

LOTHAR SICKEL

DIE SAMMLUNG DES TOMMASO DE' CAVALIERI UND DIE PROVENIENZ DER ZEICHNUNGEN MICHELANGELOS

MIT EINEM EXKURS ÜBER FILIPPO CICCIAPORCI

Der folgende Beitrag entstand im Rahmen meiner Forschungen zur Familie Cesarini, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurden. Den Direktorinnen der Bibliotheca Hertziana gilt mein Dank für die Aufnahme des Beitrages in das Römische Jahrbuch. Das Inventar von Zeichnungen, die Tommaso de' Cavalieri im Jahr 1580 veräußerte, war Gegenstand von Vorträgen, die ich im Dezember 2005 an der Bibliotheca Hertziana in Rom und am Kunsthistorischen Seminar der Universität Jena gehalten habe. Für die Einladung nach Jena danke ich Franz-Joachim Vers-

pohl. Die anschließenden Diskussionen haben mir zahlreiche Anregungen zur Verbesserung vermittelt. Für die kritische Lektüre des Manuskripts in den verschiedenen Phasen seiner Entstehung danke ich Sybille Ebert-Schifferer, Christoph Luitpold Frommel, Julian Kliemann, Alexander Perrig, Christina Riebesell, Johannes Röhl und Andreas Schumacher. Frank Zöllner gab mir die Gelegenheit, den Fund des Cavalieri-Inventars in einem Essay in der von ihm konzipierten Monographie zu Michelangelo von 2007 vorzustellen (SICKEL 2007b).

INHALT

Vorbemerkung	165
Die Sammlung Cavalieri bis zu Tommasos Tod im Jahr 1587	166
Die Geschenkzeichnungen Michelangelos	166
Der Cavalieri-Prachtband	170
Emilio de' Cavalieri und der Verkauf an Odoardo Farnese	179
Der Verkauf an Giovan Giorgio Cesarini	181
Die sozialen Voraussetzungen des Verkaufs	181
Das Verkaufsinventar von 1580	183
Die Sammlung Cavalieri nach dem Tod Tommasos	190
Die Sammlung im 17. und 18. Jahrhundert	190
Die sonderbare Provenienz einer Zeichnung von Sofonisba Anguissola	192
Giacomo Rocca alias Rocchetti und die Sammlung des Giuseppe Cesari	196
Ein vergessener Amateur: Filippo Ciciaporci (1687–1760)	202
Provenienzforschung als Kriterium der Zuschreibungspraxis	204
Schlußbetrachtung und Ausblick	209
Exkurs Notizen zu Filippo Ciciaporci und seiner Familie	209
Anhang Dokument I: Der Kaufvertrag über die Zeichnungen des Tommaso de Cavalieri vom 16. Februar 1580	213
Dokument II: Das Inventar der Kunstwerke aus dem Besitz des Tommaso de' Cavalieri im Anhang zum Kaufvertrag vom 16. Februar 1580	213
Dokument III: Auszug aus dem Nachlaßinventar des Filippo Ciciaporci vom 1. Juli 1760	214
Abkürzungen und Literatur	216

Vorbemerkung

Die ursprüngliche Konzeption des vorliegenden Beitrags sah vor, darin nur den Verkauf von über 200 Zeichnungen zu behandeln, die Tommaso de' Cavalieri (um 1515–1587) im Februar 1580 an den römischen Adligen Giovan Giorgio Cesarini (1549–1585) abgab. Die entsprechenden Dokumente, insbesondere das Inventar der veräußerten Zeichnungen, stehen zwar immer noch im Blickpunkt der Untersuchung (Dok. I und II). Im Verlauf der Bearbeitung des Materials zeigte sich jedoch, daß der von Tommaso unternommene Verkauf an Cesarini nur im Kontext einer umfassenderen Betrachtung der Genese und Auflösung der Sammlung Cavalieri aufgefaßt werden kann. Dazu gab die Auffindung relevanter Dokumente aus dem 18. Jahrhundert weiteren Anlaß.

Die Bedeutung des Verkaufs von 1580 bemißt sich am Umfang und an der Qualität von Tommasos Zeichnungssammlung. Schon vor der Auffindung der hier vorzustellenden Dokumente war zu erahnen, daß es sich um eine der wertvollsten Zeichnungssammlungen im Rom des 16. Jahrhunderts gehandelt haben muß. Es ist bekannt, daß Tommaso de' Cavalieri mit zahlreichen Künstlern in engem Kontakt stand. Herausragend ist seine langjährige Freundschaft mit Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Sie hat ihren künstlerischen Niederschlag in einer Reihe von Geschenkzeichnungen gefunden, die fraglos zu den bedeutendsten Schöpfungen der Zeichenkunst nicht nur des 16. Jahrhunderts gehören. Seit 1532 standen Michelangelo und Tommaso über drei Jahrzehnte in engem Austausch. Auf diesem Sachverhalt beruht die etablierte Forschungsmeinung, in der Sammlung des Tommaso de' Cavalieri hätte ein großer Teil der Entwürfe und Reinzeichnungen Michelangelos überdauert, die den dokumentierten Zerstörungen durch Michelangelo entgangen waren. Die Annahme wurde aber kaum

einer kritischen Prüfung unterzogen. So ist zwar bekannt, daß Tommaso de' Cavalieri bei der Verbreitung der Inventionen Michelangelos eine Schlüsselrolle spielte, da er seine Sammlung kunstinteressierten Besuchern und kopiereifrigen Künstlern zumeist bereitwillig zugänglich machte. Die daraus resultierenden Schwierigkeiten in der Abgrenzung zwischen den Originalblättern Michelangelos und den Arbeiten seiner Schüler und Imitatoren sind in der Forschung indes nicht immer zureichend reflektiert.

Die Frage, wie umfangreich die Sammlung Cavalieri gewesen sein mag, bezeichnet ein weiteres Kernproblem der seit Jahrzehnten kontrovers geführten Diskussion um die Zeichnungen Michelangelos. Die hier vorzustellenden Dokumente führen zwar zu einer präziseren Bestimmung, liefern aber keine abschließende Antwort. Vordringliches Ziel des Beitrags ist es, weitergehende Forschungen anzuregen und Wege zur Klärung strittiger Fragen aufzuzeigen. Ein so schwieriges Sachgebiet, wie es die frühe Weitergabe der Zeichnungen Michelangelos darstellt, kann nur anhand von Fallstudien erschlossen werden.

Die Sammlung Cavalieri ist dabei ein idealer Ausgangspunkt. Da Tommaso de' Cavalieri ein hervorragender Kunstkennner war, haben die Ergebnisse paradigmatische Bedeutung für das Verständnis der Interessen, die das Sammeln von Zeichnungen im 16. Jahrhundert leiteten, und in manchen Aspekten haben sie Relevanz für die moderne Zuschreibungspraxis. Gute Voraussetzungen bestehen im Hinblick auf den aktuellen Forschungsstand zur Geschichte der römischen Patrizierfamilie Cavalieri, die in der neueren Darstellung von Warren Kirkendale detailliert rekonstruiert wurde.¹ Stellenweise sind indes Ergänzungen anzuzeigen. Die Person des Tommaso de' Cavalieri hat natürlich schon früher das Interesse der kunstgeschichtlichen Forschung gefunden.² Der Forschungsstand sei daher eingangs knapp skizziert.

¹ KIRKENDALE 2001; zur Person Tommasos dort S. 29–55. Nützlich sind die Notizen zur Familie Cavalieri in BV, Carte Corvisieri, vol. 3, fasc. F, fol. 120–153. Sie umfassen einen Zeitraum von 1279–1599.

² Grundlegende Beiträge zur Biographie des Tommaso de' Cavalieri stammen von STEINMANN/POGATSCHER 1906, sowie von PECCHIAI 1950, passim, FROMMEL 1979, und PANOFKY-SOERGER 1984. Wohl auf einem Irrtum basiert die Information, die Cavalieri seien mit der Florentiner Familie Baccelli verwandt gewesen und Tommaso sei nach dem

Bankier Tommaso Baccelli benannt worden, der angeblich sein Großvater war; vgl. PECCHIAI 1948, S. 348. Tatsächlich wurde der Name Tommaso in der Familie Cavalieri seit dem frühen 15. Jahrhundert tradiert; vgl. den Stammbaum bei KIRKENDALE 2001, S. 416f. Zu Lebzeiten hatte Tommaso mehrere Namensvettern: Ein Tommaso de' Cavalieri fungierte am 2. Februar 1552 als Bürge für seinen Neffen, der im Gefängnis von Tor di Nona wegen einer Geldschuld inhaftiert war und ebenfalls Tommaso hieß; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 753, fol. 183.

Die Sammlung Cavalieri bis zu Tommasos Tod im Jahr 1587

Die Geschenkzeichnungen Michelangelos

Es wird davon ausgegangen, daß die erste Begegnung zwischen Michelangelo und Tommaso de' Cavalieri am Ende des Jahres 1532 erfolgte, als der bereits betagte Künstler aus Florenz nach Rom gekommen war, um ein neues Abkommen über die Vollendung des Grabmals für Julius II. zu unterzeichnen. Zu dieser Zeit dürfte Tommaso etwa sieben-zehn Jahre alt gewesen sein. Nach Aussage von Vasari zeigte sich Michelangelo von den musischen Begabungen des jungen Tommaso beeindruckt und förderte dessen künstlerische Interessen, indem er ihn in der Zeichenkunst unterwies. Der enge Austausch mit Michelangelo hatte großen Einfluß auf den weiteren Lebensweg Tommasos, der während der zweiten Hälfte des Cinquecento in Rom als hervorragender Kunstsachverständiger galt.³ Aus einer angesehenen Patri-zierfamilie stammend, oblag Tommaso die Aufsicht über zahlreiche Bau- und Ausstattungsvorhaben des kapitolinischen Magistrats. So hatte er beispielsweise großen Anteil an der Vollendung des Kapitolsplatzes nach den Plänen Michelangelos.⁴ Aus den Aufzeichnungen des Ulisse Aldrovandi ist bekannt, daß Tommaso eine zwar nicht umfangreiche, aber ansehnliche Sammlung antiker Bildwerke besaß und daß er in seinem unweit des Palazzo Cesarini gelegenen Wohnhaus auch zahlreiche exotische Gegenstände bewahrte.⁵ Im Blickpunkt unserer Betrachtung steht indes die Sammlung der Zeichnungen, die in direkter Folge der Begegnung mit Michelangelo ab dem Jahr 1532 entstand.

Die wichtigste Quelle über die Genese der Sammlung Cavalieri ist der Bericht, den Vasari in der Biographie Michelangelos gibt: [...] et infinitamente [Michelangelo] amò più di tutti Messer Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano, quale essendo giovane e molto inclinato a queste virtù, perché egli imparassi a disegnar, gli fece molte carte stupendis-

sime, diseguate di lapis nero e rosso, di teste divine; e poi gli disegnò un Ganimede rapito in cielo da l'uccel di Giove, un Tizio che l'avoltoio gli mangia il cuore, la Cascata del carro del Sole con Fetone nel Po, et una Baccanalia di putti, che tutti sono, ciascuno per sé, cosa rarissima e disegni non mai più visti. Ritrasse Michelagnolo Messer Tommaso in un cartone, grande, di naturale, che né prima né poi di nessuno fece il ritratto, perché aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza. Queste carte sono state cagione, che, dilettandosi messer Tommaso quanto e' fa, che n'ha poi avute una buona partita che già Michelagnolo fece a fra' Bastiano Viniziano, che le messe in opera, che sono miracolose: et in vero egli le tiene meritamente per reliquie e n'ha accomodato gentilmente gli artefici.«⁶

In der kurzen Beschreibung werden Sachverhalte verdichtet, die sich während eines längeren Zeitraums seit der Begegnung Michelangelos mit Tommaso im Jahr 1532 zu-trugen. Der Hinweis, Tommaso hätte Zeichnungen erhalten, die Michelangelo für Sebastiano del Piombo geschaffen habe, wurde oft dahingehend interpretiert, Tommaso habe die Zeichnungen erst nach Sebastianos Tod im Juni 1547 aus dessen Nachlaß übernommen. Sicher waren Tommaso und Sebastiano gut miteinander bekannt. Nach Aussage des Verkaufsinventares von 1580 besaß Tommaso wenigstens acht Zeichnungen des Venezianers. Vasaris Angabe findet bislang aber kaum Rückhalt in anderen Quellen. In den Dokumenten zum Nachlaß Sebastianos vom Juni 1547 wird Tommaso nicht erwähnt.⁷ Überdies ist strittig, ob es sich bei den Zeichnungen, die üblicherweise mit Vasaris Bericht in Verbindung gebracht werden, nicht viel eher um eigenhändige Arbeiten Sebastianos handelt. Dies gilt insbesondere für die Vorstudien zur Erweckung des Lazarus im British Museum. Die Angabe in dem von Wilde verfaßten Bestandskatalog, sie würden aus der Sammlung Cavalieri stammen, bezeichnet eine freie Schlußfolgerung aus den Angaben Vasaris und entbehrt einer dokumentarischen Grundlage.⁸

³ Auf Tommasos Fachkenntnisse und Seriösität vertraute etwa der Kardinal Otto Truchsess von Waldburg, der im September 1569 antike Skulpturen für Albrecht V. von Bayern beschaffen sollte; vgl. STOCKBAUER 1874, S.74, sowie OVERBEEKE 1994.

⁴ VASARI 1878–82, VII, S. 223. Zu Tommasos führender Rolle bei den Baumaßnahmen auf dem Kapitol siehe zuletzt BEDON 2008, bes. S.205–33.

⁵ Aldrovandi besuchte Rom am Ende des Jahres 1549. Seine Notizen, *Le antichità de la città di Roma*, wurden erst einige Jahre später publiziert. Zur Sammlung Cavalieri s. die Ausgabe Venedig 1562, S.225–27. Die von Aldrovandi erwähnte Statue der Diana Ephesia befindet sich heute im Kapitolinischen Museum in Rom: WREN CHRISTIAN 2002, S.168f., Abb.13. Eine Notiz auf einer Zeichnung des Sallustio Peruzzi besagt, daß Tommaso eine wohl reichverzierte Basis eines Pilasters vom Tempel des Mars-Ulter auf dem Augustusforum besaß; BARTOLI 1919,

Tafel CCCXCIII, Abb.696. Sie ist indes ohne Nachweis. Battista Franco zeichnete eine Säulenbasis im Haus Tommasos, der auch einen Altar aus Santa Prassade besaß; CAMPBELL 2004, II, S.619f., Nr.224, III, S.848f., Nr.849. Ein Grabaltar aus Tommasos Sammlung ist in einer Zeichnung von Dosio dokumentiert (BNCF, NA 618, fol.33 v); vgl. TEDESCHI GRISANTI 1983, S.92. Aldrovandis Notizen zu Tommasos Sammlung exotischer Gegenstände finden sich in Bologna, Biblioteca Universitaria, Fondo Aldrovandi, Ms. 143/III, fol.140r–177v; angezeigt von BOBER 1988, S.289f. Einige Auszüge publizierte KIRKENDALE 2001, S.47. Tommasos Interesse an Exotica war vielleicht durch den wenig älteren Ippolito de' Medici angeregt, der für seinen extravaganten Geschmack bekannt war. Zum Kontakt zwischen Ippolito und Tommaso vgl. unten Anm.21 und 99.

⁶ Zitiert nach VASARI 1878–82, S.271f.; vgl. auch VASARI 1962, I, S.118.

⁷ HIRST 1981, S.152–57.

Einen Ansatz zur Klärung der Problematik vermittelt ein Brief, den der *maggiordomo* des Kardinals Alessandro Farnese, Ludovico Tedeschi, am 23. Juni 1571 aus Rom an Herzog Ottavio Farnese nach Parma schrieb. Darin berichtet Tedeschi von der Vollendung eines Gemäldes, das nach Parma versandt werden sollte: »Il quadro di V. Ecc.a è finito, et credo le sodisfarà sendovisi usata ogni diligenza nel farlo lavorare, come ella vedrà. Et gran ventura è stata di havere havuto da messer Tomao de' Cavaglieri l'istesso disegno di Michelangelo che colori Fra Bastiano [del Piombo] con alcuni errori, che si sono emendati hora in questa copia. Il prezzo suo è stato ducati ventisei d'oro, con la cassetta etc.; et al lavoro come al prezzo è intervenuto il detto messer Tomao, sendosi nell'uno et l'altro fatto quanto si è potuto per servitio di V. Ecc.a. Si consegnerà a messer Giraldo che hora è qui perché gli ele invii quanto prima.«⁹

Tedeschi macht keine Angaben über den Gegenstand des Gemäldes, sondern betont seine Mühe, von Tommaso de' Cavalieri die Originalzeichnungen Michelangelos als Vorlage zu erhalten.¹⁰ Wer die Kopie – auf Vermittlung Tommasos – ausführte, bleibt unerwähnt. Der Hinweis, Sebastiano habe einst eine fehlerhafte Nachbildung geschaffen, gibt jedoch einen Anhaltspunkt, um den Gegenstand bestimmen zu können. Bei dem für Parma bestimmten Gemälde handelte es sich sehr wahrscheinlich um eine Kopie des Entwurfs zur Geißelung Christi, den Michelangelo im August 1516 als Vorlage für Sebastianos Fresko in der Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio geschaffen hatte.¹¹

Das Original Michelangelos ist verloren, aber durch ein Faksimile des Giulio Clovio in Windsor Castle dokumentiert (Abb.1).¹² Der Zusammenhang mit Tedeschis Brief ergibt sich aus dem Umstand, daß Sebastiano den Entwurf Michelangelos, den er in dem 1524 vollendeten Fresko noch getreu umgesetzt hatte, später erheblich variierte, als er im Auftrag des Kammerklerikers Giovanni Botonti eine Gemäldefassung schuf. Das in Viterbo bewahrte Bild zeigt nur zwei Schergen mit überdies veränderter Körperhaltung (Abb.2).¹³ Vermutlich meinte Tedeschi dieses Gemälde als er schrieb, Sebastiano habe die Zeichnung Michelangelos »fehlerhaft« reproduziert. Der Künstler, der 1571 eine aus Tedeschis Sicht »korrekte« Nachbildung fertigte, mußte Marcello Venusti gewesen sein. Es ist bekannt, daß Venusti mehrere kleinformatige Gemäldeversionen der *Geißelung* geschaffen hat, die dem von Clovio überlieferten Entwurf Michelangelos getreu verpflichtet sind (Abb.3).¹⁴ Eine davon mußte also nach Parma gelangt sein.¹⁵

Vasaris Bericht über die Weitergabe der für Sebastiano bestimmten Zeichnungen Michelangelos an Tommaso de' Cavalieri ist also zutreffend. Der Vorgang gibt zudem einen Einblick in Tommasos Aktivitäten als Kunstvermittler. Er war nicht nur Empfänger von Zeichnungen, sondern auch deren Agent. Bekanntlich fungierte er um 1540 als Mittler zwischen Michelangelo und Vittoria Colonna. Die berühmte Zeichnung der *Kreuzigung* ging durch seine Hände und wurde möglicherweise auf sein Anraten von Michelangelo überarbeitet.¹⁶ Im Fall der *Geißelung* war er nur bereit,

⁸ WILDE 1953, S.27–31, Nr.15–17. Die Zuschreibung der Zeichnungen an Sebastiano del Piombo vertritt PERRIG 1991, S.10f.; vgl. auch PERRIG 1999, S.232f.

⁹ ASP, Epsitolaria scelto, vol.19. Den Brief Tedeschis publizierte bereits WALLACE 1985. Wallace ging davon aus, daß es sich bei der kopierten Zeichnung um den *Raub des Ganymed* gehandelt habe. Die Hypothese ist allerdings unbegründet, denn Clovio hatte den *Ganymed* vor 1571 bereits mehrfach kopiert. Da sich diese Kopien im Palazzo Farnese befanden und Tedeschi verfügbar waren, wäre es kaum nötig gewesen, die Originalzeichnung erneut von Tommaso auszuleihen. Der Vorgang belegt, daß Tommaso seine Zeichnungen inzwischen nur widerwillig zu solchen Zwecken entlieh. Tedeschi kam in den Vorzug, weil er Tommaso spätestens seit 1563 gut kannte; ADORNI 1979, S.85f., Anm.5. Überdies war er selbst ein passionierter Zeichnungssammler. Nach Tedeschis Tod im Juni 1573 gelangten Teile seiner Sammlung in den Besitz des Kardinals Alessandro Farnese; RIEBESELL 1989, S.66.

¹⁰ Der Begriff *colorire* meint die Übertragung eines Entwurfs in Malerei. Gebräuchlich war aber auch der Ausdruck *dipingere*. Der Sachverhalt ist entscheidend für das Verständnis des Briefes von Daniele da Volterra an Vasari vom 17. März 1564, in dem er über den Karton der *Epifania* aus Michelangelos Nachlaß schreibt: »quello [cartone] che dipigneva Ascanio [Condivi]«. Wie FREY 1930, II, S.56, meinte auch PERRIG 1991, S.88, das Verb *dipingere* sei im Sinn von »anfertigen« zu verstehen. Der Karton wäre demnach ein Werk Condivis. Im vorliegenden Fall ist aber wohl eher die Nachahmung einer fremden Vorlage gemeint. Die gleiche Wendung gebraucht Vasari in der Vita des »Bastiano« genannten Aristotele da Sangallo in seinem Bericht über die Rezeption von Michelangelos Karton zur Cascina-Schlacht: »E perché di coloro che andavano a

dipignere il detto cartone, che fu un tempo la scuola di chi volle attendere alla pittura, il più valente di tutti era Ridolfo Grillandai, Bastiano se lo elesse per amico [...]«. Die Auslegung von Frey und Perrig muß gleichwohl nicht falsch sein. Die zitierte Passage bestätigt, daß *dipignere* synonym für *disegnare* stehen konnte, denn der Karton der Cascina-Schlacht wurde eigentlich ausschließlich in Zeichnungen rezipiert.

¹¹ Zur Genese der Cappella Borgherini siehe HIRST 1981, S.49–54. Der für Sebastiano bestimmte Entwurf wird von Vasari als »piccolo disegno« bezeichnet.

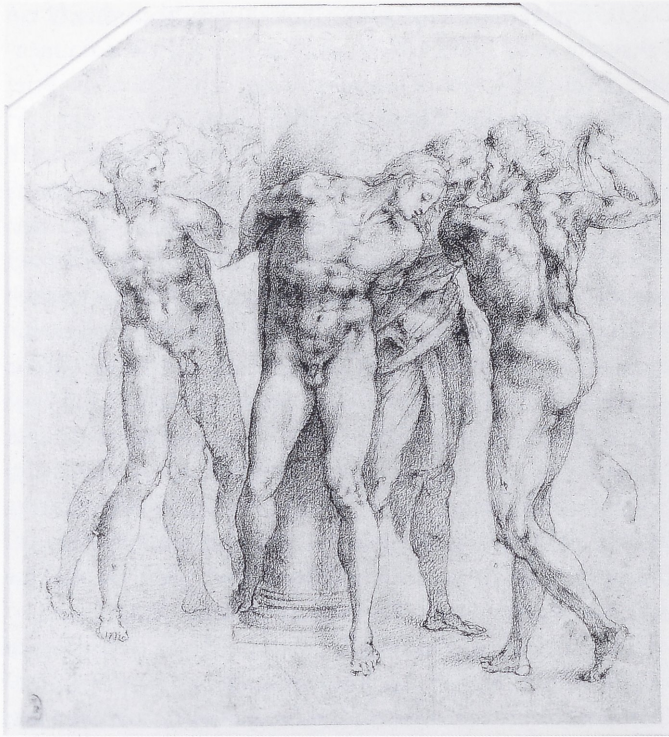
¹² Das Blatt trägt auf der Rückseite die Notiz »Julio Clovio da M. Angelo Bon.t.«; zitiert nach DUSSLER 1959, S.306f., Nr.705. Vgl. auch JOANNIDES 1996, S.120f., Nr.34.

¹³ HIRST 1981, S.61, sowie CAPELLI 2003.

¹⁴ Nachgewiesen sind bislang drei Versionen: ehemals Sammlung Harford (1977 in Amsterdam verkauft), Öl auf Leinwand, 45×42cm; KAMP 1993, S.124, Nr.35; Kunsthandel (Juni 2002), Öl auf Holz, 58,5×41,5cm; CAPELLI 2003, S.245, Abb.1; Rom, Galleria Borghese, Öl auf Holz, 50×39cm; CAPELLI 2003, S.247, Abb.3.

¹⁵ Das Gemälde verblieb offenbar nicht in Parma. Der Verwendungszweck ist unbekannt.

¹⁶ FERINO-PADGEN 1997, S.386–88, Nr.IV.19a. Die für Vittoria Colonna bestimmte Originalzeichnung Michelangelos wird mit einem Blatt im British Museum identifiziert, das Ortley wohl in Neapel erworben hatte; WILDE 1953, S.106f., Nr.67, TOLNAY 1976–80, III, Nr.411, PERRIG 1991, S.47, FERINO-PADGEN 1997, S.413–15, IV.27. Tommaso besaß selbst Varianten der häufig imitierten Komposition, die von Clovio und Marcello Venusti kopiert wurde. Eine von Clovio geschaffene Kopie nach Michelangelos *Kreuzigung* gelangte 1600 aus



1. Giulio Clovio nach Michelangelo, *Geißelung Christi*, Kreidezeichnung. Windsor, Royal Library (Foto Museum)

die Zeichnung Michelangelos für Kopierzwecke zur Verfügung zu stellen, wenn er Einfluß auf die Wahl des ausführenden Künstlers nehmen konnte. Clovio und Venusti gehörten zum persönlichen Umfeld Tommasos und waren in solchen Diensten erfahrene Künstler. Tommasos Zögern, Tedeschi behilflich zu sein, deutet an, daß er sehr darauf bedacht war, das Vermächtnis seines väterlichen Freundes Michelangelo vor Verunklärungen zu bewahren.

Wenig präzise sind Vasaris Angaben über die diversen *teste divine*, die Michelangelo in roter und schwarzer Kreide für Tommaso angefertigte. Sein Bericht legt die Annahme nahe, die *teste divine* seien vor den anderen Geschenkzeich-

der Sammlung des Fulvio Orsini in den Besitz der Farnese, wo sie 1644 als Original Michelangelos inventarisiert wurde; HOCHMANN 1993, S. 87, sowie JESTAZ 1994, S. 178, Nr. 4410. Alexander Perrig behandelt diesen Vorgang ausführlich in seiner für 2009 vorgesehenen Monographie zu Giulio Clovio. Dessen Kopie ist vielleicht mit einer Zeichnung im Louvre identisch; HOCHMANN 1993, S. 66, sowie JOANNIDES 2003, S. 261–63, Nr. 121. Zur Kopie Venustis in der Sammlung Cavalieri vgl. unten Anm. 125.

¹⁷ Carteggio 1965–83, III, S. 443–46, und IV, S. 49.

¹⁸ Das Interesse an Zeichnungen und die Bereitschaft, sie außerhalb von Künstlerkreisen als eigenständige Kunstwerke zu betrachten und zu sammeln, entwickelte sich erst im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts. Neben Tommaso de' Cavalieri und Vasari können der Conte Ludovico Tedeschi und zumal Niccolò Gaddi als frühe Spezialisten gelten. Eine Übersicht über die Entwicklung geben HELD 1963 und PETRIOLI TOFANI 1992. Zu Tedeschi vgl. unten Anm. 37. Zu einzelnen

nungen entstanden, was durch die Quellen aber nicht bestätigt wird. Aus der erhaltenen Korrespondenz zwischen Michelangelo und Tommaso läßt sich allein die Genese der Darstellungen zum Sturz des Phaeton, des Tityos und des Ganymed genauer datieren.¹⁷ Sie wurden im Verlauf des Jahres 1533 geschaffen und gehören also zu den ersten Objekten in Tommasos Zeichnungssammlung. Keine Sammlung entstand auf höherem Niveau. Es ist keine Übertreibung zu behaupten, daß das Sammeln von Zeichnungen im modernen Sinn überhaupt erst mit Michelangelos Geschenken für Tommaso de' Cavalieri begann.¹⁸

Von den *teste divine* abgesehen sind die meisten der von Vasari erwähnten Geschenkzeichnungen erhalten. Vom *Sturz des Phaeton* gibt es bekanntlich verschiedene Versionen, von denen aber nur zwei mit Sicherheit als Arbeiten Michelangelos gelten können: Die Zeichnung im British Museum (Abb. 4), die Michelangelo als ersten Entwurf an Tommaso sandte, und die darauf basierende Reinzeichnung in Windsor Castle (Abb. 5).¹⁹ In Windsor Castle befinden sich auch die *Bestrafung des Tityos* (Abb. 6) sowie das *Kinderbacchanal* (Abb. 7).²⁰ Die Darstellung des Kinderbacchanals unterscheidet sich als reine Rötelsezeichnung von den drei anderen Zeichnungen und wird nicht einmütig als die von Vasari erwähnte Geschenkzeichnung anerkannt. Ähnliches gilt für die Darstellung des Ganymed. Von allen Inventionen Michelangelos wurde sie wohl am häufigsten kopiert.²¹ Die qualitativste und vollständigste Version befindet sich im Fogg Museum zu Cambridge (Abb. 8). Die

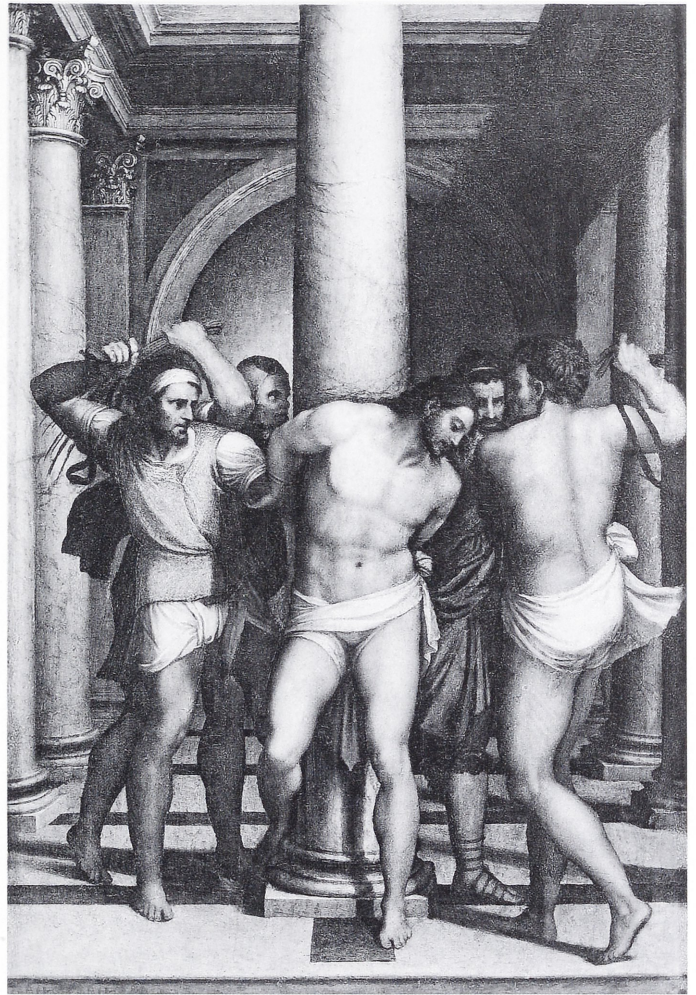
Sammlern siehe POPHAM 1967, LAFRANCONI 1998, und WARWICK 2000. Nicht direkt als Sammler, sondern eher wegen seiner engen Bekanntschaft mit Parmigianino gelangte Francesco Baiardo in den Besitz von 495 Zeichnungen des Künstlers; POPHAM 1967 und GNANN 2007, S. 316.

¹⁹ Die Literatur zu den Zeichnungen Michelangelos ist immens. Die bibliographischen Nachweise beschränken sich daher auf grundlegende und neueste Literatur. Zur Version des *Phaeton* im British Museum siehe WILDE 1953, S. 91–93, Nr. 55, sowie TOLNAY 1976–80, II, S. 107f., Nr. 340. Zur Version des *Phaeton* in Windsor Castle: TOLNAY 1976–80, II, S. 108f., Nr. 343, sowie JOANNIDES 1996, S. 56–59, Nr. 9. Die Verso-Zeichnung mit einem Frauenbildnis wird zumeist Antonio Mini zugeschrieben; SCHUMACHER 2007, S. 155–57. Seine Reinzeichnung mußte Michelangelo demnach auf einem umseitig bereits bezeichneten Blatt ausgeführt haben. Eine weitere Fassung des *Phaeton* befindet sich in der Accademia zu Venedig. Ihre Zuschreibung an Michelangelo ist überaus zweifelhaft; vgl. unten Anm. 100.

²⁰ Zum *Tityos* siehe TOLNAY 1976–80, II, S. 110, Nr. 345r, sowie Joannides 1996, S. 64–67, Nr. 12; dort S. 68–71, Nr. 13f., zu frühen Kopie. Zum *Kinderbacchanal* siehe TOLNAY 1976–80, II, S. 106, Nr. 338r. Die Zuschreibung des *Kinderbacchanals* an Michelangelo bestreitet PERRIG 1991, S. 31–34. Eine Kopie in roter Kreide im Format von 281×405 mm wurde mit Zuschreibung an Giulio Clovio im Juli 1996 bei Christie's London versteigert; Old Master Drawings, including 17th Century Italian Drawings from the Ferretti Di Castelferretto Collection, London 1996, S. 109, Nr. 88.



2. Sebastiano del Piombo, *Geißelung Christi*, Öl auf Holz. Viterbo, Museo Civico (Foto Hutzel 1927)



3. Marcello Venusti, *Geißelung Christi*. Rom, Galleria Borghese (Foto Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom)

Zuschreibung an Michelangelo gilt dennoch nicht als gesichert.²² Tatsächlich abzulehnen sind schließlich vereinzelte Versuche, das von von Vasari erwähnte lebensgroße Bildnis Tommasos mit einer großformatigen Zeichnung in Bayonne zu identifizieren.²³ Von dieser ehemals sehr berühmten Darstellung haben sich keine Kopien oder andere Nachbildungen erhalten. Sie muß als verloren gelten.

Es wird vermutet, daß Tommaso von Michelangelo noch andere hochvollendete Zeichnungen geschenkt bekam.²⁴ Anzunehmen ist dies jedoch nur im Fall der enigmatischen Darstellungen der Bogenschützen (Abb. 9) und des Traums (Abb. 10).²⁵ In der Vita des Marcantonio Raimondi zählt sie Vasari neben dem *Phaeton*, dem *Tityos*, dem *Ganymed* und dem *Kinderbacchanal* zu denjenigen Zeichnungen, die im

²¹ Bereits kurz nach der Vollendung von Michelangelos Originalzeichnung wollte der Kardinal Ippolito de' Medici eine Reproduktion davon anfertigen lassen. Davon berichtet Tommaso in einem Brief an Michelangelo vom 6. September 1533. Der erste Reproduktionsstich erschien im Jahr 1542; JOANNIDES 1996, S. 72f., Nr. 15, sowie *Mito di Ganymede* 2002, S. 86f., Nr. 24.

²² Zum *Ganymed* siehe TOLNAY 1976–80, II, S. 109f., Nr. 344r, sowie *Mito di Ganymede* 2002, S. 74f., Nr. 18. Zur Diskussion der von Joannides geäußerten Zweifel an der Echtheit der Zeichnung vgl. SCHUMACHER 2004, S. 561.

²³ JOANNIDES 1995, JOANNIDES 2003, S. 253, sowie JOANNIDES 2007, S. 42, Anm. 146. Im Hinblick auf die bekannten Notizen über die Erscheinung des Bildnisses ist der Vorschlag jedoch inakzeptabel; vgl.

unten Anm. 39. Bean sah in der Zeichnung eine Arbeit von mäßiger Qualität aus dem Umkreis Michelangelos; BEAN 1960, Nr. 73.

²⁴ TOLNAY 1976–80, II, S. 102–10, Nr. 332–45. Nicht alle der dort angeführten Zeichnungen gelten als Originale Michelangelos. Die Darstellung der Taten des Herkules (Tolnay Nr. 335) wird seit Panofsky oftmals Antonio Mini zugeschrieben; vgl. die Diskussion bei DUSSLER 1959, S. 197f., Nr. 363; dazu keine Stellungnahme bei JOANNIDES 1996, S. 80f., Nr. 18. Eine Zuschreibung dieser Zeichnung an Vincenzo de' Rossi vertrat UTZ 1971. Das Blatt mag gleichwohl zur Sammlung des Tommaso de' Cavalieri gehört haben.

²⁵ Zu den *Bogenschützen* siehe TOLNAY 1976–80, II, S. 105, Nr. 336, sowie JOANNIDES 1996, S. 75–77, Nr. 16. Zum *Traum* siehe TOLNAY 1976–80, II, S. 102f., Nr. 333, sowie RUVOLDT 2003.

4. Michelangelo, Sturz des Phaeton, Kreidezeichnung. London, British Museum (Foto Museum)

Auftrag des Antonio Lafreri in Druckgraphiken reproduziert wurden.²⁶ Vasaris Bericht ist ein Indiz, daß diese Blätter ebenfalls zur Gruppe der Geschenkzeichnungen für

Tommaso de' Cavalieri gehörten. Für diese Annahme spricht überdies der Umstand, daß sich die acht genannten Zeichnungen zu Beginn des 17. Jahrhunderts in der Sammlung Farnese befanden.

Der Cavalieri-Prachtband

Tommaso wird seine ständig wachsende Zeichnungssammlung gelegentlich einer Sichtung nach qualitativen Gesichtspunkten unterzogen haben. Zumal die Geschenkzeichnungen Michelangelos verlangten nach einer geeigneten

²⁶ VASARI 1878–82, V S.431. Bereits 1542 erschien Michelangelos *Ganymed* in einem Reproduktionsstich von Beatrizet. Bald darauf folgten Reproduktionen des *Tityos*, des *Phaeton* und des *Kinderbacchanals*; MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989, S.219–37. Um 1550–60 schuf Beatrizet auch einen Kupferstich nach den *Bogenschiützen*. Nicht indifiziert ist der Urheber des um 1560 publizierten Reproduktionsstichs nach Michelangelos *Traum*; *Vita di Michelangelo* 2001, S.98, Nr.61, und S.100f., Nr.63.



5. Michelangelo, Sturz des Phaeton, Kreidezeichnung.
Windsor, Royal Library (Foto Museum)

Repräsentationsform im Palazzo Cavalieri. Es ist anzunehmen, daß Tommaso die bedeutendsten Stücke seiner Zeichnungssammlung in einem speziellen Sammelband vereint hatte. Die Geschenkzeichnungen Michelangelos waren minutiös ausgearbeitet und veranschaulichten jeweils eine Historie, so daß sie als eigenständige Kunstwerke zu betrachten waren. In der Sammlung Farnese ist die Existenz eines solchen Prachtbandes für das Jahr 1644 dokumentiert. Nach Aussage des damals erstellten Inventares enthielt er Zeichnungen von Michelangelo und Raffael. Der Einband war überaus kostbar. Der Umfang wird mit 85 Blättern

angegeben. Sie waren zweifellos mit Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri bestückt.²⁷ Dazu gehörten sicherlich Michelangelos *Tityos*, die Reinzeichnung des *Phaeton* sowie

²⁷ Der Eintrag im Inventar von 1644 lautet: »Un librone grande con coperte d'ebano e canna d'India, con sopracoperta di corame nero, dentro il quale sono 85 carte di disegni antichi, parte di Raffaello e parte di Michelangelo, et in una di dette carte che è foglio intiero, ci è un disegno per ciascun mezzo foglio.« Zitiert nach JESTAZ 1994, S.118, Nr.2933. Eine der Zeichnungen war also so groß, daß das Blatt gefaltet war.



6. Michelangelo, Bestrafung des Tityos, Kreidezeichnung. Windsor Castle (Foto Museum)



7. Michelangelo, Kinderbacchanal, Rötelzeichnung. Windsor, Royal Library (Foto Museum)



8. Michelangelo, Raub des Ganymed, Kreidezeichnung. Cambridge, Fogg Art Museum (Foto Harvard University Art Museums)



9. Michelangelo und Giulio Clovio, *Bogenschützen*. Kreidezeichnung, Windsor Castle (Foto Museum)

das *Kinderbacchanal*. Sie gelangten im 18. Jahrhundert nach England in die Sammlung Georgs III.²⁸ Die gleiche Provenienz hat die Darstellung der *Bogenschützen* (Abb. 9). Sie wurde teilweise von Giulio Clovio überarbeitet, ist aber ein *disegno* Michelangelos.²⁹ Aus der Sammlung Farnese stammt auch die nicht weniger rätselhafte Zeichnung des *Traums*, die sich heute im Courtauld Institute in London

befindet (Abb. 10).³⁰ Wie erwähnt, konnte man bislang nur vermuten, daß es sich bei den *Bogenschützen* und dem *Traum* ebenfalls um Geschenkzeichnungen Michelangelos für Tommaso handelte.³¹ Der Nachweis, daß der Prachtband der Sammlung Farnese schon vor 1587 von Tommaso angelegt wurde, würde diese Annahme bestätigen. Der Sachverhalt bedarf einer ausführlichen Darlegung. In die

²⁸ CLAYTON 1996.

²⁹ Das Blatt trägt auf der Rückseite die Vermerke »D. Giulio Clovio copia/di Michiel Angelo« sowie »Andrea Quaratesi venne qui a di 12 di aprile 1530 ed ebbe ducati 10 per mandare a suo padre a Pisa.« Es stammt also gewiß aus dem Besitz Michelangelos. TOLNAY 1976–80, II, S.105, Nr.336, nimmt an, daß die Figurengruppe zur Linken von Michelangelo nur angedeutet gewesen sei und von Clovio deshalb überarbeitet wurde. Die rechte Bildhälfte mit der Herme und dem schlafenden Putto sei im Original Michelangelos erhalten. Tatsächlich sind Abweichungen auszumachen. Man wird Clovios Intervention wohl als Versuch zur Restaurierung einer verblaßten Zeichnung zu verstehen haben. Der Umstand, daß die Zeichnung von Clovio überarbeitet wurde, kann jedenfalls nicht die Annahme einer frühen Präsenz des Blattes in der Sammlung Farnese begründen. Der Eingriff kann auch im Palazzo Cavalieri erfolgt sein. Die Ansicht, daß die Zeichnung insgesamt von Clovio stamme, vertrat nach

Panofsky auch DUSSLER 1959, S.312–14, Nr.721. Er identifizierte das Blatt mit einem Eintrag im Inventar der Sammlung Clovios von 1577: »il saggitario di Michelangelo fatto da D. Giulio«. Die im Singular gehaltene Benennung des Gegenstands (dt. »Der Bogenschütze«) korrespondiert indes nicht mit der mehrfigurigen Komposition Michelangelos. Sie läßt an eine Teilkopie ähnlich der Zeichnung im Louvre (Inv. 707) denken; DUSSLER 1959, S.293, Nr.658, sowie JOANNIDES 2003, S.80–82, Nr.8.

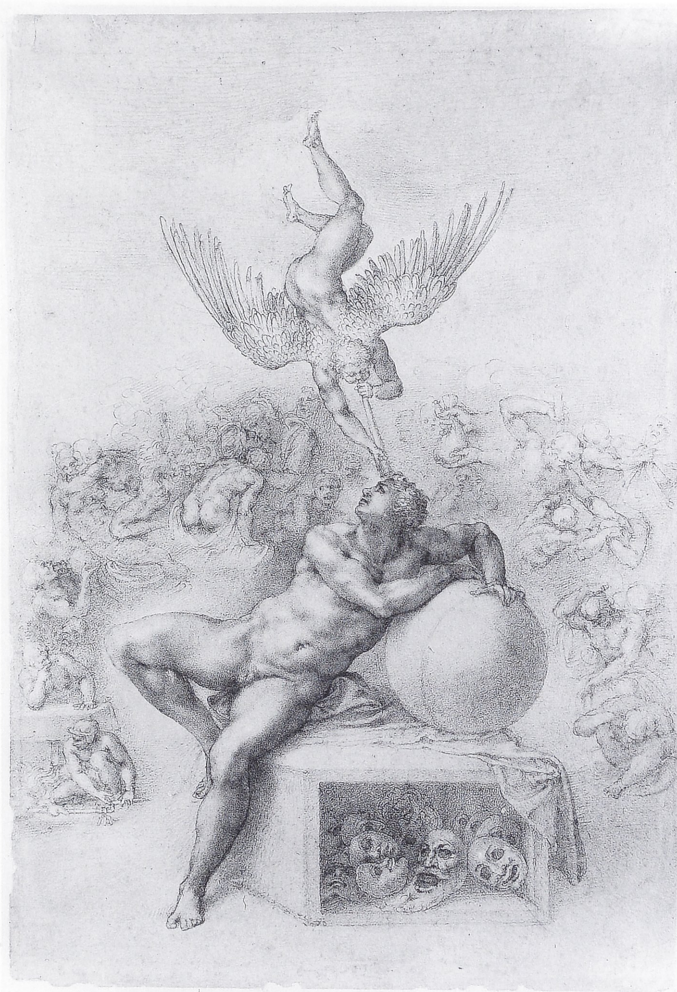
³⁰ In den frühen Inventaren der Sammlung Farnese ist das Blatt direkt nicht nachweisbar. Vielleicht wurde die Darstellung als Allegorie der Zeit interpretiert: »Un quadretto di carta tirato in tavola tarmata con cornice d'ebano e noce, dentro è disegnato di lapis il Tempo, mano di Michel Angelo.« Zitiert nach JESTAZ 1994, S.180, Nr.4431.

³¹ RUVOLDT 2003, S.93–95. DUSSLER 1959, S.268f, Nr.589, äußert sich reserviert über die Zuschreibung an Michelangelo, die gleichwohl generell anerkannt wird.

Betrachtung sind Zeichnungen von anderen Künstlern außer Michelangelo einzubeziehen.

Außer dem Bericht Vasaris gab es bislang nur wenige präzise Hinweise auf weitere Zeichnungen, die zur Sammlung Cavalieri gehörten. Die Blätter in Tommasos Sammlung waren nicht besonders gekennzeichnet. Anders als bei Francesco da Hollanda oder bei Antonio Santacroce, die ihre Zeichnungen in einer so charakteristischen Manier beschrifteten, daß die Notate eine Art Sammlermarken darstellen, gibt es keinen direkten Anhaltspunkt, um Stücke aus der Sammlung Cavalieri bestimmen zu können.³² Umso wichtiger ist der Nachweis eines Blattes aus der Sammlung Cavalieri durch einen Reproduktionsstich, den Cornelis Cort im Jahr 1567 nach einer Darstellung der Schlacht bei Zama geschaffen hat (Abb. 12). Die Inschrift lautet: »EX ARCHETYPUS RAPHAELIS URBINATIS/QUOD EST APUD THOMAM CAVALERIUM PATRICIUM ROMANUM/EXCUTEBAT ROMAE ANTONIUS LAFRERIUS SEOVANI.«³³

Nach heutiger Kenntnis erscheint die Angabe, das Urbild (*Archetypus*) der Darstellung stamme von Raffael, nicht korrekt. Die Komposition gehört zu einer Serie von Entwurfszeichnungen zu den Taten des Scipio Africanus, die Giulio Romano zusammen mit Giovan Francesco Penni wohl 1528 in Mantua schuf. Die Zeichnungen dienten als Vorlagen für die Anfertigung von Bildteppichen.³⁴ Bis zum 19. Jahrhundert waren drei Zeichnungen erhalten, die das Motiv der Schlacht bei Zama zeigten. Dem Kupferstich von Cornelis Cort steht eine Zeichnung am nächsten, die sich – zusammen mit zwei anderen Blättern aus der Serie – zuletzt in der Sammlung des Edouard Gatteaux in Paris befand (Abb. 11).³⁵ Die beiden anderen Zeichnungen zeigten die *Enthaltensamkeit des Scipio* und die *Eroberung von Hannibals Lager*.³⁶ Die drei Zeichnungen wurden 1871 zerstört, sind aber in Fotografien dokumentiert. Da es sich um eine geschlossene Gruppe handelte, gehörten sehr wahrscheinlich alle drei Blätter aus der Scipio-Folge einst zur Sammlung des Tommaso de' Cavalieri. Sie dürften alle als Zeichnungen Raffaels gegolten haben. Cort reproduzierte nur die dramatische Szene der Zama-Schlacht, und es ist anzunehmen, daß er mit seiner Zuweisung an Raffael einem Hinweis des Besitzers gefolgt war.



10. Michelangelo, *Traum*, Kreidezeichnung. London, Courtauld Institute (Foto Courtauld Institute Galleries)

Die irrtümliche Zuschreibung der drei Blätter an Raffael ist für die Argumentation der vorliegenden Untersuchung sehr aufschlußreich. Sie belegt, daß selbst ein hervorragender Kenner wie Tommaso de' Cavalieri nicht in jedem Fall über die Genese der Zeichnungen in seinem Besitz im Bilde war. Nach den Kriterien des 16. Jahrhunderts bemessen, war der Verweis auf Raffael aber nicht unbedingt falsch. Vielleicht war sich Tommaso nicht sicher, wer die Zeichnung ausgeführt hatte, aber er meinte, der Archetyp sei ein *disegno* Raffaels. Diese Annahme konnte er selbst dann guten Gewissens vertreten, wenn er gewußt haben sollte, daß Giulio Romano und Penni, also die engsten Mitarbeiter des Urbinaten, an der Ausführung beteiligt waren. Der Reproduktionsstich von Cort dürfte indes prägende Wirkung gehabt haben: Die drei Blätter galten fortan als Zeichnungen Raffaels und wurden als solche tradiert. Es ist anzunehmen, daß die Darstellung der Zama-Schlacht zu dem Cavalieri-Prachtband gehörte. Die Zeichnung ist hochvollendet und repräsentiert eine Historie. Wie die Beschreibung im Inventar von 1644 zeigt, wurde die irr-

³² DESWARTES-ROSA 1984, FRANKLIN 2000, EPIFANI 2004, sowie PAZZINI 2006.

³³ Zu dem Stich von Cort siehe MASSARI 1985, S. 237f. und S. 797, sowie SELLINK 2000, S. 93f., Nr. 196.

³⁴ Siehe den Beitrag von Nello Forti Grazzini in *Giulio Romano* 1989, S. 467–73.

³⁵ Paris, Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes, Bb 14b, fol. 33; JESTAZ/BACOU 1978, S. 95, Nr. XIII 1 (irrtümlich angezeigt als fol. 31). Zwei weitere Zeichnungen der gleichen Szene befinden sich im Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 3717 und 3718; JESTAZ/BACOU 1978, S. 95–97, Nr. XIII 2f.

³⁶ JESTAZ/BACOU 1978, S. 48, Nr. V2, und S. 66, Nr. VIII1.



11. Giulio Romano, Schlacht bei Zama, Zeichnung. Ehemals Paris, Sammlung Gatteaux, 1871 zerstört (Foto Marville, Paris, Bibliothèque Nationale)

tümliche Zuschreibung an Raffael in der Sammlung Farnese beibehalten.

Bislang war die Forschung davon ausgegangen, der Kardinal Alessandro Farnese (1520–1589) habe die Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri von Tommaso persönlich erworben. Da Tommaso enge Verbindungen zur Familie Farnese unterhielt, war diese Annahme naheliegend. Von diesen Kontakten zeugt der bereits zitierte Brief des Ludovico Tedeschi vom Juni 1571 ebenso wie ein anderer Brief vom 23. August 1567, der belegt, daß Tommaso dem Kardinal Farnese an diesem Tag eine Entwurfszeichnung für ein Salzfaß sowie ein Tonmodell geschickte hatte. Jenes Tonmodell, von Tommaso als *disegno* bezeichnet, war angeb-

lich auf Anweisung Michelangelos gefertigt worden.³⁷ Die Zeichnung stammte nicht von ihm. Keine der beiden Arbeiten ist erhalten.

Die Annahme einer Erwerbung der Geschenkzeichnungen Michelangelos durch Alessandro Farnese ist jedoch unbegründet. Sie basiert auf dem falschen Verständnis einer Quelle aus dem frühen Seicento. Bei dieser Quelle handelt es sich um eine anonyme Randnotiz zu einer Giunti-Ausgabe der Viten Vasaris, die sich einst im Besitz von Bottari befand. Aus dessen Nachlaß gelangte der Band 1776 in die Bibliothek der Corsini und wird deshalb heute in der Biblioteca Corsiniana bewahrt.³⁸ In der Notiz wird die Erinnerung an eine Besichtigung des Palazzo Farnese festgehalten,

³⁷ RONCHINI 1874, S.135f., STEINMANN/POGATSCHER 1906, S.505f., HAYWARD 1977, S.420, sowie KIRKENDALE 2001, S.51. Der Entwurf für ein Salzfaß, den Michelangelo 1537 für Francesco Maria della Rovere fertigte, wird mit einer Zeichnung im British Museum in Verbindung gebracht; WILDE 1953, S.105, Nr.66, sowie CHAPMAN 2005,

S.247–49, Nr.88. Die Zuschreibung dieser Zeichnung an Michelangelo galt bereits als zweifelhaft, als sie sich noch in Privatbesitz befand; POPP 1927/28, S.15–17 (nicht angezeigt bei Chapman).

³⁸ Giorgio Vasari, *Delle Vite*, Florenz 1568 [Rom, Biblioteca Corsiniana, 29 E 6].



12. Cornelis Cort nach Giulio Romano, Schlacht bei Zama, Kupferstich von 1567. Düsseldorf, Kunstmuseum (Foto Landesbildstelle Rheinland)

an der Ludovico Cigoli beteiligt war: »Questo disegno è in mano del cardinal Farnese, che ha tutti i disegni di detto messer Tommaso comperì per prezzo di scudi 500, e l'ho visto insieme con il Signor Lodovico Cigoli e'l Signor Piero Abate, e stupimmo a vedere la diligenza usata da Michelagnolo nel ritratto di detto messer Tommaso fatto di matita nera e tratteggiato divinamente, che pare di mano d'un Angelo, con quei begli occhi e bocca e naso, vestito all'an-

tica, e in mano tiene un ritratto, o medaglia che si sia; sbarbato, e in somma da spaurire ogni gagliardo ingegno. Vedemmo anco altri disegni come sopra.«³⁹

Der Besuch im Palazzo Farnese muß während der Präsenz Cigolis in Rom in den Jahren zwischen 1604 und 1613 stattgefunden haben. Im Blickpunkt des Interesses stand das Bildnis des Tommaso de' Cavalieri, das gerahmt und frei ausgestellt war.⁴⁰ Vermutlich war dies bereits im Hause

³⁹ Die Notiz publizierte bereits Bottari in seiner Ausgabe von Giorgio Vasari, *Vita di Michelagnolo Bonarroti*, Rom 1760, S.125, Anm. 3. Bottari nahm an, daß ein Schüler von Annibale Carracci, vielleicht Sisto Badalocchio, der Autor der Randnotizen gewesen sein könnte. Er gibt indes keine klare Begründung. Für eine präzisere Transkription der Postille vgl. STEINMANN/POGATSCHER 1906, S.506. Der Text ist durch einen neueren Beschnitt des Bandes etwas verstümmelt, aber unschwer zu rekonstruieren. Bei der Transkription wurden Abkürzungen aufgelöst. Cigoli kam 1604 nach Rom und verstarb dort im Jahr 1613. Der Umstand, daß Tommaso »vestito all'antica« dargestellt war, macht eine Identifizierung mit dem Blatt in Bayonne unmöglich; vgl. oben Anm.23. Der in der Postille

erwähnte »Piero Abate« ist vielleicht mit dem Militäringenieur Pier Marcello Abbati identisch, der seit Dezember 1593 mit der Familie Medici in Verbindung stand; ASF, Mediceo del Principato, vol.5154, fol.181.

⁴⁰ Die Beschreibung im Inventar von 1644 lautet: »Un quadro in carta tirato in tela, cornice di noce e bandinelle di taffetà rosso con frangetta di seta, dentro il quale è disegnato di lapis il ritratto di Tomasso del Cavaliere, mano di Michelangelo.« Zitiert nach JESTAZ 1994, S.173, Nr.4347. Das Bildnis war also durch einen Vorhang geschützt. Es hing neben Tizians berühmtem Porträt von Paul III. und seinen Nepoten, das sich heute im Museo Nazionale di Capodimonte zu Neapel befindet. Zu Tizians Bild siehe ZAPPERI 1990.

Tommasos der Fall. Der Zusatz »vedemmo anco altri disegni come sopra« bezieht sich auf die Geschenkzeichnungen Michelangelos, die in Vasaris Bericht vor dem Bildnis (*come sopra*) erwähnt sind. Sie müßten sich, wie erwähnt, in einem prächtigen Sammelband befunden haben. Nach Aussage des Inventars von 1644 umfaßte der Prachtband 85 Blätter.⁴¹ Der Kaufpreis von 500 *scudi* war also – im Vergleich zum üblichen Handelspreis von Zeichnungen – sehr hoch.⁴² Gleichwohl war er dem Inhalt angemessen.

Anders als bislang angenommen wurde, kann mit dem in der Randnotiz erwähnten »cardinal Farnese« nicht Alessandro gemeint gewesen sein, sondern nur dessen Großneffe Odoardo Farnese (1573–1626). Dies belegt eine Quelle, die von der Michelangelo-Forschung bislang nicht berücksichtigt wurde. Dabei handelt es sich um Briefe, die der Kardinal Francesco Maria Del Monte im Mai 1604 an Großherzog Ferdinando de' Medici schrieb. Ihnen ist zu entnehmen, daß Ferdinando den Kardinal Del Monte gebeten hatte, Erkundigungen nach einem Band (*libro*) mit Zeichnungen anzustellen, nach dem Kaiser Rudolph II. suchen würde. Der Band sollte sich im Besitz eines gewissen »Cavalliero Tomasso di Ancona« befinden. So jedenfalls verstand Del Monte die Anfrage.⁴³ Tatsächlich kannte er einen Cavalier Tommasi, der in Ancona lebte, und ließ bei diesem anfragen, ob er den gesuchten Zeichnungsband besäße. Am 29. Mai 1604 übermittelte Del Monte die Antwort nach Florenz: »Ho ricevuto risposta dal Cavalier Tomasso d'Ancona il quale dice non solo non havere quel libro, ma che ne mai fu simil cosa in sua casa, et crede che io equivochi da [*gestrichen*: Tomao del Cavalliero] lui à qualche altro che haveva un simil libro di disegni di Raffaello et di Michelangelo et ancho di lapis, il quale comperò il cardinale Farnese d'hoggi dalla bo. m. del povero Emilio, ma che egli non ha ne mai hebbe simil cosa.«⁴⁴

⁴¹ Vgl. oben Anm. 27.

⁴² Zeichnungen galten im Cinquecento nicht unbedingt als hochgeschätzte Kunstwerke. Zumeist als Skizze oder Kompositionsstudie angelegt, kam ihnen nur ein geringer Eigenwert zu. Während Gemälde oft für einen Preis von mehreren Hundert *scudi* gehandelt wurden, erzielten selbst vollendete Meisterzeichnungen selten mehr als 3 *scudi* – eine Einschätzung, die noch im 18. Jahrhundert bestand; vgl. Anm. 155 und S. 202. Zu den niedrigen Marktpreisen für Zeichnungen siehe PERRIG 1999, S. 277, Anm. 173. Vgl. auch SPEAR 2003.

⁴³ Am 14. Mai 1604 schrieb Del Monte: »Il libro che desidera l'imperatore, il Cavalliero Tomasso di Ancona vive et si è ritirato alla patria per finire la sua vecchiezza in quiete, non ho mancato far scrivere a un suo carissimo amico accio tenti se me lo volesse vendere senza nominare altri et quello che verrà risposta le farò sapere subito all'A. V.« ASF, Mediceo del Principato, vol. 3761, unpaginiert.

⁴⁴ ASF, Mediceo del Principato, vol. 3761, unpaginiert. Die Briefe sind ohne weiteren Kommentar angezeigt bei WAŻBIŃSKI 1994, II, S. 474f. Die Transkription gibt jedoch die gestrichenen Wörter nicht wieder. Warum Del Monte den Namen Tommasos durchstrich, bleibt unklar. Der Name muß in Tommasis Antwort erwähnt gewesen sein. Jedenfalls

Del Monte war also ein Mißverständnis unterlaufen, doch dieses Mißverständnis erbrachte eine überaus wichtige Nachricht, die sonst vielleicht unbemerkt geblieben wäre.⁴⁵ Nur der kurisosen Verwechslung des Cavalier Tommasi mit Tommaso de' Cavalieri ist es zu verdanken, daß Del Monte – eher zufällig – bei einer der wenigen Personen anfragte, die tatsächlich über den Verkauf der Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri informiert war. Der Cavalier Tommaso Tommasi war nämlich kein anderer als der langjährige *Maggiordomo* des Kardinals Odoardo Farnese. Das hohe Amt war ihm noch von Kardinal Alessandro Farnese verliehen worden. Tommasi bekleidete es bis zum Ende des Jahres 1595; im Januar 1596 wurde Alessandro Guicciardini sein Nachfolger.⁴⁶ Um 1600 zog sich Tommaso nach Ancona zurück, wo ihn Del Montes Anfrage erreichte.⁴⁷ Tommasis Antwort beweist, daß es Odoardo Farnese war (*il cardinale Farnese d'hoggi*), der einen Band mit Zeichnungen von Raffael und Michelangelo erworben hatte. Verkäufer war nicht Tommaso, sondern dessen jüngerer Sohn, der berühmte Komponist Emilio de' Cavalieri, der im März 1602 verstorben war. Deshalb verwies Tommasi auf Emilios *buona memoria*.

Die Briefe Del Montes besagen, daß Odoardo nur einen einzelnen *libro*, also den Prachtband der Cavalieri erworben hatte. Der Vorgang spiegelt die selektiven Interessen Odoardos. Im Unterschied zu seinem Großonkel Alessandro war Odoardo eigentlich kein Zeichnungsliebhaber. Was ihn an dem Objekt interessierte, war der Prestigewert der Zeichnungen, und es ist nicht anzunehmen, daß Odoardo Farnese außer dem Prachtband und dem Bildnis weitere Zeichnungen von den Cavalieri erwarb. Auch aus diesem Grund kann der Ankauf nur nach Odoardos Erhebung zum Kardinal im März 1591 erfolgt sein. So besteht zwar ein *terminus post quem*, aber aus den Briefen Del Montes resultiert umgekehrt nur, daß der Ankauf vor Emilios Tod im März 1602 erfolgt war. Es gilt also, innerhalb dieser Zeitspanne von 11 Jahren ein präziseres Datum für den Handel zu ermitteln. Die Frage ist von kunstgeschichtlichem Interesse: Nur bei einer frühen Erwerbung in den Jahren um 1593 wäre gewährleistet, daß

ist die Identität Tommasos mit der von Del Montes gemeinten Person (»qualche altro«) durch die Randnotiz zu Vasari gesichert.

⁴⁵ Der Name Cavalieri sorgte öfter für Verwechslungen. Am 15. Mai 1568 schrieb der Verleger Paolo Manuzio aus Rom an seinen Sohn Aldo nach Venedig: »È stato qui M. Fulvio [Orsini] hieri: al quale havendo io letto la partita, che tu mi hai scritto circa la inscriptione che è in casa del Cavalieri, mi ha risposto, che non sa se in casa del [Tommaso] Cavalieri o pur del Cavallero [Annibale] Caro che morì; et però scrivi più chiaro.« Zitiert nach Tosi 1834, S. 121–25, Nr. XVII.

⁴⁶ MOZZETTI 2002, S. 819, Anm. 40.

⁴⁷ Vor seiner Pensionierung hatte Tommasi 1597 im Auftrag der Farnese eine Reise nach Spanien unternommen; ZAPPERI 1999, S. 87.

Annibale Carracci die Geschenkzeichnungen Michelangelos im Palazzo Farnese studieren konnte, als er 1595 mit der Ausmalung des Camerino und der Galeria Farnese begann. Daß der Ankauf tatsächlich vor 1596 erfolgt sein muß, ergibt sich indirekt aus der Laufbahn des Cavaliere Tommasi. Offenbar konnte sich Tommasi deshalb noch gut an den Vorgang erinnern, weil er damals selbst als *Maggiordomo* dem Haushalt der Farnese vorstand.⁴⁸

Emilio de' Cavalieri und der Verkauf an
Odoardo Farnese

Eine genauere Datierung des Verkaufs ergibt sich aus der Klärung der Frage, warum Emilio de' Cavalieri (ca. 1550–1602) die in dem Prachtband bewahrten Geschenkzeichnungen Michelangelos veräußerte. Nach Tommasos Tod im April 1587 war er das neue Oberhaupt der Familie. Im folgenden Jahr wurde er von Ferdinando de' Medici 1588 zum Florentiner Kunstintendanten ernannt.⁴⁹ Dennoch blieb die Lebenssituation der Familie weitgehend intakt. Emilio lebte weiterhin zumeist in Rom und bemühte sich nach Kräften, seiner neuen Rolle als Familienoberhaupt gerecht zu werden. Seine zahlreichen Nichten und Neffen bereiteten ihm jedoch häufig Kummer und zunehmend Sorgen finanzieller Art. Die Töchter des Hauses sollten gut verheiratet werden und mußten deshalb mit hohen Mitgiften ausgestattet werden: Als Felice de' Cavalieri im Januar 1594 den Bankierssohn Orazio Ruspoli heiratete, bürgte ihr Onkel Emilio für einen Betrag von 6000 *scudi*. Erhebliche Belastungen entstanden Emilio überdies aus dem wenig tugendhaften Lebenswandel seines Neffen Tiberio. Trotz seines jugendlichen Alters von kaum 30 Jahren hatte Tiberio Schulden in Höhe von 6500 *scudi* angesammelt, die er am 22. November 1593 seinem Bruder Gaspare und seinem Onkel Emilio überschrieb.⁵⁰ Kurz darauf erfuhr Emilio, daß Tiberio sein soeben begonnenes Theologiestudium in Pisa vor allem dazu genutzt hatte, um eine Liebesaffäre mit einer verheirateten Frau namens Laura einzugehen.⁵¹ Ehebruch war ein

schwerwiegendes Vergehen. Um seinen Neffen vor dem Schlimmsten zu bewahren, mußte Emilio noch im November 1593 eine Strafzahlung von 1500 *scudi* leisten.

Zu seiner Empörung stellte sich heraus, daß die Brüder Bernardino und Giuseppe Cesari die Anstifter der Affäre gewesen waren. Sie hatten die Rendezvous zwischen Laura und Tiberio arrangiert. Von den Brüdern Cesari wird im weiteren Verlauf der Untersuchung noch die Rede sein. Seinen Zorn über die prekäre Gesamtsituation bekundete Emilio in Briefen an Benedetto Accolti und an Belisario Vinta.⁵² Er erwähnt auch die persönlichen Opfer, die er erbracht hatte, um die finanziellen Nöte seiner Familie zu meistern: »Et ogn'uno mi terrà pazzo, havendo gettato via robba, tempo, et prossima speranza di remuneratione et buono per Casa mia.«⁵³ Einen Monat später, am 4. Januar 1594, übermittelte er Accolti den Wunsch, die Brüder Cesari sollten im Florentiner Stadtgefängnis, den *stinche*, eingekerkert werden.⁵⁴

Es ist davon auszugehen, daß die von Emilio erwähnten Veräußerungen auch die verbliebene Zeichnungssammlung seines Vaters Tommaso betrafen. Allein in den zwei Monaten von Ende November 1593 bis Januar 1594 hatte Emilio ein Defizit von 14.000 *scudi* zu bewältigen. Notgedrungen traf er wohl in diesem Zeitraum die schwere Entscheidung, sich vom kostbarsten Kunstbesitz der Familie, nämlich von dem Bildnis Tommasos und den anderen Geschenkzeichnungen Michelangelos, zu trennen.⁵⁵ Durch die Beschrei-

dienerlaubnis für Tiberio erhalten habe; KIRKENDALE 2001, S.58 und S.348, Nr.182. Das Breve selbst war Kirkendale nicht bekannt. Es datiert vom 18. November 1593 und sicherte Tiberio für die zwei Jahre des Studiums seine Pension als Kanoniker an San Giovanni in Laterano; ASV, Segr. Brev., Reg. Brev., vol.209, fol.81f.

⁵² An Accolti schrieb Emilio am 29. November 1593: »Tiberio ha fatto quello che ha potuto per rovinar se et tutta Casa sua.« KIRKENDALE 2001, S.349, Nr.186. Der Brief an Vinta datiert vom 9. Dezember 1593.

⁵³ KIRKENDALE 2001, S.349, Nr.191.

⁵⁴ KIRKENDALE 2001, S.350f., Nr.202. Die Brüder Cesari waren zuvor bereits wiederholt mit der Justiz in Konflikt geraten; RÖTTGEN 2002, S.28f. Im November 1592 war Bernardino wegen Beteiligung am Banditenwesen zum Tode verurteilt worden. Im Juni 1593 wurde er begnadigt und kehrte aus seinem Exil in Neapel nach Rom zurück. Geläutert war er offenbar nicht.

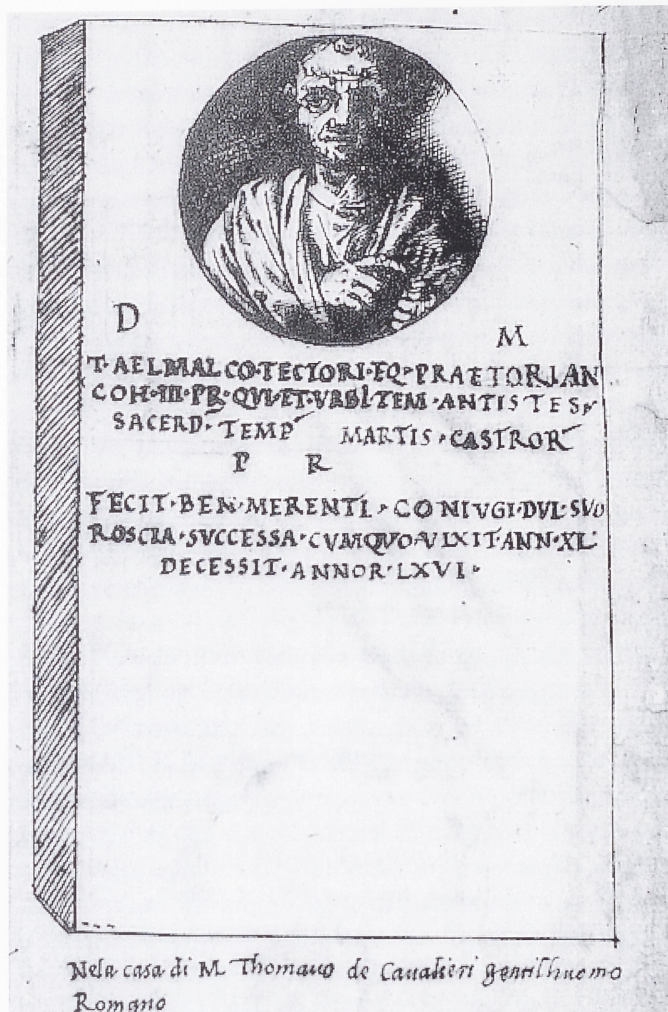
⁵⁵ Verkauft wurde vermutlich auch Michelangelos großformatige Zeichnung auf Karton, die den Abschied Christi von seiner Mutter zeigte. Tommaso hatte den Karton zwei Monate nach Michelangelos Tod am 7. April 1564 erhalten; vgl. GOTTI 1875, II, S.151, CORBO 1965, S.129, sowie *Daniele da Volterra* 2003, S.166. Der Verbleib der Zeichnung ist unbekannt. Die häufig vertretene Annahme, bei einer Zeichnung im Fitzwilliam Museum in Cambridge handele es sich um eine Vorstudie, ist wenig überzeugend; vgl. TOLNAY 1976–80, III, S.61, Nr.401, sowie Michael Hirst in FERINO-PADGEN 1997, S.346–48, Nr.IV, 13. Die Zuschreibung des Blatts an Michelangelo ist ohnehin fragwürdig; vgl. DUSSLER 1959, S.49f., Nr.3, sowie PERRIG 1999, S.239.

⁴⁸ Von kostspieligen Erwerbungen hatte Tommasi gewiß Kenntnis. Zudem lag die Verwaltung des Kunstbesitzes in der Zuständigkeit des *Maggiordomo*. Dies bezeugen die zahlreichen Briefe des erwähnten Ludovico Tedeschi, der vor Tommasi jenes Amt bekleidete. Zur Position des *Maggiordomo* im Haushalt der Farnese siehe auch SICKEL 2005.

⁴⁹ Zur Biographie Emilios siehe KIRKENDALE 2001.

⁵⁰ Den Betrag von 6500 *scudi* nannte Emilio in einem Brief an Vinta vom 9. Dezember 1593; KIRKENDALE 2001, S.349, Nr.191. Das am 22. November erstellte Dokument zur Schuldübertragung nennt indes einen Betrag von 2500 *scudi*; ASR, Notai AC, vol.3958, fol.372–79. Für den Restbetrag von 4000 *scudi* mußte Emilio offenbar allein aufkommen.

⁵¹ Am 21. November 1593 hatte sich Emilio gegenüber Accolti noch erleichtert geäußert, daß er endlich das päpstliche Breve mit der Stu-



13. Pirro Ligorio, *Antike Stelen*. Oxford, Bodleian Library, Ms. Canon. Ital. 138, fol. 128r (Detail) Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

bungen Vasaris und die diversen Reproduktionen waren diese Zeichnungen die berühmtesten Graphiken der damaligen Zeit. Sie repräsentierten somit auch einen hohen materiellen Wert.

Der Verkauf an Farnese mag durch Fulvio Orsini vermittelt worden sein. Orsini kannte die Sammlung Cavalieri sehr genau. Zumindest antike Objekte hat er vielleicht noch direkt von Tommaso erworben. Dies gilt für eine Stele mit der Büste eines Gelehrten, die Pirro Ligorio im Besitz Tommasos gezeichnet hat (Abb. 13). Sie befand sich später in Orsinis Sammlung.⁵⁶ Möglicherweise war Fulvio Orsini auf die gleiche Weise in den Besitz einer Darstellung des Phaeton gelangt, die in seinem Nachlaß mit Zuschreibung an

Michelangelo verzeichnet ist.⁵⁷ Nach Aussage der Inventare von 1600 und 1644 war das Blatt gerahmt und offen ausgestellt. Da die Zeichnung offenbar nicht zu dem Cavalieri-Prachtband gehörte, ist sie wohl am ehesten mit Michelangelos erstem Entwurf des Themas im British Museum zu identifizieren (Abb. 4).⁵⁸ Orsini könnte die Stele und die Zeichnung aber auch erst um 1593 im Rahmen der Verhandlungen um den Verkauf des Prachtbandes von Emilio erworben haben.

Emilios Entscheidung, die Zeichnungen an Odoardo Farnese zu verkaufen, war möglicherweise auch durch den Umstand motiviert, daß er bei Farnese einen höheren Preis erzielen konnte als bei seinem Dienstherrn Ferdinando de' Medici. Dieser war ein leidenschaftlicher Kunstsammler, aber auch wählerisch. Dies zeigt das Beispiel des Ottavio Strada, der sich 1590 vergeblich bemühte, Teile der großen Zeichnungssammlung seines 1588 verstorbenen Vaters Jacopo an Ferdinando zu verkaufen.⁵⁹ Im Januar 1590 schickte Ottavio aus Prag 240 Zeichnungen an Ferdinando nach Florenz, aber schon im Juni wurden sie ihm wieder zurück geschickt.⁶⁰ Wahrscheinlich war Emilio de' Cavalieri

⁵⁷ »Quadro corniciato di noce, col disegno del carro di Faetone, di lapis nero, di mano del medesimo [Michelangelo].« Zitiert nach HOCHMANN 1993, S. 85. Im Inventar von 1644 wird die Zeichnung allerdings Raffael zugeschrieben; vgl. JESTAZ 1994, S. 177f., Nr. 4404. Der Eintrag enthält den zusätzlichen Vermerk, daß die Zeichnung auf einer Holztafel aufgezogen war: »un quadretto in carta tirato in tavola«. Vielleicht war es auch nur eine Kopie. Es ist bekannt, daß Clovio eine Kopie von Michelangelos *Phaeton* angefertigt hatte, die 1577 in seinem Nachlaß erwähnt ist. Eine weitere Kopie schuf möglicherweise Alessandro Allori in den Jahren um 1555–60, als sich das Original noch in Tommasos Besitz befand; siehe den Beitrag von Paul Joannides in *Touch of the Artist* 1995, S. 214–17, Nr. 54.

⁵⁸ Die von JESTAZ 1994, S. 177, Nr. 4404, erwogene Identifizierung mit der Reinzeichnung in Windsor Castle (Abb. 2) ist weniger plausibel. Ohnehin haben sich Zuschreibungen im Inventar der Sammlung Orsini wiederholt als falsch erwiesen. Dies gilt beispielsweise für seine Zuschreibung des Kartons zur *Madonna del divin amore* an Raffael. Die Zeichnung gilt heute – ebenso wie das Gemälde – als Werk des Giovan Francesco Penni; HOCHMANN 1993, S. 86. Das Gemälde war 1565 von Alessandro Farnese als Werk Raffaels erworben worden, was Orsinis Irrtum leicht erklärlich macht; MANCINI 2003, S. 40 und S. 54.

⁵⁹ Bekanntlich hatte Jacopo Strada auf seinen Reisen nach Lyon, Rom und Mantua zwischen 1553 und 1555 im großen Stil Zeichnungen von Sebastiano Serlio, Perino del Vaga und von Giulio Romano erworben; JANSEN 1989.

⁶⁰ Zwei Bände, die Ottavio Strada dann am 1. November 1590 dem Mailänder Agenten von Herzog Albrecht von Bayern, Prospero Visconti (1543–92) anbot, sollten gut 600 Zeichnungen von Michelangelo, Raffael und *gran Valentinuomini* enthalten; ASF, Mediceo del Principato, vol. 825, fol. 318. Visconti hatte am Kauf aber kein Interesse. Am 6. Februar 1591 übersandte er Stradas Brief an den Großherzoglichen Sekretär Marcello Accolti nach Florenz. Sein Begleitschreiben gleicht nicht gerade einer Kaufempfehlung: »V. S. vederà l'allegata lettera che mi si scrive di Praga, V. S. potrà

⁵⁶ Zur Provenienz der Stele siehe CIL VI 2256. Zur Inschriftensammlung Orsinis CELLINI 2004, S. 449–75 (ohne Hinweis auf CIL VI 2256).

über Stradas Initiative und deren Scheitern informiert. Dies könnte einer der Gründe dafür gewesen sein, weshalb er den Band mit den Geschenkzeichnungen Michelangelos nicht seinem Dienstherrn Ferdinando, sondern dem Kardinal Farnese anbot. Die Farnese und Medici waren traditionell Rivalen beim Erwerb bedeutender Kunstwerke.⁶¹ Daher war der sonst geizige Odoardo Farnese bereit, einen höheren Preis zu bezahlen. Dies machte sich Emilio zunutze.

Der Verkauf der Geschenkzeichnungen Michelangelos an Odoardo Farnese muß sich in großer Diskretion vollzogen haben. Es ist bezeichnend, daß Ferdinandos Vertrauter Del Monte, der über das Angebot auf dem römischen Kunstmarkt sonst gut informiert war, erst nach Emilios Tod im Mai 1604 aus Ancona von dem Handel erfuhr.⁶² Als Cigoli und der anonyme Autor der Postille in den Jahren um 1608 den Palazzo Farnese besuchten, erzählte man ihnen vom Erwerb der Zeichnungen, der gut zehn Jahre zuvor erfolgt war. Im Palazzo Farnese war man indes der irrigen Auffassung, der Kardinal Farnese habe alle Zeichnungen Tommasos (*tutti i disegni*) erworben. Die Angabe ist im Hinblick auf die Anzahl der Zeichnungen (die tatsächlich gering war) irreführend, und im Hinblick auf den Verkauf von über 200 Zeichnungen an Cesarini im Februar 1580 ist sie überdies falsch. Die Farnese erwarben nicht alle Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri, wohl aber die besten.

Der Verkauf eines Großteils der Sammlung Cavalieri an Cesarini im Februar 1580 verlief noch unauffälliger als der Verkauf des Prachtbandes an Odoardo Farnese. Soweit zu sehen ist, hat damals kein Chronist von dem Vorgang Notiz genommen. Die Dokumente und Hintergründe des Verkaufs sind nunmehr genauer zu betrachten.

Der Verkauf an Giovan Giorgio Cesarini

Die sozialen Voraussetzungen des Verkaufs

Bevor das Verkaufsinventar eingehender analysiert wird, sei zunächst die Frage geklärt, warum Tommaso überhaupt einen großen Teil seiner Sammlung abgab, an der er mit Leib und Seele hing. Tatsächlich trennte sich Tommaso nur schweren Herzens von seinen Zeichnungen. Seine Entscheidung zum Verkauf der Zeichnungen war eine Konsequenz aus dem frühen Tod seines Sohnes Mario, der im Januar 1580 verstorben war.⁶³ Das tragische Ereignis veranlaßte Tommaso, Regelungen für seinen eigenen Nachlaß zu treffen. Der Verkauf der Zeichnungen am 16. Februar 1580 war eine erste Maßnahme. Wenige Tage später, am 27. Februar 1580 setzte Tommaso ein neues Testament auf. Darin traf er keine Vorkehrung, wie nach seinem Tod mit den restlichen Teilbeständen der Sammlung zu verfahren sei.⁶⁴ Er verfügte eine einfache Erbteilung: Eine Hälfte seines Besitzes sollte dem jüngeren Sohn Emilio zustehen und die andere Hälfte den zahlreichen Kindern Marios.

Welchen Zweck Tommaso mit dem Verkauf der Zeichnungen verfolgte, ist nicht klar ersichtlich. Vielleicht fürchtete er, daß seine Sammlung nach seinem Tod Gegenstand von Streitigkeiten und in deren Folge aufgelöst werden könnte. Eine solche Befürchtung war durchaus begründet, denn Ähnliches geschah mit dem Nachlaß des Marcello Venusti, der wenige Monate zuvor im Oktober 1579 verstorben war.⁶⁵ Marcellos Sohn Michelangelo konnte nur mit Mühe die 80 *scudi* aufbringen, die er seinen Stiefgeschwistern zu zahlen hatte, damit er die Zeichnungssamm-

considerarla et farne relatione à quell'Altezza [Ferdinando] accioche se gli fosse qualche cosa, che gli piacesse se ne possa valere; benche quanto à me io credo che à portare tali cose à Fiorenza sia portare à Samo vasi, nottole à Attene e cocodrilli à Egitto»; ASF, Mediceo del Principato, vol. 825, fol. 317. Visconti konnte nicht ahnen, daß die »Eulen« bereits im Vorjahr in Florenz angelangt waren. Sein Brief bestätigte nur die ablehnende Haltung Ferdinandos. Die zitierten Briefe sind knapp angezeigt bei VANDER BOOM 1988. Die dort angekündigte Publikation der Briefe ist bislang nicht erfolgt.

⁶¹ Erinnert sei hier nur an die Konkurrenz um den Erwerb der Niobiden-Gruppe im Februar 1583.

⁶² Auch die Bestände der Sammlung Cesarini kannte Del Monte recht genau. Von deren Auflösung erfuhr er als einer der ersten; vgl. unten Anm. 114. Del Monte hatte selbst ein Interesse an den Geschenkzeichnungen Michelangelos. Nach Aussage seines Nachlaßinventares von 1628 besaß er »un Ganimede ratto dal'aquila con cornici di ebano, mano di Michelangelo« und »un quadro in pietra del sogno di Michelangelo«; WAŻBIŃSKI 1994, II, S. 592f. Es handelte sich offenbar um Kopien. Eine auf Schiefer gemalte Kopie des *Traums* gelangte aus der Sammlung von Erzherzog Leopold Wilhelm in der Kunsthistorische

Museum in Wien; Wolfgang Prohaska in FERINO-PADGEN 1997, S. 331–34, Nr. IV.10.

⁶³ Marios Tod wird in einem Brief erwähnt, den Tommasos Schwager Valerio Della Valle am 21. Januar 1580 an Giambattista Pontano schrieb: »Ho inteso con molto mio dispiacere con lettera del Cittadino della morte del figlio di ms. Tomao del Cavalieri«; ASV, Archivio Della Valle-Del Bufalo, vol. 36. Am 11. Januar wußte Valerio noch nichts von Marios Tod. Das Todesdatum war bislang unbekannt; vgl. KIRKENDALE 2001, S. 56, Anm. 166.

⁶⁴ Vgl. STEINMANN/POGATSCHER 1906, S. 507 und S. 511–13. In seinem ersten Testament vom 26. Oktober 1548 hatte Tommaso eine Primogenitur zugunsten von Mario verfügt; vgl. ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1286, fol. 270 and 331, angezeigt bei KIRKENDALE 2001, S. 418.

⁶⁵ Nach Aussage Vasaris verhalf Tommaso Marcello zu dem Auftrag für das Altarbild der Kanonikerkapelle in San Giovanni in Laterano mit der Darstellung der Verkündigung; VASARI 1878–82, VII, S. 575. Das Gemälde entstand 1555 und befindet sich noch in der Basilika. Die sozialen Verbindungen erklären, warum Marcello Venusti Mario de' Cavalieri und Valerio Della Valle zu seinen Testamentsvollstreckern ernannte; BERTOLOTTI 1881, I, S. 112.

lung des Vaters behalten konnte.⁶⁶ Tommaso dürfte über den Vorgang unterrichtet gewesen sein. Um solchen Zwist zu vermeiden, entschloß er sich zum Verkauf. Bei den Zeichnungen und Druckgraphiken, die er an Cesarini abgab, scheint es sich um den Teil der Sammlung gehandelt zu haben, der für Mario bestimmt war.

Tommaso war sich offenbar sicher, daß die Zeichnungen bei Cesarini in guten Händen seien. Giovan Giorgio Cesarini wurde im Spätsommer 1549 geboren und übernahm 1566 von Giuliano Cesarini neben dem Titel des Marchese von Civitanova auch das Ehrenamt des *Gonfaloniere del Popolo Romano*. 1570 heiratete er Clelia Farnese und wurde so der Schwiegersohn des Kardinals Alessandro Farnese.⁶⁷ Er war erst dreißig Jahre alt, als er die Zeichnungen im Februar 1580 von Tommaso erwarb. Finanzielle Interessen scheinen bei dem Verkauf eine eher untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Dem Kaufvertrag ist zu entnehmen, daß Tommaso von Cesarini erst eine Schuldverschreibung (*census*) in Höhe von 600 *scudi* entgegen nahm (Dok. I).⁶⁸ Gegenstand waren die Erträge aus einem Landgut im Besitz Cesarinis. Tommaso gewährte Cesarini also einen Kredit, damit dieser ihm seine Zeichnungen abkaufen konnte. Im folgenden Jahr, am 14. Januar 1581, wurde der *census* von Giovan Giorgio abgelöst.⁶⁹ Der Vorgang zeigt an, daß zwischen den Vertragspartnern ein großes Einvernehmen bestand. In der Tat waren die Cavalieri und Cesarini Nachbarn und unterhielten spätestens seit 1577 enge Geschäftsbeziehungen.⁷⁰

Tommasos Verhalten war indes nicht nur von Sympathie für den jungen Cesarini bestimmt. Vielmehr ist davon auszugehen, daß sein Sohn Emilio den Handel eingefädelt und dafür gesorgt hatte, daß Giovan Giorgio ein Vorkaufsrecht erhielt. Diese Annahme basiert auf der bislang unbekannten Tatsache, daß Emilio de' Cavalieri seine Karriere als Komponist und *virtuoso* im Haushalt des Giovan Giorgio Cesarini begonnen hatte. In einem von Warren Kirkendale publizierten Dokument vom Januar 1585 wird Emilio schlicht als »Diener« Cesarinis bezeichnet.⁷¹ Aber diese Aussage entspricht keineswegs der engen Vertrautheit, die zwischen Emilio und Giovan Giorgio bestand. Im Palazzo Cesarini ist Emilio erstmals im November 1579 nachweisbar.⁷² Nach Marios Tod im Januar 1580 machte Emilio offenbar seinen ganzen Einfluß geltend, daß sein Vater Tommaso die Zeichnungen an seinen Freund Cesarini verkaufte. Als Giovan Giorgio am 18. Dezember 1581 sein Testament aufsetzte, bedachte er Emilio in besonderer Weise: »Item lasso al Sig.r Emilio de' Cavaglieri dal quale me trovo competitamente servito et con molto mio gusto et sincerità scudi mille una volta tanto oltra li scudi cento cinquanta l'anno che li ho concessi per patenti in vita sua.«⁷³

Neben der Fürsprache Emilios war es für Cesarini sicher ein Vorteil, daß er trotz seines jugendlichen Alters als ein passionierter Kunstsammler galt. Einige Zeit vor dem Erwerb der Zeichnungen hatte er mit dem Aufbau einer beachtlichen Sammlung antiker Statuen begonnen, die in seiner Villa bei San Pietro in Vincoli aufgestellt waren.⁷⁴ Mit der Aquisition der Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri wollte Giovan Giorgio auf spektakuläre Weise den bis dahin eher geringen Bestand seiner graphischen Sammlung bereichern. Schon im August 1579 hatte er mit großem Eifer versucht, ein illuminiertes Gebetbuch aus dem Nachlaß des

⁶⁶ Daß Michelangelo die Zeichnungen erhalten sollte, hatte Marcello in seinem Testament vom 14. Oktober 1579 verfügt; KAMP 1993, S.146. Die Einigung mit den Stiefgeschwistern gelang erst am 11. Februar 1580; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.1553, fol.110. Am 16. Februar 1580 verkaufte Michelangelo Venusti einige Gegenstände aus dem Besitz seines Vaters an einen Trödler. Er erhielt 30 *scudi* für »un quadro di Madonna grande con cornice dorate di noce in camera dove dormiva messer Marcello«; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.1575, fol.715–17 and 737–39. Nach Aussage von Marcellos Nachlaßinventar zeigte das Gemälde die Heilige Familie mit den Heiligen Elisabeth und Johannes; KAMP 1993, S.149. Es ist ohne Nachweis.

⁶⁷ Die Person des Giovan Giorgio Cesarini und seiner Frau Clelia Farnese wird im Rahmen meiner Monographie zur Villa Cesarini genauer vorzustellen sein. Zur Geschichte der Familie Cesarini siehe den noch immer grundlegenden Beitrag von RATTI 1795, S.247–96.

⁶⁸ Der Kaufvertrag war bereits Valeria Pagani bekannt. Sie erwähnt den Vorgang aber nur beiläufig, ohne nähere Angaben über den Inhalt zu machen und ohne das Datum oder den Standort des Dokuments zu nennen; vgl. PAGANI 2000, S.153.

⁶⁹ ASR, Notai AC, vol.3579, fol.434f.

⁷⁰ Am 4. und 7. Februar 1577 schlossen Tommaso und Giovan Giorgio Cesarini eine *societas*; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.760, fol.393–95. Schon am 7. Dezember 1576 hatte Giovan Giorgio mit Tommasos Sohn Mario eine Geschäftsvereinbarung zur Vermarktung von Holz aus der Umgebung von Farfa getroffen; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.281, fol.775–78. Tommaso billigte die Vereinbarung am 25. Januar 1577, ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.282, fol.52.

⁷¹ Es handelt sich um einen Brief des Jacopo Di Poggio an Bianca Cappello vom 11. Januar 1585; KIRKENDALE 2001, S.329. Kirkendale zieht keine Schlüsse aus Poggios Aussage.

⁷² Am 6. November 1579 bezeugte Emilio eine Übereinkunft zwischen Giovan Giorgio Cesarini und Domenico Jacovacci; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.284, fol.867 v. Er war erneut präsent, als Giovan Giorgio am 21. März 1580 einen Kontrakt mit seinem Großonkel Ascanio Cesarini abschloß; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.756, fol.353f.

⁷³ ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.1573, fol.317 v–318r. Die erwähnten »patenti« über 150 *scudi* hatte Emilio am 24. September 1580 erhalten; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.756, fol.381. In seinem ersten Testament vom 17. März 1594 erklärte Emilio, Giovan Giorgio Cesarini habe ihm einst jene patenti in Höhe 150 *scudi* »super lacis et piscationibus straccia, cappa et bacchano« vermacht; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol.732, fol.484 v–485r; vgl. KIRKENDALE 2001, S.395.

⁷⁴ Zur Sammlung des Giovan Giorgio Cesarini siehe RADCLIFFE 1996, RIEBESELL 1988, S.373–417, sowie SICKEL 2007a. Die Villa Cesarini bei San Pietro in Vincoli wird Gegenstand einer monographischen Darstellung sein.

Kardinals Lomellini zu erwerben. Der Vorgang ist in Briefen des Fulvio Orsini an den Kardinal Farnese dokumentiert.⁷⁵ Am 31. August 1579 schrieb Orsini an seinen Dienstherrn in Caprarola, Giovan Giorgio sterbe vor Verlangen nach dem *offitiolo*.⁷⁶ Da Giovan Giorgio schon damals in Geldnöten war, sollte der Kardinal Farnese den Kauf tätigen. Doch dieser weigerte sich, seinem Schwiegersohn den Gefallen zu tun. Das Gebetbuch war in seinen Augen den Preis nicht wert, den Giovan Giorgio dafür zahlen wollte. Die Episode gibt einen Eindruck von dem schwierigen Verhältnis zwischen dem Kardinal Farnese und seinem stolzen Schwiegersohn, der immer wieder gegen die Rolle des Kardinals als Familienoberhaupt aufbegehrte. Der Erwerb der Zeichnungen aus der Sammlung Cavalieri ist daher nicht nur ein Beispiel für das passionierte Kunstinteresse Cesarinis. Er erfolgte auch in einer familiären Konfliktsituation. Endlich konnte Giovan Giorgio einen persönlichen Vorteil ausnutzen und seinem Schwiegervater beim Erwerb bedeutender Kunstwerke zuvorkommen.

Das Verkaufsinventar von 1580

Der Kaufvertrag zwischen Tommaso und Giovan Giorgio Cesarini wurde am 16. Februar 1580 im Palast der Familie Cavalieri geschlossen. Zeugen waren der Maler und Graphiker Bernardino Passeri und Cesarinis Kammerdiener, Giovanni Battista de' Rossi.⁷⁷ Beachtung verdient die Anwesenheit des heute wenig bekannten Passeri.⁷⁸ Er dürfte

als Sachverständiger fungiert haben. Dem Vertrag ist ein Inventar beigelegt, in dem die Autoren der Zeichnungen und Graphiken summarisch aufgelistet sind (Abb. 14). Nach Aussage dieser Dokumente umfaßte der Verkauf insgesamt 212 Zeichnungen und annähernd 1250 Druckgraphiken. Letztere stammten von nur drei Künstlern: Cesarini erwarb den größten Teil der druckgraphischen Werke von Albrecht Dürer, Marcantonio Raimondi und von Lucas van Leyden. Die Zeichnungen stammten hingegen von mehr als 50 verschiedenen Künstlern. Das Spektrum der im Inventar genannten Namen reicht von Giotto über Dürer und Leonardo da Vinci zu Tizian. Außer den Zeichnungen und Drucken erhielt Giovan Giorgio auch zwei offenbar antike Kameen mit Darstellungen von Diana und Hyazinth sowie zwei Kristallschnitte von Giovanni Bernardi.

Eine nur flüchtige Betrachtung des Inventars macht evident, daß Tommaso de' Cavalieri ein wahrhaft passionierter Zeichnungssammler gewesen sein mußte. Allerdings werden nicht die Bildmotive der einzelnen Zeichnungen erfaßt. Da es sich »nur« um Zeichnungen handelte, wäre eine detaillierte Beschreibung für damalige Verhältnisse ganz ungewöhnlich gewesen. Dennoch scheinen sich die beiden Vertragspartner der Bedeutung des Vorgangs bewußt gewesen zu sein. Immerhin hielten sie es für angebracht, einen Notar aufzusuchen und ein Inventar zu erstellen, in dem genau festgehalten ist, wieviele Zeichnungen von den namentlich erwähnten Künstlern stammten. Innerhalb der Sammlungsgeschichte für Zeichnungen ist es ein Dokument von außerordentlicher Bedeutung.⁷⁹ Da Tommaso mit zahlreichen Künstlern, die in dem Inventar genannt sind, persönlich bekannt oder sogar befreundet war, können die Zuschreibungen in den meisten Fällen als zuverlässig gelten. Ob Tommaso tatsächlich auch Zeichnungen von Giotto und Donatello besaß, ist schwer zu bestimmen. Ganz unwahrscheinlich ist es nicht.⁸⁰

Hinsichtlich der Struktur der Sammlung fällt auf, daß viele Künstler nur durch eine einzelne Zeichnung vertreten sind. Es hat also den Anschein, als hätte Tommaso über ein Kompendium der Zeichenkunst von Giotto bis in seine Ge-

⁷⁵ Lomellini verstarb am 26. Juli 1579. Außer dem Gebetbuch besaß Lomellini eine Kreuztragung Christi, die als ein Werk Giorgiones galt. Die Darstellung muß Tizians Gemälde in der Scuola grande di San Rocco in Venedig ähnlich gewesen sein; CHIARI MORETTO WEIL 1997. Das Gemälde wurde im August 1582 von dem Kardinal Ferdinando de' Medici erworben; CECCHI 1999, S. 63 und S. 65, Anm. 32. Der Verbleib ist unbekannt.

⁷⁶ ROCHINI 1880, S. 59f., Nr. 14. Am 26. August informierte Orsini den Kardinal über die hohe Qualität des Gemäldes, erwähnt aber keine Details; RIEBESELL 1989, S. 66 und S. 98, Anm. 420.

⁷⁷ Giovanni Battista de' Rossi war ein enger Vertrauter Cesarinis. Als Giovan Giorgio am 18. Dezember 1581 sein Testament aufsetzte, bedachte er seinen Kammerdiener mit einer außerordentlichen Zuwendung von 150 *scudi*; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1573, fol. 314r–327r, hier fol. 318 v.

⁷⁸ Bernardino Passeri (ca. 1530–1596) stammte aus Ancona und war spätestens seit 1562 in Rom ansässig, wo er auch als Händler tätig war. Im März 1577 betrieb er als »mercator romanae curiae« einen *fondaco* im Rione Ponte und war in diverse Immobiliengeschäfte mit Ippolito Altoviti involviert; ASR, Notai AC, vol. 3650, fol. 186–88. Er ist vor allem durch seine gezeichneten Vorlagen für diverse Stichwerke bekannt. 1579 erschienen seine Illustrationen zu *Vita et miracula Sanctissimi Patris Benedicti*; CARPANESE 1979. 124 Vorzeichnungen schuf er für die *Evangelicae Historiae Imagines* des Jesuiten Jérôme Nadal (1507–1580). Den Auftrag erhielt er vor 1580. Das Buch erschien erst 1593 in Antwerpen; PUYVELDE 1956, sowie AGOSTINELLI SCIPIONI 1975. Zu weiteren Werken siehe LEUSCHNER 2005, S. 263–67.

⁷⁹ Aus den Jahren vor 1580 gibt es nur wenige detaillierte Inventare von Zeichnungssammlungen. Dazu gehört das 1940 von Attilio Rapetti bekanntgemachte Nachlaßinventar des Francesco Baiardo von 1561, das gleichwohl nur in einer späteren Kopie überliefert ist; vgl. POPHAM 1967. Es kennzeichnet die besonderen Schwierigkeiten in der Provenienzforschung von Zeichnungen, daß von den 495 Zeichnungen Parmigianinos in Baiardos Besitz bislang kaum zehn (also 2%) sicher zu identifizieren waren; GNANN 2007, S. 316.

⁸⁰ Eine Zeichnung Giottos befand sich angeblich auch in der Sammlung des Giulio Clovio, die 1578 in den Besitz des Kardinals Farnese gelangte. Der Inventareintrag lautet: »due figure de Giotto fatte di mano di Giotto«; zitiert nach BERTOLOTI 1882, S. 269. Zu Zeichnungen Donatellos aus der Sammlung Vasaris siehe den Beitrag von Patrick Ramade in *Disegno* 1990, S. 14–17, Nr. 2.

<i>Disegni</i>		
Lorenzo duro	—	s
Andrea del sarto pelli	—	5
Maso	—	i
Baldassarre	—	30
Braccio	—	2
Gabriele venetiano	—	8
Bizzone	—	6
Sisto mematore	—	i
Baccio	—	4
Campasso	—	2
Coregio	—	2
Daniele	—	3
Don Giulio	—	9
Donatello	—	i
Iusti	—	2
Flaminio flegname	—	6
Franco salviati	—	8
Fate	—	i
Francina	—	i
Jo. franc.	—	i
Jo. piacere	—	i
Gerónimo mutians	—	i
Trio dalborgo	—	2
Giulio romano	—	3
Trio da udine	—	i
Giotto	—	i
Giavomo da pontorno	—	i
Leonardo vince	—	4
Indaco uno	—	i
Lucco	—	i
Vrenzino	—	i
Michelangelo	—	737
Marcello	—	4
Meccarino	—	4
Mantegna	—	3
Naturino	—	2
Mosca	—	i
Marcantonio	—	2
Perino	—	6
Perdonone	—	5
Pietro perugino	—	2
Parmigiano	—	4
Pentoriceus	—	2
Polidoro	—	i
Rosso	—	2
Raphaelle di Urbino	—	9
Rouiale	—	2
Riccio	—	2
Raphaelle da montelupo	—	i
Sansoni	—	i
Titians	—	i
Vaso	—	i
Varij devarij pictori	—	39
		212
<i>Stampe</i>		
Stampa de alberto di campezzoli	—	94
Alberto di legno petti	—	209
Luca de Glanda de rame petti	—	160
Marco ant. di campezzoli	—	503
Stampa	—	

14. Das Inventar der Zeichnungen im Anhang zum Kaufvertrag vom Februar 1580 (Foto Archivio di Stato, Rom)

genwart verfügt. Das Projekt erinnert an das Vorhaben von Vasaris berühmten *libro de' disegni*, das eine visuelle Entsprechung zu den Künstlerbiographien darstellen sollte.⁸¹ Vasari und Tommaso dürften ihre jeweiligen Sammlungen während des gleichen Zeitraums aufgebaut haben. Vielleicht vermittelten sie einander sogar Anregungen.

Es kann nicht überraschen, daß das Spektrum von Tommasos Sammlung wesentlich von Künstlern gekennzeichnet ist, die dem Umkreis Michelangelos zuzuordnen sind. Er besaß zahlreiche Zeichnungen von Becerra, Berruguete, Daniele da Volterra, Sebastiano del Piombo, Clovio und natürlich auch von Marcello Venusti.⁸² Auch Jacopo Torni, genannt »l'Indaco«, von dem Tommaso eine Zeichnung an Giovan Giorgio abgab, war ein Vertrauter Michelangelos.⁸³

Andere Einträge im Inventar von 1580 stehen in offensichtlicher Korrespondenz zu Tommasos Aktivitäten als Kunstvermittler und Berater des Kapitolinischen Magistrats. Ein prägnantes Beispiel liefert der Eintrag »Flaminio falegname 6«. Er bezieht sich auf sechs Zeichnungen des französischen Kunstschreiners Flamin Boulanger, mit dem Tommaso spätestens seit 1562 bekannt war.⁸⁴ Im Januar 1568 vermittelte er Boulanger den Auftrag für die Ausführung der Holzdecke in der Sala dei trionfi des Konservatorenpalastes, und im August 1573 erhielt Boulanger auf Empfehlung Tommasos den Auftrag für die Decke im Oratorio del Santissimo Crocefisso.⁸⁵ Aus den Dokumenten geht hervor, daß Tom-

maso den jeweiligen Auswahlkommissionen die Entwurfszeichnungen Boulangers präsentiert hatte und daß er die Zeichnungen anschließend verwahren durfte. Bei den sechs Zeichnungen Boulangers, die Tommaso an Cesarini verkaufte, dürfte es sich also um Entwürfe für Kassettendecken oder für Möbel gehandelt haben. Boulanger können bislang jedoch nur wenige Zeichnungen zugeschrieben werden. Dazu gehört der Entwurf zum Studiolo des Kardinals Farnese.⁸⁶ Es fehlt also an gesichertem Material, um prüfen zu können, welche Zeichnungen aus dem Besitz Cavalieris stammten.

Architekturzeichnungen gehörten anscheinend nicht zu Tommasos Sammlung, obwohl er Bauprojekte auf dem Kapitol leitete und in engem Kontakt etwa zu Giacomo della Porta stand.⁸⁷ Dessen Studien scheinen im Besitz der Familie della Porta verblieben zu sein.⁸⁸ Mit dem im Inventar als »Lucco« bezeichnete Künstler, von dem Tommaso eine Zeichnung an Cesarini abgab, ist wahrscheinlich der als »Lucio pittore« bekannte Luzzio Luzzi gemeint, mit dem Tommaso in ebenso enger Verbindung stand wie mit Boulanger.⁸⁹

1573 als Boulanger den Auftrag für die Decke des Oratoriums erhielt. Die Kommission war der Überzeugung: »non havere disegno più bello che quello disegno facto da Mastro Flaminio [Boulanger] quale è questo che M. Thomao del Cavagliero porta et mostra qui alla congregatione«; zitiert nach HENNEBERG 1974, S. 45.

⁸⁶ RIEBESELL 1989, S. 307, Abb. 105. Ein Entwurf für eine Holzdecke befindet sich mit Zuschreibung an Boulanger in Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. B 16–49 (Album des Giovanni Vincenzo Casale), fol. 107; *Dibujos* 1991, S. 283, Nr. C. 96.

⁸⁷ Zum Kapitol siehe Anm. 4. Giacomo della Porta hatte es der Fürsprache von Tommaso de' Cavalieri zu verdanken, daß er im Mai 1574 in der Nachfolge Vignolas zum leitenden Architekten der Fabbrica di San Pietro ernannt wurde; BELLINI 1999, S. 334 und S. 336, sowie KIRKENDALE 2001, S. 50–53. Der enge Kontakt zwischen Tommaso und Giacomo della Porta ist auch durch geschäftliche Beziehungen dokumentiert: Am 7. August 1579 verkaufte Tommaso dem Architekten für 550 *scudi* ein Haus im Rione Campitelli »ad radices montis Capitolij«; ASR, Collegio Notai Capitolini, vol. 1552, fol. 97–98. Della Porta besaß dort bereits ein Grundstück und errichtete in der Folge sein Wohnhaus, das in der Nähe des heutigen Palazzo Fani lag; TIBERIA 1974, S. 120, Anm. 1, sowie SCHWAGER 1975, S. 130.

⁸⁸ Die Entwürfe des Giacomo della Porta befanden sich wohl noch 1608 in seinem ehemaligen Wohnhaus und gehörten seinem Sohn und Erben Bartolomeo. Das Inventar von Bartolomeos Nachlaß, das am 21. August 1608 im Auftrag des Neffen Angelo di Alessandro della Porta erstellt wurde, verzeichnet jedenfalls »molti pezzi di disegni in carta«; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 14, vol. 30, fol. 256–61 und 274–78.

⁸⁹ Luzzio Luzzi erhielt 1569 den Auftrag für Stuckarbeiten im Gewölbe des Vestibüls des Konservatorenpalastes »secondo il disegno e patti convenuti con messer Thomao del Cavalieri«; PECCHIAI 1950, S. 135. Ab 1575 schuf Luzzi auch die Stuckarbeiten in den Treppenhäusern des Konservatorenpalastes. Eine Vorzeichnung, die eine Allegorie der Roma im Zentrum zeigt, hat sich im Codice Resta in Palermo erhalten; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, S. 63–66; sowie *Codice Resta* 2007, S. 282f., Nr. 203. Luzzis Name ist in zahlreichen Schreibvarianten dokumentiert, aber keine davon lautet »Lucco«. Insofern ist die Identifizierung mit dem Eintrag im Verkaufsinventar problematisch.

⁸¹ Zu Vasaris »libro« siehe den Beitrag von Chris Fischer in *Giorgio Vasari* 1981, S. 246–54. In Anbetracht der Sammlung des Tommaso de' Cavalieri ist die Aussage von George Goldner zu korrigieren, Vasari sei der erste systematische Sammler von Zeichnungen gewesen; *Touch of the Artist* 1995, S. 55. Auch Gabriele Chiabrera plante seit 1593, ein *libro galantino* mit einzelnen Zeichnungen berühmter Künstler zusammenzustellen. Jede Zeichnung sollte von biographischen Notizen und einem Lobgedicht auf den Künstler begleitet sein; FUSCONI 1988, sowie CHIABRERA 2003, S. 32f. und S. 79–81.

⁸² Becerra kam um 1545 nach Rom und arbeitete in der Werkstatt des Daniele da Volterra; FRACCHIA 1999 sowie REDÍN MICHAUS 2007. Zu seinen Zeichnungen siehe CAPEL MARGARITO 1998, S. 30–48. Berreguete begegnete Michelangelo im Jahr 1508. Zu seiner Biographie siehe CAGLIOTI 2001.

⁸³ Für die Annahme, daß die Zeichnung tatsächlich von Jacopo stammte und nicht von dessen jüngerem Bruder Francesco, spricht der Bericht Vasaris, wonach Jacopo den zuweilen melancholischen Michelangelo durch sein heiteres Wesen oft aufgemuntert habe. Da Jacopo Torni bereits 1526 verstarb, ist es wahrscheinlich, daß Tommaso die Zeichnung von Michelangelo erhalten hat. Zum wenig bekannten Werk der beiden Künstler siehe VILLELLA 1998/1999; zu Francesco Torni dort S. 101, Anm. 13.

⁸⁴ Möglicherweise verhalf Tommaso Boulanger bereits zu dem Auftrag für die Holzdecke in San Giovanni in Laterano, der ihm 1562 zuerkannt wurde; BARROERO 1990, S. 146. Daß der Entwurf zur Gestaltung der Decke von Boulanger stammte, belegt ANDERSON 2002.

⁸⁵ Im Vertrag vom 3. Januar 1568 heißt es zur Ausführung der Decke in der Sala dei Trionfi: »come stanno gli disegni fatti da lui [Boulanger], quali sono in mano del sottoscritto M. Thomao [de' Cavalieri]«; zitiert nach PECCHIAI 1950, S. 151. Der Vorgang wiederholte sich im August



15. Giovanni Bernardi, *Gefangennahme von Franz I. in der Schlacht bei Pavia*, Kristallschnitt. Baltimore, Walters Art Museum (Foto Museum)

Es spricht für den enzyklopädischen Charakter von Tommasos Sammlung, daß sich darin auch diverse Zeichnungen der prominentesten Repräsentanten der emilianischen, umbrischen, florentinischen und venezianischen Schule befanden. So besaß er mehrere Arbeiten von Correggio, Parmigianino, Perugino, Raffael, Andrea del Sarto, Salviati, Pordenone und von Tizian. Mit Salviati war Tommaso sicher persönlich bekannt. Schon 1538 fertigte Salviati eine Kopie von der Reinzeichnung des *Phaeton*.⁹⁰ Wohl im Gegenzug erhielt Tommaso wenigstens acht Zeichnungen des Künstlers, die er an Cesarini abgab.

Es mag ungewöhnlich erscheinen, daß in dem Inventar zwar sechs Zeichnungen von Michelangelos Antagonisten Baccio Bandinelli aufgeführt sind, aber keine von Benvenuto Cellini. Auch fehlt jeder Hinweis auf Arbeiten von Antonio Mini oder von Tommaso selbst.⁹¹ Eine wahre

Überraschung ist hingegen die große Anzahl von Zeichnungen Baldassarre Peruzzis. Es ist der größte Bestand von Zeichnungen eines einzelnen Künstlers. Nach Aussage des Inventars verkaufte Tommaso nicht weniger als dreißig Zeichnungen des Sieneser Malers und Architekten. Überraschend ist dieser Sachverhalt, weil es keinen Hinweis auf einen persönlichen Kontakt zwischen Peruzzi und Tommaso gibt. Peruzzi verstarb im Januar 1536, als Tommaso noch sehr jung war. Plausibel erscheint deshalb die Annahme, daß Tommaso die Zeichnungen als Konvolut von den Erben Peruzzis erworben hatte.⁹² Die Zeichnungen von Peruzzis Sieneser Landsleuten Beccafumi und Neroni mögen die gleiche Provenienz gehabt haben.

Eine Bestätigung dieser Annahme bietet der Hinweis auf einen gewissen Giovanni Piacere. Auf den ersten Blick erscheint dieser Eintrag wenig bedeutsam. Gewiß handelte es sich um keinen prominenten Künstler; sein Name wurde deshalb wohl fehlerhaft tradiert. Sehr wahrscheinlich bezieht sich der Eintrag auf einen Maler des frühen Cinquecento, dessen Name bislang nur aus archivalischen Notizen vom Juli 1508 bekannt war.⁹³ Als Antonino Bertolotti die

⁹⁰ Dies berichtet VASARI 1878–82, VII, S. 17. Die Kopie ist jedoch nicht erhalten. Salviati werden weitere Kopien nach Zeichnungen Michelangelos zugeschrieben, darunter eine Kopie der *Zenobia*; *Disegno* 1990, S. 84f., Nr. 36, sowie SCHUMACHER 2007, S. 286.

⁹¹ Daß Mini nicht erwähnt wird, bestätigt die Zweifel an der Präsenz seiner Arbeiten in der Sammlung Tommasos; vgl. Anm. 131. Hingegen besaß Tommaso anscheinend Zeichnungen seines Verwandten Bruto Della Valle. Bruto ist als Sammler antiker Bildwerke bekannt; LANCIANI 1902, S. 121f. Bruto war ein entfernter Cousin von Tommasos Ehefrau Lavinia Della Valle; WEBER 1999–2002, I, S. 351f.

⁹² Peruzzis Erben waren in finanziellen Schwierigkeiten und hätten deshalb Anlaß gehabt, Teile seiner Sammlung zu verkaufen; FROMMEL 1968, S. 24f.

⁹³ BERTELOTTI 1880, S. 223.

Dokumente 1880 anzeigte, war er unsicher, ob der Name »Pianre« oder Piaure« lautete. In einem von Christoph Luitpold Frommel publizierten Dokument wird er Giovanni »Pinure« genannt.⁹⁴ Es muß sich um einen begabten Künstler gehandelt haben, denn die genannten Dokumente beziehen sich auf die Dekoration einer Kapelle in San Pietro in Montorio, die Giovanni vollständig mit Fresken ausmalen sollte.⁹⁵ Nach Ansicht von Frommel stand das Gesamtprojekt unter der Leitung von Peruzzi. Es wäre also naheliegend, daß die – vielleicht undeutlich beschriftete – Zeichnung in der Sammlung Cavalieri aus dem Besitz Peruzzis stammte. Im Hinblick auf die kaum bekannte Persönlichkeit des Giovanni Piacere ist die Notiz von Interesse, daß er ein Haus an der Piazza Santi Apostoli besaß, dessen Loggia vollständig ausgemalt war.⁹⁶ Sehr wahrscheinlich stammten auch diese Malereien von Piacere.

Eine andere Quelle, aus der Tommaso einige Zeichnungen bezogen haben könnte, war die Sammlung des Kardinals Ippolito de' Medici. Dieser Sachverhalt ist durch den Verkauf der Kristallschnitte Bernardis an Cesarini belegt. Nach Aussage des Inventars zeigte ein Kristall den Sturz des Phaeton und der andere die Gefangennahme des Königs von Frankreich. Der letztgenannte Kristall ist sicherlich identisch mit Bernardis Darstellung der Gefangennahme Franz' I. in der Schlacht von Pavia (Abb. 15). Der Kristallschnitt befindet sich heute in Baltimore. Die Lettern »HIP. MED.« bestätigen, daß er einst für Ippolito de' Medici geschaffen wurde.⁹⁷ Dies gilt auch für den Kristallschnitt mit dem *Sturz des Phaeton*, der ebenfalls in Baltimore bewahrt wird (Abb. 16).⁹⁸ Sehr wahrscheinlich hatte ihn der Kardinal bei Bernardi in Auftrag gegeben, kurz nachdem er Tommasos Zeichnungen im Sommer 1533 gesehen hatte. Von dem Besuch berichtet Tommaso in einem Brief an Michelangelo vom 6. Septem-



16. Giovanni Bernardi nach Michelangelo, *Sturz des Phaeton*, Kristallschnitt. Baltimore, Walters Art Museum (Foto Museum)

ber 1533.⁹⁹ Er schrieb, Ippolito habe sämtliche Zeichnungen Michelangelos sehen wollen und seine Absicht erklärt, den *Tityos* und den *Ganymed* in Kristallschnitten reproduzieren zu lassen. In dem Brief erwähnt Tommaso »seinen Phaeton«, womit er vermutlich eine eigene Zeichnung meinte und nicht Michelangelos letzte Version des Themas, die sich heute in Windsor Castle befindet (Abb. 5).¹⁰⁰ In seinem Kristallschnitt zitierte Bernardi auch Motive aus Michelangelos erstem Entwurf, heute im British Museum (Abb. 4).¹⁰¹ Tommaso scheint ihm also beide Blätter gezeigt zu haben. In der Frage nach dem späteren Verbleib der Zeichnungen aus der Sammlung Cava-

⁹⁴ FROMMEL 1978, S. 208–11 und S. 244, Anm. 34.

⁹⁵ CASSANELLI/ROSSI 1984, S. 73–79, sowie ZUCCARI 2004, S. 42–52. »Magister Johannes Piacere« war anscheinend auch Architekt. Nach Aussage eines Dokuments vom 15. Januar 1536 hatte er ein Landhaus (casale) erbaut; Archivio Capitolare Lateranese, vol. IV.D.IX, fol. 71v–72r. Paul Anderson half mir, das Dokument zu ermitteln.

⁹⁶ Das Haus wurde 1542 abgerissen. Es ist erwähnt in der damaligen »Stima della ruina della Piazza di S.to Apostolo [...] la casa con la loggia depincta fu di Joha[n]ni Piacera – scudi 140 [...]«; ASR, Presidenza delle Strade, vol. 445, fol. 197r.

⁹⁷ DONATI 1989, S. 128. Donatis Zweifel, ob die Kristallschnitte tatsächlich von Ippolito de' Medici in Auftrag gegeben wurden, sind unbegründet. Denn sie stehen nicht in Verbindung mit Briefen, die Bernardi 1545 und 1546 an den Kardinal Farnese geschrieben hatte. Darin wird eine Darstellung der Schlacht von Marignano erwähnt, in der Franz I. nicht unterlegen, sondern siegreich war.

⁹⁸ DONATI 1989, S. 84–87, sowie *Vita di Michelangelo* 2001, S. 96f., Nr. 60.

⁹⁹ Carteggio 1965–83, IV, S. 49, sowie *Mito di Ganimede* 2002, S. 78f., Nr. 20.

¹⁰⁰ Bei »Tommasos Phaeton« handelt es sich vielleicht um die Zeichnung in der Accademia zu Venedig (Inv. 177); PERRIG 1967. Zumeist wird sie jedoch Michelangelo zugeschrieben; TOLNAY 1976–80, II, S. 108, Nr. 342r, sowie HIRST 1988, S. 114. Die Skizzen auf der Rückseite des Blattes, die nach Hirst Studien zum Jüngsten Gericht zeigen sollen, sind noch unpubliziert. Der Sachverhalt verwundert und stimmt hinsichtlich der erwogenen Zuschreibung an Michelangelo skeptisch. OST 1980, S. 111–22, hält das Blatt für eine Fälschung Giuseppe Bossis.

¹⁰¹ TOLNAY 1976–80, II, S. 107f., Nr. 340r, sowie ferner CHAPMAN 2005, S. 224–27, Nr. 81.



17. Anonym, Conte di Canossa, Kreidezeichnung. London, British Museum (Foto Anderson, Rom)

lieri könnten die Kristallschnitte Bernardis einen Anhaltspunkt liefern.¹⁰² Die Stücke gelangten zu einem unbekannten Zeitpunkt in den Besitz der Familie Strozzi in Rom, in deren Sammlung sie erstmals im 18. Jahrhundert nachweisbar sind.¹⁰³ Gegenwärtig sind es die beiden ein-

¹⁰² Ippolito de' Medici verstarb zwei Jahre nach seinem Besuch im Hause Tommasos im August 1535. Wenig später wurde seine Sammlung von Paul III. und dessen Sohn Pierluigi Farnese beschlagnahmt. Darin befand sich auch Sebastiano del Piombos Bildnis der Giulia Gonzaga, das Paul III. nach Frankreich schickte; OLIVA 1985, S.205, sowie HIRST 1981, S.115–18. Tommaso muß die Kristallschnitte also entweder noch vor Ippolitos Tod erhalten haben oder er erwarb sie direkt von Bernardi, der im August 1535 vielleicht noch an ihnen arbeitete. Aus dem Besitz des Ippolito de' Medici stammten vielleicht auch jene drei Kristallschnitte Bernardis nach Michelangelo, die Pierluigi Farnese zum Dekor eines silbernen Schmuckkastens verwenden wollte. Von dem Projekt berichtet Claudio Tolomei in einem undatierten Brief (von ca. 1537–1547) an Appolonio Filarete; SLOMANN 1926, S.10.



18. Michelangelo (zugeschrieben), Marchesa di Pescara, Kreidezeichnung. London, British Museum (Foto Anderson, Rom)

zigen Kunstwerke des Verkaufs vom Februar 1580, die identifiziert werden können.

Der wichtigste Eintrag in dem Verkaufsinventar betrifft natürlich die Anzahl der Zeichnungen Michelangelos: Es waren vier Originalzeichnungen seines väterlichen Freundes, die Tommaso im Februar 1580 an Cesarini abgab. Bei genauer Betrachtung des Schriftstücks zeigt sich sogar, daß die Zahl ursprünglich noch niedriger war und nachträglich korrigiert wurde. Der Eintrag lautete zunächst: »Michelangelo 1«. Erst später änderte der Schreiber die Zahl 1 in eine 4. Die Korrektur zeigt an, daß Tommaso zögerte, sich von seinen Michelangelo-Zeichnungen zu trennen. Da er mit ihnen sehr persönliche Erfahrungen verband, wäre dies kaum verwunderlich. So führt die korrigierte Zahlenangabe in dem Inventar unmittelbar zu der Frage, welche Zeichnungen es gewesen sein könnten, die Tommaso 1580 an Cesarini verkaufte.

¹⁰³ Leone Strozzi (1627–1688) besaß einen Kristallschnitt mit der Bestrafung des Tityos, der einst Fulvio Orsini gehört hatte; GUERRIERI BORSOI 2004, S.174–76. Die Kristallschnitte mit der Gefangennahme Franz' I. und dem Sturz des Phaeton sind indes erst ab dem 18. Jahrhundert dokumentiert; DONATI 1989, S.84–87 und S.128. Wie sie in den Besitz der Strozzi gelangten, ist unbekannt.



19. Antonio Tempesta, Marchesa di Pescara, Radierung (Foto Istituto Nazionale per la Grafica, Rom)



20. Antonio Tempesta, Conte di Canossa, Radierung (Foto Istituto Nazionale per la Grafica, Rom)

Verschiedene Erwägungen sprechen für die Annahme, daß es sich bei den vier Zeichnungen um *teste divine* handelte. Auf diesen Themenbereich war Tommasos Wahl bereits im Jahr 1562 gefallen, als er dem Wunsch von Cosimo de' Medici nach einer Zeichnung Michelangelos nachkommen mußte. Der Vorgang ist noch zu behandeln. Cesarini hatte nachweislich ein großes Interesse, in den Besitz solcher Idealbildnisse zu gelangen. Spätestens im Jahr 1579 hatte er damit begonnen, die Bildnisse der schönsten und würdigsten Frauen Italiens zu sammeln, um damit sein *studio* in der Villa bei San Pietro in Vincoli zu dekorieren. Dies belegt ein Brief vom 10. September 1579, indem er Herzog Ottavio Farnese bat, ihm das Bildnis der Ersilia Farnese zu schicken, um es kopieren zu lassen.¹⁰⁴ Als Michel de Montaigne im April 1581 die Villa Cesarini besuchte, sah er dort »les portrets des plus belles dames romaines vivantes«, unter denen das Bildnis von Cesarinis Ehefrau Clelia Farnese hervorragte.¹⁰⁵ Möglicherweise befanden sich unter

den Porträts gezeichnete Bildnisse. Von Michelangelo geschaffene Idealbildnisse, *teste divine*, hätten sich hervorragend in das Konzept der Galerie eingefügt.

Konkret zu belegen ist diese Annahme bislang nicht. Gleichwohl ist bemerkenswert, daß zwei Zeichnungen, die der Reihe der *teste divine* zuzuordnen sind, im Jahr 1613 in Rom durch Radierungen von Antonio Tempesta bekannt gemacht wurden (Abb. 19 und 20).¹⁰⁶ Nach Aussage der Inschriften stammten die Entwürfe von Michelangelo. Es wird angenommen, daß die Radierungen die als *Marchesa di Pescara* und *Conte di Canossa* bekannten Zeichnungen im British Museum reproduzieren (Abb. 18 und 17). Deren Zuschreibung an Michelangelo ist jedoch umstritten.¹⁰⁷ Die Darstellung des *Conte* gilt nicht einmal als Invention Michel-

¹⁰⁶ LEUSCHNER 2005, S. 208.

¹⁰⁷ Zur *Marchesa di Pescara* siehe WILDE 1953, S. 78f., Nr. 42, Tolnay 1976–80, II, S. 94f., Nr. 316. Eine Zuschreibung an Antonio Mini vertritt SCHUMACHER 2007, S. 147–49. Zur Kopie der *Marchesa* in Windsor Castle siehe JOANNIDES 1996, S. 40f., Nr. 2.

angelos, obwohl Tempesta ausdrücklich auf eine gezeichnete Vorlage Michelangelos verweist.¹⁰⁸ Gerade in diesem Fall zeigt der Vergleich erhebliche Unterschiede zur Reproduktion Tempestas, dem vielleicht ein anderes Blatt vorgelegen hat.¹⁰⁹ Bemerkenswert ist jedenfalls die relativ späte Entstehung der Radierungen. Es hat den Anschein, als seien die Zeichnungen erst 1613 von Tempesta in Rom »entdeckt« worden.

Es mag eine Koinzidenz sein, aber gerade das Jahr 1613 war für die Familie Cesarini von tragischen Ereignissen geprägt: am 4. Januar verstarb Giovan Giorgios Sohn und Erbe, Giuliano Cesarini, und am 11. September verschied auch Clelia Farnese. Der Kunstbesitz wird in den verfügbaren Inventaren nur sehr summarisch erfaßt.¹¹⁰ Insofern ist nicht zu bestimmen, ob sich die von Giovan Giorgio 1580 erworbenen Zeichnungen 1613 noch im Besitz der Familie befanden oder bereits veräußert worden waren. Der naheliegende Schluß, daß sie im Sommer 1593 zusammen mit den bedeutendsten Skulpturen der Antikensammlung der Cesarini in den Besitz des Kardinals Odoardo Farnese gelangten, ist nicht zutreffend.¹¹¹ Den Prachtband der Cavalieri ließ sich Odoardo vor allem aus Prestigegründen 500 *scudi* kosten.¹¹² An Zeichnungen selbst hatte er, wie erwähnt, geringes Interesse. Zudem widerspräche die Annahme eines weiteren größeren Ankaufs von Zeichnungen durch die Farnese den Kenntnissen über die Entwicklung der Sammlung Farnese, deren Bestand zwischen 1588 und 1653 quantitativ kaum variierte.¹¹³ Der Verbleib der Zeich-

nungen aus dem Verkauf von 1580 muß daher gegenwärtig als ungesichert gelten.¹¹⁴

Die Verkäufe von Zeichnungen an Giovan Giorgio Cesarini und an Odoardo Farnese betrafen die wichtigsten Teilbestände der Sammlung Cavalieri. Es stellt sich nun die Frage nach der Qualität und Anzahl der restlichen Zeichnungen in der Sammlung Cavalieri.

Die Sammlung Cavalieri nach dem Tod Tommasos

Die Sammlung im 17. und 18. Jahrhundert

Als Tommaso de' Cavalieri im April 1587 verstarb, wurde anscheinend kein Inventar seines Nachlasses erstellt. Ein solches Dokument konnte bislang jedenfalls nicht ermittelt werden. Es ist deshalb schwer zu beurteilen, wie umfangreich seine Sammlung damals war. Nach dem Tod des Sohnes Mario hatte der Verkauf an Cesarini im Jahr 1580 dennoch den Charakter einer Zäsur. Es ist anzunehmen, daß Tommaso nur einbehielt, was aus Gründen der Qualität unverkäuflich war oder was ihm besonders am Herzen lag: nämlich den Prachtband und sein eigenes Bildnis. Gleichwohl ist belegt, daß nach dem Verkauf an Farnese immer noch Zeichnungen im Besitz der Familie Cavalieri verblieben waren. Der Umfang und Bestand läßt sich allerdings nicht genau bestimmen, weil aus dem 17. Jahrhundert keine wirklich detaillierten Inventare vorliegen. Nach Emilios Tod ernannte sein Neffe Gaspare I. am 15. März 1602 den Familiaren Matteo Pancrazio zu seinem Prokurator, um alle Besitzstände Emilios zu requirieren.¹¹⁵ Ein Inventar wurde damals offenbar nicht erstellt. Ähnlich verfuhr man nach dem Tod von Emilios Neffen Tiberio, der am 20. Juli 1630 sein Testament aufgesetzt hatte, in dem er seinen Neffen

deren Anzahl im Jahr 1641 fast unverändert blieb. Die bei JESTAZ/BACOU 1978 angezeigte Provenienz der drei Blätter der Scipio-Folge würde belegen, daß Zeichnungen aus der Sammlung Farnese schon früh in den Besitz von Jabach gelangt waren. Die Erwägung betrifft auch die erwähnte Kopie von Clovio nach Michelangelos *Kreuzigung*; vgl. Anm. 16.

¹¹⁴ In den verschiedenen Missiven, in denen seit September 1592 über den geplanten Verkauf der Skulpturen berichtet wird, werden die Zeichnungen nicht erwähnt; FRANZONI 1970, S. 124. Gleiches gilt für den bekannten Brief, den der Kardinal Francesco Maria Del Monte am 6. November 1592 an Großherzog Ferdinando de' Medici schrieb. Den Brief publizierte zuerst HÜLSEN 1914; zu einer vollständigen Transkription siehe WAŻBIŃSKI 1994, II, S. 541–42. Del Monte erwähnt jedoch nicht alle Kunstwerke, die damals zum Verkauf standen. Daß die Zeichnungen unerwähnt bleiben, kann also nicht bedeuten, daß sie nicht mehr im Besitz der Cesarini waren.

¹¹⁵ ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 29, vol. 36, fol. 348. Am 3. Juni 1602 setzte Pancrazio sein Testament auf, in dem er Gaspare zum Testamentsvollstrecker bestimmte; *ibid.*, fol. 706f. und 711. Zu Pancrazio siehe auch KIRKENDALE 2001, S. 58.

¹⁰⁸ SCHUMACHER 2007, S. 162–64. Als Kopie nach Michelangelo bei CHAPMAN 2005, S. 206, Nr. 65. Eine Zuschreibung an Michelangelo vertritt BONSANTI 2001.

¹⁰⁹ Auffällig ist die unterschiedliche Formung des als Helm gestalteten Hundekopfes, dessen herabhängender Unterkiefer in der Zeichnung nach vorne, bei Tempesta aber nach hinten gerichtet ist.

¹¹⁰ Das Nachlaßinventar des Giuliano Cesarini wurde am 1. Februar 1613 erstellt. Es ist sicherlich unvollständig und verzeichnet nur wenige Gemälde ohne Zuschreibung; ASR, Notai AC, vol. 5736, fol. 325v–326r.

¹¹¹ Zur Auflösung der Statuensammlung Cesarini im Jahr 1593 siehe SICKEL 2007a. Zu den Erwerbungen der Farnese aus diesem Bestand siehe RIEBESELL 1988.

¹¹² Wie erwähnt, war der Kaufpreis dem Objekt – nach damaligen Vorstellungen – durchaus angemessen. Die Statuen aus der Sammlung Cesarini hatte Odoardo hingegen für 5000 *scudi* erworben, obwohl sie das Dreifache wert waren; ROSSI 1928, S. 17, Anm. 3, sowie RIEBESELL 1988, S. 374.

¹¹³ RIEBESELL 1989, S. 124–27, sowie PERRIG 1999, S. 229–32. Bei den verschiedenen Inventarisierungen lag die Anzahl – gerundet – zwischen 640 Blättern im Jahr 1588 und 620 Blättern im Jahr 1653. Der Prachtband wird erstmals im Jahr 1641 erwähnt. In der Bestandsaufnahme durch Lanfranco im Jahr 1626 ist er nicht registriert. Offenbar hat er Lanfranco nicht zur Bestimmung vorlegen, weil der Inhalt durch die Provenienz aus der Sammlung Cavalieri klar definiert war. Aus den einzelnen Zeichnungen, die Lanfranco 1626 als Arbeiten Michelangelos und Raffaels erkannte, wurde er sicher nicht zusammengestellt, da

Gaspare II. zum Erben bestimmte.¹¹⁶ Auch jener Gaspare beließ es dabei, am 8. August 1630 einen Prokurator namens Tranquillo Tranquilli zu bestimmen, der die Übernahme von Tiberios Nachlaß regeln sollte.¹¹⁷

Die wenigen verfügbaren Inventare vermitteln nur ein unpräzises Bild vom Besitz der Familie. Im Nachlaßinventar von Gaspare I., das am 7. April 1606 im Auftrag seiner Mutter Vittoria Velli erstellt wurde, sind lediglich verschiedene *cosette antiche* aufgeführt.¹¹⁸ Daß es sich dabei teilweise um Zeichnungen handelte, erschließt sich erst aus dem Nachlaßinventar der Vittoria Velli, das ihr Sohn Tiberio am 7. November 1615 persönlich erstellte. Außer einigen Gemälden sind darin mehrere Schachteln (*scatole*) mit Zeichnungen verzeichnet.¹¹⁹ Deren Menge und Gegenstand wird nicht angegeben. Ein knapper Eintrag lautet jedoch: »un libro con certi disegni di Michael Angelo.« Es ist der einzige Hinweis, der erkennen läßt, daß noch Zeichnungen aus dem Nachlaß Tommasos im Besitz der Familie verblieben waren. Die Angabe ist jedoch zu vage, um daraus Schlußfolgerungen ableiten zu können. Wenn der Zeichnungsband 1580 oder um 1593 nicht verkauft wurde, so scheint er keine wertvollen Blätter enthalten zu haben. Er dürfte zu den Restbeständen der Sammlung Cavalieri gehört haben, die 1686 an Sebastiano Resta (1635–1714) veräußert wurden. Der Inhalt müßte sich also in den verstreuten Teilbeständen der ehemaligen Sammlung Resta befinden.¹²⁰ Eine Rekonstruktion erweist sich indes als schwierig. Nach Aussage des bekannten Briefes vom März 1709, in dem John Talman die Sammlung Resta vor deren Auflösung ausführlich beschrieb, befanden sich darin insgesamt 27 Zeichnungen mit Zuschreibung an Michelangelo, die sich – gemäß der entwicklungsgeschichtlichen Ordnung Restas – auf drei verschiedene Mappen verteilten.¹²¹ Daß es

sich bei diesen Blättern um die *certi disegni* aus der Sammlung Cavalieri gehandelt haben sollte, erscheint wenig wahrscheinlich. Keine der 27 Zeichnungen, die Resta als Arbeiten Michelangelos galten, werden heute noch dem Meister zugeschrieben. Soweit sich die Blätter identifizieren lassen, erweisen sie sich – wie etwa die Zeichnung im Ashmolean Museum mit der Gruppe zweier Schergen aus Michelangelos *Kreuzigung Petri* – als mehr oder weniger gute Kopien, was kein gutes Licht auf Restas Gespür für Zeichnungen Michelangelos wirft.¹²²

Die kritische Revision früher Sammlungsinventare ist ausgesprochen schwierig. Sie gelingt eigentlich erst dann, wenn die jeweiligen Objekte identifiziert sind. Die Sammlung Cavalieri bietet in dieser Hinsicht ein aufschlußreiches Fallbeispiel. Nach Aussage des Nachlaßinventares des Emilio II. de' Cavalieri vom Januar 1755 befanden sich damals noch mehrere Bilder im Besitz der Familie, die als Arbeiten Michelangelos galten. Vermutlich gehörten auch sie zur Hinterlassenschaft Tommasos. Wertvollstes Stück der Sammlung war: »un quadretto rappresentante il SS.mo Crocifisso spirante con la Madonna e S. Giovanni opera di Michel Angelo Buonarota«. Das Bild wurde in einem kostbaren Rahmen aufbewahrt und auf die fantastische Summe von 2000 *scudi* geschätzt.¹²³ Eine Generation später hatte sich die Euphorie aber deutlich gelegt. Im Nachlaßinventar des Gaspare III. de' Cavalieri vom Dezember 1788 erscheint die *Kreuzigung* zwar immer noch als das teuerste Bild der Sammlung. Sie wurde allerdings nur noch auf 550 *scudi* geschätzt.¹²⁴ Das kleine Bild konnte vor einigen Jahren anhand des Familienwappens der Cavalieri in einer Privatsammlung nachgewiesen werden. Was 1755 und 1788 als wertvolles Originalwerk Michelangelos galt, erwies sich als eine der diversen Nachbildungen von Marcello Venusti nach der berühmten Zeichnung Michelangelos für Vittoria Colonna.¹²⁵ Ein Werk Venustis war vermutlich auch der *bozzetto* zu einer *Verkündigung*, der 1755 nur auf 100 *scudi* geschätzt wurde, obwohl er als Arbeit Michelangelos galt.

¹¹⁶ ASC, Archivio Urbano, sez. I, vol. 215 (letzter Abschnitt), fol. 183–87.

¹¹⁷ ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 29, vol. 102, fol. 184.

¹¹⁸ »[...] Un cassone vecchio grande, dentro scatolini di ritratti et altre cosette d'antichità. [...] Nell'istessa cassa [Bezug unklar] ci sono molte cosette d'antichità [...].« ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 29, vol. 44, fol. 352–59. Bei den *ritratti* dürfte es sich um Wachsbildnisse handeln, die in kleinen Schachteln bewahrt wurden.

¹¹⁹ »[...] tre scatoletti delle Indie coperti di rosso con alcuni disegni; una scatola di legno con diversi disegni [...] 4 libri con diverse memorie del Popolo Romano; un libro con certi disegni di Michael Angelo [...] Un'altra scattola con diverse scritture et disegni [...].« ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 29, vol. 66, fol. 225–33. Das Inventar ist angezeigt bei KIRKENDALE 2001, S. 160, der es indes primär im Hinblick auf die darin erwähnten Musikinstrumente analysiert.

¹²⁰ Am plausibelsten erscheint die Identifikation mit dem Bestand in Palermo, in dem sich Zeichnungen von Luzio Luzzi für die Dekoration des Treppenhauses im Konservatorenpalast befinden, die von Tommaso de' Cavalieri geleitet wurden; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001, S. 63–66; sowie *Codice Resta* 2007, S. 282f., Nr. 203, sowie Anm. 89. Der Band enthält keine Zeichnung von Michelangelo.

¹²¹ POPHAM 1936.

¹²² In einer handschriftlichen Notiz auf dem Blatt in Oxford vergleicht Resta die Darstellung mit einem Entwurf zum Juliusgrab, der sich ebenfalls in seiner Sammlung befand. Der Grabmalsentwurf sei zwar viel früher entstanden, aber der Stil sei der gleiche; JOANNIDES 2007, S. 372f., Nr. 104. Schon POPHAM 1936, S. 13, bemerkte: »Such drawings as I have seen from the collection [of Resta] attributed to Raphael and Michelangelo are the most obvious copies.«

¹²³ KIRKENDALE 2001, S. 116.

¹²⁴ Die Beschreibung im Inventar von 1788 lautet: »un quadro in misura di palmi due e mezzo in circa per alto rappresentante un Crocifisso agonizzante con la Madonna e S. Giovanni dipinto sopra la tavola con cristallo avanti scudi 550«; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 2, vol. 645, fol. 148 v. Beide Inventare werden in einem Aufsatz zur Familie Sannesi ausführlicher analysiert.

¹²⁵ BORLAND 1961, sowie KAMP 1993, S. 124, Nr. 33.

Der *bozzetto* ist vielleicht mit einer *Verkündigung* (»un quadro d'una Annunziata«) identisch, die 1606 in Gaspare's Nachlaß verzeichnet ist.¹²⁶ Es könnte sich um eine Vorstudie zu der *Verkündigung* handeln, die Venusti 1555 für den Altar der Kanonikerkapelle in San Giovanni in Laterano schuf. Nach Vasari hatte ihm Tommaso zu diesem Auftrag verholfen.¹²⁷ Wie erwähnt, erhielt Tommaso oftmals Entwurfszeichnungen als Gegenleistung für seine Vermittlungshilfen.

Der Hinweis auf »certi disegni di Michael Angelo« im Inventar von 1615 ist also mit großer Vorsicht zu betrachten. Der Umstand, daß das Inventar von Tiberio persönlich erstellt wurde, bietet nur eine geringe Gewähr. Dennoch könnten sich in der Sammlung Cavalieri um 1590 noch Zeichnungen Michelangelos befunden haben, die nicht dem Prachtband integriert waren und die nicht an die Farnese verkauft wurden. Der Sachverhalt erschließt sich aus Erwägungen zu der ungewöhnlichen Provenienz einer Zeichnung von Sofonisba Anguissola, die Tommaso de' Cavalieri zu Beginn des Jahres 1562 an Cosimo de' Medici abgab.

Die sonderbare Provenienz einer Zeichnung Sofonisba Anguissolas

Zu einem unbekannten Zeitpunkt muß Cosimo de' Medici sehr eindringlich von Tommaso verlangt haben, ihm Zeichnungen Michelangelos zu überlassen. Das Ersuchen konnte Tommaso nicht ablehnen. Der Vorgang ist in einem Brief Tommasos vom 20. Januar 1562 sowie in dem Begleitschreiben von Cosimos römischen Gesandten Averardo Serristori dokumentiert, der Tommasos Nachricht zusammen mit zwei Zeichnungen am 24. Januar 1562 nach Florenz übersandte. Auch Vasari erwähnt den Vorgang in seiner biographischen Notiz über Sofonisba Anguissola, denn eine der beiden Zeichnungen, die Tommaso nach Florenz schicken ließ, war eine Zeichnung, die Sofonisba einst auf Anregung Michelangelos gefertigt hatte.¹²⁸ Sie zeigt die jüngere Künstlerin zusammen mit ihrem kleinen Bruder, dem ein Krebs in den Finger kneift. Die Zeichnung befindet sich heute im

Museo di Campodimonte in Neapel (Abb. 21).¹²⁹ Bei der anderen Zeichnung handelte es sich um die in der Casa Buonarroti bewahrte Darstellung der Cleopatra (Abb. 22). Sie gehörte zur Reihe der *teste divine*, die Michelangelo für Tommaso geschaffen hatte. Es ist allerdings ungesichert, ob sich Tommaso damals wirklich von einer Originalzeichnung Michelangelos trennte. In seinem Brief an Cosimo schrieb Tommaso, die Fortgabe der Zeichnung sei für ihn so schmerzlich wie der Verlust eines Sohnes, und in Serristori's Brief wird erwähnt, Tommaso habe eine Kopie von der Zeichnung anfertigen lassen, um eine Erinnerung daran zu haben. Aus stilistischen Erwägungen ist die Zuschreibung der Zeichnung der Casa Buonarroti an Michelangelo oft in Frage gestellt worden.¹³⁰ Dazu sei hier lediglich angemerkt, daß die gelegentlich erwogene Zuschreibung an Antonio Mini im Hinblick auf die dokumentierbare Entstehungsgeschichte der *teste divine* kaum haltbar ist.¹³¹ Das von Tommaso einbehaltene Blatt ist verloren oder gegenwärtig nicht zu identifizieren, so daß keine Vergleichsmöglichkeit besteht.¹³²

Beachtung verdient die Zeichnung Sofonisbas wegen ihrer Provenienz. Bislang ist nie untersucht worden, wie dieses Blatt etwa 30 Jahre nach seiner Schenkung an Cosimo wieder nach Rom zurückkam, wo sie sich am Ende des 16. Jahrhunderts im Besitz Fulvio Orsinis befand, aus dessen Nachlaß sie in die Sammlung Farnese gelangte. Der Ein-

¹²⁶ Vgl. oben Anm. 65. Der *bozzetto* erscheint allerdings nicht im Inventar von 1615; vgl. Anm. 119.

¹²⁷ VASARI 1878–82, VII, S. 575. Das Gemälde entstand 1555 und befindet sich noch in der Basilika. Die sozialen Verbindungen erklären, warum Marcello Venusti Mario de' Cavalieri und dessen Onkel Valerio Della Valle zu seinen Testamentsvollstreckern ernannte; BERTOLLOTTI 1881, I, S. 112. In Anbetracht der einflußreichen Stellung Tommasos im Kapitolinischen Magistrat kann vermutet werden, daß er Venusti auch zum Auftrag für das Altarbild der Kapelle im Konservatorenpalast verhalf, das dieser von 1577 bis 1578 ausführte; CAPELLI 2005.

¹²⁸ VASARI 1878–82, V, S. 81.

¹²⁹ PERLINGIERI 1992, S. 72, Rossana Muzii in *I Farnese* 1995, S. 349–51, sowie *Italian Women Artists* 2007, S. 112f., Nr. 9.

¹³⁰ Zu den unterschiedlichen Positionen siehe PERRIG 1991, S. 44f., PERRIG 1999, S. 216f., sowie den Beitrag von Leatrice Mendelsohn in *Disegno, giudizio ...* 2005, S. 38f., Nr. 10. Die Zuschreibungsfrage wird durch den Umstand kompliziert, daß sich auf der Rückseite des Blattes eine weitere Zeichnung befindet, die das gleiche Motiv erweitert um das Profil eines alten Mannes zeigt; *Vita di Michelangelo* 2001, S. 90f. Nr. 57.

¹³¹ SCHUMACHER 2007, S. 160–62. Mini war im Herbst 1531 nach Frankreich verzogen, wo er 1534 verstarb. Kontakte zwischen Michelangelo und Tommaso sind erst ab 1532 dokumentiert. Wenn Michelangelo die *Cleopatra* für Tommaso geschaffen hatte (und dies folgt aus der späteren Provenienz), so könnte die Zeichnung erst entstanden sein, als Mini bereits in Frankreich lebte. Die Zuschreibung der Zeichnung in der Casa Buonarroti an Mini setzt voraus, daß Tommaso 1562 sowohl das Original wie auch die Kopie (von Mini) von einer Darstellung besessen hätte, die überhaupt nicht für ihn geschaffen wurde. Dies aber ist ganz unwahrscheinlich.

¹³² Der Sachverhalt könnte einer Entscheidung zugeführt werden, wenn der Nachweis gelänge, daß eine der bekannten Kopien aus der Sammlung Cavalieri stammt. Die Kopien sind angezeigt bei DUSSLER 1959, S. 212f. Die sicher qualitativste Kopie befindet sich im Louvre (Inv. 733); vgl. JOANNIDES 2003, S. 258f., Nr. 115, der sie Clovio zuschreibt. Die kleine Vase neben dem Kopf zeigt an, daß es sich um eine Kopie des Blattes in der Casa Buonarroti handelt. Es sind Charakteristika, die man von der in Tommasos Brief erwähnten Kopie annehmen kann. Die Provenienz der Zeichnung läßt sich bislang aber nur bis in das frühe 18. Jahrhundert zurückverfolgen.



21. Sofonisba Anguissola, Selbstbildnis mit ihrem weinenden Bruder, Zeichnung. Neapel, Museo Nazionale di Capodimonte (Foto Soprintendenza Gallerie, Neapel)

trag im Inventar der Sammlung Orsini von 1600 lautet: »Un quadretto corniciato di noce, di mano di Sofonisba, col ritratto suo et una putta che piange, dal S.r Bernardino pittore.«¹³³ Zwar werden Zeichnungen in Orsinis Inventar zumeist als *disegno* oder *cartone* bezeichnet; es gibt indes auch andere Ausnahmen. Die Identifizierung kann als gesichert gelten.

Wichtig ist der Hinweis, daß Orsini das kleine Bild von einem Maler namens Bernardino erhalten hatte. Gemeint ist sicherlich Bernardino Cesari, der jüngere Bruder des später als Cavalier d'Arpino bekannten Giuseppe Cesari. Denn es ist belegt, daß Sofonisbas Zeichnung in der damals prosperierenden Werkstatt der Brüder Cesari verschiedene Nachbildungen angeregt hat. Als 1607 die Gemäldesammlung des Giuseppe Cesari konfiziert und dem Kardinal Scipione Borghese übereignet wurde, befand sich unter den beschlagnahmten Kunstwerken eine Kopie der Genreszene.¹³⁴



22. Michelangelo (zugeschrieben), Cleopatra. Florenz, Casa Buonarroti (Foto Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici, Florenz)

¹³³ HOCHMANN 1993, S. 91.

¹³⁴ »Un quadro mezzano con una putta et un putto che piange«; zitiert nach DE RINALDIS 1936, S. 114, Nr. 43. Zum Hintergrund der Konfiszierung siehe SICKEL 2001. In der Cesari-Werkstatt wurde die Komposition in Gemälden kopiert, von denen Einzelne erhalten sind; siehe Kristina Herrmann Fiore im Katalog *Caravaggio: la luce* 2000, S. 64f. und S. 188, Nr. 11. Eine gezeichnete Kopie nach Sofonisbas Vorlage, deren Aufbewahrungsort jedoch unbekannt ist, publizierte FUSCONI 1988, S. 13, Abb. 10.



23. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Knabe von einer Eidechse gebissen*. London, National Gallery (Foto Museum)



24. Giuseppe und Bernardino Cesari, *Heilige Katherina*. Rom, Chiesa di Gesù Nazareno (Foto Soprintendenza ai beni artistici di Roma)

Auch Caravaggio studierte die Zeichnung während seiner mehrmonatigen Tätigkeit in der Cesari-Werkstatt im Jahr 1593. Seine wohl damals entstandene Darstellung eines von einer Eidechse gebissenen Knaben (Abb. 23) wurde wiederholt mit Sofonisbas Komposition in Verbindung gebracht.¹³⁵ Erst jetzt zeigt sich, wie vertraut ihm diese Bildquelle war.

Wie aber war Bernardino Cesari in den Besitz einer Zeichnung gekommen, die Tommaso 1562 Cosimo de' Medici geschenkt hatte? Da nicht erkennbar ist, wie Cesari das Blatt auf direktem Weg aus Florenz erhalten haben könnte, bieten sich zwei Erklärungsmöglichkeiten. Cosimo könnte die Darstellung als wenig repräsentativ empfunden und das Blatt – sozusagen postwendend – an Tommaso zurückgeschickt haben. Vielleicht war es auch Tommasos Sohn Emilio, der die Zeichnung aus Florenz nach Rom zurückbrachte. Seit 1588 stand Emilio in den Diensten von

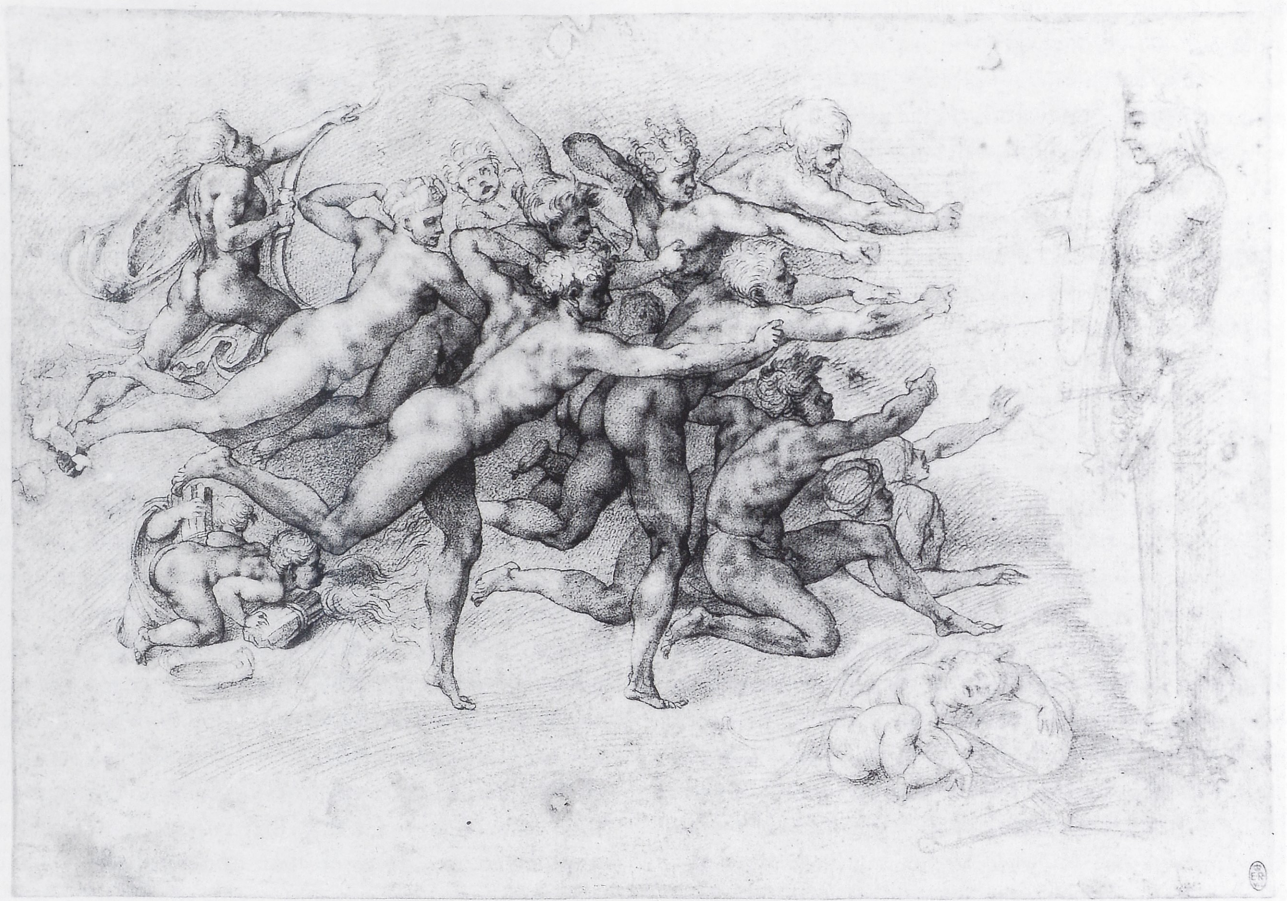
Großherzog Ferdinando de' Medici.¹³⁶ Ihm wäre die Rückführung gewiß möglich gewesen. In jedem Fall ist anzunehmen, daß sich das Blatt in den Jahren um 1590 wieder in Rom in der Sammlung Cavalieri befand. Wie die Zeichnung von dort aus in den Besitz der Cesari gelangte, ist für die Frage nach dem Zustand der Sammlung Cavalieri von großem Interesse.

Im Zusammenhang der Geldschwierigkeiten des Emilio de' Cavalieri wurde bereits erwähnt, daß die Brüder Cesari enge Kontakte zur Familie Cavalieri unterhielten. Anfänglich hatte die Beziehung durchaus lauterer Charakter. Dies belegt die Entstehung eines großen Altarbildes mit der Darstellung der heiligen Katherina, das Giuseppe und Bernardino Cesari wohl 1591 im Auftrag der Familie Cavalieri schufen (Abb. 24). Direkter Auftraggeber dürfte Tommasos Enkel Tiberio gewesen sein, der die Familienkapelle in Sant' Elena in diesem Jahr renovieren ließ.¹³⁷ Die Auftragsver-

¹³⁵ Der Zusammenhang wurde bereits von Roberto Longhi bemerkt; siehe die Literaturhinweise bei MARINI 1987, S. 373.

¹³⁶ Zur Biographie Emilios siehe KIRKENDALE 2001.

¹³⁷ RÖTTGEN 2002, S. 246f., Nr. 25. Röttgen sieht in dem Gemälde ein Gemeinschaftswerk der Brüder Cesari. Zur Geschichte des Altarbildes siehe auch GALLO 2003.



25. Bernardino Cesari nach Michelangelo, Bogenschützen, Kreidezeichnung. Windsor, Royal Library (Foto Museum)

gabe bedurfte aber sicher der Zustimmung Emilios, der seit dem Tod des Vaters Tommaso das Oberhaupt der Familie war.¹³⁸ Durch Tiberios Vermittlung erhielt Giuseppe Cesari vermutlich auch den Auftrag für ein Gemälde mit einer Darstellung des heiligen Franziskus, das der Kardinal Paolo Emilio Sfondrati gleichfalls 1591 nach San Francesco a Ripa stiftete. Sfondrati war der Nepot von Papst Gregor XIV., dem Tiberio de' Cavalieri damals als *cameriere segreto* diente.¹³⁹ In dieser Position konnte er als Cesaris Fürsprecher auftreten

In den Jahren um 1591 scheint der Austausch zwischen den Cavalieri und den Brüdern Cesari sowohl in professioneller wie in privater Hinsicht überaus intensiv gewesen zu

sein. Es bestand ein Vertrauensverhältnis, das für die Überlieferung der Zeichnungen Michelangelos überaus bedeutsam ist. Schon Baglione berichtet, Bernardino Cesari habe Zeichnungen Michelangelos so perfekt nachahmen können, daß seine Kopien von den Originalen kaum zu unterscheiden seien.¹⁴⁰ Ein anschauliches Beispiel bietet Bernardinos hervorragende Nachzeichnung der *Bogenschiützen* in Windsor Castle (Abb.25).¹⁴¹ Bislang glaubte man, Bernardino habe die Zeichnungen Michelangelos um 1600 in der Sammlung Farnese gesehen und dort kopiert. Die Vermutung beruhte jedoch auf der irrtümlichen Annahme, die Geschenkzeichnungen Michelangelos seien schon 1587 in den Besitz der Farnese gelangt. Wie bereits dargelegt wurde,

¹³⁸ Das Wappen auf dem Sockel neben der Heiligen zeigte ursprünglich das Familienwappen mit einem Helm über der Kartusche. Das heute dominierende Kardinalswappen ist eine spätere Übermalung und nicht auf Tiberio zu beziehen; GALLO 2003.

¹³⁹ Emilios Briefe an Niccolini vom Juli 1591 belegen, daß Tiberio damals *cameriere segreto* von Papst Gregor XIV. war; KIRKENDALE 2001, S.388. Zu dem verlorenen Gemälde in San Francesco a Ripa siehe RÖTTGEN 2002, S.249, Nr.28. Röttgens Datierungsvorschlag in das Jahr 1591 wird durch die erwähnten Umstände bestätigt.

¹⁴⁰ »E tra le altre fatiche ch'egli [Bernardino] fece, copiò alcuni disegni di Michelagnolo Buonarroti, che erano di Thomao del Cavalliero donatigli dall'istesso Michelagnolo [...]. Bernardino li fece tanto simili, e sì ben rapportati, che l'originale dalla copia non si scorgeva. Insomma ben disegnava, e nell'imitare era eccellente.« Zitiert nach BAGLIONE 1995, I, S.147.

¹⁴¹ Bernardinos Kopie ist ungleich qualitätsvoller als andere Nachbildungen der *Bogenschiützen*; siehe etwa die Exemplare in Florenz, reproduziert bei BAROCCHI 1962, I, S.322f., Nr.280f.

erfolgte der Erwerb des Cavalieri-Prachtbandes aber erst 1593 oder 1594. Dies schließt zwar nicht aus, daß Bernardino Cesari die Zeichnungen später im Palazzo Farnese gesehen haben kann. In Kenntnis seiner engen Kontakte zur Familie Cavalieri ist es jedoch weitaus plausibler, anzunehmen, daß er die Geschenkzeichnungen Michelangelos schon um 1591 im Palazzo Cavalieri studiert und kopiert hatte. Damit wäre erwiesen, daß die Bogenschützen (Abb. 9) zur Reihe der Geschenkzeichnungen Michelangelos für Tommaso de' Cavalieri gehörten.¹⁴²

Unwillkürlich stellt sich die Frage, ob die Brüder Cesari – außer der Genredarstellung Sofonisba – noch weitere Zeichnungen, vielleicht auch Arbeiten Michelangelos aus der Sammlung Cavalieri übernommen haben. Der gegenwärtige Kenntnisstand erlaubt zwar keine sicheren Aussagen. Wie gesehen, betrafen die spätestens seit 1591 bestehenden Kontakte zwischen Tiberio und den Brüdern Cesari nicht allein erbauliche Zwecke wie das Studium der Zeichnungen Michelangelos. In Anbetracht der liederlichen Sitten, die das Verhältnis im Jahr 1593 prägten, kann man sogar vermuten, daß Emilio nicht in jedem Fall um Erlaubnis gefragt wurde, wenn Zeichnungen aus dem Familienbesitz der Cavalieri an die Brüder Cesari veräußert wurden. Die Frage nach dem Kunstbesitz der Brüder Cesari wird sich für zukünftige Forschungen zur Sammlungsgeschichte der Zeichnungen Michelangelos als richtungsweisend erweisen. Das Problemfeld sei hier deshalb so genau wie möglich beschrieben.

Giacomo Rocca alias Rocchetti und die Sammlung des Giuseppe Cesari

Während des Pontifikats von Clemens VIII. (1592–1605) gelang Giuseppe Cesari der Aufstieg zur dominierenden Künstlerpersönlichkeit Roms. Sein im Februar 1604 erworbener Palast am Corso beherbergte eine stattliche Kunstsammlung.¹⁴³ Die erwähnte Beschlagnahme von etwa 130 Gemälden im Jahr 1607 läßt dies erahnen. Wie umfangreich die Sammlung Cesari tatsächlich war, entzieht sich jedoch einer genaueren Bestimmung, da ein Inventar bislang nicht zu ermitteln war. Nur aus späteren Quellen läßt sich erschließen, daß Cesari bei seinem Tod im Juli 1640 eine sehr beachtliche Zeichnungssammlung hinterließ.¹⁴⁴ Sie

war offenbar nicht Gegenstand der Konfiszierung von 1607.¹⁴⁵ Über ihren Verbleib berichtet der langjährige Leiter der Florentiner Accademia del Disegno, Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742): »Questo dignissimo artefice [Giuseppe Cesari], mentre visse, fece una sceltissima collezione di ottimi disegni di tutti i migliori maestri e fu così celebre, che per non privarsene gli convenne soffrire vari disgusti. Dopo la sua morte, questo prezioso tesoro de erede a erede venne a cadere in due contadini della campagna di Roma che erano fra di loro fratello sorella. Ma che nati insieme a contrasto per motivo di tali disegni risolvevano di venderli. Ciò seguì in Roma l'anno 1736, facendone acquisto il Sig. r Filippo Ciciaporci gentiluomo fiorentino in Roma e gran dilettante di disegni e stampe, il quale ne fa quella stima che merita una collezione sì rara, e che fu valutata sì poco e sì poco considerata de un professore di Roma che fu chiamato per estimarla che è vergognosa cosa il ridirla. Si numerano in essa specialmente circa cento disegni originali indubitati del divino Michelagnolo Buonarroti, molti di Raffaello da Urbino, oltre a quelli di Perino del Vaga, di Giulio Romano, di Polidoro, di Daniello da Volterra, dei Caracci, del medesimo Cav. d'Arpino e di altri più insigni maestri, e quello che è ancora più stimato si è che la maggior parte son disegni istoriati, terminati, di una grandezza considerabile, e tutti conservatissimi.«¹⁴⁶

Gabburris Notiz ist nicht genau zu datieren; sie scheint kurze Zeit nach dem erwähnten Verkauf von 1736 entstanden zu sein. Gabburri war sich der Bedeutung des Sachverhalts bewußt. In einem Schreiben vom 1. August 1741 machte er Giovanni Bottari (1689–1775) davon Mitteilung. Die Angaben über den Bestand der Zeichnungen Michelangelos sind nun präzisiert: »Una bellissima collezione di disegni originali di Michelagnolo possiede in Firenze il Sig. Filippo Ciciaporci gentiluomo fiorentino, nella sua numerosa collezione di eccellenti disegni tanto antichi che moderni. Questi sono una gran parte della collezione che aveva già fatta in Roma il Cav. Giuseppe Cesare d'Arpino; e molti altri sono andati dispersi. Oltre ai disegni di Michelangelo, i quali sono 80 originali di studi terminati e conclusi, parte a lapis rosso e parte a lapis nero, e alcuni toccati

die Inschrift auf einer Zeichnung in Berlin (KdZ 24647); RÖTTGEN 1973, S.154, Nr.91.

¹⁴² Im Fall von Michelangelos *Traum* steht ein solcher Nachweis noch aus. Nur die rätselhafte Ikonographie und die frühe druckgraphische Reproduktion sprechen vorerst für die Provenienz der Zeichnung aus der Sammlung Cavalieri; vgl. oben Anm.31.

¹⁴³ Zum Zeitpunkt der Erwerbung war der ehemalige Palazzo Pelicani indes noch unvollendet; RÖTTGEN 2002, S.125.

¹⁴⁴ Giuseppe Sohn Muzio bemühte sich sehr um die Bewahrung der Zeichnungssammlung seines Vaters. Gelegentlich erwarb er noch nach dessen Tod Zeichnungen auf dem antiquarischen Markt. Dies belegt

¹⁴⁶ Zitiert nach RÖTTGEN 2002, S.135f. Zur Person Gabburris und seiner Sammlung siehe FISCHER 1990, S.12–14, sowie TURNER 2003.

a penna con quella diligenza, bravura e intelligenza come era suo costume. Vi sono altresì alcuni nudi di mano di quel Brachettone [Daniele da Volterra] che coperse le nudità di molte di quelle figure che dipinse M. A. nella Cappella Sistina; e questi sono gli studi per adattarvi i panni.«¹⁴⁷ Gabburris Hinweis referierte Bottari in seiner Edition der Viten Vasaris von 1760.¹⁴⁸ Dabei zeigte er sich sehr vorsichtig, denn er spricht von Attributionen und verweist auf das Urteil einiger Kenner (*professori*), die jene 80 Zeichnungen für Originale hielten. Selbst gesehen hatte Bottari die Sammlung offenbar nicht, und er scheint auch nicht gewußt zu haben, daß 1736 ein anderer *professore* den Wert der Sammlung Cesari für eher gering erachtet hatte, was Gabburri empörend fand.

Die Dokumente wurden hier ausführlicher zitiert, weil sie zentrale Probleme der Michelangelo-Forschung kenntlich machen. Sie vermitteln nicht allein einen Hinweis auf den Verbleib der Sammlung Cesari und die darin mutmaßlich enthaltenen Zeichnungen Michelangelos. Sie spiegeln auch die Interessenlage passionierter Zeichnungssammler zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Zu ihnen gehörte nicht zuletzt Gabburri selbst.¹⁴⁹ Ihre Auffassung (nicht die kritische Sicht des unbekannten *professore*) hatte auf die moderne Zeichnungswissenschaft prägende Wirkung. Die Problematik läßt sich anhand einzelner Blätter aus dem einstigen Bestand der Sammlung Cesari aufzeigen.

Nach Baglione hatte Giuseppe Cesari Zeichnungen Michelangelos von einem Maler namens Giacomo Rocca erhalten. Angeblich stammten sie aus dem Besitz von Roccas Lehrer Daniele da Volterra, der sie seinem Schüler zusammen mit eigenen Zeichnungen überließ: »Quest'huomo [Rocca] ne' suoi lavori era [...] di poco gusto, e faceva egli, come tal volta avvenir suole di uno, che habbia hereditato bellissima libreria, che di quella nobil vista compiacendosi, poco o nulla di frutto da quella prende [...] che dalla gran copia de' libri molta vergogna n'acquista; così per l'appunto a Giacomo Rocca avvenne, al quale lasciò Danielle bellis-

simi disegni non solo de' suoi, ma anche di quelli di Michelagnolo Buonarroti, li quali a tutti per maraviglia mostrava. E dalla vista di questi grand'utile apprese, e molto gusto il Cavalier Gioseppe Cesari d'Arpino quando era giovane & in diversi lavori che da Giacomo Rocca prendeva a fare, n'hebbe aiuto.«¹⁵⁰

Bagliones Bericht wird durch verschiedene Sachverhalte bestätigt. Es ist bekannt, daß Giuseppe Cesari unfertige Gemälde von Rocca übernahm und selbst vollendete.¹⁵¹ Er dürfte auch andere Kunstwerke erhalten haben. Es wurde daher vermutet, daß es sich bei den angeblich hundert Zeichnungen Michelangelos, die Filippo Cicciaporci 1736 von den Erben des Giuseppe Cesari erwarb, teilweise um eine Hinterlassenschaft des Daniele da Volterra gehandelt haben könnte.¹⁵² Überprüft wurde der Sachverhalt indes nicht. Die Fragestellung richtet sich auf die Person des wenig bekannten Giacomo Rocca.

Bagliones Bericht beruht vermutlich ausschließlich auf den Schilderungen des Giuseppe Cesari. Tatsächlich steht er nicht im Einklang mit den verfügbaren Nachrichten über die Hinterlassenschaft des Daniele da Volterra. Im Inventar seines Nachlasses vom April 1566 sind mehrere Bände mit Zeichnungen verzeichnet, die teilweise thematisch sortiert waren.¹⁵³ Knapp 290 Einzelblätter wurden gezählt. Die nur summarisch aufgelisteten Bände und Bündel dürften ähnlich viele Blätter enthalten haben, so daß die Gesamtzahl bei etwa 500 Blättern gelegen haben wird. Zuschreibungen – etwa an Michelangelo – fehlen. Sicher stammten nicht alle Zeichnungen von Daniele, sondern auch aus dem Werkstattbetrieb. Es war ein normaler Bestand. Die Zahl macht deutlich, wie groß der Zerstörungsdrang Michelangelos gewesen war, der bei seinem Tod nur zehn Zeichnungen hinterließ.

¹⁵⁰ Zitiert nach BAGLIONE 1995, I, S. 66.

¹⁵¹ Vgl. RÖTTGEN 2002, S. 261, Nr. 38.

¹⁵² Vgl. RÖTTGEN 2002, S. 135f., sowie JOANNIDES 2007, S. 29–31. In der Annahme, daß einige Zeichnungen aus dem Nachlaß des Daniele da Volterra um 1630 von Joachim von Sandrart erworben wurden, geht Joannides von einer Teilung des Bestandes aus: einen Teil habe Cesari erworben, einen anderen von Sandrart; vgl. dazu Anm. 178. PERRIG 1999, S. 236f., argumentiert hingegen, daß zahlreiche der Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen im Teyler Museum nicht aus dem Besitz von Sandrart, sondern aus der Sammlung Farnese stammen.

¹⁵³ »Uno libro grande di disegni di capella legato in corame pagonazzo. Un libro di disegni ritratti di più sorte numero novantacinque. Un libro di grottesche numero fogli trentacinque. Un libro di schizzi et inventioni numero fogli ventisette. [...] Parecchi disegni in foglio del cavallo. Parecchi carte di schizzi et inventioni. Sessantacinque disegni in foglio. [...] Tredici fogli di disegni in ruotoli di più sorte. [...] Cinquantatre disegni in foglio di più sorte. Parecchi fogli di schizzi. Un mazzo di fogli di schizzi di mani piede et teste. [...] Otto disegni in rotoli. [...] Un cartone dentrovi una Leda. Un altro dentrovi una Pietà.« Zitiert nach GASPARDONI 1866, S. 179; siehe auch CORBO 1965, S. 107.

¹⁴⁷ Zitiert nach FANFANI 1876, S. 97f.; vgl. auch JOANNIDES 2007, S. 43, Anm. 165.

¹⁴⁸ VASARI 1760, III, S. 350.

¹⁴⁹ Gabburri besaß angeblich eine Darstellung der berühmten *furia*, die er im Katalog seiner Sammlung als »anima damnata« und »originale schietto e sincero di propria mano di Michelagnolo Buonarroti« beschreibt; CAMPORI 1870, S. 528, Nr. 64. Wenn die Maßangabe »alto un 1/4 di braccio« zutrifft, so wäre sein Exemplar indes deutlich kleiner gewesen als die bekannte Zeichnung aus dem Besitz des Gherardo Perini in der Casa Buonarroti, die 1565 in die Sammlung Medici gelangte und häufig als Original Michelangelos angesehen wird. Seit Dussler ist die Zuschreibung an Michelangelo immer wieder in Frage gestellt worden; TOLNAY 1976–80, II, S. 89f., Nr. 306, sowie zuletzt SCHUMACHER 2007, S. 158–60. Eine Kopie befindet sich in Windsor Castle; vgl. JOANNIDES 1996, S. 52f., Nr. 8.

Die Zeichnungen aus dem Nachlaß Daniele dürften zunächst in den Besitz seines Schülers Michele Alberti gelangt sein, der die Utensilien der Werkstatt erben sollte.¹⁵⁴ Giacomo Rocca wird in den entsprechenden Dokumenten nicht erwähnt. Vielleicht hat er die Zeichnungen später von Alberti übernommen. In dieser Frage ist ein Brief von Interesse, den Giovan Antonio Dosio am 22. Juli 1575 an den passionierten Zeichnungssammler Niccolò Gaddi schrieb. Gaddi war ständig auf der Suche nach Meisterzeichnungen, und Dosio teilte ihm damals mit, daß er – neben anderen Beständen – 40 Zeichnungen Daniele im Besitz eines Malers gesehen habe.¹⁵⁵ Wenn sich die Angabe auf Rocca bezog, hätte Giuseppe Cesari nur diese Anzahl an Zeichnungen Daniele übernehmen können. Zeichnungen Michelangelos hatte Dosio im Besitz des Malers offenbar nicht gesehen.

Die Annahme, daß Cesari von Rocca Zeichnungen Michelangelos erhalten hatte, blieb bislang unbestätigt. Es läßt sich indes nachweisen, daß Rocca tatsächlich Zeichnungen Michelangelos oder Kopien nach solchen besaß. Der Beleg findet sich auf einem Dokument, das in der Forschung seit langem bekannt ist, das aber nie in dem hier beschriebenen Kontext gesehen wurde, weil Rocca darin in der Namensvariante »Rocchetti« erwähnt wird. Gemeint ist die Notiz auf der Kopie nach einem Entwurf Michelangelos für das Grabmal von Julius II. (Abb. 26 und 27). Die Kopie und die Vorlage wurden – wohl gemeinsam – von Adolph von Beckerath (1834–1915) in Rom erworben und gelangten aus dessen Besitz in das Berliner Kupferstichkabinett.¹⁵⁶ Die Notiz auf der Kopie lautet: »questo disegno è di mano

di Michelangelo Buonarota havuto da M. Jacomo Rocchetti pittore suo discepolo«.¹⁵⁷

Es wäre möglich, daß die Notiz von Giuseppe Cesari stammt. Jedenfalls wurde sie von einem Sammler verfaßt, der Rocchetti persönlich kannte. Es ist nicht sicher zu bestimmen, ob Rocchetti die eigene Zeichnung als Original Michelangelos ausgeben wollte oder ob sich »questo disegno« auf die Vorlage Michelangelos bezieht, die der Kopie wohl stets beilag.

Die Zeichnung wird in der Literatur zum Julius-Grab häufig behandelt. Die Identität des erwähnten Malers Rocchetti wurde aber kaum hinterfragt.¹⁵⁸ Der Sachverhalt erstaunt, denn bei Rocchetti handelt es sich um einen Künstler, der dem engeren Umfeld Michelangelos zuzurechnen ist. So war Rocchetti – neben Daniele da Volterra und Giacomo del Duca – von Leonardo Buonarroto im März 1564 mit der Planung eines Grabmals für Michelangelo beauftragt worden.¹⁵⁹ Im Oktober des gleichen Jahres bezeugte er das Testament von Giacomos Cousin, Antonio del Duca.¹⁶⁰ In den Jahren 1565 und 1567 erscheint Rocchettis Name in den Dokumenten zum Guß des für Santa Maria degli Angeli bestimmten Tabernakels aus Bronze, den er mit Giacomo Del Duca ausführte und der später nach Neapel gelangte.¹⁶¹ Der Entwurf stammte angeblich von Michelangelo. In den Regesten der Accademia di San Luca ist Rocchetti bis zum Jahr 1596 nachweisbar.¹⁶² Vermutlich ist er bald darauf verstorben.

Daß es sich bei *Jacomo Rocchetti pittore* und Giacomo Rocca um dieselbe Person handelt, belegen die Dokumente zur Ausstattung der Cappella Ricci in San Pietro in Montorio von 1568 und zur Ausstattung der Cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli von 1572. Darin erscheint Rocca unter dem Namen »Rocchetti« zusammen mit dem bereits erwähnten Michele Alberti.¹⁶³ Nach dem Tod des Daniele

¹⁵⁴ *Daniele da Volterra* 2003, S.186. Daß namhafte Maler ihre Zeichnungen an die eigenen Schüler weitergaben, war im 16. Jahrhundert eine gängige Praxis. Entsprechende Berichte betreffen Parmigianino oder auch Francesco Salviati.

¹⁵⁵ »[...] due giorni sono ne ho visti alcuni [disegni] di Daniello, e ne avevo scelto 15 pezzi, fra schizzi e disegni finiti, de' quali 15 ve n'è uno di Michelagnolo; e al fare il patto si è guatso ogni cosa, perché ne chiedeva 30 scudi. Sono stato dal libraio; né si sono potuti vedere ancora quelli che V. S. dice di Perino. Ne ho visto altri, che gli ha un pittore, e sono 40 pezzi. Le carte non si possono avere per manco di 15 scudi volendole come le scrissi«; zitiert nach *Daniele da Volterra* 2003, S.187. Dosios Schreiben belegt, daß Sammler streng zwischen flüchtigen Studien (schizzi) und vollendeten Zeichnungen unterschieden. Auch letztere erzielten nur niedrige Preise. Obwohl eine Zeichnung angeblich von Michelangelo stammte, erschien Dosio die Forderung von 2 *scudi* pro Blatt zu hoch. Auch der Kauf der 40 Zeichnungen im Besitz des anonymen Malers kam offenbar nicht zustande. In Gaddis Sammlung befanden sich 1591 keine Zeichnungen Daniele.

¹⁵⁶ KdZ 15305 (Original) und KdZ 15306 (Kopie), jeweils 525×343mm. Von wem von Beckerath die Zeichnungen erwarb, ist unbekannt. Die Angabe, sie hätten sich früher im Besitz von Paul IV. [sic] befunden, basiert sicher auf einem Irrtum. Die Zuschreibung von KdZ 15305 an Michelangelo ist umstritten; DUSSLER 1959, S.204f., Nr.374, sowie TOLNAY 1976–80, I, S.63f., Nr.55.

¹⁵⁷ Zitiert nach DUSSLER 1959, S.204, der jedoch irrtümlich annimmt, die Notiz stamme von Adolph von Beckerath. Der Verfasser war aber offensichtlich der erste Besitzer der Zeichnung, der Rocchetti noch persönlich kannte.

¹⁵⁸ Vgl. die knappen Angaben bei ECHINGER-MAURACH 1991, I, S.256f., Anm.260.

¹⁵⁹ *Carteggio indiretto* 1995, II, S.180, Anm.6, und öfter.

¹⁶⁰ Das Testament datiert vom 31. Oktober 1564; REDÍN MICHAUS 2007, S.243. Es wurde auch von Michele Alberti bezeugt, der offenbar schon damals mit Rocchetti in Verbindung stand.

¹⁶¹ Der von Armando Schiavo angezeigte Vorgang ist ausführlich behandelt bei BENEDETTI 1973, S.61–76; auch CORBO 1965, S.104 und S.126f., Nr.63. Rocchettis Tätigkeit im Bronzeguß bestätigen Dokumente von 1566 und 1568, als er die Vergitterungen für Fenster im Konservatorenpalast fertigte; PECCHIAI 1950, S.124. Den Guß besorgte ein gewisser »maestro Scipione gittatore«. Rocchetti oblag also der Entwurf.

¹⁶² Vgl. die Notizen im Schedarium von Friedrich Noack im Archiv der Bibliotheca Hertziana.

da Volterra im Jahr 1566 wurde dessen Werkstatt von den beiden Malern gemeinsam fortgeführt.¹⁶⁴ Ihre gemeinsame Tätigkeit umfaßte ferner Auftragsarbeiten im Konservatorenpalast. 1569 erhielten Alberti und Rocchetti 200 *scudi* für die Ausführung von Fresken in der Sala dei Trionfi. Die Entwürfe waren zuvor von Tommaso de' Cavalieri in seiner Eigenschaft als Kapitolinischer Kommissar begutachtet und genehmigt worden.¹⁶⁵ Tommaso mag ihnen später auch zu dem Auftrag für die Dekoration der Kapelle des Konservatorenpalastes verholfen haben, an der Alberti und Rocchetti – ebenso wie Marcello Venusti – ab 1575 arbeiteten.¹⁶⁶ Der Vorgang dokumentiert Tommasos Eintreten für Künstler in der Nachfolge Michelangelos, auch wenn es sich um wenig begabte Maler handelte. Es gibt in diesem Fall keinen Hinweis, daß er sich sein Engagement durch die Überlassung von Zeichnungen entlohnen ließ.

Zusammenfassend betrachtet spricht Rocchettis künstlerische Laufbahn für die Annahme, daß er die Zeichnungen aus dem Besitz Danieles sowohl von diesem persönlich wie auch von Alberti bekommen haben könnte. Zeichnungen Michelangelos besaß er offenbar ebenfalls. Die stark beschädigte Entwurfszeichnung zum Julius-Grab (Abb. 27) war offenbar Rocchettis Besitz. Kaum zufällig hat sie die gleiche Provenienz wie die Kopie. Rocchetti mag die Zeichnung im Rahmen der erwähnten Planungen zum Grabmal für Michelangelo erhalten haben. Vermutlich war der Karton schon damals beschädigt, so daß Rocchettis Kopie als Versuch einer Rekonstruktion anzusehen wäre.¹⁶⁷

Im Berliner Kupferstichkabinett sind die beiden Blätter mit Zeichnungen des Giuseppe Cesari vereint, die schon

1843 nach Berlin gelangt waren.¹⁶⁸ Viele stammten aus dem Besitz des Bartolomeo Cavaceppi. Bald nach Cavaceppis Tod im Dezember 1799 wurde dessen Zeichnungssammlung größtenteils von Vincenzo Paccetti erworben, dessen Sohn Michelangelo sie 1843 an Gustav Friedrich Waagen nach Berlin verkaufte.¹⁶⁹ Es ist bekannt, daß Cavaceppi seinerseits viele Zeichnungen aus dem Nachlaß jenes Filippo Ciciaporci erwarb, der 1736 die Sammlung des Giuseppe Cesari gekauft hatte.¹⁷⁰ Der Vorgang wird in dem zitierten Bericht von Gabburri erwähnt. Die Zeichnungen des Giuseppe Cesari im Berliner Kupferstichkabinett stammen mit hin teilweise aus dessen eigener Sammlung. Dieser Sachverhalt ist bedeutsam, weil sich auf diesem Weg auch für Zeichnungen Michelangelos eine Provenienz rekonstruieren läßt, die bis in das 16. Jahrhundert und vermutlich bis in die Sammlung Cavalieri zurück reicht.

Cavaceppis Zeichnungssammlung war noch zu dessen Lebzeiten von einem anderen Amateur gesichtet worden, der bis heute einen hervorragenden Ruf als Kenner der Zeichnungen Michelangelos genießt: William Young Ottley (1771–1836). In seinen Publikationen erwähnt Ottley, daß einige der Zeichnungen, die er in Rom von Cavaceppi erwerben konnte, aus der Sammlung Ciciaporci stammten.¹⁷¹ Die Angaben von Ottley und Gabburri seien als Anregung aufgefaßt, Näheres über die Sammlung Ciciaporci zu erfahren, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts gerade wegen ihres vermeintlich großen Bestands an Zeichnungen Michelangelos bekannt war. Letzteres wurde in den letzten Jahren zwar gelegentlich bemerkt.¹⁷² Der Sachverhalt blieb aber ungeprüft.

¹⁶³ Den Vertrag zur Cappella Ceuli publizierte MASETTI ZANNINI 1974, S. 93–95. Zur Cappella Ricci siehe PUGLIATTI 1984, S. 167–79. Im Altarbild mit der *Taufe Christi* griff Alberti auf Vorzeichnungen von Daniele da Volterra zurück; *Daniele da Volterra* 2003, S. 128f., Nr. 35. Sie könnten nach Danieles Tod in Albertis Besitz gelangt sein. Die Gestalt des Täufers basiert direkt oder indirekt auf einer Zeichnung im Teyler Museum in Haarlem, die ihrerseits auf eine Figur in Michelangelos Darstellung der Cascina-Schlacht zurückgeht; DUSSLER 1959, S. 243, Nr. 524; als originale Vorstudie Michelangelos bei TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, S. 94–98, Nr. 46. Die Möglichkeit einer Provenienz aus dem Nachlaß des Daniele da Volterra ist auch in diesem Fall gegeben. Zu der ungesicherten Provenienz der Zeichnungen im Teyler Museum vgl. Anm. 178.

¹⁶⁴ Da Rocca von Vasari nicht erwähnt wird, scheint er erst spät in die Werkstatt eingetreten zu sein. Im März 1560 ist er als eigenständiger Maler dokumentiert; MASETTI ZANNINI 1974, S. 93.

¹⁶⁵ PECCHIAI 1950 S. 149, PUGLIATTI 1984, S. 174f., sowie COPPOLA/MARTELOTTI/MASINI 1989.

¹⁶⁶ PECCHIAI 1950, S. 176–81, sowie CAPELLI 2005.

¹⁶⁷ In der strittigen Frage, ob der Berliner Karton (KdZ 15305) von Michelangelo stammt, bieten diese Erwägungen einen weiteren Anhaltspunkt; vgl. oben Anm. 156. Die Zeichnung in Berlin (KdZ 15306) kann nun jedenfalls dem graphischen Werk von Giacomo Rocca zugeordnet werden; vgl. Anm. 192. In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, daß der lineare Stil der Verso-Zeichnung zur Gestalt des Propheten in Lon-

don (Abb. 30) der Kopie Rocchettis in Berlin ähnlich ist (Abb. 25). Es bedarf indes weiterer Vergleichsmöglichkeiten, um eine sichere Zuschreibung vornehmen zu können.

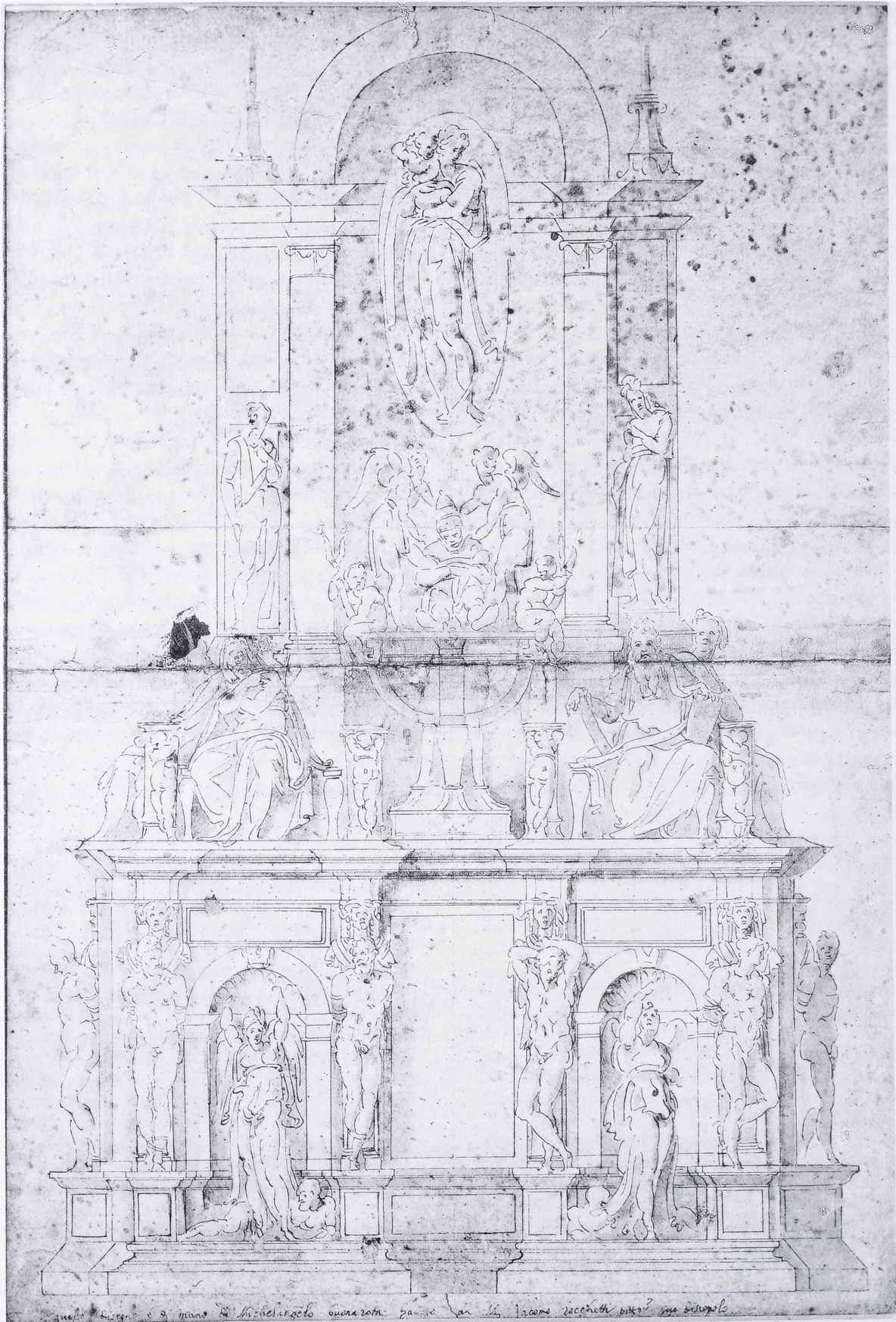
¹⁶⁸ Vgl. Anm. 169.

¹⁶⁹ CASSIRER 1922, FUSCONI 1998, sowie zuletzt VERMEULEN 2003 (alle ohne Hinweis auf die Sammlung Ciciaporci). Für Cavaceppis Zeichnungssammlung hatte Vincenzo Paccetti angeblich 10 000 *scudi* gezahlt. Den gleichen Preis forderte der Sohn Michelangelo von Waagen. Die meisten der von Paccetti erworbenen Zeichnungen sind mit einem P-Stempel (Lugt 2057) versehen und so gut zu identifizieren. Einige Zeichnungen blieben indes ohne Stempel; DREYER 1984.

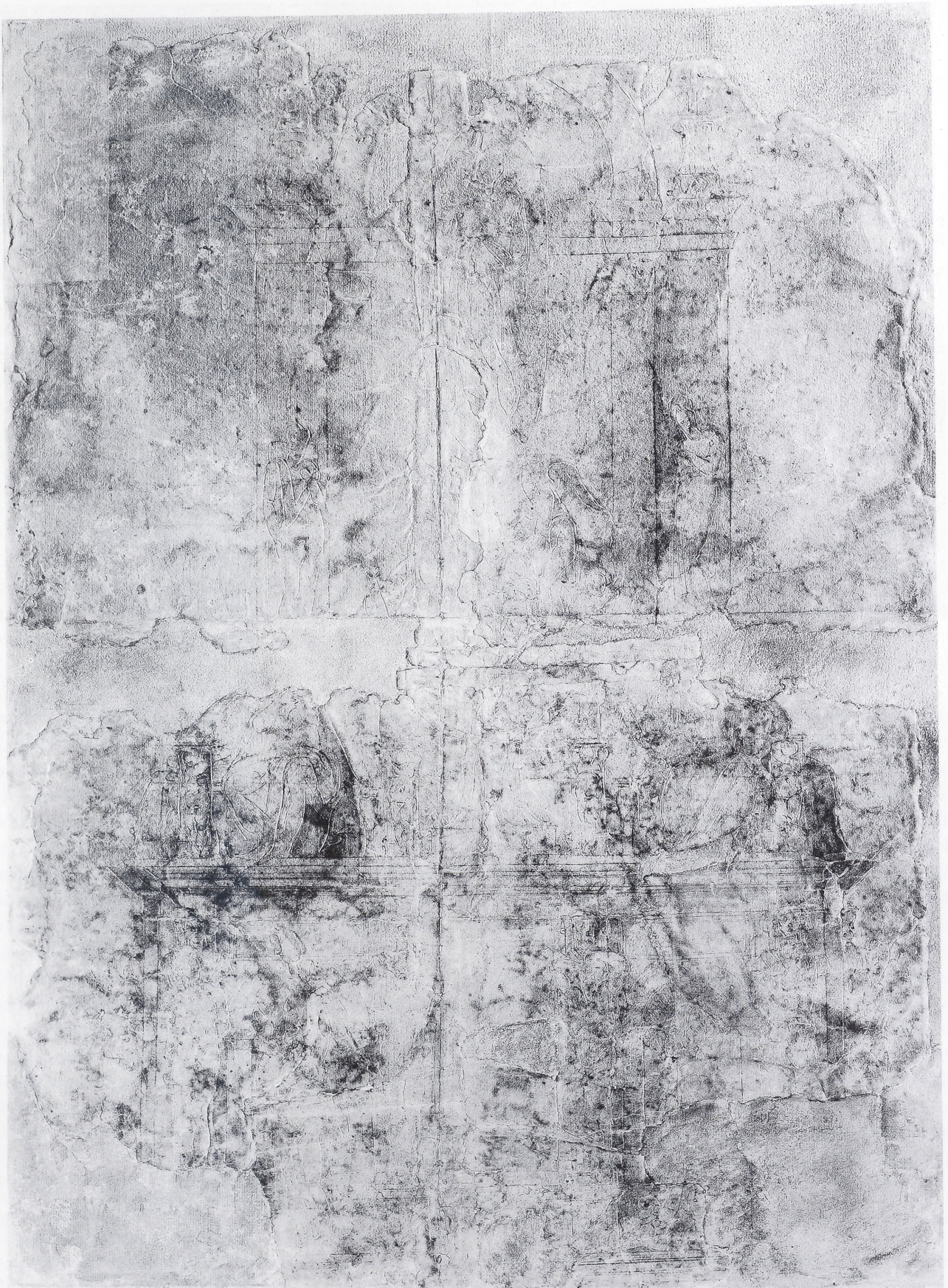
¹⁷⁰ Bei Cavaceppis Tod befanden sich die meisten Zeichnungen von Giuseppe Cesari in einem gesonderten Band, der angeblich 43 Originale enthielt (zwei waren zweifelhaft); CASSIRER 1922, S. 88. Sie stammten also nicht alle aus dem Besitz von Filippo Ciciaporci, der in Mappe E nur 18 Zeichnungen mit Zuschreibung an Cesari gesammelt hatte. Gegenwärtig ist nicht zu bestimmen, welche der heute in Berlin befindlichen Zeichnungen aus der Sammlung Ciciaporci stammten und welche Cavaceppi von anderen Sammlern erworben hatte. Zu den Zeichnungen der Brüder Cesari in Berlin siehe RÖTTGEN 1973, Nr. 84, 91, 117, 124, 146, 148 (Giuseppe) und Nr. 158, 159 und 161 (Bernardino).

¹⁷¹ OTTLEY 1823, S. 32 und S. 33; vgl. unten Anm. 179.

¹⁷² JOANNIDES 2003, S. 48, TURNER/JOANNIDES 2003, S. 21, PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, S. 72 und S. 86, Anm. 76, sowie JOANNIDES 2007, passim.



26. Jacopo Rocchetti, Kopie nach einem Entwurf zum Julius-Grab, Federzeichnung. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Foto Museum)



27. Michelangelo (zugeschrieben), Entwurf zum Julius-Grab, Federzeichnung. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Foto Museum)

Ein vergessener Amateur:
Filippo Ciciaporci (1687–1760)

In der Einleitung der 1746 publizierte Neuauflage von *Condivis Michelangelo-Vita* wird die Sammlung des Filippo Ciciaporci als die umfangreichste Privatsammlung gleich nach der Sammlung Medici beschrieben.¹⁷³ In einer Zusammenschau aller Notizen erscheinen die Angaben über den Sitz der Sammlung zunächst konfus: Beim Erwerb der Sammlung Cesari 1736 soll Ciciaporci in Rom gelebt haben, 1741 lokalisierte Gabburri die Sammlung dann in Florenz, wo sie sich noch 1746 befunden haben soll, und 1760 teilt Bottari mit, Ciciaporci sei in Rom ansässig. Tatsächlich spiegeln die Angaben sehr genau das soziale Milieu des Filippo Ciciaporci, der aus einer alten Florentiner Familie stammte, die spätestens seit der Mitte des 17. Jahrhunderts auch in Rom fest situiert war. Obgleich ihn Gabburri zu Recht als *gentiluomo fiorentino* bezeichnet, war Filippo Ciciaporci in beiden Metropolen gleichermaßen beheimatet. Dieser Umstand prägte die Struktur seiner Zeichnungssammlung.

Im Blickpunkt der Betrachtung steht das bislang unbekannte Inventar dieser Sammlung, das hier im Anhang publiziert ist (Dok. III). Es wurde nach Philippos Tod im Juli 1760 in Rom erstellt. Außer zahlreichen Gemälden sind darin insgesamt 13 Mappen (*cartelle*) aufgelistet, die fast 2700 Zeichnungen enthielten. Es war eine der größten Privatsammlungen der damaligen Zeit, und vor allen Erwägungen über ihren Inhalt ist evident, daß es sich bei Filippo Ciciaporci um eine bedeutende Sammlerpersönlichkeit handelte, die es auch in ihrer sozialen Herkunft zu beschreiben gilt. Dazu sei hier ein erster Rahmen skizziert.

Die im Exkurs publizierte Übersicht über die Geschichte der Familie Ciciaporci (Abb. 37) und deren Kunstbesitz soll verdeutlichen, daß Filippo die Zeichnungen in seinem Besitz nicht geerbt hatte. In den Inventaren aus den Jahren vor 1760 werden Zeichnungen nicht erwähnt. Die Sammlung wurde also von Filippo allein aufgebaut und ist Ausdruck seiner persönlichen Leidenschaft. Diesen Sachverhalt gilt es bei der Analyse zu berücksichtigen. Das Inventar wurde mit Hilfe des Malers Niccolò Ricciolini (1687–1772) erstellt, der die Gemälde und Zeichnungen im Nachlaß Ciciaporcis schätzten sollte.¹⁷⁴ Zuschreibungen nahm Ricciolini anscheinend nicht vor. Im Fall der Gemälde sind sie nicht vermerkt und im Fall der Zeichnungen war dies vermutlich

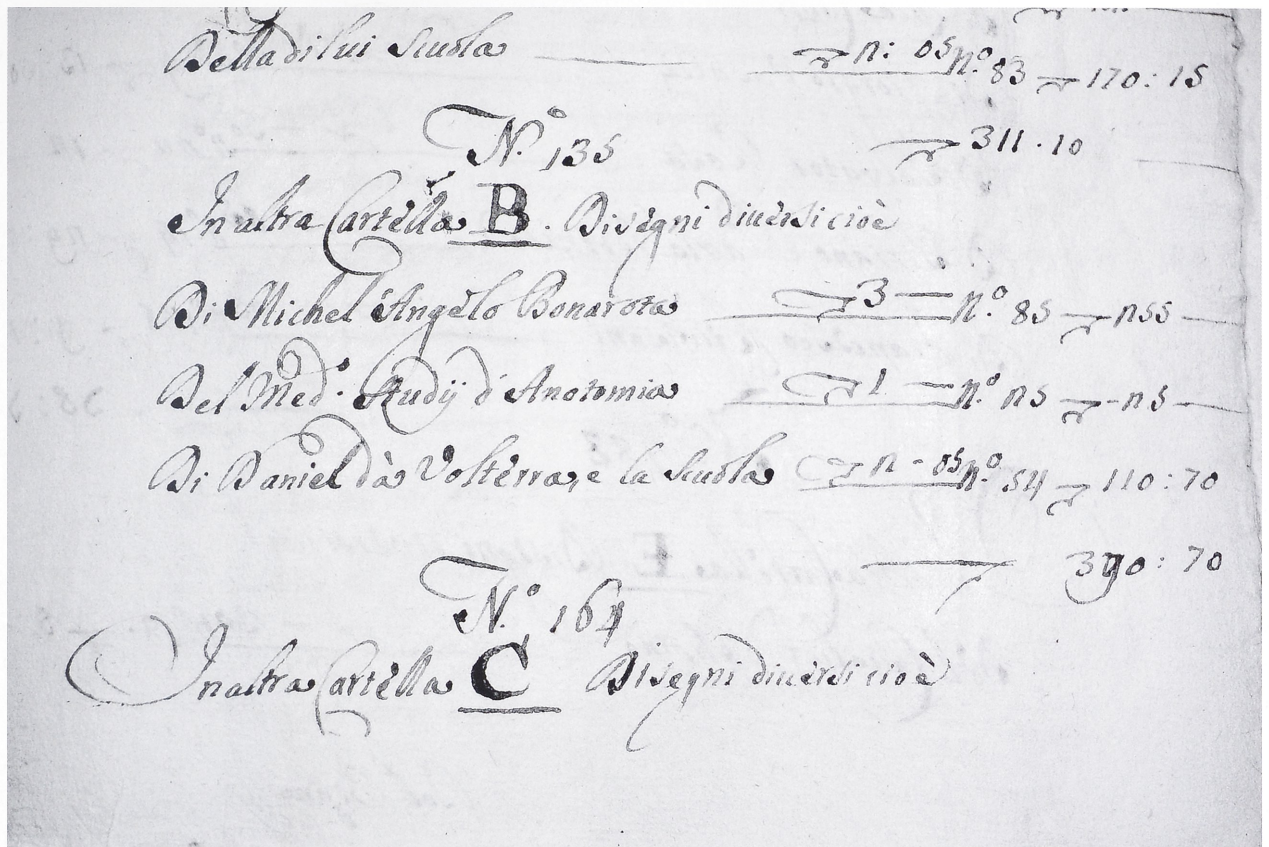
nicht erforderlich, weil die Sammelmappen von Filippo Ciciaporci sicher persönlich geordnet und mit Vermerken über ihren Inhalt versehen worden waren.

Die 13 Mappen der Sammlung waren mit Buchstaben von A bis O bezeichnet. Die alphabetische Folge sollte die unterschiedliche Qualität der in den Mappen bewahrten Zeichnungen anzeigen. Sie nahm tendenziell ab. Die letzten fünf Mappen mit den Buchstaben I bis O enthielten anonyme Zeichnungen, die in fünf Klassen unterschieden waren. Zeichnungen der ersten Klasse wurden auf 30 *bajocchi* geschätzt, Zeichnungen der fünften Klasse nur noch auf 2 *bajocchi*. Mehr als die Hälfte der Sammlung, 1700 Blätter, entfiel auf diese anonyme Masse. Ciciaporci hatte seine Sammlung auch nach thematischen Kriterien geordnet. Die Mappen G und H enthielten Landschafts- und Aktdarstellungen, wobei die Aktzeichnungen angeblich von namhaften Meistern stammten. Sie erzielten deshalb einen hohen Durchschnittspreis von über 2 *scudi*. Mappe F enthielt Bildnisse, die teilweise nach Größe geordnet, teilweise einzelnen Künstlern zugeschrieben waren. Angeblich enthielt sie auch 25 Zeichnungen von Michelangelo und Daniele da Volterra, die mit jeweils 2 *scudi* und 5 *bajocchi* allerdings nicht sehr hoch geschätzt wurden. Vorerst sind das Bewertungs- und das Ordnungsschema nach Schulen die interessantesten Aspekte des Inventars.

In Ciciaporcis Besitz befand sich tatsächlich eine Mappe, die angeblich ausschließlich Zeichnungen von Michelangelo sowie von Daniele da Volterra und ihrer Schule enthielt. Dies war offenbar die Mappe, auf die Gabburri in seinem Schreiben an Bottari im August 1741 anspielte. Anders als man es nach Gabburris Bericht vermuten könnte, bekleidete diese Mappe B aber nur den zweiten Rang in Ciciaporcis Sammlung (Abb. 28). An erster Stelle rangierte die Mappe A, die 135 Zeichnungen der florentinisch-umbrischen Schule enthielt: 9 Blätter waren Perugino zugeschrieben und 33 seinem Meisterschüler Raffael. Letztere erreichten mit 3 *scudi* und 7 *bajocchi* den höchsten Durchschnittswert. Er lag zwar nur unwesentlich über den 3 *scudi*, mit denen die meisten der Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen veranschlagt waren. Dennoch ist diese Wertung Ausdruck der traditionellen Auffassung vom Primat des *disegno* Raffaels. Mit 3 *scudi* wurden auch Zeichnungen bewertet, die als Arbeiten von Fra Bartolomeo, Barocci oder von Leonardo galten.

Die Struktur der Sammlung liefert Indizien über ihre Entstehung. Arbeiten von Fra Bartolomeo, Andrea del Sarto, Poccetti oder Cigoli könnte Ciciaporci wohl eher in Florenz erworben haben. Andere hatten gewiß eine römische Provenienz. Dies gilt sicherlich für die 18 Zeichnungen des Cavalier D'Arpino, die in Mappe E gesammelt waren und jeweils auf nur 30 *bajocchi* geschätzt wurden. Sie dürften

¹⁷³ »Altro insigne Raccolta si possiede in Firenze il Sig. Filippo Ciciaporci, Gentiluomo Fiorentino, oltre a moltissimi altri disegni di vari artefici insigni tanto antichi che moderni.« *CONDIVI* 1746, S. XVIII. Gabburri war einer der Initiatoren der Neuedition. Der Hinweis auf die Sammlung Ciciaporci dürfte von ihm stammen.



28. Eintrag im Nachlaßinventar des Filippo Ciciaporci (Foto Archivio di Stato, Rom)

Gegenstand des Ankaufs von 1736 gewesen sein. Zeichnungen von Maratta muß Ciciaporci bei anderer Gelegenheit in Rom erworben haben. Bemerkenswert ist der große Bestand von 185 Zeichnungen des Francesco Trevisani in Mappe D. Sie hatten zwar nur geringen Wert, aber es scheint, daß Ciciaporci sie als Konvolut aus dem Nachlaß des Malers erworben hat, der im Juli 1746 in Rom verstorben war.¹⁷⁵

Das Nachlaßinventar des Filippo Ciciaporci liefert der Provenienzforschung zahlreiche Anhaltspunkte. Es ist insbesondere für den Bestand italienischer Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett von Bedeutung. Zu Waagens Erwerbung von Paccetti gehörten auch Blätter von Barocci und den Carracci, von denen Ciciaporci – nach Aussage des Inventars – mehrere Zeichnungen besaß. Zu jedem der

im Inventar genannten Künstler müßte einzeln geprüft werden, ob sich daraus neue Erkenntnisse für das jeweilige graphische Werk ergeben.¹⁷⁶ Dies kann hier nur ansatzweise mit Blick auf die Einträge von Zeichnungen unternommen werden, von denen Ciciaporci annahm, daß sie von Michelangelo und von Daniele da Volterra stammten. Solange das Inventar weitgehend isoliert vorliegt, ist die Aufgabe kaum lösbar.¹⁷⁷ Günstig erscheinen auf den ersten Blick die Hinweise auf zwei Gruppen von Zeichnungen, deren Thematik eigentlich charakteristisch genug sein sollte, um sie identifizieren zu können. Dies sind zum einen die von Gabburri erwähnten Entwürfe Danieles für die Anbringung der *panni* an den Figuren des Jüngsten Gerichts, die sich in Mappe B befunden haben mußten. Diese Mappe enthielt auch 25 Blätter mit Anatomiezeichnungen, die als Arbeiten Michelangelos galten. Ihr Verbleib läßt sich gegenwärtig nicht sicher bestimmen. Es bleibt zu prüfen, ob einige

¹⁷⁴ Zum malerischen Werk Ricciolinis siehe GUERRIERI BORSOI 1988.

¹⁷⁵ Ein größerer Bestand von Zeichnungen Trevisanis scheint nicht erhalten. Die mit vierzehn Zeichnungen größte Gruppe befindet sich in den Uffizien; DIFEDERICO 1972. Kontakte zwischen Trevisani und Ciciaporci sind bislang nicht dokumentiert; DIFEDERICO 1977.

¹⁷⁶ Eine Kuriosität sind die sieben Zeichnungen, die im Inventar dem als »Risino« bekannten Fayence-Maler Francesco Mezzarisa zugeschrieben sind. Mezzarisas Werke datieren aus dem Zeitraum von ca. 1540–80. Vereinzelt werden Vorbilder Michelangelos zitiert; BALLARDINI 1933, sowie RAVANELLI GUIDOTTI 1984.

¹⁷⁷ Einer der größten Bestände von Zeichnungen des Daniele da Volterra befindet sich im British Museum; GERE/POUNCEY 1983, S. 62–68, Nr. 75–91. Die Provenienz der meisten Zeichnungen reicht nur bis in den Besitz von Baron Horace de Landau (1824–1903) zurück, der vorwiegend in Florenz gelebt hatte. Die Bezugsquellen seiner Sammlung wären zu klären. Gleiches gilt für die Bestände aus der Sammlung des Emilio Santarelli in den Uffizien.

Anatomiezeichnungen in die Sammlung Odescalchi und mit ihr 1790 in das Teyler Museum in Haarlem gelangt sein könnten. Für die routinemäßig vorgetragene Angabe, diese Blätter würden aus der Sammlung des Joachim von Sandrart stammen, gibt es keinen wirklichen Beleg.¹⁷⁸

Provenienzforschung als Kriterium der Zuschreibungspraxis

Auf den Bestand der Sammlung Cicciaporci kann zunächst nur aus den Angaben von Ottley gefolgert werden. Nach eigener Aussage hatte Ottley die Bestände der Sammlung Cavaceppi gleich zu Beginn seines Aufenthalts in Italien im Jahr 1792 oder 1793 gesichtet und einen Teil davon erworben.¹⁷⁹ Dazu gehörten auch Zeichnungen Michelangelos, die aus der Sammlung Cicciaporci in den Besitz Cavaceppis gelangt waren. Bislang konnten vier dieser Zeichnungen aus Ottleys Besitz identifiziert werden. Vermutlich waren es nicht viel mehr, denn Ottley bemerkte selbst, nur wenige Zeichnungen Michelangelos von Cavaceppi erworben zu haben. Zwei Zeichnungen aus der Sammlung Cicciaporci befinden sich im British Museum: Eine enthält auf dem Recto vorwiegend Vorstudien zum Jüngsten Gericht sowie auf dem Verso Kopfstudien (Abb. 29).¹⁸⁰ Die andere Zeich-



29. Michelangelo, Studie zum Jüngsten Gericht, Kreidezeichnung.
London, British Museum (Foto Museum)

¹⁷⁸ TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, S.108–22. Es wird davon ausgegangen, von Sandrart habe die Zeichnungen zwischen 1629–37 in Rom erworben und 1645 an den schwedischen Botschafter Pieter Spiering von Silfvercroon verkauft. Es handelte sich um zwei Sammelbände, für die von Sandrart angeblich 3500 Gulden erhielt. In der Notiz über den Verkauf bemerkt von Sandrart, die beiden »Bücher« hätten Zeichnungen von Raffael, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Tizian und Veronese enthalten; ib., S.22f. und S.520. Michelangelo bleibt unerwähnt. 1651 gelangten die Bände in den Besitz der Christina von Schweden. Der Abgleich zwischen den Einträgen im Inventar von drei Bänden aus ihrer Sammlung mit den Beständen des Museums erbrachte keine Identifizierung einer der heute Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen; *ibid.*, S.509–19. Ein Band mit 32 Michelangelo zugeschriebenen Zeichnungen ist erstmals 1713 im Nachlaß des Livio Odescalchi verzeichnet. Odescalchi hatte 1692 alle sieben Zeichnungsbände aus dem Nachlaß der Christina von Schweden von Pompeo Azzolino erworben; *ibid.*, S.522f. Der Inhalt wird nicht näher beschrieben. Es kann also nur vermutet werden, daß der Band die Zeichnungen aus dem Besitz von Sandrarts enthielt; und es bleibt unklar, ob es sich um die Anatomiezeichnungen handelte. Daß in den einzelnen Einträgen des zitierten Bestandskataloges die Provenienz aus der Sammlung des Joachim von Sandrarts dennoch ohne Anzeichen eines Zweifels behauptet wird, suggeriert ein Faktum, das es erst zu verifizieren gilt. Welche Probleme daraus resultieren, verdeutlicht die Darstellung bei JOANNIDES 2007, S.30f.

¹⁷⁹ Im Katalog seiner Auktion vom Juni 1814 schrieb Ottley: »This collection [Cicciaporci] was sold and dispersed about 1765, and with others purchased of the Cav. Cavaceppi, 1792–3, by their present proprietor.« Zitiert nach JOANNIDES 2007, S.232. Ottley lebte von 1791 bis 1799 in Italien; GERE 1953, S.45.

¹⁸⁰ DUSSLER 1959 S.181f., Nr.333, WILDE 1953, S.98–100, Nr.60, TOLNAY 1976–80, III, S.25f., Nr.350, PÖPPER 2007, S.605, Nr.209f.

nung zeigt einen Entwurf für die Gestalt eines Propheten sowie Studien von Gesimsprofilen (Abb.30). Es handelt sich um das Fragment eines größeren Bogens, der auf dem Verso eine nicht zu bestimmende Historienszene zeigt (Abb.31).¹⁸¹ Die beiden anderen Zeichnungen befinden sich im Ashmolean Museum in Oxford: Eine Vorstudie zur Ölberg-Szene (Abb.32), die später von Venusti in einem

¹⁸¹ DUSSLER 1959, S.176f., Nr.323 (ohne Abbildung), WILDE 1953, S.58–61, Nr.29, TOLNAY 1976–80, I, S.87, Nr.97. Die Verso-Zeichnung wurde in der Hälfte zerschnitten, um die umseitige Gestalt des Propheten zu isolieren. Es scheint also, daß sie vor der heutigen Recto-Zeichnung entstand, da sie das ursprüngliche Format bestimmte. Die heutige Recto-Zeichnung wurde von Ottley als Vorstudie zur Gestalt des Propheten Jesaiah interpretiert. Zur Provenienz schrieb er: »This drawing was formerly in the collection of the Cicciaporci family at Florence, and afterwards belonged to the sculptor Cavaceppi of Rome; from whom it was purchased with a few others by the hand of Buonarroti, during the editor's residence in that capital«; OTTLEY 1823, S.32.



30. Michelangelo (zugeschrieben), Prophet, Federzeichnung. London, British Museum (Foto Museum)



31. Anonym, Historienszene, Federzeichnung. London, British Museum (Verso von Abb.30) (Foto Museum)

Gemälde ausgeführt wurde,¹⁸² und Vorstudien zu einer Pietà (Abb.33).¹⁸³ Auch für andere Zeichnungen in Oxford wird eine Provenienz aus der Sammlung Cicciaporci angenommen; sie kann aber nicht als gesichert gelten.¹⁸⁴ Die heute im British Museum bewahrten Zeichnungen ließ Ottley für seine 1823 publizierte *Italian School of Design* aufwendig reproduzieren. Sie galten ihm als mustergültige Exemplare der Zeichenkunst Michelangelos. Diese Einschätzung gilt es jedoch im Einzelfall zu hinterfragen.

Die in Kreide ausgeführte Entwurfszeichnung zum Jüngsten Gericht und die beiden Blätter in Oxford gelten heute

unstrittig als Originale Michelangelos.¹⁸⁵ Der Sachverhalt ist Indiz für die Qualität der Sammlung Cicciaporci. In ihr befanden sich aber auch Zeichnungen, die Ottley als Werke Michelangelos ausgab, die heute anderen Künstlern zugeschrieben sind. Dazu gehört etwa die Zeichnung nach einer Figurengruppe in der *Bekehrung des Paulus* der Cappella Paolina im Ashmolean Museum (Abb.34).¹⁸⁶ Als Händler verfolgte auch Ottley Geschäftsinteressen, was die Zuschreibung der Kopie an Michelangelo in seinem Verkaufskatalog von 1814 motiviert haben könnte.

In der Sammlung Cicciaprocii dürften die erwähnten Originalzeichnungen Michelangelos in Mappe B gelegen haben. Vielleicht gilt dies auch für die Darstellung eines

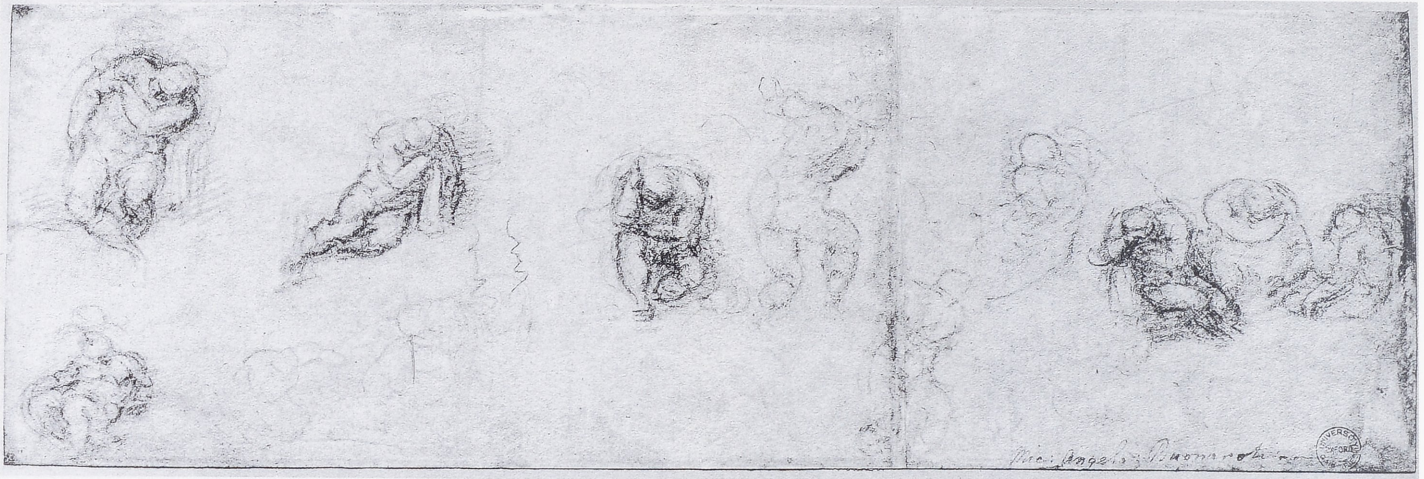
¹⁸² Parker 340; vgl. TOLNAY 1976–80, III, S.62, Nr.404, sowie JOANNIDES 2007, S.230–33, Nr.47.

¹⁸³ Parker 339; vgl. TOLNAY 1976–80, III, S.81–83, Nr.433, sowie JOANNIDES 2007, S.233–38, Nr.48.

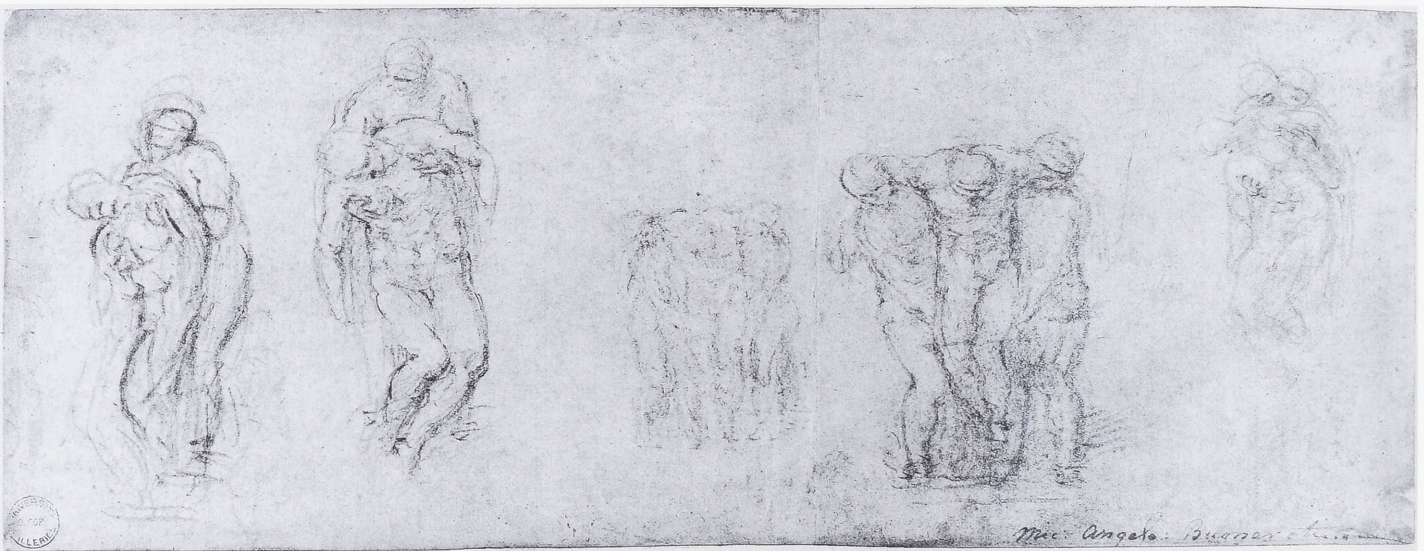
¹⁸⁴ JOANNIDES 2007, S.224–30, Nr.46. Das Blatt (Parker 328) trägt eine ähnliche Beschriftung wie Parker 339 und 340. Ob sie von Cicciaporci stammt, ist jedoch ungesichert.

¹⁸⁵ Vgl. die Diskussion bei PERRIG 1991, S.49. Wahrscheinlich befanden sich die beiden Zeichnungen in Oxford (Parker 339 und 340) ursprünglich auf einem Blatt, das später geteilt wurde.

¹⁸⁶ JOANNIDES 2007, S.370f., Nr.103 (dort mit vorsichtiger Zuschreibung an Pellegrino Tibaldi).



32. Michelangelo, Studien zur Ölberg-Szene, Kreidezeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (Foto Museum)



33. Michelangelo, Studien zu einer Pietà, Kreidezeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (Foto Museum)

Propheten in London (Abb.30). Wie bereits Ottley bemerkte, ähnelt die Gestalt dem Propheten Jesaiah in der Sixtina; sie erscheint allerdings seitenverkehrt. Es ist ein erstes Kennzeichen, daß es sich um eine Nachbildung handelt. Die Manier ist mit anderen Federzeichnungen vergleichbar, die im Anschluß an Ottley häufig Michelangelo zugeschrieben werden. Allerdings folgen aus diesen Vergleichen eher Kriterien, die für eine andere Bewertung der Gruppe sprechen. In der Literatur wird der Londoner Prophet häufig mit der Studie zu einer Sybille im Ashmolean Museum in Verbindung gebracht (Abb.35). Die beiden

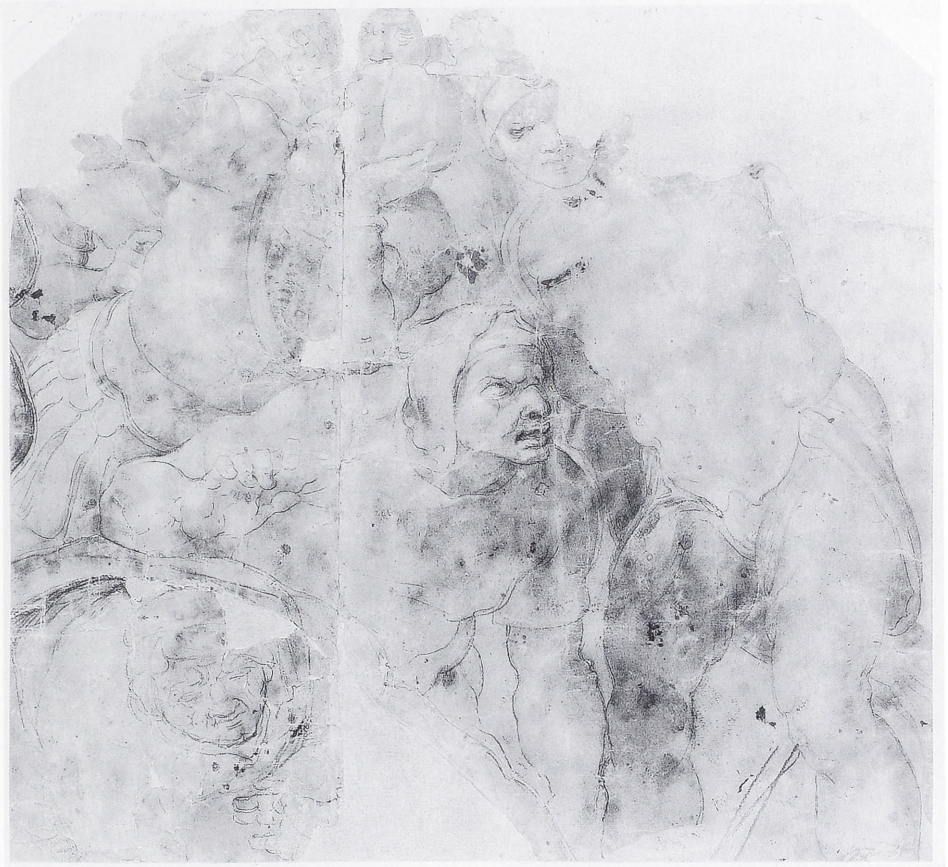
Zeichnungen zeigen die gleichen stilistischen Merkmale und wurden offenbar von dem gleichen Künstler geschaffen.¹⁸⁷ Sie werden an den Anfang der 1520er Jahre datiert. Aus ihrer Ähnlichkeit wurde sogar auf eine gemeinsame Provenienz geschlossen.¹⁸⁸ Die Zuschreibung der beiden Zeichnungen an Michelangelo ist allerdings umstritten. Seit langem besteht eine alternative Zuschreibung an Michelangelos Schüler Antonio Mini.¹⁸⁹ Die nachfolgende Argumentation kann das Problem nicht lösen. Sie konzentriert sich auf die Provenienz der Zeichnungen und hat zum Ziel, Zusammenhänge zu erschließen, die für die Frage

¹⁸⁷ Die beiden Federzeichnungen gehören zu einer Gruppe, die Berenson anhand stilistischer Merkmale gebildet hat. Er gab dem Künstler den Notnamen »Andrea di Michelangelo«. Zu der Gruppe gehören auch die Darstellung einer alten Frau und eines Drachens im Ashmolean Museum. Beide als Michelangelo bei JOHANNIDES 2007, S.140–43,

Nr.23 (alte Frau), und S.157–62, Nr.28 (Drache). Als Mini bei DUSSELER 1959, S.186f., Nr.343 (Drache), S.277, Nr.614 (alte Frau).

¹⁸⁸ JOHANNIDES 2007, S.139.

¹⁸⁹ PERRIG 1982, S.22–27. Einen Überblick über die Forschungsdiskussion gibt SCHUMACHER 2007, S.113–42.



34. Anonym, Figurengruppe aus der Bekehrung des Paulus von Michelangelo. Oxford, Ashmolean Museum (Foto Museum)

nach der Überlieferung der Zeichnungen Michelangelos in einem weitergehenden Sinn relevant sind.

Dazu dient zunächst die Feststellung, daß die Gestalt der Sybille in zwei Fresken adaptiert ist, die von Mitgliedern der ehemaligen Werkstatt des Daniele da Volterra ausgeführt wurden. Gemeint ist die Lünette der Cappella Ceuli in Santa Maria degli Angeli sowie die Darstellung der Sybille Samia im Zyklus der Propheten und Sybillen des heutigen Palazzo Sacchetti, der ebenfalls im Auftrag des Bankiers Tiberio Ceuli entstand.¹⁹⁰ Bekanntlich reproduziert der Zyklus im Palazzo Sacchetti die Reihe der Sybillen und Propheten der Sxitinischen Decke Michelangelos. Die Gestalt der Samia (Abb.36) findet indes kein direktes Vorbild in den Fresken der Sixtina. Gleiches gilt für die Zeichnung in Oxford. Beide Zeichnungen sind den Inventionen Michelangelos lediglich nachempfunden.

Die genannten Fresken gelten als Arbeiten des erwähnten Malers Giacomo Rocca, der in der Werkstatt Daniele

geschult war. Seine Beteiligung an den Innendekorationen im Palazzo Sacchetti ist jedoch nicht gesichert.¹⁹¹ Nach den wenigen Zeichnungen zu urteilen, die Rocca bislang zugeschrieben wurden, kommt er als Autor – zumindest der Recto-Zeichnungen – der Sybille und des Propheten nicht in Betracht.¹⁹² In der Diskussion der Zuschreibung ist die Provenienz aus der Werkstatt des Daniele da Volterra allerdings sehr bedeutsam. Es ist schwer zu erkennen, wie Zeichnungen von Antonio Mini in den Fundus der Werkstatt Daniele gelangt sein könnten, sofern Michelangelo nicht selbst der Vermittler war. Bislang war unklar, welchem Zweck die Zeichnungen ursprünglich dienen sollten.¹⁹³ Eine praktische Verwendung fanden sie erst bei der Vorbereitung der Fresken im Palazzo Ceuli, als es die Vorbilder Michelangelos in der Sixtina zu variieren galt. Die eigentlich naheliegende Annahme, daß sie erst damals ent-

¹⁹⁰ Das Fresko in der Cappella Ceuli reproduziert PUGLIATTI 1984, Abb.337. Die stilistischen Unterschiede zum Fresko im Palazzo Sacchetti machen evident, daß die beiden Fresken nicht von dem gleichen Künstler ausgeführt wurden.

¹⁹¹ Nach PUGLIATTI 1984, S.174, Anm. 480, hatte Rocca nur an der Dekoration der Fassade mitgearbeitet. Zu den Fresken siehe auch STRINATI 2003, S.118–31.

¹⁹² TURNER 1990. Turners Ausgangspunkt ist das um 1575 entstandene Fresko der Kreuzabnahme im Oratorio del Gonfalone, das er Rocca ebenso zuschreibt wie drei darauf bezogene Zeichnungen, die stilistisch jedoch erhebliche Varianten zeigen. Turners Zuschreibungen sind nicht allgemein anerkannt; vgl. BERNARDINI 2002, S.109–12.

¹⁹³ Diese Sachfragen werden in der Forschungsdiskussion häufig mißachtet. SCHUMACHER 2007, S.135f., läßt die Provenienz der Zeichnungen ebenso unerwähnt wie den Bezug zu den Fresken, die im Auftrag Ceulis entstanden.

standen, kann hier nur hypothetisch formuliert werden.¹⁹⁴ Rocca scheint die Zeichnungen jedenfalls später dem Atelierfundus entnommen und bei der Arbeit in der Cappella Ceuli wiederverwendet zu haben.

Möglicherweise war auch Filippo Ciciaporci nicht von der Urheberschaft Michelangelos überzeugt. Das Ordnungsschema seiner Sammlung zeigt jedenfalls, daß ihm das Problem der Werkstattarbeiten bewußt war. Wie die meisten Sammler seiner Zeit, darunter Gabburri, dürfte aber auch er zu einer großzügigen Auslegung tendiert haben. Die Angaben in seinem Inventar können deshalb keineswegs als Nachweise, sondern nur als Hinweise verstanden werden. Anzunehmen ist gleichwohl, daß die Zeichnungen Michelangelos in der Sammlung Ciciaporci 1736 von den Nachkommen des Giuseppe Cesari erworben wurden. Cesari wiederum konnte sie von unterschiedlichen Vorbesitzern, von Rocca oder den Cavalieri, erhalten haben.

Es bedarf weiterer Untersuchungen zur Person des Giacomo Rocchetti, um bestimmen zu können, welchen Anteil er am Aufbau der Sammlung Cesari hatte.¹⁹⁵ Aber der Bericht Bagliones findet sich klar bestätigt: Rocchetti spielte eine wichtige Rolle in der Überlieferung von Zeichnungen aus dem Umkreis Michelangelos. Über ihn dürfte die Studie zur Ölberg-Szene (Abb. 32) in Cesaris Besitz gelangt sein. Sie gehörte vermutlich zu jenen »certi disegni piccoli«, die sich nach Aussage von Daniele Brief an Vasari im März 1564 im Besitz von Jacopo del Duca befanden. In dem Brief wird Michele Alberti als *compagno* von Del Duca erwähnt, so daß – zumal im Hinblick auf die erwähnte Zusammenarbeit zwischen Del Duca und Rocchetti – leicht vorstellbar ist, daß die Zeichnung auf diesem Weg tradiert wurde.¹⁹⁶ Die gleiche Provenienz dürfte die Studie zur Pietà haben (Abb. 33).



35. Michelangelo (zugeschrieben), Sybille, Federzeichnung. Oxford, Ashmolean Museum (Foto Museum)

Andere Zeichnungen in der Sammlung Cesari dürften aus dem Nachlaß des Tommaso de' Cavalieri stammen. Dessen Enkel Tiberio mag sie den Brüdern Cesari verkauft oder sogar geschenkt haben. In der Frage, welche Zeichnungen Filippo Ciciaporci 1736 erwarb, ist jedenfalls mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Teile des erworbenen Konvoluts ihren Ursprung in der Sammlung Cavalieri hatten. Bedenkt man, daß es sich bei der Vorstudie zum Jüngsten Gericht in London (Abb. 29) um eine Zeichnung handelt, die Michelangelo zu einem Zeitpunkt anfertigte, als er mit Tommaso de' Cavalieri in engem Austausch stand, so erscheint die Provenienz dieses Blatts aus der Sammlung Cavalieri sogar sehr plausibel.¹⁹⁷ Die Sammlung Ciciaproci wirkt wie ein Scharnier, das zwischen der Tradition des 17. Jahrhunderts (Giuseppe Cesari) und der modernen Zeichnungswissenschaft (Ottley) vermittelt. Darin liegt die Bedeutung des Inventars.

¹⁹⁴ Wie in Anm. 131 angedeutet, wird die Mini-Theorie hier skeptisch betrachtet. Genau betrachtet, handelt es sich bei den beiden Zeichnungen weniger um Figuren- als vielmehr um Gewandstudien. Dies gilt auch für eine weitere Zeichnung im British Museum, die der Gruppe zuzuordnen wäre; CHAPMAN 2005, S. 118f., Nr. 19. In die Betrachtung ist auch die wenig bekannte Faksimile-Kopie nach dem Londoner Propheten in Windsor Castle einzubeziehen; POPHAM/WILDE 1949, S. 266, Nr. 462. Sie trägt ein Detail mit der rechten Schulter der Gestalt des heiligen Laurentius in der bekannten Zeichnung in Haarlem (Inv. A23r), die dem Kopisten also ebenfalls vorgelegen haben muß; TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, S. 132–34, Nr. 64 (ohne Hinweis auf das Blatt in Windsor Castle). Es ist absehbar, daß in der Frage der Zuschreibung dieser Gruppe nicht allein die stilistische Analyse, sondern das Problem ihrer Datierung und Provenienz von zentraler Bedeutung sein wird.

¹⁹⁵ In dieser Fragestellung ist der Hinweis von Interesse, daß Giuseppe Cesari für die Dauer seiner Arbeiten in der Villa Aldobrandini in Frascati von Juli 1602 bis zum Januar 1603 ebendort ein Haus bewohnte, das einer gewissen Giulia Rocchetti gehörte; RÖTTGEN 2002, S. 110. Es bleibt zu prüfen, ob sie mit Jacopo Rocchetti verwandt war.

¹⁹⁶ »Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate et del Cristo che ora all'orto, egli [Michelangelo] li haveva donati a Jacopo [Del Duca] suo e com-

pagno di Michele [...]« Zitiert nach FREY 1930, II, S. 54. Vgl. die Diskussion bei PERRIG 1991, S. 114–17.

¹⁹⁷ Die Analogien zwischen Michelangelos Phaeton-Darstellungen und dem Jüngsten Gericht sind oft bemerkt worden. Nach PERRIG 1991, S. 79–82, schuf Tommaso selbst einige der Zeichnungen, die als Vorstudien zum Jüngsten Gericht gelten.



36. Werkstatt des Daniele da Volterra, Sybille Samia, Fresko. Rom, Palazzo Sacchetti (Foto Gabinetto Fotografico Nazionale, Rom)

Schlußbetrachtung und Ausblick

Primäres Ziel der vorliegenden Untersuchung war es, mit dem Verkaufsinventar von 1580 und dem Nachlaßinventar des Filippo Ciciaporci von 1760 unbekannte Materialien vorzustellen. In der Diskussion dieser Dokumente sollten die besonderen Schwierigkeiten innerhalb der Sammlungsgeschichte von Zeichnungen deutlich gemacht sowie Ansatzpunkte für zukünftige Forschungen aufgezeigt werden. Weitere Untersuchungen zur Person des Jacopo Rocchetti, zur Sammlung des Giuseppe Cesari oder zum Verbleib der Sammlung Cesarini können möglicherweise zur Klärung der Sachverhalte führen, die hier als wichtige Schnittstellen in der Weitergabe der Zeichnungen Michelangelos beschrieben wurden.

Die Fallstudie galt ebenso der Person des Tommaso de' Cavalieri und der Bedeutung seiner Sammlung als einem Exempel und Ausgangspunkt der modernen Zeichnungswissenschaft. Tommasos Rolle als einer der wichtigsten Kunstsachverständigen im Rom des Cinquecento wird durch das Verkaufsinventar von 1580 nachhaltig bestätigt und erfährt präzisere Konturen. Zugleich vermittelt es erstmals genaueren Einblick in die Struktur seiner Sammlung.

Wie eingangs erwähnt, ist die Frage nach deren Umfang hier nicht abschließend zu beantworten. Die nunmehr verfügbaren Dokumente verweisen allerdings auf einen insgesamt eher begrenzten Bestand an Zeichnungen Michelangelos. Darin liegt ein entscheidender Perspektivwechsel. Er hat Folgen auf die genauere Bestimmung von Michelangelos zeichnerischem Werk.

Exkurs: Notizen zu Filippo Ciciaporci und seiner Familie

Filippo Ciciaporci wurde am 9. Dezember 1687 in Rom geboren. Er war gut zwei Jahre älter als sein im Mai 1690 geborener Bruder Boninsegna. Beide wurden in San Giovanni dei Fiorentini getauft.¹⁹⁸ Filippo verstarb im Alter von 72 Jahren am 12. Juni 1760 in Rom und wurde gemäß seiner letztwilligen Verfügung vom 17. Juni 1759 in Santa

¹⁹⁸ Filippus Taufe erfolgte am 18. Dezember 1687. Pate war der Kardinal Federico Baldeschi Colonna (1625–91). Boninsegna wurde am 18. Dezember 1690 getauft. Sein Pate war der Kardinal Bandino Panciatici (1629–1718); ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, battesimi 1682–1725, fol. 25v und fol. 37v.

Maria in Vallicella beigesetzt.¹⁹⁹ Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts waren die Ciciaporci in Rom vorwiegend im Finanzwesen engagiert (Abb. 37).²⁰⁰ Filippus Vater Lucantonio hegte große Ambitionen, daß die Familie in den römischen Adel aufsteigen könnte, was jedoch allein seiner Tochter Maria Maddalena vorbehalten war, die den Marchese Giambattista Melchiorri heiratete.²⁰¹ Bei seinem Tod am 24. Oktober 1742 hinterließ Lucantonio hohe Schulden, die Filippo zusammen mit seinem älteren Bruder Boninsegna abzahlen mußte.²⁰² Zu diesem Zweck verkauften sie 1743 den Palast ihres Vaters vor der Porta Pia an den Kardinal Silvio Valenti Gonzaga.²⁰³ Die Dokumente zum Nachlaß des Vaters belegen, daß Filippo 1742 in Florenz in einem Haus in der Via Maggio lebte.²⁰⁴ Dort befand sich sicher auch seine Zeichnungssammlung. Gabburris Angabe ist also zutreffend. Der Umzug oder die Rückkehr nach Rom dürfte bald nach dem Tod des Vaters erfolgt sein. Filippo bewohnte einen Teil des ehemaligen Palazzo Alberini im Rione Ponte, der durch seine Großmutter Agata Ubertini in den Besitz der Familie Ciciaporci gelangt war.²⁰⁵ Das Nutzungsrecht

umfaßte zwar nur ein Viertel des Palastes, doch in allen Guiden und Stadtplänen des Settecento wird das historische Gebäude als Palazzo Ciciaporci bezeichnet.

Aus Filippus Ehe mit der deutlich jüngeren Anna Cavalcanti gingen der Sohn Lucantonio und die Tochter Giulia hervor. Giulia verstarb jedoch im Alter von zwei Jahren und wurde in der Kapelle ihrer Großmutter Giulia Baccelli in San Giovanni dei Fiorentini beigesetzt, wo 1757 auch der kinderlos verstorbene Bruder Boninsegna bestattet worden war.²⁰⁶ Filippus einziger Erbe war der Sohn Lucantonio, der beim Tod des Vaters 1760 noch ein Kind war. Mit der Vormundschaft und der Verwaltung des Nachlasses wurde auf Weisung von Papst Clemens XIII. zunächst der Protonotar Onofrio Alphani beauftragt. Im August 1762 übernahm der Kardinal Giuseppe Maria Feroni (1693–1767) diese Aufgabe.²⁰⁷ Er scheint den Verkauf der Sammlung Ciciaporci bald darauf in die Wege geleitet zu haben. Der *terminus ante quem* des Verkaufs läßt sich indirekt aus den Schriften Winckelmanns erschließen, in denen Cavaceppis Zeichnungssammlung bereits 1764 und erneut 1767 gewürdigt

¹⁹⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 10, vol. 729, fol. 82f. und 128. Zum Datum der Beisetzung vgl. den Nekrolog in ASVR, Santi Celso e Giuliano, morti 1745–62, fol. 90r, Nr. 698. Darin heißt es irrtümlich, Filippo sei im Alter von 76 Jahren verstorben.

²⁰⁰ Die soziale Situierung der Familie in Rom erschließt sich aus Notizen über die beruflichen Aktivitäten von Filippus Großvater Raffaele Ciciaporci. Im Juli 1653 übertrug ihm der Kapitolinische Magistrat erstmals die Pacht der »Gabella dello Studio«, die er und sein Sohn Vincenzo im Juli 1670 erneut übernahmen; ASC, Camera Capitolina, Cred. X, vol. 10, fol. 54f. Später kam es indes zu Streitigkeiten mit dem Magistrat; *ibid.*, fol. 31–48. Im November 1657 bekam Raffaele von den Konservatoren das Amt des »Depositario generale del Popolo romano« übertragen; ASC, Camera Capitolina, Cred. XI, vol. 21, fol. 152v.

²⁰¹ Aus der Ehe mit Melchiorri gingen keine männlichen Nachkommen hervor, so daß dessen Familie in der Hauptlinie erlosch; AMAYDEN 1910, II, S. 72.

²⁰² Lucantonio hatte kein Testament aufgesetzt. Ab dem 20. Dezember 1742 wurde ein Inventar seines Palastes vor der Porta Pia erstellt; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 36, vol. 214, fol. 1033–57 und 1064–86. Es verzeichnet keine Kunstwerke von größerem Wert. Diese befanden sich offenbar im Besitz von Boninsegna.

²⁰³ FORTI 1998 (ohne genauere Angaben zur Familie Ciciaporci).

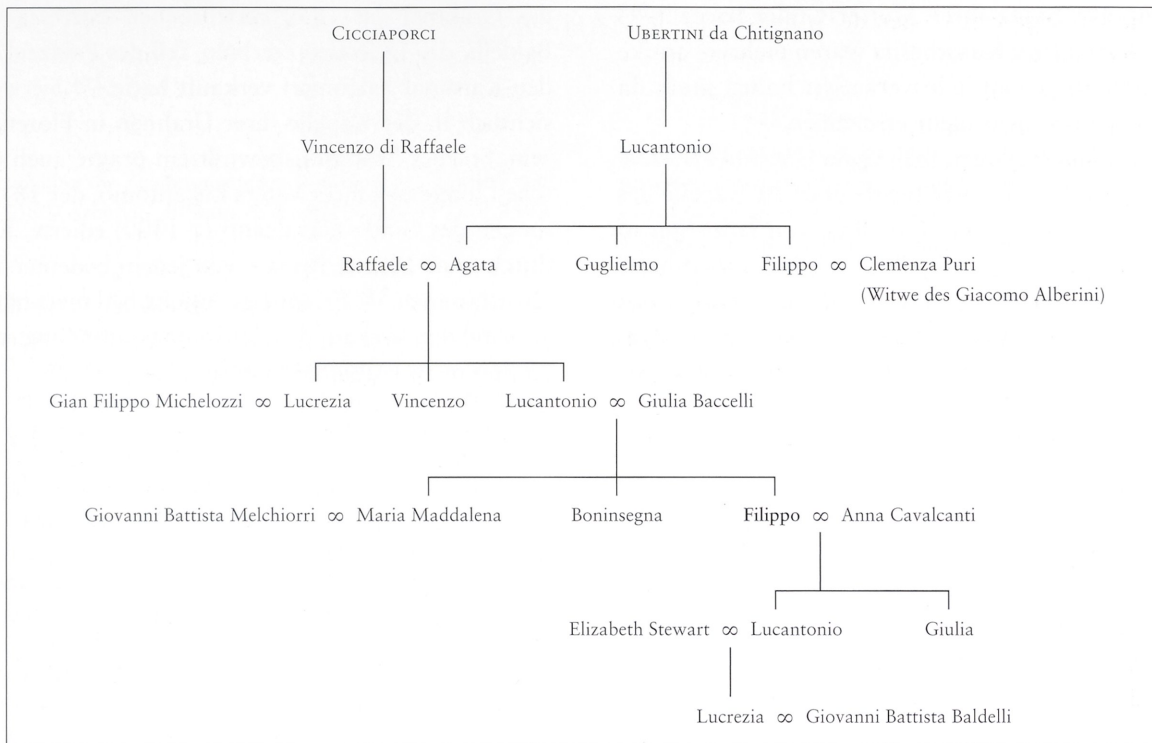
²⁰⁴ Am 8. Dezember 1742 verfügte Boninsegna eine Prokura für Filippo, der den Nachlaß seines Vaters in Florenz aufnehmen sollte; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 36, vol. 214, fol. 990f. und 1030f.

²⁰⁵ Agata war die Tochter des Senators Lucantonio Ubertini aus der Linie der Conti di Chitignano und der Lucrezia di Donato Acciaiolì, die 1613 geheiratet hatten; LITTA 1844–45, Tafel VI. Damit Lucantonio sich verheiraten konnte, verfügten seine Brüder Filippo und Alessandro am 8. April 1609 eine Schenkung, die auch das Landgut Poggio degli Ubertini umfaßte; ASC, Archivio Urbano, sez. I, vol. 467, fol. 517–24. Zur Herkunft und Geschichte der Familie Ubertini bis zum 16. Jahrhundert vgl. DE FRAJA 1996 sowie GAMURRINI 1668, S. 232–49. Agata war die Erbin ihres Bruders Filippo, der mit Clemenza Puri, der Witwe des Giacomo Alberini, verheiratet war. Diese Sachverhalte ergeben sich aus Agatas Testament vom 20. Oktober 1699, das am

31. Dezember 1711 eröffnet wurde; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 1048, fol. 631–39. Agata wünschte eine Beisetzung in der Kapelle der Familie Alberini in Santa Maria sopra Minerva, die am 1. Januar 1712 erfolgte; ASVR, Santa Maria sopra Minerva, morti 1692–1741, fol. 8r (dort war zuvor der Bruder Filippo bestattet worden; daher die Notiz »in tumulo familiae De Ubertinis«). Die indirekte Verbindung der Alberini mit den Ubertini war bislang unbekannt. Sie erklärt, wie die Ciciaporci Teilinhaber des Palazzo Alberini wurden; FROMMEL 1973, II, S. 4. Ihrem Sohn Lucantonio vermachte Agata zahlreiche Gemälde, die in dem Testament ausführlich beschrieben sind, aber ohne Zuschreibung bleiben. Haupterbe wurde der Sohn Vincenzo, der bis zu seinem Tod 1719 das Haus der Mutter beim Arco della Ciambella bewohnte.

²⁰⁶ Boninsegna war anscheinend unverheiratet. In seinem Testament vom 11. Januar 1757 bestimmte er seinen Bruder Filippo und dessen Sohn Lucantonio zu seinen Erben; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 10, vol. 236, fol. 63f. und 77f. Boninsegna wurde am 1. Februar 1757 in San Giovanni dei Fiorentini in der Kapelle des heiligen Antonio Abbate beigesetzt; ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, morti 1717–80, fol. 219 v. Das Patronat über die Kapelle war 1659 an die Familie Baccelli gefallen, aus der Boninsegna und Filippus Mutter Giulia stammte; RUFINI 1957, S. 76. Die Kapelle diente auch der Familie Ciciaporci als Grablege. Dort wurde bereits am 29. Dezember 1687 Filippus jung verstorbener Bruder Raffaele beigesetzt, und am 16. Juli 1759 wurde dort Filippus Tochter Giulia bestattet; ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, morti 1626–1716, fol. 129v; *ibid.*, morti 1717–1780, fol. 244r.

²⁰⁷ Nachdem Alphani von seinem Amt zurückgetreten war, hatte Anna Cavalcanti Papst Clemens XIII. am 30. Juli 1762 ersucht, die »tutela« für Lucantonio an Feroni zu übertragen; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 782, fol. 411 und 430. Feroni, der aus Florenz stammte und der Familie offenbar vertraut war, übernahm das Amt am 14. August 1762. Vier Jahre später, am 24. September 1766, trat er von der Aufgabe zurück. In der Erklärung wird Lucantonio immer noch als »pupillo« beschrieben; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 798, fol. 1006f.



37. Stammbaum der Familie Cicciaporci (Grafik Verfasser)

wird.²⁰⁸ Möglicherweise handelte es sich um Bestände aus der ehemaligen Sammlung Cicciaporci, die Winckelmann bei Cavaceppi gesehen hatte. Dies bleibt zu prüfen. Der Verkauf war offenbar ein administrativer Akt, auf den der minderjährige Erbe Lucantonio wenig Einfluß hatte. Im Juli 1760 war die Sammlung jedenfalls noch intakt.

Das Interesse für die Bildenden Künste war in der Familie Cicciaporci sehr ausgeprägt. Filippo's Großvater Raffaele hatte eine so große Wertschätzung für ein Gemälde des Francesco Albani mit einer Darstellung des *Bagno di Diana*, daß er es in seinem Testament vom März 1670 zum unveräußerlichen Familienbesitz erklärte.²⁰⁹ Haupterbe war der Sohn Vincenzo, der im November 1719 verstarb. In seinem Nachlaß sind zwei Bilder des gleichen Themas nachgewie-

sen.²¹⁰ Sie erscheinen später nicht mehr im Besitz der Familie und bleiben ohne Zuschreibung, was leider für alle Dokumente gilt, in denen die überaus umfangreiche Gemäldesammlung der Cicciaporci beschrieben wird. Nur anhand der Wertangaben läßt sich auf die künstlerische Qualität der einzelnen Bilder schließen. Teuerstes Bild der Sammlung des Filippo Cicciaporci war ein auf 100 *scudi* geschätztes Tondo mit der Anbetung des Christuskindes durch Maria und Joseph, bei dem es sich um ein Werk der Florentiner Renaissance – ähnlich Fra Bartolomeos *Anbetung* in der Galleria Borghese – gehandelt haben dürfte.²¹¹ Viele Gemälde, die sich im Februar 1757 im Nachlaß von Filippo's Bruder Boninsegna in dessen Haus in der Via del Corso befanden,

²⁰⁸ VERMEULEN 2003, sowie PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, S. 80.

²⁰⁹ »[...] lassò e legò come sopra al detto signor Vincenzo [gemeint ist Raffaeles Sohn] un quadro quale detto signore testatore ritrova nella sua casa di Roma dipintovi il Bagno di Diana dell'Albano, ordinando che detto quadro sempre si conservi appresso il maggior nato de' descendent maschi [...]«. Raffaeles Testament vom 3. März 1670 findet sich im Anhang zu einer Erklärung des Urenkels Lucantonio Cicciaporci vom 14. Mai 1761 in ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 777, fol. 328–35 und 346–57, hier fol. 329v. Bei dem Gemälde im Besitz Cicciaporci's könnte es sich um eine Darstellung von Diana und Aktäon handeln. Albani hat das Thema mehrfach bearbeitet; PUGLISI 1999, ad indicem. Das Bild aus der Sammlung Cicciaporci ist gegenwärtig nicht zu identifizieren. Es dürfte sich aber um ein Original gehandelt haben.

²¹⁰ »Due tele d'imperatore senza cornici rappresentanti il bagno di Diana.« ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 30, vol. 395, fol. 482v.

²¹¹ »Un tondo dipinto in tavola di diametro palmi quattro romani con cornice quadrata e sue cantonate inargentato con segreto, figure rappresentanti Maria Santissima, S. Giuseppe che adorano Gesu Bambino – scudi 100.« Neben dem Tondo hingen: »Altro [tondo] dipinto in tavola di diametro palmi tre Romani con cornice quadrata e sue cantonate dorate rappresentante Venere che trova Adone uccisa da Marte – scudi 15. Altro in tela in misura d'imperatore in piedi dipinto in tavola con cornice intagliata e inargentata à segreto all'antica in mezze figure rappresentante un ritratto di Cosimo [de' Medici] primo Gran Duca di Toscana – scudi 30.« Filippo besaß auch Bildnisse des Francesco de' Medici und der Bianca Cappello von allerdings geringem Wert. Zum Gemälde in der Galleria Borghese siehe COSTAMAGNA 2004. Die frühe Provenienz ist ungesichert.

stammten aus dem Besitz ihrer Mutter Giulia Baccelli.²¹² Boninsegnas wertvollster Kunstbesitz waren mehrere antike Statuen, die Filippo jedoch bald veräußert haben muß, da sie in seinem Nachlaß nicht mehr erscheinen.²¹³

Es ist ferner bemerkenswert, daß Agata Ubertini als letzte Erbin ihrer Familie die Patronatsrechte über die Kapelle des heiligen Bartholomäus im linken Querhaus von Santo Spirito in Florenz besaß, die Bartolomeo Ubertini 1488 dotiert hatte und die noch heute im Zustand des späten Quattrocento mit der originalen Altartafel von Donnino und Agnolo de Mazziere erhalten ist. Einziges modernes Ausstattungstück ist

das Grabmal der 1850 verstorbenen Lucrezia Ciciaporci Baldelli, die 1836 den erbten Teil des Palazzo Alberini an den Kardinal Falconieri verkauft hatte.²¹⁴ Sie wollte offensichtlich in der Kapelle ihrer Urahnen in Florenz begraben sein. Solches Traditionsbewußtsein prägte auch die literarischen Interessen ihres Vaters Lucantonio, der 1813 die Dichtungen des Guido Cavalcanti († 1300) edierte. Er glaubte – durch seine Mutter Anna – von jenem bedeutenden Dichter abzustammen.²¹⁵ Er wird es zutiefst bedauert haben, daß er als Kind den Verkauf der Zeichnungssammlung seines Vaters Filippo nicht verhindern konnte.

²¹² Das Inventar wurde ab dem 7. Februar 1757 in Philippos Auftrag erstellt; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 10, vol. 236, fol. 81–92 und 99–200. Die Familie Baccelli stammte aus Florenz. Philippos Mutter Giulia war die Tochter des Vincenzo Baccelli (1615–71) und der Römerin Elena Bussi. Ihr Großvater Tommaso Baccelli (1584–1663) war mit Olimpia de' Cavalieri verheiratet, die aus einer Nebenlinie der römischen Familie Cavalieri stammte. Der Vertrag zur Ehe zwischen Giulia und Lucantonio Ciciaporci datiert vom April 1676. Giulias Mitgift betrug 10.000 *scudi*. Ihr Bruder Tommaso II. (1660–1729) verstarb kinderlos, so daß Giulia in das Erbe eintrat. Die Angaben mögen einer zukünftigen Rekonstruktion der Sammlung dienlich sein. Sie basieren auf Dokumenten – darunter einem gedruckten Stammbaum der Familie Baccelli aus dem 19. Jahrhundert – in ASR, Miscellanea famiglie, vol. 12, fasc. 10.

²¹³ ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 10, vol. 236, fol. 155v–57v: »Un busto di testa incerta di donna riattato di antica testa, ereditario della casa – scudi 2. Una statua con piedestallo di legno rappresentante un Cammillo di palmi quindici in circa di altezza antico ereditario come sopra – scudi 50. Una statua rappresentante figura di Fauno colca antica ereditaria come sopra – scudi 15. Una statua di Gladiatore nuda di palmi dodici in circa con piedestallo di legno antica riattata ereditaria della casa – scudi 30. Un busto di un uomo illustre rappresentante un ritratto moderno di stima maniera ereditario della casa – scudi 50. Una testa di Roma antica ereditaria della casa – scudi 15. Due bustini di marmo sopra al camino di testa incerta di donna riattati ereditari della casa – scudi 12. Una testa di donna sopra detto camino al naturale antica ereditaria della casa – scudi 12. Un ritratto di donna illustre moderno ereditario della casa – scudi 10. Un busto di creta – scudi 2. Una statua rappresentante l'Aurora alta palmi sette in circa antica con mondo sotto ai piedi ereditaria della casa – scudi 15. Un busto di

donna con testa antica restaurato, rappresentante Mallia Scantilla ereditario della casa – scudi 10. Altro compagno di testa incerta ereditario come sopra – scudi 6. Una testa rappresentante un uomo illustre sopra d'un sgabellone antica ereditaria come sopra – scudi 15. Una testa sopra altro sgabellone coronata con alloro antica ereditaria come sopra – scudi 8. Una forma della Venere di Medici di scajola ereditaria della casa – scudi 12. Una testa di Antinoo più che al naturale con base ereditaria della casa – scudi 25. Altra testa di donna con petto e spalle ereditaria della casa – scudi 15. Un ritratto del Gran Duca di Firenze ereditario della casa – scudi 5.« Der Verbleib der Skulpturen war bislang nicht zu bestimmen.

²¹⁴ Zur Dotierung der Kapelle durch Bartolomeo Ubertini und zu deren Altarbild siehe CAPRETTI 1996, S. 244 und 254, Abb. 9. Zu der Kapelle heißt es im Testament der Agata Ubertini (vgl. Anm. 205): »Item voglio che il mio herede [Lucantonio Ciciaporci] sia tenuto et obligato di far dire ogni giorno nella chiesa di Santa Spirito di Fiorenza all'altare di S. Bartolomeo che è la mia cappella di casa Ubertini esistente in detta chiesa di S. Spirito una cotidiana.« Zum Verkauf des Palazzo Alberini-Ciciaporci an Falconieri FROMMEL 1973, II, S. 4.

²¹⁵ Lucantonio wurde um 1750 geboren. Das genaue Datum ist unbekannt. Im Jahr 1781 heiratete er Elizabeth, die Tochter von Sir John Stuart (1714–96), 3. Bark of Allanbank; COOK 2003, S. 140. Seine Mutter Anna soll dem Kardinal Cornaro 1779 den Kopf verdreht und von ihm viele Privilegien erhalten haben; SILVAGNI 1971, II, S. 86 und 243. 1789 setzte Lucantonio dem Kardinal in San Cesareo eine Grabinschrift; FORCELLA 1878, S. 254, Nr. 417. 1785, 1786 und 1791 war Lucantonio Konservator von Rom. Zur Edition der *Rime* Cavalcantis siehe CORDIE 1990, dem der familiäre Hintergrund indes unklar bleibt.

ANHANG

Dokument I

Der Kaufvertrag über die Zeichnungen des Tommaso de Cavalieri vom 16. Februar 1580. Archivio di Stato di Roma, Notai AC, vol. 3579, fol. 436

Emptio per Ill.mo D. Jo. Georgio Cesarino

Die 16 Februarij 1580

Magnificus D. Thomas de Cavalierijs romanus sponte etc. ac omni miliori modo etc. vendidit etc. Ill.mo Domino Joani Georgio Cesarino domicello romano presenti etc. designa seu picturas ducentum duo decim diversarum personarum, ac stampas iocalia et alia bona de quibus in lista seu folio, quod facto mihi notaio dederunt tenoris etc. Item omnia iura etc. ad haben. ponens etc. nullo iure etc. constituens etc. quae designa stampas iocalia et alia in dicta lista seu folio contenta et descripta idem d. Thomas eidem Ill.mo Jo. Georgio presenti etc. in mei etc. p.tia consignavit et dedit idemque Ill.mus illa ad se recepit et de illis eorumque pretio et valore infra-dicendo ac bonitate se bene contentu. etc. vocavit exceptioni etc. spei etc. nec non except.ni redhibitorie renunciavit etc. quietavit etc. cum pacto etc. Hanc autem venditam etc. fecit et facere dixit idem D. Thomas eidem Ill.mo presenti etc. pro pretio et nomine pretij scutorum sexcentorum monetae de julijs decem pro scuto que scuta sexcentum monetae idem Magnificus D. Thomas in mei etc. p.ntia manualiter et in contanti in tot paulis et testonibus habuit et recepit ab eodem Ill.mo D. Jo. Georgio p.nti etc. que ad se traxit etc. et tracta etc. de quibus etc. ad cautelam quae.s opus sit excep.ni etc. spei etc. renunciavit etc. quietavit etc. cum pacto etc. et si dicta designa et alia bona in dicto folio descripta et contenta ac ut supra vendita et consignata plus dicto pretio scutorum sexcentorum monetae valet valeret vel valere posset nunc aut quomodo libet in futurum etc. sive parva sive magna fuerit quantitas et si quantumque ultra dimidiam iusti pretij excederet donavit etc. eidem Ill.mo d. Jo. Georgio p.nti etc. donatione pura mera simplici perfecta et irrevocabili inter vivos fieri solita et [...] consueta nullo vitio nullaue ea. etiam ingratitudinis revocanda promictens idem Magnificus D. Thomas venditionem huiusmodi esse bonam validam leg.mam beneque validae et legmae factam lfol.436v illamque sibi facere licuisse et licere nihilque in illius preiudicium fuisse nec facturum esse et in eam tanque talem eundem Ill.m D. emptorem et suos etc. manutenere aut huiusmodi zare [?] defendere et desbugare ab omni lite ed molestia et molestante persona etc. face-reque desuper consentire omnem personam inde et super dictare vendita et iuribus illius ius aut interesse aliquod habentem vel habere quomodolibet pretendente et ad simplicem extraiudiciale interpellationem dicti Ill.mi D. emptoris et suorum etc. litem etc. non inferre nec inferenti motam et movendam in Iudicio et extra iudiciale Iudicium in se suscipere prosequi etc. suis sumptibus etc. absque impensa cura labore dispendio et interventu dicti Ill.mi emptoris sed ad.nem sola simplicem extraiudiciale requisitionem et interpellationem et extraiudicial. et non solemniter factam et que fieri possit etiam domi dimissa copia dictaque bona et alia ut supra vendita esse libera etc. essque ipsius D. Thomae et ad ipsum spectare pertinere etc. nullique alteri personae etc. fuisse nec esse vendita etc. obligata vel alias quomodolibet alienata alienationis tit.o larghissimo modo sumpto vocabulo etc et de eis non fuisse factum nec factum apparere aliquem alium contractu,

distractum vel quasi contractum aut aliam scripturam in preiud.m presentis instrum. et in eo contentorum quorumcunque et non esse subiecta vel submissa alicui oneri vel restitutioni al.s in eventum contrarij vel inobservantiae premissorum omnium et singulorum vel alicuius eorum aut alicuius evictionis rei venditae in toto vel in parte teneri voluit de illius evictione generali et particulari Jurisque et facti defensione universali et particulari tam in petitorio quam possessorio simul et insolidum in qualibet instantia et parte iudicii et ad duplum pretij rei evictae asserens etc. ac ad omnia damna etc. de quibus etc. pro quibus etc. se etc. heredes etc. ac bona etc. in ampliori forma Camerae apostolicae cum solitis inclusi obligavit etc. citra tamen procuratorum constitutionem renuncian. cuicumque app.ni etc. curavit tactis etc. super quibus.

Actum Romae in domo habitationis predicti magnifici D. Thomae Regionis Sancti Eustachij ibidem presentibus Jo. Baptista de Rubeis romano cameriero dicti Ill.mi [Cesarini] et Bernardino Passaro romano pictore testibus etc.

Dokument II

Das Inventar der Kunstwerke aus dem Besitz des Tommaso de' Cavalieri im Anhang zum Kaufvertrag vom 16. Februar 1580. Archivio di Stato di Roma, Notai AC, vol. 3579, fol. 437

Disegni

Alberto duro [Albrecht Dürer]	5
Andrea del Sarto pezzi	5
Alonso [Berruguete]	1
Baldassare [Peruzzi]	30
Bruto [Della Valle ?]	2
Bastiano venetiano [Sebastiano del Piombo]	8
Bizerre [Gaspar Becerra]	6
Baptista meniatore [nicht identifiziert]	1
Baccio [Bandinelli]	4
Campagnolo [Domenico Campagnola]	2
Corregio	2
Danielle [da Volterra]	3
Don Giulio [Clovio]	9
Donatello	1
Rossi [Vincenzo de' Rossi]	2
Flaminio [Boulanger] falegname	6
Franc.o Salviati	8
Frate [Fra Bartolomeo ?]	1
Francia [Francesco Francia]	1
Jo. Franc.o [Penni]	1
Jo. piacere	1
Geronimo mutiano	1
Gio. dal borgo [Giovanni de' Vecchi]	2
Giulio romano	3
Gio. da udine	1
Giotto	1
Giacomo da pontormo	1
Leonardo vince	4
Lindaco [Jacopo Torni]	1
Lucco [Luzio Luzzi ?]	1
Lorenzino [Lorenzo Lotti genannt Lorenzetto]	1

<i>Michelangelo</i>	4		<i>stampe</i>	
<i>Marcello</i> [Venusti]	4		<i>stampe di alberto</i> [Dürer] <i>di rame pezzi</i>	94
<i>Mantegna</i>	2		<i>Alberto</i> [Dürer] <i>di legno pezzi</i>	209
<i>Mecharino</i> [Domenico Beccafumi]	3		<i>Luca de olanda</i> [Lucas van Leyden] <i>de rame pezzi</i>	160
<i>Maturino</i>	1		<i>Marcant.o</i> [Raimondi] <i>di rame pezzi</i>	503
<i>Mosca</i> [Simone Mosca]	1		[fol. 437v]	
<i>Marcantonio</i> [Raimondi]	2		<i>stampe fiamenghe et de diverse pezzi</i>	282
<i>Perino</i> [del Vaga]	6			
<i>Perdonone</i>	5		<i>Doi intagli attaccati con una catena crognola con una testa di Diana</i>	
<i>Pietro perugino</i>	2		<i>con una luna sotto, et dal altra banda un Giacinto con un fauno et</i>	
<i>Parmigiano</i>	4		<i>loro in essa pesa scudi venticinque senz fattura.</i>	
<i>Pentoricchio</i>	2		<i>Doi Christalli di montagna di mano di Gio. [Bernardi] da Castel</i>	
<i>Polidoro</i> [da Caravaggio]	1		<i>bolognese in uno vi è [gestrichen: scolpito il] intagliato il carro di</i>	
<i>Rosso</i> [Fiorentino]	2		<i>Fetone, nel altro intagliato la presa di re di francia</i>	
<i>Raphaello d'urbino</i>	9			
<i>Roviale</i> [Pedro Rubiales]	2			
<i>Riccio</i> [Bartolomeo Neroni]	2			
<i>Raphaelle da montelupo</i>	1			
<i>Semolei</i> [Battista Franco]	1			
<i>Titiano</i>	1			
<i>Vaso</i>	1			
<i>Varij de varij pictori</i>	39			
	212			

Dokument III

Auszug aus dem Nachlaßinventar des Filippo Ciciaporci vom 1. Juli 1760; ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 9, vol. 774, fol. 43r–44v.

Seguono i sopradetti disegni stimati dal sudetto signore Ricciolini come appresso

In una cartella contrassegnata colla lettera A esistono li seguenti disegni

<i>Di Fr. Bartolomeo di S. Marco valutati ragguagliatamente – scudi 2.05</i>	<i>numero 10</i>	<i>scudi 20.50</i>
<i>Di Pietro Perugino – scudi 2.05</i>	<i>numero 9</i>	<i>scudi 18.45</i>
<i>Di Raffaele Santie – scudi 3.07</i>	<i>numero 33</i>	<i>scudi 102.—</i>
<i>Della di lui Scuola – scudi 2.05</i>	<i>numero 83</i>	<i>scudi 170.15</i>
	<i>Numero 135</i>	<i>scudi 311.10</i>

In altra cartella B Disegni diversi cioè

<i>Di Michel'Angelo Bonarota – scudi 3</i>	<i>numero 85</i>	<i>scudi 255.—</i>
<i>Del medesimo studij d'Anatomia – scudi 1</i>	<i>numero 25</i>	<i>scudi 25.—</i>
<i>Di Daniel da Volterra e la Scuola – scudi 2.05</i>	<i>numero 54</i>	<i>scudi 110.70</i>
	<i>Numero 164</i>	<i>scudi 390.70</i>

In altra cartella C Disegni diversi cioè [fol. 43v]

<i>Del Freggio</i> [Correggio], <i>Parmeggianino</i> , <i>Carracci e Scuola</i> – [scudi —.]50	<i>numero 72</i>	<i>scudi 35.50</i>
<i>Del Guerrino</i> [Guercino] <i>e del Mola</i> – scudi —.80	<i>numero 27</i>	<i>scudi 13.50</i>
<i>Di Guido</i> [Reni] <i>e Simone da Pesaro</i> – scudi —.50	<i>numero 32</i>	<i>scudi 16.—</i>
<i>Del Domenichino</i> – scudi 1.00	<i>numero 13</i>	<i>scudi 13.—</i>
<i>Di Carlo Maratta</i> – scudi 1.00	<i>numero 16</i>	<i>scudi 16.—</i>
<i>Di Pietro da Cortona e di Ciro</i> [Ferri] – scudi —.45	<i>numero 27</i>	<i>scudi 12</i>
	<i>Numero 187</i>	<i>scudi 106</i>

In altra cartella D Disegni cioè

<i>Di Stefanino e del Gallotti – scudi —.30</i>	<i>numero 28</i>	<i>scudi 8.40</i>
<i>Dello Spagnoletto – scudi —.30</i>	<i>numero 12</i>	<i>scudi 3.60</i>
<i>Di Luca Cambiasi – scudi —.15</i>	<i>numero 18</i>	<i>scudi 2.50</i>
<i>Di Giorgio Vasacii [Vasari] – scudi 1.50</i>	<i>numero 9</i>	<i>scudi 13.50</i>
<i>Di Salvator Rosa – scudi —.50</i>	<i>numero 24</i>	<i>scudi 12.—</i>
<i>Di Tiziano e Paolo Veronita [Veronese] – scudi 2.05</i>	<i>numero 14</i>	<i>scudi 29.40</i>
<i>Di Francesco Trivisani – scudi —.05</i>	<i>numero 185</i>	<i>scudi 9.15</i>
	<i>Numero 288</i>	<i>scudi 78.75</i>

In altra cartella E Disegni diversi, cioè

<i>Del Cavalier d'Arpino [Giuseppe Cesari] – scudi —.30</i>	<i>numero 18</i>	<i>scudi 5.40</i>
<i>lfol. 44r</i>		
<i>Del Risino [Francesco Mezzarisa] – scudi —.50</i>	<i>numero 7</i>	<i>scudi 3.—</i>
<i>Di Bernardino Poccetti – scudi —.30</i>	<i>numero 22</i>	<i>scudi 6.60</i>
<i>Del Civoli [Cigoli] – scudi —.20</i>	<i>numero 11</i>	<i>scudi 2.20</i>
<i>Di Andrea del Sarto – scudi 2.05</i>	<i>numero 28</i>	<i>scudi 57.40</i>
<i>Dei Zaccari [Zuccari] – scudi —.50</i>	<i>numero 18</i>	<i>scudi 9.—</i>
<i>Del Barroccio – scudi 3.00</i>	<i>numero 14</i>	<i>scudi 42.—</i>
<i>Del Bomarancio [Cristoforo Roncalli] – scudi —.30</i>	<i>numero 12</i>	<i>scudi 3.60</i>
<i>Animali diversi – scudi —.20</i>	<i>numero 19</i>	<i>scudi 3.80</i>
<i>Del Rubens – scudi 1.50</i>	<i>numero 2</i>	<i>scudi 3.—</i>
	<i>Numero 151</i>	<i>scudi 136</i>

In altra cartella F Disegni di teste di diversi autori cioè

<i>Di diversi grandi – scudi 2.05</i>	<i>numero 45</i>	<i>scudi 92.25</i>
<i>Di diversi piccole – scudi 1</i>	<i>numero 59</i>	<i>scudi 59.—</i>
<i>Del Barroccio – scudi 2.05</i>	<i>numero 18</i>	<i>scudi 26.65</i>
<i>Di Carlo Maratta – scudi 2.05</i>	<i>numero 8</i>	<i>scudi 16.40</i>
<i>Del Domenichino – scudi —.3</i>	<i>numero 1</i>	<i>scudi 3.—</i>
<i>Dei Caracci – scudi 2.05</i>	<i>numero 17</i>	<i>scudi 34.85</i>
<i>Di Andrea del Sarto – scudi 2.05</i>	<i>numero 7</i>	<i>scudi 14.35</i>
<i>Di Pietro da Cortona e Ciro [Ferri] – scudi 2.05</i>	<i>numero 7</i>	<i>scudi 14.35</i>
<i>Di Tiziano, Paolo Veronese e Tintoretto – scudi 3.0</i>	<i>numero 6</i>	<i>scudi 18.—</i>
<i>lfol. 44v</i>		
<i>Di Michel Angolo e di Danielle – scudi 2.05</i>	<i>numero 25</i>	<i>scudi 51.25</i>
<i>Di Guido e Guercino – scudi 2.05</i>	<i>numero 13</i>	<i>scudi 26.65</i>
<i>Del Sodoma e Pietro Perugino</i>		<i>scudi 3.—</i>
<i>Di Leonardo da Vinci</i>		<i>scudi 3.—</i>
<i>Di Raffaello, Alberto Duro e Frate [Sebastiano] del Piombo – scudi 33 [sic]</i>	<i>numero 11</i>	<i>scudi 33.—</i>
	<i>Numero 212</i>	<i>scudi 389.75</i>

In altra cartella G Disegni di paesi diversi cioè

<i>De grandi – scudi 1</i>	<i>numero 30</i>	<i>scudi 30.—</i>
<i>De diversi inequali – scudi 0.50</i>	<i>numero 74</i>	<i>scudi 37.—</i>
	<i>Numero 104</i>	<i>scudi 67</i>

In altra cartella H Disegni diversi d'ignudi e di celebri autori

<i>In altra cartella I Miscellame di prima classe</i>	<i>numero 188b 30</i>	<i>scudi 56.40</i>
<i>In altra cartella L Miscellame di 2. classe</i>	<i>numero 157b 20</i>	<i>scudi 31.40</i>
<i>In altra cartella M Miscellame di 3. classe</i>	<i>numero 315b 10</i>	<i>scudi 31.50</i>
<i>In altra cartella N Miscellame di 4. classe</i>	<i>numero 60b 05</i>	<i>scudi 3.—</i>
<i>In altra cartella O Miscellame di 5.a classe</i>	<i>numero 769b 2</i>	<i>scudi 18.72</i>
	<i>Summa in tutto numero 2694</i>	<i>scudi 1751.52</i>

ABKÜRZUNGEN UND LITERATUR

- ASC Archivio Storico Capitolino, Rom
 ASF Archivio di Stato di Firenze
 ASP Archivio di Stato di Parma
 ASR Archivio di Stato di Roma
 ASV Archivio Segreto Vaticano
 ASVR Archivio Storico del Vicariato di Roma
 BAV Biblioteca Apostolica Vaticana
 BV Biblioteca Vallicelliana, Rom
 CIL Corpus Inscriptionum Latinarum
- ADORNI 1979 Bruno Adorni, »Un'opera inedita del Vignola: Palazzo Radini Tedeschi a Piacenza«, *Palladio*, 28 (1979), S.75–96.
- AGOSTINELLI SCIPIONI 1975 V. Agostinelli Scipioni, »Bernardino Passeri e il coro di S. Vittore di Milano«, *Arte cristiana*, 63 (1975), S.89–102.
- AMAYDEN 1910 Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane*, 2 Bde., hg. v. Carlo Augusto Bertini, Rom 1910.
- ANDERSON 2002 Paul Anderson, »Daniele da Volterra's Sculptural Reliefs in *carta pesta* and his *inventione* for the Lateran Nave Ceiling«, *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 8 (2002), S.109–18.
- BAGLIONE 1995 Giovanni Baglione, *Le Vite de' pittori, scultori, et architetti*. Rom 1642, Facsimileausgabe mit Kommentar von Jacob Hess und Herwarth Röttgen, I, Vatikanstadt 1995.
- BALLARDINI 1933 Gaetano Ballardini, »Francesco Mezzarisa alias Risino maiolicaro faentino del Cinquecento«, in *Miscellanea di storia dell'arte in onore di Iginio Benvenuto Supino*, Florenz 1933, S.519–51.
- BAROCCHI 1962 Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola: disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 2 Bände, Florenz 1962.
- BARROERO 1990 Liliana Barroero, »La Basilica dal Cinquecento ai nostri giorni«, in *San Giovanni in Laterano*, hg. v. Carlo Pietrangeli, Florenz 1990.
- BARTOLI 1919 Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, IV, Rom 1919.
- BEAN 1960 Jacob Bean, *Les dessins italiens de la collection Bonnat*, Paris 1960.
- BEDON 2008 Anna Bedon, *Il Campidoglio: Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Mailand 2008.
- BELLINI 1999 Federico Bellini, »La costruzione della Cappella Gregoriana in San Pietro di Giacomo della Porta: cronologia, protagonisti e significato iconologico«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N. S.34/39, (1999/2002), S.333–46.
- BENEDETTI 1973 Sandro Benedetti, *Giacomo Del Duca e l'architettura del Cinquecento*, Rom 1973.
- BERNARDINI 2002 Maria Grazia Bernardini, »Il ciclo della Passione di Cristo: gli artisti«, in *L'Ora- torio del Gonfalone a Roma: il ciclo cinquecentesco della Passione di Cristo*, hg. v. Maria Grazia Bernardini, Cinisello Balsamo 2002, S.61–115.
- BERTINI 1987 Giuseppe Bertini, *La Galleria del Duca di Parma: Storia di una Collezione*, Parma 1987.
- BERTOLOTI 1880 Antonino Bertolotti, »Curiosità storiche ed artistiche raccolte negli archivi ro- mani«, *Archivio storico artistico e lette- rario*, 4 (1880), S.211–26.
- BERTOLOTI 1881 A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Mailand 1881.
- BERTOLOTI 1882 A. Bertolotti, »Don Giulio Clovio: prin- cipe dei miniatori«, *Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria dell'Emilia*, 7.2 (1882), S.259–79.
- BOBER 1988 Phyllis Pray Bober, »Ligorio and Aldro- vandi«, *Pirro Ligorio. Artist and anti- quarian*, Cinisello Balsamo 1988, S.287–90.
- BONSATI 2001 Giorgio Bonsanti, »Per un riesame del »Conte di Canossa«, in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedi- cati a Max Seidel*, hg. v. Klaus Bergdolt und Giorgio Bonsanti, Venedig 2001, S.513–18.
- BORLAND 1961 Phyllis Borland, »A Copy by Venusti after Michelangelo«, *Burlington Maga- zine*, 103 (1961), S.433 f.
- CAGLIOTI 2001 Francesco Caglioti, »Alonso Berruguete in Italia: un nuovo documento fioren- tino, una nuova fonte donatelliana, qualche ulteriore traccia«, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Neapel 2001, S.109–46.
- CAMPBELL 2004 Ian Campbell, *Ancient Roman Topo- graphy and Architecture* [The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo, A 9], 3 Bände, London 2004.
- CAMPORI 1870 Giuseppe Campori, *Raccolta di catalo- ghi ed inventarii inediti*, Modena 1870.
- CAPEL MARGARITO 1998 Manuel Capel Margarito, *Gaspar Be- cerra e el miguelangelismo espanol*, Jaen 1998.
- CAPELLI 2003 Simona Capelli, »La Flagellazione Bor- ghese: Marcello Venusti e le copie da Sebastiano del Piombo«, *Studi di Storia dell'Arte*, 14 (2003), S.241–48.
- CAPELLI 2005 S. Capelli, »Marcello Venusti: il nichio dell'altare della cappella del palazzo die Conservatori e una pala del Museo Regionale di Messina«, *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 19 (2005), S.41–50.

- Caravaggio: la luce 2000 Caravaggio: la luce nella pittura lombarda (Ausstellungskatalog, Bergamo), Mailand 2000.
- CARPANESE 1979 Callisto Carpanese, »I disegni di Bernardino Passeri e le incisioni di Aliprando Caprioli«, *Vita et miracoli di S. Benedetto*, Praglia 1979.
- CAPRETTI 1996 Elena Capretti, »La pinacoteca sacra«, in *La chiesa e il convento di Santo Spirito a Firenze*, hg. v. Cristina Acidini Luchinat, Florenz 1996, S. 239–301.
- Carteggio 1965–83 *Il carteggio di Michelangelo*, hg. v. Paola Barocchi, 5 Bände, Florenz 1965–83.
- Carteggio indiretto 1995 *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, hg. v. Paola Barocchi, Kathleen Loach Bramanti und Renzo Ristori, 2 Bände, Florenz 1995.
- CASSANELLI/ROSSI 1984 *Oltre Raffaello: aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano*, hg. v. Luciana Cassanelli und Sergio Rossi, Rom 1984.
- CASSIRER 1922 Kurt Cassirer, »Die Handzeichnungssammlung Pacetti«, *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 43 (1922), S. 63–96.
- CECCHI 1999 Alessandro Cecchi, »La collezione di quadri di Villa Medici«, in *Villa Medici: il sogno di un cardinale*, hg. v. Michel Hochmann, Rom 1999, S. 58–65.
- CELLINI 2004 Giuseppina Alessandra Cellini, »Il contributo di Fulvio Orsini alla ricerca antiquaria«, *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei, Memorie*, ser. IX, 18 (2004), S. 227–512.
- CHIABRERA 2003 Gabriello Chiabrera, *Lettere: 1585–1638*, hg. v. Simona Morando, Florenz 2003.
- CHAPMAN 2005 Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, London 2005.
- CHIARI MORETTO WEIL 1997 Maria Agnese Chiari Moretto Weil, »Il Cristo portacroce della scuola di San Rocco e la sua lunetta«, *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, classe di scienze morali, lettere ed arti*, 156 (1997–98), S. 687–732.
- CLAYTON 1996 Martin Clayton, »The Provenance of the Drawings by Michelangelo at Windsor Castle«, in JOANNIDES 1996, S. 205–09.
- Codice Resta 2007 *I disegni del Codice Resta di Palermo* (Ausstellungskatalog Palermo), hg. v. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2007.
- CONDIVI 1746 *Vita di Michelangelo Buonarroti [...] pubblicata mentre viveva dal suo scolare Ascanio Condivi*, 2. edizione, corretta ed accresciuta di varie annotazioni, Florenz 1746.
- COOK 2003 Keith Cook, »Joseph Forsyth and French Occupied Italy«, *Forum for Modern Language Studies*, 39 (2003), S. 121–40.
- COPPOLA/MARTELOTTI/MASINI 1989 Rosanna Coppola, Giovanna Martellotti, Patrizia Masini, »Il fregio della Sala dei Trionfi nel Palazzo dei Conservatori«, *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, N. S. 3 (1989), S. 123–37.
- CORBO 1965 Anna Maria Corbo, »Documenti romani su Michelangelo«, *Commentari*, 16 (1965), S. 98–151.
- CORDIE 1990 Carlo Cordie, »Antonio Ciciaporci tra Guido Cavalcanti e Giulia Rinieri De Rocchi«, *Rassegna della letteratura italiana*, 94.3 (1990), S. 103–25.
- COSTAMAGNA 2004 Alba Costamagna, *L'adorazione del mistero: Fra' Bartolomeo nel segno di Leonardo*, Rom 2004.
- Daniele da Volterra 2003 *Daniele da Volterra, amico di Michelangelo*, hg. v. Vittoria Romani, Florenz 2003.
- DE FRAJA 1996 Simone De Fraja, »Chitignano: le origini, il castello e gli Ubertini oltre Campaldino«, *Bollettino d'informazione. Brigata aretina amici dei monumenti*, 33.68 (1996), S. 33–43.
- DE RINALDIS 1936 Aldo De Rinaldis, »Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma: le opere d'arte sequestrate al Cavalier d'Arpino«, *Archivi d'Italia*, 3 (1936), S. 110–18.
- DESWARTES-ROSA 1984 Sylvie Deswartes-Rosa, »Francisco de Holanda collectionneur«, *La Revue du Louvre*, 34 (1984), S. 170–72.
- Dibujos 1991 *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional: siglos XVI y XVII*, Madrid 1991.
- DiFEDERICO 1972 Frank R. DiFederico, »A Group of Trevisani Drawings in the Uffizi«, *Master Drawings*, 10 (1972), S. 3–14.
- DiFEDERICO 1977 F.R. DiFederico, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome: A Catalogue Raisonné*, Washington 1977.
- Disegno 1990 *Disegno: Les dessins italiens du Musée de Rennes* (Ausstellungskatalog Modena u. Rennes), Rennes 1990.
- Disegno, giudizio ... 2005 *Disegno, giudizio e bella maniera: studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, hg. v. Philippe Costamagna, Florian Härb, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005.
- DONATI 1989 Valentino Donati, *Pietre dure e medaglie del Rinascimento: Giovanni da Castel Bolognese*, Ferrara 1989.
- DREYER 1984 Peter Dreyer, »Zur Kennzeichnung von Provenienzen im Berliner Kupferstichkabinett«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 26 (1984), S. 291–99.
- DUSSLER 1959 Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo: kritischer Katalog*, Berlin 1989.
- ECHINGER-MAURACH 1991 Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 Bände, Hildesheim 1991.
- EPIFANI 2004 Mario Epifani, »Il cardinal Antonio Santacroce: collezionista di disegni«, *Cahiers d'Histoire de l'Art*, 2 (2004), S. 82–115.
- EVANGELISTI 1984 Gino Evangelisti, »Il caso Pallantieri, 1561–1571: ovvero le due giustizie«, *Il Carrobbio*, 10 (1984), S. 110–19.

- FANFANI 1876 Pietro Fanfani, *Spigolatura michelangioleca*, Pistoia 1876.
- FERINO PADGEN 1997 Sylvia Ferino Padgen, *Vittoria Colonna. Dichter in und Muse Michelangelos*, Wien 1997.
- FISCHER 1990 Chris Fischer, *Fra Bartolomeo. Master Draughtsman of the High Renaissance*, Rotterdam 1990.
- FORCELLA 1878 Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma*, Band 12, Rom 1878.
- FORTI 1998 Micol Forti, »La preistoria di villa Valenti Gonzaga, oggi villa Paolina Bonaparte«, in *Roma, le case, la città*, hg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1998, S.217–29.
- FRACCHIA 1999 Carmen Fracchia, »Gaspar Becerra: a Spaniard in the Workshop of Daniele da Volterra«, *Sculpture Journal*, 3 (1999), S.6–13.
- FRANKLIN 2000 David Franklin, »Francisco de Holanda's collection of drawings by Polidoro da Caravaggio«, *Apollo*, 151.457 (2000), S.12–21.
- FRANZONI 1970 Lanfranco Franzoni, *Verona: la galleria Bevilacqua*, Mailand 1970.
- FREY 1930 Karl Frey, *Der literarische Nachlass des Giorgio Vasari*, Bd.2, hg. v. Herman-Walther Frey, München 1930.
- FROMMEL 1968 Christoph Luitpold Frommel, *Peruzzi als Maler und Zeichner*, Wien u. München 1968.
- FROMMEL 1973 C.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 Bände, Tübingen 1973.
- FROMMEL 1978 C.L. Frommel, »Disegno und Ausführung: Ergänzungen zu Baldassare Peruzzi's figuralem Oeuvre«, in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, hg. v. Werner Busch, Rainer Hausherr und Eduard Trier, Berlin 1978, S.205–50.
- FROMMEL 1979 C.L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979.
- FUSCONI 1988 Giulia Fusconi, »Gabriello Chiabrera e la cultura figurativa del suo tempo«, in Giulia Fusconi, Graziano Ruffini und Silvia Bottaro, *Gabriello Chiabrera: iconografia e documenti*, Genua 1988, S.7–38.
- FUSCONI 1998 G. Fusconi, »Frammenti della collezione di disegni Cavaceppi-Pacetti«, in *Per Luigi Grassi: Disegno e disegni*, hg. v. Anna Forlani Tempesti und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Rimini 1998, S.414–36.
- GALLO 2003 Marco Gallo, »La pala di S. Caterina d'Alessandria«, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, II, Rom 2003, S.217–20.
- GAMURRINI 1668 Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane et umbre*, Bd.1, Florenz 1668.
- GASPARONI 1866 Benvenuto Gasparoni, »La casa di Michelangelo Buonarroti«, *Il Buonarroti*, 1 (1866), S.158–64, 177–80, 204–07.
- GASPARRI 1994 Carlo Gasparri, »*Imagines virorum illustrium* e gemme Orsini«, in *Le gemme Farnese*, hg. v. Carlo Gasparri, Neapel 1994, S.85–99.
- GERE 1953 John A. Gere, »William Young Ottley as a Collector of Drawings«, *British Museum Quarterly*, 18 (1953), S.44–53.
- GERE/POUNCEY 1983 John A. Gere u. Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Artists Working in Rome c. 1550 to c. 1640*, London 1983.
- GIORGIO VASARI 1981 *Giorgio Vasari: i principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari; pittura vasariana dal 1532 al 1554*, (Ausstellungskatalog, Arezzo), Florenz 1981.
- GIULIO ROMANO 1989 *Giulio Romano* (Ausstellungskatalog Mantua), Mailand 1989.
- GNANN 2007 Achim Gnann, *Parmigianino: Die Zeichnungen*, 2 Bde., Petersberg 2007.
- GOLUB 1980 Ivan Golub, »Nuovi fonti su Giulio Clovio«, *Paragone*, 31 (1980), S.121–40.
- GOMBRICH 1986 Ernst H. Gombrich, »Michelangelo's Cartoon in the British Museum«, in ders., *New Light on Old Masters*, London 1986, S.171–78.
- GOTTI 1875 Aurelio Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 Bde., Florenz 1875.
- GUERRIERI BORSOI 1988 Maria Barbara Guerrieri Borsoi, »Contributi allo studio di Niccolò Ricciolini«, *Bollettino d'arte*, 73.50–51 (1988), S.161–85.
- GUERRIERI BORSOI 2004 M. B. Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma: mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Rom 2004.
- HAYWORD 1977 John Forrest Hayword, »Roman Drawings for Goldsmiths' Work in the Victoria and Albert Museum«, *Burlington Magazine*, 119 (1977), S.412–20.
- HELD 1963 Julius S. Held, »The Early Appropriation of Drawings«, *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, Princeton University Press 1963, S.72–95.
- HENNEBERG 1974 Josephine von Henneberg, *L'Oratorio dell'Arciconfraternità del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Rom 1974.
- HIRST 1981 Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- HIRST 1988 M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, London 1988.
- HOCHMANN 1993 Michel Hochmann, »Les dessins et peintures de Fulvio Orsini et la collection Farnèse«, *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Italie et méditerranée*, 105 (1993), S.49–91.
- HÜLSEN 1914 Christian Hülsen, Rezension von Paul Gustav Hübner, *Le Statue di Roma*, Leipzig 1912, *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, 5 (1914), S.293.

- I Farnese 1995 *I Farnese: arte e collezionismo* (Ausstellungskatalog Colorno), hg. v. Lucia Fornari Schianchi und Nicola Spinosa, Mailand 1995.
- Italian Women Artists 2007 *Italian Women Artists: from Renaissance to Baroque* (Ausstellungskatalog Washington), Mailand 2007.
- JANSEN 1989 Dirk Jacob Jansen, »Jacopo Strada antiquario Mantovano e la fortuna di Giulio Romano«, in *Giulio Romano, Atti del Convegno Internazionale di Studi*, Mantua 1989, S.361–74.
- JESTAZ 1994 Bertrand Jestaz, *L'inventaire du Palais et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, Rom 1994.
- JESTAZ/BACOU 1978 Bertrand Jestaz u. Roseline Bacou, *Jules Romain: l'histoire de Scipion*, Paris 1978.
- JOANNIDES 1995 Paul Joannides »On the Recto and on the Verso of a Sheet of Drawings by Michelangelo at Princeton«, *Record of the Art Museum Princeton University*, 54.2 (1995), S.2–11.
- JOANNIDES 1996 P. Joannides, *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle*, London 1996.
- JOANNIDES 2003 P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes* [Dessins italiens du Musée du Louvre, VI], Paris 2003.
- JOANNIDES 2007 P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge University Press 2007.
- KAMP 1993 Georg W. Kamp, *Marcello Venusti. Religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach 1993.
- KIRKENDALE 2001 Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri »gentilhuomo romano«*, Florenz 2001.
- LAFRANCONI 1998 Matteo Lafranchi, »Antonio Tronsarelli: a roman collector of the late sixteenth century«, *Burlington Magazine*, 140 (1998), S.537–50.
- LANCIANI 1902 Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, I, Rom 1902.
- LEUSCHNER 2005 Eckhard Leuschner, *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine europäische Wirkung*, Petersburg 2005.
- LITTA 1844–45 Pompeo Litta, *Famiglie celebri di Italia* (Bd.1, Faszikel Acciaiuoli di Firenze), Mailand 1844–45.
- MANCINI 2003 Giorgia Mancini, »Una collezione romana del 1564: i dipinti del cardinale Rodolfo Pio da Carpi«, *Paragone*, 54.643 (2003), S.37–59.
- MARINI 1987 Maurizio Marini, *Michelangelo Merisi da Caravaggio »pictor praestantissimus«*, Rom 1987.
- MASETTI ZANNINI 1974 Gian Ludovico Masetti Zannini, *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma*, Rom 1974.
- MASSARI 1985 Stefania Massari, *Raphael invenit: stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, Rome 1985.
- MASSARI/PROSPERI VALENTI RODINÒ 1989 Stefania Massari u. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, *Tra mito e allegoria: immagini a stampa nel '500 e '600*, Rom 1989.
- Mito di Ganimede 2002 *Il mito di Ganimede prima e dopo Michelangelo* (Ausstellungskatalog), hg. v. Marcella Marongiu, Florenz 2002.
- MONTAIGNE 1909 Michel de Montaigne, *Journal de Voyage*, hg. v. Louis Lautrey, Paris 1909.
- MOZZETTI 2002 Francesco Mozzetti, »Il Camerino Farnese di Annibale Carracci«, *Mélanges de l'école française de Rome, Italie et méditerranée*, 114 (2002), S.809–36.
- OLIVA 1985 Mario Oliva, *Giulia Gonzaga Colonna*, Mailand 1985.
- OST 1980 Hans Ost, *Das Leonardo-Porträt in der Kgl. Bibliothek Turin und andere Fälschungen des Giuseppe Bossi*, Berlin 1980.
- OTTLEY 1823 William Young Ottley, *The Italian School of Design*, London 1823.
- OVERBEEKE 1994 Noes M. Overbeeke, »Cardinal Truchsess von Waldburg and his role as art dealer for Albrecht V of Bavaria (1568–73)«, *Journal of the History of Collections*, 6 (1994), S.173–79.
- PAGANI 2000 Valeria Pagani, »Documents on Antonio Salamanca«, *Print Quarterly*, 17 (2000), S.148–55.
- PANOFKY-SOERGEL 1984 Gerda Panofsky-Soergel, »Postscriptum to Tommaso Cavalieri«, in *Scritti di Storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Florenz 1984, S.399–405.
- PAZZINI 2006 Claudia Pazzini, »Il collezionismo della famiglia Santacroce nella Roma del XVII secolo: i disegni«, *Studiolo*, 4 (2006), S.187–212.
- PECCHIAI 1948 Pio Pecchiai, *Roma nel Cinquecento*, Bologna 1948.
- PECCHIAI 1950 P. Pecchiai, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Rom 1950.
- PERLINGIERI 1992 Ilya Sandra Perlingieri, *Sofonisba Anguissola. The first great woman artist of the Renaissance*, New York 1992.
- PERRIG 1962 Alexander Perrig, »Michelangelo und Marcello Venusti«, *Wallraf Richartz Jahrbuch*, 24 (1962), S.261–94.
- PERRIG 1967 A. Perrig, »Bemerkungen zur Freundschaft zwischen Michelangelo und Tommaso de' Cavalieri«, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Berlin 1967, II, S.164–71.
- PERRIG 1982 A. Perrig, »Das Münchener Blatt mit der Kopie nach Masaccios »Zinsgroschen«-Fresko und die Methoden der Michelangelo-Forschung«, *Kritische Berichte*, 10.3 (1982), S.3–35.

- PERRIG 1991 A. Perrig, *Michelangelo's drawings: the science of attribution*, New Haven 1991.
- PERRIG 1999 A. Perrig, »Räuber, Profiteure Michelangelos und die Kunst der Provenienzen-Erfindung«, *Städel Jahrbuch*, N. F. 17 (1999), S. 209–86.
- PETRIOLI TOFANI 1992 Annamaria Petrioli Tofani und Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, »Principi, artisti e letterati collezionisti di disegni nell'Italia del Rinascimento«, in *Il disegno: i grandi collezionisti*, Cinisello Balsamo 1992, S. 9–37.
- PÖPPER 2007 Thomas Pöpper, »Göttliche Köpfe und andere Geschenklätter«, in ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2007, S. 586–601.
- POPHAM 1936 Arthur E. Popham, »Sebastiano Resta and His Collections«, *Old Master Drawings*, 11 (1936), S. 1–19.
- POPHAM 1967 A. E. Popham, »The Baiardo Inventory«, in *Studies in Renaissance and Baroque Art presented to Anthony Blunt*, London 1967, S. 26–29.
- POPHAM/WILDE 1949 Arthur E. Popham u. Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.
- POPP 1927/28 Anny E. Popp, »Fälschlich Michelangelo zugeschriebene Zeichnungen«, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 61 (1927/28), S. 8–17.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2001 Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, »Addenda a Luzio Luzzi disegnatore«, *Bollettino d'Arte*, 86.116 (2001), S. 39–78.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006 S. Prosperi Valenti Rodinò, »Gli artisti romani collezionisti di disegni«, in *L'artiste collectionneur de dessin I: de Giorgio Vasari à aujourd'hui*, hg. v. Catherine Monbeig Goguel, Mailand 2006, S. 67–87.
- PUGLIATTI 1984 Teresa Pugliatti, *Giulio Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra*, Rom 1984.
- PUGLISI 1999 Catherine Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999.
- PUYVELDE 1956 Leo van Puyvelde, »Bernardino Passeri, Marten de Vos and Hieronymus Wierix«, *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, II, Rom 1956, S. 59–64.
- RADCLIFFE 1996 Anthony Radcliffe, »Giambologna's »Venus« for Giangiorgio Cesarini: a recantation«, *Antologia di Belle Arti*, N. S. 52–55, 1996, S. 60–72.
- RATTI 1795 Nicola Ratti, *Della famiglia Sforza*, II, Rom 1795.
- RAVANELLI GUIDOTTI 1984 Carmen Ravanelli Guidotti, »Aspetti della cultura maiolicara faentina all'epoca della stesura del manoscritto piccolpassiano«, *Faenza*, 70 (1984), S. 189–97.
- REDÍN MICHAUS 2007 Gonzalo Redín Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527–1600*, Madrid 2007.
- RIEBESELL 1988 Christina Riebesell, »Die Antikensammlung Farnese zur Carracci-Zeit«, in *Les Carrache et les décors profanes*, Rom 1988, S. 373–417.
- RIEBESELL 1989 C. Riebesell, *Die Sammlung des Kardinals Alessandro Farnese: ein »studio« für Künstler und Gelehrte*, Weinheim 1989.
- ROCHINI 1879 A. Rochini, »Lettere di Fulvio Orsini ai Farnesi«, *Atti e memorie delle Deputazioni di storia patria dell'Emilia*, 4 (1879), S. 37–106.
- RÖTTGEN 1973 Herwarth Röttgen, *Il Cavalier D'Arpino* (Ausstellungskatalog), Rom 1973.
- RÖTTGEN 2002 H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino*, Rom 2002.
- RONCHINI 1874 Armando Ronchini, »Manno orefice fiorentino«, *Atti e memorie delle Deputazioni di Storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, 7 (1874), S. 133–41.
- ROSSI 1928 Ermete Rossi, »Le statue di Alessandro Farnese e Marc'Antonio Colonna in Campidoglio«, *Archivio della Società romana di storia patria*, 51 (1928), S. 15–32.
- RUFINI 1957 Ennio Rufini, *S. Giovanni dei Fiorentini*, Rom 1957.
- RUVOLDT 2003 Maria Ruvoldt, »Michelangelo's Dream«, *Art Bulletin*, 85 (2003), S. 86–113.
- SCHRÖTER 1993 Elisabeth Schröter, »Der Kolossal Kopf Alexander des Großen im Cortile della Pigna und andere Antiken der Villa Mattei im Vatikan, *Bruckmanns Pantheon*, 51 (1993), S. 101–28.
- SCHUMACHER 2004 Andreas Schumacher, Rezension von JOANNIDES 2003, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67 (2004), S. 551–62.
- SCHUMACHER 2007 A. Schumacher, *Michelangelos »teste divine«: Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007.
- SCHWAGER 1975 Klaus Schwager, »Giacomo della Porta Herkunft und Anfänge in Rom«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 15 (1975), S. 109–41.
- SELLINK 2000 Manfred Sellink, *Cornelis Cort*, Part III, Rotterdam 2000 [The New Hollstein].
- SICKEL 2001 Lothar Sickel, »Künstlerrivalität im Schatten der Peterskuppel: Giuseppe Cesari d'Arpino und das Attentat auf Cristoforo Roncalli«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 28 (2001), S. 159–89.
- SICKEL 2005 L. Sickel, »Pordenone, Annibale Carracci and the last Will of Claudio Scotti«, *Burlington Magazine*, 147 (2005), S. 742–45.
- SICKEL 2007a L. Sickel, »Adonis als Narziss: Provenienz und Bedeutungswandel einer Statue aus der Sammlung Cesarini«, *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 9 (2007), S. 193–207.
- SICKEL 2007b L. Sickel, »Die Zeichnungssammlung des Tommaso de' Cavalieri«, in ZÖLLNER/THOENES/PÖPPER 2007, S. 750f.

- SILVAGNI 1971 David Silvagni, *La corte pontificia e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, 2 Bände, Rom 1971.
- SLOMANN 1926 Vilhelm Slomann, »Rock-Cristals by Giovanni Bernardi«, *Burlington Magazine*, 48 (1926) S.9–23.
- SPEAR 2003 Richard E. Spear, »Scrambling for scudi: Notes on Painter's Earnings in Early Baroque Rome«, *Art Bulletin*, 85 (2003), S.310–20.
- STEINMANN/
POGATSCHER 1906 Ernst Steinmann und Heinrich Pogatscher, »Dokumente und Forschungen zu Michelangelo«, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 29 (1906), S.496–517.
- STOCKBAUER 1874 Jakob Stockbauer, *Die Kunstbestrebungen am bayerischen Hofe unter Herzog Albert V. und seinem Nachfolger Wilhelm V.*, Wien 1874.
- STRINATI 2003 Claudio Strinati, »Gli affreschi«, in *Palazzo Sacchetti*, hg. v. Sebastian Schütze, Rom 2003, S.76–131.
- TEDESCHI GRISANTI 1983 Giovanna Tedeschi Grisanti, »Dis Manibus, pili, epitaffi et altre cose antiche: un codice inedito di disegni di Giovannantonio Dosio«, *Bollettino d'arte*, 68.13 (1983), S.69–102.
- TIBERIA 1974 Vitaliano Tiberia, *Giacomo della Porta: un architetto tra Manierismo e Barocco*, Rom 1974.
- TOLNAY 1976–80 Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 Bände, Novara 1976–80.
- TOSI 1834 Paolo Antonio Tosi, *Lettere di Paolo Manuzio copiate sugli autografi esistenti nella biblioteca Ambrosiana*, Paris 1834.
- Touch of the Artist* 1995 *The Touch of the Artist: Master Drawings from the Woodner Collections* (Ausstellungskatalog Washington), hg. v. Margaret Morgan Grasselli, New York 1995.
- TURNER 1990 Nicholas Turner, »A Drawing Attributed to Giacomo Rocca«, *Master Drawings*, 28 (1990), S.268–74.
- TURNER 2003 Nicholas Turner, »The Italian Drawings Collection of Cavaliere Francesco Maria Niccolò Gabburri (1676–1742)«, in *Collecting Prints and Drawings in Europe c. 1500–1750*, hg. v. Christopher Baker, Caroline Elam und Genevieve Warwick, Aldershot 2003, S.183–204.
- TURNER/JOANNIDES 2003 Nicholas Turner u. Paul Joannides, »Some Drawings by Michelangelo and his Circle in the Prado«, *Boletín del Museo del Prado*, 21 (2003), S.8–23.
- TUYLL VAN
SEROOSKERKEN 2000 Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000.
- UTZ 1971 Hildegard Utz, »The Labors of Hercules and Other Works by Vincenzo de' Rossi«, *Art Bulletin*, 53 (1971), S.344–66.
- VANDER BOOM 1988 Annemarie Vander Boom, »Tra principi e imprese: the life and works of Ottavio Strada«, in *Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, Freren 1988, S.19–23.
- VASARI 1760 Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti*, hg. v. Giovanni Bottari, Band 3, Rom 1760.
- VASARI 1878–82 Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Gaetano Milanesi, 8 Bände, Florenz 1878–82.
- VASARI 1962 Giorgio Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. v. Paola Barocchi, Mailand u. Neapel 1962.
- VERMEULEN 2003 Ingrid R. Vermeulen, »Wie mit einem Blick: Cavaceppi's Collection of Drawings as a Visual Source for Winckelmann's History of Art«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 45 (2003), S.77–89.
- VILLELLA 1998/1999 Marzia Villella, »Jacopo Torni detto l'Indaco (1476–1526) e la cappella funebre »a La Antigua« di Don Gil Rodríguez de Junterón nella cattedrale di Murcia«, *Annali di architettura*, 10/11. 1998/1999, S.82–102.
- Vita di Michelangelo* 2001 *Vita di Michelangelo* (Ausstellungskatalog), hg. v. Lucilla Bardeschi Ciulich und Pina Ragionieri, Florenz 2001.
- WALLACE 1985 William Edward Wallace, »A New Letter, a Michelangelo Drawing, and a Lost Sebastiano?«, *Source. Notes in the History of Art*, 4.4 (1985), S.21–26.
- WARWICK 2000 Genevieve Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge University Press 2000.
- WAŻBIŃSKI 1994 Zygmunt Ważbiński, *Il cardinale Francesco Maria Del Monte*, Florenz 1994.
- WEBER 1999–2002 Christoph Weber, *Genealogien zur Papstgeschichte*, 6 Bände, Stuttgart 1999–2002.
- WILDE 1953 Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his studio*, London 1953.
- WREN CHRISTIAN 2002 Kathleen Wren Christian, »The De' Rossi collection of ancient sculptures, Leo X, and Raphael«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 65 (2002), S.132–200.
- ZAPPERI 1990 Roberto Zapperi, *Tizian, Paul III. und seine Enkel: Nepotismus und Staatsporträt*, Frankfurt a.M. 1990.
- ZAPPERI 1999 R. Zapperi, »Per la storia della Galleria Farnese: nuove ricerche e precisazioni documentarie«, *Bollettino d'arte*, 84 (1999), S.87–102.
- ZÖLLNER/THOENES/
PÖPPER 2007 Frank Zöllner, Christof Thoenes und Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564: Das vollständige Werk*, Köln 2007.
- ZUCCARI 2004 *La Spagna sul Gianicolo: San Pietro in Montorio*, hg. v. Alessandro Zuccari, Rom 2004.