





# DIE VILLA ACCIAIOLI IN MONTEGUFONI. ZUM EINFLUSS DES RÖMISCHEN BAROCKS AUF DIE ARCHITEKTUR IN DER TOSKANA

*von Guido Hinterkeuser*

Die ungefähr zwanzig Kilometer westlich von Florenz in Montegufoni gelegene ehemalige Villa Acciaioli (Abb. 1 u. 2), heute meist Castello di Montegufoni genannt, kann als eine der herausragenden Barockvillen der Toskana gelten. Tiefgreifende Umbau- und Erweiterungsmaßnahmen ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Gegenstand der folgenden Ausführungen sein werden, hatten den bis dahin heterogenen Gebäudekomplex, dessen Anfänge im späten 12. oder frühen 13. Jahrhundert liegen, zu einer großzügigen und weitgehend regulierten Villenanlage umgeformt. Die komplizierte Geschichte der Villa Acciaioli wurde bislang nur in Ansätzen erforscht, einige knappe Angaben finden sich in landeskundlichen Abhandlungen und Führern<sup>1</sup> sowie in Überblickswerken zur toskanischen Villenbaukunst.<sup>2</sup> Antonella Nesi befaßte sich intensiv mit der malerischen Ausstattung des Baus, klammerte jedoch die Architektur weitgehend aus.<sup>3</sup> Vorliegender Aufsatz versteht sich primär als eine Baumonographie, wie sie erstaunlicherweise zu den wenigsten Villen der Toskana vorliegt. Mit Hilfe zum Teil neu erschlossener sowie erstmals ausgewerteter Dokumente aus dem Archivio Ricasoli Firidolfi in Florenz, die im Anhang publiziert sind, lassen sich die Umbaumaßnahmen der Barockzeit, die das heutige Erscheinungsbild der Anlage prägen, recht präzise bestimmen. Es wird deutlich, daß die Modernisierungsarbeiten in zwei Phasen vonstatten gingen, einer ersten ab 1665 unter Donato di Ottaviano Acciaioli (1622-1705), auf die dann ab 1700 eine zweite unter dessen Bruder, Kardinal Nicola Acciaioli (1630-1719), folgte. Die auffallendsten Abschnitte der erneuerten Anlage, der terrassierte Garten mit seiner aufwendigen Grotte, das Kardinalsappartement im Südtrakt, die beiden Galeriebauten, der neuumfaßte große Innenhof sowie die eindrucksvolle Ostfassade, lassen sich nunmehr in eine im großen und ganzen schlüssige Bauabfolge bringen.

Glücklicherweise erfuhr die Villa nach den Umbauten in der Barockzeit nur noch geringfügige Eingriffe. Nach dem Aussterben der Familie Acciaioli zu Beginn des 19. Jahrhunderts gehörte die Villa wohl zumindest kurzfristig ihren Erben, der Familie Ricasoli.<sup>4</sup> Ab der zweiten Jahrhunderthälfte waren dann Landarbeiter in dem weitläufigen Gebäude untergebracht, das inzwischen Eigentum der Gemeinde von Montespertoli geworden war. 1909 erwarb der Engländer Sir George Sitwell die Anlage und ließ in den folgenden Jahrzehnten aufwendige Renovierungs- und Instandsetzungsarbeiten durchführen.<sup>5</sup> 1921/22 malte Gino Severini im Auftrag der Söhne Osbert und Sacheverell den kleinen Raum über der westlichen Galerie mit Fresken aus.<sup>6</sup> Hier sind — noch immer in leuchtenden Farben — Figuren aus der *commedia dell'arte* zur Darstellung gelangt, die sich ungezwungen im Garten von Montegufoni bewegen. Während des 2. Weltkrieges diente die Villa als Depot zur Auslagerung von Kunstwerken aus den Florentiner Museen.<sup>7</sup> Osbert Sitwell lebte danach noch bis zu seinem Tode im Jahr 1968 in Montegufoni; 1972 schließlich verkaufte sein Neffe Reresby die Anlage an die Familie Posarelli, die hier eine Ferienanlage einrichtete.

Über rein baugeschichtliche Fragen hinausreichend, werden im folgenden auch allgemeine Aspekte der toskanischen Adels- und Villenkultur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zur Sprache kommen. Desweiteren soll ein Beitrag zur Erforschung der Barockarchitektur in der

1 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ansicht von Südosten.



Toskana geleistet werden, die nach wie vor als verhältnismäßig schlecht bearbeitet gelten muß.<sup>8</sup> Von besonderer kulturhistorischer Bedeutung ist zweifelsohne die Ostfassade der Villa, die eine dezidiert modern römische Auffassung von Architektur vertritt und damit in deutlichen Kontrast zu der in dieser Zeit sehr traditionsbewußten regionalen Architektur tritt. Auch im späten *seicento* zeigten sich toskanische Bauherren, anders als die Regenten und der Adel in weiten Teilen Europas, *grosso modo* kaum an den jüngsten Entwicklungen römischer Baukunst interessiert. Umso mehr fallen die wenigen Bauten auf, die eben doch römisches Formengut rezipieren oder gar direkt importieren. Der Erhellung dieses interessanten Phänomens künstlerischen Austauschs möchte vorliegende Studie in ihrem letzten Abschnitt dienen.

### Die Familie Acciaioli und die Vorgeschichte ihrer Villa in Montegufoni

Die Acciaioli waren bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eines der vornehmsten Florentiner Patriziergeschlechter, in dessen Werdegang sich zugleich mehr als sechs Jahrhunderte Stadtgeschichte widerspiegeln.<sup>9</sup> Um 1160 zog Gugliarallo, der Stammvater der Familie, von Brescia nach Florenz, wo er im Borgo SS. Apostoli mehrere Häuser kaufte. In Bankgewerbe und Handel tätig, konnte er bald auch Land im Val di Pesa erwerben, wo er ganz in der Nähe von Montegufoni ein turmartiges Gebäude errichten ließ, eine sogenannte *casatorre*, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts noch existiert haben muß.<sup>10</sup> Daß bereits er in den Besitz von Montegufoni selbst gelangt wäre, ist nicht belegt. Spätestens im ausgehenden 13. Jahrhundert, mit der Übertragung höchster politischer Funktionen, ist die Familie in den Kreis der führenden Geschlechter der Stadt aufgenommen: 1282 wurde Leone di Acciaiole zum *priore* gewählt, und 1297 besetzte Mannino di Guidalotto das erst vier Jahre zuvor geschaffene Amt des *gonfaloniere*. Bis zur endgültigen Zerschlagung der republikanischen Verfassung in den Jahren 1530/31 gelangten die Acciaioli wiederholt in höchste Staatsämter, woran in Montegufoni ein nach 1665 eingerichteter Raum anschaulich erinnert. Den Übergang zum Herzogtum überstanden die Acciaioli als Parteigänger der Medici unbeschadet. Zanobi di Noferi, noch 1529 *gonfaloniere* der Republik, wurde 1532, als erstmals die Versammlung der *quarantotto* zusammentrat, zu einem der achtundvierzig Senatoren auf Lebenszeit ernannt.<sup>11</sup> Bis zum Ende der Herrschaft der Medici wurden Mitglieder der Familie Acciaioli insgesamt noch zehn weitere Male in dieses — faktisch annähernd bedeutungslose — Gremium berufen, darunter auch 1667 Donato di Ottaviano, der zwei Jahre zuvor die Initiative zur barocken Umgestaltung von Montegufoni ergriffen hatte.

Innerhalb der kirchlichen Hierarchie konnten die Acciaioli gleichfalls wichtige Ämter bekleiden: In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts war Angelo di Monte Bischof von Florenz, und bis weit ins 18. Jahrhundert hinein sollten aus der Familie noch mehrfach Bischöfe und Kardinäle hervorgehen. Eine Nebenlinie stellte im 14. und 15. Jahrhundert über vier Generationen die Herzöge von Athen.<sup>12</sup> Mit Donato di Neri (1428-78) ging aus der Familie einer der bedeutendsten Humanisten seiner Zeit hervor. Er war Schüler und zugleich Förderer des ursprünglich aus Konstantinopel stammenden Philosophen Giovanni Argyropoulos, dem er und sein Bruder Piero während der Pest 1457 Zuflucht in „una casa in Valdipesa“, womit Montegufoni gemeint sein könnte, boten, und hinterließ mehrere Kommentare zum Werk des Aristoteles.<sup>13</sup> 1471 ließ er sich zusammen mit Lorenzo de' Medici und Bernardo Rucellai von Leon Battista Alberti durch die antiken Ruinen Roms führen.<sup>14</sup> Die historisch bedeutsamste Persönlichkeit der Familie ist aber sicherlich der auf Montegufoni geborene Nicola di Acciaiole (1310-65)<sup>15</sup>, der bereits in jungen Jahren nach Neapel ging und es am Hof der Anjou 1348 schließlich zum Gran Siniscalco del Regno di Puglia e Sicilia brachte, was dem Amt eines Kanzlers gleichkam. Ein mächtiger Staatsmann, war er auch lange Jahre einer der engsten Freunde von Giovanni Boccaccio.<sup>16</sup> Unweit von Montegufoni



ließ Nicola im Pesatal die Villa Castellare errichten, 1341 erfolgte auf seine Initiative die Gründung der Florentiner Kartause in Galluzzo, wo er schließlich auch begraben wurde.<sup>17</sup> Bis zuletzt genossen die Acciaioli das Privileg, in der Certosa bestattet zu werden.

Hatte sich im Lauf der Jahrhunderte die Familie in verschiedene Zweige aufgespalten, so sollte sich im späten 16. und im 17. Jahrhundert diese Entwicklung in ihr Gegenteil verkehren. Mit dem Tode von Alessandro di Marcello 1601 und Donato di Vincenzo 1603, der 1589 bereits Alessandros Tochter geheiratet hatte, waren binnen weniger Jahre die zwei wichtigsten Linien der Familie ohne männliche Nachkommen geblieben. Aufgrund älterer testamentarischer Verfügungen gelangte nach dem Aussterben dieser Zweige ein Großteil des Familienbesitzes an den aus einer verarmten Nebenlinie stammenden Ottaviano di Ruberto, der wiederum eine Tochter von Donato di Vincenzo zur Frau genommen hatte, bzw. an seinen ältesten Sohn Donato.<sup>18</sup> Wegen der hohen Schulden, die auf dieser Erbschaft ruhten, nahm Ottaviano sie erst 1613 an, nachdem er in Rom als Kaufmann genügend Geld erworben hatte.<sup>19</sup> Diese Erbschaft bedeutete trotz der mit ihr verbundenen Belastungen eine bislang nie dagewesene Konzentration an Vermögen und Besitztiteln der Acciaioli.

Wann genau Montegufoni, das 1066 erstmals erwähnt wird<sup>20</sup>, in den Besitz der Acciaioli gelangt war, läßt sich nur annähernd bestimmen. Als sich die Florentiner ab dem 12. Jahrhundert schrittweise ihres Umlandes bemächtigten, wurde 1135 auch die Burg in Montegufoni, die sich damals noch im Besitz der feudalen Familie der Ormanni befand, zerstört und dem *contado* einverleibt.<sup>21</sup> Für den weiteren Verlauf des 12. und fast das gesamte 13. Jahrhundert haben wir keinerlei Nachrichten. Möglicherweise noch vor 1200, spätestens jedoch im 13. Jahrhundert müssen die Acciaioli Ländereien um Montegufoni erworben haben und damit wahrscheinlich auch die Burg bzw. deren Ruine. Der kaiserliche Lehnsmann war somit wie vielerorts durch einen in Florenz ansässigen Bankier oder Handelsherrn ersetzt worden. Ab dem 14. Jahrhundert finden sich dann gehäuft Dokumente, die zumeist im Zusammenhang mit der zugehörigen Pfarrkirche San Lorenzo stehen, deren Patronatsrechte die Acciaioli innehatten, oder vom Erwerb bzw. Verkauf von umliegendem Landbesitz handeln.<sup>22</sup> 1310 wurde der bereits erwähnte Nicola di Acciaioli Acciaioli in Montegufoni geboren<sup>23</sup>, so daß dort also zu diesem Zeitpunkt ein Haus bestanden haben muß, welches einer wohlhabenden und politisch einflußreichen Florentiner Kaufmannsfamilie zumindest einige Wochen im Jahr eine angemessene Wohnung bieten konnte. Mit einem solchen Gebäude ließen sich die nordwestlich gelegenen Abschnitte des Villenkomplexes in Verbindung bringen, die den ältesten erhaltenen Bestandteil der Anlage (a) ausmachen (Abb. 4). Insbesondere die Fassade nach Norden hin, sieht man einmal vom Einbau einiger weniger barocker Fenster ab, vermag noch einen recht guten Eindruck von toskanischer Architektur des 13. und 14. Jahrhunderts zu vermitteln (Abb. 8). 1356 äußerte Nicola den Wunsch, in seinem Geburtszimmer eine Kapelle einzurichten.<sup>24</sup> Nicht auszuschließen ist, daß daraufhin der kreuzrippengewölbte, dreijochige Raum auf winkelförmigem Grundriß im Erdgeschoß entstand, dessen architektonische Formsprache eindeutig dem 14. Jahrhundert entstammt.<sup>25</sup>

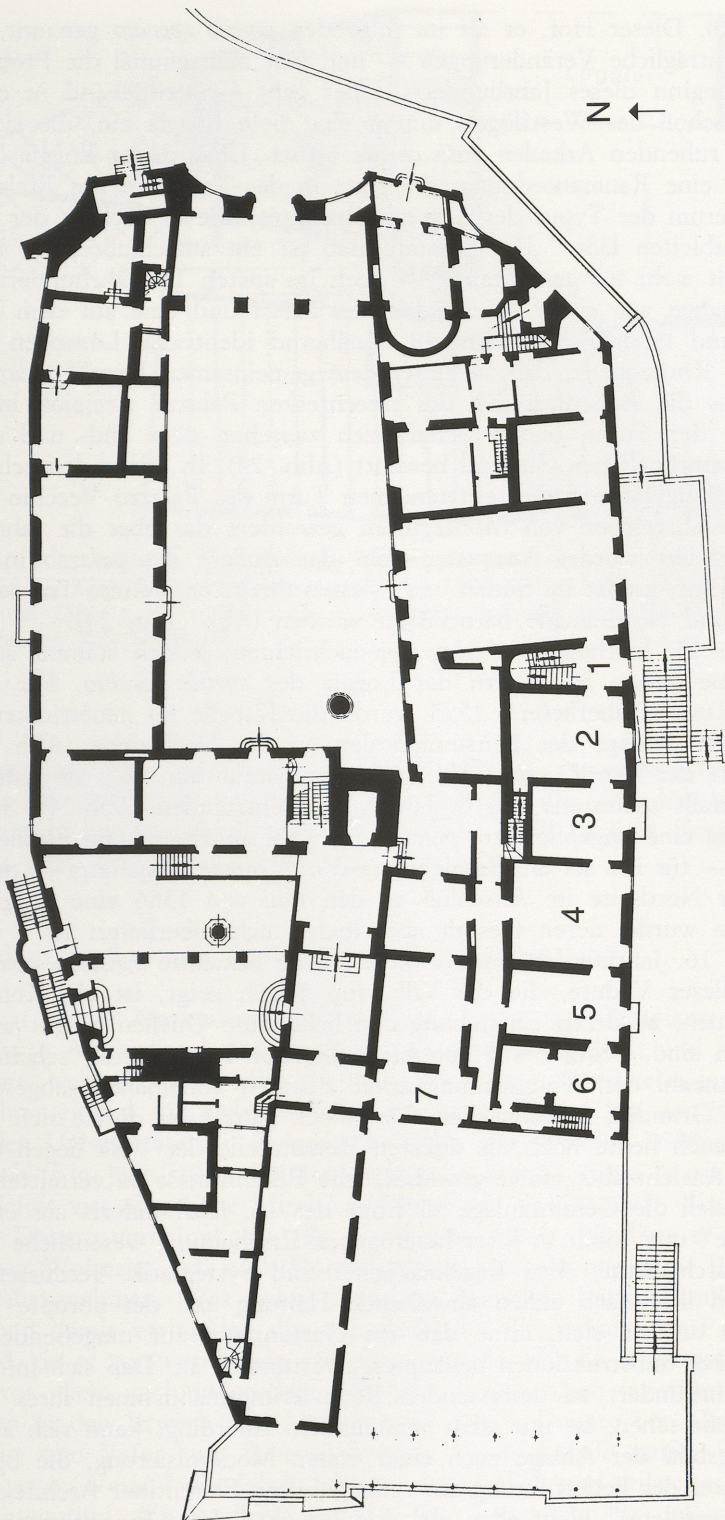
Erstmals gesicherte Baunachrichten liegen für das Jahr 1386 vor. Eine 1546 angebrachte Inschriftentafel berichtet von der Restaurierung des Turmes und nennt zugleich 1386 als dessen Baujahr.<sup>26</sup> Aus einer noch vor 1572 entstandenen Familiengeschichte geht hervor, daß Donato di Jacopo einen "Palazzo con una Torre" hat errichten lassen, wobei dem anonymen Autor das Entstehungsjahr ganz offensichtlich nicht mehr bekannt war.<sup>27</sup> 1395 mußte Donato in die Verbannung gehen, so daß 1386 als Baujahr für besagten *palazzo* mit Turm durchaus korrekt sein mag. Dieser Palastbau (b), der im Zentrum des heutigen Komplexes liegt und mit seiner Westseite unmittelbar an die bereits erwähnten früheren Abschnitte anschließt, ist weitgehend erhalten: Drei Flügel gruppieren sich rechtwinklig um einen Binnenhof, dessen vierte, nördliche Seite durch eine Schirmwand mit innen vorgelagerten Loggien abgeschlossen





2 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ansicht von Südwesten.





3 Montegufoni, Villa Acciaiola, Grundriß des Hauptgeschosses. Bauaufnahme von 1972 (1 Ricetto delle Scale; 2 Camera dei Turchi; 3 Camera che prima si chiamava dell'Arancio; 4 Salotto; 5 Anticamera; 6 Arcova; 7 Libreria).

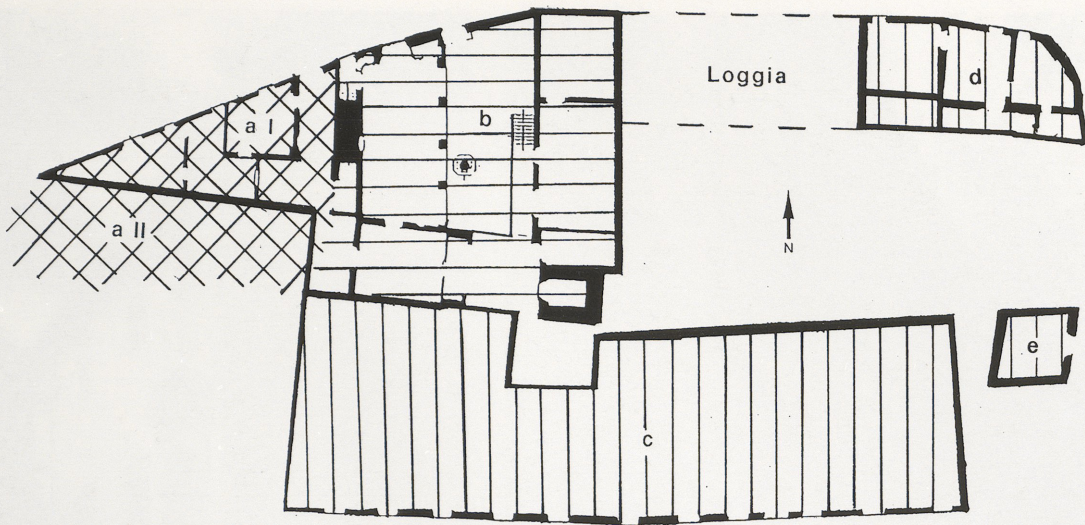


wird (Abb. 9 u. 10). Dieser Hof, er sei im folgenden *cortile vecchio* genannt, befindet sich bis auf geringe nachträgliche Veränderungen — und läßt man einmal die Problematik seiner Restaurierung zu Beginn dieses Jahrhunderts außer acht — weitgehend in originalem Zustand.<sup>28</sup> Das Erdgeschoß des Westflügels nimmt eine tiefe Loggia ein, die sich in vier auf mächtigen Pfeilern ruhenden Arkaden zum *cortile* öffnet. Über dieser Loggia liegt ein einziger großer Saal — eine Raumanordnung, die ganz in der Tradition des Pfalzschemas liegt, von dem sich wiederum der Typus des Kommunalpalastes, wie er auch in der Toskana seine Ausprägung fand, ableiten läßt.<sup>29</sup> Der gesamte Bau ist ein aufschlußreiches Beispiel dafür, daß — und dies gilt wohl für ganz Italien — noch im späten 14. Jahrhundert für so unterschiedliche Bauaufgaben wie einen innerstädtischen Palast und eine auf dem Land gelegene Villa in formaler und typologischer Hinsicht annähernd identische Lösungen bereitgehalten wurden — mit der Konsequenz, daß sie unter dem gemeinsamen Begriff *palazzo* zusammengefaßt wurden. Was die Außenfassaden des trecentesken Palazzo Acciaïoli in Montegufoni betrifft, so ist nur der Turm, dessen Schaft sich zwischen dem Süd- und dem Ostflügel erhebt, in seinem ursprünglichen Zustand bewahrt (Abb. 24). In seiner deutlichen Anlehnung an den ungefähr achtzig Jahre früher entstandenen Turm des Palazzo Vecchio in Florenz ist er gleichsam zum Wahrzeichen von Montegufoni geworden, das über die Jahrhunderte hinweg sorgsam konserviert wurde. Ansonsten geht das Äußere des *palazzo* in der heutigen Anlage vollkommen auf, grenzt im Süden und Westen direkt an weitere Trakte, während die freiliegenden Ost- und Nordfassade barockisiert wurden (Abb. 7 u. 24).

Für das gesamte 15. Jahrhundert fehlen Baunachrichten; jedoch stammt aus dieser Zeit sicherlich der schöne *lavabo* im Innern der Loggia des *cortile vecchio*. Für 1546 ist eine Restaurierung des Turmes überliefert, 1594 wurde die Kapelle (e) neuerrichtet oder zumindest umgebaut.<sup>30</sup> Die Stillage der Fensterädikulen an der Südfassade (Abb. 1) sowie am östlichsten Abschnitt der Nordfassade (Abb. 5) weist darauf hin, daß die dahinterliegenden Trakte (c, d) gleichfalls spätestens im 16. Jahrhundert entstanden (Abb. 4). Sie gruppierten sich damals noch um eine ungepflasterte *piazza*, die wohl annähernd die Fläche des heutigen großen Innenhofes — für ihn sei die Bezeichnung *cortile grande* eingeführt — umfaßte. Dabei befand sich auf der Nordseite im Anschluß an den Bau von 1386 eine Loggia<sup>31</sup>, die zwar erst 1702 abgerissen wurde, deren Gestalt aber leider nicht überliefert ist.

Aus dem späten 16. Jahrhundert datiert die früheste bekannte Ansicht von Montegufoni (Abb. 11).<sup>32</sup> Auf dieser Vedute, die die Villa von Süden zeigt, ist ein Konglomerat von Gebäuden zu erkennen, zu deren Entstehung den bekannten Quellen so gut wie keine Hinweise zu entnehmen sind. Trotz des Fixpunktes, den der Turm bietet, scheitern Versuche, etwa anhand der Anzahl der Wandöffnungen die deutlich voneinander abgesetzten Einzelbauten im heutigen Grundriß festzumachen. Der Block ganz links dürfte sich aber ungefähr dort befinden, wo auch heute noch die ältesten Bestandteile der Villa liegen (Abb. 4). Immerhin vermag die Ansicht aber einige grundsätzliche Erkenntnisse zu vermitteln. Zum einen wird deutlich, daß sich die Gesamtanlage zu Ende des 16. Jahrhunderts aus einzelnen Häusern zusammensetzte<sup>33</sup> und somit in ihrer heterogenen Erscheinung wesentliche Eigenschaften neuzeitlicher Villenarchitektur, eben Regelmäßigkeit und Systematik, vermissen ließ.<sup>34</sup> Zum anderen muten auch ihre nach außen abweisende Haltung und der abrupte Übergang zur Hügellandschaft, in der sie sich, ohne daß ein Gartenraum zur umgebenden Landschaft vermitteln würde, über Substruktionen behauptet, altertümlich an. Daß sich infolgedessen die Acciaïoli im 17. Jahrhundert zu umfassenden Renovierungsmaßnahmen ihres Landsitzes in Montegufoni veranlaßt sahen, ist nur allzu verständlich. Allerdings kann sich an dem altmodischen Erscheinungsbild der Anlage nach einer ersten Modernisierung, die bereits vor der Jahrhundertmitte unter der Federführung des renommierten Florentiner Architekten Gherardo Silvani (1579-1673) erfolgte<sup>35</sup>, nicht allzu viel geändert zu haben: Einzelformen wie Fenster-





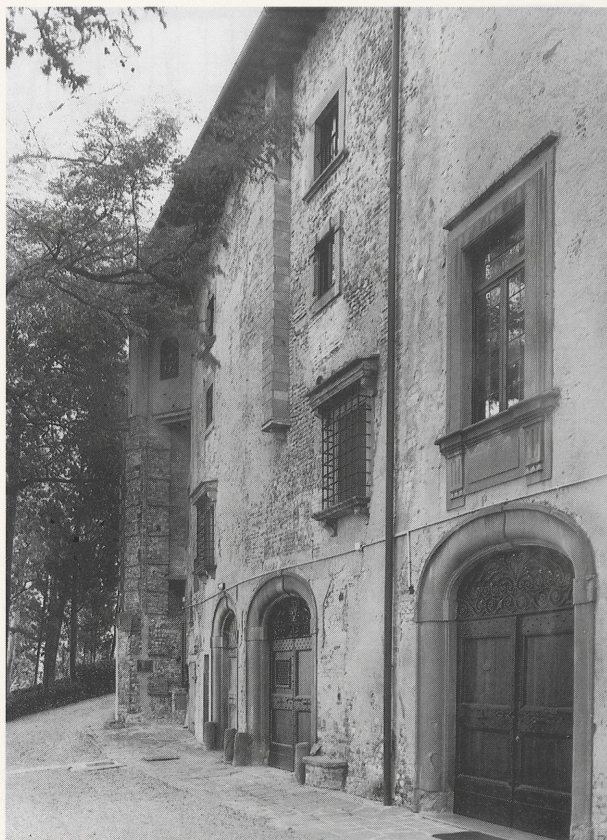
4 Montegufoni, Villa Acciaioli, Grundriß des Hauptgeschosses. Rekonstruktionsskizze der vorbarocken Bauzustände auf der Grundlage der Bauaufnahme von 1972; a I: 13./14. Jh. erhalten, a II: 13./14. Jh. überbaut ?, b: um 1386, c, d, e: 15./16. Jh. (Wandöffnungen sind nur eingezeichnet, wenn sie erkennbar aus der betreffenden Zeit stammen).

oder Portalumrahmungen, die überzeugend auf Silvani verweisen würden, lassen sich am heutigen Bau jedenfalls nicht ausmachen<sup>36</sup>, so daß sich die Villa bis 1665, als Donato mit seinen Umbaumaßnahmen begann, wohl weitgehend noch in dem Zustand befand, wie sie der Stich aus dem späten 16. Jahrhundert überliefert.

#### Die Umgestaltungsmaßnahmen unter Donato Acciaioli ab 1665

Donato war am 7. November 1622 als erster Sohn des Ottaviano di Ruberto und der Maria di Donato Acciaioli geboren worden.<sup>37</sup> Über seine Kindheit und Jugend ist so gut wie nichts bekannt, wahrscheinlich lebte die Familie zumindest zeitweise in Rom, wo der Vater vor 1613 schon einmal für mehrere Jahre gearbeitet hatte.<sup>38</sup> In den 40er Jahren studierte Donato an den Universitäten in Bologna und Pisa Jurisprudenz, 1648 erwarb er in Pisa die *laurea dottorale*. Ein Jahr später heiratete er standesgemäß Anna Maria Altoviti; verbunden mit dieser Heirat war eine hohe Mitgift in Höhe von 16 000 *scudi*. Bis zum Tod des Vaters 1659 scheint Donato vornehmlich in Rom gelebt zu haben, kündigte er doch danach offiziell seinen dortigen Wohnsitz, um nach Florenz zurückzukehren und seine Pflichten als Familienoberhaupt wahrzunehmen. Was unter Ottaviano begonnen hatte, nämlich die Mehrung des Vermögens und damit verbunden die wirtschaftliche Gesundung der Familie, setzte Donato energisch und, da er von vornherein mit ganz anderen Mitteln ausgestattet war als seinerzeit sein Vater, vor allem auch in großem Stil fort. Insbesondere investierte er zumal ab 1659 hohe Summen in den Erwerb von Land.<sup>39</sup> 1667 wurde Donato von Großherzog Ferdinando II. wie bereits sein Vater zum Senator ernannt. Auch deshalb mußte ihm an einer Modernisierung seiner im Verlauf der Jahrhunderte unansehnlich und teilweise baufällig gewordenen Villa in Montegufoni, die ja direkt an der Via Volterrana lag und somit einer größeren





5-8 Montegufoni, Villa Acciaioli, Abschnitte der Nordfassade von Osten nach Westen.

Öffentlichkeit ausgesetzt war, gelegen sein. Und wohl nicht zufällig lag denn auch ein Schwerpunkt seiner Maßnahmen auf der Anlegung eines Gartens. Leider fehlen Nachrichten über Donatos Charakter oder seine privaten Interessen. Die umfangreiche, nach wie vor erhaltene Reliquiensammlung<sup>40</sup>, die er und seine Ehefrau für die Kapelle ihrer Villa in Montegufoni zusammentrugen, bezeugt allerdings ihre große Frömmigkeit. Es spricht einiges dafür, daß ein solches Engagement im mediceischen Staatswesen unter Cosimo III., der religiösen Angelegenheiten in geradezu bigotter Weise höchste Bedeutung zumaß<sup>41</sup>, der Reputation zuträglicher war als etwa eine ausgeprägte Bauleidenschaft. Das nachdrückliche Interesse des Großherzogs an den Reliquien in Montegufoni ist belegt.<sup>42</sup> Donato verstarb am 21. Februar 1705<sup>43</sup> im Alter von zweiundachtzig Jahren und wurde in der Familienkapelle der Acciaioli in der Certosa von Galluzzo bestattet.

Über die unter seiner Ägide durchgeführten Umbaumaßnahmen informieren vor allem zwei Quellen, die sich heute beide im Archivio Ricasoli Firidolfi in Florenz befinden; sie werden im Anhang erstmals publiziert. Dabei handelt es sich einmal um die erwähnte *Genealogia*, eine unter Donatos Sohn Ottaviano (1665-1737), also zwischen 1705 und 1737, angelegte Familienchronik der Acciaioli, die für die Baugeschichte von Montegufoni noch nicht berücksichtigt wurde. Allein in der Vita Donatos finden sich acht unmittelbar mit dem Baugeschehen in Zusammenhang stehende Vermerke.<sup>44</sup> Ausschließlich mit den von Donato veranlaßten









9-10 Montegufoni, Villa Acciaioli, *Cortile vecchio* von Norden und von Süden.





Veränderungen befaßt sich eine sogenannte *Nota de' miglioramenti* aus dem Jahr 1705, die erstmals Nesi bei ihren Studien zur malerischen Ausstattung erschloß.<sup>45</sup> Diese nur wenige Monate nach dem Tode Donatos entstandene Liste sollte einen detaillierten Überblick über die von ihm in den vergangenen Jahrzehnten in Auftrag gegebenen Arbeiten ermöglichen. Parallel wurden in einem entsprechenden Verzeichnis die inzwischen unter seinem Bruder Nicola hinzugekommenen Um- und Erweiterungsbauten vermerkt.<sup>46</sup> Diese Bemühungen um eine präzise Klärung der Anteile stehen in direktem Zusammenhang mit der notariellen Schenkung Nicolas vom 7. August 1705, in der er die von ihm finanzierten Abschnitte seinem Neffen Ottaviano, dem neuen Familienoberhaupt, vermachte.

Beide Dokumente, die *Genealogia* und die *Nota de' miglioramenti*, ergänzen einander, lassen aber eine definitive und lückenlose Rekonstruktion des Verlaufs der Modernisierungsarbeiten nicht zu. Während erstere die exakte Datierung der einzelnen Baumaßnahmen ermöglicht, allerdings längst nicht sämtliche Eingriffe erfaßt, gibt die *Nota* ihrerseits zwar ein recht genaues Bild vom Umfang der Renovierung, macht aber keinerlei zeitliche Angaben. Leider liegt kein authentisches Quellenmaterial aus der Zeit des Baugeschehens vor. Rechnungen, Briefe, Entwurfsskizzen und ausgearbeitete Baupläne waren einstmals, wie sich aus einem 1784 erstellten Inventar der Bibliothek von Montegufoni ergibt, in einem gesonderten Band mit dem Titel *Disegni Piante discorsi Sopra La Fab:<sup>ca</sup> della Villa di M:<sup>te</sup> Gufoni* zusammengefaßt, der heute zusammen mit der gesamten Bibliothek verschollen ist.<sup>47</sup>

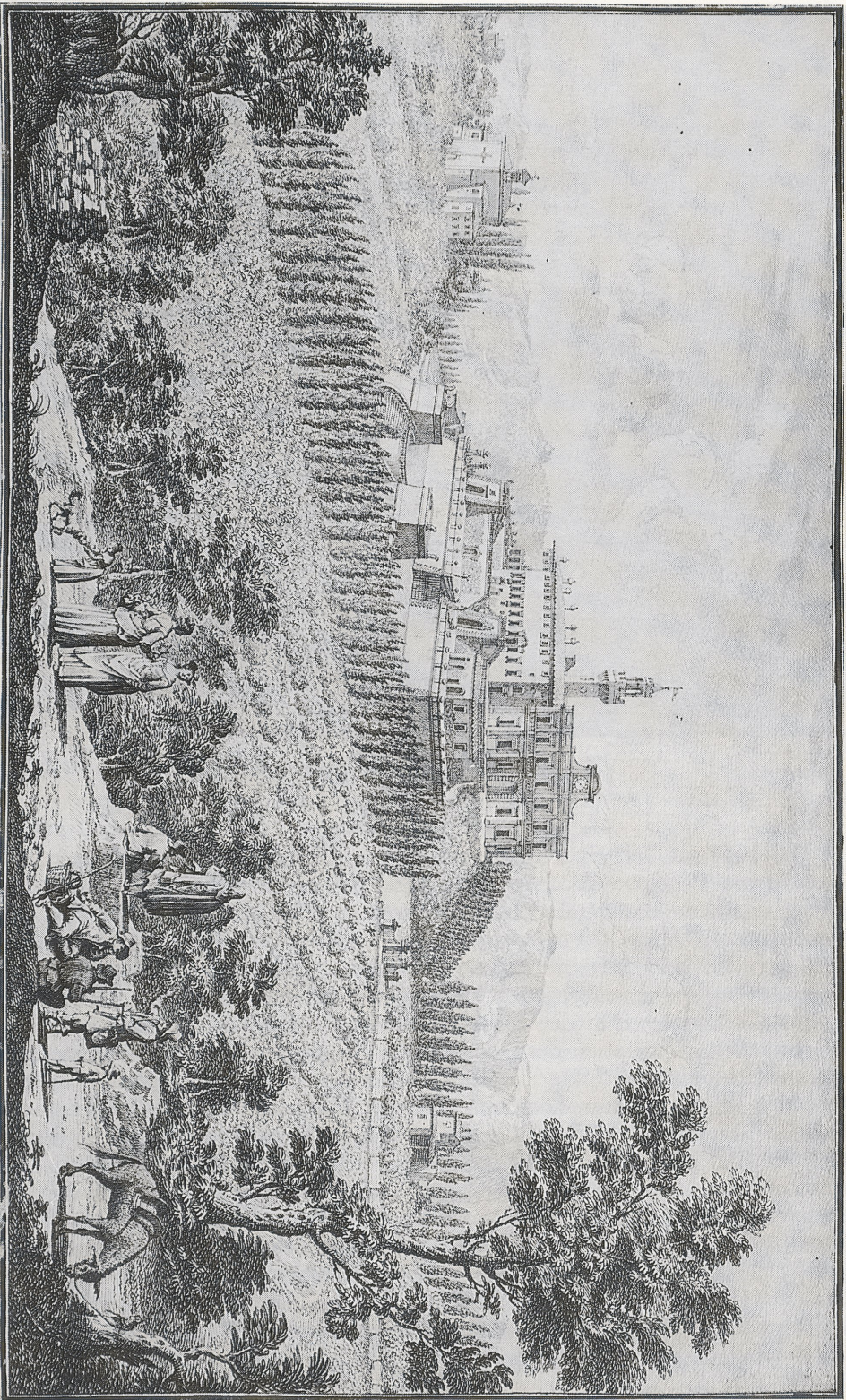




11 Scipione Ammirato, Villa Acciaiola in Montegufoni vor 1589, Kupferstich (Ausschnitt). BNCF, II. I. 258, c. 39v/40r.

Als die markanteste, sicherlich auch aufwendigste Maßnahme, die ab 1665 von Donato in Angriff genommen wurde, erweist sich die Anlage des Gartens (Abb. 1, 2, 12). Vorrangiges Ziel war es, den abschüssigen Hang südlich der Villenanlage (Abb. 11) durch eine architektonische Gestaltung zu befestigen, um dadurch den Fundamenten der Gebäude dauerhaft Halt zu verleihen.<sup>48</sup> Der Hügel wurde dabei mittels gewaltiger Aufschüttungen und Einebnungen in drei langgezogene, in stufenartiger Abfolge angeordnete Terrassenbahnen, sogenannte *viali*, gegliedert, die zur Hangseite hin durch mächtige, geböschte Mauern abgestützt wurden. Diese Stütz- oder Futtermauern wiederum sind zur zusätzlichen Stabilisierung teilweise durch querstrebenartige Mauerverbände, die verborgen unter den *viali* verlaufen, miteinander verbunden.<sup>49</sup> 1665 wurde zunächst die mittlere Terrassenmauer errichtet<sup>50</sup>, der dann 1669 ein nach Osten gewandter bollwerkartiger Abschluß hinzugefügt wurde.<sup>51</sup> Spätestens ab 1683, als Donato an dem großen runden, direkt über der einstigen Via Volterrana gelegenen Bollwerk ein Madonnenrelief anbringen ließ, wird wohl auch die zuunterst gelegene Mauer komplett bestanden haben.<sup>52</sup> Die übrigen Mauern und Bollwerke werden, wenn überhaupt, nur noch in der *Nota* vermerkt und lassen sich folglich nicht datieren. Auffallend ist sicherlich, daß die *Genealogia* lediglich solche Bauabschnitte aufnimmt, die mit einer Inschrift versehen waren. Schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte man also keine genaue Vorstellung mehr vom exakten Bauverlauf. Zieht man in Betracht, daß dem Chronisten noch umfangreiches Archivmaterial zur Verfügung gestanden haben muß<sup>53</sup>, so ist zu bedauern, daß er dieses nicht zur Datierung der übrigen Abschnitte heranzog. Dabei ist aus heutiger Sicht besonders gravierend, daß sich der Abschluß der Baumaßnahmen im Garten nicht bestimmen läßt.





*Villa di Monte Zucchi della Marchese Acciaiuoli.*





13 Villa Acciaioli, *Giardino pensile* und Galerie-Flügel von 1700.

Die 1744 als Teil einer Radierungsfolge toskanischer Villen und Landschaften publizierte Vedute von Giuseppe Zocchi, dessen Vorzeichnung hier abgebildet wird (Abb. 12), gibt von einem erhöhten Standpunkt einen guten Gesamtüberblick über die schräg ins Bild gesetzte Gartenanlage.<sup>54</sup> Der hier wiedergegebene Zustand hat sich bis heute weitgehend erhalten. Lediglich die beiden freistehenden Bollwerke am Fuße des Gartens sowie die dazwischenliegenden konvex geschwungenen Treppenläufe sind bis auf wenige Reste verschwunden. Diese Verluste beeinträchtigen den ursprünglichen Charakter des Gartens jedoch weit weniger als die veränderte Vegetation der beiden folgenden Jahrhunderte. Dominierte im 18. Jahrhundert die architektonische Struktur, indem die einzelnen *viali* als kahle Rasenbahnen gehalten waren und sich an die Mauern höchstens niedrige Staudengewächse lehnten, so finden sich heute auf den Terrassen Solitäräume sowie eine Vielzahl an Sträuchern, und die Mauern sind von dichtem Efeu überwuchert. Die imposante, heute völlig beseitigte Zypressenallee, die sich auf der Zeichnung dem Garten entlangzieht und dem Betrachter teilweise die Einsicht verwehrt, säumte den ursprünglichen, heute an dieser Stelle nicht mehr bestehenden Verlauf der Via Volterrana und bildete somit keinen Bestandteil der eigentlichen Gartenanlage. Erst aus dem Jahr 1926 hingegen stammt, angelegt von dem englischen Gartenarchitekten Cecil Ross Pinsent (1884-1963), die streng beschnittene, die Plattform des geschwungenen Eckbollwerks abschirmende hohe Zypressenhecke sowie das anschließende Parterre im östlichen Abschnitt des unteren *viale*.<sup>55</sup>





14 Giuseppe Filosi nach Giuseppe Zocchi, Villa Medici in Cerreto Guidi, Kupferstich.

Die querverlaufenden *viali* des terrassierten Gartens werden durch eine breite Längsachse verbunden, die stufenweise die einzelnen Ebenen erschließt. Diese Hauptachse beginnt (oder, je nach Leserichtung, endet) am Gartenportal der *sala grande* und verknüpft somit das Villengebäude eng mit dem Gartenraum. Den Übergang vom Niveau des *piano nobile* der Villa zur ersten und zweiten Terrasse schafft ein mächtiges Bollwerk, das im Innern eine Grotte birgt und von einer kleinen, balustradengesäumten Terrasse bekrönt wird. Von dieser Terrasse führt ein breiter Treppenarm hinab auf den oberen, direkt am Sockelgeschoß des Südflügels vorbeilaufenden sogenannten *viale delle spalliere* (Abb. 2).<sup>56</sup> Von diesem aus wiederum gelangt man über einen zweiten, nunmehr gegenläufig geführten Treppenarm auf die mittlere Terrassenbahn, den *viale dei cedrati*<sup>57</sup>, auf dessen Höhe auch das Bollwerk ansetzt und sich somit der Eingang zur Grotte befindet. In einer Achse mit diesem Grottenbollwerk liegen dann die Übergänge zu den tiefer gelegenen Ebenen. Zunächst durchstößt eine breite, schachtartig versenkte Treppe die zweite Böschungsmauer zum zuunterst gelegenen *viale*, von wo aus man dann über die ambitiöse Freitreppenanlage, wie sie Zocchi überliefert, an den Fuß der äußeren Mauer gelangte. Wie diese Treppe zu Zeiten Donatos beschaffen war, ist unklar. Keinesfalls nämlich ist sie vor 1705 entstanden, sonst fände sie in der *Nota di Donato* Erwähnung.

Der obere *viale* läuft von der Mittelachse aus westlich auf einen hohen, in seinen Dimensionen und seiner formalen Gliederung weitgehend dem Grottenbollwerk entsprechenden Mauervorsprung (Abb. 2) zu und überwindet ihn mittels eines breiten Treppenarmes.<sup>58</sup> Dieses Bollwerk, das im Innern über zwei Geschosse verteilt Wirtschaftsräume birgt<sup>59</sup>, stößt nicht mehr an die Südfassade der Villa, sondern markiert die südwestliche Ecke eines auf gewaltigen Substruktionen ruhenden *giardino pensile*, der sich bis in Höhe des *piano nobile* erhebt



und somit bequem vom Hauptappartement aus betreten werden kann (Abb. 13). Dabei entstand nicht nur eine großzügige Gartenfläche, sondern darunter zugleich auch ein beachtlicher Hohlraum. Geschickt legte man hierin eine Zisterne an, die aufgrund ihrer leicht erhöhten Lage den Garten bewässern und die Wasserspiele speisen konnte.<sup>60</sup>

Einen stark abschüssigen Hang durch Terrassen zu strukturieren, um auf diesem Wege ebene Flächen zu gewinnen, ist eines der klassischen Gestaltungsmittel des *giardino all'italiana*. Beobachten läßt es sich beispielsweise bereits an der in den 1460er Jahren von Michelozzo erbauten Medici-Villa in Fiesole<sup>61</sup>, deren hoch über Florenz gelegener Garten sich über insgesamt drei Ebenen erstreckt. Allerdings hängen hier die einzelnen Gartenräume eher lose zusammen und werden, wenn überhaupt, lediglich durch eher unauffällige und schmale Treppen miteinander verknüpft; zudem ist das Villengebäude ausschließlich auf das obere Plateau ausgerichtet. Erst im römischen Villen- und Gartenbau des 16. Jahrhunderts werden die Terrassenanlagen einem einheitlichen und vornehmlich auf die Gesamtwirkung hin konzipierten System unterworfen, das die einzelnen Gartenabschnitte zusammenzufassen und auch eine Fassadenseite des Villengebäudes zu dem gesamten Gartenraum in Bezug zu setzen sucht. Solche Gartenkonzeptionen, die barocken Gestaltungswillen bereits ankündigen, nehmen es selbst mit schwierigsten Geländeformationen auf.<sup>62</sup> Als Beispiel für einen solchen Garten sei auf die im Jahre 1550 begonnene Anlage der Villa d'Este in Tivoli verwiesen. Ausgehend vom Zentrum der Gartenfassade durchzieht eine Längsachse, die zunächst einmal über mehrere Terrassenstufen einen steil abfallenden Hang bewältigen muß, das Terrain, um in ihrem Verlauf von sämtlichen Querachsen orthogonal geschnitten zu werden. Dieses Gliederungsprinzip liegt auch der Gartenanlage in Montegufoni mit ihrer auf die *sala grande* des Südflügels ausgerichteten Hauptachse und den querverlaufenden *viali* zugrunde. Allerdings wird in Montegufoni auf einen anschließenden ebenen Gartenbereich verzichtet, hätte ein solcher doch weitere erhebliche Erdbewegungen erfordert. Doch selbst so bildet die charakteristische Verbindung von mehrstufiger Terrassierung bei gleichzeitiger Vereinheitlichung ein bemerkenswertes Novum innerhalb des florentinischen Villen- und Gartenbaus. In der näheren Umgebung vergleichbar ist lediglich der zwischen 1633 und 1652 in der Lucchesia — und demzufolge außerhalb des Großherzogtums Toskana — angelegte Garten der Villa Garzoni in Collodi<sup>63</sup>, wo insgesamt fünf Terrassenbahnen einen steil ansteigenden Hang gliedern, der allerdings in keinerlei Bezug zur Villa selbst steht.

Anders als sein Grundriß ist das Aufgehende des Gartens in Montegufoni in stilistischer Hinsicht klar toskanischem Formengut verpflichtet. Die geböschten, an den Kanten durch Eckquaderung aus *pietra serena* verstärkten Mauern und die entsprechend strukturierten bollwerkartigen Blöcke orientieren sich offensichtlich an Festungsarchitektur, wie sie im Florentinischen bereits in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts bei Giuliano da Sangallo anzutreffen ist; genannt seien hier die Befestigungsanlagen, mit denen die Villa Ricasoli in Brolio als einer der südlichsten Vorposten der Republik Florenz gegen Siena in Verteidigungsbereitschaft gesetzt wurde.<sup>64</sup> Annähernd hundert Jahre später finden sich bei Bernardo Buontalenti Anleihen aus dem Bereich der *architectura militaris*, nunmehr meist jedoch reinen Zivilbauprojekten dienstbar gemacht und sämtlicher militärisch-defensiver Aufgaben enthoben. Verwiesen sei auf die gewaltige doppelläufige Zufahrtsrampe der Villa Medici in Cerreto Guidi (1565/75), die sich aus Befestigungsmauern und Bollwerken zusammensetzt (Abb. 14), auf die zwischen 1596 und 1601 errichtete Villa Medici in Artimino sowie auf die Villa auf dem Forte di Belvedere (1589-93), wo Villen- und Festungsbau noch einmal nicht nur ästhetisch, sondern auch funktional eine enge Symbiose eingehen.<sup>65</sup> Durch den betonten Rückgriff auf das Formenrepertoire quattro- und cinquecentesker Festungsbaukunst erhält der Garten in Montegufoni trotz einer für die Toskana innovativen Grundrißstruktur in seinem Erscheinungsbild etwas Wuchtig-archaisches, das nur wenig mit der heiteren Sprache römischer Gärten oder auch dem Garten in Collodi gemein hat.



Über den für Entwurf und Gestalt des Gartens verantwortlichen Architekten lassen sich nur Vermutungen anstellen. Bedenkenswert ist ein Verweis der *Nota* auf den "buon gusto dl d.º Sig.<sup>r</sup> Senat.<sup>re</sup> ed Architetto", der im selben Absatz auftaucht wie ein Kommentar der Absichten, die Donato mit der Terrassierung des Hügels hegte.<sup>66</sup> Die eigentümliche Schwebelage zwischen Modernität und Tradition, zwischen Distanzierung und Anlehnung an das regionale Baugeschehen spiegelte hiernach den Erfahrungsschatz Donatos, der ja einige Jahre in Rom verbracht hatte, wider, aus dem er sich relativ frei und unbefangen bedient hätte. Schwächen im östlichen Bereich der Gartenanlage fänden eine plausible Erklärung in der mangelnden Professionalität eines dilettierenden Bauherrn.

Denn der *viale delle spalliere* sollte eigentlich auch nach Osten zu durch ein Bollwerk abgeschlossen werden, wodurch die Grotte, vor allem aber die auf die Südfassade zuführende Hauptachse in die Mitte gerückt wären. Dieses dritte Bollwerk wurde nie vollendet, schon im frühen 18. Jahrhundert begnügte man sich mit einem unfertigen Zustand, der immerhin — und bis zum heutigen Tage — als *limonaia* dienen konnte (Abb. 27).<sup>67</sup> Dabei rührt dessen Nichtfertigstellung wohl entscheidend aus den Mängeln eines Gesamtentwurfes her, der letztlich der spezifischen Geländesituation nicht in jeder Hinsicht gerecht zu werden vermochte. Die Hauptachse liegt bereits weit in der östlichen Hälfte der Gartenanlage. Um sie an ihrer jetzigen Stelle zu belassen und sie dennoch zugleich exakt in die Mitte zu legen, hätte man das Gartenterrain stark nach Osten erweitern müssen. Die enormen zusätzlichen Kosten, die die erforderlichen Erdarbeiten nach sich gezogen hätten, nicht zuletzt auch der Verlauf der Via Volterrana gaben solchen Planungen schon von vornherein wenig Aussicht auf Verwirklichung, zumal sie nicht ohne weiteres auf alle Ungereimtheiten eine befriedigende Antwort gegeben hätten. Am Grottenbollwerk selbst offenbaren sich nämlich ebenfalls große Schwächen. Ursprünglich sollten ihm, wie noch heute an der Bausubstanz eindeutig ablesbar, auch nach Osten hin zwei gegenläufig angeordnete Treppenarme angeschlossen werden, wie sie Zocchi dann auch, die Anlage damit idealiter ergänzend, in seine Zeichnung eintrug (Abb. 12). Aber eine solche Konstruktion war leichter zu zeichnen als zu bauen. Die *sala grande* und die später errichtete Ostfassade liegen nämlich ungefähr auf demselben Bodenniveau und müssen, anders als es Zocchi Zeichnung nahelegt, nicht erst durch einen Treppenarm miteinander verbunden werden.

Eine Zuschreibung des Gartens an Donato läßt sich zwar nicht beweisen, aber aufgrund besagter Textstelle mit guten Gründen rechtfertigen. Die Grotte<sup>68</sup> allerdings (Abb. 15 u. 16), wo Architektur, Skulptur und Malerei sich überzeugend zum barocken Gesamtkunstwerk vereinen, muß hiervon ausgenommen werden. Auf längsoktogonalen Grundfläche erhebt sich ein Raum, der durch eine Arkadenfolge strukturiert wird. Hinter den Rundbögen öffnen sich fünf Nischen, als Bühne des Latona-Mythos<sup>69</sup>, sowie zwei Nebenzugänge. Die dem Haupteingang gegenüberliegende Nische, welche sich — in der Art der Serliana — in die Attikazone hineinwölbt, birgt die aus Stuck über einem Eisengerüst geformten Figuren der klagenden Latona mit ihren Kindern Diana und Apoll. Zugleich wird hier der Betrachter Zeuge der Metamorphose der lykischen Bauern, die ihm in den benachbarten kleineren Nischen noch in menschlicher Gestalt, in drohender Gebärde und mit Stöcken und Steinen bewaffnet, begegnen. Den Wandpfeilern, die die Arkaden stützen, sind Pilaster vorgelegt, auf denen umlaufend ein wulstartiger Architrav lastet. Dieser Wulst formt eine Rinne, die mit Wasser angefüllt und zum Überlaufen gebracht werden konnte: Das Wasser rieselte dann langsam die Wände hinunter, befeuchtete gleichmäßig die verschiedenartigen Steine, Mosaikplättchen, Muscheln und Spiegel und rief so im Zusammenspiel mit den einfallenden Sonnenstrahlen die unterschiedlichsten Licht- und Farbeffekte hervor, bevor es schließlich auf den Fußboden oder in das Wasserbecken rann, das sich vor den Nischen in leichten Konvexschwüngen entlangzieht. Es konnte auf diese Weise eine kühle, angenehm frische Raumatmosphäre geschaffen werden,





15 Montegufoni, Villa Acciaioli, Grotte mit der Latona-Gruppe.





16 Villa Acciaioli, Grotte.





17 Villa Acciaioli, Grotte, Stuckrelief mit der Heimkehr Dianas von der Jagd.

wie sie an trockenen heißen toskanischen Sommertagen nur allzu begehrt ist. Auch entdeckt man bei genauerem Hinsehen an den Rückwänden der Nischen, im Mund einiger Statuen, im aufwendig gearbeiteten Boden und in den am Fuß der Pilaster angebrachten Sitzschemeln eine Vielzahl von bleiernen Rohröffnungen, aus denen einstmals zusätzliche Wasserstrahlen und Fontänen hervorspritzten. Heute ist die Grotte in eher leidlichem Zustand und wird nicht mehr 'in Betrieb genommen'.<sup>70</sup>

Über dem Gebälk setzt, um den Abstand zwischen den unterschiedlich hohen Bogenstellungen auszugleichen, eine durch Hermenpilaster gegliederte schwere Attikazone an, wo faunartige Wesen sechs, ursprünglich farbig gefaßte Stuckreliefmedaillons halten, die Begebenheiten aus der Apoll- bzw. Diana-Mythos wiedergeben. In den Ecken finden Kartuschen mit den Wappen der Familien Acciaioli und Altoviti Platz. Auch für die Reliefszenen dienten vornehmlich Ovids Metamorphosen als Vorlagen.<sup>71</sup> Die einmal gewählte Thematik, die 'vollplastisch' mit einer Kindheits Erzählung beginnt, wird also beibehalten und schließlich gar ein drittes Mal in der Kuppelschale aufgenommen, nunmehr im Medium der Freskomalerei (Abb. 18): Hier zeigen Apoll und Diana als Sol bzw. Luna, um den Göttervater Zeus angeordnet, auf ihren Gespannen den Lauf der Tageszeiten an. Die prominent über dem Scheitel der großen Nische lagernde männliche Gestalt, in tiefblaues Tuch gehüllt, dürfte der von Apoll geliebte und versehentlich getötete Knabe Hyacinthus sein.<sup>72</sup> Einheitlichkeit und Stringenz, formal erlangt durch den *bel composto* der drei Gattungen, wurden auch auf inhaltlicher Ebene gesucht, selbst wenn das Deckengemälde, indem es den Raum in einen unbegrenzten Himmel weitet, die Illusion einer dunklen Grottenhöhle zu sprengen wollen scheint.





18 Villa Acciaioli, Grotte, Deckenfresko mit Jupiter, Apollo/Sol und Diana/Luna.

Dem *genius loci* huldigt eine eher undramatische Szene, die in einem der erwähnten Relief-felder der Attika dargestellt wird. Sie zeigt, wie Diana nach ihrer Rückkehr von der Jagd Waffen und Gewand ihren Gefährtinnen reicht (Abb. 17). Diese knappe Handlung siedelt Ovid in einer Grotte an, die er ausführlich schildert, so daß sie zugleich als treffende Beschreibung der gebauten Grotte der Villa Acciaioli gelesen werden kann.<sup>73</sup> Die Wahl des dominierenden Sujets mit der Erzählung von den lykischen Bauern hingegen kündigt von der nicht unbeträchtlichen Fähigkeit eines Zeitalters zur Selbstironisierung. Denn bei strenger Lesart erwiese sich die Villa gerade nicht als *locus amoenus*, der sie zweifellos ist, sondern als ein Ort, wo die hartherzigen und ignoranten lykischen Bauern wohnen, die dem Musengott Apoll das Gastrecht verwehren. So ist die Ikonographie der Grotte ein gutes Beispiel für die Nonchalance, die sich barocke Auftraggeber in inhaltlichen Fragen nur allzu häufig zu bewahren wußten. Diese Geisteshaltung verrät auch die Programmatik eines wohl parallel entstandenen Brunnens, der sich als offenes Becken, das von einer aufwendig mit Grottenwerk geschmückten Nische hinterfangen wird, auf dem mittleren *viale* an die hohe Terrassen-mauer lehnt (Abb. 19). Die stark beschädigte Figurengruppe, ebenfalls eine Stuckarbeit, läßt sich aufgrund eines entsprechenden Vermerkes in der *Nota* als Darstellung der ersten Arbeit des Herkules, seines Kampfes mit dem Löwen von Nemea, identifizieren.<sup>74</sup> Ausgerechnet das Wappentier der Acciaioli also, das als steinerne Skulptur mit stolz erhobenem Haupt mehrfach im Garten präsent ist<sup>75</sup>, wurde hier in gedemütigter Haltung wiedergegeben.



Die Grotte der Villa Acciaioli läßt sich nicht mehr genau datieren, nachdem eine am Außenbau angebrachte Inschriftenkartusche völlig verwittert ist. So muß für ihre Entstehung ein Zeitraum von vierzig Jahren, von 1665, dem Beginn der Arbeiten in Montegufoni, bis 1705, der Erwähnung der Grotte in der *Nota di Donato*, in Betracht gezogen werden. Im späten 17. Jahrhundert steht sie ohne Parallele im Großherzogtum Toskana. Letztmals hatte um die Jahrhundertmitte Kardinal Gian Carlo de' Medici im Garten seines *casino* in Florenz dieses vor allem im späten 16. Jahrhundert beliebte Motiv der Gartengestaltung — man denke an die Grotten von Tribolo oder Buontalenti — aufgenommen, als er in den Orti Oricellari eine große, gar in zwei Räume unterteilte Höhle anlegen ließ.<sup>76</sup> Grotten, die aufgrund ihrer Ausmaße mit der Grotte der Villa Acciaioli verglichen werden können, finden sich ansonsten erst wieder auf dem Territorium der benachbarten Republik Lucca mit der *grotta del Nettuno* in der Villa Garzoni in Collodi oder der *grotta dei sette venti* (1686) in der Villa Torrigiani in Camigliano.<sup>77</sup> Nur bedingt entsprechen der Grotte in Montegufoni die Nymphäen, die um 1700 in innerstädtischen Florentiner Palästen wie dem Palazzo Corsini oder dem Palazzo Capponi eingerichtet wurden.<sup>78</sup>

Als möglicher *spiritus rector* der Grottenplanung sei hier Filippo Acciaioli (1637-1701) vorgeschlagen, der jüngere Bruder von Donato und Nicola.<sup>79</sup> Filippo war 1667, also kurz nach dem Beginn der Umbaumaßnahmen in Montegufoni, von ausgedehnten Reisen nach Italien zurückgekehrt und lebte in der Folgezeit abwechselnd in Rom, Florenz und Venedig. Nachweislich war er als Mathematiker und Architekt tätig und mit besonderer Vorliebe widmete er sich komplizierten mechanischen Konstruktionen, wie sie insbesondere in der Bühnentechnik oder überhaupt bei der Arrangierung aufwendiger Festapparate gefragt waren. Seine Kenntnisse auf diesen Gebieten müssen außerordentlich gewesen sein. Der toskanische Hof



19 Montegufoni, Villa Acciaioli, Herkulesbrunnen.



etwa wandte sich 1689 anlässlich der Hochzeitsvorbereitungen für Gran Principe Ferdinando an ihn, als technische Schwierigkeiten die zentrale Operaufführung innerhalb des mehrtägigen Festprogrammes zu gefährden drohten.<sup>80</sup> Selbst der vielbeschäftigte Carlo Fontana scheint sich zeitweise zum Zwecke der Anfertigung ephemerer Festarchitektur mit Filippo nicht nur zusammengetan, sondern gar unter seiner Regie gearbeitet zu haben.<sup>81</sup> Hochberühmt waren auch die von ihm konzipierten Marionettentheater, die es einer einzigen Person erlaubten, ein ereignisreiches Theaterstück vorzuführen.<sup>82</sup> Kurzum — die komplexe hydraulische Anlage einer Grotte sowie die generelle Wasserversorgung des Gartens wären Filippo durchaus zuzutrauen, zumal er sich auch an anderem Ort mit vergleichbaren Aufgaben beschäftigt hat.<sup>83</sup> Filippas Fähigkeiten erschöpften sich aber keineswegs in diesen Bereichen. Vielmehr trat er — unter den Pseudonymen Ovidio und Orfeo — als Dichter und Komponist hervor, verfasste Dramen und Opern, die er teilweise selbst inszenierte. Allein die Titel seiner Werke bekunden seine umfassende humanistische Bildung.<sup>84</sup> Filippo muß mit antiker Mythologie bestens vertraut gewesen sein, sie lieferte ihm den Stoff für seine eigenen Stücke. Er wäre also geradezu prädestiniert für die Konstruktion und Ausgestaltung einer Grotte gewesen, hätte er sich doch nicht nur den technisch-architektonischen Anforderungen gewachsen gezeigt, sondern es ebenso sicher verstanden, der Höhle ein schlüssiges Programm zu unterlegen. So ließe sich mit guten Argumenten die Grotte Filippo Acciaoli zuschreiben. Dagegen dürfte Lorenzo Merlini (1666-nach 1739), der Architekt der zweiten Umbauphase, der jüngst bereits mit dem Bau der Grotte in Verbindung gebracht wurde, nicht in Frage kommen.<sup>85</sup>

Außer an einer Gartenanlage war Donato 1665 insbesondere an einer Neustrukturierung des zum Garten ausgerichteten Südtraktes sowie der Kellergeschosse gelegen. In dem weitläufigen Untergeschoß, das den Hügel durchzieht und an den Abhängen im Norden und Süden geschickterweise offen zutage tritt, richtete er neue Wirtschaftsräume ein, vornehmlich Vorratslager für Öl und Wein, dazu geräumige Stallungen im Norden (Abb. 5).<sup>86</sup> Später kam hier unter Kardinal Nicola 1702 noch eine neue, gleichfalls nach Norden ausgerichtete Küche hinzu<sup>87</sup>, von wo aus die Speisen über Gänge und zahlreiche Treppen direkt in den jeweils gewünschten Raum der darüberliegenden Appartements im Südtrakt gebracht werden konnten. Aus der Ansicht des späten 16. Jahrhundert (Abb. 11) ergibt sich, daß Donato auf der Südseite mehrere einzelne, wenn auch direkt aneinanderstoßende Häuser zu einem einheitlichen Block zusammenfassen ließ<sup>88</sup>, um auf der so gewonnenen Fläche, gruppiert um eine zentrale *sala grande*, mehrere Appartements einzurichten (Abb. 3). Die Ausgangssituation könnte jedoch erst mit Hilfe zeitgenössischer Pläne oder mittels einer bautechnischen Untersuchung genauer bestimmt werden. Inwieweit Donato hier selbst als Architekt verantwortlich war, ist gleichfalls völlig offen.

Der zweigeschossige, zum Garten hin sich eindrucksvoll über dem sichtbaren Kellergeschoß erhebende Südflügel (Abb. 1) sollte vorrangig ein repräsentatives Appartement für Donatos Bruder Nicola, dessen Ernennung zum Kardinal 1665 wohl bereits abzusehen war, aufnehmen.<sup>89</sup> Im westlichen Bereich des *piano nobile* entstand zu diesem Zweck entlang der Gartenfront die durch Malerei am reichsten ausgeschmückte Wohnung der Villa (Abb. 3). Interessant ist dabei die Trennung zwischen Auftraggeber und Nutzer. Nicolas Sommersitz entstand eindeutig auf Initiative und Kosten von Donato<sup>90</sup>; erst gut dreißig Jahre später sollte der Kardinal selbst als Bauherr in Montegufoni in Erscheinung treten. Als Angehörigem des hohen Klerus gebührte ihm aber bereits 1665 das Appartement im Hauptgeschoß, während sich Donato mit weitaus weniger komfortablen Räumen im Mezzanin zufrieden gab.<sup>91</sup> Die beiden wichtigsten Wohnraumfolgen liegen also direkt übereinander und bilden ein *alloggiamento doppiato*, wie es vor allem im innerstädtischen Palastbau Italiens häufig anzutreffen ist. Die Räume in der östlichen Hälfte des Südflügels wurden zu zusätzlichen Appartements wohl für weitere Familienangehörige oder Gäste zusammengefaßt.





20 Montegufoni, Villa Acciaioli, Alkoven, Fresko mit den *Sogni lieti*.

Den der ovalen Wendeltreppe vorgelagerten *ricetto*, welcher ein Deckenfresko mit zwei weiblichen Gestalten, wohl Allegorien von *amore sacro* und *amore profano*, aufweist und wo zudem ursprünglich Porträts von weiblichen Familienmitgliedern in den gemalten Felderungen hingen<sup>92</sup>, wird man noch nicht zum Appartement Nicolas rechnen dürfen, erfolgte von hier aus ja auch der Zugang zu den oberen Räumen bzw. zu dem Untergeschoß. Erst daran schließt die eigentliche Kardinalswohnung an, zunächst bestehend aus zwei Vorzimmern (*camere*), einem repräsentativen Empfangszimmer (*salotto*), einem weiteren Vorzimmer (*anticamera*) sowie dem Schlafzimmer (*alcova*). Eine Enfilade durchzieht die genannten Räume, ja setzt sich in einem weiteren Appartement ostwärts der *sala grande* fort. Die Bedeutung des Schlafzimmers wird durch seine betonte Ecklage innerhalb der Raumdistribution kenntlich gemacht. Es bildet gleichsam den Dreh- und Angelpunkt, denn ein kleiner Betraum (*oratorio*) sowie das nördlich anstoßende Studierzimmer (*libreria*), das sich über zwei Türen auch direkt zum *giardino pensile* öffnet, gehören vollends dem Privatbereich an. Charakteristisch für ein barockes hochherrschaftliches Schlafgemach sind die zahlreichen Zu- bzw.



Ausgänge. Außer zu den genannten Innenräumen konnte der Kardinal von hier aus rasch durch eine doppelte Tür nach außen gelangen, zudem führte eine *scala segreta* in eine relativ großzügig bemessene Folge von Andachtsräumen (*romitorio*)<sup>93</sup>, die auf einer zusätzlichen Etage zwischen Haupt- und Mezzaningeschoß, zum *giardino pensile* hin gelegen, eingerichtet wurden (Abb. 2 u. 13, rechts).

Was die Raumabfolge bis einschließlich hin zum Schlafzimmer betrifft, so gehört das Appartement Nicolas zu einem Typus, wie er im 17. Jahrhundert gerade in römischen Stadtpalästen weitverbreitet war.<sup>94</sup> Ungewöhnlich ist lediglich die zwischen *salotto* und *alcova* eingeschobene *anticamera*, während sonst Audienzsaal und Schlafzimmer meist unmittelbar benachbart sind.<sup>95</sup> Die historische Stellung des Appartements in Montegufoni noch genauer zu bestimmen, fällt nicht leicht. Es gibt nur wenige Studien zur Innendisposition toskanischer Barockpaläste.<sup>96</sup> Eng verbunden hiermit sind Fragen der konkreten Nutzung. In diesem Punkt ist die Quellenlage für die Villa Acciaioli dürftig, bekannt ist ein Dokument vom Mai 1696.<sup>97</sup> Es berechtigt wohl zu der Annahme, daß sich Nicola bisweilen direkt aus Rom (und ohne den Umweg über Florenz) zur Erholung nach Montegufoni begab, und teilt konkret mit, daß sich der Florentiner Adlige Luca degli Albizzi um einer Unterredung mit dem Kardinal willen eigens nach Montegufoni begab. Wie und wo er empfangen wurde, erfahren wir leider nicht.

Für die Gewährung von Audienzen mit eher formalem Charakter wird in Montegufoni aber in erster Linie der *salotto* gedient haben, der innerhalb der Raumfolge eine Position einnimmt, wie sie einer *sala d'udienza* in vergleichbaren Appartements entspricht.<sup>98</sup> Der *salotto* bildet den größten Raum in der Kardinalswohnung, ist als einziger über einen offenen Kamin zu beheizen und wird zudem auch noch von zwei Fenstern belichtet. Auch die malerische Ausstattung ist im Vergleich zu den beiden Vorzimmern, der *Camera dei Turchi* und der *Camera che prima si chiamava dell'Arancio*, die ein Besucher vorweg passieren mußte, deutlich reicher. Denn diese letztgenannten Räume weisen lediglich schlichte — einer ländlichen Villa allerdings durchaus angemessene — Holzbalkendecken auf. Ihre Wände sind spärlich mit Scheinarchitekturen versehen, die sich um die Türen sowie im Sockel- bzw. Friesbereich konzentrieren, was vermuten läßt, daß die großen, leerbelassenen Wandflächen ursprünglich durch eine Wandbespannung aus Stoff verhüllt oder durch dicht angeordnete Bilder behängt waren. Das erste Vorzimmer, die *Camera dei Turchi*, wies 1705 wohl Gemälde mit türkischen Sujets auf, wie sie in der Toskana nach der Niederlage der türkischen Armee vor Wien im Jahr 1683 gerne aufgegriffen wurden.<sup>99</sup> Das zweite Vorzimmer hingegen besitzt einen *al fresco* gemalten umlaufenden Fries mit Porträtmedaillons von Familienangehörigen, die in republikanischen Zeiten ein herausragendes politisches Amt innegehabt hatten. Ähnlich einem Ahnensaal sollte der Raum dem Gast, der hier vielleicht sogar noch einige Zeit warten mußte, bevor er in den *salotto* gebeten wurde, Alter und Reputation der Familie demonstrieren. Im *salotto* war dann die gesamte Decke freskiert. Interessanterweise war diese noch nicht, wie in den folgenden Räumen, gewölbt, vielmehr war das großflächige Bild auf Bretter gemalt worden. Dargestellt sind die drei theologischen sowie die vier Kardinal-Tugenden, womit die moralischen Leitlinien, die die Lebensführung des Kardinals bestimmen sollten, veranschaulicht wurden. Seine Insignien dienen Putti als Spielzeug. Die Bemalung der Wände weist im oberen Bereich einzelne Felder, ähnlich denjenigen im *ricetto*, auf, in denen einst Porträts kirchlicher Würdenträger der Familie hingen.<sup>100</sup> Es wurde also auch hier eine Ahnenreihe präsentiert, der sich der Kardinal besonders verpflichtet fühlen mußte.

Frei von solcher die eigene Familie glorifizierender Thematik sind die folgenden Räume, die für den privaten Aufenthalt des Kardinals bestimmt waren. Mit der blumenstreuenden Aurora in der *anticamera* sowie Szenen unter anderem aus Ovids Metamorphosen sind sie ganz auf die Thematik des Schlafens, Träumens und Erwachens abgestimmt. An gestalterischem Aufwand übertreffen sie die vorigen Zimmer. Beide sind sie gewölbt; der





21 Montegufoni, Villa Acciaioli, ehem. Bibliothek, Deckenfresko mit Apoll und den Neun Musen (Ausschnitt).

letzte Raum in der Enfilade, der Bereich vor der eigentlichen Schlafnische, ist darüber hinaus als Kulminationspunkt vollständig freskiert (Abb. 20). Die Öffnung der Schlafnische wurde durch unbehauenes Gestein, das illusionistisch in die gemalte Landschaft übergeht, als felsige Höhle gestaltet. Diese kann wiederum, vergleichbar der Grotte im Garten, als der gelungene Versuch verstanden werden, eine von Ovid dichterisch evozierte Grotte mit den Mitteln von Architektur, Malerei und Skulptur nachzuschaffen.<sup>101</sup> Der Kardinal begab sich zur Nachtruhe gleichsam in die Grotte des Schlafgottes Hypnos, deren vielgepriesene Stille durch eine allegorische Darstellung der *Quiete* an der Decke des Alkovens personifiziert wird. Auch in diesem Falle könnte man sich Filippo Acciaioli als Inventor des Freskenprogrammes vorstellen, das einen souveränen, ja spielerisch-leichten Umgang mit antikem Bildungsgut verrät. Mehrere nicht zusammenhängende Textausschnitte — in erster Linie aus Ovids Metamorphosen, daneben auch aus Homers Ilias und Artemidors Traumbuch —, die der Bezug auf das Schlafen und Träumen verbindet, sind Grundlage eines Bildprogramms, das durch zwei Versinschriften erläutert wird.<sup>102</sup>

Das Deckenfresko in der nördlich anschließenden *libreria* (Abb. 21) preist die förderliche Wirkung des Landlebens auf das Studium der Künste und der Wissenschaft: OTIA RVRS LITERARVM STVDIO IVCVNDIA. Ort des Geschehens ist der Parnass mit Apoll und den Neun Musen, der in Beziehung zu einem nunmehr deutlich toskanischen Villengebäude — im Unterschied zu dem modernen Lusthaus im Fresko des Alkovens (Abb. 20) — gesetzt wurde. An der Schnittstelle zwischen Villa und Musenberg lagert eine männliche Gestalt, die mit schreibbereiter Feder und geöffnetem Buch die inspirierende Eingebung durch die Musen erwartet. Es sei die Vermutung geäußert, daß es sich hier um Filippo handelt, der ja anders als seine Brüder über ausgeprägte literarische Begabung verfügte. Somit ließe sich denn auch recht schön die hervorgehobene Stellung der Thalia, der durch eine Maske gekennzeichneten Muse der Komödiendichtung, innerhalb der Gesamtkomposition des Freskos verstehen.

Eine eingehende Beschreibung und Interpretation der malerischen Ausstattung müssen an dieser Stelle unterbleiben. Noch weniger können hier Fragen der Datierung und Zuschreibung zufriedenstellend geklärt werden, sie seien deshalb nur angerissen und in kritischer Ausein-



andersetzung mit dem gegenwärtigen Kenntnisstand kurz diskutiert. Eine ausführliche Würdigung der malerischen und stuckplastischen Innenraumdekorationen der Villa Acciaiola fehlt bislang, auch wenn Antonella Nesi wichtige Ergebnisse erarbeitet hat.<sup>103</sup> Es bleibt festzuhalten, daß in der zweiten Hälfte des 17. und im frühen 18. Jahrhundert mehrere Maler in Montegufoni beschäftigt gewesen sein müssen. Lediglich zwei Namen sind jedoch bezeugt. Dabei konnte Cosimo Ulivelli (1625-1704), der um 1725/30 von Francesco Saverio Baldinucci genannt wird, die Ausmalung der eben renovierten Kapelle mit Szenen aus dem Marienleben sowie das Altargemälde zugeschrieben werden.<sup>104</sup> 1673 hatte Donato als dritte größere Modernisierungsmaßnahme neben der Gestaltung des Gartens und dem Umbau des Südtraktes einen bereits bestehenden Kapellenbau aus dem Jahr 1594 nach Süden zu um einen kleinen Sakristeiraum und östlich um eine halbrunde Apsis, die umlaufend mit aufwendig geschnitzten Schränken für die erwähnte Reliquiensammlung<sup>105</sup> ausgestattet wurde, erweitern lassen.<sup>106</sup> Das von Baldinucci erwähnte Fresko Ulivellis für das Villengebäude selbst wurde bislang noch nicht identifiziert.

Zum zweiten wird in der *Genealogia* mitgeteilt, die Ausmalungen im Hauptappartement ("le pitture che vi sono") stammten von Jacopo Sanci Napoletano.<sup>107</sup> Da über einen Maler dieses Namens nichts bekannt ist, bleibt der bloße Name wenig aussagekräftig. Zumal auch ein Irrtum des Chronisten nicht auszuschließen ist, kopiert dieser doch einige Seiten später eine Inschrift, die sich auf einer der Glocken der benachbarten Pfarrkirche San Lorenzo befand (und befindet?) und einen Gießer nahezu gleichlautenden Namens aus dem 14. Jahrhundert nennt.<sup>108</sup> Grundsätzlich darf man wohl davon ausgehen, daß mit den "pitture che vi sono" lediglich die Quadraturalereien gemeint sind, war es doch eher die Regel als die Ausnahme, daß die Schein- und Perspektivmalereien (*l'architettura*, *la prospettiva* oder *l'ornato*) und das eigentliche Wand- oder Deckengemälde (*lo sfondo*) von verschiedenen Malern — und bisweilen in beträchtlichem zeitlichem Abstand — ausgeführt wurden. Speziell nun die Architekturalereien in Montegufoni zeigen auffallende Parallelen zum Werk von Jacopo Chiavistelli (1621-98), dem bedeutendsten Florentiner Quadraturisten in der 2. Hälfte des *seicento*, der Fresken sowohl für Großherzog Cosimo III. und Gran Principe Ferdinando als auch für den Florentiner Adel schuf, meist in engem Zusammenwirken mit den besten Malern seiner Zeit.<sup>109</sup> Überliefert ist beispielsweise eine gemeinsame Tätigkeit mit Ulivelli im Palazzo Pitti.<sup>110</sup> Auch faßte er mehrere Deckengemälde von Anton Domenico Gabbiani (1652-1726), etwa im Palazzo Medici Riccardi oder im Palazzo Corsini.<sup>111</sup> Das sei deshalb erwähnt, da Gabbiani 1695 ein Deckenfresko im heute weitgehend zerstörten Stadtpalast der Familie Acciaiola ausführte.<sup>112</sup> Es scheint mir möglich, daß Gabbiani und Chiavistelli (oder einer der zahllosen Maler aus dessen Umkreis namens Jacopo Sanci?) auch in Montegufoni zusammenwirkten.<sup>113</sup>

Die Villenanlage wurde unter Donato um einen systematisch angelegten Gartenraum erweitert, so daß ihr nach Süden hin der mittelalterliche Burgcharakter genommen wurde. Im Südtrakt hatte er mehrere Appartements einrichten lassen, darunter ein sehr aufwendig ausgestattetes für seinen Bruder Kardinal Nicola. Insgesamt aber dominierte noch das uneinheitliche und altertümliche Erscheinungsbild, wenn im Bereich um den späteren *cortile grande* nach wie vor unterschiedlichste Bautakte aufeinanderprallten. Um diesen unwohnlichen Zustand zu beseitigen, setzte Kardinal Nicola im Jahr 1700 trotz seines hohen Alters eine weitere Renovierung in Gang, die der angestammten Familienvilla die entscheidende Modernisierung brachte. Ein Großteil der über Jahrhunderte entstandenen heterogenen Bauabschnitte sollte schließlich in einem sorgfältig durchdachten Gesamtplan aufgehen. Lediglich die Nordfassade blieb, abgesehen von einzelnen barocken Hinzufügungen wie Fensterumrahmungen oder einer Freitreppe, schließlich unbewältigt (Abb. 5-8), was aufgrund ihrer enormen Längenerstreckung nicht verwundern kann.



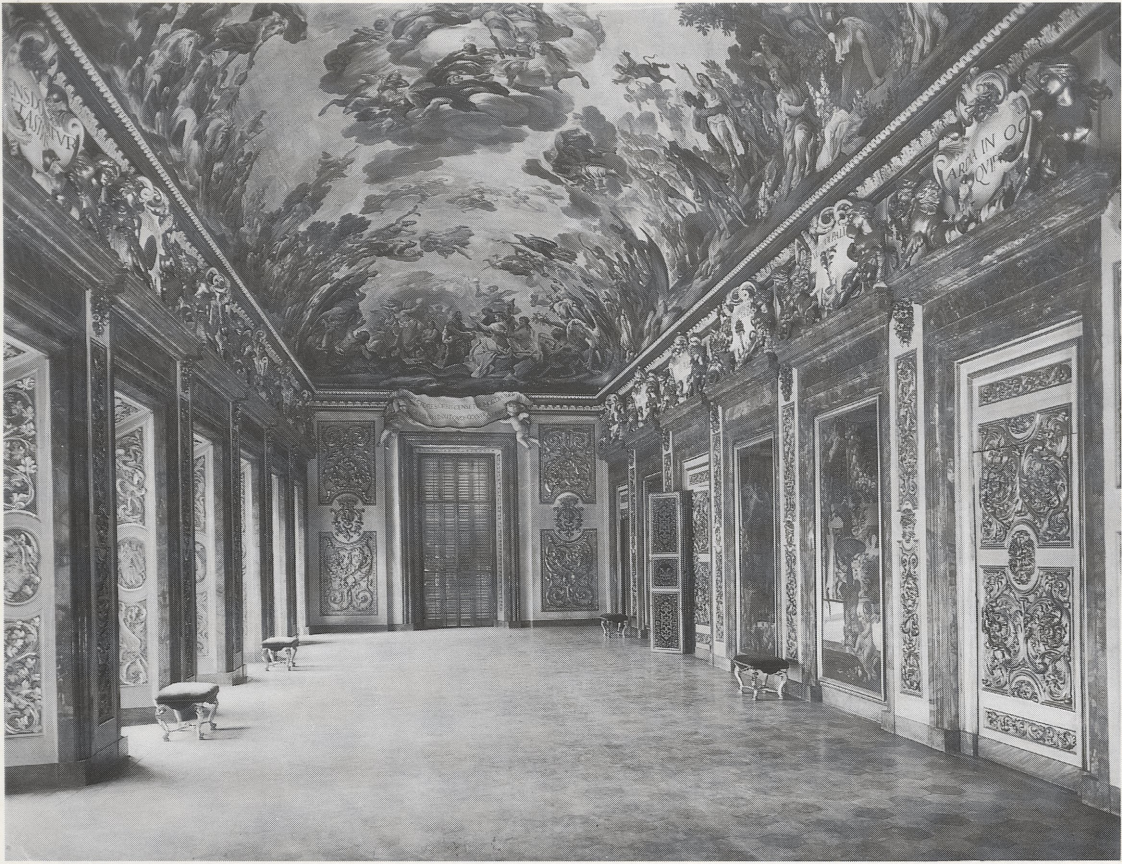


22 Montegufoni, Villa Acciaioli, Galerie von 1700.

#### Die Umgestaltungsmaßnahmen unter Nicola Acciaioli ab 1700

Nicola Acciaioli war knapp acht Jahre nach seinem Bruder Donato am 6. Juli 1630 in Florenz geboren worden.<sup>114</sup> Von seinen Eltern wurde er frühzeitig für den kirchlichen Stand bestimmt, bot sich hier doch nachgeborenen Adelssöhnen im Florenz des 17. Jahrhunderts die aussichtsreichste Gelegenheit für eine 'Karriere'. So hielt sich Nicola die meiste Zeit in Rom auf, wo er in der Hierarchie der Kurie schnell aufstieg: 1653 wurde er von Papst Innozenz X. zum *Chierico di Camera* ernannt, 1655 von Alexander VII. zum *Governatore e Commissario delle Armi*, vom selben Papst 1666 zum *Auditore della Camera Apostolica*. 1669 kreierte der Pistoieser Papst Clemens IX. Rospigliosi Nicola zum Kardinal, ein Jahr später sprach ihm Clemens X. die Diakonie SS. Cosimo e Damiano zu. Noch im gleichen Jahr wurde er erstmals als päpstlicher Statthalter nach Ferrara entsandt, das seit 1598 wieder unmittelbar Rom unterstand. 1673 löste ihn in dieser Funktion Kardinal Sigismondo Chigi ab, und Nicola wird in der Folgezeit vornehmlich in Rom gelebt haben. 1680 ging er ein





23 Florenz, Palazzo Medici-Riccardi, Galerie.

zweites Mal als Legat nach Ferrara, wo er nunmehr zehn Jahre lang bis 1690 residieren sollte.<sup>115</sup> 1691, nach dem Tod Alexanders VIII., war auch Nicola aussichtsreicher Kandidat für den päpstlichen Stuhl.<sup>116</sup> Mit ein Grund für sein Scheitern dürfte die großes Aufsehen erregende Auseinandersetzung mit seinem Neffen Ruberto gewesen sein, den er wegen einer unstandesgemäßen Heirat unbarmherzig verfolgen und gar in Festungshaft nehmen ließ.<sup>117</sup> Auch im darauffolgenden Konklave, das 1700 nach dem Tode Innozenz' XII. einberufen wurde, gab es wieder beträchtliche Widerstände gegen die Person Nicolas<sup>118</sup>, so daß schließlich Clemens XI. gewählt wurde. In diesem Jahr scheint sich Nicola, der inzwischen mit siebzig Jahren der älteste unter den Kardinälen war, zurückgezogen zu haben, beginnt er doch eben jetzt mit seinen Umbauprojekten für Montegufoni. Nicola starb in Rom am 22. Februar 1719 im hohen Alter von annähernd neunzig Jahren. Sein Leichnam wurde in die Familiengrablege der Florentiner Certosa überführt.

Die Renovierungs- und Erweiterungsmaßnahmen unter Nicola sind ebenfalls durch eine Biographie des Kardinals in der *Genealogia* sowie eine *Nota de' miglioramenti* belegt.<sup>119</sup> Im Gegensatz zu den Eingriffen ab 1665, über deren Beendigung nur spärliche Nachrichten vorliegen, lassen sich die Arbeiten zwischen 1700 und 1705 zum größten Teil zeitlich genau fassen. Sie setzen an mit der Errichtung eines Galerieflügels (Abb. 13)<sup>120</sup>, womit zugleich der erste Neubau seit Beginn der Renovierung im Jahre 1665 entstand. Ganz im westlichen Teil



der Anlage fügte Nicola dem vorhandenen Baubestand einen langgestreckten, zum *giardino pensile* anderthalbgeschossigen Trakt an, der über die gesamte Fläche seines Hauptgeschosses einen Galeriesaal (Abb. 22) aufnimmt. Das nach Norden hin freiliegende Untergeschoß (Abb. 8, rechts außen) wurde unter weitgehender Berücksichtigung älterer Bausubstanz erneuert, um einen tonnengewölbten Gärkeller (*tinaia*) aufzunehmen. Nicolas erster Eingriff in das Gefüge der Villenanlage stellt sich somit auch als eine von ökonomischen Gesichtspunkten bestimmte Investition dar, die der Funktion der Villa als landwirtschaftliches Zentrum Rechnung trug. Daneben erweist sich der Bau der Galerie als erstes Glied in einer Reihe von Maßnahmen, die einen eher dumpfen Gesamteindruck, dem die Renovierungen unter Donato nur partiell entgegenwirken konnten, korrigieren sollten.



24 Montegufoni, Villa Acciaïoli, *Cortile grande* nach Westen, Turm.



Von Südwesten aus betrachtet erscheint diese Galerie als ein dem eigentlichen Villenkörper lediglich angeschlossener Erweiterungsflügel. Der Blick von Norden macht jedoch klar, daß sie an ihrer rückwärtigen Längsseite sorgfältig an mittelalterliche Bauabschnitte angebunden werden mußte; womöglich hatten gar ältere Bauteile zu weichen (a II), um Platz für den Neubau zu schaffen (Abb. 4). An seiner östlichen Schmalseite grenzt der Neubau an den *palazzo* von 1386, vermittelt über einen Vorraum, der, wenn nicht gleichzeitig errichtet, so doch zumindest damals neu gestaltet wurde. Auch das darüber liegende Belvedere stammt wohl aus dieser Bauphase. An der zum *giardino pensile* gelegenen Hauptschauseite — und in direkter Anlehnung auch an der unmittelbar anstoßenden Westseite des Südtraktes — wurden 'moderne' Detailformen auch am Außenbau eingesetzt. Die rustizierten, an Formengut des 16. Jahrhunderts anknüpfenden Fenster- und Portalumrahmungen entsprechen dem toskanisch-florentinischen Zeitgeschmack um 1700. Der Innenraum (Abb. 22) empfängt natürliches Licht durch eine Tür an der westlichen Schmalseite und durch fünf Fenster- bzw. Türöffnungen der Südwand. Die Quellen der Entstehungszeit berichten nichts über eine Freskierung des Deckengewölbes, das somit wohl annähernd ein Jahrhundert lang kahl geblieben war, bis es 1795 eine qualitativ recht bescheidene Ausmalung erhielt.<sup>121</sup> Hingegen stammen die Stuckkartuschen wohl noch aus der Erbauungszeit. Hier wird das erste Mal in Montegufoni auf dieses Mittel der Innenraumdekoration zurückgegriffen, wie sich die Galerie überhaupt als der festlichste Saal der gesamten Anlage erweist. Die Bezugnahme auf die gerade erst (1691) vollendete Galerie im Palazzo Medici-Riccardi (Abb. 23) ist evident.<sup>122</sup> Den Acciaiola muß dieser Saal aus eigener Anschauung bekannt gewesen sein. Auch wenn einerseits, ihrer ländlichen Situierung entsprechend, die Innenausstattung der *Galleria Acciaioliana* in Montegufoni in jeglicher Hinsicht gegenüber dem prominenten Vorbild reduziert ist — als Fußboden statt Marmor nur *mattone*, an den Wänden keine üppigen Stuckfriese oder bemalten Spiegel, an der Decke kein Fresko eines der besten Maler seiner Zeit —, so gibt es zum anderen meines Wissens in ganz Toskana keinen Galeriebau, der sich typologisch derart eng an die *Galleria Riccardiana* anlehnt.

Nur zwei Jahre später 1702 ließ Kardinal Nicola die alte Familienloggia niederlegen und an ihrer Stelle eine weitere *galleria* — so die Bezeichnung in den Dokumenten — erbauen (Abb. 25).<sup>123</sup> Ihre Errichtung geschah im Zuge der Transformierung der bislang kaum gestalteten *piazza* in einen ansehnlichen und homogenen Binnenhof. Dementsprechend wurde der Neubau mit dem Galeriesaal im Erdgeschoß und Domestikenzimmern im Mezzanin bündig zwischen den Palast von 1386 (b) und einen zumindest seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Gebäudeabschnitt (d) eingepaßt (Abb. 3 u. 4). Seine Fassadengestaltung fügt sich nahtlos in das neue Gliederungssystem des *cortile grande* ein, so daß der Saal von außen weder in seinen Ausmaßen noch in seiner besonderen Funktion kenntlich wird. Lediglich das — gleich dem gegenüberliegenden Zugang in die *sala grande* — ein wenig aufwendiger formulierte rundbogige Eingangsportal, das von einem Segmentbogen bekrönt wird, vermag die Aufmerksamkeit auf die Galerie zu lenken. An ihrer steil abfallenden Nordseite hingegen, wo das Untergeschoß wieder offen zutage tritt, markieren die modernen Fensterformen in der rohen, nur rudimentär gegliederten Mauermaße die Position des Saales (Abb. 6) und eines angrenzenden reich stuckierten Kabinettraumes. Verglichen mit der ersten Galerie hat der gleichfalls tonnengewölbte Saal von 1702 im Verhältnis zu seiner Länge beachtlich an Breite gewonnen, so daß man ihn heute kaum noch als *galleria* bezeichnen würde. Er wird beidseitig belichtet, erscheint aber bei der weitgehenden Kahlheit von Wand und Wölbung weitaus bescheidener ausgestattet als sein Pendant. Das von Stuckkartuschen verklammerte Deckenfresko mit einer Fama, die vom Ruhm Kardinal Nicolas kündigt, während dessen Würdezeichen von einer Puttenschar in Beschlag genommen wurden, vermag den Raum nicht zu beherrschen und wirkt in der weiten Fläche recht verloren.<sup>124</sup>





25 Montegufoni, Villa Acciaiuoli, *Cortile grande*, Nordflügel mit Galerieportal.

Zwei in den Dokumenten als *galleria* bezeichnete Räume, die fast gleichzeitig, aber in unterschiedlicher Gestalt innerhalb einer Anlage errichtet wurden, lassen die Frage nach ihrer Funktion aufkommen. Leider ist kein ausführliches Inventar aus der Zeit nach 1700 bekannt, das Auskunft über die bewegliche Ausstattung und somit auch über die Nutzung der Räume geben könnte. Weiter hilft jedoch eine der beiden im Hof angebrachten Inschriftentafeln aus dem Jahre 1739, die auch die beiden Galeriebauten nennt.<sup>125</sup> Da die Inschrift auf Lateinisch verfaßt ist, mußte für die komplexe Semantik des italienischen Begriffes *galleria* eine der jeweiligen Funktion adäquate Übersetzung gefunden werden, so daß konsequent auf zwei verschiedene lateinische Vokabeln zurückgegriffen wurde. Die Galerie von 1702 wird als *pinacotheca* bezeichnet, d.h. sie diente vornehmlich als Aufbewahrungsort einer Sammlung. Hierfür sprechen neben den kahlen Wandflächen, die einst wohl überwiegend von Gemälden bedeckt waren, die im unteren Wandabschnitt befindlichen Konsolen, die sicherlich Büsten oder Kleinplastiken trugen. Auch das westwärts anschließende Kabinett, das, wie an der Nordfassade ablesbar, in deutlichem Zusammenhang mit dem Galeriesaal steht, barg ursprünglich Kunstgegenstände, worauf vor allem die zahlreichen Konsolen hindeuten. Für die bereits zwei Jahre zuvor errichtete Galerie hingegen findet sich der neulateinische Begriff *ambulacrum*, der ihre Funktion als Wandelhalle betont und damit implizit auch auf ihre langgestreckte Raumform anspielt. Das Beispiel von Montegufoni vermag somit gelungen die Bedeutungsvielfalt, die der Begriff *galleria* im 17. und 18. Jahrhundert besaß, zu illustrieren.<sup>126</sup>





26 Montegufoni, Villa Acciaioli, *Cortile grande* nach Osten, Eingangsloggia.

Während die Datierung der beiden *gallerie* keine Schwierigkeiten bereitet, bedarf die Klärung der Frage nach dem entwerfenden Architekten einer längeren Ausführung. Denn der Architekt der Baumaßnahmen ab 1702 und damit auch der zweiten Galerie läßt sich benennen. Es handelt sich um den im Zusammenhang mit der Grotte bereits erwähnten Florentiner Bildhauer und Architekten Lorenzo Merlini (1666-nach 1739). Über sein Schaffen sind wir aus erster Hand unterrichtet, denn Merlini verfaßte vor 1739 eine autobiographische Skizze, die er dem Präsidenten der *Accademia del Disegno* in Florenz, Francesco Maria Niccolò Gabburri, zukommen ließ.<sup>127</sup> Gabburri benötigte diese Angaben für eine geplante Vitenammlung, der er 1739 auch einen Artikel über Merlinis Tätigkeit hinzufügte.<sup>128</sup> Nicht zuletzt auf der Basis dieser beiden Quellen, die Lankheit erstmals publizierte und auswertete, wurde Merlinis bildhauerisches Schaffen mehrfach gewürdigt.<sup>129</sup> Sein baukünstlerisches Œuvre hingegen blieb von der Forschung weitgehend vernachlässigt.<sup>130</sup>

Merlini nun berichtet, daß er im Jahr 1702 von Rom, wo er seit 1694 gelebt hatte, in seine Heimatstadt Florenz zurückkehrte und sich in der unmittelbaren Folgezeit mit insgesamt vier Villen- bzw. Palastbauprojekten beschäftigte, darunter der Villa Acciaioli.<sup>131</sup> Er selbst schreibt nichts über Art und Umfang seiner Aufgaben in Montegufoni; Gabburri jedoch, der sich ansonsten weitgehend an Merlinis Angaben hält, fügt treffend den Begriff *accrescimenti* hinzu. Es fällt auf, daß Merlini selbst von der *Villa dell'Ill.mo Sig.re March.e Ottaviano Acciaioli* spricht und somit statt seines eigentlichen Auftraggebers Kardinal Nicola dessen



Neffen erwähnt. Wahrscheinlich bezog er sich damit auf den Besitzer der Anlage zu dem Zeitpunkt, als er seinen Lebenslauf niederschrieb. Jedenfalls darf man ausschließen, daß Merlini erst nach den Umbaumaßnahmen unter Kardinal Nicola in Montegufoni tätig wurde; fanden doch unter dessen Neffen Ottaviano nur noch unbedeutende Veränderungen, wie der Bau einer Mauer im östlichen Bereich des Gartens oder eine nochmalige Restaurierung des Turmes, statt.<sup>132</sup> Fraglich allerdings bleibt, ob Merlini schon für den Bau der 1700 entstandenen Galerie verantwortlich war. Da er nach eigener Aussage erst 1702 nach Florenz zurückkehrte, mußte er die Entwürfe hierzu in Rom erarbeitet haben. Vielleicht stattete er Montegufoni einen Besuch ab, um sich mit der Situation vor Ort vertraut zu machen, vielleicht wurden ihm aber auch Pläne zugesandt. Insgesamt ist das Formenrepertoire dieser Galerie zu wenig markant, als daß eine Zuschreibung an Merlini, dessen Profil als Architekt im Kontext seiner Zeit überhaupt erst noch erarbeitet werden muß, zu rechtfertigen wäre. Andererseits gibt es aber auch keinerlei Hinweise auf einen anderen Architekten.

Die zweite Galerie entstand 1702 im Zuge der Neuordnung des nördlich des Hauptgebäudes gelegenen Platzes, der bis dahin von heterogenen und unscheinbaren Bauten aus mehreren Jahrhunderten gesäumt war.<sup>133</sup> Diese Galerie sowie die ebenfalls 1702 entstandene Ostfassade, auf die im folgenden einzugehen sein wird, trugen entscheidend dazu bei, die *piazza* allseitig zu umschließen, was die Voraussetzung war für ihre Umgestaltung zu einem regulierten Binnenhof (Abb. 24-26), wie er 1705 bis auf wenige Fensterädikulen vollendet war. Der Wunsch nach einheitlich gegliederten Hoffassaden setzte gleiche Traufhöhe aller vier Seiten sowie eine annähernd regelmäßige Verteilung der Wandöffnungen voraus. Inwieweit der Architekt zu diesem Zweck noch Angleichungen durchführen mußte, kann ohne genaues Planmaterial nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Im Südosten mußte vor die geschwungene Apsis der Kapelle eine Schirmwand gesetzt werden, um die Distanz zwischen Kapellensaal und Hauptgebäude zu überbrücken. Über der eingeschossigen Apsis ließ Nicola einen Raum anlegen, der als Bindeglied zwischen dem Obergeschoß des Hauptappartements und den über der Eingangsloggia der Ostfassade gelegenen Räumen fungiert.<sup>134</sup>

Bei der Strukturierung der Hoffassaden verzichtete Merlini auf horizontale oder vertikale Gliederungselemente aus dem Repertoire der klassischen Ordnungen und entschied sich stattdessen für die zweigeschossige Anordnung äquidistant gereihter Fenster- und Portalädikulen. Diese Folge wird lediglich unterbrochen durch den mittelalterlichen Turm, der aus der Flucht der westlichen Hofschmalseite zurücktritt, sowie an der gegenüberliegenden neubauten Eingangsloggia. Hier gewährleistet aber die Fortführung der Mezzaninfenster über die Arkaden eine partielle Anbindung an das herrschende Gliederungsschema (Abb. 26). Die teilweise stark verwitterten, original erhaltenen Tür- und Fensterumrahmungen wurden aufwendig in Werkstein gearbeitet und stellten sicherlich den größten Kostenfaktor bei der Anlage des *cortile grande* dar. Ihr *disegno*, obwohl fraglos auf den Bildhauerarchitekten Merlini zurückgehend, unterscheidet sich klar von den gleichzeitig entstandenen Fenstern der Westgalerie oder der Ostfassade mit ihrer markanten Rustizierung. Man scheint im Innern des Hofes würdevollere Formen bevorzugt zu haben. Auch sie knüpfen an traditionelle Vorbilder an, etwa an Entwürfe von Bernardino Radi oder Gherardo Silvani aus dem frühen 17. Jahrhundert, und zeigen sich völlig unbeeindruckt von jedweden hochbarocken, zumal römischen Neuerungen.

Es fällt auf, daß ältere Bauabschnitte an einigen Stellen bewußt konserviert wurden. Der mittelalterliche Turmschaft etwa wurde nicht in die erneuerten Fassaden des *cortile grande* einbezogen (Abb. 24), so daß jedem sofort klar sein mußte, daß es sich bei dem großen Binnenhof lediglich um einen Umbau handelte. Wäre Kardinal Nicola daran gelegen gewesen, den Eindruck eines völligen Neubaus zu erwecken, dann hätte er zunächst einmal den alles überragenden Turm abreißen lassen müssen. Dieser war jedoch erst 1680 nochmals restauriert



worden. Zusammen mit dem ebenfalls nahezu unveränderten *cortile vecchio* konnte er überzeugend und machtvoll die Anciennität des Ortes belegen.<sup>135</sup> Die Altehrwürdigkeit des Geschlechts der Acciaïoli, die Verdienste des *Gran Siniscalco* Nicola im 14. oder das Wirken des Humanisten Donato im 15. Jahrhundert — all dies vermochte der Turm in Erinnerung zu rufen. Er verwies, ähnlich wie die Ahnenporträts im Kardinalsappartement, auf vergangene Zeiten, in denen die Acciaïoli zu den ersten Familien der Florentiner Kommune zählten, die inzwischen regierende großherzogliche Dynastie der Medici aber noch relativ unbedeutend war.

Der herausragende Bauabschnitt der Villenanlage ist die gleichfalls 1702 entstandene — und damit mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls von Merlini entworfene — Ostfassade (Abb. 1, 12, 27-30).<sup>136</sup> Ihre Errichtung ging, wie gesagt, einher mit der Neufassung des *cortile grande*, der an seiner östlichen Schmalseite abgeschlossen werden mußte. Zugleich entstand ein eindrucksvoller, nach Florenz hin ausgerichteter Schauprosppekt, der die Aufmerksamkeit der Besucher und Vorbeireisenden auf sich ziehen mußte. Der im Nordosten gelegene Trakt mit den Stallungen im Untergeschoß (d) sowie die Kapelle mit dem Sakristeianbau im Süden (e) sollten nach Osten zu völlig hinter der neuen Fassade verschwinden (Abb. 3 u. 4). Der dazwischen gelegene Freiraum mußte einmal in die äußere Fassadengliederung einbezogen werden, zugleich aber auch nach innen als eine der Schmalseiten des *cortile grande* gestaltet werden. Merlini scheint genau diese architektonisch zu schließende Freifläche, die er mit einer dreiachsigen Loggia füllte (Abb. 26), zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen gemacht zu haben, aus dem er sukzessive die weiteren Lösungen entwickelte. Die drei Achsen der Loggia wurden als Gliederungseinheit für den entsprechenden Abschnitt der Fassade übernommen, die über je zwei beidseitig angeschlossene weitere Achsen ihre volle Spannweite erreicht (Abb. 27 u. 28). Anstatt die Fassade aber als plane Fläche auszubilden, die lediglich eine leicht gebrochene Konvexkurvatur aufgewiesen hätte, entschloß sich Merlini zu einer — für die toskanische Barockarchitektur völlig außergewöhnlichen — stark plastischen Durchbildung der Erdgeschoßzone. Den seitlichen Eingängen in den Nordostbau bzw. in die Kapelle lagerte Merlini zwei vierkantige *ricetti* vor, die prononciert aus der Fassadenflucht hervorspringen.<sup>137</sup> Diese Vorsprünge werden indessen mittels konkav einschwingender Wandfelder wieder an den eigentlichen Gebäudekern angebunden. Das so hervortretende Erdgeschoß trägt eine balustradengesäumte Terrasse, die von den Räumen des Obergeschosses aus betreten werden kann.

Ein komplexes, über zwei Geschosse intoniertes Spiel aus Schwüngen, Geraden und Gegenbiegung bestimmt den unverwechselbaren Charakter der Fassade. Insgesamt ist sie von einer Konvexbiegung durchzogen, die vor allem im Obergeschoß deutlich sichtbar wird: Nur die mittleren drei Achsen liegen auf einer Gerade, während die vier äußeren und in sich ebenfalls planen Wandfelder jeweils ein wenig nach hinten zurückgeklappt anschließen (Abb. 27 u. 29). Diese Konvexkurvung des Gesamtaufbaus bewirkt, daß die geraden Fronten der beiden *ricetti* im Erdgeschoß nicht in einer Flucht liegen, sondern voneinander abgewandt leicht nach außen gedreht sind. Mit den konkav einschwingenden Wandfeldern wird ein Gegenakzent gesetzt sowohl zu den unmittelbar neben und über ihnen liegenden planen Einzelkompartimenten als auch zu der großen Konvexbiegung der Gesamtfassade. Ferner kontrastiert der Schwung der tief zurückweichenden dreiachsigen Eingangsnische, der durch die Einfügung einer geraden Mittelachse allerdings gebremst wird, sowohl mit den drei darüberliegenden flachreliefierten Wandfeldern (Abb. 28) als auch mit der langgezogenen Gegenkurve der siebenachsigen Gesamtstruktur.

Mittels ihrer nach hinten aufgespannten Front sowie den konkaven Wandfeldern wird die Fassade verschiedenen Betrachterstandpunkten gerecht. Der südliche Vorsprung, vor allem jedoch das anschließende äußere Wandkompartiment sind auf die ursprüngliche Via Volterrana ausgerichtet (Abb. 27) und vermochten somit ab einem bestimmten Punkt die Neugier des

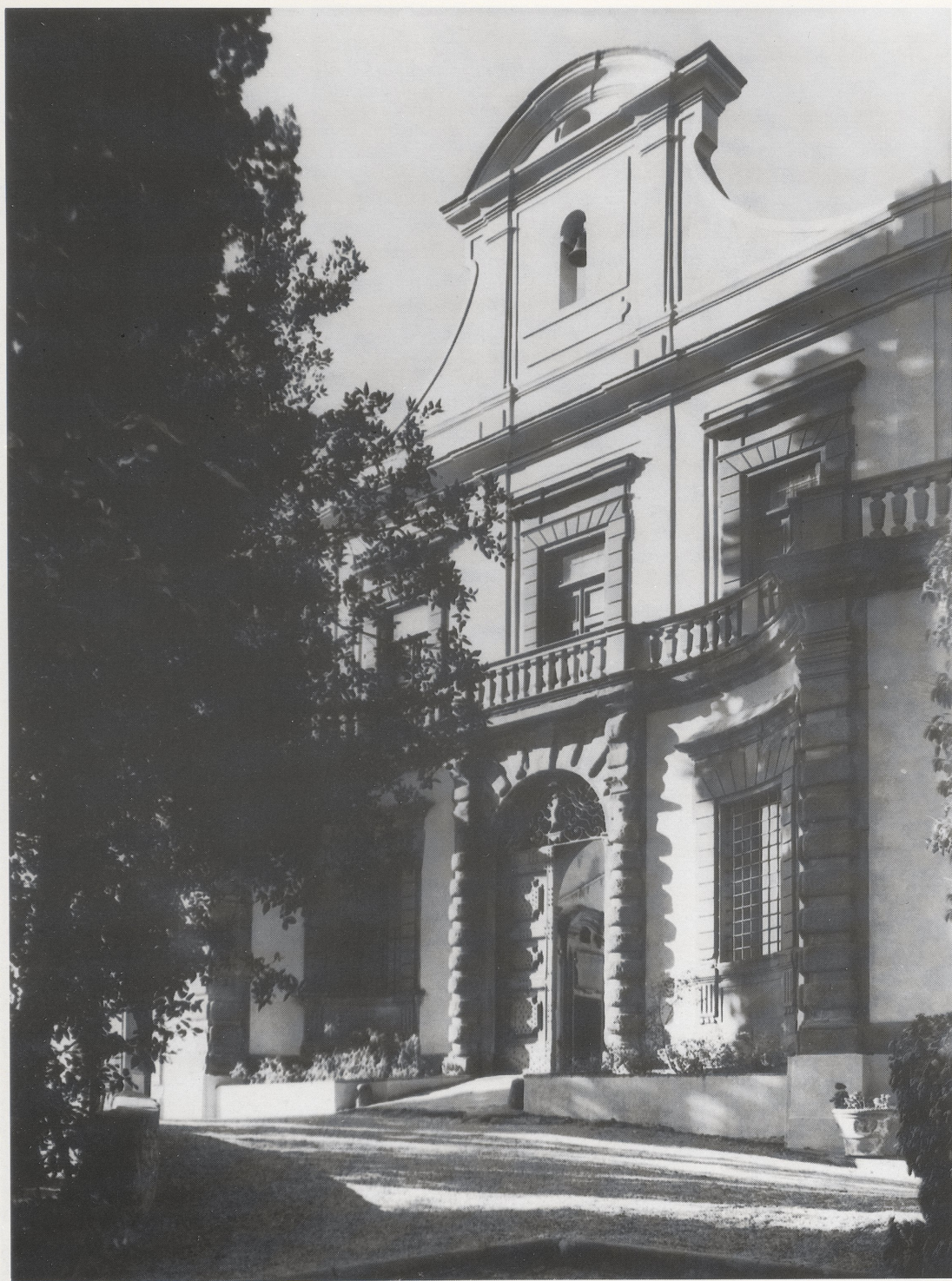




27 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ostfassade.

in Richtung Florenz Reisenden von der Gartenfassade auf die Ostfassade zu lenken. Ähnlich sind der nördliche *ricetto*, aber auch das links vom Hauptportal gelegene konkave Wandfeld einem Betrachter zugewandt, der sich über die schräg von Nordosten auf die Fassade zulaufende Allee, die in ihrem letzten Abschnitt als sanft ansteigende Treppenanlage ausgeführt wurde, der Villa nähert (Abb. 28). Die Errichtung der Ostfassade, die ihre Umgebung beherrschen sollte, brachte eine Neuordnung der Straßenführung mit sich. Mit dem Bau der schräg auf die Fassade zulaufenden Allee<sup>138</sup> wurde die Zufahrt zur Villa gezielt arrangiert. Kardinal Nicola war offenbar daran gelegen, die ersten Eindrücke, die ein Neuankömmling von dem angestammten Familienanwesen empfangen würde, nicht dem Zufall zu überlassen. Das ephemere Moment der Inszenierung, das einer solchen Konzeption innewohnt oder — vielleicht besser — seine Kehrseite, erhellt aus dem unvermittelten Zusammenstoß der Ostfassade mit der umgestalteten Mauermaße der Nordseite (Abb. 30), wird doch an dieser Stelle die Kulissenhaftigkeit des neu entstandenen Schauprospiektes besonders augenfällig.





28 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ostfassade.









29 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ostfassade.

30 Montegufoni, Villa Acciaioli, Ostfassade, Nordecke.

Allen absichtsvoll aufgebauten Gegensätzen zwischen den beiden Geschossen der Ostfassade wirkt die ruhige und stringente Fassadengliederung entgegen, die bei größerem Abstand — und damit beispielhaft das "spätbarocke Prinzip des 'verwandelnden Sehens'" (Hans Sedlmayr) demonstrierend<sup>139</sup> — die plastischen Valeurs nahezu gänzlich eliminiert (Abb. 12). Das Erdgeschoß ruht auf einer niedrigen, die Unebenheiten der Hügelkuppe ausgleichenden Sockelzone und wird von toskanischen, von Rustikapolstern überfangenen Pilastern in einzelne Wandfelder unterteilt. Diese Felder bergen wuchtige, ebenfalls rustizierte Fensterädikulen bzw. die Eingänge in die beiden Vorräume. Der prominenten Stellung des Mittelkompartiments, das ganz durch das rundbogige Eingangsportal ausgefüllt wird, ist insofern Rechnung getragen, als die Pilaster hier in Halbsäulen verwandelt wurden (Abb. 29), deren proportionsgerechte Einbindung Merlini allerdings vor erhebliche Probleme stellte.<sup>140</sup> Ein Stockwerkgesims trennt die beiden Geschosse, das unmittelbar darüber ansetzende durchlaufende Band einer Balustrade sorgt für einen vermittelnden Ausgleich: Einerseits läßt ihr diaphaner Charakter bereits das Obergeschoß durchscheinen, andererseits transponiert sie das im Erdgeschoß vorherrschende Motiv der Konkavschwingung in die darübergelegene Zone.





31 Castello bei Florenz, Villa Corsini.

Das Obergeschoß tritt nicht nur in räumlicher Hinsicht hinter das Erdgeschoß, sondern auch in seiner Gliederung zurück. Anstelle von Pilastern oder Halbsäulen scheiden hier lediglich flache Lisenen die Wandfelder, die zusätzlich noch dadurch an Eigengewicht einbüßen, als sie sich nicht farblich von dem Gesamtverband abheben.<sup>141</sup> Die einzelnen Kompartimente erfahren eine Verfeinerung, indem sie jeweils in drei Schichten zerlegt sind — ein Motiv, wie es sich bereits in den beiden äußeren Wandfeldern des Erdgeschosses ankündigt (Abb. 27). Über einem ausladenden Kranzgesims folgt eine Attikazone, die nicht nur bezüglich ihrer Höhe mit der Balustrade korrespondiert, sondern gleich dieser nochmals die Kurvatur des darunterliegenden Geschosses nachzeichnet. Den krönenden Abschluß der Fassade bildet eine segmentbogenüberfangene Ädikula. In der Gliederung der Fassade dominiert die Horizontale, wofür vornehmlich die Balustraden- und die Attikazone verantwortlich sind. Dieser Effekt wird jedoch gemildert, indem die Vertikalgliederung sich über den trennenden Gesimsen verkröpft und den Fluß der Balustrade bzw. der Attika durch zwischengeschaltete Blöcke rhythmisch unterbricht.

Ein Vergleich mit der Straßenfassade der 1698 von Antonio Ferri (1651-1716) modernisierten Villa Corsini in Castello (Abb. 31)<sup>142</sup> vermag die Sonderstellung der Ostfassade, die aus drei Eigenheiten resultiert, vor Augen zu führen. Beiden Fassaden gemeinsam sind die Zweigeschossigkeit und die Überhöhung der Mittelachsen durch einen Giebelaufsatz, sie unterscheiden sich hingegen in ihrem jeweiligen Verhältnis zum dahinterliegenden Gebäude.





32 Borgo a Buggiano, Villa Bellavista.

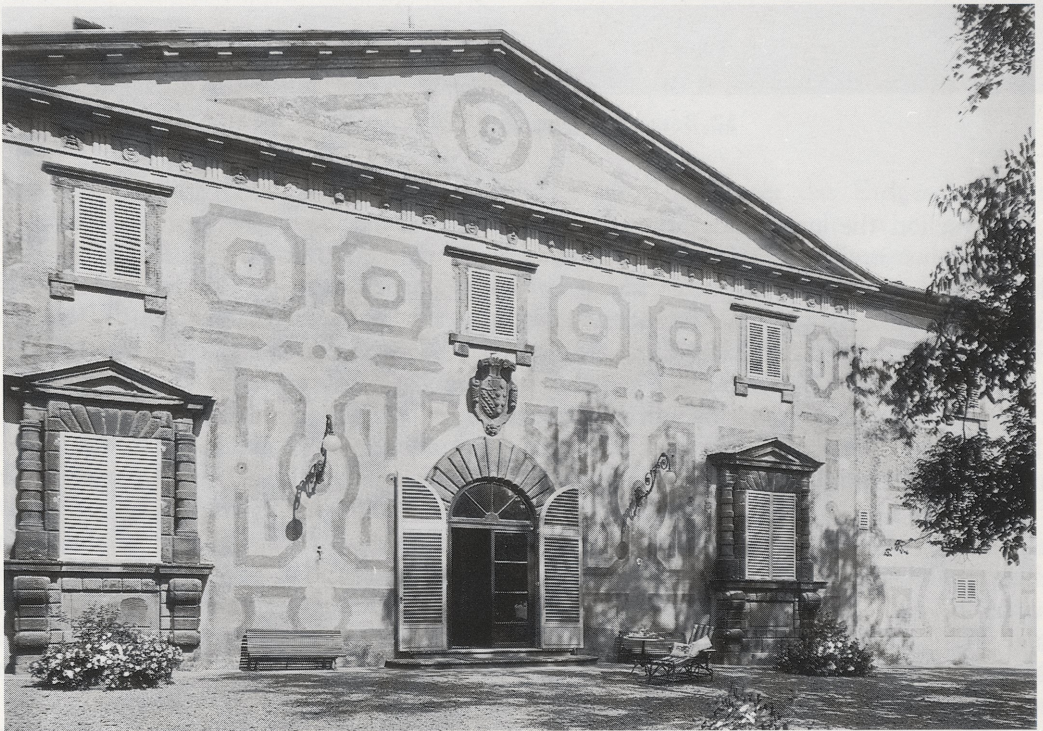
Wie allein schon die unverändert beibehaltenen Fensterumrahmungen des 16. Jahrhunderts — die übrigens in ihrer Formensprache denjenigen der Südfassade von Montegufoni sehr nahekommen — klarlegen, handelt es sich bei der Fassade der Villa Corsini nicht um einen Neubau. Vielmehr ist die plane Fassadenfläche integraler Bestandteil des eigentlichen, bereits bestehenden Baukörpers der Villa. Die Ostfassade der Villa Acciaioli hingegen war, auch wenn sie Rücksicht auf bestehende Bausubstanz zu nehmen hatte, als freistehende, der Schmalseite eines Hofes vorgestellte Wandmembran entstanden.

Als weiteres Spezifikum der Ostfassade sind das Motiv der konkaven Einschwünge, vor allem aber auch die Art seiner Anwendung im Fassadenverband zu nennen. Aus der Dynamik, mit der es hier in schnellem Rhythmus die Wand im Erdgeschoßbereich erfaßt, resultiert der eigenwillige Charakter der Fassade, wobei das bloße Motiv der Konkavschmiegen nicht ausschlaggebend war. Das Beispiel der Villa Bellavista in Borgo a Buggiano bei Montecatini Terme (Abb. 32)<sup>143</sup>, die vor 1679 als wohl völliger Neubau für den großherzoglichen Finanzminister Francesco Feroni ebenfalls von Antonio Ferri errichtet wurde, macht dies deutlich. Die konkaven Wandachsen, die die turmartigen Eckkrisalite sanft an den Kernbau heranzuführen, können sich gegenüber dem neunachsigen Mittelteil der Fassade, der im Gesamtaufbau dominiert, nicht durchsetzen. Strukturell steht daher die Längsschauseite der Villa Bellavista der Villa Corsini in Castello weitaus näher als der Ostfassade in Montegufoni.



Ein drittes eigentümliches Merkmal bildet, zumindest im Kontext toskanischer Barockarchitektur, das strenge Gerüst aus horizontalen und vertikalen Gliederungselementen. In der Villen- und Palastarchitektur der Toskana werden sich kaum Beispiele für die Strukturierung einer Fassade mittels Säulen, Pilastern oder Lisenen finden lassen. Die Fassade der Villa Corsini (Abb. 31) etwa verzichtet gänzlich auf eine durchgängige Horizontaltrennung und wird vertikal nur durch lange Lisenenbänder gegliedert, die meist mehrere Fensterachsen zusammenfassen. Auch bei den ranghöheren Florentiner Stadtpalästen setzen über Jahrhunderte hinweg fast ausnahmslos die aufwendig gearbeiteten Fensterädikulen die entscheidenden Akzente in der Fassadengliederung.

Wesentliche Elemente der Aufrißgestaltung der Ostfassade lassen sich nicht in der regionalen Baukunst der Zeit verankern. Lediglich die rustizierte toskanische Ordnung sowie die dorisierenden Fensterädikulen mit ihrer Rahmung aus Rustikabossen entsprechen einem sich verstärkt ab dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts abzeichnenden Florentiner Stilrichtung, der sich Merlini bereits vor 1694, also vor seiner ersten Übersiedlung nach Rom, verpflichtet gezeigt hatte. Die Fensterädikulen an der Hoffassade der Villa Gerini gen. Le Maschere bei Barberino di Mugello (Abb. 33)<sup>144</sup> — ein Bau, der heute zunehmend verfällt — gehen mit großer Wahrscheinlichkeit auf ihn zurück. Auffallend ist das Motiv der eingestellten, von Rustikaringen ummantelten kleinen Säulen, die die rustizierte Fensterumrahmung flankieren und zugleich dabei unterstützen, den abschließenden Dreiecksgiebel aufzufangen. Eindringlich rufen diese Säulchen die Halbsäulen am Hauptportal in Montegufoni in Erinnerung. Auf dieses Motiv, das auch als Rekurs auf den Ehrenhof des Palazzo Pitti zu verstehen ist, griff Merlini nach 1708 noch ein weiteres Mal beim (inzwischen wieder abgebrochenen) Portal des Palazzo Da Bagnano (heute Spini Feroni)<sup>145</sup> zurück, so daß man hier seine persönliche Handschrift wird erkennen können.



33 Villa Gerini delle Maschere bei Barberino di Mugello.





34 Rom, S. Agnese.

Zum Einfluß des römischen Barocks auf die Architektur in der Toskana. Der Architekt Lorenzo Merlini

Die entscheidenden Impulse für seinen Entwurf zur Ostfassade erfuhr Merlini aus der innovativen römischen Baukunst des 17. Jahrhunderts, mit der er sich während seines ersten langjährigen Rom-Aufenthaltes zwischen 1694 und 1702 intensiv hatte auseinandersetzen können. Dabei kann es allerdings nicht gelingen, ein einziges und konkretes Vorbild, womöglich eine Villenfassade, auszumachen. Weit mehr spricht aus Merlinis Fassadenkonzept eine grundsätzliche und tiefergehende Vertrautheit mit der römischen Architektur des Hoch- und Spätbarocks, und hier insbesondere mit der Sakralbaukunst. Der Blick auf einige herausragende römische Kirchenfassaden mag schlaglichtartig erhellen, wie und wo Merlini sein Auge geschult haben könnte und welche Auffassung von Architektur er sich schließlich zu eigen machte.

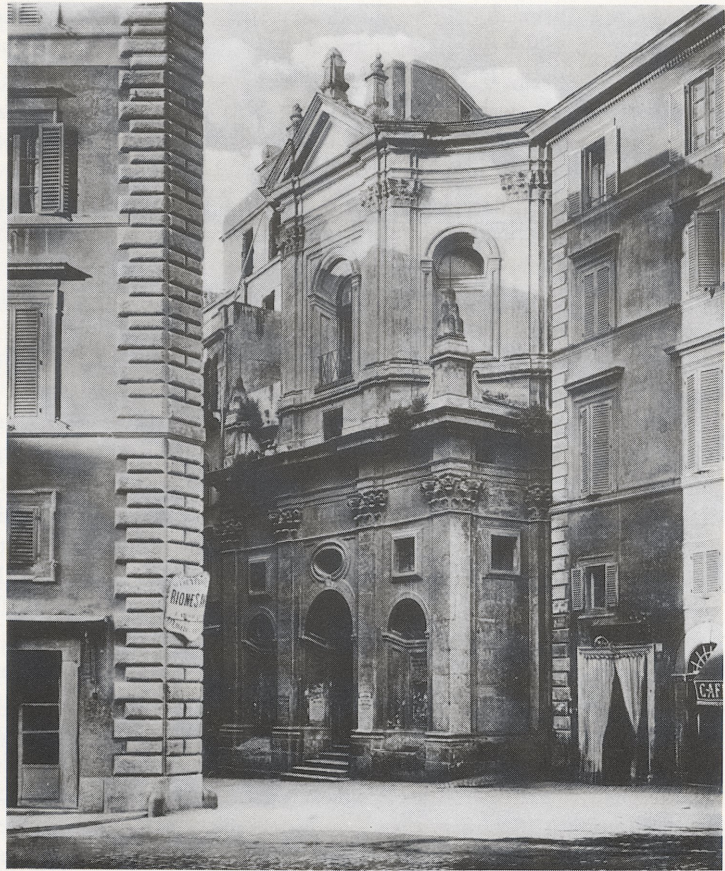


In dem Motiv der Konkavschwünge sowie dem Prinzip, diese mit entgegengesetzten Bewegungszügen zu kontern, sind deutliche Anklänge an das Œuvre von Francesco Borromini zu vernehmen.<sup>146</sup> In Sant'Ivo alla Sapienza (1642-52) setzte Borromini der konkav einschwingenden Schmalseite des Binnenhofs, die Giacomo della Porta vorgegeben hatte und die Borromini nunmehr als Fassade seiner Kirche übernehmen mußte, den konvex hervortretenden Tambour der Kuppel entgegen. In San Carlo alle Quattro Fontane (1665-82) verteilte er die Schwünge achsweise neu, so daß der konvexen Mittelachse im Erdgeschoß eine konkave Achse im darüberliegenden Geschoß entgegensteht. Bei der zwischen 1637 und 1640 entstandenen Fassade des Oratoriums von San Filippo Neri wird eine achsenübergreifende Gesamtschwingung von einem einachsigen Gegenschwung gekontert: Die Fassade ist in weitem Bogen konkav aufgespannt, "qual corpo umano con le braccia aperte"<sup>147</sup>, während im Erdgeschoß zugleich die Mittelachse konvex hervortritt. Bei der Fassade von Sant'Agnese (1653-55) stellen zwei tief konkav einschwingende Achsen die Verbindung zwischen den Blöcken der Turmuntergeschosse und dem durch einen Säulenportikus ausgezeichneten Eingangsbereich her, der allerdings selbst wiederum, anders als in Montegufoni, von einer ganz leichten Konkavschwingung durchzogen wird (Abb. 34). Wie in Montegufoni folgt bei Sant'Agnese auch die abschließende Balustrade dem Fassadenverlauf und tritt in der Mitte als schmaler Balkon hervor.



35 Rom, Piazza del Popolo mit S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli, Vedute von 1781. Rom, Museo di Roma.





36 Rom, S. Biagio.

Das Motiv, eine Fassade in seitlichen Konkavschwüngen auslaufen zu lassen, begegnet spätestens ab 1662 in den Planungen von Carlo Rainaldi für die Fassaden der Zwillingkirchen auf der Piazza del Popolo<sup>148</sup> und gelangt in den folgenden Jahren auch jeweils zur Ausführung (Abb. 35). An der insgesamt nur dreiachsigen Front der von Carlo Fontana errichteten Kirche San Biagio in Campitelli<sup>149</sup> (um 1665) sind hingegen die äußeren Wandfelder des Obergeschosses konkav gebogen und nach außen gewandt (Abb. 36), um dem Betrachterstandpunkt auf den ursprünglich in einer engen Straße gelegenen Bau Rechnung zu tragen. Die Fassaden der Zwillingkirchen und von San Biagio sind insofern besonders aussagekräftig für einen Vergleich mit der Ostfassade, als sie sich ihrerseits bereits als Rezeption der Architektur Borrominis erweisen. Insbesondere erinnern bei San Biagio auch die Qualität des Konkavschwunges, der eigentümlich schlaff wirkt, sowie die Zerlegung der Wandfläche in mehrere Schichten frappant an die Formensprache der Villa Acciaioli: Die Verve, die Raffinesse, ja die Unruhe der Fassaden von Borromini, die sich meist in einem ununterbrochenen, durchgehenden Schwung entwickeln, sind bei Fontana und auch in Montegufoni einer eher starren, abgeklärteren Auffassung gewichen.

Die beiden übrigen Charakteristika der Ostfassade der Villa Acciaioli finden sich gleichfalls bei den genannten römischen Kirchenfassaden. Säulen oder Pilaster unterteilen die Geschosse in Travéen, das zugehörige Gebälk sowie ein Gesims sorgen wie in Montegufoni für die horizontale Balance. Auch weisen die Fassaden fast alle eine zwischengeschaltete Sockel- und eine damit korrespondierende, oftmals als Balustrade ausgeführte Attikazone auf.



Gerade mit ihrer deutliche Zäsuren setzenden Horizontalgliederung ist bei der Ostfassade in Montegufoni wohl die offensichtlichste Annäherung an römisch hochbarocke Sakralbaufassaden vollzogen worden. Und in ihrer relativ lockeren Einbindung in den Gesamtkomplex der Villa ähnelt die Ostfassade von vornherein Kirchenfassaden, die ja öfter einem älteren bestehenden 'Gehäuse' als moderner Prospekt vorgeblendet wurden und sich somit oftmals von dessen Kontur zu lösen vermögen. Besonders die Fassaden Borrominis zeichnen sich durch ihre Autonomie gegenüber dem dahinterliegenden Baukörper aus.<sup>150</sup> So ist die Gestalt der Ostfassade — selbst wenn die, gemessen an ihrer Höhe, deutlich dominierende Längenerstreckung und das weit aus dem Fassadengesamtverband ausgreifende Erdgeschoß bei einer innerstädtischen Kirchenfassade kaum denkbar wären — ohne Vorbilder aus dem römischen Sakralbau und ohne Kenntnis der Formensprache von Borromini nicht zu erklären. Ihr Entwurf spiegelt die Erfahrungen wider, die Merlini während seines achtjährigen Romaufenthaltes von 1694 bis 1702 angesammelt haben muß.

Merlinis vor 1694 in Florenz erworbene und bereits praktizierte Fertigkeiten als Architekt, sicherlich auch sein ganz persönliches Formenrepertoire scheinen bei römischen Bauherren nicht auf Interesse gestoßen zu sein, denn in Rom arbeitete er, abgesehen von einem einzigen Bauprojekt gegen Ende seines Aufenthaltes, ausschließlich als Bildhauer. Seine für die Toskana bestimmten Entwürfe ab 1702 — und nicht nur die Ostfassade von Montegufoni — zeigen aber deutlich, daß Merlini die Zeit in Rom zu einer Vertiefung seiner architektonischen Kenntnisse nutzte, sich intensiv dem Studium der Bauten, insbesondere aus der Zeit des Hochbarocks, widmete und nicht zuletzt regen Anteil an den aktuellen Entwicklungen und Tendenzen der Baukunst nahm. Die überragende Architektenpersönlichkeit im Rom der 90er Jahre des 17. Jahrhunderts war Carlo Fontana, der, wie aufgezeigt, persönliche Kontakte zu den Acciaioli pflegte. Auch Merlini und Fontana müssen einander gekannt haben. In seiner Autobiographie berichtet Merlini, er habe nach den Modellen des Bildhauers Jean-Baptiste Théodon die Reliefs an den Schmalseiten des zwischen 1696 und 1702 entstandenen Sarkophags am Grabmal der Königin Christine von Schweden angefertigt, für dessen Gesamtentwurf und Ausführung Fontana als erster Baumeister von St. Peter verantwortlich war.<sup>151</sup>



37 Rom, Palazzo di Montecitorio.



Merlini scheint sich auch sonst mit den Werken Fontanas auseinandergesetzt zu haben. Die Gemeinsamkeiten zwischen der Ostfassade und San Biagio wurden bereits angesprochen. Zwischen 1694 und 1697, also während Merlinis Anwesenheit, war Fontana mit der Fertigstellung des 1650 von Gian Lorenzo Bernini begonnenen Palazzo di Montecitorio beschäftigt<sup>152</sup>, damals eines der größten Bauvorhaben in Rom (Abb. 37). Noch auf Bernini zurück geht dabei die gebrochen konvex gespannte Fassade, die eine der Ostfassade in Montegufoni vergleichbare Dynamik entwickelt, indem die konvexe Gesamtform nicht mittels eines kontinuierlich durchlaufenden Schwunges, sondern durch das Zurückbiegen ganzer gerader Abschnitte erreicht wird. Der dann von Fontana eingefügte Mittelrisalit erhielt in Abweichung von Berninis Projekt eine Attikazone und eine Ädikula, Motive, wie sie gleichfalls in Montegufoni auftauchen.

Aus diesen Berührungspunkten allein läßt sich noch nicht ableiten, Merlini habe seine architektonischen Aufbaustudien 'im Range' eines Fontana-Schülers betrieben. Die Ostfassade reflektiert vielmehr ein grundsätzliches Verständnis von Architektur, wie es gegen Ende des Jahrhunderts in Rom weit verbreitet war und vor allem mit der Person Fontanas identifiziert werden muß, der als *principe* der *Accademia di San Luca* zwischen 1693 und 1698 großen Einfluß auf die zeitgenössische Architekturdiskussion nahm. Jüngst erst wurde, gestützt auf eine gründliche Analyse der in den *Concorsi Accademici* von 1694 und 1696 erfolgreichen Projekte, das liberale Klima aufgezeigt, das unter seinem Prinzipat an der *Accademia di San Luca*, wo sein Sohn Francesco in den gleichen Jahren als Architekturlehrer wirkte, geherrscht haben muß.<sup>153</sup> So wie Fontanas eigenes Schaffen stark auf der produktiven Auseinandersetzung mit dem vielfältigen und heterogenen Erbe der Architektur des römischen Hochbarocks fußt<sup>154</sup>, hielt er auch die Schüler seines Baubüros und der Kunstakademie an, Bauwerke unterschiedlichster Stilrichtung, etwa die der Antipoden Bernini und Borromini, zu studieren, damit sie sich auf diesem Wege im Hinblick auf zukünftige eigene Entwürfe ein umfangreiches Formenrepertoire aneigneten.<sup>155</sup> Nicht zufällig setzte in diesen Jahren in Rom eine intensive Rezeption der zuvor eher geschmähten Baukunst Borrominis ein<sup>156</sup>, die sich rasch und nachhaltig auf ganz Europa ausweitete. Obwohl Fontanas eigene Bauten, von gelegentlichen Anleihen abgesehen, prinzipiell eine merkliche Distanz zu Borromini erkennen lassen, stand er dem Interesse seiner Schüler an dessen Werk nicht ablehnend gegenüber. Pompeo Ferraris siegreiche Entwürfe der Wettbewerbe von 1694 und 1696 verraten ebenso die Auseinandersetzung mit Borromini wie das Werk von Ludovico Rusconi Sassi, der zugleich Fontana und seinem Umkreis eng verbunden war.<sup>157</sup>

Merlinis Bemühungen, sich intensiv mit moderner römischer Architektur vertraut zu machen, zahlten sich aus. Vielleicht schon kurz vorher in Rom, spätestens aber sogleich nach seiner Rückkehr in die Toskana erhielt er mehrere lukrative Aufträge. Während er in Rom wohl nicht ganz freiwillig weitgehend auf eine praktische Tätigkeit als Architekt verzichtet hatte, konnte er nunmehr Wünschen toskanischer Bauherren nachkommen, die, aus welchen Gründen auch immer, römisch geprägte Entwürfe nachfragten. Die Ostfassade von Montegufoni, deren Rückbezug auf borrominische Gestaltungsprinzipien ihren besonderen Charakter ausmacht, läßt sich einer breiteren Strömung zuordnen, wie sie gerade in den Jahren von Merlinis Romaufenthalt im Umkreis der *Accademia di San Luca* aufkam. Beim Umbau des bereits kurz genannten Palazzo Da Bagnano nach 1708 für Simone da Bagnano wird Borrominis Wirkung auf Merlini dann vor allem in den Stuckdekorationen der neuarrangierten Appartements manifest.<sup>158</sup> Hingegen gehörten die charakteristischen toskanisch-florentinischen Details der Fassade in Montegufoni wie die rustizierte Pilasterordnung schon vorher zu seinen Gestaltungsmitteln, die er als lokalspezifische Komponente in den Gesamtentwurf integrierte. Leider ist nicht bekannt, welche Absichten Kardinal Nicola mit der Realisierung eines solchen Entwurfs hegte. War die Ostfassade 'Bedeutungsträger', der auf Nicolas römische





38 San Casciano in Val di Pesa, Villa Poggio Torselli.

Jahre, seine Stellung als Kurienkardinal oder gar seine Ambitionen auf den Papstthron verweisen sollte? Wurde ihre *romanità* überhaupt derart deutlich von den Zeitgenossen wahrgenommen, oder handelt es sich hierbei um eine Kategorisierung *a posteriori* der Kunstgeschichte?

Zwischen 1702 und 1715, also gleichzeitig oder wenige Jahre nach seinem Engagement in Montegufoni, errichtete Merlini nicht allzu weit entfernt in Poggio Torselli bei San Casciano in Val di Pesa eine Villa für Giovanni Battista Orlandini (Abb. 38).<sup>159</sup> Auf den ersten Blick würde man diesen Bau und die Ostfassade der Villa Acciaioli kaum ein und demselben Architekten zuschreiben wollen. Beide zusammen genommen sind jedoch Ausdruck der Versatilität, die sich Merlini in Rom angeeignet hatte. Während er für die Ostfassade in Montegufoni seine Anregungen vornehmlich aus dem Bereich des römischen Sakralbaus und der Architektur Borrominis bezog, ist die Hoffassade der Villa Poggio Torselli, die wahrscheinlich auf keinen Vorgängerbau Rücksicht zu nehmen hatte, in ihrem strukturellen Aufbau, wenn auch mit Abschwächungen und Aufweichungen, der von Bernini um 1664/65 für den Palazzo Chigi-Odescalchi (Abb. 39) konzipierten Fassade verpflichtet. Das "leistungsfähigste römische Fassadenschema", wie Erich Hubala Berninis Fassadenlösung aufgrund der ihr nördlich der Alpen beschiedenen Fortune würdigt<sup>160</sup>, zeichnet sich durch die Dreiteilung in einen erhöhten Mittelrisalit mit einer Kolossalordnung und untergeordnete seitliche Rücklagen aus. In Poggio Torselli verzichtet Merlini selbstverständlich auf die auf hohem Sockel



aufsitzende Pilastergliederung, die einer toskanischen, aber auch römischen ländlichen Villa unangemessen gewesen wäre. Die Auszeichnung des sacht hervortretenden Mittelrisalits, der über konkav gehöhlte Lisenen behutsam an die Rücklagen angebunden ist, müssen daher vorrangig die Attikazone sowie die bekrönenden Statuen leisten. Ein von Mezzaninfenstern durchbrochenes Kranzgesims — ein entschieden römisches Motiv — läuft hier im Gegensatz zum Palazzo Chigi um alle vier Seiten des Baus. Indem aber auf die charakteristischen Volutenkonsulen dieses Gesimses zumindest über der Wandfläche der hofseitigen Rücklagen verzichtet wird, ist der Vorrangstellung des Mittelrisalits wiederum Rechnung getragen.

Außer der Fassade des Palazzo Chigi könnte ein weiterer Bau Berninis anregend gewirkt haben, dessen Studium für Merlini sogar ohne Romaufenthalt möglich war. Das einzige realisierte Villengebäude Berninis, das zugleich wohl als die bedeutendste Formulierung dieser Bauaufgabe in der Sprache des ausgehenden römischen Hochbarocks gelten darf, befindet sich kurioserweise in der Toskana, wo in Lamporecchio in den Bergen zwischen Empoli und Pistoia ab 1669 unter der Bauleitung von Berninis Schüler Mattia de' Rossi der Neubau einer Villa für Papst Clemens IX. Rospigliosi (Abb. 40) entstand.<sup>161</sup> Mit dem massiven, um ein Halbgeschoß aus dem Gebäudeverband emporragenden Kernblock, der ursprünglich von einer Balustrade und von Statuenschmuck bekrönt wurde, weist die Villa Rospigliosi die typische vertikale Dreiteilung der Hauptansicht auf, wie sie zuvor schon an der Fassade des Palazzo Chigi formuliert worden war. Darüber hinaus treten, den gestalterischen Freiraum, den die ländliche Lage gewährt, ausnutzend, an der Vorder- wie an der Rückfront die Seiten als kräftige Risalite hervor und nehmen den Mittelbau riegelartig ein. Aufgrund dieser eindringlichen plastischen Durchmodellierung sowie einer wohlponderierten, den Gesamtbau erfassenden Verteilung der Baumassen vermittelt die Villa Rospigliosi einen prägnanten Eindruck von römischer *gravitas*.



39 Alessandro Specchi, Palazzo Chigi-Odescalchi in Rom. Kupferstich.



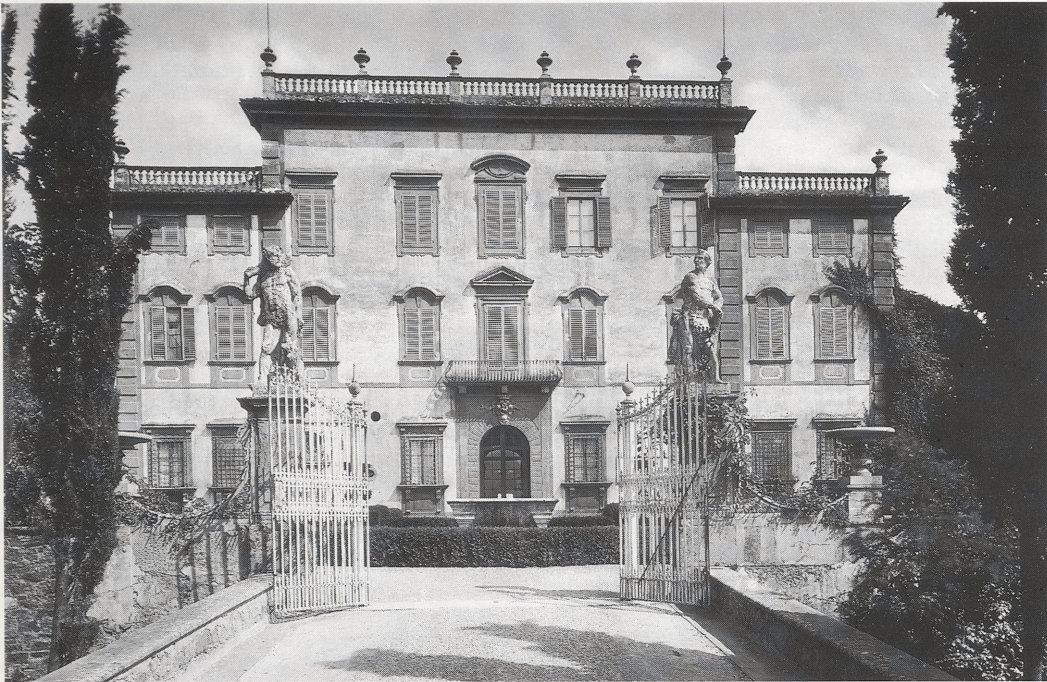


40 Francesco Duflos nach Giuseppe Zocchi, Villa Rospigliosi in Lamporecchio, Kupferstich.

Abschließend sei noch kurz auf ein weiteres Beispiel für die Rezeption von Berninis Palastfassadenschema aufmerksam gemacht. Die Hoffassade der Villa Capponi gen. La Pietra bei Florenz (Abb. 41)<sup>162</sup> ist Carlo Fontanas Antwort auf Bernini. Wohl zu Recht wird Fontana der Umbau der Villa um das Jahr 1697 zugeschrieben; ließ Alessandro Capponi von 1701/02 bis 1705 doch nachweislich nach seinen Plänen einen großen Palast in Florenz<sup>163</sup> errichten. Fontana war Berninis Fassade des Palazzo Chigi vertraut wie nur wenigen, da er 1666/67 die Bauleitung übernommen und zuvor schon exakte Aufrißzeichnungen erstellt hatte. Die Fassade der Villa Capponi (und übrigens auch des Stadtpalastes) weist die charakteristische Unterteilung in einen in Länge und Höhe dominierenden Mittelrisalit und deutlich zurückgestufte Rücklagen auf, wobei die bekrönende Balustrade dem Bau unverkennbar römischen Charakter verleiht. Es ist nicht auszuschließen, daß die Fassade der Villa Capponi ebenfalls auf Merlinis einige Jahre später entstandenen Entwurf für die Villa Orlandini einwirkte.

Das Bild der römisch geprägten Barockarchitektur in der Toskana ist mit den behandelten Villen keineswegs vollständig umrissen, auch wenn entscheidende Bauten benannt sein dürfen. Vor allem erhärtet sich im Kontrast zu den Fassadenlösungen der Villa Capponi La Pietra und der Villa Rospigliosi in Lamporecchio die Sonderstellung der Ostfassade der Villa Acciaioli mit ihrem deutlichen Rekurs auf römische Sakralbaufassaden. Gemeinsam mit der Villa Orlandini bezeugt sie Merlinis kenntnisreiche wie kreative Auseinandersetzung mit dem jüngeren architektonischen Erbe. Der Aufenthalt in Rom und im Umfeld der Accademia di San Luca war für Lorenzo Merlini, wenn auch die Resultate bescheidener ausfallen, letztlich ebenso richtungsweisend wie für Johann Bernhard Fischer von Erlach, den jüngeren Nicodemus Tessin, Jean-Baptiste Mathey, Filippo Juvarra oder Andreas Schlüter.





41 Florenz, La Pietra, Villa Capponi.

## ANMERKUNGEN

Diesem Aufsatz liegt meine im Wintersemester 1993/94 an der Freien Universität Berlin eingereichte Magisterarbeit zugrunde. Ohne die Hilfsbereitschaft und das Entgegenkommen der Familie Posarelli, die mir nahezu uneingeschränkt Zutritt zu ihrer Villa in Montegufoni gewährte, sowie von Baronessa Elisabetta Ricasoli Firidolfi und ihrer Familie, die mir überaus großzügig ihr Privatarchiv öffneten, hätte diese Arbeit nicht geschrieben werden können. Ihnen sei an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt. Der Regierung der Republik Italien sowie dem Deutschen Akademischen Austauschdienst bin ich für die Gewährung eines Stipendiums sehr zu Dank verpflichtet. Für wertvolle Hinweise danke ich Wolfer A. Bulst, Michael Kiene, Hellmut Lorenz, Conte Niccolò Rucellai und Sir Reresby Sitwell.

- <sup>1</sup> Emmanuele Repetti, *Dizionario corografico della Toscana*, Mailand 1855 (= *Dizionario corografico universale dell'Italia*, Bd. III,2), S. 684; Marcello Nardi-Dei, *Monografia storica e statistica del Comune di Montespertoli*, Florenz 1873, S. 39-44; Michele Cioni, *La Valdelsa. Guida storico-artistica*, Florenz 1911, S. 218; Gastone Canessa, *Guida del Chianti*, Bd. II, Florenz 1970, S. 97, 145; Andrea Cecconi/Piero Cuccuini/Antonella Nesi, *Il territorio di Montespertoli. Note di storia e d'arte*, Florenz 1981, S. 84 f.; Rosanna Caterina Proto Pisani, *Itinerario artistico della Valdelsa fiorentina*, in: *Immagini della Valdelsa fiorentina. Il cuore della Toscana collinare*, Ausst.-Kat. Florenz 1992, S. 26.
- <sup>2</sup> Janet Ross, *Florentine villas*, London/New York 1901, S. 120-125; Bernhard Patzak, *Die Renaissance- und Barockvilla in Italien*, Bd. I, Leipzig 1912, S. 100 f., 110; Harold Acton, *The villas of Tuscany*, London 1984, S. 134 f., 275; Richard Harprath (Hrsg.), Giuseppe Zocchi, *Veduten der Villen und anderer Orte der Toscana*, Ausst.-Kat. München 1988, S. 30 f.; Gerda Bödefeld/Berthold Hinz, *Die Villen der Toscana und ihre Gärten*, Köln 1991, S. 207-209 (Kat.-Nr. 29). — Nicht erwähnt wird Montegufoni hingegen in Harold Donaldson Eberlein, *Villas of Florence and Tuscany*, Philadelphia/London/New York 1922; Sophie Bajard, *Villas et jardins de Toscane*, Paris 1992; Carlo Cresti, *Civiltà delle ville toscane*, Udine 1992.



- <sup>3</sup> Antonella Nesi, *Il Castello di Montegufoni: Aggiunte al tardo barocco di ambito fiorentino*, (masch.-schriftl.) tesi di perfezionamento, Universität Florenz (Facoltà di Lettere e Filosofia) 1984/85. Die wichtigsten Ergebnisse hieraus publiziert in *dieselbe*, *Il Castello di Montegufoni: Aggiunte al tardo Barocco di ambito fiorentino*, in: *Antichità viva*, XXVII, 2, 1988, S. 10-21. Desweiteren *dieselbe*, *Giardini storici: Il Castello di Montegufoni*, in: *Ville e giardini*, 4, 1984, S. 38-41. Der Aufsatz von Stefano Sasso (Lorenzo Merlini e la grotta di Montegufoni), in: *Antichità viva*, XXIV, 1/2, 1995, S. 43-51) erschien erst kurz vor Abschluß der endgültigen Manuskriptfassung.
- <sup>4</sup> 1816 veräußerten die Ricasoli den angestammten Familienpalast der Acciaiuoli im Borgo SS. Apostoli (Ginori Lisci, Palazzi, Bd. I, S. 118), der in den Kämpfen um Florenz zwischen dem 3. und 4. August 1944 fast vollständig zerstört wurde. Beim gegenwärtigen Stand der Forschung läßt sich keine präzise Vorstellung von seiner äußeren und inneren Gestalt erlangen, auch seine Bau- und Ausstattungsgeschichte, die sicherlich zusätzliche Erkenntnisse zu Montegufoni lieferte, ist nur grob umrissen.
- <sup>5</sup> Im Besitz der Sitwells befinden sich keine Quellen, die über Art und Umfang der Restaurierungsmaßnahmen genauere Auskunft geben könnten (briefliche Mitteilung von Sir Reresby Sitwell an den Verfasser). Osbert Sitwell berichtet in seiner fünfbändigen Autobiographie (Left Hand, Right Hand!, London 1945-50) mehrfach vage über Instandsetzungsarbeiten (Bd. I, S. 75; Bd. II, S. 174, 288; Bd. IV, S. 275 f., 300, 308-310). Offensichtlich geht auf die Sitwells der Einbau einer Bad- und Toilettenanlage zurück, die in dem kleinen Hof westlich des trecentesken Palastes Platz fand und die mittelalterliche Eingangssituation der Nordseite teilweise verändert. Dieser — leicht wieder rückgängig zu machende — Eingriff ist die gewichtigste Veränderung seit der Barockzeit.
- <sup>6</sup> Gino Severini, *Tempo de "L'effort moderne"*. La vita di un pittore, Florenz 1968, S. 179-195. Desweiteren Daniela Fonti, Gino Severini, *Catalogo ragionato*, Mailand 1988, S. 353 f. (mit Lit. Verz.); Fabio Benzi, Gino Severini. Affreschi, mosaici, decorazioni monumentali, 1921-1941, Ausst.-Kat. Rom 1992, S. 27-34.
- <sup>7</sup> Die Listen der in Montegufoni verwahrten Gemälde (darunter etwa die Bilder von Cimabue, Giotto und Botticelli aus den Uffizien) publiziert in Sitwell (Anm. 5), Bd. IV, S. 350-366. Zu den Geschehnissen in Montegufoni während der Kriegsjahre siehe Eric Linklater, *The art of adventure*, London 1947, S. 254-272 und Frederick Hartt, *Florentine art under fire*, Princeton 1949, S. 15-35.
- <sup>8</sup> Ein erster Überblick erschien erst vor wenigen Jahren: Carlo Cresti, *L'architettura del Seicento a Firenze*. La prima, organica e completa ricognizione delle esperienze progettuali e costruttive compiute in una città 'difficile', nell'arco degli ultimi centotrentasette anni trascorsi sotto la protettiva e condizionante insegnata dei Medici, Florenz 1990. Desweiteren Stella Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento*. I. I committenti privati, in: *Arte illustrata*, V, 1972, S. 228-241; II. Aspetti dello stile Cosimo III, ebenda, VI, 1973, S. 213-228; III. Le opere, ebenda, VII, 1974, S. 279-298; Marilena Mosco, *Itinerario di Firenze barocca*, Florenz 1974; Vittorio Franchetti Pardo, *L'architettura toscana del Seicento*, in: *Boll. Palladio*, XXIII, 1981, S. 99-117.
- <sup>9</sup> Nach wie vor grundlegend die Familiengeschichte von Curzio Ugurgieri *della Berardenga*, *Gli Acciaiuoli di Firenze*, 2 Bde., Florenz 1962. Daneben *Origine della famiglia de gli Acciaiuoli; e i fatti de gli huomini famosi d'essa*, in: *Giovambattista di Lorenzo Ubaldini, Istoria della Casa degli Ubaldini, e de' fatti d'alcuni di quella Famiglia*, Florenz 1588, S. 171-181; *Breve memoria della nobiltà della casa degli Acciaiuoli, e delli personaggi più segnalati di essa*, in: Maddalena Salvetti Acciaiuoli, *Il David perseguitato o vero fuggitivo*, Florenz 1611; *Litta*, disp. CIV u. CVI (ohne Quellenangaben); *Gli Acciaiuoli*, in: *Archivi dell'aristocrazia fiorentina*, Ausst.-Kat. Florenz 1989, S. 23-39; Giovanni Silvano, *Acciaiuoli*, in: *Die großen Familien Italiens*, hrsg. von Volker Reinhardt, Stuttgart 1992, S. 1-6. Monographien zu ausgewählten Familienmitgliedern in: *Diz. Biogr. Ital.*, Bd. I, S. 75-93. Die folgenden Ausführungen stützen sich auf die genannten Veröffentlichungen sowie im Einzelfall auf die in der ersten Hälfte des 18. Jhs. auf Initiative von Ottaviano di Donato Acciaiuoli (1665-1737) verfaßte zweibändige Familienchronik *Genealogia e raccolta di notizie attenenti alla famiglia degli Acciaiuoli, unite insieme in autentica forma, da' pubblici archivi, pergamene antiche, iscrizioni e monumenti dal March.e Ottaviano del Sen.r Donato degli Acciaiuoli* (Florenz, Archivio Ricasoli Firidolfi, Fondo Acciaiuoli [im folgenden abgekürzt ARFF, FA], v.s. 1).
- <sup>10</sup> Ebenda, Bd. I, S. 1 f.
- <sup>11</sup> Giuseppe Manni, *Serie de' Senatori Fiorentini*, Florenz 1722.
- <sup>12</sup> Siehe auch die — übrigens Kardinal Nicola Acciaiuoli gewidmete — Abhandlung von Francesco Fanelli, *Atene Attica descritta da' suoi principii fino all'acquisto fatto dall'Armi Venete nel 1687*, Venedig 1707.
- <sup>13</sup> Siehe auch Vespasiano da Bisticci, Bd. II, S. 21-50 (Zitat S. 12); Angiolo Segni, *Vita di Donato Acciaiuoli*, hrsg. von Tommaso Tonelli, Florenz 1841; Arthur Field, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, Princeton/New Jersey 1988 (mit Lit.Verz.).
- <sup>14</sup> Bernardo Rucellai, *De Urbe Roma*, in: *Codice topografico della città di Roma*, Bd. IV, hrsg. von Roberto Valentini/Giuseppe Zucchetti, Rom 1953, S. 437-456, S. 445.



- <sup>15</sup> Siehe auch Matteo Palmieri, *La vita di Niccola Acciaiuoli Gran siniscalco de' Regni di Cicilia, e di Gierusalemme*, descritta in lingua latina da Matteo Palmieri cittadino fiorentino, e fatta volgare da M. Donato Acciaiuoli Cavalier di Rodi, in: Ubaldini (Anm. 9), S. 135-170; Leopoldo Tanfani, Niccola Acciaiuoli. Studi storici fatti principalmente sui documenti dell'Archivio fiorentino, Florenz 1863.
- <sup>16</sup> Vittore Branca, Giovanni Boccaccio. Profilo biografico, Florenz 1977; Pier Giorgio Ricci, Studi sulla vita e le opere del Boccaccio, Mailand/Neapel 1985, S. 172-178.
- <sup>17</sup> *Origine della famiglia de gli Acciaiuoli* (Anm. 9), S. 173; Patzak (Anm. 2), S. 100-103; Caterina Chiarelli/Giovanni Leoncini, La Certosa del Galluzzo a Firenze, Florenz 1982, S. 10-20.
- <sup>18</sup> Litta, disp. CVI, Tav. VII, berichtet, Donato sei aus einem Losverfahren unter sämtlichen männlichen Nachkommen des Piero di Neri als alleiniger Erbe des Acciaiuoli-Besitzes hervorgegangen. Es bedürfte genauerer Untersuchungen, um zu klären, ob und inwieweit bereits sein Vater durch seine Heirat mit Maria di Donato einen Teil dieses Besitzes auf sich vereinen konnte.
- <sup>19</sup> *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 188 f.
- <sup>20</sup> "curte et castello de loco Montegufoni"; s. C. della Rena, Serie cronologico-diplomatica, Bd. III, Florenz 1789, S. 74 (zit. nach Riccardo Francovich, I castelli del contado fiorentino, sec. XII e XIII, Florenz 1975, S. 153).
- <sup>21</sup> Die 1135 erfolgte Zerstörung des "castrum quod dicebatur Monsgofonis" wird überliefert durch *Sanzanomis gesta Florentinorum*, in: Indices lectionum et publicarum et privatarum quae in Academia Marburgensi per semestre aestivum (...) 1875 habendae proponuntur, Marburg 1875, 1. c., S. 5. Vgl. Davidsohn, Bd. I, 1896, S. 416 f.
- <sup>22</sup> 1297 erfolgt in Montegufoni die Gründung einer Kirche S. Maria Nuova (ARFF, FA, v.s. 37 [n.s. 42], c. 66). 1339 verkauft Banco di Dardano mehrere Häuser in Montegufoni (*Genealogia* [Anm. 9], Bd. 1, S. 76). 1342 ernennen mehrere Familienmitglieder einen *rettore* für S. Lorenzo (Biblioteca Riccardiana, 2448, c. 62v), ebenso 1349 (*Genealogia* [Anm. 9], Bd. I, S. 47, 71, 110, 185, 233).
- <sup>23</sup> Brief von Nicola Acciaiuoli an seinen Bruder Giacomo vom 14. März 1356 (publiziert in Gaye, Carteggio, Bd. I, S. 63 f., Nr. 7).
- <sup>24</sup> Siehe Anm. 23.
- <sup>25</sup> Die gotisierende Ausmalung entstand hingegen erst in der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts unter den Sitwells; s. Sitwell (Anm. 5), Bd. IV, S. 308.
- <sup>26</sup> Anhang B, I.
- <sup>27</sup> *Origine della famiglia de gli Acciaiuoli* (Anm. 9), S. 176: "Edificò in Val di Pesa nel Castello di Monte Gufoni un Palazzo con una Torre a guisa di Fortezza l'anno ... (sic)."
- <sup>28</sup> Wohl kaum vor 1500 sind die Portal- und Fensterumrahmungen im erhöhten Erdgeschoß des Ostflügels entstanden (Abb. 9, links). Die umfassende Restaurierung der Sitwells ist nicht dokumentiert (vgl. Anm. 5). Die Stufen und die Brüstung der Treppenanlage, der achteckige Brunnen sowie die Sgraffito-Fassade wurden jedoch mit Sicherheit damals erneuert, wobei eine getreue Rekonstruktion nicht in Abrede gestellt sein soll. Insbesondere die Sgraffito-Dekoration würde eine weitergehende Untersuchung verdienen, zumal sie in *Thiem* keine Erwähnung findet.
- <sup>29</sup> Vgl. Jürgen Paul, Der Palazzo Vecchio in Florenz. Ursprung und Bedeutung seiner Form, Florenz 1969, S. 21 f.
- <sup>30</sup> Zur Instandsetzung des Turmes siehe Anhang B, I. Zum Bau der Kapelle Anhang B, II.
- <sup>31</sup> "... ubi porticus fuit in quam prisco more Acciaiuoli gentiles conveniebant" (Anhang B, VIII, 1). Vgl. Anm. 123.
- <sup>32</sup> BNCF, II. I. 258, c. 39v/40r. Dieser Band umfaßt Stammbäume europäischer Herrscherhäuser und Adelsfamilien, gezeichnet und (meist) in Kupfer gestochen von dem mediceischen Hofhistoriker Scipione Ammirato (1531-1601). Der Stammbaum der Acciaiuoli zeigt die Villa in Montegufoni und die Certosa in Galluzzo. Er muß vor 1589 entstanden sein, da die in diesem Jahr geschlossene Ehe von Donato di Vincenzo mit Costanza di Alessandro Acciaiuoli erst nachträglich mit der Feder vermerkt wurde. Mit diesem Stammbaum identisch ist höchstwahrscheinlich der 1588 im Nachwort der *Origine della famiglia de gli Acciaiuoli* ([Anm. 9], S. 181) erwähnte Stammbaum.
- <sup>33</sup> "vetustis septem villis" (Anhang B, VIII, 1).
- <sup>34</sup> Zur Entwicklung der neuzeitlichen Villa siehe Christoph Luitpold Frommel, Die Farnesina und Peruzzi architektonisches Frühwerk, Berlin 1961, S. 85-119 und derselbe, Abitare all'antica: il palazzo e la villa da Brunelleschi a Bramante, in: Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, hrsg. von Henry A. Millon/Vittorio Magnago Lampugnani, Ausst. Venedig 1994, Kat. Mailand 1994, S. 183-203.
- <sup>35</sup> Ein Schüler Silvanis vermerkt um 1645 in der Vita seines Meisters: "al senatore Otaviano Acc(i)aioli ridusse a Monte Gufoni sua villa già poseduta da quei Signori"; s. Rolf Linnenkamp, Un'inedita vita di Gherardo Silvani, in: Riv. d'arte, XXXIII, 1958, S. 73-114, S. 104.



- <sup>36</sup> Zu Silvani siehe Valerio Tesi, Gherardo Silvani (1579-1673): la Firenze del Seicento e le scelte di linguaggio architettonico, (masch.-schriftl.) tesi di laurea, Universität Florenz (Facoltà di Architettura), 1989/90. Cresti (Anm. 8), S. 126-144.
- <sup>37</sup> Soweit nicht ausdrücklich erwähnt, basieren die folgenden Angaben auf der oben erwähnten Familienchronik; *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 237-278.
- <sup>38</sup> Hierauf könnte etwa hindeuten, daß Ottaviano in Rom verstarb und sich dort auch in der Florentiner Nationalkirche S. Giovanni begraben ließ (ebenda, Bd. II, S. 206).
- <sup>39</sup> Es ist charakteristisch für das Verhalten der Florentiner Adligen im 17. und 18. Jh., daß sie lieber in sichere Immobilien investierten, anstatt sich wie ihre Vorfahren auf risikoreiche Unternehmungen in Industrie, Handel oder Bankgewerbe einzulassen; vgl. Furio Diaz, Il Granducato di Toscana. I Medici (Storia d'Italia, hrsg. von G. Galasso, Bd. XIII, 1), Turin 1976, S. 392-395.
- <sup>40</sup> Nesi, 1988 (Anm. 3), S. 10.
- <sup>41</sup> Fabia Borroni Salvadori, Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici, 1670-1743, in: Antichità viva, XIII, 3, 1974, S. 48-60. Diaz (Anm. 39), S. 493-496.
- <sup>42</sup> Siehe hierzu die Aufzeichnungen des Priors von S. Lorenzo in Montegufoni über einen Besuch von Cosimo III.: "Adi 9 novembre 1681 Ricordo come venne qui a Montegufoni il Serenissimo Granduca, Cosimo Terzo stette in Chiesa, Compagnia e per tutta la casa, andò a vedere tutto il Palazzo, ma le reliquie non le potette vedere non ci essendo le chiavi per non ci essere i Signori e disse di voler ritornare un'altra volta solo per vedere le reliquie ci stette dalle hore 19 fino a 22 hore e mezzo essendo seco i Signori Marchese Riccardi Marchese Clemente Vitelli Conte Albergati e Ferdinando Gondi e da Montegufoni se n'andò a piedi fino in Virginio e quivi entrò in calesse e se n'andò all'Ambrogiana dove villeggiava"; archivio della chiesa di San Lorenzo a Montegufoni, inventario delle robe e masserizie della chiesa e casa di San Lorenzo a Montegufoni, c. 16, 47°; zit. nach Nesi, 1984/85 (Anm. 3), S. 16 f., da mir dieses Archiv nicht zugänglich war.
- <sup>43</sup> Bis 1749 galt in Florenz der Annunziationsstil (Inkarnationsstil), d.h. der Jahreswechsel vollzog sich nicht am 31. Dezember, sondern erst am 25. März. In den Quellen findet sich als Sterbedatum Donatos übereinstimmend der 21. Februar 1704, was somit nach heutiger Zeitrechnung dem Jahr 1705 entspricht.
- <sup>44</sup> *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 237-278 (Anhang A, III).
- <sup>45</sup> *Nota de' miglioramen.<sup>ti</sup> di fabbriche fatti nella villa di montegufoni ..., 1675-1704*; im folgenden zitiert als *Nota di Donato* (= Anhang A, I). Nesi, 1984/85 (Anm. 3), S. 6 f. und 1988 (Anm. 3), S. 19 f., Anm. 4, 7.
- <sup>46</sup> *Nota di miglioram.<sup>ti</sup> fatti nella Villa di Montegufoni dall'Emo. Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>l</sup> Acciaiuoli*; im folgenden zitiert als *Nota di Nicola* (= Anhang A, II).
- <sup>47</sup> *Indice della Libreria di Monte Gufoni* (ARFF, FA, v.s. 27), c. 30r, G VI 232.
- <sup>48</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 15).
- <sup>49</sup> Ebenda (Anhang A, I, 2).
- <sup>50</sup> Ebenda (Anhang A, I, 3). *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 257 (Anhang A, III, 1665). Das in der *Genealogia* erwähnte Wappen, ein Allianzwapen Donatos und seiner Frau, befindet sich an seinem ursprünglichen Ort und datiert die zugehörige Stützmauer zweifelsfrei auf 1665 (Anhang B, III).
- <sup>51</sup> *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 262 (Anhang A, III, 1669). Ein Rahmen aus *pietra serena*, in den ursprünglich ein Wappen eingelassen war, ist heute leer. Das fehlende Wappen ist jedoch höchstwahrscheinlich identisch mit dem an der Nordfassade der Villa angebrachten, das 1669 datiert ist und in seiner Gestalt dem bereits erwähnten Wappen (vgl. Anm. 50) entspricht (Anhang B, IV).
- <sup>52</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 1 f.). *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 269 (Anhang A, III, 1683). Das Relief und das darunterliegende Wappen fehlen heute, lediglich die Rahmen haben sich erhalten. Zu Beginn dieses Jahrhunderts befanden sich beide noch an ihrem ursprünglichen Ort (Abb. 1). Das in der *Genealogia* erwähnte Relief ("la Madonna della Robbia") ist höchstwahrscheinlich identisch mit einer Arbeit, die von Filippo Baldinucci dem Bildhauer Antonio Novelli (1600-1662) zugeschrieben wurde: "... ma poi venuto quel palazzo in casa Acciaiuoli, fu da' medesimi, pochi anni a dietro, tolta via l'opera del Novelli, e portata alla loro nobile villa di monte Gufoni, e quivi in una parte di muro, che fuori del palazzo scende alla volta della strada Volterrana, fatta esporre alla venerazione di quei, che viaggiano per quelle parti." (Baldinucci-Ranalli, Bd. III, S. 668; vgl. Variante in Bd. V, S. 80 f.). Für die fälschliche Zuschreibung an die Werkstatt der della Robbia durch den Verfasser der *Genealogia* liefert Baldinucci indirekt eine Erklärung, wenn er zu Novellis Arbeitsweise bemerkt: "avendo fatti grandi studi per ritrovare il modo di far figure di terra cotta invetriate, ad imitazione degli antichi scultori della Robbia" (Bd. III, S. 668).
- <sup>53</sup> Vgl. Anm. 47.
- <sup>54</sup> Elaine Evans Dee (Hrsg.), Views of Florence and Tuscany by Giuseppe Zocchi 1711-1776. Seventy-



- seven drawings from the collection of the Pierpont Morgan Library New York, Ausst.-Kat. Chicago/Kansas City/New York u.a. 1968, Kat.-Nr. 32; *Harprath* (Anm. 2), S. 30 f.
- <sup>55</sup> *Giorgio Galletti*, Il ritorno al modello classico: giardini anglofiorentini d'inizio secolo, in: Il giardino storico all'italiana, hrsg. von *Francesco Nuvolari*, Kongreß Saint Vincent 22.-26. April 1991, Akten Mailand 1992, S. 77 f.
- <sup>56</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 4). Hier waren also an der Außenmauer des Untergeschosses Latten-gerüste angebracht, an denen sich kleine Bäume oder Staudengewächse emporrankten.
- <sup>57</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 40). Auf diesem *viale* wurden damals wie heute die Tonvasen mit den Zitrusbäumen aufgestellt. Zu diesem Zweck finden sich in regelmäßigen Abständen Steinbasen im Rasen versenkt.
- <sup>58</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 7).
- <sup>59</sup> Ebenda (Anhang A, I, 6).
- <sup>60</sup> Ebenda (Anhang A, I, 44).
- <sup>61</sup> *Frommel*, 1961 (Anm. 34), S. 86-89.
- <sup>62</sup> *Marie Luise Gothein*, Geschichte der Gartenkunst, 2. Aufl., Jena 1926, Bd. I, S. 238-240, desweiteren S. 247, 264, 298, 305; *Carl Ludwig Franck*, Die Barockvillen in Frascati. Ihre Gestaltung aus den landschaftlichen Gegebenheiten, München/Berlin 1956, S. 26; zuletzt *Matthias Quast*, Zur Planung römischer Villenanlagen der zweiten Hälfte des Cinquecento: die Organisation des Terrains, in: *Flor. Mitt.*, XXXVIII, 1994 (erschienen 1996), S. 246-279.
- <sup>63</sup> *Nori Andreini Galli/Francesco Gurrieri*, Il giardino e il castello Garzoni a Collodi, Collodi 1975; *Isa Belli Barsali*, Ville e committenti dello Stato di Lucca, Lucca 1980, S. 488-496.
- <sup>64</sup> *Bajard* (Anm. 2), S. 190-195.
- <sup>65</sup> *Amelio Fara*, Le ville di Bernardo Buontalenti nel tardo Rinascimento toscano, in: *Storia dell'arte*, XXIX, 1977, S. 25-38; *derselbe*, Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico, Genua 1988, S. 153-156, 226-236, 255-260; *Matthias Quast*, La villa di Artimino del Buontalenti: rilettura tipologico-stilistica, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992 (*Ital. Forsch.*, 3. F., Bd. XVII), S. 365-371.
- <sup>66</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 15).
- <sup>67</sup> Ebenda (Anhang A, I, 9).
- <sup>68</sup> Ebenda (Anhang A, I, 37). Vgl. *Stefano Sasso* (Anm. 3); dort publiziert ein Grundriß, ein Aufriß sowie ein Längsschnitt der Grotte.
- <sup>69</sup> *Ovid, Metamorphosen*, VI, 315-381. Nur wenig früher (1665-1672, ab 1687 verändert) entstand der Latona-Brunnen im Park von Versailles. *Gerold Weber*, Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter Louis XIV, Worms 1985, S. 273 f.
- <sup>70</sup> Die Fontänen und Wasserspiele funktionieren nicht mehr, da das originale Zentral-Verteilerstück, das sich in einem Gang hinter der Grotte befand (und dort noch abmontiert erhalten ist), einer modernen Pumpe Platz machen mußte. Diese könnte wenigstens die notwendige Wasserversorgung bewerkstelligen, worauf heute aber aus konservatorischen Gründen verzichtet wird. An Fußboden und Wänden zeigen sich große Fehlstellen des ursprünglichen Materials; das Deckenfresko weist Beschädigungen durch eingedrungenes Wasser auf. Restaurierungen, etwa der Stuckfiguren, wurden unter den Sitwells durchgeführt (*Sitwell* [Anm. 5], Bd. IV, S. 309 f.). Für 1997 ist eine umfassende Restaurierung geplant.
- <sup>71</sup> Auf der Apoll gewidmeten Westseite (v.l.n.r.): Merkur raubt die Herde des Apoll (*Ovid, Metamorphosen*, II, 680-710), Daphne und Apoll (*Metamorphosen*, I, 452-565), Apoll erlegt Python (*Metamorphosen*, I, 434-451); auf der Ostseite (v.l.n.r.): Dianas Rückkehr von der Jagd (*Metamorphosen*, III, 154-172), Diana verstößt Callisto aus ihrem Gefolge (*Metamorphosen*, II, 443-465), Opferung der Iphigenie (*Metamorphosen*, XII, 27-38).
- <sup>72</sup> Eine erste ikonographische Beschreibung und Analyse des bislang unpublizierten Freskos in *Sasso* (Anm. 3), S. 49 f.; die Zuschreibung an einen Maler namens Jacopo Sanci allerdings vorschnell und ohne Grundlage (vgl. unten die Ausführungen zur Ausmalung des Kardinalsappartements).
- <sup>73</sup> Ich gebe die Textstelle in einer deutschen Übersetzung wieder (*Ovid, Metamorphosen*, übersetzt u. hrsg. von *Hermann Breitenbach*, Stuttgart 1982, III, 154-162): "Da ist ein Tal, überwachsen von Kiefern und schlanken Cypressen, / Namens Gargaphie, heilig der aufgeschürzten Diana; / Hier lag eine umschattete Höhle im hintersten Winkel, / Keinerlei Schöpfung der Kunst; die Natur, in eigener Erfindung, / Hatte ein Kunstwerk geformt: aus lebendigem Bimsstein und leichtem / Tuff einen Bogen gezogen, der hier an der Stelle gewachsen. / Lieblich rauschte zur Rechten ein Quell; es floß in ein weites / Becken, von grasigem Rand umgürtet, das leuchtende Wasser."
- <sup>74</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 40). Die beiden seitlich angebrachten Reliefarbeiten, die trotz ihrer beträchtlichen Beschädigungen noch einen Eindruck ihrer ursprünglichen Schönheit vermitteln,



entstammen gleichfalls der Herkules-Mythologie und scheinen aufgrund ihres Bezuges zum Wasser ausgewählt worden zu sein. Sie zeigen links den Kampf zwischen Herkules und dem Flußgott Achelous (Ovid, *Metamorphosen*, IX, 31-88), rechts den Kentauren Nessus, der Deianira über den Fluß Euenus trägt (Ovid, *Metamorphosen*, IX, 101-133).

<sup>75</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 41 f.)

<sup>76</sup> *Leandro Maria Bartoli/Gabriella Contorni*, Gli Orti Oricellari a Firenze, Florenz 1991, S. 39-55.

<sup>77</sup> *Belli Barsali* (Anm. 63), Abb. 523, 551.

<sup>78</sup> *Alessandro Rinaldi*, Alle radici della residenza barocca. Esempi di grotte domestiche nell'architettura fiorentina tra Sei e Settecento, in: Quaderni di Palazzo Te, VII, 1987, S. 67-80.

<sup>79</sup> Zu Filippo Acciaiuoli siehe *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 290-293; *Clementina Rotondi*, in: Diz. Biogr. Ital., Bd. I, 1960, S. 82 (mit Lit. Verz.).

<sup>80</sup> *Barbara Riederer-Grohs*, Das Festspiel "Il Greco in Troia" im Jahre 1689, in: Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici, München 1976 (Ital. Forsch., 3. F., Bd. IX), S. 225-233 (hier: S. 228 f. u. 233, Anm. 30).

<sup>81</sup> So Pascoli in seiner Lebensbeschreibung Fontanas: "Ed operò molto pel cavalier Acciaiuoli, che di lui piucché d'ogni altro si serviva nelle sue bizzarre, ed ingegnose invenzioni, perché era suo amicissimo, e sapeva assai ben secondarlo" (*Lione Pascoli, Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rom 1736, Bd. II, S. 544). Ein weiteres Zeugnis für die Kontakte der Familie Acciaiuoli zu Fontana liefert das bereits erwähnte Inventar der Bibliothek von 1784, wo nachträglich am oberen Rand von Blatt 29 v und ohne die sonst übliche Signatur "Risposte di Lettere di Carlo Fontana" verzeichnet wurden (*Indice della Libreria* [Anm. 47], c. 29v). Mit der gesamten Bibliothek sind auch diese Briefe verschwunden.

<sup>82</sup> Ein solches Marionettentheater ("il suo Famoso Teatro de' Burattini") schenkte er 1682 Gran Principe Ferdinando (*Genealogia* [Anm. 9], Bd. II, S. 291). Zu seinen Theaterkonstruktionen siehe ferner *Francesco Cancellieri*, Il Mercato. Il Lago dell'Acqua Vergine ed il Palazzo Panfiliano nel Circo Agonale detto volgarmente Piazza Navona, Rom 1811, S. 20, Anm. 1.

<sup>83</sup> "Nel Romitorio di Monte Luco posto tra Spoleti, e Fuligno, vi Fabbriçò un Casino all'uso degli altri Romitori, e vi condusse l'acqua viva a comodo comune, dimorandovi quasi ogn'anno per due Mesi, a passarvi con quei buoni Religiosi vita Contemplativa, con portar per quel tempo il loro Abito." *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 293.

<sup>84</sup> "Nel Palazzo dl Gran Contestabil Colonna in Roma Fù rappresentata nel suo Teatro L'Opera burlesca intitolata, chi è Causa dl suo mal pianga se stesso; avendo egli composto le parole, e La Musica sotto nome d'Ovidio, e Orfeo." *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 292.

<sup>85</sup> *Sasso* (Anm. 3), S. 46; vgl. unten Anm. 158.

<sup>86</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 11-14).

<sup>87</sup> *Nota di Nicola* (Anhang A, II, 11).

<sup>88</sup> Vgl. hierzu auch die 1739 entstandene Inschrift im *cortile grande* (Anhang B, VIII, 1). Allerdings werden sich die dort erwähnten sieben Einzelhäuser auf die gesamte Villenanlage bezogen haben, so daß ihre Zusammenfassung nicht allein Donato, sondern fast noch mehr Nicola zu verdanken wäre.

<sup>89</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 20-29).

<sup>90</sup> *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 257 (Anhang A, III, 1665).

<sup>91</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 19).

<sup>92</sup> Ebenda (Anhang A, I, 23); *Nesi*, 1988 (Anm. 3), S. 16.

<sup>93</sup> Ebenda (Anhang A, I, 32).

<sup>94</sup> *Patricia Waddy*, Seventeenth-century Roman palaces. Use and the art of the plan, New York 1990, S. 3-13.

<sup>95</sup> So beispielsweise im Appartement des Kardinals Carlo de' Medici (1596-1666) im Palazzo Pitti (*Marco Chiarini*, Gli Appartamenti Reali al tempo dei Medici, in: Gli Appartamenti Reali di Palazzo Pitti. Una reggia per tre dinastie: Medici, Lorena e Savoia tra Granducato e Regno d'Italia, hrsg. von *Marco Chiarini/Serena Padovani*, Florenz 1993, S. 60, Anm. 5) oder im Casino degli Orti Oricellari des Kardinals Gian Carlo de' Medici (1611-63), wo auf den *salotto sulla sala grande* die *camera prima d. S.A.R.*, die durch Pietro da Cortonas Deckenfresko der *Quiete* eindeutig als Schlafzimmer ausgewiesen ist, folgt; *Rinaldi* (Anm. 78), S. 79, Anm. 12.

<sup>96</sup> Zum Palazzo Pitti um 1665 (!) s. *Leon Satkowsky*, The Palazzo Pitti: Planning and use in the Grand-Ducal era, in: JSAH, XLII, 1983, S. 336-349. Einige Anmerkungen zur Innendisposition des Palazzo Medici-Riccardi nach dem Umbau bei *Frank Büttner*, "All'usanza moderna ridotto": Gli interventi dei Riccardi, in: Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze, hrsg. von *Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli*, Florenz 1990, S. 150-169, S. 153 f. Vgl. zuletzt *Michael Bohr*, Die Villa del Poggio Imperiale und die Skizzenbücher des Architekten Diacinto Maria Marmi: Zur Bautypologie und Innenraumgestaltung mediceischer Profanbauten um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert, in: Flor. Mitt., XXXVIII,



1994 (erschienen 1996), S. 337-418.

<sup>97</sup> Brief des Luca degli Albizzi an Filippo Niccolini vom 22. Mai 1696 (Biblioteca Moreniana, Fondo Autografo Frullani 28).

<sup>98</sup> *Waddy* (Anm. 94), S. 5.

<sup>99</sup> Vgl. hierzu *Stella Rudolph*, La "voga turca" nella pittura fiorentina dopo la vittoria sugli Ottomani nel 1683, in: *Kunst des Barock* (Anm. 80), S. 321-332.

<sup>100</sup> *Nota di Donato* (Anhang A, I, 26). Wahrscheinlich sind diese Porträts teilweise identisch mit jenen "8 quadri di Cardinali di Casa Acciaiuoli", die in einem Inventar von 1623 erwähnt werden (ARFF, FA, n.s. 96 [Prot.º G: p.º Nu.º 30, c. 1r]).

<sup>101</sup> Ich gebe die entscheidenden Textstellen wiederum sogleich in einer deutschen Übersetzung wieder (*Ovid, Metamorphosen* [Anm. 73], XI, 592-615): "Nah beim Land der Cimmerier erstreckt sich im hohlen Gebirge / Tief eine Höhle, das Haus und Gemach des untätigen Schlafgotts / Phoebus' Strahlen vermögen dort nie sich zu nahen: beim Aufgang / nicht, noch um Mittag und nicht, wenn er sinkt; mit Dunkel vermischte / Nebel entsteigen dem Boden und Zwielfchts Dämmerungsschleier. / (...) Still ist alles und stumm; nur tief am Grunde des Felsens / Quillt das Bächlein 'Vergessen', und murmelnd gleiten der Lethe / Wellen: sie plätschern am Kieselgrunde und laden zum Schläfe. / Vorn blüht Mohn, der an Samen so reiche, am Eingang zur Grotte, / Und unzählige Kräuter: den Saft aus den milchigen Pflanzen / Sammelt die tauige Nacht und besprengt die umschatteten Lande."

<sup>102</sup> *Nesi*, 1988 (Anm. 3), S. 14 f. Die Verse lauten (an der Südwand):

PIV NON LAG(N)ARTI O PASITEA VEZZOSA  
CERCANDO IL SONNO, A TE MORFEO L'ADDITA  
CHE ESPOSTO AL SVSSVRAR D'AVRA GRADITA  
DI LIEVE NVBE IN MEZO AL SEN RIPOSA.  
(Über der Grotte):  
QVI MENTRE VN DOLCE OBLIO VA LVSINGANDO  
LE LVCI AL SONNO I LIETI SOGNI ALLETTA  
LA PLACIDA QVIETE, E IN VN S'AFFRETTA  
IL SILENZIO A SCACCIAR GLI INFAVSTI IN BANDO.

<sup>103</sup> Siehe Anm. 3.

<sup>104</sup> "Nella nobilissima cappella posta nel palazzo e villa di Montegufoni, d'ordine dell'Eminentissimo Cardinale Acciaiuoli, dipinse la tavola dell'altare e la sua cupoletta; e dipoi un bello sfondo dentro al nominato palazzo" (*Francesco Saverio Baldinucci*, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII*, hrsg. von *Anna Matteoli*, Rom 1975, S. 263). Daß Kardinal Nicola anstelle Donatos als Auftraggeber genannt wird, steht im Widerspruch zu den eindeutigen Aussagen der überlieferten Dokumente (siehe Anm. 106).

<sup>105</sup> S. o. Anm. 40.

<sup>106</sup> Anhang B, II, *Nota di Donato* (Anhang A, I, 17/18) und *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 266 (Anhang A, III, 1673). Das als Garderobe dienende Zimmer über der Kapelle entstand wohl erst im Zusammenhang mit der Errichtung der Ostfassade und der Vereinheitlichung des *cortile grande*.

<sup>107</sup> *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 257 (Anhang A, III, 1665).

<sup>108</sup> "Iacopus Saentij de Puppio me Fecit anno Dni: 1369"; *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 277.

<sup>109</sup> *Giovanni Leoncini*, Una "vita di Jacopo Chiavistelli pittore di figure et eccellente nell'architettura a fresco", in: *Riv. d'arte*, ser. 4, XXXVII, 1984, S. 269-346.

<sup>110</sup> Ebenda, S. 328.

<sup>111</sup> Ebenda, S. 304 f.

<sup>112</sup> "Nel Palazzo del Marchese Acciaiuoli lung'Arno, vicino al Ponte Vecchio, nel 1695 dipinse nella principale stanza della sua raccolta di preziosissimi quadri, uno sfondo a fresco, in cui vedesi Giove, che tiene in una mano il Caducéo in vece de' fulmini, e con l'altra accenna ad Iméneo le Armi gentilizie delle due nobilissime Case Acciaiuoli, e Toriglioni, affinché assista in congiuntura degli imminenti sponsali, ad unire gli animi degli sposi in coniugale affetto, e sopra in aria volante un grazioso puttino, che tiene nelle mani una fascia col motto: SIC ERAT IN FATIS." *Ignazio Enrico Hugford*, *Vita di Anton Domenico Gabbiani*, Florenz 1762, S. 17.

<sup>113</sup> Das Fresko in der ehemaligen *libreria*, das *Nesi* (1988 [Anm. 3], S. 18) Alessandro Gherardini (1655-1726) zuschreibt, sollte, ebenso wie die Ausmalung der Grotte, einmal auf eine mögliche Autorschaft Gabbianis hin untersucht werden. Die übrigen Fresken schreibt *Nesi* (S. 12 f.) allesamt dem Florentiner Maler Agnolo Gori (gest. 1678) zu und datiert sie in die Jahre 1675-78.

<sup>114</sup> Grundlage der folgenden Ausführungen bildet — soweit nicht anders angegeben — die Biographie Nicolas in der *Genealogia* (Anm. 9), Bd. II, S. 278-289.

<sup>115</sup> *Antonio Frizzi*, *Memorie per la storia di Ferrara*, Bd. V, Ferrara 1848, S. 132-141.



- <sup>116</sup> Ludwig v. Pastor, Geschichte der Päpste, Bd. XIV, 2, Freiburg i. Br. 1930, S. 1078.
- <sup>117</sup> Ugurgieri della Berardenga (Anm. 9), Bd. II, S. 730-734.
- <sup>118</sup> Pastor (Anm. 116), Bd. XV, S. 5.
- <sup>119</sup> Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 278-289 (Anhang A, IV); Nota di Nicola (Anm. 46).
- <sup>120</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 1-3); Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 286 (Anhang A, IV, 1700).
- <sup>121</sup> Anhang B, IX.
- <sup>122</sup> Frank Büttner, Die Galleria Riccardiana in Florenz, Frankfurt/Main 1972 und derselbe (Anm. 96), S. 158-163. Die Galleria Riccardiana (24 m x 7,5 m) ist etwas größer als die Galerie in Montegufoni (20,5 m x 5,5 m).
- <sup>123</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 7 f.); Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 286 f. (Anhang A, IV, 1702).
- <sup>124</sup> Nesi, 1984/85 (Anm. 3) spricht sich für eine Zuschreibung des Freskos an Matteo Bonechi (1669-1756) aus (S. 41 f.). Daß es in der Nota di Nicola nicht erwähnt wird, deutet auf eine Entstehung nach 1705.
- <sup>125</sup> Anhang B, VIII, 1.
- <sup>126</sup> Entsprechend der Eintrag im *Dizionario dell'Accademia della Crusca*: "stanze da passeggiare e dove si tengono pitture, statue e altre cose di pregio" (Bd. V, Florenz 1731). Vgl. für das 16. Jh. Christoph Luitpold Frommel, Der römische Palastbau der Hochrenaissance, Tübingen 1973, Bd. I, S. 78.
- <sup>127</sup> Lorenzo Merlini, *Autobiographie* (BNCF, Ms. E.B. 9.5, III, eingelegt nach S. 1756), publiziert von Lankheit, S. 239.
- <sup>128</sup> Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite* (BNCF, Ms. E.B. 9.5, III, S. 1755-1757), publiziert ebenda, S. 228.
- <sup>129</sup> Ebenda, S. 183-186; Robert Enggass, Early eighteenth-century sculpture in Rome. An illustrated catalogue raisonné, University Park/London 1976, Bd. I, S. 120-123; Antonia Nava Cellini, Nota per alcune sculture romane di Lorenzo Merlini, in: Festschrift Kurt Rossacher, Salzburg 1983, S. 229-234; Giovanni Pratesi (Hrsg.), Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento, Turin 1993, Bd. I, S. 51.
- <sup>130</sup> Vgl. Anm. 2 u. 3. Rudolph, 1972 (Anm. 8), S. 233 und Cresti (Anm. 2), S. 328 erwähnen die Tätigkeit Merlinis in Montegufoni, ohne darauf näher einzugehen. Cresti (Anm. 8), S. 309, Anm. 72 weist zwar auf Merlinis Autobiographie, wertet sie aber für seinen Überblick über das Florentiner Baugeschehen im 17. Jh. und frühen 18. Jh. nicht aus. Kurze Lebensabrisse, die sich ausschließlich auf Merlinis Autobiographie (Anm. 127) stützen, jüngst von Giampaolo Trotta, Architettura e trasformazioni dal Duecento al Novecento, in: Palazzo Spini Feroni e il suo Museo, hrsg. von Stefania Ricci, Mailand 1995, S. 43-94 (S. 62-66) und Riccardo Spinelli, Le decorazioni settecentesche, ebenda, S. 125-214 (S. 128-130).
- <sup>131</sup> "Nel 1702 tornai in Firenze dove feci dai fondamenti il Palazzo della Villa dell'Ill.mo Sig.re Gio. Battista Orlandini a Poggio Torselli. Il Palazzo della Villa dell'Ill.mo Sig.re March.e Ottaviano Acciaiuoli a Monte Gufoni. L'Aggiunta al Palazzo delli Sig.ri Dati. L'Aggiunta al Palazzo del Sig.re Simone da Bagnano, Portone e Finestre di pietra bigia." Merlini (Anm. 127), S. 239.
- <sup>132</sup> Zum Bau der Mauer: Anhang A, V, 1729. Zur Restaurierung des Turmes: Anhang B, VIII, 1.
- <sup>133</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 10); Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 286 f. (Anhang A, IV, 1702).
- <sup>134</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 9). Wohl gleichzeitig wird die von Donato finanzierte *guardaroba* über dem Kapellensaal entstanden sein (ebenda [Anhang A, I, 18]).
- <sup>135</sup> Die Villa Falconieri in Frascati etwa konnte ihr Alter nur noch über eine Inschriftentafel ins Bewußtsein rufen: "Guarda bene: di quante ville circondano superbe per mole i colli Telegonii, proprio io fu la prima" (zit. nach Isa Belli Barsali/Maria Grazia Branchetti, Ville della campagna romana (Ville italiane, Lazio, Bd. II), Mailand 1981, S. 206).
- <sup>136</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 5). Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 286 f. (Anhang A, IV, 1702).
- <sup>137</sup> Unklar bleibt, weshalb die Frontseite der Kapelle schräg verläuft. Daß es sich hierbei nicht um eine nachträgliche Anpassung an den Grundriß der Fassade handelt, beweist die 1673 hinzugefügte Apsis, die in ihrer Anbindung an den Kapellensaal bereits auf diese Schräglage reagiert.
- <sup>138</sup> Nota di Nicola (Anhang A, II, 12); Genealogia (Anm. 9), Bd. II, S. 286 f. (Anhang A, IV, 1702).
- <sup>139</sup> Hans Sedlmayr, Rezension von Eduard Coudenhove-Erthal (Anm. 149), in: Kritische Berichte zur kgesch. Literatur, III/IV, 1930/31-1931/32, S. 93-95; derselbe, Österreichische Barockarchitektur 1690-1740, Wien 1930, S. 8-19.
- <sup>140</sup> Merlini bemaß die Proportionen der Halbsäulen in Bezug zu dem Rundbogenportal mit dem Ergebnis, daß sie schwächer und kürzer gerieten als die benachbarten Pilaster. Da die Halbsäulen jedoch nicht nur die Rahmung des Portals leisten müssen, sondern wie die Pilaster auch die Abtrennung eines Wandfeldes, macht sich diese Abschwächung, gerade auch ob ihrer prominenten Mittelstellung, unangenehm bemerkbar. Merlini mußte sich sogar eines unkanonischen rustizierten Blockes bedienen, um



- den Abstand zwischen den Halbsäulenkapitellen und dem umlaufendem Abschlußgesims zu überbrücken.
- <sup>141</sup> Die heutige Farbfassung könnte durchaus dem ursprünglichen Zustand entsprechen, scheinen die Lisenen doch nicht aus *pietra serena* zu sein.
- <sup>142</sup> *Luigi Zangheri*, La villa Corsini a Castello e l'intervento di Anton Maria Ferri, in: Boll. degli Ingegneri, 1969, S. 3-10 und *derselbe*, Ville della provincia di Firenze. La città (Ville Italiane, Toscana, Bd. I), Mailand 1989, S. 120-131.
- <sup>143</sup> *Antonio Paolucci/Francesco Petrucci*, I Feroni a Bellavista. Un esempio di villa barocca in Toscana, in: Paragone, 1978 (345), S. 26-45.
- <sup>144</sup> "Feci nell'istesso tempo li accrescimenti, e Restauri del Palazzo dell'Ill.mo Sig.re Senatore Carlo Ginori, siccome li accrescimenti e restauri della villa dell'Ill.mo Sig.re March.e Pier Ant.o Gerini alle Maschere, et assistevo a diverse fabbriche di particolari che per brevità tralascio" (*Merlini* [Anm. 127], S. 239). *Donaldson Eberlein* (Anm. 2), S. 377-383; *Massimo Becattini/Andrea Granchi*, Alto Mugello-Mugello Val di Sieve. Itinerario nel patrimonio storico-artistico, Florenz 1985, S. 45 f. (die Autoren datieren die m.E. eindeutig von *Merlini* stammenden Formen bezeichnenderweise ins späte 16. Jh.); *Harprath* (Anm. 2), S. 94 f.
- <sup>145</sup> Vgl. Anm. 131. *Evans Dee* (Anm. 54), Kat.-Nr. 16; *Trotta* (Anm. 130), S. 61 f.
- <sup>146</sup> Zur Chronologie der nachfolgend genannten Bauten Borrominis siehe *Martin Raspe*, Das Architektursystem Borrominis, München 1994, S. 171-176 (mit Lit. Verz.).
- <sup>147</sup> *Francesco Borromini*, Opus Architectonicum, hrsg. von *Maurizio De Benedictis*, Rom 1993, S. 47.
- <sup>148</sup> *Hellmut Hager*, Zur Planungs- und Baugeschichte der Zwillingsskirchen auf der Piazza del Popolo: S. Maria di Monte Santo und S. Maria dei Miracoli in Rom, in: Röm. Jb., XI, 1967/68, S. 189-306.
- <sup>149</sup> *Eduard Coudenhove-Erthal*, Carlo Fontana und die Architektur des Römischen Spätbarocks, Wien 1930, S. 21 f; *Hellmut Hager*, Le facciate dei SS. Faustino e Giovita e di S. Biagio in Campitelli (S. Rita) a Roma. A proposito di due opere giovanili di Carlo Fontana, in: Commentari, XXIII, 1972, S. 261-271. Zur Frage der Wahrnehmung und Betrachtungsweise der Fassade siehe die interessante Kontroverse zwischen *Hans Sedlmayr* und *Rudolf Wittkower*: *Sedlmayr* 1930/31-1931/32 (Anm. 139). *Rudolf Wittkower*, Zu *Hans Sedlmayrs* Besprechung von E. Coudenhove-Erthal: Carlo Fontana, ebenda, S. 142-145; *Hans Sedlmayr*, Zum Begriff der "Strukturanalyse" (Noch einmal Coudenhove-Erthals Fontana-Monographie), ebenda, S. 146-160.
- <sup>150</sup> Vgl. hierzu *Raspe* (Anm. 146), S. 92.
- <sup>151</sup> "feci due Bassirilievi di Marmo con li Modelli già fatti da Monsù Teodon scultore, che sono li due Bassirilievi delle Testate del Deposito della Regina di Svezia, Opera del suddetto Monsù Teodon collocato in S. Pietro di Roma" (*Merlini* [Anm. 127], S. 239). *Allan Braham*, The Tomb of Christina, in: Queen Christina of Sweden. Documents and studies, Stockholm 1966, S. 48-58.
- <sup>152</sup> *Franco Borsi* u.a., Montecitorio. Ricerche di storia urbana, Rom 1972.
- <sup>153</sup> *Gil R. Smith*, Architectural Diplomacy. Rome and Paris in the late Baroque, New York/ Cambridge/ Mass. 1993, S. 141-212.
- <sup>154</sup> Jüngst hierzu *Elisabeth Kieven*, Von Bernini bis Piranesi. Römische Architekturzeichnungen des Barock, Ausst.-Kat. Stuttgart 1993, S. 167 und *dieselbe*, Schlaun in Rom, in: Johann Conrad Schlaun 1695-1773. Architektur des Spätbarock in Europa, hrsg. von *Klaus Bußmann* u.a., Ausst. Münster 1995, Kat. Stuttgart 1995, S. 135-171, S. 150.
- <sup>155</sup> *Smith* (Anm. 153) spricht hier von "synthesis of motifs from established repertoire" (S. 202) und "recombining Roman lines that had previously diverged" (S. 214). Zu ähnlichen Schlüssen gelangt *Irving Lavin*, der am Beispiel des Entwurfs zu einem Lustgartengebäude darlegt, welche Anregungen (vornehmlich von Bernini und Borromini) Fischer von Erlach aufgegriffen haben muß (*Irving Lavin*, Fischer von Erlach, Tiepolo und die Einheit der bildenden Künste, in: Khist. Jb. Graz, XXV, 1993, S. 251-274).
- <sup>156</sup> *Kieven*, 1995 (Anm. 154), S. 150-156.
- <sup>157</sup> *Smith* (Anm. 153), S. 164-181; *Cathie Cook Kelly*, Ludovico Rusconi Sassi and early eighteenth-century architecture in Rome, Diss. Pennsylvania State University 1980, Ann Arbor 1981, S. 11, 259 u. 261.
- <sup>158</sup> *Spinelli* (Anm. 130), S. 156 f. Diese sicher von *Merlini* stammenden Stuckaturen unterscheiden sich im Stil deutlich von der Grottendekoration, die nicht zuletzt deshalb einem anderen Künstler zuzuschreiben ist.
- <sup>159</sup> Vgl. Anm. 13. *Donaldson Eberlein* (Anm. 2), S. 307-321; *Cresti* (Anm. 2), S. 328-331.
- <sup>160</sup> *Erich Hubala*, Schloß Austerlitz in Südmähren, in: Stifter-Jb., V, 1957, S. 174-200, 183. *Elisabeth Sladek*, Der Palazzo Chigi-Odescalchi an der Piazza SS. Apostoli, in: Römische historische Mitteilungen, XXVII, 1985, S. 439-503.
- <sup>161</sup> *Alessandro Lassi/Giuseppe Pisacreta/Roberta Roani Villani*, La Villa Rospigliosi a Spicchio di Lamporecchio.



Residenza giardini e parco a Lamporecchio fra committenza papale e idee berniniane, Florenz 1991. Außerdem *Hans Rose*, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660-1760, München 1922, S. 142 f.

<sup>162</sup> *Donaldson Eberlein* (Anm. 2), S. 323-341; *Acton* (Anm. 2), S. 140-143, 275 f.; *Zangheri*, 1989 (Anm. 142), S. 132-147; *Bödefeld/Hinz* (Anm. 2), S. 181-183; *Bajard* (Anm. 2), S. 122-131; *Cresti* (Anm. 2), S. 294-301.

<sup>163</sup> *Ginori Lisci*, Palazzi, Bd. I, S. 519-527; *Mario Bucci/Raffaello Bencini*, Palazzi di Firenze (Quartiere della SS. Annunziata), Florenz 1973, S. 33-45.

## ANHANG

### A Dokumente zur Baugeschichte der Villa Acciaioli

I. Nota de miglioramen.<sup>ti</sup> di fabbriche fatti nella villa di Montegufoni dall'Ill.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Senat.<sup>re</sup> Donato Acciaioli dall'Anno 1675 fino al di 21 febb. 1704 ab Inc.<sup>e</sup> ultimo di sua vita.

- [1] Un' muro tondo con un'ala di muro con grandiss.<sup>a</sup> platea di fondam.<sup>ti</sup> con vari barbacani, che attraversano sotto terra la strada maestra, lungo B. 100. alto B. 17. grosso B. 3 coperto di panchette di pietra andante.
- [2] Un' muro, che dalla Casetta v' alla Chiesa coperto con sue panchette di pietra andante, lungo B. 180. alto B. 10. grosso B. 2 ed là un' gran' fondam.<sup>to</sup>. Questo fù fatto più tosto perché servisse di Barbacane, o vogliamo dir Pianta per regger la Villa, che per far il Viale, e ciò vien dimostrato per esser questo collegato con vari sproni coll'altro muro, che diremo qui appresso.
- [3] Un' muro sopra di cui son posti i Vasi fatto a scarpa lungo B. 188. alto B. 10. e grosso B. 2. collegato come s'è detto di sopra, recinto di cordone di pietra, e con sopra il suo davanzale pure di pietra.
- [4] Un' muro, che regge il Viale dlle spagliere, che dalla Grotta attacca al Baluardo dlla stilleria, lungo B. 80. alto B. 5. e grosso B. 2.
- [5] Due baluardi, che formano il Terrazzo della Sala ornato di balaustrata, davanzali, e Lastrico di pietra, con due Branche di Scala con balaustri, davanzali e scalini di pietra, che una di d.<sup>e</sup> scale scende al viale dlle spagliere, L'altra alla Grotta.
- [6] Due Baluardi, dentro a quali è cavata una stanza per uso di stilleria, e sotto ad'essa altro sotteraneo, che serve per stanzone da Vasi.
- [7] Una scala di Pietra, che dal Viale dlle spagliere sale al Giardinetto al pari dlle Camere.
- [8] Due Baluardi verso la Galleria, che il p.<sup>mo</sup> fatto dal sud.<sup>o</sup> Sig.<sup>r</sup> Senat.<sup>re</sup>, L'altro dal Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>le</sup> suo fratello.
- [9] Un' Baluardo non perfetto, che al presente serve per stanzone de Vasi fatto per regger la Villa dalla parte dlla Cappella.
- [10] Tutti questi Baluardi sono larghi B. 22. alti B. 20. e grossi B. 3.
- [11] Un' magazzino da Olio sotteraneo cavato sotto la Sala, essendosi ridotto il vecchio ad'uso di Granaio, con avervi cavato 4: buche.
- [12] Una stanza sotterranea con andito contiguo, che dalla credenza arriva al Pozzo, fatto perche da d.<sup>a</sup> Credenza possa attingersi L'acqua, che comunicherà con i sotterranei sino alla nuova Cucina.
- [13] Una stalla doppia capace di 20. Cavalli con sue mangiatoie di pietra, et archi a d.<sup>e</sup> pur di pietra, con due portoni di pietra, e roste di ferro, e lastrico di pietra, rifondate le muraglie, che pativano da d.<sup>a</sup> parte, e questa fù cavata da varie stanzaccie non atte a servizio alcuno, che la meglio anticom.<sup>e</sup> serviva per uso di Cella dl Barbieri Contadino dlle Fonti.
- [14] Una Tinaia, che arriva alla Cantina, quale pur è accresciuta, potendo i muli portarsi a caricar il vino fino alla Botta, e d.<sup>a</sup> Tinaia, e fatta dove p.<sup>ma</sup> era la stalla de muli, ed' anticom.<sup>e</sup> era una Porta, che conduceva in un' Cortilaccio sterrato detto Piazza calda, dove non era altro che una piccola stanza ad'uso di stalla da Cani.



- [15] Tutti i soprad.<sup>i</sup> muri e Baluardi si confessa esser stati fatti a sol'oggetto di regger la Villa, ché da tutte le parti pativa, e poi dal buon gusto dl d.<sup>o</sup> Sig.<sup>r</sup> Senat.<sup>re</sup> ed Architetto fu cavata da questa necessità la delizia di Viali, Giardini, e Terrazzi essendo p.<sup>ma</sup> una ripa scoscesa tutt' Li [sic] Luogo, che era dal muro de' Vasi, alla Villa, dove non erano altro, che piantate di Carciofi, Cavolo, ed insalata, anco non per tutto, giacché in qualche luogo non v'era capacità da cavarne quest'utile.
- [16] Anche tutti i sotterranei, e stanze sopranarrate sono state fatte per la necessità, che aveva la Villa di d.<sup>i</sup> luoghi per riporre le Grascie dlla fattoria. Botti, Tini, Orci, Cavalli, ed'altro.
- [17] Una Tribuna per accrescimento dlla Cappella con un' Arco grande di Pietra, e Cornicione dorato, circondata di Armadi, per le reliquie intagliati, e dorati, dipinta tutta, come pure tutta la Cappella, e Lumeggiata d'oro.
- [18] Una Sagrestia, fatta dove p.<sup>ma</sup> era un Cortile, contigua alla Cappella, con Acquaio di pietra, e sportello di noce, con un' Confessionario di noce intagliato, Armadi simili per i Param.<sup>ti</sup>, Vasi, Palliotti e una Bussola grande di noce con luce di Vetri, Porte pure di noce, ed una stanza sopra a d.<sup>a</sup> Cappella ad' uso di Guardaroba per servizio dlla med.<sup>a</sup>.
- [19] Una scaletta di pietra che conduce dalla parte dlla Cappella alle stanze di sopra dl Sig.<sup>r</sup> Senatore.
- [20] Il primo appartam.<sup>to</sup> tutto messo al piano, rifatte tutte le porte di d.<sup>o</sup> di pietra.
- [21] Due finestre, ed un' portone sulla sala dlla parte dl terrazzo, tutte di bozze di pietra.
- [22] Tutte le vetriate di d. appartam.<sup>to</sup> dalla parte de Giardini essendo p.<sup>ma</sup> le finestre tutte di tela.
- [23] Un' ornamento di Pitture al ricetta dlle Scale che portano a mezzanini, dove sono i ritratti dlle Dame.
- [24] I soprapporti, e sottofinestre di pittura alla Cam.<sup>ra</sup> dei Turchi.
- [25] Un' fregio con medaglioni dipinti a fresco dentro a quali sono i ritratti dei Gonfalonieri dlla Famiglia ed i sopraporti alla Cam.<sup>ra</sup> che p.<sup>ma</sup> si chiamava dll'Arancio.
- [26] Fregio sopraporti, e Palco dipinto a figure al Salotto dove sono i ritratti de Vescovi, e Card.<sup>li</sup> della famiglia.
- [27] Soprapporti, e volta tutta dipinta rappresentante L'Aurora alla Cam.<sup>ra</sup> contigua al d.<sup>o</sup> Salotto, e che adesso è l'Anticamera dl Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>le</sup>.
- [28] Un'Arcova a grottesco con pitture rappresentanti i sogni lieti, ed' infausti, con accanto un' piccolo Oratorio con Altare, e libreria spirituale di noce, quale Arcova fù cavata da due Camerini cattivi.
- [29] Una Camera, et una Libreria con armadi di noce intagliati alti quanto d.<sup>a</sup> stanza con Cioldipinto di figure, con porte, e vetriate tutto cavato d'una stanza d.<sup>a</sup> p.<sup>ma</sup> dlla scuola, d'uno scrittoio, e d'un luogo comune.
- [30] Vari serbatoi, rifatti i forni, stanza per il frullone, e per il fornaio.
- [31] Una scaletta tutta di pietra per salire al Romitorio.
- [32] Un Romitorio di due stanze sopra L'Arcova di S.E. che una per dormire, altra con cinque Armadi dentro al muro foderati, e sportellati di Cipresso con sua Cappella con un' Bassorilievo dl Foggini di terracotta.
- [33] Messo a piano tutte quelle stanzaccie che erano di sopra, dove prima facevano i Bachi, soffittate, e rese comode.
- [34] Un'Armadione d'Albero nel salotto di d.<sup>o</sup> appartam.<sup>to</sup> di sopra.
- [35] Una bella scala a Chiocciola, che scende all'appartam.<sup>to</sup> di sotto, ed un' grand' Armadio incapo d.<sup>a</sup> Scala.
- [36] Due stanze nuove piene d'Armadi ad' uso di Guardaroba in capo a d.<sup>a</sup> scala infaccia dove dormiva il Sig.<sup>r</sup> Senat.<sup>re</sup>, e tutte le vetriate, ed' accordo di finestre per tutti gli d.<sup>i</sup> luoghi.
- [37] Una Grotta sotto a Baluardi dl Terrazzo dlla Sala, ornata di festoni di nicchi, e spugne, di specchi, bassirilievi di stucco, e pitture, con pavimento di mosaico, con cinque grandi statue di stucco, che una la maggiore rappresenta Latona circondata d'altre figure, e scherzi.
- [38] Una grande scala avanti a d.<sup>a</sup> Grotta con cancello e rosta di ferro, e due statue di marmo.
- [39] Un' arme in mezzo a d.<sup>i</sup> Baluardi dlla Grotta di Travertino retta da due putti di stucco.
- [40] Una Vasca a mezzo il viale de Cedrati, ornata a grottesco, e bassi rilievi con una statua di stucco in mezzo, che rappresenta Ercole che sbrana il Leone.
- [41] Un' Cannello di ferro, e rosta simile in fine di d.<sup>o</sup> Viale con sopra un' Leone, ed una Lupa di travertino.
- [42] Un' Leone, ed una Lupa sul Baluardo in fine di detto Viale verso il muro tondo, ed' altro Leone, ed' una Lupa pur di travertino su L'altro Baluardo imperfetto dall'altra parte.
- [43] Una Vasca a grottesco con nicchie, e spugnie nel viale dlle spagliere con un' gran' Leone sopra di stucco.
- [44] Un' Giardinetto al pari dll'appartamen.<sup>to</sup> sopra i Baluardi verso la Galleria, e sotto a d.<sup>o</sup> una gran' conserva d'Acqua, et altra minore sotto la Libreria.



- [45] La Casa di Pod.<sup>e</sup> delle Fonti rifatti non essendovi del vecchio, altro che una stanza, ed' una stalla; e fatta mezza quella di Podere di Diaceto, dove le mura p.<sup>ma</sup> erano di tufo.
- [46] Tutte le quali fabbriche, e miglioram.<sup>i</sup> arrivano di spesa alla somma di sc. 28591.1.14. — come da Libri apparisce non compreso il consumo di Vitto e comodo di dormire dato a muratori, scarpellini, magnani, ed' altri Artefici, e manifattori, che al meno vien a crescer la spesa un' terzo.

II. Nota di Miglioram.<sup>ti</sup> fatti nella Villa di Montegufoni dall'Emo. Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>i</sup> Acciaiuoli e de i Mobili, che sono in d.<sup>a</sup> Villa spettanti al medesimo, e degli altri, che sono nella Casa di Firenze parim.<sup>te</sup> di sua Em.<sup>za</sup>

- [1] Una Galleria con sei finestroni fino in terra di bozze di pietra, ed un Portone simile con Arme sopra di S. Em.<sup>za</sup>.
- [2] Una Tinaia in volta cavata sotto à detta Galleria, anzi la sola Volta a d.<sup>a</sup> Tinaia.
- [3] Cinque Mezzanini sopra la Volta di d.<sup>a</sup> Galleria tutti soffittati con finestre quadre di Bozze tutte vetriate, come pure qle della Galleria, quale è ornata di varii Lavori di stucco, ed un Camerino in essa per uso di Museo.
- [4] Un Baluardo in testa a d.<sup>a</sup> Galleria fatto per regger la Villa, dove prima non era altro, che un Cortilaccio detto Piazza calda con una stanza, ed un camerino, dove stava il frullone con i Muri tto aperti, che minacciavano rovina.
- [5] La facciata della Villa ricchissima di pietre, e balastrate, che piglia dalla Cappella fino alla Cantinata della stalla, che pure pativa.
- [6] Una Loggia con tre Archi nel Piano dentro all'ingresso della Villa, e due Camere, ed un Salotto con due Loggie scoperte sopra d.<sup>a</sup> Loggia.
- [7] Un'altra Galleria in Volta sul Cortile dove prima era il Loggione con fuori Portoni, e Finestre di Pietra.
- [8] N<sup>o</sup> ... stanze per comodo di Camerieri, e Servitori con sue finestre di pietra sopra la Volta di d.<sup>a</sup> Galleria.
- [9] Una stanza tutta nuova sopra la Volta della Tribuna della Cappella, che unisce con l'altre Cam.<sup>re</sup> della Guardarobba
- [10] Tutto il Cortile Lastricato di Pietra e circondato di due Ordini di finestre nobili di Pietra, e vetriate, mancando solo le finestre del p.<sup>mo</sup> ordine alla parte della sala vecchia, e le vetriate alla parte della Galleria.
- [11] Votato quasi tutto d.<sup>o</sup> Cortile con sotterranei, è per comodo di rimesse di Stanze da Legna, e di comunicaz.<sup>e</sup> alle Cam.<sup>re</sup>, e Sala di sopra dalla cucina, che è principiata dove p.<sup>ma</sup> era la stalla de Cavalli presso all'Imbullettato e questi sotterranei comunicheranno anco con le Cam.<sup>re</sup> della Credenza, et altre Scalette per condurre Le Vivande alle tavole senza passar per le Cam.<sup>re</sup> nobili.
- [12] I fondam.<sup>ti</sup> per una nuova scalinata per salire alla facciata della Villa.

Nota, et Inventario delle Robbe, che appartengono à S. Em.<sup>za</sup> nella Villa di Montegufoni.

- [13] Nella Cam.ra detta del Padiglione
  - n.<sup>o</sup> 1 Dodici Medaglie con ornamen.to di Pero nero filettato d'Oro entrovi ritratti di Papi in Marmo.
- [14] Camerino dietro alla Cappella
  - n.<sup>o</sup> 2 Dodici Medaglie con ornamen.to nero, filettato d'Oro, entrovi Bassi rilievi, che rappresentano i dodici Cesari. —
- [15] Nel Salone
  - n.<sup>o</sup> 3 Otto sgabelloni di Noce intagliati, e tocchi d'Oro con sue statue di Marmo sopra alte B. 1 in circa. —
  - n.<sup>o</sup> 4 Quattro Portiere di Panno rosso con contrataglio giallo, e nel mezzo l'Arme di S.E. —
- [16] Nel Salotto contiguo alla Galleria
  - n.<sup>o</sup> 5 Due Base di Pietre di Bardiglio alte B. 2 — in circa. —
- [17] In Galleria
  - n.<sup>o</sup> 6 Otto Base di Bardiglio, et altri Marmi coloriti, sopravi otto Busti d'Imperat:ri con sue Base tonde, altre due Base simili con due Medaglioni di Basso rilievo, rappresentano due Teste de Poeti. —
- [18] Nel Gabinetto de' Mezzanini
  - n.<sup>o</sup> 7 Dodici quadretti in tondo con ornam.<sup>o</sup> di pero nero, e tocchi d'oro, entrovi ritratti di Dame.



- [19] Nella Stanza detta de' Panni sudici  
n.° 8 Cinque Trionfi venuti di Ferrara con sue Casse di Albero, et altri cinque detti, come sopra. —
- [20] Nell'Oratorio di S. Em.za  
n.° 9 Due Candeglieri alti B. 2. — in circa d'avorio, e ebano, et altro simile sopra la fattura d'un Cristo d'avorio. —
- [21] Nella Stanza del Trucco  
n.° 10 Otto statue di Marmo bianco, e due tavolini di Marmo mischio con sue Casse. —
- [22]  
n.° 11 Diversi Carrettoni, Capre, stili, panconi, et altro Legname, il tutto per servizio della Fabbrica.

(I. und II. in: Donazioni fatte dall'Emin.<sup>mo</sup> Sig.<sup>r</sup> Card.<sup>l</sup> Acciaiuoli di tutta La Libreria di Monte Gufoni, e di tutti i Miglioramenti fatti a d.<sup>a</sup> Villa dall'Emin.<sup>za</sup> sua. Al March: Ottaviano dl Sen. Donato dl Sen. Ottaviano Acciaiuoli dl di 7. Agosto 1705. [Prot.<sup>o</sup> G: p.<sup>mo</sup> Nu.<sup>o</sup> 35], Florenz, Archivio Ricasoli Firidolfi, Fondo Acciaiuoli, n.s. 95).

Genealogia e raccolta di notizie attenenti alla famiglia degli Acciaiuoli (III.-V.)

### III. Auszüge aus der Biographie von Donato di Ottaviano Acciaiuoli

- 1665 Restaurò tutta la Villa di Monte Gufoni, e la ridusse all'uso moderno, con averla ammobilita con proprietà, et in Specie un appartamento, con Alcoa, Romitorio, e Libreria, con un Giardino al pari dl med.<sup>o</sup> tutto per Servizio dl Card: suo Fratello, e Le pitture che vi sono Furono Fatte da Iacopo Sanci Napoletano (S. 257). Fece il muro dl Viale dl Giardino di Monte Gufoni infaccia all'Ragnaino dll'Orto de i Frutti dove vi pose La sua Arme, e quella dlla Moglie, colla sua Inscrizione. Ristretto di memorie della Famiglia a 91. Col consenso dl Magistrato de Capitani di Parte, ridusse La strada Maestra Volterrana, che dal Tabernacolo dlle Calvane, passando sotto la Villa di Monte Gufoni, se ne vò al Rio di Baccaiano, a Viale con Cipressi, che prima era impraticabile (S. 257).
- 1669 Fabbricò un piccolo Baluardo, come principio di Pallacorda, compagno all'altro, che Forma il Muro dl Giardino, dal Muro tondo sù la Strada Maestra Volterrana, dove in mezzo a questi nasce il Viale che porta alla Chiesa, e a tutte due vi è la Sua Arme, con quella dlla Moglie, e La solita Inscrizione (S. 262).
- 1673 Restaurò, et adornò La Cappella dlla Villa di Monte Gufoni, e per didentro alla med.<sup>a</sup> vi pose La Sua Inscrizione, come si legge nel libro intitolato. Ristretto dlle memorie dlla Famiglia a 9° (S. 266)
- 1678 Risarci La Chiesa di S: Lorenzo a M.<sup>e</sup> Gufoni, avendola alzata, e Fattovi di nuovo la Tribuna, Sagrestia, e Campanile da Fondamenti, e L'arricchì d'Arredi sacri. Risarci La Casa dl Paroco, e fece da Fondamenti La Compagnia, con sua Sagrestia, e dedicolla alla SS.<sup>ma</sup> Concezzione. Vedi a 277 (S. 269).
- Come a 269. Nelle due Campane dlla Chiesa di Montegufoni vi sono L'appresso Inscrizioni. Nella Campana più grossa, che pesa ? : 350 = si Legge quanto appresso.  
Mentem Sanctam Spontaneam Honorem 1405 — Deo, et Patri(a)e Liberationem. Stefano d'Errico da Florentia.
- Nel mezzo vi è un Arme, o per dir meglio piuttosto un Geroglifico, che non attiene alla Casa Acciaiuoli.
- Nella Campana Piccola, che pesa ? : 295 — si Legge quanto appresso.  
Mentem Sanctam Spontaneam Honorem Deo, et Patriae Liberationem  
Iacopus Saentij de Puppio me Fecit anno Dni: 1369 — E di poi seguono L'appresso Lettere.  
A. L. P. B. R. I. S. T. O. R.
- Nel mezzo da una parte una Crocellina di S. Agata, dall'altra parte una Medaglia, che non si raccapezza il contenuto; si suppone però che questa piccola sia quella, che nel 1390 — donò La Repubblica alla Chiesa di Montegufoni, per il buono, e Fedel Servizio prestato da Ms: Donato Acciaiuoli Commissario dlla Guerra, e in specie nella presa di Manfredonia, ove esisteva la detta Campana (S. 277).



- 1680 Fece Risarcire, et adornare La Torre di Monte Gufoni, come si Legge sotto L'Inscrizione antica, statavi posta da Donato di Iacopo degli Acciaiuoli, incisa in Marmo. Lib: intitolato ristretto di memorie dlla Famiglia a 88 (S. 269).
- 1683 Fece porre sopra La Madonna dlla Robbia incastrata nel Muro dl Tondo da lui Fatto Fare su la strada Maestra Volterrana di Monte Gufoni, le Armi Acciaiuoli, e Altoviti, in Marmo unite assieme, col d.º Midesimo (S. 269).

#### IV. Auszüge aus der Biographie von Nicola di Ottaviano Acciaiuoli

- 1700 Fabbriccò nella Villa di Monte Gufoni La Galleria, Armeria, Tinaia, e Mezzanini sopra d:ª Galleria, nella Facciata dlla quale vi è la sua Arme inquartata, coll'Inscrizione come si Legge nel Libro di memorie onorifiche dlla Casa a 93 (S. 286).
- 1702 Et in oltre Fabbricò un altra Galleria, colle Cucine sotto, e sopra un Appartamento di Mezzanini, con aver adornato il Cortile, e Fatta La Facciata dlla Villa, con altri Mezzanini sopra La Loggia dl sud:º Cortile, e due gran Viali il primo, che si parte dalla Chiesa verso il Verginio girando per il piano di Baccaiano Fino alla Strada Volterrana; L'altro in Faccia al portone dl Cortile, che porta alla Strada Fiorentina, in mezzo dl quale vi Fece Fare una gran Conserva per condur L'Acqua à Giardini, e nel Palazzo (S. 286 f.).
- 1705 [07. August] Donò al March:º Ottaviano suo Nipote La Libreria di Monte Gufoni, tutti i miglioramenti, e Fabbriche da esso Fatte, e diversi mobili da lui mandati per il Palazzo di Firenze.  
Rogò Ser Giuseppe Maria Pacicelli Not:º Capitolino.  
E nel Libro di Casa G: a 352 (S. 287).

#### V. Auszüge aus der Biographie von Ottaviano di Donato Acciaiuoli

- 1725 Fece terminare a Monte Gufoni, il Viale già incominciato dal Card: Niccola suo Zio, detto dlla Conserva, che dal Podere di Diacetto sù la strada Maestra Volterrana, guarda la Facciata dlla Villa da Tramontana, con averlo Fatto piantar d'ulivi, e davanti una spalliera di Mortella (S. 316).
- 1729 Fece Fabbricare a Monte Gufoni un pezzo di Muro, con sopra le sue panchine di pietra, attaccato al Baluardo dalla parte dl Muro Tondo, che regge una parte dl Giardino dove è il Boschetto di Limoni, Lungo lo Stanzone de Vasi, pur Fatto accrescere dal sud:º, che arriva a i Fondamenti dlla gran scalinata nella Facciata dlla Villa verso Tramontano, Fatti Fare dal Card: Niccola suo Zio, e non mai tirata avanti (S. 318 f.).
- (III.-V. in: Genealogia e raccolta di notizie attenenti alla famiglia degli Acciaiuoli, unite insieme in autentica forma, da' pubblici archivi, pergamene antiche, iscrizioni e monumenti dal March:º Ottaviano del Sen.ª Donato degli Acciaiuoli, Bd. 2, S. 237-278, 278-289, 309-323. ARFF, FA, v.s. 1)

#### B Inschriften zur Baugeschichte der Villa Acciaiuoli

- I. 1546: Restaurierung des Turmes (Tafel an der Südwand des kleinen Binnenhofes am Turm)
- TVRRIS HAEC QVAM D. DONATVS. DE. ACCIAIOLIS  
EQ. CLARISS.  
MCCCLXXXVI. FVNDITVS. EDIFICAVIT  
A. DONATO. ROBERTI. DONATI. NERII. EIUSDEM.  
D. DONATI. HIEROSOLIMITANO. EQ. MDXLVI  
RESTAVRATA. FVIT



- II. 1594: Bau (oder Umbau) der Kapelle (Inschrift über dem Kapelleneingang)  
DONATVS. VINC<sup>TH</sup> DE. ACC.<sup>LIS</sup> FECIT 1594
- III. 1665: Bau der mittleren Terrassenmauer (Wappen an der mittleren Terrassenmauer)  
DONATVS ACCIAIOLVS  
OCTAVIANI SENAT: F:  
A FVNDAMENTIS  
EXTRVXIT A.D. MDCLXV
- IV. 1669: Bau des östlichen Abschlusses der mittleren Terrassenmauer (?) (Wappen an der Nordfassade)  
ANNO SALVTIS  
MDCLXIX
- V. 1673: Ausmalung der Kapelle (Inschrift über dem Kapelleneingang im Innern)  
AD MAIOREM  
SANCTISSIMAE TRINITATIS  
GLORIAM  
ET MARIAE SEMPER VIRGINIS  
ORNATVM  
ANNO MDCLXXIII
- VI. 1680: Restaurierung des Turmes (Tafel am Turm)  
TURRIM HANC A DONATO IACOBI DE ACCIAIOLIS  
EQUITE CLARISSIMO ALMAE URBIS SENATORE  
ANGELI CARD. OSTIENSIS VICECANCELLARII  
ET NEREI PRIMI EX FAMILIA DUCIS ATHENARUM  
FRATRE GERMANO MCCCLXXXVI A FUNDAMEN.  
ERECTAM. NEC NON A DONATO ROBERTI DONATI  
EQUITE HIEROSOLYMITANO MDXLVI RESTAURATAM  
DONATUS SENATOR FLORENTINUS OCTAVIANI  
ITEM SENATORIS FILIUS AC NICOLAI S.R.E.  
CARDINALIS DUCATUSQUE FERRARIENSIS  
SECUNDO DE LATERE LEGATI FRATER ITERUM  
RESARCIENDAM SIMULQUE ELEGANTIUS  
EXORNANDAM CURAVIT ANNO MDCLXXX.
- VII. 1700 (?): Bau der Galerie (teilweise verwitterte Inschrift über dem Gartenportal der Galerie)  
NICOLAVS CARDINALIS ACCIAIOLVS  
————— N OPVS TV —————  
————— ANNO DNI MD —————.



VIII. 1739: Würdigung der Umbaumaßnahmen (Zwei Tafeln im *cortile grande*)

(V)ILLAM HANC GENIO HILARITATIS DICATAM  
 (D)ONATVS ACCIAIOLVS SENAT. OCTAVIANI SENAT. FILIVS  
 SIMVL CONIVNCTIS CONTINVATISQUE FAMILIAE SVAE  
 IN AVITO CASTRO MONTIS GVFONIS  
 VETUSTIS SEPTEM VILLIS  
 EXSTRVCTO VBI AREA FVIT ATRIO. PRIMVS AEDIFICAVIT.  
 NICOLAVS CARDINALIS OSTIENSIS DONATI FRATER.  
 AMPLIATIS OPERIBVS. ADDITA FRONTE  
 SPATIOSISQ. AMBVLACRIS PINACOTHECA SVPERSTRVCTA  
 VBI PORTICVS FVIT IN QVAM PRISCO MORE ACCIAIOLI  
 GENTILES CONVENIEBANT. ELEGANTER ORNAVIT.  
 OCTAVIANVS MARCHIO DONATI SENAT. FILIVS  
 INSTAVRATA TVRRI. OMNI CVLTV NOBILITAVIT.  
 ANTONIVS FRANCISCVS OCTAVIANI MARCH. FILIVS  
 DONATI SENAT. NEPOS. SENATOR MARCH. ET EQVES  
 MEMORI GRATOQUE ANIMO  
 ANNO M.D.CC.XXX.VIII.

(VILLAM HANC BEATAE QVIETI DICATAM  
 QVOD PRINCIPES CELSISSIMI PRAESERTIM  
 E MEDICEA AVGVSTA DOMO. HOSPITII  
 SVI GLORIA HUMANISSIMAQ PRAESENTIA  
 CONVLSTRARINT. CHOREIS. POETARVM  
 COMICORVM ET CANTORVM ACROAMATIS  
 ADFVERINT. VT APVD POSTEROS SVOS PERPETVVM  
 EXSTARET SVSCEPTI HONORIS MONVMENTVM  
 ANTONIVS FRANCISCVS ACCIAIOLVS  
 OCTAVIANI MARCH. F. SEN. MARCH. ET. EQVES  
 ADIECTIS IN VILLAE DECVS ALLIIS  
 ORNAMENTIS ET COMMODIS. AVCTIS  
 SACRORVM PIGNORVM THESAVRIS  
 ABSOLVTO SACELLO QVOD ANNA  
 MARIA ALTOVITA AVIA SVA INCHOARAT.  
 VOTI COMPOS POSVIT  
 AN. M.D.CC.XXX.VIII.

## IX. 1795: Ausmalung der Galerie (Inscription in der Galerie)

QUI GLI AMOROSI MIRTI	O MALCAUTI GIOVINETTI
GERMOGLIN CON LE PALME	SE BRAMATE ESSER FELICI
E CON GLI ALLORI	LA BELLEZZA OGNOR V'ALLETTI
E VENERE, E MINERVA	SE COMPAGNA È DI VIRTÙ.
IN FELICE AMISTADE	
UNISCA I CUORI	

MARIANNA / ACCIAIUOLI / FECE DIPINGERE  
 DA G.<sup>10</sup> FABRINI, E.G. GUCCI / NEL / 1795

\* Die Inschrifttafel ist in diesem Abschnitt so stark beschädigt, daß die Zeilen völlig vernichtet sind. Glücklicherweise wurde sie transkribiert von *Nardi-Dei* (Anm. 1), S. 42 f.



## X. 1803: Restaurierung des Turmes (Tafel am Turm)

M.ANNA.ACCIAIOLIA. / SENAT:MARCH:EQVIT:ANTONI.FRANCISCI  
 ACCIAIOLI.TORIGLIONI.F. / TVRRIM.HANC.VETVSTATE.CORRVPTAM.  
 INSTAVRAVIT. / PROIECTVRAS.PINNASQ:SEMESAS.REFECIT  
 FASTIGIVMQ:CAEMENTITIVM. / PRO.LIGNEO.  
 AB.INCHOATO.EXTRVXIT. / A.MDCCCIII..

## RIASSUNTO

Ad alcune considerazioni introduttive riguardo alla famiglia Acciaiuoli segue un breve resoconto della storia edilizia del complesso di Montegufoni a partire dal sec. XIII-XIV, per giungere ad una ricostruzione dello stato della villa nell'anno 1665. Alcune parti delle strutture del sec. XIII e XIV sono andate a far parte, senza aver subito variazioni di rilievo, del complesso barocco, come pure un palazzo del 1386 con spazioso cortile interno e una caratteristica torre, nonché alcuni settori del sec. XV e XVI; queste parti vanno così a costituire un presupposto condizionante per le ristrutturazioni del Seicento inoltrato e del primo Settecento.

Tali misure di ampliamento e di aggiornamento vengono inaugurate nel 1665 da Donato Acciaiuoli (1622-1705) con la sistemazione del giardino a terrazze e con il riordinamento dell'ala sud della villa, in cui egli allestì per suo fratello, il cardinale Nicola Acciaiuoli (1630-1719), un appartamento spazioso e riccamente dipinto. Sorge inoltre la grotta, generosamente decorata su iniziativa di Donato, e nel 1637 la cappella della villa viene modernizzata. Il complesso raggiunge il suo aspetto definitivo ad opera del cardinale; nel 1700 viene aggiunta la galleria ad ovest, e nel 1702 seguono una ulteriore galleria per la conservazione di opere d'arte, la ristrutturazione della piazza, fino a quel momento racchiusa da edifici dalla solo vaga reciproca connessione, a formare un cortile interno regolare; viene inoltre edificata la caratteristica facciata est. Nel 1705 i lavori di ristrutturazione sono in sostanza compiuti. Architetto dei lavori del 1665 va considerato in alcune parti, dove possibile, lo stesso proprietario Donato Acciaiuoli, mentre la ristrutturazione del 1702 (forse già in corso dal 1700/1702) risale invece all'architetto fiorentino Lorenzo Merlini (1666-post 1739).

La facciata est costituisce la parte più emergente di tutto il complesso e conferisce come tale a Montegufoni la sua rilevanza per la storia dell'arte. Tramite l'uso ripetuto del motivo di piani arretrati e l'impiego di un rigoroso sistema di elementi orizzontali e verticali si mostra chiaramente legato a facciate di edifici sacri del primo barocco romano e, oltre a questo, al linguaggio formale di Borromini. Il soggiorno romano di Merlini, dal 1694 al 1702, nell'ambito dell'Accademia di San Luca, si rivela quindi un presupposto ricco di esiti per quanto riguarda lo stile dell'artista per le opere architettoniche da lui eseguite dopo il ritorno nella natia Toscana. Villa Orlandini a Poggio Torselli, anch'essa sorta dopo il 1702 su disegno del Merlini, si dimostra legata allo schema berniniano per la facciata dei palazzi (Palazzo Chigi-Odescalchi) e costituisce una prova del confronto creativo dell'architetto con la più recente tradizione architettonica.

## Bildnachweis:

Alinari, Florenz: Abb. 1, 2, 9, 20, 23, 31, 33. - Rucellai, Florenz: Abb. 3. - Verfasser: Abb. 4, 21. - KIF (L. Artini): Abb. 5-8, 10, 13, 15-19, 24-30. - BNCF: Abb. 11. - The Pierpont Morgan Library, New York: Abb. 12. - KIF (Archiv): Abb. 14, 32, 40. - Posarelli, Montegufoni: Abb. 22. - Alinari (Anderson): Abb. 34, 35, 37. - Nach Coudenhove-Erthal (Anm. 149): Abb. 36. - Nach Cresti (Anm. 2): Abb. 38. - Bibliotheca Hertziana, Rom: Abb. 39. - Alinari (Brogi), Florenz: Abb. 41.