

IMPERIUM SINE FINE DEDIT

Kaiser-Ikonographie am Abend des Barock

Zur malerischen Ausstattung der Villa Poggio Imperiale in Florenz unter Großherzog Pietro Leopoldo von Toskana (1768–1778)

Steffi Roettgen

Das Bildprogramm, das hier vorgestellt werden soll, hat über den lokalen Rahmen hinaus bisher wenig Beachtung gefunden, obwohl es einen Wendepunkt im Umgang mit der Verbildlichung von imperialer Macht markiert und sich noch dazu an einem prominenten Ort befindet.¹ Tatsächlich kann der malerische Dekor, den die in der Nähe von Florenz gelegene und seit 1624 als *Poggio Imperiale* bezeichnete Villa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erhielt, als epochale Zäsur zwischen der allegorisch und mythologisch argumentierenden Bildsprache des Barock und einem durch die historische Perspektive und das politische Kalkül geprägten Bildverständnis modernen Stils gelten. Aber dieser Umstand ist nicht die einzige Erklärung dafür, dass das im Folgenden zu erläuternde Ensemble im Rahmen des Bandes zur Deckenmalerei des Barock im Alpenraum durchaus in einem ihm angemessenen Kontext steht.

Durch ihre mit Maria Magdalena von Österreich eng verknüpfte Vorgeschichte bot diese Villa unter den nach 1765 in Florenz gegebenen politischen Verhältnissen nahezu ideale Voraussetzungen für eine wirkungsvolle Instrumentalisierung. Als Gemahlin von Cosimo II. de' Medici war die Großherzogin für den 1618 begonnenen Ausbau der Villa verantwortlich gewesen, der sie nicht nur durch den neuen Namen *Poggio Imperiale* – zu übersetzen als „Kaiserlicher Hügel“ – habsburgisches Gepräge gab, sondern auch durch die Ausmalung der Repräsentationsräume, die 1623 und 1624 durch den Florentiner Maler Matteo Rosselli und seine Werkstatt realisiert wurde.² Die acht Wandbilder der ehemaligen *Anticamera* des Großherzogs Cosimo II. sind signifikanten Taten der Kaiser Rudolph I., Maximilian I. Karl V. und Ferdinand II. gewidmet. Im Audienzsaal der Großherzogin stellt der Deckenspiegel eine Allegorie auf das *Sacro Romano Imperium* dar, während die Lünettenbilder Herrscherinnen und weibliche Heilige zeigen, die sich durch ihre Taten für das Christentum verdient gemacht haben.³ Adam Wandruszka hat dieses Bildprogramm als eine Veranschaulichung der damals aktuellen und unter gegenreformatorischem Vorzeichen stehenden

¹ Ornella PANICHI, *Villa Mediceo-Lorenese del Poggio Imperiale, Ville della Provincia di Firenze* (Hrsg. Luigi Zangheri), Milano 1989, S. 148–169; Ornella Panichi arbeitet zurzeit an einer vollständig dokumentierten Monographie über den Poggio Imperiale, weswegen hier auf die Wiedergabe der dokumentarischen Belege für die malerische Ausstattung verzichtet wird. Weitere benutzte Literatur: Fiammetta FAINI, Anna Maria PUNTRI, *La Villa Mediceo Lorenese del Poggio Imperiale*, Firenze 1995 (mit farbigen Abbildungen und Plänen).

² Elisa ACANFORA, *La villa del Poggio Imperiale, Fasto di corte. La decorazione murale nelle residenze dei Medici e dei Lorena, I: Da Ferdinando I alle Reggenti (1587–1628)*, (Hrsg. Mina Gregori), Firenze 2005, S. 143–156.

³ Ornella PANICHI, *Due stanze della villa del Poggio Imperiale, Antichità viva*, 12/5, 1973, S. 32–43; Ilaria HOPPE, *Räume von und für Frauen, Frauen in der frühen Neuzeit. Lebensentwürfe in Kunst und Literatur* (Hrsg. Anne Marie Bonnet, Barbara Schellewald), Köln-Weimar 2004, S. 213–234.

„*Pietas austriaca*“ interpretiert.⁴ Von 1681 bis 1686 nahm dann die bevorzugt auf dem *Poggio Imperiale* lebende Vittoria della Rovere, Gemahlin des Großherzogs Ferdinando II de' Medici, eine grundlegende Neugestaltung der Villa vor. Sie beauftragte 1683 den römischen Maler Francesco Corallo mit der Ausmalung der Statuengalerie im Erdgeschoss. Passend zur Funktion des Raumes, der auch als ihr Audienzsaal diente, wurde an seiner Decke ein olympischer Götterhimmel dargestellt, der an den Wänden von *Tondi* mit Personifikationen von Tugenden und Künsten und einem Zyklus von Monochromen mit Herkulestaten ergänzt wird.⁵

Das Bildprogramm der dritten, hier zu untersuchenden Ausstattungsphase kann, obwohl formal in der toskanischen Maltradition verankert, ikonographisch als Manifestation imperialer Selbstdarstellung gelten, die *cum grano salis* dem gleichen kulturellen Kontext des alpenländischen „Imperial-Stils“ angehört. Wenngleich sich die künstlerische Identität und die „Kulturpolitik“ des habsburgischen Imperiums am monumentalsten in Wien manifestierte, wie Franz Matsche in seiner auf die Epoche Karls VI. (1711–1740) bezogenen Studie dargelegt hat,⁶ reflektierte sie sich auch in den weiter entfernten kulturell und ethnisch unterschiedlichen Herrschaftsgebieten des Habsburgerreiches, zu denen seit 1737 die Toskana gehörte. In diesem Sinne verstanden, kann der Begriff durchaus auch auf künstlerische Äußerungen ausgedehnt werden, die zwar aus einem anderen Kontext stammen, aber deren „römisch-antike Formen- und Symbolsprache dazu beitrug, den Bezug auf den Kaiser zu verdeutlichen.“⁷

Mit der gezielten Einbindung und Erweiterung der älteren malerischen Ausstattung⁸ erreichte die in den Jahren von 1768 bis 1784 realisierte Ausmalung der Villa zwei programmatische Ziele: Erstens visualisierte sie die verwandtschaftliche Verbindung zwischen den Medici und der Habsburger Dynastie, und zweitens machte sie eine konkrete Aussage über die Ambitionen des Hauses Habsburg im reichspolitischen Kontext. Das Großherzogtum Toskana, das nach dem Aussterben der Medici 1737 ein Außenposten dieses Imperiums geworden war, partizipierte an der zwischen Dirigismus und Toleranz oszillierenden Kulturpolitik der „Aufklärung von oben“, die der seit 1765 in Wien mitregierende Kaiser Joseph II. in seinem Reich in Gang gesetzt hatte. Pietro Leopoldo

⁴ Adam WANDRUSZKA, Ein Freskenzyklus der „*Pietas Austriaca*“ in Florenz, *Mitteilungen des österreichischen Staatsarchivs*, 15, 1962, S. 495–499; allgemein zum Begriff der *pietas austriaca*: Anna CORETH, *Pietas austriaca. Barocke Frömmigkeit in Österreich*, *Alte und moderne Kunst*, 5/5, 1960, S. 7–9.

⁵ Riccardo SPINELLI, La villa del Poggio Imperiale, „buen retiro“ della granduchessa madre Vittoria della Rovere, *Fasto di corte, III: L'età di Cosimo III de' Medici e la fine della dinastia (1670–1743)*, (Hrsg. Mina Gregori), Firenze 2007, S. 28–40.

⁶ Der Begriff „Kaiserstil“, 1938 unter eher suspekten Umständen von Hans Sedlmayr geprägt, wird von Franz Matsche in einem weiter gespannten Sinn interpretiert. Er sieht ihn „als auf das antike Imperium Romanum bezogenen „Imperial-Stil“, der „nicht nur in den dem Haus Österreich direkt unterstehenden Territorien, sondern auch im Geltungsbereich der Habsburger als Kaiser des „heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation“ zumindest partielle Verbreitung gefunden hat im Sinn der nach der Theorie von den vier „Weltmonarchien“ notwendigen Kontinuität des antiken Imperium Romanum.“ (Franz MATSCHE, Johann Bernhard Fischers von Erlach Kuppelrotunden mit Kolonnadensaal und ihre Rezeption in Österreich und im Reichsgebiet. Symbolarchitektur des fürstlichen Merito und Reichsstil-Architektur alla Romana, *Barock als Aufgabe* (Hrsg. Andreas Kreul), Wiesbaden 2005, S. 65.

⁷ Hans BELTING, Rezension zu Franz Matsche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee. Kaiser Karl VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, Berlin-New York 1981, *Pantheon*, 40, 1982, S. 268.

⁸ Auf die historische und machtpolitische Dimension verweist die im Anhang abgedruckte Beschreibung des Raumes mit dem mythischen Ursprung des *Impero Romano*, die ausführt, dass es sich bei dieser Villa um einen Ort handle, der von der Größe der österreichischen Kaiser ganz erfüllt sei und dass Maria Magdalena durch Matteo Rosselli und andere Maler die ruhmreichen Taten jener fruchtbaren Mutter von Helden, also des Hauses Österreich darstellen ließ.

besuchte bereits eine Woche nach seiner Ankunft in Florenz (13. September 1765) erstmalig die Villa⁹, für deren Erweiterung und Ausstattung er in den folgenden Jahren höhere Beträge als für jede andere seiner Residenzen bereitstellen sollte.¹⁰ Innerhalb kürzester Zeit beendete er den Dornröschenschlaf, in den das Anwesen spätestens mit dem Ende der Medici-Dynastie versunken war und einiges spricht dafür, dass der Anlass dafür nicht nur die günstige Lage war, sondern dass es auch politische Gründe für diese Wahl gab. All jenen, die den Glanz von Florenz *prima vista* mit dem Haus Medici und dem Palazzo Pitti als dem imposantesten Symbol ihrer Herrschaft assoziierten, führte allein schon der Name der Sommerresidenz vor Augen, dass die hier residierende Herrscherfamilie von kaiserlichem Rang war. Das erklärte sich nicht zuletzt aus der dynastischen Situation des Hauses Habsburg, die sich nach der Heirat Pietro Leopoldos mit der spanischen Prinzessin Maria Luisa von Bourbon (Innsbruck, 5. August 1765) so entwickelt hatte, dass der Übergang der Erbfolge an die Nachkommen Pietro Leopoldos kaum mehr zweifelhaft sein konnte. Joseph II. war sich spätestens nach dem Tod seiner erstgeborenen Tochter Maria Theresia am 23. Januar 1770, aber eigentlich schon nach dem Ableben seiner zweiten kinderlosen Frau (1767) darüber im Klaren, dass die Zukunft des Hauses Habsburg den leiblichen Nachkommen seines Bruders gehören würde. Nach der Geburt des Erzherzogs Franz, des ersten Sohnes von Pietro Leopoldo am 12. Februar 1768, und nach der Nachricht von der nächsten Schwangerschaft der Großherzogin fühlte er sich geradezu erleichtert darüber, dass er nun nicht mehr selbst für leibliche Nachkommen sorgen musste.¹¹ Damals noch nicht voraussehbar war, dass Pietro Leopoldo selbst noch die Nachfolge seines Bruders antreten würde. Bevor er am 1. März 1790 Florenz verließ, um seinem Bruder Joseph II. als Kaiser Leopold II. nachzufolgen, setzte er als politisches Testament die „Relazioni sul governo della Toscana“ auf, die er seinem Sohn und Nachfolger Ferdinando III. hinterließ.¹² Sie sind ein eindrucksvolles Dokument seiner maßvollen und stets auf das Gemeinwohl und die Selbstverantwortlichkeit und Autonomie der Gesellschaft gerichteten Politik,¹³ die von den Maximen der Aufklärung geprägt war und die der Toskana einen Innovationsschub von großer Nachhaltigkeit gab.

Die dynastische und politische Zukunft des *Sacro Impero Romano* entschied sich in diesen Jahren demnach in Florenz. Dies war wohl einer der Gründe dafür, dass Pietro Leopoldo, der 1765 als Achtzehnjähriger die Regierung des Großherzogtums Toskana übernommen hatte, die *Villa Poggio Imperiale* zur städtischen Sommerresidenz ausbauen ließ, in der auch drei seiner zahlreichen Kinder

⁹ *Gazzetta Toscana*, 1766, 19. September 1765, S. XXVII: „Nel giorno appresso colla Reale Sposa volle salire in muta al Poggio Imperiale per osservare quella Villa“.

¹⁰ Der Betrag, der in den Jahren zwischen 1766 und 1782 in den Ausbau der Villa und in ihre Ausstattung investiert wurde, wird in einer öffentlichen Bilanz des Jahres 1790 mit 1.607.621 Lire beziffert, vgl. Ornella PANICHI, *Il rinnovamento dell'architettura e della decorazione di interni a Firenze nell'età leopoldina*, *Florence et la France*, Florenz-Paris 1979 (auch Firenze 1977), S. 18.

¹¹ Dies geht aus dem Brief vom 11. Juni 1768 an seinen Bruder Pietro Leopoldo hervor, in dem er schreibt: „Deine liebe Gemahlin wieder guter Hoffnung dient mir trefflich als Schutzschild gegen die Angriffe, die man von Zeit zu Zeit auf mich richtet. Fahre fort, lieber Bruder, gesunde Kinder in die Welt zu setzen, die Dir ähnlich sind. Du kannst mich Dir nicht inniger verpflichten, sie werden immer die meinigen bei jeder Gelegenheit sein, dem Staat ist gedient und ich bin der Verpflichtung enthoben, eine Frau zu nehmen, was ein Zustand ist, den ich verabscheue“ (Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, nach Adam WANDRUSZKA, *Leopold II (1747–1780)*, 1, Wien 1963, S. 203). Für die Transkription dieser Briefstelle danke ich Frau Dr. Angelika Schmidt-Vorster, München.

¹² Teilweise abgedruckt in: Maurizio DEGL'INNOCENTI, Pietro Leopoldo e la società toscana, *Le riforme di Pietro Leopoldo e la nascita della Toscana moderna* (Hrsg. Valentino Baldacci), Firenze 2000, S. 108–118. Gesamteition: Arnaldo SALVESTRINI, *Pietro Leopoldo d'Asburgo Lorena. Relazioni sul governo della Toscana*, Firenze 1969–1974.

¹³ Heinz HOLLDAK, Die Reformpolitik Leopolds von Toskana, *Historische Zeitschrift*, 165, 1942, S. 23–46.

geboren wurden.¹⁴ In der bei diesen Anlässen *ad hoc* zur Kapelle umfunktionierten *Sala terrena*, die genügend Raum für die Huldigung durch den Hof und die lokale Aristokratie bot, erfolgte meistens noch am Tag der Geburt auch die Taufe.¹⁵ Besonders opulent fielen die Tauffeierlichkeiten für den zweitgeborenen Erzherzog und späteren Großherzog Ferdinand III. am 6. 5. 1769 aus.¹⁶ Bei diesem Ereignis war Kaiser Joseph II. zugegen, der die Villa während seines sechswöchigen Aufenthaltes in Florenz vom 12. April bis 28. Mai 1769 mehrfach besucht und besichtigt hat.¹⁷ Zahlreiche Zeitungsberichte in der *Gazzetta Toscana* geben ein anschauliches Bild davon, wie das höfische Leben während der *villeggiatura* der großherzoglichen Familie mit Essen, Empfängen, Bällen, Audienzen und Kabinettsitzungen ablief. Aufmerksame Beobachter des toskanischen Hoflebens stellten dennoch fest, dass Pietro Leopoldo in der Villa des *Poggio Imperiale* als ein „country gentleman“ lebe.¹⁸ Der logistische Vorteil der Villa war ihre optimale Anbindung an die Stadt und an den Palazzo Pitti, die einen geringen Aufwand an Etikette und Entourage gestattete und die es dem Herrscher erlaubte, sich nach den vormittäglichen Geschäften im Palazzo Pitti in nahezu privater Form „auf den Poggio Imperiale“ zu begeben.¹⁹

Die Ausstattung der nach Süden gerichteten Räume des Erdgeschosses gehört in die früheste Phase der Umstrukturierung, die in die Jahre 1768 bis 1772 fällt. Die Thematik der Deckengemälde in den drei geräumigen Sälen, die in der in Prag befindlichen Planzeichnung (Abb. 1) als „Quartiere nobile terreno“ bezeichnet werden,²⁰ knüpft an die kaiserliche Ikonographie der ersten Ausstattungsphase der Villa unter Maria Magdalena von Österreich an, bedient sich aber einer ungewohnten Verbindung aus mythologischen, allegorischen und historischen Elementen. Vom ehemaligen Audienzsaal der Vittoria della Rovere ausgehend, erschließen sich in chronologischer Abfolge die entscheidenden Phasen des *Imperium Romanum* als eine allegorisch-historische Trilogie. Sie beginnt mit dem 1768–1769 von Tommaso Gherardini (1715–1797) geschaffenen Plafond, der den mythischen Ursprung des römischen Reiches thematisiert (Abb. 2).²¹

¹⁴ Erzherzog Ferdinand (geb. 6. Mai 1769), Erzherzogin Marianne (geb. 4. April 1770), Erzherzog Karl (geb. 5. September 1771).

¹⁵ Alessandra CONTINI, *La nascita n'est qu'effet du hazard. L'educazione delle principesse e dei principi, Vivere a Pitti* (Hrsg. Sergio Bertelli), Firenze 2003, S. 389–394.

¹⁶ *Gazzetta Toscana*, 13. Mai 1769, S. 73; *Notizie del Mondo*, 8. Mai 1769, außerdem: Cesare DA PRATO, *R. Villa del Poggio Imperiale oggi R. Istituto della SS. Annunziata. Storia e descrizioni*, Firenze 1895, S. 206–208.

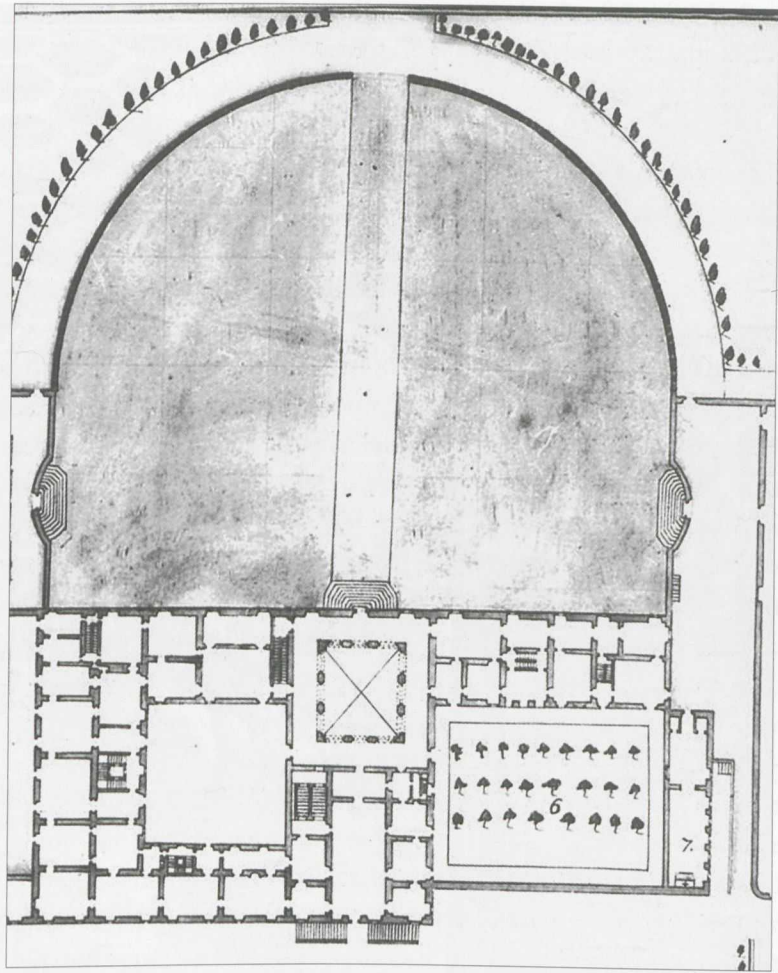
¹⁷ *Notizie del Mondo*, 14. April 1769, 15. Mai 1769; *Gazzetta Toscana*, 13. Mai 1769.

¹⁸ So formuliert es der britische Resident Horace Mann, s. Orsola GORI, *La Reggia di Pietro Leopoldo, Vivere a Pitti* (Hrsg. Sergio Bertelli), Firenze 2003, S. 333.

¹⁹ Vgl. den Bericht über eine Audienz, der von der Sammlung der Protokolle unter dem Datum des 4. Juli 1772 überliefert wird: „Arrivai al Palazzo Pitti nella ritirata giusto appunto che S. A. R. era montato a cavallo per ritornarsene a pranzo all'Imperiale [...] e S. A. R. quando mi vidde, ebbe la clemenza di fermarsi a cavallo sotto un albero e di parlare meco.“ (Florenz, Archivio di Stato (ASF), Segreteria del Granduca 79, ins. 123), nach GORI 2003 (Anm. 18), S. 296–297.

²⁰ Florenz, Archivio di Stato (ASF), Imperiale e Reale Corte 4856: *Pianta del Piano Terreno della Real Villa del Poggio Imperiale di S. A. R.*, Prag, Staatsarchiv, Familienarchiv der Habsburger in der Toskana, Inv. VII.2/5. Der Plan bezieht sich auf das 1784 verfasste „Inventario dei Mobili esistenti nella Real Villa di Poggio Imperiale, e suoi Annessi (...)“; vgl. Marina LAGUZZI, *I luoghi della corte, La corte in archivio. Apparati, cultura, arte e spettacoli alla corte lorenesse di Toscana* (Hrsg. Alessandra Contini, Piero Marchi), Livorno 1997, S. 33–40.

²¹ Die Abbildungen wurden mir freundlicherweise vom Hirmer Verlag zur Verfügung gestellt. Die Fotos wurden von Antonio Quattrone, Florenz, für die folgende Publikation aufgenommen: Steffi ROETTGEN, *Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800*, München 2007, S. 394–415.



1. Grundriss der Villa Poggio Imperiale, Erdgeschoss, ca. 1784, Staatsarchiv, Prag

Für die gemalte architektonische Gliederung (Abb. 3) dieses und des folgenden Zimmers war Giuseppe del Moro (1718–1781) zuständig, der als einer der besten toskanischen Perspektivmaler seiner Zeit galt.²² Als er 1772 ein Gesuch einreichte, in dem er um eine feste Anstellung bei Hofe bat, wird in der offiziellen Stellungnahme betont, dass der Herrscher ihn wegen seiner anerkannten Fähigkeiten immer anderen vorgezogen habe, wenn es darum ging, Arbeiten von besonderem Rang auszuführen und dass er ihn aus diesem Grunde auch für die Ausstattung der neuen Räume des Erdgeschosses der Villa Poggio Imperiale gewählt habe.²³ Am 24. August 1772 bewilligte der Großherzog die Anstellung des Malers, der ein monatliches Gehalt von 6 Scudi erhielt. Vermutlich oblag es del Moro als Architekturmaler, das strukturelle Gerüst festzulegen, dem der *figurista*

²² In dem Nekrolog, der am 3. November 1781 in der *Gazzetta Toscana* erschien, liest man: „Il suo gusto era sodo, e adattato alla maniera greca, ed eccellente in boscherecci, e nella frappa, avendo saputo coll'esattezza del disegno conservare una nobile armonia nel colorito“, nach Fauzia FARNETI, *L'architettura dell'inganno a Firenze. Spazi illusionistici nella decorazione pittorica delle chiese fra Sei- e Settecento*, Firenze 2002, S. 220.

²³ Florenz, Archivio di Stato (ASF), Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche Lorenesi, pezzo 1984, ins. 46, prot. 12 agosto 1772: „L'opere che ha fatto p(er) Servizio di Sua Altezza Reale [...] Giuseppe del Moro tra i Pittori presenti di Architettura che sono in Toscana è certamente dei migliori, e non à che lo superi particolarmente nel colorito; ed infatti per questa sua abilità riconosciuta il sovrano ha voluto sempre preferirlo agli altri quando si è trattato di fare eseguire qualche lavoro di rilievo. E p(er) questo egli ha dipinto le due nuove stanze terrene del Poggio Imperiale in compagnia dei figuristi Gherardini e Traballese [...]“



2. Tommaso Gherardini: Der mythische Ursprung des Imperium Romanum, Deckenbild, 1. Zimmer des Südflügels, Quartiere nobile terreno, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1769

folgte. Die thematischen Vorgaben wurden dagegen durch die Direktion der *Reali Fabbriche* festgelegt. Dies erfährt man aus der gedruckten Beschreibung des ersten Saales dieser Raumflucht. Bei diesem in Briefform abgefasstem Text vom 28. April 1769, der hier als Anhang abgedruckt wird, handelt es sich möglicherweise um die überarbeitete Fassung des Programmentwurfs (S. 232–235). Dafür spricht vor allem die Ausführlichkeit und Genauigkeit in der Angabe der den Darstellungen zugrunde liegenden antiken Texte. Man erfährt des Weiteren, dass es der Wille des Vorsitzenden der *Reali Fabbriche* gewesen sei, die Ausmalung des neuen Flügels der Villa den „Storie Imperiali“ zu widmen. Die Beschreibung zählt nicht nur die ikonographischen Motive und ihre schriftlichen Quellen und Referenzen auf, sondern liefert auch die Erklärung für die Wahl des Themas.

Im oberen Bildteil erleben die beiden Schutzgötter Roms – die von ihrem Sohn Amor begleitete Venus und der Kriegsgott Mars – Jupiters Schutz für die Stadt. Zum Zeichen der gewährten Huld gleitet ein Adler aus den Wolken herab, der im Schnabel einen Lorbeerkranz trägt und die Weltkugel in seinen Fängen hält. Wie die Beschreibung ausführt, hatte Jupiter selbst seinen Boten zu einem der wichtigsten Insignien der kaiserlichen Macht auserkoren. Seine Entsendung zeige, dass Jupiter seine Macht mit den künftigen Caesaren teilen werde. Im unteren Teil des hochrechteckigen Bildfeldes ist die römische Wölfin zu sehen, die in einer hügeligen Flussauenlandschaft und unter dem Schutz des Flussgottes Tiber die Zwillinge Romulus und Remus säugt. Bei der heftig gestikulierenden Frau auf der rechten Seite handelt es sich um die Sibylle von Cumae, die als Kündlerin der zukünftigen Geschehnisse Italiens auf den Tempel des Ruhmes weist, über dessen Portal sich die Inschrift *GLORIAM SACRUM* findet. Der Tempel sei eine Art Depot der Seelen aller zukünftigen Caesaren, denen der Adler die Botschaft von ihrer künftigen Größe bringe. Diese Botschaft unterstreicht das zu Füßen der Sibylle ausgebreitete Schriftband mit der Sentenz *IMPERIUM SINE FINE DEDIT*, die dem ersten Buch der *Aeneis* entnommen ist,²⁴ wo Jupiter seine Vision des römischen Weltreiches entwirft: „Prangend umhüllt vom gelblichen Fell seiner Amme, der Wölfin/ Führt dann Romulus weiter den Stamm: die Mauern der Marsstadt/ Baut er auf und nennt nach seinem Namen die Römer./ Diesen setzt er weder in Raum noch Zeit eine Grenze,/ Endlos Reich habe ich ihnen verliehen.“²⁵ Ausführlich werden die von mehreren schwebenden Genien getragenen Lorbeerkränze und –zweige als Insignien für Sieg und Triumph erläutert. Unter Heranziehung von Plinius, Ovid und Cassius Dio wird der Lorbeer als ein den Kaisern vom Himmel verliehenes *ornamentum* interpretiert. Die Ausführlichkeit, mit der die Beschreibung gerade auf dieses Motiv eingeht, lässt vermuten, dass die imperiale Sinnschicht des Lorbeer hier gezielt aufgerufen wird, um die in Florenz traditionelle Assoziierung des Lorbeers mit den Medici zu substituieren.

Das beherrschende Motiv der gemalten architektonischen Gliederung der Wände (Abb. 3) ist eine ionische Säulenordnung, in die drei gemalte Statuen der Vesta, der Athena und der *Mansuetudo*, sowie vier *finti rilievi* eingefügt sind, mit denen der Beschreibung zufolge die Werte, Gaben und Tugenden beschworen werden, auf die sich das *Imperium Romanum* gründete. Ihre Ausführung oblag offensichtlich auch Tommaso Gherardini, der sich auf diesem Gebiet spezialisiert hatte.²⁶

²⁴ Abweichend vom originalen Text (I, V. 279), in dem Jupiter diese Aussage in erster Person macht (*dedi*), wählt die Inschrift im Fresko die 3. Person Singular (*dedit*).

²⁵ VERGIL, *Aeneis*, I/ 275–279; nach deutscher Übersetzung von Johannes Götte, Ausgabe dtv 2234, München 1990, S. 35.

²⁶ Luigi LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Firenze 1808 (Hrsg. Martino Capucci), I, Firenze 1968, S. 207, lobt Gherardini für seine „bassirilievi in chiaroscuro“.



3. Giuseppe del Moro und Tommaso Gherardini: Architektonische Perspektivmalerei und *finto rilievo* mit Herkules und Fortuna, 1. Zimmer des Südflügels, Quartiere nobile terreno, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1769

Vesta mit der den *Elegien* des Propertius entnommenen Beischrift *VIVER SI VIVAM*²⁷ verkörpere die große Bedeutung der Religion für die Römer. Pallas Athena mit dem von Claudianus entlehnten *titulus IMPERII LUX ILLA FUIT* stehe für Wissenschaft und Kunst, die von den Römern gepflegt wurden, während die *Mansuetudo* (Milde) mit der Beischrift *VICTRICES TEMPERAT IRAS* als Gleichnis für das von den Römern durch Kriege gewonnene Gleichgewicht gedeutet wird. Dem Tenor der römischen Tugenden folgen auch die *finti rilievi*. Über dem ehemaligen Kamin befindet sich die Darstellung mit Herkules und Fortuna, unter der sich das von Julius Caesar verwendete Motto *VIR-TUTE DUCE, COMITE FORTUNA* findet.²⁸ Die Beschreibung führt dazu aus, dass die Römer ihre Größe dem Glück und der Tugend verdankten, die sie mit der Muttermilch aufnahmen und dass sie durch die Nachahmung der Taten des Herkules über das dem Menschen Mögliche hinauswachsen. Das fingierte Relief mit der geflügelten *Victoria* und dem Motto *Semper felicibus armis*, als dessen Vorbild eine antike Medaille der Sammlung Odescalchi angegeben wird,²⁹ verweist auf die durch konsequente soldatische Erziehung errungenen militärischen Triumphe der Römer. In der Supraporte über der Eingangstür ist Merkur als Beschützer der Beredsamkeit, der Gymnastik und des Handels

²⁷ Sextus PROPERTIUS, *Elegiarum Liber II* (Hrsg. H. E. Butler), London 1962 (Loeb's classical Library, 18), S. 146 (XXVIII, V. 42): *Vivam, si vivet; si cade illam, cadam* (Wenn sie lebt, werde ich leben; wenn sie stirbt, werde ich sterben).

²⁸ Als Emblem für den Segen Gottes verwendet in: Gabriel ROLLENHAGEN, *Nucleus emblematum selectissimorum*, 1611, vgl. Albrecht HENKEL, Albrecht SCHÖNE, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart-Weimar 1996², S. 626.

²⁹ Wohl nach: Sante BARTOLI, *Museum Odescalchum sive Thesaurus antiquarum gemmarum cum imaginibus in iisdem insculptis, et ex iisdem exculptis quae a Serenissima Christina Svecorum Regina collectae in Museo Odescalcho adservantur*, Roma 1751.

dargestellt, obwohl die Römer, wie die Beschreibung anmerkt, dem Handel keine herausragende Rolle zumaßen, weil die Macht, die sich auf den Handel stützt, selten von langer Dauer sei. Anders verhalte es sich mit der *Agricultura*, die im vierten Relief in der Gestalt der thronenden Ceres mit einem Ährenbündel dargestellt ist.³⁰ Sie sei zusammen mit der Kriegskunst diejenige Tätigkeit, welche die Grundlage für die Größe des Römischen Reiches gelegt habe. Der Hinweis auf das kontinuierliche Bemühen der Römer, die Landwirtschaft zum Blühen zu bringen, macht den Einfluss des an diesem Thema besonders interessierten Großherzogs auf das Programmkonzept deutlich. Angesichts seiner Vorliebe für *Poggio Imperiale* ist daher anzunehmen, dass er selbst, wenn auch wohl nur in mündlicher Form, entsprechende Anweisungen gegeben hatte.³¹

Der Plafond des zweiten Raumes (Abb. 4), dessen korinthische Wandgliederung dem gleichen Typus folgt wie die des vorangehenden Saales, wurde von Giuliano Trabalesi (1727–1812) gemalt, der nach seiner Berufung nach Mailand im Jahr 1775 dort zu einem der wichtigsten Vertreter des akademischen Klassizismus in der Lombardei werden sollte.³² Kaiser Augustus vollzieht, umgeben von Priestern und von militärischen Würdenträgern mit Feldzeichen, im Habitus des *Pontifex Maximus* eine Opferhandlung. Während ein in Ketten liegender Mann mit den Attributen des Krieges, einem Opferlamm und einem Opferstier im Vordergrund in die Szene einführt, erhebt sich im Hintergrund der Tempel des Janus, dessen Pforte geschlossen wurde, sobald der Frieden verkündet war. Über der nicht häufig dargestellten Szene, die von Sueton deswegen erwähnt wird, weil Augustus den Tempel dreimal geschlossen hat,³³ schwebt eine luftige Figurengruppe, die von der geflügelten Fama angeführt wird. Unter ihr thront würdevoll eine geflügelte Frau in hellgelbem Gewand, deren Attribute – Füllhorn, Kranz und Palmzweig – sie als Kombination aus *Gloria* und *Virtus* ausweisen³⁴. Zu ihrer Linken sitzt die Personifikation des Friedens als eine weiß gewandete Frau mit einem Olivenzweig, während der Götter- und Friedensbote Merkur aus den himmlischen Sphären herabschwebt und die Wohltaten symbolisiert, die den Zustand des Friedens begleiten. Die vier monochromen Supraporten enthalten Szenen aus dem Leben des Augustus, die gemalte Wandgliederung beherbergt zwei fingierte Statuen und zwei ovale Reliefs.³⁵ Das Thema des Plafonds im

³⁰ Diese Kennzeichnung der Personifikation ist gegenüber Cesare RIPA, *Iconologia ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria invenzione*, Roma 1603 (Reprint Hildesheim-New York 1970), S. 9–10, sehr reduziert.

³¹ Pietro Leopoldo bediente sich vornehmlich der mündlichen Kommunikation, um seine Vorstellungen an die Exekutive weiterzugeben. Charakteristisch dafür sind die undatierten Anweisungen, die sich im Archivio di Stato in Florenz befinden und die auch Direktiven für die Arbeiten im Poggio Imperiale enthalten, für deren Umsetzung Francesco Piombanti als *Segretario dello Scrittoio delle Regie Fabbriche* verantwortlich war; vgl. GORI 2002 (Anm. 18).

³² Florenz, Archivio di Stato (ASF), Scrittoio Fortezze e Fabbriche Lorenesi, pezzo 18, ins. 8: Trabalesi erhielt für seine Arbeit insgesamt 1890 Lire, die ihm in drei Raten 1769 und 1770 ausbezahlt wurden. Generell zu Trabalesi: Maria Cristina BANDERA VIANI, *Profilo di Giuliano Trabalesi*, 1–2, *Arte Cristiana*, 76, 1988, S. 119–138, 177–196.

³³ Gaius Suetonius Tranquillus, *De Vita XII Caesarum. Liber II, Vita Divi Augusti*, 22 (Hrsg. C. Rolfe), Cambridge, Mass. 1979 (Loeb's Classical Library, 31), S. 152; vgl. Anton PIGLER, *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2, Budapest 1974, S. 372.

³⁴ Die Attribute des Füllhorn und des Lorbeerkranzes finden sich bei den verschiedenen Varianten der *Virtù*, die Ripa aufführt, während die *Gloria* u. a. einen Palmzweig als Attribut hält, s. RIPA 1603 (Anm. 30), S. 193, 510.

³⁵ Zur Identifizierung der monochromen Szenen aus der *Vita Divi Augusti* wäre eine detaillierte Fotodokumentation notwendig, die bis heute nicht existiert. Die Inschrift ΤΕΧΝΟΦΥΟΝ (= kleine Werkstatt), die unter einem der Reliefs angebracht ist, bezieht sich auf Sueton, LXXII, wo von den Behausungen des Kaisers berichtet wird. Das gleiche gilt für die fingierten Statuen, deren Attribute Füllhorn und Äskulapstab, sowie Schild und Lorbeerkranz sind. Eines der beiden Ovale ist verdeckt, das andere zeigt einen Adler auf der Weltkugel.



4. Giuliano Traballesi:
Friedensopfer des Kaisers
Augustus, 2. Zimmer des
Südflügels, Quartiere nobile
terreno, Villa del Poggio
Imperiale, Florenz, 1769–1770

dritten Raum (Abb. 5), den Tommaso Gherardini ausgeführt hat,³⁶ ist der auf einer Wolkenbank thronende Kaiser Konstantin, der eine Papyrusrolle hält, die ihm von zwei reich gewandeten Frauengestalten überreicht worden ist. Es handelt sich um das sogenannte Mailänder Toleranzedikt, das Konstantin und Licinius im Jahr 313 n. Chr. als Herrscher über den westlichen und den östlichen Teil des *Imperium Romanum* vereinbart hatten.³⁷ Es gewährte den Christen und allen Menschen „freie Vollmacht, der Religion anzuhängen, die ein jeder für sich wählt, damit die Gottheit auf ihrem himmlischen Throne – was immer ihr Wesen sein mag – uns und allen unseren Untertanen

³⁶ PANICHI 1979 (Anm. 10), S. 19, geht davon aus, dass dieser Plafond erst nach dem 12. August 1772 ausgemalt wurde, da in dem Giuseppe del Moro betreffenden Dokument (Anm. 23) nur zwei bereits ausgemalte Räume erwähnt werden.

³⁷ Volkmar KEIL, *Quellensammlung zur Religionspolitik Konstantins des Großen*, Darmstadt 1995, S. 58.



5. Tommaso Gherardini:
Konstantin der Große und
Licinius verkündigen das
Toleranzedikt von Mailand
(313 n. Chr.), 3. Zimmer des
Südflügels, Quartiere nobile
terreno, Villa del Poggio
Imperiale, Florenz, nach 1772

friedlich und gnädig gesinnt sein kann.“³⁸ Die weiß gekleidete *Religio* sitzt mit verhülltem Haupt, Szepter und Flamme als zentrale Figur in der himmlischen Sphäre. Ihr zur linken Seite lagert die fast nackte *Sapientia vera* mit dem Globus unter ihren Füßen, während sich auf der rechten Seite *Pax* und *Justitia* umarmen. Da keine Beschreibungen dieser und der folgenden Räume bekannt sind, können nicht alle ikonographischen Motive mit Sicherheit identifiziert werden. Der mit einer Augenbinde dargestellte Jüngling, der ein Idol in Händen hält, das er auf einen unter ihm liegenden Besiegten abstellt, ist vielleicht als *Idolatria* oder *Ignorantia* zu bestimmen. Dass die drei Plafonds noch ganz in barocker Tradition stehen, zeigt sich nicht nur an ihrem ikonographischen Apparat, der weitgehend auf Cesare Ripa basiert,³⁹ sondern auch an der schematischen Zweiteilung der Bild-

³⁸ Nach http://wapedia.mobi.de/Toleranzedikt_von_Mailand.

³⁹ Die *Iconologia* von Cesare Ripa (Anm. 30) erlebte seit ihrer Erstausgabe (1593) bis zum 18. Jahrhundert zahlreiche Neuauflagen, die z. T. erheblich voneinander abweichen.

felder, sowie an dem figürlichen Repertoire, das den Stilparametern der Florentiner Barockmalerei verpflichtet ist.⁴⁰

Dies änderte sich bei der Ausstattung des ab 1772 errichteten Westflügels, der aus fünf Räumen besteht, die als Appartement des Großherzogs und der Großherzogin dienten.⁴¹ Ihr von 1776 bis 1778 ausgeführter malerischer Dekor orientiert sich an damals aktuelleren Vorbildern. Das zeigt vor allem die Ausmalung des geräumigen Eckzimmers (Abb. 6), das die Verbindung zwischen Süd- und Westflügel bildet. Die reichen „Arabesken“, die Wände und Gewölbe bedecken, reflektieren die Neuerungen, die sich gleichzeitig in Rom unter dem Vorzeichen der Wiederentdeckung der Antike und der Renaissance vollzogen.⁴² Dass der 1715 geborene Tommaso Gherardini, der nur wenige Jahre früher die stilistisch konventionellen Plafonds und die *finti rilievi* des Südflügels gemalt hatte, hier der neuen Mode folgte, macht deutlich, dass sich innerhalb der wenigen zwischen diesen beiden Aufträgen liegenden Jahren in Florenz eine geschmackliche Zäsur ereignet hatte, die auch als eine Konsequenz der habsburgischen Reformpolitik anzusehen ist.⁴³ Der Rückgriff auf antikisierende Motive vermischte sich allerdings mit dem formalen Repertoire, das Vasaris Werkstatt im Palazzo Vecchio entwickelt hatte, und das auch noch für die erste Ausstattung der Villa Poggio Imperiale durch Matteo Rosselli eine Inspirationsquelle gewesen war.⁴⁴

Dem antikisierenden Stil der zwischen 1776 und 1777 von Tommaso Gherardini ausgeführten Grottesken des Eckzimmers sollte auch der Plafond entsprechen, der jedoch nicht ausgeführt wurde. Bisher war aus archivalischen Quellen lediglich bekannt, dass der Florentiner Hof im Oktober 1776 an den in Rom lebenden Mengs-Schüler Lorenzo Pecheux herangetreten war, der den Auftrag wegen anderer Verpflichtungen jedoch ablehnte.⁴⁵ Vier Jahre zuvor, d.h. im Frühjahr 1772, als man in Florenz erwog, Mengs einen Auftrag für eine Decke zu erteilen, machte Piombanti den Vorschlag, ihm die Ausmalung der „camere terrene del Poggio Imperiale“ oder „qualche sfondo del Palazzo dei Pitti“ zu übertragen.⁴⁶ Das Projekt eines Auftrags an Mengs erledigte sich spätestens 1774, als dieser nach Madrid zurückkehrte, aber am 14. Juni 1776 schrieb der renommierte Bologneser Maler Gaetano Gandolfi einen Brief an den Hofbeamten Agostino Fortini in Florenz, in dem er auf das Angebot eingeht, einen Plafond „in questa antica e così illustrissima dominante“ zu malen.⁴⁷ Da sich das bisher unveröffentlichte Dokument in den Papieren finden, die sich auf

⁴⁰ Vgl. Roberto Paolo CIARDI, Dal simbolo all'allegoria. Arte educatrice, arte cortigiana, *Storia delle Arti in Toscana. Il Settecento* (Hrsg. Mina Gregori, Roberto Paolo Ciardi), Firenze 2006, S. 129–156.

⁴¹ Das im Prager Plan (Anm. 20) mit der Zahl 18 bezeichnete „Quartiere terreno di S.A.R.“ besteht aus sechs Räumen.

⁴² Marie-Noëlle PINOT DE VILLECHENON, Gianni GUADALUPI, *Domus Aurea. La decorazione pittorica del palazzo neroniano nell'album delle „Terme di Tito“ conservato al Louvre*, Milano 1998.

⁴³ Lanzi, selbst ein Anhänger der neuen an der Antike orientierten Kunst (Anm. 26, 1, S. 208) macht dazu die folgende Feststellung: „Venuto a reggere la Toscana il granduca Pietro Leopoldo nel 1765, segnò anche alle arti un periodo nuovo. La reggia e le ville del sovrano furono rinnovate e abbellite, e fra' continui lavori, ove gareggiarono i primi artefici, la pittura venne acquistando sempre.“

⁴⁴ Die Wände der *Anticamera della Granduchessa* sind mit einer eleganten Grotteskendekoration bedeckt, die im Wesentlichen auf Matteo Rosselli zurückgehen dürfte, auch wenn sie im frühen 19. Jahrhundert übergangen bzw. ergänzt wurde; s. Abb. in ROETTGEN 2007 (Anm. 21), S. 401. Zur malerischen Ausstattung des Appartements durch Rosselli: ACANFORA 2005 (Anm. 2), S. 143–156.

⁴⁵ PANICHI 1979 (Anm. 10), S. 33, n. 16; Florenz, Archivio di Stato, ASF, Fabbriche 1998, inserto 82.

⁴⁶ Maria MAUGERI, L'allestimento della Sala della Niobe agli Uffizi, e un ritrovato ritratto dello Zoffany, *Studi di storia dell'arte*, 1998, S. 287.

⁴⁷ Florenz, Archivio di Stato (ASF), Scrittoio Fortezze e Fabbriche, pezzo 529, inserto 1776, ohne Nummer,



6. Tommaso Gherardini: Arabeskendekoration des Eckzimmers zwischen Süd- und Westflügel, Quartiere nobile terreno, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, ca. 1776/1777

die *Villa Poggio Imperiale* beziehen, kann kein Zweifel daran bestehen, dass sich die Anfrage bei Gandolfi auf den Plafond des Eckzimmers bezieht, dessen Ausmalung anstand.⁴⁸ Der Maler legt

Bologna 14 Giugno 1776, oben Vermerk: risposto 26 Giugno 1776, auf der Außenseite Adressierung an Sig. Agostino Fortini: *In seguito delle proposte fattemi rendo grazie distintiss.ma a S. M. Ill.a de l'onore che mi comparte l'avermi scielto capace a dipingere un Plafone in questa antica e così ill.ma dominante carica di molte stupendissime operazioni di celeberrimi Pittori, li quali rispetto a loro io sono assai debole. Tuttavia posto che la loro buona opinione prevalse sopra di me, avrei avto grandiss.mo piacere di servire S. Alt. R. con ogni mia possibile attenzione se il tempo a me fosse stato messo. Imperciocche io tengo obbligazione presentemente di fare due Quadri istor.e profane e numerose per un Ministro del Imperatrice prussiana essendomi obbligato in scrittura di darli finiti dentro il mese di marzo del Anno venturo, queste appena ora o cominciato i Modelli, sicche con mio gran dispiacere non posso quest'Anno avere il contento deseguire l'opera del Plafone, e se fosse questo stato un lavoro da potersi prolungare al Anno seguente, io sarei stato prontissimo doppo il Mese di Marzo a venire costì a far l'operazione, e in diversi intervalli di tempo fra i Quadri di Moscova, avrei fatto il pensiero o sia Bozzo del Plafone, e mi sarei portato qui presto a Firenze p vedere la Camera e consultare qual fosse più adattabile un fatto o Istoria di Carlo Magno. Circa il pittore ornatista certamente il sig. Barozzi [= Serafino Barozzi] sarebbe ottimo, ma ora sta occupato ancor p quattro mesi a dipingere una Cappella in Bologna, vi sono bensì altri Pittori buoni e specialmente un certo David Zanotti, e poi credo che a Firenze ce ne saranno de buoni. Circa il prezzo egli è onesto e discreto essendo che la Città è vicina. La digressione, che o avanzato fin qui è già inutile dacchè la Camera deve esser finita dentro a quest'Anno, ma pure se mai si scopresse in Firenze qualch'Altra operazione mi terrai fortunatiss.mo in servirle. Di qui resto col più profondo rispetto, e in contestazione di tutto cio mi dico ... suo obligatiss.mo Ossequ. Serv. Gaetano Gandolfi.*

⁴⁸ Der kreisrunde Plafond und die ihn rahmenden querrrechteckigen Felder enthalten heute Puttengruppen, die

dar, dass er momentan mit zwei profanen Historienbildern für den russischen Hof beschäftigt sei, die er erst im März des kommenden Jahres beenden werde.⁴⁹ Danach würde er gern den Auftrag übernehmen und er wäre sogar dazu bereit, vorher nach Florenz zu kommen, um sich den Raum anzusehen und sich schon bei dieser Gelegenheit Gedanken über den Entwurf zu machen. Es ist offenkundig, dass Gandolfi an diesem Auftrag interessiert war, er machte sich daher nicht nur Gedanken über den „ornatista“, der ihn unterstützen würde,⁵⁰ sondern auch über ein geeignetes Sujet. So erfährt man, dass man ihm aus Florenz mitgeteilt hatte, dass eine „Istoria di Carlo Magno“ gewünscht war. Der Umstand, dass Gandolfi anbot, sich für den Plafond mit der „istoria“ Karls des Großen über das genaue Thema Gedanken machen zu wollen, lässt vermuten, dass zu diesem Zeitpunkt noch kein detailliertes Konzept für diesen Raum vorlag. Für den Fall eines Auftrages wäre es demnach die Aufgabe des Malers gewesen, einen konkreten Themenvorschlag zu unterbreiten, der sich dem übrigen Bildprogramm eingefügt hätte.⁵¹ Verweisen traditionelle Darstellungen von Konstantin und Karl dem Großen generell auf ihre Rolle als „exemplarische Vertreter der christlichen Herrscherideologie“,⁵² so hätte Karl der Große im gegebenen Kontext unabhängig von der Wahl des spezifischen Sujets als Garant für die Ewigkeit, Kontinuität und Autorität des *Sacro Romano Impero* fungiert. Die Trilogie Augustus – Konstantin – Karl der Große verweist durch die Auswahl der Themen direkt auf den jungen Herrscher bzw. auf dessen Maximen und Herrschaftsideale: Das *Imperium Romanum* der Antike steht ebenso wie das der Gegenwart für Frieden, Religionsfreiheit und Gerechtigkeit.

Die malerische Dekoration von zwei weiteren Räumen im Westflügel der Villa, die der zweiten Ausstattungsphase von 1776 angehören und die das *Buon Governo* des Großherzogs in der Toskana thematisieren, folgt dem gleichen Konzept. Die *Segreteria del Granduca*, also der Raum, in dem während der *villeggiatura* die Sitzungen des *Real Consiglio* stattfanden, beherbergt ein Bildprogramm, das der Bedeutung dieses Zentrums der Regierungsgeschäfte angemessen ist (Abb. 7). Der Einfluss des Bauherrn, zu dessen „aufgeklärtem“ Regierungsstil die persönliche Einmischung in alle Belange der Regierung und der Untertanen gehörte,⁵³ ist hier besonders offensichtlich. Auch

Tommaso Gherardini offenbar nach dem Scheitern der geplanten Bemalung ausführte.

⁴⁹ Aus den Quellen ist bekannt, dass Gandolfi zwei Gemälde mit der Geburt der Venus und dem Bad der Diana für einen Auftraggeber in Moskau gemalt hat. Zu den beiden, heute anscheinend in Kromar/Litauen befindlichen Bildern: Donatella BIAGI MAINO, *Gaetano Gandolfi*, Torino 1995, S. 375–376, Abb. 126, 137. Die von Biagi Maino aufgrund der beiden *Modelli* vorgeschlagene Datierung in die 1780er Jahre müsste für den Fall, dass es sich bei diesen beiden Gemälden tatsächlich um die von Gandolfi in seinem Brief erwähnten Arbeiten handelt, auf das Jahr 1776 vorverlegt werden, wie schon Mimi Cazort vorgeschlagen hat (Mimi CAZORT, *The Gandolfi. An Introduction, Bella Pittura. The Art of the Gandolfi*, Ausstellungskatalog Ottawa, National Gallery of Canada, Bologna 1993, S. 16, Kat. 42, 43).

⁵⁰ Gandolfi zieht als Kandidaten für diese Arbeit Serafino Barozzi oder David Zanotti in Erwägung.

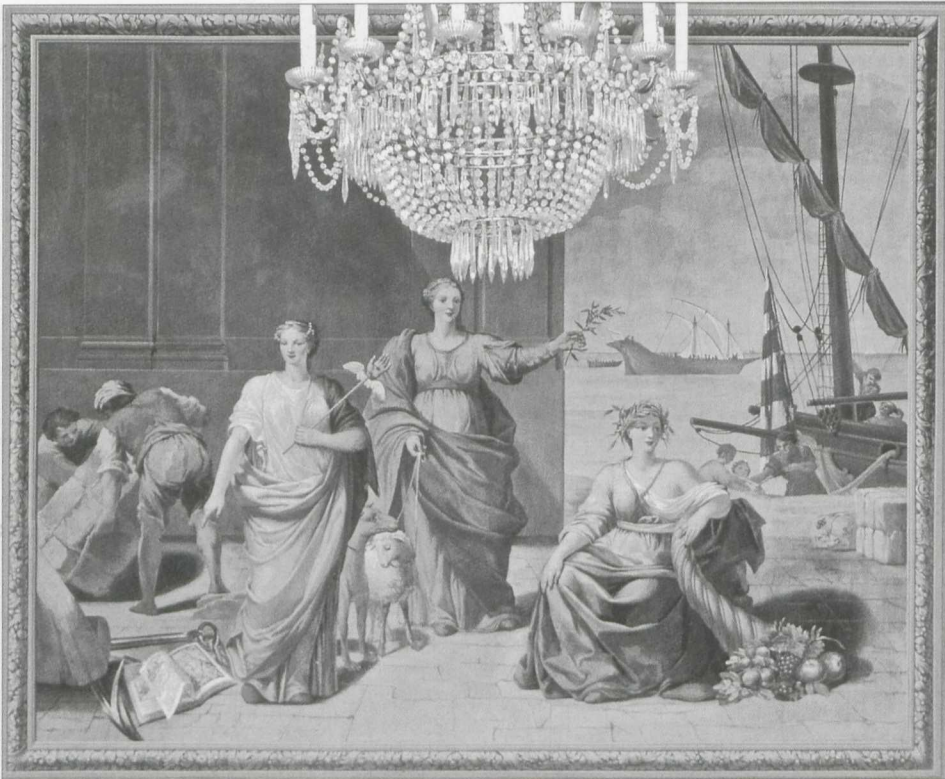
⁵¹ In Frage gekommen wäre entweder ein Thema, das mit dem quellenmäßig belegten Aufenthalt des Kaisers in Florenz verbunden wäre, vielleicht aber auch die seit den Stanzen des Vatikans in der Ikonographie Karls des Großen geläufige Szene der Kaiserkrönung in Rom, s. Ottobeuren, Kaisersaal fresko, 1724–1725 von Jacob Karl Stauder ausgeführt.

⁵² Nach Jörg TRÄGER, Konstantin, *Lexikon der christlichen Ikonographie* (Hrsg. Engelbert Kirschbaum), 2, Freiburg/Br. 1970, Sp. 549.

⁵³ Ein beredtes Zeugnis dafür gibt die *Relazione sul governo della Toscana*, die als eine Art Resümee seiner Regierungserfahrung zu lesen ist. Unter dem Stichwort „Ascoltare tutti“ liest man: „Chi governa in Toscana è essenziale che ascolti tutti, riceva tutte le persone di qualunque ceto e condizione, dando udienza a tutti, ascoltando tutti con buona maniera e pazienza, in specie la gente di campagna, mostgrandosi, in quel che riguarda affari, intieramente uguali con tutti, senza distinzione di rango, di giorno, né di ore, ma quanto è necessario ascoltare



7. Giuseppe Antonio Fabbrini: Ausmalung der Segreteria del granduca. An der Stirnwand: Allegorie auf den Handel, die Gewerke und die Schifffahrt in der Toskana, Plafond: Pietro Leopoldo wird von der Personifikation der Toskana zum Großherzog gekrönt, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777



8. Giuseppe Antonio Fabbrini: Allegorie auf die Gewerke, den Landbau und den Handel in der Toskana, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777

die Wahl des Malers stand im Einklang mit dem Anspruch des Bildprogramms. Der Florentiner Giuseppe Antonio Fabbrini (1740–1825) war von 1771 bis 1774 in Rom Schüler von Anton Raphael Mengs⁵⁴ gewesen und hatte sich unter dessen Einfluss dem Klassizismus angeschlossen, der als künstlerisches Äquivalent zu der im Zeichen der Aufklärung stehenden Modernisierung der Toskana unter der Herrschaft Pietro Leopoldos angesehen werden muss. Mit der monumental angelegten Ausmalung der *Segreteria del Granduca* profilierte sich Fabbrini als Vorläufer eines neuen und strengen Stils, der sich in den folgenden Jahrzehnten in Florenz etablieren sollte.⁵⁵

Auf den vier Wänden des rechteckigen Raums von mäßiger Größe stellt sich das Reformprogramm des jungen Herrschers als eine würdevoll arrangierte mythologisch – allegorische Versammlung aller Lebensbereiche dar, denen sein *Buon governo* galt. Der Blick des Eintretenden wird zunächst auf die dem Fenster gegenüber liegende Schmalwand gelenkt (Abb. 8). Hier posieren in Gestalt dreier majestätischer Frauen die Personifikationen von *Scientia* (mit einem geflügelten *Caduceus*, der durch die aufgesetzte Hand auch einer antiken *strigilis* ähnelt und Büchern), *Pax* (mit Lämmern und

tutti colla maggiore facilità, buona maniera e convenienza, altrettanto è necessario andare adagio e rilento a credere e non prendere mai risoluzione su quello che venisse esposto senza prima prenderne informazione” (nach DEGL’INNOCENTI 2000 (Anm. 12), S. 111).

⁵⁴ Mengs’ Florentiner Aufenthalte (1770–1771, 1773–1774) haben an der Etablierung klassizistischer Ideale in Florenz einen nicht geringen Anteil gehabt, s. Steffi ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728–1779. 2: Leben und Wirken*, München 2003. S. 288–297.

⁵⁵ Eine aktuelle Zusammenstellung der Werke und Dokumente dieses bisher wenig erforschten Malers gibt Andrea G. de Marchi in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 43, Rom 1993, S. 665–667.



9. Giuseppe Antonio Fabbrini: Apollo, die Musen und die Dichter auf dem Parnass, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777



10. Giuseppe Antonio Fabbrini: Merkur als Beschützer der drei bildenden Künste Architektur, Skulptur und Malerei, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777

Olivenzweig) und *Abundantia* (mit Füllhorn und Ährenkrone). Im Hintergrund links sind zwei Männer mit der Bearbeitung großer Marmorblöcke beschäftigt, während auf der rechten Seite ein Hafen zu sehen ist, in dem gerade ein Handelsschiff entladen wird. Obwohl sich Fabbrini der seit Ripa gängigen Symbolsprache bedient, hat er seine Personifikationen mit Attributen ausgestattet, die im hier gegebenen Kontext als konkrete Verweise auf die ökonomischen „Säulen“ der toskanischen Identität gelesen werden müssen. Diese sind die Schifffahrt und die mit dem Stein zusammenhängenden Gewerke, Weidewirtschaft und Landbau, sowie die Wissenschaften und das Buchwesen.

Das Thema der Künste entfaltet sich mit theatralischem Gestus in den beiden seitlichen Wandbildern. Das linke Bildfeld (Abb. 9) ist der Dichtkunst und der Musik gewidmet. Als Metapher dient hier der Parnass mit seiner kanonischen Besetzung. Apollo, Pegasus und die neun mit ihren klassischen Attributen ausgestaffierten Musen befinden sich in einer kargen, von einem einzigen Baum belebten Landschaft. Auch wenn die Komposition insgesamt nicht an den damals wie heute berühmten Parnass von Mengs in der römischen Villa Albani erinnert,⁵⁶ ruft die Gruppe der Musen in der linken Bildhälfte ihn gleichwohl in Erinnerung. In der rechten Bildhälfte stehen vier antik gewandete und mit Lorbeer gekrönte Dichter, die sich nicht näher bestimmen lassen. Offen bleiben muss auch, ob der hinter dem tanzenden Musenpaar ganz am linken Bildrand hockende weißbärtige Mann der aus Thrakien stammende Thamyris ist, der von den Musen im Wettstreit besiegt und von ihnen für die Vermessenheit, sich mit ihnen messen zu wollen, mit Blindheit bestraft wurde. Während der ebenfalls blinde Homer, der jedoch meistens mit einem Lorbeerkranz ausgezeichnet wird, kaum an den Bildrand verwiesen worden wäre, ließ sich Thamyris durchaus in der Rolle des Unterlegenen darstellen. Als literarische Quelle kommt Pausanias in Frage, der ihn in seiner Beschreibung des berühmten Gemäldes von Polygnot in der Versammlungshalle von Delphi wie folgt charakterisiert hat: „er hat seine Augen verloren, zeigt sich in sehr gedrückter Stimmung und mit viel Haar auf dem Kopf und am Bart. Eine Leier ist ihm vor die Füße hingeworfen worden.“⁵⁷ Mit der Wahl dieser Episode konnte der Maler nicht nur seine Bildung demonstrieren, sondern auch auf den Wettstreit mit einem der berühmtesten Maler der Antike anspielen. Ähnlich wie die häufig dargestellte Häutung des Marsyas ist diese Episode ikonologisch als Gleichnis für den Triumph der Musen zu lesen.

Das rechte Wandbild (Abb. 10) ist den Personifikationen der bildenden Künste und ihrem Beschützer Merkur gewidmet und damit einem Themenkomplex, dem seit der Renaissance eine zentrale Bedeutung für die Florentiner Kunst zukommt. Hinterfangen von einem architektonischen Prospekt, in dessen Nischen die Venus Medici und der *Apollino* der Uffizien stehen, grüßt der von rechts nahende Merkur die Personifikationen von Malerei, Skulptur und Architektur, die würdevoll vor einer toskanisch anmutenden Landschaftskulisse thronen. Wenngleich ohne antike *gravitas*, dokumentiert die naive und theatralisch garnierte Inszenierung trotz aller Leichtblütigkeit das ernsthafte Bemühen um die Rückbesinnung auf die traditionellen Themen und Werte der Florentiner Malerei.

Das vierte und wegen der beiden Fenster schmalste Wandfeld beherbergt das problematischste Thema des Bildprogramms, nämlich die Religion (Abb. 11). Verglichen mit den routiniert souveränen Darstellungen des Themas in der barocken Malerei, wie sie Cesare Ripas *Iconologia* kodifiziert hat, veranschaulicht diese Verbildlichung des Glaubens die religiöse Krise, die für die Regierungs-

⁵⁶ Steffi ROETTGEN, *Anton Raphael Mengs 1728–1779. 1: Das malerische und zeichnerische Werk*, München 1999, Kat. 304.

⁵⁷ Pausanias 10,30,8, nach: PAUSANIAS, *Beschreibung Griechenlands. Ein Reise- und Kulturführer der Antike* (Hrsg. Jacques Laager), Zürich 1999, S. 598.



11. Giuseppe Antonio Fabbrini:
Antikes Brandopfer an einem der Ceres
gewidmeten Altar (Caereri Sacrum),
Segreteria del granduca, Westflügel,
Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777

zeit Pietro Leopoldos kennzeichnend war.⁵⁸ Passend zu den politischen Prioritäten wird der im Gegenlicht befindlichen Religion eine untergeordnete Rolle zugewiesen. Das verschattete Bildlicht, und der Schatten des *togatus*, der auf den Altarstein fällt, sind einerseits wohl als Anspielung auf den mystischen Charakter alles Religiösen gemeint, andererseits manifestiert sich hier der gewollte Gegensatz zu den in die heitere Klarheit des Tageslichts getauchten Szenen auf den übrigen Wänden. Die heilige Handlung besteht aus einem heidnischen Brandopfer am Altar, dem mehrere antik gewandete Frauen und ein Priester beiwohnen, sowie aus der Darreichung von Opfergaben in Form einer Fruchtschale und eines Taubenpaares. Der formale und motivische Rückgriff auf antike Opferszenen suspendiert von der andernfalls unumgänglichen Verweisung auf die katholische Interpretation der *Religio* und ermöglicht die Assoziation mit unterschiedlichen religiösen Gebräuchen. Die Inschrift auf dem Altarstein CAERERI SACRUM lässt sich sowohl auf Ceres als Göttin des Ackerbaus beziehen wie auf die etruskische Stadt Caere, die damals zum Kirchenstaat gehörte. Vielleicht war

diese Doppeldeutigkeit beabsichtigt.

Dass sich alle auf den Wänden thematisierten Aspekte des *Buon governo* auf die Herrschaft Pietro Leopoldos beziehen, verdeutlicht vor allem die Darstellung des Plafonds (Abb. 12), die sich der traditionellen Formeln der Herrscherapotheose bedient, diese aber auf eine nüchterne und direkte Weise inszeniert. Der junge Herrscher, dessen Gesichtszüge und Gewandung passend zum übrigen Kontext antikisiert sind, wird von der behelmten Athena zu zwei mit Mauerkronen ausgezeichneten Frauen geführt. Die thronende Personifikation der Toskana streckt ihm, angetan mit einem weißen und lilienbestickten Kleid, die großherzogliche Krone entgegen, während die Frau zu ihrer Rechten (Florentia?) einen Wappenschild hält. Unten rechts trägt ein geflügelter Genius ein Schriftband mit den Virgil entnommenen Text herbei, der den Erhöhten mit Apollo vergleicht (TUUS IAM REGNAT APOLLO). Der Flussgott links unten ist als Arno zu deuten, rechts unten hält ein Löwe das Wappen von Florenz, zwei Schwäne⁵⁹ gleiten auf dem über Stufen herabschäumenden Wasser entlang.⁶⁰ Das

⁵⁸ Vgl. dazu die Darstellung aus der Sicht des Kirchenstaates bei: Ludwig von PASTOR, *Geschichte der Päpste im Zeitalter des Absolutismus*, 16/3, Freiburg/Br. 1933, S. 94–110.

⁵⁹ In der barocken Emblemik sucht der Schwan auf dem Wasser Zuflucht vor dem drohenden Blitzschlag. Zugleich bedeutet der weiße Schwan auf dem Wasser das Ingenium des Dichters, s. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (Hrsg. Arthur Henkel, Albrecht Schöne), Stuttgart 1978, Sp. 817–818.

⁶⁰ Über ihnen, d.h. unter der Pranke des Löwen mit dem persönlichen Wappenschild des Großherzogs befindet



12. Giuseppe Antonio Fabbrini: *Geleitet von Minerva, präsentiert sich Pietro Leopoldo der Toscana, die ihm die großherzogliche Krone darbietet, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777*

für diesen Auftritt gewählte mythologische und allegorische Vokabular entstammt dem barocken Fundus und war sowohl im habsburgischen als auch im mediceischen Umkreis geläufig. Auffällig ist dabei jedoch, dass nicht auf die damals aktuellen Apotheoseformeln zurückgegriffen wird, sondern auf ein älteres Schema, wie es etwa im Palazzo Pitti umgesetzt worden war.⁶¹

Eine andere Ebene der bildlichen Umsetzung von politischen Botschaften betritt man im folgenden, 1773 von Giuseppe Maria Terreni (1711–1793)⁶² ausgemalten Raum, der in der neueren Literatur als „Sala delle opere e dei giorni“ bezeichnet wird (Abb. 13). Ob diese Bezeichnung auf Quellen des 18. Jahrhunderts zurückgeht, konnte bisher nicht geklärt werden. Daher muss der mit dieser Bezeichnung aufgerufene Bezug auf Hesiods Lehrgedicht „Werke und Tage“, das der Schilderung der bäuerlichen Arbeiten im Jahresablauf gilt, hypothetisch bleiben, obwohl die Darstellungen in den Eckmedaillons, begleitet von entsprechenden Inschriften, tatsächlich auf die bäuerlichen Tätigkeiten im Jahresablauf verweisen.⁶³ Mit der Darstellung im Plafond wird die traditionelle mythologische Bezugsebene thematisiert. Der Tugendheld Herkules setzt als klassische Referenzfigur für den weltlichen Herrscher seinen Fuß auf Cerberus und wird von einer majestä-

sich ein Spruchband mit den Worten TRIBU CAPTIA, wohl zu lesen als „Tribus Scaptiae“. Nach Sueton, *De Vita Caesarum*, Octavian 40 gehörte Augustus sowohl der Tribus Fabiae wie der Tribus Scaptiae an, die in einer später zerstörten Stadt im nördlichen Latium ansässig war. Vermutlich wird hier auf die doppelte „Staatsbürgerschaft“ des Großherzogs angespielt.

⁶¹ In der Decke der Sala di Giove des Appartements im Erdgeschoss von Colonna und Mitelli (1640), s. ROETTGEN 2007 (Anm. 21), S. 163.

⁶² Vgl. Fabrizio DAL CANTO, *Giuseppe Maria Terreni. La vita e le opere (1711–1793)*, Livorno 1992, S. 9, 30–31.

⁶³ Vgl. die Beschreibung der monochromen Medaillons bei DAL CANTO 1992 (Anm. 60), S. 31.



13. Giuseppe Maria Terreni: Ausmalung der Sala di Ercole bzw. der Sala delle opere e dei giorni, Plafond: Krönung des Herkules durch Gloria et Honor, 1. Zimmer, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1773

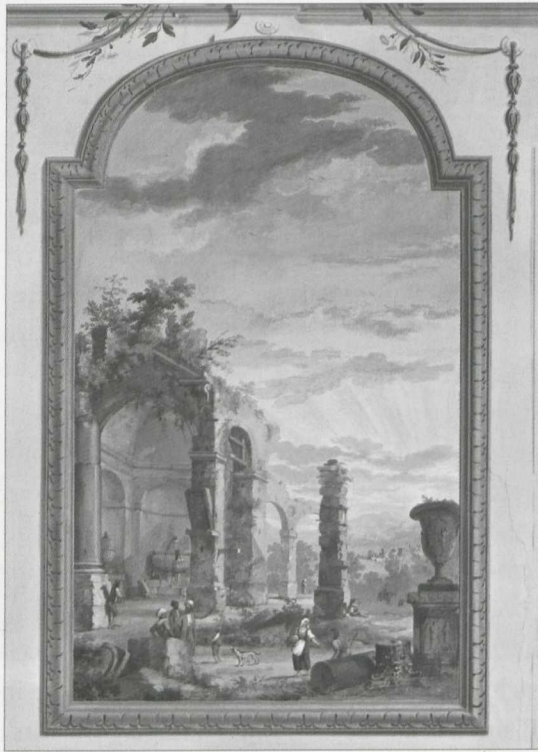
tischen Frauenfigur gekrönt, die nach Ripa als Personifikation von *Gloria et Honor* zu deuten ist.⁶⁴ Erscheinen die einander gegenüber stehenden Wandbilder dieses Zimmers zunächst als thematisch unverbindliche Landschaften mit idyllischer Staffage – in Florenz nannte man diese Art von Bildern „veduta campestre“ – so geben sie beim zweiten Blick eine aktuelle, ja vielleicht sogar politische Botschaft zu erkennen (Abb. 14, 15). Während zur Hirtenidylle *all'antica*, in der drei Orientalen herumspazieren, eine mit antiken Fragmenten und Tempelruinen bestückte Landschaft gehört, zeigt das Pendant eine hügelige Landschaft mit einem malerischen *Borgo* und einer ländlichen Taverne, vor der emsige Betriebsamkeit herrscht. Im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit steht ein junger, vornehm gekleideter Herr in Blau, dem ein Begrüßungstrunk gereicht wird. Rechts neben ihm warten ein gesatteltes weißes Pferd, das von einem Knappen gehalten wird, ein Jagdhund, ein zweiter Reiter und ein herrenloses Pferd vervollständigen die Staffage. Alter, Kleidung und Pose des Besuchers lassen

keinen Zweifel daran, dass es sich um den Großherzog handelt. Dies verdeutlicht der Vergleich mit seinem Abbild im Plafond der *Segreteria del granduca* (Abb. 12). Die Darstellung spielt darauf an, dass es sich Pietro Leopoldo schon bald nach seinem Regierungsantritt zur Gewohnheit gemacht hatte, durch spontane Ausritte das Land und seine Bewohner zu erkunden, um ein ungeschminktes Bild von den sozialen Zuständen auf dem Lande und von der Lebensweise des einfachen Volkes zu gewinnen. Seine durch ausführliche Protokolle vertieften Inspektionsreisen wurden zur Grundlage der administrativen Reformen, deren Ziel die Schaffung einer vom Feudaladel unabhängigen „civiltà del lavoro (agricolo)“ war, von der man sich die Steigerung der landwirtschaftlichen Produktion und des Getreidehandels erhoffte.⁶⁵ Vor diesem Hintergrund ändert sich die Wahrnehmung des Bildes: unter dem Tarnmantel der harmlosen Staffage gerät ein für sich genommen belangloses Ereignis wie der ländliche Ausritt Pietro Leopoldos zum „fatto storico“, der als Pendant der „antiken Idylle“ eine Botschaft verkündet. Die Gegenüberstellung des antiken Arkadien mit der modernen ländlichen Welt, in der Herrscher und Untertanen sich frei und ungezwungen begegnen, veranschaulicht den glücklichen Zustand der modernen Gesellschaft. In der Umpolung der Landschaftsidylle zum Behälter für eine so programmatische Aussage spiegeln sich die Ideale des aufgeklärten Absolutismus, die Pietro Leopoldo in Florenz etabliert hat.

Ein direktes Vorbild für die vom bewussten Verzicht auf die rhetorischen Formeln der Für-

⁶⁴ RIPA 1603 (Anm. 30), S. 193.

⁶⁵ Romano Paolo COPPINI, *Libertà economica e tradizione civile, Le riforme 2000* (Anm. 12), S. 71–76.



14. Giuseppe Maria Terreni:
Arkadische Landschaft mit antiken Ruinen und Hirten, 1. Zimmer, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1773



15. Giuseppe Maria Terreni: Hügelige Landschaft mit Landleuten und dem Großherzog Pietro Leopoldo vor einer Taverne, 1. Zimmer, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1773

stenpanegyrik bestimmte Bildkonzeption findet sich in der älteren Ausstattung der Villa Poggio Imperiale. Das 1622/1623 von Ottavio Vannini ausgemalte *Studiolo* des Großherzogs Cosimo II. de' Medici⁶⁶ (Abb. 16) stellt kleinformatige Szenen aus dessen Leben dar, die Episoden und Taten seiner Regierungszeit festhalten, welche sein Bemühen um das Gleichgewicht der politischen Kräfte und um den Ausgleich zwischen Krieg und Frieden verdeutlichen. Pietro Leopoldo hat dieses *Studiolo* in seine neue Raumflucht integrieren lassen und dafür keine Kosten gescheut. Das Zimmer wurde wie eine Reliquie in einer technisch aufwändigen Operation direkt neben dem von Terreni ausgemalten Raum „delle opere e die giorni“ versetzt.⁶⁷ Diese neue Nachbarschaft machte die Kontinuität und den *Paragone* der beiden Herrscher sinn- und augenfällig, betonte aber auch die Unterschiede ihres Regiments. Während die für Cosimo II. gewählten Episoden ikonographisch und kompositorisch das Repertoire der monumentalen Historienbilder übernehmen, wird für die als ländliche Idylle maskierte Darstellung der großherzoglichen Visite bei den Untertanen ein Vokabular eingesetzt, das sich von den barocken Formeln der Herrscher-Ikonographie distanziert und deutlich macht, dass ein neues Zeitalter angebrochen war.

⁶⁶ Fiammetta FAINI GUAZZELLI, La volticina del Poggio Imperiale. Un' attribuzione sbagliata, *Antichità viva*, 7, 1968, S. 25–34, erkannte die Autorschaft von Ottavio Vannini und berichtigte die bis dahin geltende Zuschreibung der *volticina* an Rosselli.

⁶⁷ Francesco MILIZIA, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, 2, Bassano 1785, S. 292. 1818 wurde der Raum erneut ersetzt und bei dieser Gelegenheit durch Antonio Marini um eine Szene und dekorative Details ergänzt, s. FAINI, PUNTRI 1995 (Anm. 1), S. 31–32.



16. Ottavio Vannini und Antonio Marini: Wanddekor des Studiolo (volticina) mit Szenen aus dem Leben des Großherzogs Cosimo II. de' Medici, Raum in der Nordwestecke des Gartenflügels, Quartiere terreno, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1622–1623, 1818

Anhang

Lettera scritta da Firenze a Roma a P. G. in data 28 aprile 1769

Firenze, Biblioteca degli Uffizi, Misc. XXVI/ 21

Vorbemerkung:

Das siebenseitige gedruckte Oktav-Faszikel gibt keinerlei Hinweise auf seinen ursprünglichen Kontext. Denkbar wäre, daß der bisher nicht identifizierte Verfasser es für eine Zeitschrift bestimmt hatte und daß es als Druckfahne oder als separatum in die Bibliothek der Uffizien gelangte, wo es unter den Miscellaneen klassifiziert wurde. Auch der Empfänger des Briefes, dessen Initialen mit P. G. angegeben sind, ließ sich bisher nicht feststellen. Die vielen Verweise auf lateinische Autoren legen die Vermutung nahe, daß es sich bei dem Verfasser um den Entwerfer des Bildprogramms handelt. Auf jeden Fall lassen seine Anmerkungen zu den Gründen für die Wahl eines auf das Imperium Romanum bezüglichen Programms erkennen, daß er dem höfischen Ambiente nahestand.

Voi mi chiedete una descrizione della nuova stanza ultimamente aperta nella Real Villa dell'Imperiale, ed io vi debbo compiacervi.

Ella è di figura rettangolare, avente in un de'lati maggiori due finestre regolarmente poste, e nell'altro due porte, che corrispondono alle dette finestre; e in ciascun degli altri due lati minori una porta per la comunicazione della sala col real appartamento. /pagina II/ Il celebre Giuseppe del Moro ha dipinto questa stanza d'architettura all'uso delle sale Corinzie con un sol ordine Ionico, e nei tre spazi, che restano uno tra le due finestre, gli altri accanto alle porte di comunicazione, vi ha elegantemente ricavato tre intercolunni con colonne isolate di verde antico, e lor pilastri, che ribattono le colonne medesime. Tra gl'intercolunni suddetti vi sono due gradi, sull'ultimo de'quali posa un ricco piedestallo con una statua; e così esatta è la prospettiva, e tanta la forza de'sbattimenti, che non dipinta, ma di rilievo direste questa Architettura, la quale fa comparire la stanza medesima più grande di quel che sia in realtà, e certamente la rende svelta non poco. Le quattro porte sono con grande semplicità ornate, non mostrando ciascuna di esse che una sola cornice intagliata, su di cui vedonsi quattro medaglie di figure a basso rilievo sostenute da putti in varie attitudini rappresentati; ed altro bassorilievo di maggior grandezza orna la parte superiore del cammino, che sta nel mezzo della parete, che guarda le finestre. Il cornicione, che circonda tutta la stanza, è esattamente modanato secondo i precetti di Vitruvio, e la volta che da esso comincia, è ornata di ricchi lacunari lumeggiati d'oro, i quali terminando in una cornice, vien questa a formare un rettangolo, in cui è dipinto lo sfondo. Negli angoli poi detta volta per non interrompere lo spartito dei lacunari, si sono ricavate quattro lunette vestite d'una nicchia, che rendono la stanza più elevata, e più bizzarra; né piccola vaghezza apportano certe sfingi sedenti nei mezzi del cornicione, nel fare i quali ornati tutti, il giudizioso pittore ha sempre avuto avanti gli occhi quanto di più semplice, e di più grazioso ci mostrano gli antichi edifici. Se ha il del Moro ben adempite le parti di pittore d'architettura, lode che egli eredita da'suoi maggiori, alcuni de'quali in questa maniera di dipingere furono eccellentissimi, ha altresì Tommaso Gherardini nella pittura dello sfondo, e de'bassi rilievi, e statue, che sono all'intorno della stanza, corrisposto alla giusta aspettativa, che si aveva di lui, come di pittore che per vaghezza di colorire, per morbidezza di piegare, e per altri pregi occupa uno de'primi posti fra i viventi pittori Fiorentini, e l'occupa unico nell'arte, di /pagina III/ dipingere bassi rilievi, i quali giurereste essere o di marmo, o di stucco, tanto l'inganno è naturale.

Egli ha espresso nello sfondo l'origine del Romano Impero, essendo volontà di chi presiede alle Reale Fabbriche, di assegnare a Storie Imperiali le pitture, che far si debbono in questo nuovo braccio, e ciò per più motivi. Imperocché chi non sa quanta gloria venga al Regnante nostro Principe dalla maestà dell'Impero? È che altro indica il nome d'*Imperiale*, se non che luogo tutto pieno della grandezza degli Augusti Austriaci; e tale veramente dir si dee, o si riguardi chi l'fabbricò, che fu l'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, Granduchessa di Toscana, o le pitture che l'adornano fatte dai celebri pennelli di Bernardino Poccetti, e di Matteo Rosselli, le quali nient'altro ci rappresentano, se non che fatti gloriosissimi di quella madre fecondissima di eroi; voglio dire, della Casa d'Austria. Queste ed altre ragioni bastantemente dimostrano quanto si conveniva il prendere dalla Storia Augusta i soggetti da dipingersi nella nuova giunta del Palazzo. E per dare ad essa un principio tutto proprio della sua futura grandezza, ha immaginato il Pittore di esprimere nello sfondo suddetto Venere e Marte, Deità tutelari di Roma, e per conseguenza del Romano Impero in atto di supplicare Giove a voler degnare di suo onnipossente favore Roma ancor Bambina, e quasi nascente, che esse accennano, e che è rappresentata nelle solite figure d'un Tevere giacente, e della Lupa lattante Romolo e Remo. Mostrasi Giove in atto di esaudirle, e di annunziar loro i felici tempi, ne'quali il Romano Impero sarebbe giunto al colmo della sua gloria e grandezza sotto il dominio de' Cesari; e par che ripeta quel che già si apprende da Virgilio nel primo dell'Eneide ver. 283 ... *veniet lustris labentibus aetas/ Cum domus Assaraci Phthiam clarasque Mycenae/ Servitio premet, ac victis dominabatur Argis:/ Nascetur pulchra Troianus origine Caesar/ Imperium Oceano, famam che terminet astris.*

E per dare Giove anche un segno più chiaro dello stabilimento della Potenza Cesarea, destina alcuni Geni ad intrecciare corone di lauro, i quali ognuno sa quanto sieno/ **pagina IV/** proprio ornamento degli'Imperatori, come simbolo di vittoria, e di trionfo; onde è che pendeva sempre il lauro avanti la porta del Palazzo de' Cesari, detto perciò da Plinio *Laurus Ianitrix Caesarum*, e da Ovidio *Postibus Augustis eadem fidissima custos*, onore al dir di Dione decretato dal Senato ad Augusto, *tanquam inimicorum victori, e servitori civium*. Che poi credessero gli antichi essere venuto agli Imperatori dal Cielo quel ornamento della corona di lauro, come appunto ci rappresenta la nostra pittura si prova con l'autorità di Plinio scrivendo egli nel fine del lib. 15. *Cum Livia Drusilla pacta esset Caesari, aquila gallinam conspicui candoris sedenti ex alto abiecit in gremium illaesam, inter eum ramum onustum suis vaccis. Conservari alitem, e sobolem iussere auspices, ramumque eum seri, ac rite custodiri. Quod factum est in villa Caesarum, fluvio Tiberi imposta iuxta nonum lapidem Flaminia via, quae ob id vocatur ad gallinas; in Manu tenuit coronamque capite gessit; ac deinde Imperatori Caesares cuncti.* Portatrice della corona Imperiale si fa nella nostra Pittura l'Aquila, perché ministra di Giove, e perché da Giove medesimo destinata anch'essa ad essere un de' principali segni dell'Impero; quasi con ciò egli mostrar volesse d'aver coi Cesari divisa la sua potenza. Vedesi pertanto ella colla corona suddetta in bocca, e con un globo tra gli artigli del piede destro in atto di volare precipitosamente verso il Tempio della Gloria, significato per tale dall'iscrizione, che ha nel cornicione: *Gloria sacrum*, ove si fingono essere come in un deposito tutte l'anime de' futuri Imperatori, ai quali quella messaggera di Giove debba annunziare il fortunato destino della loro grandezza. E espressa vicino al Tempio suddetto la sibilla Cumea, come quella che pronunziò i suoi vaticini sull'avventure d'Italia, detta perciò *Italica*, la quale con una mano accenna la porta del Tempio, in cui deve entrare l'Aquila, e coll'altra una fascia, ove è scritta a caratteri d'oro: *Imperium sine fine dedit*, che è quello che Giove stesso dice nel citato libro dell'Eneide: *His ego nec metas rerum, nec tempore pono;/ Imperium sine fine dedit.* /**pagina V/** Al pensiero dello sfondo alludono le statue e i bassi rilievi, che adornano le pareti della stanza, mostrando quello che ha contribuito a far grande l'Impero Romano. Delle tre statue rappresenta una la Dea Vesta coi soliti segni della patera in mano, e del fuoco allato colla qual Deità come madre e degli Dei, vuolsi indicare la Religione presa in

tutta la sua estensione, e l'uso grande che di essa fecero i romani nel governo del loro Impero, sino a potersi dire che una stessa fosse la vita, e la sorte dell'una e dell'altro, che è quella appunto che denota l'iscrizione posta a pie della statua: *Viver, si vivam*, presa da quel verso di Properzio nell'Eleg. 28 del lib. 2 *Vivam, si vivet, si cadet illa, cadam*.

Incontro a questa statua vedesi quella di Pallade coll'Iscrizione cavata da Claudiano: *Imperii lux illa fuit*. Ella non fu solamente luce dell'Impero, per aver con tanto studio i Romani coltivati le Scienze e le Arti, ma ne fu anche sostegno e vita, dicendo ella medesima presso Silio Italico lib. 9, V 530 *Nostro quum pignore regnet/ Roma, e Palladio sedes hac urbe locarmi*.

È rappresentata nella terza statua la mansuetudine, e ben la dimostrano tale l'aria del viso spirante una dolce tranquillità, la positura di donna sedente, l'appoggiarsi con un ramo, e l'aver sotto i piedi un mucchio d'armi, nella qual figura si dee riconoscere l'impegno che ebbero i Romani di farsi potenti non meno colla pietà e clemenza, che coll' armi e colla guerra giusta l'Insegnamento.

Tu regere Imperio populos, Romane, memento/ Hae tibi erunt artes ...

Parcere subiectis et debellare superbos. Virg. &. Dell'Eneid.

Onde ebbe ragione di dire Properzio nell'Eleg. 22 del lib. 3. *Nam quantum ferro tantum pietate potentes/ Status, Victrices temperat ira manus*.

Dal qual luogo è presa l'iscrizione che si legge alla base della statua suddetta: *Victrices temperat iras*.

Venendo ai bassi rilievi il più distinto è quello che orna la parte superiore del cammino in cui è espresso un Ercole, e una Fortuna con quello stesso motto, che adottò Cesare/ **pagina VI/** per suo motto: *Vir-tute duce, comite fortuna*. Se i romani dovettero molto della loro grandezza alla loro fortuna, non ne dovettero meno al loro valore, virtù che succhiavano col latte medesimo, e che presso di loro non era distinta dall'amore di se stesso, della patria, della famiglia, e di tutto quello che vi è di più caro presso gli uomini. Emulando le miracolose prodezze d'Ercole cercavano di rendersi anch'essi più che uomini, e in fatti sembra incredibile quello che Vegezio, e altri Autori ci raccontano dell'educazione de'soldati romani, delle loro fatiche ed esercizi che praticavano non meno in pace che in guerra, perché come dice Giuseppe Ebreo, la guerra era per essi una meditazione, la pace un esercizio. Non sia adunque meraviglia, se le armi Romane col favore della fortuna e del valore (valore tanto più sorprendente, perché conservato anche in mezzo delle ricchezze e della mollezza, il che io penso non essere accaduto ad alcuna Nazione del mondo) furon sempre trionfanti; e questa continua successione di trionfi è indicata in quel basso rilievo, ove si vede una vittoria alata sedente in atto di scrivere sopra uno scudo appeso a un albero di palma: *Semper felicibus armis*, il quale emistichio è preso da Lucano lib. 3, Phars. Indica ancora la prosperità dell'armi Romane, un altro basso rilievo rappresentante Roma coronata da una Vittoria parimente alata, la quale se non erro, è la stessa che si vede in una medaglia del museo Odescalco, essendosi sì in questa, che nell'altre figure non solamente imitato, ma anche copiato l'antico.

In un quarto basso rilievo, che sta sopra la porta principale d'ingresso, è effigiato Mercurio, il quale come presidente dell'eloquenza, della ginnastica, e del commercio, serve a dimostrare quanto in quest'Arti valessero i romani. Non può negarsi però che i romani stessi in un tempo hanno riguardato il commercio come un'occupazione da schiavi, e niente adattata al sistema del loro governo, perché forse conoscevano che le potenze stabilite sopra il commercio possono sussistere lungamente nella loro medietà, ma che poi la loro grandezza è di poca durata.

Non così pensavano dell'agricoltura, l'amore della quale fu loro ispirato da Romolo stesso, che considerò quest'arte/ pagina VII/, e quella della guerra, come le sole proprie delle genti libere, e come le due basi, sulle quali doveva alzarsi il grande edificio dell'Impero Romano. È quest'occupazione de' Romani nell'agricoltura, e il loro impegno di renderla sempre più florida, vien accennato dall'ultimo de'bassi rilievi, che rappresenta Cerere sedente, e in atto di mostrare un fascetto di spighe, che tiene nella mano destra.

Eccovi, amico, la descrizione di tutto quello che vedesi dipinto nella detta stanza; nell'estensione della quale se sono stato soverchiamente minuto in alcune cose, che riguardano l'erudizione, io non l'ho fatto col fine d'ammaestrarvi, nel che sarei da riprendere, ma unicamente per esporvi tutte queste ragioni, che ha avuto in vista chi ha formato l'idea della pittura, onde tanto più facilmente possiate giudicare dal mento della medesima. Addio

Firenze, 28. Aprile 1769

Imperium sine fine dedit

Cesarska ikonografija v poznem baroku

Slikarska oprema Ville Poggio Imperiale v Firencah v času velikega vojvode Petra Leopolda Toskanskega (1768–1778)

Povzetek

Prispevek obravnava cikel fresk, ki so jih za velikega toskanskega vojvodo Petra Leopolda v njegovi Villi Poggio Imperiale v bližini Firenc med letoma 1769 in 1777 naslikali Tommaso Gherardini, Giuliano Traballese and Giuseppe del Moro. Ikonografski program fresk v južnem in zahodnem krilu pritličja se navezuje na Habsburžane. Naslikani prizori kažejo dogodke in zgodovinske osebnosti Svetega Rimskega cesarstva, zlasti se navezujejo na problematiko nasledstva cesarja Jožefa II. Ker je v dveh zakonih ostal brez moškega potomca, je bil prvi v vrsti za cesarsko krono najstarejši sin Peter Leopold. Na drugi strani predstavljajo upodobitve v vili Poggio Imperiale velikega vojvodo tudi kot naslednika dinastije Medici, ki je v Firencah vladala dvesto let. V njegovem državnem uradu v Poggio Imperiale je avtor fresk Giuseppe Antonio Fabbrini, ki je ob njegovem portretu naslikal personifikaciji Moč in Razsvetljena vlada. Freska predstavlja Dobro vlado na področju ekonomije, trgovine, vere in kulture. Peter Leopold je kot eden najbolj razsvetljenih vladarjev svojega časa v Toskani v enem od prostorov upodobljen kar v štirih neoklasicističnih stenskih prizorih. V drugem prostoru sta dve *vedute campestre*, ki se vsebinsko navezujeta na načela Petra Leopolda na področju kmetijstva. V prizorih, ki si v zaporedju sledijo iz enega v drugo krilo vile, je zasnovan svojevrsten poklon likovni tradiciji florentinskega seicenta in vladi Medičejcev.



Tommaso Gherardini: Konstantin der Große und Licinius verkündigen das Toleranzedikt von Mailand (313 n. Chr.), 3. Zimmer des Südflügels, Quartiere nobile terreno, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, nach 1772



Giuseppe Antonio Fabbrini: Ausmalung der Segreteria del granduca. An der Stirnwand: Allegorie auf den Handel, die Gewerke und die Schifffahrt in der Toskana, Plafond: Pietro Leopoldo wird von der Personifikation der Toskana zum Großherzog gekrönt, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777



Giuseppe Antonio Fabbrini: Apollo, die Musen und die Dichter auf dem Parnass, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777



Giuseppe Antonio Fabbrini: Merkur als Beschützer der drei bildenden Künste Architektur, Skulptur und Malerei, Segreteria del granduca, Westflügel, Villa del Poggio Imperiale, Florenz, 1777