die staatsrechtliche Stellung Cosimo's und seinen politischen Anspruch verzahnten sich ja beide Ereignisse untrennbar, nämlich die Wahl durch den Senat und dann kraft kaiserlichen Privilegs die Nachfolge in der erblichen Herzogswürde.

Hier muss das früheste Bild der „Wahl Cosimo's zum Herzog“ erwähnt werden, das wie so oft nicht mehr erhalten ist, weil es einer vergänglichen Festdekoration zugehörte — dem Hochzeitsapparat anlässlich der Vermählung Cosimo's mit Eleonora von Toledo 1539. Aber Pierfrancesco Giambullari, der Autor einer genauen Beschreibung der Festvorgänge, überliefert als zweites Bild der gemalten Lebensgeschichte des jungen Herzogs „la creatione o vero elettione di sua Eccellentia alla dignità Ducale“.⁶³ Schon zwei Jahre nach jenen stürmischen Tagen, die Cosimo zum Herrn von Florenz werden sahen, legt die bildliche Darstellung jener Ereignisse ausdrücklich Wert auf die „Wahl“ des Herzogs.

Deshalb sollte Vasari später in die flankierenden Zwickel seiner „Herzogswahl“ die *Concordia* malen, die sich nach den Worten seiner *Ragionamenti* in solcher Handlungsweise der Bürger verriete, und daneben die *Innocenza*, die den Herzog zu solcher Würde führe.⁶⁴ Vasari's Historienbild ordnet eine Reihe von Portraiteköpfen um Cosimo, ohne bei der höfischen Etikette der Szene zu verweilen. Das wird anders bei der gleichen Darstellung von Jacopo da Empoli (?) im Salone dei Cinquecento (Abb. 24).

⁶⁰ *Vasari-Mil.* VIII, S. 189 f. Zur Datierung *Frey* I, S. 504 u. 541. Brief Nr. CCLXVI.

⁶¹ *Reumont* a.a.O. Bd. I, S. 79.

⁶² *Vasari-Mil.* VIII, S. 190.

⁶³ *Pierfrancesco Giambullari*, Apparato et feste nelle nozze dello Illustrissimo Signor Duca di Firenze et della Duchessa sua Consorte etc., Firenze, Giunta, 1539, S. 27. ... con un Mercuriale Caduceo nello architrave, accompagnato da queste parole: SEQUIMUR TE SANCTE DEORUM. Da basso à i pie di quelli elettori IMPERIOQUE ITERUM PAREMUS OVANTES.

⁶⁴ *Vasari-Mil.* VIII, S. 190. Irgendetwas muss bei Vasari's Ausführung schief gegangen sein, denn er verwechselte die Zwickel, sodass sich heute Stadtallegorien neben dem Tondo mit der „Wahl Cosimo's“ befinden, während „Concordia“ und „Innocenza“ den gegenüberliegenden Tondo rahmen, wo Cosimo im Kreise seiner Architekten sitzt. Zu letzterem Tondo hätten Stadtallegorien eher gepasst. Vgl. *Vasari-Mil.* VIII, S. 193.



23 Vasari, Huldigung des Herzogs Cosimo I. Florenz, Pal. Vecchio, Sala di Cosimo I.



24 Jacopo da Empoli, Huldigung des Herzogs Cosimo I. Florenz, Pal. Vecchio, Salone dei Cinquecento.

Sie war vielleicht für die Festdekoration der Hochzeit Ferdinands I. mit Christina von Lothringen am 30. April 1589 gemalt und wurde erst später Palazzo Vecchio aufgehängt.⁶⁵ Jedenfalls formuliert sie das Thema in höfischer Weise. Ein Thronhimmel, der sitzende Herzog, der bärtige Sekretär mit dem Privileg des Kaisers, die der Reihe nach sich verneigenden Senatoren, — sie alle in der phantasievollen Schlossarchitektur spiegeln ein festes Hofzeremoniell vor, von dem im Florenz zur Zeit der Wahl Cosimos noch keine Rede sein konnte. Vor dem Fenster die allegorische Gestalt der Toskanischen Monarchie, deren Rechte auf dem Florentiner Wappenschild ruht, und deren Linke die herzogliche Krone erhebt, begegnet uns ebenso wie der Flussgott Arno zu ihren Füßen im grossartigen Frühwerk Justus Sustersmans.⁶⁶ Dessen riesige Leinwand hängt heute nachgedunkelt, vielfach eingerissen, im Vorraum der

⁶⁵ Im Palazzo Vecchio als Titel über dem Bild: Florentinus Senatus civitatis Principem post Alexandrum pari iure ac potestate confirmat. Als Autoren des Bildes werden in der Literatur hartnäckig Francesco und Jacopo Ligozzi genannt. Näherliegender wäre Jacopo da Empoli. Siehe *Raffaello Gualterotti*, *Descrizione del Regale Apparato per le nozze della Serenissima Madama Cristina di Lorena Moglie del Serenissimo Don Ferdinando Medici III. Granduca di Toscana. Firenze 1589*, S. 40 ff. *Dell'ornamento fatto al canto delli Antellessi ... Si ragunaro al fine, il Cardinal Cibo, et i 48 supremo Magistrato a i quali con l'auttorità, e presenza del Principe si era usato di fare il tutto, e dopo molti e molti consigli risolvero di creare il Signor Cosimo per loro capo, e per loro Duca, il crearo e giuraro, e per tale il riveriro, baciandoli la mano che fu à 9. di Gennaio 1536. E questo tanto haveva Jacopo da Empoli nella tela sua dipinto come nella grande: e sotto scritto vi era:*

S. P. Q. F. Cosmum Joannis F. Joannis Medicem Reipub. Principem nominat.

Es gibt *Gualterotti's* Schrift in einer illustrierten Ausgabe mit Stichen von Orazio Scarabelli. Jüngst hat *V. Daddi Giovannozzi* (*Riv. d'arte XXII, 1940, S. 85 ff.*) die seltenen Stiche abgebildet. Auf Abb. 10 findet sich die Triumphpforte „al canto degli Antellessi“. Hierdurch lässt sich die ursprüngliche Aufstellung des Bildes rekonstruieren. Vgl. zu anderen Bildern dieser Festdekoration auch *Baldinucci* a. a. O. vol. III, S. 434 f.

Eine weitere „Huldigung Cosimos“ findet sich am Sockel seines Reiterstandbildes. *Dhanens* a.a.O. S. 282 folgt in der Erklärung dieses Feldes *Baldinucci*, der es für den „Obedienzeit der Bürger von Siena“ hält. Ich möchte eher mit *Bocchi-Cinelli* (1677) annehmen, dass auch hier wieder Cosimos Wahl zum Herzog von Florenz dargestellt ist.

⁶⁶ Genaue Beschreibung bei *Baldinucci* a.a.O., vol. IV, S. 480 ff. Das Bild gelangte später mit anderen Portraits von Sustersmans in einen Saal, den Cardinale Leopoldo nur dem Oeuvre dieses Meisters vorbehält. Vgl. auch *P. Bautier*, *Juste Suttermans peintre des Médicis, Bruxelles-Paris 1912, S. 13 ff.*

Galeriebibliothek der Uffizien (Ab. 25). Anstükkungen in den beiden oberen Ecken bestätigen Baldinuccis Aussage, dass das Bild ursprünglich dem Vorsaal des grossherzoglichen Quartiers vom Palazzo Pitti als Supraporte diente.

Der Toskaner Senat leistet dem elfjährigen noch unmündigen Ferdinando II. den Obdienzeid. Unter einem Thronhimmel schimmert hell das Knabenantlitz Ferdinandos, zu seinen Seiten die Frauengesichter der Grossherzoginmutter Maria Magdalena von Österreich links und der Grossmutter Christina von Lothringen rechts. Das Testament Cosimos II. hatte ja die beiden Witwen zu Regentinnen erhoben und den Onkeln Ferdinandos, zu denen auch Don Lorenzo gehörte, die Schwingen jeder wichtigeren politischen Wirksamkeit beschnitten. Der Zeremonienmeister mit dem Evangelienbuch für den Eid kniet kaum sichtbar vor der Grossherzogin. Die Senatoren in spanischer Kavalierracht verneigen sich einzeln. Den Anfang macht Bartolommeo Concino. Wichtig für uns ist die Allegorie der Monarchie von Toskana, die das Wappenschild mit der Lilie hält und das Szepter dem jungen Fürsten entgegenstreckt. Zu ihren Füßen der Florentiner Löwe mit der Medicipalla. Ihr antwortet auf der anderen Seite der Flussgott Arno, über dem noch eine Hellebarde der Leibwache sichtbar wird. Sustermans, der genauere Auskunft über das Hofzeremoniell erteilt als seine Vorbilder, verlegt dann auch als Erster das Ereignis in die Wirklichkeit des Salone dei Cinquecento. Rahmende allegorische Repoussoirs, Hellebardenträger und portraithafte Wiedergabe der Udienza — diese übernommenen Materialien erweisen Volterrano's frühe Wiener Federskizze zum Fresko der „Regierungsübernahme“ als abhängig von Sustermans⁶⁷ (Abb. 18). Das ausgeführte Werk geht später seinen eigenen Weg. Wie bei unseren Beobachtungen zum Leofresko lässt sich feststellen, dass zwar wieder der historisch fruchtbare Augenblick schon von den Zeitgenossen Francescos in politischer Allegorie festgehalten war. Aber mit dem Vergessen des individuellen politischen Zwecks dieser Handlung lässt sich der „Historienmaler“ Volterrano allein von der ikonographischen Tradition anregen, die das Typische dieser Handlung, eben den Obdienzeid im Auge hat.⁶⁸

Die geschichtlich letzte Szene des Volterrano-Zyklus gilt Cosimò II., dem vierten Grossherzog der Toskana und verstorbenen Bruder des Auftraggebers Don Lorenzo. Baldinucci erklärt, dass Cosimo II. hier vor der Ordenskirche Santo Stefano dei Cavalieri in Pisa stünde und als Hochmeister die siegreichen Stefansritter nach Eroberung der Festung Bona in Algerien empfinde⁶⁹ (Abb. 26). Auf die vedutenhaft wiedergegebene Piazza dei Cavalieri ziehen von links gefesselte türkische Sklaven heran. Junge Männer mit Beutestücken rahmen zu beiden Seiten das Bild. Auf den Stufen der Kirche Prinz Cosimo im weissroten Ordenshabit wird zwar erst im folgenden Jahr nach dem Tode seines Valters zum Hochmeister, aber diese militärische Aktion wurde in der Tat schon in seinem Namen wenn auch auf Befehl des Grossherzogs durchgeführt.⁷⁰ Der siegreiche Gran Contestabile der Landtruppen und militärische Oberbefehlshaber Silvio Piccolomini verneigt sich vor dem Prinzen, während hinter ihm der Admiral

⁶⁷ Siehe Anm. 48.

⁶⁸ Wie sehr der „Obdienzeid“ zum ikonographischen Topos in gemalten Szenen aus dem Leben Cosimos und Francescos geworden ist, beweisen die beiden Grisailen im ersten Erdgeschoss-Saal des Palazzo Pitti. Colonna und Mitelli malten dort die Huldigung der Senatoren vor Francesco mit der Aufschrift: Qui omnibus admirationi erant Francisci virtutem et magnificentiam admirantur. Gegenüber das Feld zum Leben Cosimos zeigt ebenfalls die Huldigung der Senatoren.

⁶⁹ Baldinucci a.a.O. vol. V, S. 148.

⁷⁰ Fulvio Fontana, I Pregi della Toscana nell'impresa più segnalate de' Cavalieri di Santo Stefano, Firenze 1701, S. 8. Vgl. Relazione del viaggio e della presa della città di Bona in Barberia fatta per commissione del Ser. Granduca di Toscana in nome del Ser. Principe suo primogenito delle Galere della Religione di S. Stefano il 16. Sett. 1607 etc., Firenze 1607, Abgedr. bei G. Guarnieri, I Cavalieri di Santo Stefano, Pisa 1960, S. 313 ff.



25 Justus Sustermans, Huldigung Ferdinandos II. Florenz, Uffizien.

Jacopo Inghirami mit dem weissblauen Admiralstab und der zweite Kommandant Marchese Fabrizio Coloreto herantreten.⁷¹ Es folgt der Bannerträger des Ordens.⁷² Beutewagen werden herangefahren. Von links tönt ein Trompetenstoss, und in den Lüften fliegt die Gloria mit dem Banner des Stefansordens, dem roten Malteserkreuz auf weissem Grund. Als Volterrano seinen Berliner Röteltentwurf zeichnete, war er sich über die grundsätzliche Disposition des Bildfeldes schon im Klaren⁷³ (Abb. 27). Um sich dem Zwang der rahmenden Architektur anzupassen, musste er die Gestalt der Gloria verkürzen. So schrumpfte auch später die Gruppe der Feldherren zusammen, denen die Wappenkartusche bei der geplanten Grösse zu nahe gerückt wäre. Deshalb wird bei der Ausführung dem Admiral Inghirami nicht mehr die zentrale Stellung eingeräumt, die der Entwurf für ihn augenscheinlich vorgesehen hatte.⁷⁴ Am meisten

⁷¹ Ein Bildnisstich des Jacopo Inghirami, ein rundlicher Kopf mit unverkennbarer Barttracht, ist abgebildet bei *Guarnieri* a.a.O., S. 33.

⁷² Es ist fraglich, ob Volterrano den Sohn Enea des Gran Contestabile Silvio Piccolomini bildnishaft wiedergibt, wie es Poccetti im Palazzo Pitti getan hat. Vgl. unten Anm. 77.

⁷³ Kupferstichkabinett, K.d.Z. 152605, Rötel, 202 × 278. Aufschrift „Volterrano per la Petraia“. Weitere Einzelstudien in Rötel für den grossen Gefangenen unter den Seeräubern, Uffizien Nr. 3256 S., für den sitzenden Knaben in der Fassade Uff. Nr. 3193 S., für den stehenden Knaben an der Fassade Uff. Nr. 3307 S. In der Albertina, Wien, eine Studie für den jungen Mann mit Gefäss links vorn, Abb. bei *Stix u. Fröhlich-Bum* a.a.O. Nr. 685. Vgl. auch unter den Zeichnungen von Giovanni da S. Giovanni Uff. Nr. 9041. Siehe *O. H. Giglioli*, *Giovanni da S. Giovanni*, Firenze 1949, S. 172.

⁷⁴ Dass Volterrano ja den Inghiramis aus Volterra verbunden war, wurde anfangs gesagt.



26 Volterrano, Erbprinz Cosimo II. empfängt die siegreichen Stefansritter nach der Eroberung von Bona. Villa della Petraia.



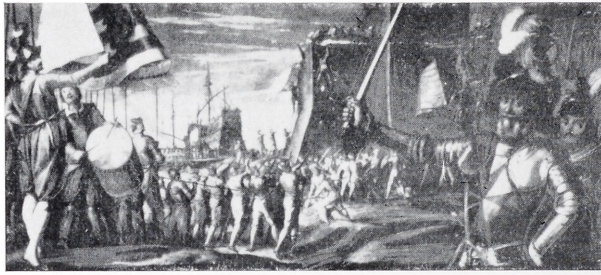
27 Volterrano, Röteltentwurf zum „Empfang der Stefansritter“. Berlin, Kupferstichkabinett der Ehem. Staatl. Museen.

aber wird selbstverständlich neugeordnet bei den Gruppen der triumphhaft herbeigeschleppten lebenden und toten Beute.

Die Eroberung Bonas vom 16. September 1607 stellte in der Geschichte des Stefansordens die wohl glänzendste Waffentat dar. Bona, das antike Hippo, die Bischofsstadt Augustins, war am helllichten Tag im Sturm genommen worden. Kaum hatte der Gran Contestabile elf Tage später wieder in Livorno Anker geworfen, soll er mit seinen Soldaten im Triumph zum Dom gezogen sein und dort das *Te Deum* haben singen lassen.⁷⁵ Einen ähnlich triumphalen Einzug in Pisa darf man voraussetzen, leider aber schweigen dazu zeitgenössische Zeugnisse. Bald beginnt Ligozzi sein für Santo Stefano bestimmtes Deckenbild der Eroberung Bonas zu malen.⁷⁶ Darin zeigt sich rechts Silvio Piccolomini vor den Mauern der Stadt (Abb. 28). Unter Trommelwirbel ziehen seine Soldaten gegen die Festung. Er hebt zum Sturm den Degen. Diese letztere Ein-

⁷⁵ Guarnieri a.a.O., S. 323.

⁷⁶ Alessandro da Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Pisa 1793, tom. III, S. 22. Weitere Literatur bei Mario Salmi in dem Sammelband: *Il Palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale Superiore di Pisa*, Bologna 1932, S. 37 ff. Die Decke wurde von Alessandro Pieroni gezeichnet und von Fil. Paladini 1605 ausgeführt. Die Gemälde können nicht zu spät danach entstanden sein.



28 Giacomo Ligozzi, Eroberung Bonas. Deckenbild in S. Stefano dei Cavalieri, Pisa.



29 Bernardino Poccetti, Eroberung Bonas. Florenz, Pal. Pitti, Sala di Bona.

zelheit kehrt wieder in Poccettis Fresko des Palazzo Pitti. Dessen Bild der Eroberung von Bona gibt dem ganzen tonnengewölbten Raum den Namen (Abb. 29). Von Cinellis handschriftlichen Notizen erfahren wir, dass der degenschwingende Stefansritter vorn Silvio Piccolomini und der Fahnenträger ihm gegenüber dessen Sohn Enea sei.⁷⁷ Vermutlich halfen bei der topographischen Genauigkeit in der Landschaft die Skizzen des Admirals Inghirami, die Poccetti sicher zum gegenüberliegenden Fresko der Schlacht vor Prevesa benutzte.⁷⁸ Zwei Putten halten eine Tafel mit der Imprese Ferdinandos I. „Majestate tantum“.⁷⁹ Die Sala di Bona scheint für die politische Bedeutung der Historienmalerei unter Ferdinando I. höchst wichtig, wenn auch noch ungedeutet. Lassen wir es dabei bewenden, auf dem Mittelfresko der einen Schmalseite Ferdinando selbst ins Auge zu fassen, der im Kreis der Tugenden thront und dem ein gefangener Seeräuber vorgeführt wird. Auf der anderen Schmalseite der Sala malte Poccetti den Livorneser Stadtplan. Livorno war ja durch die Medici, insbesondere aber durch den Eifer Ferdinandos zum bedeutenden Hafenplatz mit Stadtrecht gewachsen.⁸⁰ Die Toskana bildete jetzt eine Seemacht, deren Stärke Türken und Seeräuber spürten. So hat denn auch Volterrano in der Petraia beim Bildfeld für Ferdinando I. Livorno als Schauplatz seiner Allegorie gewählt. Schon sein Entwurf in den Uffizien legt das fest⁸¹ (Abb. 30 und 11). Ferdinando tritt dort in der Form des Standbildes auf, das Giovanni Bandini seit 1595 gemeißelt und dessen Aufstellung durch die Bronzemohren Pietro Taccas bereichert, sich bis zum Jahre 1624 hingezogen hatte.⁸² Ihm werden von der Monarchie Toskana zwei Städte, Livorno und Pisa empfohlen.⁸³ In der Ferne fährt Neptun auf seinem Seegespann. Ferdinando trägt an seinem Panzer das Kreuz des Stefansordens. Wie sehr die Hofpolitik der Toskana vom Stefansorden bestimmt wird, mag auch Tacca spüren, als er 1621 brieflich darum bittet, die Bandini-Statue

⁷⁷ *Giov. Cinelli*, *Descrizione di Firenze*, Cod. Magliab. XIII, 34, fol. 152. Die genaue Entstehungszeit der Fresken ist bislang nie ermittelt worden.

⁷⁸ Abgebildet bei *Guarnieri* a.a.O., S. 336. Auch bei *Fontana* a.a.O., S. 140 findet sich ein Stich der Stadt Bona.

⁷⁹ Hier muss ein Möbel gestanden haben, das in das Fresko hineinreichte.

⁸⁰ Über die Entwicklung Livornos siehe *G. Guarnieri*, *Il porto di Livorno e la sua funzione economica, dalle origini ai tempi nostri*, Pisa 1931.

⁸¹ *Bacou* und *Bean* (*Disegni Fiorentini* a.a.O., Nr. 66) vermuten, dass diese Uffizienzeichnung Nr. 3328 S., schwarze Kreide, Feder und Bister lav., 309 × 457, kein Blatt Volterrano's sei und schreiben es Giovanni da S. Giovanni zu. In der Tat stehen Technik und Mache des Blattes Volterrano nicht sehr nah und besitzen unter den anderen Blättern für die Petraia keine Parallele.

⁸² *H. Keutner* a.a.O., S. 159, Anm. 71.

⁸³ Die beiden Kinder der Pisa, die mit Anker und Büchern spielen, sollen vielleicht an Francavillas Statue nach Giambolognas Modell auf der Piazza Francesco Carrara zu Pisa erinnern, wo Ferdinando als Helfer der Pisa erscheint. Vgl. *Keutner* a.a.O., Abb. 20.



30 Volterrano (?), Entwurf zu „Ferdinando I. als Herr des Mittelmeeres“. Florenz, Uffizien, Gab. Dis.

Ferdinandos durch eine Statue der „Religione di S. Stefano“ ersetzen zu dürfen.⁸⁴ Es würde zu weit führen, dem Kreuzzugsgedanken nachzugehen, der bei Gründung und Aktionen des Stefansordens stets mitsprach. Es genüge zu wissen, dass Ferdinando I. nicht nur davon träumte, Jerusalem zu erobern, sondern dass er mit sultanfeindlichen Fürsten im Orient sogar Verhandlungen anknüpfte, die solche Träume zeitweilig in den Bereich der Möglichkeit rückten.⁸⁵ Damals fabelten ja schon Hofgenealogen von den frühesten Familienmitgliedern

⁸⁴ S. *Lo Vullo Bianchi*, Note e documenti su Pietro e Ferdinando Tacca, in: Riv. d'arte XIII, 1931, S. 159.

⁸⁵ Ferdinando hatte schon als Kardinal in Rom dem bereits für seinen Vater tätigen Literaten Pier Angeli de Barga die Vollendung des lateinischen Epos „Syrias“ mit geistigem und materiellem Beistand ermöglicht. Das Werk wurde 1591 in Florenz verlegt. Sein Thema ist der erste Kreuzzug unter Gottfried von Bouillon. Aber Ferdinando, — nebenbei ein glänzender Förderer orientalischer Sprachstudien, — war nicht der Mann, sich mit Poesie zufrieden zu geben. Er knüpfte seit 1605 Verbindungen zum Emir vom Libanon, Fakhr al-din an, der damals gegen den türkischen Grossultan rebellierte und Ferdinando durch Mittelsmänner heimlich wissen liess, dass sogar Jerusalem unter gewissen Bedingungen zu erobern wäre (vgl. *P. Cavali*, Fakhr al-din II. Principe del Libano e la Corte di Toscana 1605-1635, Roma 1936, S. 150. Siehe an jüngerer Literatur zum Kreuzzugsgedanken um 1600 auch *A. Tamborra*, Gli stati Italiani l'Europa e il problema Turco dopo Lepanto, Firenze 1961, S. 69 ff. Frdl. Hinweis H. van Helstingen). Praktisch äussert sich diese Politik darin, dass Papst Paul V. dem Ferdinando I., Cosimo II. und dem König von Spanien Lizenz erteilt, Waffen dem Fakhr nach Syrien zu schenken. Am Vatikan galt Fakhr als Abstammling der Kreuzfahrerkönige von Jerusalem (*Carali* a.a.O., S. 117, Brief Pauls V. vom 25. IX. 1610). Toskaner Gelehrte sahen in ihm einen Nachkommen des Gottfried von Bouillon; ja, das Gerücht wollte nicht verstummen, der Grossherzog liesse die Grabkapelle seiner Vorfahren in S. Lorenzo zu dem Zweck so prächtig errichten, um später die eroberte Heiliggrabkapelle aus Jerusalem dorthin zu überführen (vgl. *F. Fontana* a.a.O., S. 143. Dagegen *D. Moroni*, Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'Imp. Basilica di S. Lorenzo di Firenze, Firenze



31 Lodovico Cardi, il Cigoli, Wanddekoration mit der Geschichte Gottfrieds von Bouillon. Villa della Petraia.

der Medici, die sich im ersten Kreuzzug durch Tapferkeit hervorgetan hätten.⁸⁶ So haben Cigolis Fresken mit der Kreuzzugsgeschichte Gottfrieds von Bouillon im Hofe der Petraia für die Augen des Auftraggebers Ferdinando beispielhafte Aussagekraft, obgleich bei ihrer Wahl noch andere genealogische Gründe ausschlaggebend gewesen sein müssen (Abb. 31). Gottfried von Bouillon erscheint nämlich als Ahnherr und Schutzheiliger des Hauses Lothringen. Deshalb war beim Festschmuck zur Hochzeit Ferdinandos mit Cristina von Lothringen ein ganzer Triumphbogen den Vorfahren der Braut gewidmet, wobei den Szenen aus dem Leben Gottfrieds von Bouillon der Löwenanteil zufiel.⁸⁷ Viele Szenen des Triumphbogens lassen

1813, S. 201 ff.) Cosimo II. war vom Vater zu antitürkischer Politik testamentarisch verpflichtet. Als nun 1613 Fakhr dem Druck der Türken weichen musste und für einige Jahre nach Europa übersiedelte, wurde er zuerst am Toskaner Hof freundlich aufgenommen. Cosimo versuchte damals, die europäischen Fürsten unter Beistand Fakhrs für einen Kreuzzug zu gewinnen, — was scheiterte. Aber die Politik des Vaters hatte Frucht getragen.

⁸⁶ Siehe J. Lelli Baione, *Da Mercato Vecchio a Via Larga*, Firenze 1959, S. 9. Cesare Baroncelli, *Storia della famiglia dei Medici*, Cod. Magliab. XXV, 575-IV.

⁸⁷ Da die Fresken schon zu Baldinuccis Zeit arg vom Wetter mitgenommen waren, lässt sich die Autorschaft Cigolis heute nicht mehr nachprüfen (Baldinucci, a.a.O., vol. III, S. 241). R. Gualterotti a.a.O.,



32 Matteo Rosselli, Ferdinando I. und die Gefangenen von Bona. Florenz, Casino Mediceo.

sich im Hofe der Petraia wiederfinden. Volterrano Fresko der siegreichen Rückkehr von Bona gehört zwar auch zur Lebensgeschichte Cosimos II., aber zugrunde liegt dem Geschehen die Politik Ferdinandos.⁸⁸ Diese Politik reicht über den Tod Ferdinandos hinaus und legt die Laufbahn Cosimos II. fest. War es da Zufall, wenn die Bonageschichte vorbildhaft für Volterrano zuerst in einem Ferdinando-Zyklus gemalt wurde? Schon Matteo Rosselli zeigt nämlich den Zug der Gefangenen aus Bona vor dem Grossherzog Ferdinando (Abb. 32). Es ist die Lünette einer Schmalseite des Ferdinando-Saales im Casino Mediceo. An der rechten Seite des Grossherzogs steht der Erbprinz Cosimo im Harnisch. Dann schaut, eine Stufe tiefer, der grauhaarige Piccolomini aus dem Bild. Die Monarchie der Toskana und die „Religione di S. Stefano“ flankieren wie Schildknappen die Szene. Die Inschrift spricht aus, dass Ferdinando Bona unter der Aufsicht seines Sohnes Cosimo hätte erobern lassen, und dass er es als Zeichen beginnender Fortuna bei seinem Sohne hinnähme.⁸⁹ Was wäre nun historische Wirklichkeit in diesem Bild? Sollten tatsächlich einmal 1500 Sklaven, die uns die zeitgenössischen Berichte überliefern, am Grossherzog so vorbeigezogen sein? Vielmehr dürfte Rosselli die Zusammenordnung von Siegern und Besiegten vor einer phantasievollen Meereslandschaft als Exemplum verstanden haben. Aber das Beispiel zündet bei seinem Schüler Volterrano,

fol. 26r ff. Dell'ornamento fatto al canto a' Carnesecchi. Dazu vgl. wieder *V. Daddi Giovannozzi* a.a.O., S. 98 u. Fig. 6. In den Uffizien sind einige vorbereitende Zeichnungen für die Bildfelder des Triumphbogens unter den Blättern von Santi di Tito erhalten.

Noch bei der Hochzeit Cosimos II. mit Maddalena d'Austria wird der „Beato Goffredo“ unter den Heroen der „Casa di Lorena“ dargestellt sein. Vgl. P. Gori: *Firenze Magnifica*, Firenze 1930, S. 184.

⁸⁸ *Michelangelo Buonarroti il Giov.*, Delle Lodi del Granduca di Toscana Cosimo II., Firenze 1622, S. 14.

⁸⁹ Hipponem Cosmi filii auspiciis aggreditur capta et incensa omen nascentis in eo fortunae accipit. Übrigens ist in der gegenüberliegenden Lunette der Ausbau des Hafens von Livorno unter Ferdinando I. dargestellt. Das Livorno- u. Bonathema, das im Petraia-Zyklus auf zwei Grossherzöge verteilt ist, kommt im Casino Mediceo nur dem Ferdinando I. zu.

der es als Erster ausnahmslos auf die Person Cosimos bezieht und es neu verknüpft mit der topographisch-historischen Realität des Empfangs auf der Piazza dei Cavalieri.⁹⁰

Mühevoll war der Weg durch das Gestrüpp historischer Fragen bei einem gemalten Zyklus. Jedes Bild menschlichen Handelns scheint Darstellung und zugleich Deutung. Das auftraggebundene Historienbild konnte, wie wir an vier Beispielen sahen, politische, staatsrechtliche, dynastische Zwecke in dargestellten Handlungen deuten. Aber es zeigte sich auch, dass Bilderfindungen ihre eigene Tradition haben. Ereignisse, einmal Bild geworden, werden zwar immer wieder dargestellt; doch mit wachsendem historischen Abstand knüpft der Maler oft bei Bildüberlieferungen an, die der äusseren historischen Handlung eher entsprechen als dem ursprünglichen politischen Agens. So kommt es, dass trotz grösserer historischer Richtigkeit in Vedute und Portrait bei Volterrano das intendierte Ziel einer geschichtlichen Handlung, das ja meist zeitlich ausserhalb ihrer selbst liegt, nicht mehr ausgesprochen ist.

Solange menschliche Handlungen in der bildenden Kunst darstellungswürdig waren, wird die Frage nach der Zeit und damit nach der Geschichte als dem Medium jeder menschlichen Aktion zu stellen sein. Und wie der Reichtum der Geschichte aus dem Verflochtensein aller Handlungen entspringt, so zeugt der gemalte historische Zyklus vom Wissen um den Zusammenhang allen Menschentuns und um die Dynamik alles Zeitlichen. Volterrano's „historische Malerei“ konnte so seine Vergangenheit festhalten bis in unsere Gegenwart.

⁹⁰ Die gleiche Szene erscheint später noch einmal in Verbindung mit Cosimos Triumpheinzug in Siena an der Decke des ersten Saales rechts neben der Tribuna in den Uffizien. Vermutlich war dazu die Petraia das Vorbild.

RIASSUNTO

Le notizie del Baldinucci circa la datazione degli affreschi della Petraia si possono confermare con documenti di archivio.

Si possono così dare alcuni accenni sulla personalità di Don Lorenzo committente di queste opere e di altri personaggi della Corte.

Si studiano in questo articolo i disegni preparatori del Volterrano, provando che il primo disegno per la decorazione architettonica fu dall'artista cambiato.

Si cercano le origini iconografiche degli affreschi; specialmente si indaga per i seguenti:

L'incontro di Francesco I. con Papa Leone a Bologna;

Il Trionfo del Granduca Cosimo I. a Siena;

Il conferimento della reggenza a Francesco I.;

Il ricevimento dei cavalieri di S. Stefano da parte del Principe Cosimo II. dopo l'espugnazione di Bona;

riuscendo con cicli anteriori ed apparati a documentare la storia medicea.

Gli archetipi iconografici di ciascuna scena storica rivelano spesso la tendenza politica dell'avvenimento rappresentato.

Le variazioni della politica si intuiscono direttamente dai mutamenti iconografici.

Il ciclo storico è desunto come particolare genere della pittura storica già definita dai teorici del Rinascimento.