

ZWEI VERLORENE DANTE-BILDNISSE VON FEDERICO ZUCCARI

Die früheste kunsthistorische Hommage an Federico Zuccari stammt nicht erst von Corrado Ricci, der die 88 Zeichnungen des Künstlers zur *Divina Commedia* überschwänglich als die »größte und interessanteste« Dante-Illustrationsfolge bezeichnete, die je ein italienischer Künstler geschaffen hätte.¹ Schon mehr als ein Jahrhundert zuvor fand Zuccari einen glühenden Verehrer seiner Dante-Zeichnungen in dem Florentiner Gelehrten Giuseppe Pelli Bencivenni, Direktor der Real Galleria degli Uffizi 1775–93.² Als

Mein Dank gilt Lucilla Conigliello, Detlef Heikamp und Lucia Moran für ihre freundlichen Hinweise, die dem vorliegenden Beitrag wichtige Impulse verliehen haben.

¹ Corrado Ricci, *La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento*, Mailand 1908, S. XXIII. Riccis bibliophile Edition wurde rezensiert von Ugo Ojetti, »Il «Dante» dello Zuccari«, *Corriere della Sera*, 1.1.1908, S. 3, und Pier Liberale Rambaldi, *Bullettino della Società Dantesca*, N.S. 15 (1908), S. 202–212.

Die Dante-Illustrationen Zuccaris befinden sich, in einem Album gebunden, im Kupferstichkabinett der Uffizien in Florenz (GDSU 3474–3561F).

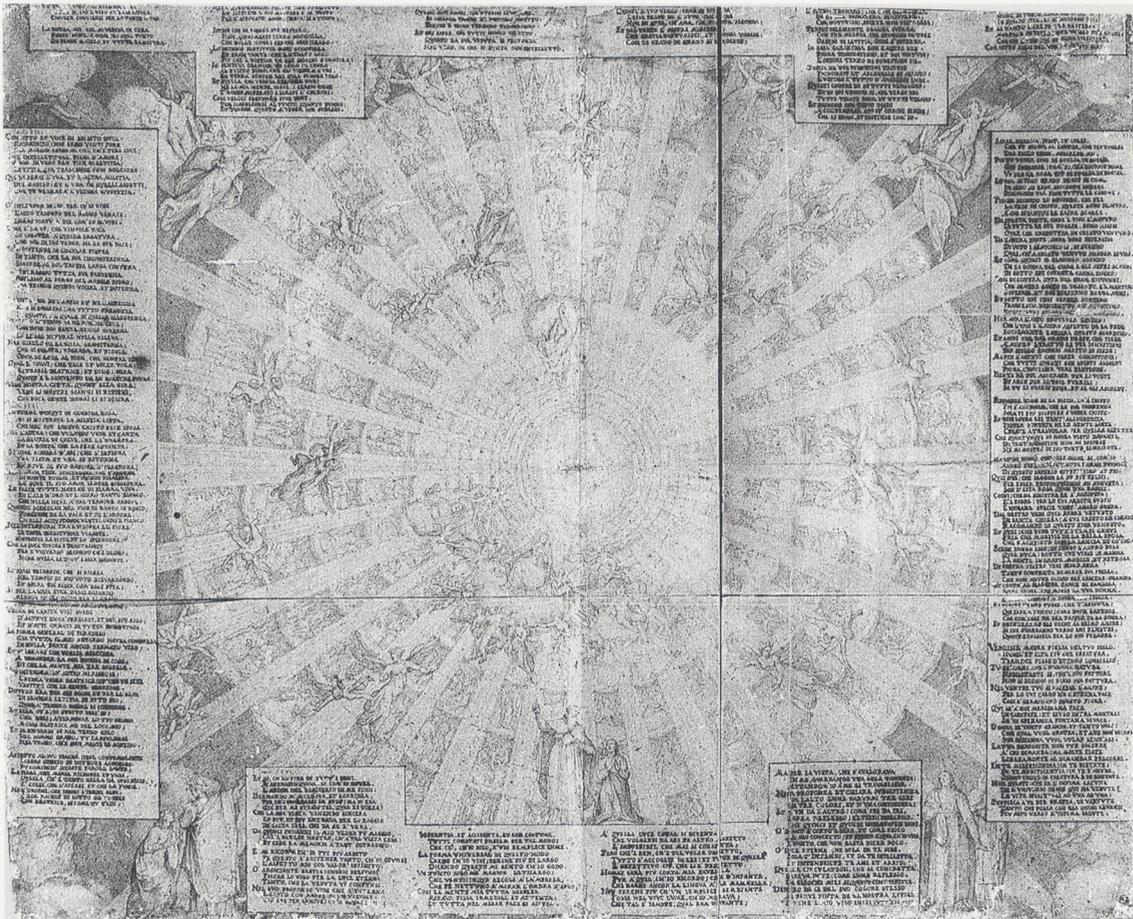
² Zu Pelli in seiner Tätigkeit als Direktor der Galleria s. [Giuseppe Pelli Bencivenni], »Lettera scrittaci da un amico, in data del dì primo giugno p.p. che si riporta tal quale«, *Novelle Letterarie pubblicate in Firenze*, 15 (1784), Sp. 417–423, 433–439 (vgl. Autograph in BUF, Ms. 463.24, »Lettera scritta da un nostro amico il I giugno 1784 riguarda la compilazione dei cataloghi delle Gallerie«); Giuseppe Pelli Fabbroni, »Pelli (Giuseppe)«, *Biografia degli italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII, e de contemporanei compilata da letterati italiani di ogni provincia*, hg. v. Emilio de Tivaldo, Bd. 6, Venedig 1838, S. 236–245; Aurelio Gotti, *Le Gallerie di Firenze*, Florenz 1872, S. 166–170; Licia Pellegrini Boni, »Strutture e regolamenti della Galleria nel periodo di Pietro Leopoldo«, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Convegno internazionale di studi. Fonti e documenti* (Firenze 20–24 sett. 1982), Florenz 1982, S. 267–311; Mina Gregori, »Luigi Lanzi e il riordinamento della Galleria«, in: *Gli Uffizi. Quattro secoli di una galleria. Atti del convegno internazionale di studi* (Firenze 20–24 sett. 1982), hg. v. Paola Barocchi u. Giovanna

Pelli Bencivenni im Jahre 1759 eine umfassende Untersuchung zur Biographie Dante Alighieris und dessen Rezeption in Kunst und Literatur veröffentlichte,³ war ihm Zuccaris Dante-Album noch nicht bekannt. Nachdem er sein Amt als Direktor der Galleria am 27. April 1775 angetreten hatte, machte er sich gleich zu Beginn mit den Beständen der Sammlung vertraut; dabei stieß er nach zwei Wochen auf die *Commedia*-Zeichnungen. Die überraschende Entdeckung, die dem Dante-Forscher große Freude bereitete, hielt er in seinem Tagebuch, den *Efemeridi*, fest.⁴ Beeindruckt von der Qualität der Zeichnungen entschloß sich Pelli spontan, sie von Stefano Mulinari stechen zu lassen. Der Stecher in Diensten der Galleria zeigte sich allerdings wenig begeistert; Pelli sah sich gezwungen, sein Vorhaben aufzugeben, und trug ernüchtert in sein Tagebuch ein: »[Mulinari] non ha trovato

Ragioneri, Florenz 1983, S. 367–393; Fabia Borroni Salvadori, »A passo a passo dietro a Giuseppe Bencivenni Pelli al tempo della Galleria«, *Rassegna storica toscana*, 29 (1983), S. 3–53, 153–206; Paola Barocchi u. Giovanna Gaeta Bertelà, »Lanzi, Pelli e la Galleria fiorentina (1778–1797)«, *Prospettiva*, 62 (1991), S. 29–53, mit weiterer Literatur.

³ Giuseppe Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri, ed alla storia di sua famiglia*, Venedig 1759.

⁴ BNCF, Ms. N.A. 1050, *Efemeridi*, II serie, III (1775), fol. 461r: »Giovedì, 11 maggio 1775. Fra le altre cose ieri col proposto Lastrì mi baloccai a scorrere un libro in cui Federigo Zuccheri nel... [sic] disegnò parte in matita e parte a tratti di penna superbamente tutta la commedia di Dante, cosa che non seppi quando nel 1759 vennero fuori le mie Memorie di questo nostro divino poeta. Io vado impegnando Stefano Mulinari a prendere questa impresa dopo che averà terminata una serie di disegni che tratti dai libri della Galleria va incidendo in rame, perché non credo che cosa più nobile possa farsi da noi fiorentini che procurare, con un commento parlante agli occhi, l'intelligenza del maggior poeta che abbiamo avuto. E certo la matita dello Zuccheri è stata quasi eguale alla penna dell'Alighieri. Lo crederanno quei soli che vedranno i suoi disegni.«



1. Federico Zuccari, Zeichnung zur *Divina Commedia*, Par. XXVIII–XXXIII, 1588, rote und schwarze Kreide. Florenz, GDSU, 3560 F

le forze per compirla.⁵ Als Kaiser Joseph II. nur vier Wochen später die Galleria besichtigte, versäumte es Pelli nicht, ihm das Dante-Album zu präsentieren. Voller Genugtuung notierte er anschließend: »L'Imp. Giuseppe II ha gustato molto questo libro nell'essere a vedere la R. Galleria il dì 7 giugno prossimo.«⁶ In seinem *Ristretto generale di tutto ciò ch'esiste nella R. Galleria fatto nel 1783* widmete Pelli den *Commedia*-Zeichnungen Zuccaris eine ungewöhnlich detaillierte, 21 Seiten umfassende Beschreibung, die ihn einerseits als akribischen Kunsthistoriker dokumentiert, z. B. in seinen Überlegungen hinsichtlich etwaiger Repliken unter den in Format und Technik nicht einheitlichen Zeichnungen; andererseits entlarven ihn einzelne Bemerkungen am Rande als begeisterungsfähigen Kunstliebhaber, etwa wenn er dem Leser mitteilt, welche der *Commedia*-Zeichnungen ihn am meisten fasziniere: Es ist die Zeichnung zu Par. XXVIII–XXXIII (Abb. 1).⁷ Nicht zuletzt bemühte sich Pelli mit Erfolg um die Klärung der Provenienz des Dante-

Albums. Giuseppe Bianchi, *Custode*⁸ der Galleria bis 1768, begnügte sich mit der Feststellung, daß das Album zur Sammlung der *Libri de' disegni* des Kardinals Leopoldo de' Medici zählte; diese Sammlung zog bekanntlich im Jahre 1700 in die Galleria degli Uffizi um.⁹ Pelli, der die *Libri di Guardaroba Medicea* aufmerksam studierte, stellte hingegen fest, daß die *Commedia*-Zeichnungen erst im Jahre

⁵ Ebd., fol. 461r.

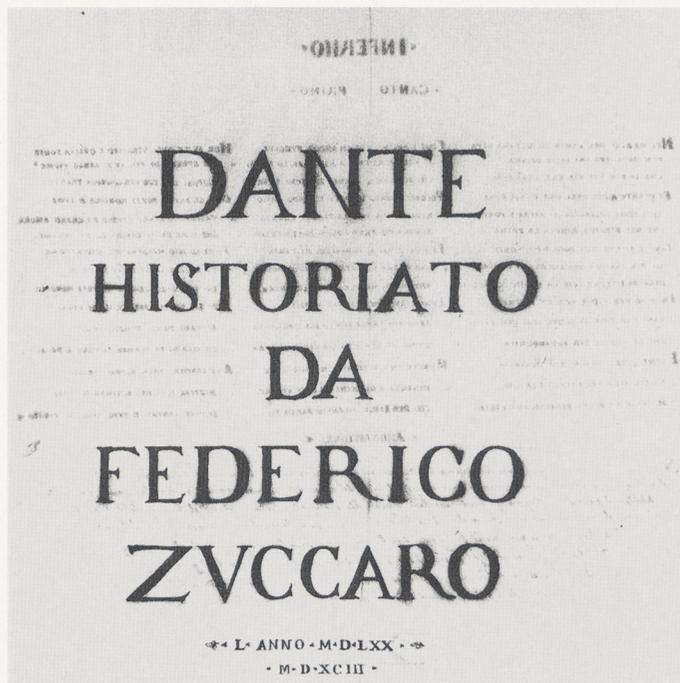
⁶ Ebd., fol. 461r.

⁷ BUF, Ms. 463.3.3, ungezählte Bl., »Libro di Disegni [n.] 107«.

⁸ Der Titel des *Direttore* wurde erst nach dem Ausscheiden Bianchis eingeführt. Von 1580 an übten bis zum Jahre 1768 ausschließlich Familienmitglieder der ihrem Ursprung nach mailändischen Bianchi Bonavita das Amt des Custode aus; s. *Efemeridi* (wie Anm. 4), II serie, III (1775), *Albero della Famiglia Bianchi che ha servito in Galleria*, fol. 455v–456r.

⁹ BUF, Ms. 67, Giuseppe Bianchi, *Catalogo dimostrativo della Reale Galleria Austromedicea di Firenze come era nell'aprile dell'anno MDCCCLVIII*, fol. 33, 112. Da das Dante-Album in keinem der Inventarverzeichnisse der Sammlungen Leopoldos aufgeführt ist, vertritt ich bisher die Ansicht, es hätte sich nie im Besitz des Kardinals befunden (vgl. Michael Brunner, »Storia del «Dante» historiato da Federico Zuccaro«, in: *Federico Zuccari e Dante*, Ausstellungskatalog Torre de' Passeri, Casa di Dante in Abruzzo, hg. v. Corrado Gizzi, Mailand 1993, S. 71–74). Ein überraschender Neufund zwingt mich nun, diese Ansicht zu revidieren; bei dem Fund handelt es sich um eine Notiz Francesco Cionaccis (1633–1713) in einer Sammelhandschrift

1738 als Leihgabe ihren Weg in die Galleria gefunden hatten. Die damalige Besitzerin war Anna Maria Luisa de' Medici *Elettrice Palatina*.¹⁰ Pellis Angaben lassen sich verifizieren: Das Album, das vermutlich seit dem frühen 18. Jahrhundert den Titel *Dante historiato da Federico Zuccaro* trägt (Abb.2), ist in den *Libri di Debitori e Creditori dell'Amministrazione* verzeichnet. Es wurde der Galleria am 23. August 1738 zusammen mit drei Alben, die ausschließlich Druckgraphik Albrecht Dürers enthielten, überlassen.¹¹ Zum Zeitpunkt der Inventarisierung der Sammlungen im Jahre 1769 enthielt das Dante-Album aber nur 83 Zeichnungen.¹² Pelli ergänzte den *Dante historiato* um vier weitere *Commedia*-Zeichnungen Zuccaris, auf die er erst im Jahre 1778 stieß, als er im *Gabinetto dei Disegni* eine große Menge unsortierter und lose verwahrter Zeichnungen ordnete und binden ließ, um sie in die bestehende Sammlung der *Libri de' disegni* zu integrieren.¹³ In diesem Zusammenhang ist eine Notiz Pellis aus dem Jahre 1784 von großem Interesse. Damals erstellte der unermüdliche Direktor nach Abschluß der Neuordnung der Galleria ein umfassendes Inventarverzeichnis¹⁴ (auf der Basis des älteren Verzeichnisses von 1769), nachdem er nur ein Jahr zuvor den drei Bände umfassenden *Ristretto generale* abgeschlossen hatte. In diesem Inventarverzeichnis führt Pelli eine Zeichnung auf, die – wie ich im folgenden zu zeigen versuche – ursprünglich das Titelblatt von Zuccaris Dante-Album geschmückt hatte, später jedoch im *Gabinetto dei Disegni* (dem heutigen Dürersaal der Uffizien)¹⁵ unter Glas und gerahmt an der Wand hing. Es handelt sich dabei um eine Federico Zuccari zugeschriebene, heute verschollene Porträtzeichnung Dante Alighieris in roter und schwarzer Kreide, einer von Federico besonders geschätzten Zeichentechnik: »Uno detto [quadretto] in carta disegnatovi a matita rossa e nera da Federigo Zuccheri



2. Titelblatt zur *Divina Commedia* Federico Zuccaris, frühes 18. Jahrhundert, Feder in Tinte. Florenz, GDSU, n.n.

Dante sedente con un libro in mano, osservando le sue bolge¹⁶. Alto soldi 9, largo soldi 7, con cornice liscia dorata e vetro. Inventario suddetto n. 2026.«¹⁷ Die verlorene Originalzeichnung ist meines Erachtens in zwei Kopien des 17. bzw. 18. Jahrhunderts – im folgenden als »Kopie A« bzw. »Kopie B« bezeichnet – überliefert.

Die ältere der beiden Nachzeichnungen, Kopie A (Abb. 3), befindet sich seit 1926 im Fitzwilliam Museum in Cambridge. Das Blatt wurde damals mit einer Zuschreibung an Giulio Clovio erworben.¹⁸ Federico Zeri sah früher in diesem Blatt eine Arbeit Giovanni Battista Naldinis nach einer verschollenen Vorlage, die er Bronzino zuschrieb;¹⁹ am Fitz-

(BNCF, Ms. II.IV.273, fol. 92v), die den Hinweis Bianchis bestätigt: Zuccaris Dante-Zeichnungen waren im 17. Jahrhundert offenbar doch Eigentum des Kardinals Leopoldo. Zum Umzug der graphischen Sammlung des bereits 1675 verstorbenen Kardinals in die Galleria degli Uffizi siehe Giovanna Gaeta Bertelà, »Testimonianze documentarie sul fondo dei disegni di Galleria«, in: *Gli Uffizi...* (wie Anm. 2), S. 107–145, hier S. 109, 115, 126, Anm. 17.

¹⁰ BUF, Ms. 25, *Fogli istorici. Notizie raccolte dal Direttore Pelli per il suo saggio della R. Galleria. Da esso mandato in luce nel 1779*, fol. 344r. Vgl. Giuseppe Pelli, *Saggio storico della Real Galleria di Firenze*, Bd. 1, Florenz 1779, S. 385.

¹¹ ASE, Guardaroba Medicea Appendice 15, fol. 8r.

¹² BUF, Ms. 98, *Inventario generale di tutte le antichità, e altre preziose rarità che si conservano nella Real Galleria di S.A.R. Pietro Leopoldo...*, fol. 604r.

¹³ Anmerkung Pellis in Ms. 98 (wie Anm. 12), fol. 604r.

¹⁴ BUF, Ms. 113, Giuseppe Bencivenni già Pelli, *Inventario generale della Real Galleria di Firenze compilato nel 1784...*, 2 Bde. (eine Zweitfassung des Inventario in ASE, Corte dei Conti 76).

¹⁵ Pellegrini Boni (wie Anm. 2), S. 284.

¹⁶ Der Begriff *bolge* ist im Dante-Vokabular Pellis nicht nur auf die Bezeichnung der Gräben und Buchten im achten Höllenkreis beschränkt. Auch die Terrassen des Läuterungsberges nennt Pelli *bolge*, z. B. identifiziert er das Sujet der Zeichnung GDSU 11071 F als »bolgia dei Superbi« (GDSU, Ms. 102, ungezählte Bl., s. Abschnitt »Federigo Zuccheri«).

¹⁷ BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 324. Diese Inventarnotiz erscheint außerdem in der *Bozza dell'Inventario generale della R. Galleria compilato nel MDCCCLXXXIV* (BUF, Ms. 111, ungezählte Bl., Classe III, Disegni, Stampe e Libri, n. 13) sowie in der Zweitfassung des Inventario (ASE, Corte dei Conti 76, S. 608) in stets demselben Wortlaut.

¹⁸ Inv. 1176. Siehe *Friends of the Fitzwilliam Museum. Eighteenth annual report*, 1926, S. 1, Nr. 4.

¹⁹ Die Notiz Zeris wurde publiziert von Fern Rusk Shapley, *National Gallery of Art, Washington. Catalogue of the Italian paintings*, Bd. 1, Washington 1979, S. 515, Anm. 3.



3. Kopie nach Federico Zuccari (»Kopie A«), Dante Alighieri, 17. Jahrhundert, rote und schwarze Kreide. Cambridge, Fitzwilliam Museum, Inv. 1176



4. Florentinische Kopie nach Federico Zuccari (»Kopie B«), Dante Alighieri, zwischen 1783 und 1792, rote und schwarze Kreide. Florenz, GDSU, 14287 F

william Museum wechselte die Zuschreibung zwischenzeitlich an Bronzino, während der derzeitige Konservator David Scrase das Blatt dagegen für ein Werk Carlo Dolcis hält.²⁰ Die Kopie A kann nicht mit jenem Blatt identisch sein, das Pelli in der zitierten Inventarnotiz beschreibt, denn sie ist bereits im Jahre 1722 im Besitz des englischen Kunsttheoretikers Jonathan Richardson senior nachweisbar. Die Zeichnung, die am rechten unteren Bildrand das Sammlerzeichen Richardsons trägt,²¹ ist mehrfach im *Account*, den Richardson gemeinsam mit seinem Sohn verfaßte, als Werk eines anonymen Künstlers erwähnt.²² Im Jahre 1747 wurden 983 Zeichnungen aus dem Besitz des inzwischen verstorbenen Richardson senior versteigert, darunter auch die Dante-Zeichnung – nun aber mit der Zuschreibung an Giulio Clo-

vio.²³ Tatsächlich war man damals der Meinung, Clovio hätte sich auch mit Dante beschäftigt. Ihm wurden die *Paradiso*-Miniaturen der berühmten *Commedia*-Handschrift Cod. Urb. Lat. 365 in der Biblioteca Vaticana zugeschrieben.²⁴ Heute wissen wir, daß sie erst um 1600–10 entstanden sind.²⁵ Unklar bleibt dagegen, wann, mit welcher Motivation und auf wessen Initiative hin die Dante-Zeichnung in Cambridge (Kopie A) entstanden ist. Vermutlich steht sie nicht in Zusammenhang mit einer Gruppe von meines Erachtens älteren Kopien nach *Commedia*-Zeichnungen Federico Zuccaris, die sich, auf verschiedene Museen verteilt, in Florenz, Rom und Paris befinden.²⁶

²⁰ David Scrase, »A drawing of Dante after Bronzino by Carlo Dolci in the Fitzwilliam Museum, Cambridge«, in: *Hommage au dessin. Mélanges offerts à Roseline Bacov*, hg. v. Maria Teresa Caracciolo, Rimini 1996, S. 204–209.

²¹ Vgl. Frits Lugt, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, S. 406 f.

²² Jonathan Richardson, Sen. and Jun., *An account of some of the statues, bas-reliefs, drawings and pictures in Italy, etc. with remarks*, London 1722, S. 43, 61, 145, 156 f.

²³ Lugt (wie Anm. 21), S. 407; vgl. Frits Lugt, *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art ou la curiosité. Première période vers 1600–1825*, Den Haag 1938, Nr. 653.

²⁴ Richardson (wie Anm. 22), S. 266.

²⁵ Luigi Michelini Tocci, in: *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice Urbinate Latino 365)*, Bd. 1, Vatikan 1965, S. 42.

²⁶ Florenz, Uffizien (GDSU 937 S); Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe (F.C. 125682r-v, F.C. 456 = ehem. F.C. 125681); Paris, Cabinet des Dessins du Louvre (Inv. 4560–4569).

Was berechtigt die Annahme, daß das Dante-Bildnis in Cambridge eine Kopie der in Pellis Inventarverzeichnis beschriebenen Zeichnung ist? Der Grund liegt in der auffallenden Übereinstimmung in Motiv, Maßen und Zeichentechnik mit der jüngeren Kopie B (Abb.4) in den Uffizien, die mit aller Wahrscheinlichkeit noch im späten 18. Jahrhundert in das Dante-Album vor fol. [I] eingeordnet wurde, im Jahre 1865 jedoch im Rahmen einer Restaurierung des Albums wieder entfernt wurde.²⁷ Beide Zeichnungen, die Kopie A ebenso wie die Kopie B, sind in roter und schwarzer Kreide ausgeführt. Die Kopie A mißt 23x20cm, die Kopie B 26x20cm. Die Maße der Kopie B entsprechen exakt jenen der Originalzeichnung in Pellis *Inventario generale*: »alto soldi 9, largo soldi 7«. ²⁸ Beide Blätter zeigen den sitzenden Dichter in ganzer Figur. Mit ernstem Blick betrachtet Dante den Läuterungsberg. Während seine linke Hand ein Buch aufgeschlagen hält, zeigt er mit der rechten auf die nur schwach angedeutete und zur Miniaturvedute geschrumpfte Stadtansicht von Florenz mit ihrem unverwechselbaren Wahrzeichen, der Kuppel von Santa Maria del Fiore.

Wann die Bildniszeichnung in den Uffizien (Kopie B) in das Album aufgenommen wurde, ist nicht dokumentiert. Der früheste Nachweis dafür, daß die Kopie B als Frontispiz-Zeichnung des Albums diente, ist Luigi Scottis Beschreibung des *Dante historiato da Federico Zuccaro* aus dem Jahre 1835.²⁹ Offensichtlich wurde die Kopie B in Auftrag gegeben, um die originale Zeichnung Federicos – die als besonders kostbares Blatt gerahmt an der Wand hing – im Album als Titelbild zu ersetzen. Das ursprüngliche Titelblatt der *Commedia*-Zeichnungen, zu dem das separat gearbeitete



5. Titelblatt zu Dante con l'espositione..., 1564

Dante-Bildnis von Zuccari gehört hatte, war bereits im 18. Jahrhundert verschollen. Nicht nur aus der mutmaßlich ältesten Blatzzählung des Albums ist unzweifelhaft zu erschließen, daß das Titelblatt verlorengegangen ist. Als die *Commedia*-Zeichnungen nach dem Tode Federico Zuccaris in den Besitz seines Sohnes Ottaviano übergangen, bestanden sie in einem losen Konvolut aus 94 »pezzi«. ³⁰ Im Jahre 1784 waren die »pezzi« zwar mittlerweile längst gebunden, aber ihr Bestand hatte sich auf 93 Blätter und 87 Zeichnungen reduziert.³¹ Die separat gearbeiteten Zeichnungen waren damals auf den Vorderseiten der Blätter, die rückseitig mit dem unvollständigen *Commedia*-Text und einem Kommentar beschriftet sind, aufgeklebt. Die Vorderseite des zweiten Blattes (Abb.2), das rückseitig Terzinen aus Inf. I sowie einen Kommentar zu Inf. I und II trägt, dient vermutlich seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ersatzweise

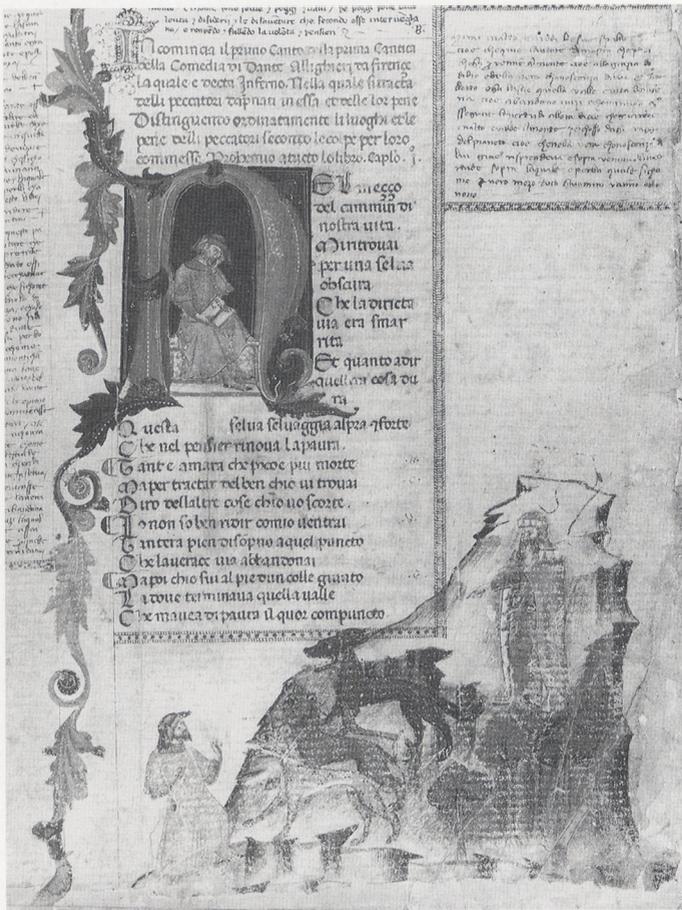
²⁷ Eine Notiz zur Restaurierung des Albums findet sich in den *filze* der Galleria unter der Rubrik »Nota delle Spese sostenute dalla Galleria delle Statue nell'Anno 1865...« (AGF, Anno 1865, Filza A, inserto 103).

²⁸ Ein florentinischer *soldo* = 2,9cm (s. Giovanna Gaeta Bertelà, *Archivio del collezionismo medico. Il Cardinal Leopoldo*, I-Bd.2, Mailand u. Neapel 1987, S.LXVII).

²⁹ GDSU, Ms. 447, Luigi Scotti, *Catalogo dei disegni originali di pittori, scultori, ed architetti, che si conservano nella celebre Collezione esistente nella Imperiale e Reale Galleria di Firenze*, S.72: »In fronte havvi il ritratto di Dante a matita rossa, e nera.« Die Beschreibung des Dante-Albums setzt sich S. 89 ff. fort: »Nel frontespizio a lettere stampatelle è scritto precisamente così: Dante historiato da Federico Zuccaro l'anno MDLXX... [...] Segue il ritratto di Dante, a matita rossa, e nera, e principia la divina Commedia.« Zum Dante-Porträt ist am Rande die aktuelle Inventarnummer 14287 vermerkt; dieser Nachtrag kann frühestens aus den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts stammen, als die Zeichnungen und die Druckgraphik neue Inventarnummern erhielten (s. Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario: Disegni di Figura*, Bd. 1, Florenz 1991, S. XI). Das auf dem Titelblatt des *Catalogo dei disegni originali* angegebene Jahr 1832 bezieht sich nur auf den Beginn, nicht aber auf den Abschluß des Manuskriptes.

³⁰ Das Nachlaßinventar Federico Zuccaris wurde publiziert von Werner Körte, *Der Palazzo Zuccari in Rom. Sein Freskenschmuck und seine Geschichte*, Leipzig 1935, S. 83.

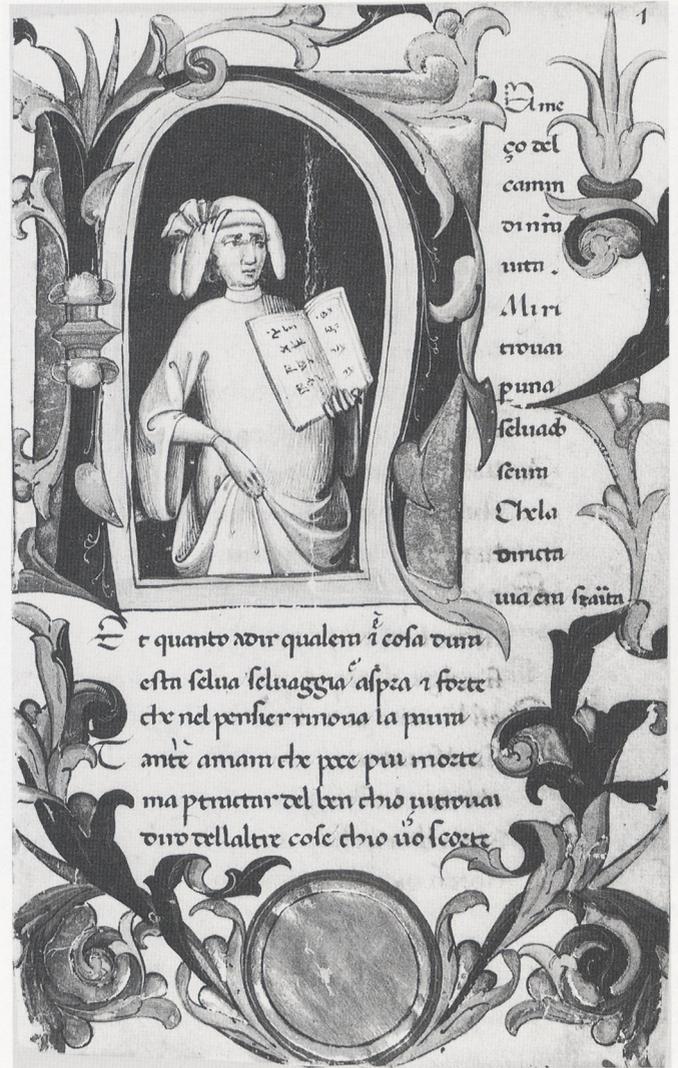
³¹ BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 396; ebenso BUF, Ms. 111, Classe III, n. 245; in leicht verkürzter Form in ASF, Corte dei Conti 76, S. 729.



6. Norditalienisch, Miniaturen zur Divina Commedia, Inf. I, ca. 1380–1400. Florenz, BML, Plut. 40.7, [f. 1r]

als Titelblatt. Daß Zuccari als Frontispizmotiv das Bildnis des Dichters wählte, überrascht keineswegs; er folgte darin einem verbreiteten Schema gedruckter *Commedia*-Ausgaben des 16. Jahrhunderts. Vermutlich ließ er sich dabei u. a. vom Titelblatt der venezianischen Prachtausgabe von 1564 (Abb. 5) inspirieren – eine Ausgabe, die er nachweislich konsultierte.³² Die Ähnlichkeit in der Profildarstellung darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Holzschnitt eine Vorlage aufgreift, die Zuccari in besonderem Maße interessierte (Abb. 18); sie wird uns im letzten Abschnitt beschäftigen. Eine weitere Quelle der Inspiration bildeten für Zuccari augenscheinlich die illuminierten Initialen in *Commedia*-Handschriften des 14. und 15. Jahrhunderts. Auch dies überrascht nicht, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß es sich bei Federicos Dante-Album im Grunde gleichfalls um eine illustrierte

³² *Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Velutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso*. Per Francesco Sansovino Fiorentino. In Venetia, appresso Giambattista, Marchiò Sessa, et fratelli, 1564; s. Brunner (wie Anm. 9), S. 71 ff.

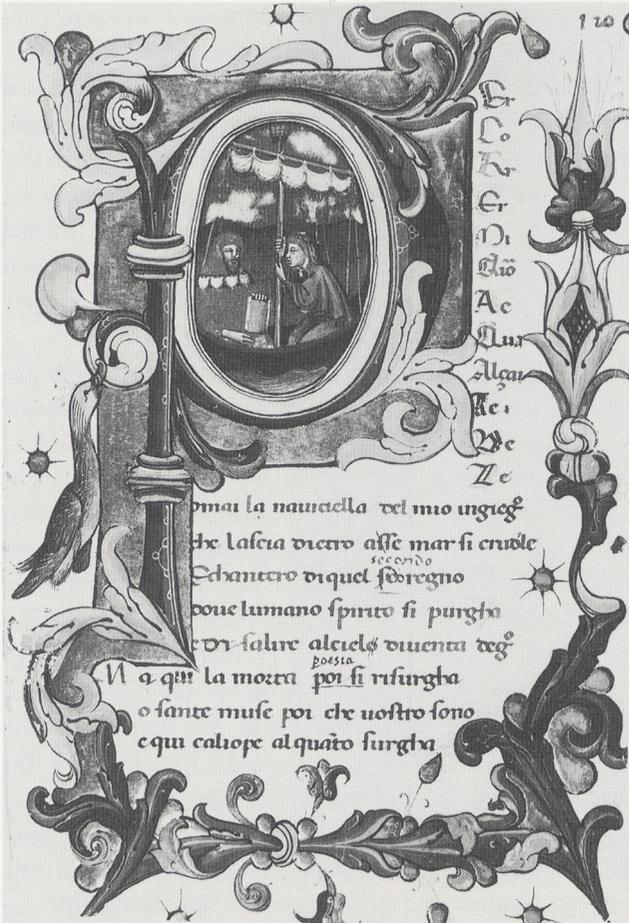


7. Toskanisch, Bildnisminiatur Dante Alighieri (Inf. I), Ende 14. Jahrhundert. Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham. 827, f. 1r

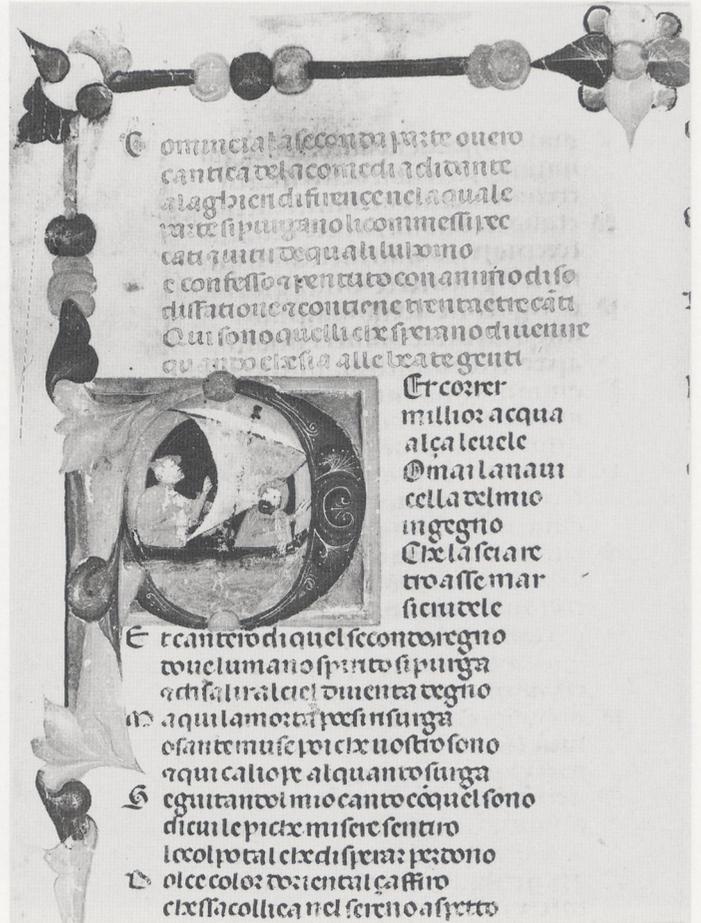
Handschrift handelt.³³ Das Bild Dantes mit aufgeschlagener *Commedia*, das in der Eröffnungsinitiale zahlreicher Handschriften erscheint, war Zuccari sicherlich vertraut. Er konnte es beispielsweise während seines Florenzaufenthaltes 1575–79 an der Biblioteca Medicea Laurenziana studieren; die Bibliothek war seit dem 11. Juni 1571 der Öffentlichkeit zugänglich.³⁴ Möglicherweise sah er das Dante-Bild der Handschrift *Plut.* 40.7 (Abb. 6), die sich schon damals in der

³³ Zuccaris Album wurde daher zu Recht aufgenommen von Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, S. 144 f., Nr. 348.

³⁴ Antonietta Morandini, »Profilo storico della Biblioteca Medicea Laurenziana«, in: *Biblioteca Medicea Laurenziana*, Florenz 1986, S. 23; *La Biblioteca Medicea-Laurenziana nel secolo della sua apertura al pubblico (11 Giugno 1571)* (Ausstellungskatalog), Florenz 1971.



8. Toskanisch, Miniatur zur Divina Commedia, Purg. I, Ende 14. Jahrhundert. Florenz, BML, Ashburnham. 827, f. 120r



9. Toskanisch, Miniatur zur Divina Commedia, Purg. I, spätes 14. Jahrhundert. Florenz, BML, Plut. 40.11, f. 23r

Bibliothek befand.³⁵ Vielleicht kannte er sogar die qualitätsvolle Bildnisminiatur der Handschrift *Ashburnham. 827* (Abb. 7), die im Besitz Bernardo Vecchiattis war, zu dem Zuccari ein gutes, wenn nicht sogar ausgezeichnetes Verhältnis besaß.³⁶ Es ist aber nicht nur das Dante-Bild, das Federico an den Miniaturen interessierte. Sein Entwurf greift im Hintergrund zusätzlich das Leitmotiv der Eröffnungs-

³⁵ Als die Biblioteca Medicea Laurenziana im Jahre 1571 auf Veranlassung Cosimos I. de' Medici der Allgemeinheit zugänglich gemacht wurde, beschloß man, die ca. 3000 Manuskripte mit einheitlichen Buchdeckeln zu versehen; s. Anm. 34, außerdem Michele Feo, *Codici latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine* (Ausstellungskatalog), Florenz 1991, S. 4. Die Handschrift Plut. 40.7 erhielt wie die übrigen Manuskripte einen Buchdeckel aus rotem Ziegenleder (Maroquin) mit einer eisernen Kette und einer Plakette, die das Medici-Wappen trägt.

³⁶ Zygmunt Ważbiński, »Lo Studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari«, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 29 (1985), S. 275–346, hier S. 284. Zur Provenienz der Handschrift *Ashburnham. 827* (BML) s. Roddewig (wie Anm. 33), Nr. 169, S. 72f.

initialen des Purgatorio auf: das Segelschiff, das in weiter Ferne auf den Läuterungsberg zusteuert. Zahllos sind die Handschriften, die ein Segelboot in der Initialen zu Purg. I führen; eine Barke erscheint auch in der Handschrift *Ashburnham. 827* (Abb. 8). In der Biblioteca Medicea Laurenziana konnte Zuccari das Boot als Initialenschmuck beispielsweise in der Handschrift *Plut. 40.11* (Abb. 9) gesehen haben – auch dieses Manuskript befand sich schon damals in der Bibliothek. Das Motiv des Segelschiffes wird uns an anderer Stelle noch einmal beschäftigen.

Kehren wir zurück zur Kopie B (Abb. 4). Ist ihre Entstehungszeit möglicherweise zu präzisieren? Während die Kopie A offensichtlich eine Arbeit des 17. Jahrhunderts darstellt, wird die Bildniszeichnung in den Uffizien bislang unbestritten in das 18. Jahrhundert datiert.³⁷ Als Pelli in den

³⁷ GDSU, Pasquale Nerino Ferri, *Disegni di figura in armadi. Dal n° 1 al n° 18940*, entstanden nach 1887, siehe n. 14287; Ricci (wie Anm. 1), S. 119, 322. Derzeit liegt die Kopie B im GDSU unter den anonymen italienischen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts.



10. Cornelis Galle nach Giovanni Stradano, Dante, Beatrice, Vergil und Statius, ca. 1595–1600, Kupferstich

Jahren 1778–1783 den *Indice alfabetico dei disegni della R. Galleria* verfaßte, befand sich die Kopie B noch nicht im Dante-Album. Zu diesem Zeitpunkt fungierte dort überraschenderweise ein ganz anderes Dante-Porträt als Frontispizmotiv: ein Stich von Cornelis Galle nach einem Entwurf Giovanni Stradanos (Abb. 10).³⁸ Der Stich ersetzte offensichtlich die originale Illustration, die man aus dem Album

³⁸ BUF, Ms. 463.3.3, ungezählte Bl., »Libro di Disegni [n.] 107«. Als ich meinen Beitrag zur Ausstellung *Federico Zuccari e Dante* verfaßte (s. Anm. 9), war mir von Pellis *Indice* nur die häufig zitierte Fassung in GDSU, Ms. 102, bekannt, die jedoch die *Commedia*-Zeichnungen nur mit einer kurzen Erwähnung berücksichtigt. Lucia Monaci Moran machte mich erst kürzlich auf die (in der Forschung weitgehend unbeachtete) zweite Fassung des *Indice* im *Ristretto generale* (wie Anm. 7) aufmerksam. In Unkenntnis des *Ristretto generale* war ich bis dahin – zu Unrecht – davon überzeugt, daß das Dante-Bildnis, das sich 1784 im Album befand, identisch sei mit jenem, das 1835 von Luigi Scotti (BUF, Ms. 447, S. 72, 89) erwähnt wurde. Der *Ristretto generale* erlaubt darüber hinaus, ein weiteres Mißverständnis zu beseitigen, das aus einem Inventarfehler Scottis resultiert. Scotti irrte sich in der Bezeichnung der Gesänge einzelner Paradiso-Zeichnungen, da die Abfolge im Album durcheinander geraten war. Ihm entging, daß die Zeichnung zu Par. XXVIII–XXXIII irrtümlich an das

herausgenommen hatte, um sie gerahmt aufzuhängen. Dieser Fremdkörper unter den von Pelli so geschätzten Zeichnungen Federicos – ausgerechnet in der Schlüsselposition als Frontispiz – muß das Mißfallen des Direktors erregt haben. Es ist daher mit hoher Wahrscheinlichkeit seiner Initiative zuzuschreiben, daß der Stich nach Stradano gegen eine Kopie nach Zuccari ausgetauscht wurde. Die Kopie B wird aus diesem Grunde kaum vor 1783, aber sicherlich noch innerhalb der Amtsperiode Pellis – sie endete im Januar 1793³⁹ – entstanden sein.⁴⁰

Natürlich stellt sich nun der Verdacht ein, Pelli habe das Dante-Bildnis im *Inventario generale* irrtümlich Zuccari zugeschrieben; demzufolge wäre es nicht verschwunden, sondern identisch mit dem von uns als »Kopie B« bezeichneten Blatt. In diesem Fall hätte die Kopie B im Gabinetto zunächst an der Wand gehangen und wäre später aufgrund der Zuschreibung an Zuccari in das Album aufgenommen worden. Dieser Verdacht läßt sich, so berechtigt er im ersten Moment erscheinen mag, meines Erachtens doch mit mehreren Einwänden entkräften. Zunächst spricht dagegen, daß das gerahmte Dante-Bildnis innerhalb der Amtszeit Pellis nicht mehr von der Wand entfernt wurde. Es war in der Tat Pelli, der noch vor 1784 das Porträt aus der *stanza volgarmente »detta dell'Ermafrodito«*, dem heutigen Rubenssaal,⁴¹ in das Gabinetto umhängen ließ, wo es nun mit 79 weiteren gerahmten Zeichnungen die Wände schmückte; einige dieser Blätter waren erst während der Amtsperiode Pellis aus der Guardaroba in die Galleria überführt worden.⁴² Pelli war demnach nicht daran interessiert, die

Textblatt zu Par. I–V anschoß. Zu Unrecht glaubte er, es würden die Zeichnungen zu den letzten Gesängen fehlen. Aus seinem Inventarverzeichnis gewinnt man zudem den falschen Eindruck, daß ein weiteres Blatt zu Par. V existierte, heute aber verloren sei. Tatsächlich ist jedoch keine der 1835 erwähnten *Commedia*-Zeichnungen verloren.

³⁹ Borroni Salvadori (wie Anm. 2), S. 194 f.

⁴⁰ Zwar sind die beiden Kopien motivisch fast deckungsgleich, doch deuten ihre zeichentechnischen Unterschiede eine Differenz in der Entstehungszeit an (sie sind freilich nur an den Originalen selbst ablesbar, dagegen an den photographischen Reproduktionen kaum zu verifizieren). Die Kopie B ist akademischer, insbesondere in der klaren und dennoch zarten Führung feiner Linien; charakteristisch sind aber auch die etwas banalen und teilweise zu mechanischen Schraffuren z. B. an den Ärmeln. Der Zeichner der Kopie A ist zwar als Kopist ebenso präzise wie der Kopist B. Doch ist sein Strich kreidiger, seine Linien häufig breiter und seine Schraffuren »malerischer«; die Umrißlinien sind weniger markant. Darüber hinaus sind Zeichenpapier und Kreidestifte unterschiedlich. Die Kopie B besitzt im übrigen ein Wasserzeichen (Vogel auf einem Berg, eingeschlossen in einem Kreis mit dem Buchstaben A darüber), das nicht in den Repertorien aufgeführt ist. Die Kopie A ist ohne Wasserzeichen.

⁴¹ Pellegrini Boni 1982 (wie Anm. 2), S. 284.

⁴² BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 321 ff.; zur Hängung der gerahmten Zeichnungen s. Giovanna Gaeta Bertelà, »Testimonianze documentarie sul fondo dei disegni di Galleria«, in: *Gli Uffizi...* 1982 (wie Anm. 2), S. 107–145, hier S. 120.

11. Domenico di Michelino, Dante Alighieri, 1465, Tempera auf Holz. Florenz, Santa Maria del Fiore



Originalzeichnung wieder in das Album aufzunehmen.⁴³ Die 80 Zeichnungen blieben im Gabinetto hängen, bis sie unter dem neuen Direktor Tommaso Puccini im Jahre 1796 größtenteils – darunter auch die Dante-Zeichnung – in das *magazzino* verbracht bzw. umgehängt wurden.⁴⁴ Wann das Porträt aus der Galleria verschwand, ist unklar. Der Verlust dieser Zeichnung ist keineswegs ein Einzelfall. Die Liste der Kunstwerke, die auf offiziellem oder illegalem Wege die Galleria verlassen haben, ist bedenklich lang. Der spektakulärste Fall ist ohne Zweifel das Verschwinden der beiden Tafeln aus dem dreiteiligen Zyklus *La battaglia di San Romano* von Paolo Uccello, die bis zum Jahre 1787 in den Uffizien verwahrt wurden, heute hingegen zum Besitz des Pariser Louvre bzw. der National Gallery in London zählen.⁴⁵

⁴³ Dieser Befund ist nicht zuletzt insofern bemerkenswert, als Pelli das Dante-Album im Jahre 1778 um vier Zeichnungen Zuccaris (u. a. zum *Paradiso Terrestre*) ergänzte; s. Anm. 13.

⁴⁴ Randbemerkungen in BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 321, 324.

⁴⁵ Die beiden Tafeln wurden im Jahre 1787 aus der Real Galleria in die Real Guardaroba verlegt. Wie sie jedoch von dort verschwanden, ist nicht bekannt. Vgl. AGF, filza XX, 1787, inserto 39; s. Volker Gebhardt, *Paolo Uccellos »Schlacht von San Romano«. Ein Beitrag zur Kunst der Medici in Florenz*, Frankfurt a. M. 1991, S. 26. Auch die *Libri de' disegni* wurden einzelner Blätter beraubt. Vincenzo Conti

Muß man die Zuschreibung des Dante-Porträts an Zuccari in Zweifel ziehen? Ein Flüchtigkeitsfehler in der Abfassung des *Inventario* ist wohl auszuschließen, da diese Notiz auch in anderen Verzeichnissen enthalten ist. Ist es aber denkbar, daß Pelli eine Zeichnung des 18. Jahrhunderts (Kopie B) irrtümlich für eine Arbeit des 16. Jahrhunderts hielt? Wohl kaum, denn Pelli hat sich während seiner Amtszeit als hervorragender Kenner auf dem Gebiet der Handzeichnung erwiesen. Sein *Inventario generale* von 1784 korrigiert das vorangehende Inventarverzeichnis aus dem Jahre 1769 in zahlreichen Zuschreibungen. Gerade unter den Zeichnungen erhalten nun viele Sammlungsstücke, die bis dahin als anonyme Arbeiten galten, Zuweisungen an Künstler; nicht wenige der alten Zuschreibungen werden verworfen. Auch das Dante-Bildnis ist in den Inventarverzeichnissen von 1753 und 1769 nur als anonyme Arbeit regi-

und Pietro Gaci kontrollierten sie zu Beginn des 19. Jahrhunderts und vermerkten die fehlenden Zeichnungen im *Inventario generale* von 1784. Im Jahre 1793 hatte man bereits den Verlust von 46 Zeichnungen Antonio Pollaiolos festgestellt; s. Annamaria Petrioli Tofani, »Pasquale Nerino Ferri, primo direttore del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi«, in: *Gli Uffizi... 1983* (wie Anm. 2), S. 421–442, hier S. 424f., Anm. 10.



12. Florentinische Kopie nach Federico Zuccari («Kopie I»), Dante Alighieri, spätes 16. Jahrhundert, Öltempera auf Holz. Washington, National Gallery, Samuel H. Kress Collection, Inv. 1961.9.57

striert.⁴⁶ Auf welche Kriterien Pelli seine Zuschreibung an Zuccari stützte, wissen wir freilich nicht. Vielleicht befand sich sogar ein Vermerk Federicos auf der Rückseite, wie wir es von einigen der *Commedia*-Zeichnungen kennen.⁴⁷ Es ist durchaus denkbar, daß die Autoren der Inventarverzeichnisse von 1753 und 1769 eine Beschriftung der Zeichnung übersehen haben könnten.⁴⁸ Von den zahlreichen Neuzu-

schreibungen Pellis, die bis heute Gültigkeit besitzen, seien nur zwei Beispiele angeführt: die Zeichnungen GDSU 1180 E (Giorgio Vasari) und GDSU 439 E (Baldassare Peruzzi).⁴⁹ Die Vorstellung, ein so guter Kenner wie Pelli hätte in der Kopie B eine eigenhändige Arbeit Federico Zuccaris vermutet, erscheint daher recht unwahrscheinlich, zumal der Direktor der Galleria mit der Zeichentechnik Zuccaris bestens vertraut war; die Unterschiede in der Ausführung der *Commedia*-Zeichnungen zur Kopie B sind in der Tat gravierend. Pelli wird die Zuschreibung an Zuccari sicher mit erhöhter Aufmerksamkeit geprüft haben, war er doch sowohl an Federicos *Commedia*-Zeichnungen als auch an alten Dante-Bildnissen in besonderem Maße interessiert.⁵⁰ Die Bildniszeichnung wird aber nicht nur ihn interessiert haben. Nicht ohne Grund hing sie gerahmt an der Wand; die Frage der *vera effigie* Dante Alighieris stieß seit dem 18. Jahrhundert auf ein zunehmendes Interesse. Einen frühen Fingerzeig auf die auch außerhalb Italiens geführte Diskussion liefert, wenn auch nur andeutungsweise, eine Bemerkung Jonathan Richardsons junior. Als er im *Account of some of the statues* auf das Dante-Bildnis Domenico di Michelinos im Florentiner Dom (Abb. 11) zu sprechen kommt, betont er die besondere Authentizität dieses Bildnisses und die für uns nur schwer nachvollziehbare Ähnlichkeit der Porträtzüge mit dem Dante-Bildnis im Besitz seines Vaters (Abb. 3).⁵¹ Gerade angesichts des verbreiteten Interesses an älteren Dante-Porträts war Pelli sicherlich daran gelegen, der Öffentlichkeit, die mittlerweile Zutritt zur Galleria besaß, eine kostbare Zeichnung der *vera effigie* Dantes zu präsentieren. Es ist möglich, daß das Bildnis von der Hand Federico Zuccaris in der Diskussion um die korrekte Überlieferung von Dantes

⁴⁶ BUF, Ms. 95, ungezählte Bl., n. 1131: »n. 1131. Uno detto [quadretto] in carta, alto braccia 1/2, largo 1/3, dipintovi di matita rossa e nera Dante figura intera a sedere, con adornamenti d'albero intagliato e dorato.«

BUF, Ms. 98, f. 355 v: »n. 2026. Uno detto [quadretto] in carta, alto braccia 1/2, largo 1/3, dipintovi di matita rossa e nera Dante figura intiera a sedere, con adornamento d'albero intagliato e dorato. Inventario suddetto n. 1131.«

⁴⁷ Da die *Commedia*-Zeichnungen seit 1865 auf grauen Karton geklebt sind, läßt sich nicht mehr kontrollieren, wie viele rückseitige Eintragungen existieren. Immerhin wissen wir, daß die Blätter GDSU 3512 F, 3547 F und 3560 F Notizen von der Hand Zuccaris besitzen; s. Brunner (wie Anm. 9), S. 71: Dort ist infolge eines Irrtums des Inventarschreibers Luigi Scotti (BUF, Ms. 447, S. 92f.) fälschlicherweise GDSU 3550 F angegeben. Scotti spricht von einer Notiz auf dem »primo disegno del Paradiso«, das seines Erachtens die Gesänge Par. 1–5 illustrierte. Tatsächlich aber handelt es sich um die Schlußzeichnung GDSU 3560 F (Abb. 1), die damals im Album irrtümlich zu Beginn des Paradiso eingeordnet war (vgl. Anm. 38).

⁴⁸ Genau das ist in der Tat im *Inventario generale* von 1769 passiert, als man die Zeichnung GDSU 851 P katalogisierte. Erst Pelli entdeckte

die unauffällig in die Komposition einbezogene Signatur Tommaso Guidonis. Siehe BUF, Ms. 98, fol. 400v; BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 328f.

⁴⁹ Siehe BUF, Ms. 98, fol. 355r-v, n. 2023; BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 322; vgl. Annamaria Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario: Disegni Esposti*, Bd. 2, Florenz 1986–87, S. 488f. Siehe außerdem BUF, Ms. 98, fol. 371r, n. 205; BUF, Ms. 113, I, Classe III, S. 333; vgl. Petrioli Tofani, op. cit., Bd. 1, S. 197.

⁵⁰ Pellis Interesse an Dante-Bildnissen manifestiert sich schon in der ersten Ausgabe seiner *Memorie* aus dem Jahre 1759 (s. Anm. 3). Den Porträts widmet er sich S. 103, 105–106. Die Ausgabe besitzt eine Tafel mit vier gestochenen Medaillen, die Dante-Porträts tragen, sowie einen ganzseitigen Stich mit einem Brustbild Dantes und der Bemerkung »tratto da un antico originale che trovai nella Toscana.« Die Medaillen publizierte er, weil ihren Bildnissen eine besondere Authentizität zugesprochen wurde. Tatsächlich war die Vorstellung verbreitet – und wohl nicht nur unter Laien –, einige der ältesten Dante-Medaillen wären noch zu dessen Lebzeiten geprägt worden. Auch Johann Wolfgang von Goethe glaubte, im Besitz einer solchen zu sein, wie aus einem Gespräch mit Johann Peter Eckermann hervorgeht; s. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823–1832. Erster Theil*, Leipzig 1836, S. 170f.

⁵¹ Richardson (wie Anm. 22), S. 43.

äußerer Erscheinung durchaus eine gewisse Beachtung fand, solange es in der Galleria ausgestellt war; schließlich konnte man von Federico annehmen, daß er die berühmten Dante-Bildnisse im Bargello und in Santa Croce vor ihrer Übertünchung bzw. Zerstörung studiert hatte.⁵²

Eine weitere Beobachtung erlaubt, den Verdacht zurückzuweisen, daß Pelli die Kopie B irrtümlich für eine Zeichnung Zuccaris gehalten haben könnte. Zu Unrecht hat sich die Meinung gebildet, die Kopie B sei eine Nachzeichnung nach einem Gemälde, das sich heute in der National Gallery of Art in Washington befindet (Abb. 12).⁵³ Die Kopien A und B (Abb. 3 u. 4) besitzen gemeinsame motivische Merkmale, die dem Gemälde indessen fehlen. Dantes Kopf beispielsweise ist auf den Zeichnungen stärker geneigt und die Proportionen des Gesichtes sind deutlich verändert. Auf dem Gemälde ist das Gesicht länger und der Unterkiefer stärker ausgebildet. Die Krümmung der Nase grenzt an eine karikaturistische Wiedergabe. In der Faltenbildung des ärmellosen Obergewandes (*lucco*) gibt es auffallende Differenzen. Der *lucco* besitzt auf beiden Zeichnungen vor dem unteren Buchrand einen Falteinschnitt, der durch einen umgeschlagenen Gewandzipfel verursacht wird. Auf dem Gemälde hingegen ist die Faltenzeichnung an dieser Stelle flüchtig und weniger durchdacht. Ähnliches gilt für die Gewandbildung an Dantes linkem Unterschenkel. Während dort die Längsfalte auf beiden Zeichnungen eine seitliche Biegung durch-

läuft, nimmt sie im Gemälde einen etwas statisch wirkenden geraden Verlauf. Einen weiteren Unterschied bemerken wir in der Position von Dantes rechter Hand. Auf dem Gemälde erscheint der Mittelfinger über der Kuppellaterne, auf den Zeichnungen daneben. Die Landschaft, die auf dem Gemälde oberhalb der Stadtsilhouette angedeutet ist, wird in den Zeichnungen nicht berücksichtigt. Auch in der Struktur des Felsblocks, auf dem Dante sitzt, unterscheiden sich die Zeichnungen von dem Gemälde. Diese Befunde stützen die These, daß die Porträtzeichnungen in Cambridge und Florenz nicht das Gemälde in Washington nachbilden, sondern das verlorene Blatt Federico Zuccaris. Auszuschließen ist die Annahme, daß die jüngere Kopie B eine Nachzeichnung der Kopie A sei, da letztere schon vor 1722 den Weg in die Sammlung Richardson in England gefunden hatte. Motivisch unterscheiden sich die beiden Kopien A und B nur in dem Bogen voneinander, den die Zeichnung in den Uffizien nicht besitzt. Der merkwürdig schmucklose Bogen in der Kopie A ist zwar am rechten Ansatz ein wenig nachgezogen, aber dennoch keine spätere Zutat. Unklar bleibt allerdings, ob auch die Originalzeichnung einen Bogen besaß. Für ein Frontispiz wie Zuccaris Dante-Bildnis ist ein architektonisches Rahmenornament keineswegs unwahrscheinlich.

Wie ist die Darstellung des Dichters, der mit seiner Rechten auf die Stadt Florenz deutet, zu interpretieren? Auf beiden Zeichnungen ist die Initiale »S« auf der linken Seite des aufgeschlagenen Buches schwach erkennbar. Es liegt nahe, die Anspielung auf ein Textzitat zu vermuten. Das Format der Zeichnungen ist aber zu klein, um den Text auszuschreiben. Ein Blick auf das Gemälde in Washington lüftet das Geheimnis um die Textstelle. Das Buch, das Dante dem Betrachter präsentiert, ist die *Divina Commedia*, aufgeschlagen zu Beginn von Par. XXV (Verse 1–22, 25–48): »Se mai continga che 'l poema sacro...«. In der Tat erschließt sich die Bildaussage erst aus der Kenntnis dieser Textstelle. In den Versen 1–12 bringt Dante seine Hoffnung zum Ausdruck, aus seiner Verbannung nach Florenz zurückkehren zu können, um dort im Baptisterium als Dichter gekrönt zu werden.⁵⁴ Auf dem Gemälde wie auf den Zeichnungen trägt Dante jedoch schon den ersehnten Lorbeerkranz. Demnach muß sich sein Wunsch in irgendeiner Form erfüllt haben. Wir wissen aber, daß Dante nie wieder Florenz betreten hat. Das Bild muß daher auf einen posthumen Triumph Dantes anspielen. Welches Ereignis kann gemeint sein? Es wurde zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert immer wieder beklagt, Florenz habe seinen großen Dichter nicht ausreichend gewürdigt. Ferdinando Leopoldo del Migliore bei-

⁵² Die beiden Porträts haben, seitdem sie in den Dante-Biographien der Renaissance erstmals erwähnt wurden, nie an Ruhm eingebüßt. Das umstrittene Dante-Bildnis aus dem Umkreis Giotto's im Bargello wurde erst im Jahre 1840 wieder freigelegt; s. Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated manuscripts of the Divine Comedy*, Bd. 2, Princeton 1969, S. 41; ferner BNCF, Ms. II, I, 434, Giuseppe Palagi, *Guida storica alle memorie di Dante Alighieri in Firenze* (handschriftliche Notizen aus den Jahren 1839–65). Gaddis Dante-Porträt in Santa Croce – ebenfalls integriert in den Rahmen einer größeren Wandbildfolge – wurde im Jahre 1566 durch einen Eingriff Vasaris vernichtet; s. Oskar Wulff, »Das Dante-Bildnis. Sein Ursprung und seine Entfaltung«, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, N.F. 32 (1920–21), S. 913.

⁵³ Diesem Irrtum unterlag schon Colomb de Batines, der in den vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts das Dante-Album Zuccaris konsultierte; s. Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della Divina Commedia e delle opere minori di Dante...*, Bd. 1, Prato 1845, S. 302. Das Gemälde besaß damals die Familie Del Turco Rosselli in Florenz. Im Jahre 1865 wurde es auf der Dante-Ausstellung im Palazzo Medici-Riccardi ausgestellt, mittlerweile im Besitz des Conte Andrea Vecchiotti-Poltri aus Florenz; s. *Esposizione dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV. Cataloghi: III. Oggetti d'arte* (Ausstellungskatalog), Florenz 1865, S. 5, Nr. 17. Über den Verbleib des Gemäldes in den folgenden Jahrzehnten ist nichts bekannt. Am 4. November 1953 wurde es in London bei Sotheby's versteigert, im Jahre 1956 erwarb es Samuel H. Kress. Seit 1961 ist es in der National Gallery ausgestellt; zur Zeit befindet es sich dort im Depot. Siehe Shapley (wie Anm. 19), Bd. 1, S. 514–516.

⁵⁴ Cristoforo Landino kommentierte Par. XXV, 1–12 folgendermaßen: »Adunque prima pone la sua speranza di tornar nella patria, et in quella essere coronato.(...)«; aus: *Dante...* (wie Anm. 32), fol. 364r.

spielsweise vertrat die Ansicht, Dante verdiene mehr als nur das Gedenkbild im Florentiner Dom (Abb. 11), das bekanntlich anlässlich des 200. Geburtstages des Dichters gestiftet worden war. Ihm gebühre eigentlich eine Statue *all'antica*: »Ci volev'altro ad onorar un'uomo di questa fatta che un quadro, richiedevasi avergli eretto in pubblica piazza una statua, ovvero un ricco simulacro, in ordine a quel che fecero i Romani, a chi avesse onorato così grandemente la patria.«⁵⁵ Tatsächlich gab es seit 1396 wiederholt Bestrebungen, Dantes sterbliche Reste aus Ravenna nach Florenz zu überführen und ihm ein Grabmal im Dom aufzustellen. Im Jahre 1519 erbot sich Michelangelo, dem von ihm verehrten Dichter ein triumphales Grabdenkmal zu errichten.⁵⁶ All diese Projekte scheiterten jedoch. Erst im Jahre 1829 erhielt Dante ein Kenotaph in Santa Croce. Auf welche posthume Dichterehrung bezieht sich nun das Bildnis? Sie ist, wie ich glaube, aus der Darstellung selbst zu erschließen. Es fällt insbesondere an dem Gemälde (Abb. 12) auf, daß es sich bei der Stadtansicht von Florenz nicht um eine Vedute im üblichen Sinne handelt. Die Ansicht ist reduziert auf die Domkuppel, den Campanile und drei weitere z. T. nur im Ansatz erkennbare Türme. Die Kuppel ist durch ein Schlaglicht auffällig akzentuiert. Das Baptisterium, in dessen Mauern Dante seinem Wunsch nach gekrönt werden sollte, ist in der Vedute nicht berücksichtigt. Der Porträtierte selbst deutet mit seiner Rechten auf den Ort seines posthumen Triumphes: Es ist die Domkuppel, deren Inneres die dantesken Gewölbemalereien Federico Zuccaris schmücken.⁵⁷ Dantes Krönung vollzieht

sich in Form von Zuccaris malerischer Huldigung an die *Divina Commedia*. Jetzt begreift man, warum das Gemälde ausgerechnet die Verse aus Par. XXV zitiert, obwohl Dante seine Hoffnung auf die Dichterkrone auch an anderer Stelle äußert, z. B. in Par. I, 15 und 26. Denn nur in Par. XXV drückt er seinen Wunsch nach einer Krönung in Florenz aus. Die vorgeschlagene Interpretation mag im ersten Moment kühn erscheinen, aber im Grunde setzt das Bild so gesehen nur einen verbreiteten rhetorischen Kunstgriff der damaligen Zeit um; die Verse aus Par. XXV ließen so manches in einem anderen Licht erscheinen. Mit ihnen bejubelte Marsilio Ficino im Jahre 1481 die erste gedruckte Florentiner Ausgabe der *Commedia*, die von Cristoforo Landino kommentiert und ediert wurde. Durch sein großartiges Werk habe Landino Dante wieder zum Leben erweckt, ihn zugleich unsterblich gemacht und ihm nicht zuletzt eine triumphale Rückkehr in seine Heimatstadt Florenz ermöglicht. Landinos Edition bilde gewissermaßen die posthume Krönung des Dichters, die Erfüllung jener »Verheißung« Dantes in Par. XXV, 1–12.⁵⁸ Dagegen hat nach Meinung Salvino Salvinis,

Cristina Acidini Luchinat, »Federico Zuccari e l'ispirazione dantesca nella Cupola del Duomo di Firenze«, in: *Federico Zuccari e Dante* (wie Anm. 9), S. 43–56. Zuccari selbst erwähnt in Zusammenhang mit der Gestalt Luzifers in der Kuppel, er habe ihn nach Dantes Beschreibung entworfen: »[...] Lucifero, dal mezzo in sù, è di statura di quattro canne, e sta sepolto nella giaccia, ed è nel centro dell'Inferno, siccome Dante lo describe, che è un mostro straordinariamente grande, et spaventoso.« Aus: Federico Zuccari, *Il passaggio per l'Italia con la dimora di Parma*, hg. v. Vincenzo Lanciarini, Rom 1893, S. 51. Die Anlehnungen der Malereien an die *Divina Commedia* bleiben den Florentinern freilich nicht verborgen. Noch im 18. Jahrhundert weist Giuseppe Richa auf sie hin: »[...] Prima di alzare gli occhi all'intiore della Cupola mi si conceda di aprire un mio concetto, quale è, che noi ravviseremo senza fallo in questa sì bella fattura un eroico poema, e se non sono forte ingannato, somigliante lo direi in una gran parte alla *Divina Commedia* di Dante [...].« Siehe Giuseppe Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, Bd. V–1, Florenz 1754–62, 1757, S. 159.

⁵⁸ »*Marsilii Ficini Florentini epistola*. Florentia iam diu maesta, sed tandem laeta Danthi suo Aligherio post duo ferme secula iam redivivo, et in patriam restituto, ac denique coronato congratulatur. Vaticinatus es quondam mi Danthes in exilio constitutus fore tempus, quo pietas superans impietatem faeliciter te patriae redderet: atque in excelsa Baptistae Ioannis aede sertis Apollineis coronaret. Non frustra augurium vani docuere parentes. Siquidem nuper tuus pater Apollo, et longum fletum meum, et diuturnum tuum exilium miseratus mandavit Mercurio, ut piae Christophori Landini divini vatis menti prorsus illaberetur: Landineosque vultus indutus alma primum virga dormientem te suscitaret; deinde alarum remigio te sublatum moenibus Florentinis inferret: denique phoebea tibi lauro tempora redimiret. Hodie tandem divinitus impletum est mandatum Phoebi, Mercurij, Landinique pium opus, vaticinium Danthis, Florentiae uotum. [...] Conversus est tibi mortali prior ille vultus in immortalem, atque divinum. [...] Ecce nunc, ecce dum noster hic coronatur Danthes, Panditur interea domus omnipotentis Olympi. [...] Profecto sonus prophetarum, musarumque; novem nullis alias auditus saeculis, hodie palam coronationi Danthis applaudit. [...]« Aus: *Dante...*

⁵⁵ Ferdinando Leopoldo del Migliore, *Firenze città nobilissima illustrata*, Florenz 1684, S. 33.

⁵⁶ Melchior Missirini, *Vita di Dante Alighieri*, Mailand u. Wien 1844, S. 210ff.; Ludovico Frati u. Corrado Ricci, *Il sepolcro di Dante. Documenti raccolti*, Bologna 1889, S. 56; *Catalogo della Mostra Dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno MCMXXI in Firenze* (Ausstellungskatalog Florenz), Milano 1921, S. 76; Corrado Ricci, »Il culto e la lettura di Dante«, in: ders., *Figure e fantasmi*, Mailand 1931, S. 155–178, hier S. 166.

⁵⁷ Schon der Programmwurf Vincenzo Borghinis zur Freskierung der Kuppel mit Darstellungen zum Jüngsten Gericht zitiert mehrfach die *Divina Commedia*; vgl. »Invenzione per la pittura della Cupola, data da Vincenzo Borghini a Giorgio Vasari«, in: Cesare Guasti, *La Cupola di Santa Maria del Fiore illustrata con i documenti dell'archivio dell'opera secolare*, Firenze 1857, S. 132–140. Der Auftrag erging zunächst an Giorgio Vasari, der u. a. das Bildnis Dante Alighieris unter den Kirchenlehrern und Propheten im südlichen Sektor der Kuppelfresken malte; s. Cristina Acidini Luchinat u. Cristina Danti, »Un aspetto imprevisto nella pittura della Cupola di Santa Maria del Fiore«, *OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze*, 4 (1992), S. 132–139, hier S. 137, Abb. 5. Nach dem Tode Vasaris 1574 leitete Zuccari die Ausmalung in den Jahren 1575–79, nicht aber ohne sich mit eigenen Ideen über die Vorgaben Borghinis und die Entwürfe Vasaris hinwegzusetzen. Das gesamte Inferno in den unteren Teilen der Kuppel ist Zuccaris Werk. Vor allem hier konzentrieren sich die dantesken Motive; vgl.



13. Federico Zuccari, Zeichnung zur *Divina Commedia*, Inf. I, ca. 1586, rote und schwarze Kreide. Florenz, GDSU, 3474 F

Konsul der Accademia Fiorentina in den Jahren 1706 und 1710–17, erst sein einstiger Amtsvorgänger Baccio Valori Dante zum erhofften Lorbeerkrantz verholfen, als er 1587 eine Marmorbüste des gekrönten Dichters über dem Portal zum Sitzungssaal der Akademie im ehemaligen *Studio Fiorentino* anbringen ließ: »Perloché il medesimo Ficino per argomento d'una sua orazione in fine del 6. libro delle sue Lettere, 'fingit Florentiam congratulari Danti, pia Christofori Landini opera jam redivivo, et in patriam restituto, et coronato; lo che poi con verità ordinò, in un certo modo,

(wie Anm. 32), [fol. XIIv]. Die *epistola* Ficanos ist in zahlreichen *Commedia*-Ausgaben als Teil des Landinokommentares erschienen. Landino selbst stiftete der Signoria in Florenz ein auf Pergament gedrucktes Exemplar seiner Ausgabe, das in der Tat das Bild des gekrönten Dichters mit einer *Commedia* (die Ausgabe Landinos?) in den Händen als Initialenschmuck zu Inf. I trägt. Das Exemplar befindet sich heute in der Biblioteca Nazionale (BNCF, B.R. 341).

che fosse fatto nel nostro pubblico Studio, come s'è detto a principio [...], il Senator Valori nel suo secondo consolato dell'Accademia Fiorentina.«⁵⁹

Das Dichterporträt, das in den Kopien A und B überliefert ist, läßt sich mit der angenommenen Funktion der verlorenen Zeichnung als Titelbild des Dante-Albums zwanglos in Einklang bringen. Es darf nicht überraschen, daß der in den *Commedia*-Zeichnungen so jugendliche Dante seinem Porträt auf dem Titelblatt unähnlich ist. Der Grund liegt darin, daß auf dem Frontispiz der gealterte Dante porträtiert ist, der dem Betrachter sein nach langer Arbeit endlich abgeschlossenes *Commedia*-Manuskript präsentiert. In den Illustrationen begegnen wir freilich nicht dem *Autor* Dante, sondern dem *jugendlichen Wanderer* Dante, der die Reise

⁵⁹ Salvino Salvini, *Fasti consolari dell'Accademia Fiorentina*, Florenz 1717, S. XIX.



14. Holzschnitt zu Inf. 1, in: *Dante con l'espositione...*, 1564, f. n.n.

durch die drei Jenseitsreiche unternimmt: »Gioventù male incaminata« lesen wir unterhalb der hilflosen Figur des verirrtten Dante in der Zeichnung zu Inf. I (Abb. 13). Ein weiterer Gesichtspunkt verdient Beachtung: Entsprechend der in Par. XXV ausgedrückten Hoffnung auf den Lorbeerkranz, die im bildlichen Schmuck des Titelblattes thematisiert werden sollte, erscheint Dante in den Illustrationen der einzelnen Gesänge überwiegend ohne den Lorbeer. Lediglich in den Zeichnungen zu Inf. IV–XXXIV trägt er einen Kranz, offensichtlich in Anspielung auf Inf. IV, 54. Der Kranz dient hier demnach nicht als Dichterkrone, sondern als Zeichen dessen, der auf der *via virtutis* das Höllenreich durchquert (als Besucher, nicht als Sünder), so wie einst Christus mit dem »lauro trionfo« in die Vorhölle hinabstieg.⁶⁰ Der Ver-

⁶⁰ Vgl. Kommentar Vellutellos, in: *Dante...* (wie Anm. 32), fol. 26v.

zicht auf die Zeichnung des Lorbeerkranzes in den übrigen 63 Blättern ist insofern bemerkenswert, als Dante üblicherweise den Kranz in Darstellungen des 16. Jahrhunderts tatsächlich trägt, so z. B. in den Holzschnitten der *Commedia*-Ausgabe von 1564, die Zuccari eingehend studierte (Abb. 14).⁶¹ Federico muß daher das Motiv der Frontispiz-Zeichnung noch vor Beginn der Illustrierung der Gesänge festgelegt haben, spätestens im Jahre 1586, da wir wissen, daß er erst während seines Aufenthaltes am Real Monasterio de El Escorial (Dez. 1585–Dez. 1588) die Illustrierung und die Abschrift der einhundert Gesänge umfassenden *Commedia* in Angriff nahm.⁶² Es ergeben sich nun folgende Fragen: In welchem Verhältnis steht die verlorene Bildniszeichnung zu dem Gemälde in Washington? Ist das Gemälde ein Original Federico Zuccaris? Ist der Künstler verantwortlich für die *invenzione* des verschlüsselten Porträts? Und schließlich: Welche Position bezieht Zuccari gegenüber der ikonographischen Tradition des Dante-Porträts?

Bei der Tafel in Washington⁶³ handelt es sich, um dies vorwegzunehmen, um eine Kopie des späten 16. Jahrhunderts (im folgenden: Kopie I) nach einem verlorenen Gemälde. Dies läßt sich an den Lesarten der gemalten Verszeilen belegen, indem wir eine zweite, etwa zeitgleich entstandene Gemäldekopie (im folgenden: Kopie II) zum Vergleich heranziehen (Abb. 15).⁶⁴ Die Darstellung beschränkt sich hier im Unterschied zur Kopie I auf die Halbfigur Dantes mit aufgeschlagener *Commedia*. Bis zum Jahre 1929 existierte eine dritte Kopie im Cleveland Museum of Art; ihr gegenwärtiger Aufenthaltsort ist unbekannt.⁶⁵ Auch sie beschränkt

⁶¹ Brunner (wie Anm. 9), S. 71 f.

⁶² Ebd., S. 71 f. Zuccari beendete die Arbeiten am *Dante historiato* noch im März 1588, wie aus dem Vermerk »al dì 16 marzo 1588 nel Escuriale in Spagna« (Transkription Pellis in BUF, Ms. 463.3.3, ungezählte Bl., [n.] 107.) auf der Schlußzeichnung GDSU 3560 F (Abb. 1) zu entnehmen ist; vgl. Anm. 47.

⁶³ Zum Dante-Bildnis in Washington s. Edgar Peters Bowron, »Giorgio Vasari's 'Portrait of six Tuscan poets'«, *The Minneapolis Institute of Arts Bulletin*, 60 (1971–73), S. 43–54, hier S. 47; Shapley (wie Anm. 19), S. 514–516; Alessandro Cecchi, »Il Bronzino, Benedetto Varchi e l'Accademia Fiorentina: ritratti di poeti, letterati e personaggi illustri della corte medicea«, *Antichità viva*, 30.1–2 (1991), S. 17–28, hier S. 18; Jonathan Nelson, »Dante portraits in sixteenth century Florence«, *Gazette des Beaux-Arts*, 120 (1992), S. 59–77, hier S. 64, 67–71, 74, Anm. 36; Philippe Costamagna, *Pontormo. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Mailand 1994, S. 86.

⁶⁴ Die Tafel, die wohl erst in neuerer Zeit zum Oval beschnitten wurde, befand sich um 1941 in Mailänder Privatbesitz und wurde 1973 in Rom mit einer Zuschreibung an die »scuola di Pontormo« versteigert; s. »Notiziario«, *L'Arte*, 44.2 (1941), S. XVI f.; Roma. Finarte, *Asta di una collezione napoletana, di una collezione romana e di oggetti d'antiquariato di varie provenienze*, Asta 154, 14.–17. Mai 1973, Nr. 555a. Das Gemälde mißt 85 x 63 cm. Die Maße der Kopie I dagegen betragen 127 x 120 cm.

⁶⁵ Freundliche Mitteilung von Kelly Bahmer-Brouse (Cleveland Museum of Art).



15. Florentinische Kopie nach Federico Zuccari (»Kopie II«), Dante Alighieri, spätes 16. Jahrhundert, Öltempera auf Holz. Privatbesitz

sich wie die Kopie II auf die Halbfigur des Dichters; die *Commedia*-Verse sind auf der bislang einzig bekannten photographischen Reproduktion des Gemäldes nicht zu entziffern.⁶⁶ Aus den Skriptionen der Verse in den Kopien I und II ergeben sich Hinweise auf die Textvorlage des Originalgemäldes. Mit Sicherheit wurde die Vorlage aus mindestens zwei unterschiedlichen Textüberlieferungen konstruiert: aus einer gedruckten Ausgabe des 16. Jahrhunderts sowie einer oder möglicherweise mehreren *Commedia*-Handschriften des 15. Jahrhunderts. Der überwiegende Teil des Textes wurde aus der gedruckten Ausgabe entnommen. Sie ist nicht eindeutig zu identifizieren; es muß sich entweder um eine der *Rovilliana*-Editionen⁶⁷ oder um eine der von Lodovico

Dolce kommentierten venezianischen Ausgaben⁶⁸ handeln. Wohl aus dem Bedürfnis nach einer gewissen Authentizität des Dante-Bildnisses resultieren hingegen die Eingriffe in den Textlaut; der Dichter sollte sich nicht mit einer modernen Ausgabe seiner *Commedia* präsentieren. So wurden einige Textstellen durch Varianten und Skriptionen aus älteren Handschriften ersetzt, offensichtlich in der Absicht, ansatzweise die Assoziation eines autographischen *Commedia*-Manuskriptes zu erzeugen, ohne aber die für das Bildverständnis unentbehrliche Lesbarkeit der Verse zu gefährden. Unter dem Diktat der Lesbarkeit verzichtete man auch darauf, die Kalligraphie älterer Handschriften nachzuahmen; die Schrift trägt die typischen Merkmale des 16. Jahrhunderts. Es ist verständlicherweise nicht zweifelsfrei zu klären, welche Handschriften zu Rate gezogen wurden. Es scheint aber eine Beziehung zu einer Gruppe von vier relativ gleichförmigen Manuskripten in der Biblioteca Medicea Laurenziana zu bestehen (*Plut.* 40.5, 40.8, 40.30, 40.33). Diese vier Handschriften befanden sich dort bereits in den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts.⁶⁹ Mehrere, zum Teil seltene Lesarten auf den Gemäldekopien I und II – und daher zwangsläufig auch auf dem verlorenen Originalgemälde – könnten aus ihnen entnommen worden sein.⁷⁰

⁶⁸ *La Divina Comedia di Dante di nuovo alla sua vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari...*, in Venedig, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1555; Neuauflagen durch Domenico Farri 1569 und 1578, gleichfalls in Venedig.

⁶⁹ Nach Ausweis ihrer Buchdeckel gehören die Handschriften zum ursprünglichen Bestand der ca. 3000 Manuskripte, deren Studium der Öffentlichkeit seit dem Jahre 1571 freistand (s. Anm. 35).

⁷⁰ Zum Beispiel könnten die Skriptionen »Vincha« und »Nimicho« (V. [=Vers] 4, 6; nur Kopie I) aus *Plut.* 40.8, 40.30 oder 40.33 übernommen worden sein. Die Skription »dormij« (V. 5, nur Kopie I) treffen wir in *Plut.* 40.5 an, die an sich seltene Variante »gli fanno« anstelle der üblichen Version *li danno* (V. 6, Kopie I u. II) sogar in allen vier Handschriften, und die Skription »laggiu« (V. 18, Kopie I) in *Plut.* 40.5, 40.8 und 40.30 – um nur einige Beispiele zu nennen. In einigen Fällen ist zu vermuten, daß sich der Kopist II enger als der Kopist I an die Vorgabe des Originalgemäldes gehalten hat. In der Skription »agnello« (V. 5) beispielsweise transkribierte der Kopist I die ihm vertraute orthographische Form. Doch dürfte die Skription »agniello« des Kopisten II – im übrigen eine Skription norditalienischer Herkunft (vgl. Roddewig, wie Anm. 33, S. 307, Nr. 711, zur Skription »ingengnio«) – eher der im verlorenen Originalgemälde umgesetzten Vorlage entsprechen; zum Vergleich bieten sich z. B. *Plut.* 40.5 («agnello») oder *Plut.* 40.33 («agniello») an. Auch die Skriptionen »uinca« (V. 27) und »perchui« (V. 29) des Kopisten II scheinen exakter in der Wiedergabe als diejenigen des Kopisten I («uinca», »per cui«), existieren sie doch in *Plut.* 40.30. Auch bei der fragwürdigen Variante »Drizza la testa...« (V. 34) könnte es sich um einen Fehler des Kopisten I handeln. Der Kopist II transkribierte – nur schwach erkennbar – die Worte »Leva la testa...«. Seine Version entspricht dem gewissermaßen kanonischen Wortlaut des Verses 34, der meines Wissens in der handschriftlichen Überlieferung nie Varianten ausgesetzt war. Von Interesse ist außerdem Vers 7: »Con altra penna homai con Miglior' [miglior] uello«. Auf beiden Kopien ersetzen die

⁶⁶ Abgebildet in Frank Jewett Mather Jr., *The portraits of Dante compared with the measurements of his skull and reclassified*, Princeton u. London 1921, Abb. 26. Mather hielt das Gemälde im übrigen für ein Werk »by or after Vasari« (S. 30).

⁶⁷ *Dante, con nuove ed utilissime isposizioni...* In Lione, appresso Guglielmo Rovillio, 1551. Die äußerst erfolgreiche Ausgabe wurde in den Jahren 1552, 1571 und 1575 neu aufgelegt. Darüber hinaus wurde sie 1554 von dem Verleger Giovanni Antonio Morandi in Venedig nachgedruckt.

Der freizügige Eingriff in den originalen Wortlaut der *Commedia*-Verse, den uns die Kopien I und II an Vers 7 demonstrieren (»Con altra *penna* homai con *Miglior*’ [*miglior*] uello« anstelle der originalen Version »Con altra *voce* omai, con *altro* vello«), bietet Anlaß, die Aufmerksamkeit wieder auf Federico Zuccari zu lenken. Textimprovisationen dieser Art verraten durchaus seine persönliche Handschrift. In der Abschrift des *Commedia*-Textes, den Zuccari begleitend zu den erhaltenen 88 Zeichnungen in gekürzter Form übertrug, scheute er gelegentlich nicht davor zurück, den originalen Wortlaut abzuändern, Terzinen zu sprengen und Reime umzuformen.⁷¹ Von seiner Hand muß das nur in den Kopien I und II überlieferte Dante-Bildnis, über dessen Verbleib wir nichts wissen, stammen. Die Entstehung des verlorenen Gemäldes ist in unmittelbarem Zusammenhang mit der öffentlichen und höchst kontrovers geführten Diskussion um die Ausmalung der Florentiner Domkuppel zu sehen. Das Kuppelprojekt sah sich harter Kritik ausgesetzt; zahlreiche Gegner befürworteten einen weißen Anstrich der Kuppelinnenfläche anstelle einer figürlichen Ausmalung. Noch im Jahre 1790 erinnert Pelli an die damaligen Auseinandersetzungen, die auch in der Folgezeit nie endgültig ver-

stumteten: »Pochi di quelli, che osservano in Duomo la nostra cupola riflettono, che possa essere stato disputato se fosse stata meglio bianca, o dipinta come ora è. Eppure questo dubbio vi fu, e vi può essere, ed io certo non sarei da tanto da saperlo decidere. Il Lascia in due madrigalesse (Rime T. 1, pag. 250) attesta, che quando fu finita dal Zuccari, fu biasiamato, e condannato il Vasari, perché avesse cominciato a dipingerla. Vedo ancor io che le figure in tanta altezza appena si scorgono, e riesce difficile il mirarle, ma questo vasto spazio se fosse restato bianco sarebbe al certo diminuito.«⁷² Auf die Kritik seiner Zeitgenossen reagierte Zuccari, wie man weiß, mit den Waffen des Künstlers: mit einer gezielten Propaganda in Wort und Bild (u. a. ließ er eine Medaille prägen); hervorzuheben ist sein Entwurf zu einem allegorischen Stich mit dem Titel *Il lamento della Pittura*, in dem Zuccari seine Kritiker auf geistvolle Weise attackierte. Zu dieser Bildpropaganda zählte neben anderen Gemälden Zuccaris zweifellos auch das verlorene Dante-Bildnis: Es versinnbildlichte das Verdienst der Kuppelmalereien, die seit langem anstehende Verpflichtung der Stadt Florenz, ihrem großen Dichter ein bedeutendes künstlerisches Andenken (*memoria pubblica*) zu stiften, endlich eingelöst zu haben. Das Dante-Gemälde Zuccaris wird daher wohl in die Zeit des Aufenthaltes Federicos in Florenz zu datieren sein (1575–79). Bei der ebenfalls verlorenen Frontispizzeichnung des Dante-Albums muß es sich um eine eigenhändige Nachzeichnung des verschollenen Gemäldes gehandelt haben.

Verdanken wir Zuccari auch die *invenzione* dieses Bildnisses? Schließlich hatte nicht nur er, sondern auch Vincenzo Borghini, der für das Programm der Kuppelmalereien verantwortlich war, allen Grund, sein Werk zu verteidigen. Borghini kontrollierte, wie wir wissen, den Fortgang der Arbeiten und scheute allem Anschein nach nicht davor zurück, Zuccari zu einzelnen Korrekturen an seinen Ausmalungen zu zwingen.⁷³ Doch zeigen die Lesarten der gemalten Verse in den Kopien I und II deutlich, daß Borghini am Entwurf des verlorenen Dante-Bildnisses nicht beteiligt war. Borghini, der selbst intensive Studien zur Rekonstruktion der ursprünglichen Textfassung der *Commedia* betrieb, konnte unmöglich die vorliegende Version gutheißen, die in den Kopien I und II überliefert ist. Wie er sich Par. XXV in einigermaßen authentischer Fassung vorstellte, unterrichten

Worte »penna« und »Miglior’ [miglior]« die üblichen Formen *uoce* und *altro*. Auch dieser Vers blieb in der handschriftlichen Überlieferung stabil und wurde nie durch Varianten in Frage gestellt. Auch in unserem Fall handelt es sich in der Tat nicht um Varianten, sondern um eine freie Interpretation des Textes. Das Motiv liegt wohl in der Absicht begründet, das Verständnis von Text und Bild zu erleichtern. Eine ähnliche Absicht verfolgte der Dante-Liebhaber Luca Martini, als er um ca. 1550 ebenfalls das Wort »penna« als erläuternde Randbemerkung zu *uoce* (V. 7) in sein persönliches *Commedia*-Exemplar eintrug (Firenze, BML, Antinori 259, ungezählte Bl., s. Par. XXV. Zu den Dante-Studien Luca Martinis s. Jonathan Nelson, »Luca Martini, »dantista«, and Pierino da Vinci’s relief of the »Death of Count Ugolino della Gherardesca and his Sons’«, in: *Pierino da Vinci. Atti della giornata di studio* [Vinci 1990], hg. v. Marco Cianchi, Florenz 1995, S. 39–46; vgl. Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna 1931, S. 36 ff., Nr. 24). Nur selten wurde *uoce* in Vers 7 als »penna« interpretiert. Zahlreiche Exegeten, darunter auch Torquato Tasso, deuteten *uoce* in diesem Zusammenhang als »fama« (Firenze, BML, Acquisti e Doni 228, S. 545. Zu Tasso und seinen Randnotizen zur *Divina Commedia* s. *Mostra di codici ed edizioni dantesche* (Ausstellungskatalog), Florenz 1965, S. 122 f.).

⁷¹ Da Zuccari zahlreiche Terzinen herausstrich, stellte sich ihm das Problem, in manchen Fällen einen Anschluß zwischen zwei Textauschnitten gestalten zu müssen, um die Kontinuität des Textes zu gewährleisten. In Inf. XVII beispielsweise verschmolz er zwei Terzinen zu einer, indem er die Verse 34, 41 und 42 in folgender Weise miteinander kombinierte: »E quando noi a lei venuti fummo,/ disse l’maestro, parlerò con questa,/ che ne conceda i suoi omeri forti.« Hier ersetzt »fummo« das ursprüngliche *semo*, um den Verlust des Reimes durch eine Alliteration mit *forti* zu kompensieren. Anstelle des originalen Wortlautes *mentre che torni* entschloß sich Zuccari zu den Worten »disse l’maestro«, mit denen er die sechs fehlenden Verse zu überbrücken versuchte. Dabei fällt auf, daß er die antike Schreibweise *l’maestro* (= lo maestro) wählte.

⁷² *Efemeridi* (wie Anm. 4), II serie, XVIII (1790), fol. 3674r; Pelli bezieht sein Wissen um die Auseinandersetzungen offensichtlich aus der kurz zuvor veröffentlichten Studie: »Di S. Maria del Fiore Metropoli di Firenze«, in: [Vincenzo Follini], *Firenze antica, e moderna illustrata*, 2 (1790), S. 260–266, Anm. 350.

⁷³ Siehe Cristina Acidini Luchinat, »Zuccari in cupola, errore e correzione«, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München 1992, S. 382–387, hier S. 386.

uns seine umfangreichen Kollationen in einem gedruckten Exemplar der *Commedia* aus seinem persönlichen Besitz.⁷⁴ Bei dieser *Commedia* handelt es sich um eine Aldina von 1515 mit dem von Pietro Bembo redigierten *Commedia*-Text, den Borghini als besonders fehlerhaft kritisierte.⁷⁵ Er korrigierte Bembos Fassung unter Zuhilfenahme von zehn Handschriften, deren Lesarten er am Rande der bedruckten Seiten notierte.⁷⁶ Seine Kollationen enthalten neben zahllosen Varianten auch Korrekturen einiger Skriptionen Bembos. Borghinis Textfassung unterscheidet sich krass von der Abschrift auf den beiden Gemälden. Charakteristisch für ihn ist etwa, daß er den Einsatz von Apostrophen, wann immer möglich, umging.⁷⁷ Keine der zahlreichen Varianten Borghinis⁷⁸ erscheint auf einem der beiden Gemälde.

Kehren wir abschließend zu der bereits oben angeschnittenen Frage zurück, auf welche Vorlagen Zuccari zurückgriff und wie er sie verarbeitete. Auf gewisse Beziehungen zum Initialenschmuck der *Commedia*-Handschriften wurde bereits in der Analyse der Zeichnungen hingewiesen. Ein vergleichender Blick auf das Gemälde in Washington bestätigt die geäußerte Vermutung, daß die Barke im Hintergrund auf die Einganginitialen des Purgatorio zurückgeht (Abb. 8 und 9). Zu Unrecht hat man das Boot als das Seelenschiff aus Purg. II gedeutet.⁷⁹ In Purg. II schildert Dante ein Boot ohne Segel, das mit einer Gruppe von Seelen beladen ist und nur von den Flügeln eines Engels vorangetrieben wird. Auf dem Gemälde ist deutlich zu erkennen, daß das Schiff ein Segel gehißt hat und der Fährmann (ein Engel?) nur zwei Fahrgäste befördert; es sind – wie im Bilderschmuck der *Purgatorio*-Initialen – Dante und Vergil. Im übrigen ist das in der Buchmalerei so häufig vertretene Motiv der Barke insofern von Interesse, als es keine Episode der Pilgerreise Dantes illustriert, sondern lediglich eine Metapher des *Autors*

Dante (»la navicella del mio ingegno«) aus Par. I, 1–3 als Wortillustration umgesetzt. Mit dem Hinweis auf die Miniaturen der *Commedia*-Handschriften sind die Vorlagen jedoch keineswegs erschöpft. Ein Gemälde wie Federicos Dante-Bildnis, das die *memoria* des Dichters thematisiert, tritt beinahe zwangsläufig in Dialog mit dem bis dahin einzigen Memorialbild des Dichters: dem bereits angesprochenen Dante-Porträt Domenico di Michelinos im Florentiner Dom (Abb. 11).⁸⁰ Tatsächlich hat Zuccari Domenicos Bild in raffinierter Weise verarbeitet und uminterpretiert. Wie in Federicos Entwurf präsentiert auch Domenico den Dichter in ganzer Figur vor dem Hintergrund der Hölle, des Läuterungsberges und einer Ansicht der Stadt Florenz. Auch hier trägt Dante als Obergewand den ärmellosen florentinischen *lucco* und den für ihn charakteristischen *cappuccio*: eine Kapuze über einer Haube mit Ohrenklappen. In seinen Händen hält Dante eine aufgeschlagene *Commedia*. Domenico verbildlicht offenkundig den Gewinn, den Florenz aus dem Ruhm der – wie man meinte – in Florentinisch verfaßten *Commedia* zog; mit einfachen malerischen Mitteln illustriert er den Glanz, den das Buch auf die Stadt ausstrahlt. In Zuccaris Entwurf dagegen liegt Florenz in einer düsteren Senke in auffälliger Nähe zur Abbruchkante des Höllenkraters, aus dem die Flammen schlagen. Der Sarkasmus einer solchen Umdeutung der Topographie von Florenz ist nicht zu übersehen, wenngleich Pier Francesco Giambullari und Giambattista Gelli, beide Mitglieder der Accademia Fiorentina, tatsächlich der Ansicht waren, Dante hätte in seiner Dichtung den Zugang zum Inferno in der Nähe von Florenz lokalisiert; die Mehrheit der Exegeten sprach sich freilich für andere Orte wie Cuma bei Neapel oder Babylon aus.⁸¹ Die hier Zuccari zugeschriebene, so negative Vision der Stadt Florenz ist als *invenzione* eines florentinischen Hofkünstlers kaum vorstellbar. Und doch beschränkt sich die Diskussion um die Tafel in Washington im wesentlichen auf die Frage, ob es sich um ein Original Bronzinos oder nur um eine

⁷⁴ Firenze, BML, Antinori 260, f. 222ff.; s. *Mostra...* (wie Anm. 70), S. 119, Nr. 167; Mambelli (wie Anm. 70), S. 36ff., Nr. 24.

⁷⁵ Vincenzo Borghini, »Varie lezioni cavate da antichi codici della Divina Commedia con osservazioni sulla loro bontà e scelta«, in: *Studi sulla Divina Commedia, di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, hg. v. Ottavio Gigli, Florenz 1855, S. 269–285, hier S. 279.

⁷⁶ Borghini lieh sich Handschriften u. a. von Agnolo Borghini, Raffaello Ridolfi und Pietro Vettori, wie aus seinen Eintragungen hervorgeht. Zwei der neun Handschriften besaß er selbst. Eine der beiden hat sich bis heute erhalten. Bis ca. 1980 gehörte sie zum Bestand der Biblioteca Venturi Ginori Lisci; s. Roddewig (wie Anm. 33), S. 144, Nr. 346. Daraufhin wurde sie vom Centro Dantesco di San Francesco in Ravenna erworben (freundliche Auskunft von Dr. Beato, Soprintendenza bibliografica per la regione Toscana, Florenz).

⁷⁷ Borghini vervollständigte *quiu'entrai* zu »quiuu entrai« (Variante: »intraic«), *ecco'l* zu »ecco il«, *press'al* zu »presso al«, *vid'io* zu »vidi io« (Par. XXV, 11, 17, 20, 22) usw.

⁷⁸ Zum Beispiel »spera« als Variante zu *schiera*, »allegrezza« zu *larghezza*, »fiate« zu *uolte* (Par. XXV, 14, 29, 32).

⁷⁹ Nelson (wie Anm. 63), S. 76, Anm. 59.

⁸⁰ Zum Dante-Bildnis von Domenico di Michelino s. Follini (wie Anm. 72), S. 294–306; Giuseppe Molini, *La Metropolitana fiorentina illustrata*, Florenz 1820, S. 49–51; Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Bd. 2, Florenz 1840, S. V–VII; Rudolph Altrocchi, »Michelino's Dante«, *Speculum*, 6 (1931), S. 15–59; Cesare Marchisio, *Il monumento pittorico a Dante in S. Maria del Fiore...*, Rom 1956; Erich Loos, »Das Bild als Deutung von Dichtung. Zur Darstellung Dantes von Domenico di Michelino in Santa Maria del Fiore, Florenz«, *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Frankfurt a. M., Berlin u. Wien 1977, S. 160–172; Roddewig (wie Anm. 33), S. 135f., 309; Joachim Poeschke, »Per exaltare la fama di detto poeta. Frühe Dantedenkmalen in Florenz«, *Deutsches Dante-Jahrbuch*, 67 (1992), S. 63–82.

⁸¹ »Lettera di Luigi Alamanni a Gio. Battista Strozzi del 7 agosto 1594«, in: Michele Barbi, *Dante nel Cinquecento*, Pisa 1890, S. 354–356, hier S. 355; *Lecture edite e inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, Florenz 1887, S. 230.

Kopie nach einem seiner verlorenen Werke handele.⁸² Die negative Vision spiegelt indes die Schwierigkeiten des »forestiero«, des Nichtflorentiners Zuccari, der in Florenz vor allem unter den einheimischen Malerkollegen auf Opposition stieß und schließlich die Stadt verließ, als er sich gezwungen sah, seine Pläne zur Ausmalung der Choruntergeschosse des Domes aufzugeben.⁸³

In der Gestaltung der Porträtzüge griff Zuccari allerdings nicht auf Domenicos Bild zurück. Im 16. Jahrhundert verliert das Porträt Domenicos an Bedeutung, offensichtlich weil es die literarische Überlieferung der äußeren Erscheinung Dantes weitgehend ignoriert.⁸⁴ In dieser Zeit dominieren drei ikonographische Typen, die sich in einigen Merkmalen eng an die auf Boccaccio zurückgehende Beschreibung des Dichters anlehnen.⁸⁵ Der älteste der drei Typen geht auf einen Entwurf zurück, den wohl Sandro Botticelli entwickelt hat. Ein ihm zugeschriebenes undatiertes Dante-Bildnis befindet sich heute im Besitz der Familie Bodmer in Coligny bei Genf.⁸⁶ Ein kleinformatiges Gemälde aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, heute im Museo Canoniale in Verona, schließt sich eng an Botticellis Bildnis an (Abb. 16).⁸⁷ Es ist ein streng profilansichtiges Brustbild Dantes. Der Dichter trägt nicht den florentinischen *lucco*, sondern ein Obergewand mit Ärmeln. Die Ohrenklappen seines *cappuccio* besitzen Bänder.⁸⁸ Der zweite, nur wenig jüngere Bildnis-



16. Anonym, Dante Alighieri, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Öltempera auf Leinwand. Verona, Museo Canoniale

⁸² Luciano Berti, Alessandro Cecchi und Philippe Costamagna halten die Tafel für ein eigenhändiges Werk Bronzinos. Jonathan Nelson und Federico Zeri sprechen sie dagegen als Kopie an (zur Bibl. s. Anm. 63). Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß die Tafel in Washington um die Mitte des 19. Jahrhunderts nur als anonyme Arbeit galt; s. Colomb de Batines (wie Anm. 53), S. 302; *Esposizione...* (wie Anm. 53), S. 5, Nr. 17.

⁸³ Detlef Heikamp, »Federico Zuccari a Firenze 1575–1579. I. La Cupola del Duomo. Il diario disegnato«, *Paragone*, 18.205 (1967), S. 44–68, hier S. 47 f.; Ważbiński (wie Anm. 36), S. 287.

⁸⁴ Zur Entwicklung des Dante-Porträts seit ca. 1400 zuletzt Michael Brunner, »Aggiunte alla storia del ritratto di Dante dal Quattrocento all'Ottocento«, in: *Francesco Scaramuzza e Dante* (Ausstellungskatalog Torre de' Passeri 1996), hg. v. Corrado Gizzi, Mailand 1996, S. 55–64.

⁸⁵ Die Beschreibung der äußeren Erscheinung Dantes aus Boccaccios *Trattatello in laude di Dante* wurde von den Dante-Biographen des 15. und 16. Jahrhunderts unverändert übernommen. Zu Boccaccios Beschreibung s. Luba Freedman, »A note on Dante's portrait in Boccaccio's »Vita««, *Studi sul Boccaccio*, 15 (1985–86), S. 253–263.

⁸⁶ Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, Bd. 2, London 1978, S. 83 f.; Caterina Caneva, *Botticelli. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1990, S. 118 mit Abb.

⁸⁷ Pierpaolo Brugnoli, »Il museo del Capitolo canoniale del Duomo di Verona. La Pinacoteca«, *Vita veronese*, 29 (1976), S. 179–192, hier S. 191, Nr. 74 mit Abb.

⁸⁸ Zu diesem Bildnistyp zählen weiterhin eine Tafel in der Bibliotheca Bodmeriana in Coligny (das Gemälde wurde von seinem vormaligen, in Florenz ansässigen Besitzer Leo S. Olschki um 1922–23 aus Berliner Privatbesitz erworben; s. Paul Schubring, »Zwei neue Dante-Porträts«, *Kunstchronik und Kunstmarkt*, N.F., 32 [1920–21],

typ geht auf ein Gemälde zurück, das sich schon im Jahre 1521 in der Porträtsammlung Paolo Giovios am Comer See befand. Das Museo Civico in Como verwahrt im Depot eine Tafel, die mit dem Original aus dem Besitz Giovios identifi-

S. 904–908, hier S. 904; Guido Vitaletti, »Per un nuovo ritratto di Dante del secolo XV«, *La Bibliofilia*, 25 [1923–24], S. 252–255 mit Abb.), ein Gemälde in Schloß Ambras bei Innsbruck (Elisabeth Scheicher, *Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloß Ambras. Die Kunstkammer*, Innsbruck 1977, S. 146, Nr. 379), ein Bildnis in der Privatsammlung Dr. Reber in Lausanne (s. Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Photo Nr. 163151), zwei Holzschnitte in den *Commedia*-Ausgaben von 1529 und 1536 (*Comedia di Danthe Alighieri poeta divino...*, in Venetia per Iacob del Burgofranco Pavese, 1529; *Comedia del Divino Poeta Danthe Alighieri con la dotta e leggiadra spositione di Christophoro Landino...*, in Vinegia ad instantia di M. Giovanni Giolitto da Trino, 1536. Siehe Giuseppina Zappella, *Il ritratto nel libro italiano del Cinquecento*, Mailand 1988, Bd. 1, S. 158 f., 198 f., Bd. 2, Abb. 26), ein weiterer Holzschnitt in *La libreria del Doni Fiorentino* (Antonio Francesco Doni, *La libreria...*, Venedig 1558, S. 41) und die Porträtmedaillons einzelner *Commedia*-Ausgaben (u.a. *Dante, con nuove ed utilissime isposizioni...*, in Lione, appresso Guglielmo Rovillio, 1571, S. 6).

ziert wird (Abb. 17).⁸⁹ Es ist ebenfalls ein Brustbild Dantes, allerdings im Dreiviertelporträt. Dante trägt den *lucco* und seine Ohrenklappen besitzen keine Bänder. Ähnlich wie in den Bildnissen des vorhergehenden Typs charakterisieren ihn auch hier eingefallene Wangen und vortretende Backenknochen, Tränensäcke, ein leicht vorgeschobener Unterkiefer und die gekrümmte Nase. Das Dreiviertelporträt in der Nachfolge des Giovio-Bildes ist – nach dem erhaltenen Bestand zu schließen – das meistvertreteste unter den Dante-Bildnissen des 16. Jahrhunderts.⁹⁰ Der dritte und jüngste Bildnistyp basiert auf einem Entwurf Giorgio Vasaris. Wie bekannt ist, porträtierte Vasari 1543–44 im Auftrag Luca Martinis Dante im Kreise toskanischer Literaten. Das Gemälde, von dem mehrere Kopien existieren, befindet sich heute im Insti-



17. Anonym, Dante Alighieri, ca. 1510–20, Tempera (?) auf Holz. Como, Museo Civico, Inv. 587

⁸⁹ Inv. 587; s. Matteo Gianoncelli, *L'antico museo di Paolo Giovio in Borgovico*, Como 1977, S. 8, 34; Bruno Fasola, »Per un nuovo catalogo della collezione gioviana«, in: *Paolo Giovio. Il rinascimento e la memoria. Atti del convegno* (Como, 3–5 Giugno 1983), Como 1985, S. 169–180, hier S. 173, Nr. 20.

⁹⁰ Zu dieser Gruppe zählen u. a. ein Gemälde im Kunsthistorischen Museum in Wien (s. Friedrich Kenner, »Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. Die italienischen Bildnisse«, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 18 [1897], S. 135–261, hier S. 221, Nr. 80; Fasola [wie Anm. 89], S. 173, Nr. 20), eine Tafel in der Pinacoteca Ambrosiana in Mailand (Fasola, S. 173, Nr. 20), ein Gemälde in den Sammlungen der Yale University in New Haven (Richard Thayer Holbrook, *Portraits of Dante from Giotto to Raffael*, Boston u. New York 1911, S. 183–186; Osvald Sirén, *A descriptive catalogue of the pictures in the Jarves Collection belonging to the Yale University*, New Haven, London, Oxford 1916, S. 212–214 mit Abb.), ein Gemälde in der Sankt Petersburger Eremitage (Tatyana K. Kustodieva, *The Hermitage. Catalogue of Western European painting. Italian painting: thirteenth to sixteenth centuries*, Florenz u. Moskau 1994, Nr. 264), der bereits angesprochene Stich von Cornelis Galle (Abb. 10), ein auf Terrakotta gemaltes Porträt in Privatbesitz (s. Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Photo Nr. 271751), eine Tafel im Palazzo Strozzi in Florenz (Soprintendenza Inv. 5231; s. Amelia Cosatti, *La riscoperta di Dante da Vico al primo Risorgimento. Mostra per il VII centenario della nascita di Dante* [Ausstellungskatalog], Rom 1967, S. 18f., Anm. 1), ein heute verschollenes Bildnis, das im Jahre 1587 aus Rom an Philipp II. in Spanien zur Ausschmückung der Klosterbibliothek von San Lorenzo de El Escorial gesandt wurde (»Relación de las pinturas enviadas a Felipe II desde Roma para El Escorial en 1587«, in: *Documentos para la Historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, hg. v. Gregorio de Andrés, Bd. 8, El Escorial 1965, S. 127–158), ein Gemälde in ehemals Berliner Privatbesitz (Schubring [wie Anm. 88], S. 905 f. mit Abb.), ein kleinformatiges Gemälde in den Uffizien (*Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florenz 1979, S. 508, P. 1563), Tobias Stimmers Holzschnitt in der Baseler Ausgabe von Giovios Elogia (Paolo Giovio, *Elogia virorum literis illustrium*, Basel 1577, S. 10) und schließlich eine um 1595–1600 entstandene Reliefbüste aus der Werkstatt Valerio Ciolis an der Fassade des Palazzo »dei Visacci« (ehem. Palazzo Altoviti) in Florenz (Donatella Pegazzano, »I »visacci« di borgo degli Albizi: uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze di tardo cinquecento«, *Paragone*, 43.509–511 (1992), S. 51–71, hier Abb. 43b; Nelson (wie Anm. 63), S. 63, Abb. 4).

tute of Fine Arts in Minneapolis (Abb. 18).⁹¹ Es präsentiert Dantes Oberkörper en face, den Kopf aber wendet der Dichter zur Seite. An Vasaris Entwurf knüpfen vergleichsweise wenige Dante-Bildnisse an.⁹²

⁹¹ Zu dem Gemälde in Minneapolis s. *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, hg. v. Karl Frey u. Herman-Walther Frey, München 1930 (Nachdruck Hildesheim u. New York 1982), Bd. 2, S. 861; Bowron (wie Anm. 63), S. 43 ff.; Julian Kliemann, »Giorgio Vasari. Sei poeti toscani« in: *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari...* (Ausstellungskatalog Arezzo), Florenz 1981, S. 123; Nelson (wie Anm. 63), S. 59 ff. Vasari malte im Jahre 1548 eine Kopie für Paolo Giovio; s. *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, op. cit., S. 867. Nur ein halbes Jahr zuvor hatte Vasari Dante in einem Wandgemälde – in der Olivetanerkirche Santa Maria della Scolca bei Rimini – Dante an der Seite Vergils, Homers und des Orpheus porträtiert (ebd., S. 866). Unglücklicherweise gingen die verbliebenen Fragmente seines Freskos im Jahre 1926 bei »Restaurierungsarbeiten« verloren; s. Giovanni Nave, »Come andò distrutto un ritratto di Dante dipinto dal Vasari«, *Il Resto del Carlino*, 21. Okt. 1926, S. 4.

⁹² In der Vasari-Nachfolge stehen ein Gemälde von Cristofano dell'Altissimo in den Uffizien (*Gli Uffizi...* [wie Anm. 90], S. 607, Ic 28), eine



18. Giorgio Vasari, *Dante, Petrarca, Boccaccio, Guido Cavalcanti, Guittone d'Arezzo und Cino da Pistoia*, 1543–44, Öl auf Holz. Minneapolis, Institute of Fine Arts, The John R. Van Derlip and William Hood Dunwoody Funds, 71.24

Zuccari entschied sich in seinem Entwurf interessanterweise nicht für das populäre Dreiviertelporträt, sondern für das Vasarimodell. Wie im Gemälde von 1543–44 wendet Dante auch in der Tafel in Washington in sitzender Haltung den Kopf zur linken Seite, während er mit seiner rechten Hand auf etwas deutet. Zuccari wählte diese Vorlage wohl nicht, weil er das Bildnis Vasaris für authentischer als das anderer Künstler hielt. Vielleicht aber bevorzugte er sie, da

er Vasaris Nachfolger in der durch Dantes Dichtung inspirierten Kuppelausmalung war und sich darüber hinaus offensichtlich in der Nachfolge Vasaris als *principe* unter den in Florenz tätigen Malern verstand. Vermutlich in eben diesem Rollenverständnis hatte sich Zuccari um Reformen im florentinischen Akademiewesen bemüht,⁹³ und sicherlich mit einem ähnlichen Selbstverständnis hatte er in Florenz das Künstlerhaus Andrea del Sartos gekauft und mit großem

Tafel im Depot des Palazzo Pitti in Florenz (Magazzino Giandotti, Inv. 5331; s. Photo Soprintendenza Cipriani 72303), ein Holzschnitt in Donis *I marmi* (Antonio Francesco Doni, *I marmi*. II parte, Venedig 1552, S.104), der bereits angesprochene, auf ein Brustbild reduzierte Holzschnitt (Abb.5) in der von Sefa verlegten *Commedia*-Ausgabe (s. Anm.32), die in den Jahren 1578 und 1596 Neuauflagen erhielt, ein Kupferstich auf dem Titelblatt der ersten französischen Übersetzung der *Divina Commedia* (Paris 1597; s. Guido Vitaletti, »Un nuovo documento per l'iconografia di Dante nel secolo XVI«, *Giornale dantesco*, 8.1 (1925), S.34–37 mit Abb.), und nicht zuletzt das freskierte Dante-Bildnis Vasaris in der Kuppel des Florentiner Domes: Dieses Bildnis, das Vasari dreißig Jahre nach seinem Porträtauftrag für Luca Martini schuf, unterscheidet sich in physiogno-

mischen Details von seinem Frühwerk. Der Unterkiefer ist zurückgebildet, die Unterlippe tritt dagegen stark hervor. Es ist eines der Merkmale, das zahlreiche Dante-Biographen überliefern, unter ihnen Cristoforo Landino: »Aveva il labbro di sotto in proporzione più grosso di quello di sopra.« (Aus: Angelo Solerti, *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto*, Mailand 1904, S.190.) Zum Dante-Bildnis in der Kuppel s. Anm. 57; Acidini (wie Anm. 57), S.44, mit Detailabbildung S.257.

⁹³ Vgl. Detlef Heikamp, »Vicende di Federigo Zuccari«, *Rivista d'arte*, 32 (1957), S.175–232, hier S.175, 216–218; Ważbiński (wie Anm.36), S.328ff.; ders., *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Florenz 1987, Bd.1, S.305–332; Bd.2, S.489–492.

Aufwand umgestaltet. Wie gerne hätte Zuccari daher die Worte Pellis vernommen, als der Dante-Liebhaber ihn mit dem *principe* unter den florentinischen Dichtern verglich:

»E certo la matita dello Zuccheri è stata quasi eguale alla penna dell'Alighieri. Lo crederanno quei soli che vedranno i suoi disegni.«⁹⁴

⁹⁴ *Efemeridi* (wie Anm. 4), II serie, III (1775), fol. 461r.

ABKÜRZUNGEN

AGF Florenz, Archivio delle Gallerie Fiorentine
ASF Archivio di Stato di Firenze
BML Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana

BNCF Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BUF Florenz, Biblioteca degli Uffizi
GDSU Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi

Abbildungsnachweis: Artini, Florenz 5, 14; Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz 6–9; Bibliotheca Hertziana, Rom 1–3; Fitzwilliam Museum, Cambridge 3; Institute of Fine Arts, Minneapolis 18; Museo Canoniale,

Verona 16; Museo Civico, Como 17; National Gallery, Washington 12; Rijksmuseum-Stichting, Amsterdam 10; Verfasser 4, 11, 15.