

Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 40 · 2011/12

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
ROM

HERAUSGEGEBEN VON
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY
REDAKTION: JULIAN KLIEMANN (†), SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2016 Hirmer Verlag GmbH, München
Herstellung: Tanja Bokelmann, München
Lithographie: ReproLine Genceller, München
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2433-0

NICOLE RIEGEL

IRE ET COMMORARE IN ROMA

SPUREN LOMBARDISCHER KÜNSTLER
IM ROM DER HOCHRENAISSANCE

Für vielfältige Anregung, Kritik und Unterstützung danke ich Damian Dombrowski, Claudia Echinger-Maurach, Susanne Kubersky, Stefan Kummer und Francesca Tasso. Meinem Mann Georg Satzinger danke ich für ein gemeinsames *Ire et commorare in Roma* 2012/13, aus dem dieser Beitrag erwachsen ist. Die Hauptgedanken wurden im Februar 2013 im Rahmen des Abschiedskolloquiums für Stefan Kummer »Mailand und Rom. Architektur und Ausstattung« an der Universität Würzburg vorgetragen, der Aufsatz im Sommer 2013 Julian Kliemann übergeben. In der Folge erschienene Literatur konnte nicht mehr berücksichtigt werden.

ABSTRACT

This article contributes to the investigation of practices and mechanisms of cultural transfer in the Italian Renaissance. It examines the phenomenon of the mobility of artists between Milan and Rome in the decades around 1500. Proceeding from Cesariano's praise of those colleagues who had set out for Rome to study antiquity, articulated in his 1521 commentary on Vitruvius, the backgrounds, motivations and results of these artists' travels – generally undertaken in groups – will be analyzed. Previous research (Agosti 1990) already identified several clusters of travel (around 1500, around 1508, and around 1513/14), but did not discuss their premises. A close examination of the historical circumstances based on primary sources, however, reveals that the travel clusters cannot be explained with artistic motivations alone, but instead are closely tied to the political instability of Milan after 1499, and to some extent even have a concrete connection to specific events. Current or potential patrons certainly played a crucial role in the decision for or against a journey to Rome: while the Milan cathedral *fabbrica* sought to hinder artists' travels in the 1490s, at the same time the duke of Milan promoted such travel and, when possible, placed it in the service of his own

interests. Those who had established themselves as artists early on, who were supported by ecclesiastical commissions and economically secure, could survive the multiple changes of government after 1499 undamaged. Those, however, who worked for French clients or who had become dependent on them seemed more inclined to have used the crises and political upheaval as an occasion to undertake a journey to Rome. On the one hand, this allowed memories of commissions for opposing patrons to fade, on the other it enabled artists to become more competitive with new knowledge of Rome and antiquity. Although it was apparently difficult for Lombards to gain a permanent foothold in the city, the experience of Rome could pay off with the French governors in Milan, especially when the artist had engaged equally with ancient and modern art in Rome, and attempted to surpass the Roman High Renaissance in classicism. The fact that no large clusters of travel can be identified in the 1520s is probably due to a renewed change of government: in the artistic politics of the last Sforza, Francesco II, there was no room for the classicism preferred by the French, or for the mannerist tendencies approved in Mantua.

»Ma ire & commorare in Roma« – mit diesen Worten setzt der Mailänder Maler, Architekt und Theoretiker Cesare Cesariano in seinem 1521 publizierten Vitruvkommentar zu einer wohlbekanntem Lobrede auf einige seiner Künstlerkollegen an, die sich zum Studium der antiken Monumente nach Rom begeben hatten: »& ivi ad doctorarsi perfectamente inspeculando & symmetriando ad minus le statue di quilli solertissimi [antiqui] [...]«¹ Auch wenn die Bedeutung des Studiums der Antike in der Künstlerbildung inzwischen zu einem Topos geworden war – bereits Alberti erwähnt am Beginn des Sechsten Buchs seines Architekturtraktats, er habe antike Bauten (»exempla«) studiert, vermessen und gezeichnet² – gehörte Cesariano durchaus zum Kreis der Auserwählten, die es beurteilen konnten. Denn anders als noch Carol Krinsky in ihrer Cesariano-Edition von 1969 und in einem 1971 unter dem Titel »Cesariano and the Renaissance without Rome« erschienenen Aufsatz annahm,³ haben jüngere Forschungen

und insbesondere die von Barbara Agosti 1996 besorgte Herausgabe von Cesarianos sog. Madrider Manuskript, in dem der Autor seinen Besuch in San Paolo fuori le Mura erwähnt, offengelegt, daß sich die Eigentümlichkeiten des Traktats nicht etwa aus einer mangelnden Autopsie der römischen Monumente erklären.⁴ Vor dem solchermaßen gewandelten Hintergrund gewinnt auch die Aussage des vielfach angezweifelt Vasari bezüglich einer Begegnung des jungen Jacopo Sansovino mit Cesariano in Rom um 1508 neues Gewicht,⁵ zumal Cesariano, der im Oktober 1507 wegen Mordes in Reggio Emilia zum Tode verurteilt worden war, allen Grund hatte, Oberitalien den Rücken zu kehren.⁶ Sollte er sich tatsächlich nach Rom geflüchtet haben, dann allerdings für nicht mehr als ein halbes Jahr: Denn schon im Mai 1508 war er zurück und dekorierte das Gewölbe des Kapitelsaals von San Giovanni Evangelista in Parma, möglicherweise mit frischen Eindrücken auch von Pinturicchio (Abb. 1–2).⁷

¹ CESARIANO 1969, fol. 48v, nach Überlegungen zu Maß und Proportion in den Künsten: »De le quale symmetrie non sono sta ignorante da li antiqui statuarii & pictori: si como anchora molti moderni pictori: non solum le hano sapute assumere da le effigie de animanti in la praesente aetate: ma como fraetosi & avidi di volere aquistare le perpetue laude & non essere aeternamente culpatis: si sono sforzati non solum per ledere le Plyniane & di Philostrato graeco & di molti auctori si como di Vitruvio le loro lectione oportune per tale scientie & arte: Ma ire & commorare in Roma: & ivi ad doctorarsi perfectamente inspeculando & symmetriando ad minus le statue de quilli solertissimi: Quali trovando da epse statue altre piu subtile & electe symmetrie con maxima diligentia operare da quilli statuarii como Atoniti & stupefacti reputandosi poco vel quasi nulla sapere in comparatione di quilli praeclarissimi Statuarii ritornavano pasciuti di contentezza speculativa a le loro patrie. & a suo piacere laborando hano con epse symmetrie immitate da le bone statue operato cose che quasi de alcuni Italiani pono essere a la comparatione de epsi antiqui: Si como Michele Angelo Florentino: Ioanne Christoforo Romano. Il nostro Christoforo dicto il Gobo: & Augustino Busto Mediolanensi: Tulio Lombardo in Venetia: Bartholameo Clemento in Regio di Lombardia: & molti altri che floreno per le loro opere in Italia sono digni di essere comandati con maxime laude. Non mancho molti pictori Mediolanensi. Compagni nostri: Como fu la singularita del pingere le Ideae de qualcuni vivendo Ioanne Antonio Boltraphio: & la maxima & diligente pratica universale di Marcho de Oglono. La pratica del pingere in muri in qualche parte de Architectura di Bernardo Triviliano non mancho Bartholameo seu Bramantino: Et Barnardino de Lupino. & molti altri quali a la nostra aetate sono florenti & le loro opere non solum in Milano ma etiam in molti loci con li altri externi patricii pono stare con digne compartitione.«

² ALBERTI 1966, Bd. 2, S. 440–44. Im Dritten Buch, ebd., S. 256f., schreibt Alberti, er habe durch das Studium antiker Pavimente über diese Aufgabe mehr gelernt als aus der Literatur. Vgl. auch die Empfehlung an die Architekten, »opinione et consensu hominum probata opera« zu studieren, die hier (Buch IX, S. 856f.) allerdings nicht auf antike Bauwerke beschränkt ist.

³ CESARIANO 1969, S. 7f.; KRINSKY 1971, S. 211f.

⁴ Cesariano schreibt in fol. 31r des Madrider Manuskripts: »Ma nota perché in la aede del divo Paulo di Roma quelle colune magne tute si

vedeno implumbate et le loro spire asai crepate et cedente dal suo consolidato onero, havendo inquirito con diligentia da che sia processo tal causa, alcuni de li vetustissimi monaci hano dicto la causa essere pervenuta dal plumbo [...]« Zitiert nach CESARIANO 1996, S. 115. Siehe ergänzend ebd., S. 243, Anm. 42. In seiner Untersuchung zu der Cesariano mit guten Gründen attribuierten, von römischen »Einflüssen« geprägten *Taufe Christi* im Baptisterium von Reggio Emilia erwog Alessandro Rovetta die Möglichkeit einer Romreise Cesarianos bereits um 1497. Sie könnte durch Cesarianos Auftraggeber, den seinerseits romerfahrenen Bischof von Reggio Bonfrancesco Arlotti, angeregt worden sein, läßt sich jedoch nicht sicher belegen. Siehe ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 131.

⁵ VASARI 1878–85, Bd. 7, S. 490, über Sansovinos erste Zeit in Rom, doch ohne exakte Datierung: »Sansovino pigliò grandissima pratica con maestro Luca Signorelli, pittore cortonese, con Bramantino da Milano, con Bernardino Pinturicchio, con Cesare Cesariano, che era allora in pregio per avere comentato Vitruvio, e con molti altri famosi e belli ingegni di quella età.« Sansovino hielt sich von 1506 bis 1510/11 in Rom auf; vgl. BOUCHER 1991, S. 7–11; MORRESI 2000, S. 368. Bramantino ist im Dezember 1508 in Rom dokumentiert; vgl. SUIDA 1953, S. 166. Pinturicchio und Signorelli waren nach Angabe des Vitruv-Herausgebers und -Kommentators Giovanni Battista Caporali mit diesem gemeinsam und Perugino in Rom zu einem Abendessen im Hause Bramantes eingeladen, das, betrachtet man die zeitliche Überschneidung möglicher Aufenthalte dieser Künstler in Rom, im Herbst 1508 stattgefunden haben könnte. Vgl. SCARPELLINI 1991, S. 55; SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2004, S. 277; HENRY 2012, S. 239 u. S. 319 (ohne Diskussion der Dokumentationslücke im Herbst 1508, die eine Romreise Signorellis in dieser Zeit möglich erscheinen läßt). Ebd., S. 387, Anm. 57, findet sich der Passus zitiert aus CAPORALI 1536, fol. 102r.

⁶ Der Wortlaut des Urteils vom 8. Oktober 1507 abgedruckt in ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 261f. Die Vermutung einer Romreise Cesarianos infolge des Todesurteils bereits in PIRONDINI/MONDUCCI 1985, S. 88–91, bes. S. 90.

⁷ Die Abschrift des entsprechenden Ausführungsvertrags vom 1. Mai 1508 auszugsweise ediert in ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 262. Die Ausmalung des Muldengewölbes verdankt in der Gestaltung der Stichkappenzonen der vermutlich vor 1492 durch Pinturicchio fres-



1. Cesare Cesariano, Gewölbemalerei, Kapitelsaal. Parma, San Giovanni Evangelista (aus ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008)



2. Bernardino Pinturicchio, Gewölbemalerei, Sala della Fontana. Rom, Palazzina della Rovere bei SS. Apostoli, heute Palazzo Colonna (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

Auf einen breiteren Rahmen bezogen, lag Krinsky mit ihrem Diktum einer »Renaissance without Rome« jedoch nicht ganz falsch. 1992 publizierte Richard Schofield eine Untersuchung zur lombardischen Quattrocentoskulptur mit dem programmatischen Titel »Avoiding Rome«, in der er feststellen konnte, daß in den siebziger und achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts keine Romreisen der Mailänder Künstler dokumentiert sind und sich das Studium der Antike mittels oberitalienischer Exempla, kleinplastischer Werke und unter Verwendung von Graphik, Plaketten, Münzen und Medaillen vollzog.⁸ Zweifellos aber erhielt der »Romtourismus« in den Jahrzehnten um und nach 1500 beträchtlichen Aufschwung. Giovanni Agosti hat hierzu in seiner Studie zu Bambaia und dem »classicismo lombardo« Wegweisendes beigetragen und zwei regelrechte Wellen von romreisenden Lombarden um 1508 und um 1514 konstatiert, ohne allerdings deren Gründe einer näheren Analyse zu unterziehen.⁹ Dies soll hier wenigstens ansatzweise versucht werden, anhand der Quellen und mit einfachen, strukturgeschicht-

kierten Sala della Fontana in Giuliano della Roveres Palazzina bei Santi Apostoli in Rom eine Reihe von Anregungen. Dies betrifft etwa den Grotteskendekor, der Stuck auf dunklem malerischen Fond imitiert, sowie den Einsatz von fingierten Bronzetondi. Da der *Apoll vom Belvedere* bis 1509 in der Palazzina Giulianos aufbewahrt wurde, ist von einer breiten Kenntnis dieser Räumlichkeiten auszugehen. Vgl. FROMMEL 1998, S. 49; auch SCHELBERT 2007, S. 250–54 u. S. 259 f., mit abweichenden Angaben. Cesariano könnte die Ausmalung Pinturicchios bereits 1497 gesehen (vgl. Anm. 4) und seine Eindrücke 1507/08 aufgefrischt haben. Eine Rückkehr Cesarianos nach Oberitalien bereits im Frühjahr 1508 würde erklären, weshalb er trotz langjähriger Verbindung zu Bramante bei dessen Einladung von Caporali nicht als Gast

lich orientierten Fragen: Wer geht wann, mit wem, warum und mit welchem Ergebnis nach Rom? Welche historischen Umstände stehen dahinter, welche Perspektiven und welche Risiken sind mit einer solchen Entscheidung verbunden, wie schlägt sich die Reise im Werk nieder? Und, blickt man auf die dokumentierten Fälle in ihrer Breite: Welche Strukturmuster sind erkennbar?

Es versteht sich von selbst, daß diese Fragen systematisch nur in größerem Rahmen angegangen werden könnten. Der vorliegende Beitrag beschränkt sich darauf, exemplarisch einige Aspekte herauszustellen und dabei den Blick primär auf Mailand zu richten. Den ältesten Markstein in diesem Untersuchungskomplex stellt die 1881 aus Studien in römischen Archiven erarbeitete zweibändige Regestenpublikation von Antonio Bertolotti zu den »Artisti lombardi a Roma« vom 15. bis zum 17. Jahrhundert dar,¹⁰ der eine Reihe von systematischen Arbeiten zu den Künstlermigrationen im späten Cinquecento und der Barockzeit, kaum aber zu den Lombarden im Rom der Hochrenaissance ge-

erwähnt wird; vgl. Anm. 5. Allerdings könnte Cesariano auch nach dem bereits im September 1508 dokumentierten Abschluß der Arbeiten in San Giovanni Evangelista in Parma erneut nach Rom gereist sein. Er ist erst im Juni 1512 wieder archivalisch (in Piacenza) dokumentiert; siehe ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 263. Ob Cesariano neben Bergognone auch an der Gewölbekonstruktion des Kapitelsaals von Santa Maria della Passione in Mailand nach 1510 beteiligt war, muß offen bleiben. BORA 1981, S. 105, lehnt dies unter Hinweis auf »affinità [...] assai labili«, doch ohne ausführliche Begründung ab.

⁸ SCHOFIELD 1992, S. 33 f.

⁹ AGOSTI (G.) 1990, S. 77–83.

¹⁰ BERTOLOTTI 1881.



3. *Andrea Fusina, Grabmonument für Daniele Birago. Mailand, Santa Maria della Passione (Foto Anderson, Archivi Alinari, Firenze)*

folgt ist. Gleichwohl verändern zahlreiche monographische Untersuchungen inzwischen das dort gewonnene Bild.¹¹

Seit Battisti unbestritten ist die lange und dichte Tradition der lombardischen Baumeister, Maurer und Steinmetzen als »Gastarbeiter« in Rom.¹² Vermutlich war die

Tätigkeit dieser hochangesehenen Spezialisten im Kontext der großen Bauvorhaben seit der Rückkehr der Päpste aus dem avignonesischen Exil besonders lukrativ,¹³ aber offensichtlich war sie auch mit nicht geringen Risiken verbunden: Als etwa im Februar 1492 vier Steinmetzen der Mailänder Dombauhütte um Erlaubnis anfragten, nach Rom zu gehen, mußten sie sich damit abfinden, daß sie, falls überhaupt, erst wieder nach zehn Jahren am Mailänder Dom Anstellung finden konnten.¹⁴ Einzelfälle waren dies offensichtlich nicht, denn in den Deputiertenversammlungen wurde mehrfach bestimmt, strenger gegen Meister vorzugehen, die ihre Arbeit am Dom für mehrere Monate im Jahr liegenließen, weil sie andernorts mehr verdienten.¹⁵ Bei den vier 1492 Genannten allerdings kam etwas Neues hinzu: sie begründeten ihre Kündigung mit dem Vorhaben, sich in Rom in der Kunst der Skulptur weiterzubilden,¹⁶ das heißt, es war ihnen bewußt, daß sie nicht nur als gesuchte Spezialisten, sondern auch als Lernende dort auftreten würden. Und sicherlich gab es in Rom diesbezüglich mehrere Anlaufstellen, von denen die Werkstatt des Andrea Bregno mit der ihr verbundenen Antikensammlung lediglich die bekannteste ist.¹⁷ Bregno stammte aus der Mailänder Diözese und war wohl in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre als reifer Meister nach Rom gekommen. Die Gründe hierfür bleiben in Unkenntnis seines früheren Werdegangs offen.¹⁸

Sie erklären sich auch nicht ohne weiteres aus dem kulturellen Klima an den mäzenatisch sehr aktiven lombardischen Höfen, wie Ferrara, Mantua und Mailand.¹⁹ Gerade unter der Herrschaft der Sforza, die als Usurpatoren ihre Macht seit 1450 auf vielfältige Weise und nicht zuletzt mit künstlerischen Mitteln darzustellen und zu legitimieren suchten,²⁰ war der Mailänder Hof als Auftraggeber attraktiv, so daß hier arrivierte Meister ihre Stellung durch längere Abwesenheiten wohl nur ungern aufs Spiel setzten. Aller-

¹¹ Zur Forschungslage zuletzt FRATARCANGELI/LERZA 2009, S. 187–93. Vgl. auch DELLA TORRE 1998. Als Übersicht für das 15. und frühe 16. Jahrhundert noch immer grundlegend MALAGUZZI VALERI 1902; sowie die Untersuchung von BATTISTI 1959.

¹² BATTISTI 1959, passim; auch bereits BERTELOTTI 1881, Bd. 2, S. 289.

¹³ BATTISTI 1959, S. 6.

¹⁴ *Annali* 1880, S. 74, Protokoll vom 16. Februar 1492: »Assecondarono la domanda fatta da alcuni scalpellini, di andare a Roma a perfezionarsi nell'arte della scultura, a condizione di non esser riammessi al servizio della fabbrica, se non dopo trascorsi dieci anni. Erano Stefano de' Dunesii, Matteo da Castello, Francesco da Sesto ed Ambrogio de' Ghisolfi.«

¹⁵ *Annali* 1880, S. 74, Protokoll vom 26. April 1492: »Deliberano che nessuno degli scalpellini addetti alla fabbrica possa andare a lavorare altrove; e chi senza permesso si assenterà, dovrà pagarle s. 2 imp. per ogni giorno di assenza.« Siehe auch die Protokolle vom 6. April 1495

(ebd., S. 84) und vom 22. August 1496: »Essendo che non pochi dei maestri lavoratori e scultori della fabbrica si assentano in tempo d'estate per andare a lavorare altrove, perché guadagnano qualche cosa di più, e poi ritornano in inverno quando non trovano altro lavoro, ciò che riesca di grave pregiudizio alla fabbrica; deliberano che in futuro non debbano più mai accettarsi al servizio li seguenti: Aloisio de Lomazzo, Stefano, Battista e Paolo da Sesto, Biagio Vajrone, Cristoforo da Brioso, tutti scultori ora assenti.« (ebd., S. 88).

¹⁶ Vgl. Regestentext in Anm. 14.

¹⁷ Hierzu PÖPPER 2010.

¹⁸ PÖPPER 2010, S. 44f. Vgl. auch FROMMEL 2008, S. 171.

¹⁹ Siehe stellvertretend *Este a Ferrara* 2004; *Corte di Mantova* 1997; LUBKIN 1994; MALAGUZZI VALERI 1913–23; *Milano nell'età di Ludovico il Moro* 1983.

²⁰ GIORDANO 1993. Nach wie vor grundlegend auch *Storia di Milano* 1956; *Gli Sforza a Milano* 1978; siehe außerdem LUBKIN 1994,

dings gibt es Anzeichen, daß sich unter dem Regenten und schließlich Herzog Ludovico il Moro die Einstellung hierzu wandelte, sich der Austausch intensivierte: Mit Bramante, Leonardo und Gian Cristoforo Romano kamen Künstler von größter Prägestkraft aus Urbino, Florenz und Rom an den Mailänder Hof, während andere, wie Perugino, wenigstens Zeugnisse ihrer Kunst lieferten.²¹ Zugleich mehrten sich die Indizien für eine Reisetätigkeit der Lombarden. So könnte eines der herausragenden Mailänder Bildhauertalente, Andrea Fusina, seine 1486 begonnene sechsjährige Ausbildungszeit bei Giovanni Antonio Amadeo zwischen 1492 und 1495 durch einen Aufenthalt in Rom und vielleicht in der Bregno-Werkstatt ergänzt haben, um dann, zurückgekehrt nach Mailand, mit dem Grabmal des Erzbischofs von Mitilene, Daniele Birago, sein erstes Meisterwerk in Angriff zu nehmen (Abb. 3).²²

Auch Maler machten sich auf den Weg: Im Juli 1491 etwa schrieb sich der vor allem als Porträtist und als Kompagnon Leonardos bei der Ausführung der *Felsgrottenmadonna* bekannte Mailänder Ambrogio de Predis als »illuminator« in der römischen Bruderschaft von Santo Spirito in Sassia ein. 1492 oder '93 war er zurückgekehrt, nicht ohne die Inschrift seines Namens im Kryptoportikus der Domus Aurea zu hinterlassen.²³ Wie vielleicht schon vor dem Romaufenthalt stand er danach in Diensten der Sforza, die ihn mehrfach an den Innsbrucker Hof König Maximi-

lians schickten, an dem er auch nach Ludovicos Vertreibung vorübergehend geweiht haben dürfte.²⁴

Im Dezember 1493 hingegen ließ Ludovico il Moro Bramante in Florenz und Rom suchen,²⁵ das heißt, er rechnete mit Absenzen, die er, vermutlich vage vorinformiert, als Informationsreisen einschätzen konnte. Kurze Zeit später, im Februar 1494, stand Bramante wieder zur Verfügung.²⁶ Spricht aus diesen schon Malaguzzi Valeri bekannten Quellen bei aller Lakonik möglicherweise eine gewisse mäzenatische Freizügigkeit, so läßt sich einem Schreiben des herzoglichen Goldschmieds und Medailleurs Caradosso Foppa an seinen Dienstherrn aus Rom im Februar 1495 entnehmen, daß Caradosso gleichsam als Kunstagent nach Florenz und Rom geschickt worden war, um aus den Sammlungen der Medici und verschiedener Prälaten Antiken für die herzogliche Kunstkammer zu erbitten.²⁷

Die Antikensammlungen der Kardinäle waren auch die Ziele jenes als »prospectivo melanese depicatore« firmierenden, möglicherweise mit Bramantino zu identifizierenden Anonymus, der wohl zwischen 1496 und 1498 sein *Antiquarie prospettiche romane* betiteltes und Leonardo da Vinci gewidmetes Poem verfaßte.²⁸ Zunächst allerdings besuchte er die Sammlung Bregnos, in der er mit einem »nudo corpo senza braz e collo« den *Torso vom Belvedere* gesehen haben dürfte.²⁹ Zur Vielzahl der in dem Gedicht erwähnten Antiken, die Agosti 2006 bildlich zusammengestellt hat, gehörte

S. 87–121; sowie zur engen Verflechtung von Politik und Kultur am Hof der Sforza GARIN 1983.

²¹ Bramante, obgleich seit Beginn der achtziger Jahre in Mailand als Maler und Architekt (an Santa Maria presso San Satiro) aktiv, ist erst seit 1487 mit Aufträgen der Sforza dokumentiert. Seine Vorschläge für den Tiburio des Mailänder Doms waren durch Ludovico il Moro ange-regt, an den Planungen für den Dom von Pavia war er 1488 auf Veranlassung Kardinals Ascanio Sforza beteiligt. Die Arbeiten an Kastell und Platzgestaltung von Vigevano begannen um 1490. Vgl. BORSI 1989, S. 173–96. Als »ducale inzierno« ist Bramante nicht vor 1492 bezeugt. Siehe BRUSCHI 1969, S. 813. Leonardo da Vinci ging 1482/83 an den Mailänder Hof. Zu den Umständen siehe DELL'ACQUA 1982, S. 18–20; VIGANÒ 2011, S. 4; ZÖLLNER 2011, S. 64. Gian Cristoforo Romano ist von Herbst 1491 bis mindestens April 1497 in Diensten Ludovico il Moros dokumentiert. Vgl. LEONE DE CASTRIS 2010, S. 8–15. Perugino lieferte 1494 ein Altarbild für Sant'Agostino in Cremona, 1496 ein Polyptychon für die Certosa di Pavia. Im selben Jahr versuchte Ludovico il Moro vergeblich, ihn für Dekorationsarbeiten im Mailänder Kastell zu gewinnen. Siehe QUATTRINI 2006, S. 34–38.

²² Wie aus den in SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 628, s.v. »Fusina, Andrea«, zusammengetragenen Quellen hervorgeht, hatte Andrea Fusina 1486 bei Giovanni Antonio Amadeo eine sechsjährige Lehre als Steinbildhauer aufgenommen (ebd., S. 144). 1495 datierte und signierte er das allerdings erst 1501 vollendete, im Kontext der zeitgenössischen Mailänder Sepulchralkunst weit herausragende Grabmal des Daniele Birago in Santa Maria della Passione; vgl. AGOSTI (G.) 1990, S. 173, S. 188 mit Anm. 14 u. Abb. 145. Die außergewöhnliche Klassizität und

Virtuosität dieses Werks hat Longworth eine frühzeitige Romreise Fusinas und (stilkritisch plausible) Berührungen mit der Bregno-Werkstatt vermuten lassen; siehe LONGSWORTH 1987, S. 194–97. Ab 1497 stand Fusina überwiegend in Diensten der Mailänder Fabbrica del Duomo; vgl. SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 257 u. passim. Siehe auch unten mit Anm. 67–73.

²³ WEISS 1958; ergänzend AGOSTI (G.) 1990, S. 78; SHELL 1998a, S. 123 f.; sowie, mit neuen Überlegungen zu Ergebnissen und Relevanz dieses Aufenthaltes AGOSTI (G.) 2006, S. LXXXVII–XC.

²⁴ Vgl. SHELL 1998a, S. 124–30. Siehe auch MOTTA 1893.

²⁵ Das herzogliche Schreiben vom 11. Dezember 1493 erwähnt in MALAGUZZI VALERI 1913–23, Bd. 2, 1915, S. 157.

²⁶ MALAGUZZI VALERI 1913–23, Bd. 2, 1915, S. 157 u. S. 161; BRUSCHI 1969, S. 805. Dies dürfte nicht der einzige Ausflug gewesen sein. Am 1. September 1497 datierte Bramante ein Sonett in Terracina; vgl. BORSI 1989, S. 227.

²⁷ BROWN (C. M.)/HICKSON 1997, S. 11 f. u. S. 17–19.

²⁸ AGOSTI (G.) 2006 liefert neben einer kommentierten Edition eine kritische, nicht nur die »pigrizia degli storici dell'arte« (S. LXIX) entlarvende Geschichte der Forschung zu den *Antiquarie*, die in der gut begründeten Datierung 1496–98 resultiert (S. LXXIII). Die Autorschaft läßt Agosti offen: neben dem in der Forschung meist favorisierten Bramantino und Bernardino Zenale diskutiert er auch die jüngere Hypothese einer Autorschaft des Ambrogio de Predis (S. LXXXV–XC). Siehe dazu kritisch GIONTELLA/FUBINI 2006a und 2006b mit neuerlichem Zuschreibungsversuch an Bramante.

²⁹ *Antiquarie prospettiche* 2006, S. 47–49; vgl. auch PÖPPER 2010, S. 307 f.



4. Benedetto da Milano nach Karton von Bartolomeo Suardi, gen. Bramantino, Tapissierie mit Monatsdarstellung März. Mailand, Civiche Raccolte, Castello Sforzesco (Foto Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Mailand)



5. Bronzestatue eines Camillus (sog. Zingara). Rom, Musei Capitolini (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Rom)

auch »una zingra di maggior varitia che non son quelle che fece 'l Verocchio«, nämlich die Bronzestatue eines Camillus im Konservatorenpalast, die der »depictore« als den Werken seines hervorragenden Zeitgenossen Verrocchio überlegen einstufte, und die er auch gezeichnet haben könnte, denn sie fand in den Monatsdarstellungen von März und Juli der für Gian Giacomo Trivulzio von Bramantino ab etwa 1503 entworfenen Teppichserie unverkennbare Reflexe (Abb. 4–5).³⁰ Deutlich wird anhand dieser wenigen Beispiele sehr unterschiedlich motivierter Reisen in den neunziger Jahren, daß sie primär der Rezeption, dem Studium und der (auch materiellen) Aneignung antiker Artefakte galten, die nicht nur dem Künstler selbst, sondern genauso dem Hof und Auftrag-

geber, dem jener verbunden war, zugute kam. Insofern erstaunt es nicht, wenn künstlerische Spuren dieser Aufenthalte in Rom selbst anscheinend rar sind.

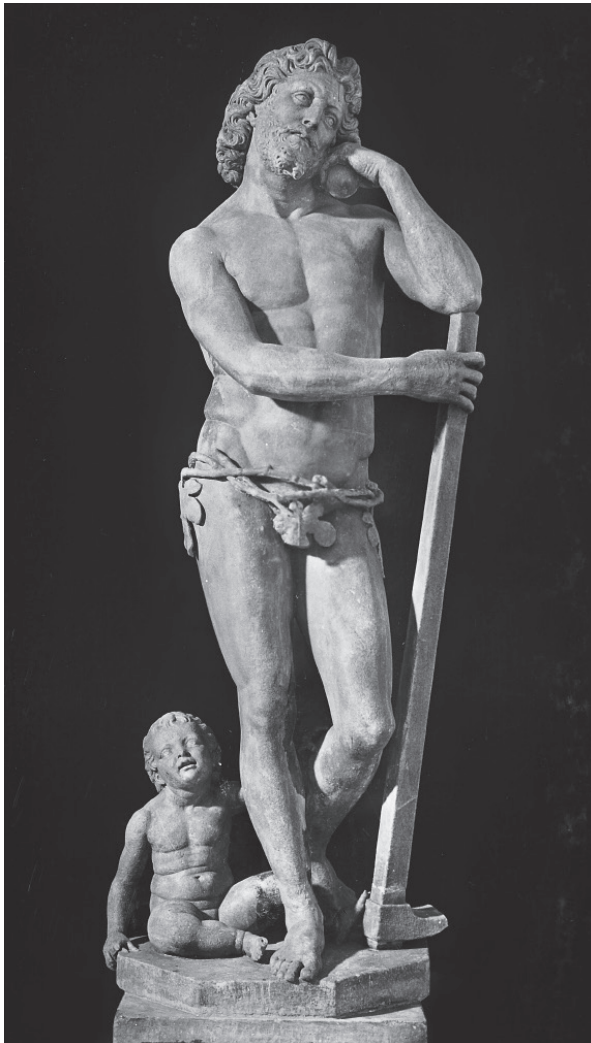
Dies änderte sich selbstverständlich schlagartig mit der Vertreibung Ludovico il Moro durch die Franzosen und dem Einzug Königs Ludwigs XII. in Mailand am 6. Oktober 1499.³¹ Die Hofkünstler der Sforza brachen entweder sofort zu neuen Zielen auf oder sahen sich, sofern sie in die Dienste der französischen Krone getreten waren, angesichts der im Winter 1499/1500 bevorstehenden Rückkehr der Sforza zu vorübergehendem Exil gezwungen.³² Leonardo etwa verließ Mailand erst nach dem 14. Dezember in Richtung Mantua, Venedig und Florenz,³³ hingegen war Luca Pacioli, seit

³⁰ *Antiquarie prospettive* 2006, S. 18. Vgl. hierzu ROBERTSON 1993, der S. 380 u. S. 386 die *Zingara* nur mit der Personifikation des Juli vergleicht. Tatsächlich scheint die Gewandung der antiken Statue jedoch für mehrere der untereinander freilich variierten Standfiguren in den Teppichen Anregung gegeben zu haben, etwa für die Personifikation des »März«, die Bauern in Rücken- und Seitenansicht im *Juli*, eine Hintergrundfigur im *Oktober* sowie für eine Rückenfigur vorne rechts

im *Dezember*. Vgl. *Bramantino a Milano* 2012, S. 180–261. AGOSTI (G.) 2006, S. LXXX, äußert sich zu den Erkenntnissen Robertsons hingegen kritisch.

³¹ SCHELLER 1985, S. 8 f.

³² Ludwig XII. verpflichtete das unterworfenen Mailand sofort zum Treueschwur, den am 29. Oktober 1499 neunhundert Delegierte der Stadt im Kastell zu leisten hatten. Vgl. MESCHINI 2006, S. 74 f.



6. Cristoforo Solari, *Adam*. Mailand, Museo del Duomo
(Foto Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Mailand)



7. *Satyr*, römische Kopie nach Praxiteles. Rom, Musei Capitolini
(Foto Roma, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali – Musei Capitolini, Archivio Fotografico, Z. Colantoni)

1496 am Mailänder Hof, bereits im Herbst 1499 in der Toskana zurück.³³ Bramante knüpfte wahrscheinlich an frühere Kontakte zu Kurienkardinälen wie Ascanio Sforza, Bernardino Carvajal oder Oliviero Carafa an und zog nach Rom, wo er laut Vasari noch vor der Wende zum Heiligen Jahr eintraf, und wo er am 17. August 1500 auch archivalisch dokumentiert ist, als »architectore« im Kreuzgang von Santa Maria della Pace.³⁵ Ob der Urbinate damals in Beglei-

tung lombardischer Kollegen reiste, ist nicht bekannt. Wenn ja, dann käme hierfür in erster Linie der von Ludovico il Moro geschätzte und protegierte, bis dahin nur als Bildhauer bekannte Cristoforo Solari in Betracht.³⁶ Dafür spräche, wie Giovanni Agosti dargelegt hat, die 1550 von Vasari in der Vita Michelangelos überlieferte Anekdote, die Pietà in Sankt Peter sei nur deshalb und nachträglich signiert, weil sie von lombardischen Zeitgenossen für ein Werk Solaris

³³ VIGANÒ 2009, S. 110f., vermutet, daß Leonardo im Herbst 1499 im Auftrag der französischen Machthaber an einer ergänzenden Befestigung des Mailänder Kastells maßgeblich beteiligt gewesen sein könnte und Mailand erst verließ, als sich eine Rückkehr der Sforza ankündigte (ebd., S. 109–25). Vgl. ZÖLLNER 2011, S. 139.

³⁴ ULIVI 1994, S. 25f. Angesichts der (laut Quellen) in den Herbstmonaten des Jahres 1499 voneinander abweichenden Itinerare Leonardos und Paciols ist die ebd., S. 25, zitierte Aussage Paciols eines gemein-

samen Aufbruchs beider aus Mailand wohl nicht wörtlich zu nehmen.

³⁵ VASARI 1878–85, Bd. 4, S. 152–55. Siehe auch BRUSCHI 1969, S. 824; BORSI 1989, S. 227, mit Hinweis darauf, daß die entsprechende, von RICCI 1915, S. 365, edierte Archivalie nicht auffindbar war.

³⁶ Die Überlegung, Cristoforo Solari (geb. 1468), der nach mehrjähriger Tätigkeit in Venedig seit Mitte der neunziger Jahre als »scultore ducale« in Diensten Ludovico il Moros stand, könne sich anlässlich von dessen Vertreibung 1499 nach Rom begeben haben, bereits bei AGOSTI (G.) 1986, S. 59.



8. Mailand, Santa Maria presso San Celso, Atrium (Foto Bibliotheca Hertziana, Rom)

gehalten worden war.³⁷ Wenn auch nicht sicher eine Romreise, so lässt sich hieraus zumindest der Ruf Solaris über die Grenzen der Lombardei hinaus ableiten.

Vom Februar 1501 jedenfalls datiert die Anstellung des Bildhauers an der Mailänder Dombauhütte.³⁸ Bemerkenswert sind dabei die besonderen Konditionen, denn generell scheint die Fabbrica in den Jahren häufigen Herrschaftswechsels in Mailand einen wichtigen Kontinuitätsfaktor und einen verlässlichen, daher auch begehrten Arbeitgeber dargestellt zu haben. Doch war den Deputierten zugleich bewusst, daß in Mailand – »parem non habeat sibi in sculp-



9. Rom, Pantheon, Pilasterkapitelle der Vorballe (Foto American Academy, Rom)

tura« –, kein anderer Bildhauer von der Meisterschaft Solaris zur Verfügung stehe, ein »Alleinstellungsmerkmal«, das beträchtliche Gehaltszahlungen, Lizenzen sowie eine Art Krankenversicherung rechtfertigte und die Dombauhütte dazu nötigte, die vorübergehende Tätigkeit des Bildhauers auch für andere Auftraggeber zu tolerieren.³⁹ Im Februar 1502 wurde Solari von der Fabbrica beauftragt, Marmor für eine Adam-und-Eva-Gruppe zu besorgen, von der sich wenigstens die Statue des Adam erhalten zu haben scheint. Hier offenbaren sich nun in einiger Deutlichkeit die frischen römischen Erfahrungen des Künstlers, etwa im bemüht lässig-kontemplativen, zwischen Stehen, Stützen und Lehnen etwas unentschiedenen Kontrapost, in dem das antike Vorbild, ein Satyr in den Kapitolinischen Museen, noch nicht überzeugend verarbeitet zu sein scheint (Abb. 6–7).⁴⁰ Solari betätigte sich zunehmend aber auch als Architekt, etwa am Atrium von Santa Maria presso San Celso, das er 1505 entwarf, und dessen im Mailand dieser Jahre noch außergewöhnliche Klassizität ihrerseits für eine vorangehende Autopsie römischer Monumente spricht (Abb. 8–9).⁴¹

Vor diesem Hintergrund stellte 2004 Cristina Fumarco eine Neuzuschreibung des früher Bramantino attribuierten

³⁷ AGOSTI (G.) 1986, S. 57. Vgl. VASARI 1878–85, Bd. 7, S. 151 f.

³⁸ *Annali* 1880, S. 117; AGOSTI (G.) 1986, S. 59.

³⁹ *Annali* 1880, S. 117. Am 1. August 1502 etwa gestattete die Fabbrica Solaris, sechs Marmormedaillons für den Mailänder Regenten Charles d'Amboise anzufertigen; siehe ebd., S. 122.

⁴⁰ *Annali* 1880, S. 120. Die allgemein akzeptierte Zuschreibung basiert auf der angegebenen Quellennachricht sowie auf einem Vergleich mit der signierten Statue eines Lazarus oder Hiob ebenfalls im Mailänder

Museo del Duomo; vgl. AGOSTI (G.) 1986, S. 61 u. Anm. 32. Der Marmorsatyr der Kapitolinischen Museen, eine römische Kopie nach Praxiteles, war bereits im späten 15. Jahrhundert bekannt. Siehe BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 72.

⁴¹ RIEGEL 1998, S. 92 f. u. S. 236–41.

⁴² Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms. S.P. 10/33. Dazu FUMARCO 2004, S. 36–41. Siehe auch die beiden Editionen von MONGERI 1875 und MONGERI 1880; außerdem GRANIERI PHILLIPS 1983, S. 7 f., mit Hin-

und als *Rovine di Roma* bekannten Kodex der Mailänder Ambrosiana, der sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Besitz der Mailänder Architektenfamilie Richini befand, an Cristoforo Solari zur Diskussion.⁴² Der Kodex widmet sich in seinen Zeichnungen vorwiegend weniger bekannten kleinen Tempeln, Mausoleen, insbesondere Zentral- und Rundbauten der römischen Peripherie, die mit einer gewissen Systematik studiert und mit lombardisch gefärbten Kommentaren versehen sind (Abb. 10–11).⁴³ Als Terminus ante quem für die Datierung gilt die Inthronisation Papst Julius' II. 1503, da an einer Stelle von Grundbesitz des Giuliano della Rovere die Rede ist, der dort noch als Kardinal von San Pietro in Vincoli bezeichnet wird.⁴⁴ Im gesicherten architektonischen Œuvre Solaris besitzen die Darstellungen zwar nur wenige Vergleichsstücke;⁴⁵ auch mag die Tatsache, daß es in einer der Beischriften »enostro Autore Vitruvio« heißt, die Frage aufwerfen, ob es sich nicht vielmehr um Vorstudien für Cesarianos Vitruvkommentar handele,⁴⁶ zumal die Darstellungsweise der Architektur durchaus verwandt scheint: Dies betrifft etwa die enge Verbindung von Grund- und Aufrissen, die Präsentation zentralperspektivisch aufgebauter Raum-

einblicke, aber auch die auffällige Dichte kleiner, zentral disponierter Tempelbauten mit entsprechend schlichten, übergiebelten Fronten und geschwärtzten, ädikulengefaßten Öffnungen, die nicht selten am Gebälk »hängen« (Abb. 12–13).⁴⁷ Andererseits kann die von Fumarco analysierte Nähe mancher Aufrisse der *Rovine di Roma* zu dem Louvre-Projekt für die Fassade von Santa Maria delle Grazie in Castelnuovo Fogliani (Abb. 14), das Frommel Cristoforo Solari zuschrieb, ebensowenig geleugnet werden,⁴⁸ wie die evidenten handschriftlichen Differenzen zwischen dem Mailänder und Cesarianos Madrider Kodex ausgeblendet werden dürfen.⁴⁹ Nimmt man den 1513 datierbaren Londoner Entwurf für Santa Maria presso San Celso (Abb. 15), der auf archivalischer Grundlage Cesariano zugewiesen werden kann,⁵⁰ als Vergleichsstück hinzu, so offenbaren sich neben kleineren stilistischen Unterschieden signifikante Parallelen hinsichtlich Architekturauffassung, Ornamentgebrauch und Darstellungstechnik, die dazu anregen könnten, die Frage einer Kooperation der beiden romerfahrenen Lombarden und die Rolle Solaris in der Genese von Cesarianos Vitruv-Edition einer genaueren Untersuchung zu unterziehen.⁵¹

weis auf Kopien von elf der Mailänder Blätter, möglicherweise von derselben Hand, in Chatsworth, Devonshire Collection. Auf fol. 1r des Mailänder Kodex befindet sich die 1660 (zwei Jahre nach dem Tod Francesco Maria Richinis) datierte Schenkungsnotiz des Architekten Gian Domenico Richino an den Conte Oratio Archinto; zitiert in FUMARCO 2004, S. 5, Anm. 8. Die Schenkungsnotiz nennt Bramante als Autor. Siehe auch SCOTTI TOSINI 2010, S. 126. MONGERI 1880, S. 5–8, wies den Kodex auf der Grundlage der zweifelsfrei lombardischen Beischriften und der Analyse der Angaben Vasaris und Lomazzos Bramantino zu. Zur weiteren Forschungsgeschichte FUMARCO 2004, S. 30, Anm. 59.

⁴³ FUMARCO 2004, S. 7–18. Zur dialektalen Färbung der Beischriften siehe ebd., S. 5.

⁴⁴ Diese Erkenntnis bereits bei MONGERI 1880, Tav. 6. Vgl. FUMARCO 2004, S. 25–27, mit abweichender (sich nur auf die Erstausgabe 1875 beziehender) Darstellung der Argumentation Mongeris sowie weiteren Indizien für eine Datierung vor bzw. bis 1503.

⁴⁵ Eine monographische Untersuchung des Architekten Cristoforo Solari liegt nicht vor. Er ist ab 1505 vor allem durch Hof- und Palastbauten hervorgetreten (Mailand, Santa Maria presso San Celso, ab 1505, Cremona, San Pietro al Po, ab 1505, Mailand, Palazzo Rabia, 1515/16, und Palazzo Salvatico, um 1520). In all diesen Fällen, wie auch im Modell für die Apsis des Doms von Como, 1519, kam das Kolosseumsmotiv zur Anwendung. Siehe zusammenfassend RIEGEL 1998, S. 236–41; zuletzt MARTINIS 2008, S. 129–45. Sucht man nach Bezügen des Mailänder Kodex zu Solaris Bauten, so wäre die Zeichnung eines Bogens mit korinthischen Säulenvorlagen (MONGERI 1880, Tav. 75) anzuführen, die dem realisierten Vorhof von Santa Maria presso San Celso selbst in architektonischen Details wie den Gesimsprofilen weitgehend entspricht. Vgl. FUMARCO 2004, S. 38–40, mit weiteren Vergleichen.

⁴⁶ MONGERI 1880, Tav. 20; auch FUMARCO 2004, S. 22. Eine Attribution an Cesariano wird dort nicht in Betracht gezogen, obgleich eine solche mit den bislang bekannten Lebensdaten Cesarianos durchaus in Einklang zu bringen wäre, da zum einen die Hypothese einer Romreise bereits um 1497 Plausibilität besitzt und zum anderen eine Dokumen-

tationslücke zwischen Ende August 1500 und Mitte März 1503 genügend Spielraum für die Entstehung der *Rovine di Roma* gäbe. Vgl. ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 131 u. S. 256f. Die Dokumentationslücken in der Vita Cristoforo Solaris sind deutlich kleiner: Wie oben dargelegt, war Solari ab Februar 1501 an der Mailänder Dombauhütte angestellt. FUMARCO 2004, S. 37, geht dementsprechend von eher kurzen Romaufenthalten Solaris aus.

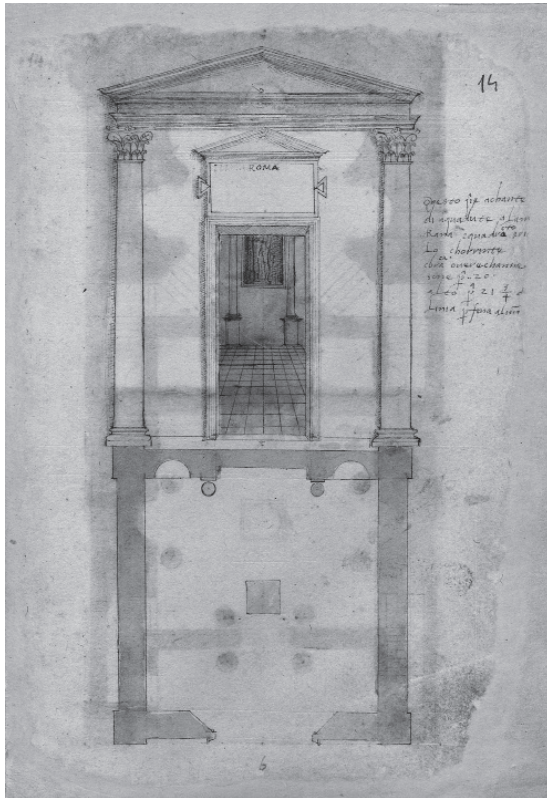
⁴⁷ Man vergleiche für die Kombination aus Grund- und Aufrissen MONGERI 1880, Tav. IV, VII, XIV, XVII, LIX mit CESARIANO 1969, fol. 52r–53r, 67r, 74r, 99v; für die perspektivischen Einblicke MONGERI 1880, Tav. I, III, IV, VII, LX, LXVII mit CESARIANO 1969, fol. 96v–97v; für perspektivische Ansichten MONGERI 1880, Tav. XII mit CESARIANO 1969, fol. 54r; für Zentralbauten MONGERI 1880, Tav. VII, XIV, LIX mit CESARIANO 1969, fol. 52r–v, 67r.

⁴⁸ FUMARCO 2004, S. 32–35; FROMMEL 1990.

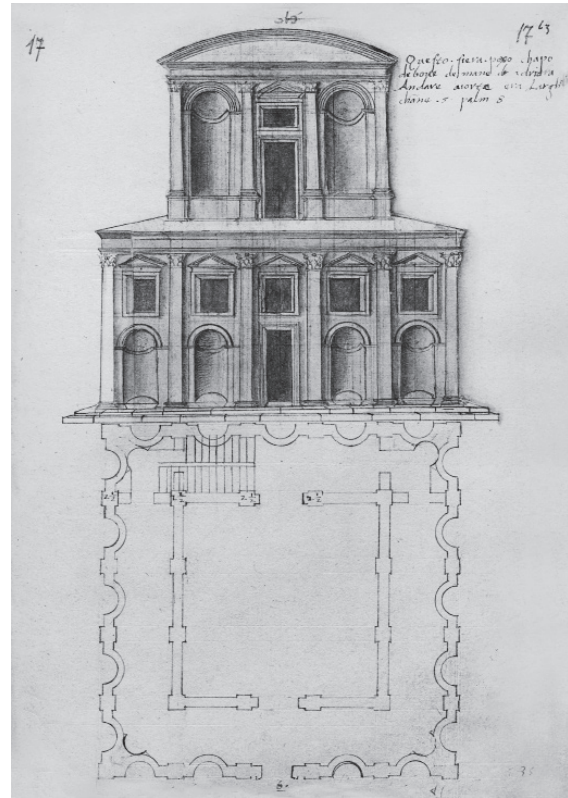
⁴⁹ Nach Auffassung von FUMARCO 2004, S. 4, sind die Beischriften des Mailänder Kodex von derselben Hand wie die Zeichnungen, doch notiert sie S. 27 eine Zäsur für die Blätter nach fol. 68r, die die ausführlichen Kotierungen und Beschriftungen der meisten vorangehenden Zeichnungen vermissen lassen. Die sehr klare, ökonomische Kursive des Mailänder Kodex (siehe MONGERI 1880, passim) dürfte von anderer Hand stammen als die sehr viel weichere, durch Häkchen und Schlingen geprägte Handschrift des für Cesariano gesicherten Madrider Kodex. Vgl. dazu ALBERTINI OTTOLENGHI 2008, Abb. S. 29.

⁵⁰ Siehe RIEGEL 1998, S. 271–78 u. Abb. 128. Vgl. auch Anm. 80.

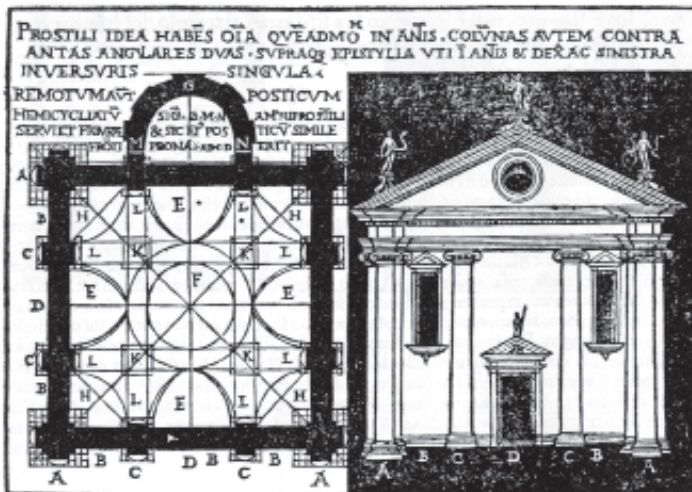
⁵¹ Auch Rovetta und Fumarco haben Reflexe der *Rovine di Roma* in Cesarianos Vitruv-Kommentar gesehen. Vgl. CESARIANO 2002, S. XLV, XLVII, XLVIII; FUMARCO 2004, S. 50 u. S. 56. An anderer Stelle vermutet Rovetta allerdings ein vorwiegend durch Konkurrenz geprägtes Verhältnis zwischen Cesariano und Solari; vgl. ROVETTA 2003, S. 357. Bezüglich der Frage eines Austauschs ist ferner hinzuweisen auf Cesarianos vorübergehende Tätigkeit als Architekt von Santa Maria presso San Celso während Solaris Romaufenthalt 1513, d.h. im Umfeld der abschließenden Arbeiten an Solaris Atrium. Siehe RIEGEL 1998, S. 108f.



10. Cristoforo Solari (zugeschrieben), Sakralbau, Grundriß und Ansicht. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. S.P. 10/33, f. 14 (Foto Biblioteca Ambrosiana, Mailand)

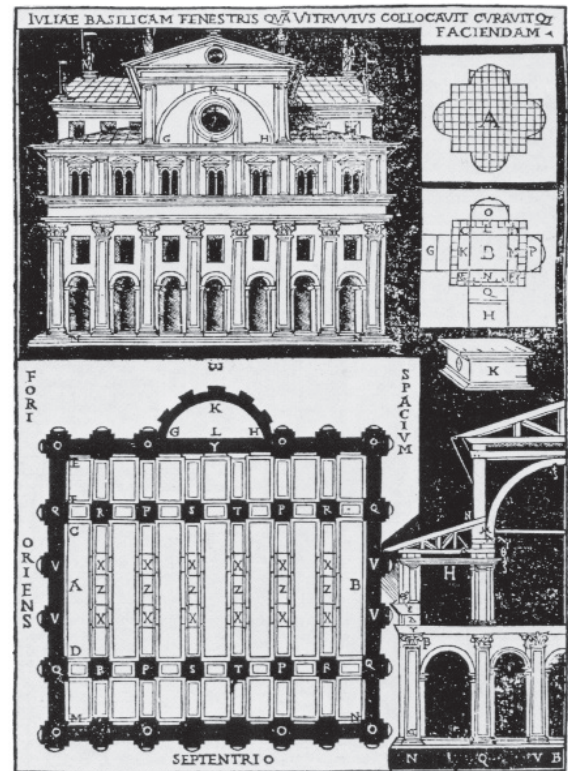


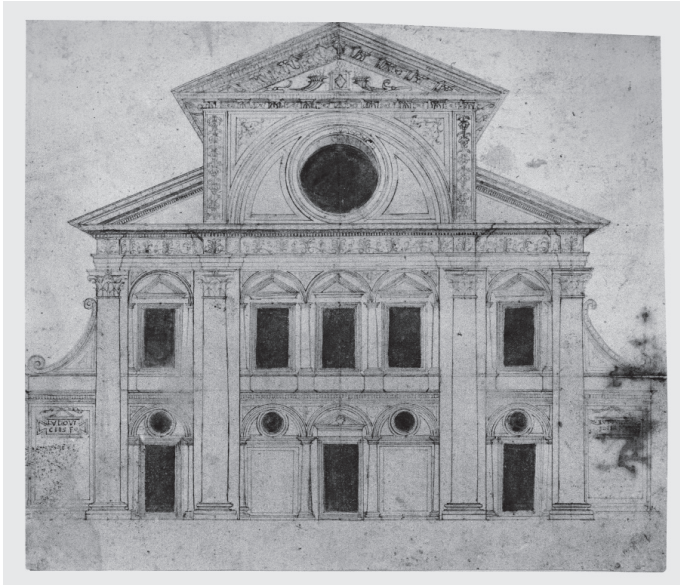
11. Cristoforo Solari (zugeschrieben), Saalbau, Grundriß und Ansicht. Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Cod. S.P. 10/33, f. 17 (Foto Biblioteca Ambrosiana, Mailand)



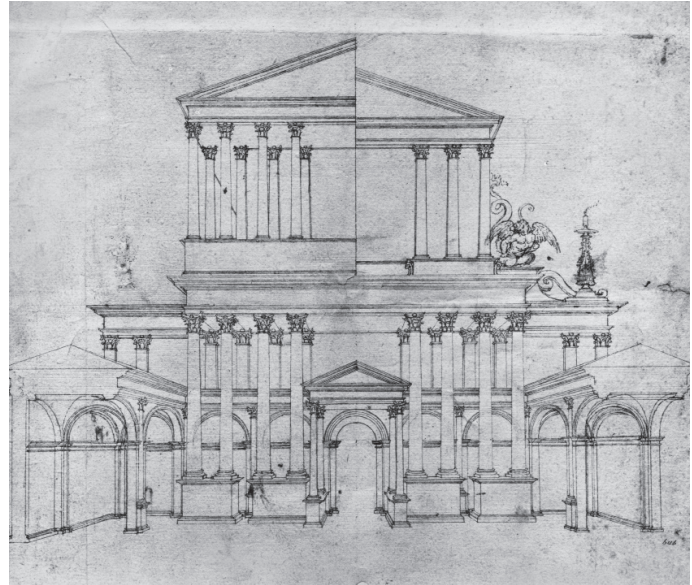
12. Cesare Cesariano, Sakralbau, Prostylos (aus Cesare Cesariano, Vitruvio. De Architectura, Como 1521, fol. 52r)

13. Cesare Cesariano, Basilika von Fano, Aufriß, Grundriß, Schnitt (aus Cesare Cesariano, Vitruvio. De Architectura, Como 1521, fol. 74r)





14. Cristoforo Solari (zugeschrieben), Fassadenentwurf.
Paris, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 1105
(Foto Réunion des Musées Nationaux, Paris)



15. Cesare Cesariano (zugeschrieben), Entwurf für Fassade und
Atrium von Santa Maria presso San Celso. London, Victoria
& Albert Museum, Drawings Department (Foto Victoria &
Albert Museum, London)

Blickt man nach Mailand zurück, so ragen als Protagonisten der Künste im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts unter der Regentschaft des Charles d'Amboise neben Cristoforo Solari dessen Bruder, der Maler Andrea Solario, sowie der vor allem von Gian Giacomo Trivulzio geförderte Bramantino hervor.⁵² 1506 fand sich auch Leonardo, von d'Amboise angeworben und gegen insistierende Florentiner Rückrufe protegiert, in Mailand wieder ein.⁵³ Was die Franzosen in diesen Jahren hier – von Fortifikationsbauten abgesehen – in Auftrag gaben, war allerdings zumeist transpor-

table Kunst, die früher oder später in Frankreich landete: Dazu gehören neben einer Vielzahl von Porträts einige durch Bramantino, Marco d'Oggiono, Andrea Solario und andere gefertigte Kopien von Leonardos *Cenacolo*,⁵⁴ eine von Lorenzo da Mugiano geschaffene Statuenserie und anderes mehr.⁵⁵ Andrea Solario begab sich vorübergehend an den Hof des Kardinals Georges d'Amboise in Rouen und Gaillon,⁵⁶ Bildhauer der Mailänder Dombauhütte wurden nach Genua geschickt, um dort im Auftrag d'Amboises an einem Brunnen zu arbeiten, der wohl ebenfalls für Gaillon bestimmt

⁵² Zu Solario siehe BROWN (D.A.) 1987, bes. S. 79–127. Die Quellenlage ist freilich schlecht. Eine Kreuzigung, signiert und datiert »ANDREAS MEDIOLANENSIS FS 1503«, befindet sich heute im Louvre (ebd., S. 141), ein kreuztragender Christus, mit der Inschrift »AD MEDIOLANES F 1505« in Princeton (ebd., S. 143). Zweifelsfreies Indiz der Tätigkeit Solarios in Mailand ist das »ANDREAS D SOLARIO F 1505« signierte und datierte, heute in der Londoner National Gallery aufbewahrte Porträt des »Nobili Joanni Christophoro Longono Amico« (ebd., S. 143 f.), der bis zum 4. Juni 1506 als langjähriges Mitglied und zeitweiliger Schatzmeister der Mailänder Dombauhütte dokumentiert ist; vgl. SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 631, s.v. »Longono, Giovanni Cristoforo«. Die genaueren Entstehungsumstände sind hier wie auch im Falle einer 1506 datierten und signierten Verkündigung (heute im Louvre, Paris; vgl. BROWN (D.A.) 1987, S. 145 f.) unsicher. Zur Auftraggeberschaft Trivulzios siehe ROBERTSON 2003; zu Bramantino nach wie vor SUIDA 1953; zusammenfassend auch MARANI 2005; sowie zuletzt *Bramantino a Milano* 2012, bes. S. 52–55 u. S. 67–71.

⁵³ VIGANÒ 2009, S. 125–40, kommt durch die Korrelation der Korrespondenz um Leonardos verlängerten Aufenthalt in Mailand mit den

historischen Umständen zu dem Schluß, daß Leonardo im Kontext der habsburgischen Bedrohung 1506 vor allem in seiner Eigenschaft als Befestigungsingenieur nach Mailand berufen wurde.

⁵⁴ Siehe SHELL 1995, S. 118 f. u. S. 253–55 mit Edition der Verträge über Kopien des *Cenacolo* zwischen dem französischen Schatzmeister für die Lombardei Antoine Turpin und Bramantino vom 20. Mai 1503 sowie zwischen dem apostolischen Protonotar Gabriel Goffier und Marco d'Oggiono vom 16. Juni 1506. Siehe außerdem FAGNART 2009.

⁵⁵ Wichtige Erkenntnisse zum Œuvre von Lorenzo da Mugiano (auch »Muzzano«) in ZANI 2000. Eine 1508 datierte und »MEDIOLANENSIS LAVRENCIVS DEMVGIANO OPVS FECIT« signierte Statue Ludwigs XII. in antiker Rüstung war als Werk einer mehrteiligen Serie zur Ausstattung von Schloß Gaillon, der Nebenresidenz Kardinals Georges d'Amboise, eines Onkels des Mailänder Regenten, wohl in Mailand geschaffen worden und traf 1509 in Gaillon ein. Siehe ebd., S. 35.

⁵⁶ Solario ist zwischen 19. April 1507 und 28. September 1509 mehrfach mit Arbeiten in Gaillon dokumentiert; vgl. BROWN (D.A.) 1987, S. 292 f.; ergänzend BÉGUIN 1999.

war.⁵⁷ Möglicherweise war das Aufgabenspektrum der französischen Aufträge auf Dauer jedoch zu klein, möglicherweise bedeutete die lang anhaltende Fremdherrschaft, deren Zukunft nicht absehbar war, eine Unsicherheit, der nur die kirchlichen Auftraggeber etwas entgegensetzen konnten. Auch waren im Umfeld der Kaiserproklamation in Trient im Februar 1508 in Oberitalien erneut kriegerische Ereignisse zu erwarten; an eine Rückkehr der Sforza war nach dem Tod Ludovico il Moros im Mai 1508 zunächst nicht zu denken.⁵⁸ Deshalb erstaunt es im Grunde nicht, wenn 1508 unter den Mailänder Künstlern eine regelrechte Welle von Romreisen zu beobachten ist.⁵⁹

Allerdings bedurfte es wahrscheinlich eines zusätzlichen Anstoßes, der aus Rom selbst kam: 1508 wurde die Ausmalung der vatikanischen Stanzen in Angriff genommen,⁶⁰ für die Julius zunächst aus ganz Italien vielversprechende Maler herbeirufen ließ. Wie Frommel schon 1981 betonte, traten 1508/09 mindestens fünfzehn Maler in päpstliche Dienste, darunter jedoch kein einziger Florentiner, was mit der Leitung der Ausstattung durch Bramante zu erklären sei.⁶¹

Tatsächlich könnte sich Bramante seiner Mailänder und anderer Kontakte besonnen und Einladungen nach Rom ausgesprochen haben: Bereits im Februar 1508 ist Cesare da Sesto als Zahlungsempfänger im Vatikan dokumentiert.⁶² Bramantino – wahrscheinlich zum zweiten Mal in Rom binnen zehn Jahren – wird im Dezember 1508 für Arbeiten in den Stanzen entlohnt.⁶³ Der Vercellese Sodoma war gleichzeitig ebenfalls im päpstlichen Appartement beschäftigt.⁶⁴ Aber offensichtlich schon 1509 setzte sich Raffael gegen die vielfältige Konkurrenz durch, so daß für manchen Maler wie Bramantino das Engagement an der Kurie eine kurze, gleichwohl prägende Episode blieb. Bramantino befand sich Ende des Jahres wieder in Mailand, wo er weiterhin für Trivulzio tätig war.⁶⁵ Cesare da Sesto indes, der vor seiner Romreise künstlerisch im Grunde nicht zu greifen ist, gelang es, sich für längere Zeit in Rom zu halten, wovon sein New Yorker Taccuino, der durch eine intensive Auseinandersetzung nicht nur mit dem römischen Raffael, sondern auch mit Michelangelos Gewölbeausmalung der Sixtinischen Kapelle geprägt ist, eindeutig Zeugnis ablegt.⁶⁶

⁵⁷ Auf (möglicherweise sogar persönlich vorgebrachten) Antrag des Kardinals d'Amboise, der sich Anfang Juni anlässlich des triumphalen Einzugs Ludwigs XII. 1507 in Mailand aufhielt, gestattete die Mailänder Fabbrica mit Beschluß vom 7. Juni 1507 den Steinmetzen Santino Ferrari, Tommaso Amigoni und Damiano Benzoni, in Genua für den Kardinal zu arbeiten. Siehe *Annali* 1880, S. 138. Daß diese Arbeiten in Zusammenhang standen mit dem am 14. Dezember 1506 von dem Kardinal in Genua Agostino Solari, Antonio della Porta und Pace Gaggini in Auftrag gegebenen großen Marmorbrunnen, der bereits im Januar 1509 im Schloßhof von Gaillon aufgestellt war, ist wahrscheinlich. Siehe JESTAZ 2003, S. 296–98. Zur Präsenz des Kardinals in Mailand siehe *Storia di Milano* 1957, S. 101.

⁵⁸ Vgl. *Storia di Milano* 1957, S. 102–07.

⁵⁹ Vgl. AGOSTI (G.) 1990, S. 77–79.

⁶⁰ Den Tagebuchaufzeichnungen von Paris de Grassis zufolge entschied Papst Julius II. am 26. November 1507, seine Wohnung in das Geschoß über dem Appartamento Borgia zu verlegen; vgl. MÜNTZ 1881, S. 317. NESSELRATH 1993, S. 216, nimmt einen längeren Vorlauf dieses Entschlusses und erste Dekorationsmaßnahmen schon vor August 1506 an.

⁶¹ FROMMEL 1981, S. 114 f.

⁶² Die Zahlung an »Magister Baldinus de Baldinis de Florentia pictor in Urbe et Cesar Iacobi de Mediolano pictor et sotius dicti Baldini« vom 12. Februar 1508 ediert bei HENRY 2000, S. 35. Eine weitere Zahlung an dieselben Künstler »Caesar et Balduinus socij pictores [...] pro picturis factis et fiendis« datiert vom 7. Juni 1508; vgl. CARMINATI 1994, S. 316.

⁶³ Der Wortlaut der Zahlung an »magister Bartholomeus Suardus a Mediolano dictus Bramantino pictor [...] ad bonum computum picturarum faciendarum in cameris S.D.N.pp.« vom 4. Dezember 1508 in SUIDA 1953, S. 166. Siehe auch *Bramantino a Milano* 2012, S. 55 f. NESSELRATH 1993, S. 205–08, gelang es, einen Rest der Malereien Bramantinos im Schlußstein der Archivolte über der Ostwand der Stanza d'Eliodoro zu identifizieren.

⁶⁴ Ein entsprechender Vertrag mit »magister Iohannes Antonius de Bazis de Vercellis, pictor in Urbe« vom 13. Oktober 1508 ediert und kommentiert in BARTALINI/ZOMBARDO 2012, S. 32–34. Zuvor, 1503/04, war Sodoma in Sant'Anna in Camprena nahe Pienza und von 1505 bis 1508 im Kloster von Monte Oliveto Maggiore beschäftigt (ebd., S. 11–31). Auf stilkritischer Grundlage wird angenommen, daß Bazzi, 1477 in Vercelli geboren und dort ab Ende 1490 in der Werkstatt des Martino Spanzotti ausgebildet, gegen Ende der neunziger Jahre in Mailand tätig gewesen sei. Vgl. BARTALINI 1996, S. 87–99, bes. S. 92–97.

⁶⁵ SUIDA 1953, S. 52 f. u. S. 166–68. Lomazzo tadelte Bramantino für seinen Stilwandel (bezogen auf die Darstellung von Gewändern) infolge des Romaufenthaltes: »[...] benché molte altre sorti però di panni si trovino dipinte, come da Bramante, da Andrea Mantegna e da altri, tolte da modelli vestiti di carte e tele incolate, la qual via segui anco Bramantino avanti che andasse a Roma; d'onde poi, tornando, usò un'altra foggia di fare i panni che parevano a l'incontro troppo molli e rilassati.« LOMAZZO 1974, Bd. 2, S. 395.

⁶⁶ Cesare da Sesto Taccuino, heute New York, Pierpont Morgan Library, scheint sich während eines längeren Zeitraums gefüllt zu haben, der von zirka 1508 bis weit in das 2. Jahrzehnt gereicht haben dürfte. Siehe hierzu CARMINATI 1994, S. 242 f., sowie den daran anschließenden Katalog der Zeichnungen. Überdies schreibt Carminati neben einigen Fragmenten des sog. Uccelliera-Zyklus aus dem Vatikanpalast, der mit den in Anm. 62 genannten Archivalien von 1508 in Verbindung gebracht wird, Cesare da Sesto zwei Arbeiten in San Giovanni Battista in Campagnano Romano sowie das Lünettenfresko einer Madonna mit Stifter in Sant'Onofrio al Gianicolo zu. Seine Beteiligung an der um 1512 datierbaren Ausmalung des Salone Riario im Episcopio von Ostia bleibt aus stilkritischen Gründen umstritten; vgl. CARMINATI 1994, S. 48–78, bes. S. 76 u. S. 78. Vasaris Erwähnung eines »Cesare da Milano« in diesem Zusammenhang ließe auch an Cesare Cesariano denken, doch ist dies stilkritisch ebensowenig zu belegen. EBERT-SCHIFFERER 1988, S. 190 f., nimmt für Ostia eine Beteiligung Ripandas an.

Von der Gleichzeitigkeit verschiedener Großprojekte Julius' II. könnten nicht nur die Maler profitiert haben. Im Oktober 1508 bat der erwähnte, seit 1497 an der Mailänder Dombauhütte angestellte Bildhauer und Architekt Andrea Fusina um Urlaub für eine (vielleicht seine zweite) Romreise, »volendo egli andare per sua divozione a visitare il tempio della vergine di Loreto e la Curia romana«, wie es in den Regesten heißt.⁶⁷ Womöglich hielt der durch dezidiertes Antikeninteresse und besondere Virtuosität profilierte Fusina infolge von fachlichen Kontroversen mit seinen Kollegen Giovanni Antonio Amadeo und Cristoforo Solari am Dom nach einer beruflichen Alternative Ausschau.⁶⁸ Vielleicht erfuhr er über Bramante oder andere von dem umfangreichen, zuerst 1507 dokumentierten Vorhaben des Papstes bezüglich der Marienwallfahrtskirche von Loreto und der Santa Casa und suchte seine Chancen einer einträglichen Beschäftigung vor Ort auszuloten,⁶⁹ deklarierte jedoch die mutmaßliche Bewerbungsfahrt vorsichtshalber als Pilgerreise, um einer mehrjährigen Sperrung, wie sie ältere Kolle-

gen erlebt hatten,⁷⁰ oder anderen Repressalien zuvorzukommen. Dennoch mußte er nach seiner Rückkehr nach Mailand vor dem 28. Februar 1510 seine Gleichbehandlung mit den anderen Baumeistern der Fabbrica anmahnen und erhielt erst ab Oktober wieder ein reguläres Ingenieursgehalt.⁷¹ Vor dem 22. Juli 1512 schließlich scheint er seine Stellung aufgekündigt und Mailand für zirka ein Jahrzehnt verlassen zu haben, aus zunächst unbekanntem Gründen und mit unbekanntem Ziel.⁷² Ein Indiz dafür, daß sich Fusina ein weiteres Mal nach Rom begab und nunmehr dort auch reüssierte, könnte die zwischen 1514 und 1517 dokumentierte Tätigkeit eines »Andrea da Milano scarpellatore« in der Funktion eines »sopristante« an der Bauhütte von Sankt Peter, d.h. in einer Fusinas Funktion an der Mailänder Fabbrica etwa gleichwertigen Aufgabe, sein. Der definitive Beweis dafür steht freilich aus.⁷³

Inzwischen hatte sich allerdings auch die Herrschaft der Franzosen in Mailand destabilisiert. Im Februar 1511 starb der zuvor mäzenatisch stark hervorgetretene Regent Char-

⁶⁷ *Annali* 1880, S. 143. Zu den Überlegungen der Forschung um eine erste Romreise zwischen 1492 und 1495 siehe oben mit Anm. 22.

⁶⁸ Zu den Anfängen Fusinas vgl. Anm. 22. 1503 fertigte er ein Modell für die Porta verso Compedo des Mailänder Doms (SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 337f.), im Februar 1506 wurde er zu einer Art Vizebauleiter, Sozius und rechten Hand Amadeos »in officio architecture et erectionis dicti splendidissimi mediolanensis templi« ernannt (ebd., S. 383f.). Doch kam es um das Modell für die Spitze des Tiburio am 17. Januar 1508 zu Meinungsverschiedenheiten zwischen Amadeo, Fusina und Cristoforo Solari (ebd., S. 408), die möglicherweise nicht vollständig ausgeräumt werden konnten, denn bei der Versöhnung zwischen Amadeo und Solari am 3. April 1508 war Fusina nicht zugegen (ebd., S. 415), als Kompagnon Amadeos tritt er in den Annalen vorläufig nicht auf, und am 19. Oktober schließlich bittet er um Urlaub (vgl. vorangehende Anm.).

⁶⁹ Die Absicht Papst Julius' II., Bramante zwecks größerer Projekte nach Loreto zu schicken, ist vom 25. November 1507 überliefert; am 18. Juni 1508 lagen bereits erste Modelle Bramantes vor. Vgl. WEIL-GARRIS 1977, S. 12. Auch wenn der exakte Planungsumfang Loreto betreffend zum damaligen Zeitpunkt noch nicht absehbar war, könnte Bramante sich in diesem Zusammenhang Fusinas erinnern, diesem die Möglichkeit einer Mitarbeit signalisiert und damit dessen Entscheidung, Mailand wenigstens vorübergehend zu verlassen, beeinflusst haben.

⁷⁰ Siehe oben, Anm. 14.

⁷¹ *Annali* S. 149: »Giovedì, 28 febbraio [1510]. Andrea da Fusina, ingegnere della fabbrica, chiede gli sia pagato il salario che si dà agli altri ingegneri. [...]« und S. 153: »Giovedì, 10 ottobre [1510]. Ordinarono iscriversi fra i salariati della fabbrica col suo stipendio mensile maestro Andrea da Fusina.« Im selben Jahr tritt Fusina auch wieder als Sozius Amadeos in der Fabbrica auf; vgl. SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 437–40. Am 21. Oktober 1510 berät er gemeinsam mit Amadeo, Leonardo da Vinci und Cristoforo Solari über das Chorgestühl für den Mailänder Dom; siehe ebd., S. 440.

⁷² Als Co-Bauleiter der Dombauhütte wurde Fusina am 22. Juli 1512 durch Gerolamo della Porta ersetzt. Vgl. SCHOFIELD/SHELL/SIRONI

1989, S. 467f. Gemeinsam mit Amadeo erscheint er zuletzt am 25. November 1511 im Kassenbuch der Fabbrica; siehe ebd., S. 454.

⁷³ Es ist nicht auszuschließen, daß Fusina 1512 zunächst einen zweiten Versuch in Loreto unternahm, nachdem am 31. Mai des Jahres der seit Juni 1511 in Loreto als ausführende Baumeister amtierende Gian Cristoforo Romano, der Fusina als Kollege und Konkurrent aus den neunziger Jahren in Mailand gut bekannt gewesen sein wird, gestorben war. Allerdings dürfte Fusina hier wiederum nicht zum Zuge gekommen sein. In Loreto ist er nicht dokumentiert (vgl. WEIL-GARRIS 1977, S. 17–20), möglicherweise aber kurze Zeit später in Rom: Eine Zahlung der Petersbauhütte über 135 Dukaten an »Andrea da Milano scarpellatore sopristante« für eine Tätigkeit von 27 Monaten findet sich abgedruckt in FREY 1911, S. 59. In Anm. 2 (ebd.) weist Frey auf eine fehlerhafte Angabe der Jahreszahlen in der Quelle hin. Da die Spanne zwischen dem 1. Dezember 1514 und dem 1. März 1516 nur 15 Monate beträgt, muß die dort für 27 Monate abgerechnete Arbeit Andreas entweder bereits am 1. Dezember 1513 begonnen oder aber erst am 1. März 1517 geendet haben. In Korrelation mit der von BATTISTI 1959, S. 32, erwähnten Ernennung eines »Andrea scultore di Milano« zum »sopristante« der Fabbrica di San Pietro vom 1. Dezember 1514 dürfte der Abrechnungszeitraum tatsächlich bis zum 1. März 1517 reichen. COGLIATI ARANO 1965 identifizierte den hier genannten Andrea auf schwacher Indizienbasis mit dem Maler Andrea Solario, für Janice Shell, in BROWN (D.A.) 1987, S. 290, hingegen handelte es sich »senza dubbio« (allerdings ohne Begründung) um Andrea Fusina. Ob eine weitere Zahlung der Bauhütte von Sankt Peter an einen »Maestro Andrea scarpellino« vom 21. April 1521 (ebd., S. 70) auf Fusina zu beziehen ist, bleibt offen. Sonstige Spuren fehlen derzeit, die ältere Zuschreibung des Bagarotti-Grabmals in Mailand von 1517 wird bezweifelt, doch wurde Fusina am 17. Juli 1525 (nach dem Ableben Amadeos 1522 und Cristoforo Solaris im Pestjahr 1524) nochmals als Baumeister von der Mailänder Fabbrica del Duomo eingestellt (*Annali* 1880, S. 232). Er starb am 13. Januar 1526 und wurde dort durch Cristoforo Lombardo ersetzt (ebd., S. 234). Vgl. ergänzend ZANI 1999, S. 36–38; sowie LOI 1998.

les d'Amboise.⁷⁴ Im selben Zeitraum zog sich der Papst aus der Ende 1508 geschlossenen Liga von Cambrai zurück und wandte sich zunehmend gegen die französische Vorherrschaft in Oberitalien, was im Oktober 1511 zum Abschluß des antifranzösischen Bündnisses der Heiligen Liga und zu neuen Kriegshandlungen führte.⁷⁵ Zwar gewannen die Franzosen im April 1512 die Schlacht bei Ravenna, doch kam dabei der Truppenführer Gaston de Foix, der inzwischen auch die Regentschaft in Mailand übernommen hatte, ums Leben, was die Franzosen vor dem Hintergrund weiterer widriger Umstände im August schließlich zwang, sich vorläufig aus Oberitalien zurückzuziehen.⁷⁶ Schon im Juni wurde die Übergabe Mailands durch den kaiserlichen Repräsentanten Matthäus Lang in Mantua vorbereitet,⁷⁷ doch dauerte es fast ein halbes Jahr, bis der neunzehnjährige Massimiliano Sforza, der bis dahin am Innsbrucker Hof Kaiser Maximilians I. zu Gast gewesen war, in Mailand feierlich einziehen konnte.⁷⁸ Ludovico il Moro war in französischer Gefangenschaft gestorben.⁷⁹ Während der seit Jahren umherziehende Cesare Cesariano nun eine neue Chance, nämlich eine Anstellung als Hofarchitekt, erhielt, daneben für die Dombauhütte arbeitete und vorübergehend an Santa Maria presso San Celso tätig wurde,⁸⁰ scheint sich ein Großteil der Mailänder Künstlerschaft von Massimiliano als Mäzen nicht allzu viel erwartet oder, soweit sie zuvor für französische Auftraggeber tätig geworden war, sogar Ächtung und völligen Auftragsausfall gefürchtet zu

haben. Denn während der knapp dreijährigen Amtszeit des jungen Sforza, die mit der Schlacht von Marignano im September 1515 schon wieder endete, ist eine weitere Welle von Romreisen zu konstatieren.⁸¹ Auch hier aber wird die politische und kulturelle Situation nur den Fond für Entscheidungen abgegeben haben, die jeweils durch sehr konkrete Anlässe motiviert gewesen zu sein scheinen.⁸²

Durch neuere Forschungen verhältnismäßig dicht dokumentiert ist die vermutlich zweite Romfahrt Cristoforo Solaris, der, wie erwähnt, 1501 an der Mailänder Dombauhütte unter besten Konditionen Anstellung gefunden hatte.⁸³ 1506 stieg er zum »ingegnerium fabricae« auf und war damit nahezu gleichberechtigt mit dem seit 1490 in leitender Position fungierenden Giovanni Antonio Amadeo.⁸⁴ Gleichwohl blieb Solari weiterhin vielseitig beschäftigt⁸⁵ und unterhielt Kontakte auch nach Rom, wo sein Bruder Alberto sich spätestens 1507 niedergelassen hatte und im Oktober 1508 als »carpentario« dokumentiert ist. Alberto verfügte jedoch schon Ende Juli 1512 sein letztes Testament, wahrscheinlich krankheitsbedingt,⁸⁶ was für Cristoforo – vor dem Hintergrund des bevorstehenden Machtwechsels in Mailand – der unmittelbare Auslöser für eine neuerliche Romreise gewesen sein mag. Die Fabbrica del Duomo mußte somit binnen kurzer Zeit auf ihre beiden Junior-Bauleiter verzichten: Fusina war, wie berichtet, bereits vor dem 22. Juli 1512 abgereist, Solari ist zuletzt am 29. Juli 1512 in Mailand erwähnt,⁸⁷ danach erst wieder am 11. Dezember

⁷⁴ D'Amboise starb 38jährig nach kurzer Krankheit am 11. Februar 1511; vgl. GERARD-PIPAU 1972, S. 180. Siehe auch *Storia di Milano* 1957, S. 117.

⁷⁵ *Storia di Milano* 1957, S. 118–20; zu den näheren Umständen ausführlich MESCHINI 2006, passim.

⁷⁶ *Storia di Milano* 1957, S. 120–25.

⁷⁷ *Storia di Milano* 1957, S. 128 f.

⁷⁸ *Storia di Milano* 1957, S. 130–32.

⁷⁹ *Storia di Milano* 1957, S. 105 f.

⁸⁰ CESARIANO 1969, fol. 91v, berichtet selbst von seiner Tätigkeit in Diensten des Herzogs: »Essendo io venuto a li Architectonici servitii dil Duca Maximiliano.« In Mailand dokumentiert ist Cesariano zuerst am 17. April 1513, als er dort Wohnung nahm (ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008, S. 263), dann am 26. November 1513 als »Magistris Cesari Cesariano et Vincentio de Brixia, pictoribus« in einer Zahlungsanweisung der Fabbrica del Duomo, »occasione operum 57 per eos factorum in pingendo salam residentiae dominorum deputatorum noviter refectam«; vgl. *Annali* 1880, S. 165. Am 31. Dezember 1513 wurde er an Santa Maria presso San Celso entlohnt für »l'architettura fata per maestro Zexaro zexarano videlicet la intavoladura da piazza et uno disegno de la fazada«; vgl. RIEGEL 1998, S. 387. Eine weitere Zahlung erfolgte am 10. Januar 1514 (siehe ebd.) sowie eine letzte am 30. April 1516 (ebd., S. 391). Danach verlieren sich seine Spuren wieder. In fol. 4r seines Vitruvkommentars erwähnt er für das Jahr 1518 seinen Aufenthalt in Asti.

⁸¹ Zur historischen Situation vgl. *Storia di Milano* 1957, S. 175–90. Zur

Reisewelle »um 1514« siehe AGOSTI (G.) 1990, S. 82f.

⁸² Dabei können auch Epidemien eine Rolle gespielt haben. Für 1512 ist etwa in Como eine Pestwelle bezeugt. Vgl. AGOSTI (B.) 2008, S. 7.

⁸³ Siehe oben mit Anm. 38.

⁸⁴ Knapp zwei Wochen nachdem Andrea Fusina zu einem »socius et collega« Amadeos in der Fabbrica ernannt worden war (siehe Anm. 68), erhoben die Deputierten am 2. März 1506 Cristoforo Solari zu einem »inginerium«; vgl. SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 384. In einer am 17. Januar 1508 dokumentierten Meinungsverschiedenheit zwischen Amadeo auf der einen sowie Fusina und Solari auf der anderen Seite wurden beide gemeinsam als »ingenieriis« bezeichnet (ebd., S. 408). Ob sie gleichgestellt waren, bleibt offen. Die zeitversetzte Ernennung könnte sich aus Rücksicht auf den etwa sechzigjährigen Amadeo erklären, der seine Macht möglicherweise nur ungern teilte, oder aber aus einem Protest Solaris, der sich gegenüber dem zuerst ernannten Fusina vielleicht zurückgesetzt fühlte.

⁸⁵ AGOSTI (G.) 1990, S. 62; RIEGEL 1998, S. 237.

⁸⁶ Die erste Erwähnung des »Maestro Alberto de Solario de Mediolano« in Rom datiert vom 22. Februar 1507. Diese sowie die Quellennachricht vom Oktober 1508 zitiert in BERTOLOTI 1881, Bd. 2, S. 287. Das Datum der letzten testamentarischen Verfügung Albertos (31. Juli 1512) geht aus einem notariellen Akt vom 30. Mai 1515 hervor, den BROWN (D. A.) 1987, S. 294, auszugsweise ediert hat.

⁸⁷ Zu Fusina siehe oben, Anm. 72. Das bislang unpublizierte Dokument zur Anwesenheit Solaris in Mailand vom 29. Juli 1512 erwähnt in TONELLI 2009, S. 69 f., Anm. 67.

1514, doch war er damals schon eine Weile zurück, denn er verlangte Bezahlung »pro tempore quo laboravit in prefata fabrica, postquam ab urbe Roma Mediolanum se contulit«. ⁸⁸ In einer Quelle vom 11. Mai 1513 heißt es, Solari hielte sich in Rom auf, ⁸⁹ am 24. September 1513 ist er dort ebenfalls anzunehmen, ⁹⁰ am 28. April 1514 nahm er in Rom für seinen verstorbenen Bruder 150 Dukaten entgegen, was dessen vormalige Beschäftigung am Bau des Palastes Kardinals Raffaele Riario, der späteren Cancelleria, belegt. ⁹¹ In San Girolamo della Carità setzte Cristoforo gemeinsam mit seinen Brüdern, dem Maler Andrea Solario und dem zeitweise ebenfalls in Rom ansässigen Pietro, einen Grabstein für den 53jährig verstorbenen »architecto peritissimo« Alberto, der, wie von Bertolotti überliefert, 1514 datiert war. ⁹² Danach vermutlich kehrten die drei Brüder in die Lombardei zurück. Am 13. Januar 1515 sind sie gemeinsam in Mailand dokumentiert bei der Ernennung ihres seit 1507 vorwiegend für die päpstliche Kurie tätigen Landsmannes Caradosso Foppa zu ihrem römischen Sachwalter. ⁹³

Einiges spricht dafür, daß die Solari-Brüder auf ihrer Romfahrt wenigstens streckenweise von einem jungen Kollegen, Cristoforo Lombardo, begleitet wurden: Der »Lombardino« ist erstmals am 16. Juli 1510 in seiner Tätigkeit als »sculptore« in einer Zahlung der Mailänder Dombauhütte archivalisch dokumentiert. ⁹⁴ Die nächste Nachricht datiert vom 21. August 1514, als er als »lapicide praefatae fabrice et magistri a figuris« hier großzügigerweise wieder eingestellt wurde, »non obstante et per plures menses a civitate Mediolani absens steterit, et in urbem Romam se contu-

lerit«. ⁹⁵ Wie Fabrizio Tonelli hervorhob, war dem Lombardino die Reisegenehmigung von zwei Deputierten erteilt worden, die 1512 und 1513, nicht aber mehr 1514 amtieren. Tonelli schloß hieraus einen längeren Aufenthalt als bisher angenommen und vermutete, Solari könnte den vielversprechenden jungen Steinmetzen in Rom unter seine Fittiche genommen und mit dem römischen Œuvre Bramantes (wenn nicht gar mit dem Meister selbst) bekannt gemacht haben. ⁹⁶ Bramante starb am 11. März 1514. Für die Überlegung Frommels, Solari habe darauf spekuliert, Bramante als Architekt von Sankt Peter zu beerben, gibt es bislang keine sicheren Anhaltspunkte. ⁹⁷ Ob nach dem Tod Julius' II. im Februar 1513 eine Anstellung am Hof Leos X. ein Ziel gewesen sein könnte, ist ebenfalls offen. ⁹⁸

Was hat Solari in den »plures menses« seines Romaufenthaltes gemacht? Inwieweit hat er das Studium an und in den »rovine di Roma« vertieft? ⁹⁹ Dazu können derzeit nur des Künstlers Mailänder Werke der Folgezeit befragt werden, da einschlägige schriftliche Nachrichten fehlen. In dem von Frommel angeführten Vertrag vom 1. Juli 1514 über die architektonische Ausgestaltung der Kapelle des Kardinals Carretto in Santa Cecilia, zugleich dem spätesten Nachweis für Solaris Romaufenthalt, fungierte der Mailänder nicht als Auftragnehmer, sondern als Zeuge. Daß er einen Entwurf dafür geliefert hat, ist wahrscheinlich, läßt sich angesichts umfassender späterer Veränderungen jedoch nicht sicher belegen. ¹⁰⁰

Zurück in Mailand, nahm Solari seine Tätigkeit als Bildhauer und Architekt wieder auf. Zwar hat sich von den bild-

⁸⁸ *Annali* 1880, S. 169f. Die Deputierten kamen Solaris Wünschen nach: »[...] cum non ignorent quanta hic virtute polleat tam in figurarum sculptura, quam architectura, adeo ut existimetur aequalem ei non reperiri, ordinaverunt et ordinant primo eidem esse satisfaciendum [...]«

⁸⁹ Auch die Quelle vom 11. Mai 1513 ist unpubliziert, jedoch erwähnt in TONELLI 2009, S. 69f., Anm. 67.

⁹⁰ Die Quelle vom 24. September 1513 auszugsweise publiziert in BROWN (D. A.) 1987, S. 293f. Darin ernennen Andrea Solario und sein Bruder Pietro, »magister Petrus solitus erat habitare in civitate Rome«, den abwesenden »Christoforum consistentia tam in civitate Rome quam etiam extra ipsam civitatem« zu ihrem Prokurator.

⁹¹ Der Zahlungsnachweis im Staatsarchiv Florenz (Ospedale di S. Maria Nuova, Eredità Lemmo Balducci, No. 52, fol. 148v) auszugsweise zitiert in FROMMEL 1990, S. 62, Anm. 18; zuvor erwähnt in VALTIERI 1982, S. 8, Anm. 53.

⁹² BERTOLOTTI 1881, Bd. 1, S. 41: »ALBERIO SOLARIO MEDIOLANENSI / ARCHITETTO PERITISSIMO/VIXIT AN. LIII / PETRUS CHRISTOPHORUS ET ANDREAS / FRATRI B. M. PP. MDXIII«. Ob Pietro zu diesem Zeitpunkt noch in Rom wohnte, ist unklar; vgl. das Zitat in Anm. 90.

⁹³ Der notarielle Akt auszugsweise ediert in BROWN (D. A.) 1987, S. 294. Vgl. auch BROWN (C. M.)/HICKSON 1997, S. 27. Die Umstände der Übersiedelung Caradosso Foppas (um 1452–1526/27) von Mailand nach Rom sind unsicher. Caradosso, der in den neunziger Jahren vor-

wiegend in Diensten Ludovico il Moros gestanden hatte (vgl. oben mit Anm. 27), ist auch in den Jahren nach dem Fall der Sforza mehrfach in Mailand dokumentiert, zugleich aber liegen Indizien für zahlreiche Reisen vor. Ab 26. April 1507 ist er am päpstlichen Hof nachgewiesen. Siehe ebd., S. 11f.

⁹⁴ *Annali* 1880, S. 152. Darin wird Cristoforo Lombardos Tätigkeit ab März 1510 vergütet.

⁹⁵ Zitiert in FARINA 1996, S. 23; vgl. auch das entsprechende Regest in *Annali* 1880, S. 169.

⁹⁶ TONELLI 2009, S. 50 mit Anm. 69.

⁹⁷ FROMMEL 1990, S. 59. Frommel ging davon aus, daß Solari erst im Frühjahr 1514 nach Rom gereist sei. Freilich war Bramante schon 1513 durch Krankheit beeinträchtigt. Hierzu wie zum Todesdatum Bramantes siehe FÖRSTER 1956, S. 262, Anm. 210 u. S. 275, mit Hinweis auf die in einem Schreiben des Baldassare Turini an Lorenzo de' Medici vom 12. März 1514 übermittelte Nachricht: »M.o Bramante mori hiermattina.«, publiziert in GAYE 1840, S. 135.

⁹⁸ Vgl. PASTOR 1956, S. 386–90 u. S. 538–43.

⁹⁹ Vgl. dazu oben mit Anm. 42.

¹⁰⁰ Der Vertragstext abgedruckt in FROMMEL 1990, S. 62, Anm. 21: »1514 di prima jullij Majstro nicola de silvestro pascoalini de bologna ha fato computo saldo cum messer Reverendissimo Cardinale del Finale presentes maistro Cristofaro del salario del milan architectore et me, videlicet, [...]«.

hauerischen Arbeiten seiner letzten Schaffensperiode zwischen 1514 und 1524 nur wenig erhalten: Betrachtet man aber die 2007 von Luchs erstmals publizierte, signierte Marmorstatuette eines ruhenden Herkules (Abb. 16),¹⁰¹ so manifestiert sich in ihr ein gegenüber dem *Adam* von 1502 sehr gereiftes Verständnis nicht nur von menschlicher Anatomie, sondern auch von antiker Skulptur, das durchaus als Resultat einer neuerlichen Begegnung mit römischer Plastik angesehen werden kann. Dies gilt in noch stärkerem Maße für die Herkules-und-Cacus-Gruppe (Abb. 17), die Luchs plausibel mit einem 1516/17 dokumentierten Auftrag des Herzogs von Ferrara, Alfonso d'Este identifiziert. Gerade sie zeugt in der Darstellung von Bewegung und Affekt von einem forcierten Bemühen um eine originelle Invention, in der sich neben der Auseinandersetzung mit der Antike ein Konkurrieren mit den Repräsentanten der römischen Hochrenaissance spiegelt.¹⁰² Hingegen blieb Solari in seinen Bauwerken – zumeist Hofarchitekturen – nach 1514 im wesentlichen jenen Lösungen treu, die er bereits um 1505 für den Klosterhof von San Pietro al Po und das Atrium von Santa Maria presso San Celso gewonnen hatte. Sofern es nicht dezidierte Auftraggeberwünsche waren, die einer weiteren Modernisierung entgegenstanden, wäre zu vermuten, daß Solari in seinem Festhalten am Kolosseumsmotiv und an der schmucklosen Dorica dem Ideal einer »reinen« Klassizität und theoriekonformen Rekonstruktion antiker Architektur folgte, das er den um 1514 zu beobachtenden Tendenzen der römischen Baukunst als ebenbürtig oder gar überlegen betrachtete.¹⁰³

Offensichtlich gab sich neben den Solari-Brüdern und Cristoforo Lombardo noch eine weitere Gruppe von Künst-

lern während der Herrschaft Massimiliano Sforzas nach Rom: Am 24. September 1513 verließ Leonardo da Vinci, begleitet von seinen Schülern und Freunden Francesco Melzi, Gian Giacomo Salaì, seinem Gehilfen Lorenzo und einem gewissen »Fanfoia« die Stadt Mailand.¹⁰⁴ Nur wenig später scheint aber auch der jüngere Bruder des Herzogs, Francesco II. Sforza, der sich vom frisch gewählten Papst den Kardinalstitel erhoffte, in Begleitung einer Mailänder Abordnung, an deren Spitze der Statthalter des Kaisers und noch von Julius II. zum Kardinal »in petto« kreierte Bischof von Gurk Matthäus Lang stand, nach Rom aufgebrochen zu sein.¹⁰⁵ Ob diese Koinzidenz reiner Zufall ist, oder ob sich die Künstler im Umfeld der Präsenz des Sforza am päpstlichen Hof erhöhte Aufmerksamkeit erwarteten, bleibt offen. Leonardo selbst wird hiervon unabhängig gewesen sein, denn er folgte einer Einladung des Bruders Leos X., Giuliano de' Medici, der den Universalkünstler an den päpstlichen Hof vermittelt hatte, wo Leonardo gemeinsam mit seinen Gehilfen im vatikanischen Belvedere aufgenommen wurde.¹⁰⁶ Er verweilte hier bis 1516, beschäftigt vor allem mit wissenschaftlichen Experimenten und Plänen zu einer vom Papst beabsichtigten Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe. Giuliano beanspruchte ihn gleichzeitig für einige Florentiner Projekte, wie Entwürfe für die Stallungen der Medici an San Marco, Überlegungen für einen neuen Familienpalast und entsprechende urbanistische Neuordnungen der Umgebung.¹⁰⁷ In Rom aber sind für Leonardo weder ein extensives Studium der antiken Monumente, noch die Arbeit an bedeutenderen Kunstaufträgen dokumentiert.¹⁰⁸ Dies gilt für den freilich inzwischen über sechzigjährigen Meister genauso wie für

¹⁰¹ LUCHS 2007 datiert die in Privatbesitz befindliche Statuette, die »XPOFORI GOBI F« signiert ist, möglicherweise etwas zu früh, nämlich um 1512/13, als sich Solari (unserer Argumentation zufolge) in Rom aufgehalten haben dürfte.

¹⁰² LUCHS 2007, S. 846. Zu dem Auftrag des Alfonso d'Este, der an Solari über den Bruder des Herzogs, den damaligen Bischof von Mailand Ippolito d'Este vermittelt worden sein könnte, siehe auch AGOSTI (G.) 1986, S. 62.

¹⁰³ Vgl. hierzu MARTINIS 2008, S. 143. Inwieweit die Obergeschoßgliederung des Hofes des Mailänder Palazzo Salvatico Cristoforo Solari attribuiert werden darf, bleibt auch nach den Darlegungen von Martinis fraglich.

¹⁰⁴ Dies schreibt Leonardo selbst in seinem Manuskript E, fol. 1v, des Institut de France, Paris: »Partii da Milano per Roma addi 24 di settembre 1513 con Giovanfrancesco de Melzi, Salaì, Lorenzo e il Fanfoia.« Zitiert nach LAURENZA 2004, S. 21, Anm. 85. Wann genau Leonardo in Rom eintraf, ist unbekannt. Die Herrichtung seiner Zimmer im vatikanischen Belvedere wurde am 1. Dezember 1513 abgerechnet und dürfte schon zuvor abgeschlossen gewesen sein. Am 7. Juli 1514 ist Leonardo in Rom, d. h. im vatikanischen Belvedere, dokumentiert. Siehe ebd., S. 22. Zu Melzi, Salaì und Fanfoia siehe das Folgende. Bei Lorenzo dürfte es sich um den am 14. April 1505 17-jährig in den Haushalt Leonardos eingetretenen Gehilfen handeln, der auch in den

Quellen der römischen Zeit Leonardos aufscheint; vgl. BELTRAMI 1919, S. 99 u. S. 142 f. Eine Identifizierung mit Lorenzo da Mugiano, der bereits 1490 an der Mailänder Dombauhütte Anstellung fand (vgl. ZANI 2000, S. 37) ist somit nahezu ausgeschlossen.

¹⁰⁵ Siehe SACCHI 2005, S. 30 mit Anm. 12. Demnach war Francesco II Sforza am 25. September 1513 noch in Mailand, am 27. Oktober in Bologna und traf am 20. November 1513 in Rom ein. Zu Matthäus Lang siehe SALLABERGER 1997, S. 99 f.; sowie RIEGEL 2009, S. 24 f.

¹⁰⁶ VASARI 1878–85, Bd. 4, S. 46; siehe auch BROWN (D. A.)/OBERHUBER 1978, S. 26 f.

¹⁰⁷ Zum Projekt der Trockenlegung der Pontinischen Sümpfe siehe SOLMI 1911. Im Zusammenhang der Planungen für Giuliano de' Medici standen Aufenthalte Leonardos auch in Florenz. Vgl. PEDRETTI 1978, S. 251 u. S. 129–261.

¹⁰⁸ VASARI 1878–85, Bd. 4, S. 46 f., erwähnt eine Madonna für den päpstlichen Datar Baldassare Turini sowie einen »fanciulletto«; BROWN (D. A.)/OBERHUBER 1978, S. 28–37, diskutieren die Hypothese von Leonardos Arbeit an dem erotischen Porträt der *Monna Vanna*. Die letzte Notiz Leonardos in Rom stammt vom August 1516; vgl. BELTRAMI 1919, S. 148. Giuliano de' Medici war 37-jährig am 17. März 1516 in Florenz gestorben; siehe BROWN (D. A.)/OBERHUBER 1978, S. 27. Zum römischen Werk Leonardos siehe zusammenfassend auch STARNAZZI 2008, S. 73–97.



16. Cristoforo Solari, *Ruhender Herkules*. Privatsammlung (nach LUCHS 2007)

17. Cristoforo Solari (zugeschrieben), *Herkules und Kakus*. Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe (aus Conrad Meit, *Bildhauer der Renaissance*, hg. von Renate Eikelmann, München 2007, S. 179, Abb. 35)





18. Nicolas Beatrizet, *Statue des (teilergänzten) Nil aus dem Vatikanischen Statuenhof* (BXV, 266, 95), *Kupferstich* (Foto Bibliotheca Hertziana)

seine jungen Begleiter, was jedoch nicht heißt, daß man für die antike Plastik völlig unempfänglich gewesen wäre.¹⁰⁹ Nicht auszuschließen, daß sogar Leonardos Invention der stehenden *Leda* in einigen Varianten ihrer zahlreichen, im engeren Umkreis des Meisters entstandenen malerischen

Interpretationen durch eine vom spektakulären Neufund des *Nil* angeregte Antikenrekonstruktion bereichert wurde (Abb. 18–19).¹¹⁰ Von den päpstlichen Großprojekten, die in den Händen Raffaels und Michelangelos lagen, blieb Leonardo bekanntlich ausgeschlossen.¹¹¹ Da es ihm nicht gelang,

¹⁰⁹ Nimmt man das vergleichsweise kleine Œuvre von Francesco Melzi in den Blick (siehe MARANI 1998 a), so sind zwar aus der römischen Zeit keine Werke sicher dokumentiert, doch verrät das meist im zweiten Jahrzehnt angesetzte Berliner Gemälde mit Vertumnus und Pomona in der Sitzfigur der Pomona ein Studium antiker Plastik, genauso im tänzerischen Schreitmotiv und in der Kleidung der Vertumnus mit flatterndem, die Knöchel »all'antica« umspielendem Untergewand. Vgl. beispielsweise die Sitzfigur mit der spätestens 1516 bekannten sitzenden Venus des Museum Chiaramonti (BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 17), das flatternde Untergewand der Vertumnus mit dem Relief der tanzenden Mänaden, heute im Louvre (ebd., Nr. 59 a) oder mit dem Proserpina-Sarkophag des Palazzo Rospigliosi in Rom (ebd., Nr. 9 i).

¹¹⁰ Die komplexe Genese von Leonardos Inventionen einer knienden und einer stehenden *Leda* kann hier nicht erörtert werden. Siehe zusammenfassend ZÖLLNER 2011, S. 246 f. Zumeist werden diese in Zeichnungen überlieferten Bildgedanken um 1504 datiert. Vgl. ECHINGER-MAURACH 2002, S. 259. Ob Leonardo sie selbst je in vollendete Gemälde umgesetzt hat, ist ebenso unsicher wie die Zuschreibung und Entstehungszeit der einzelnen »Kopien«. Siehe ZÖLLNER 2011, S. 246 f.; *Leonardo e il mito di Leda* 2001, S. 141. Von der stehenden *Leda* allerdings existieren mindestens drei Gemäldevarianten (Uffizien

Florenz, Pembroke Collection in Wilton House Salisbury, Johnson Collection Philadelphia; vgl. ebd., S. 60 u. S. 141), bei denen die Darstellungen der beiden Kinder am linken Bildrand nicht in den überlieferten Blättern Leonardos vorbereitet sind, sondern hinsichtlich der charakteristischen Körperhaltungen von den Kindern der vatikanischen Liegefigur des *Nil* (vor dem rechten Fuß und – seitenverkehrt – vor dem linken Oberschenkel) abzustammen scheinen. Der *Nil* wurde etwas später als der 1512 ausgegrabene *Tiber*, wahrscheinlich um 1513 gefunden und in den Statuenhof des Cortile del Belvedere gebracht. Siehe BOBER/RUBINSTEIN 1987, Nr. 67. Zwar waren die Kinder nur fragmentarisch erhalten, doch ließen sich ihre Posen weitestgehend erschließen, und vermutlich forderte gerade dies zur Rekonstruktion heraus. KEMP/SMART 1980 schlugen in diesem Sinne eine Spätdatierung von Leonardos stehender *Leda* vor. Diese Auffassung blieb freilich nicht unwidersprochen; siehe beispielsweise AGOSTI (G.) 1990, S. 129, Anm. 63, ohne Argumentation. Geht man jedoch davon aus, daß der Bildgedanke von Leonardo nur in nuce formuliert war, so tangiert die Beobachtung lediglich die in seinem Umkreis geschaffenen Gemälde-Varianten, deren früheste, vielleicht die Florentiner, somit erst nach Auffindung des *Nil* in Rom entstanden wäre, zu einer Zeit, als auch Leonardo sich dort aufhielt. Da das Florentiner Bild in Chiaroscuro und Sfumato gewisse Verbindungen aufweist zu Arbeiten,

das Vertrauen Leos zu gewinnen, folgte der Künstler nach dem frühen Tod seines Florentiner Gönners Giuliano der vielleicht schon 1515 ausgesprochenen Einladung Franz' I. und ging im Winter 1516/17 zusammen mit Melzi und Salai an den französischen Hof.¹¹²

Umfassend aufnahmefähig für das antike wie auch das zeitgenössische Rom scheint aus der Mailänder Reisegesellschaft um Leonardo vor allem jener »Fanfoia« gewesen zu sein, den die Forschung schon früh mit Agostino Busti genannt Bambaia identifiziert hat.¹¹³ Dieser war am 29. Januar 1512, damals fast dreißigjährig, gemeinsam mit seinem Bruder Polidoro an der Mailänder Dombauhütte in die Gruppe der »salariati scapellini lavoratori in figura« aufgenommen worden.¹¹⁴ Offensichtlich gelang es ihm aber, ähnlich wie Cristoforo Lombardo, nicht einmal zwei Jahre später bereits Reiseerlaubnis nach Rom zu erhalten.¹¹⁵ Die Dauer des Aufenthaltes bleibt unbestimmt; vom 27. Januar 1516 datiert ein von Bambaia und einem Kompagnon in Mailand geschlossener Vertrag über das Grabmonument von Francesco Orsini und Caterina Birago, das in einem Lisenenrelief als »AVG BVSTI OPVS« bezeichnet ist.¹¹⁶ Die früheste archivalische Notiz zum projektierten Grabmal des Gaston de Foix ist vom 2. Oktober 1517, doch dürfte Franz I. einen entsprechenden Auftrag bald nach seinem Einzug in Mailand am 11. Oktober 1515 erteilt haben.¹¹⁷ Schon zuvor, am 5. März 1515 wurden dem seit August des Vorjahres wieder an der Mailänder Fabbrica tätigen Cristoforo Lombardo sechs Wochen Zeit gewährt, um die Grabstele des am 2. Februar 1512 gestorbenen Dichters Lancino Curzio in San Marco zu vollenden.¹¹⁸ Da diese Grabstele auf stilkritischer Basis Bambaia zugeschrieben wird und die Forschung einigermassen einhellig Cristoforo Lombardo nur



19. Nachfolger des Leonardo da Vinci, *Leda mit dem Schwan*. Florenz, Uffizien (Foto Polo Museale Regionale della Toscana, Gabinetto fotografico)

die Salai zugeschrieben werden, scheint vor dem Hintergrund der datierungsrelevanten Antikenderivate und der anderweitig dokumentierten Präsenz Salais in Rom eine entsprechende Attribution im Sinne einer Arbeitshypothese vertretbar. Gian Giacomo Caprotti, gen. Salai, hat seine Arbeiten, soweit bekannt, nicht signiert; vgl. SHELL 1998b.

¹¹¹ VASARI 1878–85, Bd. 4, S. 46f.

¹¹² Vgl. Anm. 108. Die früheste Nachricht des Aufenthalts Leonardos in Cloux bei Amboise datiert vom 14. Mai 1517; die Quellennotiz zitiert in BELTRAMI 1919, S. 148; auch POGGI 1919, S. 43. Wie Sammer jüngst dargelegt hat, bleibt die vielfach geäußerte Vermutung, Leonardo habe Papst Leo X. im Herbst 1515 nach Bologna begleitet und sei im Umfeld von dessen Zusammentreffen mit Franz I. nach Frankreich eingeladen worden, ohne Quellengrundlage. In einem Brief des königlichen Rats Guillaume Gouffier de Bonnivet an den französischen Botschafter in Rom, Antonio Maria Pallavicini vom 14. März 1516 aus Lyon heißt es aber: »Et aussi vous prie de sollicitez maitre Leonard pour le faire venir par devers le Roy, car ledit seigneur l'actend à une grande devotion, et l'assure hardyment qui sera le bienvenu tant du

Roy que de madame sa mere.« Die Formulierung deutet darauf hin, daß eine erste formelle Einladung zu diesem Zeitpunkt bereits ausgesprochen war. Das Dokument ediert in SAMMER 2009.

¹¹³ Vgl. AGOSTI (G.) 1990, S. 115 mit Anm. 53. Darin Hinweis auf die älteste Identifizierung von 1876.

¹¹⁴ *Annali* 1880, S. 158. Zumindest Polidoro war auch schon zuvor für die Fabbrica tätig gewesen; siehe ebd., Eintrag mit Datum 16. Februar 1512.

¹¹⁵ Als Abreisedatum notiert Leonardo da Vinci, wie erwähnt (siehe Anm. 104), den 24. September 1513.

¹¹⁶ Ob dieser Auftrag über römische, möglicherweise kurz zuvor in Rom geknüpfte Kontakte Bambaiais zustande kam, ist unklar; jedenfalls firmieren als Auftraggeber »spectabilem dominum Johanem Baptistam et fratres de Roma«; vgl. SHELL 1990, S. 36 u. S. 58, Anm. 37. Zu dem nur fragmentarisch erhaltenen Werk siehe AGOSTI (G.) 1990, S. 152 f.

¹¹⁷ Zur Vorgeschichte vom Tod des Gaston de Foix am 11. April 1512 bis zur Translation aus dem Mailänder Dom, wo der Leichnam vorläufig bestattet war, nach Santa Marta im Februar 1516 siehe SHELL 1990, S. 32–34.

¹¹⁸ *Annali* 1880, S. 173.

die Vollendung zuweist, müßte Bambaia das Epitaph entweder schon 1512/13 begonnen haben oder zu seiner Ausführung einige Zeit vor März 1515 zurückgekehrt sein.¹¹⁹ Die mutmaßliche Zusammenarbeit mit Cristoforo Lombardo könnte sogar dafür sprechen, daß Bambaia sich auf der Hinreise Leonardo, auf der Rückreise aber den Brüdern Solari und Cristoforo Lombardo angeschlossen hat,¹²⁰ und daß sich nicht zuletzt aus dieser gemeinsamen Erfahrung die gelegentliche Kooperation beider Meister in der Folgezeit erklärt.¹²¹

Ob das sog. Bambaja-Skizzenbuch im Kupferstichkabinett in Berlin als ein weiteres Indiz für eine Romreise des Agostino Busti im Zeitraum 1513/14 zu gelten hat, bleibt allerdings zweifelhaft, denn die jüngere Forschung, vertreten vor allem durch Fiorio und Agosti, hat die 1881 erstmals vorgenommene Attribution akzeptiert, ohne die überaus vorsichtige Argumentation von Winner und Dreyer, laut der »keine einzige Zeichnung mit irgendeiner erhaltenen Skulptur des Bambaja sicher verbunden werden« kann, ernstzunehmen.¹²² Doch selbst in Ermangelung eindeutig zuzuweisender zeichnerischer Zeugnisse ist davon auszugehen, daß Bambaia in dem angenommenen dreiviertel Jahr seines Romaufenthaltes die Antike studiert hat, zumal Cesariano

sein eingangs zitiertes Lob nicht nur auf Michelangelo, Gian Cristoforo Romano, Tullio Lombardo und Cristoforo Solari, sondern explizit auch auf »Augustino Busto Mediolanensi« bezieht.¹²³

Überdies läßt das Großprojekt für das Grabmal des Gaston de Foix vermuten, daß sich Bambaia aus der Sicht der französischen Auftraggeber gerade durch seine Romkenntnis als die geeignete Künstlerpersönlichkeit hierfür empfahl.¹²⁴ In den Jahren nach 1500 hatten Solari und Bramantino Ähnliches erfahren.¹²⁵ Weshalb nun der jüngere Agostino Busti und nicht der arriviertere Cristoforo Solari den Auftrag erhielt, bleibt offen. Anders als Solari taucht Busti in den Domannalen des zweiten Jahrzehnts nicht auf.¹²⁶ Sieht man aber von der Beschäftigung Solaris durch die Fabbrica und seiner zunehmenden Beanspruchung als Architekt einmal ab, so könnten zum einen die intensive Auseinandersetzung Bambaias mit der römischen Antike *und* Hochrenaissance, zum anderen das leonardeske Sentiment und nicht zuletzt eine besondere Virtuosität in der Steinbearbeitung die ausschlaggebenden Faktoren gewesen sein: Bambaia verstand es, michelangeske Posen mit fließender, antiker Gewandung zu kombinieren, d. h. die römische Renaissance gleichsam durch eine zusätzliche Antikisierung zu »korrigieren« (Abb. 20–21).¹²⁷ Daß sich die

¹¹⁹ Dazu zuletzt KUSCH-ARNHOLD 2007. Die Zuschreibung an Bambaia wird hier nicht hinterfragt, die Entstehungszeit nach der mutmaßlichen Romreise des Künstlers 1513/14 angesetzt. So auch FIORIO 1990b, S. 11 u. S. 20–23. Ob sich das Werk tatsächlich und vollständig erst aus der unmittelbaren Begegnung mit der römischen Antike erklärt, bleibt allerdings fraglich. Gerade die zum Betrachter gewendete Liegefigur in ihrer unnatürlichen Haltung und etwas schematisch starren Gewandbildung setzt ein Studium der Antike nicht unmittelbar voraus und bleibt hinter den späteren Arbeiten Bambaias zurück. Akzeptiert man ungeachtet der ausschließlichen Erwähnung Cristoforo Lombardos in den Quellen die Zuschreibung der originellen Konzeption und präziösen Ausführung an Bambaia, so läge mit der Grabstele für Curzio das älteste überlieferte Werk Bambaias vor. Lombardo wäre dem entsprechend wohl nur für die mehrere Wochen dauernde Aufstellung verantwortlich gewesen, was angesichts der Tatsache, daß die Künstler in der Folge mehrfach zusammengearbeitet haben, auch plausibel erscheint. AGOSTI (G.) 1990, S. 120 mit Anm. 73, berichtet auf der Grundlage unpublizierter Funde Luca Beltramis für Anfang 1515 von einer gemeinsam mit Girolamo della Porta eingereichten (erfolglosen) Bewerbung Bambaias und Lombardos um den Auftrag für eine monumentale Marmorfassung eines Kultbildes in Santa Maria del Giardino.

¹²⁰ Diese Vermutung auch bei AGOSTI (G.) 1990, S. 120. Die Rückreise der Solari nach Mailand ist in den Herbst 1514 zu datieren, da, wie dargelegt, Cristoforo am 1. Juli 1514 noch in Rom und vor dem 11. Dezember 1514 bereits in Mailand dokumentiert ist.

¹²¹ Am 14. Juni 1518 beispielsweise gestattete die Mailänder Dombauhütte die Freistellung Cristoforo Lombardos und anderer Bildhauer für die Mitarbeit am Grabmal für Gaston de Foix. Siehe *Annali* 1880, S. 196.

¹²² DREYER/WINNER 1964, hier S. 64; FIORIO 1990a, S. 20; AGOSTI (G.) 1990, S. 118. Wie DREYER/WINNER 1964, S. 53–66, dargelegt haben,

ist das 54 Seiten umfassende Skizzenbuch neben figürlichen Reliefs großenteils der Wiedergabe von Kapitellen, Basen und Gesimsen gewidmet. Mehrere dieser Darstellungen sind 1515 vermutlich vom Zeichner selbst seitenverkehrt gestochen worden. Die Architekturstücke bilden zusammen eine Art Musterbuch und gehören zu einer Serie von Graphiken, die unter dem Notnamen »Meister von 1515« zusammengefaßt werden. Ihre Vorlagen wurden schon 1881 von Friedrich Lippmann Bambaia zugeschrieben. Eines der Blätter, das eine weibliche Gewandfigur, vielleicht Fides oder Helena, darstellt, trägt eine Aufschrift mit dem Datum 22. Januar 1514 (siehe ebd., S. 55 u. S. 70f.).

¹²³ CESARIANO 1969, fol. 48v.

¹²⁴ Die Autorschaft Bambaias ist gesichert sowohl durch die Erwähnung in CESARIANO 1969, fol. 14v, als auch durch eine testamentarische Verfügung des Agostino Busti vom 29. April 1528, in der eine größere, noch ausstehende Zahlung für das Grabmal von seiten des französischen Königs genannt ist; zitiert in SHELL 1990, S. 36. Die Arbeiten an dem Monument waren mit der neuerlichen Vertreibung der Franzosen im Herbst 1521 ausgesetzt worden und wurden auch später nicht wieder aufgenommen. Bambaia starb am 11. Juni 1548; vgl. FIORIO 1990b, S. 153. Zur Geschichte und Rekonstruktion des Grabmals siehe SHELL 1990.

¹²⁵ Vgl. oben, mit Anm. 40–41, 52.

¹²⁶ Agostino Busti ist erst wieder am 10. Juli 1535 als »scultore della fabbrica« erwähnt. Seit wann er diese Position innehatte, geht aus der Quelle nicht hervor. *Annali* 1880, S. 260. Vgl. auch AGOSTI (G.) 1990, S. 175 u. S. 179.

¹²⁷ Dies entspricht im übrigen der oben, in Anm. 65 zitierten Beobachtung Lomazzos in bezug auf den Wandel des Faltenstils bei Bramantino.

¹²⁸ Eine »corrente classicheggiante« wurde für die beiden Jahrzehnte nach 1500 oft konstatiert, jedoch nie schlüssig erklärt. Siehe für diese Forschungslage zusammenfassend RIEGEL 1998, S. 241, Anm. 101f.



20. Agostino Busti, gen. Bambaia, Sitzstatuette vom Grabmal des Gaston de Foix. Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Foto Veneranda Pinacoteca Ambrosiana, Mailand / De Agostini Picture Library)



21. Michelangelo Buonarroti, »Ignudo« der Gewölbmalerei der Sixtinischen Kapelle. Rom, Vatikanpalast (aus Michelangelo. La Cappella Sistina, Bd. 1, hg. von Carlo Pietrangeli, Novara 1994, o. S.)

vielfach zu beobachtende klassizistisch-elegante Stilrichtung im Mailand des frühen 16. Jahrhunderts bevorzugt mit der französischen Auftraggeberschaft verbindet, ist freilich keine neue Erkenntnis.¹²⁸ Doch läßt sich anhand der Künstlerreisen und -karrieren der Eindruck gewinnen, daß die französischen Regenten Mailands ganz bewußt Meister suchten und förderten, die über eigene Romerfahrung verfügten, infolge der Begegnung mit den dortigen Spitzenleistungen auf der Höhe ihrer Zeit standen und in der Lage waren, zusätzlich zu den Schöpfungen der Antike auch die zeitgenössischen römischen Innovationen in die lombardische Peripherie zu übermitteln,

AGOSTI (G.) 1990 thematisiert die Koinzidenz der klassizierenden Strömung mit der französischen Auftraggeberschaft nicht, sondern verankert den »gusto per l'antico a Milano« bereits in der Regierungszeit der Sforza. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob nicht zwischen einer bewußten, durchaus bis zum Wettstreit reichenden Rezeption der Antike (die die Kunst unter den Sforza kennzeichnet) und der Ausbil-

um das »Modell Rom« für die französische Klientel umfassend verfügbar zu machen.¹²⁹

Dies scheint sich auch zu bestätigen, wenn man den Versuch einer Gegenprobe unternimmt und fragt, welche lombardischen Künstler unter welchen Karrierebedingungen auf eine Romreise verzichtet haben. Zu ihnen gehört als herausragende Bildhauer- und Architektenpersönlichkeit Giovanni Antonio Amadeo.¹³⁰ Wohl 1447 in Pavia geboren, ist Amadeo in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre an der Certosa di Pavia bezeugt. In die erste Hälfte der siebziger Jahre fällt die Entstehung der Colleoni-Kapelle in

dung eines von den regionalen Traditionen dezidiert Abstand nehmenden, selbst die römische Hochrenaissance hinsichtlich Antikentreue korrigierenden klassizistischen Stils (der die Kunst unter der französischen Herrschaft stärker prägt) unterschieden werden kann.

¹²⁹ Vgl. BRAUDEL 1991.

¹³⁰ Siehe SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989; *Giovanni Antonio Amadeo* 1993.

Bergamo. Nachdem Amadeo 1488 bereits den Titel eines »ingegnere ducale« erhalten hatte, wurde er 1490 auch zum Dombaumeister ernannt, eine Position, die er bis zu seinem Tod 1522 ausfüllte.¹³¹ Allerdings mußte die Fabbrica gegenüber dem sicherlich gefragtsten lombardischen Architekten seiner Zeit und überaus tüchtigen Geschäftsmann von vornherein Toleranz üben. In den beiden Jahrzehnten um 1500 war Amadeo von verschiedenen Auftraggebern mit einer Vielzahl von Aufgaben gleichzeitig betraut, als Architekt scheint er auch danach häufig in Aufsichtsfunktionen tätig gewesen zu sein.¹³² Der Fall des Ludovico il Moro und die wechselnden Herrschaftsverhältnisse konnten dem durch seine Stellung in der Dombauhütte gut abgesicherten und unternehmerisch aktiven Amadeo nichts anhaben, 1508 etwa wurde ihm sogar die Ausführung des von französischer Seite geförderten Neubaus von Santa Maria alla Fontana übertragen.¹³³ Für die Mühen einer Romtour könnte er schon damals und erst recht zur Zeit der zweiten Welle 1513/14 zu alt gewesen sein. Überdies gehörte er zu einer Generation, deren Vorstellung von der Antike und deren künstlerischer Stil sich in den sechziger und siebziger Jahren anhand der Graphik und transportabler Kleinkunst gebildet hatten.¹³⁴ Im Falle Amadeos also könnte die Diagnose einer »Renaissance without Rome« tatsächlich zutreffen.

Bei den Malern scheint die Situation etwas komplizierter zu sein, auch weil hier die Institution der Fabbrica del Duomo als Auftraggeber eine weniger gewichtige Rolle spielte,¹³⁵ und weil es in Mailand an Großunternehmungen, die dem Ausstattungsprojekt des Vatikanpalastes unter Julius II. in den ersten Jahrzehnten des Cinquecento vergleichbar wären, mangelte. Allerdings gab es auch unter den Mailänder Malern Persönlichkeiten wie beispielsweise den 1481 erstmals in der

Scuola dei pittori als »magister« erwähnten Bernardo Zenale,¹³⁶ die sich früh einen Namen gemacht hatten, mit kirchlichen Aufträgen zeitlebens gut versorgt waren, und die es sich möglicherweise leisten konnten, auf eine Romfahrt zu verzichten.¹³⁷ Eine ähnliche, gleichwohl anders begründete Unabhängigkeit gegenüber dem »Roman turn« dürften auch jene Künstler genossen haben, die zum engeren Umkreis Leonardo da Vincis gehörten, wie etwa Marco d'Oggiono,¹³⁸ denn wahrscheinlich galt um 1500 seine künstlerische Herkunft von Leonardo mehr als eine persönliche Romerfahrung, und wahrscheinlich wird er in erster Linie als Repräsentant der »Leonardo-Schule« von Kardinal Giuliano della Rovere 1501 zur Ausmalung einer Kapelle nach Savona berufen worden sein.¹³⁹ Leider bleiben die Entstehungsumstände einer laut griechischer Inschrift von »Marco für Giulio« geschaffenen Kopie der ersten Version der *Felsgrottenmadonna* im Dunkeln und damit auch, wie weit die Kontakte des professionellen und in Mailand auch noch im zweiten Jahrzehnt erfolgreichen Marco d'Oggiono zur römischen Kurie tatsächlich reichten.¹⁴⁰

Da die lückenhafte und nur partiell erschlossene archivalische Überlieferung überwiegend lediglich Konjekturen erlaubt, wäre es wichtig, anhand hinreichend abgesicherter Werke systematisch und vergleichend zu untersuchen, was die dokumentierten und mutmaßlichen lombardischen Romfahrer bei ihrer Rückkehr im Gepäck und vielleicht im Kopf hatten,¹⁴¹ denn in Rom selbst scheinen sie, von versprengten Einzelfällen abgesehen,¹⁴² kaum bleibende Spuren hinterlassen zu haben. Dies gilt im Grunde auch für Bernardino Luini, einen der jüngeren und besonders erfolgreichen »Leonardeschi«,¹⁴³ in dessen Werk sich verschiedene Stufen einer Auseinandersetzung mit der römischen Hochrenaissance erkennen lassen. Eine

¹³¹ Zum Werdegang Amadeos siehe SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 9–18; auch RIEGEL 1998, S. 205–08.

¹³² SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989, S. 16.

¹³³ Inschriftlich bezeugt ist die Grundsteinlegung des Baus am 29. September 1507 durch Charles d'Amboise. Siehe GALLETTI 1982, S. 43, Anm. 12. Ein Vertrag über die Bauausführung datiert vom 17. März 1508, ediert zuerst durch SIRONI 1982, S. 94–98. Als Auftraggeber fungiert darin eine siebenköpfige, von Mailändern besetzte Baukommission, als Architekt ist mehrfach Giovanni Antonio Amadeo genannt. Ob deshalb eine Beteiligung oder Konsultation Leonardos als Ideengeber im Vorfeld der Planung völlig ausgeschlossen werden muß, steht dahin.

¹³⁴ Vgl. SCHOFIELD 1992.

¹³⁵ Vgl. SHELL 1995, S. 149–55.

¹³⁶ Es gibt keine sicheren Anhaltspunkte dafür, daß Bernardo Zenale, der vermutlich in den sechziger Jahren des Quattrocento geboren wurde und am 10. Februar 1526 starb, in Rom gewesen wäre. Vgl. SHELL 1982. CESARIANO 1969, fol. 48v, erwähnt den Namen Zenales gemeinsam mit denen anderer herausragender lombardischer Maler (Boltraffio, Marco d'Oggiono, Bramantino, Luini) »quali a la nostra aetate sono florenti et le loro opere non solum in Milano ma etiam in molti loci con li altri

externi patricii po[ss]o]no stare con digne compartitione«. Auch wenn dieser Passus an das eingangs zitierte Lob der Bildhauer, die in Rom die Antike studierten, anschließt, bezieht sich Cesarianos Anerkennung dieser Maler nicht ohne weiteres auf deren Antikenkenntnis oder Romerfahrung. Wie SHELL 1982, S. 269, betonte, war Zenale primär für kirchliche Auftraggeber und Privatleute tätig, hingegen stand er nur ein einziges Mal im Rahmen eines Teams in Diensten des Herzogs. Nachweise über Aufträge von französischer Seite fehlen. Nach 1510 trat er überwiegend als Architekt in Erscheinung. AGOSTI (G.) 1990, S. 98, Anm. 119, hielt eine Romreise Zenales in Anbetracht einer Dokumentationslücke zwischen 1494 und 1498 für möglich, doch ist diese Überlegung nicht zu erhärten, zumal einschlägige Reflexe im Œuvre des Künstlers fehlen. Vgl. auch AGOSTI (G.)/FARINELLA/SETTIS 1987, S. 1097–99.

¹³⁷ Dies bedeutet freilich nicht, daß bei kirchlichen Aufträgen Romerfahrung generell nicht gefragt und stattdessen ein stilistischer Konservatismus gewünscht war, doch scheint eine dezidiert klassizistische Stilrichtung häufig mit einer einschlägig interessierten Auftraggeberschaft zusammenzugehen. Der Forschungsstand erlaubt diesbezüglich derzeit keine verlässlichen Aussagen. Siehe aber Anm. 152.

¹³⁸ Siehe SHELL 1998c.

erste Reise könnte im Kontext der diskutierten Welle von 1513/14 erfolgt sein.¹⁴⁴ Zwar schwanken die Datierungsversuche der Ausmalung der nahe Mailand gelegenen Villa Pelucca für den humanistisch gebildeten Girolamo Rabia zwischen 1510 und 1524, doch offenbart etwa das Fresko der *Badenden* eine additive Kombination sowohl von Antikenzitaten wie Dornauszieher und schlafender Ariadne als auch von Anklängen an Michelangelos *Schlacht von Cascina*, die gegen eine Datierung in die zwanziger Jahre spricht (Abb. 22–25).¹⁴⁵ Denn in seinen Arbeiten des mittleren dritten Jahrzehnts setzt Luini die vielleicht im Rahmen eines zweiten Aufenthaltes in Rom erhaltenen Anregungen Raffaels und Michelangelos freier um, steigert die Monumentalität der Figuren und klärt das Verhältnis von Figur und Raum.¹⁴⁶

Tatsächlich könnte die problematische politische Situation Mailands um 1520, das infolge der Allianz des gerade inthronisierten Kaisers Karl V. mit Papst Leo X. der Macht der Franzosen zunehmend entglitt, neuerliche Absenzen und Rei-

sen unter den Künstlern begünstigt haben.¹⁴⁷ Am 20. November 1521 schließlich wurde die Stadt wieder von kaiserlichen Truppen besetzt, am 3. April 1522 konnte Francesco II. als letzter der Sforza-Herzöge feierlich einziehen.¹⁴⁸ Francesco, damals 27jährig, war teils am Hof Kaiser Maximilians in Innsbruck, teils an der bischöflichen Kurie Kardinal Cles' in Trient erzogen worden und blieb diesem zeitlebens eng verbunden.¹⁴⁹ Anders als im Falle Massimiliano 1512 schien diese Rückkehr der Sforza für Mailand zunächst einen kulturellen Aufschwung zu bedeuten, der aber durch ein ungeschicktes Paktieren Francescos II. mit Frankreich und dessen dadurch verursachtes Exil bis zum Ende des dritten Jahrzehnts merklich gebremst wurde.¹⁵⁰ Wie sich den Forschungen Rossana Sacchi zur Kunstpolitik des letzten Sforza entnehmen läßt, förderte Francesco in der ihm verbleibenden Zeit die Kirchen und Konvente, für die nun neben Luini und anderen »Leonardeschi« der jüngeren Generation beispielsweise auch Gaudenzio Ferrari engagiert wurde.¹⁵¹ Der von

¹³⁹ SHELL 1998c, S. 166 u. S. 169.

¹⁴⁰ Vgl. Pietro C. Marani in *Museo d'Arte Antica* 1997, S. 341–44. Marani läßt die Frage offen, ob die »Marco malte für Giulio« zu übersetzende griechische Inschrift der groteskengeschmückten Rückseite des Gemäldes im Sinne einer Widmung an Papst Julius II. zu interpretieren sei. Wenn ja, würde sich daraus eine Datierung nach 1503 ergeben sowie ein Anhaltspunkt für eine entsprechend lange Verfügbarkeit der Vorlage in Mailand, d. h. entweder der ersten Version der *Felsgrottenmadonna* oder einer älteren Kopie, nach der Marco d'Oggiono gearbeitet haben würde.

¹⁴¹ Als markantes Beispiel einer nicht durch Schriftquellen dokumentierten, doch bildanalytisch zweifelsfrei zu belegenden Rezeption Raffaels, die sich mit hoher Wahrscheinlichkeit nicht etwa einer Übermittlung durch die Graphik, sondern einer persönlichen Romerfahrung des Künstlers verdankt, sei ein anonymes, in Anbetracht der Auftraggeberschaft wohl um 1513 in Como entstandenes Fresko der Madonna mit Kind und den Heiligen Kosmas und Damian (heute Como, Museo Civico) genannt, das in der Darstellung von Mutter und Kind auf Raffaels *Madonna di Foligno* zurückgeht, die 1512 in Santa Maria in Aracoeli in Rom zur Aufstellung kam. Siehe hierzu *Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010, S. 160–63.

¹⁴² Hierzu zählt etwa ein anonymes, möglicherweise gegen Ende des ersten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts durch einen Bramantino nahestehenden Meister geschaffenes Altargemälde mit der Darstellung einer Geißelung Christi, das sich heute in der Pinakothek von San Paolo fuori le Mura befindet. AGOSTI (G.) 1990, S. 80, hält es für »una delle tracce più alte che i Lombardi abbiano lasciato dietro di sé a Roma«. Eine *Grablegung* Bramantinos, die, vielleicht im Auftrag des Kardinals Bernardino Carvajal in Mailand geschaffen, 1514 nach Rom geschickt wurde, zunächst nach San Saba und schließlich nach Santa Croce in Gerusalemme (der Titelkirche Kardinals Carvajal) gelangte, wo sie in der Vorkapelle der Helenakapelle Aufstellung fand, ist verschollen. Siehe *Bramantino a Milano* 2012, S. 62 f. Zu den Überbleibseln der Arbeiten Bramantinos im Vatikan siehe Anm. 63.

¹⁴³ Aufgrund der frühesten Erwähnung Bernardino Luinis als Zeuge in einem notariellen Akt von 1501 wird vermutet, daß er um 1480 geboren wurde. Luini starb 1532. Siehe BORA 1998; BINAGHI OLIVARI 2007, S. 103–05 und passim.

¹⁴⁴ BORA 1998, S. 342–44, hält eine erste Romreise um 1513/14 für möglich, d. h. zwischen dem frühesten gesicherten Werk, einem Madonnenfresko in Chiaravalle Milanese von 1512, und dem 1516 archivalisch dokumentierten Auftrag für die Sakramentskapelle in San Giorgio al Palazzo in Mailand. Ähnlich BINAGHI OLIVARI 2007, S. 19.

¹⁴⁵ Zur Ausmalung der Villa Pelucca siehe zuletzt QUATTRINI 2004, die sich für eine Datierung bereits um 1510 ausspricht, wobei sie die Anregungen aus der *Schlacht von Cascina* und die Adaption des *Spinario* über Graphiken vermittelt annimmt. Das Zitat der *Schlafenden Ariadne* wird dort nicht diskutiert. BORA 1998, S. 330, hingegen nimmt (bei einem Terminus ante quem von 1524) eine Entstehung der Freskenzyklen in mehreren Phasen an. BINAGHI OLIVARI 2007, S. 48, datiert die *Badenden* 1524.

¹⁴⁶ BINAGHI OLIVARI 2007, S. 27, vermutet anhand einer Dokumentationslücke von 1518 bis 1520 den Künstler in diesem Zeitraum in Rom. Dies ginge auch zusammen mit der Erwähnung Cesarianos, für die jedoch dasselbe gelten muß wie im Falle Zenales; vgl. Anm. 136. Zur Rezeption Raffaels und Michelangelos im Spätwerk Luinis siehe QUATTRINI 2004, S. 36–43; sowie QUATTRINI 2006, S. 49 f., mit Hinweis auf die 1525 datierte Freskierung der Chorkapelle von Santa Maria dei Miracoli in Saronno, nach Quattrini »la più »romana« delle imprese di Luini«.

¹⁴⁷ Zur historischen Situation vgl. *Storia di Milano* 1957, S. 212–29. Im Falle des aus dem Kreis Leonardos hervorgegangenen Lombarden Giampietrino hat die Forschung um 1521 eine verstärkte Auseinandersetzung mit Raffael konstatiert, allerdings keine Romreise nachgewiesen. Siehe RINALDI 2009, S. 261–66.

¹⁴⁸ SACCHI 2005, S. 34.

¹⁴⁹ SACCHI 2005, S. 26 u. S. 33. Vgl. TISOT 1966, S. 107.

¹⁵⁰ SACCHI 2005, S. 34–36.

¹⁵¹ Für Gaudenzio Ferrari, um 1475/80 geboren, wird eine Reise nach Mittelitalien und Rom angenommen, die ihn u. a. mit dem Werk Peruginos näher in Berührung gebracht und verhältnismäßig früh, d. h. in den Jahren um 1500 stattgefunden haben könnte. Siehe VILLATA 2009, hier S. 32 f. Bei kirchlichen Auftraggebern sehr gefragt, wurde Ferrari durch Francesco II. Sforza nach dessen Besuch des Sacro Monte von Varallo 1530 vor allem für die Ausstattung des Doms von Vigevano herangezogen. Vgl. SACCHI 2005, S. 200–09 und S. 217–26.



22. Bernardino Luini, Fresko mit Badenden aus der Villa Pelucca in Sesto San Giovanni. Mailand, Pinacoteca di Brera
(Foto Pinacoteca di Brera, Mailand)

den französischen Regenten favorisierten klassizistischen Stilrichtung, aber auch manieristischen Tendenzen in der Nachfolge Raffaels stand der Herzog eher ablehnend gegenüber, hingegen nahm er für einzelne Aufträge Tizian und – möglicherweise – Savoldo in Anspruch; außerdem bemühte er sich um Correggio.¹⁵² Die Heranziehung auswärtiger Meister, etwa aus dem Veneto, läßt darauf schließen, daß es der Mailänder Künstlerschaft nach Jahrzehnten politischer und kultureller Instabilität an prägenden Persönlichkeiten und vor allem an Nachwuchs mangelte. Vermutlich auch deshalb liegen keine Anhaltspunkte für Romfahrten vor. Zwar würde eine letzte Reisewelle vor dem Sacco di Roma im Umfeld einer in Mailand heftigen Pestepidemie von 1523/24 nicht überraschen, möglicherweise aber forderte die Seuche neben Andrea Solario, Cristoforo Solari und dem mittlerweile in die Lombardei zurückgekehrten Cesare da Sesto unter den

Künstlern eine Reihe weiterer Opfer, so daß die verbleibenden Meister, die sich angesichts der Präferenzen ihres wichtigsten Auftraggebers ohnehin von einschlägigen Romerfahrten unabhängig fühlen durften, weitgehend ausgelastet und in Mailand unabhkömmlich waren.¹⁵³ Überdies trat alsbald einer der ersten Repräsentanten der römischen Hochrenaissance, Giulio Romano, persönlich in der Lombardei auf, um mit dem Palazzo Te nun ein vollkommen authentisches Exempel des »Modells Rom« in Mantua zu realisieren, das geeignet war, den Kulturtransfer europaweit auf eine neue Stufe zu stellen.¹⁵⁴

Sucht man aus der Betrachtung der Mobilität der Künstler zwischen Mailand und Rom in den Jahrzehnten davor strukturelle Erkenntnisse zu gewinnen, die freilich durch ein breiteres Archivstudium abgesichert werden müßten, so fällt zunächst die Koinzidenz der von der Forschung bereits

¹⁵² Zu den Vorbehalten Francescos II. gegenüber dem »classicismo lombardo così in voga negli anni francesi« und gegenüber »le nuove tendenze internazionali e le sperimentazioni ormai scopertamente manieristiche degli allievi di Raffaello« siehe SACCHI 2005, S. 196f.; zum Bemühen des Duca um Correggio siehe ebd., S. 158–61, zu Kontakten mit Savoldo ebd., S. 230–32, zu einem Porträtauftrag an Tizian ebd., S. 93–97.

¹⁵³ Vgl. SACCHI 2005, S. 34; MARANI 1998b, S. 285–87. Cesare da Sesto war nach der Mitte des zweiten Jahrzehnts nach Mailand zurückgekehrt. Siehe QUATTRINI 2006, S. 46.

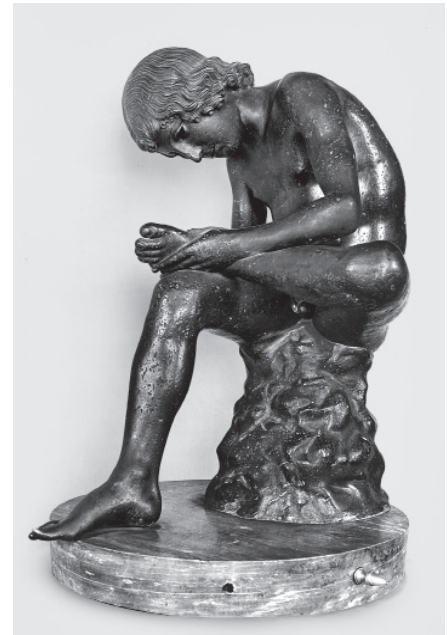
¹⁵⁴ Vgl. BELLUZZI 1998; zur Rezeption siehe *Fürstenhöfe* 1989. Zuvor waren nur vereinzelt Werke der römischen Hochrenaissance in Oberitalien zu sehen, etwa Raffaels *Sixtinische Madonna* in Piacenza ab 1513 und Raffaels *Hl. Cäcilie* ab 1519 in Bologna.



23. Kopie des Kartons für die Schlacht von Cascina nach Michelangelo. Norfolk, Holkham Hall, Library of the Earl of Leicester (aus *L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530*, hg. von Alessandro Cecchi u. Antonio Natali, Venedig 1996, S. 113, Abb. 20)



24. Schlafende Ariadne. Rom, Musei Vaticani (Foto Musei Vaticani)



25. Dornauszieher. Rom, Musei Capitolini (Foto Deutsches Archäologisches Institut, Rom)

erkannten Reisewellen um 1500, 1508 und 1513/14 mit historischen Umständen ins Auge, die für Mailand politische Instabilität, militärische Bedrohung oder Seuchengefahr bedeuteten und aus der Perspektive der Künstlerschaft mit Existenzsorgen verbunden waren. Romreisen ergaben sich demnach nicht nur aus rein künstlerischen Motiven, Antikenbegeisterung und Bildungshunger, sondern knüpften sich an äußere, vielfach sehr konkrete Gegebenheiten. Ahndete die Mailänder Dombauhütte in den neunziger Jahren und noch lange danach reisebedingte Ausfälle von Meistern, so gehörten Romreisen im Rahmen des herzoglichen Mäzenatentums unter Ludovico il Moro zur Praxis des kulturellen und materiellen Austauschs und trugen dazu bei, den Fürsten unter dem Gesichtspunkt der Repräsentation konkurrenzfähig zu halten.

Die Vertreibung der Sforza 1499/1500 betraf zunächst vor allem die Hofkünstler. Meister, die primär der Kirche und speziell der Fabbrica del Duomo verbunden waren, überstanden den Machtwechsel leichter, zumal sich alsbald auch das mäzenatische Potential der französischen Regenten zu erkennen gab. Die Rückkehr Leonardos war diesbezüglich von größter Signifikanz. Im Kontext neu zu erwartender kriegerischer Ereignisse und dadurch womöglich bedingter schlechter Auftragslage um 1508 freilich besannen sich einige Künstler bereits geknüpfter Kontakte und einflußreicher Anlaufstellen, wie Bregno, Bramante oder Caradosso Foppa, die zugleich arrivierte genug waren, um

Kollegen Vermittlung und Hilfestellung zu leisten. Wie riskoreich der Versuch eines Neuanfangs in Rom sein konnte, zeigt sich im Falle der Ausmalung der vatikanischen Stanzien und generell daran, daß, abgesehen von der klassischen Sparte der lombardischen Steinmetzen, kaum ein Künstler sich dauerhaft dort etablierte. Die meisten der überwiegend jungen Romfahrer reisten in kleinen Gruppen, kehrten nach mehreren Monaten jedoch zurück und suchten ihre Kenntnisse in der Heimat fruchtbar zu machen. Für die Maler wurde dies umso wichtiger, je ferner das in Mailand lange so erfolgversprechende »Modell Leonardo« rückte. Gerade in der Zeit der zweiten französischen Herrschaft ab 1515 erwies sich die Strategie der Karriereförderung durch Romerfahrung als chancenreich, da von seiten der französischen Regenten offenbar ein großes Interesse daran bestand, die italienische Kultur nicht nur in der regionalen Spielart der Lombardei, sondern auch in ihren Florentiner und römischen Spitzenleistungen wahrzunehmen und das »Modell Rom« umfassend zu rezipieren. Dies erklärt, weshalb manche Künstler mehrere Romfahrten unternahmen, die sie im Abstand von einigen Jahren auf den jeweils neuesten Stand der Kunstentwicklung brachten. Anderen, wie Cristoforo Solari und vor allem Bambaia, genügte dies offensichtlich nicht. Sie suchten die römische Hochrenaissance an Klassizität noch zu übertreffen und dürften damit dem Selbstverständnis ihrer französischen Klientel besonders entgegengekommen sein.

LITERATUR

- AGOSTI (B.) 2008 Barbara Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Florenz 2008.
- AGOSTI (G.) 1986 Giovanni Agosti, «La fama di Cristoforo Solari», *Prospettiva*, 46 (1986), S. 57–65.
- AGOSTI (G.) 1990 – –, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Turin 1990.
- AGOSTI (G.) 2006 – –, »Cronaca delle »Antiquarie«, in *Antiquarie prospettiche* 2006, S. XXIX–XC.
- AGOSTI (G.)/FARINELLA/SETTIS 1987 – –, Vincenzo Farinella u. Salvatore Settis, »Passione e gusto per l'antico nei pittori italiani del Quattrocento«, *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, Ser. 3, 17.4 (1987), S. 1061–1107.
- ALBERTI 1966 Leon Battista Alberti, *L'architettura. De re aedificatoria*, hg.v. Giovanni Orlandi u. Paolo Portoghesi, 2 Bde., Mailand 1966.
- ALBERTINI OTTOLENGHI 2008 Maria Grazia Albertini Ottolenghi, »Cesare Cesariano. Un inedito«, *Arte Lombarda*, 152, 1 (2008), S. 25–35.
- Annali* 1880 *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Bd. 3, Mailand 1880.
- Antiquarie prospettiche* 2006 *Antiquarie prospettiche romane*, hg.v. Giovanni Agosti u. Dante Isella, 2. Aufl., Parma 2006.
- BARTALINI 1996 Roberto Bartalini, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Rom 1996.
- BARTALINI/ZOMBARDO 2012 – – u. Alessia Zombardo, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli 2012.
- BATTISTI 1959 Eugenio Battisti, »I comaschi a Roma nel primo Rinascimento«, in *Arte e artisti dei laghi lombardi*, Bd. 1, *Architetti e scultori del Quattrocento*, hg.v. Edoardo Arslan, Como 1959, S. 3–61.
- BÉGUIN 1999 Sylvie Béguin, »Andrea Solario en France«, in *Léonard de Vinci entre France et Italie »miroir profond et sombre«* (Tagungsband Caen 1996), hg.v. Silvia Fabrizio-Costa u. Jean-Pierre Le Goff, Caen 1999, S. 81–98.
- BELLUZZI 1998 Amedeo Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 Bde., Modena 1998.
- BELTRAMI 1919 Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Mailand 1919.
- BERTOLOTTI 1881 Antonio Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, 2 Bde., Mailand 1881.
- BINAGHI OLIVARI 2007 Maria Teresa Binaghi Olivari, *Bernardino Luini*, Mailand 2007.
- BOBER/RUBINSTEIN 1987 Phyllis Pray Bober u. Ruth Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 1987.
- BORA 1981 Giulio Bora, »Due secoli d'arte a Milano. La pittura in Santa Maria della Passione«, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Einf. v. Angelo Paredi, Texte v. Giulio Bora u.a., Mailand 1981, S. 82–161.
- BORA 1998 – –, »Bernardino Luini«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, hg.v. Giulio Bora, Mailand 1998, S. 325–70.
- BORSI 1989 Franco Borsi, *Bramante*, Mailand 1989.
- BOUCHER 1991 Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 Bde., New Haven u. London 1991.
- Bramantino a Milano* 2012 *Bramantino a Milano*, hg.v. Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa u. Marco Tanzi (Ausstellungskatalog Mailand), Mailand 2012.
- BRAUDEL 1991 Fernand Braudel, *Modell Italien 1450–1650*, Stuttgart 1991 [frz. Originaltext 1974].
- BROWN (C. M.)/HICKSON 1997 Clifford M. Brown u. Sally Hickson, »Caradosso Foppa (ca. 1452–1536/27)«, *Arte Lombarda*, 119, 1 (1997), S. 9–39.
- BROWN (D. A.) 1987 David Alan Brown, *Andrea Solario*, Mailand 1987.
- BROWN (D. A.)/OBERHUBER 1978 – –, Konrad Oberhuber, »Monna Vanna and Fornarina. Leonardo and Raphael in Rome«, in *Essays Presented to Myron P. Gilmore*, hg.v. Sergio Bertelli u. Gloria Ramakus, Florenz 1978, S. 25–86.
- BRUSCHI 1969 Arnaldo Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969.
- CAPORALI 1536 Giovanni Battista Caporali, *Architettura ... con il suo commento et figure Vetruvio in volgar lingua raportato per M. Gianbatista Caporali di Perugia*, Perugia 1536.
- CARMINATI 1994 Marco Carminati, *Cesare da Sesto 1477–1523*, Mailand 1994.
- CESARIANO 2002 Cesare Cesariano, *Vitruvio De Architectura. Libri II–IV. I materiali, i templi, gli ordini*, hg.v. Alessandro Rovetta, Mailand 2002.
- CESARIANO 1969 – –, *Vitruvius. De Architectura*, hg.v. Carol H. Krinsky, München 1969.
- CESARIANO 1996 – –, *Volgarizzamento dei libri IX (capitoli 7 e 8) e X di Vitruvio, De Architectura, secondo il manoscritto 9/2790, Sección de Cortes della Real Academia de la Historia de Madrid*, hg.v. Barbara Agosti, Pisa 1996.
- COGLIATI ARANO 1965 Luisa Cogliati Arano, »Un documento riferibile ad Andrea Solario«, *Arte Lombarda*, 10 (1965), S. 119.
- Corte di Mantova* 1997 *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna 1450–1550* (Tagungsband London/Manuta 1992), hg.v. Cesare Mozzarelli, Rom 1997.

- DELL'ACQUA 1982 Gian Alberto Dell'Acqua, »Leonardo e i potenti«, in *Leonardo e Milano*, hg.v. Gian Alberto Dell'Acqua, Mailand 1982, S. 17–40.
- DELLA TORRE 1998 Stefano Della Torre, »L'emigrazione degli artisti. Tradizioni, nuove questioni storiografiche e sentimento del luogo nella »regione dei laghi««, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, hg.v. Stefano Della Torre u.a., Como 1998, S. 11–16.
- DREYER/WINNER 1964 Peter Dreyer u. Matthias Winner, »Der Meister von 1515 und das Bambaja-Skizzenbuch in Berlin«, *Jahrbuch der Berliner Museen*, 6 (1964), S. 53–94.
- EBERT-SCHIFFERER 1988 Sybille Ebert-Schifferer, »Ripandas kapitolinischer Freskenzyklus und die Selbstdarstellung der Konservatoren um 1500«, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23/24 (1988), S. 75–218.
- ECHINGER-MAURACH 2002 Claudia Echinger-Maurach, »Pictores Poetae. Leonardos und Michelangelos frühe Entwürfe für eine »Leda mit dem Schwan««, in *Westfalen und Italien. Festschrift für Karl Noehles*, hg.v. Udo Grote, Petersberg 2002, S. 257–83.
- Este a Ferrara 2004 *Gli Este a Ferrara*, hg.v. Alberto Rossetti u. Rita Cerri, 3 Bde., Mailand 2004, Bd. 2: Una corte nel Rinascimento, hg.v. Jadranka Bentini, Mailand 2004.
- FAGNART 2009 Laure Fagnart, »L'admiration des Français pour la »Cène« de Léonard de Vinci«, in *Leonard de Vinci et la France*, hg.v. Carlo Pedretti u. Margherita Melani, Amboise 2009, S. 103–08.
- FARINA 1996 Cristina Farina, »Cristoforo Lombardi architetto: nuove acquisizioni documentarie«, *Arte Lombarda*, 116 (1996), S. 18–28.
- FIORIO 1990a Maria Teresa Fiorio, »Agostino Busti. Uno scultore lombardo per il re di Francia«, in *Agostino Busti detto il Bambaia 1483–1548. Il monumento di Gaston de Foix duca di Nemours, maresciallo di Francia, luogotenente di Luigi XII. Castello Sforzesco di Milano. Un capolavoro acquisito*, Mailand 1990, S. 13–31.
- FIORIO 1990b – –, *Bambaia. Catalogo completo delle opere*, Florenz 1990.
- FÖRSTER 1956 Otto H. Förster, *Bramante*, Wien u. München 1956.
- FRATARCANGELI/LERZA 2009 Margherita Fratarcangeli u. Gianluigi Lerza, *Architetti e maestranze lombarde a Roma (1590–1667). Tensioni e nuovi esiti formativi*, Pescara 2009.
- FREY 1911 Karl Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro*, Berlin 1911 (Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen, 31. Beiheft).
- FROMMEL 1981 Christoph Luitpold Frommel, »Eine Darstellung der »Loggien« in Raffaels »Disputa«? Beobachtungen zu Bramantes Erneuerung des Vatikanpalastes in den Jahren 1508/09«, in *Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag*, hg.v. Justus Müller-Hofstede u. Werner Spies, Berlin 1981, S. 103–27.
- FROMMEL 1990 – –, »Il progetto del Louvre per la Chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari«, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, hg.v. Maria Teresa Ballboni Brizza, Mailand 1990, S. 52–63.
- FROMMEL 1998 – –, »I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere«, in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan*, hg.v. Matthias Winner u.a., Mainz 1998, S. 17–66.
- FROMMEL 2008 – –, »Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno«, in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, hg.v. Claudio Crescentini u. Claudio Strinati, Florenz 2008, S. 171–97.
- Fürstenhöfe 1989 *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition*, hg.v. Sylvia Ferino-Pagden u. Konrad Oberhuber, Wien 1989.
- FUMARCO 2004 Cristina Fumarco, »Un lombardo tra i sepolcri della campagna romana. Nuove proposte per il codice delle »Rovine di Roma««, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, hg.v. Alessandro Rovetta, Bari 2004, S. 3–59.
- GALLETTI 1982 Giorgio Galletti, »Precisazioni su Santa Maria alla Fontana a Milano«, *Raccolta Vinciana*, 21 (1982), S. 39–93.
- GARIN 1983 Eugenio Garin, »La cultura a Milano alla fine del Quattrocento«, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro* 1983, Bd. 1, S. 21–28.
- GAYE 1840 Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. 2, Florenz 1840.
- GERARD-PIPAU 1972 Florence Gerard-Pipau, »Le mécénat de Charles d'Amboise 1500–1511«, *L'information d'histoire de l'art*, 17 (1972), S. 176–81.
- GIONTELLA/FUBINI 2006a Massimo Giontella u. Riccardo Fubini, »L'uomo con il compasso e la sfera. Note sulla recente edizione delle »Antiquarie prospettive romane« attribuite a Bramante«, *Archivio storico italiano*, 164.2 (2006), S. 325–34.
- GIONTELLA/FUBINI 2006b – –, »Ancora sulle »Antiquarie prospettive romane«. Nuovi elementi per l'attribuzione a Bramante«, *Archivio storico italiano*, 164.3 (2006), S. 513–18.

- GIORDANO 1993 Luisa Giordano, »L'autolegittimazione di una dinastia. Gli Sforza e la politica dell'immagine«, *Artes*, 1 (1993), S. 7–33.
- Giovanni Antonio Amadeo 1993 *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, hg.v. Janice Shell u. Liana Castelfranchi Vegas, Mailand 1993.
- Gli Sforza a Milano 1978 *Gli Sforza a Milano*, hg.v. Guido Lopez u.a., Mailand 1978.
- GRANIERI PHILLIPS 1983 Maria A. Granieri Phillips, »Nuove ricerche sul codice ambrosiano sulle rovine di Roma«, *Arte Lombarda*, 64 (1983), S. 5–14.
- HENRY 2000 Tom Henry, »Cesare da Sesto and Baldino Baldini in the Vatican Apartments of Julius II«, *Burlington Magazine*, 142.1162 (2000), S. 29–35.
- HENRY 2012 – –, *The Life and Art of Luca Signorelli*, New Haven–London 2012.
- JESTAZ 2003 Bertrand Jestaz, »Les rapports des Français avec l'art et les artistes lombards. Quelques traces«, in *Louis XII en Milanais*, hg.v. Philippe Contamine u. Jean Guillaume, Paris 2003, S. 273–303.
- KEMP/SMART 1980 Martin Kemp u. Alastair Smart, »Leonardo's ›Leda‹ and the Belvedere ›River-Gods‹. Roman Sources and a New Chronology«, *Art History*, 3 (1980), S. 182–93.
- KRINSKY 1971 Carol H. Krinsky, »Cesariano and the Renaissance without Rome«, *Arte lombarda*, 16 (1971), S. 211–18.
- KUSCH-ARNHOLD 2007 Britta Kusch-Arnhold, »Bambaias Grabstele für Lancino Curzio und einige Bemerkungen zur Ikonographie der ›Fama‹«, in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, hg.v. Johannes Myssok u. Jürgen Wiener, Münster 2007, S. 213–23.
- LAURENZA 2004 Domenico Laurenza, *Leonardo nella Roma di Leone X (c. 1513–16). Gli studi anatomici, la vita, l'arte*, Florenz 2004 (XLIII Lettura Vinciana).
- Leonardo e il mito di Leda 2001 *Leonardo e il mito di Leda. Modelli, memorie e metamorfosi di un'invenzione*, hg.v. Gigetta Dalli Regoli, Romano Nanni u. Antonio Natali, Mailand 2001.
- LEONE DE CASTRIS 2010 Pierluigi Leone de Castris, *Studi su Gian Cristoforo Romano*, Neapel 2010.
- LOI 1998 Maria Cristina Loi, »Fusina, Andrea«, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 50, 1998, S. 802 f.
- LOMAZZO 1974 Gian Paolo Lomazzo, *Scritti sulle arti*, hg.v. Roberto Paolo Ciardi, 2 Bde., Florenz 1974.
- LONGSWORTH 1987 Ellen Louise Longworth, *The Renaissance Tomb in Milan*, Ph.D. Boston 1987.
- LUBKIN 1994 Gregory Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley 1994.
- LUCHS 2007 Alison Luchs, »Two Hercules Sculptures by Cristoforo Solari«, *Burlington Magazine*, 149 (2007), S. 844–46.
- MALAGUZZI VALERI 1902 Francesco Malaguzzi Valeri, »Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento«, *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 25 (1902), S. 49–64.
- –, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 Bde., Mailand 1913–23.
- MARANI 1998a Pietro C. Marani, »Francesco Melzi«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Mailand 1998, S. 371–84.
- –, »Giovanni Pietro Rizzoli detto il Giampietrino«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Mailand 1998, S. 275–300.
- MARANI 2005 – –, »Profilo di un pittore lombardo tra Butinone, Bramante e Leonardo«, in *Bramantino. La pietà Artaria ritrovata*, hg.v. Pietro Marani, Turin 2005, S. 13–34.
- MARTINIS 2008 Roberta Martinis, *L'architettura contestata. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salviatico a Milano*, Genua 2008.
- MESCHINI 2006 Stefano Meschini, *La Francia nel ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499–1512)*, Bd. 1: Dall'occupazione del ducato alla lega di Cambrai, Mailand 2006.
- Milano nell'età di Ludovico il Moro 1983 *Milano nell'età di Ludovico il Moro* (Tagungsband Mailand 1983), hg.v. Giulia Bologna, 2 Bde., Mailand 1983.
- MONGERI 1875 Giuseppe Mongeri, *Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino*, 1. Aufl., Mailand 1875.
- MONGERI 1880 – –, *Le Rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino*, 2. veränderte Aufl., Mailand 1880.
- MORRESI 2000 Manuela Morresi, *Jacopo Sansovino*, Mailand 2000.
- MOTTA 1893 Emilio Motta, »Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci (Nuovi documenti)«, *Archivio storico lombardo*, 20 (1893), S. 972–96.
- MÜNTZ 1881 Eugène Müntz, *Raphaël. Sa vie, son œuvre et son temps*, Paris 1881.
- Museo d'Arte Antica 1997 *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, hg.v. Maria Teresa Fiorio, 5 Bde., Mailand 1997–2001, Bd. 1: Dal Medioevo al primo Cinquecento, Mailand 1997.
- NESSLRATH 1993 Arnold Nesselrath, »La Stanza d'Elidoro«, in *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Mailand 1993, S. 202–46.
- PASTOR 1956 Ludwig von Pastor, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*, Bd. 4, *Leo X.*, 13. Aufl., Freiburg i. Breisgau 1956.
- PEDRETTI 1978 Carlo Pedretti, *Leonardo architetto*, Mailand 1978.

- PIRONDINI/MONDUCCI 1985 Massimo Pironcini u. Elio Monducci, *La pittura del Cinquecento a Reggio Emilia*, Mailand 1985.
- PÖPPER 2010 Thomas Pöpper, *Skulpturen für das Papsttum. Leben und Werk des Andrea Bregno im Rom des 15. Jahrhunderts*, Leipzig 2010.
- POGGI 1919 Giovanni Poggi, *Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata e illustrata*, Florenz 1919.
- QUATTRINI 2004 Cristina Quattrini, »Bernardino Luini, Gerolamo Rabia e l'«Ovidio Metamorphoseos Vulgare» di Giovanni Bonsignori. Un'interpretazione degli affreschi mitologici della Villa Pelucca«, *Bollettino d'arte*, Ser. 6, Jg. 89, 130 (2004), S. 25–44.
- QUATTRINI 2006 – –, »Tangenze centroitaliane nella pittura del ducato di Milano al tempo di Bernardino Ferrari«, *Viglevanum*, 16 (2006), S. 34–57.
- RICCI 1915 Corrado Ricci, »Il chiostro della Pace – Documenti bramanteschi«, *Nuova Antologia di lettere, scienze ed arte*, 175, 259 (1915), S. 361–67.
- RIEGEL 1998 Nicole Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kirchenbau und seine Innendekoration 1430–1563*, Worms 1998.
- RIEGEL 2009 – –, *Die Bautätigkeit des Kardinals Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540)*, Münster 2009.
- RINALDI 2009 Furio Rinaldi, »Giampietrino. Dagli esordi alla Pala Fornari del 1521«, *Raccolta Vinciana*, 33 (2009), S. 235–66.
- Rinascimento nelle terre ticinesi* 2010 *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, hg.v. Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa u. Marco Tanzi, Mailand 2010.
- ROBERTSON 1993 Charles Robertson, »Bramantino «Prospectivo Melanese Depictore»«, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, hg.v. Janice Shell u. Liana Castelfranchi Vegas, Mailand 1993, S. 377–91.
- ROBERTSON 2003 – –, »The patronage of Gian Giacomo Trivulzio during the French domination of Milan«, in *Louis XII en Milanais*, hg.v. Philippe Contamine u. Jean Guillaume, Paris 2003, S. 323–40.
- ROVETTA 2003 Alessandro Rovetta, »I Francesi a Milano. Il punto di vista di Cesariano attraverso l'edizione vitruviana«, in *Louis XII en Milanais*, hg.v. Philippe Contamine u. Jean Guillaume, Paris 2003, S. 349–63.
- ROVETTA/MONDUCCI/CASELLI 2008 – –, Elio Monducci u. Corrado Caselli, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Mailand 2008.
- SACCHI 2005 Rossana Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 Bde., Mailand 2005.
- SALLABERGER 1997 Johann Sallaberger, *Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg (1468–1540)*, Salzburg 1997.
- SAMMER 2009 Jan Sammer, »L'invitation du Roi«, in *Leonard de Vinci et la France*, hg.v. Carlo Pedretti u. Margherita Melani, Amboise 2009, S. 29–33.
- SCARPELLINI 1991 Pietro Scarpellini, *Perugino*, 2. Aufl., Mailand 1991.
- SCARPELLINI/SILVESTRELLI 2004 – –, Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Mailand 2004.
- SCHELBERT 2007 Georg Schelbert, *Der Palast von SS. Apostoli und die Kardinalsresidenzen des 15. Jahrhunderts in Rom*, Norderstedt 2007.
- SHELLER 1985 Robert W. Scheller, »Gallia Cisalpina. Louis XII and Italy 1499–1508«, *Simiolus*, 15 (1985), S. 5–60.
- SCHOFIELD 1992 Richard Schofield, »Avoiding Rome. An Introduction to Lombard Sculptors and the Antique«, *Arte Lombarda*, 100.1 (1992), S. 29–44.
- SCHOFIELD/SHELL/SIRONI 1989 – –, Janice Shell u. Grazioso Sironi, *Giovanni Antonio Amadeo. Documents / I documenti*, Como 1989.
- SHELL 1982 Janice Shell, »Documenti per Zenale«, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Mailand 1982, S. 265–88.
- SHELL 1990 – –, »Il problema della ricostruzione del monumento a Gaston de Foix«, in *Agostino Busti detto il Bambaia 1483–1548. Il monumento di Gaston de Foix duca di Nemours, maresciallo di Francia, luogotenente di Luigi XII. Castello Sforzesco di Milano. Un capolavoro acquisito*, Mailand 1990, S. 32–61.
- SHELL 1995 – –, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Turin 1995.
- SHELL 1998a – –, »Ambrogio de Predis«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, hg.v. Giulio Bora, Mailand 1998, S. 123–30.
- SHELL 1998b – –, »Gian Giacomo Caprotti, detto Salaì«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, hg.v. Giulio Bora, Mailand 1998, S. 397–406.
- SHELL 1998c – –, »Marco d'Oggiono«, in *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, hg.v. Giulio Bora, Mailand 1998, S. 163–78.
- SCOTTI TOSINI 2010 Aurora Scotti Tosini, »La biblioteca di casa Ricchino«, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV–XX secolo)*, hg.v. Giovanna Curcio, Marco Rosario Nobile u. Aurora Scotti Tosini, Palermo 2010, S. 123–50.

- SIRONI 1982 Grazioso Sironi, »Nuovi documenti su Santa Maria alla Fontana«, *Raccolta Vinciana*, 21 (1982), S. 94–102.
- SOLMI 1911 Edmondo Solmi, »Leonardo da Vinci ed i lavori di prosciugamento delle paludi Pontine al tempo di Leone X (1514–1516)«, *Archivio Storico Lombardo*, 38 (1911), S. 64–101.
- STARNAZZI 2008 Carlo Starnazzi, *Leonardo from Tuscany to the Loire*, Foligno 2008.
- Storia di Milano 1956 *Storia di Milano*, Bd. 7: L'età sforzesca dal 1450 al 1500, Mailand 1956.
- Storia di Milano 1957 *Storia di Milano*, Bd. 8: Tra Francia e Spagna, Mailand 1957.
- SUIDA 1953 William Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Mailand 1953.
- TISOT 1966 Renato Tisot, »Il carteggio inedito di Bernardo Cles coi signori di Milano«, *Studi trentini di scienze storiche*, 3 (1966), S. 101–20.
- TONELLI 2009 Fabrizio Tonelli, »Lombardino fra Cristoforo Solari e Giulio Romano nella Certosa di Pavia (1540 ca.–55) e uno spunto per Bramante a Roma«, *Palladio*, 44 (2009), S. 31–72.
- ULIVI 1994 Elisabetta Ulivi, »Luca Pacioli. Una biografia scientifica«, in *Luca Pacioli e la matematica del Rinascimento*, hg. v. Enrico Giusti u. Carlo Maccagni, Florenz 1994, S. 21–78.
- VALTIERI 1982 Simonetta Valtieri, »La fabbrica del Cardinale Raffaele Riario (La Cancelleria)«, *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 27, 169–74 (1982), S. 3–25.
- VASARI 1878–85 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, hg. v. Gaetano Milanesi, 9 Bde., Florenz 1878–85.
- VIGANÒ 2009 Marino Viganò, »Leonardo da Vinci fuggiva attraverso la pianura lombarda...« Suggestioni su opere a Milano (1499, 1506–07)«, *Raccolta Vinciana*, 33 (2009), S. 109–40.
- VIGANÒ 2011 – –, »Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo. Appunti su una committenza (1482–1518)«, *Raccolta Vinciana*, 34 (2011), S. 1–52.
- VILLATA 2009 Edoardo Villata, »Per la giovinezza di Gaudenzio. Riforme e controriforme«, in *Gaudenzio Ferrari (1475–1546) e il suo tempo* (Tagungsband Momo 2006), hg. v. Dorino Tuniz, Momo 2009, S. 25–45.
- WEIL-GARRIS 1977 Kathleen Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, 2 Bde., Diss. New York 1977.
- WEISS 1958 Roberto Weiss, »Giovanni Ambrogio Preda in Rome«, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21, 3–4 (1958), S. 297.
- ZANI 1999 Vito Zani, »Ambrogio Montevercchia, scultore nel Duomo di Milano e al servizio di Battista Bagarotti«, *Nuovi Studi*, 7 (1999), S. 35–56.
- ZANI 2000 – –, »Lorenzo da Muzzano risarcito«, *Nuovi Studi*, 8 (2000), S. 45–59.
- ZÖLLNER 2011 Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452–1519*, Bd. 1, The Complete Paintings, Köln 2011.