

## FRA EGNAZIO DANTI, DAS PROGRAMM DER SALA VECCHIA DEGLI SVIZZERI IM VATIKAN UND C. RIPAS 'ICONOLOGIA'

von Sonja Brink

Es ist das Verdienst von Jacob Hess<sup>1</sup>, als erster auf den Wachsaal der Schweizergarde (Abb. 1, 2) mit seinem unter Papst Gregor XIII. entstandenen Bildprogramm aufmerksam gemacht zu haben. Über die Dekoration des nicht ohne weiteres zugänglichen Saales — der jedoch durch eine Fotoserie im Archivio Fotografico der Vatikanischen Museen dokumentiert wird — ist seit den 30er Jahren nicht mehr gehandelt worden. Aufgrund der Studien von Hess sind wir über die an der Ausmalung beteiligten Künstler unterrichtet, sowie über das Entstehungsdatum. Offen blieb für Hess die Frage nach dem Programmmentwerfer, den er — sicher zu Recht — im humanistischen Kreis der Florentiner Akademie suchte<sup>2</sup> und für den er schliesslich hypothetisch den Namen Vincenzo Borghini einsetzte, während er aufgrund einer Angabe in einer der Schriften des Mathematikers Fra Egnazio Danti diesen als Entwerfer der Scheinarchitektur ermitteln konnte.<sup>3</sup>

Die Frage nach dem geistigen Urheber des Bildprogramms stellt sich nun aber um so dringlicher, als — wie zu zeigen sein wird — der Figurenzyklus einen nicht unerheblichen Einfluss auf Cesare Ripas "Iconologia" gehabt hat. Zudem scheint es, als würde hier mit dieser teils noch in der Emblemstruktur verhafteten und doch schon auf die 'Iconologien' vorausweisenden Dekoration eine Gelenkstelle zwischen diesen beiden Möglichkeiten der allegorischen Darstellung sichtbar werden. Schliesslich gilt es, den scheinbaren Widerspruch zwischen der bisher bekannten, nach heutigen Begriffen vorwiegend naturwissenschaftlich orientierten Tätigkeit Dantis und dem unverhofften Auftauchen seines Namens in Verbindung mit künstlerischen Aktivitäten aufzulösen — eine Problematik, die es lohnend erscheinen lässt, sich intensiver mit der Person des Frate zu beschäftigen.

Pellegrino Danti de' Rinaldi — er übernahm den Namen Egnazio, nachdem er am 7.3.1555 in den Domenikanerorden eingetreten war — wurde Ende April 1536 als Sohn des Giulio Danti und der Biancofiore degli Alberti in Perugia geboren<sup>4</sup>, mithin in eine Familie, die in den zeitgenössischen Gelehrtenkreisen keine unbekannte war. Sein Grossvater, der Mathematiker und Architekt Piervincenzo<sup>5</sup>, Übersetzer der "Sfera di Sacrobosco", hatte aus Verehrung für Dante dessen Namen angenommen, der später in der Form "Danti" auf seine Nachkommen überging; Egnazios Onkel, Giovanni Battista Danti<sup>6</sup>, war Militärarchitekt und Ingenieur; seine Tante Teodora<sup>7</sup> beschäftigte sich mit Astronomie und hat Egnazio die Anfangskenntnisse in dieser Wissenschaft vermittelt. Als Bildhauer berühmt wurde sein Bruder Vincenzo<sup>8</sup>, der in den Diensten Cosimos I. stand, während sein Bruder Girolamo<sup>9</sup> Maler war und den Frate in seiner Tätigkeit als Kartograph bei der Ausführung der geographischen Karten in der Galleria del Belvedere im Vatikan unterstützte.

Drei Stationen waren im Leben Egnazio Dantis wichtig: Florenz, wo er zwölf Jahre für Cosimo I de Medici tätig war und seinen Ruf als Mathematiker und Kartograph begründete<sup>10</sup>; Bologna, die Stadt, in die er 1575 übersiedelte und wo er seit dem 28. November 1576 den Lehrstuhl für Mathematik innehatte<sup>11</sup>; schliesslich Rom, wohin er 1580 durch Papst Gregor XIII. berufen wurde, unter anderem mit dem Auftrag, die geographischen Karten des Kirchenstaates für die Galleria del Belvedere anzufertigen.<sup>12</sup> Gregor XIII. war es auch, der ihn 1583 zum Bischof von Alatri ernannte, wo er am 19. Oktober 1586 im Alter von 50 Jahren starb.<sup>13</sup>

Während seines aussergewöhnlich schaffensreichen Lebens standen zweifellos die von der Mathematik und dem exakten Messen bestimmten Aktivitäten im Vordergrund. Schon die zeitgenössischen Würdigungen betonen vorwiegend seine Leistung auf diesem Gebiet. So erfahren wir, dass er sich nicht nur theoretisch mit mathematischen Problemen auseinandersetzte, sondern für seine astronomischen und geographischen Beobachtungen zum Teil neue Instrumente schuf, um exakter messen zu können, dass er alte Geräte verbesserte und einst benutzte, aber später der Vergessenheit anheimgefallene wiederentdeckte.<sup>14</sup> Dies gilt etwa für das "Anemoscopio verticale" zur Windbeobachtung, ein Messinstrument, von dem er durch Lesen antiker Quellen Kenntnis erhielt, und das er dann, sobald sich ihm die Möglichkeit bot, nachbaute und verbesserte.<sup>15</sup>

Einen Namen machte sich Danti ebenfalls in seiner Funktion als Kartograph, wobei er nicht nur schon existierende Karten aufgrund seiner Berechnungen überarbeitete<sup>16</sup>, sondern ganze Landschaftsaufnahmen neu erstellte, wie zum Beispiel die Zeichnung der Umgebung von Perugia<sup>17</sup>, die er im Auftrag des Gouverneurs Mons. Giovanni Pietro Ghislieri ausführte — eine Arbeit, von der wir aus einem Brief an Vincenzo Borghini erfahren.<sup>18</sup> Im Zusammenhang mit diesem Betätigungsfeld ist ein von M. Fanti<sup>19</sup> veröffentlichtes Skizzenbuch, heute in der Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio in Bologna, zu nennen, das aufgrund von Eintragungen um 1578 zu datieren ist und das unter anderem Aufnahmen von Gebäuden, Kirchen, Kastellen und Villen des Bologneser Contado enthält. Für Fanti blieb der Autor der Zeichnungen noch anonym, wohingegen G. Roversi<sup>20</sup> die Blätter dann überzeugend Egnazio zuweisen konnte — vor allem durch stilkritischen Vergleich mit einem Aquarell des Frate von 1579 im Bologneser Staatsarchiv.

Diese Zuschreibung wird nunmehr durch einen Brief Egnazios an Don Vincenzo Borghini vom 15. Februar 1578 erhärtet, aus dem wir erfahren, dass es der Frate war, der zum Zeitpunkt der datierten Zeichnungen kartographische Aufnahmen gerade in diesem Gebiet vornahm; er schreibt: "... et con lo strumento in mano, sicome feci a Perugia, perche fo disegno solo nel contado di Bologna starvi 60. giornate et annotare, et disegnare ogni minima cosa,..."<sup>21</sup>

Dantis Schaffensspektrum war indessen noch sehr viel breiter. Seine Tätigkeit als Mathematiker und Astronom hat eine ganze Reihe theoretischer Abhandlungen hervorgebracht, eigene Traktate sowie Übersetzungen ihm wichtig erscheinender älterer Schriften<sup>22</sup>, deren Veröffentlichung er sich angelegen sein liess<sup>23</sup>, damit diese Grundlagen jeglichen Wissens, wie er sich ausdrückt, "non solo aprono la strada alla cognizione ed intelligenza di tutte l'altre che senza loro non possono perfettamente essere apprese, ma svegliano ancora gl'ingegni nostri e gli rendono agili alle speculazioni delle cose più alte".<sup>24</sup> Darüberhinaus finden wir Danti in der Rolle des Architekten, bei der Ausführung kleinerer Projekte<sup>25</sup> oder aber bei Hilfestellungen für andere Architekten<sup>26</sup>, und schliesslich erfahren wir von ihm selbst, dass der Entwurf der Scheinarchitektur für die Sala degli Svizzeri auf ihn zurückgeht, denn in seinem Kommentar zu Vignolas Due Regole lesen wir: "... si come io ho fatto del dipingere per comandamento di sua Santità le facciate delle due sale degli Svizzeri..."<sup>27</sup>



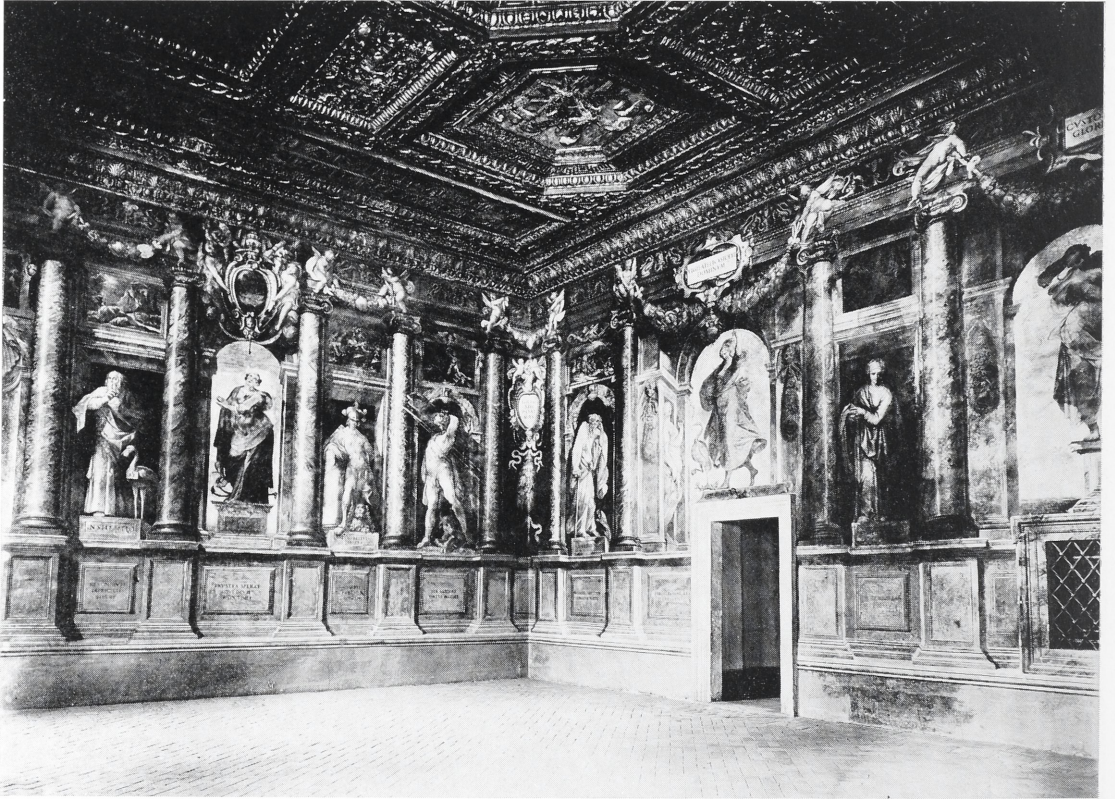


1 Rom, Vatikan, Sala vecchia degli Svizzeri (Blick zur Westwand).

Angesichts der erwähnten verschiedenartigen Aktivitäten des *matematico* Danti nimmt es dann aber doch Wunder, wenn wir etwa von Agostino Taia hören<sup>28</sup>, dass der Frate die künstlerischen Talente des Cavaliere d'Arpino entdeckt habe — eines Künstlers, der ja tatsächlich später eine glänzende Karriere machte —, dass Egnazio ihn dem Papst vorstellte und es erreichte, dass dieser noch sehr junge Künstler im Schweizersaal seine offenbar erste Figur malen konnte. Danti hat also nicht nur die Scheinarchitektur für die Saaldekoration entworfen, sondern er hat offenbar auch Einfluss auf die Ausführung des Figurenzyklus nehmen können. Damit taucht aber die Frage auf, ob der Frate nicht überhaupt für das Gesamtprojekt der Ausmalung verantwortlich war. Doch aufgrund welcher Funktion und welcher besonderen Fähigkeiten konnte einem sonst vornehmlich als Mathematiker, Astronom und Kartograph tätigen Geistlichen eine solche Aufgabe zufallen? Die Antwort auf diese Fragen liefert möglicherweise die Ausgestaltung des Schweizersaales selbst, auf die deshalb näher eingegangen werden soll.

Die etwa 13 m lange und 10 m breite *Sala vecchia degli Svizzeri*<sup>29</sup> befindet sich im zweiten Stockwerk des Vatikanpalastes (Abb. 3). Sie grenzt mit ihrer Nordwand an die Sala dei Palafrenieri und mit der östlichen Längsseite an die zum Cortile di S. Damnaso gelegenen Loggien.<sup>30</sup> Der Saal diente einst, wie der Name schon andeutet, dem Aufenthalt der Schweizergarde, die, erstmals von Sixtus IV. eingestellt und von seinem Neffen Julius II. 1506 dann zur Dauereinrichtung erhoben, für den persönlichen Schutz des Papstes und die





2 Rom, Vatikan, Sala vecchia degli Svizzeri (nach Südwesten).

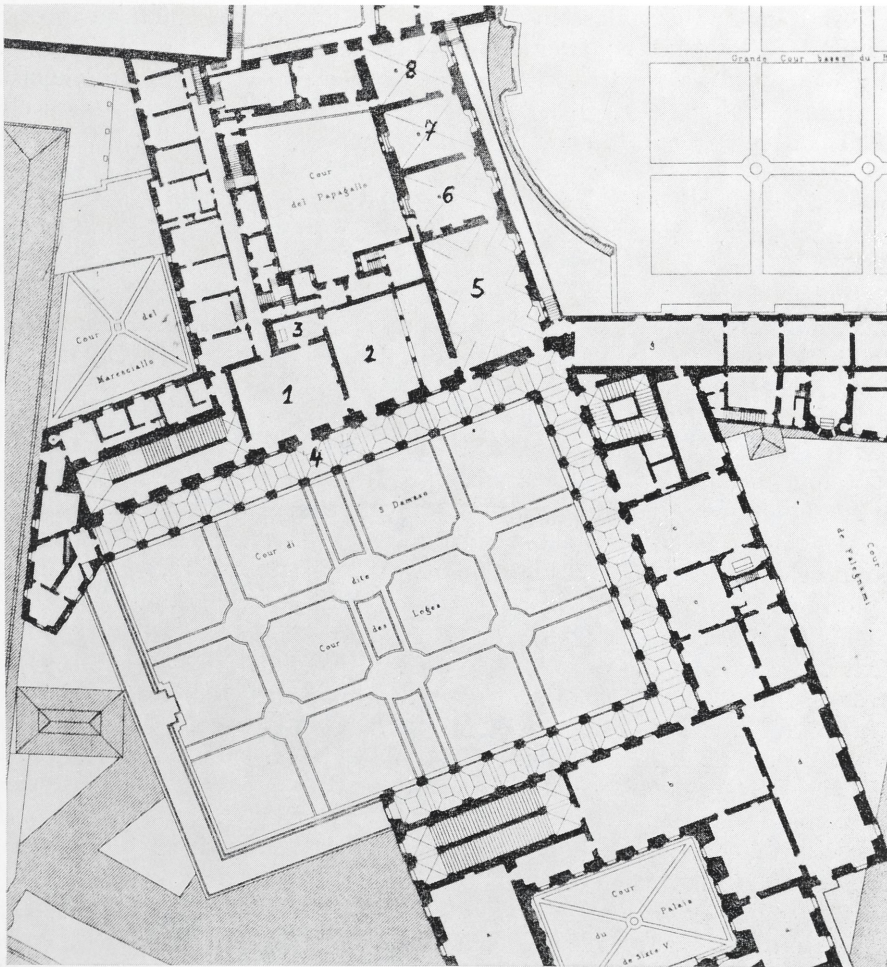
Bewachung seines Palastes Sorge trug.<sup>31</sup> Der Wandschmuck dieses ehemaligen Wachsaals<sup>32</sup> entstand 1582, wie man den jeweils in den Ecken der Sala angebrachten Kartuschen entnehmen kann.<sup>33</sup> Die Ausmalung fällt damit unter das Pontifikat Gregors XIII.

Der Raumeindruck wird durch eine mächtige Scheinarchitektur bestimmt: Eingespannt in eine Kolossalordnung mit ionischen Säulen und einem von ghirlandenhaltenden Putten bevölkerten Gebälk erscheinen gemalte überlebensgrosse allegorische Figuren. Sie stehen mit ihren Marmorsockeln entweder in rundbogig geschlossenen bzw. hochrechteckigen Nischen oder vor höheren rundbogigen Durchgängen. Diese fiktiven Passagen ins Freie sind an ihren sichtbaren Laibungen durch weitere Nischenfiguren geschmückt, wodurch die Illusion der Raumöffnung noch gesteigert wird. Die Hauptfiguren ragen hier höher auf, d.h. sie stehen auf höheren Sockeln. Dadurch wird es möglich, den Figurenzyklus an der Nordwand oberhalb des Kamins und an der westlichen Längswand über der dort befindlichen Tür und einer vergitterten Maueröffnung (zur Kapelle der Sala dei Palafrenieri hin) fortzusetzen. In den jeweils zwischen oberem Nischenabschluss und Gebälk verbleibenden Wandfeldern sind insgesamt elf gemalte Reliefs angeordnet; auf diese Szenen soll im Zusammenhang einer eingehenderen Untersuchung über den Schweizersaal an anderer Stelle näher eingegangen werden. Die durch zwei Fenster und eine mittlere Tür zu den Raffaelloggien sich öffnende Ostwand des Saales zeigt auf den Wandflächen zwischen Fenstern und Türen weitere, fiktive, durch je eine Figur auf Postament verstellte Durchblicke ins Freie.



Jede der grossen Scheinfiguren trägt auf ihrem Sockel eine Inschrift, die dem Betrachter ihren Sinn verrät. Hinzu kommt jeweils ein — bislang wenig beachteter — längerer Text, der, entweder an der Wand unterhalb der Statuen oder in Kartuschen darüber angebracht, Ermahnungen und Aufforderungen für den Betrachter enthält. Die Figuren stellen Personifikationen der für den Soldaten der Schweizergarde bedeutsamen Werte, Tugenden und Verheissungen dar. Es handelt sich also um einen auf die besondere Funktion des Raumes abgestimmten, in Umfang und Zusammenstellung höchst ungewöhnlichen Figurenzyklus.

Wir beginnen unsere Beschreibung, Taia<sup>34</sup> folgend, mit der Gestalt der “Catholica Religione” (Abb. 4), mit der Figur also, die ganz rechts an der nördlichen (Kamin-) Wand angeordnet ist. Die von dem 1541 in Florenz geborenen Vasari-Schüler Jacopo Zucchi<sup>35</sup>



3 Rom, Vatikan, Grundriss des Hauptgeschosses (Ausschnitt).

1. Sala vecchia degli Svizzeri; 2. Sala dei Palafrenieri (oder: dei chiaroscuri);
3. Cappella del Beato Angelico; 4. Loggia di Raffaello; 5. Sala di Costantino;
6. Stanza di Eliodoro; 7. Stanza della Segnatura; 8. Stanza del Incendio.

ausgeführte elegante weibliche Gestalt hält in ihrer erhobenen Linken einen Tempel, zu dem sie emporblickt. Zu ihren Füßen sehen wir einen Kranich, der eine Schlange im Schnabel hält; als Inschrift am Sockel liest man: RELIGIO MVNDA ET INMACVLATA.<sup>36</sup> Zwei weitere Figuren stammen von Zucchi: Die *Sobrietà* (Abb. 11; links an der westlichen Längswand), ein ausgemergelter alter Mann, der sich mit der Rechten auf einen Stock stützt und die linke Hand an die Stirn legt, zu seinen Füßen ein Chamäleon — die Inschrift lautet: SOBRII SIMVS<sup>37</sup>; schliesslich die Gestalt der *Patienza* (Abb. 8; in der rechten Bogenöffnung an der gleichen Längswand), eine Frau, die sich das heisse Wachs einer Kerze auf den blossen Arm giesst; ihr ist kein weiteres Attribut beigegeben.<sup>38</sup> Hess hatte — Giovanni Baglioni folgend — auch diese Personifikation Giovanni Battista Lombardelli zugeschrieben, einem 1535 geborenen Künstler, der bei Marco Marucci und Raffaello Motta, gen. Raffaellino da Reggio, gelernt hatte und ausser in Rom auch in Loreto, Perugia und den Marken tätig war.<sup>39</sup> Taia weist jedoch Lombardelli nur drei Darstellungen zu: einmal die Figur des Glaubens (Abb. 6; ebenfalls an der Nordwand, links neben der *Religio*, eine weibliche Gestalt mit zwei Schlüsseln in der Linken und einem Hund an ihrer Seite (Inschrift: FIDEM SERVATE)<sup>40</sup>; zweitens die *Vigilanza*, die Wachsamkeit (Abb. 9, über der Tür der Westwand), eine vorbeieilende Frau mit einer Gerte in der Linken und einem Kranich zu ihren Füßen, der in den Krallen des erhobenen rechten Fusses einen Stein trägt; auf dem durch die Türöffnung beschnittenen Sockel lesen wir: QVOD VNI DICO OMNIBUS DICO VIGILATE<sup>41</sup>; und schliesslich (in dem gemalten Durchgang der Süd- wand) eine mit gefalteten Händen gen Himmel blickende weibliche Gestalt, zu deren Füßen ein Anker liegt, auf dem ein Wiedehopf sitzt. Ihr Sockel ist mit ET SPE beschriftet (Abb. 14).<sup>42</sup>

Zwei Personifikationen (die einzigen Figuren, für die sich an der Ostwand zwischen den Öffnungen zu den Loggien Platz bietet) stammen von dem wie Zucchi aus Florenz gebürtigen Antonio Tempesta: *Il Premio* und *La Gloria*.<sup>43</sup> Der Siegespreis (Abb. 16) steht in der Gestalt eines alten Kriegers vor uns, der in der rechten Hand einen Eichenzweig und einen Palmwedel hält und in der anderen eine Krone und einen Lorbeerkranz. Die Inschrift zu seinen Füßen lautet: CERTAMINVM PRAEMIVM.<sup>44</sup> Der Ruhm (Abb. 17) wird durch eine junge weibliche Gestalt verkörpert mit einer Posaune in der Linken; die rechte Hand hält einen Lorbeerkranz, ein zweiter Kranz hängt am rechten Oberarm. Links hinter der Figur tritt aus einer Seitennische eine weitere Frau mit Posaune; sie blickt den Beschauer an, der Steinsockel ist mit MOBILITATI VIGET beschriftet, während die Zeilen unterhalb der *Gloria* lauten: IN LAVDEM ET NOMEN ET GLORIA.<sup>45</sup>

Mit fünf Figuren den Hauptteil der Ausstattung des Saales trägt der 1536 in Rom geborene Paris Nogari, genannt Paris Romano.<sup>46</sup> Ihm ist die *Prontezza* (Abb. 7; ganz links an der Nordwand) zuzuweisen, eine Frauengestalt mit Sturmhaube, wie es bei Taia heisst<sup>47</sup>, mit gezücktem Schwert in der Rechten und Maurerkelle in der Linken; zu ihren Füßen eine Katze. Auf dem Sockel liest man: ESTOTE PARATI.<sup>48</sup> Dann — ganz rechts an der westlichen Längswand — die *Mansuetudine*, wie sie Taia nennt; man könnte sie auch als *Benignità* ansprechen, ihrer Inschrift gemäss, die DOMINVS DABIT BENIGNITATEM lautet.<sup>49</sup> Diese weibliche Gestalt (hier nicht abgebildet) ist durch ein weisses Lamm, das sie im Arm hält gekennzeichnet.

In der Mittelnische der Westwand erscheint die *Assiduità* oder Beharrlichkeit in Gestalt einer alten Frau, die sich schwer auf eine Krücke stützt (Abb. 10); beigegeben wurde ihr die Inschrift ASSIDVVS ESTO.<sup>50</sup> Weiter, an der Südwand, die *Fortezza*, eine junge, behelmte Frau, die sich auf einen Säulenstumpf lehnt (Abb. 15); zu ihren Füßen liegt ein Löwe, auf dessen rechte Pranke sie ihren rechten Fuss setzt; ERIT FORTITVDO VESTRA lautet ihr Motto.<sup>51</sup> Schliesslich malte Paris Nogari (ganz links an der Westwand) noch *Il*



*Silenzio*, das Schweigen, verbildlicht durch einen alten Mann, der in Harpokratesart den Zeigefinger an die Lippen hält; ihm zur Seite ein Strauss mit einem Stein im Schnabel und einem umgehängten Schild mit den Buchstaben ST, die Sockelinschrift heisst IN SILENTIO (Abb. 13).<sup>52</sup>

Bleiben noch zwei Gestalten des Reigens zu erklären: die *Ubbidienza* und *Fatica*. Der Gehorsam, an der Nordwand, von Giacomo Stella<sup>53</sup> ausgeführt, zeigt sich als alte Frau, die gehorsamheischend einen Arm ausstreckt und sich mit dem anderen auf eine Krücke stützt (Abb. 5). Zu ihren Füßen ein Pferd sowie ein kleines Eisenrädchen, dazu die Inschrift OBEDITE PRAEPOSITIS VESTRIS.<sup>54</sup> Die "Arbeit" oder "Mühsal" (Abb. 12; an der Südwand) hebt sich schon im Figurenmassstab und in ihrem athletischen Bewegungsausdruck von den übrigen Personifikationen ab. Nicht zuletzt wegen der späteren glanzvollen Karriere ihres Schöpfers hat diese Figur mehr Beachtung gefunden als die Darstellungen der übrigen Künstler. Auch Taia widmet ihr einen längeren Abschnitt und interpretiert sie, den Attributen entsprechend, als Simson, der die Tore von Gaza trägt. Die



4 G. Zucchi, Religio. Sala vecchia degli Svizzeri.





5 G. Stella, Obbedienza. Sala vecchia degli Svizzeri.



6 G. B. Lombardelli, Fides. Sala vecchia degli Svizzeri.

Figur gilt als die erste selbständige Arbeit des 1568 in Rom geborenen, bei der Ausführung des Freskos also gerade vierzehnjährigen Giuseppe Cesari. Stimmt man Taias Deutung zu, so heisst das, dass es sich um die einzige mythologische Figur innerhalb des Zyklus handelt. Sie ist jedoch den anderen Figuren einmal durch das beigegebene Tierattribut, den Stier, zum anderen durch die Inschrift angeglichen, die hier lautet: *IN LABORE ET FATICATIONE*.<sup>55</sup> Die Betrachtung des Bildprogramms lässt folgende Fragen aufkommen: Wo sind die Quellen für derartige Darstellungen zu suchen? Haben sie weitergewirkt und wenn ja, in welcher Hinsicht? Welchen Stellenwert nimmt das Bildprogramm ein? Schon Hess versuchte sich an einer Deutung der Bildzeichen und vermutete in den Hieroglyphenschriften eine Erklärung zu finden. Einige der beigegebenen Tierattribute lassen sich tatsächlich auf diesem Weg deuten, wenn auch nicht alle. So das Bild des schlangenfressenden Storches, der bei Valeriano<sup>56</sup> zu einem Symbol von Pietas und Religion wird, weil der Storch mit den der Erde verhafteten Schlangen in ständigem Kampf liegt.

Die der Gestalt des *Silenzio* beigegebene Tierfigur (von Taia als Strauss bezeichnet), die einen Stein im Schnabel trägt, lässt sich aufgrund der Hieroglyphik erklären. Ziehen wir Valeriano zu Rate, so finden wir als Symbol des Schweigens allerdings eine Gans mit einem Stein<sup>57</sup>, doch ist die Idee die gleiche: ein Tier, das sich selbst durch einen im Schnabel gehaltenen Stein zum Schweigen zwingt.

Versagen muss ein Erklärungsversuch mittels der Bilderschriften bei dem der Enthaltbarkeit beigegebenen Chamäleon. Die Tugend der Enthaltbarkeit — mit ihrem Unterbegriff der *Sobrietas*, die ein Sich-Enthalten im Trinken bezeichnet —, ist der *Temperantia*



untergeordnet.<sup>58</sup> Ihr wird häufig, so bei Ripa, ein Hermelin beigegeben, da man annahm, dieses Tier fresse nur einmal am Tag.<sup>59</sup> Dem Chamäleon hingegen, wie es hier die *Sobrietas* kennzeichnet, wird aufgrund seiner Fähigkeit die Farbe zu wechseln, von der Hieroglyphik die negative Eigenschaft, wechselhaft und unzuverlässig zu sein, zugeschrieben. Es ergibt sich in diesem Falle also keine Lösung mit Hilfe dieser Schriften. Glücklicherweise liess sich hier dennoch die Quelle der Anregung ausfindig machen: Plinius' Naturgeschichte<sup>60</sup>, wo vom Chamäleon gesagt wird, dass es weder esse noch trinke, sondern sich von Luft ernähre; erst auf diese Weise wird verständlich, warum dieses Tier neben der *Sobrietas* steht. Sicherlich, hiermit konnten nur einige Attribute gedeutet werden, nicht aber die Figuren selbst, d.h. die Hieroglyphik bietet uns jeweils nur eine Teilerklärung für die Darstellungen des Schweizersaals.

Betrachtet man die einzelnen Kompartimente der Wanddekoration näher, d.h. die Nischen bzw. Durchgänge mit den eingestellten Figuren, von Säulen flankiert, so wird klar, dass — einmal abgesehen von den oberen Reliefs — die Figuren nicht nur mit ihren be-



7 P. Nogari, Pratezza. Sala vecchia degli Svizzeri.

schrifteten Sockeln sondern auch mit den zusätzlichen Inschrifttexten über oder unter jeder Gestalt zusammengesehen werden müssen. Gerade hierin aber, in der Kombination jeweils einer figurlichen Darstellung mit zwei Textangaben, wird die Anordnung jener Dreiteilung von Bild, Motto und Epigramm ähnlich, die ein Emblem ausmacht<sup>61</sup>, wenn auch betont werden muss, dass das Emblem als solches etwas Literarisches ist. Eine weitere Forderung dieser Gattung wird jedoch erfüllt: der Ausdruck einer Absicht, einer Richtung, die Hinwendung zum Betrachter etwa mit einer Aufforderung: “Estote parati”, Ihr sollt bereit sein!, “Simus sobrii”!, Lasst uns mässig sein! Ein Blick in Alciatis *Liber Emblematicum*<sup>62</sup>, 1531 erschienen und somit erstes Emblembuch, lehrt, dass nicht nur formale Ähnlichkeiten bestehen, sondern dass immerhin eine der Personifikationen des Schweizersaals mit der entsprechenden Fassung bei Alciati vergleichbar ist. Er handelt sich um die Verkörperung des Schweigens, im Emblembuch durch einen alten Mann wiedergegeben, der sich in einem kargen Innenraum aufhält und, Schweigen gebietend, die Finger an die Lippen hält (Abb. 18). Sogar das Motto ist ähnlich: ‘In Silentium’ lautet es. Doch haben wir bei diesem Beispiel zugleich ein Unterscheidungsmerkmal angedeutet — und bei den übrigen Sinnbildern Alciatis tritt dies noch viel auffälliger zutage —, welches die Emblembilder Alciatis von den Darstellungen des Schweizersaals abhebt: Bei Alciati agieren die Figuren in einem klar gekennzeichneten Umraum. Andere Beispiele Alciatis geben sogar ganze Handlungsszenen wieder, an denen mehrere Personen teilhaben. Im Schweizersaal hingegen stehen die Gestalten, mit oder ohne Attribut, statuenhaft auf ihren ganz in den Vordergrund gerückten Figurensokkeln; ihre einzige Aufgabe ist es, den abstrakten Begriff anschaulich zu machen.

Gerade aber die isolierte Personifikation mit möglichst wenigen, dafür eindeutigen Attributen, ist eine der Hauptforderungen, die Cesare Ripa selbst in seiner erstmals 1593 erschienen ‘Iconologia’ an seine Begriffsverbildlichungen stellt und sie damit deutlich vom Emblem oder der Imprese absetzt.<sup>63</sup> So überrascht es denn nicht zu sehen, dass Ripa, der für die Zusammenstellung seiner Bilderlehre bekanntlich auch aus den Werken seiner römischen Zeitgenossen schöpfte, sich offenbar gerade im Schweizersaal nachhaltig hat inspirieren lassen. Nicht weniger als neun Gestalten der fünfzehn Hauptfiguren haben ihren Nachhall bei Ripa gefunden.<sup>64</sup> Vergleichen wir die einzelnen Darstellungen mit Ripas Beschreibungen und beginnen mit der *Vigilanza*, die bei Ripa (Abb. 19) vorgestellt wird als “Donna, con vn libro nella destra mano, & nell'altra con vna verga, & vna lucerna accesa, in terra vi sarà vna Grue, che sostenga vn sasso col piede”.<sup>65</sup> Der steinhaltende Kranich, der unter anderem durch die Hieroglyphik Verbreitung fand, ist zwar ein vielbenutztes Zeichen der Wachsamkeit<sup>66</sup>, aus der Tatsache aber, dass auch die Frauengestalt mit Gerte bei Ripa Eingang fand, lässt sich eine Anlehnung Ripas an die Dekoration vermuten.

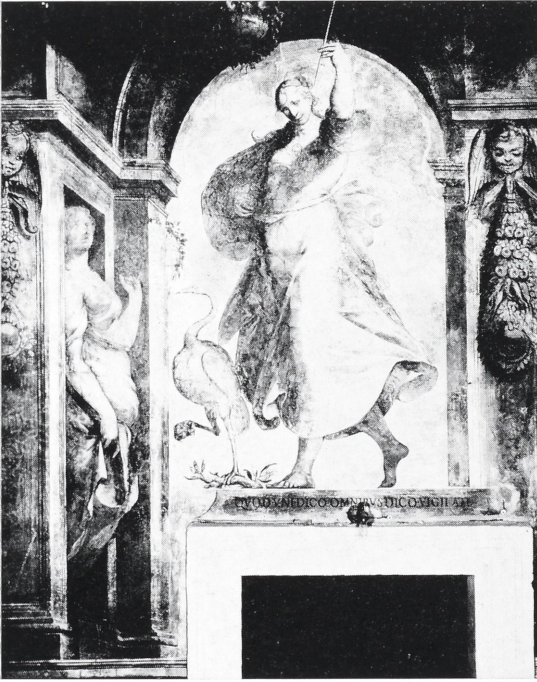
Bis in Einzelheiten stimmt die *Fortezza* Ripas mit der des Schweizersaales überein: “Donna armata ... s'appoggia questa donna ad vna colonna, perche delle parti dell'ediftio, questa è la più forte, che l'altre sostiene; à i piedi di essa figura, vi giacerà vn leone”, heisst es bei Ripa.<sup>67</sup> Etwas anders liegt der Fall bei der Figur der *Speranza* (Abb. 14). Hier setzt sich das Bild aus mehreren Erklärungen zusammen — Ripa führt ja zumeist mehr als eine Beschreibung zu einer Personifikation an —. In einer findet sich der Anker<sup>68</sup>, “Donna vestita di giallo, con vn'arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante [was auf unsere Figur nicht zutrifft] & nella sinistra terrà vn'anchora”. Der Anker liegt zu Füßen der Gestalt, sonst hätte sie nicht die Hände falten können, um zum Himmel zu blicken, ein Motiv, das Ripa unter dem Stichwort ‘Speranza Divina’ aufnimmt: “Giovannetta, con le mani giunte vers'il cielo, & gl'occhi alzati”.<sup>69</sup> Nur der Wiedehopf wurde von Ripa nicht übernommen.





8 G. Zucchi, Patientia. Sala vecchia degli Svizzeri.





9 G. B. Lombardelli, *Vigilanza*. Sala vecchia degli Svizzeri.



10 P. Nogari, *Assiduità*. Sala vecchia degli Svizzeri.

Auch die Gestalt des Schweigens scheint Ripa dem Schweizersaal (Abb. 13) entlehnt zu haben: “Hvomo vecchio, il quale si tenga vn dito alle labra della bocca, & appresso vi sarà vn’oca con vn sasso in bocca”, heisst es bei Ripa zum Stichwort ‘Silentio’. Lediglich der Vogel mit dem Stein im Schnabel ist bei Paris Nogaris Figur im Schweizersaal ein merkwürdig hochbeiniges Tier, das Taia veranlasste, es mit einem Straussen zu identifizieren, wohingegen der Stein bei Ripa von einer Gans gehalten werden soll. Man könnte natürlich vermuten, Ripa habe seine Anregung zur Figur bei Alciati erhalten, der ja, wie wir sahen, ebenfalls jenen Mann mit dem Finger am Mund zeigt. Bei Alciati fehlt jedoch naturgemäss das Tierattribut, während Valeriano wiederum ausschliesslich den schweigenden Vogel uns vorstellt, nicht die dazugehörige menschliche Gestalt. Erst im Schweizersaal findet sich beides zusammen. Was läge also näher, als hier auch die Quelle für Ripas Beschreibung zu suchen?

Fahren wir in unserem Vergleich fort, so sehen wir, dass auch bei der Personifikation der *Gloria* weitgehende Anlehnungen Ripas sich finden; sie wird bei ihm zu einer “Donna, con vna corona d’oro in capo, & nella destra mano vna tromba”. Zwar weist Tempestatas *Gloria* keine Krone auf, dafür trägt sie einen Lorbeerkrantz in der Hand. Bei der Figur des *Premio* übernimmt Ripa (Abb. 20) nicht die militärische Einkleidung von Tempestatas Heroen (Abb. 16), sondern bei ihm wird der Begriff zu einem “Hvomo vestito di bianco, cinto d’vn velo d’oro”, der aber alle Attribute des Vorbildes bei sich hat, “tenendo nella destra mano vna palma con vn ramo di quercia, & nella sinistra corone e ghirlande”.<sup>71</sup> Man muss, um die unterschiedlichen Auffassungen der Darstellungen zu verstehen, die andersgearteten Zielrichtungen berücksichtigen. Der Schweizersaal war für die militärisch ausgerüstete Wache bestimmt, während Ripa zunächst einmal ein allgemeines, an





11 G. Zucchi, Sobrietas. Sala vecchia degli Svizzeri.

keinen bestimmten Personenkreis gerichtetes Lehrbuch schaffen wollte. Als nächstes soll die Gestalt der *Fedeltà* (Abb. 6) betrachtet werden, die ebenfalls grosse Übereinstimmungen mit Ripas vergleichbarer Fassung des Themas aufweist: “ Donna vestita bianco, con la destra mano tiene vna chiave, & alli piedi vn cane ”<sup>72</sup>; einschränkend muss erwähnt werden, dass die Figur im Saal über zwei Schlüssel verfügt, nicht nur über einen, wie bei Ripa.

Die Vermutung, dass Ripa sich von der Saaldekoration im Vatikan inspirieren liess, wird vor allem dadurch bekräftigt, dass uns im Schweizersaal eine Gestalt begegnet, die ungewöhnlich in ihrer Präsentation ist und dennoch in dieser seltenen Form von Ripa in die ‘Iconologia’ aufgenommen wurde: Es handelt sich um die Tugend der Patientia (Abb. 8), die sich mittels einer grossen Kerze den nackten Arm mit heissem Wachs begiesst; “ Donna con vn torchio acceso in vn mano, con la quale versi la cera liquifatta sopra l’altro braccio ignudo ”, lautet die entsprechende Version bei Ripa. Dies stellt eine ungewöhnliche Fassung des Themas dar; üblicher ist die Kennzeichnung der Geduld durch das Joch<sup>73</sup>, oder aber

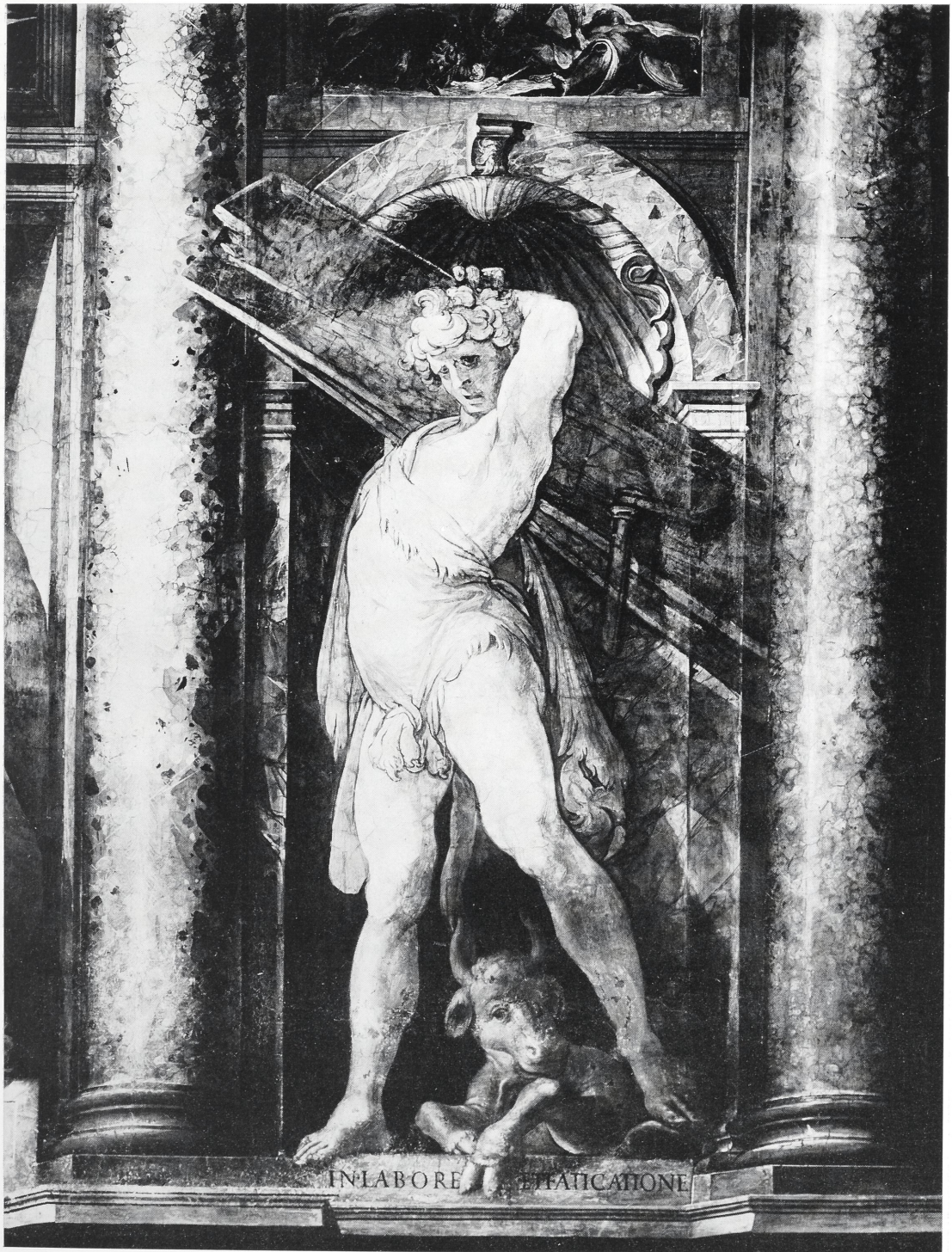


— eine Erfindung Vasaris für Bischof Minerbetti — ihre Verkörperung durch eine angekettete Frau, die mit verschränkten Armen darauf wartet, dass das Wasser einer Vase den Felsen, in dem die Kette verankert ist, auflöst; diese Darstellung hat offensichtlich weite Verbreitung gefunden.<sup>74</sup> Dennoch hält sich Ripa an die seltenere Verbildlichung dieses Begriffes im Schweizersaal, für die nun ihrerseits die Quelle der Anregung bisher noch nicht aufgezeigt werden konnte. Möglicherweise geht die Erfindung auf eine der Episoden des römischen Schriftstellers Valerius Maximus<sup>75</sup> zurück, der unter der Überschrift “De Patientia” folgende Begebenheit schildert: Als Alexander der Grosse einst opferte, fiel einem Knaben, der die Opferschale hielt, ein brennendes Stück Kohle auf den nackten Arm. Doch dieser, obwohl den Umstehenden schon der Gestank des verbrannten Fleisches in die Nase stieg, hielt aus, um die Opferhandlung nicht zu stören. Obwohl dies für jene Zeit sehr ungewöhnlich erscheinen mag, ist zu vermuten, dass weder der Bischof Minerbetti noch Varchi Kenntnis von dieser Geschichte hatten, da Bernardetto Minerbetti in einem Brief an Giorgio Vasari von Varchis Feststellung berichtet, die Alten hätten keine Beschreibung der Patientia hinterlassen, oder aber sie war ihnen im Moment nicht gegenwärtig.<sup>76</sup> Dass Vasari Valerius Maximus kannte, ist wahrscheinlich, doch in diesem Falle schuf er eine andere Invention für den Bischof, wie wir sahen. Der Programmgestalter des Schweizersaales hingegen scheint die Anekdote des Valerius Maximus als literarische Vorlage herangezogen zu haben, wenn er auch, der besseren Veranschaulichung halber, die glühende Kohle durch eine brennende Kerze ersetzte. Da nun aber Ripa genau diese Form der Darstellung in sein Lehrbuch aufnimmt, liegt es nahe anzunehmen, er habe nicht die literarische Vorlage benutzt, sondern die variierte Gestaltung der Sala entweder gesehen, oder vom Ausgestalter des Programmes Näheres über die geplante Dekoration erfahren. Darüber hinaus wird Ripas Kenntnis von den Personifikationen des Saales aus seiner eigenen Bemerkung deutlich: Bei der Figur der *Assiduità* oder Ausdauer fügt er nämlich der Beschreibung hinzu: “come dipinta nella sala de sguizzeri nel palazzo di N.S.”.

Das Verblüffende ist jedoch, dass gerade hier bei der *Assiduità* zwischen der im Saal gemalten Figur (Abb. 10) und Ripas Interpretation kaum Übereinstimmung herrscht. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären? Man könnte einerseits mit G. Werner vermuten<sup>77</sup>, dass Ripa sich getäuscht hat, oder aber man kann unter Hinweis auf den uneinheitlichen stellenweise bedenklichen Erhaltungszustand der Fresken feststellen, dass die *Assiduità* die einzige Figur im Saal ist, die ausser einer Krücke über kein weiteres Attribut verfügt; weder ist ihr eine Uhr beigegeben, noch befindet sich Efeu zu ihren Füßen; einzig mit der Forderung der “vecchia donna” stimmt sie mit Ripas entsprechender Beschreibung überein, wobei in diesem Zusammenhang die Krücke als Symbol des Alters Sinn gewinnt. Vielleicht liegt jedoch die eigentliche Erklärung in Ripas besonderer Verfahrensweise: Einerseits erwähnt er offenbar nur sporadisch, keineswegs in allen Fällen, die Bild- oder Schriftquellen, die ihn inspiriert haben; zum andern tauchen solche Quellenverweise mitunter gerade bei solchen Personifikationen auf, bei denen sie nachweislich gar nicht zu treffen.<sup>78</sup>

Als letzte Gestalt des Schweizersaales bleibt das Bild der Religion (Abb. 4) mit den Beschreibungen Ripas zu vergleichen. Zu dieser Personifikation macht Ripa insgesamt fünf Angaben, wovon die erste genau Zuchis Darstellung in der Sala entspricht: “Donna vestita d’vn Camiscio, Stola & Pluviale, starà sopra d’vn pietra quadrata come habbiamo detto in altre figure della Religione, terrà con la sinistra mano, con bella gratia, vn bellissimo Tempio, & per terra vi sarà vna Cicogna con vna serpe in bocca”. Das Bild des schlangenfressenden Storches kommt, wie wir sahen, auch bei Valeriano vor<sup>79</sup>, aber erst wenn man die Figur Zuchis vor sich hat, kann man eine Beschreibung wie die von Ripa vornehmen. Die Gestalt steht auf einer “pietra quadrata”, die hier im besonderen Falle,





12 G. Cesari (Cavaliere d'Arpino), Fatica. Sala vecchia degli Svizzeri.



im Gegensatz zur Kugel, den Wert der Beständigkeit in sich trägt und darüber hinaus “ *dinota Christo Signor nostro, il quale è la vera pietra angulare* ”, wie Ripa zu seiner vierten Beschreibung der Religion bemerkt; sie hält einen Tempel in ihrer Linken, und zu ihren Füßen erscheint der besagte Storch.

Man könnte den oben aufgeführten Vergleichen entgegenhalten, Ripa habe die Vorbilder seiner ‘*Iconologia*’ ebenso aus anderer Quelle schöpfen können, da genannte Personifikationen zum grossen Teil gängige Attribute aufweisen. Dem ist zu erwidern, dass wir mit der Gestalt der *Patientia* eine so aussergewöhnliche Verbildlichung vor uns haben, dass es sicher mehr als Zufall ist, wenn sie so ähnlich im Schweizersaal und bei Ripa auftaucht; ausserdem sagt er selbst, dass er die *Sala degli Svizzeri* kennt. Hinzu kommt, dass Ripas nicht-literarische Quellen bekanntlich in der zeitgenössischen römischen Kunst lagen; das Programm der Dekoration des Schweizersaals muss sich ihm hierbei geradezu aufgedrängt haben. Denn hier fand er alles genau so vor, wie er es in seinem Sammelwerk verwirklichen wollte: In ihren Handlungen sparsame Figuren, die nur möglichst wenige Attribute zeigen dafür aber nicht nur mit einem Titel, sondern mit einer zusätzlichen Erläuterung ausgestattet sind, wie sie bei Ripa ja in Form des Prosatextes ebenfalls vorliegt.

Vielleicht kann man sogar so weit gehen und in der Art der Figurenpräsentation im Schweizersaal einen grundlegenden Anstoss für die formale Verwirklichung von Ripas ‘*Iconologia*’ sehen, die in dieser Form bekanntlich das erste Sammelwerk für Personifikationen darstellt. Zeitlich früher lagen Emblembücher (wie das erwähnte von Alciati, 1531 erschienen), Impresenlehren (z.B. die von Paolo Giovio, 1555) und Hieroglyphenwerke (Piero Valeriano, 1556). Wie wir wissen, wollte Ripa zwar Imprese, Devise und Emblem als Bausteine seiner Bilderlehre zulassen<sup>80</sup>, sein Ziel jedoch war der personifizierte Begriff. Vergleichbar wäre damit eher Cartaris Werk über deifizierte Begriffe und Götter, 1556 zum ersten Mal erschienen, doch auch dies trifft ja nicht gänzlich Ripas Vorstellungen. Die Auffassung der Personifikationen im Schweizersaal hingegen, mit ihren teilweise aus der Hieroglyphik stammenden Attributen und ihren Beischriften, die so sehr an die



13 P. Nogari, Silenzio.



14 G. B. Lombardelli, Spes. Sala vecchia degli Svizzeri.



15 P. Nogari, Fortezza.





16 A. Tempesta, Premio. Sala vecchia degli Svizzeri.



17 A. Tempesta, Gloria. Sala vecchia degli Svizzeri.

Emblematik gemahnen, stellt sich m. E. als eine Art Bindeglied dar zwischen dem Emblem und der reinen Personifikation. Literarische Personifikationen von Eigenschaften finden sich bereits in der Antike; das Besondere der Gemeinsamkeiten von Figuren im Schweizersaal und solchen bei Ripa ist, dass es sich in beiden Fällen zum Teil um neue Inventionen handelt, deren Ideen aus der humanistischen Hieroglyphenlehre sowie aus antikem Gedankengut genährt wurden. Letztlich ist es denkbar, dass die Idee einer Sammlung von verbildlichten Begriffen für Ripa gerade in der Sala degli Svizzeri Gestalt angenommen hat.

Doch nicht nur in der Form kommen sich die Personifikationen des Schweizersaales und die Ripas nahe, auch ihre Funktion und Zielsetzung ist eine ähnliche, nämlich den Betrachter zu belehren und anzuspornen. In dieser Hinsicht verfolgen auch Ripas Konfigurationen, wie wir aus seinem Vorwort zur 'Iconologia' erfahren, die Absicht von "ammaestramenti". Bislang vermutete man die Anregung zur Schaffung des Lehrbuchs im engen Kontakt zu den Wortführern der Emblemtheorie an der Sienser Akademie. Doch man muss sich fragen, ob eine solche *bildliche* Anschauung nicht viel eindringlicher auf die Art und Weise der Realisierung von Personifikationen gewirkt hat.

Die Bedeutung der malerischen Ausstattung des Schweizersaales liegt, wie schon von Hess bemerkt, nicht so sehr in dem allgemeinen Qualitätsniveau der von verschiedenen

Künstlern entworfenen und ausgeführten Figuren. Wichtiger scheint mir die durch die oben angeführten Argumente gestützte Annahme eines wesentlichen Einflusses des Bildprogrammes auf Ripas 'Iconologia'; zum andern gewinnen wir nun aber wichtige Gesichtspunkte für eine Neubewertung jener Persönlichkeit, die bisher nur mit dem Entwurf der Scheinarchitektur des Schweizersaales in Verbindung gebracht werden konnte: Fra Egnazio Danti.

Schon Ripa bemerkt in seiner ersten Ausgabe der 'Iconologia' zu einer Fassung der Religion, sie sei von Egnazio Danti erdacht. Unter dem Haupttitel "Fede Religiosa ouero Theologia", heisst es: "Il Reverendiss. Padre Ignatio nella compositione d'alcune sue imagini (!) distinse la Fede perfetta dall'imperfetta; facendone una, che solleui con una mano la carità; l'altra, che la scacci; tenendo ambedue in mano il calice, per dimostrare, che si riceue la sua perfectione ne gli uffici di carità"<sup>81</sup>; Solche Hinweise — und auch die Rolle, die Danti für den künstlerischen Werdegang des Cavaliere d'Arpino spielen konnte —, machen nun aber deutlich, wie einseitig unser bisheriges Bild von der Person des Frate gewesen ist. Wir müssen uns vor Augen halten, dass gerade im Cinquecento Künste und Wissenschaften überaus eng miteinander verquickt waren, dass mitunter Künstler über grosse Gelehrsamkeit verfügten, gleichzeitig Wissenschaftler waren und Umgang mit anderen Gelehrten pflegten.<sup>82</sup> Danti war darin, wie wir sehen werden, keine Ausnahme. Zwar lässt sich nicht leugnen, dass die Mathematik sein Hauptanliegen war, doch zugleich erfahren wir, dass er in ihr die Grundlage aller freien Künste — und damit auch der bildenden Künste — sah; entsprechend lautet die Überschrift zum Vorwort seiner "Scienze Matematiche Ridotte in Tavole": "Prefazione dell'eccellenza delle Matematiche ove di dimostra quanto elle siano necessarie all'acquisto di tutte l'altre arti liberali".<sup>83</sup>

So führt für ihn von der Mathematik auch der Weg zur Kunst, und zwar über die Perspektive, die Teilgebiet der mathematischen Wissenschaften ist und zugleich, wie Egnazios Bruder Vincenzo darlegt, die Freundin der Malerei — "la pittura amica della Prospettiva alla quale in gran parte guidata, ....". Für die Malerei aber, ebenso wie für die Skulptur und andere Künste, sei die Beherrschung der Zeichenkunst unentbehrlich ("Queste arte si conseguiscono perfettamente con lo essercitio continuo dello studio del disegno").<sup>84</sup> In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, dass Egnazio selbst, vielleicht angeregt durch seinen Bruder Vincenzo, Anatomie-Studien betrieben hat<sup>85</sup>, dass er sich überhaupt von frühester Jugend an mit der Zeichenkunst befasste: "havendo io fin da' primi anni della mia pueritia atteso all'arte del disegno...".<sup>86</sup> Sein Interesse auf diesem Gebiet war so gross, dass er eigens eine Zeichnungssammlung anlegte, die in den späteren Biographien stets ausdrücklich Erwähnung findet, woraus man schliessen kann, dass sie in Umfang und Zusammensetzung aussergewöhnlich gewesen sein muss. Aus Borghinis *Riposo* erfahren wir sogar Details; er beschreibt zwei Zeichnungen des Bartolomeo Passerotti: "... e fra gli altri disegni ha [Passerotti] fatto due teste l'vna di christo, e l'altra della Vergine Maria in foglio imperiale finite in tutta perfectione con la penna, & ha lasciato i lumi della carte, e queste si trouan'hoggi in mano di Frate Ignatio Danti, matematico di S. Santità, il quale le ha accomodate in vn libro di disegni, ch'egli fa di mano di tutti i valenti huomini dell'arte".<sup>87</sup> Noch Marchese berichtet 1869 von der Sammlung, fügt aber bedauernd hinzu, dass man leider nichts über ihren Verbleib wisse.<sup>88</sup>

Möglicherweise gibt uns jedoch ein von Fanti veröffentlichtes Dokument hier einen wichtigen Fingerzeig.<sup>89</sup> In der von ihm ausgewerteten Archivnotiz ist von einer Kontroverse zwischen den "Canonici Regolari di S. Salvatore" von Bologna und einem gewissen Domenico Grossi die Rede. Der Streit wurde 1611 vor dem kirchlichen Gerichtshof ausgetragen, weil besagter D. Grossi sich weigerte, den Kaufvertrag über eine Zeichnungssammlung einzulösen. Lodovico Carracci und Bartolomeo Cesi wurden schliesslich als Sachver-



ständige herangezogen; sie benannten und schätzten die Zeichnungen, und endlich bezahlte Grossi den vereinbarten Preis. Interessant ist die Geschichte in unserem Zusammenhang deshalb, weil einige Blätter genauer bezeichnet werden. Insgesamt sind es 941 Zeichnungen, darunter Arbeiten von Michelangelo, Albrecht Dürer, Laureti, Prospero Fontana, Ottaviano Mascherino, sowie "Due teste fatte per mane del Passerotto una d'vn Cristo e l'altra de la Madonna disegnato a penna". Das Dokument weiss nichts von der Herkunft der Zeichnungen zu sagen, doch ist zum einen der Aufbewahrungsort Bologna bedeutsam, wo Danti seit 1575 ansässig war und den Lehrstuhl für Mathematik bis kurz vor seinem Tod innehatte, zum anderen stimmen die Angaben in so auffälliger Weise mit Borghinis oben genannter Beschreibung überein, dass wir mit gutem Grund hierin einen ersten Hinweis auf den Verbleib der Zeichnungssammlung Dantis sehen dürfen. Leider wissen wir nur noch in einem weiteren Fall von Blättern eines anderen Zeichners, die ihm gehörten<sup>90</sup>; doch scheint er fundiertes Wissen über viele Künstler seiner Zeit besessen zu haben, wie wir auch aus seinen Bemerkungen zu Barrozzis "Due Regole" erfahren; dort tauchen bei seinen Verweisen z.T. die gleichen Namen wie in der im Dokument von 1611 enthaltenen Inventarliste auf: Albrecht Dürer, Tommaso Laureti. Angesichts solcher Sammeltätigkeit und Kennerschaft des Frate ist es nicht mehr verwunderlich, dass er die Talente des Cavaliere d'Arpino erkannte und zu fördern wusste.

Wie jeder Gebildete seiner Zeit war Egnazio Danti auch an der Antike interessiert. So war es offensichtlich ihm bzw. seinem Vater Giulio zu verdanken, dass eine etruskische Bronzestatue, die 1566 in der Nähe von Perugia gefunden worden war, in den Besitz Cosimos I. de' Medici gelangen konnte.<sup>91</sup> Weiter erfahren wir von Zeichnungen Egnazios nach der Antike; er vermast und zeichnete etwa einen Neptunstempel in der Nähe von Fiumicino.<sup>92</sup> Schliesslich darf man nicht vergessen, dass sich Danti immerhin zwölf Jahre in Florenz aufgehalten hat, jenem geistigen Zentrum für Humanisten und Künstler, das zugleich eine Hochburg für ephemere Kunst, für die Erfindung geistreicher Festdekorationen war. Diese Zeit wird kaum spurlos an ihm vorübergegangen sein, zumal er sich

### IN SILENTIVM.



*Cum tacet haud quicquam differt sapientibus amens  
Stulticiae est index linguaq; uoxq; sine.  
Ergo premat labias digitoq; silentia signet  
Et sese pharium uertat in Harpociatem.*

18 Andrea Alciati, *Emblematum Liber*, Augsburg 1531: "In Silentium".



19 C. Ripa, *Iconologia*, Ausgabe 1603: *Vigilanza*.

offenbar nicht in aller Abgeschlossenheit seinen Studien gewidmet, sondern lebhaft teilgenommen hat am kulturellen Leben der Stadt. Auch hierfür finden wir vereinzelt Hinweise in seinen Schriften, so wenn er etwa als ein anschauliches Beispiel für den Effekt perspektivischer Architekturmalerie die anlässlich des Einzugs des österreichischen Erzherzogs 1569 in Florenz errichteten Dekorationen erwähnt.<sup>93</sup>

Das bedeutet aber auch, dass ihm die Programme solcher Dekorationen, Aufzüge und Maskeraden anschaulich bekannt waren — Programme, die ihre Entstehung eben jenen Quellen verdanken, die ebenso für die Sala degli Svizzeri massgeblich waren. Spätestens hier in Florenz traf Danti auch mit den führenden Persönlichkeiten zusammen, die die Ideen für derartige Feste am grossherzoglichen Hof lieferten. So wissen wir durch den Briefwechsel Dantis mit Vincenzo Borghini, dem Priore degli Innocenti, zugleich 'Hofikonographen' Cosimos und Mitbegründer der Florentiner Akademie<sup>94</sup>, dass die beiden Männer befreundet waren; die Freundschaft bestand weiter, als Danti sich schon in Bologna befand.<sup>95</sup> Auch der 1528 in Pisa geborene Giovanni Battista Cini, Mitglied der Florentiner Akademie, eng mit Borghini verbunden und unter anderem mit der Planung und der Realisation von höfischen Festen — insbesondere dem Verfassen von Bühnenspielen — betraut,



20 C. Ripa, *Iconologia*, Ausgabe 1603: Premio.

zählte zu Dantis Freundeskreis. Wir hören, dass Danti häufiger in der Villa La Torre im Val di Greve bei Florenz, dem Landsitz Cini, zu Gast war<sup>96</sup>; im Vorwort zur Ausgabe des 'Astrolabio' von 1578 beruft sich Danti auf Cini, der bezeugen könne, wieviel Mühe und Sorgfalt er, Danti, auf den Bau des Instrumentes verwendet habe — woraus wir schliessen dürfen, dass sich Cini sehr für den Fortgang der Arbeiten Dantis interessierte und daran teilhatte.<sup>97</sup> In der Anmerkung zu den "Due Regole" des Vignola erwähnt Danti ihn lobend im Zusammenhang einer Theateraufführung zu Ehren Karls V.: "Et mentre che la scena si giraua era coperta & occupata da bellissimi intermedij fatti da M. Gio. Battista Cini Gentil'huomo Fiorentino, il quale haueua composto ancora la comedia" und es folgt die Beschreibung des Apparates.<sup>98</sup>

Die Gelegenheit, Bekanntschaft mit diesen das festliche Florenz bestimmenden Persönlichkeiten zu knüpfen, wird sich Danti vor allem in der Akademie geboten haben, der er gemeinsam mit seinem Bruder Vincenzo angehörte<sup>99</sup>; gleichzeitig waren beide Mitglieder der Accademia di Belle Arti ihrer Heimatstadt Perugia<sup>100</sup>, der Stadt also, in der eine Generation später Cesare Ripa zur Welt kam.<sup>101</sup> Ripa hat im übrigen nicht nur in seiner *Iconologia* von 1593 die 'Fede Religiosa' als Erfindung Dantis ausgewiesen, er hat in der



erweiterten und mit Illustrationen versehenen Ausgabe von 1603, also 17 Jahre nach dem Tod des Frate, sechs weitere Personifikationen unter Dantis Namen aufgenommen. Es sind dies 'Esilio', 'Agilità', 'Carro del giorno naturale', 'Carro del giorno artificiale', 'Carro del anno' und 'Equità'.<sup>102</sup>

Obwohl Ripa im Falle des 'Esilio' sogar behauptet, "come dipinto (!) dal R. P. Fr. Ignatio ..." und der Beschreibung der 'Fede Religiosa' anfügt "nella compositione d'alcune sue imagini", sind weder für diese Gestaltungen noch für die anderen Beispiele entsprechende Malereien oder Entwürfe gefunden worden. G. Werner hat immerhin Dantis 'Agilitas' mit einer Figur innerhalb der Dekoration des dritten Stockwerks der vatikanischen Loggien identifiziert. Dort erscheinen in den Deckenfeldern die Chöre der Seligen in vierzehn Bildern. In jeder Ecke jeweils eine der Kardinaltugenden zusammen mit einer der vier Eigenschaften des Auferstehungsleibes. Dabei ist der Fortitudo die 'Agilitas' zugeordnet, die nach Ripa eine weibliche Gestalt sein soll, die mit ausgebreiteten Armen durch die Luft zu schwimmen scheint.<sup>103</sup>

Eine weitere Figur, für die Danti als Urheber genannt wird, soll hier Erwähnung finden. In der Galleria delle Carte Geografiche erscheint über der Landkarte von Apulien eine unbekleidete Frauengestalt mit Zirkel, Lineal und Lot in den Händen; Werner bringt sie mit Dantis Figur einer 'Equità' in Verbindung, doch ist bei Ripa die entsprechende Personifikation nur mit einem Bleilot ausgerüstet.<sup>104</sup>

Überdenken wir bis hierher die zusätzlichen Nachrichten zur Person des Frate, so wird klar, dass wir mit Egnazio Danti nicht nur den berühmten und hochgeehrten Mathematiker und Astronomen vor uns haben, sondern dass wir vielmehr einer bisher unbeachtet gebliebenen Seite seiner Persönlichkeit auf der Spur sind, nämlich dem Ikonographen Danti. Gänzlich aus dem Rahmen fällt Egnazio mit diesem Interessen- und Betätigungsfeld ohnehin nicht; denn das Entwickeln von Bildprogrammen oder das Ersinnen feingeistiger Allegorien war unter gelehrten Geistlichen keine seltene Beschäftigung. Man denke nur an Paolo Giovio, den Bischof von Nocera und Autor der berühmten Impresensammlung oder an den Benediktiner Vincenzo Borghini.

Bei Danti gibt es über die genannten Hinweise bei Ripa hinaus weitere Anhaltspunkte für seine Betätigung auf dem ikonographischen Gebiet. Ein Beispiel dafür ist der unter Gregor XIII. errichtete 73m hohe Turm, der sog. Torre dei Venti, der zwischen 1578 und 1580 von dem Bologneser Architekten Ottaviano Mascherino im Zentrum des Traktes der Galleria delle Carte Geografiche erbaut wurde. Hier wurden im ersten Stockwerk, in der sogenannten Sala della Meridiana, das von Danti entwickelte Anemoskop und der Meridian installiert, beides Instrumente, die für die bevorstehende Kalenderreform eingesetzt werden sollten. Interessant ist nun, dass nicht nur die Messinstrumente von Danti stammen, sondern dass er auch Einfluss auf die Themenwahl der Fresken genommen hat; diese Dekoration (Abb. 21), die von Matthäus und Paul Bril und Niccolò Circignani, genannt il Pomarancio ausgeführt wurde, sollte im engen Zusammenhang mit der Funktion des Raumes stehen. In der Deckenzone, unter der Windrose, befinden sich vier Bildfelder mit den Allegorien der Jahreszeiten, in den Wandzonen, Bildteppiche vortäuschend, Szenen, die dem Thema der Winde gewidmet sind.

Von der Auswahl der Bildthemen erfahren wir genauer aus Dantis Abhandlung "Anemographia F. Egnatij Dantis O.S.D. In Anemoscopium Vaticanum Horizontale ac Verticale Instrumentum ostensorum ventorum". In diesem, aus zwei Teilen bestehenden Werk handelt er zunächst von der Anzahl, den Namen und dem Rang der Winde bei den Griechen und Römern, den Eigenschaften der einzelnen Winde und den Jahreszeiten, in denen sie auftreten; der zweite Teil befasst sich mit dem Bau des Anemoskops, das von Egnazio erfunden wurde und im Torre dei Venti Aufstellung fand; schliesslich sagt er: "... ich wollte,



dass die Winde in ihren Auswirkungen charakterisiert seien; und so habe ich die vier Jahreszeiten über die Winde gesetzt, die von ihnen beherrscht werden. Darüberhinaus habe ich an der Südwand das Schiff des hl. Petrus malen lassen, das von ungünstigen Winden erfasst wird, in der Weise, wie es bei dem Evangelisten Matthaeus im Kap. VIII berichtet wird; und habe an die gegenüberliegende Wand den Nordwind gesetzt, der die nordischen Häretiker repräsentiert... Und an die Westwand beschloss ich, das Schiff des hl. Paulus zu malen, dem dasselbe im Osten widerfuhr, um zu zeigen, dass nicht nur vom Nord- sondern auch vom häretischen Ostwind alles Schlechte kommt".<sup>105</sup>

Wir sind hier also in der glücklichen Lage, aus Dantis eigenem Munde etwas über seine Tätigkeit als Programmmentwerfer zu erfahren. Schliesslich gibt es noch einen weiteren, dokumentarischen Beleg für solche Aktivitäten Dantis. Es handelt sich um einen — von Pillsbury veröffentlichten — Vertrag mit dem Florentiner Maler Jacopo Zucchi für die Ausmalung der Tribuna und Teilen des Schiffes von S. Spirito in Sassia vom 24. Juni 1582. Zucchi, der lange Zeit unter Cosimo I. de' Medici gearbeitet hat, war uns auch schon im Schweizersaal als ausführender Künstler zweimal begegnet. Aus dem Kontrakt geht hervor, dass Danti die genauen Anweisungen für die Freskendekoration erteilte und in Zweifelsfällen stets bei ihm nachgefragt werden sollte "con le storie, figure, grotteschi et altra sorte di pittura che dal R(everen)do Frate Ignatio gli sarà ordinato, conforme al disegno facto di tavole et carbone quali si conserverà apresso P(ad)re Ignatio" und "Et ogni differenza che nascesse in qual si vogli modo per d(ett)a pittura, l'una parte et l'altra si rimettono al dett p(ad)re Ignatio".<sup>106</sup> Nimmt man nun alle Nachrichten zusammen, Dantis langen Aufenthalt in Florenz, seinen engen Kontakt zu den dortigen Humanisten, die Tatsache, dass er ein gelehrter Ordensmann war mit ausgeprägtem Sinn für die Kunst, dass er ausserdem mehrfach bei Ripa als Schöpfer von Allegorien genannt und nun in zwei Fällen als Programmmentwerfer greifbar wird, so erscheint die Frage berechtigt, ob nicht auch Danti es war, der im Schweizersaal für das Programm verantwortlich zeichnete. Das heisst mit anderen Worten, ob seine eingangs schon erwähnte Aussage in den Anmerkungen zu Vignolas "Due Regole" "come io ho fatto...." nicht nur auf den Entwurf der Architekturperspektive zu beziehen ist, wie Hess meint, sondern auch auf die Idee der auszuführenden Personifikationen.

Hess hat als Programmgestalter den bereits erwähnten Hof-Ikonographen der Medici, Vincenzo Borghini, vorgeschlagen, der — nicht anders als Danti — alle Voraussetzungen für eine solche Aufgabe, wie Vertrautsein mit antiken Schriftquellen, die Fähigkeit allegorische Figuren zu ersinnen, erfüllte. Zu bedenken ist jedoch, dass Borghini bereits 1580 verstarb, während der Saal erst 1582 vollendet wurde, mithin die Zeitspanne zwischen Planung und Verwirklichung für damalige Verhältnisse zu lang erschiene. Darüber hinaus hätte mit Borghini die Ausgestaltung der Fresken schriftlich ausgehandelt werden müssen, denn bekanntlich hielt er sich in seinen letzten Lebensjahren in Florenz oder in seiner Villa in der Nähe der Stadt auf und unternahm keine grösseren Reisen mehr; somit entfiel für ihn die genauere Orientierung vor Ort. Man kann auch erwarten, dass von dem entsprechenden Briefwechsel Borghinis mit Rom etwas bekannt geworden wäre.

Demgegenüber haben wir in Fra Egnazio Danti eine Persönlichkeit kennengelernt, die, zu jener Zeit als Soprintendente in den besagten Räumen fungierend<sup>107</sup>, über gleichartige Befähigungen verfügte, wie oben nachzuweisen versucht wurde. Sicher wäre es hilfreich, wenn etwas über den Verbleib der umfangreichen Bibliothek<sup>108</sup> Dantis bekannt würde, da man von ihr weitere Aufschlüsse über seine Aktivitäten als Programmgestalter erwarten dürfte; ist doch zu vermuten, dass der Frate — über die Ausgestaltung des Schweizersaales, des Torre dei Venti und von S. Spirito in Sassia hinaus — noch an anderen Projekten dieser Art massgeblich beteiligt war.



## ANMERKUNGEN

Dank sagen möchte ich besonders Frau Dr. M. Daly Davis, die diese Studie anregte und mir in grosszügiger Weise Material zur Verfügung stellte. Mein Dank gilt auch Herrn Dr. H. M. v. Erffa, der mir wichtige Hinweise zur Emblematis gab, sowie Frau Dr. M. Ingendaay, die freundlicherweise mein Manuskript gelesen hat.

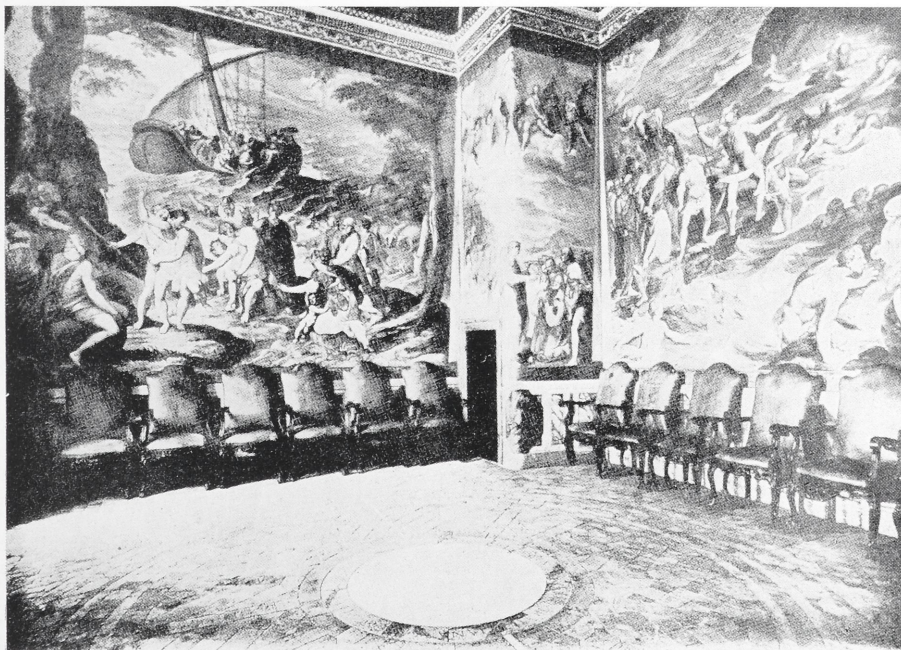
- <sup>1</sup> J. Hess, Gli affreschi nella Sala vecchia degli Svizzeri al Palazzo Vaticano, in: L'Illustrazione Vaticana 13, 1935, S. 713-718; überarbeitete Fassung (mit Literatur-Nachträgen bis 1963 in: J. Hess, Kunstgeschichtliche Studien zur Renaissance und Barock, 2 Bde, Rom 1967, S. 99-103, zitiert wird im folgenden nach der letztgenannten Angabe.
- <sup>2</sup> Hess (Anm. 1), I, S. 102.
- <sup>3</sup> Ibid., S. 394.
- <sup>4</sup> Das genaue Geburtsdatum ist nicht bekannt, doch weiss man, dass die Taufe am 29. April 1536 erfolgte, s. L. Bartolini, Bibliografia, in: Giornale di erudizione artistica, Perugia 1873, Vol. II, p. 174 ff; zum Ordenseintritt s. Serafino Razzi, Cronaca della Provincia romana dell'Ordine dei Frati Predicatori, 1592, Florenz, Bibl. Laurenziana, f. 1 r-163 v.
- <sup>5</sup> W. Bombe, in Thieme-Becker, Bd. 8, S. 383; Piervincenzo Danti war Mathematiker und Architekt, bekannt als Übersetzer und Verbesserer der Schrift des Engländers John Holywood, gen. Sacrobosco "La sfera di messer Giovanni Sacrobosco", die Egnazio Danti erneut überarbeitete und 1571 in Florenz und 1574 in Perugia verlegen liess.
- <sup>6</sup> Giovanni Battista war berühmt für seine mathematischen und mechanischen Studien, und es wird berichtet, er habe 1503 in Perugia mittels eines Gerätes mit künstlichen Flügeln einen Flug versucht, der ihm auch teilweise gelang; s. L. Pascoli, Vite de' pittori, scultori, ed architetti Perugini, Rom 1732, S. 52.
- <sup>7</sup> Pascoli (Anm. 6), S. 75.
- <sup>8</sup> Zu Vincenzo siehe u. a. die Dissertation von J. D. Summers, The Sculpture of Vincenzo Danti: A study in the influence of Michelangelo and the ideal of the Maniera, Ann Arbor Mich. Univ. Microfilm Intern. 1976; siehe neuerdings M. Daly Davis, Beyond the "Primo Libro" of Vincenzo Danti's 'Trattato delle Perfette Proporzioni', in: Flor. Mitt., 26, 1982, S. 64-84. V. Danti wurde um 1530 geboren und starb am 26.5.1576; sein Bruder Egnazio liess ihm einen Grabstein errichten mit einem offenbar von einem gemeinsamen Freund, Gherardo Capponi, verfassten Epitaph; s. R. Borghini, Il Riposo, 1584, S. 523; Giov. Batt. Vermiglioli, Opuscoli, Perugia 1825, Vol. II, S. 134; s. auch C. Orlandi, Descrizione della Basilica di S. Lorenzo, Cattedrale di Perugia, Perugia 1776, S. 11; zur Beschreibung des Grabes von Vincenzo Danti in S. Domenico in Perugia s. auch: Descrizione Storica della Chiesa di S. Domenico di Perugia, Perugia 1778, S. 32-33.
- <sup>9</sup> Borghini (Anm. 8), S. 524: "Aiutò in Roma à Frate Ignazio suo fratello nel principio che si cominciò la Galleria, che hoggi è sì famosa, & in quella dipinse alcune figure". Dieser jüngste Bruder Egnazio wurde um 1547 geboren, er starb am 26.8.1580.
- <sup>10</sup> Als noch immer grundlegende Studie zur Florentiner Periode Dantis im Hinblick auf sein wissenschaftliches Schaffen ist heranzuziehen: I. Del Badia, Egnazio Danti. Cosmografo, Astronomo e Matematico, e le sue opere in Firenze, Florenz 1881 (nach dieser Ausgabe wird im folgenden zitiert); wiederabgedruckt in: Rassegna Nazionale, 1881, Bd. VI, S. 621-31; 1882, Bd. VII, S. 434-74; vgl. ferner die sehr gute Kurzbiographie von O. Pollak in Thieme-Becker, Bd. 8, S. 380; s. auch die kurze Zusammenfassung von K. Bea, Ignazio Danti; in: Memorie domenicane, 85, 1968, S. 220-222. Das Datum seiner Ankunft in Florenz konnte zuerst von Del Badia (S. 3) auf Ende 1562/Anfang 1563 näher bestimmt werden. Vgl. ausserdem: C. L. Anzivino (Hrg.), Jacopo Barozzi in Vignola e gli Architetti Italiani del Cinquecento. Repertorio Bibliografico, Vignola 1974, S. 85.
- <sup>11</sup> Del Badia (Anm. 10), S. 18.
- <sup>12</sup> Vermiglioli (Anm. 8), S. 136.
- <sup>13</sup> V. Marchese, Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani, Genua 1869, Bd. II, S. 389.
- <sup>14</sup> Zu den erwähnten Messinstrumenten gehörten etwa die von ihm entworfenen astronomischen Quadranten, von denen er einen 1572 an der Fassade von S. Maria Novella in Florenz installierte; an der selben Kirche brachte er 1574 einen Anzeiger für die Tag- und Nachtgleiche an. Durch diese und ähnliche Arbeiten erwarb er die Kenntnisse und das Renommee eines qualifizierten Spezialisten, so dass er 1580 von Papst Gregor XIII. im Zusammenhang der bevorstehenden Kalenderreform konsultiert wurde. An dieser Reform, die im Februar 1582 in Kraft trat, hatte er einen erheblichen Anteil; s. zur Entwicklung weiterer Geräte Del Badia (Anm. 10), passim, sowie neuerdings zum Florentiner Quadranten: M. L. Righini Bonelli / T. B. Settle, Egnazio Danti's Great Astronomical Quadrant, in: Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza di Firenze, Anno IV, 1979, Heft 2, S. 3-13; den Hinweis auf diese Studie verdanke ich M. Daly Davis.
- <sup>15</sup> Dieses Anemoskop schuf er in Bologna, wo E. viele Gönner fand, darunter den selbst mit dieser Materie vertrauten Erzbischof Gabriele Paleotti; s. Del Badia (Anm. 10), S. 17-18. In Rom endlich sollte er Gelegenheit haben, ein noch grösseres und abermals verbessertes Gerät im sog. Torre dei Venti im Vatikanpalast zu bauen; s. auch Vermiglioli, (Anm. 8), S. 130 f. Zu beiden Instrumenten



äusserte er sich in theoretischen Abhandlungen: *Anemographia M. Egnatij Dantis, Mathematicarum Artium in Almo Bononiensi, Gymnasio Professoris in Anemoscopium Verticale instrumentum ostensorum Ventorum. His accessit ipsius instrumenti constructio, ut nihil in hac materia amplius desideretur*, Bologna 1578; sowie zu dem in Rom gebauten Gerät: *Anemographia F. Egnatij Dantis O. S. D., In Anemoscopium Vaticanum Horizontale ac Verticale instrumentum ostensorum Ventorum, Ad sanctissim. ac beatiss. patrem D. N. Gregorium XIII P. O. M.*

<sup>16</sup> Hier müssen die Karten erwähnt werden, die er im Auftrag Cosimos I. de' Medici für die Guardaroba des Palazzo Vecchio schuf und die mehr als alle anderen Werke Dantis dazu beitrugen, seinen Namen in Florenz lebendig zu erhalten, s. dazu *Del Badia* (Anm. 10), S. 5 sowie S. 36 ff., mit der genauen Auflistung aller Karten; *Frey*, Nachlass, S. 2, 7, 73: Briefwechsel Vasaris mit Cosimo I., in dem Vasari jeweils vom Gang der Arbeiten an den Karten berichtet; *Vasari-Milanesi*, VII, S. 633: ein Kapitel über Dantis Tätigkeit in der Guardaroba; Vasari nahm dieses Kapitel in die zweite Ausgabe der *Viten* auf Anraten V. Borghinis auf; s. dazu den Brief Borghinis vom 3.8.1564 an Vasari, zit. bei *Frey*, Nachlass, S. 89; zum Verbleib der in diesen Räumen sich befindlichen wissenschaftlichen Instrumente s. *D. Heikamp*, *L'antica sistemazione degli strumenti scientifici nelle collezioni fiorentine*, in: *Antichità Viva*, 9, 1970, Heft 6, S. 3-25.

<sup>17</sup> Die vielbewunderte Aufnahme des Gebietes von Perugia wurde an die Wand des grossen Saales im Palazzo del Governo gemalt, jedoch 1798 übertüncht; vgl. *Pollak* (Anm. 10); zur Peruginer Landschaftsaufnahme s. auch *L. v. Pastor*, *Geschichte der Päpste*, B. IX, 1923, S. 831; Danti bemühte sich, die Aufnahme als Stich zu veröffentlichen, sie wurde denn auch aufgenommen in *Abramo Ortelius Theatrum Orbis Terrarum*, Rom 1583, S. 73; der Brief Dantis mit der Bitte, seine Karte zu drucken, veröffentlicht bei *A. H. Hessel* (Hrg.), *Abrahami Ortelii ac virorum eruditorum ad eundem ....*, Antwerpen 1887, Nr. 100, der Brief ist datiert vom 24.12.1580; in einem Bericht an Papst Gregor XIII. äussert sich Giov. Pietro Ghislieri lobend über die von ihm in Auftrag gegebene und von Danti ausgeführte Arbeit: "... ho con questa servitanza accompagnato il disegno ch'io feci fatto al Pre. Ignatio Danti di questa Provincia,..." s. *Relazione di Romagna di Mons. Pietro Ghislieri a Papa Gregorio XIII*, f. 83-126, (f. 85 r). Es ist durchaus anzunehmen, dass neben dieser lobenden Erwähnung auch das Wohlwollen von Seiten des päpstlichen Nepoten und Generalbevollmächtigten der Kirche, J. Boncompagni, Gregor XIII. bewog, E. Danti nach Rom zu rufen. Dies ist einem Brief Dantis an V. Borghini zu entnehmen: "che essendo venuto alle orecchie del Sig., Jacopo Buoncompagni la sottisfazione che a Perugia hanno di questa che ho fatta, mi ha proposto quando era qui, se voglio levare la pianta di tutto lo stato della Chiesa; et siamo rimasti che come sia in Roma lo proponghì a Sua Santità" s. *Lettere di celebri Scrittori dei secoli XVI e XVII a cura*



21 Rom, Vatikan, Torre dei Venti, Sala della Meridiana.



- di Giovanni Tessier di Andrea, Padua 1873, S. 7-8. Die Karten des Kirchenstaates bilden wohl den Höhepunkt in Dantis Laufbahn als Kartograph; sie befinden sich in der Sala Geografica, dem ca. 120 m langen Teil des Belvedere-Korridors; s. *Pastor* (Anm. 17), S. 831; *R. Almagià*, Le pitture murali della Galleria delle carte geografiche, Città del Vaticano 1952; sowie *ders.*, Le pitture geografiche murali della terza Loggia e di altre sale Vaticane, Città del Vaticano 1955; ferner *G. B. Vermiglioli* (Anm. 8), S. 136; *F. Banfi*, La loggia della cosmografia nel Palazzo Vaticano, in: *L'Urbe*, 14, 1951, Heft 1, S. 1-17.
- <sup>18</sup> Er schreibt: "... trovandomi questa state a Perugia per cagione di visitare mio fratello amalato, fui richiesto là da quei Signori, et dal Governatore di fare la corografia di quel contado ..." s. *Lettere di celebri Scrittori* (Anm. 17), S. 7; das Datum des Briefes muss 23. Nov. 1577 (statt: 1573) lauten, s. dazu *Del Badia* (Anm. 10), S. 6.
- <sup>19</sup> *M. Fanti*, Ville, Castelli e Chiese Bolognese da un libro di Disegni del Cinquecento, Bologna 1967, S. 29 f.
- <sup>20</sup> *G. Roversi*, Il patrimonio dei Tanari a Gaggio Montano e nel Belvedere, in: *Strenna storica Bolognese*, 24, 1974, S. 237-278; s. auch *ders.*, Dozza e la sua rocca, Bologna 1973, S. 15; *M. Zambonelli*, Note di iconografia persicetana, in: *Il Carrobbio*, 1, 1975, S. 185-189.
- <sup>21</sup> *A. Lorenzoni* (Hrg.), Don Vincenzo Borghini. Carteggio Artistico Inedito, Vol. I, Firenze 1922, S. 123 f.; s. auch *M. Daly Davis* (Anm. 8), S. 78, Anm. 11. Im Skizzenbuch "Gozzadini 171" befindet sich auch eine Abbildung der Villa von Jacopo di Boncompagni in Cicogna, S. Lazzaro di Savena, s. *M. Fanti* (Anm. 19), S. 63, no. 229; vgl. dazu Anm. 17 und das erwähnte gute Verhältnis E. Dantis zu dem Generalbevollmächtigten der Kirche.
- <sup>22</sup> Zu Dantis Schriften siehe *Del Badia* (Anm. 10), der sie fast alle aufführt; hinzugefügt sei ein Manuskript in der Bibl. Riccardiana (cod. misc. Ricc. 2834) über Fortifikationsanlagen, veröffentlicht von *G. Baccini*, Un'opera inedita del P. Ignazio Danti da Perugia, Foligno 1888; s. auch *G. Fontanini*, *Bibliografia della Eloquenza*, Venedig 1753, Bd. II, S. 381 f.
- <sup>23</sup> Zu den Bemühungen um Popularisierung der mathematischen und astronomischen Wissenschaften s. *L. Olschki*, Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur, Florenz 1922, Bd. 2, S. 192.
- <sup>24</sup> Aus einem Brief an Isabella Orsini, Tochter Cosimos I. de' Medici, vom 26. Okt. 1573, um ihr anzukündigen, er wolle ihr die Übersetzung des *Proclo Liceo* widmen, zitiert nach *Del Badia* (Anm. 10), S. 8; gerade auch aus dieser Stelle wird deutlich, dass für Danti die Beschäftigung mit der Mathematik niemals Selbstzweck war, sondern nur ein Mittel, zu höheren Erkenntnissen zu gelangen.
- <sup>25</sup> Während seines Aufenthaltes in Bologna baute er die Cappella delle Reliquie in S. Domenico, s. *C. Pini* und *G. Milanesi*, La Scrittura di Artisti Italiani, Florenz 1876, Bd. III, no. 213; zwischen 1563 und 1572 war er am Bau der von Fra Michele Ghislieri (1504-1572) oder Papst Pius V. initiierten Chiesa di S. Croce in Bosco Marengo tätig, s. *M. Ferrero Viale*, La Chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo, Turin 1959; sowie neuerdings *A. Rossi*, L'Architettura di Santa Croce in Bosco Marengo, in: *Palladio*, 24-26, 1974-76 S. 115-126; dass für die Durchführung des geplanten Kanalprojektes (ein Kanal, der das adriatische mit dem ligurischen Meer verbinden, und an dessen Mitte Florenz liegen würde), eine Idee, die Cosimo I. de' Medici beschäftigt hatte, dann aber nicht verwirklicht wurde, ebenfalls E. Danti im Gespräch war, erfahren wir aus einem Brief vom 24. April 1572, geschrieben von Bartolomeo Concini, Sekretär Cosimos, an V. Borghini, s. *L. Cantini*, Vita di Cosimo dei Medici primo Granduca di Toscana, Florenz 1805, S. 477 f.
- <sup>26</sup> Er half Giovanni Fontana bei den Herstellungsarbeiten am Porto di Claudio bei Fiumicino, s. *Marchese* (Anm. 13), S. 394, und unterstützte Domenico Fontana bei der Aufrichtung des Obelisken auf der Piazza S. Pietro, s. *Pini/Milanesi* (Anm. 25), S. 213.
- <sup>27</sup> *Le due Regole della Prospettiva pratica di M. Jacomo Barozzi. Con i comentarij del R. P. M. Egnazio Danti ...* Rom 1583, S. 86; siehe auch *M. V. Brugnoli*, Un palazzo romano del tardo '500 e l'opera di Giovanni e Cherubino Alberti a Roma, in: *Boll. d'Arte*, 1960, S. 223-246; *Hess* (Anm. 1), S. 395. *Brugnoli* und *Hess* entnehmen der zitierten Stelle, dass die Invention der Architekturperspektive Dantis Werk sei; während *Brugnoli* darüber hinaus die Ausführung Giovanni Alberti zuschreibt (S. 230).
- <sup>28</sup> *Agostino Taia*, *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*, Rom 1750, S. 110: " Questa pittura è ben degna di special nota; perchè è la prima, che producesse in pubblico da per se solo in giovenile età il Cavalier Giuseppe d'Arpino, dopo di essere stato riconosciuto il suo talento ne' lavori furtivi, che in misero stato di fattorino nascosamente veniva facendo in piccole figurine sulle nuove logge di Gregorio XIII dal quale abietto, e incognito stato fu allo sottratto dalla bontà, e dalla intelligenza del P. Ignazio Danti religioso Domenicano, il quale ... riconosciuto il talento del fanciullo, il presentò al sommo Pontefice, ... "; s. auch *Pascoli* (Anm. 6), S. 149.
- <sup>29</sup> *Taia* (Anm. 28), S. 107, er nennt als lunghezza 63 palmi und als larghezza 47 palmi, mit der Angabe eines röm. palmo = 0, 223 m ergeben sich die genannten Masse, s. *A. Martini*, Manuale di Metrologia ossia Misure, Pesi e Monete, Rom 1976, S. 596.
- <sup>30</sup> Zur Lokalisierung des Saales s. *P. M. Letarouilly*, Le Vatican et la basilique de St. Pierre, Paris 1882 bzw. Neuausgabe von *A. E. Richardson*, London 1963, Taf. 117.
- <sup>31</sup> Zu Quartier und Kapelle der Schweizergarde s. *M. J. Lewine*, Nanni, Vignola, and S. Martino degli Svizzeri in Rome, in: *JSAH* 28, Heft 1, 1969, S. 27-45; s. auch *M. P. Krieg*, Das alte Quartier der



- päpstlichen Schweizergarde und die Kapelle San Martino degli Svizzeri beim Vatikan, in: Aus Geschichte und Kunst, zweiunddreissig Aufsätze Robert Durrer, zur Vollendung seines sechzigsten Lebensjahres dargeboten, Stans 1928, S. 244-266.
- <sup>32</sup> Zu den einzelnen Ausstattungsphasen des Saales s. Hess (Anm. 1), S. 99, sowie im Nachtrag S. 394 mit weiterer Literatur zum Palastbau.
- <sup>33</sup> Die Inschriften des Saales bei V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altre edifici di Roma*, Vol. VI, Rom 1875, S. 86 ff.  
Die Kartuschen sind wie folgt beschriftet:  
GREG PONT ANNO a. 1582  
XIII SVI DOM  
PONT ANNO M. D.  
MAX XI LXXXII
- <sup>34</sup> Taia (Anm. 28), S. 105 ff.
- <sup>35</sup> J. Zucchi, der Mitarbeiter Vasaris bei der 1563 begonnenen Deckenmalerei in der Sala Grande des Palazzo Vecchio war und dessen Hauptwerk die Dekoration im Salone des Palazzo Ruspoli in Rom ist, zu der er eine eigene Schrift verfasste (*Discorso sopra li dei de' Gentile e loro imprese*, Rom 1602), war zum Zeitpunkt der Ausmalung der Sala degli Svizzeri Mitglied dreier Akademien: der Florentiner Akademie, der er schon 1563 beigetreten war, der Congregazione dei Virtuosi al Pantheon (1579) und der Lukas-Akademie (1581).
- <sup>36</sup> Die Bibelzitate für die Sockelinschriften gibt Hess (Anm. 1); für die Basisschriften muss auf Forcella (Anm. 33) verwiesen werden; Jak. 1, 27, das gesamte Zitat lautet: "religio munda et immaculata apud Deum et Patrem haec est visitare pupillos et viduas in tribulatione eorum immaculatum se custodire ab hoc saeculo" (Frömmigkeit, die lauter ist und makellos vor Gott, dem Vater, ist die: um Waisen und Witwen sich kümmern in ihrer Bedrängnis und sich rein bewahren von Befleckung durch die Welt). Die Basisinschrift heisst: OMNIA PROSPERA EVENIVNT SEQVENTIBVS DEVM AD AV ..., s. Forcella, S. 89; die Übersetzung der Bibelzitate: V. Hampf, M. Stengel, J. Kurzinger, *Die Bibel*, Aschaffenburg 1977.
- <sup>37</sup> I. Thes. 5, 6 "igitur non dormiamus sicut ceteri sed vigilemus et sobrii simus" (So lasst uns denn nicht schlafen wie die übrigen, sondern wachsam sein und nüchtern); Basisinschrift der Figur: FRV-GALITAS VIRTVTVM OMNIVM MATER s. Forcella (Anm. 33), S. 87.
- <sup>38</sup> Taia benennt sie fälschlicherweise als Penitenza/Bestrafung, obwohl eindeutig PATIENTIA auf ihrem Sockel zu lesen ist, s. Taia (Anm. 28), S. 109; vielleicht hat er sie auch mit der Figur der Seitennische verwechselt, die eine Rute in der Hand hält; als Motto wurde dieser Figur beigegeben: SV-SCIPIITE DISCIPLINAM, aus Prv. 19, 20, das volle Zitat lautet: "audi consilium et suscipite disciplinam ut sis sapiens in novissimis tuis" (Höre gern auf Rat und nimm Erziehung an, damit du weise seist in der Zukunft). Der Patientia hingegen wurde CVSTOS DOMINI SVI GLORIFICABITVR beigegeben, s. Forcella, S. 88, das Zitat stammt aus Prv. 27, 18 und lautet vollständig "qui servat ficum comedit fructus eius et qui custos est domini sui glorificabitur". (Hegt jemand einen Feigenbaum geniesst er dessen Frucht, und wer behütet seinen Herrn wird selber hoch geehrt).
- <sup>39</sup> Zu G. B. Lombardelli siehe G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori, architetti, ed intagliatori, dal Ponteficato di Gregorio XIII del 1572 fino ai tempi di Papa Urbano VIII nel 1642*, Neapel 1743, S. 44 (erste Ausg. Rom 1642). Es sei hier auf eine Zeichnung von G. B. Lombardelli aufmerksam gemacht, die eine Iustitia mit Strauss und Hufeisen in einer Nische zeigt. Art der räumlichen Angabe, sowie die Tatsache, dass wir eine Personifikation mit Attribut vor uns haben, vergleichbar den Darstellungen im Schweizersaal, eine Zeichnung zudem, die einem dort mitwirkenden Künstler zugeschrieben ist, lassen vermuten, dass es sich um einen Entwurf für diesen Saal handelt, eine Studie, die später verworfen wurde. s. S. Jacob, *Italianische Zeichnungen der Kunstbibliothek Berlin; Architektur und Dekoration*, 16.-18. Jh., Berlin 1975, Abb. 104.
- <sup>40</sup> Tim. II 4, 7 "bonum certamen certavi cursum consummavi fidem servavi" (den guten Kampf habe ich gekämpft, den Lauf vollendet, den Glauben bewahrt). Hier sieht man deutlich, wie der ursprüngliche Satz umgeformt wurde, um ihn den Bedürfnissen der anzusprechenden Wachsoldaten anzupassen und wie das Motto gleichzeitig zu einer Aufforderung wird: Bewahrt den Glauben!
- <sup>41</sup> Mark. 13, 37 "quod autem vobis dico omnibus dico vigilate" (was ich euch sage, sage ich allen, seid wachsam); A. Taia bemerkt zur Darstellung der Gestalt, sie sei verändert worden, durch "in-discreto ripulimento, e ritoccatura", s. Taia (Anm. 28), S. 109; über der Figur, in einer Kartusche heisst es VIGILATE ET CVSTODITE DOMINVM, s. Forcella (Anm. 33), S. 87, aus Esr. 8, 29.
- <sup>42</sup> Die Basisinschrift lautet FRVSTRA SPERAT QVI DEVM NON TIMET, s. Forcella (Anm. 33), S. 86.
- <sup>43</sup> A. Tempesta war Schüler des Stradano und unter Vasari im Palazzo Vecchio in Florenz tätig. Im Vatikan malte er ausser im Schweizersaal Figürchen in den zehn Bildern von Matthias Bril in der Galleria geografica sowie in den Loggien des dritten Stocks. Später wandte er sich dem Kupferstich zu, s. Baglione (Anm. 39), S. 202; Tempesta war wie Zucchi Mitglied der Congregazione dei Virtuosi al Pantheon; s. J. A. F. Orbaan, *Virtuosi al Pantheon*, in: *Archivalische Beiträge zur Römischen Kunstgeschichte*, in: Rep. f. Kwiss. 37, 1915, S. 17-52 (S. 40).
- <sup>44</sup> Sap. 4, 2 "cum praesens est imitatorum illam, et desiderant eam cum se duxerit et in perpetuum coronata triumphat incoinquinatorum certaminum praemium vincens" (Ist sie [die Kinderlosigkeit]



- vorhanden, so ahmt man sie nach, ist sie entschunden, so sehnt man sie herbei. In der Ewigkeit schreitet sie bekränzt im Festzug, nachdem sie im Wettstreit um unbefleckte Kampfpreise gesiegt hat) A. Taia bezeichnet diese Figur als l'Onore; als Basisinschrift findet sich FVGIT IMPIVVS NEMINE PERSEQVENTE, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 89, aus Prv. 28, 1 (Der Frevler flieht, wo niemand ihn verfolgt).
- <sup>45</sup> Deut. 26, 19; das vollständige Zitat lautet " Et faciat te excelsiorem cunctis gentibus quas creavit in laudem et nomen et gloriam suam " (dass er es ist, der dich über alle Völker, die er schuf, erhöht, an Lob, Ruhm und Ehre, und dass du ein heiliges Volk für den Herrn deinen Gott sein willst); die Basisunterschrift der Personifikation lautet: IVSTVS QVASI LEO CONFIDENS ABSQ TERRORE ERIT, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 89; dieses Motto ist der zweite Teil des oben genannten Spruchs (siehe Anm. 44) aus Prv. 28,1 (doch der Gerechte fühlt sich sicher wie ein Löwe).
- <sup>46</sup> Im Vatikan malte er in den Loggien Gregors XIII., in der Sala Ducale, sowie in der Stanza dei Paramenti; sodann in S. Giovanni in Laterano den hl. Sylvester mit Landschaft von Paul Brill. Betätigte sich später auch als Kupferstecher, stirbt 1601 in Rom.
- <sup>47</sup> *Taia* (Anm. 28), S. 108, " donna armata di morione colla spada da una mano, e con una cucchiaia da muratore nell'altra ed un gatto a' piedi ".
- <sup>48</sup> Luk. 12, 40 " et vos estote parati quia qua hora non putatis Filius hominis venit " (Auch ihr sollt bereit sein, denn zu einer Stunde, da ihr nicht daran denkt, wird der Menschensohn kommen); die Zeilen der Basis lauten: DEVS FACIENTES ADIVVAT, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 88.
- <sup>49</sup> Psal. 84, 13 " et enim Dominus dabit benignitatem et terra nostra dabit fructum suum " (Auch spendet der Herr seinen Segen und unser Land gibt seinen Ertrag); die Aufschrift der Basis heisst SVM HOMINI CONNATVRALIS, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 88.
- <sup>50</sup> Lib. Iesu Filii Sirach, 6, 37 " cogitatum habe in praeceptis Dei et in mandatis illius maxime adsiduos esto " (Gewinne Einsicht in die Furcht des Höchsten und sein Gebot betrachte allezeit! Dann wird er selbst dein Herz mit Einsicht füllen und wird, wie du begehrt, dich weise machen); die Basis ist mit CVRA CVRRV TRAHAT beschriftet, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 87.
- <sup>51</sup> Isai. 1, 31 " et erit fortitudo vestra ut favilla stuppae et opus vestrum quasi scintilla " (Und es wird der Starke zum Werk und zum Funken sein Tun); als Basisinschrift findet sich MEVM EST IN AV-DENDIS CONFIDERE, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 87.
- <sup>52</sup> Die Buchstaben S T des umgehängten Täfelchens bedeuten laut Hess " sile tace ", s. *Hess* (Anm. 1), S. 100; als Basisinschrift wurde dem Schweigen RES OMNIVM DIFFICILIS SILERE beigegeben, s. *Forcella* (Anm. 33), S. 86.
- <sup>53</sup> Giacomo Stella aus Brescia gebürtig, wo er um 1630 85jährig verstarb, war unter der Leitung von Girolamo Muziano an den Mosaiken der Cappella Gregoriana in St. Peter tätig und malte unter anderem Teile der Fresken der Vatikanischen Bibliothek.
- <sup>54</sup> Hebr. 13, 17 " oboedite praepositis vestris et subiacete eis ipsi enim pervigilant quasi rationem pro animabus vestris reddaturi ut cum gaudio hoc faciant et non gementes hoc enim non expedit vobis " (Gehorcht euren Vorstehern und ordnet euch unter; denn die wachen über eure Seelen, um Rechenschaft zu geben. Mögen sie dies mit Freude tun und nicht mit Seufzen; denn das wäre euch nicht von Nutzen).
- <sup>55</sup> Thess. II 3, 8 " neque gratis panem manducavimus ab aliquo sed in labore et faticatione nocte et die operantes ne quem vestrum gravaremus " (auch assen wir nicht ohne Entgelt von jemand das Brot, sondern wir arbeiteten in Mühe und Plage bei Tag und Nacht); auf der Basis steht: PER LABORES VIRTUS INCEDIT; vgl. *Forcella* (Anm. 33), S. 87; zum Künstler siehe zuletzt *H. Röttgen, Il Cavalier d'Arpino, Ausst.-Kat., Rom Palazzo Venezia 1973*.
- <sup>56</sup> *P. Valeriano, Ieroglyphici ovvero commentarij delle occulte significationi*, Venedig 1635, Lib. 17, S. 216 (erste Ausg. Basel 1556; die Schrift war jedoch schon zu Beginn des 16. Jh. fertiggestellt, und Teile daraus waren verbreitet).
- <sup>57</sup> *Valeriano* (Anm. 56), Lib. 24, S. 309 " Il Silenzio opportuno: È stato da gl'Egittiani osseruato questo, che si signifiçi il silenzio tenuto à tempo & opportunamente, con vn'occha, la quale hauesse preso vn sassolino con il becco ... ".
- <sup>58</sup> Zur Tugend der Enthaltsamkeit siehe den ausführlichen Artikel von *K.-H. Wirth* im RDK Bd. 5, Sp. 740-761; LThK<sup>2</sup>, Bd. 9, Sp. 889.
- <sup>59</sup> *C. Ripa, Iconologia, ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità & di propria inventione*, Rom 1603, S. 90.
- <sup>60</sup> *Gajus Plinius Secundus, Naturalis Historiae*, 8, 51 " solus animalium nec cibo nec potu alitur nec alio quam aeris alimento... ".
- <sup>61</sup> Zum Emblem siehe *W. S. Heckscher* u. *K.-A. Wirth* im RDK unter dem Stichwort: Emblem, Emblembuch; *R. J. Clements, Picta Poesis. Literary and Humanistic Theory in Renaissance Emblem Books*, Rom 1960; *E. F. v. Monroy, Embleme und Emblembücher in den Niederlanden*, mit Kommentar von *H. M. v. Eyfja*, Utrecht 1964; *H. Miedema, The Term 'Emblema' in Alciati*, in: *JWCI* 31, 1968, S. 234-250; *A. Buck, Die Emblematik*, in: Vorausveröffentlichungen zweier Beiträge aus den Bänden 9/10 " Renaissance und Barock ", hg. von *A. Buck*, des Handbuches der Literaturwissenschaft, Frankfurt 1971; *P. M. Daly, Emblem Theory. Recent German Contributions to the Character of the Emblem Genre* (= Wolfenbütteler Forschungen Bd. 9) Nendeln/Liechtenstein 1979;

- zur Hieroglyphik siehe das immer noch grundlegende Werk von K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, in: Jb. Kaiserhaus, 32, 1915, S. 1-232; vgl. in diesem Zusammenhang auch L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance. Hieroglyphik und Emblemantik in ihren Wechselbeziehungen und Fortwirkungen, Leipzig 1923; E. Iverson, Hieroglyphic Studies in the Renaissance, in: Burl. Mag., 100, 1958, S. 15-21; G. Schüssler, Giovanni Pierio Valeriano Bolzanio (1477-1558), in: L. Corti, M. Daly Davis, Ch. Davis (Hrg.), Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari, Ausst.-Kat. Arezzo 1981, S. 181-183.
- <sup>62</sup> Andrea Alciati, *Emblematum Liber*, 1. Ausg. Augsburg 1531; zu Alciati siehe H. Green, A. Alciati and his Books of Emblems. A biographical Study, London 1872; H. Homan, Studien zur Emblemantik des 16. Jh., Utrecht 1971; H. M. v. Erffa, Andrea Alciati (1492-1550), in: Ausst.-Kat. Giorgio Vasari (Anm. 61), S. 177-179.
- <sup>63</sup> Er schreibt im Vorwort zur Iconologia auf der dritten (unnummerierten) Seite, Ausgabe Roma 1603: "Con Quella formano l'artificio loro quelli, che compongono l'impresse, nelle quali con pochi corpi, & pochi parole vn sol concetto s'accenna, & quelli ancora, che fanno gli emblemi, oue maggior concetto con più quantità di parole, & di corpi si manifesta. Con questa poi si forma l'arte dell'altre Imagini, le quali appartengono al nostro discorso"; zu Ripa vgl. E. Mandowsky, Untersuchungen zur Ikonologie des Cesare Ripa, Hamburg 1934; G. Werner, Ripas Iconologia. Quellen, Methode, Ziel, Utrecht 1977; zur späteren Rezeption s. V. Martinelli, La "Iconologia" di Cesare Ripa Perugino nella Cultura Artistica Europea dei Secoli XVII e XVIII, in: Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia I, 1963-64, S. 111-126.
- <sup>64</sup> G. Werner nennt als Quelle merkwürdigerweise nur zwei Figuren: Premio und Fede, Werner (Anm. 63), S. 41, auch erwähnt sie nicht, dass schon E. Mandowsky Ähnlichkeiten zwischen Ripas Personifikationen und drei Saal-Darstellungen auffielen; sie nennt Vigilanza, Fortitudo und Religione, vergleicht aber vorwiegend die Attribute, ohne auf die Gestalten näher einzugehen, Mandowsky (Anm. 63), S. 48.
- <sup>65</sup> Die Wachsamkeit des Schweizersaals trägt kein Buch im Arm, auch hat sie keine Lampe bei sich, so dass man annehmen könnte, Ripa sei freier mit seiner Quelle verfahren. Vielleicht muss man aber auch eine weitgehende Restaurierung in Betracht ziehen, vgl. Taia über Korrekturen (s. Anm. 41); über eine 1947 ausgeführte Restaurierung s. Rendiconti della Pont. Accademia Romana di Archeologia, XXIII-XXIV, 1947-49, S. 37-38.
- <sup>66</sup> Valeriano (Anm. 56), Lib. 17, S. 224: der wachsame Vogel steht dort für 'la guardia' und 'la prudenza' während 'la vigilanza e la continua guardia' durch den Kopf eines Löwen ausgedrückt sind, s. Lib. 1 S. 3; diese Version entspricht dem Horapollo, s. G. Boas, The Hieroglyphs of Horapollo (= Bollingen Series Nr. XXIII) New York 1950, Buch II, 9; zur Ableitung und Verbreitung des Motivs des steinhaltenden Kranichs mit grundlegenden Bemerkungen zu Emblem, Hieroglyphe und Imprese siehe H. M. v. Erffa, Grus Vigilans. Bemerkungen zur Emblemantik, in: Philobiblon I, 1957, S. 286-308.
- <sup>67</sup> Zur Fortitudo s. G. De Tervarent, Attributs et Symboles dans l'Art Profane, Genf 1959, s.v.; LThK, Bd. 10, Sp. 395-399; LCI, Bd. 4, Sp. 364-380.
- <sup>68</sup> Der Anker als Attribut der Hoffnung vielleicht nach Hebr. 6, 19 "wir, die wir unsere Zuflucht dazu genommen haben, die dargebotene Hoffnung zu ergreifen. In ihr haben wir einen sicheren und festen Anker unserer Seele..." siehe z. B. Giorgio Vasari, Allegorie der Spes, Abb. in Burl. Mag. 92, 1950, p. 205; weitere Attribute der Speranza bei De Tervarent (Anm. 67), s.v.
- <sup>69</sup> Vgl. De Tervarent (Anm. 67) unter dem Stichwort 'femme les mains jointes, les yeux levés vers un object rayonnant'.
- <sup>70</sup> Bei Valeriano (Anm. 56), Lib. 25, S. 322 ist der Vogel Verkünder der Fruchtbarkeit, aber auch 'rimedio alla ebrietà'; vermutlich lag dem Programmterwerfer auch hier noch eine andere Quelle vor.
- <sup>71</sup> Zu Kranz und Krone vgl. K. Baus, Der Kranz in Antike und Christentum, Bonn 1940, S. 144 ff.
- <sup>72</sup> Diese Version ist in der Ausgabe von 1603 ohne Illustration geblieben; die Abbildung, die von Werner (Anm. 63), S. 170, Taf. 17 b, angeführt wird, gehört zum Stichwort 'Fede nell'Amicitia', deren Unterscheidungsmerkmal zur 'Fede' in einem zusätzlich zum Schlüssel gegebenen Ring liegt. Der Hund wird damit beiden Begriffen mitgegeben; vgl. auch Valeriano, der unter dem Stichwort 'cane' neben 'Fede' auch 'Amicitia' nennt, Valeriano (Anm. 56), Lib. 5, S. 64.
- <sup>73</sup> Ibid., Lib. 48, S. 648.
- <sup>74</sup> R. Wittkower, Patience and Chance. The Story of a Political Emblem, in: Warburg Journal 1, 1937-38, S. 171-177; ein weiteres Beispiel Vasaris zeigt eine an ein Joch angekettete Frau, Venezia, Palazzo Corner-Spinelli, 1542, s. dazu H. Huntley, Portraits by Vasari, in: Gaz. des B.-A., 32, 1947, S. 23; zu Patientia-Darstellungen siehe auch den Beitrag von J. Kliemann, im Ausst.-Kat. Giorgio Vasari (Anm. 61), S. 130-133. Eine weitere Möglichkeit der Ausgestaltung findet sich in der zwischen 1565 und 1572 ausgemalten Villa d'Este in Tivoli. Die Geduld hält hier in ihrer linken erhobenen Hand ein Rad mit einer Waage, unter ihrem rechten nackten Fuss befinden sich Dornenzweige; s. dazu D. R. Coffin, The Villa d'Este at Tivoli, Princeton 1960, S. 161.
- <sup>75</sup> Valerius Maximus, *Factorum et Dictorum memorabilium*, Lib. III, Cap. III.
- <sup>76</sup> Frey (Anm. 16), S. 341, Brief Nr. 177.
- <sup>77</sup> Werner (Anm. 63), S. 45.
- <sup>78</sup> Ähnlich liegt der Fall bei Ripas Allegorie der Equalità, die er in der Ausgabe von 1603 beschreibt als "donna che tiene in ciascuna mano vna torcia, accendendo l'vna con l'altra", wobei er hinzu-



fügt, " come dipinta nella Libreria Vaticana ". Schon Mandowsky hatte auf das 1588 entstandene (s. G. P. *Chattard, Nuova Descrizione del Vaticano ossia del Palazzo Apostolico di San Pietro...* Rom 1767, S. 15 ff) und heute kaum mehr sichtbare Freskenprogramm im Innenhof der Bibliothek des Vatikan aufmerksam gemacht und in der Gestalt der Profetia Übereinstimmungen mit Ripas entsprechender Allegorie festgestellt. Sie legte dabei die Ripa-Ausgabe von 1593 zugrunde. Interessant ist nun, dass in Ripas Ausgabe von 1603 die Personifikation der Profetia überhaupt nicht mehr vorkommt, dafür aber die oben genannte Beschreibung der Equalità mit der Quellenangabe. Vergleicht man nun aber Ripas Beschreibung der Equalità mit den Beschreibungen der Fresken des Innenhofs (G. B. Mola, *Breve Racconto delle miglior opeve d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma*, 1663, Hrsg. K. Noehles, Berlin 1966 oder die vollständigere Beschreibung von D. Fontana, *Della Trasportatione dell'Obelisco*, 1590), so muss man feststellen, dass keine Beschreibung von Mola oder Fontana mit Ripas Equalità übereinstimmt. Das bedeutet aber doch: Ripa hat das Freskenprogramm im Libreria-Innenhof gesehen und die Gestalt der Profetia für seine Iconologia von 1593 übernommen. Bei der Ausgabe von 1603 war ihm zwar noch bewusst, die Fresken gesehen zu haben, doch offenbar nicht mehr, welche der Figuren er übernommen hat, und so fügt er der Equalità die Quellenangabe bei, obwohl sie nicht im Hof auftaucht.

Vergleicht man dagegen Figur für Figur der Freskenbeschreibung mit Ripas entsprechenden Allegorien, so können doch immerhin noch drei weitere Personifikationen ausgemacht werden, die Ripa als Quelle hätte heranziehen können. Es sind dies: Astrologia, Poesia und Musica.

#### Astrologia

Fontana: L'Astrologia in forma di una donna, che con la sinistra tiene una sfera, e con la destra un compasso misurandola

Ripa: nella destra mano terrà vn compasso, & nella sinistra vn globo celeste

#### Poesia

Fontana: femmina, che con la destra tiene una tromba, & con la sinistra vn libro, e sotto il piede, vna palla

Ripa: Clio(!): donzella, che con la destra mano tenghi vna tromba, & con la sinistra vn libro

#### Musica

Fontana: Femina, che tiene in mano instrumenti musicali da fiato, flauti, cornamuse e trombe, e sotto è scritto " Musice "

Ripa: Euterpe (!): Giovinetta ... terrà con ambi mani diuersi stromenti da fiato

Zur Bibliothek s. J. Hess, *La Biblioteca Vaticana. Storia della Costruzione*, in: *Illustrazione Vaticane*, 1938, S. 233-241; die Kenntnis dieser Freskenbeschreibungen verdanke ich dem freundlichen Hinweis von M. Daly Davis.

<sup>79</sup> Valeriano (Anm. 56), Lib. 17, S. 220 " È simile ancora la cicogna alle cose alte e celesti, in questo, perch'ella continuamente fa guerra con i serpenti, i quali animali sono talmente terreni, che sempre vanno co'l corpo per la terra ...E cosi per la sacra imagine di questo uccello, che diuori i serpenti, si dimostrerà l'animo, il quale disprezza le delitie del Mondo, e che da se rimuoue, & à fatto toglie via i desiderij sfrenati, e gl'affetti terreni ".

<sup>80</sup> Vgl. Anm. 63.

<sup>81</sup> C. Ripa, *Iconologia*, Rom 1593, S. 81.

<sup>82</sup> F. Saxl, *Science and Art in the Italian Renaissance*, in: *Lectures*, London 1957, S. 111-124; F. Kraft, *Theologie und Naturwissenschaft. Die Wende von der Einheit zur Vielfalt des wissenschaftlichen Weltbildes*, in: *Antike und Abendland*, 27, 1981, S. 98-115.

<sup>83</sup> E. Danti, *Le Scienze Matematiche ridotte in tavole*, Bologna 1577, S. 1; auch für die Philosophie erkennt er als Grundlage die Mathematik, so schreibt er: " tutti i libri de gli antichi Filosofi, & massimamente d'Aristotele, di Platone, & di gl'interpreti Greci, & Latini, sono ripieni di esempj Matematiche " und nennt das Beispiel Platons, der niemanden in seine Schule liess, der keine Kenntnisse von der Geometrie besass: " Et questa è la cagione che il diuino Platone non volse mai che la sua scuola fosse aperta à quelli che ignorauano la Geometria ".

<sup>84</sup> Danti. *Le Scienze ...*, op. cit. (Anm. 82), S. 56.

<sup>85</sup> " ma ancor per la proua, che ne ho da me stesso fatta in mote Anatomia, che feci altre volte in Firenze, & in Bologna, s. *Le due regole ...* (Anm. 27), S. 3.

<sup>86</sup> *Ibid.*, in der Einleitung.

<sup>87</sup> Borghini (Anm. 8), S. 566.

<sup>88</sup> " Danti facesse altresì una preziosa raccolta di disegni originali se' più valenti artefici, della quale si ignora che cosa sia avvenuto ", s. Marchese (Anm. 13), S. 388.

<sup>89</sup> M. Fantì, *Spigolature d'archivio per la storia dell'arte a Bologna*, in: *Il Carrobbio*, 1978, S. 187-202 (bzw. 193-194); s. auch M. Daly Davis (Anm. 8), S. 83, Anm. 101.

<sup>90</sup> *Le due regole ...* (Anm. 27), S. 72: " Precettore Francesco di Giorgio Sanese, Scultore, Architetto, & Pittore ... & molte altre opere suoi stupendi disegni, de' quali me ne sono donati da M. Oreste Vannoci da Siena, ".

<sup>91</sup> *Del Badia* (Anm. 10), S. 14.

<sup>92</sup> " Era questo mirabi Tempio di opera Corinthia dedicato à Nettunno, come da alcuni fragmenti antichi quiui trouati si può congieturare, fabbricato .... Et era di diametro con il portico 20 canne, in

- cosa nessuna differente dal presente disegno, sì come da me più volte è stato osservato con occasione, che ho hauuto d'andarvi spesso, ... s. *Le due regole* ... (Anm. 27) S. 81.
- <sup>93</sup> Während seines Aufenthaltes in der Stadt fanden mehrere grössere Feste statt; zum grossen Leichenbegängnis Michelangelos 1564 hielt er sich zwar noch nicht in der Stadt auf, doch hatte er Gelegenheit, an der Hochzeit Franciscos I. de' Medici mit Johanna von Österreich 1565 teilzunehmen, oder etwa an der Begräbnisfeier für Cosimo I. de' Medici 1574, s. zu den Festdekorationen *E. Borsook*, Art and Politics at the Medici Court: The Funeral of Cosimo I de' Medici, in: *Flor. Mitt.* 12, 1965-66, S. 31-54; *dies.*, Drawings for the Funeral of Cosimo I de' Medici, in: *Flor. Mitt.*, 12, 1965-66, S. 366-371; *dies.*, Feste ed Apparati Medicei da Cosimo I a Cosimo II, in: *Arte Illustrata*, 3, 1970. Heft 27-29, S. 132-137; aus den Tagen des Staatsbesuchs des Erzherzogs von Österreich berichtet Danti: "Et poi in una simile scena viddò una Comedia in Firenze nel Palazzo Ducale nella venuta dell'Arciduca d'Austria, l'anno 1569, doue la scena, che fu fatta da Baldassare Lanci da Urbino, si tramutò due volte", s. *Le due regole...* (Anm. 27), S. 92; K. Frey veröffentlichte einen Brief Borghinis an Vasari, in dem von den Hochzeitsvorbereitungen die Rede ist: "Io mando hora al Frate degli epitaphi, et stasera gli hara tuttj..." s. *Frey* (Anm. 16), S. 218. Der Brief ist 8-10. XII. 1565 datiert und Frey bemerkt dazu, der im Brief erwähnte Frate sei identisch mit Fra Egnazio Danti; diese Bemerkung soll hier zwar zitiert werden, doch ist nicht eigentlich klar, worauf Frey seine Annahme stützt und welche weiteren Informationen er eventuell noch besass.
- <sup>94</sup> Vincenzo Borghini wurde am 29. Okt. 1515 als Sohn des Domenico di Piero und der Mattea di Agnolo Capponi geboren; im Juni 1531 trat er dem Benediktinerorden bei; er starb am 15. Aug. 1580 in Florenz, s. *A. Ferrabino* im *Diz. Biogr.*
- <sup>95</sup> Vgl. den Briefwechsel der beiden Männer und siehe unter anderem den Brief Dantis mit der Mitteilung, er werde seinen kranken Bruder besuchen, s. Anm. 18.
- <sup>96</sup> Zu Cini siehe *G. Alessi* im *Diz. Biogr.*; s. auch *Frey* (Anm. 16), S. 352.
- <sup>97</sup> "Et il Magnifico M. Gio. Battista Cini può far testimonio della fatica et diligenza ch'io usai ..." zitiert nach *Del Badia* (Anm. 10), S. 21.
- <sup>98</sup> *Le due regole* ... op. cit. (Anm. 27), Ausg. 1682, S. 92; Cini verfasste unter anderem auch eine panegyrische Schrift über das Leben von Cosimo I. de' Medici.
- <sup>99</sup> *Olschki* (Anm. 23), S. 192; s. auch *Ch. Dempsey*, Some observations on the Education of Artists in Florence and Bologna during the later Sixteenth Century, in: *The Art Bull.* 62, 1980, S. 552-569; zur Akademie allgemein siehe *M. A. Jack Ward*, The Accademia del Disegno, Chicago 1972; *D. Heikamp*, Rapporti fra accademici ed artisti nella Firenze del '500, in: *Il Vasari*, 1957, S. 139-163.
- <sup>100</sup> Egnazio Danti widmete der Akademie seine Ausgabe der "Prospettiva di Euclide" Giunti 1573, s. dazu auch *G. Cecchini*, L'Accademia di Belle Arti di Perugia, Florenz 1954, S. 16; 1583 trat Egnazio in die Accademia di San Luca, Rom, ein, s. *Röttgen* (Anm. 55), S. 22.
- <sup>101</sup> C. Ripa, um 1560 in Perugia geboren, wurde offensichtlich schon in seiner frühen Jugend nach Rom an den Hof des Kardinals Antonio Maria Salviati gebracht, wo er das Amt des Truchsess bekleidete; er starb zwischen 1620 und 1625. Ripa war, wie die meisten Humanisten, die für sein Sammelwerk *Sinnsprüche* beisteuerten, Mitglied der Sieneser Akademie; hier vermutet Mandowsky auch einen Inspirationskreis für Ripa, s. *Mandowsky* (Anm. 63), S. 50 ff.
- <sup>102</sup> *Agilità*: Del Reverendissimo P. Fr. Ignatio Danti Perugino. Donna che voli colle braccia stese, in modo di nuotare per l'aria  
Carro del Giorno naturale: Del Reverendissimo Danti Perugino, Vescovo d'Alatri. Uomo in un circolo sopra di un carro colla Face accesa in mano, tirato da quattro Cavalli, significanti le quattro sue parti dell'Orto, e dell'Occaso, e i due Crepuscoli, ovvero il mezzo giorno, e mezza notte, che anch'essa avanti il Sole  
Carro del giorno artificiale: Del sopradetto Autore. Uomo sopra un Carro tirato da quattro Cavalli, per la ragione detta di sopra, colla face in mano, per il lume, che apporta, ed è guidato dall'Aurora  
Carro dell'Anno: Dell'istesso Vescovo. Uomo sopra un Carro con quattro Cavalli bianchi, guidati dalle Stagione  
Esilio: Come dipinto dal R. P. Fr. Ignatio Perugino Vescovo di Alatri. Uomo in abito di Pellegrino, che colla destra mano tiene un bordone, e colla sinistra un Falcone in pugno  
Equità: Del Reverendissimo Padre Fra Ignatio. Donna con un regolo Lesbio di piombo in mano
- <sup>103</sup> *Werner* (Anm. 63), S. 47; die Schwierigkeit liegt allerdings darin, dass die *Agilitas*-Darstellung wiederholt wird, jedoch in abgewandelter Form: einmal als Knabe, dann als Jüngling, als Frau und schliesslich als alter Mann, wohingegen Ripa nur eine Möglichkeit angibt, sie — entsprechend dem Genus des Begriffs — als Frauenfigur wiederzugeben.
- <sup>104</sup> *Werner* (Anm. 63), S. 48; auch die Allegorie der *Equitas*, die Vincenzo Danti für Cosimo I. de' Medici schuf, weist andere Attribute auf, als von Egnazio gefordert.
- <sup>105</sup> *Anemographia in Anemoscopium Vaticanum horizontale ac verticale* ... (Anm. 15), fol. 15 r: "Scindum itaque est in imaginibus Ventores, ad usario illos effectus, qui ex eis produci solent, rationem habui, ut longius supra declaratum est, et quattuor anni patres sub Ventis in earum qualibet spirantibus locaui. Descripsi praeterea in australi pariete nauculam D. Petri ab impetu Ventorum agitatam eo modo, quo ad Euangelista Mattheo cap. viij recensetur; ponens ab opposita part ventum Aquilonarem, qui Aquilonares Haeresiareas repraesentans,... At in occidentali pariete, naufragium D. Pauli depingere iudicau, ut pote in orientalibus partibus successum, ut ostendatur, quod



non solum ab Aquilone, sed etiam à Ventis haeticorum Orientalium, pandetur omne malum ... ”; s. auch *M. Vaes*, Matthieu Bril, in: *Bull. de l'Institute Historique Belge de Rome*, 8, Rom 1928, S. 283-333 (spez. S. 316); *P. J. Stein*, La Sala della Meridiana nella Torre dei Venti in Vaticano, in: *L'Illustrazione Vaticana*, 9, 1938, S. 403-410; *F. Mancinelli*, La Torre dei Venti in Vaticano, Città del Vaticano 1980; *L. Turcic*, Cristofano Roncalli in the sala della Meridiana, in: *Burl. Mag.* 1981, S. 614-617.

<sup>108</sup> *E. Pillsbury*, Jacopo Zucchi in S. Spirito in Sassia, in: *Burl. Mag.* 116, 1974, S. 434-444.

<sup>107</sup> *Taia* (Anm. 28), S. 110, schreibt im Kapitel des Schweizersaales: “ P. Egnazio Danti religioso Domenicano, il quale come soprintendente a tutti i numerosi lavori di quel loggiato ... ”.

<sup>108</sup> In einem Brief des Bernardino Baldi, Abt von Guastalla, gerichtet an Bernardino Marliani, Sekretär des Duca Cesare Gonzaga, findet die Bibliothek Erwähnung, es heisst dort: “ Sappia adunque Vostra Signoria, che a' giorni passati passò a miglior vita Egnazio Danti, Perugino, eccellentissimo cosmografo, il quale per la sua virtù e per l'opera fatta nella Galleria del Palazzo di San Pietro, al tempo di Gregorio, aveva meritato d'esser fatto vescovo d'Alatri, che è città poco lontana da Gora. Questi ha lasciato una bellissima libreria, e piena di eccellentissimi libri, non solamente matematici, ma d'ogni sorte (!), ... ” *V. Marchese*, Memorie dei più insigni pittori, scultori, e architetti domenicane, Bologna 1879, Bd. II, S. 376, Anm. 3. Razzi berichtet, die Bibliothek Dantis sei an den Vatikan gegangen: “ e se sua Signoria R.ma non moriva così presto e quasi di improvviso, haverebbe questo convento eredata una ricca e nobile libreria, che teneva Monsignore Ignazio, con animo di lasciare..., *Razzi* (Anm. 4), fol. 56 v. Es ist ferner zu vermuten, dass Ripa Manuskripte von Danti einsehen konnte, denn im Zusammenhang der Equità bemerkt er “ questa figura ...essendosi così trouata trà le sue scritture ”.

#### RIASSUNTO

Fra Egnazio Danti è stato apprezzato sinora dalla critica prevalentemente come matematico, astronomo, cartografo e architetto. A Firenze, dove svolse la sua attività dal 1563 fino al 1575, si ricorda per le carte geografiche, che eseguì per il guardaroba di Palazzo Vecchio e per l'anemoscopio posto sulla facciata di Santa Maria Novella.

Contribuirono alla sua fama anche le carte per lo stato della chiesa, create nella Galleria del Belvedere in Vaticano e gli strumenti astronomici di Firenze, Bologna e Roma.

In questo contesto Egnazio Danti si rivela anche come iconografo. Egli ha collaborato al progetto per il programma degli affreschi nella chiesa di Santo Spirito in Sassia a Roma ed inoltre a quello della Sala della Meridiana nella Torre dei Venti a Roma; Cesare Ripa nella sua *Iconologia* lo definisce inventore delle sei allegorie e tutto fa pensare che egli stesso si assunse la responsabilità del programma della Sala vecchia degli Svizzeri in Vaticano. Benché siano noti tutti gli artisti che hanno eseguito gli affreschi della sala, completati nell'aspetto attuale nel 1582, fino ad ora non è stato possibile dare un nome al progettista, ma oggi possiamo affermare con sicurezza che costui fu Egnazio Danti.

La Sala degli Svizzeri assume un'importanza anche maggiore per il fatto che ad essa Cesare Ripa ha attinto evidentemente non solo per alcune figure allegoriche, ma c'è da supporre, che egli vi abbia trovato anche fondamentali ispirazioni per la sua *Iconologia*. Ciò si può desumere dalla struttura degli affreschi che, tripartiti in un motto, in una pittura ed in un epigramma, preannunciano i libri iconologici.

#### Bildnachweis:

*Archivio Fotografico dei Musei Vaticani: Abb. I, 2, 4-17. – Nach P. M. Letarouilly, Le Vatican e la basilique de St. Pierre, Rom 1882 (Neuausgabe A. E. Richardson, London 1963), Taf. 118: Abb. 3. – Nach L'Illustrazione Vaticana, Anno IX, No. 10, 16-31, Maggio 1938, s. 406: Abb. 21.*