



Cecilia Mazzetti di Pietralata,
Silvia Tammaro (Hg.)

Vienna italiana

Neue Forschungen zur
italienischen Kunst und Kultur
in Wien (16.–19. Jahrhundert)



WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE

Herausgegeben vom
Bundesdenkmalamt Wien
und vom Institut für Kunstgeschichte
der Universität Wien

BAND LXVIII

VIENNA ITALIANA.
NEUE FORSCHUNGEN
ZUR ITALIENISCHEN KUNST
UND KULTUR IN WIEN
(16.–19. JAHRHUNDERT)

Herausgegeben von
Cecilia Mazzetti di Pietralata
Silvia Tammaro

BAND LXVIII

2024

BÖHLAU

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte setzt folgende Zeitschriften fort: Jahrbuch der kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (Jg. I/1856–IV/1860); Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale (NF I/1903–NF IV/1906); Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes der k. k. Zentral-Kommission für Denkmalpflege bzw. Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes (Bd. I/1907–Bd. XIV/1920); Jahrbuch für Kunstgeschichte (Bd. I[XV]/1921 f.). Es erscheint unter dem Titel Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte seit dem Band II (XVI)/1923.

Veröffentlicht mit Unterstützung des Austrian Science Fund (FWF): 10.55776/PUB1162



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.
Die vorliegende Publikation ist – wo nicht anders festgehalten – gemäß den Bedingungen der internationalen Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0 International (CC BY 4.0) (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)
lizenziert

Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien
Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Kunsthistorische Gesellschaft, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien



Redaktion:

Für das Bundesdenkmalamt:

N.N.

Für das Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien:

SEBASTIAN SCHÜTZE

REDAKTIONSASSISTENZ: ANNA REISENBICHLER

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2025 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore;
Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis,
Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Carlo Maratti, Bathseba im Bade, 1693–1695, Wien Museum Inv.-Nr. 231904, CC BY 4.0,

Foto: TimTom, Wien Museum

Korrektorat: artEditor, Florenz

Druck und Bindung: Balto Print, Vilnius

ISSN 0083-9981

ISBN (print): 978-3-205-22181-4

ISBN (open access): 978-3-205-22182-1

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	7
PAULUS RAINER: „La fedelissima servitù prestata da me“. Ein kurzer Abriss über italienische Steinschneider am kaiserlichen Hof	13
MARTINA BARALDI: From Florence to Prague and Vienna: commessi in pietre dure landscapes. Images made by Nature and those by the many hands of Cosimo Castrucci	33
LUKAS MADERSBACHER: Nach dem Leben ganz natürlich. Antonio Abondio und die Entstehung einer Porträtgattung	47
SILVIA TAMMARO: „Già tutta Vienna conosce il nome del Benso, anche senza haver veduto pur una sua linea“. Der Maler Giulio Benso in Wien und Vorarlberg: ein Transfer zwischen Genua und dem Habsburgerreich	71
CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA: Journey to Vienna. Two Italian diaries from the 17 th century	99
ROSWITHA JUFFINGER: „fatto spesa considerabile più ch'in trecento quadri“. Der Venedig-Aufenthalt Humprecht Jan Czernins 1661–1663 und dessen Rolle als Kunstsammler und Kunstagent für den Wiener Hof	125
MATEJ KLEMENČIČ: From the Periphery to the Centre. Stonecutters from Gorizia to Vienna around 1700	149
EVA BERGER: Donato Felice d'Allio (1677–1761). Entwürfe und ausgeführte Gärten des italienischen Architekten in Wien und Umgebung	167
ENRICO LUCCHESI: Notizie d'arte dalle Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo, dal Diario zeniano e alcune novità sull'iconografia del letterato alla corte imperiale	189
ERIKA MENEGHIN: L'opera di Nicola Maria Rossi a Vienna. Dal soggiorno austriaco alle „grandiose tele“ per il Gartenpalais Harrach	203
PAOLO COEN: L'azione dei cardinali di Santa Romana Chiesa nel 'sistema' e nel mercato delle arti fra Seicento e Settecento. Il contributo di Alessandro Albani	225
VALERIA PARUZZO: Antiquari italiani nella Vienna della Restaurazione	241

KONRAD SCHLEGEL: „In Love with Laura“. Petrarcas Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas? Eine Ausstellung	255
LINDA BOREAN: “Arte e cultura italiana a Vienna. Artisti, opere, collezioni”. Qualche riflessione	265
Literaturverzeichnis	271
Personenregister	279
Ortsregister	285

EINLEITUNG

*Nel servizio dell'imperatore le nazioni forastiere
in particolare l'italiane, hanno più facilità d'avanzarsi che in Fiandra
o altrove perché i tedeschi li stimano.¹*

Bereits im Jahre 1622 legte ein anonymer Wienbesucher dar, mit welcher Leichtigkeit aus Italien stammende Höflinge Zugang zum Kaiserhof erlangen konnten. Im Verlauf des Jahrhunderts verstärkte sich deren Präsenz zunehmend, vor allem durch die Anziehungskraft der beiden Gonzaga-Kaiserinnen. Jene Italiener, die in kaiserlichen Diensten standen oder in die Stadt zogen, qualifizierten sich in erster Linie durch ihre künstlerische Tätigkeit, die in allen Bereichen, von der Literatur bis zu den bildenden und darstellenden Künsten, florierte. Italienische Kunst wurde zu einem Synonym und Maßstab für guten Geschmack, für das, was bewundert, begehrt und gesammelt wurde – so sehr, dass Fürst Johann Adam Andreas von Liechtenstein bemerkte: „Ne hò bellissimi quadri di questi maestri Fiamenghi, cioè di Wandik, Rubens, Holbein e Purbus. Gli altri stimiamo poco, perche non hanno depinto sul *bon gusto Italiano*, con una morbidezza.“²

Im Laufe unserer beiden vom Österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) finanzierten

Projekte³ wurde nicht nur die Bedeutung italienischer Mäzen:innen – sowohl Diplomaten und Geistliche als auch Aristokraten, die aus politischen oder finanziellen Gründen in Wien residierten – deutlich, sondern auch die herausragende Rolle italienischer Künstler:innen für die Kunstproduktion in Wien und den Territorien des Kaiserreichs vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. Diese Forschungen bilden die Basis des vorliegenden Buchs, das die zweite Etappe eines umfassenderen gemeinsamen Projekts bildet. Die erste interdisziplinäre Annäherung an das Thema erfolgte im November 2020 im Rahmen des Studententags „Italienische Kunst und Kultur in Wien. Voraussetzung und Auswirkung einer lebendigen Präsenz“; der Tagungsband ist 2023 als monografische Ausgabe in den *Römischen Historischen Mitteilungen* erschienen. Das Ziel dieser ersten Tagung war, einen allgemeinen Überblick über die Bedeutung der zahlreichen Italiener und Italienerinnen – und dabei nicht nur Künstler:innen, sondern auch Generäle, Händler:innen, Diplomaten:innen, Kleriker usw. – in Wien sowie

1 Anonymer Reisender aus Viterbo. Das Manuskript wurde untersucht von Emanuela Bidese, siehe E. BIDESE, *Diario di viaggio di un anonimo viterbese*, Diss. Università della Tuscia 2010, S. 52: *Diario di viaggio di un anonimo viterbese* (unitus.it) (abgerufen am 25.01.2024).

2 Brief Nr. 2365, datiert 1. Oktober 1706, Kolodej Konzept, FLHA, Kart. 67 [M 265–App. 128], zit. nach H. HAUPT, „Ein Liebhaber der gemäht und virtuos en ...“. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712). Quellenband, Wien 2013, S. 376. Siehe auch den Katalog *Herkules der Künste. Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und das Wien um 1700* (Ausstellungskatalog Wien, Gartenpalais Liechtenstein, hrsg. von S. KOJA), München 2024.

3 Silvia Tammaro: „Luigi Malabaila di Canale: Kunstsammler und Agent“, Hertha-Firnberg-Projekt Nr. T 1203G; Cecilia Mazzetti di Pietralata: „Habsburgische Gesandte in Rom, 1619–1740“, Lise-Meitner-Projekt Nr. M 2474.

ihre relevante Rolle für das kulturelle Leben der habsburgischen Hauptstadt zu definieren.

Beim zweiten Studientag, aus dem der vorliegende Band hervorgeht und der im Mai 2023 mit tatkräftiger Unterstützung des Istituto Italiano di Cultura di Vienna und des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien stattfand, lag der Schwerpunkt auf kunsthistorischen Fragestellungen. Anhand exemplarischer Fallstudien aus bis dato unveröffentlichten Archivquellen wurde die zentrale Rolle italienischer Kunstschaffender und Kunstwerke in der kaiserlichen Hauptstadt untersucht. Die hier vorliegenden Studien konnten Licht auf bisher unbekannte Ereignisse werfen und neue Überlegungen sowie Materialien zu Werken und Künstler:innen in einem breiten zeitlichen Rahmen liefern.

Die reisenden Kunstschaffenden der italienischen Halbinsel erhielten sowohl vom Hof als auch von den bedeutendsten Adelsfamilien, die zu den wichtigsten Förderern der sogenannten *italianità* wurden, Unterstützung.⁴ Als Ergebnis einer langfristigen kulturellen Strategie, die zu bestimmten Zeiten als explizit politische Vision, zum Beispiel in einem antifranzösischen Sinne, konnotiert war,⁵ begann die Ausarbeitung dieser *italianità* zunächst bei den Literat:innen, vorangetrieben durch die akademischen Initiativen

Ferdinands III. und Leopold Wilhelms, denen Eleonora Gonzaga-Nevers und Leopold I. folgten.

Die Vitalität der italienischen Literaturproduktion am Wiener Hof, an der Literaten wie Galeazzo Gualdo Priorato und kultivierte Kunstliebhaber wie Feldmarschall Raimondo Montecuccoli beteiligt waren, wurde kürzlich als wirksames Instrument zur Förderung der kaiserlichen Kandidatur für die universelle Führung in der Verteidigung des römischen Katholizismus interpretiert.⁶ Kann man unter diesem Blickwinkel auch die außerordentliche *fortuna* der italienischen Kunst in Wien und den Territorien des Kaiserreichs verstehen? Die Sammlungen wurden nach Schulen organisiert und geordnet.⁷ Jedoch schien die Richtung, die die italienische Malerei seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eingeschlagen hatte, hin zu einer „nationalen“ Sprache zu weisen, die die regionalen künstlerischen Dialekte vereinte und versöhnte. Wenn man Agucchi liest, wurde diese Richtung von Annibale Carracci vorgezeichnet und Jahrzehnte später an den Akademien von Bellori und Maratta⁸ unterstützt. Diese Entwicklung scheint mit den universalistischen Bestrebungen zu konvergieren, die von der Römischen Kirche und den Habsburgern in Österreich geteilt wurden.⁹

4 Das Studium der Italiener in Wien hat bereits eine solide historiografische Tradition, die jedoch um das musikalische Panorama reicher ist. Für einen Überblick auch unter sozialen Gesichtspunkten: J. THIRIET, *L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1670–1750)*, in: *Revue d'histoire économique et sociale*, 1974, S. 339–349; F. OPLL, *Italiener in Wien*, Wien 1987. Ein umfassendes Bild der literarischen Produktion am Wiener Hof gibt: A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien 2011. Zum Begriff der „italianità“, der seine Wurzel im 19. Jahrhundert hat: G. BOAGLIO, *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*, Wien 2008. Von großer Relevanz für die hier behandelten Themen ist die *italianità* am Wiener Hof: Die Wiener Hofburg 1521–1705. Bau- und Kunstgeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz (hrsg. von H. KARNER), Wien 2014, hier bes. S. 12–23.

5 Zuletzt F. POLLERROSS, *Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806)*, Petersberg 2023, S. 35, zitiert das Verbot des Imports französischer Waren, das 1674 und 1689 verhängt wurde.

6 A. METLICA/E. ZUCCHI, *La res publica di Galeazzo Gualdo Priorato (1606–1678)*, Venedig 2022.

7 Wie Giulio Mancini damals postuliert hat. Grundlegende Referenz für die Sammlungsgeschichte: F. HASKELL, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New York 1963.

8 Siehe v. a. die Beiträge in *Maratti e l'Europa* (hrsg. von L. BARROERO/S. PROSPERI VALENTI RODINÒ/S. SCHÜTZLE), Rom 2015.

9 A. CORETH, *Pietas Austriaca: Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien 1982; F. POLLERROSS, *Romanitas in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II.*, in: *Papstthof-Kaiserhof (16.–18. Jahrhundert)* (hrsg. von R. BÖSEL), Wien 2006, S. 207–223; POLLERROSS, *Die Repräsentation der Habsburger* (zit. Anm. 5).

Fortschritte bei der Untersuchung des Konzepts der *italianità* im Kontext der bildenden Künste können nur gemacht werden, wenn man gleichzeitig die fruchtbare Forschung über die nationale Identität und das Konzept der *nationes* in der Frühen Neuzeit berücksichtigt, die in den letzten Jahren ihr Potenzial in der Untersuchung der kunsthistorischen Disziplinen offenbart hat (etwa im spezifischen Fall einer anderen großen, kosmopolitischen Metropole wie Rom).¹⁰ In dieser Hinsicht sind die oben erwähnten Initiativen im akademisch-literarischen Bereich unmittelbar verbunden mit der Verlegung der prächtigen Sammlung Erzherzog Leopold Wilhelms nach Wien, die in der Stallburg einen strukturierten Aufstellungsort fand.

Italienisch ist die Sprache der Diplomatie und des Hofes, aber auch die Sprache der Quellen: ein Aspekt, der von der österreichischen Geschichtsforschung berücksichtigt werden muss. Die Studien zum Kulturtransfer sind dank der bemerkenswerten Beiträge zahlreicher Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler und unterschiedlicher disziplinärer Ansätze, die spätestens

seit dem Ende der 1980er Jahre neue Wege eröffnet haben,¹¹ mittlerweile gut etabliert. In dieser theoretischen Grundlage verankern sich die verschiedenen Beiträge des vorliegenden Bands, die darüber hinaus die aktuellen Erkenntnisse über die Materialität von Kunstwerken miteinbeziehen.¹² Es geht weder rein um allgemeine Dynamiken des kulturellen Austauschs noch ausschließlich um spezifischen Transfer von Werken, sondern wesentlich um den Transfer von Wissen, *know how* und Technologien durch künstlerische Migration.¹³ Dieser Aspekt kommt in mehreren Beiträgen zum Tragen, die interessante Fallstudien und neue Überlegungen präsentieren, wie die Forschungen von Paulus Rainer und Martina Baraldi über die *commessi di pietre dure*. Diese treten in Dialog mit der von Lukas Madersbacher vorgestellten Studie des zu seiner Zeit gefeierten (und heute weitgehend vergessenen) Keroplastikers Antonio Abondio. Die naturalistische Anmutung der farbenfrohen Wachsporträts kann auch neue Fragen zur Rezeption der ungewöhnlichen Büste der *Laura* aus den Sammlungen von Leopold Wilhelm aufwerfen, die gängige

10 Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450–1650 (hrsg. von A. KOLLER/S. KUBERSKY), Rom 2015; The grand theater of the world. Music, space, and the performance of identity in early modern Rome (hrsg. von V. DE LUCCA/C. JEANNERET), London/New York 2020.

11 M. ESPAGNE/M. WERNER, La construction d'une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750–1914), in: Annales E.S.C., XLII/4, 1987, S. 969–992: http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428 (abgerufen am 27.3.2025); M. ESPAGNE/M. WERNER, Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle), Paris 1988; M. WERNER/B. ZIMMERMANN, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen, in: Geschichte und Gesellschaft, XXVIII, 2002, S. 607–636; Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit. L'Italia e l'Impero nell'età moderna (hrsg. von M. SCHNETTGER/M. VERGA), Berlin 2006; Weltbühne Wien. World stage Vienna, Bd. I: Approaches to cultural transfer (hrsg. von E. MENGEL/L. SCHNAUDER/R. WEISS), Trier 2010; Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen, Akteure, Netzwerke (hrsg. von S. BREVAGLIERI/M. SCHNETTGER), Bielefeld 2018.

12 Die neueste Forschung: Gift-giving and materiality in Europe (1300–1600) (hrsg. von L. KJÆR/G. STRENGA), London/New York/Oxford 2022; Wunderkammern. Materialität, Narrativik und Institutionalisierung von Wissen (hrsg. von J. HERMING), Wiesbaden 2022; Material cultures of the global eighteenth century. Art, mobility, and change (hrsg. von W. BELLION/K. MENTER), London 2023; Materials of culture (hrsg. von L. PLATE/L. MUNTEÁN/A. FARAHMAND), Bielefeld 2023.

13 Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert (hrsg. von W. SCHMALE), Innsbruck 2003; S. BREVAGLIERI/M. SCHNETTGER, Saperi. Praktiken der Wissensproduktion und Räume der Wissenszirkulation zwischen Italien und dem Deutschen Reich im 17. Jahrhundert, in: Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte (hrsg. von A. BRENDKE), Köln/Weimar/Wien 2015, S. 123–131.

Vorstellungen von der makellosen Monochromie des Marmors in Frage stellt. In diesem Zusammenhang fasst der Beitrag von Konrad Schlegel die Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien des vergangenen Jahrs zusammen, die nicht nur das Interesse an den damaligen Wechselbeziehungen zwischen italienischer Kunst und Literatur am Hof, als die Büste in die Sammlung gelangte, sondern bis zum heutigen Tag aufzeigt. In diesem Zusammenhang darf man fragen, ob die tiefen kulturellen Wurzeln, die den *Laura*-Mythos in Wien so lange weiterleben ließen, nicht unmittelbar mit den bereits erwähnten poetischen Akademien zusammenhängen.

Die Kostbarkeit der Materialien und die Kunstfertigkeit der Herstellung sorgten für den Ruhm der kaiserlichen Sammlungen weit über die Zeit Rudolfs II. hinaus, wie die bewundernden Berichte von Reisenden zeigen, die ab den 1660er Jahren in die Stadt strömten, was Cecilia Mazzetti in ihrem Beitrag anhand unveröffentlichter Quellen demonstriert. Einmal mehr scheinen die mittleren Jahre des 17. Jahrhunderts eine Zeitenwende zu markieren; andererseits unterstreichen gerade die hier vorgestellten Studien, wie wichtig es ist, bei der Untersuchung der *italianità* auch die Dynamik des Rudolfinischen Prag zu beachten.

Wann hat sich nun der Topos des „italienischen Künstlers“ außerhalb Italiens etabliert, der sich gegenüber den lokalen Schulen – nicht ohne Konflikte und Rivalitäten – auszeichnet? Der genuesische Maler Giulio Benso, dessen Talent die Aufmerksamkeit von Mäzeninnen und Mäzenen jenseits der Alpen auf sich zog, erlebte diesen Neid gegenüber „Fremden“ persönlich, wie im Beitrag von Silvia Tammaro gezeigt wird. Venezianische

Kunstschaffende, die in Wien lebten und arbeiten, konnten sich hingegen auf ein weit verzweigtes, tief verwurzeltes Netzwerk stützen, das aufgrund der geografischen Nähe dieser Region und der zahlreichen politischen und wirtschaftlichen Kontakte seit dem 16. Jahrhundert gewachsen war. Auch der Aufenthalt von Apostolo Zeno, deren Briefe von Enrico Lucchese mit der Vorstellung eines bis dato unbekannten Porträts analysiert werden, war nicht frei von Intrigen und Böswilligkeit. Andererseits konnten sich Giovanni Pacassi (ausführlich untersucht von Matej Klemenčič) und Donato Felice d’Allio (Protagonist der Studien von Eva Berger), unterstützt durch das Mäzenatentum der religiösen Orden, dauerhaft in der Stadt niederlassen, um in den Kirchen und Straßen bzw. Gärten von Wien und Umgebung bis heute sichtbare Spuren ihrer Tätigkeit zu hinterlassen.

Das Modell des römischen Gartens ist in Wien im 16. und 17. Jahrhundert sehr beliebt; dabei etabliert sich auch der Typus der *villa suburbana*¹⁴, wie sie nun in den Vorstädten Wiens für jede adlige Familie gebaut wird. Das Vorliegen eines Beitrags über Gartengestaltung schien uns wichtig, um das Konzept der *italianità* auch auf diesem Gebiet am Gegenpol des französischen Einflusses prüfen zu können. In der gebauten Architektur ist dieser Aspekt bereits gut erforscht: Bernini-Modelle gelangten durch Fischer von Erlach nach Wien, der diese im Zuge seines wenig dokumentierten, aber gesicherten Aufenthalts in Rom kennenlernen konnte.¹⁵

Die Vergabe von Aufträgen erweist sich als entscheidender Punkt für den Austausch: Die in der Stadt lebenden Italienerinnen und Italiener, wie etwa Aristokrat:innen, Generäle und Diplo-

14 Atlante storico delle ville e dei giardini di Roma (hrsg. von A. CAMPITELLI/A. CREMONA), Mailand 2012.

15 Die neueste Literatur dazu: Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock (hrsg. von H. KARNER/S. SCHÜTZE/W. TELESKO), München 2022 (zum Fischers Aufenthalt in Italien hier besonders S. SCHÜTZE, Fischer von Erlach in Italien. Schauplätze, Akteure, Medien, S. 14–31); Johann Bernhard Fischer von Erlach (Ausstellungskatalog Wien, Wien Museum und Salzburg, Salzburg Museum, hrsg. von A. NIERHAUS/P. HUSTV), Salzburg 2023; A. KREUL, Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656–1723. Studien zu Werk und Rezeption, Berlin 2024.

mat:innen, beauftragten nicht nur ihre Landsleute, sondern beförderten sie auch in die Kreise des kaiserlichen Adels. Insbesondere nach 1683 boten sich äußerst attraktive Bedingungen für die florierende Entwicklung städtebaulicher, architektonischer und dekorativer Initiativen, sowohl für das Kaiserhaus als auch für die internationale Elite. Die Karriere des Neapolitaners Nicola Maria Rossi in Wien veranschaulicht diese enge Verbindung exemplarisch, wie Erika Meneghini in ihrem Beitrag deutlich macht: Der Künstler erhielt Unterstützung in der Kaiserstadt und bekam bedeutende Aufträge sowohl von seinem Landsmann Marchese di Rofrano als auch vom Vizekönig von Neapel. Darüber hinaus wurde der Transfer italienischer Kunstwerke durch Reisen der Aristokratie begünstigt, wie beispielsweise des Botschafters Humprecht Jan Czernin, dessen herausragende Gemäldesammlung primär in Venedig zusammengetragen wurde und in diesem Band eine systematische Untersuchung durch Roswitha Juffinger erfährt. Gudrun Swoboda stellte im Rahmen der Tagung die Geschichte eines besonderen Bilds von Salvator Rosa vor: Die *Große Reiterschlacht* war in Florenz entstanden und wurde durch General Ottavio Piccolomini nach Wien gebracht, wo sie sich heute im Kunsthistorischen Museum befindet.¹⁶

Die Konzentration von finanziellem und intellektuellem Kapital sowie der definitiv kosmopolitische Charakter Wiens garantierten die Qualität der Sammlungen in den Wiener Palästen und die Quantität der in der Stadt angekommenen Kunstwerke, wie bereits bahnbrechende Studien von Theodor von Frimmel¹⁷ bis Francis

Haskell¹⁸ aufzeigen konnten. Das Sammeln von Kunstwerken und Kunstobjekten wird ein agiles Phänomen, das internationale Beziehungen und Fachkenntnisse erfordert, wie exemplarisch die Kontakte des Kardinals Alessandro Albani, untersucht von Paolo Coen, in Bezug auf Prinz Eugen von Savoyen beweisen.

Ein Ziel dieses Buchs besteht darin, die italienischen und österreichischen Bibliografien interagieren zu lassen, da diese oftmals noch getrennt voneinander betrachtet werden. In diesem Sinne ist der Beitrag von Paolo Coen, der sich so intensiv mit den internationalen Vermittler:innen, dem Export und der Entstehung des Industriekunstmuseums beschäftigt hat, äußerst hilfreich, um die Forschung über Kunstschafter und Kunstwerke in einem breiteren Kontext aus verschiedenen Perspektiven zu verstehen. Mit den oben erwähnten Prämissen entwickelte sich nämlich ein ebenso florierender Kunstmarkt, der Wien im 19. Jahrhundert – und weit über den Friedenskongress hinaus – zu einem Anziehungspunkt machte, wie die materialreiche Studie von Valeria Paruzzo illustriert.

In einem solchen Kontext spielten Diplomatinen und Diplomaten seit dem 17. Jahrhundert eine entscheidende Rolle beim Transfer und Import von Kunstwerken und Luxusgegenständen: Dabei konnten sie sich den verschiedenen, vom Hof geforderten Vermittlungsaufgaben anpassen und zu Agent:innen, Antiquar:innen und Kenner:innen werden. Solche Geschäfte waren veritable Karrieresprungbretter sowohl auf nationaler als auch auf internationaler Ebene.¹⁹

¹⁶ Der Beitrag wurde im *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* (Band 23, 2024, S. 182–205) veröffentlicht.

¹⁷ T. FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Leipzig 1899; T. FRIMMEL, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, 2 Bde., München 1913–1914.

¹⁸ HASKELL, *Patrons and painters* (zit. Anm. 10).

¹⁹ *The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy* (hrsg. von E. CROPPER), Bologna 2000; F. POLLEROS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010; *Double agents. Cultural and political Brokerage in Early Modern Europe* (hrsg. von H. KEBLUSEK/B. NOLDUS), Leiden 2011; *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit* (hrsg. von M. HÄBERLEIN/C. JEGGLE), Konstanz/München 2013; *Patrons, intermediaries and Venetian artists in Vienna and imperial domains (1650–1750)* (hrsg. von M.

Ein derart umfassendes, in seiner Chronologie, der Vielfalt der Materialien und der Gesichtspunkte komplex erscheinendes Gesamtbild wurde von Linda Borean wirkungsvoll zusammengefasst, die dabei die epistemologischen Linien und Forschungsperspektiven nachgezeichnet.

Möchte man über zukünftige Richtungen der Forschung nachdenken, die für das „Italienische Wien“ einzuschlagen sind, wird die Notwendig-

keit einer präzisen Zählung der italienischen Präsenzen in der Stadt immer deutlicher. Ziel sollte sein, ein interdisziplinäres Bild der Beziehungen zwischen Künstler:innen, Literat:innen, Musiker:innen, Mäzen:innen und Sammler:innen zu schaffen, das als Basis für die verschiedenen Interpretationen sowohl von Mikrogeschichten als auch von weitreichender Perspektive fungiert.

Cecilia Mazzetti di Pietralata und Silvia Tammaro

DANKSAGUNG

Unser besonderer Dank gilt den Autorinnen und Autoren und allen, die uns bei der Tagung und der Veröffentlichung dieses Bands, aber auch bei unserer langjährigen Forschung unterstützt haben. An erster Stelle möchten wir uns bei den Institutionen bedanken: dem Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien und dem Vienna Center for the History of Collecting, dem Istituto Italiano di Cultura di Vienna, den Liechtenstein Princely Collections; besonders erwähnt seien Sebastian Schütze, Rektor der Universität Wien und Leiter des Vienna Center for the History of Collecting, S. E. Stefano Beltrame, Italiens Botschafter in Wien im Jahr 2023, Nicola

Locatelli, Direktor des Istituto Italiano di Cultura di Vienna, sowie von den Sammlungen Liechtenstein Stephan Koja, Direktor, und Katharina Leithner, Wissenschaftliche Mitarbeiterin. Der wissenschaftliche Beitrag zur Moderation und Diskussion durch Christian Huemer, Direktor des Belvedere Research Center, und Linda Borean, Professorin an der Università degli Studi di Udine, war von großer Bedeutung. Wir sind außerdem sehr dankbar für Unterstützung und Hilfe von Friedrich Polleroß, Anna Reisenbichler, Karl Pani, René Steyer, Martin Steinreiber, Martin Engel, Natalie Maierhofer und Ernst Kanitz.

KLEMENČIČ/E. LUCCHESI), Florenz 2022; Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert (hrsg. von A. ZEDLER/J. ZEDLER), München 2023.

„LA FEDELISSIMA SERVITÙ PRESTATATA DA ME“¹
EIN KURZER ABRISSE ÜBER ITALIENISCHE STEINSCHNEIDER AM
KAISERLICHEN HOF

PAULUS RAINER

Auf einen ersten schnellen Blick scheint es also, als habe das Jahr 1588 innerhalb eines Segments der kaiserlichen Hofkunst zu einem Paradigmenwechsel oder auch zu einem neuen Anfang geführt. In diesem Jahr hatte Kaiser Rudolf II. mit Aurelio, Ottavio und Alessandro Miseroni drei Mailänder Steinschneider an seinen Prager Hof berufen² und so einen Zeitabschnitt eingeleitet, in dem italienische Steinschneider über eine längere Dauer in kaiserlichen Diensten tätig bleiben sollten.

Wenn wir aber weiter in die Geschichte zurückschauen, scheint diese Konstellation so neu nicht gewesen zu sein. Zumindest suggeriert dies eine Reihe von Werken, die ebenso in Prag ent-

standen sind, allerdings bereits im 14. Jahrhundert, zur Zeit Kaiser Karls IV. In Bezug auf diese hatte die Forschung vorgeschlagen, dass sie von italienischen Steinschneidern geschaffen worden seien, die der Kaiser zur Bearbeitung der böhmischen Achate für die Auskleidung der Katharinenkapelle auf Burg Karlstein und der Wenzelskapelle im Prager Dom nach Prag geholt habe.³

Kaiser Rudolf wird also vielleicht kein absolutes Neuland betreten haben,⁴ er läutete aber trotzdem eine neue Ära ein, indem er für alle Bereiche der Steinschneidekunst, die Gemmogenetik, den Gefäßschnitt und die *commessi di pietre dure* Spezialisten aus Italien an seinen Hof holte. Hatte sein Vater Maximilian II. für seinen Hof in

- 1 So beginnt Ottavio Miseroni ein Gesuch an Kaiser Ferdinand II., in dem er, auf seine bis dahin 36 Dienstjahre verweisend, darum bittet, sein Monatseinkommen künftig an seinen Sohn Dionysio auszuzahlen. Vgl. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXI, 1913/1914, S. XI, Reg. 20335.
- 2 Zwar wurde 1588 nur Ottavio offiziell in den Hofdienst aufgenommen, seine beiden Brüder Aurelio und Alessandro dürften aber bereits zu diesem Zeitpunkt mit ihm nach Prag gekommen sein. Mit Giovanni Ambrogio, der zwischen 1598 und 1612 immer wieder in Prag nachweisbar ist, folgte ihnen später noch ihr älterer Halbbruder. Vgl. dazu R. DISTELBERGER, Archivnotizen zur Familie Miseroni in Mailand, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, I (XCVI der Gesamtreihe), 1999, S. 310–314, hier S. 313.
- 3 R. DISTELBERGER, Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstkammer (Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum), Wien 2002, S. 32 und S. 54. Neben italienischen werden hier auch französische Steinschneider als mögliche Protagonisten vorgeschlagen.
- 4 Notizen über direkt für den Hof tätige Steinschneider haben wir zwar auch aus dem 15. Jahrhundert – etwa von einem gewissen Heinrich Reweling, *pollitor gemmarum precisiosarum*, dem der nachmalige Kaiser Friedrich III. 1443 einen Dienstbrief samt Geleit gegeben hatte (siehe Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, I/2, 1883, S. XII, Reg. 65) oder vom Krystallschneider Caspar, der sich auf Verordnung des späteren Kaiser Maximilian I. 1498 in Innsbruck einrichten sollte (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, II/2, 1884, S. VII, Reg. 581). Woher diese frühen Steinschneider allerdings kamen und mit welchen Werken sie in Verbindung zu bringen sind, wissen wir bislang nicht.

Wien noch hochkarätige Steinschneidearbeiten bei den Mailändern Gasparo Miseroni und Francesco Tortorino erworben,⁵ so folgte der Sohn nach der Verlegung des Hofes nach Prag eher dem Prager Vorbild Karls IV. Wie dieser baute er vermehrt auf heimische Hartsteine als Rohmaterial und wollte für deren Verarbeitung fähige Künstler an seinen Hof holen. Dass er dabei zunächst nach einem gewissen – wie er meinte – in Rom tätigen Francosin seine Fühler ausstreckte, damit dieser aus den „von allerlai selzam und unterschiedlichen farben villerlai schöne diaspis und andere edelgestain“ in Böhmen „schöne tischblatt und allerlai andere sachen [...] zuerichten und arbaiten“⁶ solle, ist bekannt. Durch des Kaisers Gesandten sollte, falls dieser Meister nicht mehr in Rom weilte, „mit einem andern geschickten Meister unterhandelt werden, ob er in den kaiserlichen Dienst treten wolle.“⁷ Bekannt ist auch, dass dieses Unterfangen scheiterte und der Kaiser bzw. seine Mittelsmänner letztlich nicht in Rom, sondern in Mailand und Florenz fündig wurden. Für die Gemmolyptik und den Gefäßschnitt waren es die drei angesprochenen

Brüder aus der Miseroni-Dynastie, die der Kaiser für sich gewinnen konnte; für die Kunst der *commessi di pietre dure* der Florentiner Cosimo Castrucci. Wann genau Letzterer in kaiserliche Dienste trat, liegt noch im Dunkeln; 1592 wird er jedenfalls als „Ir. May: Edelsteinschneider“ bezeichnet.⁸ Vier Jahre zuvor schon, mit Befehl vom 22. Jänner 1588, war Ottavio Miseroni als kaiserlicher Edelsteinschneider angestellt worden.⁹ Ein weiterer Edelsteinschneider, Matthias Krätz (oder Krätsch), wird ein Jahr darauf, im Jänner 1589, in den Hofdienst aufgenommen.¹⁰ 1594 scheint er im Hofstaatsverzeichnis gemeinsam mit Ottavio Miseroni als Edelsteinschneider in der „Kay May: Cammer“ auf, während Cosimo Castrucci hier nicht erwähnt wird.¹¹ Für dessen Sohn, der in Florentiner Dokumenten schon 1596 als in Prag tätiger Steinschneider aufscheinen soll,¹² sind spätestens ab 1605 Zahlungen aus Prag für geleistete Arbeiten belegt.¹³ Am 1. April 1610 wird schließlich auch er auf kaiserlichen Befehl als Kammeredelsteinschneider angestellt.¹⁴ Die Forschung ist sich nicht ganz einig, wo die Werkstätte der Castrucci in Prag genau zu veror-

5 Zahlungen an Gasparo Miseroni sind etwa vom 20. April 1565, vom 26. August 1569, vom 31. Oktober 1569 und vom 15. September 1571 belegt; an Francesco Tortorino ebenso vom 31. Oktober 1569. Vgl. dazu Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, 1888, S. CXIX, Reg. 4982, S. CXXXI, Reg. 5169, S. CXLVII, Reg. 5260.

6 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XIII/2, 1892, S. CXLIII, Reg. 9412. Vgl. dazu auch E. NEUMANN, Florentiner Mosaik aus Prag, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LIII, 1957, S. 157–202, hier S. 167.

7 Ebd.

8 Diese Bezeichnung findet sich in einem Passbrief aus diesem Jahr. Vgl. DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 249 und S. 256, Anm. 21.

9 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, 1888, S. CCXXII, Reg. 5497.

10 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, VII/2, 1888, S. CCXXI, Reg. 5498. Zu Krätsch siehe G. IRMSCHER, „Kunst und Natur beisamen haben“ Der Breisgauer Bergkristallschliff der frühen Neuzeit (Ausstellungskatalog Freiburg i. Br., Augustinermuseum), München 1997, S. 59.

11 P. FLEISCHSCHMANN VON PUNTZELWITZ, Kurtze und eigentliche Beschreibung, des zu Regensburg in disem 94. Jar gehaltenen Reichstag, Regensburg 1594, fol. 43r, Vgl. auch J. HAUSENBLASOVÁ, Der Hof Kaiser Rudolfs II. Eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612 (Fontes Historiae Artium IX), Prag 2002, S. 418.

12 A. GONZALEZ-PALACIOS/S. RÖTTGEN, The Art of Mosaics. Selections from the Gilbert Collection (Ausstellungskatalog Los Angeles, County Museum of Art), Los Angeles 1982, S. 83.

13 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, X/2, 1889, S. XV, Reg. 5645, S. XVII, Reg. 5672.

14 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, X/2, 1889, S. XVIII, Reg. 5685.

ten ist. Am wahrscheinlichsten ist, dass sie in der kaiserlichen Schleifmühle in Bubeneč war, in der „Jaspis, Agaten, vnd andere/ edelgestein gepolirt“¹⁵ wurden; die Aufsicht über diese – so viel scheint sicher – oblag Ottavio Miseroni.¹⁶ Bereits 1593, also im Jahr nachdem Cosimo Cas-trucci erstmals als kaiserlicher Edelsteinschneider erwähnt wird, werden für diese Mühle zwei neue Schleifräder angeschafft;¹⁷ 1602 war sie aber schon wieder in so schlechtem Zustand, dass sie ausgebessert werden musste. Dafür beauftragte die böhmische Kammer den Breisgauer Steinschneider Friedrich Metzger mit einer Studie für den Umbau (Abb. 1).¹⁸ Es mag kurios scheinen, dass man einen Protagonisten aus einer nicht gerade als künstlerisch fortschrittlich geltenden Steinschneidegegend engagiert, um Arbeitsstätten für die hochspezialisierten italienischen Steinschneider in Prag zu konzipieren. Möglich, dass dies Resultat einer Anschauung war, die technisches Geschick und mechanischen Erfindungsreichtum gleichsam als urdeutsche Tugend verstand, wie sich dies etwa auch bei Traiano Boccalini niederschlägt, indem er die Deutschen

als „inventori, e fabricatori di varii instromenti“ charakterisiert.¹⁹ Bedeutend in unserem Zusammenhang ist aber die Tatsache, dass sich der Entwurf für diesen Umbau wie auch ein vierseitiger Bericht des Bauschreibers erhalten haben. An diesen Dokumenten lassen sich Organisation und Arbeitsweise in einer Steinschneidewerkstatt der Zeit um 1600 ablesen. Vom Umbau der Mühle erhoffte man sich auch wirtschaftlichen Nutzen, indem es hier nun auch möglich werden sollte, Granaten zu schleifen und zu Kugeln, Platten, Kreuzen, Sternen, zu Armbändern und Gürtelschnallen zu verarbeiten.²⁰ Dies war bisher offenbar nur in Freiburg i. Br. gemacht worden, wohin die rohen Granaten aus Böhmen zur Veredelung geschickt worden waren. Damit diese Veredelung auch in Prag geleistet werden konnte, waren für die neue Mühle zwei Poliertische mit horizontal rotierenden Schleifsteinen vorgesehen, die der „Pollierung der Granaten / und Platten“²¹ dienen sollten. Unter diesen polierten Platten müssen wir uns wohl in der Tat die Einzelsegmente für *commessi di pietre dure* vorstellen.²² Interessant in diesem Zusammenhang

- 15 Bericht des Bauschreibers vom 30. März 1602, Staatsarchiv der Tschechischen Republik in Prag, Starà manipulace, B 110/1/I, fol. 3r.
- 16 S. URBAN, Řezáči drahých kamenů v Čechách v 16. a 17. Století, in: Acta UPM, IX, D. Supplementa 2, Prag 1976, S. 187.
- 17 Ebd., S. 38.
- 18 Ebd., S. 187. Vgl. dazu auch B. BUKOVINSKÁ, Kunsthandwerk, in: Die Kunst am Hofe Kaiser Rudolfs II., Prag 1988, S. 160–161. Für die Bereitstellung einer Abbildung des Plans bedanke ich mich herzlich bei Beket Bukovinská. Der Plan, gefolgt von einem vierseitigen Bericht des Bauschreibers befindet sich im Staatsarchiv der Tschechischen Republik in Prag, Starà manipulace, B 110/1/I, fol. 1–6. Zu Friedrich Metzger siehe G. IRMSCHER, Kunst und Natur (zit. Anm. 11), S. 60.
- 19 T. BOCCALINI, La Bilancia Politica: Parte Prima, Dove si tratta delle Osservazioni Politiche Sopra I Sei Libri degli Annali Di Cornelio Tacito, Genf 1678, S. 337.
- 20 „Auf diesem Schleifwerckh des Polliers anzeigen nach / kan Er allerley sorten, harte Edlgestein. Jaspis. / Agat. Christal, demant, vnd ander In die Runde / und Platten weis Pollieren, auch löcher durch / Boren, Insonderhait die Granaten schneiden, / aufs sauberst abrichten, Vnnde kugl, Platten, / Kreizl, Stern, Arm Penttl, Girtl, von stein / Zureichten dergleichen sonsten In Europa nirgents / gemacht wirdet. außerhalb jn Priskau, In der // Stadt Freiberg“, Bericht des Bauschreibers vom 30. März 1602, Staatsarchiv der Tschechischen Republik in Prag, Starà manipulace, B 110/1/I, fol. 4r, 4v.
- 21 Bericht des Bauschreibers vom 30. März 1602, Staatsarchiv der Tschechischen Republik in Prag, Starà manipulace, B 110/1/I, fol. 3v.
- 22 Auch Urban hatte bereits den Zweck der kleineren Schleiftische („Ballir Disch“) im Schleifen von Granaten und Platten für Florentiner Mosaik beschrieben. Siehe URBAN, Řezáči (zit. Anm. 16), S. 39.

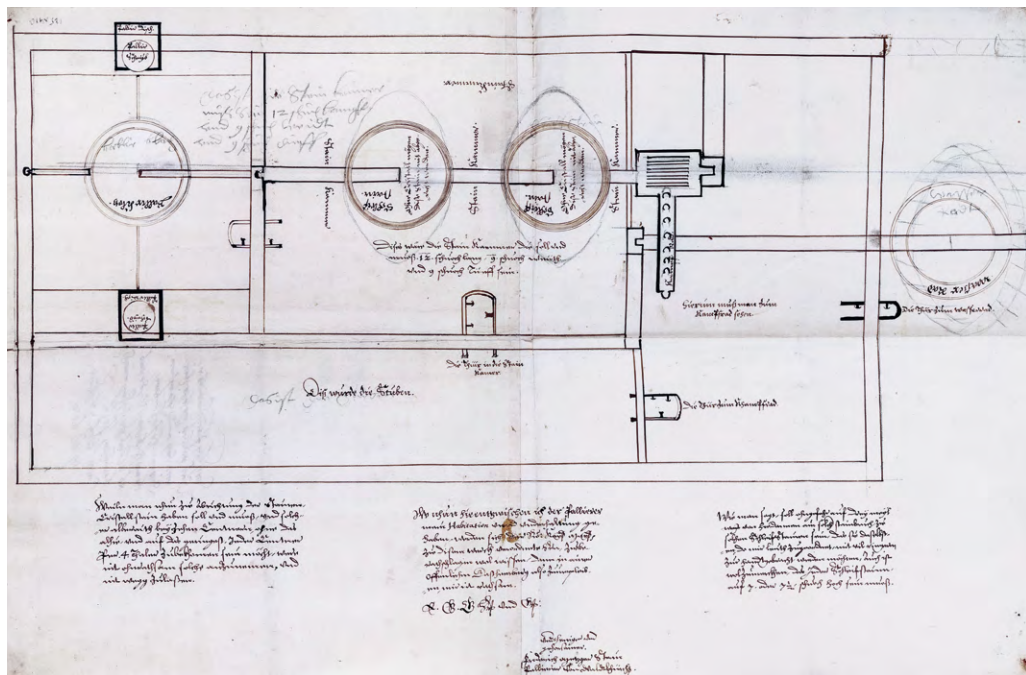


Abb. 1: Umbauplan der Schleifmühle in Bubeneč, Prag, Nationalarchiv

ist nun die Tatsache, dass weder auf dem Plan noch im Bericht des Bauschreibers eine Vorrichtung erkennbar oder erwähnt wird, die zum maschinellen Sägen der dünnen Steinplatten dienen könnte, die im *commesso* zusammengesetzt werden. Solche rotierenden Sägeblätter kennen wir etwa aus den Darstellungen und Beschreibungen von Giuseppe Antonio Torricelli,²³ auf dem Plan für Bubeneč fehlen sie aber. Glaubt man den Ausführungen von Rudolfs Leibarzt Anselmus Boetius de Boodt, so wurden in Prag dazu mit der Hand geführte Sägen verwendet²⁴ und die Platten anschließend geschliffen.

Daraus und aus einer weitergehenden Analyse der Arbeitspraxis lassen sich auch Rückschlüsse auf technische Spezifika der Prager Steinschneidekunst ziehen. Die Tatsache etwa, dass bei Prager *commessi* die einzelnen Platten, aus denen sich die Darstellungen zusammensetzen, häufig ungleich dick sind und an ihrer Unterseite ein grobes, unregelmäßiges Relief zeigen, könnte auf das Fehlen rotierender Sägescheiben zurückzuführen sein.²⁵ Daraus wiederum resultiert ein weiteres Spezifikum, nämlich die relativ dicke Kittschicht zwischen der Trägerplatte aus Schiefer und den aufgesetzten Plättchen; sie ist

²³ Vgl. dazu A. M. MASSINELLI, *De Lapidibus. Il Trattato delle pietre di Giuseppe Antonio Torricelli*, Livorno 2019, v. a. S. 54 f. und S. 64 f.

²⁴ A. DE BOODT, *Gemmarum et Lapidum Historia. Quam Olim edidit Anselus Boetius de Boot, Brugensis, Rudolphi II. Imperatoris Medicus etc.*, Lugduni Batavorum 1647, S. 77.

²⁵ Auf diese technischen Spezifika hatte Distelberger hingewiesen. Siehe R. DISTELBERGER, *The Castrucci and the Miseroni: Prague, Florenz, Milan*, in: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe* (Ausstellungskatalog New York, The Metropolitan Museum, hrsg. von W. KOEPPE), New York 2008, S. 28–39, hier S. 33–34.

dadurch bedingt, dass das unregelmäßige Relief zur Trägerplatte hin ausgeglichen werden muss.²⁶ Die gebohrten Löcher in der Schieferplatte, die wir ebenso immer wieder bei Prager Arbeiten finden, sind wiederum eine Folge der dicken Kittschicht. Bei Florentiner Arbeiten scheinen demgegenüber die einzelnen Plättchen in möglichst regelmäßigen Stärken von etwa zwei bis vier Millimetern vorbereitet worden zu sein, was das Verkitten mit der Schieferplatte natürlich erheblich vereinfacht und weniger Kittmasse erfordert.²⁷ Es scheint also, dass sich die italienischen Meister in Prag mit größeren technischen Herausforderungen auseinanderzusetzen hatten als in ihrer Heimat. Dennoch waren ihr Erfindungsreichtum und Innovationsvermögen ungebrochen. So wird mit guten Gründen angenommen, dass mit Cosimo Castruccis relativ kleiner Landschaft mit Brücke und Kapelle der erste Landschaft-Commesso in Prag entstand.²⁸ Zu dieser Thematik sei auf den Beitrag von Martina Baraldi im vorliegenden Band verwiesen, während wir uns anderen Neuerungen zuwenden, die den italienischen Steinschneidern am Prager Hof, allen voran Ottavio Miseroni, zuzuschreiben sind. Darauf, dass das besondere geistige und künstlerische Klima am Prager Hof Kaiser Rudolfs II. zu einer Blüte der Wissenschaften und Künste beigetragen hatte, wurde schon vielfach hingewiesen; eben-

so wie auf die inspirationsfördernde Atmosphäre für die anwesenden Hofkünstler durch die vorhandenen Kunstsammlungen, das fruchtbare Miteinander verschiedener Kunst- und Wissenschaftszweige und deren wechselseitige Beeinflussungen. Für Ottavio Miseronis Formverständnis in der Gefäßgestaltung nach 1600 (Abb. 2) mögen die weich fließenden Formen des Goldschmieds Paulus van Vianen und des Elfenbeinschnitzers Nikolaus Pfaff ebenso wegweisend gewesen sein, wie die allgegenwärtige Alchemie am Prager Hof. Vielleicht war sie Antrieb für Ottavio, den sehr harten und spröden Stein weich, biegsam und leicht erscheinen zu lassen und somit die materielle Beschaffenheit des Ausgangsmaterials optisch in ihr Gegenteil zu verkehren.²⁹ Fließende, organisch anmutende Formen kennen wir zwar auch schon aus den frühen Arbeiten von Ottavios Onkel, Gasparo Miseroni, doch richten diese sich nach dem Darstellungsgegenstand. Wenn wir uns etwa seine Muschelschale mit Drachen der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museum³⁰ anschauen (Abb. 3), werden wir sowohl weich fließende als auch scharf geschnittene, starr anmutende Formen finden. Das eine Muschel umschlingende *mostro marino* ist organisch weich gestaltet, die Muschel selbst erscheint uns aber im wahrsten Sinn des Wortes steinhart. Weichheit und Härte richtet sich hier

26 Beim kleinen Landschaftscommesso mit der Opferung Isaaks der Wiener Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 3005, weisen die einzelnen Plättchen an den Kanten Stärken zwischen 2 und knapp 5 mm auf. Die Kittschicht variiert hier zwischen 2 und 6 mm.

27 Vgl. dazu A. GIUSTI, *Pietra Dura. Bilder aus Stein*, München 2005, S. 254 und S. 256. Etwas ausführlicher und mit weiterführender Literatur zur Technik: F. ROSSI, *Il commesso e la glittica all'opificio delle pietre dure*, in: *Splendori di pietre dure. L'arte di corte nella Firenze dei Granduchi* (Ausstellungskatalog Florenz, Opificio delle Pietre Dure), Florenz 1988, S. 276–278.

28 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 3037. Der Commesso ist an der Rückseite signiert und mit 1596 datiert. Vgl. dazu R. DISTELBERGER, *Castrucci and Miseroni* (zit. Anm. 25), S. 31 und Kat.-Nr. 66, S. 219–220.

29 P. RAINER, *Die gleichsam ins kleine gebrachte Herrlichkeit der Natur oder Eine kurze, aber wahre Geschichte der Steinschneidekunst / The Majesty of Nature, As It Were Miniaturised. Or a Brief but True History of Stone-cutting*, in: *Edelstein/Kunst. Renaissance bis heute / Gemstone/Art. Renaissance to the Present Day* (hrsg. von W. LINDEMANN), Stuttgart 2016, S. 10–59, hier S. 41 f.

30 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2268. Vgl. dazu DISTELBERGER, *Steinschnitt* (zit. Anm. 3), S. 135–136, Kat.-Nr. 53.



Abb. 2: Ottavio Miseroni und Jan Vermeyen (Fassung), Schale, Prag, um 1603/1607, Nephrit, Gold, Email, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 6846



Abb. 3: Gasparo Miseroni, Muschelschale mit Drachen, Mailand, um 1565/1571, Bergkristall, Gold, Email, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 2268

also nach der Natur des Dargestellten und sind somit inhaltlich motiviert. Anders ist das bei Ottavio. Er verleiht aller Form Weichheit, unabhängig von Art und Inhalt. Auch beschäftigt er sich nicht mit erzählerischen Inhalten, sondern mit dem Material an sich. Dabei scheint es ihm in der Tat um die Überwindung und Umkehrung der physischen Bedingtheiten des Ausgangsmaterials zu gehen. Dies beschränkt sich nicht nur auf Gefäße, er lässt auch das Figürliche, das er nicht mehr im Verbund mit Gefäßen, sondern separat in eigenständigen Statuetten und vor allem in Kameen behandelt, in einer abstrakten Weichheit aufgehen. Und hier, im Bereich der Gemmoglyptik, treffen wir auf eine weitere Neuerung, die von den Prager Hofkünstlern ausging, die sogenannten *Relief-Commissi*. Im Grunde ge-

nommen handelt es sich dabei um ein Zusammenfügen zweier Techniken – jener der Gemmoglyptik mit der des *commesso*. Dabei werden die farblich unterschiedlichen Hartsteinsegmente, aus denen das Bild entsteht, nicht mehr als flache Platten, sondern als Reliefs vorbereitet, sodass in deren Zusammensetzung ein kameenartiges Gesamtreief entsteht. Der Künstler ist auf diese Weise nicht mehr auf die Farbgebung eines einzigen Steines angewiesen, sondern kann auf die gesamte Buntheit verschiedenfarbiger Quarze zurückgreifen und diese nach Belieben miteinander kombinieren. Pate standen dafür gewiss auch die dreidimensionalen *commessi* bzw. die *sculture musive*, Statuetten also, die aus unterschiedlich in Form geschliffenen Segmenten zusammengesetzt sind und die wir etwa von Cris-



Abb. 4: Ottavio Miseroni, Hl. Maria Magdalena, Prag, um 1610, Achate, Jaspise, Karneol auf Chalcidon, Silber, vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. ANSA XII 820

tofano Gaffuri aus Florenz kennen.³¹ Im Bereich der Kameen waren diese vielteiligen, reliefartigen *commessi* aber eine Neuerung, die Ottavio Miseroni für sich beanspruchen kann. Wenn wir uns nun vor Augen halten, dass der kaiserliche Edelsteinschneider nicht nur seine eigene Werkstatt, sondern auch die Schleifmühle in Bubeneč leitete, in der allem Anschein nach *commessi di pietre dure* vorbereitet wurden, liegt die Synthese dieser beiden Kunstformen natürlich nahe. Sie ist letztendlich das Ergebnis synergetischer Prozesse.

In den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums finden sich insgesamt sechs Werke in dieser Technik, die Ottavio zugewiesen werden können (Abb. 4).³² Die Tatsache, dass der Meister die Hälfte davon auch signierte bzw. monogrammierte, während ansonsten von ihm lediglich ein weiterer Chalzedon-Kameo und eine Chalzedon-Statuette sein Monogramm tragen, lässt schon ahnen, dass er selbst große Stücke auf diese Werke hielt und sich mit ihnen stark identifizierte.³³ Die beiden am spätesten zu da-

31 Von ihm stammen die Figuren des Christus und der Samariterin aus dem Jahr 1600 in der Nische eines Hausaltärs des Kunsthistorischen Museums, Inv.-Nr. KK 1542. Vgl. dazu DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 174–176, Kat.-Nr. 91.

32 Es sind dies die Relief-Commessi mit den Inventarnummern ANSA XII 29, ANSA XII 140, ANSA XII 797, ANSA XII 820 und die beiden Reliquienmonstranzen mit den Inventarnummern Kap 219 und Kap 220.

33 Ottavios Signatur bzw. Monogramm findet sich auf der Statuette der büßenden hl. Maria Magdalena (Inv.-Nr. KK 1723), einem Kameo mit dem Brustbild Kaiser Rudolfs II (Inv.-Nr. ANSA XII 58) sowie auf dem Relief-Com-

tierenden dieser Werke, zwei Reliquienmonstranzen mit Darstellungen der Madonna und der Anna Selbdritt, entstanden als Vermächtnis der Kaiserin Anna, wohl um 1620.³⁴ Zu diesem Zeitpunkt waren Kaiser Rudolf II. und sein Bruder und Nachfolger, Kaiser Matthias, bereits gestorben. Kaiser Ferdinand II. war nun Ottavios neuer Auftrag- und Arbeitgeber geworden. An diesen hatte Ottavio auch das Gesuch geschickt, dem der Titel des Aufsatzes entnommen ist. Hier be ruft er sich auf die bis zu diesem Zeitpunkt 36 Jahre anhaltende „fedelissima servitù prestata da me“ und verweist auf sein Alter und seine zunehmende Schwäche, um den Kaiser zu bitten, seine Bezüge künftig seinem Sohn Dionysio auszahlen zu lassen, der „nella professione di lapidario non è punto inferiore à me.“ Für sich selbst erbittet er ein Haus in Prag. Beidem kommt die böhmische Kammer auf Befehl des Kaisers vom 12. Mai 1623 nach.³⁵ Dionysio Miseroni sollte in der Folge in Prag seinem Vater nicht nur als kaiserlicher Steinschneider, sondern auch als Schatzmeister nachfolgen. Mit ihm und seinem Sohn Ferdinand Eusebio sollten nach der Zurückverlegung des Hofes nach Wien noch zwei Generationen der

Familie Miseroni in Prag für den Kaiserhof tätig bleiben.³⁶ Auch im Bereich der *commessi di pietre dure* erloschen die Prager Produktionsstätten mit der Rückverlegung des Hofes nicht. Hier folgte den Meistern Cosimo und Giovanni Castrucci zunächst Giuliano di Piero Pandolfini, der Schwiegersohn Giovanni Castruccis. Offenbar war dieser jedoch nicht in den Hofstaat aufgenommen worden.³⁷ Spätestens 1624 war Pandolfini wieder nach Florenz zurückgekehrt und hatte dort auch die letzten Zahlungen entgegen genommen, die der Obersthofmeister Kaiser Rudolfs II. und spätere Statthalter und Vizekönig von Böhmen, Fürst Karl I. von Liechtenstein, für eine Truhe und eine Tischplatte schuldig geblieben war.³⁸ Wie Beket Bukovinská vermutete, erkennt man auf dieser Tischplatte neben einer Darstellung des Areals der Kaisermühle in Bubeneč wohl auch die Schleifmühle selbst (Abb. 5), in der gewiss auch diese Arbeiten oder zumindest Teile davon entstanden sein dürften.³⁹ Schon fünf Jahre nach der letzten Zahlung an Pandolfini hatte die Mühle erneut in Stand gesetzt werden müssen.

messo mit der hl. Maria Magdalena (Inv.-Nr. ANSA XII 820). Außerdem sind die Mittelbilder der beiden Reliquienmonstranzen (Inv.-Nrn. Kap 219 und Kap 220) monogrammiert.

34 Vgl. dazu DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 284–286, Kat.-Nrn. 169 und 170.

35 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXI, 1913/1914, S. XI, Reg. 20335, S. XV, Reg. 20338. Ernst Kris zitiert diese Stelle als „nella professione di lapidario non è appunto inferiore a me.“ Siehe E. KRIS, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance. Textband, Wien 1929, S. 144. Mit gleichem Wortlaut hatte er die Stelle auch vorher zitiert in: F. EICHLER/E. KRIS, Die Kameen im Kunsthistorischen Museum. Beschreibender Katalog, Publikationen aus den Kunsthistorischen Sammlungen, Bd. II, Wien 1927, S. 26.

36 Zu Grundsätzlichem der zweiten und dritten Generation der Miseroni in Prag siehe R. DISTELBERGER, Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXV, 1979, S. 108–188. Für einen Überblick über alle Generationen der Miseroni siehe auch: P. RAINER, Die Miseroni. Zur Form- und Ideengeschichte einer Steinschneidedynastie, in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, 23, 2024, S. 149–171.

37 DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 251 f.

38 Liechtenstein – The Princely Collections, Vaduz/Vienna, Inv.-Nrn. SK 599 und SK 1401.

39 Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Kaiser Rudolfs II. (Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum) 1988, Bd. I, S. 517, Kat.-Nr. 392. Mit Umbauarbeiten an der Kaisermühle befasste sich auch Sylva Dobalová, wobei ihr Fokus aber auf der Grotte bei der Kaisermühle liegt: S. DOBALOVA, Quellen und neue Überlegungen zur Kaisermühle, ihrer Grotte und dem nicht ausgeführten Schloss, in: Studia Rudolfina. Bulletin of the Research Center for Visual Art and Culture in the Age of Rudolf II., IX, 2009, S. 52–69.



Abb. 5: Castrucci-Werkstatt mit Giuliano di Piero Pandolfini, Tischplatte (Ausschnitt), Prag, um 1620/1623, *commessi di pietre dure*, Granate, Bronze vergoldet, Vaduz/Vienna, Lichtenstein – The Princely Collections, Inv.-Nr. SK 1401

1629 hatten „weilant Octavii Missirons erben [...] wegen raparir- und auferbauung der in negstverwichenen frieling durch eisgüs und anlaufs des wassers ruinirten schleifmühl under dem Powentsch dasselbst zu Prag ... gebetten“, um dort an den kaiserlichen Aufträgen fortfahren zu können.⁴⁰ Am 1. Dezember 1629 beauftragte die Hofkammer die böhmische Kammer mit der Instandsetzung.⁴¹ Acht Jahre später überließ Kaiser Ferdinand III. dem Sohn und Nachfolger Ottavios, Dionysio Miseroni, die Mühle und den Tiergarten in Bubeneč zur Nutzung.⁴² Seine großen Hauptwerke, die sogenannte *Pyramide* und der *Phönixkrug*,⁴³ entstanden allerdings nicht hier, sondern in seinem Haus auf der Prager Burg, in dessen Obergeschoss jene Werkstatt eingerichtet wurde, die man auf Karel Škrétas Fami-

lienportrait sieht (Abb. 6).⁴⁴ Wohnung und Werkstatt hatte der Meister 1651 auf ausdrücklichen Wunsch des Kaisers bezogen.⁴⁵ Diese Notizen sollen hier nur erwähnt sein, um das Bild abzurunden, als gebürtiger Prager passt Dionysio genommen nicht in unser Thema. Desgleichen dessen Sohn und Nachfolger Ferdinand Eusebio, mit dem die Miseroni die bis weit in die Mitte des 17. Jahrhunderts hinein anhaltende führende Position innerhalb der kaiserlichen Steinschneider verloren. Kaiser Leopold I. scheint in diese letzte Prager Miseroni-Generation nicht mehr so großes Vertrauen gesetzt zu haben. Schon die erste größere Lieferung Ferdinand Eusebios, drei Hartsteingefäße inklusive Fassungen und Futteralen, ließ die Hofkammer begutachten und drückte daraufhin die geforderten Preise. Ähnliches entnehmen

40 Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXXIII, 1916, S. CXIII, Reg. 20601.

41 Ebd., S. CXVIII, Reg. 20613.

42 DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 252.

43 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 2251–2254 und KK 2276.

44 Karel Škréta, *Der Steinschneider Dionysio Miseroni im Kreis seiner Familie*, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 560.

45 DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 253.



Abb. 6: Karel Škréta, *Der Steinschneider Dionysio Miseroni im Kreis seiner Familie*, Prag, 1653, Öl auf Leinwand, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. O 560

wir einer weiteren Lieferliste aus dem Jahr 1671.⁴⁶ In die Begutachtung der betreffenden Gefäße war pikanterweise ein Konkurrent involviert, der beim Kaiser offenbar größeres Vertrauen genoss als der letzte Spross der Prager Miseroni: der aus Mailand stammende Pietro Paolo Lucini.

In den Archivalien der Hoffinanz scheint dieser Steinschneider als „Peter Paul Lützen“ erstmals 1657 auf, muss aber schon vorher für den Hof gearbeitet haben. Die „Hinderlassene Camer ver-

langet [nämlich] zu / wissen, Ob der Christallschneider / Peter Paul Lutzens noch ferner / in diensten verpleibet, und die / Notturfft vor Ihne, wie vor disem / durch den Hofpaumeister Verschafft werden solle.“⁴⁷ Zu diesem Zeitpunkt hatte er Werke in Arbeit, die noch von Kaiser Ferdinand III. beauftragt worden sein müssen.⁴⁸ Dabei handelte es sich um „geschir und Cristall“, wie aus einem Kammerschreiben vom 3. Juni 1658 hervorgeht.⁴⁹ Hier, wie auch im Protokollband

46 DISTELBERGER, Dionysio und Ferdinand Eusebio Miseroni (zit. Anm. 36), S. 170–172.

47 Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, AT-OeStA/FHKA AHK HFÖ Bücher 845, Protokoll Expedit 1647, fol. 715v.

48 Nach einer Eingabe des Oberhofmeisters Johann Ferdinand von Porcia vom 2. November 1657 hatte der nachmalige Kaiser Leopold I. angeordnet, „die ienige Arbeith, welche Peter Paul Luzen / Cristellschneider, von der negst abgelebten Röm. / Khayl. Mtl. höchseel. gedächtnus, vnder handten / gehabt, zuvollendten vnnd völlig zuverfertigen, auch / die Nothwendigkeit, was hiezue erfordert / würdtet, gehöriger ohrten zuverschaffen.“ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, AT-OeStA/FHKA SUS Auto 165, pag. 3.

49 Die Hofkammer schrieb aus Frankfurt am 3. Juni 1658, dass „Ihre königliche Majestät resolviret [habe,] demselben [Lucini] solange alle / nothwendigkeits Instrumentend auch die / besoldung verstanden / reich zulass / bis Er die Vnd

der Registratur von 1658, wird Lucini als „Königl. Cristallschneider zu wien“ bzw. „khönigl. Christalschneider zue Wienn“⁵⁰ bezeichnet. Am 2. Jänner 1659 finden wir Lucini dann als „kay. cristallschneidern“ erwähnt,⁵¹ woraus wir schließen können, dass Leopold I. Lucini bereits vor seiner Wahl bzw. Krönung zum Kaiser im Juli bzw. August 1658 in seinen Hofstaat aufgenommen hatte. In den Büchern der Hoffinanz erscheint er dann bis 1672 regelmäßig, ohne dass dort jedoch konkrete Werke genannt wurden. Einen Eindruck über Lucinis Œuvre erhalten wir aber anhand einer Objektliste, die der sächsisch-weimarsche Kanzler Krauß anlässlich eines Besuches bei Lucini in Wien bekommen hatte. Der Kanzler war im Frühjahr 1660 mit einer Gesandtschaft zur Lehenserneuerung nach Wien gereist. Dabei war ihm auch die „absonderliche Nebeninstruction“ auferlegt, hier Ausschau zu halten, „ob nicht ein junger osterreichischer koch, ingeleichen [...] ein stein-, sonderlich jaspis- und crystallschneider, der ledig, zu erlangen“⁵² wären. „Der Herr Abgesandte [ist also] zu einen Italiänischen Christallschneider / Pietro Paulo Lucino,

nicht weit von der Käyserl. Burg wohnend / gefahren / welcher unterschiedene aus Chrystall / so in der Schweiz zu bekommen / und Agath / wie auch Calcedon geschnittene Trinck- und andere Geschirr vorgezeigt / aber sehr theuer / wie aus nachfolgender seiner übergebenen Designation mit mehrern zuersehen ist.“⁵³ Das teuerste Objekt war ein mit Achatkameen besetztes Chalzedonbecken, das 1.000 Thaler kosten sollte. Lucini bot aber auch ein kleines Achatschälchen für 40 Thaler und Gemälde zu einen Stückpreis von 100 Thalern an.⁵⁴ Was dem sächsisch-weimarschen Kanzler sehr teuer erschien, war für den Wiener Hof kein unüblicher Preis. Für den zuvor erwähnten Phönixkrug, an dem Dionysio Miseroni drei Jahre lang gearbeitet haben will, betrug der reine Arbeitslohn für den Schliff 3.000 Thaler, jener für seine zwar große, aber ohne Fassung gebliebene Bergkristallkanne 1.200 Thaler⁵⁵ – die Materialkosten sind hier noch gar nicht berücksichtigt. Selbst sein vom Wiener Hof nicht übermäßig geschätzter Sohn Ferdinand Eusebio hatte 1664 für drei Hartsteingefäße 2.500 Reichsthaler erhalten,⁵⁶ „eine kleine Gießkanne von Agat“ soll

handten habende Ag [?] / geschir und Cristall verferftiget / haben Werdet.“ Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, AT-OeStA/FHKA SUS Auto 165, pag. 2.

50 H. HAUPT, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Teil II: Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1657–1660, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXVI, 1980, S. VII, Reg. 1106. In diesem Eintrag geht es neben der Besoldung um die Bereitstellung von „nothwendigkeiten zum christalschneiden gehörig.“ Dem nachfolgenden Regest (1109) vom 3. Juli 1658 entnehmen wir, dass es sich dabei um „materialia an kupffer und bley“ handelte.

51 HAUPT, Archivalien II (zit. Anm. 50), S. XIII, Reg. 1189.

52 Zitiert nach den Neben-Instruktionen für Rudolf Wilhelm Krauß vom März 1660, in: K. KELLER/M. SCHEUZ/H. TERSCH, Einmal Weimar-Wien und retour. Johann Sebastian Müller und sein Wienbericht aus dem Jahr 1660, Wien/München 2005, S. 153–164, hier S. 156, Punkt 20 und 21.

53 Ebd., S. 72–75.

54 Ebd., S. 75.

55 Für den Schliff des Phönix-Kruges (Inv.-Nr. KK 2276) hätte Dionysio Miseroni 4.000 Reichsthaler für angemessen gehalten, stellte aber 3.000 in Rechnung. Siehe HAUPT, Archivalien II (zit. Anm. 50), S. XXXV, Reg. 1475; DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), S. 317. Bei dem im Verzeichnis genannten „krug in form einer gieß kandl“ mit einem Macherlohn von 1.200 rthl handelt es sich, wie schon Klapsia und Distelberger vermutet hatten, um die Bergkristallkanne KK 1412.

56 H. HAUPT, Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Teil III: Kaiser Leopold I.: Die Jahre 1661–1670, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXIX, 1983, S. LXI, Reg. 2121, und S. LXXVII, Reg. 2344. Zunächst wurde in monatlichen Raten zu 50 Gulden bezahlt, 1665 wurde ein Restbetrag von 1.750 Gulden beglichen.

„der jezige Keyser vor 1000 Reichsthaler gekauft“ haben.⁵⁷ Angesichts dieser Preise scheinen Lucinis Arbeiten eher günstig angeboten worden zu sein. Es werden hier offenbar unterschiedliche Vorstellungen und vor allem unterschiedliche Ansprüche zwischen Wien und Weimar deutlich.

Das Œuvre Lucinis betreffend, hat es bisher noch keine überzeugenden Versuche gegeben, ihm konkrete Arbeiten zuzuweisen. Anhand des 1.000 Thaler teuren Beckens „von Calcedon mit weissen in Agath geschnittenen Bildern“⁵⁸ soll hier aber ein Versuch gewagt werden, der zugegebenermaßen mit einiger Vorsicht zu betrachten ist. Für eine solche Zuweisung müssten wir zuerst einmal davon ausgehen, dass dieses Becken in der Tat Eingang in die kaiserlichen Sammlungen gefunden hat, wofür uns derzeit noch die Belege fehlen. Weiters müssten wir annehmen, dass die unvollständigen Materialangaben – eine etwaige Fassung aus Edelmetall und Email wird nicht erwähnt – daher rühren, dass dem Schreiber in diesem Zusammenhang nur das Steinmaterial nennenswert schien. Letzteres scheint zumindest plausibel, werden doch bei der Nennung eines Degens in derselben Aufzählung auch nur die Steinkomponenten Kristall und Achat, nicht aber das Metall angeführt. Auch bei der Beschreibung der kaiserlichen Schatzkammer, die die Delegation ebenso besuchte, sind die

Materialangaben der erwähnten Objekte vergleichbar fragmentarisch.⁵⁹ Es scheint also zulässig, dass man bei der Nennung dieses Beckens durchaus auch an eines denken kann, das in Metall gefasst und möglicherweise auch emailliert sein kann – dafür sollten die Steinkomponenten mit Chalzedon und Achat aber wohl vollständig benannt sein. Sucht man in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums nun ein Becken aus Chalzedon, das außer „weissen in Agath geschnittenen Bildern“, also Achatkameen,⁶⁰ keinen weiteren Steinbesatz aufweist, wird man nur ein einziges finden (Inv.-Nr. KK 1958; Abb. 7). Im Inventar der kaiserlichen Schatzkammer von 1750 ist dieses im vierten Kasten unter Nummer 125 als „Ein grosz etwas ablangfaconirte schizl oder lavoir, welche aus 17 stuck agathplatten zusammengesetzt und in theils vergold dan geschmolzenen silber gefast, nebstbei mit 96 stuck mitter und kleinen cameen gezieret“⁶¹ beschrieben. Bei den im Inventar genannten „agathplatten“ handelt es sich allem Anschein nach um Platten des in Mailand häufig verarbeiteten sog. *Calcedonio dei Grigioni*.⁶² Auch den Einsatz kleiner Kameen als Steinbesatz auf Prunkgefäßen kennt man in dieser Form zunächst aus Mailand. Die Emaillierung und die Goldschmiedearbeit ließen sich durchaus in die 1660er Jahre datieren. Es ist also zumindest möglich und nicht un-

57 A. LUSCHIN VON EBENGREUTH, Die ältesten Beschreibungen der kaiserlichen Schatzkammer zu Wien, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX/2, 1899, S. CXC–CXCVI, Reg. 18307, hier S. CXCI.

58 KELLER/SCHUEZ/TERSCH, Weimar-Wien (zit. Anm. 52), S. 75.

59 Ebd., S. 116–124. Die Beschreibungen der Hartsteingefäße erwähnen nur in einem einzigen Fall eine Fassung aus Gold, während der Metallanteil und das Email etwa auch bei der Beschreibung von Dionysio Miseronis Pyramide (Inv.-Nr. KK 2251 ff.) unerwähnt bleiben.

60 Auf die gleiche Weise wird ein „Kästlein mit weissen Bildern des Hauses Oesterreich / aus Edelsteinen geschnitten“ in der Schatzkammer erwähnt. Hier handelt es sich möglicherweise um die Nennung des Kabinettschranks der Kunstkammer des KHM, Inv.-Nr. KK 3396. Die Muschelkameen wären dann fälschlicherweise als Edelsteinkameen angesehen worden. Siehe KELLER/SCHUEZ/TERSCH, Weimar-Wien (zit. Anm. 52), S. 117.

61 Inventar der kaiserlichen Schatzkammer von 1750 (hrsg. von H. Zimerman), in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, X, 1889 Reg. 6253, S. 251–324, hier S. 279.

62 Giuseppe Torricelli gibt als Fundort für diese Varietät einen „luogo detto il Bigiù“ in Graubünden („Ne’ Grigioni“) an. Vgl. A. M. MASSINELLI, De Lapidibus. Il Trattato delle pietre di Giuseppe Antonio Torricelli, Livorno 2019, S. 87.

wahrscheinlich, dass der sächsisch-weimarische Kanzler 1660 genau dieses Becken gesehen hatte und wir den in Wien tätigen Mailänder Pietro Paolo Lucini als dessen Schöpfer vorschlagen können. Freilich erscheint es im ersten Moment heikel, dass man im Œuvre eines Kristallschneiders ausgerechnet ein Becken aus Chalzedonplatten festmachen möchte. Die Tatsache, dass sich ein solches in der Werkstatt des Meisters befunden hatte, müsste ja noch nicht bedeuten, dass es auch von ihm geschaffen worden war. Ansonsten müsste man auch annehmen, dass in seiner Werkstatt ebenfalls *commessi di pietre dure* gefertigt worden wären – schließlich findet sich in der Aufzählung „Eine Landschaft / von Jaspis-Stücken zusammengesetzt.“⁶³ Ziehen wir eine weitere, bisher unveröffentlichte Quelle hinzu, so scheinen sich diese Annahmen aber zu bestätigen. Im Inventar der Verlassenschaft Lucinis⁶⁴ finden wir neben dem Haus auf der Laimgrube, in dem seine Witwe wohnte, und neben etlichem Hausrat und Kleidung auch verschiedene Werke, die teilweise noch nicht fertiggestellt waren. Daraus wird klar, dass es sich dabei um Arbeiten des Meisters handeln muss. An Gefäßen werden dabei erwähnt „Ein Tāza von Jaspis p[er] 200 [Gulden]“, „Ein Christallen geschier p[er] 20 [Gulden], Ein geschier von Calcedon / so einen Schrikh [?] hat. p[er] 60 [Gulden] / Ein deto. insimili mangl- / hafft mit. 3. Streiff p[er] 45 [Gulden] / Ein Schallen v[on]. Christall / mit Zöhl[...] Stainen Versezt. p[er] 90 [Gulden] / Von Christal. 2. opfer- / khändl sambt der Tāza p[er] 12 [Gulden] / Ein geschier v[on] Jaspis. p[er] 20. [Gulden] / Ein Christallenes Trinkh- / Gschier. p[er] 20 [Gulden].“ Darüber hinaus wird ein „degen mit agathe-

nem / Creüz vnnd Stainen Ver- / sezt p[er] 30 [Gulden]“⁶⁵ erwähnt, dessen Beschreibung jener in der Objektaufzählung des weimarischen Kanzlers gleicht: „Ein Degen / der griff von Christall / das Kreuz und Orthband mit Agathen besetzt pro 80 Thlr.“⁶⁶. Die Beschreibung dieses Degens passt in großen Teilen auf einen Hofdegen der Hofjagd- und Rüstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien (Inv.-Nr. HJRK A 1591; Abb. 8). Wie das Becken mit Chalzedonplatten (Abb. 7) ist auch dieser mit kleinen, wohl Mailänder Kameen besetzt.

Interessant in unserem Zusammenhang ist aber auch das erste erwähnte Objekt der Hinterlassenschaft: „Ein Künstlich noch nicht gar / Verfertigter Schreibkasten / in einem schwarz gebaitem / futerall, von Jaspis Vnd / allerhand köstlich in goldt ge- / fasten orientalischen Stainen / außgearbeithet, aestimiert fl. 5000.“⁶⁷ Es ist dies nicht nur das teuerste Objekt der Verlassenschaft – selbst das Haus der Witwe war mit 3.000 Gulden niedriger bewertet – es lässt den Schluss zu, dass Lucini auch aus Platten zusammengesetzte Objekte fertigte. Einen Schreibkasten aus Jaspis mit Steinbesatz kann man sich nur in der Art eines mit Hartsteinen belegten Schreibkabinetts vorstellen – ob wir uns den Hartsteinbesatz als größere Platten oder als zu Bildern zusammengesetzte *commessi* vorstellen dürfen, lässt sich aus der Beschreibung nicht ablesen. „Ein von schwarz gebaitem holz, Vnaußgemachter Tabernacul“,⁶⁸ der nach dem Schreibkasten erwähnt wird, hätte wohl auch noch mit Steinplatten versehen werden sollen, doch wird im Dokument dazu nichts berichtet. Insgesamt zeigt die Aufzählung der Verlassenschaft Lucinis die gesamte Bandbreite eines kaiserlichen Kristall-

63 KELLER/SCHUEZ/TERSCH, Weimar-Wien (zit. Anm. 52), S. 75.

64 Verlassenschaftsabhandlung des Pietro Paolo Lucini, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeSTA/HHStA HA OMAA 648–415.

65 Ebd.

66 KELLER/SCHUEZ/TERSCH, Weimar-Wien (zit. Anm. 52), S. 75.

67 Verlassenschaftsabhandlung Lucini (zit. Anm. 64).

68 Ebd.



Abb. 7: Pietro Paolo Lucini (?), Becken aus Chalzedonplatten, Wien, um 1660, Chalzedon, Silber vergoldet, Email, Kameen, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 1958

schneiders, die sich nicht in der Anfertigung von Bergkristallgefäßen erschöpfte, sondern auch solche aus Jaspis und Chalzedon umfassen konnte, genauso wie Becken aus Jaspis und Bergkristall sowie steinbesetzte Möbelstücke.

Ob die Bandbreite von Lucinis Nachfolger, dem aus dem Veltlin stammenden Giovanni Battista della Rovere, ähnlich groß war, können wir nur vermuten. Die Aktenlage über ihn ist sehr dünn; außer einer kleinen Notiz, dass 1708 „Dem Johann Baptista della Rovere kay. cristallen schneider vor ein stuckh christallen [...] lauth quitung“⁶⁹ 8 Gulden gezahlt wurden, haben wir keinerlei Nachrichten über an den Hof gelieferte Objekte. Ansonsten finden sich in den geheimen Kammerzahamtsrechnungen nur Angaben über sein monatliches Salär; in den Bü-

chern der Hoffinanz scheint er kaum auf. Die wenigen Notizen, die wir von ihm haben, zeichnen aber zumindest ein ungefähres Bild, auch wenn dieses sehr unscharf bleiben muss. 1671 heiratet er im Wiener Stephansdom Klara Nachtrappin, die Tochter eines Hauptmanns. Trauzeugen ist Pietro Paolo Lucini. 1684 heiratet er ein weiteres Mal und 1690 schließlich ein drittes Mal, zuletzt fungiert der Goldarbeiter Michael Loreck als Trauzeuge. 1696 verweist della Rovere in einer Intervention auf 36 Jahre eigene Hofarbeit⁷⁰, was bedeuten würde, dass er bereits um 1660 im Hofdienst tätig war. Diese Angabe wird allerdings dadurch relativiert, dass die Witwe nach Giovanni Battistas Sohn Johann Rochus 1725 auf eine 40-jährige Tätigkeit ihres Schwiegervaters als „kaiserlicher Kristall- und Grünen

69 H. HAUPT, Kulturgeschichtliche Regesten aus den geheimen Kammerzahamtsrechnungen Kaiser Josephs I. (1705–1711), in: Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, XXXVI, 1983, hier S. 343, Reg. 212 (Nr. 113).

70 H. HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770. Ein Handbuch, Innsbruck 2007, S. 652–653, Nr. 3412.



Abb. 8: Kurzer Hofdegen, Klinge: Peter Munich, Solingen, datiert 1649; Griff: vielleicht Pietro Paolo Lucini, Wien, um 1660, Stahl, Bergkristall, vergoldetes Silber, Kameen, Wien, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, Inv.-Nr. HJRK, A 1591

Jaspis-Schneider“ verweist.⁷¹ Da Giovanni Battista 1711 verstorben war, würde sich daraus ein Tätigkeitsbeginn um 1670 ergeben. Ohne Quellenangabe führt Haupt an, dass della Rovere „nach dem Tod des Mailänder Kristallschneiders Pietro Paolo Lucini 1675 dessen Nachfolger als kaiserlicher Kristall- und Edelsteinschneider“ wurde.⁷² Auch wenn sich der genaue Beginn seiner Tätigkeit für den Hof vorerst nicht klären lässt, steht doch fest, dass er über Jahrzehnte tätig war und ein dementsprechend reichhaltiges Œuvre hinterlassen haben muss. Bevor wir zu diesem kommen, sei noch kurz das Testament des Meisters

angesprochen, das am 17. März 1710 aufgesetzt wurde.⁷³ Aus diesem erfahren wir leider nichts über eventuell hinterlassene Kunstgegenstände, wohl aber Details zu den familiären Verhältnissen. Demnach lebten zu diesem Zeitpunkt noch fünf seiner Kinder: Anna Rosina, Joseph Hieronymo, Johann Rochus, Johann Baptista und Johann Carl. Über Johann Rochus erfahren wir, dass er sich um seine Mutter kümmern sollte, solange sie Witwe blieb – dies allerdings unter der Prämisse, dass „form Gemelter Sohn Johann Rochus / nach meinen Tott mein Kayl / Crystall Schneidter dienßt / wirdt angedrätten haben

71 A. ILG, Zur Geschichte der österreichischen Steinschneider des Barockzeitalters, in: Mittheilungen des k. k. österr. Museums für Kunst und Industrie, N. F., VIII/85, 1893, S. 261–267, hier S. 265.

72 HAUPT, Regesten (zit. Anm. 69), hier S. 371. Vgl. auch HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (zit. Anm. 70), S. 652–653, Nr. 3412.

73 Testament des Johann Baptist della Rovere, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeSTA/HHStA HA OMaA 629–4.



Abb. 9: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, um 1700, Bergkristall, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 2260



Abb. 10: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, um 1700, Heliotrop, Silber vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstammer, Inv.-Nr. KK 1873

gleich wie er Schon dös'n versichert ist.“ Hier erfahren wir also, dass Johann Rochus bereits 1710 das Amt des kaiserlichen Kristallschneiders zugesagt worden war. Drei Jahre später wurde er schließlich als kaiserlicher Kammerkristallschneider in den Hofdienst aufgenommen. Es ist dies

nur eine kleine Ergänzung zum bisherigen Wissensstand, sie zeigt aber, dass auch bei den della Rovere Vater und Sohn eine Zeit lang gemeinsam gearbeitet hatten und der Sohn dem Vater nachfolgte. Während der Vater 80-jährig starb, wurde der Sohn allerdings nur 36 Jahre alt und starb –

wohl überraschend, da sein Testament erst posthum aufgerichtet wurde⁷⁴ – zu Silvester 1724.⁷⁵ Das Gros des Œuvres der della Rovere ist also wohl dem Vater zuzurechnen.

Trotz dieser insgesamt sehr dünnen Informationslage hat Rudolf Distelberger Giovanni Battista della Rovere eine Reihe von Arbeiten zugeschrieben. Dabei ging er von einer Gruppe stilistisch zusammengehöriger und in die Zeit um 1700 oder kurz davor zu datierender Gefäße aus.⁷⁶ Zwei Werke, eine Fußschale aus Bergkristall (Inv.-Nr. KK 2260; Abb. 9) und eine aus Heliotrop (Inv.-Nr. KK 1873; Abb. 10), fungierten dabei als Schlüsselwerke. Die Bergkristallschale zeigt in ihrem Boden eine Diamantritzung mit dem Wortlaut „CaroLVs AV“, die Distelberger mit einigem Recht als jugendlichen Scherz des Erzherzogs Karl, des späteren Kaiser Karl VI. interpretierte.⁷⁷ Durch diese Ritzung und die aus ihr folgenden Datierung um 1700 grenzt sich der Kreis der möglichen Schöpfer der Schale ein; es bleibt eigentlich nur mehr Giovanni Battista della Rovere übrig, da sowohl Lucini als auch Pietro Pandolfini zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben waren. Die größere und außergewöhnliche Heliotropschale weist Distelberger della Rovere zu, weil seine Schwiegertochter ihn als „Kristall- und Grünen Jaspis-Schneider“ bezeichnet hatte. Da es den Titel eines Grünen-Jaspis-Schneiders am Wiener Hof nicht gab, folgerte Distelberger, dass dieser gleichsam erfundene Titel „wohl eine Erinnerung an dieses Stück sein [sollte], das einiges Aufsehen erregt haben muss und auf das man besonders stolz war.“⁷⁸ Als drittes Werk weist er dem Meister eine flache Muschelschale aus Bergkristall mit einer baldachinartigen Palmette am

hinteren Ende zu (Inv.-Nr. KK 1454; Abb. 11). Ausgehend von den Spezifika dieser Gefäße lässt sich die Gruppe beträchtlich erweitern und damit kommen wir zu einem dritten Punkt, der eine Zuschreibung an della Rovere unterstützen würde, nämlich die relativ große Anzahl stilistisch zusammengehöriger Hartsteingefäße. Ihre schiere Zahl verlangt nach einem Steinschneider, der über lange Zeit für den Hof tätig war und damit bleibt Giovanni Battista della Rovere mit seiner jahrzehntelangen Tätigkeit im Spiel, wobei eine Beteiligung von Johann Rochus mitzudenken ist. Generationenübergreifende Zusammenarbeiten kennen wir schließlich auch von den Prager Miseroni. Die della Rovere zugeschriebenen Gefäße unterscheiden sich von jenen der Miseroni aber grundlegend. Sie zeichnen sich durch flach ausladende Gefäßkörper auf relativ hohen, aber beinahe fassungsfreien Schäften aus. Diese stehen wieder häufig auf breiten, flachen, oft muschelförmig gestalteten Füßen. Vor allem weisen sie aber oft eine charakteristische Gestaltung des Ausgusses auf, indem die Gefäßwandung hinter diesem wie zusammengedrückt erscheint. Dieses Charakteristikum finden wir an zwei weiteren Bergkristallgefäßen der Kunstkammer des Kunsthistorischen Museums Wien (Inv.-Nrn. KK 1400 und KK 1389; Abb. 12) sowie an zwei Lapislazuli-Gefäßen derselben Sammlung (Inv.-Nrn. KK 1654 und KK 1656). Bei beiden Bergkristallarbeiten und bei einem der Lapislazuli-Gefäße sitzt am hinteren Ende jeweils ein Vogel oder ein drachenartiges Wesen. Ein solches sitzt auch auf einer weiteren Schale auf hohem Fuß und mit flach ausladendem Gefäßkörper, diesmal aus Achat (Inv.-Nr. KK 1857; Abb. 13).

74 Testament des Rochus della Rovere, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA HA OMAA 631–33.

75 HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (zit. Anm. 70), S. 653, Nr. 3413.

76 Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nrn. KK 1454, KK 2260 und KK 1873. Vgl. dazu DISTELBERGER, Steinschnitt (zit. Anm. 3), Kat.-Nrn. 203–205, S. 326–329.

77 Ebd., S. 329. Er vergleicht diese Ritzung mit einer des Erzherzogs Karl aus dem Jahr 1705 auf einer Glasplatte in Schloss Petronell.

78 Ebd.



Abb. 11: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, 4. Viertel 17. Jh., Bergkristall, Silber vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1454



Abb. 12: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, Anfang 18. Jh., Bergkristall, Silber vergoldet, Türkise, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1389

Eine etwas niedrigere, aber offenbar aus demselben Stein geschnittene Schale erinnert mit einem Maskenkopf am hinteren Ende an Mailänder Traditionen (Inv.-Nr. KK 1991; Abb. 14). Gleich-

zeitig gleicht diese Fratze jener des zuvor angesprochenen Bergkristallgefäßes mit zusammengedrückter Gefäßwandung (Inv.-Nr. KK 1389). Zwei Chalzedongefäße (Inv.-Nr. KK 1930 und



Abb. 13: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, um 1700, Achat, Silber vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1857



Abb. 14: Giovanni Battista della Rovere (?), Muschelschale, Wien, um 1700, Achat, Silber vergoldet, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 1991

1983) passen in diese Gruppe ebenso wie eine große Nephritschale (Inv.-Nr. KK 1877). Damit wäre das Dutzend der mit della Rovere in Verbindung zu bringenden Hartsteinschalen voll, einzelne mögen in Zukunft noch folgen. Dazu – und auch um diese tentativen Zuweisungen untermauern zu können – wären aussagekräftige Lieferlisten oder archivalische Nennungen von Objekten della Roveres vonnöten, die uns bisher leider noch fehlen.

Für weitere in Wien für den Hof tätige Steinschneider italienischer Herkunft muss hier aber selbst auf versuchsweise Zuweisungen erhaltener Objekte verzichtet werden; sie seien dennoch zumindest namentlich angeführt: neben den bisher erwähnten finden wir noch Carlo Antonio Lucini als Hofjuwelier und kaiserlichen Kristallschneider.⁷⁹ Kaiserlicher Kristallschneider war auch der Mailänder Andreas Besana;⁸⁰ als hofbefreiter Stein- und Edelsteinschneider scheint zudem ein gewisser Johann Disgualdo auf,⁸¹ dessen Namen

79 Vgl. dazu HAUPT, Das Hof- und hofbefreite Handwerk (zit. Anm. 70), S. 561, Nr. 2727.

80 Ebd., S. 236, Nr. 363.

81 Ebd., S. 363, Nr. 1287. 1699 scheint er in den Hofzahlamtsrechnungen in Zusammenhang mit Diamanten als Giovanni di Squaldo auf. Vgl. Archivalien zur Kulturgeschichte des Wiener Hofes. Erzherzog Karl (VI.): Die Jahre 1697 bis 1700 (hrsg. und komm. von E. OBERHAMMER), in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXXI, 1985, S. I–XLV, hier S. XXXIII, Reg. 3178 und 3179.

an eine italienische Herkunft denken lässt. Im Bereich der *commessi* ist mit Pietro Pandolfini ein weiterer Florentiner Steinschneider zunächst im Innsbrucker Hofstaat der Anna de' Medici zu finden, um nach deren Tod von Kaiser Leopold I. in seine „würckliche dienste zum Edlgesteinschneider“⁸² aufgenommen zu werden. Im Letztgenannten vermuten wir einen Sohn des bereits in Prag tätig gewesenen Giuliano di Piero Pandolfini.⁸³

Nicht zuletzt durch diese Familienkontinuitäten sollte klar werden, dass die italienischen Steinschneider an den Höfen in Prag und Wien weit mehr als temporäre Gäste waren. Sie begründeten hier mitunter Traditionen und blieben häufig über mehr als eine Generation tätig. Dies gilt für die Miseroni, die Castrucci, die Pandolfini und die della Rovere. Die Lucini waren zwar nicht über mehrere Generationen, dafür aber mit mehreren Familienmitgliedern in Wien tätig. All diese Dynastien konnten – ob in Prag oder in Wien – in einem Ambiente wirken, das der so fordernden Kunstform des Steinschnitts zuträglich und förderlich war. In einem solchen Umfeld, getrieben vom kaiserlichen Anspruch und ausgestattet mit den Möglichkeiten des Hofes, konnten diese Künstler ihre Kunstform mitprägen, weiterentwickeln und in fruchtbare

Höhen führen. Dem Kaiserhof ermöglichten sie, sich nicht nur mit den tonangebenden italienischen Zentren zu messen, sondern diese streckenweise auch herauszufordern. Dabei erfolgte der Wissens- und Kunsttransfer keinesfalls nur in eine Richtung – wie die italienischen Künstler die kaiserliche Hofkunst mitprägten, so schwappte das im höfischen Umfeld Entstandene und das nur hier Mögliche auch wieder zurück. In diesem Sinne zeigt sich der Steinschnitt am Kaiserhof in einer – wenn man so will – europäischen Dimension, indem über Landes- und Sprachgrenzen hinaus gedacht und gearbeitet wird und die vereinenden Ideen und Vorstellungen in den Vordergrund gerückt sind. In welchen konkreten „Wiener“ Steinschneidearbeiten sich dies in der Zeit ab der Regierung Kaiser Leopolds I. ausdrückt, war bisher wenig erforscht. Erschöpfende Antworten konnte auch dieser Beitrag nicht bieten, eine Basis, auf der aufzubauen sein wird, ist aber vielleicht gelegt.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Nationalarchiv Prag; Abb. 2–4, 7–14; © KHM-Museumsverband; Abb. 5: Liechtenstein – The Princely Collections, Vaduz/Vienna; Abb. 6: Photo © National Gallery Prague 2024.

82 Wien, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, Hofparteiprotokolle, OMeA, Prot. 4, pag. 54.

83 Zu Pietro Pandolfini vgl. P. RAINER, „Für Könige, Fürsten und Grafen“. Zum Tiroler Steinschnitt des 17. Jahrhunderts, in: Ferdinand Karl. Ein Sonnenkönig in Tirol (Ausstellungskatalog Innsbruck, Schloss Ambras), 2009, S. 117–122, besonders S. 120–122.

FROM FLORENCE TO PRAGUE AND VIENNA:
COMMESSI IN PIETRE DURE LANDSCAPES
IMAGES MADE BY NATURE AND THOSE BY THE MANY HANDS OF
COSIMO CASTRUCCI

MARTINA BARALDI

This essay examines the *commissi in pietre dure* in the 26th room of the Kunstkammer of the Kunsthistorisches Museum in Vienna¹. The six hard stone landscapes² were made by Cosimo Castrucci, his relative Giovanni and the stone workers of his workshop, as soon as Cosimo moved to the imperial court of Emperor Rudolf II in Prague, between the end of the 16th and the beginning of the 17th century. The paper, therefore, addresses a period of years, between 1583 and 1612, when the Imperial court was moved from Vienna to Prague and back to Vienna with all the artworks that in Prague were gathered, collected, displayed and commissioned. Among those were the hard stone landscapes made by the many hands of Cosimo Castruc-

ci; with the expression “many hands” referring to both the cooperative nature of the workshop³ and a kind of collaboration and labour division between the artist and Nature. Indeed, the *commissi in pietre dure* are defined not only by the stones – mostly jaspers and agates – that the workshop worked up to describe the landscapes, but so too by the visual and haptic qualities of the material, which guided iconography, and aesthetic perception⁴.

It follows that, in placing the *commissi in pietre dure* at the centre of our narrative, we have to challenge the traditional historiography of art and science in two ways. On one hand, we are dealing with objects that possessed considerable underlying theoretical complexity and artisans

¹ This project has been supported by a scholarship provided by the Gerda Henkel Stiftung in 2023.

² Hereby, I provide a list of the artworks: Cosimo Castrucci, Landscape with a chapel and a bridge, 1596, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer; Cosimo Castrucci, Landscape with the sacrifice of Isaac, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Giovanni Castrucci, Landscape with obelisk, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Giovanni Castrucci, The view of the castle of Prague, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Castrucci workshop, Landscape with city view and flaming sky, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Giovanni Castrucci, Landscape with fountains and dry trees, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Castrucci workshop, Landscape with penitent St. Mary Magdalene, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer; Giovanni Castrucci (attributed), Double eagle with Bohemian coat of arms, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer.

³ S. QUACH MCCABE, Many hands, many lands: Collaborative copper painting by Hans Rottenhammer, Paul Bril, and Jan Brueghel I, in: Many Antwerp hands (eds. A. D. NEWMAN/L. NIJKAMP), London 2021, pp. 93–111.

⁴ M. AJMAR, The Renaissance in material culture: Material mimesis as force and evidence of globalization, in: The Routledge Handbook of Archaeology and Globalization (ed. T. HODOS), London/New York 2016, pp. 669–686; A. LEHMANN, How materials make meaning, in: Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 62, 2013, pp. 6–27.

whose value was higher than we expected it to be both in terms of contemporary standing and stature among the intimate circle of humanists and intellectuals of the imperial court⁵. On the other hand, blurring the line between Art and Nature, these artefacts illustrate the painstaking research in a new epistemology, which originated from the artisanal understanding of Nature and its admirable workmanship⁶.

By the same token, these artworks pose some very important challenges to the web of connections between Florence and the Habsburg court and call for the condemnation of the misleading word influence, as it has been usually applied to describing the influence Florence exerted on the manufacture of Prague⁷. Indeed, this narrative, which implies that Prague was a passive recipient, removes the necessity of asking what reasons and under what circumstances the cultures interacted⁸.

Hence, the aim of the paper is twofold. Firstly, to introduce an unpublished document, which I came across in the State Archive of Florence because it casts new light on the date of the arrival of Cosimo Castrucci at court and the key role he played as a go-between Florence and the Habsburg court. Secondly, to present how a history of *commessi in pietre dure* is therefore also a history of materials and knowledge-making, as they encompass awareness not just of the objects, but also the cognitive world of the *Kunstammer* of Emperor Rudolf II.

It ends by providing an insight into “the material imaginary”⁹ of precious stones and the theoretical underpinnings of artworks, such as the *commessi in pietre dure*, in which the divine realm and the natural formations were closely related to the human realm and its artistic creations.

THE TECHNIQUE

Filippo Baldinucci's *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua* illustrated the decorative inlay method in the note on the Florentine nobleman, painter, engineer and architect Costantino de' Servi¹⁰. The artist, who was superintended the construction and decoration projects for the

Cappella dei Principi in San Lorenzo, Florence, was also responsible for supplying the stones, getting them sawn and then spotting natural veins and spots on the surfaces of the jig-sawn fragments. Finally, he was in charge of assembling them and forming the designs of the revetment

5 On occasion of his marriage, Cosimo Castrucci received the honorary gift of 10 Gulden by the emperor, and it helps to clarify the high reputation he enjoyed during his service at the imperial court. “Cosman Castrui, Kaisers Rudolf II. Edelsteinschneider, erhält gelegentlich seiner Hochzeit ein Ehrengeschenk von 10 Gulden.” See W. BOEHM, *Urkunden und Regesten aus der k. k. Hofbibliothek*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, VII, 1888, p. CCXXVI, No. 5554. In particular, it could be compared to the monthly salary of the “Hofdiener” Ottavio Strada that amounted to 10 gulden, indeed. *Ibid.*, p. CCXXVI, No. 5554.

6 L. DASTON/K. PARK, *Wonders and the order of nature, 1150–1750*, New York 1998, pp. 255–301.

7 In particular, Rudolf II is referred as “emulator” of Florence by A. GIUSTI, *Roman inlay and Florentine mosaics*, in: *Art of the Royal Court: Treasures in pietre dure from the palaces of Europe* (exh. cat. New York, The Metropolitan Museum of Art), New York 2008, p. 20.

8 See the insightful introduction to the volume, D. Y. KIM, *The traveling artist in the Italian Renaissance: Geography, mobility, and style*, New Haven 2014, pp. 1–7.

9 I refer to material imaginary as it has been defined by Pamela Smith, namely “a system of knowledge that provides flexible parameters within which the exploration of material properties and behavior is undertaken, thus both informing and giving meaning to practices.” P. H. SMITH, *From lived experience to the written word: Reconstructing practical knowledge in the early modern world*, Chicago 2022, p. 45.

10 F. BALDINUCCI, *Notizie De' Professori Del Disegno Da Cimabue In Qua*, IX, Milan 1812, pp. 41–75.

that entirely cover the walls. In particular, Filippo Baldinucci added:

Nè si pensi alcuno, poco informato dell'appartenenze dell'arte del commettere, che si sia da noi detto poco, quando abbiamo fatto menzione della carica, che oltre all'universale soprantendenza a tutti i lavori e alle maestranze della galleria, ed oltre a quella dell'ordinare le cavate delle pietre, gli fusse data anche l'incumbenza di riconoscerne le macchie per adattarle a' luoghi loro nelle meravigliose opere che si facevano in esse, conciosiosachè possa bastare l'avere ciò detto per iscoprire a gran segno il concetto che fu avuto della sublimità dell'ingegno suo; in testimonio di che vogliamo ora far palesi a chi che sia le difficoltà di quest'arte.¹¹

He, then, concluded that the gifted stonemason (l'ottimo commettitore)¹² in making a lifelike artwork should:

[...] cercare e trovare che la natura abbia fatto da per se stessa quel tanto che egli intende di voler fare [...]; il che certo non potrà fare se non coll'osservare l'infinita macchie che scuoprono le durissime gemme o altre pietre [...].¹³

In delineating the main challenges of the *Arte del commesso in pietre dure*, Filippo Baldinucci illuminated its features and hindered the feasibility

of employing synonyms as Marquetry, Mosaic and Tarsia to describe the technique. Indeed, whether the formers imposed inserting and gluing pieces of stones, glass or wood into the hollows of not-hidden support, the interlocking pieces of stones of the *commesso* were glued in freestanding sections that were then laid out on a slate, not visible to the beholder¹⁴. Furthermore, no seams and joint lines are visible, so the final artwork appears “tutta d'un pezzo”¹⁵ (all of a piece).

On the other hand, the geo-referenced nomenclature for the technique, by the name of *Commesso Fiorentino*, and occasionally translated as Florentine Marquetry or Florentiner Mosaik, reveals how far language in art history could be an instrument and a trap¹⁶. This decorative method, whose origins could be traced in the Roman opus sectile and middle-age mosaics, was officially institutionalised at the court of Medici in Florence. On September 3, 1588, Ferdinand I of Medici issued his assent to the establishment of the *Reali Manifatture Granducali*¹⁷, at the time operating in the *Galleria dei Lavori* in the *Uffizi Palace*. The decree issue, “*Lettera patente*”¹⁸, turned all the many workshops operating from 1580 in *Casino di San Marco* and from 1586 in the *Uffizi palace* into a unified institution, at the core of the current *Opificio delle Pietre dure e Laboratori di restauro*, established in 1975. Nev-

¹¹ Ibid. p. 59.

¹² Ibid. p. 60.

¹³ Ibid. p. 60.

¹⁴ *Pietre dure: Hardstone in furniture and decorations* (eds. A. GIUSTI/J. CONDIE/A. GONZÁLES PALACIOS), London 1992; F. ROSSI, *La pittura di pietra: dall'arte del mosaico allo splendore delle pietre dure*, Florence 2002; A. M. GIUSTI, *La fabbrica delle meraviglie: la manifattura di pietre dure a Firenze*, Florence 2015.

¹⁵ A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre dure*, Turin 1996, p. 183.

¹⁶ E. NEUMANN, *Florentiner Mosaik aus Prag*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LIII, 1957, pp. 157–202; see glossary, A. M. GIUSTI, *Pietre dure* (cit. n. 14), pp. 294–298.

¹⁷ L. DI MUCCI, “Per uso et servizio particolare del palazzo e della casa”. *La manifattura delle pietre dure nel periodo granducale*, in: *La fabbrica delle meraviglie* (cit. n. 14), pp. 133–145; A. M. GIUSTI, *Pietre dure* (cit. n. 14), pp. 34–133.

¹⁸ S. B. BUTTERS, “Una pietra eppure non una pietra”. *Pietre dure e botteghe mediche nella Firenze del Cinquecento*, in: *La Grande storia dell'artigianato*, III, *Il Cinquecento*, Florence 2000, pp. 178–179. See also the mention in A. ZOBİ, *Notizie storiche sull'origine e progressi dei lavori di commesso in pietre dure che si eseguono nell'I. e R. stabilimento di Firenze*, Florence 1853, pp. 162–164.

ertheless, as in Florence the collection and manufacture of hard stone artworks were already thriving and successful under the reigns of Cosimo I and Francis I, so at the Habsbourg court, the patronage of prolific collectors, the emperor included, as well as the craftsmanship of both local and foreign artisans and the cooperative nature of the courtesan milieu allowed the technique to be developed.

As the present article will demonstrate, around the same period, in Florence and Prague, Florentine artists and artists from over the Alps cooperated and teamed up to compose artworks that turned stones into masterpieces. It follows

from this reasoning that, when referring to the technique, the nomenclature ‘*commessi in pietre dure*’ should be preferred, as it focuses on features and materials, rather than geography and patrons. This means that the main contribution of this study does not consist in the discovery and analysis of new documents, but rather paves the way to approaching the Castrucci workshop, their artworks and the related documents with a more open stance. In particular, the analysis will consider the *commessi* as a material representation of the inquiry into Nature and the natural world and will suggest focusing on the knowledge-making they conceive.

COSIMO CASTRUCCI

A reconstruction of Cosimo Castrucci’s prior career is difficult and necessarily hypothetical and the few data at our disposal are either untrustworthy or else liable to various interpretations.

Preliminary archival research¹⁹ and the studies of Erwin Neumann, Beket Bukovinská and Rudolf Distelberger²⁰ have not provided further information about Cosimo Castrucci’s family circumstances or living conditions, nor have stated in which workshop he received his training nor even proofs that he spent his entire life and/or apprentice in Florence²¹. At present, the most reliable evidence of his Florentine origin is the signature he placed on the backside of the Landscape with a chapel and a bridge (figs. 1

and 2), “Cosimo Castrucci Fiorentino fecit anno 1596”.

The signature should hold our attention for mainly three reasons. Firstly, because it was made by a stonecutter, eventually trained as a jeweller; secondly, because it is placed next to marks that I have not been able to decipher and, finally, because the arrival of Cosimo Castrucci in Prague and the establishment of his workshop have been set around 1592 and were based on an entry in the tax book (fig. 3). Here, Cosimo Castrucci is called His Majesty’s gem cutter, a title that granted him the privilege and an annual salary but does not add any precious information about him or the events that occurred between

19 C. PRZYBOROWSKI, *Die Ausstattung der Fürstenkapelle an der Basilika von San Lorenzo in Florenz*, Berlin 1982; S. B. BUTTERS, *The triumph of Vulcan: Sculptor’s tools, porphyry, and the prince in ducal Florence*, Florence 1996.

20 For Cosimo Castrucci and his workshop: E. NEUMANN, *Florentiner Mosaik aus Prag* (cit. n. 16); C. W. FOCK, *Pietre dure work at the court of Prague; some relations with Florence*, in: *Leids kunsthistorisch jaarboek*, I, 1982, pp. 259–269; A. M. GIUSTI, *The Prague manufactory and pietre dure in the German lands*, in: *Pietre dure* (cit. n. 14), pp. 135–193; B. BUKOVINSKÁ, *Florenz – Prag oder Prag – Florenz*, in: *Umění*, XLV, 1997, pp. 161–170; R. DISTELBERGER, *Thoughts on Rudolfine Art in the ‘Court workshops’ in Prague*, in: *Rudolf II and Prague: The court and the city* (exh. cat. Prague, Prague Castle), London 1997, pp. 189–198.

21 It could be reasonably to assume that Michele Castrucci, who is listed among the “*pietristi di Galleria*”, was a relative, but no documentary source supports the present assumption. He was a pupil of Cristofano Gaffurri and cooperated with Gualtieri Cecchi to the ex-voto of Cosimo II between 1617 and 1624 and now displays at Palazzo Pitti, Museo degli argenti. A. M. GIUSTI, *Il Museo dell’Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, Milan 1978, p. 318; L. DI MUCCI, *Devoti alle pietre dure: patroni, artisti e artefici*, in: *La fabbrica delle meraviglie* (cit. n. 14), p. 103.



Fig. 1: Cosimo Castrucci, *Landscape with a chapel and a bridge*, 1596, Vienna, Kunsthistorisches Museum

1592 and 1596. Moreover, contrary to his relative Giovanni and according to the archival research of Jaroslava Hausenblasová²², Cosimo Castrucci has never been listed among the stonecutters employed at court.

Nevertheless, I would like to present a recently discovered letter and a lesser-known document that shed light on some aspects of his biography as well as be considered a promising leap forward in the debate on the relationship between Florence and Prague. The document was written by the Florentine ambassador Giovanni Battista di Bartolomeo Concini in 1591 in Prague and aimed at informing the Grand Duke Ferdinand I that Cosimo Castrucci, who was coming to Florence on his way to Rome and was



Fig. 2: Cosimo Castrucci, *Landscape with a chapel and a bridge* (backside), 1596, Vienna, Kunsthistorisches Museum

22 J. HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II.: eine Edition der Hofstaatsverzeichnisse 1576–1612*, Prag 2002, p. 418.

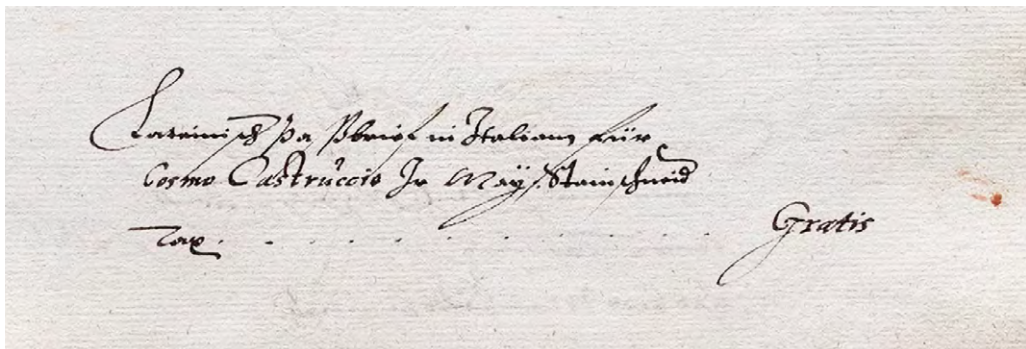


Fig. 3: Tax Book entry (detail year 1592), Vienna, Österreichisches Staatsarchiv

in the emperor's employee as a gem cutter, 'conduce' (is delivering?) a beautiful small table.

*Illustrissimo Signore Padre Osservandissimo / A Meser Cosimo Castrucci, che se ne viene à costa villa per ire poi à Roma, rispetto à certi Suoi negotii ho consegnato il privilegio del (C.) Guido che lo porterà amorevolmente, et con ogni diligenza. Intendo che le lettere all'illustrissimo per S. A. [The Grand Duke] perché essendo claro A S. M. [His Majesty] à che (haver) per gioielliere, e conduce un tavolino bellissimo, e molto à cure il suo R(...), et ei per esser virtuosissimo, et della patria, lo mostrà quanto posso à V. S. in più che possa rieschano digrivarlo et favorirlo. Et Per Che (...) Scriversi Con L'ordinario, Et Voluta Solo Per Lui, inviasti questa, per accompagnatura Di 1° privilegi, et io bacio li mani con salutare la Vostra Eccellentia che Dio la preservi (...). / Praga Li 17. De giugno 1591 / D.V.S. Ill. A(...) / Giambattista Concini Cancellario.*²³

From this, there are a few considerations I think we can glean. First, it suggests that Cosimo Castrucci was in Prague much earlier than 1592; secondly, it bespeaks the possibility that he may have been appointed as an art agent leading and controlling the transfer and acquisition of artworks and, finally, it raises the question of the table he "conduce".

The hypothesis that Cosimo Castrucci was in Prague much earlier than 1592 is confirmed by a document Guido Carrai and Adriana Concini published in 2002 and 2020 respectively²⁴. In March 1588, Curzio Pichena dispatched a detailed assessment of both the emperor's artistic interests and the artists in his employ. In particular, he informed that the emperor also very much enjoyed stonework and, in addition to Cosimo Castrucci from Florence, who made small tables, he had summoned from Milan a young man who carves vases²⁵. It is not surprising, since

23 ASFi, Mediceo del Principato (MdP) 4349, f. 991r, v. "I have consigned to Mr Cosimo Castrucci, who is coming to Florence on his way to Rome, an entitlement letter for Guidi and he would bring it with great care and diligence. He also added that: from the letters, it is clear that Cosimo Castrucci was in the emperor's employ as a gem cutter and he conduce a beautiful small table caring about it and His Majesty." [translated by the author].

24 G. CARRAI, I fiorentini al castello: il progetto di Bernardo Buontalenti e Giovanni Gargioli per la nuova galleria di Rodolfo II, in: *Umèni/Ars*, 51, 2003, p. 375; A. CONCINI, Splendid gifts and a Florentine architect for Emperor Rudolf II. Antonio Lupicini at the Imperial Court in Prague (1578–1580), in: *Studia Rudolphina*, 20, 2020, pp. 41–42.

25 ASF, MdP 4344, fol. 215r, v: "Di quello che Sua Altezza desidera sapere circa il gusto di Sua Maestà in materia di statue e così simili, io non ho anco havuto occasione di tentarlo, ma senza domandarne a nessuno posso renderne conto io stesso quasi quanto alcun altro, perché sono a tutte l'hore in casa dell'Abondio, et spesso anche visito un pittor fiammingo di Sua Maestà oltre alla lunga pratica che ho avuto col signor Arcimboldo innanzi che se ne andasse a Milano, appresso ai quali ho veduto sempre tutto quel che Sua Maestà faceva lavorare et disegnare. Insomma, mi

Rudolf II began looking for a master able to cut noble stones and make beautiful hard stone tables in 1586 with the request to his ambassador in Rome to summon Jean Menard, also known as Franciosino²⁶. The artist moved to France a few years before, but the hunt for a master must have kept on going and probably ended with the arrival of Cosimo Castrucci in Prague in 1588, as stated by Curzio Pichena.

Nonetheless, it is worth noting that barely a year earlier, in 1587, Giovanni Gargioli sent to the Grand Duke Francis I of Medici a letter in which he wrote that when the emperor saw the masters, the Grand Duke had sent to cut the stones and those to polish and work the gemstones, he was most appreciative and clearly felt much obliged and cherished them²⁷. The source brings into question whether as a Florentine and

par che questo sia uno de maggiori dilette che habbia l'Imperatore: non solo di pitture, di statue, lavori di stucco et di cera, ma d'ogni altra cosa simile. Et più mi par ch'è gusti di quelle cose che hanno un poco del lascivo. L'Abondio non fa mai altro che lavorar' in cera huomini nudi, donne nude, Venere, amori, gratie, e simili galanterie, et ogni di l'Imperatore lo manda a sollecitare et vuol vedere tutte le bozze. Si diletta ancora molto di lavori di pietra, perché oltre all'havere qua un Cosimo Castrucci fiorentino che lavora di questi tavolini, ha fatto ancor venire hora di Milano un giovane che intaglia de vasi, ma qua c'è una copia incredibile di bellissime pietre, come diaspri, agate, calcidonii, amatiste e simili che fanno vergogna alle orientali et ogni di Sua Maestà ne fa cavar da queste montagne di Bohemia."

- 26 Soon after Rudolf II ascended the throne of the Holy Roman Empire, he turned his interest to the glyptic art searching to acquire his own sources and artists and turning the Bohemia into the primary source for agates and jaspers in Europe. As early as 1583, meanwhile a large amount of Bohemian coloured stones from Kosakov (a mountain near Turnov) and from the region around Freiburg began to be sent, the goldsmiths and hard stone carvers Valentin Draush and Friedrich Krug were commissioned to search for semi-precious stones in Silesia. Two years later, the emperor ordered his imperial envoy in Rome, Friedrich von Madruzz, to find a master able to cut noble stones and make beautiful hard stone tables. In particular, he asked someone who could cut with marble and insert other kinds of beautiful things. In the letter of reply, Friedrich von Madruzz mentioned Franciosin as a particularly skilled artist who, however, died at the court of Catherine de' Medici in France in 1582. Jean Ménard, often called Franciosino (little Frenchman), was active from 1552 onwards in Rome and in 1579, his name is on the list of the painters and sculptors of the grand ducal household with a salary of 20 scudi. Although in 1586 the emperor failed in the attempt to summon Franciosin, he kept on searching for a hard stone carver meanwhile sending finest examples of precious and semi-precious stones to Milan to have them carved as vessels and cameos and receiving splendid gifts from Florence. For Franciosino's documentary sources and biography, H. VOLTELLINI, *Urkunden und Regesten aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 13, 1892, p. CXLIII, Nr. 9412, and p. CXLIV, Nr. 9413; F. TUENA, *Appunti per la storia del commesso romano: il "Franciosino maestro di tavole"* e il cardinale Giovanni Ricci, in: *Antologia di Belle Arti*, 33–34, 1988, pp. 54–69; A. M. GIUSTI, *L'arte delle pietre dure: da Firenze all'Europa*, Florence 2005, p. 116; B. JESTAZ, *A rediscovered inlaid table by Jean Ménard, marble cutter in Rome*, London 2018.
- 27 ASFi, MdP, 788, fol. 199r, v.: "Serenissimo Granduca, Son circa dieci giorni che io arrivai qua, né prima sono venuto a far mio debito con Vostra Altezza Serenissima, perché in uno medesimo tempo volevo darle conto di quanto io avevo passato con Sua Maestà Cesarea, la quale se bene io ho trovata occupatissima in negozi di molta importanza, non di meno non ha lassa- to di farmi chiamare più e più volte per avere relazione delle cose che io avevo trattato in Italia e sin qui io son contentissimo di vedere che la Maestà sua resta con intera sodisfazione di me. Quanto al disegno del palazzo che io in nome di Vostra Altezza Serenissima le ho presentato, non poterei mai dire quanto sia piaciuto a Sua Maestà e da questo lo potrà comprender che, dopo aver diligentemente veduto e considerato tutti i disegni che ella aveva dinanzi di questo palazzo, alla fine ha mostrato di farlo mettere a suo tempo in esecuzione. Similmente quando Sua Maestà vedde quelli ingegni che Vostra Altezza Serenissima le ha mandati, per segar le pietre e quelli per pulire e lavorar le gioie, n'ebbe contento grandissimo e mostrò di averli auti molti cari e di restarlene con infinita obbligazione, si come con molte parole, che ella mi usò in questo particolare, non lasciò di dimostrarla assai chiaramente. Et allora io non mancai di sogugnere, in conformità di quanto Vostra Altezza Serenissima mi aveva comandato, che in questo, sì come in tutte l'altre cose ell'era prontissima a impiegarsi sempre in servizio di Sua Maestà, il che ella mostrò di gradir molto e che Vostra Altezza Serenissima troverà sempre in lei tutta quella

imperial court stonecutter Cosimo Castrucci and his workshop may have been among them. Although no other documents seem to support such a speculation and it should now remain within the domain of interpretation, it may be considered a promising leap forward along the debates on the artisans at court and their sum-

mons. In particular, the source sums up the well-known and widely practised²⁸ act of gifting the court of Prague with masters, whose talents and skills may have been appreciated by the emperor, though in this case were the stonecutters sent on the emperor request is not forthcoming.

THE TABLETOP COSIMO CASTRUCCI CONDUCE

The above-mentioned document²⁹ written by the Florentine ambassador Giovanni Battista di Bartolomeo Concini in 1591 in Prague, mentioning a table Cosimo Castrucci *conduce*, brings into question to which table it refers. Since the Italian verb “condurre” can be understood in two ways – i. e. either taking from one place to another or bringing to completion (portare a compimento)³⁰ – the sentence “e conduce un tavolino bellissimo” is open to misinterpretation.

From my standpoint, it is unlikely that Cosimo Castrucci may have delivered a small table to Italy for these types of artworks were weighty, their delivery was arduous and no other documentary sources exist that seem to support it³¹. For all these reasons, it seems to me that Cosimo Castrucci may have brought to completion a table, perhaps delivering drawings and instructions to Florence, where indeed, from 1589 a tabletop was underway. The tabletop, which was commissioned by the emperor to the Reali Manifatture

corisponenza di affezione che ella possa desiderare e mostrò di stimare grandemente tutte le cose che uscivano dalla mano e dallo ingegno di Vostra Altezza Serenissima, alla quale io non ho voluto mancare di dar conto di tutti questi particolari con farle umilissima reverenza, pregando Nostro Signore Dio, che la conservi felicissima.” Also cited in P. BAROCCHI/G. GAETA BERTELÀ, *Collezionismo mediceo. Cosimo I, Francesco I e il Cardinale Ferdinando. Documenti 1540–1587*, Modena 1993, p. 307, Note 342; CARRAI, *I fiorentini al castello* (cit. n. 24), p. 11.

28 The cases of Antonio Lupicini and Giovanni Gargioli are illustrative in these instances. See J. KRČÁLOVÁ, *La Toscana e l'architettura di Rodolfo II. Giovanni Gargioli a Praga in Relazioni artistiche*, in: *Il linguaggio architettonico, Città di Castello* 1983, pp. 1029–1051; G. CARRAI, *I fiorentini al castello* (cit. n. 24); L. FILSON, *Rudolf II's grotto and Francesco I de' Medici's Pratolino: New observations*, in: *Studia Rudolphina*, 15, 2015, pp. 135–146; A. CONCIN, *Splendid gifts* (cit. n. 24).

29 See above n. 23.

30 *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, founded by S. Battaglia, directed by G. Barberi Squarotti, Turin 1961–2002, s.v. *condurre*, § 16 and 17.

31 An example of how arduous and expensive the delivery of this kind of artworks could be is provided by the case of the court of Mantua. In 1592, the conveyance of a hard stone table from Florence to Mantua demanded it to be shipped by sea from Livorno to Venice and then by the Po river because two oxen could not draw it and by chart it would be definitely damaged. See R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga: il carteggio tra Firenze e Mantova; 1554–1626*, Milan 2000, doc. 227. Moreover, in the manuscript “Bedenken, wie eine Kunst-Cammer aufzurichten seyn mochte” (1587), Gabriel Kaltermarckt not only provided a set of guidelines for founding and arranging an art collection, but also a useful insight into contemporary cost of delivery. He suggested to pack into chests heavy materials and artworks and transport them by water, because by land the transportation would be uncomfortable and require a much greater expense. He then added that the transport of a hundredweight from Venice to Dresden costs seven florins by land, whereas it amounts to only 3–3,5 florins by sea. B. GUTFLEISCH-ZICHE/J. MENZHAUSEN, ‘How a Kunstkammer should be formed’: Gabriel Kaltermarckt’s advice to Christian I of Saxony on the formation of an art collection, in: *Journal of the history of collections*, 1, 1989, pp. 3–32.



Fig. 4: David Teniers II, *Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery at Brussels, 1651*, Vienna, *Kunsthistorisches Museum*

Granducali in Florence, was delivered to Prague in 1597 and was lost in the fire of the palace of Brussels in 1731³².

The documentary and visual records³³ (figs. 4 and 5) that testify the features of the tabletop are large in number and varied as they illustrate ico-

nography, stages of development and symbolic function in the *Kunstkammer*. Among them, Agostino del Riccio's *Istoria delle pietre dure* provided the first description, as he said it was "un tavolino, quadro poco più che due braccia per ogni verso, opera non più stata fatta al mon-

32 C. W. FOCK, *Der Goldschmied Jaques Bylivelt aus Delft und sein Wirken in der Mediceischen Hofwerkstatt in Florenz*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXX, 1974, pp. 89–178; K. LANGEDIJK, The table in "pietre dure" for the emperor. A new understanding of Rudolph II as a collector, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XLII, 1998 (1999), pp. 358–382; R. DISTELBERGER, Thoughts on Rudolfine Art (cit. n. 19); B. BUKOVINSKÁ, *Florenz – Prag oder Prag – Florenz* (cit. n. 20); R. DISTELBERGER, The Castrucci and the Miseroni: Prague, Florence, Milan, in: *Art of the Royal Court* (cit. n. 7), pp. 29–30.

33 Among the visual records, the papier mâché drawing that has been done shortly after the tabletop was completed should be mentioned. Although lost, it witnesses the high esteem that was according to the commission and bears trace of a practice that had been part and parcel of the working step for a long time. Examples are provided by the relief in papier mâché of the *ex voto* of *Cosimo II* (Florence, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, inv. Gemme 1921, no. 488) and a watercolour drawing held at the State Archive of Florence depicting the model for a tabletop. See A. M. GIUSTI/P. MAZZONI/A. P. PAMPALONI, *Il museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, Milan 1978, cat. 457, pp. 317–318; A. M. GIUSTI, *Sotto il segno dei Medici*, in: *La Fabbrica delle meraviglie* (cit. n. 13), p. 18; L. DI MUCCI, *Devoti alle pietre dure in: La fabbrica delle meraviglie* (cit. n. 14), pp. 104–105.

do³⁴. Furthermore, the eyewitness accounts of Robert Dallington, who referred that the table was prized at “twenty two thousand duckets”³⁵, and those of the ambassadors Federico Gonzaga³⁶ and Francesco Vendramin³⁷, who both reported it to be valued at twenty thousand scudi, give an insight into the cost of manufacturing and value. Finally, the canvases by David Teniers³⁸ recreate the original and magnificent appearance surrounded by artworks and collectables.

However, I would like to present a little-known visual record of the Imperial Commission.

A detailed account of what the tabletop should have looked like shortly before its conveyance to Prague was provided by Philipp Hainhofer on his visit to Florence on April 25 and 26, 1596. He described it as a round table that will be done for the emperor, whose leaves are of

good hard gold and whose surface appeared inlaid with hard stone flowers, birds placed side by side, being in the middle of the table with capital letters of garnets I.R.I., which is, Invictissimus Rudolf Emperor. He adds that the foot of this table should be of silver, and it would be made entirely by a German master, and estimated at 2000000,00 scudi. The precious stones were mostly Bohemian and sent by their imperial Majesty³⁹. Philipp Hainhofer’s account does not differ significantly from others, but for one tiny detail: the tabletop is said to be circular and not square, as it was indeed.

Why did Philipp Hainhofer refer to having seen a round tabletop recounting his visit to the Florentine gallery?

One might reasonably infer that since in the Florentine workshop the tabletop was free from a supporting base, it may have gotten off

34 A. DEL RICCIO, *Istoria delle pietre* (cit. n. 15), p. 183.

35 R. DALLINGTON, *A survey of the great dukes state of Tuscany: In the yeare of our Lord 1596*, London 1605, p. 41.

36 ASMn, AG, b. 472, f. I2, cc. 177–178. “Non hieri l’altro gionse una tavola portata da quattro mulli mandata dal serenissimo gran duca a sua maestà, questo non è stata veduta da alcuno, poiché l’istesso giorno la maestà sua volsse che le fosse presentata da l’ambasciatore del ditto serenissimo; dicano ch’è una cosa rara et che la fattura costa 18 mila scudi essendo molti anni ch’ella è principiata, et il maestro quale l’ha fatta l’ha anco accompagnata qua.”

37 “Una tavola tutta rimessa di pietre di Bohemia, le quali pietre furono mandate cinque anni sono non lavorate per quest’effetto dall’imperatore a Fiorenza; credono però, che nell’opera et nel lavoro continuato per cinque anni siano stati spesi da sua altezza intorno a 20 000 scudi. Di Praga alli 7 di luglio 1597.” Mentioned in NEUMANN, *Florentiner Mosaik aus Prag* (cit. n. 16), p. 168; A. GIUSTI, *L’arte delle pietre dure* (cit. n. 26), p. 116.

38 David Teniers II, *Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery in Brussels*, 1647–1651, oil on copper, Madrid, Museo del Prado; David Teniers the Younger, *Archduke Leopold Wilhelm of Austria in his Gallery*, 1651, oil on canvas, Brussels, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique; David Teniers the Younger, *View of Archduke Leopold Wilhelm’s gallery in Brussels*, ca. 1651, oil on canvas, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen; David Teniers the Younger, *View of Archduke Leopold Wilhelm’s gallery in Brussels*, ca. 1651, oil on canvas, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

39 HAB, Cod. Guelf. 60.21 Aug. 8°, fol. 16v–17v: “[A]ndammo vedere a [...] Fiorenza, in q[ue]lla città vidimmo, il palazzo d[e]l granduca, sua gallleria [sic], la guardarobbba, [...]. In der gallleria [sic] hat man vnß gewisen ein trisor [A/N Tresor] od[er] schreibtisch für den hertzog gemacht wirdt, alß von Ebena, ist sehr groß, vnd alles mit edelgestein, Jaspis, lazarus, granetlen, berle[n] und anderen mehr schönen und großen eingelegt, nach dem allerzierlichsten, soll schon 14. Jahr dran sein gearbeitet word[en], vnd ist noch mit außgemacht, man khan d[a]s holtz [oder] Ebena nit wol krieg[en], ein deutscher Meister macht ihn, und würdt auf die 1000000 1/v [sc. scudi] geschetzt. Nicht fern von disem in ein anderen gemach hat man vnß zeigt ein ti runden tisch, so für den Kayser gemacht würdt, die blatt[en] [A/N Dutch: (tafel)blad] ist von guetem hartem goldt, vnd all[e]s mit edelgestein blumen, Vögel und zügeweiß alß gegeneinander sehent eingelegt, mitten im tisch sein mit großen buchstab[en] auß grenetlen gemacht I.R.I., d[a]s ist, Inuictiss[imus] Rudolph[us] Imp[er]ator. Diser tisch Der fueß dises tisch soll silberin werd[en], vnd würdt alles von einem deutschen mayster gemacht, vnd geschetzt auf die 2000000 1/v [sc. scudi]. Die Edelgestein sein mehrtheils bömisch vnd von ihrer k[aiserlichen] M[ajestät] geschüchkt worden.” Quoted in M. WENZEL, Philipp Hainhofer: *Handeln mit Kunst und Politik*, Berlin 2020, pp. 180–181.



Fig. 5: David Teniers II, *Archduke Leopold Wilhelm in his Gallery at Brussels* (detail), 1651, Vienna, Kunsthistorisches Museum

the ground through a wooden framework that may have eventually distorted its shape. Thus, he may have seen Rudolf's monogram I.R.I. encircled into a golden circle-shaped decorative inlaid, which was then framed by a square border – in full sight in David Tenier's canvases.

Notwithstanding, it is worthy of remark that the first inventory of the collection, which was

drawn up between 1607 and 1611, includes two tables. One of them could be definitively identified as the Florentine commission because it is described as square-shaped, inlaid in the middle with capital letters I.R.I. and with a silver pedestal base with the motif of the rape of Ganymede⁴⁰. On the contrary, the other one, whose similarity is remarkable, is "ein rund tischblat"⁴¹

40 "Ein gravierter Tisch oder Tischblatt von allerley köstlichen stainen, so Ihr Mt: zu Florentz machen lassen, inmitten steht von *granaten* in gold also IRI²; dazu der fuß mit dem *Ganymedes* und *Jove*, von metall gegossen und von *Adriano de Fries* gemacht, gehört." In B. ROTRAUD, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXII, 1976, p. 62.

41 "Ein rund tischblat, eingelegt mit allerley jaspis, granaten und vil andern stainen in gold gesetzt, inmitten ein dop-

and differs in the iconography of both the central decoration, a double eagle, and the metal pedestal base by Adriaen de Vries, which is a woman and a lion. The present table looks like a genuine Prague masterpiece and the present assumption may be further confirmed by the French lawyer Jacques Esprinchard, who, after his visit to the Prague Castle in 1597, referred to having seen a round table with the imperial eagle in its centre still in the making. Jacques Esprinchard arrived in Prague on 25th May and stayed there six days long, in the course of which, he had the privilege to visit three rooms of Rudolf II's art chamber with Hans von Aachen and Bartholomeus Spranger. Then, he reported to have seen a round table of somewhat rough stones, which he supposed cost 3,000 Thaler and another magnificent, not yet fully finished, which at the time was still being worked on⁴². He believed that the last would have cost more than 200,000 Thaler, and added that this sum at the time corresponded to around 450,000 Francs. This table has been described as round in shape and so large that it could very comfortably and freely hold dinner for twelve people. It was made partly of very fine marble, partly of jasper and porphyry, in which depictions of various animals made of precious stones, namely diamonds, rubies, garnets, hya-

cinths, sapphires, emeralds and so on, were embedded.

No other references to that work are found in the contemporaries' impressions, but at this point, it could be reasonable to assume that in the time that spanned from 1589 to 1597, two tabletops were underway: one in Florence, at the Manifatture Granducali, and the other one in Prague, presumably at the workshop of Cosimo Castrucci. Such a conclusion offers suggestions for future investigations, insofar as it provides a documental basis not only for determining why the emperor commissioned two tables but also for comparing the artworks and assessing their functions in the art chamber.

Research could start from Prague and the *Gemmarum et lapidum historia* by Anselmus Boethius De Boodt (Hanau, 1609)⁴³. As a court physician and successor of Carolus Clusius as overseer of Emperor Rudolf II's gardens, in his volume De Boodt mentioned the power of the stones, but regarded them primarily as manifestations of God's creation and objects for contemplation. In particular, he praised how stones could be composed with invisible joins or with joins serving to outline the representation and concluded by mentioning a tabletop as the seeming eighth wonder of the world, "octavum mun-

pelter adler, alles, wie auch der gevierte, von böhmischen steinen, darzu auch Adrian de Fries den fuß von metal gemacht, ist ein weiblein mit lewen." Ibid., p. 62.

42 "Ukázali mi také okrouhlý stůl z kamenů poněkud hrubých, jehož zhotovení stálo tři tisíce tolarů. A ještě jeden přeskovný, doposavad nikoli načisto dokončený, na němž se ještě pracuje; ten přijde na více než 200 000 tolarů, což je v našich penězích okolo 450 000 franků. Tento stůl je kruhového tvaru a je tak velký, že u něj může velmi pohodlně a volně stolat na dvanáct osob. Je sdělán zčásti z velmi jemného mramoru, zčásti také z jaspisu a porfyru, do nichž jsou zasazena zpodobení rozmanitých zvířat z drahých kamenů, totiž diamantů, rubínů, granátů, hyacintů, safírů, smaragdů a tak podobně". Mentioned in E. FUČÍKOVÁ, *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze*. Jacques Esprinchard – Pierre Bergeron – Francois de Bassompierre, Prague 1889, pp. 32–33.

43 A. BOODT, *Gemmarum Et Lapidum Historia: qua non solum ortus, natura, vis & precium, sed etiam modus quo exiis, olea, salia, tincturae, essentiae, arcana & magisteria arte chymica confici possint, ostenditur; Opvs Principibus, Medicis, Chymicis, Physicis ... vtilissimum ...*, Hanoviae, Wechel 1609. See: C. PARKHURST, A color theory from Prague: Anselm de Boodt, 1609, in: *Bulletin / Allen memorial art museum*, XXIX, 1971, pp. 3–10; M. MASELIS/A. BALIS/R. H. MARIJNISSEN, The albums of Anselmus de Boodt (1550–1632): Natural history painting at the court of Rudolph II in Prague, Ramsen 1999; S. DUPRÉ, The art of glassmaking and the nature of stones: the role of imagination in Anselm De Boodt's classification of stones, in: *Steinformen*, VIII, 2019, pp. 207–220; I. PURŠ, Anselm Boethius de Boodt: Physician, Mineralogist and Alchemist, in: *Alchemy and Rudolf II: Exploring the secrets of nature in central Europe in the 16th and 17th centuries* (eds. I. PURŠ/V. KARPENKO), Prague 2016, pp. 535–579.

di miraculum”⁴⁴, thus showing how stones combined magnificence, value, power and apotropaic qualities. In particular, in the chapter on Jasper, he included a description of a table that has been so far read as a praise of the Florentine tabletop⁴⁵.

Nevertheless, in view of all that has been said, one might wonder if this inimitable work, formed of gold, silver, stones, wood and metal,

and that contained everything in the earth, the sea and the whole Cosmos, might be the description of the Prague table, instead of the Florentine one. The question has been already posed by Beket Bukovinskà⁴⁶ in 1997, but it appears of primary concern now that the two tabletops have been compared and placed into context.

CONCLUSION

The article has demonstrated how far the *commessi in pietre dure* add another layer of complexity to the wonderful cosmos of naturalia, artificialia and mirabilia that the emperor collected, for they call for a language embodied in the stones and a tacit knowledge embodied in the many hands of art and Nature. Indeed, displaying “naturae artificium et artificis diligentiam”⁴⁷, these artworks could be considered as a marvelous exercise of one-upmanship for an artisan to demonstrate his virtuosity in artefacts whose form and matter were not distinct and whose wonder seems to be the mutual imitation of art and Nature, as they entered a race to be one up on the other⁴⁸. By the same token, Nature’s generative powers and forces of transformation have been investigated through the bodily experience

of imitating, reproducing and arranging in a collection, and it is therefore an issue of further research to explore the implications of developing and improving knowledge of Nature from a collection of objects, such as that of the Emperor Rudolf II, that imitate Nature’s own work. Besides, counting the figures in stones among *lusus naturae* and reading Nature no longer as an active artisan, but as a “virtuoso [...] [that] painted certain stones, and also flowers and shells, for the sake of delightful variety”⁴⁹, let a debate about fantasia and mimesis open and table for discussions both the creative fantasy of nature and artist and the technical virtuosity of art and nature in producing similar objects by similar methods. These artworks thus provide a methodological reflection⁵⁰ to address also other artefacts that once

44 A. BOODT, *Gemmarvm Et Lapidvm Historia* (cit. n. 43), p. 8.

45 “Vidi in scrinio Imperatoris Rudolphi Secundi Domini mei clementiss. quasdam, nemora, palustria loca, arbores, nubes & flumina ita naturaliter referentes, ut procul aspicienti non lapis, sed pictura putetur. Hae [jaspides] ab Imperatoria Majestate in tanta autoritate sunt, ut ex compluribus quae diversos colores habent, invicem rite applicatis, mensae supremum folium extrui iusserit. Id variis gemmis exornatum, variorum locorum, fluminum, arborum, montium, civitatum, ac nubium figuras picturae instar ita exacte refert, ut non satis quis naturae artificium et artificis diligentiam, solertiamque admirari possit. Iaspides enim ita connectere potuit, ut connectionis lineae vel non appareant, vel ad rem faciant, picturaeque munere, dum extremos arborum, aedificiorum vel montium ambitus faciunt, fungantur. Multis annis laboratum fuit ut opus dictum absolveretur. [...] inter mundi miracula recenseri.” Ibid., pp. 255–256.

46 B. BUKOVINSKÁ, *Florenz – Prag oder Prag – Florenz* (cit. n. 20), p. 166.

47 A. BOODT, *Gemmarvm Et Lapidvm Historia* (cit. n. 43), p. 255.

48 “Art and nature in a certain way compete in creating the most precious beauty and the most sublime piece of craftsmanship.” F. BOCCHIUS, *The beauties of the city of Florence: A guidebook of 1591*, London 2006, p. 70. See also F. BOCCHI, *Le bellezze della città di Firenze: dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono* (1592), Reprint, Florence 2019, p. 52.

49 L. DASTON/K. PARK, *Wonders and the order of nature* (cit. n. 6), p. 287.

50 See the insightful volume, E. S. COOKE, JR., *Global objects: Toward a connected art history*, Princeton 2022.

belonged to the art collection of Emperor Rudolf II in Prague and are now displayed in the Kunstkammer of the Kunsthistorisches Museum in Vienna and call for a reconsideration of their use and function in the context of contemporary collecting practises.

Illustrations credits

Fig. 1, 2, 4, 5: © KHM-Museumsverband; Fig. 3: Martina Baraldi.

NACH DEM LEBEN GANZ NATÜRLICH

ANTONIO ABONDIO UND DIE ENTSTEHUNG EINER PORTRÄTGATTUNG

LUKAS MADERSBACHER

Der berühmte Michaël Angelo hatte unter seinen Lehrlingen keinen in kleinen Bildern und Historien so gut und vollkommen als den Alexander Abondio, so von edlem Geschlecht aus Florenz entsprossen; damit er aber seine Bilder aufs fleißigste konte ausmachen, bediente er sich meistens des Jungfrauenwachs, nachdem er zuvor solches wol gereiniget, und mit allerley Farben in dem Abschmelzen vermischt, er brachte seine Bilder [...] zuwegen, daß alles, wie es in der Natur begriffen, hervor kame: sonderlich gab er auch denenselben dermaßen die natürliche Farben, daß sie wie erhobene Gemälde schienen, und waren solche Bilder in der Zeichnung ganz vollkommen und [...] wegen der Rarität und unvergleichlichen Kunst nur bey denen großen und fürnehmen Herren gefunden wurden. [...] nun hat er sehr viel andere dergleichen erhobene Contrafäte aus colorirtem Wachs nach dem Leben ganz natürlich gemacht, die man mit dem Pensel selbst nicht eigentlicher vorstellen mögen.¹

Joachim von Sandrart mag sich im Taufnamen des Antonio Abondio irren und ihm eine Herkunft aus Florenz andichten. Der Stellenwert, den er dem an den kaiserlichen Höfen von Wien und Prag tätigen Medailleur in seiner *Teutschen Academie* einräumt, ist dennoch bemerkenswert. Er stellt seine Biografie an die Spitze des Kapi-

tels *Sieben und dreißig berühmteste Bildhauere Glasschneidere und Baumeistere Teutscher Nation*. Zwar wird diese Auszeichnung auch mit Sandrarts persönlicher Beziehung zu Antonios Sohn Alessandro zu tun haben, dem er als Zuträger historischer Fakten „nicht wenig zu danken habe“, weil dieser „sehr nachforschend in seiner Jugend gewesen, und von denen alten Teutschen alles selbst fleißig erfahren, gesehen, und von seinem alten Vatter, einem curiosen Kunstreichen Mann, vernommen“ habe.² Doch erkennt Sandrart sehr wohl die historische Leistung des Antonio Abondio. Er würdigt ihn jedoch nicht als Medailleur, sondern als Pionier einer neuen künstlerischen Gattung; der lebensnahen polychromen Porträtminiatur aus Wachs, für die Abondio schon von den Zeitgenossen gerühmt wurde. Bereits in Gabriel Kaltemarckts *Bedenken* von 1587, jenem seltenen Text manieristischer Kunsttheorie des Nordens, steht der „berumbt Anthonius Abundus, keyserlicher meystät contrafeter“ an der Spitze der Vertreter der Kunst: „in wax mit farben zu contrafecten und runde Bilder zu possiren“.³

Der Topos von Antonio Abondio, der die Porträtminiatur in Wachs aus Italien in den Norden übertragen habe und damit als Schlüsselfigur dieses Genres anzusehen ist, das sich schnell in Europa verbreiten sollte, bestimmt auch in der

1 J. VON SANDRART, *Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. II/3, Nürnberg 1679, S. 341.

2 Ebd., S. 212.

3 M. DÄMMIG, Gabriel Kaltemarckts *Bedencken*, wie eine kunst-cammer aufzurichten seyn mochte von 1587 mit einer Einleitung, in: *Die kurfürstlich-sächsische Kunstammer in Dresden. Geschichte einer Sammlung* (hrsg. von D. SYNDRAM/M. MINNING), Dresden 2012, S. 46–61, hier S. 56.

gegenwärtigen Literatur seine kunsthistorische Rolle. Wie konkret man sich die Etablierung dieses auf stupende Lebensnähe abzielenden neuen Bildnismediums der Mitte des 16. Jahrhunderts vorzustellen hat, wurde indes nicht weitergehend hinterfragt. Was vor allem daran liegt, dass die Wachs bildnisse primär als Nebenprodukte der Porträtmedaille beleuchtet wurden und ihnen eine tiefergehende Analyse als selbständige Gattung erst im Ansatz zuteilwurde. Dabei übersah man die fundamentale Differenz zwischen der Medaille aus Metall und dem „erhobenen Gemälde“ aus Wachs.

Wenn Ulrich Pfisterer für die Porträtmedaille festhält, dass ihr frühneuzeitlicher Siegeszug in den evidenten Vorzügen bestand, dass sie nicht nur reproduzierbar, transportabel und extrem widerstandsfähig war, sondern zudem die ehrwürdige Tradition der antiken Münze wachrief,⁴ so lässt sich für das polychrome Bildnisrelief aus Wachs, wie es Antonio Abondio schuf, für all diese Kriterien das gerade Gegenteil konstatieren.

Formal stehen die lebendige Buntfarbigkeit und der Anspruch, mittels des Wachses die Textur der Gesichtshaut und der Stofflichkeit von Kleidung lebensnah nachzubilden, in Kontrast zur amimetischen Materialität der Münzen und Medaillen und ihrer antiken Tradition. Auch zielten diese Bildnisse nicht auf Reproduktion und Öffentlichkeit. Den exklusiven Unikaten eignete aufgrund ihrer Lebensnähe eine Form von In-

timität, die auf privatere Rezeptionszusammenhänge verweist. Und schließlich versinnbildlicht Wachs materialikonologisch nicht die beständige Dauer der Ewigkeit, wie Gold, Bronze oder Blei. Das weiche, verformbare, empfindliche Material hält vielmehr das Leben in der gebrochenen Dauer seiner Vergänglichkeit fest, wie dies an der bis in die Antike zurückreichenden Tradition der Wachs-Effigies ablesbar ist.⁵ Georges Didi-Huberman, der am tiefsten in die Materialikonologie von Wachs eingedrungen ist, definiert die intrinsische Dialektik zwischen stabilem und flüchtigem Sein als „Paradoxon der Konsistenz“.⁶ Ganz in diesem Sinn resümiert Gail Feigenbaum: „The concept of duration applies to wax sculpture in many paradoxical ways, ranging from wax's material fragility, to its capacity to render permanent the fleeting features of the living“.⁷

Bereits diese kursorische Gegenüberstellung erweist das keroplastische Porträt als dialektischen Zwilling, der die konstitutiven Eigenschaften der zeitgleichen Porträtmedaille verkehrte. Dabei sollte das Verhältnis der beiden Medien zueinander nicht vorschnell bewertet werden. Die Tatsache, dass sich die keroplastische Medaille technisch aus dem WachsmodeLL der Gussmedaille entwickelte, darf nicht zum Kurzschluss einer einseitigen Wertung führen. Eine von Antonio Abondio sowohl in Wachs wie in Metall gefertigte Medaille auf Kaiser Maximilian II. macht deutlich, dass die Rangfolge differenzierter zu

4 U. PFISTERER, Medaille und Bildniskünste. Kontexte und Konkurrenzen eines neuen Mediums, in: Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance (Ausstellungskatalog München, Staatliche Münzsammlung, hrsg. von W. CUPPERI/M. HIRSCH/A. KRANZ/U. PFISTERER), Berlin/München 2013, S. 93–115, hier S. 93–94.

5 J. VON SCHLOSSER, Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXIX, 1910/1911, S. 171–258 (erneut hrsg. von TH. MEDICUS, Berlin 1993). Zur Materialikonologie im Kontext der künstlerischen Aufgabenstellung des Porträts vgl. auch M. KRETZSCHMAR, Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit, Berlin 2014, S. 29–37; R. PANZANELLI, Introduction. The Body in Wax, The Body of Wax, in: Ephemeral Bodies. Wax Sculpture and the Human Figure (hrsg. von R. PANZANELLI), Los Angeles 2008, S. 1–12; DIES., Compelling Presence. Wax Effigies in Renaissance Florence, in: ebd., S. 13–40; vgl. auch die Beiträge im Band Ceroplastics. The Science of Wax (hrsg. von R. BALLESTRIERO/O. BURKE/F. ZAMPIERI), Rom 2022.

6 G. DIDI-HUBERMAN, Die Ordnung des Materials, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, III, 1999, S. 1–29, hier S. 13.

7 G. FEIGENBAUM, Foreword, in: Ephemeral Bodies (zit. Anm. 5), S. VI.



Abb. 1: Antonio Abondio, Wachsbildnis und Medaille, Kaiser Maximilian II., um 1575, Wien, Kunsthistorisches Museum, und München, Staatliche Münzsammlung



Abb. 2: Antonio Abondio, Wachsbildnis, Scipione Gonzaga, 1571, Budapest, Iparművészeti Múzeum; Medaillen auf Scipione Gonzaga, Vincenzo Giovanni Lupicini, 1560er Jahre, Modena, Gallerie Estensi und Rom, späte 1570er Jahre, München, Staatliche Münzsammlung

denken ist (Abb. 1).⁸ Mit Recht wurde in diesem Fall konstatiert, dass der künstlerische Primat nicht dem Metallguss, sondern der Keroplastik zukommt, die als originäres Kunstkammerstück in polychromem Wachs konzipiert wurde. Die Variante in Metall, die vielleicht auch gar nicht als direkte Abformung entstand, scheint demgegenüber sekundär.⁹

Dass die beiden Medien auch grundsätzlich verschiedenen Rezeptionsbedingungen unterliegen, vermag ein anderes Beispiel, ein 1571 von Antonio Abondio für Scipione Gonzaga gefertigtes Wachsbildnis, vor Augen zu führen (Abb. 2).¹⁰

Der nachgeborene Mantuaner Prinz, der vor allem durch seine Freundschaft zu Torquato Tasso bekannt ist, stand wie auch seine jüngeren Brüder in enger Beziehung zu Kaiser Maximilian II. Als Ziehsohn des Kardinals Ercole Gonzaga hatte er als 17-Jähriger das Erzdiakonat Mantuas zur Versorgung erhalten, verblieb aber in *abiti civili* und beschränkte sich auf die Einnahmen der Pfründe, während das Amt ein anderer ausübte. Sein Ziel, den Purpur zu erlangen, sollte sich erst spät erfüllen. 1575 wurde er zum

Diakon, 1579 zum Priester geweiht und schließlich 1587 Kardinal.¹¹ Das Bildnis Abondios entstand viele Jahre zuvor. Es zeigt Scipione in seinem 29. Jahr, als er sich im Frühsommer 1571 am Kaiserhof aufhielt.¹² Erstaunlicherweise präsentiert sich der Prinz aber bereits als Kardinal. Dass die Umschrift ihn nicht als solchen bezeichnet, sondern eben nur als Prinzen des Heiligen Römischen Reichs, benennt diesen faktischen Widerspruch. Offenkundig erklärt sich dieser damit, dass Scipione im Bildnis die Erfüllung seiner klerikalen Ambition vorweggenommen sehen wollte. Es versteht sich, dass eine solche Fiktion nur in intimer Privatheit möglich war. In Metall, das heißt in der auf Reproduktion und eine potentielle Öffentlichkeit gerichteten Ausführung einer tatsächlichen Medaille wäre eine derartige Amtsanmaßung unvorstellbar gewesen. Dieses Faktum lässt sich im konkreten Fall in schlagender Weise illustrieren, da Scipione Gonzaga in den 1560er und 1570er Jahren auch Medaillen in Auftrag gab. Sie zeigen ihn selbstverständlich nicht als Kardinal, sondern in zivilem Gewand.¹³

- 8 Polychromes Wachsbildnis auf schwarzem Obsidian, Dm. 11,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 3074.
- 9 E. SCHEICHER, Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger, Wien/München/Zürich 1979, S. 139; Š. VÁCHA, Antonio Abondio und die Feldherrnmedaille all'antica, in: *Studia Rudolphina*, VII, 2007, S. 59–74, hier S. 66. Dagegen argumentiert Martin Hirsch, dass das Wachsbildnis, schon aufgrund der Tatsache, dass in diesem Fall auch ein Metallguss erfolgte, als dessen Modell anzusehen sei. M. HIRSCH, Weite Perspektiven. Die Beziehung von Medaille und Kleinplastik, in: *Wettstreit in Erz* (zit. Anm. 4), S. 47–57, hier S. 47; S. 219, Kat.-Nr. 126.
- 10 Polychromes Wachsbildnis auf schwarzem Glas, Dm. 10,2 cm, Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 53.1904.1. F. DWORSCHAK, Antonio Abondio, in: G. HABICH, Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts, Bd. II/2, München 1934, S. 486–507, hier S. 504, Nr. 3457.
- 11 SCIPIONE GONZAGA, Autobiografia (hrsg. von D. DELLA TERZA), Modena 1987, S. 8, 37; G. BENZONI, Gonzaga, Scipione, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. LVII, Rom 2001, Sp. 842–854; L. SARZI AMADÈ, Scipione Gonzaga. Vita burrascosa e lieta di un aspirante cardinale del Cinquecento, Bologna 2017. Scipiones jüngere Brüder Ferrante und Giulio Cesare wurden am Hof Maximilians II. erzogen und dienten später Rudolf II. als Edelknaben. R. TAMALIO, Gonzaga, Giulio Cesare, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. LVII, Rom 2001, Sp. 787–789. Abondio sollte später auch eine Medaille auf Giulio Cesare Gonzaga schaffen. DWORSCHAK, Antonio Abondio (zit. Anm. 10), S. 493, Nr. 3384; I Gonzaga. *Monete Arte Storia* (Ausstellungskatalog Mantua, Palazzo Te, hrsg. von S. BALBI DE CARRO), Mailand 1995, S. 425, Kat.-Nr. V.44.
- 12 Die Altersangabe „AN NA XXIX“ ist als „anno nativitatis suae XXIX“ zu lesen. Der am 11. November 1542 geborene Scipione Gonzaga befand sich 1571 in seinem 29. Lebensjahr. Ende Mai 1571 ist er am Kaiserhof belegt, am 1. Juni bricht er von Prag über Pilsen nach Nürnberg auf. BENZONI, Gonzaga, Scipione (zit. Anm. 11), Sp. 849.
- 13 I Gonzaga. *Monete Arte Storia* (zit. Anm. 11), S. 424–425, Kat.-Nr. V.43; PH. ATTWOOD, Italian Medals c. 1530–1600 in *British Public Collections*, Bd. I, London 2003, S. 201, Nr. 311; S. 364, Nr. 890; S. 428, Nr. 1058.

In der Zuspitzung dieses Beispiels wird die Differenz der rezeptiven Bedingungen zwischen der Medaille und ihrem ungleichen Gegenstück deutlich. Eben diese fundamentale Andersartigkeit ist es, die das wächserne Porträtmedium interessant und einer näheren Betrachtung wert erscheinen lässt. Antonio Abondio ist nicht nur deshalb eine prädestinierte Einstiegsfigur für eine solche Erkundung, weil er als Pionier dieser Bildnisgattung gilt, sondern weil sich anhand seines Werks exemplarisch die Frage nach den Entstehungsbedingungen und dem Zusammenhang von Innovation und künstlerischem Austausch stellen lässt. Zumal sich die neuzeitliche Konjunktur des keroplastischen Bildnismedaillons auch als Resultat eines kulturellen Austauschs darstellt, wie im Folgenden zu zeigen versucht wird.

Antonio Abondio wurde 1537/1538 in Riva am Gardasee geboren.¹⁴ Die Grenzlage seiner damals zum habsburgischen Tirol gehörigen Heimat-

stadt zwischen Sprach- und Kulturräumen war der Karriere, die er als Medailleur und insbesondere als Wachsbossierer machen würde, fraglos förderlich. 1558 wurde die Familie Abondio, die zum Patriziat Rivas gehörte, von Kaiser Ferdinand I. in den Adelsstand erhoben.¹⁵ Ronald Lightbown hat in diesem sozialen Hintergrund eine wichtige Voraussetzung für Antonios Weg an den Kaiserhof nach Wien gesehen.¹⁶

Über die entscheidende Phase der Ausbildung und der künstlerischen Anfänge Abondios sind wir aus schriftlichen Quellen nicht informiert. Auch lassen sich über die frühesten ihm zugeschriebenen Medaillen nur bedingt belastbare Rückschlüsse ziehen. Aufgrund der offenkundig bestehenden stilistischen Bezüge seiner Werke zu Leone und Pompeo Leoni und zu Jacopo da Trezzo hat man vor allem an Mailand als Ort seiner Lehrzeit gedacht.¹⁷ Auch wenn Walter Cupperi mit dem Argument, dass die Medaillen der Leoni rasch überall in Europa Rezeption fanden, zur Vorsicht mahnt und eine regionalere Verankerung im Trentino und Veneto für denkbar hält,¹⁸ spricht weiterhin vieles dafür, Abon-

- 14 Zur Biografie vgl. u. a. E. FIALA, Antonio Abondio. Keroplastik a medajlér ve službě císařů a králů Maximiliana II. a Rudolfa II, Praha 1909, passim; F. DWORSCHAK, Antonio Abondio, medaglista e ceroplasta (1538–1591), con uno studio di Giuseppe Gerola, Trento 1958, passim; K. SCHULZ, Antonio Abondio und seine Zeit (Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum, Münzkabinett), Wien 1988, passim; H. LIETZMANN, Unbekannte Nachrichten zur Biographie von Antonio Abondio und Carlo Pallago, in: Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, V/VI, 1989/1990 (1991), S. 327–350; F. CESSI, Abondi (Abondio), Antonio, in: Allgemeines Künstlerlexikon, München/Leipzig 1992, Sp. 151–153; ATTWOOD, Italian Medals (zit. Anm. 13), S. 447–450; A. JOLLY, Wachsbildnisse eines Fürstenpaares von Antonio Abondio (Monographien der Abegg-Stiftung, Bd. XVII), Riggisberg 2011, S. 18–22; S. KÖNIG-LEIN, „Vielle pussierte Contrafehrt“. Keroplastische Porträts in fürstlichen Sammlungen der Frühen Neuzeit, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., V, 2019, S. 81–88. Eine Bibliografie zu Antonio Abondio bringt K. DUŠKOVÁ, AN:AB. Antonio Abondio, in: Studia Rudolphina. Bulletin of the Research Center for Visual Arts and Culture in the Age of Rudolf II, 3, 2003, S. 45–52.
- 15 F. DWORSCHAK, Urkunden und Regesten zur Biographie des Medailleurs Antonio Abondio, in: Numismatische Zeitschrift, LXI, 1928, S. 107–117.
- 16 R. W. LIGHTBOWN, Le cere artistiche del cinquecento. Parte prima. I ritratti, in: Arte Illustrata, III/30–33, 1970, S. 46–55, hier S. 50–51.
- 17 J. BERGMANN, Über den ausgezeichneten Medailleur An:Ab, d.i. Antonio Abondio, der auf österreichischen Medaillen vom Jahre 1567 bis 1587 erscheint, und dessen Leistungen, in: Jahrbücher der Literatur, Anzeige-Blatt, CXII, 1845, S. 1–25; K. DOMANIG, Die deutsche Medaille in kunst- und kulturhistorischer Hinsicht. Nach dem Bestande der Medaillensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Wien 1907, S. 40–43.
- 18 W. CUPPERI, Culture di scambio. Medaglie e medaglisti italiani tra Milano e Bruxelles (1535–71), Pisa 2020, S. 99–101.

dios künstlerische Anfänge im Zentrum der lombardischen Medailleurskunst zu sehen. Zumal die ihm zugeschriebenen Frühwerke – mögen sie im Einzelnen auch kontroversiell diskutiert werden – eine solche Lokalisierung nahelegen. Macht man sich die Mühe, die Biografien ihrer Auftraggeber zu recherchieren, so wird man feststellen, dass diese fast durchwegs in Mailand zu verorten sind. Für das früheste Stück dieser Gruppe, die Medaille des Jacopo Antonio Sorra (1561), der fälschlich mit dem Herzog von Sora (sic!) Giacomo Boncompagni identifiziert wird,

ist die Sachlage nicht ganz klar.¹⁹ Die meisten der übrigen als Frühwerke diskutierten Stücke weisen jedoch in die lombardische Kapitale; dies gilt für die Medaille des *Castellano* von Mailand Alfonso Pimentel (1562)²⁰ ebenso wie für jene auf die Mailänder Fabrizio Cattaneo Vaiano (1563),²¹ Pietro Piantanida²² und Giovan Francesco Martinioni.²³ Enge Beziehungen zu Mailand hatten auch der Musiker Nicola Vicentino²⁴ und der Marchese von Finale, Alfonso II. Carretto (1525–1583), dessen wohl 1564 entstandene Medaille bereits die Signatur Abondios trägt (Abb. 3a).²⁵

- 19 Der Dargestellte wird bereits seit der Erstbeschreibung der Medaille Mitte des 19. Jahrhunderts mit Giacomo Boncompagni (1548–1612), dem ersten Herzog von Sora identifiziert, der 1561 aber noch ein Teenager war und erst 1579 mit dem Herzogtum Sora belehnt werden sollte. Im Versteigerungskatalog der Sammlung Welzl von Wellenheim hatte die Identifikation mit Giacomo Boncompagni noch eher Glaubwürdigkeit, weil die Datierung fälschlich 1591 statt 1561 gelesen wurde. Verzeichniss der Münz- und Medaillen-Sammlung des kaiserl. königl. Hofrathes und Mitgliedes mehrerer gelehrten Gesellschaften, Herrn Leopold Welzl von Wellenheim, 2. Band, 2. Abtheilung, Wien 1846, S. 743, Lot 14800. Indes hielt sich diese Fehlidentifikation bis in die jüngste Literatur: G. TODERI/F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Bd. I, Florenz 2000, S. 157, Nr. 405; W. CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica. Artisti, committenti, e fortuna europea*, Diss., Pisa 2008, S. 135. Ein Jacopo Antonio Sorra scheint 1562 als Hofmeister des päpstlichen Nuntius in Madrid, Leonardo Marino, auf. Der offenbar aus Italien stammende Sorra wird im Juni 1562 durch seine Aussage in einem Inquisitionsprozess greifbar, die sich auf Geschehnisse der vorangegangenen Jahre im Haus des Nuntius bezieht. Fray Bartolomé Carranza, *Documentos Históricos*, Bd. II, Testificaciones de Cargo. Parte Segunda (hrsg. von J. I. TELLECHEA IDÍGORAS), Madrid 1963, S. 784–788.
- 20 F. CAZZAMINI MUSSI, *Milano durante la dominazione spagnola, 1525–1706*, Mailand 1947, S. 195; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 448; TODERI/VANNEL, *Le medaglie italiane* (zit. Anm. 19), S. 158, 410; CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica* (zit. Anm. 19), S. 136.
- 21 Sohn des Gaspare und der Tommasa Borri, Bruder des Mailänder Capitano di Giustizia Camillo Cattaneo Vaiano. Der Grabstein, der die Namen der Familienangehörigen nannte, befand sich in der Kirche San Francesco in Mailand. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Bd. III, Mailand 1890, S. 161. Zur Medaille: L. BÖRNER, *Die italienischen Medaillen der Renaissance und des Barock (1450–1750)*, in: *Berliner Numismatische Forschungen*, V, 1997, S. 183, Nr. 791; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 157, Nr. 185; TODERI/VANNEL, *Le medaglie italiane* (zit. Anm. 19), S. 159, Nr. 414; CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica* (zit. Anm. 19), S. 136.
- 22 BÖRNER, *Die italienischen Medaillen* (zit. Anm. 21), S. 182, Nr. 790; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 126, Nr. 98; TODERI/VANNEL, *Le medaglie italiane* (zit. Anm. 19), S. 158–159, Nr. 411, 412; J. G. POLLARD, *Renaissance Medals*, Bd. 1: *Italy*, New York/Oxford 2007, S. 486, Nr. 485; CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica* (zit. Anm. 19), S. 136.
- 23 ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 151, Nr. 158; CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica* (zit. Anm. 19), S. 136.
- 24 ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 159, Nr. 193. Zu den Beziehungen Vicentinos nach Mailand auch vor seiner Übersiedelung dorthin vgl. D. DAOLMI, *Don Nicola Vicentino Arcimusico in Milano. Il beneficio ecclesiastico quale risorsa economica prima e dopo il Concilio di Trento*, Lucca 1999.
- 25 DWORSCHAK, *Antonio Abondio* (zit. Anm. 10), S. 492, Nr. 3364; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 450, Nr. 1115 (mit der Datierung 1564); G. MURIALDO, *Medaglie e imprese dei Del Carretto (XV–XVI secolo)*, in: *I Del Carretto. Potere e committenza artistica di una dinastia signorile tra Liguria e Piemonte. XIV–XVI secolo* (hrsg. von M. CALDERA/G. MURIALDO/M. TASSINARI), Mailand 2020, S. 360–371. Zwar ist die mit A.A signierte Medaille nicht datiert, die historischen Umstände sprechen jedoch für das Entstehungsjahr 1564. In diesem Jahr

Mit dem Jahr 1565 wechselt Antonio Abondio in die habsburgische Sphäre und beginnt seine gesicherte Werkchronologie mit der ersten signierten und datierten Medaille (Abb. 3b). Deren Auftraggeber, Johann Rudolf Blumnecker, hat man bislang fälschlich in Tirol lokalisiert und deshalb angenommen, Abondio habe zunächst für den Innsbrucker Hof gearbeitet.²⁶ Tatsächlich war Blumnecker als erfolgreicher Bergbauunternehmer in Böhmen tätig und erfreute sich dort der Unterstützung des Statthalters Erzherzog Ferdinand.²⁷ So kann man in diesem Auftrag vielleicht einen Beleg dafür sehen, dass sich Abondio bereits früh eine habsburgische Achse aufgebaut hatte.

Entscheidend für seinen nächsten Karriereschritt aber dürften, was bislang in der Argumentation kaum eine Rolle spielte, auch seine heimischen Kontakte gewesen sein; vor allem jene zu Nicolò Madruzzo. Angesichts der Verankerung der Familie Abondio im Patriziat von Riva und der öffentlichen Ämter, die ihre Mitglieder bekleideten – wie jenes des Bürgermeisters, das auch Antonios Vater zeitweilig innehatte –, müssen zwangsläufig Beziehungen zu den Baronen Madruzzo bestanden haben, die immer wieder den Capitano von Riva stellten und zu den beherrschenden Kräften dieses Raums gehörten.²⁸ Auch Nicolò Madruzzo (1508–Riva 1572) war zeitweilig Capitano der Rocca di Riva.²⁹ Abon-

wurde das zuvor von den Genuesen besetzte Finale wieder von Alfonso II. Carretto in Besitz genommen, bevor er 1567 durch eine Rebellion wiederum vertrieben wurde. Aus Anlass der Wiedererrichtung seiner Macht 1564 inszenierte Alfonso Carretto eine „propagande per immagini“ (A. G. CAVAGNA) und gab auch eine zweite, beidseitig ikonografisch übereinstimmende Medaille in Auftrag, die 1564 datiert ist. Vgl. A. G. CAVAGNA, *La biblioteca di Alfonso II Del Carretto marchese di Finale. Libri tra Vienna e la Liguria nel XVI secolo, Finale Ligure 2012*, S. 91–93. Andererseits könnte die Medaille auch 1566 entstanden sein, als sich Alfonso Carretto am Kaiserhof in Wien aufhielt. Zum historischen Kontext vgl. F. EDELMAYER, Maximilian II., Philipp II. und Reichsitalien. Die Auseinandersetzungen um das Reichslehen Finale in Ligurien, Wiesbaden 1988; R. MUSSO, *Finale e lo Stato di Milano (XV–XVII secolo)*, in: *Storia di Finale, Savona 1997*, S. 125–166.

- 26 Die Lokalisierung nach Tirol wurde getroffen, da Johann Rudolf Blumnecker durch das rückseitige Wappen als Angehöriger der vorderösterreichischen Herren von Blumegg (Blumneck) ausgewiesen ist. T. GEREVICH, Antonio Abondio császári és királyi udvari szobrász, festő és éremkészítő, in: *Emlékkönyv dr. gróf Klebelsberg Kuno negyedszázados kultúrpolitikai működésének emlékére*, Budapest 1925, S. 463–497, hier S. 476; DWORSCHAK, Antonio Abondio (zit. Anm. 10), S. 489, Nr. 3343; DWORSCHAK, Antonio Abondio (zit. Anm. 14), S. 51; SCHULZ, Antonio Abondio (zit. Anm. 14), S. 5; TODERI/VANNEL, *Le medaglie italiane* (zit. Anm. 19), S. 162, Nr. 417; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 448; CUPPERI, *La medaglia nella Milano asburgica* (zit. Anm. 19), S. 138; S. SCHIR, Antonio Abondio. Una produzione artistica poco nota, in: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della Classe di Scienze Filosofico-Storiche e di Lettere, IX/1, 2011*, S. 221–241, hier S. 222–223; H. WINTER, *Die Habsburgischen Höfe und Lande*, in: *Wettstreit in Erz* (zit. Anm. 4), S. 215–216. Abondios Tätigkeit für den Innsbrucker Hof ist nicht zuletzt auch deshalb unwahrscheinlich, da Erzherzog Ferdinand II. zwar seit 1564 Herr über Vorderösterreich war, jedoch zunächst als böhmischer Statthalter in Prag verblieb und die Innsbrucker Hofkunst erst nach seiner Übersiedelung 1567 zu florieren begann. Und auch nach diesem Zeitpunkt ist Abondio am Innsbrucker Hof archivalisch nicht zu fassen. Freundlicher Hinweis von Elisabeth Reitter, Kunsthistorisches Museum, Schloss Ambras.
- 27 Ein Zweig der Familie war schon in der zweiten Generation in Böhmen im Bergwerksgeschäft tätig. 1560 hatte Johann Rudolf Blumnecker auf Betreiben von Erzherzog Ferdinand Abbaurechte (Bergfreiheit) für Lagerstätten in Kuttenberg und Eulau durch Kaiser Ferdinand verbrieft bekommen. K. STERNBERG, *Umriss einer Geschichte der böhmischen Bergwerke*, Bd. I, Prag 1836, S. 118–119, <https://www.monasterium.net/mom/CZ-NA/CGL/2144/character?q=Plumekherovi> (abgerufen am 25.11.2024).
- 28 Vgl. M. L. CROSINA, *Cultura e società a Riva al tempo dei Madruzzo*, in: *I Madruzzo e l'Europa 1539–1658. I principi vescovi di Trento tra Papato e Impero* (Ausstellungskatalog Trento, Castello del Buonconsiglio, hrsg. von L. DAL PRÀ), Milano 1993, S. 721–732; M. SARTORI, *Villa Abbondi. Spunti per una indagine del suburbio rivano in età madruzziana*, in: *I Madruzzo e l'Europa 1539–1658*, S. 753–755.
- 29 Zur Person S. VARESCI, *Profili biografici dei principali personaggi della Casa Madruzzo*, in: *I Madruzzo e l'Europa*



Abb. 3: Antonio Abondio, Medaillen, Alfonso II. Carretto, 1564 (?), Privatbesitz; Johann Rudolf Blumnecker, 1565, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Nicolò Madruzzo, Innsbruck, Ferdinandeum, Historische Sammlungen

dio widmete dem habsburgischen Gefolgs- und Kriegsmann eine frühe, noch sehr eng an Leone Leoni angelehnte Medaille (Abb. 3c).³⁰ Und es könnte dieser Kontakt gewesen sein, der Abondio zu seinem ersten direkten Auftrag des Kaiserhauses verhalf.

Nicolò Madruzzo, *oberster Feldhauptmann von Tirol*, war von Kaiser Maximilian angewiesen, die Hochzeit seiner Schwester Barbara mit Alfonso II. d'Este abzuwickeln und der Erzherzogin im Kontext dieses Zeremoniells als Oberhofmeister zu dienen. Er führte den Brautzug von Innsbruck über Trient und Mantua nach Ferrar-

ra, wo am 5. Dezember 1565 die Ehe geschlossen wurde.³¹ Man könnte spekulieren, ob Antonio Abondio Teil der Reisegesellschaft nach Ferrara war – auch wenn er nicht in der offiziellen Liste des Hofstaats genannt wird. In jedem Fall entstanden im Zusammenhang mit dieser Eheschließung die ersten keroplastischen Porträts, die sich von seiner Hand erhalten haben; die Bildnisse der Brautleute, Alfonso II. d'Este und Erzherzogin Barbara (Abb. 4).³² Den Impuls, sich dieses neue Porträtmedium zu eigen zu machen, könnte Abondio in Ferrara empfangen haben – worauf wir noch zurückkommen werden.

1539–1658 (zit. Anm. 28), S. 49–77, hier S. 50–51.

30 VÁCHA, Feldherrnmedaille (zit. Anm. 9), passim. Die Medaille wurde zunächst aus stilistischen Gründen als Frühwerk gehandelt, bis sie mit dem Verweis auf die Tatsache, dass sich ihre Signatur AN.AB auf datierten Medaillen erst seit 1572 belegen lässt, während Abondio in den 1560ern noch mit AA signierte, in die Zeit um/nach 1570 verschoben wurde. ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 456–457, Nr. 1142; Wettstreit in Erz (zit. Anm. 4), S. 276 f, Kat.-Nr. 192 (W. CUPPERI). Weiterhin spricht aber einiges dafür, die Medaille den Anfängen des Abondio zuzuordnen. Nicht nur, weil sich das Feldherrnporträt Madruzzos ungewöhnlich eng an ein Vorbild des Leone Leoni anlehnt, ja offenbar auf einem Abguss von Leonis Medaille auf Ferrante Gonzaga (1556) basiert. Noch aussagekräftiger ist die Tatsache, dass Abondio zwar den Kopf ersetzte, Ferrantes Büste mit dem Orden vom Goldenen Vlies aber beibehielt, obwohl Nicolò Madruzzo keineswegs Ordensritter des Vlieses war und auch in anderen Bildnissen nicht als solcher dargestellt ist. Ein solcher Fehlgriff missbräuchlicher Verwendung eines zentralen Symbols habsburgischer Herrschaftsrepräsentation scheint nur in der Frühzeit des Künstlers denkbar und nicht nach 1566, als er zum kaiserlichen Konterfetter bestellt wurde. Für die Bestätigung dieser Annahme sei Sonja Dünnebeil, Österreichische Akademie der Wissenschaften, herzlich gedankt.

31 E. TADDEI, Barbara von Österreich-d'Este. Ergänzungen zum Leben einer Habsburgerin in Ferrara, in: *Tirol – Österreich – Italien. Festschrift für Josef Riedmann zum 65. Geburtstag* (hrsg. von K. BRANDSTÄTTER/J. HÖRMANN-THURN UND TAXIS), Innsbruck 2005, S. 629–640.

32 Polychrome Wachs bildnisse auf schwarzem Glas, Oval, 8,6 × 7,5 cm. Budapest, Iparművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 19153, 19154. DWORSCHAK, Antonio Abondio (zit. Anm. 10), S. 502, Nrn. 3444, 3445; JOLLY, Wachs bildnisse eines Fürstenpaares (zit. Anm. 14), S. 29–33.



Abb. 4: Antonio Abondio, Wachsbildnisse, Alfonso II. d'Este und Erzherzogin Barbara, 1565, Budapest, Iparművészeti Múzeum

Wohl in unmittelbarer Folge dieses ersten Auftrags für das Kaiserhaus wird Abondio nach Wien berufen und am 1. Mai 1566 als kaiserlicher *conterfeter* bestellt. Fortan wird er Wachsbildnisse in dichter Folge neben seinen Medaillen produzieren, nicht nur in Wien – die Nachfrage regte sich auch an anderen europäischen Höfen, die Abondio im Gefolge des Kaisers oder mit dessen Erlaubnis besuchte. Noch 1566 reiste er in die Niederlande, 1570 mit dem Kaiser von Prag nach Nürnberg und weiter zum Reichstag nach Speyer. 1571 brach er nach Spanien auf, im Jahr darauf treffen wir ihn in Augsburg, Landshut und München und immer wieder in Italien. Sein künstlerisches Hauptquartier blieb dabei stets Wien, wo ihm Rudolf II., sein neuer Dienstgeber, 1577 ein Haus am hohen Markt zur Verfügung stellte. Im Zuge der Verlegung des Hofes übersiedelte Abondio 1580 nach Prag, doch ist er weiterhin viel auf Reisen und konstant auch in Wien belegt, wo er 1591 stirbt.³³

Dass sich die berufliche Beziehung zum Wiener Hof durchaus persönlich gestaltete, verrät ein Brief des Jahrs 1572, geschrieben von Hans Kevenhüller, dem Botschafter Maximilians II. in Spanien, der eine aufschlussreiche Charakterisierung Abondios enthält. Kevenhüller berichtet dem Kaiser nach Wien launig und durchaus ausführlich über die Extravaganz des Künstlers. Er nennt ihn mit dem Übernamen, den Maximilian selbst ihm gegeben habe: der *Wunderliche*. „Euer kay. Mt. habben ihn reht den wunderlih genent, wert nomen cum re bis in sein grueben gehalten mögen“. Abondio habe in Madrid all sein Geld „umb edlgestein und ander narrenwerk“ ausgegeben. „Was er lennger hie bliben, wär er mier zuvasst unnder das Spanisch Frawenzimmer gerathen.“ Durchaus demaskierend ist Kevenhüllers resümierende Charakterisierung „Er wolt in summa gern ain grosser junkher sein, das fält nur an heer- und einkommen“.³⁴

³³ Zur Biografie vgl. Anm. 14.

³⁴ LIETZMANN, Unbekannte Nachrichten (zit. Anm. 14), S. 340; K. RUDOLF, Die Kunstbestrebungen Kaiser Maximilians II. im Spannungsfeld zwischen Madrid und Wien. Untersuchungen zu den Sammlungen der österreichischen und spanischen Habsburger im 16. Jahrhundert, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 91, 1993,



Abb. 5: Martino Rota, *Bildnis Antonio Abondio*, Kupferstich, 1577, Wien, Österreichische Nationalbibliothek

Sein eigenes Porträt, das Abondio nach seiner Rückkehr aus Spanien wohl anlässlich einer Beförderung in seinem Hofamt³⁵ 1574 durch Martino Rota stechen ließ, spiegelt dieses *self-fashioning* (Abb. 5). Der 36-jährige Hofkünstler präsentiert sich im kostbaren Pelzgewand, umgeben von enigmatischen hieroglyphischen Bildzeichen, die auf Tugend, Kunstfertigkeit und Gelehrsamkeit verweisen und so die dandyeske Kultiviertheit der bildnishaften Präsentation mit dem Anspruch des *artifex doctus* überhöhen.³⁶ Sich in dieser Art vom Porträtisten des Kaisers und der Wiener Hofgesellschaft verewi-

gen zu lassen, war durchaus bemerkenswert. Und man darf zumindest mutmaßen, dass das sich darin ausdrückende Selbstverständnis nicht zuletzt auch davon herrührte, dass Abondio eben nicht nur Medailleur, sondern noch auf einem anderen, exklusiveren künstlerischen Feld tätig war. Schließlich gründete auf dieser Tatsache ja auch sein Ruhm, wie ihn die Kunstliteratur reflektiert.

Dass die Kunst des Antonio Abondio als Medailleur wie als Keroplastiker in Italien wurzelt, steht schon aus technischen Gründen fest. Denn von dort kam die Tradition, die Gussmedaille nach einem Wachsmodell zu fertigen, die die Basis für seine keroplastischen Miniaturen legte. Eine detaillierte Beschreibung der Herstellung eines solchen Wachsmodells für eine Bildnismedaille verdanken wir Benvenuto Cellini. Er gibt uns einen präzisen Einblick in die Techniken, die in den italienischen Werkstätten gepflogen wurden. Der künstlerisch entscheidende Schritt erfolgte nach Cellini nicht über vorbereitende Porträtstudien, sondern direkt durch die Formung des Bildnisses in Wachs. Reines weißes Wachs („cera bianca pura“) solle mit Bleiweiß gemischt und mit etwas Terpentin flexibler gemacht werden, um auf runden Platten aus Stein oder schwarzem Glas modelliert zu werden.³⁷ Leone Leonis Wachspor- trät des Michelangelo im British Museum – „fatto dal naturale“ – gibt eine Vorstellung von einer solchen Wachsbossierung.³⁸ Wobei im konkreten Fall offenbar keine unmittelbare Umsetzung in eine Medaille erfolgte, sondern das Wachsbild-

S. 165–256, hier 190–191.

35 DWORSCHAK, Urkunden und Regesten (zit. Anm. 15), S. 109–110.

36 Zu dem in zwei Fassungen erhaltenen Kupferstich vgl. Wettstreit in Erz (zit. Anm. 4), S. 161–162, Kat.-Nr. 67 (U. PFISTERER).

37 B. CELLINI, I trattati dell'oreficeria e della scultura (hrsg. von C. MILANESI), Florenz 1857, S. 116; D. R. REILLY, Portrait Waxes. An Introduction for Collectors, London 1953, S. 12–16; ATTWOOD, Italian Medals (zit. Anm. 13), S. 41. Vgl. auch die technische Beschreibung bei Vasari, siehe Anm. 53.

38 ATTWOOD, Italian Medals (zit. Anm. 13), S. 41, 111–112; P. RAGIONIERI, Michelangelo. The Man and the Myth, Philadelphia 2008, S. 52.



Abb. 6: Wachsbildnis, Ferrante Loffredo, Marchese von Trevico, um 1550, New York, Stephen K. and Janie Woo Scher Collection

nis lediglich als Medium diente, das Modell in der Porträtsitzung festzuhalten. Auf diese Weise wurde einem Auftraggeber eine Vorstellung vom auszuführenden Werk gegeben, die noch modifizierbar war. Im weiteren Fertigungsprozess konnte das Wachsmo­dell im Falle der Prägemedaill­e als Vorlage für den Formschneider dienen. Im viel häufigeren Medaillenguss wurde die negative Gussform aber direkt davon abgenommen. Diese Abnahme erfolgte wohl nur selten nach dem Wachs­ausschmelzverfahren, sodass das Wachsmo­dell erhalten blieb.

Außerdem, und das war eine junge Entwicklung, die Vasari erst 1568 in der zweiten Ausgabe seiner Viten erwähnt, begannen italienische Medailleure solche kleinplastischen Bildnisse auch als eigenwertige Kunstwerke zu fertigen. Es gä-

be sogar noble Dilettanten, die sich selbst in dieser Kunst versuchten.³⁹ Alfonso Lombardi habe solche Bildnismedaillons in weißem Stuck und Wachs gefertigt. Anlässlich der Krönung Karls V. in Bologna hätte es kaum einen Höfling gegeben, der nicht bei Lombardi ein derartiges Bildnis in Auftrag gab.⁴⁰

Man wird sich diese Objekte wie die wächs­erne Medaille des Ferrante Loffredo, Marchese von Trevico, vorstellen müssen, die sicher nicht nur als Gussmodell diente (Abb. 6). Die feinste Wachsmo­dellierung, die teilweise auf den schwarzen Glasgrund aufgemalt wurde, zeugt von künstlerischem Eigenwert und ließ sich in dieser Differenziertheit nicht adäquat auf eine Gussform übertragen – wie sich im konkreten Fall am Vergleich mit der gegossenen Medaille Loffredos ablesen lässt.⁴¹ Offenkundig zielte die gesamte Ästhetik solcher Stücke darauf, an antike Kameen zu erinnern; womit sie den neoklassizistischen Typus des Wachsbildnisses des 18. Jahrhunderts vorwegnehmen, der sich farblich streng auf die weiße Figur vor schwarzem Grund reduzieren sollte.⁴²

Aber wurden derartige Medaillen in den italienischen Werkstätten der Jahrhundertmitte gleichermaßen auch in buntfarbigem Wachs geschaffen? In der zeitgenössischen Literatur finden wir keine konkreten Hinweise darauf. Ausdrücklich fordert ja Cellini, möglichst weißes Wachs für die Modellierung des Bildnisses zu verwenden, worin sich klar das Ideal des *Disegno* spiegelt. Und auch Vasari beschreibt in der seine Viten einleitenden Übersicht über die künstlerischen Techniken, dass kleine Bildnisse und

39 G. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florenz 1568, Bd. III/I, S. 293.

40 Ebd., S. 175–176; U. MIDDELDORF, *Medals in Clay and Other Odd Materials*, in: Faenza. Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza, LXV, 1979, S. 269–278, hier S. 271–272.

41 ST. K. SCHER, *A Sixteenth Century Wax Model*, in: *The Medal*, IX, 1986, S. 14–21; *The Scher Collection of Commemorative Medals* (hrsg. von ST. K. SCHER with the assistance of A. NG), London 1991, S. 122–123, Kat.-Nr. 184 (A. DI CROCE).

42 *Ritrattini in cera d'epoca neoclassica. La collezione Saltarelli e un'appendice sulle cere antiche* (Ausstellungskatalog Florenz, Museo Nazionale di Firenze, hrsg. von M. CASAROSA GUADAGNI), Florenz 1985.



Abb. 7: Leone Leoni, Danae, Medaille, 1551, London, British Museum

Medaillen in weißem Wachs gefertigt würden,⁴³ wie er dies von den Bildnismedaillons des Alfonso Lombardi berichtet.⁴⁴ Buntfarbige Fassungen würde man gerade von Lombardi, den wir als jenen kennen, der der polychromen Terracotta-skulptur die Farbe entzog, auch nicht erwarten.⁴⁵ Nicht nur, dass wir bei Vasari keinen konkreten Hinweis auf solche aus bunt gefärbtem Wachs gefertigten Medaillen finden, es mangelt auch an erhaltenen derartigen Objekten, die vor der Jahrhundertmitte in Italien entstanden.⁴⁶ Lässt man das in seiner Datierung allerdings keineswegs gesicherte posthume und vielleicht sekun-

där kolorierte Stuck-Medaillon des Savonarola in San Marco in Florenz, das sich offenbar auf eine formgleiche Medaille bezieht, als einsames frühes Beispiel gelten, so könnte man diese Ausnahme-stellung mit der besonderen Funktion erklären, die dieses Bildnis des verstorbenen, heiligmäßig verehrten Mönchs als eine Art von Effigie gehabt haben mag.⁴⁷

Als einziger textlicher Quellenbeleg für eine frühe in Italien gefertigte polychrome Wachsmedaillon wurde eine Stelle des Briefwechsels zwischen Leone Leoni und Antoine Granvelle aus dem Jahr 1551 gedeutet.⁴⁸ Leoni beschreibt das Wachsmodell einer Medaille, das er zum Guss in die Niederlande geschickt habe. Die Medaille hat sich erhalten (Abb. 7). Sie zeigt Danae. Als Vorbild für die Geliebte des Zeus diente Leoni eine Mailänder Prostituierte, die er bezahlt hatte, wie er zweideutig und defensiv berichtet. Er rechtfertigt sich mit der Beschreibung: „il fronte, il naso, l'occhio nero, la bocca vermiglia, e capelli d'oro, e denti divini, l'honestà con la lascivia; e se così è, come ogni persona che la vede tiene, che error sarebbe stato il mio?“ (*die Stirn, die Nase, das schwarze Auge, der zinnoberrote Mund, das goldene Haar, die göttlichen Zähne, die Ehrlichkeit gepaart mit Sinnlichkeit, und weil dem so ist, wie kann irgendjemand, der sie gesehen hat, behaupten, der Fehler könnte meiner gewesen sein*). Lightbown und Attwood haben in diesen Worten den Beleg gesehen, dass es tatsächlich eine polychrome

43 Siehe Anm. 52.

44 Siehe Anm. 40.

45 M. COLLARETA, From Color to Black and White, and Back Again. The Middle Ages and Modern Times, in: *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present* (Ausstellungskatalog Los Angeles, J. Paul Getty Museum, hrsg. von R. PANZANELLI/E. D. SCHMIDT/K. LAPATIN), Los Angeles 2008, S. 62–77, hier S. 72.

46 ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 42, nennt eine unvollendete Wachsbossierung auf Alessandro de' Medici, deren Datierung auf ca. 1537 aber nicht überzeugt.

47 Savonarola e le sue „reliquie“ a San Marco (Ausstellungskatalog Florenz, hrsg. von M. SCUDIERI/G. RASARIO), Florenz 1998, S. 65–66; L. SEBREGONDI, *Iconografia di Girolamo Savonarola, 1495–1998*, Florenz 2004, S. 96–97, Nr. 94. U. PFISTERER, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008, S. 34.

48 ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 106–107, Nr. 47; CUPPERI, *Culture di scambio* (zit. Anm. 18), S. 127–128.

Wachsmedaille gewesen sei, die Leoni an Granvelle geschickt habe.⁴⁹ Indes gilt die farbige Beschreibung Leonis offenkundig der attraktiven jungen Frau und nicht ihrem Abbild. Welchen Sinn sollte es sonst haben, von den schwarzen Augen, der Färbung von Mund und Haaren zu schwärmen, wo doch diese Details im Bildnis kaum ausgebildet sind? Überhaupt nicht sichtbar sind die *göttlichen Zähne* der reizvollen Kurtisane. Danae hält den Mund geschlossen!

Frank Fehrenbach hat jüngst differenziert darlegt, dass sich zur Mitte des 16. Jahrhunderts in der Theorie wie in der künstlerischen Praxis der Tenor verfestigte, dass Farbe der *grandezza* und *magnificenzia* der Skulptur entgegenstehe, wie Benedetto Varchi in seinen Lektionen 1549 resümiert. Höchstens für mindere Materialien, so Vasari, sei Farbe angebracht, nicht aber für Marmor und Metall, die Materialien der Antike.⁵⁰ Konnte man für die Großskulptur noch spekulieren, ob die monochrom überlieferten antiken Statuen vielleicht doch ursprünglich farbig gefasst waren, wofür es bei den antiken Schriftstellern manchen Hinweis gab, so war diese Frage für die Medaille klar. Auch ihre antiken Prototypen waren aus Gold, Silber oder Bronze. Und schon dieser Bezug auf die Antike musste einer Buntfarbigkeit der Medaille, auch jener aus Wachs, eigentlich entgegenstehen und eine kameenhafte

Lösung, wie sie die Medaille des Ferrante Loffredo zeigt, angemessener erscheinen lassen.

Man mag einwenden, dass die wächsernen Bildnisse nicht nur auf die Tradition der Medaille rekurrierten, sondern ihr veristischer Porträtcharakter auch an die in Italien, vor allem im Florenz des 15. Jahrhunderts verbreiteten hyperrealistischen Votivbildnisse und Totenmasken rückzubinden sei. Mitte des 16. Jahrhunderts waren diese aber offenbar keine Bezugspunkte mehr. Im Unterschied zu anderen Regionen Europas scheinen zu dieser Zeit und auch im Folgejahrhundert in Italien keine lebensgroßen Wachsporträts mehr entstanden zu sein.⁵¹

Wenn Giorgio Vasari, wie erwähnt, in seinen technischen Erläuterungen zwar ausdrücklich festhält, dass kleine Wachsreliefs wie Medaillen und kleine Bildnisse in weißem Wachs gefertigt würden, so berichtet er im unmittelbaren Anschluss daran aber doch auch von anderen, farbigen Wachsporträts. Die modernen Künstler hätten Verfahren entwickelt, aus koloriertem Wachs erstaunliche Bildnisse zu formen, deren Haut, Haar und Kleidung so lebensnah erfasst seien, dass den Dargestellten nur die Stimme zu fehlen scheine.⁵² Tatsächlich waren im Cinquecento solch polychrome Porträtreliefs aus Wachs oder Stuck verbreitet.⁵³ Es handelt sich dabei jedoch offenbar in der Regel nicht um medaille-

49 LIGHTBOWN, *Le cere artistiche. I ritratti* (zit. Anm. 16), S. 50; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 42.

50 F. FEHRENBACH, *Quasi vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, S. 121–134.

51 Als einzige Ausnahme erscheint Pietro Taccas verlorene Büste Cosimos II. A. DANINOS, *Wax Figures in Italy. Outline for a Story yet to Be Written*, in: *Waxing Eloquent. Italian Portraits in Wax* (Ausstellungskatalog Venedig, Palazzo Fortuny, hrsg. von A. DANINOS), Mailand 2012, S. 13–42, hier S. 20–22. Zum Phänomen des Verbleibens der Tradition von Votivstatuen und Totenmasken vgl. G. DIDI-HUBERMAN, *Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari. La légende du portrait „sur le vif“*, in: *Mélanges de l'École Française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI/2, 1994, S. 383–432.

52 VASARI, *Le Vite* (zit. Anm. 39), Bd. I, S. 34: „Fassene ancora per le cose piccole, et per fare medaglie, ritratti, e storiette, et altre cose di basso rilievo, della bianca. E questa si fa, mescolando con la cera bianca, biacca in polvere come si é detto disopra. Non tacerò ancora, che i moderni Artefici hanno trovato il modo di fare nella cera le mestiche di tutte le sorti colori; onde nel fare ritratti di naturale di mezzo rilievo fanno le carnagioni, i capegli, i panni, et tutte l'altre cose in modo simili al vero, che a cotali figure non manca, in un certo modo, se non lo spirito, et le parole.“

53 LIGHTBOWN, *Le cere artistiche. I ritratti* (zit. Anm. 16), S. 48, verweist auf „3 scatolini con 3 teste di cera di basso rilievo, una del Duca Cosimo et 2 del S.^{mo} Giovanni“ im Inventar Cosimos von 1553. Vgl. C. CONTI, *La prima reggia di Cosimo I de' Medici nel Palazzo già della Signoria di Firenze*, Florenz 1893, S. 187. Mangels näherer Angaben ist

nhafte Rundbildnisse, sondern um eine andere, gemäldehafte Form, die ebenfalls nicht gänzlich neu war, sondern sich schon früh in Frankreich inventarisch und durch erhaltene Objekte wie das Diptychon des Claude de Lorraine und der Antoinette de Bourbon in der Wallace Collection (um 1535/1540) belegen lässt.⁵⁴ Giorgio Vasari und andere berichten davon, dass der Siene-
 nese Pastorino de' Pastorini einen spezifischen Stuck erfand, aus dem er solche Bildnisreliefs formte, die er ganz nach dem Leben kolorierte.⁵⁵ Leider hat sich keines dieser Stuckporträts erhalten. Ein halbfiguriges polychromes Wachsbildnis des Francesco de' Medici, das Pastorini zugeschrieben wird, vermag jedoch einen Eindruck davon zu geben (Abb. 8).⁵⁶ Auch Alfonso Ruspigari in Reggio scheint vergleichbare kleine Reliefs aus koloriertem Wachs gefertigt zu haben.⁵⁷ Und auch Giovanni Capocaccia habe nach Vasari solch polychrome Wachsporträts geschaffen, die in *scatolette* eingesetzt waren.⁵⁸ Ein um 1566 entstandenes signiertes, in eine Kassette eingelassenes Reliefbildnis, das Pius V. mit seinem Sekretär zeigt und bei Vasari sogar genannt scheint, gelangte kürzlich in New York zur Auktion.⁵⁹ Auch der Mailänder Anteo Lotello schuf buntfarbige Wachsbildnisse und erregte ob dieser Fertigkeit die Aufmerksamkeit Herzog Wilhelms von Bayern, an dessen Landshuter Hof er 1574 durch Pro-



Abb. 8: Pastorino de' Pastorini (?), Wachsbildnis, Francesco de' Medici, um 1580, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

spero Visconti vermittelt wurde. Wiederum erfahren wir über seine in den Quellen genannten Werke nur, dass sie in Kästchen aus Holz und Elfenbein eingesetzt waren, nicht jedoch welche Form sie konkret hatten.⁶⁰

die konkrete Typologie dieser Bildnisse aber nicht bestimmbar und gibt es zudem keinen Hinweis auf eine etwaige Polychromie.

54 J. INGAMILLS, *The Wallace Collection*, London 1990, S. 23–24, Kat.-Nr. 5. Vgl. LIGHTBOWN, *Le cere artistiche. I ritratti* (zit. Anm. 16), S. 49.

55 VASARI, *Le Vite* (zit. Anm. 39), Bd. III/1, S. 293.

56 ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 278, Nr. 635. Ältere Zuschreibungen an Abondio durch Habich und Gerola sind wenig glaubhaft. G. HABICH, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart/Berlin 1924, S. 115–116; G. GEROLA, *Il medaglione in cera del Granduca Francesco de' Medici creduto del Cellini*, in: *Dedalo*, XII, 1932, S. 91–102.

57 R.W. LIGHTBOWN, *Le cere artistiche del cinquecento. Parte seconda. Rilievi a soggetto*, in: *Arte Illustrata*, III/34–36, 1970, S. 30–39, hier S. 31–32; ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 279.

58 VASARI, *Le Vite* (zit. Anm. 39), Bd. III/2, S. 842–843 (Vasari führt Capocaccia fälschlich mit dem Vornamen Mario); ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 307.

59 Sotheby's, New York, Auktion: *Bibliotheca Brookeriana. A Renaissance Library. Magnificent Books and Bindings*, II. Oktober 2023, Lot. 72.

60 A. DANINOS, *Qualche novità sulla scultura in cera fra Cinquecento e Settecento*, in: *Prospettiva*, CXXXII, 2008, S. 88–99.

Stellt man die beiden für die Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien belegbaren keroplastischen Bildnistypen, die kameenhafte Medaille und das gemäldehafte polychrome Bildnisrelief, nebeneinander, so erscheint deren Zusammenziehung eigentlich als logischer Schritt. Und folglich werden in italienischen Werkstätten auch buntfarbige Porträtmedaillen gefertigt worden sein.⁶¹ Einen fruchtbaren Boden fand diese Bildnisgattung in jedem Fall nördlich der Alpen. Gerade im deutschsprachigen Raum wurde das polychrome Wachsporträt in Medaillenform im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts überaus beliebt. Und eine entscheidende Rolle für diesen Boom scheint Antonio Abondio gespielt zu haben.

* * *

Es mag kein Zufall sein, dass die Reihe der keroplastischen Porträts des Antonio Abondio mit den Bildnissen des Herzogs von Ferrara und seiner österreichischen Gemahlin beginnt, die im Zuge ihrer Vermählung 1565 entstanden (Abb. 4). Sollte er diese in Ferrara gefertigt haben, dürfte er wohl auf den vielseitigsten Medailleur seiner Zeit getroffen sein: auf den bereits genannten Siensen Pastorino de' Pastorini, der schon seit über zehn Jahren im Dienst der Este stand. In den zahlreichen Porträts, die Pastorini von Mitgliedern der herzoglichen Familie, ihrer Hofgesellschaft und ihrer Gäste anfertigte, experimentierte er nicht nur mit herkömmlichen Techniken und Formaten der Medaille, sondern eben auch

mit lebensnah kolorierten Porträts aus polychromem Stuck, die er vielleicht in Auseinandersetzung mit den polychromen Wachsbildern des gleichfalls in der Emilia für die Gonzaga tätigen Alfonso Ruspagliari entwickelte.⁶²

Pastorinis „*ritratti di stucco colorito naturale*“, vielleicht auch Ruspagiaris Wachsbildchen, könnten Wirkung auf Antonio Abondio gehabt haben. Wobei für eine bestimmte seiner Arbeiten sogar ein Konnex gegeben ist. Pastorini hatte im Zuge der Vorbereitung der Hochzeit des Alfonso d'Este ein polychromes halbfiguriges Stuckbildnis seines Dienstherrn gefertigt. Im Mai 1565 war es in einer mit Gold, Silber und Bernstein gezielten Nussholzkadette an den Kaiserhof geschickt worden.⁶³ Auch bei diesem „*ritratto del S.^{or} Duca, di stucco colorito dal mezzo in su*“ handelte es sich wahrscheinlich nicht um eine Medaille, sondern um ein gemäldehaftes Reliefbildnis. Man wird es sich wie das bereits genannte des Francesco de' Medici, wohl aus Pastorinis späterer Florentiner Zeit, vorstellen dürfen (Abb. 8). Da es sich nicht erhalten hat, kann man leider nur darüber spekulieren, ob es für Abondios Porträt des Alfonso d'Este unmittelbar vorbildhaft gewesen sein könnte.

Auch bleibt offen, ob die Initiative, die Porträts des Herzogspaares in Wachs auszuführen, auf Abondio zurückging oder ob seine Auftraggeber danach verlangten. In jedem Fall darf man über Begegnungen am Hof der Este spekulieren und darin entscheidende Impulse vermuten.

61 Es ließe sich ein Giovanni Antonio de' Rossi zugeschriebenes Medaillon auf Pius V. nennen (vgl. Anm. 69). Das polychrome Bildnismedaillon des Piero Machiavelli im Musée National de la Renaissance in Écouen, das auf eine Gussmedaille zu beziehen ist, dürfte wohl erst im ausgehenden 16. Jahrhundert entstanden sein. ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 286, Nr. 656; A. R. FLATEN, *Medals and Plaquettes in the Ulrich Middeldorf Collection at the Indiana University Art Museum. 15th to 20th Centuries*, Bloomington 2012, S. 32, Nr. 33.

62 Zur ungeklärten Frage der wechselseitigen Abhängigkeit siehe ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 279.

63 Die Beschreibung findet sich in einem Schreiben vom 14. Mai 1565 des Florentiner Gesandten am Hof von Ferrara, Bernardo Canziani. S. BORGHESI/L. BANCHI, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, S. 568, Nr. 294; LIGHTBOWN, *Le cere artistiche. I ritratti* (zit. Anm. 16), S. 51–52. ATTWOOD, *Italian Medals* (zit. Anm. 13), S. 48, deutet das Bildnis als Medaille, was der Beschreibung zu widersprechen scheint und auch deshalb unwahrscheinlich ist, weil in demselben Schreiben auch Medaillen des Pastorino erwähnt sind und als solche bezeichnet werden.



Abb. 9: Antonio Abondio, Wachsbildnisse, Erzherzog Karl II. und Maria von Innerösterreich, um 1575, Riggisberg, Abegg-Stiftung

Abondios Entscheidung, neben der konventionellen Medaille auch auf das neuartige lebensnahe Wachsbildnis zu setzen, sollte sich als durchschlagender Erfolg und wohl auch als Schlüssel zu seiner Aufnahme in den Hofdienst erweisen. Sein erstes Modell am Wiener Hof war der Kaiser selbst. Maximilian II. und die Kaiserin ließen sich mehrfach in Wachs porträtieren. In der Folge scheinen sämtliche Mitglieder der engeren kaiserlichen Familie nach dieser neuen Porträtgattung verlangt zu haben. Erhalten sind Bildnisse des kaiserlichen Bruders Karl von Innerösterreich und seiner Gemahlin Maria Anna

von Bayern (Abb. 9).⁶⁴ Auch Maximilians Nachfolger Rudolf II. wurde mehrfach von Abondio in Wachs festgehalten, ebenso dessen Brüder, die Erzherzöge Ernst und Matthias (Abb. 10).⁶⁵ Seine Reisen dürften nicht zuletzt durch die Nachfrage nach diesem neuen Bildnismedium motiviert gewesen sein. Von seiner frühen Reise in die Niederlande 1566 hat sich das Bildnis des Statthalters von Namur, Charles de Berlaymont, erhalten. Eine ganze Serie von Wachsbildnissen des spanischen Königspaares und anderer Mitglieder der königlichen Familie entstand anlässlich von Abondios Aufenthalt in Madrid 1571/1572.⁶⁶

64 Polychrome Wachsbildnisse auf schwarzem Glas, Oval, 7,5 × 6 cm (ohne Kapsel), Riggisberg, Abegg-Stiftung, Inv.-Nr. 9.7.63 und 9.8.63.

65 Polychrome Wachsbildnisse auf schwarzem Glas, Oval, 8,2 × 6,4 cm (ohne Kapsel), London, Wallace Collection, Inv.-Nr. S434, und Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, Inv.-Nr. 8278.

66 Zusammenstellungen von Abondios Wachsbildnissen bringen DWORSCHAK, Antonio Abondio (zit. Anm. 10), S. 502–504; JOLLY, Wachsbildnisse eines Fürstenpaares (zit. Anm. 14), passim; KÖNIG-LEIN, „Vielle pussierte Contrafeytt“ (zit. Anm. 14), S. 83–85. Zu den in Spanien entstandenen Werken vgl. jüngst A. PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Medals, Cameos, and Miniatures. Small Format Female Portraits at the Court of Philip II, in: *Portraiture, Gender, and Power in Sixteenth-Century Art. Creating and Promoting the Public Image of Early Modern Women* (hrsg. von N. GARCÍA PÉREZ), New York 2024, S. 73–102, hier S. 79.



Abb. 10: Antonio Abondio, Wachsbildnis in vergoldeter Kupferkapsel, Erzherzog Matthias, um 1580, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung

Der allgemeine Trend, im Kontext der im Aufbau begriffenen fürstlichen Kunstkammern Porträtsammlungen anzulegen, hat die Konjunktur dieser polychromen Wachsbildnisse in jedem Fall gefördert. Sie mussten als besonders geeignet erscheinen, die Antlitze der Herrschenden lebensnah greifbar zu machen. Zur Befriedigung dieser Nachfrage benötigte man naturgemäß auch Bildnisse von Personen, die nicht als Modell zur Verfügung standen. Und so hat auch An-

tonio Abondio nach fremden Vorlagen gearbeitet.⁶⁷ Als Beispiel dafür wäre das Medaillon auf Papst Pius V. zu nennen, dessen Zuschreibung an Abondio hier vorgeschlagen wird (Abb. 11).⁶⁸

Ein solches Porträtieren nach Vorbild lässt sich auch für Abondios Tätigkeit in Spanien belegen. In der Gruppe der Bildnisse der Mitglieder der königlichen Familie, die sich im Victoria and Albert Museum erhalten haben, findet sich ein Bildnis der Elisabeth von Valois, der drit-

67 Wenn sich JOLLY, Wachsbildnisse eines Fürstenpaares (zit. Anm. 14), S. 43, mit dem Hinweis, Abondio habe nur nach dem lebenden Modell gearbeitet, gegen eine Zuschreibung der Bildnisse von August und Anna von Sachsen in der Dresdner Rüstkammer (Inv.-Nrn. H 0128, H 0129) ausspricht, so ist dies zwar dem Argument nach unzutreffend, indes ist die Autorschaft Abondios in diesen Fällen auch aus stilistischen Gründen auszuschließen.

68 Polychromes Wachsbildnis (auf erneuertem Glas), 9,4 × 8,6 cm, London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.2–1996. ATTWOOD, Italian Medals (zit. Anm. 13), S. 42, 132. Das Stück wurde bislang Giovanni Antonio de' Rossi zugewiesen, was naheliegend schien, ist dieser doch als Autor einer Reihe von Medaillen belegt, die im Auftrag dieses Papstes entstanden. Indes ist die formale Diskrepanz des Wachsbildnisses zu Rossis Medaillen ebenso evident wie umgekehrt dessen stilistische Nähe zu den Werken des Abondio. Ein zweites, stilistisch deutlich abweichendes Wachsbildnis Pius V., das mit dem gegenständlichen gemeinsam geführt wird, lässt hingegen tatsächlich die Hand des Giovanni Antonio de' Rossi vermuten und stimmt auch hinsichtlich der traditionellen Gewandung des Papstes mit dessen Medaillen überein, während das vorliegende den Pontifex in einem ungewöhnlichen Ornat zeigt. E. KRIS, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance, Wien 1979, S. 80, 171, Nr. 317.



Abb. 11: Antonio Abondio (hier zugeschrieben), Wachsbildnis, Papst Pius V., um 1570, London, Victoria and Albert Museum

ten Gemahlin König Philipps II., die Abondio nicht Modell gesessen haben kann. Sie war bereits 1568 verstorben; im selben Jahr wie der unglückliche Infant Don Carlos, dessen Bildnis sich ebenfalls in dieser Gruppe befindet (Abb. 12).⁶⁹ Das Wachsporträt des hochproblematischen Sohns des Königs erweist erneut die Spezifik des Mediums. Don Carlos eine posthume Medaille zu widmen, hätte wohl eine bedenkliche Ehrung dargestellt. Als intimes wächsernes Unikat aber behielt der pathologische Spross Philipps II. seinen Platz im herrscherlichen Bildgebrauch.

Die exklusive Distinktion, die das neue Bildnismedium zumindest in seiner frühen höfischen Verwendung hatte, spiegelt sich nicht zuletzt da-

rin, dass sich Abondios Aufträge auf Mitglieder der Herrscherfamilien und ihrer Hofgesellschaft beschränkten. Für universalere Ansprüche nach einem *who is who* von Königen, Kriegsherrn, Dichtern und Denkern, wie sie den *uomini illustri* des Paolo Giovio oder auch der späteren Ambraser Porträtsammlung Erzherzog Ferdinands II. zugrunde lagen, war dieses Medium offenbar nur bedingt prädestiniert.⁷⁰

Breiter war der soziale Spielraum im städtischen Patriziat, das dieses zunächst höfische Medium überraschend schnell für sich entdeckte. Unmittelbar nach der Übernahme der neuen Gusstechnik nach dem Wachsmodell finden sich in den Zentren der deutschen Medaillenkunst ab der Zeit um 1570 auch erste keroplastische Porträts. Und es wird allgemein angenommen, dass diese bürgerliche Spielart, wie sie durch Valentin Maler und Johann Philipp von der Pütt in Nürnberg (Abb. 14) oder durch Balduin Drentwett in Augsburg vertreten wurde, Antonio Abondio entscheidende Impulse verdankte.⁷¹

Wobei es bezeichnend ist, dass sich die rapide Verbreitung, die die *conterfeten* aus Wachs im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts in den fürstlichen Kunstkammern in Wien, München oder Prag ebenso wie in den patrizischen Sammlungen der deutschen Reichsstädte, in Augsburg oder Nürnberg, fand, auf die polychrome Form des keroplastischen Porträts beschränkt zu haben scheint. Die kameenhaften Bildnisse aus weißem Wachs vor schwarzem Grund, wie wir sie in Italien antreffen, fanden offenbar keine Rezeption.

69 Polychromes Wachsbildnis auf schwarzem Glas, Oval, 8,3 × 6,2 cm (ohne Kapsel), London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. A.525:1,2–1910.

70 Ein im ausgehenden 16. Jahrhundert entstandenes Set von 16 einheitlichen kolorierten Wachsmedaillons im Musée National de la Renaissance in Écouen, das wohl Teil einer großen Serie für den Hof der Valois war, zeigt zumindest einen Dichter in der Reihe der Herrscher und ihrer Gemahlinnen. H. OURSEL/Th. CRÉPIN-LEBLOND, Musée National de la Renaissance. Chateau d'Écouen, Paris 1994, S. 81–82.

71 Zur Abhängigkeit der Genannten von Abondio: G. HABICH, Medaillengeschichtliche Einleitung, in: Die Medaillen und Münzen des Gesamtstaates Wittelsbach. Bd. I: Bayerische Linie (hrsg. von J. P. BEIERLEIN), München 1901, S. XIX–XXXVIII, hier S. XXVIII–XXIX; G. F. HILL, Medals of the Renaissance, Oxford 1920, S. 120; W. CUPERI, München, Landshut und Altbayern, in: Wettstreit in Erz (zit. Anm. 4), S. 243–246, hier S. 245; ebd., S. 252, Kat.-Nr. 163 (T. JÜRGENS); vgl. auch die Kurzbiografien von M. TEGET-WELZ, in: Wettstreit in Erz (zit. Anm. 4), S. 322–323, 327–328, 330.



Abb. 12: Antonio Abondio, Wachsbildnis, Don Carlos, 1571/1572, London, Victoria and Albert Museum

Das Faktum, dass ein künstlerisches Medium, das seine technischen Wurzeln in Italien hatte, nördlich der Alpen gleichsam neu und in Farbe erblühte und sich als Gattung entfaltete, mag zunächst verwundern. Widerspricht es doch unserer Vorstellung von der Gewichtung des künstlerischen Süd-Nord-Transfers in der Renaissance. Bei näherer Betrachtung lassen sich aber sehr wohl Gründe dafür namhaft machen, dass sich im deutschsprachigen Raum ein vielleicht geeigneterer Nährboden fand, die polychrome Wachsminiatur zum Erfolg werden zu lassen, als südlich der Alpen. Nicht nur, dass die ideologische Bindung an die Antike in geringerem Maße wirksam und deshalb mehr Gestaltungsfreiheit für die Verwandlung der Porträt-

medaille gegeben war. Entscheidend für diesen rezeptiven Spielraum scheinen auch die anderen technischen Voraussetzungen gewesen zu sein, die sich im deutschsprachigen Raum boten: Das Wachsbildnis als Vorstufe der Medaille war hier vor Abondio noch praktisch unbekannt. Man bediente sich des Holzmodells, um die Negativform für den Guss abzunehmen. Und eben diese technische Vorgeschichte dürfte sich – mag dies zunächst auch paradox erscheinen – für die Etablierung des polychromen Wachsbildnisses als förderlich erwiesen haben.

Mit der Konjunktur der deutschen Porträtmedaille, die 1518 im Kontext des Augsburger Reichstags eingesetzt hatte, war auch die Etablierung anderer Bildnisgattungen einhergegangen.

Die detailliert gearbeiteten Medaillenmodelle aus Holz, die als Gussvorstufe dienten, wurden bald als eigenständiges Bildnismedium rezipiert und lieferten Anstöße für neue Funktionen des reliefierten Miniaturbildnisses.⁷² Es entstanden medaillenartige hölzerne Rundbildnisse als autonome Kleinbildwerke oder sog. *Dosenköpfe*, vor allem aber nahmen Spielsteine für Brettspiele Porträtcharakter an und begannen sich in großer Zahl zu verbreiten. Diese Porträtreihen, die im kleinen Format Akteure des Weltgeschehens bildnishaft verfügbar machten, waren eine spezifisch nordalpine Erscheinung, die bald zum Standardbestand fürstlicher ebenso wie patrizischer Sammlungen gehörten und sich gerade für die habsburgischen Kunstkammern gut belegen lassen.⁷³ Und im Unterschied zur Medaille bot es sich an, diese Porträtmedaillons zur Steigerung ihrer Lebensnähe auch zu kolorieren. Ein schöner Satz von Spielsteinen, wie sie in Augsburg um 1530/1540 geradezu seriell gefertigt wurden, dokumentiert die buntfarbige Verlebendigung dieser weit verbreiteten medaillenhaften Rundbildnisse (Abb. 13).⁷⁴

Um diesen Trend zur Polychromie zu verstehen, müsste man weiter ausholen und auch

auf die Etablierung der Porträtminiatur verweisen, die vom franko-flämischen Raum ausstrahlend schon früh andere Gattungen des kleinformatigen Porträts erfasste. Im deutschsprachigen Raum führte die durch den Augsburger Reichstag 1518 beförderte Verbreitung der Medaille bald auch zu einer Konjunktur der gemalten Porträtminiatur, wie sie sich etwa an den in der Cranach-Werkstatt zu Dutzenden hergestellten Bildnissen des Hochzeitspaars Luther nachvollziehen lässt.⁷⁵ Dass diese lebensnahen Miniaturen wiederum auf andere Bildnisformen rückwirkten, lässt sich ebenfalls anhand der Cranach-Werkstatt exemplarisch zeigen, die Porträtminiaturen die Form von Spielsteinen anverwandelte.⁷⁶

Der reiche Bestand an unterschiedlichen, miteinander verflochtenen Gattungen der Bildnisminiatur, der sich nördlich der Alpen etablierte, bildete bald auch in den Kunstkammern ein eigenes Genre. Dies lässt sich anschaulich an *Inscriptiones*, dem 1565 von Samuel Quiccheberg an der Münchner Kunstkammer entwickelten Ordnungsentwurf einer idealen Kunstkammer, ablesen.⁷⁷ Quiccheberg führte eine eigene Kategorie, die achte in seinem System, für runde Miniaturbildnisse ein, die zwar Münzen und Me-

72 J. CH. SMITH, *Medals and the Rise of German Portrait Sculpture*, in: *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland* (hrsg. von G. SATZINGER), Münster 2004, S. 271–300; HIRSCH, *Weite Perspektiven* (zit. Anm. 9), S. 47–57; PFISTERER, *Medaille und Bildniskünste* (zit. Anm. 4), S. 93–115.

73 Vgl. E. F. BANGE, *Die Bildwerke in Holz, Stein und Ton. Kleinplastik*, Berlin/Leipzig 1930, S. 26–29; J. CHIPPS SMITH, *German Sculpture of the Later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty*, Princeton 1994, S. 342–343, 484; *Spielwelten der Kunst. Kunstkammerspiele* (Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum, hrsg. von W. SEIPEL), Mailand 1998, S. 201–224; *Eine höhere Wirklichkeit, Deutsche und französische Skulptur 1200–1600 aus dem Rijksmuseum Amsterdam* (hrsg. von F. SCHOLTEN/G. DE WIRD), München/Berlin 2004, S. 102–105, Kat.-Nr. 32.

74 *Die große Kunstkammer. Bürgerliche Sammler und Sammlungen in Basel* (Ausstellungskatalog Basel, Historisches Museum), Basel 2011, S. 312–313, Kat.-Nr. 87 (M. RIBBERT).

75 A. TACKE, *Cranach-on-Demand. Zu Wiederholungen in der Malerei*, in: *Lucas Cranach der Ältere und Hans Kemmer. Meistermaler zwischen Renaissance und Reformation* (hrsg. von D. TÄUBE), München 2021, S. 82–91, hier S. 86.

76 Es sei beispielhaft auf die um 1564 entstandenen, in gedrechselte Holzkapseln eingesetzten Pergament-Miniaturen von Kurfürst August und Anna von Sachsen in der Dresdner Rüstkammer verwiesen (Inv.-Nr. H 0049, H0050), <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/287412> (abgerufen am 25.11.2024).

77 *Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quiccheberg* (hrsg. von H. ROTH), Berlin 2000, S. 51; *Wettstreit in Erz* (zit. Anm. 4), S. 309–310, Kat.-Nr. 226 (U. PFISTERER).



Abb. 13: Augsburg, Dreißig polychrome Brettsteine in buchförmigem Futteral, um 1530/1540, Basel, Historisches Museum

daillen ähnlich, aber klar davon zu unterscheiden seien, weil sie andere Funktionen hätten und aus anderen Materialien gefertigt seien.⁷⁸

Diese vielfältige und buchstäblich bunte Entfaltung kleinformatiger Rundbildnisse nördlich der Alpen dürfte für die Wachsmedaillons des Antonio Abondio ein ideales Substrat abgegeben haben. Einerseits war man hier mit kolorierten plastischen Miniaturbildnissen bereits vertraut, andererseits musste man das Potenzial der neuen Wachstechnik erkennen, deren Lebensnähe noch erheblich zu steigern. Die Kombination beider Faktoren erklärt die Nachfrage und das Tempo, in dem die neuartigen Wachsbild-

nisse sowohl in den höfischen wie in den städtischen Kreisen aufgegriffen wurden (Abb. 14). Eine Konjunktur, die sich auch in der Befruchtung anderer neuer Gattungen polychromer Medaillonporträts niederschlug – wofür die Nürnberger Reliefbildnisse des Johan Gregor van der Schardt aus gebranntem Ton Beispiel geben (Abb. 15).⁷⁹ In der Konsequenz traten die wächsernen Bildnisse bezeichnenderweise auch in jene Funktion ein, die ihnen mit den Boden bereitet hatte. Sie wurden funktional in Spielsteine gewandelt. Ein kompletter Satz solcher keroplastischer Porträt-Brettsteine hat sich inklusive des zugehörigen Spielkastens in Dresden erhalten (Abb. 16).

⁷⁸ Dass Wachsarbeiten getrennt von den Münzen und Medaillen verwahrt wurden, lässt sich auch an den Inventaren der Münchner Kunstkammer ablesen. HIRSCH, *Weite Perspektiven* (zit. Anm. 9), S. 56.

⁷⁹ Zur Abhängigkeit der Medaillonporträts van der Schardts von den keroplastischen Miniaturporträts vgl. Eine höhere Wirklichkeit (zit. Anm. 73), S. 106–107, Kat.-Nr. 33 (F. SCHOLTEN).



Abb. 14: Johann Philipp von der Pütt, *Wachsbildnisse von Nürnberger Ratsberren*, 1593, München, Bayerisches Nationalmuseum

Er wurde von Heinrich Rappost für den brandenburgischen Hof gefertigt und gelangte 1591 als Neujahrsgabe Johann Georgs von Brandenburg an seinen Schwiegersohn Christian I. von Sachsen in die Dresdner Kunstkammer. Rappost, der ebenfalls als von Abondio inspiriert gesehen wird, fertigte die wächsernen Fürstenporträts der Spielsteine nach der Vorlage von Medaillen.⁸⁰ Damit schließt sich ein Kreis medialer Verflechtung.

Versucht man die Entwicklung, die das neue Medium der keroplastischen Porträtminiatur



Abb. 15: Johan Gregor van der Schardt, *Bildnis aus gebranntem Ton*, um 1575/1580, Amsterdam, Rijksmuseum

und mit ihm Antonio Abondio zum Erfolg führte, resümierend zu betrachten, so ist zunächst vorauszuschicken, dass die zugrunde liegenden Prozesse von der Forschung erst ansatzweise beleuchtet wurden. Um die komplexe bildkulturelle Genese, die hinter der Innovation dieser neuen Porträtgattung steht, wirklich zu verstehen, müsste man noch an vielen Fäden ziehen. Es wären vor allem die Bezüge zu den anderen zeitgleichen Gattungen der Bildnisminiatur zu vertiefen, auf die schon die übereinstimmende Form des Ovals verweist, die Abondio in Abweichung von der gängigen Rundform der Medaille gerne wählte. In Verbindung damit müsste man sich auch dem Zusammenhang zwischen den Bildern und ihren Behältnissen, den kunstvoll gearbeiteten Kapseln aus vergoldetem Messing, widmen, wie wir sie gleichzeitig auch für die gemalte Miniatur belegen können.⁸¹ In der Konsequenz gälte es nach der Funktion dieser Objekte zu fragen, ob sie nur als Kunstkammerstücke gesehen oder tatsächlich auch getragen wurden, wie die zeitgleichen Miniaturen und Kameen. Zumal die

⁸⁰ KÖNIG-LEIN, „Vielle pussierte Contrafeht“ (zit. Anm. 14), S. 83, <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/283360> (abgerufen am 25.11.2023).

⁸¹ Mit den Kapseln von Abondios Bildnissen hat sich bislang nur JOLLY, *Wachsbildnisse eines Fürstenpaares* (zit. Anm. 14), S. 47–62, eingehender beschäftigt, jedoch bedürfte es der Einordnung in den größeren Kontext.



Abb. 16: Heinrich Rappost d. Ä., Brettspielkassette mit dreißig Wachsbildnis-Spielsteinen, um 1580/1590, Dresden, Rüstkammer

Beantwortung dieser Frage zugleich eine Erklärung für die nordalpine Konjunktur der Gattung bieten könnte. Waren als Schmuck am Körper getragene Porträtminiaturen zwar im europäischen Norden, jedoch offenbar kaum in Italien verbreitet.⁸²

Und schließlich müsste man die bildhistorische Frage nach dem Motiv des Paragone stellen, die einem angesichts der aus dem schwarzen spiegelglatten Grund ins bunte Leben hinaustretenden Menschenbilder unweigerlich in den Sinn kommt. Zumal schon Sandrart konstatierte, dass Abondios „erhobene Contrafäse aus colorirtem Wachs [...] man mit dem Pensel selbst nicht eigentlicher vorstellen möge“.

Im Bewusstsein, mehr Fragen als Antworten zurückzulassen, beschränkt sich der Anspruch

dieses Beitrags auf den Versuch, die nordalpine Etablierung der Gattung der polychromen keroplastischen Porträtminiatur als Phänomen bildkulturellen Austauschs zu beleuchten. Wenn man dem Medailleur aus Riva in der Literatur allgemein die Rolle desjenigen zuweist, der das Wachsbildnis von seiner italienischen Heimat in den Norden übermittelte, so spiegelt diese Vorstellung jenes traditionelle Konzept der Einflusskunstgeschichte, das gerade die Renaissanceforschung noch immer hartnäckig prägt. Angesichts der als dominant vorausgesetzten Rolle Italiens wird der künstlerische Transfer vom Süden in den Norden in aller Regel nach der Logik von Sender und Empfänger bemessen.⁸³ Dass ein solches Modell nicht hinreicht, den künstlerischen Weg Abondios und die Rezeption seiner veristi-

82 M. KOOS, Medien des Entbergens. Zur Materialität und Agentialität von Porträtjuwelen der Renaissance, in: Materialität und Medialität. Grundbedingungen einer anderen Ästhetik in der Vormoderne (hrsg. von J. STELMANN/D. WAGNER), Berlin/Boston 2023, S. 51–82, hier S. 53.

83 Zur methodischen Problematik L. MADERSBACHER, Rezeption und Resistenz. Motive der Distanzierung und Negation im künstlerischen Austausch des 15. Jahrhunderts, in: Reichweiten. Dynamiken und Grenzen kultureller Trans-

schen Wachsporträts zu erklären, sollte deutlich geworden sein. Der Erfolg des neuen Bildnismediums ist nur im Kontext eines komplexeren Austauschprozesses zu verstehen, der auch gegenläufige Richtungen und Verschränkungen kannte. Zumal es im konkreten Fall offenbar eben dieser Verschränkung mit dem anderen Kulturkreis, eines bildkulturellen Szenenwechsels, bedurfte, um einem innovativen Konzept zum Durchbruch zu verhelfen. Auf diese Weise bietet der künstlerische Weg des Antonio Abondio einen anschaulichen Modellfall dafür, was *Histoire Croisée* in der konkreten Praxis bedeuten konnte.

Abbildungsnachweis

Abb. 1a: © KHM-Museumsverband; Abb. 1b: Nicolai Kästner, Staatliche Münzsammlung München; Abb. 2a, 4: © Iparművészeti Múzeum Budapest, CC-BY-NC-SA-4.0; Abb. 2c: Staatliche Münzsammlung München; Abb. 2b: Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Modena e Reggio Emilia, Gallerie Estensi, Modena; Abb. 7: © The Trustees of the British Museum; Abb. 3a: Privatbesitz; Abb. 3b: Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; Abb. 3c: Innsbruck, Ferdinandeum, Historische Sammlungen; Abb. 5: Österreichische Nationalbibliothek; Abb. 6: © The Frick Collection; Abb. 8: Su concessione del Ministero della Cultura – Musei del Bargello. Vietato riprodurre o duplicare l'immagine con qualsiasi mezzo; Abb. 9: © Abegg-Stiftung, CH-3132 Riggisberg, 2007 (Foto: Christoph von Viräg); Abb. 10: Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst / Antje Voigt; CC BY-SA 4.0; Abb. 11, 12: © Victoria and Albert Museum, London; Abb. 13: © Historisches Museum Basel, Peter Portner; Abb. 14: München, Bayerisches Nationalmuseum; Abb. 15: Amsterdam, Rijksmuseum; Abb. 16: Rüstkammer, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Jürgen Lösel.

ferprozesse in Europa, 1400–1520, Bd. II: Grenzüberschreitung und Partikularisierung, Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, N. F., 49/2 (hrsg. von B. HAMM/F. REXROTH/CH. WULF), Berlin/Boston 2021, S. 17–42.

„GIÀ TUTTA VIENNA CONOSCE IL NOME DEL BENSO, ANCHE SENZA HAVER VEDUTO PUR UNA SUA LINEA“¹

DER MALER GIULIO BENSO IN WIEN UND VORARLBERG: EIN TRANSFER ZWISCHEN GENUA UND DEM HABSBURGERREICH

SILVIA TAMMARO

Der Maler Giulio Benso (1592–1668) wurde von seinen Zeitgenossen als einer der größten Künstler der Republik Genua gefeiert, der nicht nur im Heimatland, sondern auch im Ausland bedeutende Aufträge erhielt, wie der Biograf Raffaele Soprani 1674 in seinen *Vite* hervorhebt.² Die *fortuna*, den Ruhm, den dieser Künstler zu Lebzeiten im ganz Europa genoss, verblasste bald nach seinem Tod, sodass Benso heute einen marginalen Platz in der Kunstgeschichte einnimmt und als eine wenig bekannte Persönlichkeit gilt.³

Die *sfortuna critica*⁴ des Malers, das Vergessen seiner Kunst, ist auch auf die Tatsache zurückzuführen, dass eine beträchtliche Anzahl sei-

ner Werke im Laufe der Jahrhunderte verloren ging oder zerstört wurde. Die Werke, die in seiner Heimat Ligurien noch erhalten sind, machen nur einen kleinen Teil des künstlerischen Schaffens von Benso aus. Jedoch fertigte der Maler eine wesentliche Anzahl von Gemälden für die Benediktinerabtei Weingarten in Baden-Württemberg, wo diese sich heute noch zum Großteil befinden.⁵ Aber auch in Österreich erhielt Giulio Benso wichtige Aufträge, zunächst in Wien und dann in der Peripherie, im heutigen Vorarlberg. Schon Soprani bemerkte die Beziehungen des Malers zu „personaggi qualificati“, die ihm Gelegenheit zur Ausführung vielbeachteter Werke nördlich der Alpen verschafften: Dort sei

1 R. SOPRANI, *Le vite de pittori, scoltori, et architetti genovesi*, Genua 1674, S. 240.

2 Ebd., S. 238: „Fù poi chiamato in Francia nel luogo di Cagna al Signor della quale colori nel di lui palazzo una gran sala a fresco, historiata di figure, prospettive con ogni diligenza. Mandò tavole in Alemagna di grandissima sodisfazione, e ne riportò lettere in testimonio, che conservansi da suoi heredi, e per fuori ne ha fatte molte altre“.

3 Literatur zu Benso: H. VOSS, Giulio Benso, in: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (hrsg. von U. THIEME/F. BECKER), III, Leipzig 1909, S. 350–351; M. NEWCOME, Giulio Benso, in: *Paragone*, CCCLV/30, 1979, S. 27–40; C. PAOLOCCI, Contributo alla vita e all'opera di Giulio Benso pittore, in: *Studi Genuensi*, II, 1984, S. 35–53; S. LUMETTA, *The Art of Giulio Benso. Genoese Figure between Mannerism and Baroque*, Diss. École Pratique des Hautes Études/Università di Roma Tor Vergata, Paris/Rom 2020; S. LUMETTA, „Passò al colorito, non tralasciando giammai l'esercizio del disegno.“ Le decorazioni di Giulio Benso per le chiese di San Domenico e Sant'Agostino a Genova, in: *Les cahiers d'histoire de l'art*, XVIII, 2020, S. 35–45.

4 Für den Begriff „sfortuna critica“ siehe F. HASKELL, *La sfortuna critica di Giorgione*, in: *Giorgione e l'umanesimo veneziano* (hrsg. von R. PALLUCCHINI), Venedig 1981, S. 583–614.

5 M. BARTOLETTI, „Perillustri Domino Iuli“. Un profilo dell'attività di Giulio Benso nell'abbazia di Weingarten, in: *Genova e l'Europa continentale. Opere, artisti, committenti, collezionisti. Austria, Germania, Svizzera* (hrsg. von P. BOCCARDO/C. DI FABIO), Cinisello Balsamo 2004, S. 85–103.

sein Name wohl berühmt und sein Pinsel hochgeschätzt.⁶

Die Auswertung neuer Archivmaterialien ermöglicht es, Bensos zahlreiche Werke in „terra d’Alemania“, wie er es nennt, neu im historischen Kontext einzuordnen und ein bislang unbeachtetes Gemälde in sein Œuvre aufzunehmen. Dabei soll insbesondere die Rolle des Benediktiners Gabriel Bucelin (1599–1681) bei der Auftragsvergabe nachgezeichnet werden. Das Schaffen Bensos kann exemplarisch für die Rekonstruktion des künstlerischen und kulturellen Austauschs zwischen Genua und dem Habsburgerreich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gesehen werden, ein Phänomen, das noch eine systematische und tiefere Untersuchung erfordert.⁷ Genua als wichtige Hafenstadt im Mittelmeerraum war ein bedeutender kommerzieller Knotenpunkt und der blühende Transfer von Geld und Gütern fand in der historischen Forschung breite Aufmerksamkeit. Hingegen existieren bisher nur wenige kunsthistorische Studien zu diesem The-

ma, wobei erste Untersuchungen bereits wichtige Spuren zutage gefördert haben, darunter die Rolle der deutschen Silberschmiede in der Republik Genua oder die Wertschätzung genuesischer Malerei im internationalen Kreis von Kunstsammellern und *connoisseurs*.⁸

Giulio Benso wurde 1592 in Pieve di Teco geboren, einem kleinen Dorf in den ligurischen Bergen. Schon in jungen Jahren kam er nach Genua, wo er als Schüler von Giovanni Battista Paggi (1554–1627)⁹ angenommen wurde. Sein Lehrer erkannte und unterstützte seine Vielseitigkeit: Benso malte nicht nur in Öl, sondern freskierte, zeichnete, radierte und zeigte auch großes Geschick in der Architekturmalerei. Überdies war er als Architekt tätig, wie aus einigen Quellen hervorgeht.¹⁰

Geprägt wurde die Malerei Bensos zudem von dem anregenden Kreis von Intellektuellen und Künstlern, die der von Paggi gegründeten *Accademia del nudo* angehörten.¹¹ Die Treffen dieser Akademie fanden in Paggis Haus statt,

- 6 „Ebbe amicizie di Personaggi qualificati, anche in provincie straniere, che gli ottennero occasioni d’Opere grandiose. Quindi molte ne fece per la Germania, ove il nome di lui era celebre, e il suo pennello soprammodo stimato“. C. RATTI, *Vite de’ pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani*, Genua 1768, I, S. 284.
- 7 Siehe u. a.: E. GRENDI, *I nordici e il traffico del porto di Genova 1590–1666*, in: *Rivista storica italiana*, 83, 1971, S. 23–71; M. CARIA LAMBERTI, *Mercanti tedeschi a Genova nel XVII secolo. L’attività della compagnia Raynolt negli anni 1619–20*, in: *Atti della Società Ligure di Storia Patria*, XII/1, 1972, S. 77–121; M. PITTIONI, *Genua und das Habsburgerreich. Wirtschaftspolitik und Hochfinanz im 16. Jahrhundert*, Wien 2007; J. ZUNCKEL, *Esperienze e strategie commerciali di mercanti tedeschi fra Milano e Genova nell’epoca della controriforma*, in: *Commerce, voyage et expérience religieuse XVIe–XVIIIe siècles* (hrsg. von A. BURKARDT), Rennes 2007, S. 231–256; M. VERONESI, *Oberdeutsche Kaufleute in Genua (1350–1490). Institutionen, Strategien, Kollektive*, Stuttgart 2014. Aus historischer Perspektive siehe die Forschungen von Matthias Schnettger, insbesondere: M. SCHNETTGER, „Principe sovrano“ oder „Civitas imperialis“? Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit (1556–1797), Mainz 2006.
- 8 Eine erste Untersuchung des künstlerischen Austauschs zwischen Genua und dem Norden, darunter sind auch Österreich, Schweiz und Deutschland gemeint, findet sich in: *Genova e l’Europa continentale* (hrsg. von P. BOCCARDO/C. DI FABIO), Genua 2004. Zu den Silberschmieden: F. BOGGERO, *Argentieri alemanni a Genova nel XVII secolo*, in: *L’oreficeria d’Oltralpe in Italia*, Trient 2007, S. 63–87.
- 9 Zu Giovanni Battista Paggi siehe P. LUKEHART, *Contending Ideals. The Nobility of G. B. Paggi and the Nobility of Painting*, Diss. The Johns Hopkins University, Baltimore 1987; *La pittura in Liguria* (hrsg. von F. PESENTI), Genua 1986, besonders S. 9–51.
- 10 Ihm ist das Kloster der Augustinerinnen in Pieve di Teco zugeschrieben, siehe LUMETTA, *The Art of Giulio Benso* (zit. Anm. 2), I, S. 161–165.
- 11 Diese wurde nach dem Vorbild der Florentiner Akademie gegründet, die Paggi während seines 20-jährigen Exils in Florenz kennengelernt hatte. Zur Funktion der Zeichnung bei Paggi siehe P. LUKEHART, *The Evidence of Drawing. Giovanni Battista Paggi and the Practice of Draftsmanship in Late Sixteenth-Century Italy*, in: *Drawing Education. Worldwide!* (hrsg. von N. NANOBASHVILI/T. TEUTENBERG), Heidelberg 2019, S. 53–78. Über die Lehre Bensos bei

wo den Schülern eine Sammlung von Zeichnungen Alter Meister sowie eine reiche Bibliothek zur Verfügung standen.¹² Von großem Einfluss für die Entwicklung und die Etablierung des jungen Giulio Benso war Giovan Carlo Doria,¹³ der nicht nur eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Stadt, sondern auch ein großzügiger Mäzen und ein leidenschaftlicher Sammler war. Doria förderte den talentierten Benso und stellte den Kontakt zu möglichen Auftraggebern her.¹⁴ In diesem Kreis von Künstlern, Gebildeten und Mäzenen verkehrte wahrscheinlich während seines Aufenthalts in Genua anlässlich einer Reise der Benediktiner Gabriel Bucelin.¹⁵ Er ist die Schlüsselfigur für die Geschicke Bensos jenseits der Alpen, der als Vermittler des Malers fungierte und selbst als Auftraggeber wirkte.

Bucelin war ein Geistlicher, der sich ebenso als Gelehrter auszeichnete und sich als äußerst

produktiver Schriftsteller und Autor zahlreicher Werke erwies. Sein Schaffen erstreckte sich über eine Vielzahl von Themen, darunter Weltgeschichte, Kirchen- und Klostergeschichte. Darüber hinaus fungierte er als Hagiograf für die Heiligen seines Ordens, beherrschte das Fachgebiet der Genealogie und zeigt großes Interesse für Architektur und Kunst. Der Benediktiner, ein Kunstliebhaber und Mäzen, besaß außerdem eine umfangreiche Kunstsammlung, vor allem Gemälde.¹⁶ Interessant ist, wie Bucelin zu den Kunstwerken kam: durch Ankäufe auf seinen zahlreichen Reisen nach Italien, Deutschland, in die habsburgischen Niederlande und die Vereinigten Provinzen sowie durch Schenkungen. Eine der Tätigkeiten des Paters war die historische und genealogische Forschung, die ihm adlige Familien aus der Umgebung anvertrauten. Da er keine Besoldung annehmen konnten, entlohn-

der Akademie von Paggi siehe V. FRASCAROLA, *Genova disegnatrice. Considerazioni sugli allievi di Paggi*, in: *Disegno genovese. Dal Bergamasco all'Accademia di Paggi* (hrsg. von D. SANGUINETI), Genua 2018, S. 24–63.

- 12 Darunter befanden sich sowohl grundlegende kunsttheoretische Texte, wie etwa von Lomazzo, Malvasia, Ripa und Da Vinci, als auch Bände über Philosophie, Alchemie und *Magia naturalis*. Lukehart veröffentlichte den Bestandskatalog der Bibliothek, siehe LUKEHART, *Contending Ideals* (zit. Anm. 8), Anhang V, S. 549–673. Siehe auch G. MONTANARI, *Libri, dipinti, statue. Rapporti e relazioni tra raccolte librerie, collezionismo e produzione artistica a Genova tra XVI e XVIII secolo*, Genua 2015, S. 140.
- 13 Zu Doria: V. FARINA, *Giovan Carlo Doria promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Florenz 2002; FRASCAROLA, *Genova disegnatrice* (zit. Anm. 10).
- 14 „Disegnava il giovinetto con ogni osservazione le carte datele dal Maestro, si portò in appresso alli rilievi de' virtuosi, e successivamente disegnavo al naturale nelle Accademie, che a proprie spese a prò degli studiosi manteneva detto signor Doria in sua casa, & altrove, che perciò fece conoscere Giulio, al Maestro, & ad ogn'altro, la buona riuscita doveva fare nel disegno: & in effetto si portava in quello al sommo della perfetione“. SOPRANI, *Le vite* (zit. Anm. 1), S. 237.
- 15 Gabriel Bucelin (oder Butzlin) wurde in Diessenhofen, in der heutigen Schweiz, geboren und trat als junger Novize in die Benediktinerabtei Weingarten ein. Er studierte an der Universität von Dillingen in Bayern und wurde 1624 zum Priester geweiht. In den Jahren 1627–1637 war er Sekretär von Abt Franz Dietrich in Weingarten. Von 1651 bis zu seinem Tod war er Prior des Klosters St. Johannes der Täufer in Feldkirch, Vorarlberg. Über den Benediktinerpater und seine Begabung als Zeichner und Kartograf siehe T. STUMP, *Mit Stift und Zirkel. Gabriel Bucelinus (1599–1681) als Zeichner und Kartograph, Architekt und Kunstfreund*, Sigmaringen 1976; C. M. NEESEN, *Gabriel Bucelin OSB (1599–1681). Leben und historiographisches Werk*, Ostfildern 2003.
- 16 Zur Sammlung, die 1667 circa 67 Gemälde meist religiöser Sujets vor allem flämischer, deutscher und italienischer Maler enthielt, siehe STUMP, *Mit Stift und Zirkel* (zit. Anm. 14), S. 73–75; R. SCHILLEMANS, *Gabriel Bucelinus and „The Names of the Most Distinguished European Painters“*, in: *Hoogsteder-Naumann Mercury*, 6, 1987, S. 25–37. Zu Bucelins Gemäldeankäufen sowie seinen regelmäßigen Besuchen in Kirchen und dem Studium ihrer Kunstwerke während seines Aufenthalts in Venedig und Umgebung, siehe G. CAZZAGON, *Gabriel Bucelin. Diario Veneziano 1649–1650*, Abbazia di Praglia 2003. Viele Gemälde aus Bucelins Sammlung wurden nach dem Tod des Besitzers nach Weingarten gebracht.

ten sie ihn mit Gemälden, indem sie Künstler für Aufträge Bucelins bezahlten oder ihm Werke, die er sich ausdrücklich gewünscht hatte, schenkten. Man wusste um die Leidenschaft des Benediktiners für die Künste, er kannte viele Künstler persönlich und förderte ihre Karriere. Er stand zum Beispiel in Briefkontakt mit Guido Reni (1575–1642), dem er seine Wertschätzung zum Ausdruck brachte, indem er den Maler um ein Altarbild für Weingarten bat.¹⁷

Bucelin beauftragte weiterhin viele Künstler für seine Abtei, für die er selbst eine neue Ar-

chitektur entworfen hatte.¹⁸ Das Projekt für die neue Kirche begann ab dem Jahr 1627, als Bucelin zum Sekretär des Abts von Weingarten ernannt wurde.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt wurde auch Giulio Benso nach „Alemania“ gerufen, um eini-ge Gemälde für die Abtei zu malen.²⁰ Der Genu-ese verbrachte einige Monate dort und kehrte bei Ausbruch der Pest nach Italien zurück. Aber er schickte in den folgenden Jahren zahlreiche Ge-mälde nach Weingarten und blieb Bucelin sein ganzes Leben verbunden.

DER HAUPTALTAR FÜR DIE SCHOTTENKIRCHE IN WIEN

Dank der Vermittlung von Bucelin erhielt Benso 1640 den beachtlichen Auftrag für den Hochaltar der Kirche Unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien. Die Schottenkirche, die zum angrenzenden Benediktinerstift gehörte, bestand aus einem mittelalterlichen Bau, der sich je-

doch Anfang des 17. Jahrhunderts in einem sehr schlechten Zustand befand und massive statische Mängel aufwies.²¹ Über die prekäre Situation der Kirche wurde auch in den zeitgenössischen Quellen berichtet,²² als beispielsweise bei einem Besuch des Kaisers und seiner Familie Teile der Ge-

- 17 Das Bild von Reni wurde aber nicht realisiert, siehe STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 60–61. Zu Bucelins Wertschätzung für den Maler aus Bologna siehe ebd., S. 67–68. Zu den vielen weiteren Kontakten des Benediktiners mit Künstlern siehe ebd., S. 64–72.
- 18 Bucelin kann wohl als *dilettante* bezeichnet werden, da er viele architektonische Zeichnungen und Entwürfe anfertigte. Einige davon sind noch heute auf den Seiten seiner Tagebücher zu sehen, wie etwa in dem Band HB V 15, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart.
- 19 Zu Weingarten: S. KASPAR, Kloster Weingarten im Dreißigjährigen Krieg, Diss. Universität zu Köln, 1960; G. SPAHR, Die Basilika Weingarten. Ein Barockjuwel in Oberschwaben, Sigmaringen 1974; E. SCHMID, Basilika und Klosteranlage Weingarten, Regensburg 2016.
- 20 Bensos Aufenthalt in Weingarten endete im Juli 1628 und im November wurden ihm 370 Gulden vom Kloster nachgesandt, siehe STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 65. Zu den Aufträgen an Benso für Weingarten siehe SPAHR, Die Basilika Weingarten (zit. Anm. 18); BARTOLETTI, Perillustri Domino Iuli (zit. Anm. 4); LUMETTA, The Art of Giulio Benso (zit. Anm. 2), I, S. 104–136.
- 21 Zur Geschichte der Kirche: A. HÜBL, Baugeschichte des Stiftes Schotten in Wien, in: Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien, XLVI/XLVII, 1914, S. 35–88; M. RIST, Schottenkirche Wien, Regensburg 1997; M. ALBERT, Ausdruck existenzieller Sorge. Künstlerische Ausstattung der Kirche des Wiener Schottenstiftes unter Abt Petrus Heister (1649–1662), in: Frühneuzeit-Info, 20, 2009, S. 86–103; E. ZINNER-WÖGERBAUER, Die Bau- und Ausstattungsgeschichte der Kirche Unserer Lieben Frau zu den Schotten in Wien. Ein Rekonstruktionsversuch mit Fokus auf der frühbarocken Ausstattung, Diplomarbeit Universität Wien 2015.
- 22 Eintrag von 21. Mai 1634: „Am Sonntag vocem jucunditatis ist Ihre kayserliche Majest. Samt dero kayserlichen Gemahlin und Töchtern beym Schotten in der Kirchen gewesen, da hat sich auf Geschrey eines Weibes ein solcher Tumult erhoben, daß etliche geschrien, es wären Mörder da, so den Kayser umbringen wollten, darauf viel so wohl in=als ausser der Kirchen zur Wehr gegriffen, und weil die Drausigen hinein, und die Drinnigen hinaus wollten, ist ein solches Gedränge worden, daß der Kayser selbst, und der Graf Schlavata über einen Haufen gefallen, und wann nicht Ernst Graf von Kolonitz Obrister zu Comornn Ihrer Majest. Aufgeholfen und Platz gemacht hätte, so würde Ihre Majest. Starck getreten worden seyn, die Kayserin und beede Ertzherzoginnen seynd in Unser Frau-



Abb. 1: Gabriel Bucelin, Schottenkirche, 1667, Federzeichnung laviert, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *Opera Genealogica*, HB V 15a, fol. 316v

wölbe herabstürzten. Der Abt Anton Spindler von Hofegg²³ musste sich entscheiden, die Kirche nicht nur sanieren, sondern sie abreißen und rekonstruieren zu lassen. Für das neue Projekt wurden im Jahr 1638 Architekten und Handwerker italienischer Herkunft hinzugezogen, wie zum Beispiel Andrea d'Allio d. Ä. und Andrea d'Allio d. J. sowie Antonio Carlone, Mitglieder zweier Künstlerdynastien, die die künstlerische Produktion in Wien bis ins 18. Jahrhundert nachhaltig prägten.²⁴ Die neue Schottenkirche, die auch als

Pfarrkirche diente, wurde mit einem einschiffigen Grundriss geplant, einem Ausdruck der neuen tridentinischen Prinzipien. Auch Bucelin, der sich in den Jahren 1643–1644 in Wien aufhielt und im Schottenstift lebte,²⁵ wie er in regelmäßigen Einträgen in seinem Tagebuch berichtete (Abb. 1), wurde in die Planung der neuen Kirche involviert.

Für den Hauptaltar sollte Giulio Benso eine *Himmelfahrt Mariae* malen, diese Beauftragung ist anhand eines Manuskripts von Lorenzo Ser-

en Capellen und nicht bey Ihrer Majest. Gewesen, die haben nun von der aufgeschriebnen Mordthat gehört, und nicht zu Ihrer Majest. Gekonnt, daher ein grosses Leyd unter ihnen entstanden, das aber bald wieder, weil nichts daran gewesen, verschwunden, und wie mans bey dem Licht besehen, so hat allein den Tumult ein Weib erweckt, auf die etliche Steine vom Boden herunter gefallen, und sie vermaynt, die Kirche werde eingehen, und also eine Flucht unter die Leute gebracht, Ihre kaiserliche Majestät aber seynd unerschrocken wiederum wohl auf nach Hof gefahren.“ F. C. von KHEVENHÜLLER, *Annales Ferdinandeae*, Bd. XXII, Leipzig 1726, S. 1461.

²³ Abt des Schottenstifts zwischen 1642 und 1648.

²⁴ Der erste Vertrag ist 1638 datiert. Am 2. März 1643 unterzeichnete Abt Anton Spindler einen neuen Vertrag mit den Architekten d'Allio, um die Kirche „bedseits vnterscribenen Model“ zu rekonstruieren, siehe HÜBL, *Baugeschichte* (zit. Anm. 20), S. 28.

²⁵ Siehe STUMP, *Mit Stift und Zirkel* (zit. Anm. 14), S. 60–63; NEESEN, *Gabriel Bucelin* (zit. Anm. 14), S. 96–110. Bucelins Reise hatte politische Gründe, aber der Benediktiner fand dennoch Zeit, seine historischen Forschungen fortzusetzen und mehrere Werke zu schreiben, und, nicht zuletzt, um aktiv am Leben des Klosters teilzunehmen.

torio rekonstruierbar.²⁶ Darin wurden die Inhalte der Briefe aus dem Nachlass des Malers chronologisch zusammengefasst und kommentiert. Der erste Kontakt zwischen Benso und Wien stammte aus dem Jahr 1640 als Benso einen Entwurf für den Altaraufbau die Kirche liefern sollte. Dabei wird der Künstler zuerst mit dem „disegno del quadro dell'Assunta“ betraut, das in der kaiserlichen Kapelle angebracht werden sollte.²⁷

Für Benso waren es rege Schaffensjahre: Er hatte gerade den prestigeträchtigen Auftrag erhalten, den Chor der Kirche Santissima Annunziata del Guastato in Genua zu freskieren, und genoss große Anerkennung in seiner Heimat.²⁸ Dennoch nahm der Maler zusätzlich den Auftrag seines Freundes Bucelin für den Altar der Wiener Schottenkirche an.

Der nachfolgende Brief vom 1. Oktober 1642 aus Wien, den Sertorio kopiert, enthält jedoch schlechte Nachrichten: Der Abt des Schottenstifts teilte mit, dass sein Kloster wegen des Kriegs nicht in den Genuss seiner Einkünfte komme, und daher sei die Restaurierung der Kirche – und die Neuaufstellung der Altäre – momentan aus-

gesetzt worden.²⁹ Zu dieser Zeit befand sich auch Bucelin in Wien, da er von seinem Abt in diplomatischer Mission an den Hof geschickt worden war. Es war der Benediktiner selbst, der am Ende des Jahrs 1643 Benso anscrieb, dieses Mal mit guten Nachrichten, nämlich dass die Arbeiten an der Kirche wieder aufgenommen worden waren und gut vorankamen.³⁰ Er schickte ihm die Maße für das Bild, das dieses Mal ausdrücklich für den Hochaltar bestimmt war und nicht nur für eine Kapelle. Der Benediktiner fordert den Maler auf, ein Werk zu schaffen, das einer solch internationalen Stadt würdig sei: „un'opera degna di una tanta città, del luogo, di Cesare, de tanti Principi e Ambasciatori di tutti del mondo che dovranno vederla“.³¹ Kurz danach notierte Bucelin in seinem Tagebuch, dass der Abt ihn nun gebeten habe, die von ihm gezeichneten Pläne der Kirche an Benso zu schicken, um diese überprüfen zu lassen.³² Wahrscheinlich hatte Bucelin den neuen Chor entworfen und musste sich mit Benso, der den Altaraufbau plante, abstimmen.

Schon im Februar des folgenden Jahrs (1644) werden neue Maße für den Chor der Kirche

26 Lorenzo Sertorio, ein Nachkomme des Malers, sammelte und transkribierte in einem Band über die Geschichte von Pieve di Teco alle Dokumente und Briefe, die sich am Anfang des 20. Jahrhunderts noch im Nachlass Bensos fanden (und heute verschollen sind). Der Band wird in Genua bei der Società Ligure di Storia Patria (ab hier SLSP) aufbewahrt: L. SERTORIO, *Libro contenente la storia della città di Pieve di Teco*, ms 88. Das Manuskript ist innerhalb der Forschung längst bekannt und wurde zuletzt auszugsweise in LUMETTA, *The Art of Giulio Benso* (zit. Anm. 2) publiziert.

27 „Fu commissionato il Benso del disegno della basilica dei Benedettini detta dei Scoti di Vienna che si voleva ristorare e del disegno del quadro dell'Assunta per la cappella imperiale esistente nella medesima“. Eintrag undatiert, SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v. Damit wäre der Marienaltar in der rechten Querschiffkapelle der Kirche gemeint, wo heute eine *Himmelfahrt Mariens* von Tobias Pock steht.

28 Insbesondere nach dem Tod des Malers Giovanni Andrea Ansaldo (1584–1638), ein Rivale Bensos, nahmen die Aufträge für Letzteren in der Stadt erheblich zu, da er nun als einer der besten Maler Genuas galt.

29 „Si scrive al Benso dal P. Abate dei Scoti, che gli affari di guerra, non potendo il suo monastero godere dei suoi redditi, si era sospesa la ristorazione della chiesa“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v.

30 „Il Butzellino scrive al Benso da Vienna che la chiesa de Scoti si sta costruendo con grande spesa. Gli manda certe misure per dedurre quella del quadro dell'altar maggiore che il P. Abate dava ora al Benso di dipingere, e perciò lo anima a fare un'opera degna di una tanta città, del luogo, di Cesare, de tanti Principi e Ambasciatori tutti del mondo che dovranno vederla“. Brief vom 9. November 1643, SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v.

31 Ebd.

32 „Rogat me R.mus Abbas Antonii, ut Ichnographia templi Scotorum in charta designe et D.no Giulio Bensoni Genouam trasmitta corrigenda“. Eintrag von 5. Dezember 1643, Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (ab hier WLBS), Bucelin, HB V 15, Ephemeris, fol. 417.

aus Wien geschickt, damit Benso sich weiter den Dekorationen des Altars widmen und eine Entscheidung zur Größe des Gemäldes treffen konnte.³³ Die Erwartung an den Künstler war anscheinend hoch, er wurde wiederholt um Entwurfszeichnungen des Werks gebeten, die nicht nur dem Abt, sondern sogar dem Kaiser vorgelegt werden sollten.³⁴

Das große Interesse des Abts und des Hofes für das Gemälde Bensos spiegelte sich auch in einem Brief wider, der sowohl in den *Vite* von Soprani veröffentlicht als auch später von Sertorio in seinem Manuskript transkribiert wurde.³⁵ In diesem Brief zeigte sich deutlich der Topos der Künstlerivalität,³⁶ hier zwischen den Italienern und den Deutschen. Bucelin drängte den Maler, sein Werk bald abzuschicken, um die lokalen Künstler endlich zum Schweigen zu bringen. Diese würden nämlich schimpfen und seien eifersüchtig darauf, dass das Gemälde für den Hochaltar bei einem Fremden und nicht bei ihnen in Auftrag gegeben worden sei, obwohl sie

den Kaiser mehrmals angefleht hätten.³⁷ Es müsse alles getan werden, damit „der Ruhm und die Würde der Italiener, die in der Kunst Apelles erlangt haben, jetzt mit der gleichen Leichtigkeit der Hand und Geschicklichkeit des Pinsels verteidigt werde“.³⁸ Gabriel Bucelin gestand, dass er den Neid und Hass, den die deutschen Maler ihm als Auftraggeber entgegenbrachten, gerne ertrüge, und forderte noch einmal von dem Maler, für seine Ehre und zu Ehren Italiens, sein Genie zu beweisen, um die Erwartungen vieler wichtiger Persönlichkeiten zu übertreffen.³⁹

Obwohl dieser Brief den Konflikt zwischen einheimischen und ausländischen Künstlern zu übertreiben scheint, kann man nicht ausschließen, dass er in der Tat existierte. In einer kosmopolitischen Stadt wie Wien in der Mitte des 17. Jahrhunderts stellten die Italiener einen großen Teil der Einwanderer.⁴⁰ Italienische Kunst, Musik und Literatur waren am Hof hoch geschätzt, und die beiden Kaiserinnen Eleonora Gonzaga (1598–1655) und Eleonora Gonzaga

33 „Si spediscono da Vienna al Benso nuove misure del coro di d.ta chiesa affinché possa deliberare sugli ornati e grandezza del quadro“. 6. Februar 1644, SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v.

34 „Altre misure per d.to oggetto e preghiera ad impegnarsi in questo disegno“, 12. März 1644, SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v; ohne Datum, August 1644: „[...] tutta la corte imperiale aspetta questo disegno“, ebd.

35 SOPRANI, *Le vite de pittori* (zit. Anm. 1), S. 239–240; RATTI, *Vite de' pittori* (zit. Anm. 5), I, S. 284–285; SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 376r–376v. Der Brief ist mit 11. Juni 1644 datiert.

36 Titian, Tintoretto, Veronese. *Rivals in Renaissance Venice* (hrsg. von F. ILCHAM/L. BOREAN), Boston 2008.

37 „Di gratia procuri chiudere la bocca a tanti Pittori di Vienna, che mal volentieri sopportano non sia a loro permesso la Pittura dell'altare principale, se bene più volte ne habbino supplicato l'istesso Cesare“. SOPRANI, *Le vite* (zit. Anm. 1), S. 240.

38 „Bisogna però per questo far'ogni sforzo, acciochè la fama, e dignità del nome che agl'Italiani si deve nell'arte d'Apelle, già anticamente sparso, con l'istessa felicità di mano, e destrezza di pennello hor si diffenda“. SOPRANI, *Le vite* (zit. Anm. 1), S. 240.

39 „Io, ò mio Signor Giulio, volentieri sopporto l'invidia, e l'odio col quale i pittori di Germania, come autor di questo negotio, mi maledicono, purché V. S. havendo riguardo al proprio honore, e dell'Italia adopri tutto il suo ingegno per sodisfare all'aspettatione di tanti Rè, e Persone“. SOPRANI, *Le vite* (zit. Anm. 1), S. 240.

40 Die Literatur zum „Italienischen Wien“ aus kulturhistorischer Perspektive ist umfangreich, siehe exemplarisch: K. JEKL, *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jhdts.*, Diss. Wien 1953; L. RICALDONE, *Italienisches Wien*, München 1986; F. OPLL, *Italiener in Wien* (Veröffentlichungen des Wiener Stadt- und Landesarchivs), Wien 1987; A. UNZEITIG, *Die Italiener am Wiener Hof während der Regierungszeit Kaiser Karls VI.*, Diplomarbeit Wien 1993; A. STEIDL, *Auf nach Wien!. Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien*, Wien 2003; C. LAERL, *Mehr als militanter Katholizismus. „Spanische“ und „italienische“ Kultur im Wien des 16. Jahrhunderts*, in: *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther* (hrsg. von R. LEEB/W. ÖHLINGER/K. VOELKA), Salzburg/Wien 2017, S. 111–115; *Italienische Kunst und Kultur in Wien. Voraussetzung und Auswirkung einer lebendigen Präsenz* (hrsg. von C. MAZZETTI DI PIETRALATA/S. TAMMARO), Wien 2023.

ga-Nevers (1630–1686), die nicht nur italienische Diener, Beichtväter und Köche, sondern auch eine Vielzahl von Künstlern, Musikern und Sängern in die Stadt brachten, waren sicherlich Fördererinnen dieses neuen Geschmacks. Besonders mit Kaiserin Eleonora Gonzaga verstand sich Bucelin ausgezeichnet und sie interessierte sich sehr für die Werke des Benediktinerpaters.⁴¹ Die Italienerin hatte sich nämlich nachdrücklich für den Wiederaufbau der Schottenkirche eingesetzt und sogar persönlich einen Altar finanziert.⁴²

Am 2. September 1644 schickte Benso eine Zeichnung des Altaraufbaus mit den Details der Dekorationen, die in Marmor und vergoldeter Bronze ausgeführt werden sollten. Darunter befanden sich auch eine Zeichnung des Altarblatts mit der *Himmelfahrt Mariae* sowie eine für ein weiteres Gemälde mit der Darstellung Christus, der seine Mutter empfängt.⁴³ Das zweite Bild sollte über dem Altar angebracht werden, wahrscheinlich in einem Tondo, wie es im 17. Jahrhundert üblich war. Die beiden versandten Zeichnungen stießen auf volle Zustimmung, wie Pater Adamo Adami dem Maler schließlich mitteilte.⁴⁴

Leider verbesserte sich die finanzielle Lage des Stifts nicht, sodass der Abt im April 1645 gezwungen war, den Auftrag Bensos auszusetzen, da er die vereinbarte Anzahlung nicht leisten konnte.⁴⁵ Auch wenn Benso sich bereit erklärte, ohne Vorauszahlung anzufangen,⁴⁶ wurde das Projekt nicht weitergeführt.

Es ist nicht bekannt, ob der Maler bereits mit der Arbeit an der Leinwand begonnen hatte, die auf jeden Fall von beträchtlicher Größe gewesen sein muss. Das Thema war Benso jedoch vertraut, denn er hatte das Motiv der *Mariae Himmelfahrt* schon oft gemalt. Eine Version, die der Enkel des Malers, Bernardo, seiner Heimatstadt schenkte, wird heute in Pieve di Teco aufbewahrt (Abb. 2).⁴⁷ Das Bild wurde von dem Maler selbst als eines seiner besten Bilder bezeichnet.⁴⁸ In Anbetracht der Maße und des Detailreichtums des Gemäldes, bei dem jeder Apostel eine andere Pose einnimmt, könnte man sogar meinen, dass dieses Bild für Wien begonnen wurde und dann, als der Auftrag scheiterte, für sein kleines Dorf wiederverwendet wurde.⁴⁹ Die hoffnungsvoll zum Himmel gerichteten Augen der Madonna scheinen auf die Anwesenheit Christi in einem

41 Vgl. NEESEN, Gabriel Bucelin (zit. Anm. 14), S. 105.

42 HÜBL, Baugeschichte (zit. Anm. 20), S. 32. Kaiserin Eleonora spendete 1.000 fl. für die Errichtung des Marienaltars an der linken Seite des Querschiffs.

43 „Benso spedisce a Vienna il disegno degli ornati della Chiesa da eseguirsi in marmi e bronzi dorati. I disegni del quadro dell'Assunta, e di un altro quadro al di sopra del volto con X.o in gloria, che sta in atto di ricevere sua madre“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v. Die Zeichnungen sind nicht erhalten.

44 30. September 1644: „Si sono ricevuti tutti li disegni dell'altare e dei quadri, che sono piaciuti moltissimo, e che ringraziano“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r.

45 4. April 1645: „Il P. Abate dei Scoti scrive che essendo in cattivo stato li redditi del convento per gli affari di guerra, tanto che non potrà tenerle parola per il pagamento delli duecento ungari che gli erano stati promessi in acconto“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r.

46 17. Juni 1645: „Il P. Abate dei Scoti ringrazia il Benso che si era offerto di tirar innanzi li quadri senza ricevere acconti“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r.

47 Oratorio Nostra Signora della Ripa.

48 SLSP, Sertorio, ms 87, Storia religiosa di Pieve di Teco, fol. 220v: „Nell'oratorio all'altare maggiore. Ancona. Bellissima è la tavola dell'Assunta in gloria d'angeli con gli apostoli al basso in movenze tanto diverse e divoti che spirano maestà e divozione. Il Benso stesso ritornato in sua vecchiezza in Pieve soleva riguardarla come una delle sue migliori produzioni“.

49 Eine ähnliche Frage stellte sich auch Sertorio: „Chi sa che questi disegni non fossero eguali a quelli che il Benso ha eseguiti nel nostro Oratorio della Ripa, qui in Pieve, essendo appunto nel volto [...] colla S.S.ma Trinità che corona Maria Vergine assunta in cielo“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375v.



Abb. 2: Giulio Benso, *Himmelfahrt Mariae*, Öl auf Leinwand, Pieve di Teco, Oratorio della Ripa

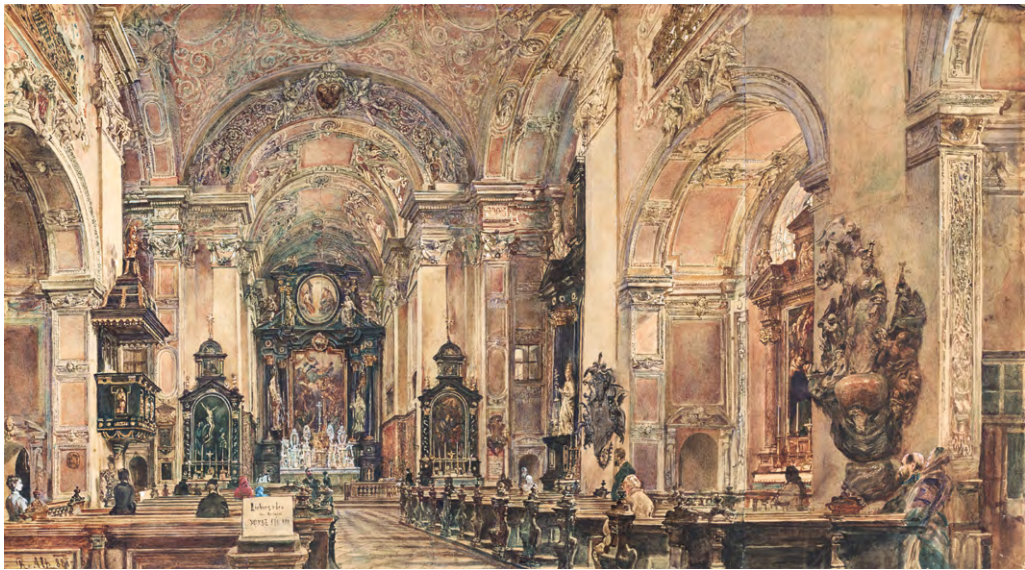


Abb. 3: Rudolf von Alt, *Innenansicht der Schottenkirche in Wien*, 1881–1884, Aquarell, Wien, Albertina, Inv.-Nr. 44369

oberen Teil der Leinwand zu verweisen, wie sie für den Wiener Altar vorgesehen war.

Erst ab 1650 wurden endgültig Entscheidungen über die Ausstattung und die Altäre der Schottenkirche getroffen. In einem Brief wies Bucelin Benso jedoch darauf hin, dass der neue, aus Belgien stammende Abt beschlossen habe, Maler aus seinem Land zu beauftragen.⁵⁰ Daraufhin wurden „deutsche“ Maler wie Joachim von Sandrart (1606–1688), Tobias Pock (1608–

1681), Gregor Bachmann (1600–1652) und Jeronimus Joachims (?–1660) bestellt, die in den Jahren 1650–1660 einige Gemälde für die Seitenaltäre malten.⁵¹ Das Gemälde mit der Darstellung der *Himmlichen Glorie* für den Hochaltar wurde jedoch erst 1671 von Sandrart realisiert und befand sich bis zu den Umbauten des 19. Jahrhunderts in der Kirche (Abb. 3).⁵²

50 „1650. Il Butzellino scrive da Venezia dove si era portato per far stampare varie sue opere, che il P. Abate de Scoti non avea potuto tirar innanzi gli ornamenti della basilica de Scoti, che con la mano e il pennello del Benso erano ancora ignoti a Cesare, che il d.to P. Abate avea trovato che ce n'era succeduto un altro nativo del Belgio, il quale avrebbe fatto eseguire detti ornamenti dai suoi nazionali“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r. Auch im Tagebuch von Bucelin wird der Briefwechsel mit Benso erwähnt: „Mi scrivono [...] Giulio Benso dalla Liguria e anche suo nipote Bernardo Benso“. Eintrag datiert 18.08.1650, hier zitiert nach CAZZAGON, Diario (zit. Anm. 16), S. 160. Der neue Abt war Petrus Heister, der nach einem Studium in Köln und Rom (Collegium Germanicum) nach Wien kam und das Schottenstift von 1649 bis 1662 leitete, siehe ALBERT, Ausdruck existenzieller Sorge (zit. Anm. 20), S. 86.

51 Den Maler Tobias Pock kannte und schätzte Bucelin schon seit seinem ersten Aufenthalt in Wien in den Jahren 1643–1644, siehe STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 61 und 70–71.

52 Die originale Ausstattung der Kirche ist heute nicht mehr vorhanden, da im Rahmen der Modernisierungsarbeiten, die zwischen 1883 und 1887 von Heinrich Ferstel und Max Haas durchgeführt wurden, die barocken Altäre umgebaut wurden. Das Hochaltargemälde von Sandrart wurde in das Refektorium des Klosters gebracht und befindet sich heute im Museum des Schottenstifts. Über das Altarblatt siehe C. KLEMM, Joachim von Sandrart. Kunst-Werke und Lebens-Lauf, Berlin 1986, S. 285–290, Kat.-Nr. 137; W. PROHASKA, Joachim von Sandrart (1606–1688) „Himmliche Glorie“, in: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. Barock (hrsg. von H. LORENZ), München/London/New York 1999, S. 410–411; ALBERT, Ausdruck existenzieller Sorge (zit. Anm. 20), S. 95.



Abb. 4: Matthäus Merian, *Die alte Stadt Feldkirch, Topographia Sveviae*, Frankfurt 1643, Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-2018-1383

DIE KLOSTERKIRCHE ST. JOHANN IN FELDKIRCH

Auch wenn Giulio Benso den prestigeträchtigen Auftrag in Wien verlor, genoss er in den folgenden Jahren jedoch weiterhin die Unterstützung durch Bucelin. So schuf der Genuese zahlreiche Kunstwerke für Kirchen in der Region Vorarlberg, denn die Benediktiner von Weingarten übernahmen 1610 das Priorat St. Johann in Feldkirch (Abb. 4).⁵³ Als im Jahr 1651 Gabriel Bucelin zum Prior dieser Abtei gewählt wurde, begann

er mit Renovierungsarbeiten an der Kirche und am Kloster. Der Innenraum der Kirche (Abb. 5) wurde neu gestaltet und mit zahlreichen Gemälden ausgestattet, wobei nicht nur neue Altarblätter angebracht wurden, sondern auch Leinwandbilder (die sogenannten *quadri riportati*) in die Decke im Chor und Schiff eingesetzt wurden. Zeitgenössische Chroniken berichten von der Schönheit der Kirche und über die vielen Ge-

⁵³ Das Priorat wurde für 61.000 fl. gekauft. Das Stift Weingarten behielt sein Feldkircher Priorat allerdings nur bis 1695 und verkaufte es später an die Stadt zurück. Nach bewegten Jahren wurde die Kirche 1808 säkularisiert und ist heute ein Ausstellungsraum. Zu der Kirche und dem Kloster siehe A. ULMER, Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche St. Johann in Feldkirch, in: Veröffentlichungen des Vereins für Christliche Kunst, XII, 1923, S. 70–120; M. GETZNER/A. ULMER, Die Geschichte der Dompfarre St. Nikolaus, Bd. I, 1999, besonders S. 386–405; B. LÖCHER, Das österreichische Feldkirch und seine Jesuitenkollegien „St. Nikolaus“ und „Stella Matutina“. Höheres Bildungswesen und Baugeschichte im historischen Kontext 1649–1979 (Mainzer Studien zur Neueren Geschichte, Bd. XXII), Frankfurt a. M. 2008; M. FLIRI, Mission Vorarlberg. Geschichte des Christentums zwischen Bodensee und Arlberg, Innsbruck/Wien 2018.

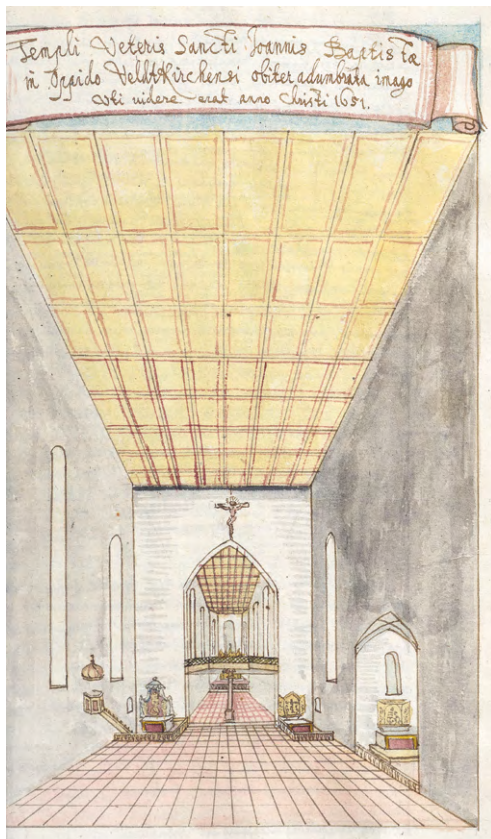


Abb. 5: Gabriel Bucelin, Innenansicht der Kirche St. Johann, Federzeichnung laviert, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Ephemeris, HB V 15, fol. 171

mälde, die von bedeutenden Persönlichkeiten gestiftet wurden.⁵⁴ Eine solche Schenkung war auch ein Bild von Giulio Benso: Sertorio teilte mit, dass Bucelin eine Tafel des *Heiligen Johannes des Täufers* bestellte, die der Marchese Girolamo Spinola seinem Kloster schenken sollte.⁵⁵ Spinola, der einer der reichsten und wichtigsten genuesischen Patrizierfamilie angehörte, war auf eine Auslandsreise geschickt worden, die ihn auch nach Vorarlberg führte. Hier hatte er den Benediktiner getroffen, den er vielleicht schon vorher kannte. Einträge dazu finden sich in Bucelins Tagebuch, der den Marchese Anfang November 1653 in Feldkirch traf.⁵⁶

Mit diesem Auftrag wurden von der Forschung bereits drei Zeichnungen Bensos in Verbindung gebracht, die die *Entauptung Johannes* darstellen und in die Mitte des 17. Jahrhunderts datiert werden.⁵⁷ Ein heute im Prado befindliches Blatt (Abb. 6)⁵⁸ zeigt recto und verso das gleiche Sujet in zwei unterschiedlichen Ausführungen. Johannes steht vorne im Mittelpunkt, es ist der Moment kurz vor seiner Enthauptung, da der Henker sein Schwert bereits hoch in die Luft erhoben hat. Im Hintergrund, in einer architektonischen Kulisse, erkennt man die Figur der Salome, die mit ihren Dienerinnen die Treppe heruntersteigt und eine runde Platte trägt. Die

54 „Besagte Kirche ist auch mit kunstreichen Gemälden von Kaisern, Königen, Fürsten und Herren, dorthin verehrt, wie nicht weniger mit kostbarem Ornat und Altarzieren kostbarlich geziert und aufgeputzt, ab welchen sich die Augen erlustigen und das Gemüt zur Andacht aufgemuntert wird.“ J. G. PRUGGER, *Feldkircher Chronik*, orig. 1685, 3. Aufl., 1891, S. 68, hier zitiert nach GETZNER/ULMER, *Die Geschichte der Dompfarre* (zit. Anm. 52), S. 399.

55 SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r, 5. Jänner 1655 (sic!, hier ist 1654 gemeint): „Il P. Butzellino priore in Waldkirchen commette al Benso una tavola di S.G.B. della quale deve fare un regalo al suo monastero il Sig. Marchese Girolamo Spinola“.

56 Einträge vom 7. und 8. November 1653, WLBS, Bucelin, HB V 15, Ephemeris, fol. 381 und 382. Bucelin berichtet, dass die beiden sich lange unterhalten und gemeinsam gegessen haben: „Pransus mecu Illustrissimus Princeps Hieronimus Marchio Spinola Genuensis“. Darin sind aber keine weiteren Nachrichten über das Werk enthalten.

57 Vgl. LUMETTA, *The Art of Giulio Benso* (zit. Anm. 2), II, S. 409. Die Zeichnungen sind heute im Gabinetto dei Disegni di Palazzo Rosso (Inv.-Nr. D1160), im Prado (Inv.-Nr. D1880 FD 2310) und in einer Privatsammlung aufbewahrt. Piero Boccardo war der Erste, der die Zeichnung aus dem Palazzo Rosso mit diesem Auftrag in Verbindung brachte, siehe P. BOCCARDO, *I grandi disegni italiani del Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso a Genova*, Cinisello Balsamo 1999, Nr. 45. Alle drei Zeichnungen sind veröffentlicht in: LUMETTA, *The Art of Giulio Benso* (zit. Anm. 2), II, S. 639–643.

58 From Michelangelo to Annibale Carracci. *A Century of Italian Drawings from the Prado* (hrsg. von N. TURNER), Chicago 2008, S. 190–193.



Abb. 6: Giulio Benso, *Enthauptung des hl. Johannes*, Lavierung, Bleistift, graubraune Tinte, Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv.-Nr. D001880



Abb. 7: Giulio Benso, *Enthauptung des hl. Johannes*, Pinsel, Aquarelltusche, Genua, Gabinetto delle Stampe e dei Disegni di Palazzo Rosso, Inv.-Nr. D 1160

heute in Genua verwahrte Zeichnung (Abb. 7) ist eine weitere Bearbeitung dieser Bildfindung:⁵⁹ Hier ist die Darstellung theatralischer und die Szene rückt näher an die Betrachter. Johannes kniet, während der Henker Schwung nimmt, um den tödlichen Schlag auszuführen, der den Gefangenen enthaupten wird. Rechts, wie in einer Theaterloge, kann man Salome erkennen, die ungeduldig die Hinrichtung beobachtet. Interessanterweise wird diese Zeichnung von einem sechseckigen Rahmen eingefasst. Diese Form ließe allerdings weniger auf ein ausgeführtes Altarblatt als eher auf ein Galeriebild für den Konvent schließen.

Die Kunstwerke, die sowohl in der Kirche St. Johann als auch im Kloster aufgestellt waren, wurden in einem Inventar verzeichnet sowie in einer gedruckten Beschreibung erfasst. Diese stellen noch heute die wichtigsten Dokumente für eine Rekonstruktion der Ausstattung der inzwischen leerstehenden Kirche dar.⁶⁰ Ein Bild von Giulio Benso mit der Darstellung des hl. Johannes wird hier aber nicht erwähnt. Hingegen sind folgende Gemälde des Genuesen genannt: Der *Hl. Alto*, ein *Madonnenbild*, eine *Madonna mit Jesuskind*, die *Steinigung des hl. Stephanus*, der *Erzengel Gabriel*, die *Geißelung Christi* sowie „et-

liche Bilder von Heiligen“. In dieser Liste wird auch eine *Grablegung Christi* verzeichnet, die einem nicht genauer genannten Schüler Bensos zugeschrieben wird. Es ist anzunehmen, dass angesichts der großen Anzahl von Gemälden, die Giulio Benso zugeschrieben wurden,⁶¹ etliche mit Hilfe seiner Werkstatt ausgeführt worden waren.

In Bucelins Beschreibung wird die Kirche erstaunlich wie eine „Arena“, ein Schauplatz für den Wettstreit zwischen verschiedenen Malern beschrieben.⁶² Die unterschiedlichen Malweisen der Künstler, die aus Italien und aus Flandern stammten, konkurrierten gegeneinander, sodass es schwierig zu beurteilen war, wer von ihnen der Beste sei:

*Ad Divi Joannis Bapt. area et arena quasi certaminis pictorum est, adeo diversa manu et penicillo: Itali certant et Belgae, recentes et veteres, ut quis illorum primas sibi nisi ab aetate vendicet, difficulter arbitreris.*⁶³

Neben bekannten Künstlern aus dem Norden, wie etwa Antonis van Dyck, „veneratur tota Europa nomen“, oder Joachim von Sandrart und Albrecht Dürer⁶⁴ wurden auch viele Italiener, wie Tizian, Guido Reni oder Giovanni Lanfran-

59 BOCCARDO, I grandi disegni italiani; Luca Cambiaso 1527–1585 (hrsg. von P. BOCCARDO), Cinisello Balsamo 2006, S. 452–453.

60 Das handgeschriebene Inventar Bucelins „Quae ab anno 1651 in credita mihi Sparta et Basilica St. Joannis Feldkirchii divino honori et Sanctorum, nec non concitandae fidelis populi devotioni confici, curavi, obiter adnotare placuit“ ist Teil des Bands HB V 15, Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart, fol. 459–464. Eine detaillierte Beschreibung der Kirche wurde von Bucelin veröffentlicht: Gabriel Bucelin, *Rhaetia Ethrvsca Romana Gallica Germanica Europae Provinciarum situ*, Ulm 1666. Beide Dokumente wurden von Andreas Ulmer bearbeitet, siehe ULMER, Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche (zit. Anm. 25).

61 Wie etwa die über 20 Porträts von Heiligen, die für Weingarten angefertigt wurden, siehe BARTOLETTI, *Perillustri Domino Iuli* (zit. Anm. 4), S. 99.

62 Siehe Anm. 63.

63 Gabriel Bucelin, *Rhaetia Ethrvsca Romana Gallica Germanica Europae Provinciarum situ*, Ulm 1666, Topogr. Teil b 1. Zitiert zum ersten Mal in ULMER, Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche (zit. Anm. 25), S. 81.

64 „Prostant eodem templo omnium oculis longe plures tabulae aliae decenti ordine pendulae, Julii Benzonij Liguris, de quo supra, Alberti Dureri, Joannis de Sanderath, Gasparis Monpeer, Jacobi Campani, pluriumque aliorum cum Germaniae tum Italiae pictorum. [...]“. Gabriel Bucelin, *Rhaetia Ethrvsca Romana Gallica Germanica Europae Provinciarum situ*, Ulm 1666, Topogr. Teil b 1. Zitiert zum ersten Mal in ULMER, Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche (zit. Anm. 25), S. 81.



Abb. 8: Vincenzo Malò, *Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes*, 1630, Öl auf Leinwand, Kloster Weingarten

co, von Bucelin verzeichnet. Der Hochaltar war hingegen ein Werk des Malers Vincenzo Malò, ein Schüler von Rubens, der in der Beschreibung ausdrücklich als „Genuensis Liguris“ genannt wird.⁶⁵ Das Gemälde, „das die Augen all jener, die die Kirche zum ersten Mal betreten, mit der Pracht seiner Kunst und Farben blenden sollte“, ⁶⁶ stellte eine *Madonna mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes* dar (Abb. 8).⁶⁷ Bucelin bezeichnete es als ein „monumentum pictoris sempiternum“. ⁶⁸ Malò hielt sich viele Jahre in Genua auf⁶⁹ und hatte dort wahrscheinlich auch Bucelin persönlich kennen gelernt. Die Tatsache, dass auch andere Maler aus Genua für diese Kirche beauftragt wurden, bestätigt die Vorliebe Bucelins für genuesische Malerei.

Auch das Gemälde von Malò für den Hauptaltar war eine Schenkung und wurde von Hieronymus Furtembach bezahlt.⁷⁰ Die Furtembachs⁷¹ waren eine der bedeutenden Familien von Feldkirch, deren Reichtum auch auf dem florierenden Handel, den sie in Genua etabliert hatten, beruhte: Sie führten zum Beispiel Leinen aus, und importierten – über Mailand in den Norden – Reis und Fisch. Ebenso exportierten sie Waren wie Kupfer, Blei und Holz aus Deutschland und Nordeuropa nach Genua und in den Mittelmeerraum.⁷² So bildete sich ein dichtes Netzwerk zwischen Genua, Österreich und Süddeutschland heraus, in dem die Händler eine wichtige Rolle spielten und neben Gütern auch Kunstwerke austauschten.

- 65 Vincenzo (oder Vincent) Malò stammte aus Flandern (geboren in Cambrai im Jahr 1602 oder 1606), er wurde in Antwerpen ausgebildet, verbrachte jedoch die meiste Zeit seiner Künstlerjahre in Italien und hielt sich dort vor allem in Genua auf, wo er auch heiratete. In Genua hatte Malò den jungen Antonio Vassallo als Schüler. Er übersiedelte nach Florenz und später nach Rom, wo er im Jahr 1644 starb. Siehe RATTI, *Vite de' pittori* (zit. Anm. 5), I, S. 468–469; T. FOKKER, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen Italiens*, Haag 1931; M. G. RUTTERI, *Vincenzo Malò dal manierismo al barocco*, in: *Bollettino ligustico*, III, 1966, S. 121–148; *Fiamminghi a Genova 1602–1656*, in: *Van Dyck a Genova. Grande pittura e collezionismo* (hrsg. von S. BARNES), Mailand 1997, S. 352–357; *Anversa & Genova. Un sommet dans la peinture baroque* (hrsg. von M. CATALDI GALLO), Gent 2003.
- 66 „Arae summae tabula Vincentij Mali est Genuensis Liguris, qui omnium primum templi limen subeuntium oculos quodam artis splendore perstringit, ut nihil porro desideres, nisi mox aliae et aliae tabulae vel invitum abriperent.“ Gabriel Bucelin, *Rhaetia Ethrvsca ...*, Topogr. Teil b 1.
- 67 Das Gemälde hängt heute in der Galerie im Kloster Weingarten, siehe SPAHR, *Die Basilika Weingarten* (zit. Anm. 18), S. 113.
- 68 Siehe ULMER, *Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche* (zit. Anm. 25), S. 89.
- 69 „Agiatamente, e in tutta estimazione visse alcuni anni in Genova il Malò [...] in Genova s'era ammogliato.“ SOPRANI, *Le vite de pittori* (zit. Anm. 1), I, S. 469.
- 70 ULMER, *Die einstige Johanniterordens- und nachmalige Benediktinerprioratskirche* (zit. Anm. 25), S. 89.
- 71 Viele Mitglieder der Familie Furtembach hatten wichtige Ämter in der Stadt Feldkirch inne.
- 72 Siehe die detaillierten Handelsbücher (*Carati di mare*), die noch heute im Staatsarchiv von Genua aufbewahrt sind. Das genuesische Zollrecht erhob damals eine Steuer auf alle ein- und ausgehenden Waren, vgl. L. BEUTIN, *Deutscher Leinenhandel in Genua im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte*, 24, 1931, S. 157–168, hier S. 160. Es wurde festgestellt, dass die Furtembachs, wie vielen andere Händler, nicht nur auf dem freien Markt, sondern auch im Auftrag einiger reicher Patrizierfamilien aus der Region Bodensee sowie aus München und Augsburg handelten. Siehe R. ZAUGG, „bey den Italiern recht sinnreiche Gedancken [...] gespürt“, in: *Joseph Furtenbach* (hrsg. von K. VON GREYERZ), Wien 2013, S. 25–44.

DER HAUPTALTAR DER ST.-NIKOLAUS-KIRCHE

Ein weiterer Auftrag an Benso, der eigentlich in den 1630er Jahren und damit zeitlich vor Bucelins Übernahme des Priorats St. Johann erfolgte, wurde ebenso über ein Mitglied dieser Familie vermittelt. Christoph Furtembach (1552–1643)⁷³ war Kaufmann und lebte seit vielen Jahren in Genua. Er wurde von der Stadt Feldkirch gebeten,⁷⁴ mit dem Maler Giulio Benso in Kontakt zu treten und über ein neues Altarblatt für die Pfarrkirche St. Nikolaus zu verhandeln.

Dieser Altar sollte der Jungfrau Maria geweiht werden, den die Stadt als Dank für das Ende der Pestepidemie stiften wollte, von der die Region und vor allem die Stadt in den Jahren 1634–1635 schwer getroffen waren.⁷⁵ Bucelin war auch an diesem Auftrag beteiligt, da er die Stadt

vermutlich bei der Wahl des Malers beriet und zudem die Werke des Genueser Künstlers bereits einige Jahre zuvor in der Stadt bekannt gemacht hatte: Der Benediktiner ließ die Gemälde Bensos drei Tage lang in Feldkirch ausstellen, was große Bewunderung der Bevölkerung hervorrief.⁷⁶

In dem Briefwechsel zwischen Feldkirch und Genua wurden nicht nur der Preis, sondern auch das Sujet des Bilds für Benso erörtert.⁷⁷ Aus diesen Briefen geht ebenfalls hervor, dass der Maler sowohl mit dem Gemälde als auch mit dem Entwurf des gesamten Altars, „des ganzen Corpus“, beauftragt wurde. Giulio Benso sollte daher seine Zeichnungen für den Altaraufbau so bald wie möglich übermitteln, damit die lokalen Schreiner und Bildhauer ihn vor Ort anfertigen

73 Christoph Furtembach wurde 1552 als Sohn des Stadtamtmanns Paul Furtembach (1523–1589) und Susanne Gräntzing in Feldkirch geboren; er verstarb 1643 ledig in Genua. Sein Bruder Paul war zu der Zeit Bürgermeister von Feldkirch. Die Korrespondenz zwischen den beiden Brüdern befindet sich im Stadtarchiv Feldkirch, Akt 2225. Zwei Fassungen des Testaments des Kaufmanns sind heute im Stadtarchiv Feldkirch (Akt. 2226) erhalten. Im ersten Entwurf der Urkunde, datiert auf den 17. Januar 1622 in Genua, bezeichnet sich der Erblasser als „Christofforo Fortembach [...] negociante alemano habitante in questa città di Genova dal 1577“, fol. unnummeriert. Die Begünstigten des Testaments waren nicht nur einige religiöse Einrichtungen der Stadt, sondern auch die Söhne seines Bruders, die als Universalerben eingesetzt wurden. Den männlichen und weiblichen Kindern der anderen Brüder und Schwestern hinterließ er eine reiche Geldsumme als Beweis für das große Vermögen, das er zu Lebzeiten angehäuft hatte. Ein zweites Testament ist auf den 16. Januar 1733 datiert. Siehe auch H. KELLENBENZ, Cristoph Furtenbach a Genova e il suo testamento, in: *Rivista Storica Italiana*, LXXXIV, 1982, S. 1102–1113; ZAUGG, bey den Italienern (zit. Anm. 72).

74 Bucelin vermerkte seine Bemühungen „in procuranda Genuae apud Dominum Julium Bensonem arae maioris S. Nicolai tabula“, 21. Juni 1641, HB V 15, Ephemeris, hier zitiert nach STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 67.

75 In einem Brief wird berichtet, dass die Stadt zwei Jahre lang von der Pest heimgesucht wurde, an der etwa vierhundert Menschen starben, und dass die Bürger auf Anregung von Pater Feliciano ein Gelübde an die Muttergottes ablegten, um in der Pfarrkirche einen Altar zu errichten: „Zue wißen alß den der almechtige Got vmb vnser sünd willen gemainn stat Veldkhürch in Monat Augusti verwichnen 1635 2 Jahrs mit der Leidigen Infection haimbgesuecht also daß biß zue End deß Monats Novembris in die Vierhundert Seelen von Jungen vnd alten hingenomen, d[as] darauff ein Einsamer Rath, vnd die alhie Verbliben Bürgerschaft, auff zueor vnderschiedlicher Predigen von dem P. Feliciano ein gemeineß Votum dahin gethuen, daß sy zue Ehren der Himel Königin Maria den Haupt Altar in der Pfarkhürchen renovieren vnd machen lassen wollen“. Stadtarchiv Feldkirch (StAF), Akt 1983, Brief vom 26.02.1636, fol. 1.

76 Der Benediktiner vermerkte in seinem Tagebuch, dass er im November 1632 aus Weingarten wegen der drohenden Gefahr heranrückender schwedischer Truppen fliehen musste und dabei seine wichtigsten Besitztümer mitnahm, nämlich die wertvollen Gemälde seiner Sammlung. Als er sich im Juni 1633 in Feldkirch aufhielt, dürfte er die Gemälde Bensos ausgerollt und für drei Tage ausgestellt haben. Siehe STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 65–66. Die originalen Einträge in das Tagebuch sind mit 2. und 3. Juni 1633 datiert: „3. Junii. A.C. 1633. Veldtkirchin heri delatus, magno labore et cura euno tabulas omnes Bensonianas, et per triduum puriori aure ego“. WLBS, Bucelin, HB V 15, Ephemeris, fol. 188.

77 StAF, Akt 1983.

konnten, während der Künstler das Gemälde in Genua malte.⁷⁸ Weiterhin wird in der Korrespondenz deutlich, dass die Arbeiten sich nicht nur auf den Hochaltar beschränkten, sondern auch den Chorraum betrafen, der nun dank der Öffnung von drei neuen Fenstern beleuchtet werden sollte.⁷⁹ Für das Altarblatt wurde sogar eine Radierung nach Genua verschickt, „damit der Maist[er] [Benso] wissenschaftt habe, waß in d[as] Blath Khommen soll“.⁸⁰ Die ikonografischen Anforderungen seitens des Auftraggebers waren sehr präzise und entsprachen einer verbreiteten, wenn auch veralteten Pestikonografie aus dem 16. Jahrhundert:⁸¹ Gottvater, zornig und mit drei Pfeilen in der Hand, die er sogleich gegen die Menschheit schleudern wird. Die Pfeile stehen traditionell für Pest, Hunger und Krieg, und damit wird ein deutlicher Zusammenhang zu den historischen Ereignissen in Feldkirch hergestellt: dem Dreißigjährigen Krieg, den Überfällen und Plünderungen der schwedischen Armee in der Region und vor allem der Pest.⁸² Auch die Heili-

gen Franziskus und Dominikus sollten auf dem Bild dargestellt werden, während sie die Fürsprache Maria erbitten:

*Darauf wür zu erkennen geb[en] wollen, das Nach dem der allmechtige Got die Welt mit Krieg, Pestilenz, vnd Hunger durch drey gefaste Pfeiler Straffen wollen welliches die seeligiste Muert[er] Gottes durh deutung auf dem h. Franciscu vnd Dominicu anbegepoten.*⁸³

In den Briefen wurden Benso weitere Anforderungen an das Ausstattungsprogramm übermittelt, wie etwa die zahlreichen Schutzheiligen, die auf dem Gemälde Platz finden sollten. Sollte dieser nicht ausreichen, so könnten diese Figuren aus Holz gefertigt werden und als Statuen über dem Altar stehen.⁸⁴ Von Benso wurden u.a. folgende Figuren auf Leinwand bestellt: der hl. Rochus und Sebastian, Pestheilige, der hl. Nikolaus, Patron der Kirche, und der Erzengel Michael.⁸⁵ Nicht zuletzt wollte die Stadtverwaltung, dass

78 „[...] daß er [Furtembach] wolle mit dem fürtrefflichisten Mahler dahin handeln, daß er nit allain daß Blath des Haupt althares annehmen Sond[ern] auch daß Ganze Corpus abreiß, vnd unß Sollichen abriß zue khommen Laßn woll, damit man hier zwischen daß Corpus von Schreibern Vnd Bildhauern, derweilen das Blath gemahlet würdt, khünd Verdingen Laßn“ - StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 1.

79 StAF, Akt 1983, Brief vom 26.02.1636, fol. 1: „in dem Chor alhin ob der Sacristey in der Ersten Mauer drey fenster deren Jedeß drey schuech braith vnd siben lang [...]“. Ein gewisser Melchior Grüber wurde für diese Maurerarbeiten herangezogen, die mit lokalen Steinen ausgeführt werden sollten: „Für vnd umb solche fenster formen Ime Maister Melchior Grueber fünff vnd Neundzig guldin zue geben versprochen worden [...] Zue Einsatzung der Stainen gebrauchen wurde sol man Ime für sein leib die vnderhaltung vnd noch deß Tagß 24 fl geben“, ebenda.

80 StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 1. Zitiert auch in A. ULMER, Die Stadtpfarrkirche zum hl. Nikolaus in Feldkirch einst und jetzt, Feldkirch 1924, S. 33–34.

81 Die Autorin bedankt sich bei Dr. Werner Telesko für die Erläuterungen über diese Ikonografie. Dazu siehe auch R. BÄUMER, Marienlexikon, St. Ottilien 1988–1994, Bd. V, S. 164–167. Exemplarische Beispiele sind die Wandmalerei in der ehemaligen Stiftkirche St. Goar oder der Pestaltar im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Zum letzteren Beispiel siehe K. LÖCHER, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 403–406.

82 Zur Geschichte Feldkirchs: K. H. BURMEISTER, Kulturgeschichte der Stadt Feldkirch bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Sigmaringen 1985; G. WÄNNER, Kulturgeschichte Feldkirch, Hohenems 2018.

83 StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 2. Siehe auch ULMER, Die Stadtpfarrkirche (zit. Anm. 79), S. 34.

84 „Waß dann die vbrige Patronen des Haupt althars ahnbetrefen thuet sein selbige in beygelegter Designation Zufind[en], welliche dem Haupt Blath auch Ein Verleidieerd[en] Khünd[en], Eß were dann Sach, das so in dem Haupt Blath, freylich nit khünd Eingbracht werden. Alß dann selbige, von Holz geschnit[en] vnd in d[en] Corpus gdielt werd[en] sollen“. StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 2. Zitiert auch in ULMER, Die Stadtpfarrkirche (zit. Anm. 79), S. 34.

85 „Designatio der Patronen weliche in dem Blat vnd Curpus deß Altarß sollen ediebracht werd[en] von dem Mah-

auch die Stadt Feldkirch abgebildet sein sollte,⁸⁶ wie es bei Motivbildern gewöhnlich der Fall war.

Benso machte sich wohl sofort an die Arbeit, denn in einem Brief von Anfang April 1636 teilten die Stadtväter Furtembach mit, dass sie sich für einen der beiden zugesandten Entwürfe für den Altaraufbau entschieden hätten:

*[...] haben wir neben zweyen Conzepten, wie Nämlich daß Corpus deß Altarß zum blat empfangen, vnd chunt vnß sond[er]lich die form deß Jenigen Concepts Mit den beeden säulen, darneben Petruß vnd Pauluß stehen am best[en] gefallen.*⁸⁷

Jörg Guggenbichler,⁸⁸ ein einheimischer Handwerker, wurde mit der Anfertigung des Holztars und weiterer vier Heiligenfiguren, die auf die Altarmensa gestellt werden sollten, beauftragt:

Dahere wir die Höhe vnd breite nochmaln abmessen lassen, vnd gerecht befunden, dahero wir mit einem berümeten Schreiner, als bald handeln woll[en], damit er solch[en] Corpus entweder in Nußbäumen od[er] Bierenbäm[en] gebaißtm Holz aufsetzen kün. Allein wollen wir für Petrum vnd Paulum Sanctum Sebastianum vnd Rochum von

*Holtz bein allerschönst[en] schmiden vnd abn deren stell sezen lassen.*⁸⁹

Der Zeitdruck wird in anderen Briefen deutlich, und Furtembach wird gebeten, den Maler zu aufzufordern, mit seinem Werk zu beginnen, das ihm ewigen Ruhm bringen wird:

*Er wolle um dem Herrn Julio Benso vermelden vnd anzeigen, daß er mit dem blat ein Anfang machen vnd alle die Jenign Patronin so wie in vnsern andern schreiben Nambhafft gemacht in d[as] blat setzen Sebastianum vnd Rochum aber, darein nit solen, ob viel sy aussen dem blat in holz geschnit[en] v[n]d gestalt werden, der almehtig geb um sein gnad daß alleß zue seinem lob vnd dem Herrn Benso zue vnsterblichem lob geraiche vnd inß werkh gmacht [...]*⁹⁰

Zu den weiteren, bis dato unbekannten Dokumenten zu diesem Auftrag gehört die von Giulio Benso unterzeichnete Schlussquittung, in der der Maler erklärt, dass er 2.600 Lire von Herrn Furtembach als Bezahlung für das Altarbild erhalten habe.⁹¹ Der vereinbarte hohe Preis war durch die große Anerkennung des italienischen Malers im Ausland gerechtfertigt. Die Entscheidung,

ler begert man d[as] er Conciipiire vund Mahle, wie Chriesteuß: der Herr auff die Stat dreiy Pfail werffe solihe Zurschaffen. vund aber die Heilige Mueter Gotes mit dem Heiligen Dominico in habitu Capuzinorum und Francisco solihe straff abgewent. In dem Vberigen sollen folgende Patronen dem Blat vnd Corpus ein uerleibt werden alß das sein S. Nicolaus. S. Catharina S. Michael der Erz Engell S. g. placitus Martirer S. Sigisbertus Beichtiger. S. Martinus ein Bischoff S. Maria Magdalena Büsserin vnd S. Othilia“. StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 3.

86 „Haben wir selbige abreißen, vnd die Höhe des Blats vnd beylegen laßen, darbey dann wir nit vnhgern derley wolt[en] daß der Maler zu vnd[er]st dem Blath die Statt Veldkirch, Lauth Untgehend Abrißes einbringen Thete“. StAF, Akt 1983, Brief vom 17.02.1636, fol. 2.

87 StAF, Akt 1983, Brief vom 08.04.1636, fol. 1.

88 Es sind kaum biografische Daten über den Künstler vorhanden, aus der Korrespondenz ist lediglich bekannt, dass er damals in Einsiedeln wohnte. Das Brief wurde schon in ULMER, Die Stadtpfarrkirche (zit. Anm. 79), S. 32, zitiert. Siehe auch: Landes- und Volkskunde. Geschichte, Wirtschaft und Kunst Vorarlbergs. Band IV: Die Kunst (hrsg. von K. ILG), Innsbruck/München 1967, S. 123.

89 StAF, Akt 1983, Brief vom 08.04.1636, fol. 1.

90 Ebd.

91 „Confesso [...] d'esser stato pagato in contanti delle sudette Lire duemilla seicento dal Sig. r Christopparo Furtmbach, che sono per pagamento della sudetta Ancona fatta per la Città di Veldkirch, et per fede della verità ho sottoscritto la presente di mia mano propria et sigilato del mio proprio sigillo, in Genova 15. Dicembre 1637“, StAF, Akt 1983, fol. unnummeriert.



Abb. 9: Giulio Benso, *Christus mit drei Pfeilen*, Öl auf Leinwand, Pieve di Teco, Chiesa della Madonna della Ripa

sich an Benso zu wenden, war allerdings nicht nur der Wertschätzung italienischer Malerei und den engen Kontakten der elitären Kaufleute der Stadt Feldkirch zur Republik Genua geschuldet, sondern auch der Notwendigkeit, Künstler und Handwerker aus dem Ausland zu holen, da die Pest, der viele Künstler zum Opfer gefallen waren, in dieser Region große Lücken in der lokalen Handwerkerschaft verursacht hatte.⁹²

Die Summe, die die wirtschaftliche Macht der damaligen Kaufmannsschicht in der Stadt Feldkirch belegt, ist der Gemeinde offensichtlich in Erinnerung geblieben, da noch im 19. Jahrhundert das Bild nicht durch sein Motiv ausführlich beschrieben wird, sondern durch seinen Preis: „Das Blatt des Hauptaltars, der heil. Nikolaus in bittender Stellung, verfertigte Giulio Benzoni – die Chronik nennt ihn Bensa – aus Genua um das Jahr 1636, und erhielt dafür 1000 fl.“⁹³ Eine genauere Beschreibung oder eine Vorzeichnung wurden bis dato mit dem Werk nicht in Verbindung gebracht und das Gemälde gilt

als verschollen: im Rahmen einer Regotisierung der Nikolauskirche 1848 wurde das Gemälde von Benso abgebaut.

Eine sehr ähnliche Ausführung des Gemäldes wurde allerdings von Benso in seinem Heimatdorf angefertigt.⁹⁴ In Pieve di Teco ist noch heute eine Tafel erhalten (Abb. 9), die als *Dreifaltigkeit mit hl. Sebastian und anderen Heiligen*⁹⁵ bezeichnet wird. Wenn man dieses Bild genau betrachtet, entsprechen die Speere, die Christus in der Hand hält, jenen im Bild von Feldkirch, die Pest, Hunger und Krieg symbolisierten.

Der Transfer dieser besonderen Ikonografie nach Ligurien, die in Italien kaum bekannt, aber im Alpenraum, insbesondere zwischen Vorarlberg und der Schweiz, weit verbreitet war, zeigt, dass der kulturelle Austausch auch in umgekehrter Richtung stattfand und ausländische Vorbilder nach Italien importiert wurden. Auch Ligurien und Genua wurde von der Pest heimgesucht, und das Gemälde gehörte, soweit sich rekonstruieren lässt, zu dem Nonnenkloster in Pieve.⁹⁶

92 A. STECCANELLA, Feldkirchs Maler vom 17. Jahrhundert bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, in: Sammeln, Bewahren, Erforschen, Vermitteln (hrsg. von M. GETZNER), Feldkirch 2012, S. 205–264, hier S. 206.

93 F. J. WEIZENEGGER, Vorarlberg aus den Papieren des in Bregenz verstorbenen Priesters, Vol. II, Innsbruck 1839, S. 171.

94 Dagobert Frey vermutet, dass das Altarbild, das sich heute in der Alten Pfarrkirche in Götzis befindet, eine Kopie des Benso-Gemäldes für die Nikolauskirche sei. Siehe D. FREY, Österreichische Kunsttopographie, XXXII, Wien 1958, S. 69 und 41. Das genannte Bild ist datiert und signiert: L[eonhard] W[erden] 1657. Eine ähnliche Darstellung befindet sich in Bludenz, wenige Kilometer von Feldkirch entfernt, sodass eine in dieser Region verbreitete Ikonografie angenommen werden kann.

95 Heute im Museo della Chiesa della Madonna della Ripa in Pieve di Teco ausgestellt, aus dem ehemaligen Convento delle Agostiniane. Das Bild ist erwähnt in: BARTOLETTI, Perillustri Domino Iuli (zit. Anm. 4), S. 98–99; LUMETTA, The Art of Giulio Benso (zit. Anm. 2), I, S. 229–230. Die richtige Ikonografie wurde von Sertorio in einer anderen Schrift erkannt: „[...] un’acona del Benso la quale mostra G. Xo armato di fulmini per scagliarli contro la Pieve con da un lato la Beata Vergine in atto di fermarlo e i SS. Sebastiano, Rocco ed altri che mostrano a Gesù gli strumenti del loro martirio“. SLSF, Sertorio, ms 87, Storia religiosa di Pieve di Teco, fol. 5v.

96 Die Präsenz der hl. Agatha, Apollonia und Lucia auf dem Bild lässt auf den ursprünglichen Standort im Nonnenkloster schließen.

DAS ALTARBLATT FÜR DIE ST.-ANNA-KIRCHE IN THÜRINGEN

Aus einem knappen Eintrag in dem Manuskript von Sertorio erfährt man, dass Giulio Benso ein Gemälde für eine Landkapelle in Blumenegg, einer im Besitz des Kloster Weingarten befindlichen Festung, schuf.⁹⁷ Laut Sertorio wurde am 3. März 1635 ein Bild mit der heiligen Anna und verschiedenen anderen Heiligen in Genua bestellt.⁹⁸ Dieses Gemälde galt bisher in der Forschung als verschollen. Der Autorin ist es nun gelungen, das Werk an seinem originalen Aufstellungsort in der St.-Anna-Kirche in Thüringen, Vorarlberg, ausfindig zu machen.⁹⁹ Das Gemälde auf dem Hochaltar dieser Kirche stammt ohne Zweifel aus der Hand Bensos (Abb. 10). Das Bild ist nicht nur signiert (Abb. 11), sondern zeigt im stilistischen Vergleich deutliche Übereinstimmungen mit anderen Werken des Genuesen. So sind die Wolken, die wie eine Kuppel das Gemälde abschließen, typisch für Bensos Werk, wie etwa in der *Versuchung des Heiligen Antonius* (Abb. 13).¹⁰⁰ Gerade dieses Gemälde hat der Maler auf dieselbe Weise wie die Leinwand in

Thüringen signiert, indem er seinen Namen in den Buchblock schrieb. Außerdem weist die Haltung der Madonna auf dem Gemälde in Thüringen deutliche Parallelen zu einer Zeichnung von Benso mit der Darstellung der *Madonnenkönigin von Genua* auf, die sich heute in einer Privatsammlung befindet.¹⁰¹

Dass das Werk bisher nicht zu Bensos Œuvre gezählt wurde, liegt wahrscheinlich an einem kleinen Transkriptionsfehler von Sertorio, der den Briefwechsel zwischen Bucelin und Benso zusammenfasste und wohl auch aus dem Lateinischen übersetzte. Tatsächlich handelt es sich in der St.-Anna-Kirche nicht um ein Gemälde der hl. Anna, sondern um eine *Madonna mit Kind*. Ferner wurde auch die Ikonografie des Gemäldes im Laufe der Zeit geändert: Die heute auf der Leinwand dargestellte Madonna unterscheidet sich von der ursprünglichen, da der Rosenkranz, den Maria in der Hand hält, eine Ergänzung aus dem 19. Jahrhundert ist, wie bei der Restaurierung des Gemäldes festgestellt wurde

97 Der Abt von Weingarten erwarb 1613 für sein Stift die Herrschaft Blumenegg (Akten in Stadtarchiv Feldkirch), siehe GETZNER/ULMER, Die Geschichte der Dompfarre St. Nikolaus (zit. Anm. 52), S. 389.

98 „Si ordina altra tavola di S. Anna con varii altri santi da riporsi in una cappella campestre nel contado di Blumennio dipendenza del monastero di Weingarten“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375r.

99 Über die Kirche: H. BENAUER, Lokalgeschichte Thüringen, Thüringen 1994, S. 22–25; Bi üs do z'Thürig. Ein sonniges Plätzchen im Herzen des Walgaues im Portrait (hrsg. von H. HRONEK), Dornbirn 1990, S. 72–74; Sankt Anna Thüringen (hrsg. von Pfarramt Thüringen), Thüringen 2009. Die Autorin möchte sich an dieser Stelle bei Herrn Klaus Bitsche für seine Hilfsbereitschaft bei dem Besuch der Kirche sehr bedanken.

100 Die *Versuchung des Heiligen Antonius* befindet sich heute in Pieve di Teco, Kirche Santa Maria della Ripa, veröffentlicht zuletzt in Superbarocco. Arte a Genova da Rubens a Magnasco (hrsg. von J. BOBER/P. BOCCARDO/F. BOGGERO), Mailand 2022, S. 228. Ähnliche Wolken finden sich auf dem Bild *Verkündigung Mariae*, ebenso in Pieve di Teco, Kirche Santa Maria della Ripa, veröffentlicht in: LUMETTA, The Art of Giulio Benso (zit. Anm. 2), II, S. 231–234.

101 Die Zeichnung wurde erstmals veröffentlicht in: F. MANCINI, L'œil et la passion 2. Dessins baroques italiens dans les collections privées français, Rennes 2015, S. 182–183. Siehe auch LUMETTA, The Art of Giulio Benso (zit. Anm. 2), II, S. 637–638. Bei der *Madonna Regina di Genova* handelt es sich um ein ungewöhnliches ikonografisches Motiv: Am 25. März 1637 wurde die Marienstatue in einer feierlichen Zeremonie in der Kathedrale von San Lorenzo zur Königin gekrönt und erhielt die Schlüssel der Stadt. Über die Geschichte der Madonna siehe C. DI FABIO, La regina della Repubblica e la „Madonna della Città“, in: El siglo de los Genoveses e una lunga storia di arte e splendori nel Palazzo dei Dogi (hrsg. von P. BOCCARDO/C. DI FABIO), Mailand 1999, S. 258–261.



Abb. 10: Giulio Benso, *Madonna mit Kind*, 1635, Öl auf Leinwand, 283 × 163 cm, Thüringen, St.-Anna-Kirche



Abb. 11, 12: Giulio Benso, *Madonna mit Kind* (Details), 1635, Öl auf Leinwand, Thüringen, St.-Anna-Kirche

(Abb. 12).¹⁰² Dabei wurde beschlossen,¹⁰³ dieses Detail nicht zu entfernen, da diese Rosenkranzmadonna von den Gläubigen sehr verehrt wird

und der Altar noch heute unter dem Patronat der Rosenkranzbruderschaft steht.¹⁰⁴

Die Madonna, die gemächlich auf einem Thron von Wolken sitzt, hält Jesus auf ihrem

¹⁰² Die Restaurierungsarbeiten am Gemälde wurden in den Jahren 1990–1992 im Rahmen einer Generalsanierung der Kirche durchgeführt. Damals wurde die außergewöhnliche Qualität des Werkes entdeckt und es wurde nicht nur von einem lokalen Restaurator gereinigt, sondern nach Wien geschickt, um in der Werkstatt des Bundesdenkmalamts restauriert zu werden. Alle Akten werden im Bundesdenkmalamt in Bregenz aufbewahrt: Bundesdenkmalamt Bregenz (BDAB), Archiv, Objekt: Gstk-Nr. 189.

¹⁰³ „Die Arbeiten an dem schönen Hochaltarbild der Annakirche gehen voran und haben ergeben, daß der Rosenkranz in der Hand der Madonna eindeutig erst im 19. Jahrhundert darüber gemalt worden ist. Wenn nicht irgendwelche kultische Gründe (Altarpatrozinium, bestehende aktive Verehrung etc.) dafür sprechen, würden wir diese spätere Zutat entfernen, um das Bild in seine Originalfassung wieder zugeben.“ Brief vom 01.02.1991 von Dr. Koller, BDAB, Archiv, Zl: 178/2/91.

¹⁰⁴ Bei der Entscheidung wurde sowohl der Pfarrer der Kirche als auch der Landeskonservator gefragt, wie den Archivdokumenten zu entnehmen ist. Die Antwort des Pfarrers: „Ich denke, daß es von der Bevölkerung nicht verstanden würde, wenn jetzt bei der Renovierung der Rosenkranz auf dem Bild nicht mehr vorhanden wäre“, Thüringen am 18.02.1991. BDAB, Archiv, Zl: 178/4/91. Die Antwort des Landeskonservators Dr. Gerard Kaltenhauser: „Madonnenbilder mit später aufgemalten Rosenkränzen sind hiezulande keine Seltenheit. Sie geben Zeugnis von der weit verbreiteten Verehrung der Rosenkranzmadonna. Solche Zutaten haben daher schon ihre kulturgeschichtliche Bedeutung. Der gef. Landeskonservator ist aus diesem Grund für die Beibehaltung des Rosenkranzes am obengenannten Bild. [...] Die St. Anna Kirche ist eine Rosenkranz-Bruderschaftskirche und wird von den Gläubigen der weiteren Umgebung eifrig besucht. Die Entfernung des Rosenkranzes hätte demnach eine Sinnveränderung des Hochaltarbildes zu Folge“, Bregenz am 19.02.1991, BDAB, Archiv, Zl: 178/3/91.



Abb. 13: Giulio Benso, *Versuchung des heiligen Antonius*, um 1646, Öl auf Leinwand, Pieve di Teco, Kirche Santa Maria della Ripa

Schoß und wird von einer Vielzahl von Heiligen begleitet. Man erkennt den hl. Benedikt und die hl. Scholastika, beide Benediktinerpatrone, was die Zugehörigkeit der Kirche zur Abtei von Weingarten bestätigt.

Einige Monate nach dem Altarauftrag für Thüringen vermerkt Bucelin in seinem Tagebuch, dass er aus Genua einen Brief von Benso erhalten habe,¹⁰⁵ in dem er ihm auch eine Zeichnung für das Frontispiz seines Buches *Aquila Benedictina* schickte.¹⁰⁶ Das bestellte Altarbild wird in diesem Zusammenhang nicht explizit erwähnt, jedoch ist bekannt, dass Bucelin im selben Jahr, nämlich im Oktober, zahlreiche Gemälde aus Genua erhielt. Möglicherweise war es noch zu früh, um auch das Altarbild für Thüringen zu liefern.¹⁰⁷ Dennoch wird deutlich, dass der Künstler unermüdlich daran arbeitete, die Aufträge zu erfüllen. Der Benediktiner lud Benso mehrfach ein, mit seiner Familie zunächst nach Weingarten und dann nach Wien und Feldkirch zu ziehen, wo er breite Unterstützung und Anerkennung genießen würde.¹⁰⁸ Diese Einladun-

gen blieben jedoch ungehört und der Maler verließ seine Heimat auch nach dem Tod seiner Frau nicht.

Der letzte Kontakt zwischen Bucelin und Benso – von Soprani berichtet – stammt aus dem Jahr 1667: Der Prior zeigte sich erfreut, als er erfuhr, dass Benso nach der Pest in seiner Heimatstadt noch am Leben und bei guter Gesundheit sei.¹⁰⁹ Dabei fragte er erneut nach einem nicht weiter beschriebenen „versprochenen Gemälde“, das er vor einiger Zeit für seine Kirche bestellt hatte. Das Werk musste schon längst begonnen worden sein, denn Bucelin berichtet einige Monate später, die Tafel erhalten zu haben.¹¹⁰ Es handelt sich um die *Steinigung des hl. Stephanus*, ein Galeriebild für den Konvent in Feldkirch, das sich heute jedoch im Kloster von Weingarten befindet.¹¹¹ Sobald das Gemälde 1667 in Feldkirch eintraf, wurde es sofort in der Kirche ausgestellt und am Tag des Schutzpatrons, am 24. Juni, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.¹¹² Bucelin teilte schließlich Benso mit, dass die Benediktinerpatres, da das Bild so geschätzt wurde, seinen

105 „2. Maij A.C. 1635 Julius Benso meus Ligures et Serenissima Reipubl. Genuensis Architectus praecipuns et Apelles, amatissimis me nerbis per litteras compellat, promittit que se paulo post frontispicium pro Aquila mea Benedictina submissunt, quod postea pro Germania Topo. Chrono. Stematographica accomodavi“. WLBS, Bucelin, HB V 15, Ephemeris, fol. 147.

106 Erschienen in Venedig beim Verlag Juntas & Hertz im Jahr 1651. Das Frontispiz ist weder signiert noch datiert. Die Vorzeichnung ist heute im Bestand der Staatsgalerie Stuttgart zu finden (Inv.-Nr. C 27/30), siehe STUMP, Mit Stift und Zirkel (zit. Anm. 14), S. 26. Stump schreibt die Zeichnung Bucelin zu. Für die korrekte Zuschreibung an Benso siehe BARTOLETTI, Perillustri Domino Iuli (zit. Anm. 4), S. 98.

107 „1635. 12 7bre Ricevute in Weingarten le tavole di S. Sebastiano e di S. Giacomo, e siccome nelle invasioni svedesi erano state distrutte molte cappelle e chiese nelli dominii dell'abazia di Weingarten, così si gli domandano disegni di cappelle e chiese per scegliere e fabbricarne se distrutte“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375r.

108 „1631. 20. 9bre Con questa è avvisata la notizia in Germania della minaccia di guerra dalla Francia contro Genova si temeva da PP. di Weingarten per lui, perciò è invitato a portarsi a Weingarten con sua famiglia, e suo studio e lavoro, avvisandosi pure che molti principi Signori vengono da molte parti ad ammirare le belle opere“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 375r.

109 5. April 1667: „Il P. Butzellino si rallegra che il Benso sia ancora vivo dopo la peste di Genova. Lo prega a spedirle la tavola che gli avea promesso in dono per la sua chiesa“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r.

110 14. Juli 1667: „Ricevuta di d.ta tavola. Ringraziamenti per la medesima e decreto dei PP. di Waldkirchen perché il Sig. Benso partecipi alla messa quotidiana e perpetua [...] per li benefattori di d.to convento. Lo hanno registrato fra li benefattori del medesimo“. SLSP, Sertorio, ms 88, fol. 377r.

111 NEWCOME, Giulio Benso (zit. Anm. 2), S. 32; SPAHR, Die Basilika Weingarten (zit. Anm. 18), S. 112.

112 „23. Junij AC 1667 Iulius Benso Ligur Apelles Ser.ma Reip. Genuensis et Supremi Architecti elegantissima me tabula io pedes alta S. Stephani è Synagoga ecerdi donat, quam in Vigilia S. Ioan. Bapt. Patroni hac ipsa die cu plausu accipio“. WLBS, Bucelin, HB V 15, Ephemeris, fol. 212.

Namen unter jenen der Wohltäter des Klosters eingetragen hatten und ihm somit in der täglichen Messe gedachten.¹¹³ Wenige Monate später

starb Giulio Benso am 6. November 1668 in seiner Heimatstadt Pieve di Teco.

SCHLUSSFOLGERUNG

Die Entdeckung dieses neuen Gemäldes in Thüringen fügt dem Verständnis des Œuvres des genuesischen Malers ein grundlegendes Element hinzu und erweitert die Anzahl seiner heute bekannten und auffindbaren Werke. Durch diese neue Einordnung aller Gemälde und Aufträge von Giulio Benso in Österreich – die auch dank der Entdeckung neuer archivalischer Quellen möglich war – kann die Bedeutung und die hohe Wertschätzung der Malerei Bensos nicht nur in Ligurien, sondern auch in einem internationalen Kontext verstanden werden. Der Maler war ein aktiver Protagonist der künstlerischen Revolution in Genua in der Mitte des 17. Jahrhunderts, und seine Arbeit, die im Ausland so geschätzt wurde, belegt einmal mehr den lebhaften Transfer zwischen Genua und dem Habsburgerreich.

Außerordentlich war die Verbindung zwischen Giulio Benso und Gabriel Bucelin, da sie sich nicht auf einige sporadische Bestellungen von Werken beschränkte, sondern, wie aus belegten Quellen hervorgeht, durch eine lebenslange Zusammenarbeit gekennzeichnet war.

Italienische Kunst wurde besonders am Wiener Hof gewürdigt, wo Künstler, nicht ohne Schwierigkeiten und Konflikte mit den Einheimischen, einen fruchtbaren Handlungsspielraum fanden, der zur Herstellung zahlreicher Kunst-

werke führte. Diese wurden nicht nur direkt vor Ort bestellt, da viele Künstler in Wien ansässig waren, sondern auch durch Ankäufe und Bestellungen – und damit durch Agenten – hierher gebracht. Nicht nur Kaufleute wie die Furtembachs, sondern vor allem Botschafter, die oft raffinierte Sammler und Kunstkenner waren, trugen wesentlich zur Verbreitung der genuesischen Kunst europaweit bei, wie etwa im 18. Jahrhundert die kultivierte Persönlichkeit des Giacomo Durazzo (1717–1794).¹¹⁴

Es handelt sich jedoch nicht nur um einen materiellen Transfer, sondern auch um einen gegenseitigen wirkungsvollen Austausch von Modellen, Ideen, Theorien und Geschmack, wie die von Benso getroffenen ikonografischen Entscheidungen zeigen. Die systematische Analyse der Wechselbeziehungen zwischen Genua und dem Habsburgerreich verspricht etliche weitere ergiebige Entdeckungen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 5: Württembergische Landesbibliothek Stuttgart; Abb. 2, 9–12: Silvia Tammaro; Abb. 3: Albertina Wien; Abb. 4: Rijksmuseum Amsterdam; Abb. 6: © Photographic Archive Museo Nacional del Prado; Abb. 7: Musei di Strada Nuova – Gabinetto Disegni e Stampe di Palazzo Rosso, Genova; Abb. 8: Wikimedia Commons; Abb. 13: Superbarocco (zit. Anm. 100), S. 229.

¹¹³ Siehe Anm. 110. Vgl. auch BARTOLETTI, *Perillustri Domino Iuli* (zit. Anm. 4), S. 102.

¹¹⁴ Durazzo, der 1749 zum Botschafter der Republik Genua in Wien ernannt wurde, sammelte sowohl Gemälde als auch Zeichnungen, und seine grafische Sammlung enthielt zahlreiche Blätter von Benso. Im Rahmen des Projekts T1203G „Luigi Girolamo Malabaila di Canale: Kunstsammler und Agent“, finanziert vom Österreichischer Wissenschaftsfonds (FWF), wurde die Sammlungstätigkeit der italienischen Botschafter am Wiener Hof beleuchtet und dabei die Provenienz einiger Zeichnungen Bensos geklärt.

JOURNEY TO VIENNA

TWO ITALIAN DIARIES FROM THE 17TH CENTURY

CECILIA MAZZETTI DI PIETRALATA

*All the Italians go there all the time, and many Germans too. Italian is almost always spoken there, as it is the most common language at the imperial court.*¹

So observed Alessandro Segni, Florentine secretary to the young Marquis Francesco Riccardi, during a visit to the Empress Dowager Eleonora Gonzaga-Nevers court in 1667. The particular consideration of Italian professionals and courtiers around the imperial family and the frequent, if not almost exclusive, use of the Italian language at the imperial court is attested by numerous sources.² As far as the first half of the following century is concerned, the situation remained essentially unchanged.³

At the time Alessandro Segni drafted Riccardi's travel itinerary, Vienna was teeming with

Italians. This phenomenon was undoubtedly due to the presence, since 1622, of two empresses of Italian origin and education, the two Eleonora Gonzaga. However, this was not the only factor at the origin of a complex phenomenon; the multiple motivations and dynamics lie in Italian culture still being a driving force on the European scene, even if the heart of political decisions was starting to move elsewhere outside of Papal Rome. The military, the aristocracy of northern Italy, and diplomatic delegations, intertwined in networks of relationships that lasted for generations, also played an essential role in promoting both artistic immigration and the import of objects.⁴ This phenomenon is the expression of a long-term cultural and political strategy, with the imperial crown as the fulcrum and driving force,

- 1 "Tutti gli Italiani ci concorrono continuamente, e molti ancora degli Alemanni. Ci si parla quasi sempre Italiano, che è la lingua più comune nella corte imperiale": Florence, Biblioteca Riccardiana, Ms. 2296. On Francesco Riccardi: M. J. MINICUCCI, *Il Marchese Francesco Riccardi. Studi giovanili, esperienze di viaggio, attività diplomatica del fondatore della Biblioteca Riccardiana*, Florence 1985.
- 2 On the use of the Italian language at court see F. POLLEROS, *Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806)*, Petersberg 2023, p. 35. On the ladies-in-waiting and other women aristocrats at the court of Eleonora Gonzaga see M. DEISINGER, *Tra sollazzo e morigeratezza. Studi sulla cultura delle feste alla residenza dei legati papali a Ferrara e presso la Corte imperiale di Vienna nel Seicento*, in: *Studien zur Musikwissenschaft*, LVI, 2010, pp. 91–102; M. DEISINGER, *Mäzenin und Künstlerin. Studien zu den Kunstbestrebungen der Kaiserin Eleonora II. am Wiener Hof (1651–1686)*, in: *Acta musicologica*, LXXXV/1, 2013, pp. 43–73; M. SCHNETTGER, *Die Kaiserinnen des Haus Gonzaga. Eleonora die Ältere und Eleonora die Jüngere*, in: *Nur die Frau des Kaisers? Kaiserinnen in der Frühen Neuzeit*, (ed. B. BRAUN/K. KELLER/M. SCHNETTGER), Vienna 2016, pp. 117–140.
- 3 Until the reign of Charles VI. Summarized in I. SCHEMPER-SPARHOLZ, *From imperial sculptor in Vienna to royal sculptor in Dresden. Lorenzo Mattielli (1687–1748) and his career-enhancing social connection*, in: *Patrons, intermediaries, Venetian artists in Vienna & imperial domains (1650–1750)* (ed. M. KLEMENČIČ/E. LUCCHESI), Florence 2022, pp. 47–61, 192–196, at pp. 47–48.
- 4 For an overview of the characteristics, including social ones, of Italian immigrants, see J.-M. THIRIET, *L'immigration italienne dans la Vienne baroque (1670–1750)*, in: *Revue d'histoire économique et sociale*, 1974, pp. 339–349;

to promote Vienna as the new Rome, in the sense of the universal values of Catholicism as the origin of sovereignty and primacy on the European scene; at times this vision is expressed in an openly anti-French sense.⁵

In addition to those many Italians who have permanently settled in Vienna or stayed there for some years, there was no shortage of occasional visitors and “tourists”, attracted by family or friendship networks that research has been uncovering quite recently, by the growing fame of the cultural life of the imperial capital and, last but not least, by the ease of communication with fellow countrymen.⁶

Research on travel, which constitutes an almost independent field, has generally focused on the Grand Tour of descendants to the Italian peninsula, and Rome in particular, as an essential moment in the education of the European elite. Recent studies, still rather sectoral, have yet shown the need to rebalance such a paradigm, taking into account the spread of the practice of

traveling in the opposite direction: the definition of the “Grand Tour in reverse” itself⁷ testifies to how much the practice of traveling to Italy and the *posterior* historiographical consideration of travel is still consolidated.

In the current state of the research, it can be, therefore now, stated that young Italian aristocrats began to travel to Europe as early as the 17th century and that the phenomenon gradually increased, reaching its peak in the following century. However, in this new panorama that social history studies are drawing now, the Austrian Hereditary Lands and the city of Vienna remain on the whole by the wayside.

The starting point for the presented research on Italians travelling to Vienna and the Habsburg lands in the 17th century was a study in Roman family archives, initially aimed at defining the network of pro-imperial relations. The focus on the network in Rome upon which the House of Habsburg could rely, i. e., the supporter of the imperial faction, clearly demonstrated

F. OPLL, *Italiener in Wien* (Katalog zur Kleinausstellung des Wiener Stadt- und Landesarchiv, Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 3, ed. Verein für Geschichte der Stadt Wien), Vienna 1987. A broader view of literary production is in: A. NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil I: Von den Anfängen bis 1797*, Vienna 2011. However, the concept of “italianità” has more 19th-century roots: G. BOAGLIO, *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*, Vienna 2008.

5 H. KARNER, *Einleitung*, in: *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Vienna 2014, pp. 12–23; POLLEROS, *Die Repräsentation der Habsburger* (cit. n. 2), p. 35.

6 In addition to footnote 4 on the professions of Italian immigration, see M. SCHEUTZ, *Italiener im Wien des 18. Jahrhunderts. Neubürger, Hofangehörige und hofbefreite Handwerker*, in: *Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua* (ed. A. GOTTMANN/C. MAZZETTI DI PIETRALATA/S. TAMMARO), *Römische Historische Mitteilungen*, LXV, 2023, pp. 185–229. On networks promoting artistic immigration, see different case studies in KLEMENČIČ/LUCCHESI, *Patrons, intermediaries* (cit. n. 3). Other case studies are represented by the circle around Raimondo Montecuccoli and Enea Caprara: C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *Tancredi sul Danubio. Le virtù di Raimondo Montecuccoli a corte e in viaggio*, in: *Verflechtung und Nachbarschaft: „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne* (ed. S. SEITSCHEK/P. WALLNIG/TH. WALLNIG), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, LXIV, 2024, pp. 45–65.

7 N. HESTER, *Literature and Identity in Italian baroque Travel Writing*, Aldershot 2008; A. BOCCOLINI, *Viaggio e viaggiatori italiani nel Seicento: relazioni odeporeiche per una nuova geografia del vecchio continente*, in: *California Italian studies*, IX/1, 2019, pp. 1–21. The reversal of the perspective is already due to J. BOUTIER, *L'institution politique du gentilhomme. Le “Grand Tour” des jeunes nobles florentins, XVIIe–XVIIIe siècles*, in: *Istituzioni e società in Toscana nell'età moderna. Atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini*, Florence, 4–5 dicembre 1992, Rome, Pubblicazioni degli Archivi di Stato, 1994, I, p. 257–290. As a simple non-systematic observation, also Enrico Perotto speaks of the “Grand Tour in the opposite sense” by dealing with the diary of a certain Duke Strozzi's: E. PEROTTO, *Un inedito libro di viaggio del Seicento conservato a Milano*, in: *Arte Lombarda*, n. s., XC/XCI, 1989, 3/4, pp. 122–149.

that it was, first of all, rooted in the long-lasting and reciprocal connections of a few but loyal noble families firmly linked to the Habsburgs.⁸ These were people already accustomed to travelling on military campaigns and eager for diplomatic assignments, in a word, used to behave as a transnational *elite*; it seemed then necessary, besides exploring the Austrian network in Rome, to think in the opposite direction, i. e., to define more precisely the Italian network in Vienna. It was not only the courts strictu sensu of the two Italian empresses Gonzaga that formed the basis of such social circle; indeed, it also included several other deep-rooted and well-known personalities in Austria, such as Ottavio Piccolomini, Raimondo Montecuccoli, Enea Caprara, Giovan Battista Gonzaga, Eugenio di Savoia to name but a few and, of course, the diplomatic

representation of the Papal Nunciature, which was yet sometimes politically ambiguous towards Habsburg's businesses. In addition, the network of Italians in Vienna was constantly renewed by less stable – but often culturally significant – presences: court confessors, librarians, musicians, architects, painters, and, finally, the occasional traveller. In this new phase, the present research aims to collect travelogues and diaries on the journey from the Italian states, first and foremost the Papal States, to Vienna. It is an attempt to shed new light on the artistic and cultural exchange between Rome and Vienna by finding new sources rather than focusing on the genre of travel literature per se.

An initial list of the Italian travelogues⁹ collected in the course of this study already allows us to draw some preliminary conclusions from

- 8 In addition and sometimes in cooperation with this network, other officials, structures, and congregations operated in favour of Habsburg interests: curials who assisted the imperial embassies, both permanent and extraordinary, the Confraternities in S. Maria dell'Anima and later the one entitled to the S. Nome di Maria in S. Bernardo alla Colonna Traiana, the Campo Santo Teutonico, the Collegio Germanico-Ungarico and, finally, the German Auditor at the Tribunal of Rota, i. e., a member appointed by imperial approval. As main reference for the imperial representation in Rome from XVII to XVIII century see collected essays in: *La corte di Roma tra Cinque e Seicento "teatro" della politica europea* (ed. M.A. VISCEGLIA/G. SIGNOROTTO), Rome 1998; *Kaiserhof – Papsthof* (16.–18. Jahrhundert) (ed. R. BÖSEL/G. KLINGENSTEIN/A. KOLLER), Vienna 2006; *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna* (ed. M. SCHNETTGER/M. VERGA), Berlin 2006; A. KOLLER, *Imperator und Pontifex. Forschungen zum Verhältnis von Kaiserhof und römischer Kurie im Zeitalter der Konfessionalisierung (1555–1648)*, Münster 2012; *Papato e impero nel Pontificato di Urbano VIII (1623–1644)* (ed. I. FOSI/A. KOLLER), Vatican City 2013. But also, with an art historical perspective: J. GARMS, *Les activités artistiques des confraternités germaniques*, in: *Les Fondations nationales dans la Rome pontificale*, atti del convegno, Roma 1978, Turin 1981, pp. 47–60; R. BÖSEL, *Ein Projekt im Auftrag Ferdinands II. für das Ignatius-Heiligtum in der römischen Kirche "Il Gesù"*, in: *Kaiserhof – Papsthof* (cit. above), pp. 225–249; F. POLLERROSS, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010; J. GARMS, *Il ruolo dell'impero e degli stati tedeschi nella Roma barocca*, in: *Studi Romani*, LXII, 2014, pp. 232–241; M. KRUMMHOLZ, *Habsburgische Propaganda des kaiserlichen Botschafters am päpstlichen Hof am Beispiel des Gesandten Johann Wenzel von Gallas (1714–1719)*, in: *Die Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur* (ed. W. TELESKO), Vienna/Cologne/Weimar 2017, pp. 263–283; F. POLLERROSS, *Carlo Fontana e i rappresentanti imperiali a Roma*, in: *Carlo Fontana 1638–1714 celebrato architetto*, atti del convegno (ed. G. BONACCORSO/F. MOSCHINI), Rome 2017, pp. 223–232. On the Rota and his German auditor: R. BLAAS, *Das kaiserliche Auditoriat bei der Sacra Rota Romana*, in: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchiv*, XI, 1958, pp. 37–152; A. GNAVI, *Carriere e Curia romana: l'Uditorato di Rota (1472–1870)*, in: *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée*, CVI, 1994, pp. 161–202. On pro-imperial networking among roman aristocracy C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *Austrian Networks in papal Rome as Interpretation Key (XVII–XVIII century): Envoys, Agents, and the Arts*, in: *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento* (ed. C. MAZZETTI DI PIETRALATA/S. SCHÜTZE), Berlin/Boston 2022, pp. 135–160.
- 9 A broader *regesto* of journeys to and from "Germany" across Trentino and Tyrol integrate effectively the here collected information: G. OSTI, *Attraverso la regione trentino-tirolese dal 1400 al 1700: ricerca bibliografica essenziale*, in: *Atti della Accademia Roveretana degli Agiati, classe di scienze umane, lettere ed arti, serie 8, III, 2003*, pp. 79–129;

their chronology: at the beginning of the century, the not yet established custom and, consequently, the problematic conditions of travelling along routes used mainly by pilgrims, artists, and troops, rather than by young aristocrats as part of their education, and perhaps also the fragmentary state of family archives, imply that fewer journeys and related narratives are recorded. It is no coincidence that during the Thirty Years' War, which inflamed Central Europe, travel for leisure cannot be counted in large numbers; on the contrary, professional travel was carried out, such as that of the expert in military forts, the architect Ercole Smeraldi from Ferrara.¹⁰ It may also be assumed that Vienna, where the imperial residence of the Habsburgs had only been moved from Prague in 1617 on the initiative of Emperor Matthias, was still lacking a renowned centre of artistic interest and social life.¹¹ Both in the travelogue of a professional like Smeraldi, who arrived in Vienna after the Pentecost 1623, and in the Grand Tour of a world-curious young gentleman like Mar-

quis Gregorio Spada ("il signor Cardinale Spada suo zio giudicò che fosse bene mandarlo a vedere il mondo avanti che si consumasse il matrimonio"¹²), who spent three days in Vienna at the beginning of November 1637, the main attraction of the city is St. Stephen's Cathedral with its tower. Spada also mentions the city walls, which had recently been fortified by "Florianio dalla Marca" or Pietro Paolo Floriani (whose inner circle included the aforementioned Ettore Smeraldi)¹³, and the "belle case, e bellissime chiese",¹⁴ albeit in general terms.¹⁵ Noble travellers at that time could find a reference in Martin Zeiller's successful *Itinerarium Germaniae*, first printed in 1632, which includes Vienna as an already well-known city ("von der weitberhümsten Statt Wien"),¹⁶ tracing its history within the varied and complex political and territorial system of *Germania nova* from antiquity to the present day, and highlighting, among the many churches such as the Minorite Church, the Schotten and Jesuit Monasteries, above all indeed St. Stephen's Cathedral.¹⁷

and more specifically for the 17th century: G. OSTI, *Attraverso la regione trentino-tirolese nel Seicento. Con due appendici per il Quattrocento e il Cinquecento*, Rovereto 2017.

- 10 C. MAZZETTI DI PIETRALATA, *Cose, persone, città. I viaggi dei Savelli e dei loro protetti e il taccuino di Ettore Smeraldi*, in *Travelling objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich* (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, 3, ed. G. MEYER/S. TAMMARO), Vienna/Cologne/Weimar 2018, pp. 163–188, esp. pp. 173–188.
- 11 However, a visit to Rudolf II's Kunstkammer in Prague was already well established as a form of representation to be shown to visiting princes, dignitaries, and diplomats at court. For such a visit, see Th. DaCOSTA KAUFMANN, *Remarks on the collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a form of representation*, in: *Art Journal*, XXXVIII, 1978, pp. 22–28.
- 12 Archivio di Stato di Roma (from now on ASR), Spada Veralli 483, fasc. 75; Gregorio Spada's diary is analysed by M. FRATARCANGELI, *L'Europa nel diario di viaggio di Gregorio Spada (1635–1637)*, in: *Geostorie*, XVI, 2008, 1, pp. 6–25, at p. 11 for the visit in St. Stephen's Cathedral.
- 13 His brother, Felice Floriani, stayed also in Vienna for a while, since he wrote to the imperial ambassador in Rome, Paolo Savelli, on 25 November 1626 with military news: ASR, Sforza Cesarini, I, 225, unnumbered page.
- 14 ASR, Spada Veralli 483, fasc. 75, unnumbered page.
- 15 For Viennese walls function and symbol: F. OPPL, *Schutz und Symbol. Zur Stadtbefestigung von Wien vom hohen Mittelalter bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LXIV, 2010, 1/2, pp. 12–21.
- 16 M. ZEILLER, *Itinerarium Germaniae Nov\Antiquae. \: Teutsches Reyßbuch durch Hoch vnd NiederTeuschland*, 1632, p. 293; also online: <https://bcu.lib.uni.lodz.pl/dlibra/publication/99710/edition/89874/content> (last view on 25.03.2025).
- 17 Moreover, Zeiller describes the visit to the court library, introduced by the court librarian and orientalist Sebastian Tenggengel, and to the latter's private library as an exciting experience: ZEILLER, *Itinerarium Germaniae* (cit. n. 16), p. 300.

Despite the small number of monuments mentioned, Gregorio Spada's words already foreshadowed the city's prosperity and future reputation as a tourist destination:

*A giudicio di ognuno è la più forte città di tutta la Germania, ben popolata essendoci molti mercanti et artigiani che parlano allemano, Italiano e franzese [...]. Questo locho produce tanto vino, che vieta-to il bere e mettere in casa birra senza licenza [...]. Si vede ancora spesse volte nella piazza venire abbon-danza di pesce [...].*¹⁸

Once inverted the historiographic perspective, proofs, if not actual full sources, of further journeys that have the same characteristics of an educational journey such as the one undertaken by Gregorio Spada can be found. As an example, the early itinerary of Paolo Giordano Orsini, who travelled through Europe and Germany in 1609–1610, also had such contours, despite its lack of a travelogue.¹⁹

There could also be occasions of a different kind, marking alliances and requiring tremendous representational efforts, to attract diplomats and observers, such as weddings and coronations. An “anonymous from Viterbo” who travelled in 1622, the year of Eleonora Gonzaga's

marriage to Ferdinand II, went as far as Hungary to attend the coronation of the Empress.²⁰ The celebration of the marriage of Leopold I to the Spanish Infanta Margarita Teresa in 1666 was among the most attractive events of the century. Sources multiply from this year onwards.²¹

An imperial wedding was a good and attractive reason to send representatives of the great dynasties loyal to the Habsburgs and curious nobles on the road; however, it cannot be denied that in the 17th century, there was a significant event that marked a before and after for the imperial city, namely the Turkish siege of 1683, which prompted soldiers to travel before and aristocrats to travel after. And not only because the journey seemed less dangerous in the eyes of outsiders. But also, because in order to celebrate the defeat of the Turks and the danger averted, the whole of Europe began to talk about Vienna: diaries, reports, and, above all, a narrative celebrating the victory circulated in the grand European palaces, both in manuscript form and through numerous publications.²² The event was also allegorized and indirectly celebrated through poetic, theatrical, and musical texts.²³

Throughout the 17th century, travellers often described the city walls in every detail, although the military architecture was not their primary

18 ASR, Spada Veralli 483, fasc. 75, unnumbered page.

19 On Orsini's journey throughout Europe in the context of his biography, see C. BENOCCI, Orsini, Paolo Giordano, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX, 2013.

20 E. BIDESE, *Diario di viaggio di un anonimo viterbese*, Diss. Università della Tuscia, 2010, https://dspace.unitus.it/bitstream/2067/1025/1/ebidese_tesid.pdf (last view on 25.01.2024).

21 Duke Strozzi also travelled from Rome across Europe to Vienna in 1666, but unfortunately, his diary was interrupted upon his arrival in Vienna: PEROTTO, *Un inedito libro di viaggio del Seicento* (cit. n. 7).

22 For example, the chronicle in the Archivio Santacroce (ASR), Santacroce 47: “Storia della liberazione di Vienna”: the anonymous author speaks of himself in Italian as an eyewitness of the events. Still at the end of the 19th century, F. Lancellotti relies on manuscript chronicles for his *Secondo centenario della liberazione di Vienna dall'assedio dei Turchi (1683–1883): ricordi storici*, Rome 1883. On the whole, also, A. SOMMER-MATHIS, *Le feste celebrate in Europa per la liberazione di Vienna nel 1683*, in: Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente (ed. R. BÖSEL/A. MENNITI IPPOLITO/A. SPIRITI), Rome 2014, pp. 363–373 (with bibliography on widespread reception, see esp. n. 1) and more extensively ID., *Türkische Tragödie und Christliche Comödie. Die ‘Türkenfeiern’ 1683 in Europa*, in: *Geschichtspolitik und “Türkenbelagerung”* (Kritische Studien zur “Türkenbelagerung”, I, ed. von J. FEICHTINGER/J. HEISS), Vienna 2013, pp. 89–118.

23 See SOMMER-MATHIS, in the above footnote, and NOE, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich* (cit. n. 4), esp. pp. 209 ff.

interest, as the danger of the imminent pressure of the Turks had been felt all over Europe, at least since the previous siege of 1529.²⁴ But observations, especially after 1683, were also aroused by the remarkable building activity of the aristocracy (fig. 1).

In short, Vienna became fashionable in Europe.

The second part of this article is dedicated to the analysis of two manuscript diaries of two different journeys to Vienna, dated shortly before and shortly after the fateful siege of 1683, and thus suitable for a comparative analysis.

Although Vincenzo Giustiniani, who in 1606 had already embarked on an extensive European journey recorded by his secretary Bernardo Bizoni, indicated in his travel instructions that the journey should be undertaken as a mature man, the diaries presented here refer to young princes travelling: they are therefore authentic educational journeys, undertaken before their protagonists took over the reins of administration of their respective houses. Some of the prerequisites outlined by Giustiniani are certainly possessed by the travellers under consideration here: “abundance of money” and “credit in the places through which he will pass”, as well as – but this can only be inferred from the points of interest underlined in the diaries – “a discerning mind, a good memory, and an appropriate cultural background”. Above all, the impulse and aims remain unchanged in both cases: the trip should “be undertaken with the aim of pleasure and advantage”.²⁵

In other words, both are journeys undertaken with an attitude of “curiosity”, according

to a typical Baroque *topos*. Given this typological and cultural framework, the diaries of the nunciatures, which contain a different type of information relating to the nuncio’s official duties, will not be taken into consideration in this context; in fact, this type of document does not usually contain any notes from which it is possible to deduce what was observed and how it was understood, concerning works of art and architecture and artistic and cultural matters. Private correspondence of the nuncios, as that of Andrea Santacroce, or of lay diplomats, has, on the contrary, to be recalled because their gaze could find their way into vivid accounts, perhaps more inclined, for their intrinsic professional purposes, to give an insight on the dynamic aspects (ceremonial, festivities, banquets, theatre and musical performances), rather than the contemplative ones, consisting in visits to churches, palaces, and collections; the variety of courtly customs and activities such as dining, dancing, and hunting being thus observed with a glance fascinated from their sort of “exotism”.

After all, observing the activities of the court had been recommended at least since the publication of Francis Bacon’s successful treatise *Of Travel* (1612):

The things to be seen and observed are the courts of princes, especially when they give audience to ambassadors; the courts of justice, while they sit and hear causes; and so of consistories ecclesiastic; the churches and monasteries, with the monuments which are therein extant; the walls and fortifications of cities and towns; and so the havens and har-

24 OPPL, Schutz und Symbol, (cit. n. 14), 195, and more generally, the complete special issue thus introduced by Oppl on the walls and fortifications of Vienna in the modern age: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LXIV, 2010, 1/2.

25 V. GIUSTINIANI, Scritti editi e inediti (ed. S. DANESI SQUARZINA/L. CAPODURO) Vatican City 2021, p. 101: “la peregrinatione, che interprende per elettione con intentione di riceverne contento e profitto, come si è detto, sarà propria ad un huomo di età di 30 in 40 anni, d’ingegno perspicace, di buona memoria, e che di già habbia in sé quella eruditione che conviene a quest’effetto, che habbia larghezza di danari e che sia liberale per natura e sia conosciuto assai per tale et habbia credito nelli luoghi per li quali passerà”. According to the most recent scholarship Giustiniani’s writing “Sopra il modo di far viaggi” is to be dated shortly after 1623: GIUSTINIANI, Scritti (ed. DANESI SQUARZINA/CAPODURO), above mentioned.

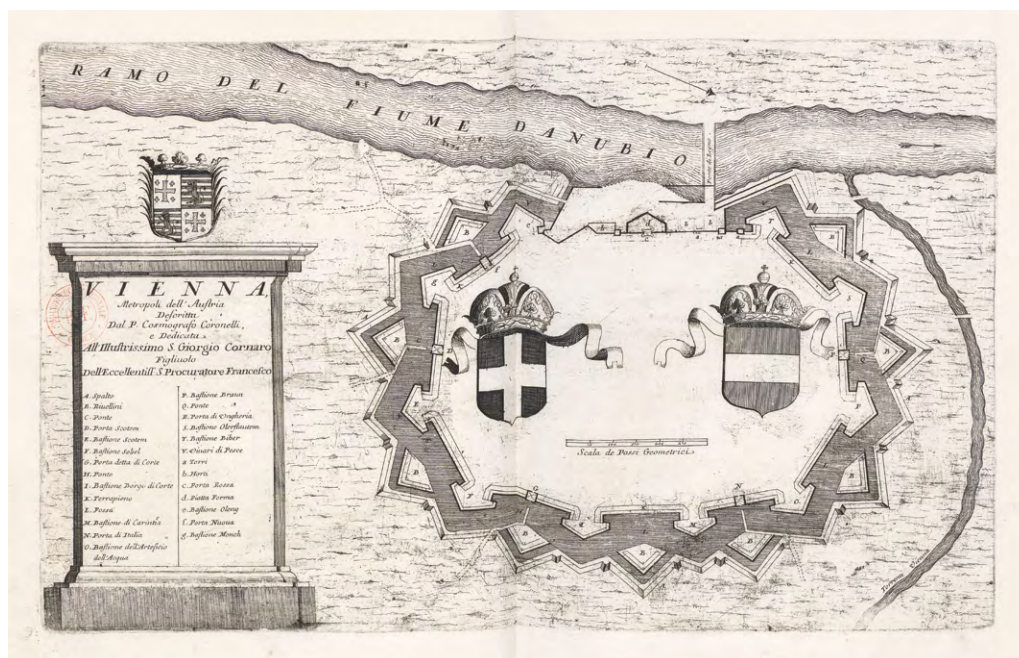


Fig. 1: Vienna metropoli dell'Austria descritta dal P. Cosmografo Coronelli, 1689

*bours, antiquities and ruins, libraries, colleges, disputations, and lectures, where any are; shipping and navies; houses and gardens of state and pleasure, near great cities; armories, arsenals, magazines, exchanges, burses, warehouses, exercises of horsemanship, fencing, training of soldiers, and the like: comedies, such whereunto the better sort of persons do resort; treasuries of jewels and robes; cabinets and rarities; and, to conclude, whatsoever is memorable in the places where they go.*²⁶

The two texts under consideration here are suitable for comparison. They are both journeys made by ‘curious’ individuals, young but already knowledgeable Roman aristocrats who, each with their specific interests, undertook an educational journey of a purely private nature – or so it would seem. In other words, these are not

the reports of people who travelled for business, such as diplomats, writers, or engineers.

Moreover, and this is another good reason to compare them, one takes place just before and the other just after 1683, so that, at least programmatically, they offer the possibility of directly measuring the changes in the city. However, this kind of verification is only sometimes possible because the interests of the two protagonists and the writing skills of the relevant authors are not homogeneous. The two travellers (or their secretaries) have much in common regarding the routes they took, the places and objects they visited, and the categories of people they met. Although both sources provide much detailed information on the city and its environs, the imperial court and relations within the imperial family, the habits and customs of the local aristocracy, and many names of the Italians then

26 F. BACON, *Of Travel* (1612), can be read, among others in: *The Essays of Francis Bacon* (ed. M.A. SCOTT), New York 1908, pp. 79–82; quoted text at pp. 79–80.



Fig. 2: Antonio David, *Giovanni Battista Pamphilj*, Rome, Galleria Doria Pamphilj

living in Vienna, their points of view are different, focusing on the respective main interests and thus indirectly helping to define their intellectual profiles.

The first travel to be reported here took place after the imperial wedding in 1666 and was undertaken by the Roman aristocrat Giovanni Battista Pamphilj (fig. 2), together with the musician Giovanni Battista Landi from Piacenza as a secretary and a rich retinue. A few months earlier, Giovanni Battista Pamphilj had assumed the title of prince and the house's leadership following his father's death on 23rd July 1666. Less than a year later, he departed for a journey through Austria, Bohemia, Germany, and the Netherlands, which took place between 4th May and 14th November

1667. Once back in Rome, he married Violante Facchinetti in 1671 and spent the following years not only in administration but also in the conspicuous artistic patronage in family's residences and feuds, for which he employed renowned artists such as Francesco Borromini, Antonio Del Grande, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Ciro Ferri, and Giovanni Battista Gaulli, and in lively musical patronage that led him to protect musicians and organise legendary music festivals.²⁷

Giovan Battista Landi drew up the somewhat ungrammatical diary. Even if the linguistic aspect is to be attributed entirely to the writer, who noted down the stops, sights, and curiosities right during the journey (or to a copyist, who could have misinterpreted Landi's annotations?), it can be assumed that the sightseeing choices and the comments after the visit were shared with the noble traveller who led the group. What emerges from Pamphilj's diary is a great interest in the performing arts. On the contrary, the appreciation of painting does not go beyond the generic, which every member of the aristocracy, who is already used to art collecting, must show. Such a conclusion is correspondent to the cultural features of Prince Pamphilj in his later Roman years, who, although he continued to run the commissions, he or his predecessors had started in furnishing palaces and in distributing the collections he had inherited, was more original and became known among his contemporaries above all for his musical patronage.²⁸

The insights into the material culture offered by the narrative are effectively complemented by the record of expenses incurred during the journey;²⁹ from this it can be seen that no luxury goods or works of art were purchased in Vienna, except for some clothes, apparently not rich, and

27 For a short biography see: A. NIGITO, *La musica alla corte del principe Giovanni Battista Pamphilj (1648–1709)*, Kassel 2012, pp. 15–19; S. C. LEONE, *Prince Giovanni Battista Pamphilj (1648–1709) and the display of art in the palazzo al Collegio Romano, Rome*, in: *Memoirs of the American Academy in Rome*, LVIII, 2013, pp. 181–214.

28 Among others, LEONE, *Prince Giovanni Battista Pamphilj* (cit. n. 26); *Palazzo Pamphilj a Valmontone* (ed. B. FABIAN/M. DI GREGORIO), Rome 2004.

29 NIGITO, *La musica alla corte del principe* (cit. n. 26), pp. 83–105.

a hat, as well as some prints with portraits of the Habsburgs and two books; many expenses consisted of tolls at the “Porta d’Italia” and, above all, tips to all those gardeners, collections’ keepers or attendants and servants, who gave tours of the gardens, the Treasury and the picture gallery. Paintings and prints had instead been previously bought by Prince Pamphilj in Nuremberg “from the innkeeper’s son”.

The stop in Innsbruck, with its palaces and the golden roof, and the visit to Ambras Castle on the way to the imperial capital aroused much admiration in the group, and its description took several pages:

borgo d’inspruc il quale è belissimo con delli belli palazzi, et ancora è grande, et dal borgo si entra nella città dove sta S.M. et andasimo al hosteria della posta, la quale è bona nel habitare ma è cativa per amor delli hosti, essendo infami contrastandosi ogniuno che vi và, et si tratenesimo nella detta Città da un giorno e mezzo per vedere le cose più curiose qualli descriveremo. La Città è piccola ma con le fabbriche è assai vistosa essendo le fabbriche superbissime, con delli belli palazzi e chiese vi si vede un tetto coperto d’horò che dicono esser stato fatto del 1.500 da Masimiliano Imperatore e le lastre che lo coprono, sono tutte di horò massicio di grosezza mezzo ducato, sotto il quale è la camera arciducale, vi è gran nobiltà, per la Città li cavaglieri usano andar à cavallo, pasegiando con dietro li loro stafieri.³⁰

The group arrived in Vienna on 10th July 1667. It stayed for about ten days, where the noble travelers were welcomed by a “Cavalier Cesti”, which was the musician Antonio Cesti, and introduced to the court by their Italian acquaintances: the names of Marquis Pio and Alessandro Massimi are recorded, but there are also many other Italians mentioned in the diary. The significant pres-

ence of Italians at court is repeatedly mentioned, as is the use of Italian, not only as the most frequently used language but also as the language most familiar to the entire court.³¹

The document contains plain observations and general reflections, somewhat gossipy remarks about the physical appearance of members of the ruling house, as well as lively accounts of everyday events: an equestrian ballet, a hunt in the Favorita, the wedding of one of the Empress’s ladies, and much more.

La Città di Vienna è assai bella essendo assai popolata essendovi molta nobiltà è molti Italiani et anco gran musici, diletandosene assai S.M. di musica, vi sono varie belle piazze assai grande, in quattro delle quali S.M. vi tiene la guardia si [sic] soldati d’archibugi, et di piche, vi sono delle belle chiese particolarmente San Stefano la quale ha una bellissima faciata atorno atorno, con quattro belli campanili grandi, et uno in mezzo molto alto come di già l’ho descritto di sopra ma la più richa religione che vi sia sono li Giasuiti essendo confessori del Imperatore et della Imperatrice, le strade della Città ve ne qualche duna bella larga et lunga ma del resto non vi è gran cosa. Vi sono gran quantità de Cavalieri facendone tutti questi Cavalieri professione di tenerli secondo che vi è l’usanza, che quasi tutti li cavaglieri vaddino sempre a cavallo, la detta Città ha cinque porte, havendo ciascuna porta un borgo livando però la porta della corte, li quali borghi paiono città tanti sono belli et grandi. [...]

S.E. andiede in corte al anticamera di S.M. dove non possono stare se non cavaglieri è Principi, et ivi si vide l’Imperatore et tutte due l’Imperatrici, la vedova et la sposa essendo la sposa alquanto bella ma piccola, col Imbasciator et Imbasciatrice di Spagna col seguito di molte dame spagnole et tedesche, ritornando dal loco della festa, entrando in una stanza in conversatione, stando li Cavaglieri in

³⁰ Rome, Archivio Doria Pamphilj (from now on ADP), Scaffale 90 busta 63 interno 2, p. 92.

³¹ On the contrary, in 1623, the military architect Ettore Smeraldi warned a friend or apprentice who had probably proposed to join him of the difficulty of living in Vienna without knowing German: “non è paese per chi non intenda questa lingua”: MAZZETTI, *Cose, persone, città* (cit. n. 10), p. 178 note 42.

anticamera con molte dame discorendo et passeggiando assieme con loro con ogni libertà giocando anche con loro à carte ma però se vogliono giocare bisogna che si siedono in torno ad uso di trucchio non usando sedie, per non poter sedere, parlando tutte quelle dame et cavaglieri in Italiano meglio che in todesco, doppo fatto notte l'Imperatore restò lì a cena dal Imperatrice vedova, e così li vedesimo à cenare mangiando tutti assieme con anche le due figliole femine del Imperatrice vedova le quali paiono angeline tanto sono belle.³²

The knowledge of the later Roman affairs of the prince, who was particularly passionate and versed in music and theatre, also illuminates the points of interest of his journey in Vienna. It is clear that Prince Pamphilj and Landi, who materially drafted the travelogue, are particularly impressed by the festivals, tournaments, and theatres, which are described with meticulous detail and attention to theatrical aspects. After the last visit to the Favorita before leaving for home, a specific and rather technical observation is devoted to the theatre under construction, admiring the stagecraft used there, with the numerous machines that allowed the scenes to be switched between 22 different and beautiful sets:

Doppo poi si andiede à vedere il teatro delle comedie fabricandosi adesso tutto di novo facendosi tutto di legno, riuscendo molto grande lungo et bello, con molta spessa et con molti ondeggni [i. e.: congegni] et con molte mutationi di siene [i. e.: scene] esendovene da 22 una più bella del altra facendo S.M. fare

quel teatro apostata per farci una solenisima comedia per la nascita che farà il principino se il Sig. r iDio glie lo permeterà, et atorno al detto palco per move-re le sudette siene, et per far altre cose necesarie per il detto palco vi voglio 100 persone [...].³³

In previous days, sociality features and curiosities had caught the eye of the diarist, for instance, when he observed a kind of tournament that took place in the Favorita without sparing the emperor his seemingly neutral but vitriolic gaze:

S.M. facendo tutti gli esercitij benissimo il che è peccato che sij così brutto havendo il labro di sotto che li sporge tutto in fori, che li fa una bocaccia brutissima disformando il suo viso.³⁴

The prince had private audiences with the Dowager Empress Eleonora II and Emperor Leopold and, like all visitors to the Imperial Treasury, was impressed by the sovereigns' artistic skills, which were proudly displayed according to the 17th-century *topos* of the aristocratic "dilettante". If the display of the *Schatzkammer* was intended to emphasise this *pattern* – other travelogues agree in their admiring description of the ivories turned by the Habsburgs – the notation nevertheless seems genuine, and the result of directly acquired information: other documentary sources also report on the artistic practice of Eleonora Gonzaga-Nevers:³⁵

[...] poi l'Imperatrice vedova mostrò à S.E. delli sonetti, et delle sue piture, che havea fatte essendo ogni

32 Rome, ADP, Scaffale 90 busta 63 interno 2, pp. 79–80, 67.

33 Ibid., p. 97.

34 Ibid., p. 74.

35 R. PICCINELLI, Relazioni artistiche e scambi diplomatici con Vienna durante il ducato di Carlo II Gonzaga Nevers, in: *Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich* (Schriftenreihe des Österreichischen Historischen Instituts in Rom, 3) (ed. G. MAYER/S. TAMMARO), Vienna/Cologne/Weimar 2018, pp. 31–46, p. 42; J. ZELEN, Joyce, The empress and the black art. An early mezzotint by Eleonora Gonzaga (1630–1686), in: *The Rijksmuseum Bulletin*, LXVIII/4, 2020, pp. 360–365; C. MAZZETTI DI PIETRALATA, „Una Principessa Guerriera“. Eleonora Gonzaga und die bildenden Künste in Wien, durch direkte und indirekte Beziehungen zur römischen Kultur, in: *Transalpine Transferprozesse im 17. Jahrhundert. Die Gonzaga-Kaiserinnen zwischen Mantua und Wien* (ed. K. KELLER/M. SCHNETTGER), Bielefeld 2025, pp. 307–336.

*cosa per il suo verso molto belle, diletandosi di queste cose assai S.M. Imperatrice vedova come anco l'Imperatore, che si diletta di tornire assai bene havendo visto nel thesor robbe d'havorio tornite assai bene da S.M.*³⁶

The second diary taken here into consideration is somehow more mysterious: it is, in fact, an anonymous account of a journey – probably an educational one – across a large part of Europe and England, touching northern Italy, France, Holland, and the Spanish Netherlands, Poland and the Habsburg lands in 1696–1697.

Independently of one another, historians have attributed it to Scipione Santacroce (fig. 3),³⁷ or instead to an “Anonymous from Bologna”, based on the fact that the journey begins and ends in Bologna.³⁸ In both cases, the Austrian stay and, in particular, the Viennese one have been ignored for the most part. No elements in the text would allow the traveller to be identified with certainty as Scipione Santacroce, who would have been 15–16 years old at the time. Even the companion who wrote the account cannot be identified in the manuscript. The fact that the diary is kept in the Santacroce archives is in itself a clue, although not sufficient; more decisive in establishing a link with the Santacroce family are two circumstances reported in the diary: the travellers paid two visits to the nuncio, Andrea Santacroce. The first time, when the nuncio showed extreme courtesy, as he “accompanied these gentlemen up to the 2nd floor of the stairs”³⁹ and a second when they were invited to lunch. The first visit gives the occasion to the diarist to describe the nuncio’s household with exceptional attention to expenses required by his appointment:



Fig. 3: Giovanni Battista Maini, Monument to Scipione Santacroce, Rome, Santa Maria in Publicolis

[...] questo non fa tavola bandita ogni giorno come fa li altri ministri, mà solo 12 volte all'anno & in questo nemen con la magnificenza solita de Tedeschi, quali alle volte spendono fino a 500 doppie per pasto, e gli conviene tenere gran corte e cavalli, e quando va dall'imperatore bisogna che meni seco tre mute due paggi a cavallo & un altro cavallo a mano siche tiene almeno 24 cavalli sei Paggi 12 Palafrrenieri e sei cucchieri, e in tutto terrà in casa da 50 Persone, el'assegnamento che lui à non son più che 3000 scudi lanno, e ne spende 12 mila con farla economicamente.⁴⁰

36 Rome, ADP, Scaffale 90 busta 63 interno 2, p. 89.

37 R. AGO, *Il gusto delle cose. Una storia degli oggetti nella Roma del Seicento*, Rome 2006, pp. 81–84; B. Borello, *Il posto di ciascuno. Fratelli, sorelle e fraterlanze (XVI–XIX secolo)*, Rome 2016.

38 BOCCOLINI, *Viaggio e viaggiatori italiani nel Seicento* (cit. n. 7), p. 15.

39 “accompagnò questi signori fino al 2.o pranchio [i. e. piano] di scale molto cortesemente”: ASR, Santacroce, 86, fol. 175r.

40 Ibid.

Although the event is described with a certain detachment, without any indication of a precise family relationship, the mention is entirely accurate compared to other events reported in the diary apart from those at the Imperial court, so that it could reveal a personal interest. Quite precise as well is the mention of the precious and semi-precious stone relief presented to the emperor by the Nuncio Santacroce, which was shown to travellers during their visit to the Imperial Treasury and which is not mentioned in the same terms in any other source, so that it has not yet been identified in Habsburg historical collections:⁴¹

*Ho visto il regalo fatto da q.to Nuntio Mon.r S. Croce che e un quadro di Rilievo con un christo e una Madonna e S. Giovanni di diaspro lapis lazero e Agata con ornamenti d'Intagli d'Argento dorato [...].*⁴²

In any case, from a typological point of view, Santacroce's diary seems to be very similar to that of Giovan Battista Pamphilj, with whom it shares the itinerary, approximately the days spent in the city (Santacroce stayed five days more, in the whole 15 days) and the main places visited: St Stephen's Cathedral, the Favorita, the Imperial Treasury. Santacroce's "company" also seems to have enjoyed the delicacies, the festivities, the banquets, the dancing, and the music, just as Prince Pamphilj and his retinue had done some thirty years earlier. The here so-called "San-

tacroce travellers", however, show a greater sensitivity to artistic and historical sights, whether music and theatre certainly have their place – the Viennese court was already known for the quality of its theatre, and Leopold I had been famous for being a keen music lover – but not as precisely as Landi and Prince Pamphilj.

The Santacroce diary contains more entries on churches and private palaces; among those, the Caprara (fig. 4), Dietrichstein, and Malaspina are mentioned:⁴³

*[...] alla visita del Marescial caprara, quale fa fabricare una casa di Pianta & à de belli mobili di quadri, siamo anche stati alla casa del Titersein Cap.no de Trabanti, e Fr.ello del maggiordomo questo à la casa di città fatta tutta di Pianta con belli mobili de Arazzi d'olanda suffitti dorati e dipinti belli letti e gabinetti di porcellana dell'Indie con cammerini ornati di specchi e statuette di metallo supra intagli di legno [...]. A di 9 d.o fummo a vedere il giardino del Marchese Malaspina qui si osservo un sommo bongusto tanto nella dispositione delle statue e vasi quanto nell'inventioni delle figure e pitture in muraglie ornate anche d'arazzi istoriate à figura nel muro.*⁴⁴

Other words are dedicated to the Favorita, with otherwise unheard-of observations that may open up new paths of research, such as the existence of a series of paintings on the theme of *Gerusalemme liberata* in the gallery. The ceiling paintings in adjacent rooms of the palace are said

41 In the inventory of the Geistliche Schatzkammer of 1758, no exact correspondence can be found for these two objects: Inventare, Acten und Regesten aus der Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses (ed. H. ZIMMERMAN), in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XVI, 1895, pp. VI–XXVII, Reg. 12623.

42 ASR, Santacroce, 86, fol. 180v–181r.

43 On the still relatively unknown garden of the Marquis Malaspina, see the information collected by C. MAZZETTI DI PIETRALATA, Vista su Vienna "paradiso del mondo", Andrea e Scipione Santacroce attraverso nuove fonti per la storia della città e della corte, in: Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua (ed. A. GOTTSMANN/C. MAZZETTI DI PIETRALATA/S. TAMMARO 2023), Römische Historische Mitteilungen, LXV, 2023, pp. 335–371, and by E. MENEGHINI, Die Wiederentdeckung eines „verschollenen“ Archivkonvolutes: neue Erkenntnisse zur Baugeschichte und Ausstattung des Palais Rofrano-Auersperg in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LXVIII, 2023, pp. 85–123.

44 ASR, Santacroce, 86, fol. 175v.



Fig. 4: August Stauda, Palais Caprara, photography, Vienna, Wien Museum, inv. no. 51951/39

to be by the hand of a not otherwise known Italian artist, “Cavalier Stal”, and are described as similar to those in the gallery:

La favorita casa di delitie dell'Imp.re. Adi p.mo ottobre il popolo cantò un altro Tedeu solenne in d.a chiesa. Il giorno seguente fummo à vedere la favorita casa di delitie di S.M.C. dove vi soggiorna li 3 mesi del estate questa e fuori della città pochi passi e mostra d'esser fatta tutta di novo tanto il giardino quanto il Palazzo havendo li Turchi nell'assedio di Vienna guastato il tutto questa fabricha à 36 finestre alla fila con tré portoni che portano in tre vasti cortili p. di fuori hanno la vista di lunghi viali, e p. di dentro il giardino contigua il Palazzo ve la fabricha del confessor gesuita dell'Imperatore con la vignia che gli anno impedito d'Alzar la fabricha p.che levava la vista all'appartamento del Re de Romani. Gl'ornamenti del quale consistano in ritratti fatti in differenti età della famiglia Imperiale piazze in Fiandra conquistate bataglie date le suffitti sono anche ben depinti dà un tal cavaliere Stal Italiano à oglio e questo Pittore è piacevole nel chiaro scuro e bel colorito, e ve anche una bella Galleria con li quadri simili rapresentanti il Poema del Tasso.⁴⁵

However, this predilection of the visual arts is apparently contradicted by the fact that no visit to the picture gallery set up in the Stallburg is recorded during the Santacroces' stay, as will be argued below. In particular, the two roman travelogues can be directly compared with regard to the account of the visit to the Imperial Treasury (see Appendix).

On the whole, the collection of rare *naturalia* and precious *artificialia* shown to the “Santacroce travellers” is similar to that which his predecessors Pamphilj had once admired. However,

the narrative is more detailed and focuses more on the objects than the display. Pamphilj's travelogue summarises the impressions received by categories rather than by individual objects (“le gran quantità di gioie horo et argento e di diverse sorte di pietre et di avorj ben lavorati et di piture superbe”), and mentions only a few in full detail, having first been impressed by the richness and quantity of gold, silver and precious stones placed there. His description gives us more clues about how the Treasury was presented then: no distinction is made between the sacred and the profane, but there was one. The one described by Landi is a large corridor, on one side of which the visitors saw 20 cabinets (“credenzoni”) full of all kinds of precious objects, generally organised by typologies and materials; in front of each cabinet – it is thus to infer along the opposite wall – there were cabinets on whose doors were mounted paintings; from the corridor, one could enter a second room where many precious relics – the most important of them are named – were kept in cabinets together with some of the most valuable paintings that belonged to the emperor, as the “epistole di San Giovanni” by Albrecht Dürer: the name of the painter is recorded with some uncertainty (“un valoroso pitore che mi pare che lo chiamo alberto duro”). The approximation about Dürer is remarkable, since the Nuremberg master must have been quite famous among Roman collectors in the mid-17th century, and one of his works (or what was thought to be one) was registered in the Aldobrandini collection, which shortly afterward became part of the Pamphilj picture collection through inheritance.⁴⁶

The display admired by Santacroce, although not described in detail, seems to have been much closer to the one intended for visitors and al-

⁴⁵ Ibid., fol. 175r.

⁴⁶ On the collecting of Dürer's œuvre, mostly prints, see G.M. FARA, Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche: 1508–1686, Florence, 2014; ID., Il collezionismo delle opere di Albrecht Dürer in Italia fra Rinascimento e Barocco, in: Dürer e l'Italia (exh. cat., ed. K. HERMANN-FIORE), Rome 2007, pp. 88–95; K. HERMANN-FIORE, Dürer – fonte di ispirazione per i Carracci, il Caravaggio e i maestri del Seicento, in: Dürer, l'Italia e l'Europa (ed. S. EBERT-SCHIFFERER/K. HERMANN-FIORE), Cinisello Balsamo 2011, pp. 123–151.

ready known from other sources, such as the so-called “first inventory” of the Treasury of 1677 or, secondly, the report of the Estense ambassador Guglielmo Codebò, both of which list cabinet by cabinet the contents of the thirteen armoires.⁴⁷ A clear distinction is made between the sacred and profane treasure in the exhibition and consequently in its description. The corridor was given the character of a veritable “galleria”, decorated with paintings by the best artists, and the valuables were kept and displayed in 13 cabinets (“il [Tesoro] profano quale sta rachiuso in 13 Armarij in una lunga galleria tutta armata de quadri di mano de migliori artefici”). Santacroce’s diary then describes the contents of all 13 cabinets, one after the other. In terms of both structure and detail, this description is quite in line with that of the 1677 inventory, so it can be deduced that quite early, a kind of flyer or pamphlet was printed to accompany the visit. It is known, indeed, that later an inventory preciously bound and covered with red velvet was installed on a table on site for the benefit of visitors.⁴⁸ Santacroce’s text also emphasises that an entrance fee of 16 florins was due and that a visit to the Treasury was not necessarily exclusive, as a maximum of “eight or nine persons” were allowed access at the same time:

Siamo stati à vedere il tesoro dell’Imp.re per il quale bisogna prima far avertito il SciazMaister quale e un cavaliero, e ve la Tassa di Fiorini 16 p. vederlo

*e non permetono à più di otto ò nove persone insieme di potervi andare.*⁴⁹

On this point, Landi/Pamphilj’s description is less exhaustive, as he only says that they gave 20 thalers as a tip to those who showed them the treasure. A comparison with the register of payments gives some more information about the expenditure, which again shows that it was not a regular fee, but rather a form of liberality: for both the Imperial Treasury and the “galeria de quadri”, 20 thalers are left by Pamphilj as a tip for the guardaroba and 12 for the servants who open and close the doors.⁵⁰

In both cases, it is above all the “curiosities”, the natural ones as those that are the result of the extraordinary skill of the craftsmen, that catch the eye of the observer. The preciousness and high quality of the materials – valuable stones, carved hard stones, gold, silver, and amber – are often emphasised; the finest turned ivories are admired; precious *tourqueries*, mostly saddles, are noticed – in accordance with the collecting pattern outlined by Samuel Quicchenberg⁵¹ – and the devotion and rarity of the profane and sacred relics and paintings kept in the Treasury are emphasised.

Both travelogues spend words describing the natural wonder of the famous agate basin (fig. 5):

[Pamphilj]: poi vedesimo un bel bacile grande d’agata dove vi è scritto naturalmente Jesus Cris-

47 A. LUSCHIN VON EBENGREUTH, Die älteste Beschreibung der Schatzkammer zu Wien [1677], in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XX, 1899, pp. CX–CXCVI, Reg. 18307. On Codebò’s report, known since the publication of G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866 see M. DEISINGER, Die Galerie Erzherzog Leopold Wilhelms und die Schatzkammer Kaiser Leopolds I. im Jahre 1659. Die Darstellungen eines italienischen Gesandten am Wiener Kaiserhof (annotated edition), in: Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, X, 2008, pp. 400–409.

48 S. KRENN, Der Kaiserliche Schatz bei der Kapuzinergruft und seine Inventare, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, LXXXIV/157 (1988), pp. I–CXXVII, p. 16, as lost.

49 ASR, Santacroce, 86, fol. 177r.

50 NIGITO, La musica alla corte del principe (cit. n. 26), p. 93.

51 A modern English translation and edition: S. QUICCHBERG, The First Treatise on Museums: Samuel Quiccheberg’s *Inscriptiones 1565* (The Getty Research Institute Texts & Documents, ed. M. A. MEADOW, trans. B. ROBERTSON/M. A. MEADOW), Los Angeles 2013.



Fig. 5: Agate Basin, Vienna, Kaiserliche Schatzkammer, inv. no. WS XIV 1

*tus e si legono le parole benissimo, et non vi è prezzo che lo paghi essendo cosa che per nisuna parte del mundo ve ne sia un'altra.*⁵²

[Santacroce]: Il Pezzo poi più pretioso e maraviglioso e un bacile di agata orientale di diamatro Palmi trè, nel quale vi si vede naturalmente dipinto con le svenature dell'Agata queste lettere BKRISO, quali carateri p essere così ben fatti si stenta à credere che non siano stati fatti con arte questo viene dalla casa di Borgona e ne fanno grandissima stima e non lo possono Alienare; Quest'Impera.re nell'asse-

*dio di Vienna la prima cosa che ricerchè che si salvasse questo Bacile.*⁵³

But the attribution of some of the ivories, turned with astonishing skill, to the hand of Emperor Ferdinand III,⁵⁴ is only mentioned in the Santacroce diary (fig. 6):

Nel p.mo Armario vi sono quantità d'Avorij [...] e tra li lavori d'Avorio vi sono alcuni vasi fatti da Ferdinando 3. da q.to Imp.re con le proprie mani, con tanta perfetione di lavoro, che pochi artefici potrebbero arrivare a farne simili mentre oltre la Tor-

⁵² ADP, Scaffale 90 busta 63 interno 2, p. 92.

⁵³ ASR, Santacroce, 86, fol. 18ov.

⁵⁴ Santacroce probably confused the work of Ferdinand III with the one by the reigning emperor. On both materiality and theoretical aspects around princely passion for turning ivory see K. MAURICE, *Der drechselnde Souverän. Materialien zu einer fürstlichen Maschinenkunst*, Zürich 1985; J. CONNORS, *Ars tornandi. Baroque architecture and the lathe*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, pp. 217–236; S. HAAG, „... das artigste ... alss ich mein tage wass gesehen habe...“: *Elfenbeinkunst im kaiserlichen Wien der Barockzeit*, in: *Elfenbein: barocke Pracht am Wiener Hof* (exh. cat., ed. M. BÜCKLING/S. HAAG, *Liebighaus Skulpturensammlung*, Frankfurt a. M.), Petersberg 2011, pp. 15–30; J. KAPPEL, *Der drechselnde Herrscher. Fürstliche Drechselkunst*, in: *Fürst und Fürstin als Künstler: herrschaftliches Künstlertum zwischen Habitus, Norm und Neigung* (ed. A.C. CREMER/M. MÜLLER/K. PIETSCHMANN), Berlin 2018, pp. 161–177.



Fig. 6: Ivory mug, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. 4796



Fig. 7: Parmigianino, *Cupid carving the arch*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. no. G 275

*nitura anno li manichi tutti Intagliati a figure fatte à perfetione.*⁵⁵

The latter shows indeed a more confident competence by displaying an excellent knowledge of the work of Dürer and Correggio (even if he also attributes Parmigianino's *Cupid carving the arch* to

the latter),⁵⁶ and knowing how to distinguish between the original and the copy (fig. 7).

Nel 3.o Armario [...] vi sono due teste al naturale d'Alberto Duro, così finite che vi si contano li capelli di fuori vé una venere del Coregio, & un ganimede rapito in forma d'Aquila da Giove. Nel 4.o Armario [...] di fuori si vede un bellissimo quadro,

⁵⁵ ASR, Santacroce, 86, fol. 177r.

⁵⁶ On Correggio's painting on display in the Imperial Treasury see S. TIPTON, Alessandro Segni besucht Wien im Winter 1666/67 und besichtigt die kaiserlichen Sammlungen, in: Rondo. Beiträge für Peter Diemer zum 65. Geburtstag (ed. W. AUGUSTYN/I. LAUTERBACH), 2010, pp. 145–156, with further references to Riccardi/Segni's travelogue and the canon of the visit to the Viennese Schatzkammer around 1666.



Fig. 9: Emerald stone, Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Kunstammer*, inv. no. 2048

Fig. 8: Cameo necklace, Vienna, Kunsthistorisches Museum, *Antikensammlung*, inv. no. XII 53

*che rapresenta un copido in schena che sta lavorando larcho di misura d'un giovinetto di 10. Anni al naturale, che e una delle piu belle fatighe di correggio, ma pche à un poco patito lo tengono coperto, con una copia che fa dubitare che sia bella quanto l'originale.*⁵⁷

Santacroce's diary describes yet more precisely a few objects that can therefore be identified in the actual collections, such as the "longhissima collana di camei che rapresentano tutti li Ritratti della casa d'Austria"⁵⁸ (fig. 8) and possibly also the "smeraldo grande quant un pugno d'un bellissimo colore e prezzo inestimabile"⁵⁹ (fig. 9).

Contrary to the Landi/Pamphilj approach, the Santacroce diary is more attentive to the provenance of the works since they are mentioned more than once. The gifts made by Ottomans

are mentioned in both travelogues, more or less accurately:

[Pamphilj]: *varij cortelli con le lame damaschine, et li fodri tutti horo donatoli dal gran turcho [...] un bel pezzo grosso assai di ambra nera donatagli dal gran turco [...].*⁶⁰

[Santacroce]: *Vi sono sciabile tempestate di gioie che sono regali di varij personaggi come sarebbe a dire il Gran Turcho e il Zari di Moscovia e questi regali si fanno invice in occasione di Pace [...] il 13.o Armario à piedi la galleria che e largo quanto la galleria piene di selle Turchesche tutte tempestate di Gioie e alquante doro regali fatti da Turchi.*⁶¹

It is nevertheless undeniable that Santacroce noted more carefully the provenance of some of the objects observed, mentioning which ones were

⁵⁷ ASR, Santacroce, 86, fol. 177v.

⁵⁸ Kunsthistorisches Museum Wien, *Antikensammlung*, inv. no. XII 53.

⁵⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, *Kunstammer*, inv. no. 2048.

⁶⁰ ADP, Scaffale 90 busta 63 interno 2, p. 91.

⁶¹ ASR, Santacroce, 86, fol. 178v.

gifts and who donated them, and which were acquired by the Habsburgs themselves, as:

*[...] un giocho de Ombre con le carte tutte doro [...] di valore di 3000 ungari il tutto regalo del Re di Spagna. [...] Doppo vi mostrano una coperta di letto come una stora con la francia fatta di canella che p. maraviglia la compro l'Imperatore.*⁶²

In light of these considerations, the point of view of the narrator of the diary can be explained by a very personal interest: The ultimate aim of this concern could have been the identification of the gift offered to the emperor by Nuncio Santacroce. If this point of view is correct, it also confirms the close ties between the anonymous diarist and the Santacroce family.

By then, the procedures for visiting the Treasury had become fixed and somewhat standardised, with visitors presumably being provided with some sort of printed guide, probably in the form of a pamphlet or Flugblatt.

In this sense, the Santacroce diary is much closer to the later printed description of the collections of Dresden and Vienna, printed in Leipzig in 1786, which listed the precious contents of all 13 pieces of furniture cabinet by cabinet.⁶³ This was an updated version, dated 1784 on the title page, compared to Gottlieb Murr's guide, printed in Nuremberg in 1771, which was even more detailed, even indicating the exact location of the objects in the cabinets.⁶⁴

However, the question arises as to whether the different approach to viewing (and reporting) of the two travellers, who visited the Treasury some thirty years apart, is not also dictated by a change in the pattern of perception/recep-

tion; recent studies have argued for a new way of considering the visitor's glance at the *Kunst-kammer* and extensive collections of "curiosities", a glance somehow conditioned or induced by the admiring visits to the stables of the most prized breeds owned by the sovereigns and princes of Central Europe.⁶⁵ In such a model, visitors admired a collection of objects without looking at them in detail. This is all the more true in the case of the picture gallery: the visit that Prince Pamphilj and Landi undoubtedly made (attested to by an exact record in the register of expenses of the tips given to the custodian) is quickly overlooked in the diary, with the excuse that it was so rich in highly esteemed and exquisite paintings that it could not be sufficiently accounted for:

*Si andiede à veder la galleria di S.M. essendo molto bella, inquanto alle gran pitture superbe che vi sono, non esendovi altra cosa di bello, ma sono tanti li quadri che vi sono, che non si pol dir più essendo tutte pitture stimatissime et quella galleria ve ne hà tre altre atacate pur tutte piene de pitture esquisitissime et oltre alle dette gallerie ve ne sono molte stanze grandi tutte piene piene è tutte pitture, che della maggior parte non ve ne coppia.*⁶⁶

Even more surprising than Pamphilj's itinerary, and despite Santacroce's more apparent interest in paintings, the latter does not record a visit to the Picture Gallery. The visit to the Treasury took place on 13th June, and on the 15th, the party set out again. One could, therefore, assume that they left in a hurry: nothing is noted for the 14th, while on the 15th, the diarist records that they found a seat in a carriage bound for Venice: "Adì 15 pigliai un locho in un carro". This sentence, however, is

62 Ibid, fol. 180v.

63 Beschreibung des grünen Gewölbes oder der Schatzkammer zu Dreßden und der kaiserlichen Schatzkammer in Wien, Leipzig 1786, pp. 25–48 with regard to Vienna.

64 Ch. G. VON MURR, Versuch einer Beschreibung der Schatzkammer in Wien, Nürnberg 1771.

65 D. MARGÓCSY, Horses, curiosities, and the culture of collection at early modern Germanic courts, in: Renaissance quarterly, LXXIV/4, 2021, pp. 1210–1259.

66 ADP, Scaffale 90 busta 63 interno 2, p. 94.

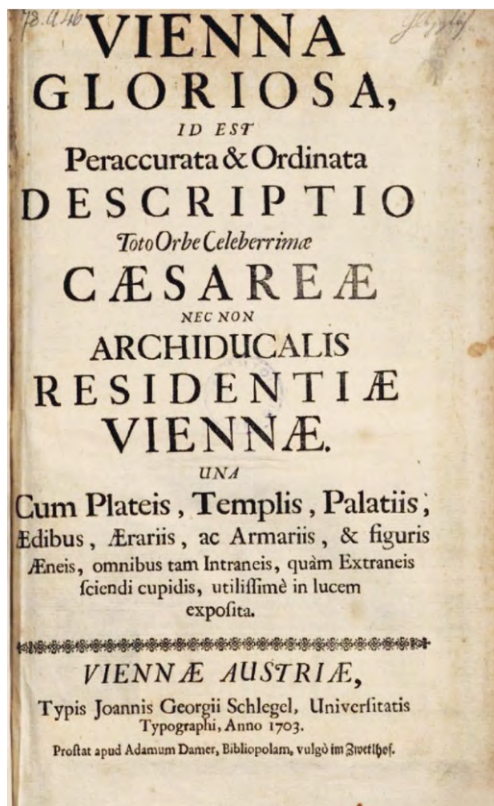


Fig. 10: Ignatius Reiffenstuell, *Frontispiece, Vienna Gloriosa, Vienna 1703*

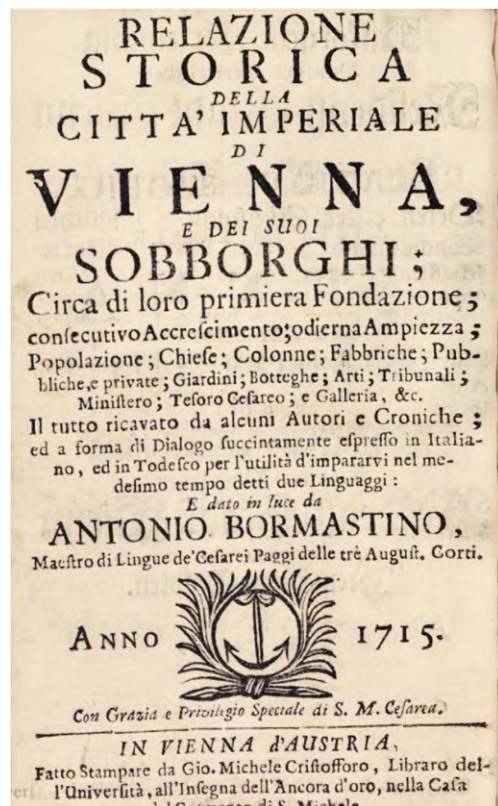


Fig. 11: Antonio Bormastino, *Frontispiece, Relazione storica della città imperiale di Vienna, Vienna 1715*

erased in the manuscript, only to reappear more precisely a little later, after the description of the higher offices and officials of the imperial court. It is, therefore, also possible that Santacroce visited the picture gallery, which was still in the Stallburg at the time, but his hasty departure forced him to omit the description.

Santacroce's voyage took place towards the end of the 17th century. The first account by an Italian traveller in the following century is that of Francesco Gemelli Careri, published in 1701, which includes letters from Vienna dated 1687; in this case, we are concerned with a very differ-

ent type of traveller and writer, both activities taking on the characteristics of professionals.⁶⁷

Nevertheless, Gemelli Careri's book requires a mention in the framework of the present inquiry on Italian travel literature, since this publication established once and for all how Vienna had entered the circuit of the "Grand Tour in reverse": such increasing phenomenon required more and more travel guides and publications in foreign languages. After the *Vienna gloriosa*, a guidebook in Latin that came to light in 1703 (fig. 10),⁶⁸ the market for Vienna tourists was monopolized by the guidebook of language

67 Viaggi per Europa del dottor D. Gio. Francesco Gemelli Careri, Napoli 1701.

68 I. REIFFENSTUELL, *Vienna Gloriosa, Id Est Peraccurata & Ordinata Descriptio Toto Orbe Celeberrimæ Cæsareæ Nec Non Archiducalis Residentiæ Viennæ: Una Cum Plateis, Templis, Palatiis, Ædibus, Ærariis, ac Armariis, & figuris Æneis, omnibus tam Intraneis, quàm Extraneis sciendi cupidis, utilissimè in lucem exposita, Viennæ Austriæ, Prostat apud Adamum Damer, Bibliopolam, vulgò im Zwetthof, Typis Joannis Georgii Schlegel, Universitatis Typographic, 1703.*

ge teacher at court (“linguarum doctor in Urbe” says his burial epitaph in St Stephen’s Cathedral) Antonio Bormastino.⁶⁹ His book would be printed in the following years in several editions, first published in Italian and German with parallel texts (1715) (fig. 11),⁷⁰ shortly later also in French translation (1719).⁷¹

So many points of the Bormastino’s guide – especially in the description of the Imperial Treasury – correspond with the 1677 inventory and the last of the diaries examined, reinforcing the assumption of the circulation of descriptions to accompany visits to the Treasury and collections.

In conclusion, while a complete and annotated edition is going to be the object of a future

publication, it can already be stated that the two Roman diaries constitute a hitherto unknown yet valuable source for the study of Vienna’s cultural and social life in the last decade of the second half of the 17th century.

The ongoing census of travellers – in the luckiest case with relevant travelogues when existing – can provide a decisive contribution to broadening and clarifying both the cultural exchange between the two capital cities, the imperial and papal ones, and the framework of artistic immigration, whose study has been continually enriched in recent years by critical contributions and new documentary evidence.

APPENDIX

I.

Itinerario del viaggio fatto da Ecc.mo Sig.r Don Gioan Battista Principe Panphiglio col seguito di Due Gentilomini un cameriero due trombetti, et Due lache, li quali [...] facevano anche il servitio chi il credentiere et chi il butigliere. Ma quando si parti da Roma condusse più gente il che condusse il capellano et il Paggio con il mullo della soma col letighiere et con cinque cavalli della sua stalla propria et la sedia Rolante con due altri cavalli. Li quali cavalli di sella tutti gli ha donati per la strada a cavalieri suoi Amici come il simile fece della sedia Arolante, riuscendo scomodo il viaggiare tanto con la sedia come che anco con li suoi propri cavalli.

Questo sudetto Itinerario è stato scritto da me C. Gioan Batta Landi di Piacenza addi 5 di

Maggio del 1667 il quale, hebbe fortuna d’andar-
lo servire per tutto il viaggio.⁷²

[...]

il thesoro di S.M. essendo cosa rara da vedersi per le gran quantità di gioie horo et argento e di diverse sorte di pietre et di avorj ben lavorati et di pitture superbe. Perché si entra dentro a un corridore assai lungo dove vi sono da 20 credenzoni, ma vero alquanto piccoli et li sporticelli con che si aprivano et seravano erano pieni di pitture assai belle et estimate et dentro a quelli credenzoni erano pieni di mille galanterie essendovene due pieni d’avorij lavorati finissimi, essendovene delli belli grossi lavoratici sopra belissime statue, et fine, poi altri pieni d’oro con varie cose galante tutto d’oro altri pieni d’argento pur di galanterie belissime d’argento altri pieni di gioie et diamanti grossi et grandi di molto prezzo altri pieni di cristallo di montagna essendovene delli pezzi

69 The few information on Bormastino see online, project WienGeschichteWiki: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Antonio_Bormastino (last view 28.03.2025).

70 A. BORMASTINO, *Historische Erzählung von der kaiserlichen Residentz-Stadt Wienn und Ihren Vor-Städten*. / Relazione storica della città imperiale di Vienna, e dei suoi sobborghi, Vienna 1715.

71 A. BORMASTINO, *Historische Beschreibung Von der Kayserlichen Residentz-Stadt Wienn Und Ihren Vor-Städten*. / Description Historique De La Ville Et Residence Imperiale De Vienne Et De Ses Fauxbourgs, Vienna 1719.

72 ADP, Scaffale 90, busta 63 interno 2, first page unnumbered as a frontispice; text here transcribed at pp. 90–94.

assai belli e grandi essendovi intagliate belissime figure, altri pieni d'horologij d'oro et d'argento indorato li quali sonando fanno mille misterij altri piene di pietre di lapislazzaro essendovene de belli bacili legati in oro et in argento, et varie altre cose fatte di lapislazzaro, altri pieni di diverse sorte di pietre finissime assai stimate esendovi lavori finissimi di pietra e non meto il nome delle pietre per esservene delle molte altri pieni di pietra chiamata agata esendovene delli. Pezzi grossi et piccoli con delli belli lavori et in faccia ad ogni credenza vi è un studiolo, ma belissimi nelli piccoli, dove vi è dentro varie galanterie et varij cortelli con le lame damaschine, et li fodri tutti oro donatoli dal gran turco altri pieni di pezzi di tavolete di legno, ma lavoratoci sopra belissime figure et fine, altri pieni di pietre di belzuarro di tutte le sorti havendone gran quantità chi pieno d'ambra et di muschio, poi vi sono studioli d'argento grandi con belli lavori fatti in Augusta, poi vedesimo un bel pezzo grosso assai di ambra nera donatagli dal gran turco poi vedesimo un bel bacile grande d'agata dove vi è scritto naturalmente Jesus Christus e si legono le parole benissimo, et non vi è prezzo che lo paghi essendo cosa che per nessuna parte del mundo ve ne sia un'altra, poi andasimo in un'altra stanza dove vi erano vasij bacili di più sorte, cioè d'avorio ben fatto essendo tutto intagliato atorno atorno con didentro ancora di statue vi vedesimo un gran studiolo grande tutto d'ambra gialla poi si vide delli belli tavolini di scacco con lavori belli, et li scacchi tutti fatti di cose pretiose poi vedesimo un bellissimo tavoliere grande esendovi intagliate atorno atorno belissime figurine, come cheancora le pedine pur medesimamente vi erano intagliate delle belle figurine finissime, poi vedesimo una gran medaglia tutta d'oro assai larga et grossa di costo da duemilla ungari poi vedesimo da cinque corni di

unicorni assai belli et lunghi. Poi si viddero delle belle selle con belli finimenti et valdrappe assai ricche à usanza turchesca con delle belle sciabole di più sorte tutte d'oro, et d'argento indorato poi vedesimo varij quadri con varie historie tutte fatte di cera, che sono stimatissime, poi si vidde in una altra stanza piena di Reliquie principali, standovi sempre una lampada accesa e tra le relique maggiori che vi erano era un chiodo di N.S. et del sangue di N.S. della Croce di N.S. esendovi anche varij belli aparati per chiesa esendovene de assai ricchi con molti quadri superbi, con pitture asai stimate, tra li altri ve ne era uno dove vi erano dipinte tutte le epistole di San Giovanni essendo mano di un valoroso pitore che mi pare che lo chiamo alberto duro, essendo un delli quadri meravigliosi a vedersi poi si vidde un quadro dove vi era dipinto un Re di Svetia non sapendo qual si sia il quale era piccolissimo, come un nano poi vedesimo un Imperatore tutto d'argento, il quale chilo vede non sa discernere sesia tutto tempestato di diamante ò se sia d'argento essendo bellissimo fatto e poi si veddero molte altre cose galanti ma non si posono descrivere tutte esendovi tante gran cose et veduto ogni cosa S.E. lasciò di donativo à quelli che ci mostrorno il detto Tesoro 20 ungari.

Addì 21 detto la matina si restò in casa, et doppo pranzo assieme col Sig.^r Alfonso si andiede à veder la galleria di S.M. essendo molto bella, inquanto alle gran pitture superbe che vi sono, non esendovi altra cosa di bello, ma sono tanti li quadri che vi sono, che non si pol dir più essendo tutte pitture stimatissime et quella galleria ve ne hà tre altre atacate pur tutte piene de pitture esquisite et oltre alle dette gallerie ve ne sono molte stanze grandi tutte piene piene é tutte pitture, che della maggior parte non ve ne coppia.

2.

[Travel Diary of Scipione (?) Santacroce, drafted by a tutor]⁷³

Adi 13 d.o siamo stati à vedere il tesoro dell'Impe.re per il quale bisogna prima far avertito il Sciaz-Maister quale e un cavaliere, e ve la Tassa di Fiorini 16 p. vederlo e non permettono à più di otto ò nove persone insieme di potervi andare ave[?] iati li ser.ri di livera che non vogliano che entrano. Il Primo Impe.re che cominciò a formare il tesoro fu Ridolfo p.mo; e di continuo si va aumentando, q.to si divide in sagro e profano p.ma fanno il profano quale sta rachiuto in 13 Armarij in una lunga galleria tutta armata de quadri di mano de migliori artefici nel p.mo Armario vi sono quantità d'Avorij, ma di Raro alcuni vasi di noreceronte con dui busti d'Ambra Biancha, e tra li lavori d'Avorio vi sono alcuni vasi fatti da Ferdinando 3. Da q.to Impe.re con le proprie mani, con tanta perfetione di lavoro, che pochi artefici potrebero arrivare a farne simili mentre oltre la Tornitura anno li manichi tutti Intagliati a figure fatte à perfetione, gl'altri lavori d'avorij sono vasi tutti Istoriati di figure di Basso rilievo con altre statue fiori e rabeschi di tutto rilievo di grandezza tale che pare incredibile di trovarsi denti di simil grandezza, vé anche un gran bacile e bocale d'avorio tutto Istoriato & una gran pietra di Belzuario legata in Oro. Il 2.o Armario e parimente di lavori d'avorio, ma oltre le statue e bassorilevo come il p.mo, ve di raro alcuni lavori de più bizzarri e maravigliosi che si possono fare in genere ditorno e intagli, come sarebbero catene di cinque o sei braccia lunghe alcune, con li anelli quadri e altre ovate con la medaglia in fine tutte d'un sol pezzo intagliate in un dente d'avorio in una palla d'avorio che ve dentro un nostro sig.re e la Vergine dipinta della grandezza d'una piastra, che e dipinta dentro pe un bugio della grandezza meno d'un giulio, ve altri lavori minutissimi, che

non si pol comprendere come larte di tornire vi possa arrivare, ve anche di raro un gruppo di statue lunghe un palmo formate in un dente d'un pescie, ma tutto d'un sol pezzo, quasi simile all'avorio, ma molto più gentile e lustro. Nel 3.o Armario vi sono quantità d'Orologi d'argento dorati con smalti e figure che formano nu[o]vi e bizzarri movimenti, secondo che sonano lore dentro detto armario vi sono due teste al naturale d'Alberto Duro, così finite che vi si contano li capelli di fuori vé una venere del Coregio, & un ganimede rapito in forma d'Aquila da Giove. Nel 4.o Armario vi sono varie bizzarrie formate da molle come sarebbe a dire un gambero totalmente all'naturale che forma tutti li moti che potrebbe avere un gambero vivo ve una gondola caminante con il moto del gondoliero e di tutti quelli che vi sono dentro quali sonano la citarra e bevono e movono fino gliocchi e si salutano quando bevono & il tutto e lavorato in materie Pretiose, ve anche una gran pietra di Belzuario Regalata all'Imperatore dal generale de gesuiti Presente di fuori si vede un bellissimo quadro, che rapresenta un copido in schena che sta lavorando larcho di misura d'un giovinetto di 10. Anni al naturale, che e una delle piu belle fatighe di correggio, ma pche à un poco patito lo tengono coperto, con una copia che fa dubitare che sia bella quanto l'originale. Nel quinto Armario oltre molti lavori d'Argento e smalti si vede de mirabile una gran noce moschata & un campanello con il quale un tal scoto fece ad un Impe.re molte operationi magiche e tra l'altro raccontano di quest'Imperatore che disse à questo scoto che voleva vedere tutti li suoi antecessori al quale rispose scoto che lo faceva mettere in una grand'imprese e non ostante volse che lo facesse e comincio lopera e si vedeva a passare Imperatore per Imperatore, ma quando fu che passo il Padre minacciò l'Imperatore e q.to scotto li quali p ciò luno e latro volsero à morirne; si vedono anche lavori bizzarri di filegrane e tra laltre un fazzoletto con li suoi

73 ASR, Santacroce 86, leather-bound volume, text here transcribed at fol. 177r–181v.

merletti tutto di filigrane che si piega come un vole, si vede anche l'argento che cresce nelle miniere come le piante della terra. Nel 6. Armario vi è tutto quello che di più pretioso e raro che si pol vedere dall'arte, e dalla natura inventare in genere de camei intagliate in pietre pretiose d'ogni genere, mà particolarmente certe battaglie nell'agata lavoro minutissimo si vede anche una fortezza delineata totalmente dalla natura in un agata e quello che pare un prodigio la vera delineatione di Buda formata dalla sola natura in una calcedonia quale dicono esser stata trovata nella med.ma città l'anno che fù espugnata, ve una longhissima collana di camei che rapresentano tutti li Ritratti della casa d'Austria ve anche di raro un gran bacile e bocale doro tutto guarnito di camei di varie sorti oltre molti argenti comessovi delle madre perle. Nel 7.o Armario solo vè un Tesoro mentre non vi eche lavori in oro Massiccio come sarebbero vasi di mirabili intagli e lavori di smalto ma di più mirabili ve una grossa medaglia doro che alla presenza di Ferdinando 3.o da un certo alchimista di Piombo fù tramutata in oro e pche non se ne possa dubitare si vede una grandissima medaglia di un palmo di diamatro in metallo quali parimente e quasi tutta tramutata in oro, sé se poldire che sia comesso p.che à pocho à pocho và sfumando nel color di metallo & e oro perfettissimo p.che sé ne fatta lasaggio. Vi sono sciable tempestate di gioie che sono regali di varij personaggi come sarebbe a dire il Gran Turcho e il Zari di Moscovia e questi regali si fanno invice in occasione di Pace, Monstrano anche un Tralcio di vite quale dicono esser nato nelle vignie di Tocchai & ujn bon pezzo doro di 10 libre trovato naturalmente in un fiume nell Ungaria. Nel 8.o vi sono vasi grandi d'ogni figura più bella formati in pietre pretiose le più rare legate in oro mà di più mirabile si vede in agata formata al vivo dalla natura larme della casa d'Austria con sopra una macchia che forma un L si vede anche un gran pezzo d'Agata orientale come un menzo oro lungo un palmo che p. di dentro la natura vi à fatto nascere l'Amatista e si vedono anche come

si formano le perle nelle conchiglie. Nel 9.o Armario vi sono vasi più piccoli p. che evi pietre più pretiose come sarebbe una in un giacinto orientale grande quant un ovo Lapis Lazaro Agata & vé anche un gran pezzo d'Ambra grigia che doppo quel Raro di Amsterdam credo sia il maggiore. Nel 10.o Armario ve tutto ciò che di più raro si pol vedere in genere di cristallo di Monte tanto p. la grandezza de vasi quanto p. la varietà e perfetione de lavori. Nell'11 Vi sono anche cristalli de monte mà questi più ornati p.che sono legati in oro con topatij & altre pietre di Boemia. Nel 12.o Armario non vi sono altro che gioie e sciable tutte tempestate di gioie ve un grandissimo giacinto orientale, un ricco guarnimento di Diamanti tra quali ve ne sono tre che sono superbissimi due bellissimi smeraldi, ma le tre gioie rare della casa che sono un diamante una Perla & un Rubino non verano che la tiene appresso di se la Imperatrice come anche diversi vezzi di Perle bellissime, ma il più bello lo tiene l'Imperatrice si vedono anche due ricche corone dell'Imp.re una che la chiamano della casa elaltra e il modello di quella che stà in Augusta che è quella che sé incoronano li Imperatori. Fuori dell'Armario ve un gran scrigno doro ben lavorato con intagli e smalti e nell Tiratoro di menzove dentro un smeraldo grande quant un pugno d'un bellissimo colore e prezzo inestimabile. Ve in il 13.o Armario à piedi la galleria che è largo quanto la galleria pie-ne di selle Turchesche tutte tempestate di Gioie e alquante doro regali fatti da Turchi, e mostrano anche lo scudo doro vesti armi e berretone che il Turco voleva dare al Techli quando si voleva far padrone della Transilvania, fanno poi vedere varij giochi di schacchi e baccolieri con le pedine e scacchi di coralli e doro, ve anche una sedia scrigno e tavolino tutto d'Avorio con bellissimi Intagli, si vede poi quest'Imperatore e Ré de Romani à cavallo, di misura alto un palmo e menzo d'una finezza di lavoro straordinario; Mostrano poi un cortello lungo con il manico un palmo ma è ordinario quale dicono che un villano se labbia ingoiato con la birra, e che poi a forza di medica-

mento gle labino cavato da un fianco p.che gli fece un bugetti, e che il chirurgo vidde che era un ferro che gli stava dentro gli aplico un medicamento con la calamita e gle lo tirò fuori e che poi sia vissuto p. qualche tempo (questo però pol essere che sia una favola). Si vede anche un baccoliero tutto intagliato à basso rilievi di Busso con le pedine istoriate parimente di busso e atorno al tavoliero a fogliamo di basso rilievo quale p. essere lavorato da Alberto Duro lo stimano più che se fusse doro. Ve un quadro di grandezza di due palmi, che rapresenta quest'Imperatore à cavallo & e lavoro fatto ad acho che non si distingue dalla Pittur. Si vede un Tavolino di Musaicho di legni differenti colori che pare un Tappeto tutto fiorato. Ve un quadruccio tutto di Miniatura assai fino che rapresenta la chiesa de Giesuiti d'Anversa quale vista con un vetro che ingrandisce vi rapresenta all naturale come se si stessee dentro la med.a chiesa. Ve anche un gioco de Ombre con le carte tutte doro senato con lo smalto, e vi sono anche le carte Tagliare p. segnare alla spagnola parimente doro, & in menzo ve una gran puglia di valore di 3000 ungari il tutto regalo del Re di Spagna. Il Pezzo poi più pretioso e maraviglioso e un bacile di agata orientale di diamatro Palmi trè, nel quale vi si vede naturalmente dipinto con le svenature dell'Agata queste lettere BKRI-SO, quali carateri p essere così ben fatti si stenta à credere che non siano stati fatti con arte questo viene dalla casa di Borgona e ne fanno grandissima stima e non lo possono Alienare; Quest'Impera.re nell'assedio di Vienna la prima cosa che ricerchè che si salvasse questo Bacile. Mostrano anche varij Nasi di Noreceronti & unicorni Terestri e maritimi lavorati e naturali. Si và poi in un'altra cammera dove in un quadro tela da Testa si vedono tutte le favole d'Ovidio scolpite in cera assai minute oltre assi belli lavori di cera coloriti. Vi sono anche in q.ta cammera quantità di scrigni di Pietre dure con bassi rilievi nelle med.me Pietre lavoro fatto in Firenze nella Galleria del Granducha. Si vede anche un quadruccio dell ritratto dell'Impe.re fatto in carta (?) in taglio in lo-

cho di ciselatura. Doppo vi mostrano una coperta di letto come una stora con la Francia fatta di canella che p. maraviglia la compro l'Imperatore. Si va di qua alla terza stanza dove vè un pezzo di calamita che sostiene due ancore di 20 II. di Germania di peso p. ciascuna si vedono due spoglie di serpenti lunghi 10 ho 12 braccia nel ventre de cani ve anno trovate de cani ancor vivi ma tutti pelati e queste sono venute dall'Indie. Si vede poi la statua dell'Impe.re Massimiliano vestito de Armatura d'Argento dorato lavoro finissimo, & à canto vera una sedia dambra di varij colori con belli intagli e rabeschi, regalo del Marchese di Brandeburgo ve un bellissimo altare tutto d'Argento di Baso rilievo assai bello. Infine mostrano un colletto di dante di Gustavo Adolfo Re di Svezia quale e sbregato nella spalla da una moschettata & anche nella schiena da un'altra. Si vede anche un capello d'un generale che una canonata gli portò via menza testiera senza offesa della testa. Ve anche una mano di legnio d'un altro generale il quale con la med.ma mano aveva congeniato certi ferri che poteva sbarare una Pistola e tirar mano alla spada se vero non lo so. Dal tesoro profano si passa a vedere il sagro e nel Pri.mo e secondo e terzo armario si vedono quantità de reliquiarij in argento oro e pietre pretiose di varie figure e grandezza mà nel 4.o vi sono tutte reliquie insigne come a dire la spina della corona di N.S. Il Velo della madonna Goccie del sangue di N.S. delli Peli della sua Barba delle fruste con le quali fù battuto e del legnio della S. Croce. Ho visto il regalo fatto da q.to Nuntio Mon.r S.Croce che e un quadro di Rilievo con un christo e una Madonna e S. Giovanni di diaspro lapis lazzerò e Agata con ornamenti d'Intagli d'Argento dorato.

Illustrations credits

Fig. 1: Source gallica.bnf.fr / BnF; Fig. 2: Wikimedia Commons; Fig. 3: Cecilia Mazzetti di Pietralata; Fig. 4: Wien Museum, CCo; Fig. 5-9: Kunsthistorisches Museum Wien; Fig. 10, 11: Austrian Books Online.

„FATTO SPESA CONSIDERABILE PIÙ
CH'IN TRECENTO QUADRI“
DER VENEDIG-AUFENTHALT HUMPRECHT JAN CZERNINS
1661–1663 UND DESSEN ROLLE ALS KUNSTSAMMLER
UND KUNSTAGENT FÜR DEN WIENER HOF

ROSWITHA JUFFINGER

Die Prager Gemäldegalerie von Humprecht Jan Graf Czernin von Chudenitz (1628–1682)¹ ist in Skizzen, die er Ende der 1660er Jahre in Prag vom Gesamtbestand in Auftrag gab, visuell erhalten geblieben, die Sammlung selbst wurde im späten 18. Jahrhundert veräußert. Da kein Gesamtinventar der Gemälde aus der Zeit Humprechts existiert, stellen die in drei Bänden unter der Bezeichnung „*Imagines Galeriae*“ in der Tschechischen Nationalbibliothek liegenden Skizzen² die Grundlage jeder Recherche zu dessen Kunstverständnis dar.

Die folgenden Ausführungen sind in drei Teile gegliedert:

1. Versuch einer Visualisierung der in Venedig 1661–1663 erworbenen Gemäldesammlung von Humprecht Czernin anhand der Skizzen in den „*Imagines Galeriae*“

2. Mögliche venezianische Gesprächspartner Czernins: Ottavio Tassis (1615–vor 1691) und Jacopo Altoviti (1604–1693)
3. Kontextualisierung der Czernin'schen Bilder mit den kaiserlichen Gemäldesammlungen in Wien und Anmerkungen zur Kunstagententätigkeit Czernins für den Wiener Hof

Humprecht Czernin wurde Ende der 1650er Jahre zum kaiserlichen Botschafter in Venedig ernannt und reiste zum Jahreswechsel 1660/1661 von Wien nach Venedig. Im Verlauf seines relativ kurzen, zweieinhalbjährigen Venedig-Aufenthalts, der bis Herbst 1663 dauerte, erwarb Humprecht rund 300 Gemälde. Humprechts Gemahlin Diana Ippoliti di Gazoldo (1636–1687), die er 1652 ehelichte, verließ ihren Mann im November 1664 endgültig; die Kunstbegeisterung teilte das Paar, wie deren Korrespondenz während des Venedig-Aufenthalts zeigt.

¹ Im Folgenden Humprecht; Deutsch: Humprecht Johann; im Italienischen: Humberto Giovanni, meist jedoch nur Humberto.

² Národní knihovna České republiky (= NK). Die „*Imagines Galeriae/Galerie*“ tragen die Inv.-Nr. XXIII.B.32 / 1–3, und werden im Folgenden mit IG, Bd. I–III, abgekürzt; M. SVOBODOVÁ, Rukopisy palácové knihovny hrabaty Czerninů z Chudenic v Praze na Hradčanech dochované ve fondu pražské lobkowiczské knihovny v Národní knihovně České republiky Svazek I. Číslo 1–99 (signatura XXIII A 9–XXIII D 89), Prag 2022, S. 126–128, mit Hinweis auf die Wasserzeichen der einzelnen Papiere.



Abb. 1: IG, Bd. III, fol. 3: Unbekannter Maler, Ansicht von Venedig aus der Vogelperspektive, 1662–1663



Abb. 2: IG, Bd. I, fol. 74: Unbekannter Maler, Porträt Humprecht Jan Graf Czernin (?)



Abb. 3: IG, Bd. I, fol. 50: Unbekannter Maler, Porträt Diana Maria Markgräfin Ippoliti di Gazoldo, verehelichte Gräfin Czernin (?)

Die in Venedig erworbene Gemäldesammlung verbrachte Humprecht, da seine angestrebte Karriere am Wiener Hof scheiterte, nach Prag.³ Dort erweiterte Humprecht im knappen Zeitraum von vier bis fünf Jahren seine Gemäldesammlung auf das Doppelte durch den Ankauf von vorwiegend flämischen und holländischen Bildern. Ende der 1660er Jahre ließ er den Gesamtbestand seiner Gemäldegalerie in den „*Imagines Galeriae*“ für die Nachwelt in Skizzen festhalten.⁴

Die Ankaufstätigkeit für seine Gemäldesammlung umfasst somit den knappen Zeitraum von zehn Jahren.

Die Recherche zu Humprecht Czernin und dessen Gemäldesammlung beginnt vor mehr als 100 Jahren. Jeder Einstieg in die Materie ist insofern eine Herausforderung, als diese Forschungen grundsätzlich immer nur Teilaspekte beleuchten, und zwar entweder monografisch nach Künstlern oder im Zusammenhang mit Details zur Sammlung bzw. dem Phänomen eines gezeichneten Inventars.⁵

Von Beginn an wird in der Forschung bei den „*Imagines Galeriae*“ festgehalten, dass mehrere Künstler an der Anfertigung der Zeichnungen beteiligt waren; erstaunlicherweise liegt bis heute keine Händescheidung vor und ist daher ebenso ein Desiderat wie eine Konkordanz der erhaltenen zeitgenössischen Gemäldelisten⁶ bzw. der Inventare des 18. Jahrhunderts.⁷ Letztere dürften zum Teil jeweils unkritische Kopien der vorhergehenden Gemäldeinventare sein, wie das Beispiel der irrigen Bezeichnung „Europa auf dem Ochsen“ statt „Europa auf dem Stier“ in allen drei Inventaren vor Augen führt.⁸ Die Sujets der Gemälde setzen sich in einer groben Schätzung zusammen aus 25 Prozent Mythologie, 25 Prozent Altes und Neues Testament, einer großen Anzahl an Brustbildern (Porträts und Heiligendarstellungen), darüber hinaus Genre-Szenen, Still-Leben und Landschaften. Schlachtendarstellungen gibt es nur sehr wenige.

- 3 R. JUFFINGER, Venedig im Spiegel der *Imagines Galeriae* des Humprecht Jan Czernin von Chudenitz – Eine Skizze, in: Verflechtung und Nachbarschaft. „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne (Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, Bd. LXIV, hrsg. von S. SEITSCHKE/P. WALLNIG/T. WALLNIG), Wien 2024, S. 375–401, mit weiterführender Literatur.
- 4 J. NOVÁK, Dějiny bývalé hraběcí obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické, XXVII, 1915, S. 123–141, hier S. 130–131; Z. KALISTA, Humprecht Jan Černín. Jako Mecenáš a podporovatel výtvarných umění v době své benátské ambasady (1660–1663), in: Památky archeologické, XXXVI/1–2, 1928–1930, S. 53–78.
- 5 Eine Zusammenfassung der diesbezüglichen Literatur (ohne Monografien) findet sich in: Z. KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři. Nově identifikované obrazy ze sbírky hraběte Humprechta Jana Černína, in: Umění, Art 2, LXVIII, 2020, S. 193–201, hier S. 199, Anm. 5.
- 6 J. NOVÁK, Prameny ke studiu bývalé hr. Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Památky archeologické, XXVII, 1915, S. 208–221; dazu zählen auch die von Humprecht Czernin angefertigten Listen von Gemälden, siehe z. B. Státní oblastní archiv v Treboni, oddělení správy fondů a sbírek Jindřichův Hradec / CZ (= im Folgenden SOA), RAČ 761, fol. 83.
- 7 Die vorhandenen Gemäldeinventare des Gesamtbestands sind nach dem Tod Humprecht Czernins erstellt worden, zwei werden in der Prager Nationalbibliothek, NK, Inv.-Nr. XXIII.B.33 Inventár 2, und Inv.-Nr. XXIII.D.221 Inventár 1, verwahrt, eines in SOA, RAČ, Kt. 761, fol. 244–273v. Zum Prager Inventar XXIII.B.33 siehe M. SVOBODOVÁ, Rukopisy palácové knihovny hraběte Czerninů z Chudenic v Praze (zit. Anm. 2), S. 19, S. 128–129.
- 8 NK, Inv.-Nr. XXIII.B.33, fol. 40; NK Inv.-Nr. XXIII, D.221 Inventár 1, fol. 6v; SOA, RAČ, Kt. 761, fol. 255; JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 398–399, Abb. 23.

I. VERSUCH EINER VISUALISIERUNG DER VENEZIANISCHEN GEMÄLDEGALERIE HUMPRECHT CZERNINS

Im Folgenden wird eine erste – naturgemäß unvollständige – Visualisierung der in Venedig 1661–1663 erworbenen Gemäldesammlung Czernins anhand einer Gegenüberstellung der Skizzen in den „*Imagines Galeriae*“ und real existierender Gemälde des gleichen Sujets versucht, wobei explizit darauf hingewiesen wird, dass es sich bei den gelisteten Gemälden um Vergleichsbeispiele handelt, die der Identifizierung des Künstlers sowie des Bildthemas dienen. Die Provenienz eines Großteils der Werke aus Humprecht Czernins Gemäldegalerie ist nicht geklärt, eine Provenienzforschung nicht intendiert. Die identifizierten Bilder aus dem Besitz Humprechts werden in der Auflistung in Fettdruck gekennzeichnet.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur werden die Archivalien des Czernin'schen Familienarchivs in Jindřichův Hradec durchgehend nach den Angaben aus den Publikationen von Josef Novák und Zdeněk Kalista⁹ zitiert; ohne Anspruch auf Vollständigkeit werden hier die Archivalien bei den jeweiligen Künstlern eingefügt.

Die Auflistung erfolgt chronologisch nach dem Geburtsjahr der Künstler.

Jean Fouquet (um 1420–1481)?

IG, Bd. III, fol. 53: Der ferraresische Hofnarr Gonella / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 1840¹⁰

Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione (1478–1510)

IG, Bd. III, fol. 63: Sybille / Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg¹¹

Jacopo Negretti, gen. Palma il Vecchio (1480–1528)

IG, Bd. I, fol. 117: Die drei Schwestern / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 189

Raffaello Santi, gen. Raffael (1483–1520)

IG, Bd. I, fol. 60: Madonna del Passeggio / Edinburgh, National Galleries of Scotland, Inv.-Nr. NGL 064.46¹²

Tiziano Vecellio, gen. Tizian (1488/1490–1576)

IG, Bd. I, fol. 8: Danaë / Neapel, Museo di Capodimonte, Inv.-Nr. Q 134¹³

IG, Bd. I, fol. 33: Flora / Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890 n. 1462¹⁴

IG, Bd. I, fol. 126: Details aus Die Liebenden / Schloss Windsor, Royal Collection Trust, Inv.-Nr. RCIN 403928

IG, Bd. I, fol. 144 [sic!]: Details aus Junge Frau bei der Toilette¹⁵

IG, Bd. I, fol. 154: Variante Venus von Urbino / Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv.-Nr. 1890 n. 1437

9 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 130–131; KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 53–78.

10 C. GINZBURG, Jean Fouquet, *Ritratto del Buffone Gonella*, Modena 1996, betreffend Biografie Gonellas siehe S. 15–18. Zur Hinterfragung der Autorschaft Fouquets siehe S. KEMPERDICK, Kat. 4, Jean Fouquet (?), Der Narr Gonella, in: Jean Fouquet, das Dyptichon von Melun (Ausstellungskatalog Berlin, Staatliche Museen, hrsg. von S. KEMPERDICK), Petersberg 2017, S. 172–175, S. 173, Abb; JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 401 und Abb. 25.

11 <https://brandenburg.museum-digital.de/object/11711> (abgerufen am 14.03.2023); L. SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939, Brunn 2007, S. 44, Abb. 34.

12 P. BERGNER, Inventář Černínské obrazárny na Hradčanech, in: Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze, 14, 1906, S. 130–155, hier S. 135, Abb.

13 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 130.

14 Ebd.

15 Zu den Provenienzen von Gemälden dieses Typs siehe H. E. WETHEY, The paintings of Titian. III. The mythological and historical paintings, London 1975, Kat. 24, S. 164–165, hier S. 165.

IG, Bd. II, fol. 61: Bacchanalien der Andriener / Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P000418
 IG, Bd. II, fol. 106: Variante Magdalena / Neapel, Museo di Capodimonte, Inv.-Nr. Q 136
 IG, Bd. III, fol. 30: Junge Frau bei der Toilette / Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 755
 IG, Bd. III, fol. 37: seitenverkehrte Variante¹⁶ Diana und Callisto / London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG6616
 IG, Bd. III, fol. 43: Venus Anadyomene / Edinburgh, National Galleries of Scotland, Inv.-Nr. NG 2751

Paris Paschalinus Bordon, gen. Bordone (1500–1571), Umkreis
 IG, Bd. I, fol. 154: Liegende Venus / Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 180¹⁷

Paolo Cagliari, gen. Veronese (1528–1588)
 IG, Bd. I, fol. 107: Gastmahl im Haus des Simon / Versailles, Musée National du Château, Inv.-Nr. M.V. 8181

IG, Bd. II, fol. 40: Markus und Marcellinus werden zum Martyrium geführt / Venedig, San Sebastiano

IG, Bd. III, fol. 120: Judith mit dem Haupt des Holofernes / Genua, Palazzo Rosso, Inv.-Nr. 95

Francesco Bassano (1549–1592) IG, Bd. II, fol. 60: Der barmherzige Samariter / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 12

Bassano Umkreis – 2. Hälfte 16. Jahrhundert
 IG, Bd. I, fol. 31: Beweinung Christi / Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. GG 459

IG, Bd. II, fol. 73: Frühling / Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. 30

Agostino Carracci (1557–1602)

IG, Bd. II, fol. 23: Satyr peitscht eine Nymphe / Grafik aus der Serie „Lascivie“, 1590/1595, (Abb. 9)

Annibale Carracci (1560–1609)

IG, Bd. III, fol. 68: Detail aus Himmelfahrt Mariens / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 1746

Orazio Gentileschi (1563–1639)

IG, Bd. I, fol. 71: Ruhe auf der Flucht / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 180¹⁸, (Abb. 11)

Odoardo Fialetti (1573–1638)

IG, Bd. III, fol. 113: Venus züchtet Amor / Grafik aus der Serie der „Scherzi d'amore“, 1617, (Abb. 10)

Guido Reni (1575–1642)

IG, Bd. II, fol. 58: Bacchus und Ariadne / Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, Inv.-Nr. M.79.63¹⁹

Guido Reni – Schule

IG, Bd. II, fol. 93: Hl. Joseph mit Jesuskind / Venedig, San Giovanni e Paolo²⁰

16 Vgl. Cornelius Cort nach Tizian, 1566, British Museum: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_Cort_-_Diana_and_Callisto_-_WGA5357.jpg (abgerufen am 15.04.2023).

17 A. DONATI, Paris Bordone, Soncino 2014, S. 352, Abb. 143, S. 353.

18 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 24, Abb. 16; L. DANIEL, L'Europa centrale e la pittura fiorentina dell'epoca di Furini, in: M. GREGORI/R. MAFFEIS, Un'altra bellezza. Francesco Furini, Florenz 2008, S. 129–143, hier S. 138 und Abb. 10.

19 JUFFINGER, Imagines Galeries (zit. Anm. 3), S. 400, Abb. 24.

20 https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Left_nave_of_Santi_Giovanni_e_Paolo_%28Venice%29_-_Saint_Joseph%27s_Altar_-_School_of_Guido_Reni_said_the_Guide.jpg (abgerufen am 01.05.2023).

Alessandro Turchi (1578–1649)

IG, Bd. III, fol. 119: Details aus Judith mit dem Haupt des Holofernes / Verona, Privatsammlung²¹

Bernardo Strozzi (1581/1582–1644)

IG, Bd. I, fol. 85: Berenice / Udine, Galleria d'Arte Antica²², (Abb. 12)

IG, Bd. I, fol. 148: Christus in Emmaus, Pommersfelden, Schloss Weißenstein, Sammlung Schönborn, Inv.-Nr. 556²³, (Abb. 13)

IG, Bd. II, fol. 19: Christus und die Samariterin am Brunnen / London, Sammlung Lord Scarsdale/Kedleston Hall, Derbyshire²⁴

IG, Bd. II, fol. 26: Berenice / Mailand, Civiche Raccolte del Castello Sforzesco²⁵, (Abb. 14)

IG, Bd. II, fol. 57: La Giardiniera / Campione d'Italia, Sammlung Silvano Lodi²⁶

IG, Bd. II, fol. 101: Diana / Stuttgart, Staatsgalerie, Inv.-Nr. 271²⁷, (Abb. 15)

IG, Bd. III, fol. 61: Hl. Franz von Assisi / Modena, Galleria Estense²⁸

Alessandro Varotari, gen. Padovanino (1588–1648)
IG, Bd. I, fol. 98: Venus und Mars – Vergleich mit Venus und Adonis / Florenz, Questura (ex Ospedale di Bonifacio), Inv.-Nr. 1890 n. 5913²⁹, (Abb. 16)

IG, Bd. I, fol. 120: Variante Drei Grazien / Mailand, Collezione Koelliker³⁰

IG, Bd. II, fol. 58: Amor und Psyche / Kunsthandel³¹

IG, Bd. III, fol. 59: Diana und Nymphe, (Abb. 17)

Domenico Fetti (1589–1623)

IG, Bd. I, fol. 68: Jakobs Traum von der Himmelsleiter / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3819³²

IG, Bd. I, fol. 68: Artemisia / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3818³³

IG, Bd. III, fol. 11: Der gute Samariter / Mělník, Schloss, Sammlung Jiří Lobkowicz, Inv.-Nr. 14/25³⁴

IG, Bd. III, fol. 95: Isaak segnet Jakob / Venedig, Gallerie dell'Accademia, Inv.-Nr. 675³⁵

21 D. SCAGLIETTI KELESCIAN, Alessandro Turchi, detto l'Orbetto, 1578–1649, Verona 2019, S. 333, Kat. 193 mit Abb.

22 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bernardo_Strozzi_-_Berenice_-_WGA21917.jpg (abgerufen am 15.04.2023).

23 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 130; L. MORTARI, Bernardo Strozzi, Rom 1966, Abb. 306.

24 <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/results?SearchTerms> (abgerufen am 04.04.2023).

25 https://it.wikipedia.org/wiki/File:Berenice_bernardo_strozzi.jpg (abgerufen am 15.04.2023).

26 MORTARI, Bernardo Strozzi (zit. Anm. 23), S. 176, Kat. 430; L. BOREAN, Il collezionismo e la fortuna dei generi, in: Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento (hrsg. von L. BOREAN/S. MASON), Venedig 2007, S. 63–102, hier S. 67, Abb. „Imagines“, S. 96, Abb.; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 385, Abb. 7.

27 MORTARI, Bernardo Strozzi (zit. Anm. 23), Abb. 302.

28 Ebd., Abb. 74; <https://www.meisterdrucke.de/kunstdrucke/Bernardo-Strozzi/876511/Der-heilige-Franziskus-von-Assisi-verehrt-das-Kruzifix.html> (abgerufen am 28.04.2023).

29 <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/59596/Varotari%20Alessandro%2C%20Venere%20e%20Adone> (abgerufen am 14.03.2023).

30 E. A. SAFARIK, Malinconia delle Venezie / Die Melancholie Veneziens, Salzburg 2003, S. 130–134, S. 132 Abb. „Imagines“, S. 133, Abb.; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 384, Abb. 6.

31 Siehe <https://www.hampel-auctions.com/o/Alessandro-Varotari-genannt-Il-Padovanino-1588-Padua-1649-Venedig.html?a=135&s=869&id=1265&acl=13200> (abgerufen am 09.04.2023).

32 E. A. SAFARIK, Fetti, Mailand 1990, S. 37, Kat. 3x.

33 Ebd., S. 262, Kat. 115h, S. 261, Abb. „Imagines“; SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 45, Abb. 36.

34 Mit diversen Zuschreibungen an Guercino, Domenico Fetti, Pietro della Vecchia und Paolo Pagani; siehe BERGNER, Inventáře Černínské obrazárny na Hradčanech (zit. Anm. 12), S. 132, Abb. 30, S. 137–138; NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 128; SAFARIK, Fetti (zit. Anm. 32), S. 309, Kat. A81; Zuschreibung an Paolo Pagani in: L. DANIEL, Tesori di Praga. La pittura veneta del 600 e del 700 dalle collezioni nella Repubblica Ceca, Mailand 1996, S. 25, Abb.

35 SAFARIK, Fetti (zit. Anm. 32), S. 315, Kat. A 136 und Abb. „Imagines“.

Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino (1591–1666)
 IG, Bd. I, fol. 95: Lot und seine Töchter / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 368
 IG, Bd. II, fol. 62: Variante Christus und die Samariterin am Brunnen / Modena, Banco di San Geminiano e San Prospero
 IG, Bd. III, fol. 43: Detail aus Landschaft mit Badenden / Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen
 IG, Bd. III, fol. 52: Vergleich Cesare Gennari (1637–1688) nach Guercino, Rinaldo und Armida³⁶
 IG, Bd. III, fol. 103: Dorinda, Silvio und Linco / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 367³⁷

Nicolas Régnier (1591–1667)
 IG, Bd. II, fol. 42: Maria Magdalena / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 9569

Jan Liss (um 1597–1631)
 IG, Bd. III, fol. 55: Ländlicher Hochzeitszug / Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv.-Nr. 3844³⁸
 IG, Bd. III, fol. 58: Bauernstreit / Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 1136³⁹

Joseph Heintz d. J. (um 1600–nach 1678)⁴⁰
 IG, Bd. III, fol. 21: Verkäuferin von Meeresfrüchten, mit zwei ineinander verkeilten Krabben – Vergleich Der kleine Fischverkäufer, Rom⁴¹, (Abb. 18)
 IG, Bd. III, fol. 71: Dame mit Taube⁴²
 IG, Bd. I, fol. 66 : Spitals-Szene, (Abb. 19)

36 Siehe <https://www.antichitacastelbarco.it/en/product/cesare-gennari--rinaldo-e-armida> (abgerufen am 09.04.2023).

37 Konzept, Humprecht an Giovanni Battista Tartaglione betreffend den Eigentümer eines Bilds von Guercinos „Dorinda“, das er einerseits gerne sehen – und eventuell kaufen würde: SOA, RAČ 150, fol. 203v.

38 R. KLESSMANN, Johann Liss. Eine Monographie mit kritischen Oeuvrekatalog, Doornspijk 1999, S. 163–164, Kat. 30, Abb. Tafel 2; BOREAN, Il collezionismo e la fortuna dei generi (zit. Anm. 26), S. 73, S. 77, Abb. 12.

39 KLESSMANN, Liss (zit. Anm. 38), S. 164–165, Kat. 31, Abb. Tafel 3.

40 Eigenhändiges Konzept des Malers für Jahreszeitenbilder: SOA, RAČ 761, fol. 56–64; eigenhändiges Schreiben von Heintz an Humprecht: SOA, RAČ 163, fol. 44, ohne Datum; Brief Dianas an Humprecht: SOA, RAČ 146, fol. 68–69, Venedig, 21. Oktober 1662; zwei Briefe Honorio Curtis an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 44, Venedig, 27. März 1662 und fol. 46, Venedig, 25. April 1662; Briefe Filippo Leoncellis an Humprecht: SOA, RAČ 155, fol. 175, Venedig, 15. März 1662; RAČ 161, fol. 222v, Venedig, 8. Oktober 1662; RAČ 163, fol. 41–42, Venedig, 16. Mai 1664, fol. 43, Venedig, 1. August 1664, fol. 66v, Venedig, 9. Mai 1664, fol. 68, Venedig, 30. Mai 1664, fol. 70–71, Venedig, 6. Juni 1664, fol. 73–73v, Venedig, 4. Juli 1664, fol. 74–74v, Venedig, 11. Juli 1664, fol. 78–79, Venedig, 25. Juli 1664, fol. 88, Venedig, 28. November 1664; RAČ 170, fol. 21v, Venedig, 21. März 1665; RAČ 171, fol. 21, Venedig, 13. Juni 1665, fol. 104, Venedig, 29. April 1665, fol. 127, Venedig, 10. April 1665; RAČ 173, fol. 30, Venedig, 16. Oktober 1665, fol. 79, Venedig, 25. September 1665. Vertrag zwischen Joseph Heintz und Humprecht, betreffend das bemalte Zelt: SOA, RAČ 155, fol. 8, Venedig, 10. August 1663; Aufstellung der Ausgaben Humprechts für das Jahr 1661; Zahlungen an Heintz: 22. August 1661, 20. März 1665 [sic!]: SOA, RAČ 162, fol. 2. Zahlungen an Heintz: SOA, RAČ 164, fol. 104v, 22. August 1664, 30. April 1665; RAČ 164, fol. 105, 22. September 1664, 20. Oktober 1664.

41 Vgl. dazu Joseph Heintz d. J., *Der kleine Fischverkäufer*, Rom, Privatbesitz, abgebildet in: M. HEIMBÜRGER, Bernardo Keilhau detto Monsù Bernardo, Rom 1988, S. 130, Abb. 83 und Anm. 50.

42 SAFARIK, Malinconia delle Venezie (zit. Anm. 30), S. 121, Anm. 5, S. 122, Abb. 25a; D. D'ANZA, Joseph Heintz il Giovane. Pittore nella Venezia del Seicento, Diss. Universität Triest, 2008, S. 97.

Guido Cagnacci (1601–1663)⁴³

IG, Bd. III, fol. 77: Vanitas / Andalusia PA/USA, Nelson Shanks Collection⁴⁴

Francesco Furini (1603–1646)

IG, Bd. I, fol. 40 und Bd. I, fol. 78: Andromeda / St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 6715⁴⁵, (Abb. 20)

IG, Bd. II, fol. 70: Artemisia / Florenz, Museo Horne⁴⁶, (Abb. 21)

Pietro della Vecchia (1603–1678)⁴⁷

IG, Bd. I, fol. 27: Samson / Kunsthandel, Sammlung Patrik Šimon⁴⁸

IG, Bd. I, fol. 33: Lucrezia Gonzaga und ihr Sohn / Prag, Prämonstratenserstift Strahov, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. O 476⁴⁹; Variante: Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. JH 692 Zur Vorlage siehe Paris Bordone, Lucrezia Gonzaga di Gazzuolo und ihr Sohn / St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. 70⁵⁰

IG, Bd. I, fol. 35 [sic! eigentlich fol. 38] und Bd. III, fol. 49: David mit dem Haupt Goliaths / Kaunas, Nacionalinis M. K. Čiurlionis dailės muziejus, Inv.-Nr. 1329⁵¹

IG, Bd. I, fol. 44: Hl. Franz von Assisi / Venedig, Santa Maria della Salute⁵²

IG, Bd. I, fol. 61: Männlicher Akt / Prag, Prämonstratenserstift Strahov, Kunstsammlungen, Inv.-Nr. O 1458⁵³

IG, Bd. II, fol. 17: Krieger in Rüstung, ein Schwert ziehend / Salzburg, Residenzgalerie Salzburg, Inv.-Nr. 313⁵⁴

IG, Bd. II, fol. 22: Sokrates und zwei Schüler / Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P000478⁵⁵

IG, Bd. II, fol. 26: Die Liebenden / München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 4851⁵⁶

IG, Bd. II, fol. 64: Christus und die Ehebrecherin / Avignon, Calvet Museum, Inv.-Nr. 2000.6.2⁵⁷

43 SOA, RAČ 161, fol. 133, Wien, 7. Jänner 1662, Alfonso Zeffiri an Humprecht.

44 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 198, S. 201, Anm. 52.

45 DANIEL, Furini (zit. Anm. 18), S. 136–137, S. 136, Abb. 7, 8, S. 202.

46 <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/master-paintings-sculpture-day-sale/francesco-furini-artemisia> (abgerufen am 15.04.2023).

47 Bilderliste von Werken Pietro della Vecchias, die Humprecht am 6. Dezember 1661 erwirbt: SOA, RAČ 761, fol. 16.

48 Siehe <http://www.patriksimon.cz/autori-detail/pietro-della-vecchia/456/> (abgerufen am 09.04.2023); KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 198, S. 200, Anm. 48; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 395 Abb. 15a.

49 Z. HOJDA, Humprecht Johann Czernin von Chudenitz and His Venice Legation, in: The Nobility of the Czech Lands on the Chessboard of European Diplomacy (hrsg. von P. PAVELEC/M. GAŽI/M. HAJNÁ), Budweis 2022, S. 328–351, hier S. 346, Abb. und „Imagines“.

50 DONATI, Bordone (zit. Anm. 17), S. 364–365.

51 V. MARKOVA, Inediti della pittura veneta nei musei dell'U.R.S.S., in: Saggi e memorie di storia dell'arte, Florenz 13, 1982, S. 9–31, hier S. 24, S. 108 Abb. 27; SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 43, Abb. 32.

52 <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/60179/Muttoni%20Pietro%2C%20San%20Francesco%20d%27Assisi> (abgerufen am 14.03.2023).

53 Z. KAZLEPKA, Akt klečícího muže Pietro della Vecchia, kolem 1660, in: Sobě ke cti, umění ke slávě. Čtyři století uměleckého sběratelství v českých zemích (hrsg. von M. RUSINKO/V. VLNAS), Pilsen 2019, S. 24–25, S. 25 mit Abb.; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 395, Abb. 18.

54 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 54, Abb. 46; R. JUFFINGER, Residenzgalerie Salzburg, Gesamtverzeichnis der Gemälde, Salzburg 2010, S. 153; R. JUFFINGER/I. WÄLDERDORFF, Czernin. Verzeichnis der Gemälde, Wien 2015, S. 167.

55 B. AIKEMA, Pietro della Vecchia and the heritage of the renaissance in Venice, Florenz 1990, S. 136, Kat. 132, Abb. 113.

56 AIKEMA, Vecchia (zit. Anm. 55), S. 147, Kat. 200, Abb. 102.

57 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_della_Vecchia_-_Christ_and_the_adulteress.jpg (abgerufen am 14.03.2023).

IG, Bd. II, fol. 83 und Bd. III, fol. 73: 4 Groteske Szenen, Vergleich dazu z.B. die Serie der Fünf Sinne⁵⁸

IG, Bd. II, fol. 84: Cronos/Saturn frisst sein Kind / Kunsthandel⁵⁹, (Abb. 22)

IG, Bd. III, fol. 13: Küssendes Paar / Oldenburg, Landesmuseum für Kunst & Kulturgeschichte, Augusteum⁶⁰

IG, Bd. III, fol. 26: Soldat mit handlesendem Alten / London, Wellcome Collection, Inv.-Nr. 45151i, (Abb. 23)

IG, Bd. III, fol. 61: Hl. Franz von Assisi / Rovigo, Accademia dei Concordi⁶¹

IG, Bd. III, fol. 64: Allegorie der Klugheit / Venedig, Ca' Rezzonico, Pinacoteca Martini

IG, Bd. III, fol. 86: Neptun / Toulouse, Musée des Augustins, Inv.-Nr. 2004_1_32⁶²

IG, Bd. III, fol. 102: Herodes mit dem Haupt des Johannes / Kunsthandel⁶³

Pietro Liberi (1605–1687)⁶⁴

IG, Bd. I, fol. 22: Angelica und der Eremit (?)⁶⁵

IG, Bd. II, fol. 84: Nymphe und Satyr / ehemals Rom, Galleria Sangiorgi⁶⁶, (Abb. 24)

IG, Bd. II, fol. 39: Herkules tötet den Kentauren Nessus / Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv.-Nr. 1055⁶⁷

IG, Bd. III, fol. 83: Saturn stützt Amor den Flügel⁶⁸, (Abb. 25)

Pietro Ricchi (1605–1675)

IG, Bd. I, fol. 96: Marienverkündigung / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. 696⁶⁹

IG, Bd. II, fol. 28: Lot und seine Töchter / Kunsthandel⁷⁰

58 Serie der Fünf Sinne, Venedig, Sammlung Scarpa; <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/60115/Muttoni%20Pietro%2C%20Allegoria%20del%20Gusto> (abgerufen am 19.04.2023).

59 Eigenhändiges Konzept Humprechts zum Sujet: SOA, RAČ 761, fol. 78; KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 72; siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_Muttoni_-_Cronos_devouring_his_child.jpg (abgerufen am 10.04.2023). Zum Auftrag an Pietro della Vecchia siehe SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 42; HOJDA, Humprecht Johann Czernin (zit. Anm. 49), S. 350.

60 AIKEMA, Vecchia (zit. Anm. 55), S. 147, Kat. 199, Abb. 100.

61 Murillo zugeschrieben: <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/photo/110738/Istituto%20Centrale%20oper%20il%20Catalogo%20e%20la%20Do> (abgerufen am 28.04.2023).

62 <http://spenceralley.blogspot.com/2019/02/pietro-della-vecchia-1602-or-1603-ca.html> (abgerufen am 14.03.2023); https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pietro_della_Vecchia,_Neptune_mena%C3%A7ant_les_vents,_Mus%C3%A9_des_Augustins_de_Toulouse,_2004_1_32.jpg (abgerufen am 14.03.2023).

63 AIKEMA, Vecchia (zit. Anm. 55), S. 132, Kat. 108, Abb. 11; Anmerkung der Autorin: Denkbar wäre als Sujet auch David mit dem Haupt des Goliath.

64 Zwei Briefe von Alfonso Zeffiri an Humprecht: SOA, RAČ 138, fol. 123, Wien, 10. Dezember 1661; RAČ 161, fol. 139, Wien, 30. September 1662; zwei Schreiben von Filippo Leoncelli an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19v, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 161, fol. 219, 222v, Venedig, 8. Oktober 1662; ein Brief von Antonio Maria Picchi an Humprecht: SOA, RAČ 140, fol. 32, Venedig, 8. September 1661.

65 E. A. SAFARIK, Per la pittura veneta del seicento: Girolamo Forabosco, in: *Arte Illustrata*, VI, 55–56, Dezember 1973, S. 353–363, hier S. 354.

66 <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/59319/Liberi%20Pietro%2C%20Ninfa%20inseguita%20da%20un%20satiro> (abgerufen am 14.03.2023).

67 S. JACOB/S. KÖNIG-LEIN, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Die italienischen Gemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Braunschweig 2004, S. 79–80 mit Abb.; KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 198.

68 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 138.

69 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 193–195, Zuschreibung an Ricchi, S. 194, Abb., S. 195 Abb. „Imagines“.

70 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 193 und Anm. 16.

IG, Bd. III, fol. 30: Möglicherweise Variante Amor und Psyche / Kunsthandel⁷¹

Girolamo Forabosco (1605–1679)⁷²

IG, Bd. II, fol. 14: Alte Frau mit Schale⁷³

IG, Bd. II, fol. 24: Flora⁷⁴

IG, Bd. II, fol. 33 und fol. 104: Die Frau und der Tod / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 540⁷⁵

IG, Bd. II, fol. 55: Frauenporträt⁷⁶

IG, Bd. II, fol. 59: Joseph und Potiphar / Rovigo, Accademia dei Concordi, Inv.-Nr. 64⁷⁷, Abb. 26

IG, Bd. III, fol. 97: Angelica und Medoro / Mailand, Privatbesitz⁷⁸, (Abb. 27)

IG, Bd. III, fol. 81: Justizia und Pax (Gerechtigkeit und Frieden)⁷⁹

Giovanni Battista Salvi, gen. Sassoferrato (1609–1685)⁸⁰

IG, Bd. I, fol. 96: Betende Madonna / Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv.-Nr. 2002.126

IG, Bd. I, fol. 96: Mater dolorosa / Florenz, Gallerie degli Uffizi, Inv.-Nr. 773

Johann Heinrich Schönfeld (1609–1684)

Vorschlag der Autorin: IG, Bd. I, fol. 127: Hll.

Joseph und Sebastian mit Jesus und Johannes

IG, Bd. I, fol. 161: Akademiekasse / Graz, Schloss Eggenberg, Alte Galerie, Inv.-Nr. 110⁸¹

IG, Bd. I, fol. 161: Malstunde⁸²

71 <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/entry/work/61116/Ricchi%20Pietro%2C%20Amore%20e%20Psiche> (abgerufen am 15.04.2023).

72 Diana an Humprecht: SOA, RAČ 146, fol. 68, Venedig, 21. Oktober 1662; Filippo Leoncelli an Humprecht: Inventar von Bildern auf Holz: RAČ 155, fol. 109; Briefe Filippo Leoncellis an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19–20, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 155, fol. 174v, Venedig, 15. März 1662; RAČ 161, fol. 219–220, 222v, 223, Venedig, 8. Oktober 1662.

73 SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 355, Abb. 5, S. 357.

74 C. MARIN, Girolamo Forabosco, Venedig 2015, Kat. 34, S. 165, S. 413, Abb. 44. Anmerkung der Autorin: ohne Hinweis auf „Imagines Galeriae“-Zeichnung.

75 SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 354; MARIN, Forabosco (zit. Anm. 74), Kat. 59, S. 214–217, S. 445, Abb. 82, S. 456, Abb. 83 und 84, zwei „Imagines“-Skizzen.

76 SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 354; MARIN, Forabosco (zit. Anm. 74), vgl. zu Kat. 21, Damenporträt, 1640/1645, S. 140–142, S. 399, Abb. 27, S. 400, Abb. 28 „Imagines“-Vergleichsabbildung.

77 MARIN, Forabosco (zit. Anm. 74), Kat. 66, S. 234–237, S. 454, Abb. 93, S. 455, Abb. 94 „Imagines“.

78 Eigenhändiges Konzept Humprechts zum Sujet: SOA, RAČ 761, fol. 76; KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 72; E. A. SAFARIK/G. MILANTONI, La pittura del Seicento a Venezia, in: La pittura in Italia. Il Seicento, Bd. II (hrsg. von M. GREGORI/E. SCHLEIER), Mailand 1989, S. 160–191, hier S. 177 mit Abb.; MARIN, Forabosco (zit. Anm. 74), Kat. 61, S. 221–224, S. 448, Abb. 87.

79 Zuschreibung an Pietro Liberi als Ausführender: NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 128; SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 353–354, Zuschreibung an Forabosco fraglich, möglich wäre als Autor Pietro Liberi; MARIN, Forabosco (zit. Anm. 74), siehe Erwähnung bei Kat. 61, S. 221.

80 Venedig, ohne Datum, Ottavio Tassis an Humprecht: Generalpostmeister Ottavio Tassis schenkt Czernin zwei Madonnen-Gemälde von Sassoferrato, die Tassis selbst knapp davor von Kardinal Giulio Rospigliosi, dem späteren Papst Clemens IX., aus Rom in Empfang nahm und an Czernin weiterreicht: SOA, RAČ 142; NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 12, und KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 61.

81 H. PÉE, Johann Heinrich Schönfeld. Die Gemälde, Berlin 1971, S. 83–85, Kat. 2, Abb. 272; E. MARINGER, Schönfeld als „Pictor doctus“. Bemerkungen zu seinem künstlerischen Selbstverständnis, in: Johann Heinrich Schönfeld: Welt der Götter, Heiligen und Heldenmythen (hrsg. von U. ZELLER), Köln 2009, S. 86–113, hier S. 113; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 391–392 und Abb. 13.

82 PÉE, Schönfeld (zit. Anm. 81), S. 257, Kat. V 74, Abb. 273; JUFFINGER, Imagines Galeriae (zit. Anm. 3), S. 391–392 und Abb. 14.



Abb. 4: IG, Bd. II, fol. 103: Karel Škréta (1610–1674), *Umkreis*, Cassandra Fedele (um 1465–1558)



Abb. 5: IG, Bd. II, fol. 103: Karel Škréta (1610–1674), *Umkreis*, Veronica Franco (1546–1591)

Karel Škréta (1610–1674)

IG, Bd. II, fol. 5: Die Keuschheit der Vestalin
Tuscia / Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. 11047⁸³

IG, Bd. I, fol. 56: Bocca della Verità, Prag, Pri-
vatsammlung⁸⁴

IG, Bd. I, fol. 56: Bestrafung einer Kurtisane⁸⁵

IG, Bd. I, fol. 59: Fest von Satyrn und Nym-
phen⁸⁶

IG, Bd. I, fol. 165: Porträt Humprecht Jan Graf

Czernin von Chudenitz / Mělník, Schloss,
Sammlung Jiří Lobkowicz⁸⁷

Vorschlag der Autorin: IG, Bd. I, fol. 55: Porträt
Kaiser Leopold I.⁸⁸

Karel Škréta (1610–1674), *Umkreis*

IG, Bd. II, fol. 103: Cassandra Fedele (um 1465–
1558)⁸⁹, (Abb. 4)

83 S. DOBALOVÁ, III.10, The Chastity of the Vestal Virgin Tuscia, in: Karel Škréta 1610–1674. His work and his era (hrsg. von L. STOLÁROVÁ/V. VLNAS), Prag 2010, S. 118–119, S. 118, Abb. „Imagines“, S. 199, Abb.; P. PŘIBYL/L. STOLÁROVÁ, „K stale rostoucí slávě našeho pilného umělce“, in: Karel Škréta 1610–1674. Studie a dokumenty (hrsg. von L. STOLÁROVÁ/V. VLNAS), Prag 2011, S. 76, Abb. 3 „Imagines“.

84 J. NEUMANN, Kat. 60 Zkouška pravdy, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 148–151, Abb. 79; DOBALOVÁ, III.10, The Chastity of the Vestal Virgin Tuscia (zit. Anm. 83), S. 118–119, S. 118, Abb. „Imagines“; P. PŘIBYL/L. STOLÁROVÁ, „K stale rostoucí slávě našeho pilného umělce“, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 76, Abb. 4 „Imagines“.

85 SLAVÍČEK, XVI. 11, Imagines Galeriae, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 590.

86 Ebd. mit Abb. „Imagines“.

87 M. VONDRÁČKOVÁ, VL.12, Portrait of Humprecht Johann Count Czernin of Chudenitz, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 298–299, S. 299, Abb., S. 290, Abb. „Imagines“.

88 Vgl. Stich von Melchior Küsel (1626–1683) nach Karel Škréta, Wien, Albertina, D/I/37/92, <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/e2f6858a-8bfa-43d4-81dc-1ba0e062dfc6> (abgerufen am 04.03.2023); P. ZELENKOVÁ, VI.13, Leopold I., in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 300–301.

89 J. NEUMANN, Škrétové: Karel Škréta a jeho syn, Prag 2000, S. 22; SLAVÍČEK, XVI.11, Imagines Galeriae, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 590.

IG, Bd. II, fol. 103: Veronica Franco (1546–1591)⁹⁰, Abb. 5

Sebastiano Mazzoni (1611–1678)⁹¹
IG, Bd. II, fol. 27: Drei Parzen⁹²

Salvator Rosa (1615–1673)
IG, Bd. II, fol. 49: Hero und Leander / Privatbesitz

Carlo Dolci (1616–1686)
IG, Bd. I, fol. 69: Hl. Cäcilie / St. Petersburg, Eremitage, Inv.-Nr. GE-44⁹³
IG, Bd. II, fol. 41: Salome / London, Victoria and Albert Museum, Inv.-Nr. P.143–1929⁹⁴, Abb. 28
IG, Bd. II, fol. 101: Hl. Sebastian, Pommersfelden, Schloss Weißenstein, Sammlung Schönborn, Inv.-Nr. 152,⁹⁵ bzw. Brünn, Moravská galerie v Brně, Inv.-Nr. M 247⁹⁶, (Abb. 29)

Giuseppe Diamantini (1621–1705)⁹⁷
IG, Bd. I, fol. 62 und 80v: Allegorie der Astronomie⁹⁸, (Abb. 30)
IG, Bd. I, fol. 62 und 83: Venus und kleiner Bacchus⁹⁹, (Abb. 31)
IG, Bd. I, fol. 94: Hercules und Omphale¹⁰⁰
IG, Bd. III, fol. 10v: Venus und Aeneas / Dobříš, Schloss, Jérôme Colloredo-Mannsfeld Sammlung¹⁰¹

Giovanni Ghisolfi (1623–1683)
Vorschlag der Autorin: IG, Bd. II, fol. 45: Vedute / Vergleich ähnliches Motiv: Rom, ehemals Sammlung Rospigliosi¹⁰²

Carlo Maratta (1625–1713)
IG, Bd. I, fol. 13: Triumph der Galatea¹⁰³
IG, Bd. III, fol. 68: Heilige Nacht / Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 436

90 NEUMANN, Škrétové: Karel Škréta (zit. Anm. 89), S. 22; SLAVÍČEK, XVI.II, *Imagines Galeriae*, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 590.

91 Zwei Briefe von Filippo Leoncelli an Humprecht: SOA, RAČ 139, fol. 107, Venedig, 29. November 1661; RAČ 148, fol. 17v, Venedig, 1. Juli 1662.

92 DANIEL, Furini (zit. Anm. 18), S. 137; V. MANCINI, Sebastiano Mazzoni a Venezia, Verona 2021, S. 55, Abb. 10 „*Imagines*“. Univ. Prof. Dr. Linda Borean, Universität Udine, dankt die Autorin für den bibliografischen Hinweis zu Mancini.

93 DANIEL, Furini (zit. Anm. 18), S. 138.

94 Ebd.

95 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dolci_San_Sebastiano.jpg (abgerufen am 26.04.2023); Hinweis auf ein Gemälde des gleichen Sujets in Brünn, Moravská Galerie, siehe DANIEL, Furini (zit. Anm. 18), S. 138.

96 L. DANIEL, Kat. 13 Saint Sebastian, in: *The Florentines. Art from the Time of the Medici Grand Dukes* (hrsg. von DEMS.), Prag 2002, S. 61–62, S. 63, Abb.

97 Schreiben Diamantinis an Humprecht: SOA, RAČ 761, fol. 39; zwei Briefe Filippo Leoncellis an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19–20, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 161, fol. 219–220, Venedig, 8. Oktober 1662.

98 NOVÁK, *Dějiny* (zit. Anm. 4), S. 137.

99 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 44, Abb. 35; KAZLEPKA, *Mezi benátskými malíři* (zit. Anm. 5), S. 201, Anm. 55.

100 F. CIACCI, Giuseppe Diamantini „Kavalier da Fossombrone“, *Fermignano/Sant'Angelo in Vado* 2008, S. 158, Abb. 19; KAZLEPKA, *Mezi benátskými malíři* (zit. Anm. 5), S. 196, Abb. 3 und 4, S. 198; L. BARONI, *Catalogo ragionato delle incisioni*, in: Giuseppe Diamantini. *Pittore e incisore dalle Marche a Venezia* (hrsg. von A. M. AMBROSINI MASSARI/M. CELLINI/M. LUZI), Fossombrone 2021, S. 278, Kat. 25, S. 300, Nr. 25 Abb.

101 KAZLEPKA, *Mezi benátskými malíři* (zit. Anm. 5), S. 197, Abb. und „*Imagines*“, S. 198.

102 A. BUSIRI VICI, Giovanni Ghisolfi (1623–1683). *Un pittore milanese di rovine romane*, Rom 1992, S. 40, Abb. 41, und S. 74, Kat. 27 mit Abb.

103 JUFFINGER/WALDERDORFF, Czernin (zit. Anm. 54), S. 103.

Pietro Bellotti (1625–1700)¹⁰⁴

IG, Bd. II, fol. 23: Kopie nach Rembrandt: Mann in orientalischem Kostüm / Venedig, Privatsammlung¹⁰⁵ (Rembrandt-Original: 1639, Chatsworth House)¹⁰⁶, (Abb. 32)

IG, Bd. II, fol. 50: Alter Mann mit Schale / ehemals Warschau, Sammlung Teofil Prus¹⁰⁷

IG, Bd. III, fol. III: Selbstporträt / Mailand, Pinacoteca di Brera, Inv.-Nr. 1306¹⁰⁸

IG, Bd. III, fol. 115: Selbstporträt / Lombardei, Privatsammlung¹⁰⁹

Giovanni Battista Langetti (1625–1676)¹¹⁰

IG, Bd. I, fol. 18: Vulkan schmiedet das Netz für Venus und Mars / München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 5068¹¹¹

IG, Bd. I, fol. 41 und Bd. I, fol. 76v: Alte Wahrsagerin mit Armillar-Sphäre, Buch, Zirkel und Winkel / Genua, Privatsammlung¹¹²

IG, Bd. I, fol. 113: Vanitas / Prag, Nationalgalerie, Inv.-Nr. O 9719¹¹³

IG, Bd. II, fol. 3: Adam und Eva¹¹⁴

IG, Bd. II, fol. 52: Sarah fordert von Abraham die Verstoßung Hagens / München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 895¹¹⁵, (Abb. 33)

IG, Bd. III, fol. 63: Philosoph / Bergamo, ehemals Sammlung Steffanoni¹¹⁶

IG, Bd. II, fol. 88: Der Tod des Archimedes / Tver, Tverskaya Oblastnaya Kartinnaya Galereya¹¹⁷, (Abb. 34)

Antonio Domenico Triva (1626–1699)

IG, Bd. I, fol. 40 und Bd. I, fol. 80v: Abundantia [?] oder Frau, die Milch aus der Brust spritzend¹¹⁸

104 Kammerdiener Georg: SOA, RAČ 145, fol. 22, 16. Juni 1662; Diana an Humprecht: RAČ 146, fol. 68–69, Venedig, 21. Oktober 1662; drei Briefe Filippo Leoncellis an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19–20, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 155, fol. 175, Venedig, 15. März 1662; RAČ 161, fol. 222v, Venedig, 8. Oktober 1662.

105 L. ANELLI, Pietro Bellotti 1625–1700, Brescia 1996, S. 402, Kat. R140 und Abb.; zu weiteren Kopien in Venedig siehe S. MOSCHINI MARCONI, Gallerie dell'Accademia di Venezia. Opere d'arte dei secoli XVII, XVIII, XIX, Rom 1970, S. 168, Kat. 383 und Abb.

106 BERGNER, Inventář Černínské obrazárny na Hradčanech (zit. Anm. 12), Abb. S. 128, Tafel VIII, S. 137.

107 E. A. SAFARIK, „Eravate un tempo tenebre, ma ora siete luce“, in Una vita per l'arte veneta. Atti della giornata di studio in onore e ricordo di Rodolfo Pallucchini, Venedig 2001, S. 76–90, hier S. 78, Abb.

108 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 43, Abb. 33; ANELLI, Bellotti (zit. Anm. 105), S. 384, Kat. R68 und Abb.

109 ANELLI, Bellotti (zit. Anm. 105), S. 382, Kat. R59 und Abb. S. 126, Abb. 104, und S. 393, Kat. R104 und Abb. „Images“.

110 Diana an Humprecht: SOA, RAČ 146, fol. 68–69, Venedig, 21. Oktober 1662; drei Briefe von Filippo Leoncelli an Humprecht: SOA, RAČ 139, fol. 107, Venedig, 29. November 1661; RAČ 148, fol. 19–20, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 161, fol. 220, 222v, Venedig, 8. Oktober 1662.

111 Konzept Humprechts zur Darstellung des Vulkan: SOA, RAČ 761, fol. 73–74; KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 72; M. STEFANI MANTOVANELLI, Giovanni Badiesta Langetti – Il Principe dei Tenebrosi, Soncino 2011, S. 181–182, Kat. 68, S. 81, Abb. Tafel XXVI.

112 Ebd., S. 188, Kat. 80, S. 282, Abb. 56.

113 DANIEL, Tesori di Praga (zit. Anm. 34), S. 118 und Abb. „Images“, Kat. 21, S. 119, Abb.

114 SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 353.

115 STEFANI MANTOVANELLI, Langetti (zit. Anm. 111), S. 180, Kat. 67, S. 274, Abb. 47.

116 Ebd., S. 187, Kat. 77, S. 279, Abb. 53.

117 BERGNER, Inventář Černínské obrazárny na Hradčanech (zit. Anm. 12), S. 133, Abb. 31, S. 137; zur Identifizierung des Gemäldes V. MARKOVA, Inediti della pittura veneta (zit. Anm. 51), S. 25, S. 116, Abb. 38, Provenienzhinweis: Kaliningrad, Regionales Museum für Geschichte und Kunst, Inv.-Nr. 243151; Bildsujet „Söldner reißt am Bart des Philosophen“, <https://ar.culture.ru/en/subject/smert-arhimeda-1#fullscreen> (abgerufen am 24.04.2023).

118 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 138; L. LONGO, Antonio Domenico Triva. Un artista tra Italia e Baviera, Bologna 2008, S. 241, Kat. 121 und 121a, S. 243, Abb. 121 und 121a „Images“.

IG, Bd. II, fol. 18: Schachspiel¹¹⁹, (Abb. 35)
 Vorschlag der Autorin: IG, Bd. II, fol. 54: Variante der Abundantia [?] oder Frau, Milch aus der Brust spritzend
 IG, Bd. II, fol. 91: Caritas romana / Padua, Museo Civico, Inv.-Nr. 186, (Abb. 36)

Pietro Negri (1628–1679)¹²⁰
 IG, Bd. I, fol. 124: Tod der Lucrezia / München, Alte Pinakothek, Inv.-Nr. 7523
 IG, Bd. III, fol. 25: Vanitas / Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002711¹²¹

Antonio Zanchi (1631–1722)¹²²
 IG, Bd. II, fol. 36: „Nosce te ipsum – erkenne Dich selbst“ / Avignon, Musée Calvet¹²³

Johann Carl Lot (1632–1698)¹²⁴

IG, Bd. I, fol. 65: Fegefeuer / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. 695¹²⁵
 IG, Bd. I, fol. 124: Merkur und Argus / London, The National Gallery, Inv.-Nr. NG3571¹²⁶
 IG, Bd. I, fol. 156: Apoll und Pan, Provenienz unbekannt¹²⁷
 IG, Bd. III, fol. 7: Adam und Eva¹²⁸
IG, Bd. III, fol. 8: Adam und Eva / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. JH 694¹²⁹
 IG, Bd. III, fol. 27: Samson und Dalila¹³⁰

Willem Drost (1633–1659)

IG, Bd. I, fol. 15: Vertumnus und Pomona¹³¹, (Abb. 37)

119 LONGO, Triva (zit. Anm. 118), S. 241, Kat. 120, S. 242, Abb. 120 „Imagines“.

120 Zwei Briefe Filippo Leoncellis an Humprecht: SOA, RAČ 139, fol. 107, Venedig, 29. November 1661; RAČ 161, fol. 219, 222v, Venedig, 8. Oktober 1662.

121 E. A. SAFARIK, Pietro Negri, in: Saggi e Memorie di storia dell'arte, XI, 1978, S. 81, 83–93, 189–201; A. PANCORBO, Pietro Negri „Vanitas“, in: Italian masterpieces from Spain's royal court, Museo del Prado, 2014, S. 146; KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 196, S. 200, Anm. 32.

122 Zwei Briefe von Filippo Leoncelli an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19–20, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 161, fol. 219, 222v, Venedig, 8. Oktober 1662.

123 <https://www.flickr.com/photos/mazanto/46233214312> (abgerufen am 24.04.2023).

124 Eigenhändiges Schreiben Loths an Humprecht: SOA, RAČ 761, fol. 81, Venedig, 9. Mai 1664; Alfonso Zeffiri an Humprecht: RAČ 161, fol. 137, Wien, 1. April 1662; die übrige Korrespondenz sind Briefe von Filippo Leoncelli an Humprecht: SOA, RAČ 148, fol. 19v, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 155, fol. 174v, Venedig, 15. März 1662; RAČ 161, fol. 219–220, Venedig, 8. Oktober 1662; RAČ 163, fol. 41–42, Venedig, 16. Mai 1664, fol. 43, Venedig, 1. August 1664, fol. 60, Venedig, 7. November 1664, fol. 66v, Venedig, 9. Mai 1664, fol. 68, Venedig, 30. Mai 1664, fol. 70–71, Venedig, 6. Juni 1664, fol. 72v, Venedig, 4. Juli 1664, fol. 74v–75, Venedig, 11. Juli 1664, fol. 78, Venedig, 25. Juli 1664, fol. 80, Venedig, 22. August 1664, fol. 82, Venedig, 29. August 1664, fol. 84–84v, Venedig, 10. Oktober 1664, fol. 86, Venedig, 24. Oktober 1664; RAČ 165, fol. 185–186, Venedig, 20. Juni 1664; RAČ 170, fol. 21, Venedig, 21. März 1665; RAČ 171, fol. 21, Venedig, 13. Juni 1665, fol. 42v, Venedig, 30. Mai 1665, fol. 51, Venedig, 22. Mai 1665, fol. 89, Venedig, 8. Mai 1665, fol. 104, Venedig, 29. April 1665.

125 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 200, Anm. 35.

126 J. BIKKER, Drost's End and Loth's Beginnings in Venice, in: The Burlington Magazine, CXLIV/1188, März 2002, S. 151–152, Abb. 15; G. FUSARI, Johann Carl Lot (1632–1698), Soncino 2017, S. 108, Abb. Tafel XLIV, S. 189–190, Kat. 113.

127 BIKKER, Drost's End (zit. Anm. 126), S. 152, Abb. 16.

128 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 200, Anm. 31.

129 DANIEL, Tesori di Praga (zit. Anm. 34), S. 122, Kat. 23, Abb. „Imagines“, S. 123, Abb.; FUSARI, Johann Carl Lot (zit. Anm. 126), S. 103, Abb. Tafel XXXIX, S. 184, Kat. 84; KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 195, S. 200, Anm. 31, 35, S. 201, Anm. 60; HOJDA, Humprecht Johann Czernin (zit. Anm. 49), S. 348, Abb. „Imagines“, S. 349, Abb.

130 KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 200, Anm. 35.

131 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 128; J. BIKKER, Willem Drost (1633–1659). A Rembrandt Pupil in Amsterdam and Venice, New Haven, London 2005, Kat. I.33, S. 170, S. 171, Abb. „Imagines“.

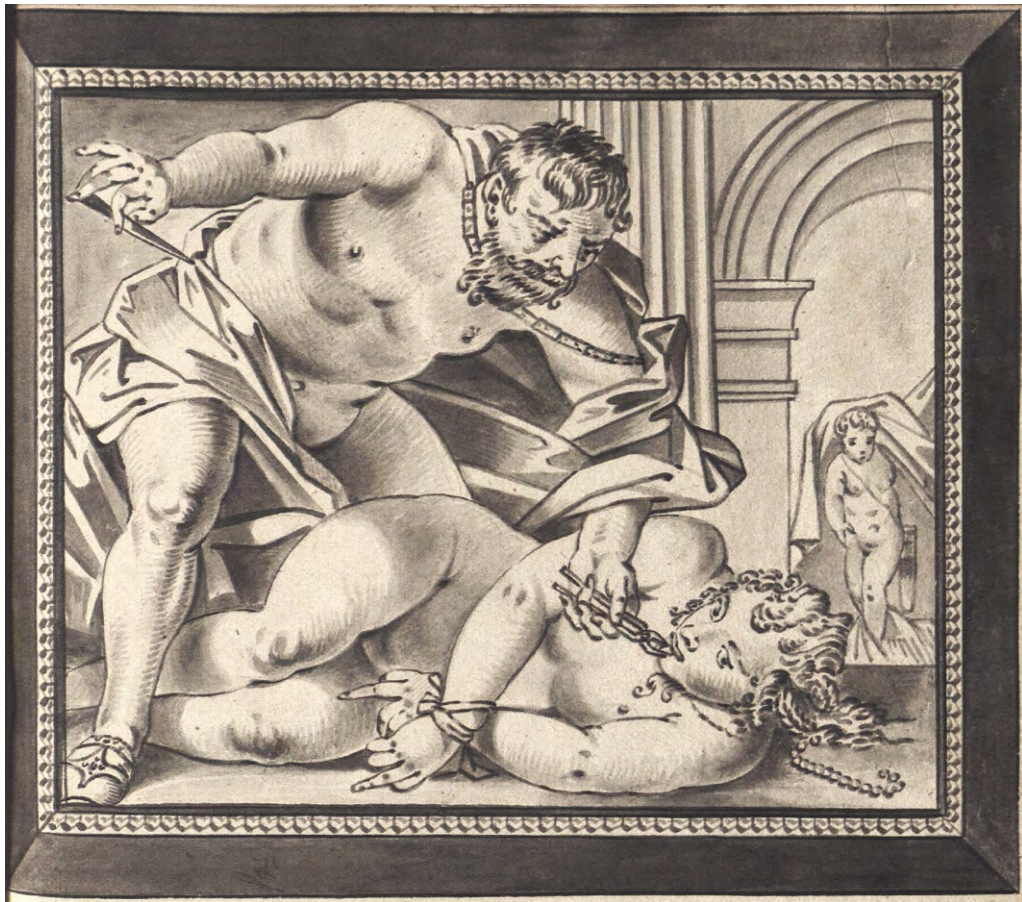


Abb. 6: IG, Bd. I, fol. 116: Unbekannter Maler, Tereus, Philomela die Zunge herausschneidend

„Filomela Violata da Tereo: Tereo Violata la Filomela donzella sua cognata le taglia la lingua che non possi lamentandosi ad altri scoprire l'oltraggio, che li fece il Cognato. Si rappresentera dunque questa fanciulla (in due mezzefigure ambe nude quasi che immediate fossero doppo l'congiungimento mentre anche in effeto subito adempito la sua moglie il Tereo la volse privar del modo del parlare senza lasciarle tempo di vestirsi pur ben la camiscia o altro del vestir vedersi a canto delle figure. Il Pittore puo rappresentar la lingua gia tagliata o pure estesso atto di tagliare secondo che piu li piacera annerta solamente far tanto donna quanto l'huomo di eta giovine e bella fisionomia“¹³²

IG, Bd. I, fol. 25: Porträt Titus nach Rembrandt¹³³ IG, Bd. I, fol. 26: Porträt Titus nach Rembrandt¹³⁴

¹³² Eigenhändiges Konzept Humprechts zum Sujet: SOA, RAČ 761, fol. 77. Sujet aus Ovid, Metamorphosen 6,412–674. Humprecht Jan Czernin gibt dem Maler exakte Anweisungen, wie die Szene auszuführen ist. Filomela, von ihrem Schwager Tereus vergewaltigt, soll daran gehindert werden, die Untat ihrer Schwester zu berichten, daher schneidet Tereus ihr unmittelbar nach der Tat die Zunge ab. Czernin hält fest, dass Tereus und Filomela nackt und jung dargestellt sein sollen, wobei er es dem Maler überlässt, ob bei der Ausführung Tereus die Zunge bereits herausgeschnitten hat oder ob er gerade dabei ist, dies zu tun.

¹³³ E. A. SAFARIK, I volti di Willem Drost, in: Per l'arte da Venezia all'Europa. Studi in onore di Giuseppe Maria Pilo (hrsg. von M. PIATONI/L. DE ROSSI), Venedig 2001, S. 405–409, hier S. 406, S. 408, Anm. 16.

¹³⁴ Ebd., S. 406, S. 408, Anm. 16.

IG; Bd. II, fol. 4: Daedalus und Ikarus¹³⁵, (Abb. 38)

Andrea Celesti (1637–1712)

IG, Bd. III, fol. 6: Adam und Eva¹³⁶

Agostino Litterini (1642–1730), nach einer Vorlage von Pietro Malombra (1556–1618)

IG, Bd. III, fol. 4: **Venedig, Dogenpalast, Sala del Collegio, Empfang Humprecht Czernins, zur Rechten des Dogen Domenico II. Contarini sitzend**¹³⁷ / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. 657

Unbekannter Maler, 17. Jahrhundert

Vorschlag der Autorin: IG, Bd. I, fol. 50: Porträt Diana Maria Czernin [?], (Abb. 3)

Vorschlag der Autorin: IG, Bd. I, fol. 74: Porträt Humprecht Jan Czernin [?], (Abb. 2)

IG, Bd. I, fol. 74: Porträt Hermann Czernin

IG, Bd. I, fol. 112: Jupiter und Io¹³⁸

IG, Bd. I, fol. 116: Tereus, Philomela die Zunge herauschneidend, (Abb. 6)

IG, Bd. I, fol. 132 und Bd. II, fol. 68: Porträt Tiberio Tinelli (1586–1639)¹³⁹

Vorschlag der Autorin: IG, Bd. I, fol. 166: Porträt Apostolischer Nuntius Jacopo Altoviti (1604–1693) [?], (Abb. 7)

IG, Bd. II, fol. 71: Badende Nymphe / Kunsthandel¹⁴⁰

IG, Bd. III, fol. 3: Ansicht von Venedig aus der Vogelperspektive, 1662–1663¹⁴¹, (Abb. 1)

IG, Bd. III, fol. 5v: Venedig, Palazzo Belloni am Canal Grande, mit kaiserlichem Wappen über dem Eingangsportal¹⁴²

Unbekannter Maler, 17. Jahrhundert: Akademische Akte¹⁴³

IG, Bd. I, fol. 27: zwei Akte, siehe Pietro della Vecchia, Samson, Kunsthandel

IG, Bd. I, fol. 28: drei Akte

IG, Bd. I, fol. 30: zwei Akte

IG, Bd. I, fol. 61: siehe Pietro della Vecchia, kniender Akt, Prag, Prämonstratenserstift Strahov

IG, Bd. I, fol. 103: zwei Akte

IG, Bd. II, fol. 19: ein Akt

IG, Bd. III, fol. 72: zwei Akte

Einbezogen werden in diese Studie darüber hinaus Werke flämischer Künstler:

Quentin Massys (1466–1530)

IG, Bd. I, fol. 54: Die Steuereintreiber / Rom, Galleria Doria Pamphilj¹⁴⁴

135 BIKKER, Drost's End (zit. Anm. 126), S. 152 Abb. 18; BIKKER, Drost (zit. Anm. 131), Kat. I.34, S. 170, S. 171, Abb. „Imagines“.

136 SAFARIK, Forabosco (zit. Anm. 65), S. 353; KAZLEPKA, Mezi benátskými malíři (zit. Anm. 5), S. 200, Anm. 31.

137 NOVÁK, Dějiny (zit. Anm. 4), S. 127; vgl. https://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-litterini_%28Dizionario-Biografico%29/ (abgerufen am 05.11.2022); Vorlage: Pietro Malombra, La Sala del Colegio de Venecia, 1606–1618, Madrid, Museo del Prado; der Hinweis auf die Vorlage stammt aus der Gemälde-Beschriftung der Ausstellung *The Perfect Diplomat / The Czernins – Ambassadors, Travellers, Collectors / Dokonalý diplomat. Černínové – vyslanci, cestovatelé, sběratelé*, Schloss Jindřichův Hradec, 21.07.–31.10.2018, ohne Katalog; JUFFINGER, Imagines Galeries (zit. Anm. 3), S. 378, Abb. 2 und 2a.

138 E. FUCHS, Geschichte der erotischen Kunst, München 1908, S. 95, Abb. 76 (als Adriaen van der Werff).

139 Vgl. Carlo Ridolfi (1594–1658), Porträt des Tiberio Tinelli (1586–1639), in: *Le Meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori Veneti e dello Stato*, Venedig, 1648.

140 Ricardo AG, Zug/Schweiz: <https://www.ricardo.ch/de/a/17-18-jh-badende-venus-gemaelde-1117927242/> (abgerufen am 21.04.2023).

141 Filippo Leoncelli an Humprecht, ohne Nennung des Malernamens: SOA, RAČ 148, fol. 22, Venedig, 28. Oktober 1662; RAČ 161, fol. 223, Venedig, 8. Oktober 1662.

142 JUFFINGER, Imagines Galeries (zit. Anm. 3), S. 379, Abb. 3 und 3a.

143 Zu den Aktdarstellungen siehe auch JUFFINGER, Imagines Galeries (zit. Anm. 3), S. 391–396 und Abb. 15–21.

144 A. DE BOSQUE, Quentin Metsys, Brüssel 1975, S. 195, S. 344, Abb. 240.

Denys Calvaert (um 1540–1619) bzw. Hendrik van Balen (1575–1632)

Zuschreibungen – Vorlagen: italienisch (Marcantonio Raimondi) bzw. flämisch?

IG, Bd. III, fol. 57: Kinderreigen / Kunsthandel¹⁴⁵

IG, Bd. III, fol. 57: Kinderreigen¹⁴⁶

Peter Paul Rubens (1577–1640)

IG, Bd. I, fol. 35: Medusa / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3934, bzw. Brunn, Moravská Galerie, Inv.-Nr. A2¹⁴⁷, (Abb. 39)

IG, Bd. III, fol. 9: Hl. Hieronymus / Dresden Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 955¹⁴⁸

IG, Bd. III, fol. 19: Paraphrase [divergierend in Haltung und Gewandung Daniels, Anzahl der Löwen und Lichtführung] von Daniel in der Löwengrube¹⁴⁹ / National Gallery of Art, Washington DC, Inv.-Nr. 1965.13.1, und Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 1695, (Abb. 40)

Anthonis van Dyck (1599–1641)

IG, Bd. I, fol. 21: Maria mit Kind / London, Dulwich Picture Gallery, Inv.-Nr. 90

IG, Bd. I, fol. 21: Caritas / London, The National Gallery, Inv.-Nr. 6494

Matthias Stom/Stomer (ca. 1600–ca. 1652)

IG, Bd. II, fol. 97: Sara führt Hagar Abraham zu / Göteborg, Göteborgs konstmuseum, Inv.-Nr. GKM 1496¹⁵⁰

Frans Luycx (1604–1666)

IG, Bd. I, fol. 69: Porträt Eleonora Gonzaga-Nevers (1628–1686), 1657 / Stockholm, Nationalmuseum, Inv.-Nr. NMGrh 75

IG, Bd. I, fol. 89: Porträt Erzherzog Leopold (1640–1705) / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 7218¹⁵¹

Darüber hinaus werden Werke, die sich unmittelbar auf Humprecht Czernin und dessen Familie beziehen, hier angeführt.

Zentraleuropäischer, unbekannter Maler

IG, Bd. I, fol. 92: Porträt Humprecht Jan Graf Czernin / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. JH 602¹⁵²

145 München, Hampel Auktion 19. September 2013, siehe https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Denys_Calvaert_%28attrib.%29_-_Dansende_en_balgende_kinderen.jpg (abgerufen am 28.04.2023).

146 Kunsthandel, <https://www.anticstore.art/72284P#gallery-1> (abgerufen am 28.04.2023).

147 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 46, Abb. 37; G. GRUBER/P. TOMÁŠEK: Altraumhaft Schön: Rubens' Wiener Medusenhaupt trifft auf die Brünner Fassung, Ansichtssache #23, Wien 2018, https://www.khm.at/fileadmin/user_upload/Ansichtssachen23.pdf (abgerufen am 08.04.2023); G. GRUBER, Medusa, in: *Mythological Subjects, Hercules to Olympus* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. XI/2, hrsg. von E. McGRATH/B. SCHEPERS/N. BÜTTNER u. a.), Antwerpen 2022, S. 345–368, hier S. 361 (2), S. 367, Anm. 23–25.

148 SLAVÍČEK, „Sobě, umění, přátelům“ (zit. Anm. 11), S. 25, Abb. 17.

149 R.-A. D'HULST/M. VANDENVEN, Daniel in the Lion's Den, in: *The Old Testament* (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. III, hrsg. von DENS.), Brüssel 1989, S. 187–192, Abb. 134.

150 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sara_Abraham_and_Hagar_-_Matthias_Stomer.JPG (abgerufen am 14.03.2023).

151 OR Dr. Friedrich Polleroß, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Leiter des Institutsarchivs, dankt die Autorin für die Provenienzanzeige zum Gemälde im Kunsthistorischen Museum. Eine Kopie des Gemäldes befindet sich im Schloss Jindřichův Hradec: J. NOVÁK, *Soupis Památek Historických a uměleckých v politickém okrese Jindřichovo-Hradeckém*, Prag 1901, S. 90; NOVÁK, *Dějiny* (zit. Anm. 4), S. 126, S. 139.

152 M. VONDRAČKOVÁ, VL.3, Portrait of Maria Maximiliana of Sternberg, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 180–281, Abb. irrtümlich identifiziert als Karl Joachim Slavata als Paris; Z. HOJD/E. CHODĚJOVSKÁ/M. HAJNÁ/A. TESÁŘÍKOVÁ, Heřman Jakub Černín: Na cestě za Alpy a Pyreneje, Bd. I, Prag 2014, S. 43, Abb.; JUFFINGER, *Imagines Galeries* (zit. Anm. 3), S. 382, Abb. 4.

IG, Bd. I, fol. 93: Porträt Diana Maria Gräfin Czernin / Jindřichův Hradec, Schloss, Inv.-Nr. 601¹⁵³

IG, Bd. III, fol. 107: Czernin'scher Hund, (Abb. 8)

Ergänzt wird diese Auflistung durch in der Literatur erwähnte Werke niederländischer Künstler:

IG, Bd. II, fol. 5: Jan Fyt (1611–1661), Jagdstill-Leben¹⁵⁴

IG, Bd. II, fol. 8: Unbekannter holländischer Maler, 17. Jh., Hängende tote Henne¹⁵⁵

IG, Bd. II, fol. 44: Unbekannter Maler [nach Hans de Jode (1630–nach 1662)?], „Die türkische Serallie“¹⁵⁶

IG, Bd. III, fol. 62: Jan/Johann Le Froy, Traumgesicht der Alkmene/Nausikaa / Salzburg, Residenzgalerie Salzburg, Inv.-Nr. 280¹⁵⁷

IG, III, fol. 67: Papst Alexander VII. (1599–1667), Porträt-Vorlage Cornelis Visscher (1629–1662), Kupferstich

2. MÖGLICHE GESPRÄCHSPARTNER CZERNINS IN VENEDIG

Der Aufbau einer so großen Sammlung in derart kurzer Zeit müsste sich – vor allem in Venedig – im Dialog mit anderen Sammlern spiegeln.

Anbieten würde sich als unmittelbare Bezugsperson der in Venedig positionierte kaiserliche Generalpostmeister Ottavio Tassis, mit dem Czernin bereits ab 1652 in laufendem Kontakt stand.¹⁵⁸ Ottavio Tassis Gemäldesammlung wurde von Kunstkennern gerühmt und umfasste über 100 Werke „alter Meister“ und zeitgenössischer Maler, von venezianischen und italienischen Künstlern bis zu Flamen. Leider lässt sich die Sammlung nur bedingt durch konkrete Wer-



Abb. 7: IG, Bd. I, fol. 166: Unbekannter Maler, Porträt Apostolischer Nuntius Jacopo Altviti (1604–1693) (?)

153 M. VONDRÁČKOVÁ, VL.3, Portrait of Maria Maximiliana of Sternberg, in: Karel Škréta (zit. Anm. 83), S. 180–281, Abb. irrtümlich identifiziert als Klara Theresa von Attems als Diana; HOJDA/CHODĚJOVSKÁ/HAJNÁ/TEŠAŘÍKOVÁ, Heřman Jakub Černín (zit. Anm. 149), S. 43, Abb.; JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 382, Abb. 5.

154 L. SLAVÍČEK, IV/1–14c Lovecké zátiší, in: *Artis pictoriae amatores. Evropa v zrcadle pražského barokního sběratelství* (hrsg. von DEMS.), Prag 1993, S. 153 mit Abb. „Imagines“.

155 L. SLAVÍČEK, IV/2–6 Zavěšená mrtvá slepice, in: *Artis pictoriae amatores* (zit. Anm. 154), S. 161.

156 Hans de Jodes Gemälde von 1659, das Erzherzog Leopold Wilhelm erwarb (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 2945), könnte als Vorlage des Gemäldes gedient haben. Der Blickwinkel ist jedoch etwas nordöstlicher angesetzt, d. h. steiler auf den Topkapi-Hügel fokussiert als das Bild de Jodes. Zu Hans de Jodes siehe G. MESSLING, Ansichtssache #14, Ein Bild der „Burg des grossen Türckhen“, Wien 2015, mit weiterführender Literatur. Zum Czernin'schen Gemälde: JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 397–398 und Abb. 22.

157 JUFFINGER, *Residenzgalerie* (zit. Anm. 54), Bd. I, S. 33–34, Bd. II, S. 527; JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 388–389 und Abb. II–12.

158 SOA: RAČ II2, RAČ II4, RAČ I2I, RAČ I25, RAČ I3I, RAČ I33–I35, RAČ I42, RAČ I47, RAČ I57–I58; JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 399.

ke rekonstruieren und eignet sich daher nicht für einen Vergleich.¹⁵⁹

Aus dem Briefwechsel zwischen dem Czernin'schen Haushofmeister in Venedig und Humprecht lässt sich eine weitere Persönlichkeit identifizieren, die im Palazzo regelmäßig als Gast ein und aus geht, und zwar der aus Florenz stammende Apostolische Nuntius in Venedig, Jacopo Altoviti.¹⁶⁰ Altoviti, ein Cousin der Brüder Marcello und Giulio Cesare Sacchetti,¹⁶¹ verdankt seine Karriere der Freundschaft zu Fabio Chigi,

dem späteren Papst Alexander VII. Bei einem Besuch Giulio Sacchettis in Bologna im Juli 1637 lernt Altoviti Guido Reni persönlich kennen und erwirbt von diesem zwei Werke: „Fortuna“ und „Sybille“.¹⁶² Die Kunstbegeisterung des Florentiners Altoviti dürfte sich im Interesse Humprechts für Bologneser und Florentiner Malerei – wie aus den „Imagines Galeriae“ ersichtlich – spiegeln. Bedauerlicherweise gibt es bislang keine Studie zur Sammlungstätigkeit Altovitits.

3. KONTEXTUALISIERUNG DER CZERNIN'SCHEN BILDER MIT DEN KAISERLICHEN GEMÄLDESAMMLUNGEN IN WIEN UND ANMERKUNGEN ZUR KUNSTAGENTENTÄTIGKEIT CZERNINS FÜR DEN WIENER HOF

Ob und zu welchem Zeitpunkt Humprecht Kopien oder Originale nach sieben Werken der kaiserlichen Sammlungen erwirbt bzw. in Auftrag gibt, lässt sich derzeit nicht feststellen.

1. Francesco Bassano (1549–1592), IG, Bd. II, fol. 60: Der barmherzige Samariter / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 12
2. Orazio Gentileschi (1563–1639), IG, Bd. I, fol. 71: Ruhe auf der Flucht / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 180
3. Peter Paul Rubens (1577–1640), IG, Bd. I, fol. 35: Medusa / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3934
4. Domenico Fetti (1589–1623), IG, Bd. I, fol. 68: Jakobs Traum von der Himmelslei-

ter / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3819

5. Domenico Fetti (1589–1623), IG, Bd. I, fol. 68: Artemisia / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3818
6. Nicolas Régnier (1591–1667), IG, Bd. II, fol. 42: Maria Magdalena / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 9569
7. Frans Luycx (1604–1666), IG, Bd. I, fol. 89: Porträt Erzherzog Leopold (1640–1705) / Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 7218

Von den angeführten Werken sind zwei Kopien aus Czernin'schem Besitz bekannt: Die *Medusa* von Peter Paul Rubens in Schloss Častolovice¹⁶³

159 I. CECCHINI, Ottavio Tassis (Venezia 1615–ante 1691), in: *Il collezionismo d'arte a Venezia* (zit. Anm. 26), S. 318–319.

160 Altoviti war 1658–1666 Nuntius in Venedig, siehe F. GAETA, in: https://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-altoviti_%28Dizionario-Biografico%29/ (abgerufen am 08.05.2023); JUFFINGER, *Imagines Galeriae* (zit. Anm. 3), S. 400–401 und Abb. 25.

161 Irene Fosi in: https://www.treccani.it/enciclopedia/giulio-sacchetti_%28Dizionario-Biografico%29/#:~:text=%E2%80%9393%20Nacque%20a%20Roma%20da%20Giovanni,vescovo%20di%20Cosenza%20Fantino%20Pettrignani (abgerufen am 08.05.2023); F. HASKELL, *Maler und Auftraggeber. Kunst und Gesellschaft im italienischen Barock*, Köln 1996, S. 62–66; L. H. ZIRPOLO, *Ave Papa Ave Papabile: The Sacchetti Family, Their Art Patronage, and Political Aspirations* (Essays and Studies, Bd. 6), Toronto 2005.

162 S. PEPPER/D. MAHON, Guido Reni's „Fortuna with a Purse“ Rediscovered, in: *The Burlington Magazine*, CXLI/1152, 1999, S. 156–163, hier S. 156.

163 G. GRUBER, *Medusa* (zit. Anm. 145), S. 345–368, hier S. 361–362 (4).



Abb. 8: IG, Bd. III, fol. 107: Unbekannter Maler, Czernin'scher Hund

und das Jugendporträt Leopolds von Frans Luycx in Jindřichův Hradec¹⁶⁴.

Zur Kunstagententätigkeit Humprecht Czernins für Erzherzog Leopold Wilhelm¹⁶⁵ bzw. Kaiser Leopold I.¹⁶⁶ legt Zdeněk Kalista 1929¹⁶⁷ Unterlagen vor, die bislang nicht im Detail bearbeitet wurden.

Die Privatkorrespondenz Kaiser Leopolds I. mit Humprecht Czernin liegt derzeit noch nicht in vollständiger Bearbeitung vor.¹⁶⁸ Die Forschungslage zur Agententätigkeit Czernins für den Wiener Hof bleibt somit vorerst offen.

164 NOVÁK, Dějiny bývalé hr.černínské obrazárny na Hradčanech (zit. Anm. 4), S. 126, S. 139.

165 Zu Erzherzog Leopold Wilhelm existiert im Czernin'schen Familienarchiv Korrespondenz mit Johann Adolph Fürst Schwarzenberg (1615–1683) und Alfonso Zeffiri zur Therapie des erkrankten Erzherzogs (inklusive einer Giftschlangen-Rezeptur) bzw. zu Gemälde- und Skulpturenankäufen: SOA, RAČ 138, RAČ 142, RAČ 145–146, RAČ 149, RAČ 152, RAČ 155, RAČ 161.

166 Z. KALISTA, Korespondence Císaře Leopolda I. s Humprechtem Janem Černínem z Chucenic, DĚL I. (duben/April 1660–září/September 1663), Prag 1936; P. MAŤA/S. SIENELL, Die Privatkorrespondenzen Kaiser Leopolds I., in: Quellenkunde der Habsburgermonarchie, 16.–18. Jahrhundert (hrsg. von J. PAUSER/M. SCHEUTZ/T. WINKELBAUER), Wien/München 2004, S. 837–848.

167 KALISTA, Humprecht Jan Černín (zit. Anm. 4), S. 65–66.

168 Priv.-Doz. Mgr. Ph.D. Petr Maťa, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Fachbereich Geschichte der Habsburgermonarchie, bereitet eine Edition der Privatkorrespondenz Kaiser Leopold I. im Rahmen eines Forschungsprojekts vor.



9



10



11



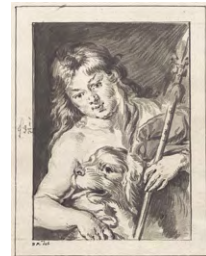
12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40

- Abb. 9: IG, Bd. II, fol. 23: Agostino Carracci (1557–1602), *Satyr peitscht eine Nymphe*
- Abb. 10: IG, Bd. III, fol. 113: Odoardo Fialetti (1573–1638), *Venus züchtigt Amor*
- Abb. 11: IG, Bd. I, fol. 71: Orazio Gentileschi (1563–1639), *Ruhe auf der Flucht*
- Abb. 12: IG, Bd. I, fol. 85: Bernardo Strozzi (1581/1582–1644), *Berenice*
- Abb. 13: IG, Bd. I, fol. 148: Bernardo Strozzi (1581/1582–1644), *Christus in Emmaus*
- Abb. 14: IG, Bd. II, fol. 26: Bernardo Strozzi (1581/1582–1644), *Berenice*
- Abb. 15: IG, Bd. II, fol. 101: Bernardo Strozzi (1581/1582–1644), *Diana*
- Abb. 16: IG, Bd. I, fol. 98: Alessandro Varotari, gen. Pado-
vanino (1588–1648), *Venus und Mars*
- Abb. 17: IG, Bd. III, fol. 59: Alessandro Varotari, gen. Pado-
vanino (1588–1648), *Diana und Nymphe*
- Abb. 18: IG, Bd. III, fol. 21: Joseph Heintz d. J. (um 1600–
nach 1678), *Verkäuferin von Meeresfrüchten, mit zwei inei-
nander verkeilten Krabben*
- Abb. 19: IG, Bd. I, fol. 66 : Joseph Heintz d. J. (um 1600–
nach 1678), *Spitals-Szene*
- Abb. 20: IG, Bd. II, fol. 70: Francesco Furini (1603–1646),
Artemisia
- Abb. 21: IG, Bd. I, fol. 40 und Bd. I, fol. 78: Francesco Fu-
rini (1603–1646), *Andromeda*
- Abb. 22: IG, Bd. II, fol. 84: Pietro della Vecchia (1603–
1678), *Cronos/Saturn frisst sein Kind*
- Abb. 23: IG, Bd. III, fol. 26: Pietro della Vecchia (1603–
1678), *Soldat mit handlesendem Alten*
- Abb. 24: IG, Bd. II, fol. 84: Pietro Liberi (1605–1687), *Nym-
phe und Satyr*
- Abb. 25: IG, Bd. III, fol. 83: Pietro Liberi (1605–1687), *Sa-
turn stützt Amor den Flügel*
- Abb. 26: IG, Bd. II, fol. 59: Girolamo Forabosco (1605–
1679), *Joseph und Potiphar*
- Abb. 27: IG, Bd. III, fol. 97: Girolamo Forabosco (1605–
1679), *Angelica und Medoro*
- Abb. 28: IG, Bd. II, fol. 41: Carlo Dolci (1616–1686), *Sal-
ome*
- Abb. 29: IG, Bd. II, fol. 101: Carlo Dolci (1616–1686),
Hl. Sebastian
- Abb. 30: IG, Bd. I, fol. 62 und 80v: Giuseppe Diamantini
(1621–1705), *Allegorie der Astronomie*
- Abb. 31: IG, Bd. I, fol. 62 und 83: Giuseppe Diamantini
(1621–1705), *Venus und kleiner Bacchus*
- Abb. 32: IG, Bd. II, fol. 23: Pietro Bellotti (1625–1700), *Ko-
pie nach Rembrandt: Mann in orientalischem Kostüm*
- Abb. 33: IG, Bd. II, fol. 52: Giovanni Battista Langet-
ti (1625–1676), *Sarah fordert von Abraham die Verstoßung
Hagars*
- Abb. 34: IG, Bd. II, fol. 88: Giovanni Battista Langetti
(1625–1676), *Der Tod des Archimedes*
- Abb. 35: IG, Bd. II, fol. 18: Antonio Domenico Triva (1626–
1699), *Schachspiel*
- Abb. 36: IG, Bd. II, fol. 91: Antonio Domenico Triva (1626–
1699), *Caritas romana*
- Abb. 37: IG, Bd. I, fol. 15: Willem Drost (1633–1659), *Ver-
tumnus und Pomona*
- Abb. 38: IG, Bd. II, fol. 4: Willem Drost (1633–1659), *Dae-
dalus und Ikarus*
- Abb. 39: IG, Bd. I, fol. 35: Peter Paul Rubens (1577–1640),
Medusa
- Abb. 40: IG, Bd. III, fol. 19: Peter Paul Rubens (1577–1640),
Daniel in der Löwengrube

Abbildungsnachweis

Abb. 1–40: © Tschechische Nationalbibliothek,
Prag / Národní knihovna České republiky (= NK).

FROM THE PERIPHERY TO THE CENTRE

STONECUTTERS FROM GORIZIA TO VIENNA AROUND 1700

MATEJ KLEMENČIČ

On 20 July 1712, a young 26-year-old stonecutter and altar maker from Gorizia, Giovanni Pacassi (bapt. 22 April 1686, Gorizia – d. 6 February 1745, Penzing, Vienna)¹, signed a contract in Bratislava for the altar of the Imperial Crypt located in the Capuchin church in Vienna, known as the Kapuzinergruft. The design of the altar was provided by the court engineer, architect Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745), and Pacassi committed to procuring the architectural elements as well as all the Carrara marble statues, which were to be sculpted by Pietro Baratta, described in the contract as the “most famous sculptor in Venice” (“durch den dermahlen berühmtesten Bildthauer zu Venedig Barata”).²

Given Pacassi's age, experience and origin, the selection of his proposal for the imperial commission is rather unusual. However, by that point, the history of the new altarpiece for the Kapuzin-

ergruft was already complicated (fig. 1). The initial planning process started some twelve years earlier under Emperor Leopold I and was continued after his death by his widow Eleonore Magdalene. Since the beginning, court sculptor Paul Strudel (1648–1708) was intended to make the altarpiece, and after his death, his brother, painter Peter Strudel (1660–1714)³ took on the task. In 1710, Hildebrandt extended the crypt and by the following year, some of the marbles for the statues had already arrived in the Strudel's workshop. In 1712, after Hildebrandt prepared the design for the altarpiece, the president of the Hofkammer, Gundaker Count Starhemberg, who was in charge of the commission, obtained two proposals for its execution: one from Peter Strudel and one from Giovanni Pacassi. Pacassi proposed to erect the altar for 2,300 guildens, which was by far cheaper than the proposal of Strudel, who

1 For Giovanni Pacassi see now A. QUINZI, Giovanni Pacassi (1686–1745) suddito imperiale e maestro lapicida, in: *Patrons, intermediaries, Venetian artists in Vienna & imperial domains (1650–1750)* (ed. E. LUCCHESI/M. KLEMENČIČ), Florence 2022, pp. 31–46, 189–191, for the dates of baptism and death p. 40.

2 The altarpiece and the archival sources were studied in detail in L. PÜHRINGER-ZWANOWETZ, Die Meister des Altars für die kaiserliche Gruft bei den Kapuzinern in Wien, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XXI, 1968, pp. 39–91 (for the contract see p. 84, doc. 13); M. KOLLER, Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie, Innsbruck/Vienna 1993, pp. 85–87, 197–199 (docs. S 72–73), 252–253 (docs. QU 272–273); see also G. PERUSINI, La formazione di Nicolò Pacassi fra Gorizia e Vienna, in: Nicolò Pacassi. Architetto degli Asburgo. Architettura e scultura a Gorizia nel Settecento (exh. cat. Musei Provinciali Gorizia, ed. E. MONTAGNARI KOKELJ/G. PERUSINI), Monfalcone 1998, pp. 15–16 note 2; QUINZI, Giovanni Pacassi (cit. n. 1), pp. 34–35; for the discussion of attribution of statues M. PÖTZL MALIKOVA, Matthias Steidl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorschaft des Kreuzaltars bei den Wiener Kapuzinern, in: *Ex Fumo Lucem. Baroque studies in honour of Klára Garas*. Presented on her eightieth birthday, I, Budapest 1999, pp. 363–381.

3 For the Strudel brothers see KOLLER, Die Brüder Strudel (cit. n. 2); as well as his essay M. KOLLER, Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Strudel, in: *Barockberichte*, 55/56, 2010, pp. 557–572.



Fig. 1: Giovanni (II) Pacassi, Pietro Baratta, Altar for the Imperial Crypt, 1712–1714, Vienna, Capuchin Church, Pietàkapelle

offered three different models, priced at 5,000, 6,000, and 8,000 gulden, respectively. This information comes from a written opinion (*Parere*) that Strudel was evidently asked to prepare only

after Pacassi's proposal had already been submitted. Therefore, beside explaining his own intentions, Strudel also took the opportunity to raise a series of objections, clearly aimed at discrediting

Pacassi. He questioned, “whether it is proper to draw up a contract for such a work with a stonecutter, whether it is likely that figures as large as those for the altar could be brought from Italy without the risk of braking, and, if so whether it would be decorous to use patched-up statues and, even if they arrived intact, can it be assumed that they would be as beautiful and made by a virtuous craftsman as promised”.⁴ Nevertheless, Count Starhemberg decided in favour of Pacassi, noting the huge difference in the cost of the proposed projects. But, as only recently Alessandro Quinzi has rightly observed, for a stonecutter and altar maker from Gorizia securing such a prestigious commission would have been impossible without backing from someone close to Viennese court circles. He convincingly argued that the most likely candidate for the role of intermediary was Johann Caspar (Giovanni Gasparo) Count Cobenzl (1664–1742) (fig. 2), who had served as captain of Gorizia from 1703 (succeeding his father Johann Philipp / Giovanni Filippo, 1635–1702), and who, from 1707 married – through his second marriage – Carlotta Sofia Rindsmaul (1682–1756), lady-in-waiting to the widowed Empress Eleonore Magdalene. After the accession of Charles VI to the throne, Johann Caspar Cobenzl’s list of assignments, appointments and honours became ever longer, with his courtly service ending only upon the emperor’s death.⁵

The imperial commission was not Giovanni Pacassi’s last work for the area around the capital. It also enabled him to move from Gorizia to Wiener Neustadt, where in 1715, he married Maria Barbara, the daughter of Georg Haller, mas-



Fig. 2: Georg Raphael Donner, *Relief of Count Johann Caspar von Cobenzl (detail)*, 1741, Graz, Cathedral

ter mason of Baden bei Wien, and widow of Paul Glimpfinger, a stonecutter from Wiener Neustadt, who had died shortly before, in November 1712. Pacassi’s career up to his death in 1745 remains to be studied, but according to the initial survey by Alessandro Quinzi, it appears that most of his work was carried out at the Göttweig Abbey and, shortly before his death, at Schönbrunn Palace, where reconstruction had begun under the supervision of his son Nicolò/Nikolaus (b. 5 March 1716, Wiener Neustadt – d. 11 November 1790, Vienna). In fact it was Nicolò, Giovanni’s eldest son, who achieved the pinnacle of the Pacassi family’s successes. Nicolò was appointed court architect to Maria Theresa, ennobled in 1764 and granted the title of Baron in 1769.⁶

4 “[...] se sia convenevole contrattare per una simil op(e)ra con un tagliapietra, se sia probabile che figure della grandezza come sono quelle, che devono componere detto altare, possino condursi d’Italia senza pericolo d’esser spezzate, e come tali poi così rappezzate se sia decoro adoprarle, ed anco che venissero intiere se si possa compromettere che saranno della bellezza, e fatte da virtuoso artefice come se le promette”. The *Parere* was supplement to the Starhemberg’s report of 23 April 1712. See PÜHRINGER-ZWANOWETZ, *Die Meister des Altars* (cit. n. 2), pp. 82–83, doc. 11–12; KOLLER, *Die Brüder Strudel* (cit. n. 2), pp. 252–253, docs. QU 272–273.

5 QUINZI, Giovanni Pacassi (cit. n. 1), pp. 35–38.

6 *Ibid.*, pp. 38–41.

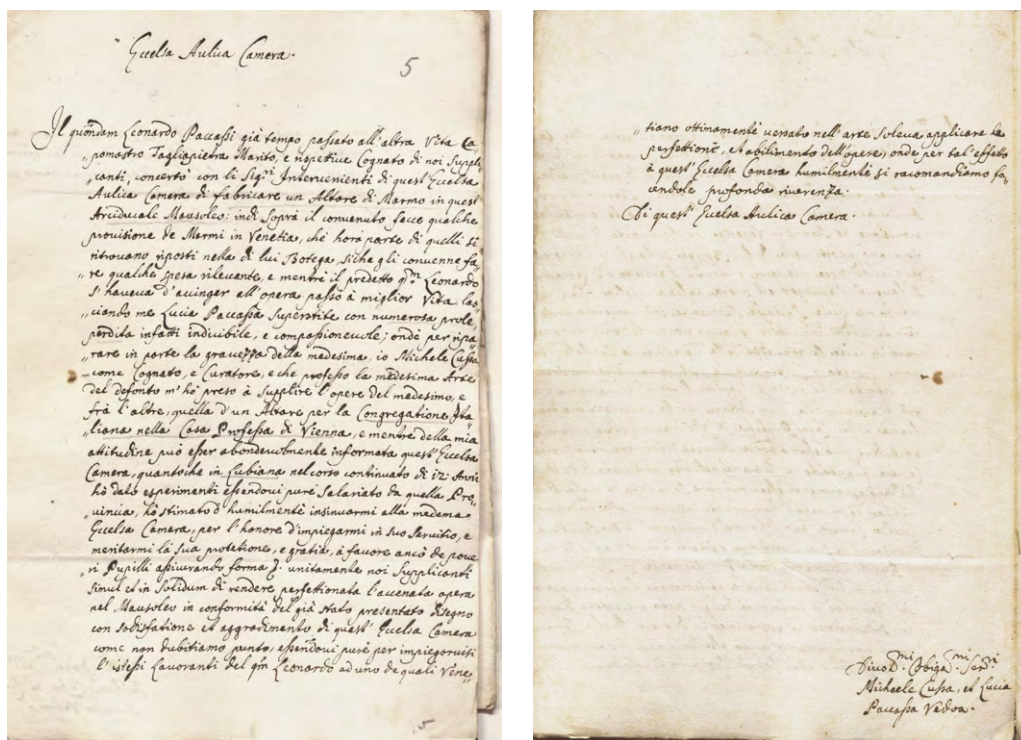


Fig. 3a–b: Letter for the Imperial Chamber, signed by Michele Cussa and Lucia Pacassi, 1698, Graz, Steiermärkisches Landesarchiv, Innerösterreichische Hofkammer, Mausoleum, 1698, IV.15, fol. 5

On the other hand, the successful career of the Pacassi's family stonecutter workshop in Gorizia started well before 1712. Giovanni's commission for the Kapuzinergruft was not the family's first attempt to gain recognition in either the imperial court circles or in Vienna. Rather, it marked an important step in more than two decades long consolidation of influence of the Pacassi workshop throughout the broader region of Inner Austria. The state of stonecutting and altar making business in Gorizia around 1700 can be discussed with the help of a letter, dating back to early 1698. It was written by Lucia Pacassi, mother of Giovanni and widow of the stonecutter Leonardo, together with her brother-in-law, Michele Cussa (b. ca. 1657, Lokavec – d.

18 October 1699, Ljubljana), a stonecutter from Ljubljana (fig. 3a–b).⁷

Eccelsa Aulica Camera.

Il quondam Leonardo Paccassi già tempo passato all'altra Vita Capomastro Tagliapietra Marito, e rispettiue Cognato di noi Supplicanti, concertò con li Sig(n)ori Interuenienti di quest'Eccelsa Aulica Camera di fabricare un Altare di Marmo in quest Arciducale Mausoleo: indi Sopra il conuenuto fece qualche provisione de Marmi in Venetia, che hora parte di quelli si ritrouano riposti nella di lui Botega, Siche gli conuenne fare qualche spesa rileuante, e mentre il predetto q(ou)ndam Leonardo s'hauera d'accinger all'opera passo à miglior Vita, lasciando me Lucia Paccassa Superstite con numer-

7 The letter is mentioned in e. g. R. KOHLBACH, *Die barocken Kirchen von Graz*, Graz 1951, p. 100, and partly transcribed and discussed in M. KLEMENČIČ, "Turning point". Succession of sculpture workshops – legal issues, archival sources and connoisseurship, in: *Scultura lignea barocca di scuola tedesca tra Friuli, Carinzia, Stiria e Carniola*, Udine 2021, p. 83.

osa prole, perdita infatti indicibile, e compassioneuole; onde per riparare in parte la grauezza della medesima, io Michele Cussa come Cognato, e Curatore, e che professo la medesima Arte del defonto m'hò preso à Supplire l'opere del medesimo, e fra l'altre, quella d'un Altare per la Congregatione Italiana nella Casa Professa di Vienna, e mentre della mia attitudine può esser abondeuolmente informata quest'Eccelsa Camera, quantoche in Lubiana nel corso continuato di 12 Anni hò dato esperimenti essendoui pure Salariato da quella Prouincia, ho stimato d'humilmente isinuarmi alla medema Eccelsa Camera, per l'honore d'impiegarmi in Suo Seruitio, e meritarmi la sua protetione, e gratia, à fauore anco de poueri Pupilli assicurando forma etc. unitamente noi Supplicanti Simul et in Solidum di rendere perfettionata l'accenata opera nel Mausoleo in conformità del già stato presentato disegno con sodifatione et aggradimento di quest'Eccelsa Camera come non dubitiamo punto, essendoui pure per impiegaruisci l'istessi Lauoranti del q(uonda)m Leonardo ad uno de quali Venetiano ottimamente uersato nell'arte Soleua applicare la perfettione, et abilitamento dell'opere, onde per tal'effetto à quest'Eccelsa Camera humilmente si racomandiamo facendole profonda riuerenza.

*Di quest'Eccelsa Aulica Camera
Diuot(issi)mi Ob(l)iga(tissi)mi Ser(uito)ri
Michaele Cussa, et Lucia Paccassa Vedoa.⁸*

This undated letter is part of a collection of letters and reports in the archives of the imperial chamber (*Hofkammer*) in Graz from April 1698. The two signatories wrote to the *Hofkammer* in the

hope of securing for the workshop an important commission for altarpieces in the imperial mausoleum in Graz, a project that had been agreed upon by the late Leonardo Pacassi a few months before his death. As they wrote, under the agreement to build the altar, Pacassi had already purchased marbles in Venice, as it was convenient for him to buy more of them. Some of these marbles were kept in his workshop, but Leonardo himself died before he even started to work on the altar. Leonardo's death, his widow and brother-in-law wrote, was a great loss for the family, as he left behind his wife and numerous offspring. Lucia found a solution in entrusting the business of the workshop to her brother-in-law, Michele Cussa, a stonecutter like Leonardo. Cussa wrote that he had begun to complete the work of the deceased and had already finished some of it; in doing so, he referred to an altarpiece for the Italian congregation in the Professed house in Vienna. As his reference, he also mentioned his uninterrupted work for twelve years in Ljubljana, where he was paid by the province. For the mausoleum in Graz, should he complete the work, he and his sister-in-law Lucia would employ the workers of the late Leonardo, among whom they specifically mentioned one from Venice, as highly skilled in his craft.

In short, the letter provides information on (1) the situation of Pacassi's family and workshop in Gorizia, (2) Cussa's residence and status in Ljubljana, and (3) Pacassi's work for Vienna, completed by Cussa.

THE SITUATION OF PACASSI'S FAMILY AND WORKSHOP IN GORIZIA

Leonardo (II) Pacassi was already the third stonemason from this family to work in Gorizia. His grandfather, Leonardo (I), originally came from Venice and worked on the construction of the

monastery of the Discalced Carmelites in Kostanjevica (it. Castagnevizza); he died in 1658. A number of works in the Gorizia region are attributed to his son Giovanni (I), but only the high al-

8 Steiermärkisches Landesarchiv Graz, Innerösterreichische Hofkammer, Mausoleum, 1698. IV.15, fol. 5.

tar in Santa Margherita del Gruagno near Udine was formally documented. It is his oldest known work, dated between 1660 and 1667. Giovanni's son Leonardo (II), also worked in the workshop and probably took it over as master in the late 1680s. His name therefore appears several times in the sources after 1689. Leonardo's father Giovanni did not die until 18 November 1697, that was just one month before his son's death, who was buried on 20 December of that year.⁹

The first documented work by Leonardo (II) is the high altar of the parish church of St Vitus in Podnanos, for which payments were recorded in 1689 and 1690.¹⁰ That year, 1690, Leonardo also built the high altar of the parish church of St Peter and St Paul in Gradisca d'Isonzo (fig. 4), and five years later another altar in the parish church of St Michael in Chiopris, on the western border of the county of Gorizia.¹¹ His last documented work is the altar of the Madonna in the Jesuit church in Rijeka, now Rijeka Cathedral,

dated to 1696.¹² Apart from these, there is a series of more or less convincingly attributed works, some of them very important for understanding the rapid territorial expansion of the workshop, as well as for its role in importing works of Venetian sculptors into the Habsburg area.¹³ Shortly before his death, in the autumn of 1697, Leonardo secured a prestigious commission – the altar for the mausoleum in Graz – but evidently, as we have already mentioned, his plans were cut short by his death on 20 December 1697.

The letter from Michele Cussa and Lucia Pacassi confirms the workshop's connections to Venice, noting that the late Leonardo had already secured a supply of marbles there for the planned work in Graz. It also mentions his esteemed Venetian colleague, who can most probably be identified as Pasquale Lazzarini (b. ca. 1667, Venice – d. 17 November 1731, Gorizia), who later became the leading stonemason and altar maker in Gorizia for much of the first third of the 18th cen-

- 9 The death of two locally well-known artisans was mentioned by notary Valentino Dragogna in his diary: *Notabilia quaedam. I diari dei notai Valentino e Matteo Dragogna* (ed. L. PILLON/C. MENEGHEL), Gorizia 2019, p. III num. 249: "Li 18 novembre [1697] Giovanni Pacatio picca pietra è morto in Goritia, giorno di lunedì."; p. III num. 254 [between 11 and 22 December 1697]: "Nel sudetto mese Gioanni Pacasio, et Leonardo suo figliolo sono morti ambi in Goritia etc., che fabbricavano li altari di pietra intagliata etc." For the Pacassi family see e. g. R. M. COSSAR, *Artisti goriziani del passato. I Pacassi (precisazioni documentate)*, in: *La porta orientale*, XV/4, 1945, pp. 166–177; R. M. COSSAR, *Storia dell'arte e dell'artigianato in Gorizia*, Pordenone 1948, pp. 105–108, 130–135; V. KORŠIČ, s. v. Pacassi, in: *Primorski slovenski biografski leksikon*, II, Gorica 1985, pp. 539–540; M. DE GRASSI, *Nuovi contributi al catalogo di Leonardo Pacassi*, in: *Studi goriziani*, LXXVI, 1992, pp. 7–16; ID., *Due protagonisti della scultura isontina del Settecento: Giovanni Pacassi e Pasquale Lazzarini*, in: *Studi Goriziani*, LXXX, 1994, pp. 21–37; ID., *La scultura nell'isontino in età barocca*, in: *Gorizia Barocca. Una città italiana nell'impero degli Asburgo* (exh. cat. Gorizia, Castello), Gorizia 1999, pp. 290–305; M. KLEMENČIČ, *Scultura barocca in Istria tra Venezia, Gorizia, Lubiana e Fiume*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XXX, 2006 (2008), pp. 257–258; D. ŠOUREK, *Altarističke radionice na granici: barokni mramorni oltari u Rijeci i Hrvatskom primorju*, Zagreb 2015, pp. 26–47; M. OSVALD, *Giovanni Pacassi starejši († 1697) in veliki oltar v Marijini cerkvi na Sveti Gori pri Gorici (pred 1686)*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s., LVII–LVIII, 2021–2022, pp. 211–222; M. PINTARIČ, *Naručitelji I umjetnici u Rijeci tijekom 17. i 18. stoljeća*, Diss. Rijeka 2022, pp. 201–210.
- 10 B. PREMRL, *Trije primorski oltarji – trije kiparji in dva pozlatare: Leonardo Pacassi, Angelo Sperandi, Augustin in Jurij Ferfila ter Karel Florianis*, in: *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s., XLI, 2005, pp. 191–194.
- 11 S. GUERRIERO, *Paolo Callalo. Un protagonista della scultura barocca a Venezia*, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, XXI, 1997 (1999), pp. 54–55, 79, n. 53.
- 12 R. MATEJČIČ, *Udio goričkih i furlanskih majstora u baroknoj umjetnosti Rijeke*, in: *Zbornik za likovne umjetnosti*, XIV, 1978, pp. 157–160; see now PINTARIČ, *Naručitelji I umjetnici* (cit. n. 9), pp. 206–207.
- 13 See e. g. KLEMENČIČ, *Scultura barocca* (cit. n. 9), pp. 257–258; M. KLEMENČIČ, *Beneško baročno kiparstvo v Ljubljani*, Ljubljana 2013; D. TULIČ, *Kipovi Giovannija Comina na glavnom oltaru franjevačke crkve na Trsatu*, in: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti*, XL, 2017, pp. 35–49.



Fig. 4: Leonardo (II) Pacassi, Paolo Callalo and others, High altar, 1690, Gradisca d'Isonzo, Parish Church of St Peter and St Paul

tury.¹⁴ Among the sculptures featured on the altars of Leonardo Pacassi already in the late 1680s there are works from the Venetian workshop of Paolo Callalo and his associate Giovanni Carati. The intermediary could have been Lazzarini, but it may also have been Pacassi himself, in view of a document attesting to his presence in Venice at San Trovaso, where on 25 January 1693 he appeared as godfather to a daughter of Giovanni Carati.¹⁵

Shortly after Leonardo Pacassi's death, on 9 February 1698, Lazzarini married Leonardo's sister, Ana Maria,¹⁶ and in doing so he certainly secured for himself a more important place in the family workshop. This raises the question of why he did not become the leader of the workshop at that time and why Leonardo's widow Lucia sought help in Ljubljana? There could have been several reasons, but one possibility may have been – in a nearly dynastic way of thinking – the wish that her son Giovanni, born in 1686 and not even 12 years old at the time of his father's death, would later take over the workshop.

The unfolding of events in the following decade, when Giovanni was already actively involved in the workshop business, leads us to this interpretation: in 1705 he was still signing contracts

together with his mother, who apparently formally managed the family workshop before her son came of age. In the contract of 20 August 1705 for the high altar in Gorizia's parish church (fig. 5), now the cathedral, mother and son are mentioned together three times ("Spettabile Giovanni Pachassi, et la Spett(abile) Lucia Ved(ov)a di lui Madre; Mastro Giovanni, et [...] Spett(abile) Lucia sua Madre"), it is even emphasised once that they are both responsible for the fulfilment of the contractual obligations ("esso maestro [Giovanni], together with Spett(abile) Lucia sua Madre in solidum").¹⁷ The Gorizian public saw in the young Giovanni above all the son of Leonardo, but also recognized in him a young man of great talent. Thus, on 16 February 1707, the notary Matteo Dragogna in his diary praised the new tabernacle on the above-mentioned altar, its late patron, and, above all, the contribution of its master, identified as the son of the late Leonardo Pacassi.¹⁸ Shortly afterwards, but still in 1707, the first works of Giovanni, who had come of age in the meantime, were documented.¹⁹

After 1700, Pasquale Lazzarini is also mentioned as a master who accepted and carried out various commissions, but we need to verify exactly when (and if) he became formally inde-

14 For Lazzarini, see e. g. V. KORŠIČ, Lazzarini (Lazzarini) Pasquale (Paschalis), in: *Primorski slovenski biografski leksikon*, 9, Gorica 1983, pp. 261–262; DE GRASSI, *Due protagonisti* (cit. n. 9), pp. 21–37; ŠOUREK, *Altarističke radionice* (cit. n. 9), esp. pp. 47–73; PINTARIČ, *Naručitelji i umjetnici* (cit. n. 9), pp. 211–221 (with bibliography).

15 GUERRIERO, Paolo Callalo (cit. n. 11), p. 79, n. 55 (mentioned as "Lunardo Pacassi de Goricia"), see also a discussion on Caratti and Callalo on pp. 44–45 and *passim*.

16 KORŠIČ, Pacassi (cit. n. 9), p. 540; KORŠIČ, Lazzarini (cit. n. 14), pp. 261–262.

17 A detailed history of the altarpiece in: H. SERAŽIN, *Kipi Pietra Baratte na velikem oltarju goriške stolnice*, in: *Acta historiae artis Slovenica*, IV, 1999, pp. 113, 117. For some additional information see also *Notabilia quaedam* (cit. n. 9), p. 217 num. 313 (June 1700) and p. 131 num. 332 (10 January 1701).

18 According to the local notary Valentino Dragogna, "Li 16 febrero 1707 è posto nel domo di Goritia il tabernacolo sopra l'altare maggiore di pietra di Genova di gran valore mediante il lass(it)o del quondam molto reverendo signor Vitto Spiera beneficiato Gullino, di cento ongari, ma è assai di più gran valore contribuito al figliolo del quondam Leonardo Paccasio che fece detto tabernacolo, e gli fu dalla veneranda chiesa contribuito il residuo etc." Transcribed in *Notabilia quaedam* (cit. n. 9), pp. 176–177 num. 487, as well as in COSSAR, *Storia dell'arte* (cit. n. 9), p. 131, with the writer identified as Matteo, son of Valentino, who however continued the diary only from 25 September 1719, see *Notabilia quaedam* (cit. n. 9) p. 306 num. 975.

19 COSSAR, *Storia dell'arte* (cit. n. 9), pp. 106–107: on 19 November 1707 Giovanni Pacassi, in presence of Carlo Gianni, signed a contract for stonecutting works with Alessandro della Croce, the Prior of the Discalced Carmelites in Kostanjevica.



Fig. 5: Giovanni (II) Pacassi, Pietro Baratta, High altar, 1705–1711, Gorizia, Cathedral

pendent from the Pacassi workshop. In any case, Lazzarini worked independently in the second

decade of the 18th century, by which time Giovanni had moved to Wiener Neustadt.²⁰

MICHELE CUSSA'S RESIDENCE AND STATUS IN LJUBLJANA

[...] io Michele Cussa come Cognato, e Curatore, e che professo la medesima Arte del defonto [...] in Lubiana nel corso continuato di 12 Anni hò dato esperimenti essendoui pure Salariato da quella Prouincia [...].

Michele Cussa identifies himself as *cognato*, i. e. brother-in-law, but his actual family ties with the Pacassi family are not clear. He was guardian of Leonardo's daughters and godfather to Lazzarini's first-born in 1698, but there is no archival evidence of him being married to Leonardo's or Lucia's sister. At the moment we are only aware of the name of his second wife Dorothea, but even her maiden name remains unknown.²¹

As already mentioned, the activities of the Pacassi workshop in Graz and Vienna should be discussed and understood in the context of their ambitions (as well as of some other stonecutter's workshops in the counties of Gradisca and Gorizia). In addition to local commissions, they also worked in nearby Friuli (i. e. on the other side of the imperial-Venetian border), and at least since the mid 1680s also in other nearby important Habsburg cities. As early as 1684 their typical altarpieces in black stone and with colourful stone inlays were found in Trieste, several times in and

around Rijeka in the 1690s, and towards the end of the 1690s they were apparently already working for Graz and even Vienna.²² Michele Cussa's statement that he had been continuously working in Ljubljana for twelve years and that he had a provincial salary (that he is "salarato da quella Provincia") only confirms that he came to Ljubljana after the mid-1680s; according to the letter of 1698 he could have come to Ljubljana by 1686. The letter also explains his title, mentioned in one of the contracts, "Universae Carnioliae lapicida et architectus",²³ which is obviously not only a proud reminder of the territorial reach of his work, but also reflects his status as a provincial artisan, noting that he was paid a provincial salary. On the other hand, his close ties with the Pacassi workshop even after twelve years raises some new questions about his arrival in Ljubljana.

As Blaž Resman pointed out in 1995, in Ljubljana and in Carniola, several altarpieces in black stone dated to the period before Cussa's arrival remain anonymous in regard to their workshop provenance. The stonecutters of that period, mentioned in archival sources as active in Ljubljana, are not yet documented as altar makers.²⁴ Still, several of these altarpieces are stylistically very similar to the works in Gorizia. We are

20 According to QUINZI, Giovanni Pacassi (cit. n. 1), pp. 40–41, Lazzarini remained in Gorizia in charge of the Pacassi's workshop, as well as evidently did Lucia Pacassi, still active within the workshop in 1744, therefore after the death of Lazzarini.

21 For Cussa see esp. B. RESMAN, Barok v kamnu. Ljubljansko kamnoseštvo in kiparstvo od Mihaela Kuše do Francesca Robbe, Ljubljana 1995, pp. 11–24; N. POLAJNAR FRELIH, Baročni črni oltarji ljubljanskih kamnoseških delavnic, Stična 2001, pp. 17–19; M. KLEMENČIČ, Beneško baročno kiparstvo (cit. n. 13), pp. 17–19, 23–29; N. POLAJNAR FRELIH, s. v. Cussa, Mihael, in: Slovenska biografija, Ljubljana 2021, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbit62810/#novi-slovenski-biografski-leksikon> (accessed 27.3.2025).

22 See above, n. 9.

23 In the contract for the pulpit of the Zagreb cathedral, he is mentioned as "Michaele Cussa, cive Labacensi ac universae Provinciae Carnioliae Lapicida, et architecto". See A. IVANDIJA, Propovijedaonica zagrebačke katedrale, in: Bogoslovna smotra, XXXV/2, 1965, p. 323.

24 RESMAN, Barok v kamnu (cit. n. 21), pp. 11–13.

therefore tempted to understand Cussa's arrival in Ljubljana as the Pacassi workshop's expansion to the new territory, in a way similar to a spin-off company, to use modern terminology. That this mode of operation was not foreign to local workshops was recently demonstrated for a stonecutter, altar maker, sculptor and architect Paolo Zuliani from Gradisca. In the early 1720s he wanted to expand the activities of his workshop to Rijeka, where stonecutter workshops from his area, including the Pacassis, had been active since the early 1690s. In view of commissions for the local collegiate church of Virgin Mary, he arrived in Rijeka with his young and talented collaborator Antonio Michelazzi, who soon managed to continue on his own and built a flourishing career there, while Zuliani remained an important altar maker and architect in Gradisca.²⁵

That this could have also been the *modus operandi* of the Pacassi workshop in the case of Ljubljana, is suggested by a series of altarpieces from around Ljubljana from the mid 1680s, already noted for their stylistic similarities with those in Gorizia, ranging from architectural elements to the design of stone inlays on antependia: the main altar and two lateral ones in the parish church of St Vitus in Preserje, the main altar in the nearby church of St Joseph and the main altar of the church of the Holy Trinity above Vrhnika. Unfortunately, due to the sale of church property during the reforms of Joseph II and additional refurbishments of the churches in the early 19th century, the provenance of these altarpieces is only partially known, but it was most probably a

result of exchanges between nearby churches.²⁶ At this point, we should limit ourselves to the only dated altarpiece from this group: the lower part of the main altarpiece in St Joseph church, which was complemented in 1830 by a late 17th-century wooden upper structure of uncertain provenance (fig. 6). The lower part, sculpted in local black stone, carries a chronogram (SVB HVGONE VAL-LIS IO COSAE / PRAELATO. VICARIO VERO / MARCO RVSTIA SANCTO / IOSEPHO CESSIT) that gives 1687 as the year of construction, and the name of Hugo Muregger, prior of the charterhouse in nearby Bistra, under whose patronage the church was built, as well as the name of Marko Rustja, the vicar from Preserje. Furthermore, there are letters MMCF around the sculpted frame of the cartouche with the inscription. Despite uncertainties regarding the earlier provenance of some of the Preserje altarpieces, in this case the names of the prior and vicar as well as that of the patron saint leave little doubt about the original position. Marko Rustja, originating from the valley of the Vipava River, close to Gorizia, became the vicar in 1684,²⁷ just three years before the altarpiece was made. It is possible that Rustja was the one who contacted the altar maker workshop to commission the altar. The thinly layered decoration of the cartouche borders, the polygonal-shaped bases for the columns and the volute bases for the altarpiece on the sides actually resemble the two side altars in the Jesuit church in Gorizia: the altars of St Joseph and St Francis Xavier, erected in 1685 and 1686 by the Cobenzl and Thurn (della Torre) families, respectively. These

25 M. PINTARIČ, Antonio Michelazzi "di professione, scultore de' Marmi": novi arhivski prilozi za riječčkog kipara, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, n. s., LIV, 2018, pp. 99–117.

26 For the current state of research see POLAJNAR FRELIH, Baročni črni oltarji (cit. n. 21), pp. 30–31, 98–100, 128; and B. RESMAN, Še o nekaterih baročnih kamnitih oltarjih, in: Acta historiae artis Slovenica, X, 2005, pp. 60–61; F. ORAZEM, Oltarna arhitektura in kiparstvo 17. stoletja na Kranjskem, Diss. Ljubljana 2024, pp. 96–97; EAD., O avtorstvu in provenienci velikega oltarja iz podružnične cerkve sv. Jožefa nad Preserjem, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, n. s., LX, 2024, forthcoming. See also A. ŽELEZNIK, Župnijska cerkev sv. Vida v Preserju in njena obnova, in: Župnija Preserje skozi čas (ed. F. M. DOLINAR), Preserje 2011, pp. 274–277; M. DRAŽUMERIČ, Preserske podružnice, in: Župnija Preserje skozi čas (ed. F. M. DOLINAR), Preserje 2011, pp. 322–326.

27 For Rustja, see L. ŽNIDARŠIČ GOLEC, Duhovniki župnije Preserje do vključitve v ljubljansko škofijo leta 1787, in: Župnija Preserje skozi čas (cit. n. 26), p. 156.



Fig. 6: Michele Cussa (?), Lower part of the high altar, 1687, Preserje, succursal church of St Joseph



Fig. 7: Michele Cussa, Paolo Callalo, Francesco Robba, and others, Pulpit, 1695–1696 (with later additions), Zagreb, Cathedral

altars are usually attributed to Giovanni (I) and Leonardo Pacassi²⁸ and are therefore contemporary with the one in Preserje. The difference, perhaps not insignificant, is in the colouring: those in Gorizia are richer in colour, while the one in Preserje is predominantly black, with the exception of the bright and colourful inlays of the antependium. Both in its architectural forms and in the use of coloured stones and marbles, the high altar of St Joseph in Preserje is therefore more closely related to those in Gorizia than to some years younger works of Michele Cussa in Ljubljana, which are not only predominantly black, but also use less complex inlays. Nevertheless, this altarpiece along with similar works in Preserje and Vrhnika might still be seen as some of the earliest creations of Cussa for Ljubljana. If they were designed in close collaboration with, or even within, the Pacassi workshop, following one of its architectural models, or even made in Ljubljana with the help of the same specialised inlay stone-cutters that were later unavailable to Cussa, the resemblance in details is understandable. And, at least hypothetically, the four letters MMCF

around the cartouche can easily be interpreted as Magister Michael Cussa fecit. This is not far from the later occurrences of signatures of his colleagues in Gorizia, including both Lucia and Giovanni Pacassi, who in 1704 signed together their work in edicola in Via della Cappella in Gorizia with LPGPF 1704 (i. e. Lucia Pacassi Giovanni Pacassi fecit 1704) or with their full names as Pasquale Lazzarini did.²⁹

Even if Cussa's authorship of the Preserje-Vrhnika group should remain hypothetical, pending some further and solid archival evidence, it was in the following years that Michele Cussa consolidated his position with important commissions in Ljubljana and Carniola, as well as in Zagreb and the rest of Croatia. To mention a few, these include the altarpiece of the Holy Cross for the Franciscan church in Ljubljana, commissioned by the rich merchant Jacob Shell (from 1696 von und zu Schellenburg) in 1694, or the pulpit for the cathedral in Zagreb (fig. 7), commissioned by the cathedral canon Ivan Znika in 1695.³⁰

LEONARDO PACASSI'S WORK FOR VIENNA, COMPLETED BY CUSSA

[...] *m'hò preso à Supplire l'opere del medesimo, e fra l'altre, quella d'un Altare per la Congregazione Italiana nella Casa Professa di Vienna [...]*

The Viennese Italian Congregation was founded by the Jesuits in 1625/1626 and was originally housed in a chapel within the Viennese Jesuit complex (Am Hof), attached to the

28 M. DE GRASSI, La scultura a Gorizia nell'età dei Pacassi, in: Nicolò Pacassi. Architetto degli Asburgo. Architettura e scultura a Gorizia nel Settecento (exh. cat. Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, Borgo Castello, ed. E. MONTAGNARI KOKELJ/G. PERUSINI), Monfalcone 1998, p. III, cats. 3, 4 (with bibliography).

29 E. g. in Cormos ("... PER MANO DI M.RO PASQUALINO LAZARINI 1705"), in Kobarid in 1716 ("sVB CVRA MICHAELIS PETEANI, GREGORII QVE IVVANZIG CLAVIGERI ALTARE FECIT PASQUALINVS LAZARINI ARTIFEX GORITIAE") and in Gorizia, again in 1716 ("ARTIFICE D: PASQUALINO LAZARINI POSITVM"). E. g. DE GRASSI, Due protagonisti (cit. n. 9), p. 31, n. 30–31.

30 See e.g. M. KLEMENČIČ, Francesco Robba in beneško baročno kiparstvo v Ljubljani (exh. cat. Ljubljana, Narodna galerija), Ljubljana 1998, pp. 14–15, cats. I/1–2; for the sculptural part e. g. ID., Od Enrica Merenga do Paola Callala: problem avtorstva kipov na oltarjih ljubljanskih kamnoseških delavnic okrog leta 1700, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, n. s., XXXVI, 2000 (2001), pp. 193–211; ID., Beneško baročno kiparstvo (cit. n. 13), pp. 26–29. For the altarpiece of the Holy Cross see also ID./E. LUCCHESI/F. ŠERBELJ, Pietà Antonija Belluccija za Schellenburgov Križev oltar pri ljubljanskih frančiškanih, in: Zbornik za umetnostno zgodovino, n. s., LII, 2016, pp. 119–146; for the pulpit IVANDIJA, Propovijedaonica (cit. n. 23), pp. 313–341.



Fig. 8: Leonardo (II) Pacassi, Michele Cussa and others, Mensa of the high altar, 1697/1698 (reworked in 1755 and 1784/1786), Vienna, Church of the Minorites

Professed house. It occupied the corner of Bognergasse and Seitzergasse, with an entrance from the latter, built in 1697. According to the monograph by Giovanni Salvadori, the high altar was made in 1700 for 9,000 ducats and dedicated to Virgin Mary Immaculate, as was the name of the congregation at that time.³¹ Other archival sources – the *Litterae Annuae* of the Jesuits – report of the new altar back in 1698 (to be made shortly) and in 1699 (already finished), with nearly 2,000 guldens mentioned as its price.³²

In 1773 the seat of the congregation was moved to the chapel of St Catherine, part of the Minorite convent, and in 1784 to the former Minorite church itself, which thus became the

church of the congregation. During the process, the original altarpiece was lost, but not entirely. Subsequently, as part of the presbytery's renovation of the large Gothic Minoritenkirche, led by architect Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg,³³ its parts were used for the new high altar, thus creating a visual continuity with the old chapel and its altar, especially with the image of Our Lady of the Snows in the central cartouche of the antependium of the altar mensa (fig. 8). All seven decorative cartouches with stone inlays are typical of the workshops in Gorizia in the years around 1700, but it is also quite evident that the long antependium is composed of several elements. The three middle cartouch-

31 Initially, the title of the congregation was *Congregazione della Presentazione, e di S. Rocco*, from 1661 *Congregazione della Immacolata Concezione e di S. Rocco*, and only from 1755 *Congregazione della Madonna della Neve*, i. e. Maria Schnee. For its history see e. g. G. SALVADORI, *La Congregazione della Chiesa nazionale italiana in Vienna. Notizie storiche estratte da documenti originali*, Vienna 1891, esp. pp. 5–8; ID., *Die Minoritenkirche und ihre älteste Umgebung: Ein Beitrag zur Geschichte Wiens*, Wien 1694, pp. 252–253; see also several articles by Manfred Zips, e. g. M. ZIPS, *Von der Wiener Minoritenkirche zur italienischen Nationalkirche „Maria Schnee“*. Eine ungewöhnliche Entwicklungsgeschichte, in: *Wiener Geschichtsblätter*, LXXV/1, 2020, pp. 47–61; or G. C. BORIONI, *Die Wiener Minoritenkirche und die Italienische Kongregation – Eckpunkte einer gemeinsamen Geschichte*, MA Thesis Wien 2016.

32 Österreichische Nationalbibliothek, cod. 12.229, *Litterae annuae provinciae Austriae Societatis Iesu*, fol. 195r: „[1698] Sodalitas Italica [...] hoc annò sublata est ab Adm Rdo Patre nostro [Albert Mechtl, see fol. 147r] [...] Caeterum eadem pro novo e' marmore altari brevi erigendo florenos comparavit mille, ter centu(m) quadraginta septem; ut singula hic forent extraordinaria“; fol. 270r: „[1699] [...] idaque proprio in oratorio, ubi Summa hoc anno ara erecta e' vario marmore insigni prorsus artificis manu, et impensis duobus fere millibus florenorum“. For Mechtl, see L. LUKACS, *Catalogus generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu* (1551–1773), Rome 1987–1988, II, p. 985.

33 See E. HAINISCH, *Der Architekt Johann Ferdinand Hetzendorff von Hohenberg*, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XII–XIII, 1949, pp. 19–90.

es were the antependium of the original altarpiece, while the pair of two cartouches on each side, as well as two angels' heads on black slabs and the side volutes were lateral elements of the altarpiece. Moreover, there are other elements – like decorative table, not unlike the works in *pietra dura*, which is today at one of the church pillars – that were part of the elements of the initial altarpiece.³⁴ Most of the original sculptural decoration is today evidently situated in the chapel of St Anthony of Padua in the same church. As I have suggested before, St Sebastian and especially St Roch (fig. 9) are most probably the work of Paolo Callalo,³⁵ the upper angels could have been authored by one of his colleagues, and the three cherubs at the top of the altar of St Anthony are the creation of a certain still anonymous sculptor from Gorizia, whose statues are often found as part of less important sculptural decorations on altars in the Pacassi and Lazzarini workshops, e. g. on the high altar in Gradisca d'Isonzo (1690), on the altar in the Chapel of the Virgin Mary in the Augustinian monastery in Rijeka (1694/1697), on the altar of St Catherine in Trsat (1694) and on the high altar of the Jesuit church in Rijeka (1711–1717).³⁶

If until recently we attributed the breakthrough on the Viennese art market only to Giovanni Pacassi the younger and to the beginning of the second decade of the 18th century, the ref-

erence in the letter from Cussa and Lucia Pacassi and the material preserved in Vienna confirm that Giovanni's father, Leonardo, had already successfully obtained work in the capital, but the commission was completed by Michele Cussa.

To conclude the story of the Viennese altar, we must ask ourselves about the person who could help the Gorizians to obtain this commission. No direct archival sources were really helpful. As has already been proven several times, the Jesuits played a fundamental role in the activities of marble altar workshops in Inner Austria, especially in Carniola, Styria, the Gorizia region and also in neighbouring Croatia. So, for the Professed house and the Jesuit headquarters in Vienna a commission to the Pacassi workshop is not in the least surprising. By that time, the Pacassi had already demonstrated their skills at least in the Jesuit churches in Gorizia, Trieste, and Rijeka, and with one of their collaborators, Cussa, also in Ljubljana and Zagreb.³⁷

It may be added, however, that both the Professed house and the Italian Congregation were closely linked to the Gorizians, and also to the Cobenzl family, as we may conclude from the fact that the first director – *Probst und Oberer* – of the Professed house was Raffaele Cobenzl. Leopoldo Cobenzl, brother of the already mentioned Giovanni Gasparo, also writes of his connection to the *Congregazione Italiana* when, in 1698, in

34 Since the central part of the Viennese altar frontal with the relief image of Our Lady of the Snows is the most specific for its decorative elements on the sides, among the many approximate Gorizian parallels for the entire frontal we can at least point to the Rosary Altar in the parish church of Chiopris as a concrete comparison, for which there is otherwise no reference in the data published so far, but the high altar of the church of Chiopris is a documented work by Leonardo Pacassi from 1695, see, e. g. DE GRASSI, *Nuovi contributi* (cit. n. 9), p. 10; for the two side altars, "di impianto pacassiano", DE GRASSI, *Due protagonisti* (cit. n. 9), p. 27, n. 23, suggests an intervention by Pasquale Lazzarini. Moreover, it has to be mentioned that the relief of Our Lady of the Snows is most likely a work of 1755, when the dedication of the altarpiece changed. The original antependium consisted of three cartouches and two lateral elements with cherubs' heads, as can be deduced from approximative drawing of the altar, when it was still in Saint Catherine chapel. BORIONI, *Die Wiener Minoritenkirche* (cit. n. 31), p. 147.

35 M. KLEMENČIČ, „In partenza per lo Stato Imperiale“. Venezianische Bildhauer und die österreichischen Länder in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: *Barockberichte*, 61, 2013, pp. 65, 71 n. 21.

36 For illustrations see ŠOUŘEK, *Altarističke radionice* (cit. n. 9), pp. 116, 120, 123–125 (the attribution to Paolo Callalo is not correct).

37 KLEMENČIČ, *Scultura barocca* (cit. n. 9); KLEMENČIČ, *In partenza* (cit. n. 35).



Fig. 9: Paolo Callalo, *St Rochus*, 1697/1698, Vienna, Church of the Minorites, Antonius-Altar

a letter addressed to his father, he expresses his preference for the Italian language:

*[...] predica nella Congregazione de' Italiani in Casa Professa, in Italiano, che fu la prima ch'io abbia fatto in pubblico. L'ho voluto fare Italiana, perche essendo un linguaggio che possiedo meglio d'ogni altro, non volevo per la prima volta espormi al maggior pericolo, ma in breve ne farò anche qualche duna in Tedesco.*³⁸

In addition to potential support from the Cobenzl family, it should not be forgotten that at the same time the Headmaster of the Italian congregation was a Jesuit from Gorizia, Riccardo Brumatti.³⁹

After the first expansion to the new markets in the south-eastern part of the empire and beyond – Trieste, Rijeka, Ljubljana and, through it, Zagreb – in the last decade of the 17th century, the stonecutters from Gorizia in part successfully targeted not only the peripheral territories but also Graz and Vienna. Moreover, they were instrumental in promoting the work of Venetian sculptors, such as Paolo Callalo and Pietro Baratta, who planned to move to the imperial lands around 1700. However, Baratta then decided to stay in Venice, but was already working for the Pacassi workshop in Gorizia, and later in Vienna.⁴⁰

At the beginning of the second decade of the 18th century, Vienna became the new centre of activity for Giovanni Pacassi, who was still a minor at the time of his father's death in 1697. As already mentioned, the family reached its peak with Giovanni's son Nicolò. After Giovanni's departure for Vienna, the stonecutters' market in Gorizia was controlled by Pasquale Lazzarini and Paolo Zuliani, both of whom successfully expanded their activities to other locations, including Trieste, Rijeka and Graz. In Ljubljana, following Cussa's death, several other altar makers and stone masons continued their work, nearly all hailing from Gorizia.

Illustration credits

Fig. 1–9: Photo Library of the Department of Art History, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

38 A. STASSI/F. VIDIC, I Cobenzl 1508–1823. Una dinastia goriziana nell'impero degli Asburgo, in: I Cobenzl. Una famiglia europea tra politica, arte e diplomazia (1508–1823) (ed. A. STASSI/F. VIDIC), Rome/Gorizia 2022, p. 53.

39 Ibid., p. 53 n. 124.

40 KLEMENČIČ, In partenza (cit. n. 35), p. 60.

The research for this paper was supported financially by the Slovenian Research and Innovation Agency (research programme *History of Art of Slovenia, Central Europe and the Adriatic* P6–0199 and project *Formation of an early modern regional artistic centre: the case of Ljubljana* J6–50205).

DONATO FELICE D'ALLIO (1677–1761)
ENTWÜRFE UND AUSGEFÜHRTE GÄRTEN DES ITALIENISCHEN
ARCHITEKTEN IN WIEN UND UMGEBUNG

EVA BERGER

Zur Biografie von Donato Felice d'Allio: Geboren 1677 in Scaria bei Como, lernt er das Maurerhandwerk wohl in seiner Heimat, ist vor 1698 erstmals in Wien genannt, wird 1704 Meister, ist als Maurermeister und Baumeister tätig und seit 1711 beim Militärbauamt als Fortifikations-Baumeister angestellt. D'Allio wird 1724 kaiserlicher Unteringenieur im Fortifikationswesen, er wird 1747 im Rang eines kaiserlichen Ingenieur-Hauptmannes pensioniert und 1750 als kaiserlicher Fortifikationsinspektor genannt. 1761 verstirbt d'Allio in Wien. Seine Arbeiten in der Frühzeit sind kaum bekannt, die größten Aufträge sind der Neubau des kaiserlichen Zeughauses in Wien (1. Bezirk, Seilerstätte 22, 1714–1723) und der Bau des Salesianerinnenklosters in Wien ab 1717 (3. Bezirk, Rennweg 8–10). Ein besonderer Auftrag ist die Erweiterung des mittelalterlichen Augustinerchorherrenstiftes Klosterneuburg (Niederösterreich) ab 1729. Für die Errichtung mehrerer Kirchen zeichnet d'Allio verantwortlich, an Profanbauten entwirft er zu unbekannter Zeit das Schloss in Gerasdorf am Steinfeld (Niederösterreich; es blieb nur das Zufahrtstor erhalten), plant den ab 1722/1723 erfolgten Umbau des Schlosses Ladendorf (Niederösterreich) und legt 1724 den Schlossentwurf in Mostek (Ostböhmen)

vor, knapp nach Baubeginn erfolgt die Baueinstellung. 1730 entwirft er das Komitatshaus (Justizpalast) in Zalaegerszeg (Ungarn). Mit dem Umbau des kaiserlichen Blauen Hofes in Laxenburg (Niederösterreich) ist d'Allio um 1733 befasst. Für sich selbst errichtet er 1711 das Haus „Zum weißen Stern“ (8. Bezirk, Lenaugasse 3) sowie das nicht mehr bestehende Wohnhaus auf der Wieden (4. Bezirk, Kleine Neugasse 4). Er ist auch Besitzer weiterer Wohnhäuser in Wien, neben den bereits genannten Bauten besitzt er das Haus in der Lange Gasse (eh. 8. Bezirk, Lange Gasse 39) und das Haus in der Trautsongasse (eh. 8. Bezirk, Trautsongasse 4).¹

Mehrfach im Lauf seines Lebens stellt sich d'Allio der anspruchsvollen Aufgabe, Gartenanlagen zu den von ihm entworfenen Großbauten zu planen: Beginnend mit dem Garten des Salesianerinnenklosters, fortgesetzt mit dem Garten des Schlosses Ladendorf und endlich beschäftigt mit der Gestaltung der Freiflächen um die Stiftserweiterung in Klosterneuburg, legt d'Allio beachtliche, teils erhaltene, teils umgestaltete, teils nicht realisierte Zeugnisse der Grünraumgestaltung im Hoch- und Spätbarock vor. Diese drei Anlagen sollen im Weiteren näher vorgestellt werden.

¹ Die Sekundärliteratur zu d'Allio in: M.-L. STORCH/I. RAIFER, Donato Felice d'Allio, in: *Artisti Italiani in Austria* (hrsg. von P. FIDLER), Februar 2004, www.uik.ac.at/aia/allio_donato%felice.htm (abgerufen am 15.04.2023); ergänzend erschienen nach 2004: H. HAUPT, *Das Hof- und hofbefreite Handwerk im barocken Wien 1620–1770*. Ein Handbuch, Innsbruck/Wien/Bozen 2007, S. 194 f.

DIE KLOSTER- UND GARTENANLAGE DES SALESIANERINNENKLOSTERS IN WIEN

1717 ergeht an den in kaiserlichen Diensten stehenden d'Allio der Auftrag von Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmina von Braunschweig-Lüneburg (1673–1742), seit 1711 Witwe des Kaisers Joseph I., das von ihr gegründete Kloster der Salesianerinnen und die Kirche Maria Heimsuchung zu planen: Die Grundsteinlegung des Klosters erfolgt 1717.² Das Kloster sollte auch als Erziehungsanstalt für adelige Mädchen dienen, ein Teil der Gesamtanlage sollte der ständige Wohnsitz der Auftraggeberin werden. Amalia Wilhelmina kauft 1717 das Sommerpalais Quarient, das einen barocken, nach 1683 entstandenen, langgestreckten Ziergarten samt Bauten nahe des Rennwegs enthält, dessen Grundzüge d'Allio ähnlich wie die Grundzüge des bestehenden Gartenpalais in seinen Planungen zunächst beibehält. Die Schräglage des Grundstückes ist dem Verlauf des Rennwegs geschuldet und muss daher berücksichtigt werden. Rasch erfolgt anstelle der Vorgängerbauten am Rennweg der Bau des Klosters und der zentralen Kirche in der Mitte zwischen dem östlich gelegenen Klostergebäudekomplex und der westlich gelegenen Klosterresidenz, am 13. Mai 1719 werden das Kloster und die im Bau befindliche Kirche geweiht und ab dann genutzt. Auch die Auftraggeberin bezieht – zunächst temporär – ihre Residenz und reduziert

die nach ihr benannte, ihr nach dem Tod Kaiser Joseph I. als Winterresidenz zugesprochene „Amalienburg“ in der Hofburg und die Nutzung des ihr ebenfalls damals vom kaiserlichen Schwager und Bruder Kaiser Joseph I., Karl VI., zugesagten Schlosses Schönbrunn als Sommersitz. Seit 1722, nachdem sie ihre beiden Töchter verheiratet hat, lebt die Auftraggeberin meistens im Klosterkomplex, der gemeinsam mit der Kirche 1730 fertiggestellt ist.

Erschlossen werden die beiden mehrhöfigen Baukomplexe und die zentrale Kirche durch den mauerbegrenzten, unbegrünten Ehrenhof und durch den zweiten Ehrenhof vor dem Klosterresidenzbau. Zwei prächtige Tore leiten in diese beiden Vorhöfe: auf dem 1724 veröffentlichten Stich von Salomon Kleiner ist vermutlich noch das von der Vorgängieranlage stammende Tor dargestellt, das um 1730 durch das von d'Allio entworfene Prunktor ersetzt wurde. Das zweite Tor, ähnlich prunkvoll, wurde wohl gleichzeitig mit dem Haupttor erbaut.³ An der Südseite der Bauten erstreckt sich in der gesamten Breite des Grundstückes der ansteigende, terrassierte Zier- und Nutzgarten. Auf die mehrfachen Planwechsel der Baulichkeiten und die kunsthistorischen Diskussionen um die Autorschaft ist hier nicht näher einzugehen, jedoch zu den von Do-

- 2 E. MAHL, Donato Felice d'Allio. Beiträge zu einer Monographie, Diss. Univ. Wien 1961, bes. S. 6 ff.; DIES., Die Baugeschichte, in: H. WAACH, Die Salesianerinnen in Wien 1717–1967, Wien 1967, S. 73 ff.; G. HAJÓS, Beiträge zur Baugeschichte des Salesianerinnenklosters in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, XXI, 1968, S. 216 ff.; Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des 3. Bezirkes (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XLI, bearb. von G. HAJÓS), Wien 1974, S. 201 ff.; E. BERGER, Historische Gärten in Österreich. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, 3 Bde., Wien/Köln/Weimar 2002–2004, Bd. III, Wien, 2004, S. 111 f.; Das Kloster der Kaiserin. 300 Jahre Salesianerinnen in Wien (hrsg. von H. PENZ), Petersberg 2017; ergänzend, weil bisher nicht in der Literatur genannt: o. A., Mitteilungen 13. Mai 1717, in: Il Corriere ordinario, 15.05.1717, S. 4, zur Grundsteinlegung: „[...] laquel Fabrica viene fatta secondo li disegni, e direzione del Sig. Donato Felice Allio, Capo-Maestro delle Fortificazioni dell'Augustissimo, e come Architetto di quella Opera, alla quale ora si sta travagliando gagliamente“.
- 3 S. KLEINER, Vera et accurata delineatio [...] Wahrhaftte und genaue Abbildung Aller Kirchen und Klöster, [...] in der Keyßerl: Residenz-Statt Wien/ als auch in denen umliegenden Vorstätten sich befinden [...], vier Teile, Augsburg 1724–1727, Teil I, 1724, Tafel 33.

nato Felice d'Allio erstellten Gartenplänen, die sich ebenso wie die Baupläne im Besitz des Salesianerinnenordens vor Ort befinden. Nicht begünt mit Ausnahme eines Zwickels zwischen dem Ehrenhof und dem ehrenhofartigen Vorhof der Residenz sowie des Kreuzgangs („Kreuzgarten“, Kreuzgartenhof) im Nonnenklosterteil sind die fünf Innenhöfe der Gesamtanlage. Den Kreuzgarten zieren vier regelmäßige, ornamentierte, mit Gehölzen in Formschnitt umgrenzte Beete um die Skulptur des von Maria Magdalena betrauten Christus am Kreuz in der Mitte der Anlage. Auf dem von Salomon Kleiner gezeichneten, 1724 gestochenen Kupferstich mit der Ansicht der Bauten am Rennweg ist vor dem Residenztrakt der unbegrünte, ehrenhofartige Vorhof erkennbar, in dem einige Kutschen, darunter die sechsspännige der Kaiserinwitwe stehen. In der von Salomon Kleiner gefertigten Zeichnung für diesen Stich ist allerdings statt des Vorhofs ein sorgsam gestaltetes Broderieparterre aus drei Kompartimenten zu sehen, durch diesen Garten begeben sich zwei schwarzgekleidete Gruppen zum offenen Tor des Residenztrakts.⁴

Der eigentliche Garten südlich der Bauten geht auf den Vorgängergarten der Familie Quarient aus der Zeit nach 1683 zurück. In fünf Ebenen eingeteilt, die beiderseits der Grundstücksgrenze mit Treppen erschlossen sind, sind die einzelnen Bereiche unterschiedlich, aber der Symmetrie der Gesamtanlage verpflichtet, ausgestattet. Der Bestandsplan aus den Jahren zwischen 1706 und 1717 zeigt den Ehrenhof, weiters die erste Ebene, die aus zwei nicht näher dargestellten Kompartimenten besteht, auf die der aus sechs wäldchenartig bepflanzten Teilen geformte, leicht geschwungene Bereich folgt. Die darauf

folgende erste Terrasse ist als gehölzbestandener Hemizykel gestaltet, auf den eine mehrteilige, reich bepflanzte Broderieanlage folgt. Einige wenige Stufen führen auf die zweite, schmale, gekieste, unbepflanzte Terrasse, von der die dritte, dicht mit Gehölzen besetzte Terrasse erreicht wird. An jene Zone schließt der große, rechteckige Nutzgarten mit regelmäßiger Beeteinteilung an.⁵ Diesem Gartenkonzept folgt d'Allio in seinem um 1720 gefertigten Grundriss der Anlage (Abb. 1): Die erste Ebene fällt nun weg, da in dieser Zone Klosterbauten errichtet werden. Verkleinert ist die Zone des Nutzgartens wegen des Verkaufs von Grundstücken an den Nachbarn Prinz Eugen von Savoyen zur Anlage der Menagerie östlich des Oberen Schlosses. Detailreich stellt der als Polier für d'Allio tätige Gottfried Pockh um 1730 die ersten beiden Teile des Wäldchenparterres dar (Abb. 2): In Quincunx-Art („auf Lücke“) bepflanzte Bereiche sind von regelmäßigen mit Bäumchen bepflanzten Randbeeten eingefasst. Können wir den Details der Zeichnung des Poliers glauben? Hat Salomon Kleiner in seiner 1731 erschienenen Vogelschau des Anwesens des Prinzen Eugen von Savoyen den Garten des Klosters naturgetreu dargestellt? (Abb. 3)⁶ Wir sehen darin im Anschluss an die Bauten in der ersten Ebene von sechs in Form geschnittenen Heckenwänden begrenzte Kompartimente, gefolgt von einem rechteckigen Koniferen-Wäldchen auf der ersten Terrasse, es folgt eine mit Laubbäumen regelmäßig bepflanzte Ebene mit weiteren, aus perspektivischem Grund nicht dargestellten Kompartimenten und der ebenfalls hier nicht dargestellten schmalen zweiten Terrasse, an die das große Nutzgartengeviert anschließt. Im von Salomon Kleiner 1731 gezeichneten Grund-

4 S. KLEINER, Vorzeichnung zum Kupferstichwerk (wie Anm. 3), lavierte Federzeichnung, Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod.min. 9, Bd. III, Nr. 156.

5 O. A., Bestandsplan vor dem Neubau des Klosters, gefertigt zwischen 1706 und 1717, Wien, Salesianerinnenkloster, Archiv; Abb. in: HAJÓS, Kunstdenkmäler (zit. Anm. 2), Abb. 188, S. 202.

6 S. KLEINER, *Residences Memorables* [...] Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß unvergleichlichen Helden unserer Zeiten. oder Eigentliche Vor- und Abbildungen der Hoff- Lust- und Garten Gebäude deß [...] Eugenii Francisci Hertzogen von Savoyen und Piemont [...], 10 Lieferungen, Augsburg 1731–1740, 1. Lieferung, 1731, 4. Tafel.

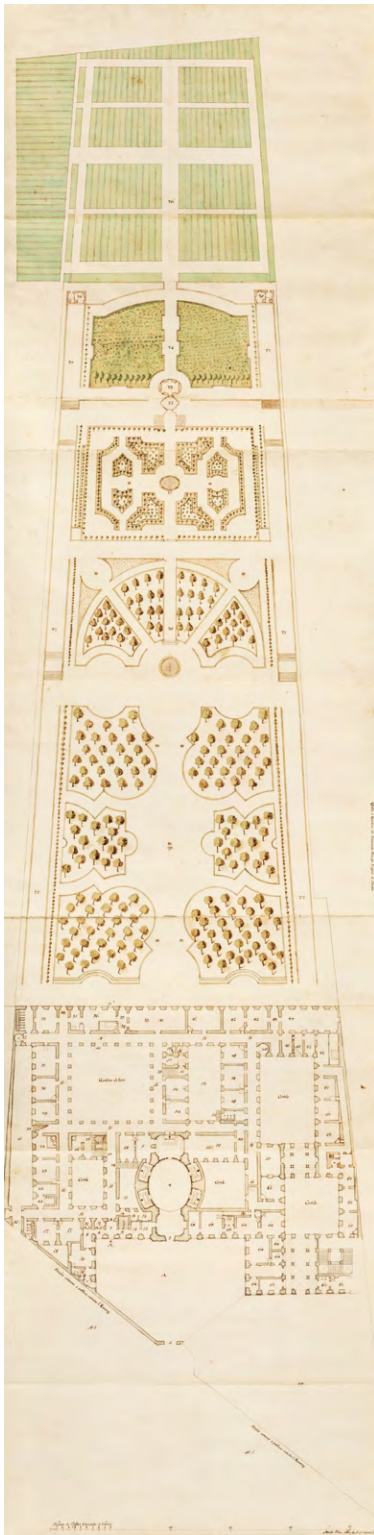
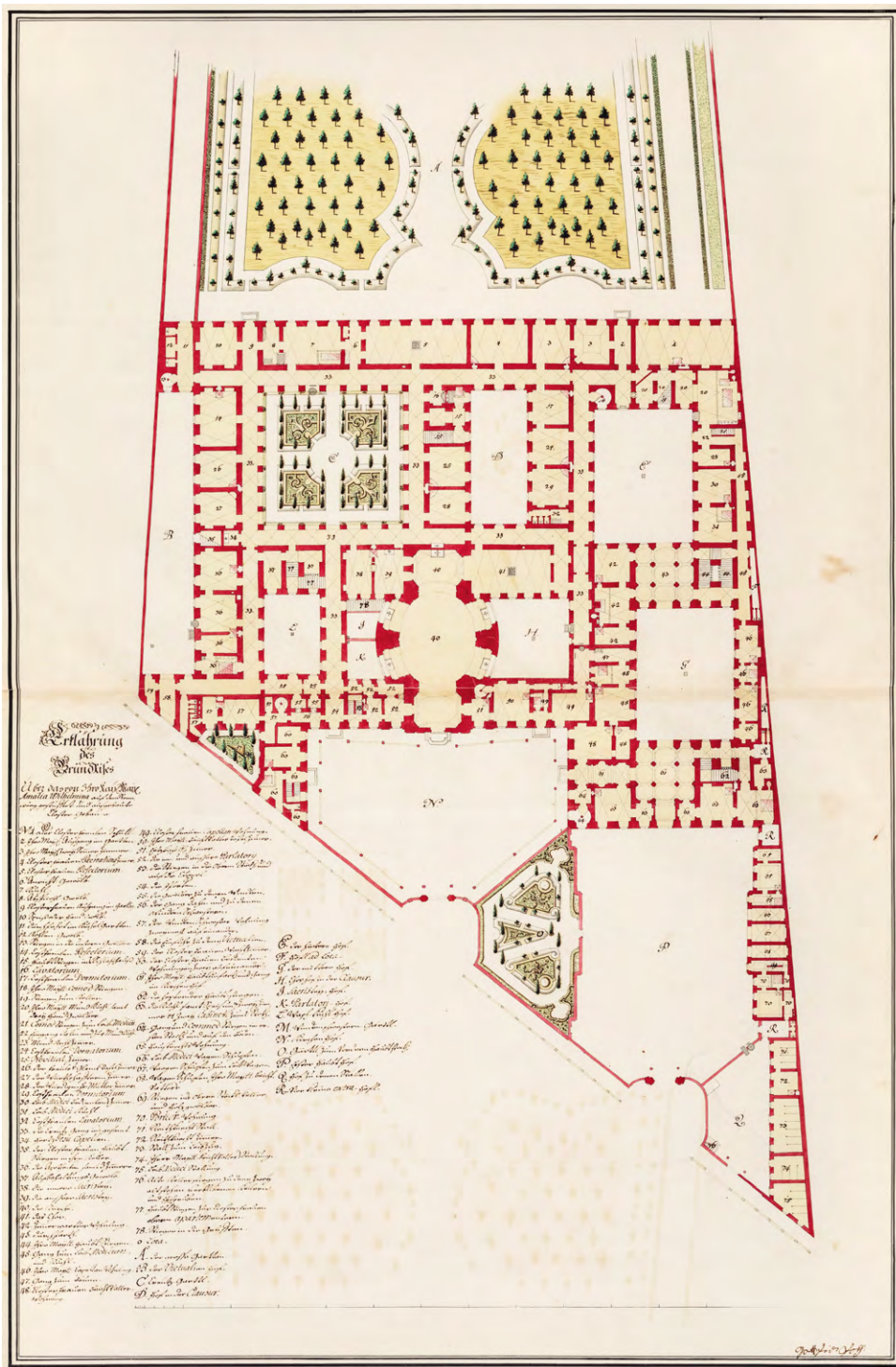


Abb. 1: Donato Felice d'Allio, *Grundriss von Kloster und Garten*, kolorierte Federzeichnung, um 1720, Wien, Salesianerinnenkloster, Archiv



riss des Besitztums von Prinz Eugen und in Teilwiedergabe der Nachbaranlagen ist der begrünte Zwickel zwischen den beiden Ehrenhöfen zu erkennen, der große Garten mit seinen fünf Ebenen ist schematisch aufgenommen, beschriftet ist als Besonderheit „dess Closters Kuchel Garten“.⁷ Im Garten bestanden keine Wasserspiele, jedoch ein in der Hauptachse erbautes Gartenhaus, das später zu einer Kapelle zu Ehren des hl. Joseph wurde, jedoch im Zweiten Weltkrieg durch Bomben zerstört und nicht wieder aufgebaut wurde. Die fünf längs der Gartenfassade des Klosters stehenden Sandsteinfiguren der Maria Immaculata und der Heiligen Johannes Nepomuk, Franciscus Solanus (oder Franz von Assisi), Erasmus und Florian stammen aus dem 18. Jahrhundert und wurden aus einem Miethaus im Besitz der Salesianerinnen hier aufgestellt.⁸

Der Klostergarten ist für die Kaiserinwitwe durch einen schmalen Raum im Erdgeschoss des Komplexes zugänglich, wie es im Plan von Pockh angegeben ist („Ihro May. Aufgang im Garten“), der uns auch im Anschluss daran „Ihro May.zwey Sommer Zimmer“ und das „Klosterfrauen Recreations Zimmer“ sowie einige Zimmer weiter den „Klosterfrauen Aufgang im Garten“ nennt.⁹ Oberhalb im ersten Stock dieses Gartentrakts liegen die innerhalb der Klausur stehenden Wohnräume der Kaiserinwitwe, zahlreiche weitere Räume der Bauherrin befinden sich außerhalb der Klausur im ersten Stockwerk des Westteils der Anlage.¹⁰ Auffallend ist die ausgesprochen schlichte Gestaltung der langgestreckten, von der

Grundstücksgrenze im Osten bis zur anderen im Westen reichenden Gartenfassade, die im deutlichen Gegensatz zur prunkvollen Gestaltung der Fassaden des Klosters, der Kirche und des Witwensitzes am Rennweg steht. Auch die Hoffassaden sind ähnlich schlicht erbaut, lediglich die des Kreuzgartens sind etwas reicher ausgeführt.

Kurz ist auf die Nutzung der Klosterresidenz und des Gartens durch die Auftraggeberin hinzuweisen: ab 1722, nach der Verheiratung ihrer beiden Töchter, lebt sie fast ständig im Kloster, ist aber auch bis 1728 bisweilen noch im Schloss Schönbrunn und besitzt bis zu ihrem Tod die Witwenresidenz in der Amalienburg.¹¹ 1730 wird berichtet: „Ihre ordentliche Residenz ist zwar in der kaiserlichen Burg, und erscheint sie daselbst an Galatagen und wenn Audienzen zu geben sind, übrigens aber bringt sie die meiste Zeit in diesem Kloster zu, allwo sie von allen weltlichen Händeln abgesondert ihre Andacht abwartet“.¹² In der 1744 veröffentlichten Lebensbeschreibung der Kaiserinwitwe durch ihren Beichtvater Antonio Cito SJ wird geschildert: „Bey schönem Wetter/ jedoch selten/ gieng Amalia mit denen Kloster-Frauen im Garten herum/ und alsdann pflegte sie mit ihnen einige Zeit vor dem Mutter-Gottes-Bild zu beten/ welches daselbst in einer kleinen/ aber sehr andächtigen Kapelle verehret wird“.¹³ Der Verfasser lobt die Auftraggeberin für den Baukomplex, welcher „[...] das prächtigste Kloster seye, so der Orden der Heimsuchung Mariae in gantz Europa eigen hat“, und geht auf die Gartengestaltung kurz ein: „Der Garten/ welcher

7 S. KLEINER, *Residences* (zit. Anm. 7), 1. Lieferung, 1731, 2. Tafel: „Grund-Riß deß Gartens und Gebäuen sambt angränzenden Gärten und Häuser“.

8 HAJÓS, *Kunstdenkmäler* (zit. Anm. 2), S. 252 f.

9 M. CASSIDY-GEIGER, In der und ausser der Clausur. Kaiserinwitwe Wilhelmina Amalias Appartement im Kloster am Rennweg, in: *Das Kloster* (zit. Anm. 2), S. 48.

10 G. MAYER, Kloster/Residenz: Ein Ort des Rückzugs, ein Ort der Repräsentation. Zur Ambiguität der Residenz von Kaiserinwitwe Wilhelmina Amalia am Rennweg, in: *Das Kloster* (zit. Anm. 2), S. 165 ff., hier S. 166 ff.

11 M. PÖLZL, Wie der regenbogen in der luft. Die Stifterin Amalia Wilhelmina von Braunschweig-Lüneburg, in: *Das Kloster* (zit. Anm. 2), S. 19 ff., hier S. 27; MAYER, *Kloster/Residenz* (zit. Anm. 10), S. 169.

12 J. G. KEYSSLER, *Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen*, 2 Bde., Hannover 1751, 2. Aufl. (1. Aufl. Hannover 1740), Bd. II, S. 1222.

13 A. CITO SJ, *Tugend-Leben Wilhelminae Amaliae Roemischer Kaiserin [...]*, Wien 1744, S. 96 f.



Abb. 3: Salomon Kleiner, „Pospect Sr [...] Prinzens Eugeny von Savoyen Garten und darzu gehörigen Gebäuden, sambt andern angränzenden Gärten und Häuser“, Kupferstich, in: ders., *Wunder würdiges Kriegs- und Siegs-Lager deß [...] Fürstens und Herrn Eugenii Francisci Hertzogen zu Savoyen [...]*, Augsburg 1731–1740, 10 Lieferungen, 1. Lieferung, 1. Tafel

sehr groß ist/ begreiffet unter anderen vier anmütige Wäldlein in sich. Ubrigens nimmt man in dem gantzen Bezirk dieses geistlichen Gebäudes in allen Dingen eine solche Ordnung und Reinigkeit wahr/ daß dadurch/ wer immer hinein gehet/ auferbauet und zur Andacht bewogen wird¹⁴.

Das Kloster und der Garten wurde in Führungen speziellen Gästen gezeigt, wie das in einem

Brief der Giovanna Carriera, die anlässlich einer Audienz der Kaiserinwitwe gemeinsam mit ihrer Schwester, der Malerin Rosalba Carriera, 1730 den Konvent und den Garten unter der Führung einer Hofdame der Kaiserinwitwe besucht:

Der wunderschöne und herrliche Palast des Prinzen Eugen, den wir noch nicht gesehen haben, und des-

¹⁴ CITO, *Tugend-Leben* (zit. Anm. 13), S. 75 f.

*sen großer und anmutiger Garten, bilden die Kulisse, und selbst von dem eigenen (Garten des Klosters) der nicht klein ist, kann ich ihnen [der Mutter] nicht genügend sagen, wie schön er ist. Abgesehen von diesem gibt es auch einen inneren Garten, den die Zellen in schöner Architektur umfassen.*¹⁵

Als Enkel der Kaiserinwitwe besucht Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen seine Großmutter während seines zweimonatigen Aufenthalts in Wien im Sommer 1740 mehrere Male und berichtet von diesen Besuchen, einer davon führt ihn auch in den Garten: „J’eus l’honneur y diner avec S.M.I et ma tres chere Grandmere s’etant retirée un peu je fus voir le jardin, et me promenai à pied jusques au jardin potager et je m’arretai à une petite Chapelle ou je m’arretai pour dire un Pater et Ave à Notre Dame de Marie Zell à laquelle cette petite Chappelle est dédié.“¹⁶

Wie die Überlegungen von Gernot Mayer betreffend der Klosterresidenz der Kaiserinwitwe einerseits als Ort des Rückzugs und andererseits als Ort der Repräsentation ergaben, schuf sich die Auftraggeberin eine Bleibe, die beide Funktionen ermöglichte. Mayer verweist auch

auf die Funktion des Gartens als Ort des Rückzugs und der Erholung,¹⁷ ich möchte dazu ergänzen, dass der Garten in seiner prächtigen Ausstattung ebenso ein Ort kaiserlicher Repräsentation wie, nicht zu vergessen, ein Ort der Nahrungsmittelerzeugung darstellt.

Heutiger Zustand: Im Lauf der Zeit wurde die gesamte Gartenanlage vereinfacht, wie uns der im Jahr 1829 aufgenommene Franziszeische Kataster überliefert: Zwar bestehen damals noch die geschwungenen Kompartimente in unmittelbarem Anschluss an die Gartenfassade sowie die Einteilung der Ebenen um die Mittelachse und die zwei seitlichen Achsen an den Grundstücksgrenzen, die barocke aufwendige Detailgestaltung scheint bereits aufgegeben worden zu sein. Bis heute sind diese Achsen großteils erhalten, das Wegesystem und einzelne Treppen bestehen gleichfalls, Reste ehemals beschnittener Eiben- und Feldahornhecken, Gehölze des Wäldchens und die große Fläche des kaum mehr bestellten Nutzgartens zeugen vom einstigen Reichtum des Klostersgartens. Der Garten ist Klausurbereich und daher öffentlich nicht zugänglich.

DAS UM- UND NEUBAUPROJEKT DES STIFTS KLOSTERNEUBURG UND SEINER GÄRTEN

Vor 1108 als Kollegiatskapitel gegründet und gleichzeitig als landesfürstliche Burg der Babenberger verwendet, wird 1618 bis 1620 anstelle der mittelalterlichen Fürstenträume der Neue Fürstentrakt erbaut. Vermutlich in Zusammenhang mit der Feier der Grundsteinlegung für die Kirche des Kollegiats 600 Jahre zuvor, im Jahr 1114, wird Jakob Prandtauer wohl 1714/1715 mit der hochbarocken Um- und Neugestaltung des die

Grablege des Gründers, des hl. Leopold (Markgraf Leopold III. von Österreich) betraut: Prandtauer legt zwei undatierte Grundrisse der Bauten vor, jedoch keinen Umgebungs- oder Gartenplan. Diese Planung behält die mittelalterlichen Bauteile innerhalb eines achthöfigen, die Kirche einschließenden Baukomplexes bei, wird jedoch aus unbekannten Gründen nie begonnen. 1726 stirbt Prandtauer.¹⁸ 1729 wird Donato Felice d’Allio

15 Giovanna Carriera, undatierter Brief an ihre Mutter, 1730, in: MAYER, Kloster (zit. Anm. 10), S. 170. Siehe auch: E. v. HOERSCHELMANN, Rosalba Carriera, die Meisterin der Pastellmalerei. Studien und Bilder aus der Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1908, S. 236 ff.

16 Kurprinz Friedrich Christian von Sachsen, Bericht, in: PÖLZL, Wie der regenbogen in der luft (zit. Anm. 11), S. 49.

17 MAYER, Kloster/Residenz (zit. Anm. 10), S. 165 ff., S. 175 f., S. 179, Anm. 118.

18 W. PAUKER, Beiträge zur Baugeschichte des Stiftes Klosterneuburg, 2 Bde., Wien/Leipzig 1907–1908, Bd. I, Dona-

auf Anraten Berthold Dietmayrs, Abt des Stifts Melk (Niederösterreich), mit Umbauarbeiten an der Stiftskirche und Neubauplänen für das Stift beauftragt. D'Allio schlägt 1730 den Entwurf für einen Neubau vor. Unter Propst Ernest Perger (1707–1748) beginnt die Umsetzung des Stiftsneubauprojekts mit der Grundsteinlegung am 30. Mai 1730 an der Nordostecke des Klosters, „die von einer seite gegen die Donau, von der anderen seite gegen Wienn liegt“.¹⁹ Am Leopolditag, dem 15. November 1730, besucht Kaiser Karl VI. das Stift und die Baustelle des Neubaus anlässlich der traditionellen Leopoldifeierlichkeiten und beschließt im Beisein von Hofbauamtsdirektor Gundacker von Althan und Abt Dietmayr innerhalb des Stifts seine Residenz zu errichten, allerdings gänzlich auf Kosten des Stifts. In den 1755 für das Stift abgefassten „Informazione“ von d'Allio wird dieser Wechsel ausgesprochen:

Nachdem seine excellenz, obgenannter herr graf [Althan] die risse besehen so wie sie ohne aller verzierung verfertiget worden, stellten seine excellenz dem herrn prälaten von Mölk [Dietmayr] als von

dem herrn prälaten von Klosterneuburg benannten ersten director des gebäudes vor, daß dieses gebäude eines theils auch für eine residenz Seiner Majestät des Kaisers bestimmt sei und folgsam solle es mit größerer pracht und mehr aufwand gebaut und nicht so fortgeführt werden, wie selbes angefangen worden.²⁰

Sowohl die Idee des Salomonischen Tempels wie auch der spanische Escorial als von Philipp II. ab 1563 initiierte Klosterresidenz finden ihren Niederschlag in der mehrhöfigen Neuanlage. Die dritte Komponente ist die Wahl des realen Orts für das Projekt einer Klosterresidenz: Karl VI., der die Dynastie als möglichst altehrwürdig sehen möchte, wählt den einstigen landesfürstlichen Sitz der Babenbergerzeit.²¹ Karl VI. hält sich in vier Residenzen auf: im Winterhalbjahr in der Wiener Hofburg, im Sommer in der Favorita auf der Wieden außerhalb der Inneren Stadt, im Frühling und im Herbst finden Hofjagden in Laxenburg und in Ebersdorf (Kaiser-Ebersdorf) statt. Alle diese Bauten weisen nicht mehr aktuelle, teils altertümliche Bauformen auf, nur die Hofburg erhält unter

to Felice von Allio und seine Tätigkeit für das Stift Klosterneuburg, Wien/Leipzig 1907, Bd. II, Die Baugeschichte des im Jahr 1730 begonnenen neuen Kaiser- und Stiftsgebäudes von Klosterneuburg: Akten, Wien/Leipzig 1908; MAHL, d'Allio, 1961 (zit. Anm. 2), bes. S. 30 ff.; G. SCHIKOLA, Jakob Prandtauers Entwurf für das Stift Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F., I, 1961, S. 175 ff.; E. MAHL, Donato Felice d'Allio und die Planungsgeschichte des Stiftes Klosterneuburg, in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, N. F., V, 1965, S. 161 ff.; F. RÖHRIG, Klosterneuburg, Wien/Hamburg 1972; DERS., Stift Klosterneuburg und seine Kunstschatze, St. Pölten/Wien 1984; H. WEIGL, Stift Klosterneuburg – Der österreichische Escorial, in: Die Krone des Landes. Klosterneuburg und Österreich (Ausstellungskatalog Klosterneuburg, Stiftsmuseum), 1996, S. 75 ff.; H. WEIGL, Stift Klosterneuburg. Planungs-, Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterresidenz Kaiser Karls VI., Dipl.-Arb. Univ. Wien 1997; DIES., Die Genese der Klosterresidenz Kaiser Karls VI., in: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg, XVII, 1999, S. 279 ff.; E. BERGER, Historische Gärten Österreichs. Garten- und Parkanlagen von der Renaissance bis um 1930, 3 Bde., Wien/Köln/Weimar 2002–2004, Bd. II, Niederösterreich, Burgenland, 2002, S. 317 f.; J. BAUER/F. PROHASKA (Mitarb.), Stift Klosterneuburg. Gärten der Jahrhunderte, Berndorf 2019; H. WEIGL, Jakob Prandtauer (1660–1726). Baumeister des Barock, 2 Bde., Petersberg 2021, Bd. I, S. 393 ff., Bd. II, S. 576.

19 D. F. D'ALLIO, Informazione della fabbrica imperiale di Klosterneuburg, Manuskript, Abschrift des von d'Allio 1755 in italienischer Sprache gefertigten Berichtes zu seiner Tätigkeit im Stift Klosterneuburg; wohl 1778 gefertigte Abschrift samt deutscher Übersetzung, in: PAUKER, Beiträge, Bd. II (zit. Anm. 18), S. 13 ff., Zitat S. 16 f.

20 D'ALLIO, Informazione (zit. Anm. 19), S. 17.

21 F. MATSche, Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“, 2 Halbbde., Berlin/New York 1981, Halbbd. I, S. 13 f., S. 40 f., S. 184 f., S. 298; Der Traum vom Weltreich. Österreichs unvollendeter Escorial (Ausstellungskatalog Klosterneuburg, Stiftsmuseum, hrsg. vom Augustiner-Chorherrenstift Klosterneuburg), 1999.

Karl VI. Um- und Neugestaltungen. Festzuhalten ist jedenfalls, dass Klosterneuburg die einzige neu erbaute Residenz des Kaisers ist und vermutlich von ihm nur an wenigen Tagen im Jahr, den Tagen um den Todestag des hochverehrten hl. Leopold, von ihm besucht und bewohnt worden wäre.²² Beibehalten wird als Architekt eines der größten kaiserlichen Bauaufträge in jener Zeit Donato Felice d'Allio, den Karl VI. wegen der Planung des ab 1717 errichteten und 1730 vollendeten Salesianerinnenklosters für seine Schwägerin, die Kaiserinwitwe Amalia Wilhelmina, wohl gut kannte. Vermutlich ist Joseph Emanuel Fischer von Erlach, seit 1723 in der Nachfolge seines Vaters Johann Bernhard Fischer von Erlach in Hofdiensten stehend und 1725 zum kaiserlichen Oberbauinspektor ernannt, als leitender Architekt des Hofbauamts an der gigantischen Unternehmung beteiligt.²³ 1739 hält sich Karl VI. erstmals anlässlich des Leopolditags in den Kaiserzimmern auf. Nach dem Tod des Kaisers im Jahr 1740 wird das längst noch unvollendete Projekt nicht weiter fortgesetzt, es kommt 1741 mit Beginn des österreichischen Erbfolgekriegs zu einem Baustillstand. Bis 1755 ist d'Allio noch für das Stift tätig, nach seinem Tod 1761 wird sein Entwurf reduziert fortgeführt, bis das Vorhaben wiederum eingestellt wird. Erst Joseph Kornhäusel stellt, während seiner Tätigkeit dort von 1834 bis 1842, den begonnenen Kaiserhof des Umbauprojekts fertig.

Die verschiedenen Bauprojekte und deren Umsetzung sind hier nicht Gegenstand.²⁴ Nun näher einzugehen ist auf die von d'Allio in mehreren erhaltenen Entwürfen vorgelegten Überlegungen zur Freiflächengestaltung dieses Großprojekts. Um die mehrhöfige, mit neun Kuppeln gezielte Gesamtanlage schlägt d'Allio zahlreiche Zier- und Nutzgärten innerhalb der auf den notwendigen hohen Substruktionsmauern zu errichtenden festungsartig wirkenden Terrassen vor. Unbegründet geplant sind die fünf Höfe. In ähnlicher Pracht wie die von ihm geplante Anlage der Kaiserzimmer im ersten Stockwerk der östlichen Hälfte des Nordosttrakts und der östlichen Hälfte des Südosttrakts stattet d'Allio den unterhalb des Marmorsaals liegenden, ab 1733 erbauten Gartensaal im Souterrain aus (Abb. 4): Dem querovalen Grundriss des Marmorsaals folgend, ist diese Sala terrena in ihrer geplanten, jedoch nicht realisierten grottenartigen Ausstattung wohl einer der beeindruckendsten Säle dieser Art in ganz Europa.²⁵ Zum Tragen der großen Gewölbe des nischengezielten Saals dienen die vom führenden Bildhauer des Hochbarock in Österreich, dem kaiserlichen Hofbildhauer Lorenzo Mattielli, 1735 bis 1736 gefertigten acht riesigen Atlanten-Hermenfiguren. Von der in der Mitte – geplant als zum Garten geöffneten – monumentalen Sala terrena hätte der Ziergarten erschlossen werden sollen. Ebenso wie für die Fassade des Südosttrakts legt d'Allio mehrere

22 WEIGL, *Genese* (zit. Anm. 18), S. 311 f.

23 T. ZACHARIAS, Joseph Emanuel Fischer von Erlach, Wien/München 1960, S. 49 ff., bes. S. 57 ff.; HAUPT, *Handwerk* (zit. Anm. 1), S. 415 f.

24 MAHL, *Planungsgeschichte* (zit. Anm. 18); WEIGL, *Genese* (zit. Anm. 18).

25 E. HERGET, *Die Sala terrena im deutschen Barock unter besonderer Berücksichtigung ihrer Entwicklung aus der abendländischen Grottenarchitektur*, Diss. Univ. Frankfurt a. M. 1954, S. 164; I. SCHÜTZ, Lorenzo Mattielli und die Sala terrena des Stiftes Klosterneuburg, in: *Jahrbuch der Stiftes Klosterneuburg*, N. F. 14, 1991, S. 143 ff.; I. SCHEMPER-SPARHOLZ, *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711–1738. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI.*, Habilitationsschrift, Univ. Wien 2004, 2 Bde., Bd. I, S. 191 ff.; S. HERL, *Sala terrena. Der Gartensaal als Höhepunkt mannigfaltiger Lösungsansätze der Frühen Neuzeit zur Bauaufgabe naturverbundlicher Architektur im Spannungsfeld von Repräsentation und Rekreation*, Dipl.-Arb. Univ. Wien 2013, S. 91 f. D'Allio legt einen Längsschnitt durch den östlichen Mittelpavillon vor, der die geplante Ausstattung der Sala terrena zeigt (Klosterneuburg, Stiftsarchiv, Pz 28). Der von d'Allio gefertigte Längsschnitt durch die Gesamtanlage gibt ebenfalls Einblick in die Sala terrena (Klosterneuburg, Stiftsarchiv, Pz 27). Der Grundriss und ein Wandaufsatz befinden sich im Stiftsarchiv (Pz 90, Pz 70).



Abb. 4: Stift Klosterneuburg, Sala terrena

Entwürfe für den davorliegenden Gartenbereich vor, zunächst seien die drei in Grundrissform gearbeiteten, wohl nach 1730 entstandenen Entwürfe d'Allios besprochen, in denen er reich ausgestaltete hochbarocke Kompartimente als sich achsial vor dem Gartensaal erstreckendes Gartenparterre vorschlägt. Einer der Entwürfe zeigt einen rechteckigen, über die Freitreppe in der Mitte der Sala terrena begehbaren Ziergarten, besetzt mit zwei Reihen von Formgehölzen und mit rechteckigen, aufwendigen Broderiekompartimenten.²⁶ Ein anderer Entwurf schlägt eine die Schwingung der Fassade der Sala terrena aufnehmende gerundete Form der mit Formgehölzen gerahmten Kompartimente vor.²⁷ Ein um 1730 gefertigter Gesamtplan d' Allios legt anschließend an die Sala terrena einen ebenen, auf hoch aufgeschütteter Fläche anzule-

genden weitläufigen Ziergarten an, der mit einem schmalen, mit zu überwinternden Kübelpflanzen regelmäßig gestalteten Bereich beginnt, durch dessen Mittelachse der Weg zu einer hohen Fontaine in einem runden Wasserbecken führt und von dieser Mitte weiter bis zu einem Lustgartengebäude als Abschluss leitet. Beiderseits dieser Hauptachse liegt das Parterre aus vier reich gestalteten, mit je einem Rundbassin samt niedrigerer Fontaine geschmückten, vierteiligen, von Formgehölzen begleiteten Kompartimenten (Abb. 5).²⁸ In denselben Ausmaßen sieht d'Allio eine Variante des Ziergartens vor, die die Gartenfläche in drei Bereiche teilt, die nahe der Sala terrena vier rechteckige Broderiekompartimente als Parterre enthält. Daran liegen anschließend die durch beschnittene Heckenwände gebildeten vier Boskettbereiche, das dicht

²⁶ Donato Felice d'Allio, Grundriss des Souterrains, nach 1730, Entwurf (Pz 36).

²⁷ Donato Felice d'Allio, Gesamtplan des Stiftes, nach 1730, Entwurf (Pz 37).

²⁸ Donato Felice d'Allio, Gesamtplan des Stiftes, nach 1730 (Klosterneuburg, Stiftsarchiv, Pz 35). Ein weiterer Gesamtgrundriss d'Allios stellt den Südosttrakt zwar mit dar, gibt aber keine Angaben zur Gestaltung des vorgelagerten Ziergartens in diesem Bereich und zu den vorgesehenen Gartenflächen längs der Stiftstrakte im Osten, Norden und Westen. Details zu den Ziergärten sind auf diesem Plan nur im nordwestlich der Stiftsanlage liegenden Terrain dargestellt (Pz 38).

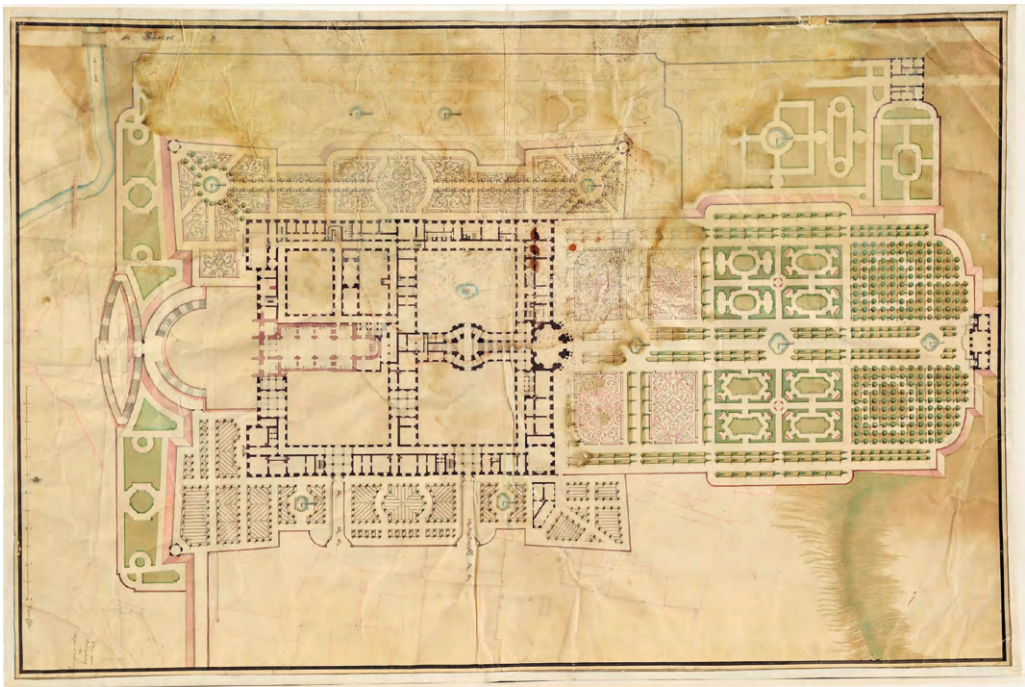


Abb. 5: Donato Felice d'Allio, Grundriss der Gesamtanlage, kolorierte Federzeichnung, nach 1730, Stiftsarchiv Klosterneuburg, Pz 35

bepflanzte Wäldchen und das Gartengebäude am Ende des üppigen Ziergartens. Drei Springbrunnen und in Form gehaltene Gehölze leiten durch die Hauptachse. Die Vogelschau der Gesamtplanung zeigt die Gesamtanlage von Nordosten: dem Kaisertrakt mit dem Marmorsaal und der Sala terrena im vorgewölbten Mittelrisalit vorgelagert ist die hohe Bastei, im Anschluss an die Südostfassade liegt auf einer Terrasse der Ziergarten. Ein weiterer Ziergarten auf terrassierter Fläche erstreckt sich vor der Nordostfassade. Im Aufriss der Nordfassade ist der der Sala terrena vorgelagerte Garten als mit vasenbesetzten Balustraden umgeben zu sehen, ebenso das am Ende des Ziergartens stehende Gartengebäude.²⁹ Im wohl endgültigen Plan für die Gestaltung der Südostfassade des Klosterkomplexes zeigt d'Allio den auf bastionsartiger ho-

her Substruktion liegenden Ziergarten als weitere Variante: zehn trapezförmige Broderiekompartimente umgeben den in der Hauptachse liegenden, von einer Schmuckbepflanzung gerahmten Springbrunnen. Der Nordostfassade ist ebenfalls ein reicher Ziergarten vorgelegt (Abb. 6).³⁰

Beeindruckend ist die Wirkung der reich gegliederten Fassade des Kaisertrakts gegen Südosten: Der Mittelrisalit ist pavillonartig ausgeprägt, die über zwei Geschosse reichenden ionischen Doppelsäulen tragen die von Balustraden begrenzten Altane des ersten Stockwerks. Der Mittelrisalit ist kuppelbekrönt und trägt das Abbild der einst vergoldeten Reichskrone. Die Südostfassade des unter Kaiser Karl VI. in diesem Bereich der Gesamtplanung begonnenen Bauunternehmens richtet sich in monumenta-

29 Donato Felice d'Allio, Aufriss der Nordfassade, nach 1730, Entwurf (Pz 45); d'Allio, Aufriss der Nordfassade, nach 1730, Entwurf (Pz 1425); d'Allio, Aufriss der Nordfassade, nach 1730, Entwurf (Pz 31).

30 Donato Felice d'Allio, Aufriss der Südostfassade, nach 1730, Entwurf (Pz 26).

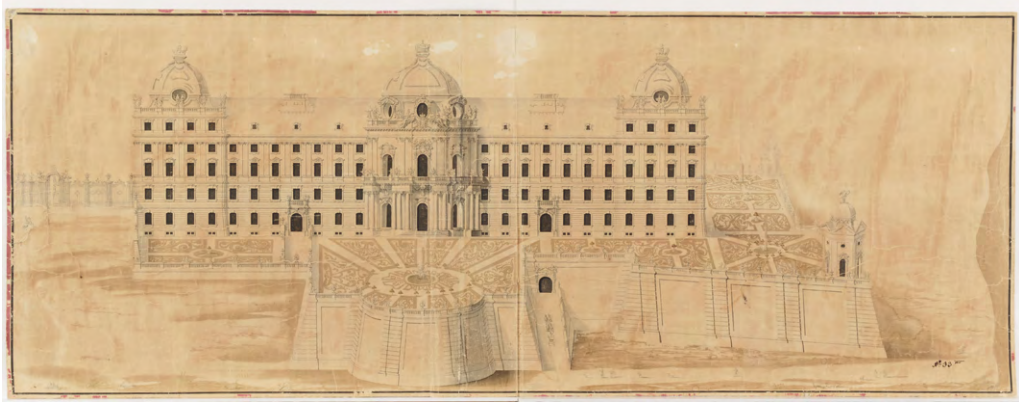


Abb. 6: Donato Felice d'Allio, Aufriss der Südostfassade, Federzeichnung, nach 1730, Stiftsarchiv Klosterneuburg, Pz 26

ler Formulierung gegen die Haupt- und Residenzstadt Wien. Ob eine barocke Gestaltung des Bereichs vor der im Inneren nicht fertiggestellten Sala terrena jemals angelegt wurde, ist fraglich. Als der Bau des Neustifts begann, wurde das Areal des einstigen Prälategartens im Osten des Stifts, begrenzt durch festungsartige Mauern, geschleift.³¹ Gerade dieses Areal wählt d'Allio für seine Entwürfe der der Sala terrena und dem Kaisertrakt vorgelagerten Ziergärten. Die 1774 von Joseph Knapp gefertigte, auf die aus der Zeit um 1750 stammende Zeichnung von Benedikt Prill fußende Idealansicht als Vogelschau von Nordosten stellt die festungsartige Substruktion, auf der der Stiftsbau ruht, dar und gibt barocke Ziergärten längs der beiden dargestellten Fassaden an.³² Über die tatsächliche barocke Gestaltung

des Gartens, der später „Jungherrngarten“ (Junioratsgarten) bezeichnet wird und im 1819 gefertigten Franziszeischen Kataster als landschaftlich gestalteter unebener Garten ausgewiesen ist, gibt es derzeit keine Angaben.³³ Jedenfalls fanden zwar Aufschüttungen vor den beiden neu erbauten Trakten statt, sie wurden aber nicht fortgesetzt. Die in den Jahren 1773 bis 1781 gefertigte Josephinische Landesaufnahme gibt wegen ihres Maßstabes (1:28.800) keine Auskunft zu den damaligen Stiftsgärten, sondern zeigt nur die abfallenden Böschungen vor den beiden Kaisertrakten.³⁴ Spätere Ansichten zeigen die Stiftsanlage als Fernsicht, nie jedoch die Freiflächen vor dem Kaisertrakt selbst. (Abb. 7)³⁵ Als einzige Reste standen auf den gemauerten Brüstungen ober den Abhängen des Stiftes einige große steiner-

- 31 Johann Martin Lerch, *Vogelschau des Stiftes Klosterneuburg*, Kupferstich, um 1690 (dargestellt ist Propst Christoph II. Matthaei, Propst 1686–1706) (Klosterneuburg, Stiftsmuseum, Inv.-Nr. DG 414).
- 32 Joseph Knapp, *Idealansicht des Stiftes Klosterneuburg als Vogelschau von Nordosten*, 1774, aquarellierte Federzeichnung, Klosterneuburg, Stiftsmuseum; diese Ansicht geht auf die Ansicht von Benedikt Prill, *Der hl. Leopold über dem Stiftsprojekt*, um 1750, lavierte Pinselzeichnung, Klosterneuburg, Stiftsmuseum, zurück.
- 33 Franziszeischer Kataster, Aufnahmejahr 1819, Wien, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Planarchiv, 1704/5.
- 34 Josephinische Landesaufnahme, 1773–1781, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, B I X. Es gibt keine bessere Datierungsmöglichkeit dieser Planaufnahme.
- 35 O. A., Klosterneuburg, Kupferstich, 1831 veröffentlicht in: F. X. SCHWEICKHARDT VON SICKINGEN, *Darstellung des Erzherzogthums Österreich unter der Ens, Viertel unter dem Wienerwald*, Bd. II, Wien 1831, nach S. 404. Z.B. auch: Anton Köpp von Felsenthal, *Klosterneuburg*, kolorierter Kupferstich und Umrissradierung, in: A. KÖPP VON FELSENTHAL (Illustrationen), C. KÖPP VON FELSENTHAL (Texte), *Historisch mahlerische Darstellungen von Oesterreich*, 2 Bde., Wien 1814–1824, Bd. II, 1824, 41. Blatt.



Abb. 7: Ohne Künstlerangabe, Ansicht des Stifts Klosterneuburg, Kupferstich, 1831 veröffentlicht in: F. X. Schweickhardt von Sickingen, *Darstellung des Erzherzogthums Österreich unter der Ens, Viertel unter dem Wienerwald*, Bd. II, Wien 1831, bei S. 404

ne Schmuckvasen aus dem 18. Jahrhundert, die sich seit etwa 2006 im Konventgarten befinden.

Die günstige Lage des Stifts oberhalb der Donauauen gewährt weiten Blick in die umgebende Landschaft, wie es Franz Carl Weidmann in einer um 1824 erschienenen Beschreibung schildert:

Doch man trete hinaus auf den riesigen Altanensteine vor dem Saale [Marmorsaal] und der Anblick der herrlichen Natur verwischt in der vollsten Harmonie seiner ewigen Schönheit jeden widrigen Eindruck des unvollständigen Menschenwerkes! [...] Von hier aus besteigt man sodann durch die ungeheuren Dachböden des Neubäudes die beyden Kronen, welche die großen Kuppeln bedecken. Diese Kronen sind so geräumig, daß acht bis zehn Personen darinnen Platz finden. Eine Leiter führt durch eine Fallthüre in dieselben. Sie sind mit Öff-

*nungen versehen, welche den herrlichsten Ueberblick der gantzen Umgegend gewähren.*³⁶

Zutritt hatte Weidmann auch in die unvollendete Sala terrena, wo er die Karyatiden bewundert.³⁷

Heutiger Zustand: Seit der Neugestaltung des Besucherzentrums durch driendl* architects (Georg Driendl), fertiggestellt im Jahr 2006, ist die lange Jahre als Weinflaschenlager des Stifts genutzte Sala terrena zugänglich; geöffnet wurden die beiden einstigen, später vermauerten Fensteröffnungen beiderseits des Mitteltors. Der gesamte Vorbereich wurde als sogenannter *Teichgarten* über der von Heinz Tesar geplanten Tiefgarage und dem ebenfalls unterirdisch angelegten Heizwerk durch das Landschaftsarchitekturbüro Markus Beitzl Ziviltechniker GmbH gestaltet.³⁸

³⁶ F. K. WEIDMANN, *Wien's Umgebungen. Historisch-malerisch geschildert*, Wien o. J. (um 1824), 10 Ausflüge in 10 Heften, 6. Ausflug, Zweite Abtheilung, Wien o. J. (um 1824), S. 100.

³⁷ Ebd., S. 102.

³⁸ Stift Klosterneuburg. *Erneuerte Herrlichkeit. Die Generalsanierung* (hrsg. von W. C. HUBER), Wien 2016, bes.

DER UMBAU DES SCHLOSSES LADENDORF UND DIE NEUANLAGE DES GARTENS

1722/1723 wird das im Weinviertel nördlich von Wien gelegene, 1645 im Schwedenkrieg beschädigte, danach frühbarock wiederhergestellte Schloss Ladendorf umgebaut und mit einem Garten bereichert, der Umbau ist seit einem 2001 gemachten Archivfund für d'Allio gesichert³⁹ (Abb. 8). Urkundlich um 1170 und 1228 genannt, steht die aus dem 17. Jahrhundert stammende, einst teils von einem Wassergraben umgebene Vierflügelanlage auf einer Anhöhe im Nordwesten der Ortschaft. Auftraggeber für den hochbarocken Umbau des seit 1656 in Familienbesitz befindlichen Schlosses samt Gutsanlagen ist der kaiserliche Feldmarschall, Geheime Rat und Kämmerer Wirich Philipp Lorenz Graf Daun, Fürst von Teano (Thiano) (1669–1741).⁴⁰

In der Haupt- und Residenzstadt Wien lässt Graf Daun das Stadtpalais auf der Freyung nach Plänen von Johann Lucas von Hildebrandt in den Jahren 1713 bis 1719 erbauen und besitzt seit 1725 das 1711 errichtete Sommerhaus in der Vorstadt Josefstadt (um- und neuerbaut, 8. Bez., Lenaugasse 13).⁴¹ Allzu lange hält sich der vielbeschäftigte Feldmarschall und Diplomat – er war Vizekönig von Neapel, Statthalter der Niederlande und Gouverneur von Mailand – nicht in Wien auf: 1719 bis 1725 ist er als Direktor der Artillerie (Oberster Land- und Hauszeugmeister) und Kommandant von Wien ständig in Wien anwesend.⁴² Überliefert ist das schlichte Aussehen des Schlosses und der Gutsanlagen vor dem Umbau in einem schematischen, von Georg Mat-

S. 91 ff. Sala terrena, S. 171 ff. Die Gärten; I. SCHÜTZ, Neuer Glanz für Stift Klosterneuburg, in: Niederösterreich Perspektiven, 3, 2006, S. 12 ff.; U. WOLTRON, Es werde Licht. Das Besucherzentrum im Stift Klosterneuburg, in: Der Standard, 13.05.2006; BAUER, Stift (zit. Anm. 18), S. 29 ff., S. 78 f.

39 R. H. FOLTIN/G. RAAB, Schloß Khevenhüller in Ladendorf, Niederösterreich (Technische Hochschule Wien, Bauaufnahmen III, Lehrkanzel für Baukunst, Prof. Karl Holey), Wien 1951 (St. Pölten, Niederösterreichische Landesbibliothek, 88.110-C.1); W. G. RIZZI, Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt, in: Alte und moderne Kunst, XXIV, 1979, 166/167, S. 36 ff., bes. S. 39; M. RUDOLF, Grundsatzprojekt und Revitalisierung einer historischen Bauanlage als Tagungs- und Seminarhotel am Beispiel von Schloß Khevenhüller in Ladendorf, Dipl.-Arb. Techn. Univ. Wien 1983; R. BÜTTNER/R. MADRITSCH, Burgen und Schlösser in Niederösterreich. Vom Bisamberg bis Laa/Thaya, Wien/St. Pölten 1987, S. 131 ff.; Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich nördlich der Donau (hrsg. vom Bundesdenkmalamt), Wien 1990, S. 627 ff.; E. CHALLUPNER, Chronik Ladendorf, Ladendorf 1990, S. 28 ff., S. 51 ff.; I. SCHÜTZ, Mattielli-Statuen in Niederösterreich entdeckt, in: Niederösterreichische Kulturbereiche, 1998, Oktoberheft, S. 13; W. G. RIZZI, Mattielli und Beduzzi, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LIV, 2000 (Festschrift zum 65. Geburtstag von Ernst Bacher), S. 392 ff.; BERGER, Gärten (zit. Anm. 18), S. 334 f.; SCHEMPER-SPARHOLZ, Mattielli (zit. Anm. 25), Bd. I, S. 98 ff., S. 271. Zum Archivfund als Bestätigung des Auftrags an d'Allio: H. LORENZ/W. G. RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandts Palast für den Grafen Daun, in: Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung (hrsg. von AMISOLA Immobilien AG), Wien 2001, S. 35 ff., bes. Anm. 75, S. 67: Slowakei, Bratislava, Familienarchiv Daun-Pálffy, Abt. Daun, Fasc. 329, Nr. 383: Anschlag über die Güter Laadendorf etc., f. 1: „Dieses Schloß ist ganz neu durch den Pau- Meister Allio in quadro erbaut, und Ao 1722 erbaulich hergestellt worden“.

40 Zum Ankauf und Besitz durch die Familie Daun: D. SCHOPF, Die im Zeitraum von 1620 bis 1740 erfolgten Neuaufnahmen in den niederösterreichischen Herrenstand, Diss. Univ. Wien 1966, S. 124 f.; BÜTTNER/MADRITSCH, Burgen (zit. Anm. 39), S. 134; CHALLUPNER, Ladendorf (zit. Anm. 39), S. 21.

41 Zum Bauherrn: Er besitzt das Stadtpalais (Wien, 1. Bezirk, Freyung 4) sowie, entgegen der Meinung von Hellmut Lorenz und Wilhelm Georg Rizzi (in: Palais Daun [zit. Anm. 39], S. 62), der zufolge Daun kein Sommerpalais in Wien besaß, ein Sommerhaus (eh. Wien, 8. Bezirk, Lenaugasse 13, vormals Schmidgasse 5); H. ROTTER, Die Josefstadt, Wien 1918, S. 323; R. RIEGER, Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus, Wien 1957, S. 277.

42 SCHEMPER-SPARHOLZ, Mattielli (zit. Anm. 39), Bd. I, S. 101, bes. Anm. 159.



Abb. 8: *Schloss Ladendorf*

thäus Vischer gefertigten, 1672 veröffentlichten Kupferstich.⁴³ Die Wahl auf d'Allio als Architekt des Umbaus erfolgt durch die Bekanntschaft des Feldmarschalls mit dem als Festungsbaumeister in Wien tätigen Architekten, der von Daun 1711 als kaiserlicher Fortifikations-Baumeister angestellt wird.⁴⁴ Hauptzweck des Umbaus ist wohl in der Funktion des Schlosses als repräsentativer Ort für die Jagdzeit zu sehen. Die Außen- und die Hoffassaden werden von d'Allio hochbarock überarbeitet, der südöstliche, zum unterhalb liegenden Ort gewendete, auf Fernsicht konzipierte Trakt wird von d'Allio am reichsten gegliedert und dekoriert, dieser Trakt nimmt in seinem mit einem Mansarddach versehenen Mittelrisalit den

durch zwei Geschosse reichenden, um 1730 von Santino Bussi reich stuckierten Festsaal auf, von dem die zweiläufige, doppelt gebrochene, auf dreibogigem Unterbau ruhende, geschwungene Freitreppe in den Lustgarten führt. Unterhalb des Festsaaes, in der Hauptachse des Trakts und hinter dem Unterbau liegt die Sala terrena, ein mit Fresken gezielter kühler, festlicher, dreiachsiger, rechteckiger, gewölbter Gartenraum. In mehreren Terrassen leitet der Garten, abfallend zum Ort bis zum begrenzenden Tasch(e)l-Bach. Links und rechts des Bachs führen die beiden Zufahrtswege hangaufwärts außerhalb längs der Gartengrenzen zum Schloss. Südöstlich des Dorfangers, in der Hauptachse des Schlosses und

43 Georg Matthäus Vischer, Ladendorf, Kupferstich, 1672 veröffentlicht in: DERS., *Topographia Austriae Inf: (Inferioris) Modernae*, Wien 1672, Viertel unter dem Manhartsberg, Blatt 43.

44 A. HAJDECKI, Die Dynastiefamilien der italienischen Bau- und Maurermeister der Barocke in Wien, in: *Berichte und Mittheilungen des Alterthums-Vereines zu Wien*, XXXIX, 1906, S. 1 ff., hier S. 93.

des Gartens, beginnt die vierreihige, wohl 1722 gepflanzte, hauptsächlich aus Linden bestehende, schnurgerade kilometerlange Allee („Lindenallee“). Mit 20 bis 25 Meter von beträchtlicher Breite – im Mittelteil der Allee können Kutschen in zwei Reihen fahren, in den beiden äußeren Teilen ist je eine Fahrbahn – leitet die Allee durch den nordöstlich des Ortes Neubau stehenden Stocketwald als Ziel der Jagden. Für die Anlage dieser Allee waren beträchtliche Einebnungen und Aufschüttungen nötig. Ehedem aus tausend Bäumen bestehend, sind etwa 380 Altbäume erhalten. Die Allee ist seit 1936 Naturdenkmal des Lands Niederösterreich, enthielt damals 909 Linden, Ulmen und Rosskastanien, setzt sich derzeit aus 85 Prozent Sommer- und Winterlinden und 15 Prozent Rosskastanien zusammen, steht im Besitz der Marktgemeinde Ladendorf und wird laufend nachgepflanzt.⁴⁵ Denkbar wenig ist zum einstigen Aussehen des Lustgartens zu sagen: Bis jetzt konnten keine Pläne des Schlosses und des Gartens aus dem 18. Jahrhundert gefunden werden.⁴⁶ Auf den Fund des Schlossgartenplans aus dem Jahr 1826 wird noch einzugehen sein. In der Josephinischen Landesaufnahme (1773–1781) ist der Garten schematisch als ummauerte,

mit sechs ungleich großen viereckigen Kompartimenten und zwei Wasserbecken dargestellt, der Maßstab 1:28.800 erlaubt keine Details.⁴⁷ In dieser Landesaufnahme ist die Allee ausgewiesen, sie endet jedoch, kürzer als im Franziszeischen Kataster gezeigt und als heute vorhanden, bereits vor dem Stocketwald im freien Feld. Dem Franziszeischen Kataster aus dem Jahr 1822 ist zu entnehmen, dass einige symmetrische Wege und die Hauptachse damals erhalten waren, die gesamte Anlage jedoch landschaftlich umgestaltet war.⁴⁸ Im Zug dieses Beitrags konnte ein bisher unbekannter, 1826 datierter Plan des Schlossgartens ausfindig gemacht werden, der laut Beschriftung den wiederhergestellten Schlossgarten im Jahr 1826 zeigt: Unter dem landschaftlichen Konzept liegt der ausführlich, allerdings z. B. wegen des nicht darauf gezeigten, bis heute bestehenden Wasserbeckens nicht korrekt dargestellte barocke Garten mit vielerlei längst nicht mehr bestehenden Gartenausstattungen wie einem Glashaus, Reihen aufgestellter Kübelpflanzen, Alleen, „Cabinete von spanischen Flieder“, eines aus „Bockdorn“, vier Rosskastanienpartien, eine „Eremitasche und das Gärtchen“, Ruheplätze und „die Hutsche“.⁴⁹ Teilbereiche des barocken Gartens

45 G. SCHLESINGER, Naturdenkmale in Niederdonau, St. Pölten, o. J. (1941), S. 23 f.; A. MEISINGER, Naturdenkmale Niederösterreichs, Wien 1951, S. 91: Meisinger gibt an, dass die Allee noch vor 50 Jahren bis zum Park des Schlosses reichte und 200 Schritt durch den Ort führte, diese Angabe lässt sich weder in der Josephinischen Landesaufnahme noch im Franziszeischen Kataster verifizieren; Schlesinger schreibt, dass die Allee unter Wilhelm Johann Anton Graf Daun 1676 angelegt worden sein soll; zu dieser Jahreszahl gibt es keine nähere Angabe. Schweickhardt von Sickingen hält 1834 fest, dass gleichzeitig mit dem Schlossumbau die Allee 1722 angelegt wurde, „wovon die Unkosten jene des Schloßbaues überstiegen haben sollen“ SCHWEICKHART VON SICKINGEN, Darstellung (zit. Anm. 35), S. 284; H. MECHTLER, Ladendorf in schwerer Zeit (hrsg. von Marktgemeinde Ladendorf), Ladendorf 1986, S. 9; o. A., Achtzig Jahre Verschönerungsverein Ladendorf 1907–1987. Historische Festschrift, Ladendorf 1987; CHALLUPNER, Ladendorf (zit. Anm. 39), S. 335. Ich danke Herrn Johann Pelikan, Wien, für freundlich erteilte Auskunft.

46 Ich danke Dipl.-Ing. Max-Eduard Huck, Schloss Ladendorf, für schriftliche Auskunft (05.06.1986).

47 Josephinische Landesaufnahme, 1773–1781, Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Kriegsarchiv, B I X. Es besteht keine bessere Datierungsmöglichkeit dieser Planaufnahme.

48 Franziszeischer Kataster, Aufnahmejahr 1822, Wien, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Planarchiv, 15002/1.

49 O. A., „Plan des wiederhergestellten Gartens auf der Herrschaft Ladendorf: Unter der Regierung des Herrn fürsten Franz zu Khevenhiller Metsch Beendigt im Jahre 1826“, kolorierte Federzeichnung mit Bleistifteinzeichnungen, St. Pölten, Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, K I 733/1826; „Erklärungen Ueber die in diesem Garten befindlichen Gegenstände als: Nr. 1 Das fürstlich. Schloss, Nr. 2 Glashaus, Nr. 3 Cabinete von spanischen Flieder /Syringa vulgaris, Nr. 4 Die Alleen inner und ausser des Gartens, Nr. 5 Cabinet von Bock=dorn /Lycium

sind unterhalb der landschaftlichen Überformung in diesem Plan bereits als landschaftlich gestaltete Teile ausgewiesen. Bis heute erhalten ist das riesige, ovale Wasserbecken in der Hauptachse sowie Reste des modellierten, teils ziegelmauergestützten Gartenterrains sowie zwei (naturgeschützte) Eiben im Mittelteil. Auf die einst reiche Gartengestaltung deuten auch die noch erhaltenen, wie Ingeborg Schemper-Sparholz herausfand, vom kaiserlichen Hofbildhauer Lorenzo Mattielli gefertigten Figuren hin:⁵⁰ Als Torso erhalten blieb eine männliche Wassergottheit als Figur des großen Brunnenbeckens, die Figurengruppen am Gartentrakt, bestehend aus vier Puttigruppen, zwei einzelnen Putti und Putti in der Attikazone des erhöhten Mitteltrakts. Die beiden auf einer Ansicht aus dem 19. Jahrhundert dokumentierten monumentalen männlichen Figuren auf hohen Sockeln beiderseits vor dem Bogenbrückenzugang in das Schloss sind nicht näher bestimmbar. Im Innenhof steht auf hohem Unterbau als Sockel eine steinerne Halbkugel. Mit zwei standartentragenden Putti geziert war das Haupttor im nordöstlichen Schlosstrakt. Die Hauptzufahrt zum Schlossareal ist als prachtvolle, mit Schmiedeeisengitter gezielte Mauer und drei Durchgänge enthaltende Toranlage anstelle der bei Vischer 1672 dargestellten Zugänge gestaltet: Von Lorenzo Mattielli um 1725 gefertigte Figurengruppen der Aphrodite mit Ares, der von ihr den Siegeskranz aus Lorbeer erhält, und der Athene mit Hermes, der mit dem Arm und seinen Blick in den Himmel als Sitz der Götter

weist, sowie steinerne Trophäen und flammende Opferaltäre unterstreichen die militärische Stellung des Bauherrn, die vier Puttigruppen weisen auf die sorgenfreien Aufenthalte auf dem Lande. Als Anspielung auf die Gemahlin des Bauherrn, Maria Barbara, geb. Gräfin Herberstein, sind die beiden Göttinnen zu lesen.⁵¹ Orientiert als Hauptansicht ist diese Toranlage zum südwestlich gelegenen Schloss und seinem Haupteingang über die Brücke des Wassergrabens. Als zweite, derzeit als Hauptzugang ins Schlossareal genutzte Toranlage ist das nur in Teilen erhaltene mauerbegrenzte Pfeilertor im Westen zu nennen.

Zeitgenössische Berichte sind rar, die von Fürst Johann Joseph Khevenhüller-Metsch, Besitzer des Schlosses seit 1751 verfassten Tagebücher nennen bisweilen seine Aufenthalte zu Jagd- und Festzwecken, geben jedoch keine näheren Angaben zum Garten: In der Sala terrena finden Theatervorstellungen statt,⁵² aus Anlass der Hochzeit einer seiner Töchter im Juli 1770 werden verschiedenste Unterhaltungen abgehalten, etwa „nachmittags producirt man auf den aussern großen Schloß-Platz une fete champetre mit einem Baumsteigen“.⁵³ Von Interesse ist auch der bisher in der Forschung nicht berücksichtigte Eintrag im Jahr 1775: Khevenhüller-Metsch schenkt den Platz zum Bau der neuen Pfarrkirche: „Zu diesem neuen Bau hatte ich den Platz hergegeben, und auch meinen Orths darzu contribuiren, damit die Kirchen von dem vorigen Orth, so sie uns den gantzen Prospect verschändlet, weg kommen mögen“.⁵⁴ Im Kupferstich von

barbarum, Nr. 6 Obst Parthien, Nr. 7 Kastanien Parthien, Nr. 9 Eremitasche und das Gärtchen, Nr. 10 bey den Canälen neben den Garten, Nr. 11 Ruhplätze, Nr. 12 Der Mühlbach vorbeystießend, Nr. 13 Die Hutsche“. Es ist nicht bekannt, wann und durch wen dieser Plan in Besitz der Niederösterreichischen Landesbibliothek kam. Ich danke Mag. Michael Duschaneck, dem Leiter der Kartensammlung der NÖ. Landesbibliothek, für die Auskunft, dass aufgrund der Signatur es wohl eine Spende in den frühen 1980er Jahren an die Bibliothek gewesen ist.

50 SCHEMPER-SPARHOLZ, Mattielli (zit. Anm. 25), Bd. I, S. 98 ff., S. 271, dazu ein Bericht zu den Forschungen von Ingeborg Schemper-Sparholz in: SCHÜTZ, Mattielli (zit. Anm. 39), S. 13.

51 SCHEMPER-SPARHOLZ, Mattielli (zit. Anm. 25), Bd. I, S. 98 ff., S. 271.

52 J. J. KHEVENHÜLLER-METSCH, Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch 1742–1776, 8 Bde., Wien 1907–1972, Bd. VI, Wien 1917, Eintragungen am 30.09.1766, am 05.10.1766, am 07.10.1766, am 09.10.1766.

53 Ebd., Bd. VII, 1925, Eintragungen am 22.07.1770, am 23.07.1770, am 25.07.1770, S. 35 f., S. 36 Zitat.

54 Ebd., Bd. VIII, 1972, S. 104 Zitat.

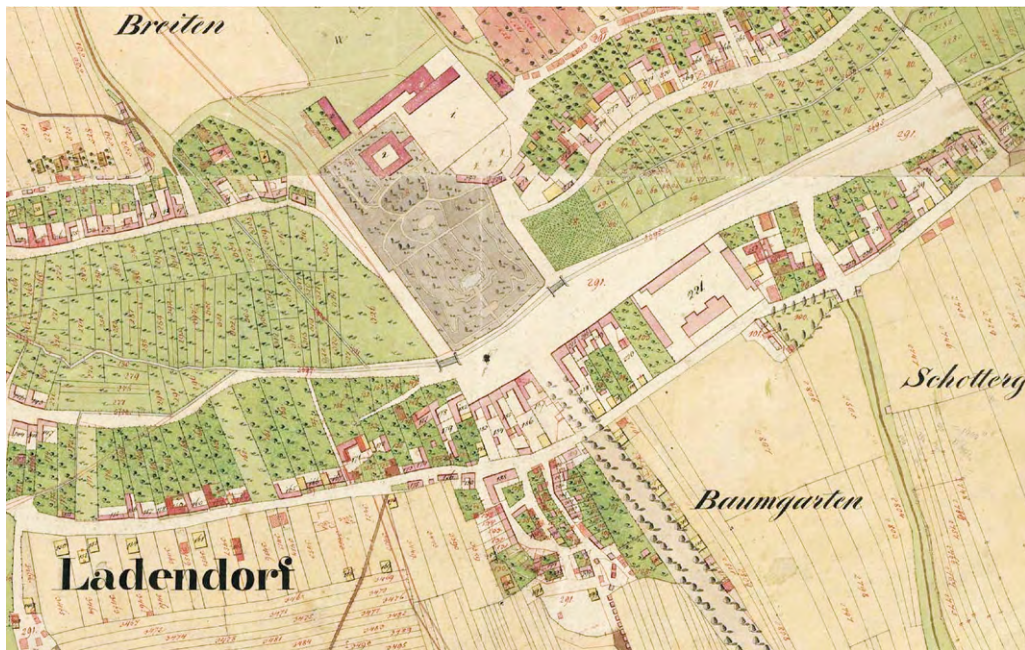


Abb. 9: Franziszeischer Kataster, Ausschnitt: Ladendorf, kolorierte Federzeichnung, 1822, Wien, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Planarchiv, 15002/1

Vischer 1672 ist die abgebrochene Kirche ein wenig unterhalb der neu erbauten Pfarrkirche dargestellt.

Lediglich eine knappe, 1834 veröffentlichte Beschreibung gibt uns Angaben zur Allee und wenige Worte zum Schlossgarten:

Unfern des Örtchens Neubau, welches links liegen bleibt, beginnt schon die zu beiden Seiten in zwei Reihen großartig angelegte vierfache sehr prachtvolle Lindenallee, wodurch zwei Seitengänge und eine Haupt-Fahrstraße gebildet werden, die eine ganze Stunde sanft sich abflachend, bis Ladendorf in gerader Richtung zum fürstlichen Schlosse führt. Zu bedauern ist nur, daß zu Anfang derselben Gräben aufgeworfen sind, weshalb sie von Niemand befahren werden kann, und daher selbst distinguirte Personen gezwungen werden, das hier liegende Wäldchen zu umfahren, um durch einen Hohlweg

nach Ladendorf zu kommen. [...] An der nördlichen Anhöhe des Dorfes sind ungefähr 40 Klafter hoch, die herrschaftlichen Schloßgebäude und die Kirche gelegen, von welchen man einen Reichtum der anziehendsten mit herrlichen Ansichten lohnenden Partien überschauen kann, und die eine wirklich imposante Fernsicht gestalten, wovon gegen Osten der hohe alterthümliche Thurm von Mistelbach dann gegen Westen das großartige Ernstbrunn dem schwelgenden Auge als Glanzpunkte erscheinen. [...] [Das Schloss] bildet gegen das Dorf eine geschmackvolle Hauptfronte in gerader Richtung gegen die große Allee. Amphitheatralisch erhebt sich gegen dieselbe sanft durch mehrere Abstufungen der niedliche Garten, welcher sammt dem Schlosse mit einer hohen Mauer umfassen ist.⁵⁵

Heutiger Zustand: Das Schloss steht devastiert leer: nach dem „Anschluss“ Österreichs an das

55 F. X. SCHWEICKHARDT VON SICKINGEN, Darstellung des Erzherzogthums Österreich unter der Ens, Viertel unter dem Manhartsberg, Bd. III, Wien 1834, S. 282 ff., hier S. 282 f., S. 284 f.

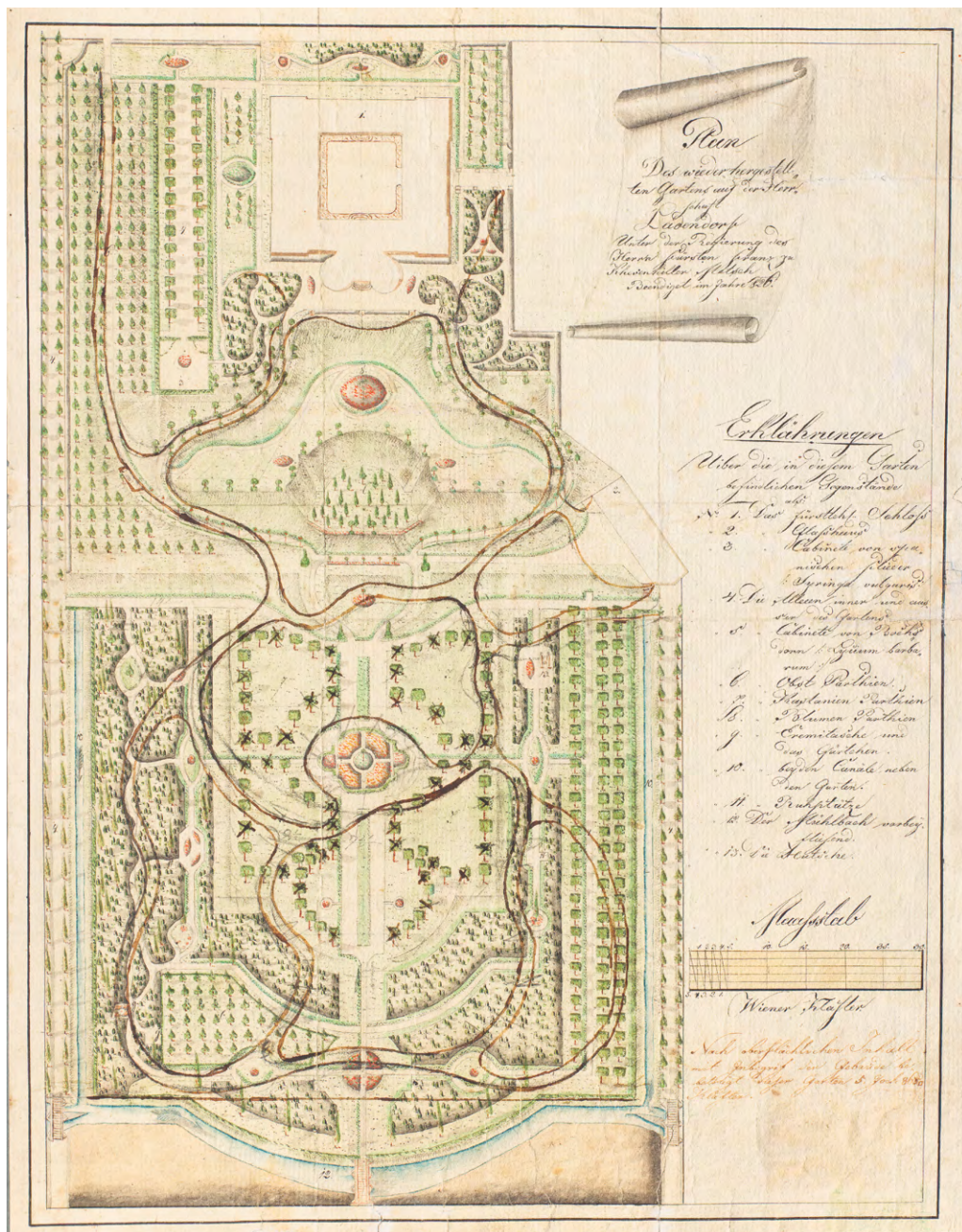


Abb. 10: O. A., „Plan des wiederhergestellten Gartens auf der Herrschaft Ladendorf: Unter der Regierung des Herrn fürsten Franz zu Khevenhiller Metsch Beendigt im Jahre 1826; kolorierte Federzeichnung mit Bleistifteinzeichnungen, 1826, St. Pölten, Niederösterreichische Landesbibliothek, Kartensammlung, K I 733/1826

Dritte Reich im März 1938 diente es zunächst als Quartier für deutsche Soldaten, dann im Jahr 1940 einige Monate als Unterkunft für polnische Kriegsgefangene und in der Folge für Umsiedler, seit April 1945 als von der russischen Armee eingerichtetes Lazarett, nach Mitte 1945 bis 1958 als Unterkunft für Flüchtlinge aus dem östlichen Europa.⁵⁶ Wiederholt erfolgten Bestrebungen der Wiederherstellung des Schlosses.⁵⁷ Der Schlossgarten wird von der den Gutsbetrieb führenden Besitzerfamilie dankenswerterweise so ge-

pfligt, dass die Verwaltung hintangehalten wird, die Hauptachse erhalten bleibt, die Wiesengründe gemäht werden, das Schloss von Wildwuchs rundum freigehalten wird, das große Wasserbecken instand gehalten ist und die Skulpturen gesichert gelagert sind. Nur der Torso der Figur verblieb in situ im großen Wasserbecken. Das Schlossareal ist in Privatbesitz und öffentlich nicht zugänglich. Ständig öffentlich zugänglich ist die Lindenallee.

SCHLUSSGEDANKEN

Vorgestellt wurden nun in gebotener Kürze einige der hochbarocken Gartenschöpfungen eines der Hauptarchitekten Österreichs in jener Zeit. Großteils bis heute unerforscht sind zahlreiche Gärten Wiens und der Umgebung außer den Anlagen einiger wichtiger Auftraggeber wie des Kaiserhauses, Prinz Eugens von Savoyen, der Familie Harrach und der Familie Liechtenstein. Auf die leichte Veränderlichkeit historischer Gärten muss hingewiesen sein: Sowohl das ihnen eigentümliche Merkmal der ständig sich wandelnden natürlichen Gestaltungselemente als auch die Anpassung an geänderte Funktionen und Gartenstile stellen einerseits Kontinuität dar, wie etwa das Beispiel des Salesianerinnengartens vorführt, andererseits Umwandlungen wie es im Fall des Schlossgartens in Ladendorf sichtbar ist. Wohl nicht realisiert wurden die variantenreichen Ideen d'Allios für den Umbau des Stifts

Klosterneuburg. Verpflichtet sind die Gartenentwürfe d'Allios den in ganz Europa aufgegriffenen, in Frankreich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entwickelten Formen des sogenannten französischen Gartens: unbedingte Symmetrie durch Achsenbildung, Schaffung von grünen Räumen durch beschnittene Hecken, Baumwände und Baumreihen, abwechslungsreich und aufwendig gestaltete Ebenen mittels Terrassierungen, Parterres und Wasserspielen, Kleinarchitekturen und Skulpturen als künstlerische Gestaltungen der regelmäßigen Gartenflächen, Erschließung des Gartens durch ebenmäßige Wege, Rampen und Treppen, achsiale Verbindung des Inneren mit dem Außenbereich des Hauptgebäudes durch Öffnungen und Gartenräume. Vermittelt wurden die Stilrichtungen des *französischen Gartens* durch gartentheoretische Werke, durch Stiche und Reisebeschreibungen und durch von

⁵⁶ MECHTLER, Ladendorf (zit. Anm. 39), bes. S. 4 ff.; CHALLUPNER, Ladendorf (zit. Anm. 39), bes. S. 25 ff.

⁵⁷ O. A., Schwerpunkte im Denkmalschutz Niederösterreichs (Gespräch mit dem designierten Landeskonservator für Niederösterreich, Werner Kitlitschka), in: Steine sprechen, 1974, S. 6; V. BANNDORF, Schloß Ladendorf bleibt erhalten. Verfall des Barock-Bauwerkes wurde gestoppt, in: Kulturberichte aus Niederösterreich, 4, 1982, S. 11 f. (zur erfolgten Dachsanierung mit Hilfe des Bundesdenkmalamtes); MARKO, Grundsatzprojekt (zit. Anm. 39); W. BURGHART, Schlösser in Österreich. Pracht und Verfall, in: Denkm(a)l Nachrichten der Initiative Denkmalschutz, 2016, Nr. 23, S. 4 f.; DERS./G. HERTENBERGER, Österreichs gefährdetes Kulturerbe. Vom Umgang mit dem Denkmalschutz. 70 Fallbeispiele, Wien 2018, S. 78 f. Als Beispiel eines verlassenen Bauwerkes findet sich das Schloss im Bildband von M. KERRIGAN, Zauber der Vergänglichkeit. Verlassene Villen, Paläste, Hotels und Anwesen, München 2022, S. 50 ff. (engl.: Abandoned Palaces: Great Houses, Mansions, Estates and Hotels Suspended in Time, London 2019). Ich danke David Berger, Wien, für diesen Hinweis.

den Auftraggebern finanzierte Reisen der Gärtner und Gartenarchitekten.⁵⁸ Viele der einstigen und der noch bestehenden Barockgärten Österreichs wurden längst noch nicht beforscht, eine Gesamtdarstellung der österreichischen Gartenkunst und Gartenkultur jener Epoche ist daher derzeit noch nicht möglich.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 2: René Steyer/Karl Pani, Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; Abb. 3: Belvedere Wien; Abb. 4: Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien; Abb. 5, 6: Stiftsarchiv Klosterneuburg; Abb. 7: Universitätsbibliothek Heidelberg; Abb. 8a–c: Gerhard Deinhofer, Wien; Abb. 9: Wien, Bundesamt für Eich- und Vermessungswesen, Planarchiv; Abb. 10: Niederösterreichische Landesbibliothek, St. Pölten.

⁵⁸ Grundlegende Sekundärliteratur: M. L. GOTHEIN., *Geschichte der Gartenkunst*, 2 Bde., Jena 1914, Bd. II, S. 127 ff.; A. ROMMEL, *Die Entstehung des klassischen französischen Gartens im Spiegel der Sprache*, Berlin 1954; D. HENNEBO/A. HOFFMANN, *Geschichte der deutschen Gartenkunst*, 3 Bde., Hamburg 1962–1965, Bd. II, *Der architektonische Garten. Renaissance-Manierismus-Barock*, 1965, S. 124 ff.; I. DENNERLEIN, *Die Gartenkunst des Régence und des Rokoko in Frankreich*, Worms 1982; W. HANSMANN, *Gartenkunst der Renaissance und des Barock*, Köln 1983, S. 88 ff.; C. A. WIMMER, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt 1989, bes. S. 106 ff. (zu Jacques Boyceau de la Barauderie), S. 112 ff. (zu Augustin Charles d'Aviler), S. 122 ff. (zu Antoine Joseph Dezallier d'Argenville); W. HANSMANN, *Das Gartenparterre. Gestaltung und Sinngehalt nach Ansichten, Plänen und Schriften aus sechs Jahrhunderten*, Worms 2009.

NOTIZIE D'ARTE DALLE LETTERE DI APOSTOLO ZENO
CITTADINO VENEZIANO, ISTORICO E POETA
CESAREO, DAL DIARIO ZENIANO E ALCUNE NOVITÀ
SULL'ICONOGRAFIA DEL LETTERATO
ALLA CORTE IMPERIALE

ENRICO LUCCHESI

Nato a Venezia nel 1668, dove morirà quasi ottantaduenne, Apostolo Zeno servì a Vienna, com'è ben noto, per più di un decennio l'imperatore Carlo VI.¹ "Poeta e storico cesareo" dal 1718 al 1729, quando gli succedette nella carica Pietro Metastasio sostituendolo nel 1730, Zeno rientrò nella città natale nell'autunno 1731.² È altrettanto risaputo che nel 1752 Marco Forcellini, già suo discepolo e confidente, pubblicò una scelta di 924 *Lettere di Apostolo Zeno* distribuite in tre volumi, seguita nel 1785 da una seconda e definitiva edizione di 1303 missive in sei volumi curati da Jacopo Morelli con la consulenza sempre di Forcellini.

Si ha avuto modo in precedenza di segnalare che la caricatura disegnata da Anton Maria Zanetti di Gerolamo raffigurante "il N. H. Z." non può raffigurare Apostolo Zeno ma probabilmente, se si vuole seguire la postilla di fine Settecento di Francesco Albergati Capacelli, il patrizio Alessandro Zen.³ Tuttavia, l'intera vicenda del letterato "nobile Cretense e cittadino originario veneziano"⁴ resta strettamente legata alla Serenissima e alla storia del teatro musicale di cui l'album Zanetti si rivela specchio, seppur comicamente deformato: due fattori fondamentali per ragionare anche sul suo periodo viennese e sulle note d'arte figurativa ricavabili dai suoi scritti.

ANTEFATTO VENEZIANO: IL MESTIERE DEL LETTERATO A INIZIO
SETTECENTO. I PRIMI CONTATTI CON GLI ASBURGO

Il padre di Apostolo, Pietro, era stato medico a Creta, l'isola veneziana di Candia da dove se n'era andato via con la moglie poco prima della con-

quista turca nel 1669, morendo a Venezia l'anno dopo. La madre Caterina, aiutata dal cognato Francesco Zeno vescovo di Capodistria, si risposò

- ¹ Oltre alla densa voce di M. BIZZARINI, Zeno, Apostolo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, C, Roma 2020, pp. 649–653, con bibliografia precedente, si rimanda al progetto scientifico di edizione critica dei drammi del veneziano, <http://apostolozeno.it/public/>, che ha visto la pubblicazione del volume *Apostolo Zeno. Poesie drammatiche*, I, Venezia e oltre (1696–1717), 1: *Da Gl'inganni felici* (1696) a *Temistocle* (1701) (a cura di A. DE FEO/A. NOE), Wien/Köln/Weimar 2021.
- ² BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 651.
- ³ E. LUCCHESI, *L'album di caricature di Anton Maria Zanetti alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia*, Venezia 2015, pp. 12, 223–224, cat. n. 32.VI.
- ⁴ F. NEGRI, *La vita di Apostolo Zeno*, Venezia 1816, p. 503.

con il patrizio veneziano Pier Antonio Cornaro: i figli del precedente matrimonio passarono sotto la tutela del patrigno. A causa del precoce talento letterario dimostrato fin dai cinque anni, Apostolo frequentò il collegio di Castello retto dai padri somaschi, pubblicando nel 1686 il poemetto *L'incendio veneto* dedicato al doge Marcantonio Giustiniani.⁵ L'anno dopo, uscito dal collegio, Zeno si mise a commerciare libri antichi per provvedere al sostentamento della sorella Maria e della madre,⁶ mentre il fratello Nicolò rinunciò alla propria parte di eredità consacrando tra i somaschi con il nome di Pier Caterino.⁷ Tra i fondatori nel 1691 e vivace animatore dell'accademia veneziana degli Animosi, dichiarata Colonia Arcadica nel 1698, nonché collaboratore dal 1696 al periodico *La galleria di Minerva*,⁸ Apostolo Zeno fu da subito un dotato poligrafo, pur concentrandosi presto sulla librettistica dei drammi per musica e debuttando al teatro di Sant'Angelo nel novembre 1695 con *Gli inganni felici*.⁹

“Uomo di teatro a tutto tondo, oltre che un indubbio primo attore del panorama culturale del primo Settecento”,¹⁰ il veneziano si dimostrò stratega nella scelta dei dedicatari delle proprie opere:¹¹ il suo secondo libretto, *Il Tirsi* del 1696, fu indirizzato al duca di Mantova Ferdinando Carlo Gonzaga-Nevers,¹² melomane e collezionista,¹³ così come *Faramondo*, in scena alla fine del 1698,¹⁴

fu dedicato al Gran Principe Ferdinando de' Medici, per il quale fu messa in scena una versione rimaneggiata a settembre dell'anno seguente alla villa di Pratolino, destino simile a un'altra opera zeniana di grande successo, *Lucio Vero* scritto per il carnevale veneziano del 1700.¹⁵ Dopo il soggiorno, quell'anno, a Modena presso Rinaldo d'Este, Apostolo poté finalmente sentirsi uscito dalle precedenti “strettezze allorché le ricerche di drammi gli fioccarono da tutte le parti d'Italia, recandogli almen cento zecchini di premio per ciascheduno” e “veggendo di non potere far tutto da sé, né però volendo rinunciare ai molteplici inviti, strinse lega col dottor Pietro Pariati di Reggio, uomo di penna assai pronta e di qualche ingegno poetico, ed in sua compagnia molti e molti [drammi] ne dettò con buona riuscita, partendo con esso lui l'utile, ma non la lode, giacché questa quasi tutta ricadea sul Zeno, siccome quello che la scelta dell'argomento e l'economia della favola a sé addossava, né dell'amichevole aiuto giovavasi che per la versificazione”.¹⁶

I tempi erano maturi per esibirsi alla corte di un imperatore amante della musica e del teatro. Nel giugno 1701 si rappresentò nel giardino della Favorita a Vienna *Temistocle*, “azione scenica” di Zeno commissionata dall'imperatore Leopoldo I d'Asburgo, con scenografia “rara invenzione” di Lodovico Ottavio Burnacini:¹⁷ “soddisfattissimo

5 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 649.

6 Ibid.

7 D. GENERALI, Zeno, Nicolò, in: Dizionario Biografico degli Italiani, C, Roma 2020, p. 662.

8 NEGRI, La vita (cit. n. 4), pp. 53–58, 82–85.

9 Apostolo Zeno (cit. n. 1), pp. 59–132, 717–722.

10 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 653.

11 Sull'argomento, M. PAOLI, La dedica. Storia di una strategia editoriale (Italia, secoli XVI–XIX), Lucca 2009, pp. 311–341.

12 Apostolo Zeno (cit. n. 1), pp. 133–193, 723–724.

13 M. EIDELBERG/E. W. ROWLANDS, The dispersal of the last Duke of Mantua's Paintings, in: Gazette des Beaux-Arts, CXXIII, 1994, pp. 207–294.

14 E. SELFRIDGE-FIELD, A new chronology of Venetian opera and related genres, 1660–1760, Stanford 2007, p. 234.

15 L. SPINELLI, Cantar fuori porta. Storia, spettacoli e protagonisti del teatro mediceo di Pratolino. 1679–1710, Firenze 2020, pp. 73, 117.

16 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 77.

17 Apostolo Zeno (cit. n. 1), pp. 666–714, 819–822. Su Lodovico Antonio, nato presumibilmente a Venezia nel 1635, e sulla sua famiglia si veda inoltre: R. RISATTI, I Burnacini a Vienna – il trasferimento di una famiglia di scenografi da

ne rimase il monarca, e tosto col mezzo del conte di Borg suo ambasciatore a Venezia fece invitare al suo servizio il Zeno coll'annuo stipendio di 4000 fiorini. Ma perciocché allora Apostolo per suoi particolari interessi, e per lo legame della sorella non poteva abbracciare l'orrevole offerta, rimunerollo col dono di una collana d'oro del peso di 110 ungheri".¹⁸

Quattro anni dopo il rifiuto all'invito di Leopoldo, Zeno nuovamente decise di non avvicinarsi con l'amico Pier Antonio Bernardoni nella carica di poeta cesareo: "le complicazioni delle trattative avevano fatto spazientire il veneziano che, lasciando campo libero a Silvio Stampiglia, dichiarò di non potersi trasferire nella capitale dell'impero per le imminenti nozze con Ludovica Mondonovo, in effetti celebrate nel 1705".¹⁹ Ripetendo pure a Ludovico Antonio Muratori, in una lettera del 19 settembre 1705, che "uxorem duxi, non possum venire",²⁰ Zeno evidentemente preferiva Venezia a Vienna, dov'era appena salito sul trono Giuseppe I, per meglio proseguire un'intensa quanto remunerativa attività letteraria ed erudita, giovandosi della menzionata collaborazione di Pariati nel campo drammaturgico e confidando nel matrimonio con la figlia di un

facoltoso avvocato, "uno de' varii esperimenti a cui ricorse per procurarsi stabilità di fortuna".²¹

In quel fervido periodo in patria Apostolo continuò l'edizione del *Mappamondo storico* di Antonio Foresti aggiungendovi le storie dei re d'Inghilterra e Scozia, di Svezia, di Danimarca, da cui trasse lo spunto per il dramma per musica *Ambleto*, secondo di una serie di spettacoli al teatro veneziano di San Cassiano dal 1705 al 1712; proprio nell'anno del matrimonio "sotto il velo di un innominato "Accademico Animoso", diede alle stampe un compendio del vocabolario della Crusca, attirandosi però l'irritazione degli accademici fiorentini, che non erano stati messi al corrente dell'iniziativa".²² Nel 1710 *Il Giornale de' letterati d'Italia*, ideale prosecuzione della *Galleria di Minerva*, iniziò a uscire e a recensire le principali novità degli autori italiani in Europa, mentre le dediche a Carlo III di Spagna dei drammi per musica *Zenobia in Palmira* (1708) e *Scipione nelle Spagne* (1710) allestiti alla corte di Barcellona²³ dimostrano da una parte la fortuna cosmopolita del teatro musicale del veneziano, dall'altra il sorgere del rapporto con quell'Asburgo, dall'ottobre del 1711 Carlo VI imperatore del Sacro Romano Impero.

A VIENNA: L'IMMAGINE DI UN POETA

Avendo tessuto a Venezia una fitta rete di relazioni in un ventennio circa di militanza teatrale e letteraria, Apostolo Zeno accettò nel 1718 il terzo invito della corte viennese, affidando a Pier Caterino la direzione del *Giornale* e al fratello uterino Andrea Cornaro una biblioteca di 7000 volu-

mi, partendo da Venezia il 13 luglio: nei pressi di Dogna, in Friuli, il poeta si ruppe una gamba e fu costretto a fermarsi a Pontebba per oltre quaranta giorni, giungendo a Vienna in lettiga soltanto a settembre.²⁴

Venezia alla corte imperiale, in: Patrons, intermediaries, Venetian artists in Vienna & imperial domains (1650–1750) (a cura di E. LUCCHESI/M. KLEMENČIČ), Firenze 2022, pp. 13–21.

18 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 68.

19 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 650.

20 Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo, I, 1785, p. 342.

21 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 114.

22 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 650.

23 Ibid., p. 651.

24 Ibid.



Fig. 1: Federico Bencovich/Andrea Zucchi, *Ritratto di Apostolo Zeno*, 1720, incisione, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen



Fig. 2: Federico Bencovich, *Fuga in Egitto*, 1720-1722, olio su tela, Tomo di Feltre (Belluno), Villa Fabris, Guarnieri, Cappella di San Giuseppe

A questa data si fa risalire il ben noto ritratto inciso da Andrea Zucchi da un disegno di Federico Bencovich (fig. 1): una tiratura più tarda, che riporta l'anno della morte del poeta (1750), dieci anni successiva alla scomparsa di Zucchi (1740), scrive infatti in calce l'anno 1718.²⁵ Ma la lettera da Vienna del 21 dicembre 1720 al fratello Pier Caterino nella quale Apostolo si compiace "che il mio ritratto sia terminato dal Zucchi, e' quando io l'abbia, ve ne scriverò il mio sentimento"²⁶ si collega, come peraltro notato dal biografo ottocentesco Francesco Negri,²⁷ alla precedente del 15 aprile al fiorentino Anton Francesco Marmi, do-

ve Zeno gli scriveva che "ora solamente ho spedito in Italia un buon disegno del mio ritratto fatto da eccellente artefice, acciocché sia dato a qualche bravo intagliatore a bulino; e tostoché l'opera sarà terminata, due de' primi esemplari saranno per lei".²⁸ Bencovich dunque disegnò a Vienna nel primo quadrimestre del 1720 il *Ritratto* del poeta cesareo da inviare a Venezia per la traduzione a stampa, avvenuta a fine anno: una cronologia precisa che ritarda il rientro del pittore dal primo soggiorno austriaco, finora stimato "presumibilmente attorno al 1719", restringendo almeno di un anno il possibile arco di esecuzio-

25 P. O. KRÜCKMANN, Federico Bencovich 1677-1753, Hildesheim/Zurigo/New York 1988, pp. 91, 294-295, 475; G. M. PILO, Il ritratto di Apostolo Zeno di Federico Bencovich. Vienna 1718, in: *Arte documento*, XXXI, 2015, pp. 102-109.

26 Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, istorico e poeta cesareo, III, 1785, p. 221, segnalata da CROZILLA, Federico Bencovich (cit. n. 25), p. 276.

27 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 389, sbagliando il nome dell'incisore: Francesco invece che il fratello Andrea.

28 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 26), p. 123, si veda anche a pp. 220, 256: il 18 dicembre 1720 Zeno assicura Marmi che "il mio ritratto a quest'ora dovrebbe esser finito: di che quando n'abbia la sicurezza, darò ordine a Venezia, che se gliene mandi una copia. Io certamente ancora non l'ho veduto", mentre il 2 aprile 1721 gli comunica che "riceverà quanto prima sì una copia del mio ritratto" spedito da Venezia dal fratello Pier Caterino.



Fig. 3: Attr. a Martin Bernigeroth, da Federico Bencovich/Andrea Zucchi, Ritratto di Apostolo Zeno, incisione, in: *Deutsche Acta eruditorum oder Geschichte der Gelehrten, welche den gegenwärtigen Zustand der Literatur in Europa begreifen*, VII, Lipsia 1721

ne della *Fuga in Egitto* (e delle altre tele del ciclo di Gerolamo Brusaferrò, Sebastiano Ricci, Angelo Trevisani) per la cappella di San Giuseppe in villa Fabris, Guarnieri a Tomo di Feltre (fig. 2),²⁹ edificata nel 1719 con altare datato 1722.³⁰ Messo sotto l'epigrafe dedicata all'effigiato e non accanto ai nomi degli autori della stampa, l'anno 1718 negli esemplari *post* 1750 potrebbe riferirsi all'inizio del servizio cesareo di Zeno, il quale si sa-



Fig. 4: Rosalba Carriera (?)/Giovanni Antonio Faldoni, Ritratto di Apostolo Zeno, incisione, 1722–1723 ca., Venezia, Museo Correr

rebbe rivolto a Bencovich non solo per la comune origine veneziana ma forse pure per i legami del Federighetto con il mondo musicale e teatrale attorno alla corte viennese.³¹

La stampa di Zucchi fu accolta con grande entusiasmo tra gli eruditi, come attestato sempre da Negri:³² "Zenus spirat trigam Gratiarum Musis iunctam", esclamavano i corrispondenti del poeta, mentre il citato Marmi ipotizzava che il ritratto si dovesse "trasportare in tela per collocarlo nella Galleria Granducale di Firenze" e il "Menkenio [Johann Burkhard Mencken] fecelo di nuovo intagliare in Lipsia l'anno seguente, e lo inserì per entro ad un Giornale Tedesco, che colà si stampava ogni mese", da riconoscere con

29 E. LUCCHESI, Sebastiano Ricci e dintorni. Appunti sulla pittura del Settecento veneziano, in: *Studi di storia dell'arte*, XXI, 2010, pp. 211–213; CROZILLA, Federico Bencovich (cit. n. 25), p. xx.

30 T. CONTE, La Cappella di San Giuseppe a Tomo. Villa Fabris, Guarnieri, in: Sebastiano Ricci tra le sue Dolomiti (a cura di M. MAZZA/G. GALASSO), Belluno 2010, pp. 67–68.

31 E. LUCCHESI, Per Federico Bencovich, in: *Valori Tattili*, VII, 2016, p. 157.

32 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 389.

il settantatreesimo tomo dei *Deutsche Acta eruditum*, uscito appunto nel 1721 (fig. 3).³³

Continuando la propria narrazione, Negri ricorda un altro *Ritratto di Apostolo Zeno* seguente quello del 1720: “alquanto dopo una seconda effigie per ordine del fratello gli venne incisa dal Faldoni, e il primo esemplare gli fu mandato a Vienna, di che egli lamentandosi, anche perché poco gli somigliava, l’incisore se ne adirò, e guastò il rame, sicché l’esemplare avuto dal Zeno rimase unico al mondo”.³⁴ Al Museo Correr di Venezia è conservata un’acquaforte (fig. 4) con l’effigie del poeta di tre quarti a mezzo busto, entro ovale e con le tracce per una cornice e lo stemma nobiliare,³⁵ che va identificata con l’appena citata commissione di Pier Caterino Zeno a Giovanni Antonio Faldoni, il cui stile si riconosce per il virtuosismo tecnico con cui è reso il volto di Apostolo, la sua parrucca, il vestito, tramite un’incisione a tagli paralleli influenzata dall’opera di Claude Mellan.³⁶

Ante litteram di una serie che non vide mai la luce, l’esemplare unico del Correr è sicuramente databile entro il 1729, anno della partenza di Zeno da Vienna. Non menzionato nelle lettere edite del poeta, pure il *Ritratto di Apostolo Zeno* di Faldoni naturalmente deve prevedere un model-

lo, grafico o pittorico, preparatorio per la traduzione a stampa: sembra improbabile o comunque poco conforme alla pratica dell’epoca un’elaborazione – di così alto livello inventivo ed esecutivo – della precedente effigie disegnata da Bencovich, mentre è notevole l’affinità della nuova opera con il faldoniano *Ritratto di Marco Ricci* datato e firmato 1724,³⁷ tratto dal pastello incominciato l’8 aprile di quell’anno da Rosalba Carriera.³⁸

Rimane nel novero delle pure ipotesi sospettare che l’incisore sia ricorso a un prototipo fornito dalla pittrice veneziana, che avrebbe potuto del resto ritrarre il poeta concittadino durante il soggiorno di costui in patria, da collocare da novembre 1722³⁹ a “tutto l’inverno del 1723” trascorsi “in Venezia tra le dolcezze dell’amicizia e del sangue” prima di essere richiamato a Vienna, dove ritornò il 26 aprile:⁴⁰ il diario di Rosalba manca dell’intero anno 1722 ed è a tratti lacunoso riguardo il seguente.⁴¹ Certo è che la vivida immagine di Apostolo, seppur tradotta magistralmente da Faldoni, non piacque all’effigiato rientrato a corte da Carlo VI, così almeno secondo Negri, il quale però non menziona a suo supporto fonti edite o manoscritte.⁴²

TRA ANTIQUARIA, VITA TEATRALE E PROMOZIONE DI ARTISTI VENEZIANI A VIENNA: LE LETTERE. RIVERBERI NEL DIARIO ZENIANO

Già prima di partire per l’Austria al servizio dell’imperatore Apostolo Zeno aveva dimostrato, nella sua corrispondenza interesse erudito verso le arti figurative.

Nella missiva a Ottavio Alecchi del 26 luglio 1707, per esempio, il veneziano citava Matteo de’ Pasti in relazione a una lettera quattrocentesca di “Roberto Valturio [...] in nome di Sigismondo

33 L’incisione è attribuita a Martin Bernigeroth.

34 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 389.

35 Inv. Correr 3307, 32,4 × 24,3 cm, in basso a penna l’iscrizione antica “Apostolo Zeno”.

36 R. PALLUCCHINI, Gli incisori veneti del Settecento, Venezia 1941, pp. 28–29.

37 Ibid.

38 B. SANI, Rosalba Carriera. Lettere, diari, frammenti, II, Firenze 1985, p. 783.

39 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 26), p. 355.

40 NEGRI, La vita (cit. n. 4), pp. 231, 233.

41 SANI, Rosalba Carriera (cit. n. 38), pp. 779–780.

42 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 389.



Fig. 5: Giovanni Antonio Pellegrini, *Gloria della Trinità e della Vergine tra angeli e santi*, 1727, Vienna, Salesianerinnenkirche

Pandolfo Malatesta Signor di Rimini [...] a Memet Gran Signor de Turchi”.⁴³ Sette anni dopo, ancora, Zeno disquisiva sul luogo di nascita di Bramante, reputato urbinato contro le opinioni degli scrittori cinquecenteschi che lo facevano invece di Casteldurante.⁴⁴

Il 30 maggio 1716, sollecitato dal senese Uberto Benvoglianti “intorno al miglioramento dato alla pittura dai latini a quella de’ Greci avanti Cimabue”, Apostolo, pur dichiarando di “non aver mai studiata a fondo tal materia”, segnalava, in anticipo alle osservazioni di Anton Maria Zanetti di Alessandro,⁴⁵ che “qui in Venezia si sono lasciate andare a male, e cancellare, e rovinare tutte le pitture antiche che vi erano. Le Chiese dal 200. in qua sono tutte o rifatte

di pianta, o rappezzate alla moderna: e questo si è fatto principalmente nelle pitture. Nella Basilica Ducale di S. Marco si è ab antico lavorato a mosaico, e così si è continuato a fare sin quasi a’ nostri giorni, essendosi di tempo in tempo salariati due, che lavorassero in quella maniera greca con annuo stipendio, e sempre avessero l’obbligo di ammaestrare due allievi, acciocché non si perdesse quella maniera: ma tempo fa ad uno, che avea mano e potere, parve ben fatto e utile pubblico il risparmio di quel danaro, e in tal modo si perdette affatto ciò che s’era qui conservato per tanto tempo. Al presente, ove rovinano e si guastano i mosaici della Chiesa, se ne sostituiscono altri, ma che fanno conoscere la differenza

⁴³ Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo, I, 1785, p. 426.

⁴⁴ Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo, II, 1785, p. 260.

⁴⁵ C. Piva, *La fortuna del Medioevo veneziano nel Settecento*. Anton Maria di Alessandro e i mosaici di San Marco, in: *Ateneo Veneto*, CC, pp. 127–147.

del lavoro notabilmente, il che disgusta l'occhio, e nuoce al buon ordine del lavoro".⁴⁶

A parte queste e altre note che ben s'adattano al profilo di antiquario, emerge dall'epistolario di Zeno il professionista del mondo dello spettacolo formatosi nel competitivo ambiente veneziano che a Vienna dovette fronteggiare intrighi e maldicenze fin dagli esordi del dramma, apprezzato dall'imperatore, *Ifigenia in Aulide* con musica di Antonio Caldara e mutazioni di Giuseppe Galli Bibiena.⁴⁷ Riguardo proprio gli aspetti scenografici e scenotecnici, Zeno in una lettera ad Andrea Cornaro dell'8 novembre 1721, dopo avergli raccontato della prima della *Ormisda*, della "grandiosità delle scene, e la magnificenza degli abiti", si lamentava con il fratellastro che "tuttoché due Volte in mutarsi la scena siasi convenuto aspettare che gli operai finissero di apparecchiarla; al qual disordine si rimedierà nella seconda recita: anzi ne men questo sarebbe seguito, se si fosse potuta fare una prova generale prima della recita, ma le scene non erano in ordine, e però è convenuto farla a ripentaglio, ed io mi era figurato di peggio":⁴⁸ dal libretto apprendiamo che "ingegnere teatrale" della rappresentazione, quindi implicito

responsabile dei disagi descritti da Apostolo, fu il detto Galli Bibiena.⁴⁹

Scenografo a Londra (e quindi presumibilmente pure a Venezia),⁵⁰ il pittore Antonio Pellegrini compare nelle sue soste viennesi nell'epistolario di Apostolo Zeno, lì giunto con il progetto di decorare la cupola della Chiesa delle Salesiane fatta erigere dall'imperatrice vedova Guglielmina Amalia di Brunswick-Lüneburg (fig. 5).⁵¹ Scrivendo a Pier Caterino il 29 settembre 1725, il poeta cesareo si dimostrava partigiano dell'amico artista: "spero che gli riuscirà di essere destinato a dipinger la cupola [...]. Ma siamo fra Tedeschi".⁵² Prima di ripartire per Venezia agli inizi di dicembre dello stesso anno, come indicato sempre da Zeno stavolta in una lettera a Luisa Bergalli,⁵³ Pellegrini a Vienna aveva frequentato Daniele Antonio Bertoli, disegnatore per gli Asburgo dal 1707, in compagnia del quale lo si ritrova in documenti dell'ottobre 1725 relativi a una commissione per la cappella del palazzo di Antonio Rambaldo Collalto.⁵⁴ Sarebbe confermata così l'idea secondo cui l'introduzione a corte di Pellegrini avvenne grazie ai buoni uffici di Bertoli,⁵⁵ anche se non andrebbe sottovalutato, proprio alla luce della lettera al

46 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 44), pp. 334-335.

47 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 651.

48 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 26), p. 293. Delle scenografie di quella rappresentazione si parla anche in M. FORCELLINI, *Diario zeniano* (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1502) (a cura di C. VIOLA), Pisa/Roma 2012, p. 49. Tra le missive di Zeno al fratellastro Cornaro vi è pure una notizia, del 20 maggio 1724, "del singolare acquisto che avete fatto del Salvatore dell'insigne Pittore Paris Bordone, le cui opere sono stimatissime": Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 26), p. 447.

49 Ormisda. Drama per musica da rappresentarsi nella cesarea corte, Vienna d'Austria 1721, p. [7].

50 Di tale attività non ci sono al momento documenti: l'indicazione di C. SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, III, Cuneo 1991, p. 390, cat. 12653, è un *lapsus*, in quanto l'inventore dell'apparato nel 1723 di *Idea, ed ordine dell'Accademia da tenersi in Murano* fu Antonio Meneghini e non Pellegrini.

51 G. KNOX, *Antonio Pellegrini 1675-1741*, Oxford 1995, p. 185.

52 Lettere di Apostolo Zeno cittadino veneziano, storico e poeta cesareo, IV, 1785, p. 59.

53 Ibid., p. 75.

54 Z. KAZLEPKA, *Das "neue" Palais Collalto und Giovanni Antonio Pellegrini. Addenda zur Baugeschichte des Palais Collalto und zu Pellegrinis Tätigkeit in Wien*, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LVII, 2013/1-2, pp. 171-173; E. LUCCHESI, Angela Carriera, Giovanni Antonio Pellegrini e Daniele Antonio Bertoli tra Venezia, Vienna e San Daniele del Friuli, in: *Patrons, intermediaries* (cit. n. 17), p. 76.

55 F. ZAVA BOCCAZZI, *Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento*, in: *Venezia Vienna. Il mito della cultura veneziana nell'Europa asburgica* (a cura di G. ROMANELLI), Milano 1983, p. 42.

fratello di fine settembre, il ruolo giocato in tale attività promozionale da Apostolo Zeno, amico di entrambi e in quel momento in rapporti di singolare cordialità con Carlo VI.⁵⁶

In tale prospettiva la menzionata lettera alla protetta Bergalli e la precedente alla stessa del 13 ottobre 1725,⁵⁷ oltre a dare informazioni a Venezia con scadenza – calcolando pure quella a Pier Caterino – quasi mensile sull'attività di Pellegrini a Vienna, potrebbero essere intese pure come messaggi da riferire alla moglie e agente del pittore, Angela Carriera, e a sua sorella Rosalba, maestra di Luisa, sull'importanza del poeta nella commissione delle Salesiane.

Va rimarcato inoltre che il letterato veneziano, nella detta missiva del 13 ottobre, definiva Pellegrini “insigne Pittore, e cognato della Sig. Rosalba”:⁵⁸ il binomio può certo riferirsi all'ammirazione che Apostolo Zeno nutriva per la pastellista espressa fin dal 1723 nella corrispondenza a Bergalli,⁵⁹ ma trovava – sempre nel 1725 e a Vienna – un'interessante ripetizione, quasi da *slogan* pubblicitario, nelle parole, più che probabili, del suo amico Ippolito Bertolani, il parente dell'erudito Antonio Vallisnieri e maggiordomo del conte Collalto.⁶⁰ Quest'ultimo, il 5 maggio 1725, indicava al dottor Michelotti a Venezia di comunicare a Rosalba Carriera di consegnare un “bramato ritratto al Rev.mo Pre D. Pier Caterino Zeno

somasco alla Salute”, da reputare non un *Auto-ritratto* della veneziana⁶¹ ma un *Ritratto di Luisa Bergalli*⁶² di cui Apostolo da Vienna aveva riferito il 19 agosto 1724, scrivendo che Collalto “lo vorrebbe in tela più tosto grande che mediocre e istoriato con idea pittoresca e con vestimenti ideali poetici, di mano della famosa Rosalba o del vecchio Bellucci suo amico”,⁶³ ossia il veneziano Antonio.⁶⁴ L'iconografia descritta è accostabile al pastello del Museo del Settecento veneziano (fig. 6) raffigurante la futura moglie di Gaspare Gozzi, proveniente dalla raccolta di Giambattista Sartori, fratello di un'altra allieva di Rosalba, Felicità, e schedato con cronologia per motivi stilistici a “dopo il 1746”,⁶⁵ ma da reputare più antico di circa un ventennio per l'esistenza di una derivazione pittorica datata 1735, già in collezione Cernazai di Udine (fig. 7),⁶⁶ e per il confronto con l'intensa immagine di Luisa Bergalli, nata nel 1703, incisa da Faldoni per l'antiporta dell'antologia di rimatrici curata dalla veneziana nel 1726 (fig. 8): evidenze che connettono l'esemplare di Ca' Rezzonico alla commissione viennese di Collalto a Rosalba Carriera, facendo supporre che quel pastello sia, seguendo l'iscrizione sul retro della cartolina di Giambattista Sartori secondo cui “eius effigiem mihi moriens Rosalba dabat”,⁶⁷ una replica autografa dell'opera descritta nel maggio 1725 in partenza per Vienna tramite Pier Caterino Zeno.

56 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 76.

57 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 52), p. 64.

58 Ibid.

59 ZAVA BOCCAZZI, Episodi di pittura (cit. n. 55), p. 87, n. 64.

60 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 77.

61 ZAVA BOCCAZZI, Episodi di pittura (cit. n. 55), p. 50.

62 SANI, Rosalba Carriera (cit. n. 38), pp. 802–803, n. 1.

63 Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 26), p. 458, aggiungendo di seguito a Luisa Bergalli che “se lo vorrete far di mano vostra, tanto più lo avrà caro”. Sulla vicenda, LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 77.

64 F. MAGANI, Antonio Bellucci. Catalogo ragionato, Rimini 1995, p. 56.

65 B. SANI, Rosalba Carriera 1637–1757. Maestra del pastello nell'Europa ancien régime, Torino 2007, p. 366, cat. 419.

66 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 77; P. C. BEGOTTI, Luisa Bergalli, i fratelli Gozzi e il Friuli. Nuove acquisizioni, in: Memorie Storiche Forogiuliesi, LXXXVII, 2007, p. 53: riporta attribuzioni a Giovanna Carriera e alla stessa Luisa Bergalli per un'opera la cui provenienza udinese potrebbe essere connessa con un'originaria collocazione in villa Gozzi a Visinale, nel Friuli occidentale.

67 SANI, Rosalba Carriera (cit. n. 65), p. 366.



Fig. 6: Rosalba Carriera, *Ritratto di Luisa Bergalli*, pastello, 1725, Venezia, Ca' Rezzonico – Museo del Settecento veneziano



Fig. 7: *Ritratto di Luisa Bergalli*, olio su tela, 1735, già Udine, collezione Cernazai

Il poco successivo ritorno di Pellegrini nella capitale dell'Impero per l'impresa della cupola delle Salesiane avvenne nell'aprile 1727, grazie al lavoro preparatorio della sua cerchia di compatrioti: Daniele Antonio Bertoli senz'altro, Apostolo Zeno più che probabilmente, forse pure l'amicissimo del primo e testimone delle nozze di Giovanni Antonio e Angela Pellegrini, Anton Maria Zanetti di Girolamo, presente a Vienna l'anno prima quando ricevette in dono proprio da Bertoli un cammeo con il *Trionfo di Cibebe*, ipoteticamente tra gli ultimi giorni di ottobre e il mese di novembre.⁶⁸ Si può supporre inoltre che Zanetti abbia accompagnato fino a Venezia l'amico friulano diretto a Roma per l'ac-

quisto per conto di Carlo VI delle antichità del Museo Certosino, un *affaire* per il quale Bertoli al suo ritorno a corte sarà difeso da Apostolo Zeno.⁶⁹ Quest'ultimo il 30 novembre 1726 attestava la presenza veneziana di Bertoli, e del levriero Patatocco, attendendo dal fratello Pier Caterino notizie "della sua partenza alla volta di Bologna; se pure la buona compagnia del Pittore Pellegrini, e degli altri amici, non lo trattiene ancora costì",⁷⁰ tra i quali si possono mettere Zanetti e Marco Ricci, autori delle caricature del disegnatore imperiale e del suo celebre cane.⁷¹

Apostolo Zeno promosse certo anche il successo di Rosalba Carriera, attestata con parole di stima nell'epistolario fin dal 1723, a Vienna,

68 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), pp. 77–78.

69 J. P. HUYS, Daniele Antonio Bertoli (1677–1743), disegnatore e cortigiano nella Vienna imperiale: Studio di due suoi disegni e rilievo delle sue relazioni artistiche veneziane, in: *Patrons, intermediaries* (cit. n. 17), pp. 69–70.

70 Ibid.; Lettere di Apostolo Zeno (cit. n. 52), p. 150; il 27 luglio dello stesso anno (pp. 127–128) Zeno descriveva al fratello Andrea Cornaro i soggetti tratti dalla vita di Alessandro Magno di "due quadri istoriati del famoso Lodovico Carraccio".

71 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 78.

dove soggiornò dal 30 marzo all'8 ottobre 1730.⁷² Quel viaggio era stato promosso dal cognato Pellegrini,⁷³ e aveva avuto quali preamboli l'incontro della veneziana a Gorizia con Carlo VI e la sua corte nel settembre 1728⁷⁴ e la scheda biografica che Pier Caterino Zeno il 3 dicembre 1729 inviò al fiorentino Marmi, in cui si dava la notizia, si direbbe raccolta dal fratello, che la pastellista era in procinto di "fare un viaggio a Vienna, invitatavi da S.M.C.C."⁷⁵ Del resto, il 2 luglio 1731 Apostolo fece avere, "in tutta segretezza" d'accordo con l'artista concittadina,⁷⁶ alla dama di corte Elisabetta Sörgo una miniatura di Rosalba copiata a pastello dall'imperatrice vedova Guglielmina Amalia e da costei subito donata al convento delle Salesiane.⁷⁷

Nell'autunno di quell'anno, qualche mese dopo la nomina effettiva di Pietro Metastasio a poeta cesareo, Zeno fece ritorno a Venezia.⁷⁸

È ben noto il suo coinvolgimento alla realizzazione *Delle Antiche Statue* dei due Zanetti: in una lettera a Giandomenico Bertoli, fratello di Daniele Antonio, del 9 aprile 1737 Anton Maria di Girolamo spiegava di aver affidato la redazione della "dissertazione ad ogni monumento del signor Apostolo Zeno, et tal fatica incomprensibile l'ho intrapresa io unitamente con un mio giovine cugino, ma tra gli altri pesantissimi interessi che ho capo di mia casa et di mia famiglia, che alle volte non ho tempo neppure di poter mangiare un boccone a pranzo, tra la malattia del signor Apostolo Zeno che estremamente pregiudiziale a questa mia intrapresa, fra l'indicibili stravaganze che si pensano tra questi intagliatori e stampa-



Fig. 8: Giovanni Antonio Faldoni, *Ritratto di Luisa Bergalli*, incisione, in: *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, raccolti da Lusìa Bergalli, I, Venezia 1726

tori, io non so quando mai ne potrà venire la fine".⁷⁹ Il timore del maggiore degli Zanetti di non riuscire a terminare l'impresa editoriale anche per colpa dell'amico letterato portò gli omonimi Anton Maria a rivolgersi all'erudito toscano Anton Francesco Gori, supplicandolo il 29 luglio 1738 di "voler favorirci d'alcuna sposizione per alquanti di questi nostri marmi, trovandoci non poco ritardati, e forse un giorno privi affatto dell'opera di questo nostro signor Apostolo Zeno che si

72 B. SANI, 1730: il viaggio di Rosalba Carriera a Vienna. Uno sguardo agli intermediari e a Guglielmina Amalia di Brunswick-Lüneburg, imperatrice vedova, in: *Patrons, intermediaries* (cit. n. 17), pp. 111–123.

73 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), p. 85.

74 SANI, Rosalba Carriera (cit. n. 65), p. 55.

75 SANI, Rosalba Carriera (cit. n. 38), p. 803.

76 Ibid., p. 552.

77 LUCCHESI, Angela Carriera (cit. n. 54), pp. 85–86.

78 BIZZARINI, Zeno, Apostolo (cit. n. 1), p. 651.

79 Lettere artistiche del Settecento veneziano. 6. Anton Maria Zanetti di Girolamo. Il carteggio (a cura di M. MAGRINI), Verona 2021, p. 378.

trova molto cagionevole della persona, e svogliato d'ogni sorta di studi".⁸⁰

"Antonio Zanetti" compare pure nelle pagine del cosiddetto *Diario zeniano* composto da Marco Forcellini, il curatore dell'edizione delle lettere di Apostolo, durante le visite all'anziano poeta: individuato, seguendo il parere di Negri,⁸¹ in Antonio Maria di Alessandro custode della Marciana,⁸² egli sembrerebbe invece – per il consueto equivoco sorto nell'Ottocento sulle identità degli omonimi parenti – con Anton Maria di Girolamo, il quale condivideva con Zeno non solo la passione antiquaria, ma pure quella per il teatro musicale.⁸³ Che sia il più anziano dei due, collezionista di antichità "pazzo da catena" per sua stessa ammissione,⁸⁴ appare dall'attenzione di Apostolo a non mostrargli una coppia di medaglie antiche⁸⁵, ma soprattutto dalla loro conversazione sulle "mille pazzie" di Matteo Noris, di cui Zanetti aveva fatto la caricatura,⁸⁶ "poeta drammatico il più noto" all'epoca degli inizi librettistici di Zeno.⁸⁷

Proprietario di una "Madonna col bambino in braccio, pittura del Peranda, gli era carissima sopra ogni cosa",⁸⁸ Apostolo Zeno volle trasmettere all'allievo Forcellini le proprie idee sulla pittura, piuttosto allineate al suo gusto 'riformato': assiduo visitatore dell'esposizione annuale di dipinti sulla facciata della Scuola di San Rocco, non apprezzava "le prospettive, mi piace la pit-

tura istoriata" veneziana, mentre trovava goffa quella tedesca, burlandosi di un quadro di detta scuola con Cristo anacronisticamente confortato da frati carmelitani sul Calvario e da un altro con "S. Francesco in isvenimento con un angelo che lo conforta con un maccherone su una forchetta: perché i tedeschi sono ghiottissimi di pasta".⁸⁹ La scenetta, degna di un intermezzo comico, introduceva alla cattiva considerazione, nei ricordi certo di parte dell'ultrasettantenne, verso le "barbarie" perpetrate ai suoi tempi a Vienna dal "co. Altan vecchio non l'ultimo sì caro a Carlo VI, [...] deputato ad ordinare la galleria imperiale, che ha quadri stupendi",⁹⁰ da riconoscere senza dubbio con Gundakar Ludwig conte di Althann, parente del marito – defunto nel 1722 – di Maria Anna Pignatelli, Johann Michael III.⁹¹ In ginocchio davanti al suo signore nel celebre dipinto di Francesco Solimena (fig. 9), Gundakar secondo Zeno ordinò di "far a occhio i nicchi di stucco, e poi i quadri, se eran maggiori del nicchio destinato, li faceva tagliare; se eran minori, d'altra mano li faceva ingrandire".⁹²

Apparentemente nella medesima circostanza Apostolo "a proposito di bei pensieri pittoreschi" raccontò a Forcellini che "un pittore fu impegnato a dipingere un campo, che si vedesse che l'aere fosse buono e salubre. Dipinse un campo ove passeggiavano due gesuiti allo scoperto senza berrettino in capo",⁹³ in deroga al loro abito reli-

80 Lettere artistiche (cit. n. 79), p. 399.

81 NEGRI, La vita (cit. n. 4), p. 366.

82 FORCELLINI, Diario zeniano (cit. n. 48), p. 60, n. 3, p. 137, n. 4.

83 G. STEFANI, La musica e il teatro, in: Lettere artistiche (cit. n. 79), pp. 187–210.

84 Lettere artistiche (cit. n. 79), p. 447.

85 FORCELLINI, Diario zeniano (cit. n. 48), p. 60.

86 LUCCHESI, L'album di caricature (cit. n. 3), p. 143, cat. 14.VI.

87 FORCELLINI, Diario zeniano (cit. n. 48), p. 137.

88 Ibid., p. 44, n. 1.

89 Ibid., p. 109.

90 Ibid.

91 J. STROBL, "[...] la contessa d'Althann, ed il suo divino Correggio" – Francesco Algarotti and the Art Collection of Maria Anna Pignatelli Althann in Vienna, in: Patrons, intermediaries (cit. n. 17), p. 162.

92 FORCELLINI, Diario zeniano (cit. n. 48), p. 110.

93 Ibid.



Fig. 9: *Francesco Solimena, Gundakar Ludwig conte di Althann presenta a Carlo VI l'inventario delle collezioni imperiali, 1728, olio su tela, Vienna, Kunsthistorisches Museum*

gioso. A fianco la chiosa “questo fu il Rizzi” indica – di nuovo senza incertezze – Marco Ricci, di cui s’è detto, morto nel 1730: un’artista dunque del passato, apprezzato paesaggista ma pure dotato scenografo teatrale, le cui piccole licenze erano evidenziate ma alla fine apprezzate dal vecchio poeta, memorie di un’età veneziana dell’oro di cui egli era stato, con altri amici, protagonista.

Crediti immagini

Fig. 1: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen; Fig. 2, 3, 5, 7, 8: Enrico Lucchese; Fig. 4: Museo Correr; Fig. 6: Ca’ Rezzonico, Museo del Settecento veneziano; Fig. 9: Kunsthistorisches Museum Wien.

L'OPERA DI NICOLA MARIA ROSSI A VIENNA
DAL SOGGIORNO AUSTRIACO ALLE "GRANDIOSE TELE"
PER IL GARTENPALAIS HARRACH

ERIKA MENEGHINI

Dopo oltre due secoli sotto il dominio spagnolo, nel 1707, l'amministrazione del Regno di Napoli passa agli Asburgo d'Austria. Sebbene importanti opere d'arte napoletane circolassero a Vienna già a partire dal XVII secolo, durante il viceregno austriaco (1707–1734) si assiste ad un fenomeno di propagazione della pittura napoletana oltralpe che influenzerà profondamente non solo il gusto ma anche la produzione artistica locale. Questa svolta a favore dell'arte napoletana nella capitale asburgica fu estremamente legata al particolare contesto politico, che promosse l'intensificazione delle relazioni economiche, sociali e culturali tra il regno partenopeo e i territori imperiali.¹

Interagendo direttamente con la scena artistica locale, i viceré rivestirono un ruolo fondamentale nell'acquisizione di opere d'arte destinate ad impreziosire i sontuosi palazzi viennesi, agendo sia come committenti che come mediatori.² Basti pensare ai quadri riportati commissionati a Paolo De Matteis (1662–1728), Francesco Solimena (1657–1747) e Giacomo del Pò (1654–1726) dal conte Wirich Philipp Lorenz von Daun (1669–1741; viceré di Napoli: 1707–1708, 1713–1719) per la sua nuova residenza viennese (Palazzo Daun-Kinsky), oppure alle numerose opere napoletane che decoravano il Gartenpalais del principe Eugenio di Savoia (1663–1736), l'odierno Oberes Belvedere, o alla sistematica politica di acquisizione del conte Aloys Thomas Raimund

- 1 O. FERRARI, Gli anni del viceregno austriaco, in: *Civiltà del Settecento a Napoli. 1734–1799*, 2 vol. (catalogo della mostra Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Palazzo Reale, etc.), Napoli 1979, I, p. 128; S. SCHÜTZE, Vom Sebeto an die Donau. Kunst- und Kulturtransfer im Zeitalter der österreichischen Vizekönige in Neapel, in: *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum*, atti del convegno internazionale 9–13 aprile 2013 a Passau e Linz, 2 vol. (a cura di K. MÖSENER/M. THIMANN), Petersberg 2014, vol. II, pp. 668–671.
- 2 Sull'ambiente politico, culturale ed intellettuale del viceregno austriaco si vedano H. BENEDIKT, *Das Königreich Neapel unter Kaiser Karl VI. Eine Darstellung auf Grund bisher unbekannter Dokumente aus den österreichischen Archiven*, Vienna/Lipsia 1927; G. RICUPERATI, Napoli e i Viceré Austriaci, in: *Storia di Napoli*, IV, Milano/Napoli, 1972, pp. 349–443; E. GARMS-CORNIDES, *Das Königreich Neapel und die Monarchie des Hauses Österreichs*, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (catalogo della mostra Napoli, Castel Sant'Elmo; Vienna, Kunstforum der Bank Austria), Napoli 1994, pp. 17–34; G. GALASSO, *Il Regno di Napoli. Il Mezzogiorno spagnolo e austriaco (1622–1734)*, in: *Storia d'Italia* (diretta da G. GALASSO), XV/3, Torino, 2006, pp. 823–1033; P. WALLNIG, I viceré austriaci, in: *Cerimoniale del viceregno austriaco di Napoli* (a cura di A. ANTONIELLI) (I cerimoniali della corte di Napoli 2), Napoli 2014, pp. 21–36; P. WALLNIG, *Das Kapital der Vizekönigin. Kunst und Kulturgüter in den Harrach'schen Rechnungsbüchern, 1728–1733*, in: *Fortunata Neapolis. Kunst- und Kulturtransfer zwischen Neapel, Wien und Mitteleuropa* (a cura di S. SCHÜTZE), Berlino/Boston 2021; I. TELESICA, *I viceré austriaci. Esibizione del potere tra committenza e collezionismo a Napoli (1707–1734)*, Roma 2023.

von Harrach (1669–1742; viceré di Napoli: 1728–1733), grazie al quale la Graf Harrach'sche Familiensammlung presso Rohrau costituisce ancora oggi una delle più rappresentative collezioni di pittura napoletana fuori Napoli.³

Sebbene di breve durata, il viceregno austriaco fu un'epoca estremamente significativa per il *transfer* artistico e culturale tra le due capitali. Da un lato, si assiste al rafforzamento dei rapporti tra artisti napoletani e committenti viennesi e mitteleuropei; dall'altro, l'arte e la cultura partenopea si diffondono rapidamente dalla capitale ai vasti territori dell'Impero.⁴

Il pittore napoletano maggiormente richiesto a Vienna in questo periodo è sicuramente France-

sco Solimena, la cui bottega diventa un punto di riferimento non solo per collezionisti e commercianti d'oltralpe, ma anche per artisti, come Paul Troger (1698–1762), Daniel Gran (1694–1757) e Bartolomeo Altomonte (1694–1783), che frequenteranno l'atelier del maestro durante i loro rispettivi soggiorni in Italia.⁵ Al contrario, la maggioranza dei pittori napoletani, meno propensi a lasciare la madrepatria, si limitano a spedire le loro opere di grande formato a nord delle Alpi.⁶

L'unico a colmare questa assenza fisica è Nicola Maria Rossi (1688–1758), allievo fedele e abile imitatore del Solimena, il quale si recherà personalmente a Vienna per decorare la residenza del Marchese di Rofrano, l'odierno Palazzo Auersperg.⁷

- 3 Cfr. O. FERRARI, Considerazioni sulle vicende artistiche a Napoli durante il viceregno austriaco 1707–1734, in: Storia dell'arte, XXXV, 1979, pp. 14–17; N. SPINOSA, Dal Barocco al Rococò (Pittura napoletana del Settecento, I), Napoli 1993, pp. 26–27; Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler vom 17. bis zum 19. Jahrhundert in Neapel und seinem Umfeld aus der Sammlung Harrach (catalogo della mostra Vienna, Liechtenstein-Museum), Vienna 2006; A. HOJER, Francesco Solimena, 1657–1747. Malerfürst und Unternehmer, Monaco di Baviera 2011, pp. 43–84; S. SCHÜTZE, Vom Sebeto an die Donau (cit. n. 1), pp. 671–681; S. SCHÜTZE, Theatrum Artis Pictoriae. I viceré austriaci a Napoli e le loro committenze austriache, in: Cerimoniale del viceregno austriaco (cit. n. 2), pp. 37–67; TELESICA, I viceré austriaci (cit. n. 2), pp. 146–155.
- 4 Sul concetto di transfer culturale e le sue applicazioni in ambito storico-artistico si rinvia a Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace Franco-allemand (a cura di M. ESPAGNE/M. WERNER), Paris 1988; P. BURKE, Kultureller Austausch, Francoforte 2000; M. HOLZER-KERNBICHLER, Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht, in: Ver-rückte Kulturen, Zur Dynamik kultureller Transfers (a cura di F. CELESTINI/H. MITTERBAUER), Tübingen 2003, pp. 137–150; Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung (a cura di M. NORTH), Colonia/Weimar/Vienna 2009. Per alcuni studi sul transfer culturale tra l'Italia e i territori dell'Impero Asburgico si vedano S. SANDER-FAES, Kultureller Austausch zwischen Italien und dem Donauraum. Perspektiven der Frühneuzeitforschung, in: Barocke Kunst und Kultur (cit. n. 1), pp. 186–193; Travelling Objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich (a cura di G. MAYER/S. TAMMARO), Vienna/Colonia/Weimar 2018; SCHÜTZE, Fortunata Neapolis (cit. n. 2); Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650–1750) (a cura di E. LUCCHESI/M. KLEMENČIČ), Firenze 2022.
- 5 Cfr. F. BOLOGNA, Solimena und seine Zeitgenossen unter den österreichischen Vizekönigen; W. PROHASKA, Vienna versus Napoli. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert, in: Barock in Neapel (cit. n. 2), pp. 57–75, 77–92; SCHÜTZE, Vom Sebeto an die Donau (cit. n. 1); SCHÜTZE, Theatrum Artis Pictoriae (cit. n. 3); HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), p. 40.
- 6 A differenza dei più anziani Luca Giordano e Paolo de Matteis, i quali trascorsero un importante periodo all'estero – il primo presso la corte di Carlo II in Spagna (1692–1702), mentre il secondo al servizio di Luigi XVI in Francia (1702–1705) –, Solimena non lasciò quasi mai Napoli, ad eccezione di un breve viaggio a Roma. Tra le numerose opere di grande formato spedite a Vienna dall'artista ricordiamo ad esempio la *Resurrezione* e *Cefalo e Aurora*, entrambe destinate alla residenza estiva del Principe Eugenio. Cfr. S. PISANI, "Ce Peintre Étant Un Peu Délicat...". Zur Europäischen Erfolgsgeschichte von Francesco Solimena, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, LXV/1, 2002, p. 51; A. HOJER, Fürst der Künstler – Künstler der Fürsten. Francesco Solimena und die Hocharistokratie Europas, in: Caravaggios Erben. Barock in Neapel (catalogo della mostra Wiesbaden, Museum Wiesbaden), Monaco di Baviera 2016, pp. 181–182 e 186.
- 7 B. DE DOMINICI, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani, vol. IV: Tomo terzo (parte seconda) (a cura di F.

IL SOGGIORNO A VIENNA

Nicolò Maria Benedetto Rosso (Nicola Maria Rossi) nacque nel Borgo di Sant'Antonio Abate di Napoli il 14 gennaio 1688 da Francesco Antonio Russo (o Rossi), dottore in legge, e Orsola Ciano.⁸ Nella biografia dedicata all'artista nelle *Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bernardo de Dominici colloca la sua tarda entrata nella bottega del Solimena nell'anno 1706.⁹ Per quanto riguarda la produzione artistica del pittore nei primi anni della sua carriera, il biografo si sofferma unicamente su tre opere pubbliche: il

celebre dipinto con l'*Immacolata e Santi* – “da esso Nicola fatto, però il tutto disegnato e ritoccato da Francesco Solimena”¹⁰ – già nella Chiesa del Monastero delle Cappuccinelle a Pontecorvo; il dipinto centrale nel sott'arco della cappella dedicata a San Nicola di Bari nella Chiesa di San Nicola alla Carità; e infine, la pala d'altare con la *Trinità* nella prima cappella di destra della medesima chiesa (in situ), particolarmente lodata dall'autore per la sua vicinanza alla maniera del Solimena.¹¹ A questi brevi accenni sulle prime

SRICCHIA SANTORO/A. ZEZZA), Napoli 2017 [1742–1745], p. 1311; W. PROHASKA, Eine “Macchia” Nicola Maria Rossis für ein Deckenbild des ehemaligen Gartenpalais Harrach in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LV/LVI, 2007, p. 185.

- 8 *Archivio della Parrocchia di Santa Maria di Tutti i Santi, Libro XIII de Battesimi (1680–1695), 15 gennaio 1688*. Il ritrovamento dell'atto di battesimo del pittore porta ad anticipare la sua nascita di due anni rispetto al 1690, data che era stata stabilita approssimativamente in base alla narrazione del De Dominici, secondo il quale Rossi entrò nella bottega del Solimena “nell'anno 1706 in età d'anni sedici”: cfr. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1309. Le ricerche nell'ambito della tesi di dottorato di chi scrive hanno inoltre permesso di risalire a ulteriori informazioni sui fratelli minori dell'artista (Innocenzio, Serafino e Gabriele), i quali seguirono le orme del padre, conseguendo il dottorato in legge: cfr. *ibid.*, Per la documentazione relativa ai membri della famiglia dell'artista si veda: Archivio di Stato di Napoli (ASN), Collegio dei dottori, fasc. 59–60, 62. La professione del capofamiglia viene menzionata anche nell'Aggiunta all'Abecedario dell'Orlandi (1731), dove però gli si attribuisce erroneamente il nome di “Giovane Domenico Rossi”: cfr. O. MORISANI, L'edizione napoletana dell'Abecedario dell'Orlandi e l'aggiunta di Antonio Roviglione, Napoli 1941, pp. 37–38. Per ulteriori informazioni sulla vita e l'opera del pittore si vedano in part. a C. SIRACUSANO, Nicola Maria Rossi e la cultura artistica napoletana del primo Settecento, in: Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte medioevale e moderna, IV, 1980, p. 50; M. A. PAVONE, Pittori napoletani del primo Settecento. Fonti e documenti, Napoli 1997, pp. 174–177; A. RUSSO, Rossi, Nicola Maria (ad vocem), in: Dizionario Biografico degli italiani, vol. LXXXVIII, 2017, [https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-maria-rossi_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/nicola-maria-rossi_(Dizionario-Biografico)) (data di accesso 22.01.2024) (con bibliografia precedente). Colgo l'occasione per ringraziare Domenico Antonio D'Alessandro, Luigi Guerriero e Renato Ruotolo per la loro disponibilità e il loro aiuto durante le mie ricerche presso l'Archivio di Stato e l'Archivio Storico del Banco di Napoli.
- 9 DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1309, si veda anche la nota precedente.
- 10 ASBN, Banco della Pietà, g. m. 1406, 22 settembre 1718; V. RIZZO, Ferdinandus Sanfelicius Architectus Neapolitanus, Napoli 1999, p. 94, n. 143. Sulle divergenti attribuzioni della *Pala delle Cappuccinelle*, oggi al Museo diocesano di Napoli, si veda Francesco Solimena e le arti a Napoli, 2 vol. (a cura di N. SPINOSA), Napoli 2018, vol. I, p. 409, n. 176 (con bibliografia anteriore).
- 11 Cfr. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1311. Occorre precisare che esistono due ulteriori versioni della *Trinità*, entrambe di piccolo formato. La prima, attribuita al Solimena, si trova alla Residenzgalerie di Salzburg; mentre la seconda è conservata all'Eskenazi Museum of Art (Bloomington, Indiana University): cfr. M. GARDNER NEILL, A Taste for Angels. Neapolitan Painting in North America 1650–1750 (catalogo della mostra Yale, University Art Gallery), Yale, New Haven, Connecticut 1987, p. 302; R. JUFFINGER, Residenzgalerie Salzburg. Gesamtverzeichnis der Gemälde, vol. I, Salzburg 2010, pp. 241–242. Nonostante De Dominici non si soffermi a sufficienza sugli inizi del pittore, è possibile risalire alla sua produzione giovanile grazie alla documentazione, si veda: PAVONE, Pittori napoletani del primo Settecento (cit. n. 8), pp. 174–177, 483–486. Recenti attribuzioni hanno contribuito ad arricchire ulteriormente il catalogo dell'artista. Per quest'ultima si rimanda a N. BARBONE PUGLIESE, Inediti napoletani del Sei e Settecento, in: L'Officina di Efesto, 2018 [2019], pp. 63–76. F. DE NICOLÒ, La Madonna del

opere del Rossi segue la narrazione del suo soggiorno nella capitale asburgica:

Fu il Rossi chiamato a Vienna per dipingere la galleria del marchese di Refrano, Consigliere di Stato dell'Imperator Carlo VI di felice memoria; e in essa vi dipinse un gran quadro di circa cinquanta palmi, e vi rappresentò la Virtù Eroica coronata dalla Gloria, dalla Fama e da altre Virtù, con molti belli episodi, aggiunti per vaghezza della pittura. Colà ebbe a far varie pitture, e fece de' belli ritratti, dipingendoli egli naturalissimi, e fra gli altri ebbe l'onore di ritrarre quello del gran Cancelliere, il conte di Zinzendorff, istoriato con varie figure, che rappresentavano la Guerra già abbattuta al comparir della Pace, ed altre figure allusive alle glorie di quel signore, dal quale fu generosamente remunerato e lodato dell'opera sua. Ritrasse inoltre vari personaggi di quella corte, e fu premiato largamente da tutti; essendo stati lodati da tutti quei che gli videro, essendo naturalissimi e ben dipinti.¹²

Sfortunatamente, nessuna delle opere ricordate dal biografo è giunta fino ad oggi, rendendo necessaria la ricostruzione della produzione artistica del pittore a nord delle Alpi. Per quanto riguar-

da i “naturalissimi” ritratti dei membri della corte imperiale, grandiosamente lodati dal De Dominici, purtroppo non ci sono tracce.¹³ Diversamente, in merito all'attività del pittore a Palazzo Rofrano-Auersperg, la documentazione riaffiora presso il Niederösterreichisches Landesarchiv (NÖLA), assieme ai pagamenti rinvenuti presso l'Archivio Storico del Banco di Napoli (ASBN), permettono di circoscrivere con maggiore precisione il periodo in cui Rossi risiedette a Vienna, al servizio del Marchese di Rofrano. Recenti indagini hanno portato inoltre alla formulazione di nuove ipotesi sull'entità delle opere eseguite dal pittore e sulla loro antica collocazione.¹⁴

A causa delle numerose trasformazioni che caratterizzarono Palazzo Rofrano-Auersperg a partire dalla fine del Settecento, poco rimane dell'originaria decorazione barocca. Se l'aspetto della facciata può essere minuziosamente ricostruito grazie all'incisione di Salomon Kleiner del 1725 (fig. 1), non si può dire altrettanto per gli ambienti interni, dei quali non si conoscono riproduzioni. Pertanto, si può solamente ambire ad una ricostruzione parziale della decorazione settecentesca, basata esclusivamente su fonti letterarie e documentali.¹⁵

Rosario di Nicola Maria Rossi a Terlizzi, in: L'Officina di Efesto, 2018 [2019], pp. 77–85; M. VACCARO, Pittura del Settecento a Chieti: precisazioni e proposte per Giovan Battista Lama e Nicola Maria Rossi, in: Lo sguardo di Orione. Studi di storia dell'arte per Mario Alberto Pavone (a cura di A. AMENDOLA/L. LORIZZO/D. SALVATORE), Roma 2020, pp. 113–118; M. VACCARO, Nicola Maria Rossi: aggiunte al catalogo e considerazioni sulla sua attività a Napoli e nelle province del Regno, in: Napoli Nobilissima, LXXIX, 2022, pp. 39–53; G. GRECO, “Ardisco dire che dallo stesso Solimena non può farsi migliore”. Novità su Nicola Maria Rossi in Santa Maria della Purità dei Notai a Napoli, in: Ricche Minere, XIX, 2023, pp. 3–8.

12 DE DOMINICI, Vite de' pittori, scultori ed architetti (cit. n. 7), p. 1311.

13 A proposito dell'effigie del “conte di Zinzendorff”, possiamo assumere che si tratti di Philipp Ludwig Wenzel Sinzendorf (1671–1742), rinomato diplomatico austriaco che ricoprì la carica di Cancelliere durante i regni degli imperatori Giuseppe I e Carlo VI fino ai primi anni del governo di Maria Teresa. Un suo famoso ritratto è conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, opera di Hyacinthe Rigaud: www.khm.at/de/object/1546/ (data di accesso 17.02.2025).

14 I primi risultati di queste ricerche sono confluiti in uno studio su Palazzo Rofrano-Auersperg, al quale si rimanda: E. MENEGHINI, Die Wiederentdeckung eines „verschollenen“ Archivkonvolutes. Neue Erkenntnisse zur Baugeschichte und Ausstattung des Palais Rofrano-Auersperg in Wien, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, LXVII, 2023 (2024), pp. 85–124.

15 Per un approfondimento sulle campagne di restauro che ebbero luogo a partire da fine Settecento si rinvia a ibid., pp. 86–87. Sulla storia dell'edificio si vedano anche: A. ILG, Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters (Die Fischer von Erlach, I), Vienna 1895, p. 730; W. G. RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt – Ergänzende



Fig. 1: Salomon Kleiner, "Prospect deß Gebäudes Ihro Excell. Tit. Herrn [...] Marquis de Rofrano" (Palais Auersperg, Auerspergerstraße), aus: *Wahrhafte und genaue Abbildung [...]*, vol. II, tav. 25, 1725, Wien Museum, inv. 15694

Come si evince dal contratto di vendita, il 10 maggio 1721, Girolamo Capece Marchese di Rofrano (1692–1724) acquistò dal figlio del conte Ferdinand Karl Wetz (1653–1711) un vasto terreno nella Josefstadt, sul quale era sorto un palaz-

zo.¹⁶ Per adattare l'immobile alle proprie esigenze, Rofrano si rivolse a Johann Christian Neupauer (1676–1735), imprenditore edile specializzato a Vienna nella ristrutturazione di palazzi.¹⁷ Diversamente da quanto ipotizzato in passato, la do-

Forschungen zu seinem Werk, Diss. Vienna 1975, pp. 160–163; Dehio – Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs, Wien, II. bis IX. und XX. Bezirk, Vienna 1993, pp. 138–139; F. RICHTER/T. LIPPERT, Ein Wiener Palais erzählt. Das Rosenkavalierpalais Auersperg (a cura di A. HARTLIEB-WALLTHOR), Vienna/Colonia/Weimar 1999, pp. 15–16; M. PREINFALK/E. BRUCKMÜLLER, Auersperg: Geschichte einer europäischen Familie, Graz/Stoccarda 2006, pp. 21, 24, 26, 280 und 321; O. BUBRYÁK, Egy 18. Századi Ingatlanspekuláns Befektetési. Adatok Johann Christian Neupauer (1676–1735) Bécsi Építőtevékenységéhez, in: Művészettörténeti Értesítő, LVII, 2008, pp. 19–23; S. APOSTOLO, „Allerbeste Garantie frischer Arbeitsenergie“. Alfred Weiss und seine Firma Arabia, in: Endlich Espresso!. Das Café Arabia am Kohlmarkt (catalogo della mostra Vienna, Jüdisches Museum), Vienna 2022, pp. 46–48.

- 16 NÖLA, K101/431, Fasc. 26; MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 91. Originalmente nota come "Rotenhof", quest'area aveva ospitato in precedenza i giardini del marchese Ippolito Malaspina. Probabilmente Wetz diede avvio alla costruzione di un edificio monumentale poco dopo l'acquisizione del terreno (1707–1708), il quale è documentato nella pianta di Vienna di Arnold Steinhausen del 1710: cfr. *ibid.* pp. 85–86. Per maggiori informazioni sul Marchese di Rofrano e il suo ritratto si rimanda a *ibid.*, pp. 90, 91 e 95 (con bibliografia anteriore).
- 17 L'unico significativo contributo dedicato alla figura di Neupauer rimane il saggio di Orsolya Bubryák: BUBRYÁK, Egy 18. Századi Ingatlanspekuláns Befektetési (cit. n. 15), pp. 19–23. Già in precedenza Neupauer era stato correttamente messo in relazione con l'opera di adattamento di palazzo Wetz per conto del Marchese di Rofrano. Al riguardo si vedano: ILG, Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach (cit. n. 15), p. 730; RIZZI, Johann Lucas von

cumentazione rinvenuta testimonia che l'opera di adattamento di Palazzo Weltz del Neupauer non si limitò alle strutture ausiliari e all'avancorpo centrale dell'edificio, bensì coinvolse l'intera fabbrica principale.¹⁸ Di particolare importanza si è rivelata la corrispondenza fra Neupauer e Benedetto da Locella, mandatario del Marchese di Rofrano.¹⁹ Dalle quattordici lettere conservate emerge innanzitutto che la fabbrica originale venne elevata di un piano, causando la rimozione del tetto, successivamente sostituito da una nuova copertura. Quest'operazione prevede anche l'inserimento di volte nelle stanze del piano nobile, compresa la grande sala.²⁰ Un altro documento suggerisce inoltre che l'ala sinistra sarebbe stata costruita ex novo.²¹

Per quanto riguarda l'attività di Nicola Maria Rossi al servizio del Marchese di Rofrano, l'analisi dei pagamenti conservati all'ASBN permette di fissare la sua data di partenza per Vienna tra

marzo e maggio 1723.²² Il recente rinvenimento di due ulteriori pagamenti (doc. 1–2) testimonia che il pittore si trattene nella capitale asburgica almeno fino a gennaio dell'anno seguente. La fine dell'incarico è documentata dall'ultimo pagamento registrato, datato 7 gennaio 1724, con il quale il pittore si dichiara "intieramente sodisfatto di tutte le mesate passate".²³ Per quanto riguarda il suo ritorno a Napoli, Rossi lasciò Vienna al più tardi in autunno, poiché già il 14 novembre 1724 riceveva il pagamento finale per la grande tela sull'altare maggiore del Tempio della Scorziana.²⁴

In merito alla natura delle opere del pittore che adornavano Palazzo Rofrano-Auesperg, De Dominici si sofferma su un gran quadro di cinquanta palmi, dipinto per la galleria. Secondo il biografo, quest'opera rappresentava "la Virtù Eroica coronata dalla Gloria, dalla Fama e da altre Virtù". Sebbene la tematica venga descrit-

Hildebrandt (cit. n. 15), pp. 160–161; Dehio – Handbuch. Die Kunstdenkmäler (cit. n. 15), pp. 138–139; RICHTER/LIPPERT, Ein Wiener Palais erzählt (cit. n. 15), pp. 15–16.

18 Si vedano RIZZI, Johann Lucas von Hildebrandt (cit. n. 15), p. 160–161; BUBRYÁK, Egy 18. Századi Ingatlanspekuláns Befektetése (cit. n. 15), p. 20.

19 NÖLA, HA Karlslust, K101/431, Fasc. 46, *Correspondenz in Italienischer Sprache zwischen dem Herrn v. Locella, Mandatario des Herrn Marquis von Rofrano und dem Herrn Architecten Cajetano Neupauer. De Annis 1721. et 1722.* Si tratta di una corrispondenza unilaterale, in quanto si sono conservate esclusivamente le lettere indirizzate dal Neupauer al Locella. Ad eccezione di tre lettere senza data, le altre si collocano in un raggio temporale che va da settembre 1721 a febbraio 1723. Per la trascrizione dei documenti si veda MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), doc. 2.

20 Cfr. MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 92. Per maggiori approfondimenti si rimanda alla corrispondenza trascritta. Si vedano in part. le seguenti lettere: ibid., doc. 2.5., 2.9., 2.15. e 2.17.

21 NÖLA, HA Karlslust, K101/431, Fasc. 49, *Nota delle partite schiuse dal conto raggiustato; con la ragione per cui s'esclusero rimettendosi per ciò al giudizio del Sig. D.n Carlo Barone*, 4 gennaio 1723; si veda anche MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 93. Per una descrizione più dettagliata del materiale archivistico analizzato si rinvia a ibid., pp. 92–94.

22 ASBN, Banco di San Giacomo, g. m. 700, 1° marzo 1723; ASBN, Banco di San Giacomo, g. m. 724, 22 giugno 1723; MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), doc. 3–4. Per un'analisi più approfondita di questi pagamenti si veda ibid., p. 95. Sul secondo pagamento, noto alla critica dal 1999 si veda in part. M. A. PAVONE, Il collezionismo di Niccolò Gaetani dell'Aquila d'Aragona e il ruolo di Nicola Maria Rossi, in: SCHÜTZE, Fortunata Neapolis (cit. n. 2), p. 29 (con bibliografia anteriore).

23 ASBN, Banco di San Giacomo, bancale del 7 gennaio 1724, doc. 2.

24 ASBN, Banco del Popolo, g. m. 931, 14 novembre 1724; V. RIZZO, Altre notizie su pittori, scultori ed architetti napoletani del Seicento (dai documenti dell'Archivio storico del Banco di Napoli), in: Ricerche sul '600 Napoletano, Milano 1987, p. 159; PAVONE, Pittori napoletani del primo Settecento (cit. n. 8), p. 484, si veda anche ibid., p. 175. Col senno di poi fu probabilmente la fine dell'incarico a causare il rientro del pittore, piuttosto che la morte del suo protettore, avvenuta a Napoli qualche mese dopo, il 26 giugno 1724; cfr. MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 95.

ta approssimativamente, il soggetto sembra rientrare perfettamente nella tradizione delle apoteosi eroiche che decoravano le residenze viennesi nella prima metà del Settecento.²⁵ Per quanto riguarda la sua collocazione, l'opera viene generalmente associata agli affreschi che adornavano la sala principale dell'edificio (nota anche come *sala ovale* o *sala del cavaliere della Rosa*).²⁶ Tuttavia, le testimonianze emerse da diverse fonti archivistiche e letterarie aprono nuove prospettive di ricerca:

In primo luogo, nonostante la specificazione emersa dalle indagini archivistiche (NÖLA) testimoni la presenza di una “grande sala interamente dipinta, con il soffitto affrescato”, almeno fino al 1778, essa non contiene alcun tipo di informazione né sull'autore né sul soggetto rappresentato.²⁷ In secondo luogo, un'ipotesi recentemente avanzata suggerisce che gli affreschi della sala principale potrebbero essere stati eseguiti dallo scenografo Giovanni da Bibiena, forse in collaborazione con il Rossi.²⁸ Infine, la pubblicazione tardo settecentesca *Le Palais d'Auersperg et le Temple de Flore au Fauxbourg St. Joseph a Vienne* (1784) non fa alcuna menzione degli affreschi nella sala principale, ma documenta l'esistenza di un grande quadro riportato sopra la scala d'acces-

so al piano nobile, il quale “rappresentava l'Olimpo e faceva onore al pennello del famoso Nicola Rossi, napoletano”.²⁹

Il confronto fra le testimonianze raccolte e la narrazione del De Dominici porta quindi a riconsiderare l'entità e la collocazione delle opere del Rossi all'interno dell'edificio. Una prima possibilità è che nella descrizione del “gran quadro” che decorava la galleria, il biografo si riferisse allo stesso dipinto menzionato dalla pubblicazione francese. Un'altra ipotesi è che invece si tratti di due spazi distinti, ovvero che il corridoio in cima alla scala d'accesso, sopra la quale si trovava il quadro riportato, non coincida con la galleria menzionata dal De Dominici, dove si sarebbe potuto trovare un affresco del pittore. Una terza possibilità è che il De Dominici abbia erroneamente collocato l'affresco del Rossi nella galleria, invece che nella sala principale.³⁰

Per quanto i pagamenti testimonino che il programma decorativo di Palazzo Rofrano-Auersperg commissionato a Nicola Maria Rossi comprendesse sia opere “à fresco” che “à oglio”, la perdita della decorazione barocca e la divergenza delle fonti non permettono di fare chiarezza sulla loro natura e collocazione, soprattutto in merito agli affreschi.³¹ Nonostante ciò, oltre alla sua

25 Cfr. W. PROHASKA, Die malerische Ausstattung des Palais unter Feldmarschall Daun, in: Palais Daun-Kinsky. Wien, Freyung, Wien 2001, pp. 126–127; TELESKA, I viceré austriaci (cit. n. 2), p. 150.

26 In più occasioni è stata avanzata l'ipotesi che gli affreschi della sala si trovino ancora in situ, in quanto potrebbero essere stati coperti da un controsoffitto durante l'opera di rinnovamento dell'immobile all'inizio del XIX secolo, si vedano Dehio – Handbuch (cit. n. 15); PROHASKA, Vienna versus Napoli (cit. n. 5), p. 82; W. PROHASKA, Eine “Macchia” Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), pp. 185–186, n. 2; MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 97.

27 NÖLA, HA Karlslust, K101/431, Fasc. 50, Specification. *Waß in dem Ihro Hochgräfl. Excellenz Titl. Frauen Gräfin von Prechanville geborene Marquise de Roffrano gehörigen Palais und Garten, in der Josephstadt S. Hochfürstl. Gnaden dem Hochgebohrnen Herrn Adam Fürsten v. Auersperg eingehändigt worden*; MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), doc. 6.

28 Si veda MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 99–100; G. P. ZANOTTI, Storia dell'Accademia Clementina, 2 vol., Bologna 1739, vol. II, p. 241; M. FRANK, I Bibiena a Vienna. La corte e altri committenti, in: I Bibiena. Una famiglia europea (catalogo della mostra Bologna, Pinacoteca Nazionale), Venezia 2000, p. 115.

29 A. H. CHEVALIER DE TRAUNPAUR, Le Palais d'Auersperg et le Temple de Flore au Fauxbourg St. Joseph a Vienne, Vienna 1784; cfr. MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), pp. 98–99. La presenza di quest'opera è documentata anche nella specificazione del 1778, si veda la nota 27 in questo saggio.

30 Quest'ultima ipotesi riporterebbe l'attribuzione degli affreschi della sala ovale al Rossi, senza escludere che ci possa essere stata una collaborazione con il Bibiena, si veda la nota 28.

31 Si rimanda ai pagamenti in appendice al saggio: doc. 1–2.

affinità alla maniera solimenesca – e al suo ruolo di rilievo nella bottega del maestro – è inevitabile che la partenza del Rossi per Vienna fu certamente legata anche alle sue qualità come frescante,

che il pittore aveva già dimostrato in precedenza, ad esempio subentrando ad Andrea D'Aste nella decorazione della galleria di Palazzo Caracciolo d'Avellino.³²

AL SERVIZIO DEL VICERÉ

Sebbene la produzione artistica di Nicola Maria Rossi a nord delle Alpi possa essere ricostruita solo in parte attraverso la documentazione, è evidente che la fama acquisita dal pittore nella capitale asburgica ebbe un impatto notevole sulla sua carriera, assicurandogli numerosi incarichi di rilievo al suo ritorno.

Alla pala d'altare del Tempio della Scorzata (1724), seguì la decorazione della Cappella dell'Immacolata nella Chiesa di San Paolo Maggiore. Qui, non solo firmò e datò l'affresco centrale con l'*Assunzione di Maria* (1725), ma restaurò e in gran parte ridipinse anche le lunette e i ventagli laterali con le *Glorie di Maria* di Bellisario Corenzio.³³ Grazie ai pagamenti conservati presso l'ASBN, è possibile risalire a ulteriori commissioni che dimostrano la crescente considerazione dell'artista nella "Napoli austriaca". Ad esempio, nel 1728, gli venne affidata la decorazione di due anticamere della residenza del Principe d'Ottaviano a Chiaia, Giuseppe de' Medici

(1688–1743), mentre l'anno successivo ricevette il pagamento finale per l'esecuzione di due dipinti di grande formato per il duca di Bagnara, Giuseppe Maria Ruffo (1696–1754).³⁴

Nonostante la loro rilevanza, De Dominici non accenna nemmeno alle commissioni sopracitate, concentrandosi invece sulla descrizione di un incarico ancora più prestigioso: la realizzazione di "due grandiose tele per soffitte da situarsi a Vienna", presso la residenza estiva del viceré, il conte Aloys Thomas Raimund von Harrach.³⁵

Figlio del conte Ferdinand Bonaventura I von Harrach (1637–1706), Aloys Thomas Raimund apparteneva ad una delle famiglie più influenti della nobiltà viennese. Fu inviato a Dresda (1694–1696), ambasciatore a Madrid (1698–1700) e feldmaresciallo in Bassa Austria (1715–1742). Raggiunse l'apice della sua carriera politica nella primavera del 1728, quando fu nominato successore del cardinale Michael Friedrich Althann (1680–1734: viceré di Napoli 1722–1728). Il 9 di-

32 Cfr. PROHASKA, Eine "Macchia" Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), p. 185, n. 2; PAVONE, Il collezionismo di Niccolò Gaetani (cit. n. 22), p. 28; MENEGHINI, Die Wiederentdeckung (cit. n. 14), p. 99. Dal 2003 Palazzo Caracciolo d'Avellino è sede ufficiale della Fondazione Morra Greco. I lavori di ristrutturazione e restauro dell'edificio hanno permesso di mettere alla luce tracce degli affreschi settecenteschi, in particolare nelle stanze al primo piano decorate da Giacomo del Pò, cfr. <https://www.fondazionemorra greco.com/venue/> (data di accesso 07.12.2023). Dalle *Vite* si evince che la decorazione della galleria venne commissionata a Nicola Maria Rossi nel 1721, a causa della malattia di Andrea D'Aste, si vedano: DE DOMINICI, Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani (cit. n. 7), pp. 949–950, n. 10, 1289, 1317; G. SIGISMONDO, Descrizione della città di Napoli e suoi borghi del dottor Giuseppe Sigismondo napoletano, I, Napoli 1788, p. 137.

33 Purtroppo, le pitture murali della cappella si sono fortemente deteriorate con il passare degli anni. Meglio conservato risulta l'affresco con la *Gloria di Sant'Andrea d'Avellino*, situato nella stanza dedicata all'omonimo santo nel convento teatino di San Paolo Maggiore, opera recentemente illustrata in VACCARO, Nicola Maria Rossi: aggiunte (cit. n. 11), p. 43, fig. 5. Si veda anche ibid., pp. 40 e 51, n. 20.

34 ASBN, Banco della Pietà, g. m. 1578, 24 luglio 1728; ASBN, Banco dello Spirito Santo, g. m. 1198, 5 maggio 1729; cfr. PAVONE, Pittori napoletani del primo Settecento (cit. n. 8), p. 186, 484–485; MORISANI, L'edizione napoletana dell'Abecedario (cit. n. 8), p. 38.

35 DE DOMINICI, Vite de' pittori, scultori ed architetti (cit. n. 7), p. 1312.



Fig. 2: Salomon Kleiner, "Prospect des Lust und Garten-Gebäu Ihro Hoch-Gräffl. Exzellenz, Herrn Aloysi [...] Graf von Harrach" (Ungargasse), aus: *Wahrhafte und genaue Abbildung [...]*, vol. IV, tav. 28, 1737, Wien Museum, inv. 15396

cembre dello stesso anno, Harrach si trasferì a Napoli per iniziare il suo mandato come viceré.³⁶

Se da un lato non riuscì a gestire efficacemente le crescenti tensioni politiche e amministrative del Regno, dall'altro le sue doti di conoscitore e mecenate gli permisero di accumulare una prestigiosa collezione di dipinti napoletani di altissima qualità. Le acquisizioni mirate del viceré durante il suo soggiorno spaziarono da opere dei più rinomati maestri napoletani del primo Seicento, come Fabrizio Santafede, Massimo Stan-

zione e Jusepe de Ribera, fino ai protagonisti del panorama artistico contemporaneo. L'artista prediletto dal conte fu sicuramente Francesco Solimena, al quale commissionò diversi dipinti, tra cui il proprio ritratto e quello della moglie, Maria Ernestine Dietrichstein.³⁷

Una sua celebre lettera al maggiordomo Paul Charlier rivela che anche l'incarico delle due tele allegoriche per la sua residenza estiva doveva essere inizialmente affidato al Solimena, mentre invece alla fine si optò per uno dei suoi migliori allie-

36 Il conte aveva rimandato la sua partenza di qualche mese, facendosi sostituire da Joaquin Fernandéz de Portocarrero: cfr. TELESKA, I viceré austriaci (cit. n. 2), pp. 99–102.

37 Cfr. Unter dem Vesuv. Kunst und Künstler (cit. n. 3); HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), pp. 83–84; SCHÜTZE, Theatrum Artis Pictoriae (cit. n. 3), p. 50; TELESKA, I viceré austriaci (cit. n. 2), pp. 146–155. Sul ruolo della contessa Harrach durante il vicereame si vedano P. WALLNIG/T. WALLNIG, Le viceregine "austriache", in: Alla corte napoletana. Donne e potere dall'età aragonese al vicereame austriaco (1442–1734) (a cura di M. MAFRICI), Napoli 2012, pp. 90–95; WALLNIG, Das Kapital der Vizekönigin (cit. n. 2), pp. 55–72. Sulla collezione napoletana assemblata dal viceré durante il suo mandato si veda anche il saggio di Matthias Bodenstein nell'antologia *Kunstsammler in Wien. Biografische Profile zwischen Statuskonkurrenz, Kunstmarkt und Kennerschaft* (a cura di S. SCHÜTZE), Berlino/Boston 2024, pp. 35–44.

vi, Nicola Maria Rossi, che le avrebbe realizzate per soli 200 *scudi*, un decimo rispetto alla somma richiesta dal maestro.³⁸

Il Gartenpalais Harrach (fig. 2) fu costruito tra il 1727 e il 1735 su progetto di Johann Lukas von Hildebrandt sulla Ungargasse (3° distretto). Dopo essere stato venduto all'imperatore Leopoldo II nel 1791, l'immobile fu convertito in una fabbrica di zucchero. Nel corso del XIX e XX secolo, il palazzo subì varie trasformazioni fino a venire definitivamente demolito nel 1968 a causa dei gravi danni subiti nel secondo conflitto mondiale. Ad oggi si preserva solamente la cappella, dedicata a San Gennaro (in gran parte ricostruita).³⁹ Mentre molte delle opere che decoravano il palazzo sono state trasferite al castello di Rohrau, le due grandi tele di Nicola Maria Rossi (5 × 5 m) si conservano ad oggi arrotolate, e non ancora restaurate, nei depositi del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 3–4).⁴⁰ Nonostante le difficoltà nell'analizzare questi quadri attraverso il materiale fotografico disponibile, resta tuttavia

fondamentale soffermarsi su di essi a causa della loro importanza, sia in quanto capolavori assoluti del pittore, che nel contesto delle strategie di rappresentazione del viceré Harrach.

La corrispondenza tra Aloys Thomas Raimund e il conte Johann Joseph Philipp von Harrach, suo fratello, pubblicata da Annette Hojer, ci informa che i due plafond arrivarono a Vienna intorno alla fine di agosto 1730.⁴¹ Malgrado il rifiuto espresso dall'architetto Johann Lukas von Hildebrandt (1668–1745), il quale giudicò amaramente che non fossero della mano del Solimena, i due dipinti vennero apprezzati sia dal fratello del viceré, che ne lodò specialmente “il colorito”, sia da altri *connoisseurs*, che ne restarono impressionati, tanto da stimarli opere originali del maestro.⁴²

Per quanto riguarda la loro collocazione originaria, dalla corrispondenza si evince che dopo essere state inizialmente adagiate sul pavimento nelle “parade Zimmer” della contessa per essere valutate, le tele vennero appese sui soffitti di due sale che affacciavano sul giardino.⁴³

38 AT-OeStA/AVA, FA Harrach, K 62, A. Harrach a P. Charlier, Barra, 24 ottobre 1730, HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), doc. 50. Dalla corrispondenza si evince anche che il pittore aveva già realizzato alcune sovrapposte per il viceré, delle quali purtroppo si sono perse le tracce, si veda: *ibid.*, pp. 84–86. Questa non fu sicuramente l'unica occasione in cui l'allievo subentrò al maestro, il quale, oltre a lunghe attese e prezzi esorbitanti, spesso pretendeva anche regali e favori a cambio delle sue opere: cfr. PISANI, “Ce Peintre Étant Un Peu Délicat...” (cit. n. 6), pp. 61–72; HOJER, Fürst der Künstler (cit. n. 6), pp. 181–182. Un caso simile è quello della *Pala delle Cappuccinelle*, che venne retribuita al Rossi solamente 275 ducati, invece dei 500 che erano stati inizialmente promessi al Solimena; cfr. RIZZO, Ferdinandus Sanfelicius (cit. n. 10), p. 94; C. SIRACUSANO, A proposito di un inedito di Francesco Solimena e di un documento ritrovato, in: *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna*, 5/6, 1981/1982, p. 59. Per maggiori informazioni sulla pala d'altare si rimanda alla nota 10 in questo saggio.

39 Cfr. G. HEINZ, Bemerkungen über einige Werke der italienischen Monumentalmalerei in Wien, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XXVI, 1972, p. 53, n. 3; W. G. RIZZI, Die Restaurierung der Hauskapelle des ehemaligen Harrachschen Gartenpalais in Wien-Landstraße. Ergänzungen zur Geschichte von Bau und Ausstattung des Gartenpalais und der Kapelle, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, XLII, 1988, pp. 142–149; PROHASKA, Eine “Macchia” Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), p. 185.

40 HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), doc. 69. Entrambe furono srotolate e fotografate una sola volta su iniziativa di Günther Heinz, il quale le pubblicò per la prima volta nel 1972. Queste riproduzioni in bianco e nero sono purtroppo ad oggi le uniche a nostra disposizione; cfr. HEINZ, Bemerkungen über einige Werke (cit. n. 39), pp. 53–55; PROHASKA, Eine “Macchia” Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), pp. 188–189, n. 9.

41 Cfr. HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), p. 84, n. 93, doc. 67–69; TELESKA, I viceré austriaci (cit. n. 2), p. 150.

42 Cfr. D. SKAMPERLS, “... der verfluchte Kerl zürnet mich oft das ime möchte in die Ohren beissen...”. Quellen zu Johann Lukas von Hildebrandt aus dem Harrachschen Familienarchiv, in: Hippolytus. St. Pöltner Hefte zur Diözesankunde, XXVIII/ XXIX, 2004, St. Pölten 2004, pp. 37–52, doc. 47; PROHASKA, Eine “Macchia” Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), p. 186; HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), pp. 85–86, doc. 50 e 70.

43 AT-OeStA/AVA, FA Harrach, K 78, J. Harrach a A. Harrach, Vienna, 27 settembre 1730: “Die zwey Pilder in dem



Fig. 3: Nicola Maria Rossi, *L'animo umano vince le passioni mediante la filosofia (grazie alla filosofia e le virtù)*, 1730, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_7666.



Fig. 4: Nicola Maria Rossi, *Pallade rapisce la Gioventù sottraendola ai Vizi*, 1730, Vienna Kunsthistorisches Museum, inv. GG_7665

In riferimento alle tematiche illustrate in queste opere, entrambe vengono descritte minuziosamente nelle *Vite*, che si rivelano una fonte fondamentale per decifrarne il programma iconografico:

*In uno era rappresentato l'animo nostro superiore alle passioni di esso, mediante lo studio della filosofia, vedendosi nel quadro un vecchio, che rappresentava un filosofo, con libri, vaso di acqua, e cose ordinarie a se confacenti, il quale additava i Vizi che precipitavano fugati dal Genio virtuoso; la Fortezza con la Prudenza assistevano all'animo per dargli vigore.*⁴⁴

Come riporta il biografo, il soggetto della prima allegoria (fig. 3) è il superamento delle passioni umane attraverso la filosofia e le virtù. Secondo Mario Alberto Pavone, questa particolare tematica trova riscontro nel trattato *Degli avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, pubblicato da Niccolò Gaetani D'Aragona nel 1732 (fig. 5).⁴⁵ Nonostante il dipinto preceda di un paio d'anni la pubblicazione, quest'ultima aiuta a comprendere meglio la scelta tematica e le possibili chiavi di lettura dell'opera all'epoca della sua realizzazione.



Fig. 5: Niccolò Gaetani D'Aragona, *Degli avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, Frontespizio con vignetta allegorica di Antonio Baldi raffigurante la Storia che scrive sul Tempo, Napoli 1732.

Nel suo trattato, ricco di citazioni che spaziano da Platone sino all'età moderna, Gaetani

Plafond der graffin garten Zimmer gehörig [...], morgen werde solche besehen, in dem sie in denen parade Zimmer noch auf dem boden aus gebräutet ligen", HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), doc. 69; AT-OeStA/AVA, FA Harrach, K 74, Vienna, 12 maggio 1731: "das die zwey herausgeschikte bilder [...] in dero zwey zimmer auch gute lustige würkung machten", HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), doc. 74. Wolfgang Prohaska è riuscito ad individuare la collocazione delle due stanze su una pianta dell'ala meridionale dell'edificio: cfr. *ibid.*, p. 67, n. 161; PROHASKA, Eine "Macchia" Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), pp. 188–189.

44 DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1312. La meticolosità con cui l'autore descrive le tematiche rappresentate allude al fatto che egli potrebbe aver studiato le opere prima che fossero inviate a Vienna. Cfr. HEINZ, *Bemerkungen über einige Werke* (cit. n. 39), p. 53; PROHASKA, Eine "Macchia" Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), p. 188.

45 PAVONE, *Il collezionismo di Niccolò Gaetani* (cit. n. 22), p. 28. Fu il matrimonio con la celebre poetessa Aurora Sanseverino (1669–1726) a mettere il Gaetani in contatto con la cerchia di artisti, musicisti e intellettuali più prominenti dell'epoca: cfr. A. BARBIERO, *Arte e storia nel Palazzo ducale di Piedimonte D'Alife: un monumento da recuperare*, Piedimonte Matese 2000, pp. 47–58; A. STILE, *Passioni di croce e passioni di spada: Nicolas Malebranche e Niccolò Gaetani*, in "Malebranche e i suoi contemporanei", atti del convegno 15–16 Dicembre 2015 a Napoli (a cura di R. CARBONE), Laboratorio dell'ISPE, XIV (10), 2017, DOI: 10.12862/Lab17STL, p. 3. Nicola Maria Rossi realizzò diverse opere per il Palazzo dei Duchi di Laurenzana a Piedimonte Matese, rimanendo nella cerchia dei protetti del Gaetani anche dopo la morte della Sanseverino (1726): cfr. PAVONE, *Il collezionismo di Niccolò Gaetani* (cit. n. 22), pp. 27–28.

sottolinea l'importanza della gestione equilibrata delle emozioni umane come chiave per raggiungere la vera felicità e coltivare una vita saggia e virtuosa. Rivolgendosi ai destinatari dell'opera, l'autore incoraggia i suoi giovani nipoti a disciplinare le passioni attraverso l'ausilio della ragione e della prudenza, con l'obiettivo di trasformarle "da vizj, in virtù".⁴⁶ Riconoscendo la natura inevitabile delle emozioni umane, quali la tristezza, la cupidigia, il timore, l'ira e il piacere, Gaetani afferma che esse sono parte integrante dell'essenza umana. Tuttavia, avverte che, se non vengono gestite con prudenza, tali passioni possono trasformarsi in vizi dannosi. Pertanto, l'autore consiglia di moderare i movimenti dell'animo "acciocché si tolgano via solamente quelle parti delle umane passioni, che pajono essere aliene, e contro la natura, e vanno unite con alcun danno".⁴⁷

Così, in alto al centro del dipinto del Rossi (fig. 3), l'animo umano, sostenuto da Fortezza e Prudenza, trionfa sulle passioni attraverso lo studio della Filosofia, incarnata in un vecchio filosofo. Questi ha lo sguardo rivolto allo spettatore, indica i vizi con la mano destra, mentre la sinistra è appoggiata su un libro, che insieme ad altri oggetti allude alla saggezza.⁴⁸

Appena sotto la Prudenza, il "genio virtuoso", scaccia un gruppo di figure che rappresentano i vizi, tra le quali spicca una donna con le ali

da pipistrello, che cerca di proteggersi dal bastone del genio, in procinto di colpirla. Le passioni precipitano seguendo una specie di diagonale che parte dallo scudo del genio e arriva fino al putto con la frusta, accanto al filosofo.⁴⁹ In alto, in linea con la stessa diagonale, si scorgono ulteriori figure in lontananza, tra cui una donna che tenta di liberarsi dalla presa di un satiro. Dall'altra parte del dipinto, in alto a sinistra, riconosciamo una figura maschile in procinto di scagliare una freccia contro i vizi. Al di sotto, una figura femminile porge dei fiori all'animo, affiancata da un putto alato, che sembra voler coinvolgere lo spettatore, porgendogli un ramo.⁵⁰

Il processo creativo dell'opera è documentato da una "macchia" dipinta su carta (fig. 6), studiata da Wolfgang Prohaska, che presenta alcune differenze rispetto alla versione su tela, soprattutto nella parte superiore, che si è persa in parte a causa della frammentazione del foglio.⁵¹ Oltre alla rielaborazione di alcune figure, diversi elementi presenti nel modello sembrano essere stati omessi nel dipinto, come ad esempio lo stemma in alto a sinistra, il pavone in basso al centro, oppure la figura *repoussoir* nell'angolo destro inferiore. Nonostante si tratti di un primo abbozzo della composizione, questo studio è di notevole rilevanza, in quanto accenna alla vivace gamma

46 Cfr. N. GAETANI DELL'AQUILA D'ARAGONA, *Degli avvertimenti intorno alle passioni dell'animo*, Napoli 1732, pp. 297–298; si veda anche L. SPERA, *Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Niccolò* (ad vocem), in: *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. LI, 1988, [https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetani-dell-aquila-d-aragona-niccolo_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gaetani-dell-aquila-d-aragona-niccolo_(Dizionario-Biografico)/) (data di accesso 23.01.2024); STILE, *Passioni di croce* (cit. n. 45), pp. 3–13.

47 GAETANI DELL'AQUILA D'ARAGONA, *Degli avvertimenti* (cit. n. 46), pp. 36–37.

48 Proprio accanto al filosofo, sulla parte inferiore del vaso (o forse su un libro?) si intravede un'iscrizione che dovrebbe corrispondere alla firma del pittore: cfr. SPINOSA, *Dal Barocco al Rococò* (cit. n. 3), p. 128, scheda no. 97. Purtroppo, la scritta non risulta leggibile dalla fotografia a disposizione.

49 Nella caduta dei vizi è evidente la ripresa dei modelli figurativi del Solimena. Si confrontino ad esempio la *Caduta di Simon Mago* nella sacrestia di San Paolo Maggiore oppure il *Trionfo della fede e gloria dell'Ordine Domenicano* a San Domenico Maggiore del maestro con il plafond dell'allievo.

50 Queste figure non possono ancora essere identificate con certezza. Per quanto riguarda la figura maschile, Prohaska suggerisce che potrebbe trattarsi di Ercole (al quale nel bozzetto viene affiancato un leone), mentre la figura femminile potrebbe rappresentare Flora oppure Aurora. Cfr. PROHASKA, *Eine "Macchia"* Nicola Maria Rossis (cit. n. 7), p. 191.

51 Cfr. *ibid.*, pp. 190–191.



Fig. 6: Nicola Maria Rossi, *Allegoria dell'animo umano*, ca. 1730, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG_9870

cromatica che il pittore utilizzò probabilmente anche nell'opera finale.⁵²

Con la sua ricchezza di significati e la sua complessità iconografica, il plafond di Nicola Maria Rossi si allinea perfettamente alle tematiche discusse negli *Avvertimenti*, offrendo una suggestiva rappresentazione del superamento delle passioni umane attraverso la forza, la prudenza e lo studio della filosofia. Oltre a riflettere questi concetti di elevato valore intellettuale e morale, il dipinto celebra allo stesso tempo le qualità del committente, il viceré Harrach, enfatizzando il suo ruolo di mecenate colto e gover-

natore saggio, promotore della cultura e delle virtù nella società del suo tempo.

*Nell'altro quadro si vedea Pallade, che rapiva la Gioventù dal mezzo dei vizi, e la portava in alto ov'era Giove, e davanti avea situato Baccanti, con satiri, e altre figure significanti i Piaceri, ed i Vizi, con altri belli episodi.*⁵³

La seconda allegoria (fig. 4) ha suscitato l'interesse della critica per la sua chiara ispirazione all'affresco centrale della Sala di Venere a Palazzo Pitti, opera di Pietro da Cortona (fig. 7).⁵⁴ Nel celebre

52 Per l'analisi stilistica di entrambe le opere si rimanda a *ibid.*, pp. 190–192; HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), pp. 84–85.

53 DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1312.

54 Cfr. SPINOSA, *Dal Barocco al Rococò* (cit. n. 3), p. 128, scheda no. 97. Sull'affresco fiorentino si vedano anche M. CAMPBELL, *Pietro da Cortona at the Pitti Palace. A Study of the Planetary Rooms and Related Projects*, Princeton 1977, pp. 82–108; E. FUMAGALLI, *La campagna decorativa delle Sale dei Pianeti*, in: *Palazzo Pitti. Le pitture murali delle Sale dei Pianeti. Storia dell'arte, restauro, indagini diagnostiche* (a cura di C. FROSININI), Milano 2020, pp. 19–31 (con bibliografia anteriore).



Fig. 7: Pietro da Cortona, *Allegoria dell'Adolescenza* (Pallade strappa la Gioventù dalle braccia di Venere e la consegna a Ercole), ca. 1641–1647, Firenze, Palazzo Pitti, Sala di Venere

soffitto fiorentino, la Virtù, personificata da Minerva, strappa la Gioventù alle tentazioni del Piacere, simboleggiato da Venere, per condurla da Ercole, eroe virtuoso per eccellenza. Come noto, l'elaborato soggetto, ideato dal bibliotecario Francesco Rondinelli, unisce l'iconografia del tema tradizionale di *Ercole al bivio* a quello della *Gioventù tra la Virtù e il Vizio* (fig. 8).⁵⁵

Considerando la vicinanza dell'allegoria per il Gartenpalais Harrach all'opera di Pietro da Cor-

tona, è molto probabile che il soffitto fiorentino sia stato attentamente studiato dal Rossi, presumibilmente attraverso una riproduzione grafica.⁵⁶ Questa tesi viene rafforzata dall'analisi di due ulteriori opere che contribuiscono a delineare il processo creativo del plafond.

La prima di queste è un disegno conservato al British Museum (fig. 9), attribuito alla cerchia del Solimena. Il foglio, che è stato giustamente messo in relazione con l'*Allegoria dell'Adolescenza* (fig. 7), si rivela particolarmente interessante per

⁵⁵ Cfr. CAMPBELL, Pietro da Cortona at the Pitti Palace (cit. n. 54), pp. 91–99; M. Rossi, Dal letto alla pira: il “solo pensiero” di Francesco Rondinelli, in: Palazzo Pitti. Le pitture murali (cit. n. 54), pp. 59–60. Il dipinto di Luca Giordano (fig. 8), attinge da un'opera di Otto Van Veen, conservata al Museo Nazionale di Stoccolma: <https://collection.nationalmuseum.se:443/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=17669&viewType=detailView> (data di accesso 24.01.2024). Campbell suggerisce che Cortona stesso avrebbe potuto conoscere il dipinto del Van Veen attraverso un'incisione di Pierre Perret: cfr. CAMPBELL, Pietro da Cortona at the Pitti Palace (cit. n. 54), pp. 98.

⁵⁶ D'altra parte, lo studio delle opere dei grandi maestri attraverso le stampe rientrava nelle pratiche della bottega del Solimena: cfr. DE DOMINICI, Vite de' pittori, scultori ed architetti (cit. n. 7), p. 1194. Sulla celebre serie di incisioni tratta dalle Sale dei Pianeti si veda: A. PEZZO, Heroicae virtutis imagines. La traduzione a stampa degli affreschi di Pietro da Cortona nelle Sale dei Pianeti a Palazzo Pitti, in: Palazzo Pitti. Le pitture murali (cit. n. 54), pp. 93–131.



Fig. 8: Luca Giordano, *La Gioventù tentata dai Vizi*, 1664, *Francoforte sul Meno*, *Städel Museum*, inv. 1626

le sostanziali differenze che presenta rispetto al soffitto fiorentino. Infatti, proprio questi elementi grafici, in dissonanza con l'affresco, si ritrovano nel plafond di Nicola Maria Rossi, al quale Walter Vitzthum aveva già suggerito di attribuire il disegno.⁵⁷ Ad esempio, l'estensione del brac-

cio della figura semisdraiata in basso a sinistra (che nel dipinto corrisponde a Venere) e il gruppo di satiri e ninfe musicanti, in secondo piano a destra, vengono tradotti quasi alla lettera dal disegno al dipinto.⁵⁸

⁵⁷ Cfr. il commento di Grant Lewis nella scheda dell'opera della collezione digitale del British Museum: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1946-0713-1265-a (data di accesso 23.01.2024). L'attribuzione del foglio all'allievo del Solimena è inoltre rafforzata dalle sue analogie stilistiche con la produzione grafica del pittore; si vedano ad esempio i disegni provenienti dalla collezione del duca di Durcàl, conservati al Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340667>, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/340668>, data di accesso 23.01.2024) e alla Morgan Museum & Library di New York (<https://www.themorgan.org/drawings/item/144712>, data di accesso 23.01.2024).

⁵⁸ Il fatto che la figura di Venere venga citata anche nel bozzetto con l'*Allegoria del buon governo del vicerè Harrach*



Fig. 9: Nicola Maria Rossi (qui attribuito), da Pietro da Cortona, *Allegoria dell'Adolescenza con Ercole e altre figure circostanti*, ca. 1730, Londra, British Museum, inv. 1946,0713.1265.a

La seconda opera in questione è il modello del plafond, noto alla critica (fig. 10), già in collezione privata.⁵⁹ Questo non presenta differenze sostanziali rispetto alla versione definitiva, in particolare nella metà sinistra e nella parte superiore. Diversamente, nella metà destra e nella parte in-

fieriore del bozzetto mancano alcuni elementi rispetto al dipinto, mentre altri sembrano derivare sia dal disegno — come la posizione del satiro con il cesto di frutta — sia dall'affresco fiorentino, ad esempio la figura repoussoir collocata al margine destro.⁶⁰ Ciò dimostra come Rossi abbia compo-

a Napoli di Bartolomeo Altomonte, suggerisce che quest'ultimo non solo fosse a conoscenza della tela del Rossi, ma che avrebbe potuto trarne ispirazione per realizzare la sua allegoria, destinata a decorare una delle residenze del viceré. Per quest'ultima si vedano la scheda di W. PROHASKA, in: *Barock in Neapel* (cit. n. 2), pp. 292–293, no. 76; SCHÜTZE, *Theatrum Artis Pictoriae* (cit. n. 3), p. 62.

59 Cfr. SIRACUSANO, Nicola Maria Rossi (cit. n. 8), p. 50; SPINOSA, *Dal Barocco al Rococò* (cit. n. 3), pp. 128, scheda no. 97; PROHASKA, *Eine "Macchia" Nicola Maria Rossis* (cit. n. 7), p. 192. Spinosa e Prohaska informano anche dell'esistenza di un disegno preparatorio al plafond, comparso nel 1955 presso W. R. Jeudwine con un'attribuzione al Solimena. Durante un soggiorno di ricerca presso il Centres d'études et de documentation del Louvre, chi scrive ha potuto localizzare una riproduzione del foglio in questione. Effettivamente potrebbe trattarsi di un disegno preparatorio, in quanto ricalca fedelmente il modello del plafond noto alla critica (fig. 10). Fanno eccezione solamente le figure in primo piano in basso a destra (omesse nel disegno), che molto probabilmente furono aggiunte in un secondo momento. Sarebbe fondamentale riuscire a localizzare questo disegno per poterlo studiare e aggiungerlo al repertorio grafico del Rossi.

60 La figura del satiro è una citazione dall'opera *Fetonte chiede ad Apollo di guidare il carro del Sole* del Solimena: cfr. HOJER, Francesco Solimena (cit. n. 3), pp. 84–85.



Fig. 10: Nicola Maria Rossi, *Pallade rapisce la Gioventù sottraendola ai Vizi*, ca. 1730, già Milano, collezione Podesta

sto la sua allegoria modificando sapientemente lo schema cortonesco senza stravolgerne l'impostazione originale. Il disegno e il bozzetto permettono quindi di visualizzare due fasi del processo creativo dell'artista, che confluirono poi nella versione finale del dipinto.

Oltre alla composizione, anche l'iconografia del Rossi non corrisponde esattamente a quella impiegata da Pietro da Cortona. Una differenza sostanziale è infatti l'assenza di Ercole nella parte superiore del dipinto, sostituito da un gruppo di figure composto da Giove, Mercurio, e una figura femminile alata. Quest'ultima regge il corno dell'abbondanza con la sinistra, mentre con la destra incorona la Gioventù, che appare completamente rapita dallo sguardo di Pallade, a differenza dell'affresco fiorentino, dove il giovane principe mantiene il contatto visivo con Venere.⁶¹

In perfetta sintonia con la prima allegoria, anche la seconda ruota attorno al concetto morale del trionfo delle virtù sui vizi. Se l'affresco fiorentino allude all'ascesa del "principe ideale", l'opera del Rossi celebra l'elevazione virtuosa, sociale e politica del viceré Harrach. Attraverso l'adattamento dello schema cortonesco e l'inserimento puntuale di riferimenti solimeneschi, il pittore dimostra le sue capacità inventive, ampiamente apprezzate dai suoi contemporanei. Il successo ottenuto dalle due allegorie procurò all'artista una commissione altrettanto prestigiosa: la realizzazione di sette quadri, di cui tre molto grandi, che dovevano rappresentare le funzioni pubbliche dei viceré austriaci.⁶²

Eseguiti tra il 1731 e il 1732 per il Gartenpalais Harrach, i tre monumentali teleri celebra-

no tre ricorrenze fondamentali nel cerimoniale dei viceré: *Il pellegrinaggio al santuario della Madonna di Piedigrotta*, *La festa dei Quattro Altari* e *Il corteo del viceré Harrach in uscita dal Palazzo Reale*. Sia per il naturalismo dei ritratti, che per la maestria con cui le diverse classi sociali sono rappresentate, queste opere suscitarono notevole ammirazione ancora prima di essere spedite a Vienna, dove si convertiranno in un ricordo indelebile della magnificenza del mandato Harrach.⁶³ Ad oggi, i tre dipinti di grande formato possono essere ammirati nella galleria della Graf Harrach'schen Familiensammlung presso il castello di Rohrau, a differenza dei quattro più piccoli, che non si sono conservati. Senza soffermarsi ulteriormente su questi monumentali teleri, va sottolineato come essi costituiscano l'ennesima dimostrazione della stima che il viceré aveva maturato nei confronti del pittore.

In conclusione, oltre all'unicità del soggiorno nella capitale asburgica, anche le opere commissionate da personalità di spicco, come il viceré Harrach, sottolineano l'impatto di Nicola Maria Rossi sul panorama artistico internazionale del primo Settecento, mettendo in evidenza il ruolo chiave del pittore all'interno dei processi di *transfer* artistico e culturale tra Napoli e Vienna durante il vicereame. Nonostante molte opere del Rossi siano andate perdute o giacciono arrotolate in deposito, la documentazione, assieme ad un'analisi dettagliata delle sue "grandiose tele", permette di fare luce sull'operato dell'artista, che contribuì al fervore culturale di un'epoca caratterizzata da significative trasformazioni politiche.⁶⁴

61 Per quanto riguarda la figura alata, probabilmente si tratta della personificazione dell'Abbondanza, caratterizzata dall'attributo della cornocopia.

62 Cfr. DE DOMINICI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti* (cit. n. 7), p. 1312.

63 Ibid., pp. 1312–1313. Per un'analisi dettagliata dei tre teleri si rinvia in part. a TELESKA, *I viceré austriaci* (cit. n. 2), pp. 150–155 (con bibliografia anteriore), e alla scheda dell'autrice in: *Cerimoniale del vicereame austriaco* (cit. n. 2), infra pp. 80–81, nota alla figura 43. Si vedano anche G. BORRELLI, *La Napoli del Vicereame Austriaco in tre quadri di Nicola Maria Rossi*, Napoli 1994; SPINOSA, *Dal Barocco al Rococò* (cit. n. 3), p. 128, scheda no. 100.

64 Dieser Artikel wurde im Rahmen der Archiv- und Reisestipendien GO.INVESTIGATIO der ÖAW gefördert.

APPENDICE DOCUMENTARIA

Doc. 1

Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, bancale del 16 agosto 1723

Banco di San Giacomo pag. ducati centoventi al Dr. Signor Innocenzio Maria Rossi come Procuratore del Signor Nicolò Maria suo fratello, quali pago del frutto dell'ufficio di Corriere Maggiore di questo Regno, et essi à complimento di ducati 170 per la mesata finita à 6 del Corrente mese d'Agosto li medesimi che in virtù d'Albarano si è obbligato l'Illustrissimo Signor D. Prospero De Rosa, Marchese di Villarosa sostituto Generale dell'Eccellentissimo Signor Marchese di Rofrano di far pagare il mese qui in Napoli al detto Signor Nicolò Maria per tutto quel tempo che si tratterà nella città di Vienna per servizio di dett'Eccellentissimo Signor Marchese di Rofrano in dipingere alcun'opere à fresco ed à oglio secondo il medesimo gli richiederà come da dett'Albarano al quale per atteso ducati cinquanta per detto complimento di ducati 170 si ritengono à complimento di ducati 150 et à conto delli ducati 340 = anticipatili con mia poliza per detto nostro banco, Napoli 16 Agosto 1723

Tomaso Scarano Razionale

Doc. 2

Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco di San Giacomo, bancale del 7 gennaio 1724

Banco di San Giacomo pag. ducati centosettanta al Dr. Signor Innocenzio Maria Rossi come Procuratore del Signor Nicolò Maria suo Fratello, quali pago del frutto dell'Ufficio di Corriere Maggiore di questo Regno; E sono per la mesata finita à 6. del Corrente mese di Gennaro 1724 li medesimi che in virtù d'Albarano si è obbligato l'Illustrissimo Signor D. Prospero de Rosa Marchese di Villarosa sostituto Generale dell'Eccellentissimo Signor Marchese di Rofrano di far pagare il mese qui in Napoli al detto Signor Nicolò Maria per tutto quel tempo che risiederà nella Città di Vienna per servizio di dett'Eccellentissimo Signor Marchese di Rofrano in dipingere alcun'opere à fresco ed à oglio, secondo il medesimo gli richiederà come da dett'Albarano al quale per e con questo resta intieramente sodisfatto di tutte le mesate passate, Napoli 7 Gennaro 1724

Tomaso Scarano Razionale

Crediti immagini

Fig. 1: Wien Museum CCO, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/91390>, data di accesso 16.01.2024; Fig. 2: Wien Museum CCO, <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/402657/>, data di accesso 16.01.2024; Fig. 3, 4, 6: © KHM-Museumsverband; Fig. 5: Biblioteca Nazionale di Napoli; Fig. 7: Wikimedia Commons; Fig. 8: Städel Museum, Frankfurt a. M.; Fig. 9: © The Trustees of the British Museum; Fig. 10: Fototeca Nicola Spinosa.

L'AZIONE DEI CARDINALI DI SANTA ROMANA CHIESA
NEL 'SISTEMA' E NEL MERCATO
DELLE ARTI FRA SEICENTO E SETTECENTO
IL CONTRIBUTO DI ALESSANDRO ALBANI

PAOLO COEN

All'interno dello scacchiere del suo tempo il cardinale Alessandro Albani (1692–1779) costituì una pedina chiave, originale e per certi versi unica. Gli incarichi rivestiti nella macchina della Santa Sede e, forse ancor più di questo, le indiscutibili qualità personali gli permisero di stabilire una rete di conoscenze e di rapporti di portata europea, che raggiunsero il picco dell'intensità negli anni Quaranta. In una Roma capitale del Grand Tour, le residenze ch'egli possedeva e abitava, dapprima il palazzo di famiglia alle Quattro Fontane, successivamente anche la villa lungo la via Salaria, diventarono mete d'obbligo per le molte centinaia di persone decise a trascorrere qualche mese, alcune settimane o anche solo pochi giorni lungo le sponde del Tevere. Fosse soltanto per queste considerazioni basilari, Albani in una fase storica della Santa Sede contraddistinta da indiscutibili segni di ripiegamento può considerarsi una personalità di qualità continentali.

Nel corso della sua lunga vita il cardinale ebbe l'opportunità di intervenire e a volte di eccel-

lere in molti e diversi campi di azione, dalla diplomazia alla politica alla giurisprudenza. D'altro canto, già l'*Elogio* di Dionigi Strocchi, pubblicato nel 1790 e di fatto la sua prima biografia ufficiale, pone l'accento sull'impegno nel mondo delle arti, vuoi antiche, vuoi moderne.¹ Questa linea di studi proseguì nel diciannovesimo secolo, trovando un punto fermo nel *Winckelmann* di Carl Justi e in *Ancient Marbles* di Adolf Michaelis.² Dopo gli affondi di Friedrich Noack e di Lesley Lewis,³ le ricerche più recenti hanno contribuito ad ampliare e definire sul piano dell'archivistica e della filologia i vettori della sua azione: una rassegna anche solo a volo d'uccello dei contributi principali deve giocoforza includere il volume di Elisa Debenedetti del 1980, agli atti del convegno a cura di Mario Bevilacqua e Clare Hornsby, fino alla monografia di Carlo Gasparri, formalmente dedicata alla Villa Albani, ora Torlonia.⁴

Questo saggio riprende l'impostazione della personalità di Albani fornita in un volume del 2010, volta a inserirla nel quadro più generale del

- 1 D. STROCCHI, *De vita Alexandri Albani cardinalis*, Roma 1790; ID., *Elogio italiano e latino del Card. Alessandro Albani* (Roma 1790), Forlì 1812; ID., *Elogio del cardinale Alessandro Albani*, in: ID., *Elogi e discorsi accademici* [...], Parma 1840, pp. 9–23.
- 2 C. JUSTI, *Winckelmann. Sein Leben, seine Werke, seine Zeitgenossen*, Leipzig 1866; A. MICHAELIS, *Ancient Marbles in Great Britain*, Cambridge 1882.
- 3 F. NOACK, *Des Kardinals Albani Beziehungen zu Künstlern*, in: *Der Cicerone*, XVI, 1924, pp. 402–413, 451–459; L. LEWIS, *Connoisseurs and secret agents in eighteenth-century Rome*, London 1961.
- 4 *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa. Documenti* (a cura di E. DEBENEDETTI), Roma, 1980, in part. pp. 23–70.

mercato dell'arte a Roma nel diciottesimo secolo, con il ruolo di collezionista-mercante. L'idea è ora di metterla a fuoco e soprattutto di contestualizzarla, alla luce di alcune ulteriori scoperte documentarie e soprattutto della nuova bibliografia, parte della quale ha affrontato complessivamente il ruolo svolto dal ceto cardinalizio romano nel 'sistema' delle arti.

Oggi come allora, il cardinale occupa il secondo posto nella gerarchia della Chiesa cattolica, immediatamente alle spalle del Sommo pontefice. Esattamente perché il papa si trova a capo di una monarchia assoluta, per quanto elettiva, il cardinale è talora anche detto 'principe della Chiesa'. L'insieme dei cardinali costituiva – e costituisce – il Sacro Collegio, o collegio cardinalizio, presieduto dal cardinale decano. Al tempo di Albani lo Stato della Chiesa annoverava settanta cardinali: quel numero, che Sisto V aveva fissato nel 1586, sarebbe rimasto invariato per diversi secoli, ovvero fino alla riforma di Paolo VI del 1970.

La nomina a cardinale giungeva direttamente dalle mani del papa: da quel momento il papa rimaneva la sola autorità cui ciascun porporato era tenuto a sottostare, ovviamente a meno che il porporato stesso non fosse eletto al soglio di Pietro. Almeno in linea teorica la scelta rispondeva ai meriti personali del candidato. Fin dal Medioevo, tuttavia, diversi altri fattori giocarono un peso determinante, a cominciare dalla nazione di appartenenza del prescelto. La circostanza naturalmente favorì la costituzione all'interno del Sa-

cro Collegio di una serie di fazioni a carattere nazionale, non di rado in conflitto reciproco. Insomma, come osserva Stefano Tabacchi, ottenere la porpora cardinalizia costituiva "l'esito ultimo di un percorso fortunato di carriera"⁶.

Lasciando da canto la figura del cardinal nipote che, salita in auge nel 1566, al tempo di Albani aveva già imboccato la strada del declino⁷, ciascun cardinale rivestiva una pluralità di funzioni. La prima e per molti aspetti la principale era l'elettiva: scomparso o decaduto il pontefice, toccava appunto al Sacro Collegio, riunito dal decano in una speciale assemblea, detta conclave, eleggere il successore.⁸ Al momento della nomina ciascun cardinale veniva associato a un titolo, ovvero a una chiesa. Questa chiesa aveva fra l'altro lo scopo di rimarcare in termini molto concreti il rapporto del porporato con il pontefice: per questo motivo il titolo tradizionalmente si trovava a Roma o comunque all'interno della diocesi di Roma.

Un recente e già citato volume miscelaneo a cura di Mary Hollingsworth, Miles Pattenden e Arnold Witte⁹ schematizza e soprattutto ripercorre in modo esauriente le varie funzioni ricoperte dai cardinali di Santa Romana Chiesa entro un arco temporale che dal 1500 giunge fino al 1800: la diplomazia, la politica, l'economia e, va da sé, la religione giocarono un ruolo di primo piano. Lo stesso Arnold Witte si fa carico di illustrare i molti e talora profondi rapporti con il mondo delle arti e ancor più delle arti visive. In talune circostanze i cardinali si limitarono ad

5 Sui cardinali di Santa Romana Chiesa esiste una nutrita bibliografia. In questa sede, ove non diversamente indicato, si rinvia a *A Companion to Early Modern Cardinal* (a cura di M. HOLLINGSWORTH/M. PATTENDEN/A. WITTE), Leiden 2020. Per ulteriori letture cfr. C. WEBER, *Senatus Divinus. Verborgene Strukturen im Kardinalskollegium der Frühen Neuzeit (1500–1800)*, Frankfurt a. M. 1996; J.-C., NOONAN, JR., *The Church Visible: The Ceremonial Life and Protocol of the Roman Catholic Church*, New York/Londra 1996; A. MENNITI IPPOLITO, *Il governo dei papi nell'età moderna. Carriere, gerarchie, organizzazione curiale*, Roma 2007.

6 S. TABACCHI, *Lo Stato della Chiesa*, Bologna 2023, p. 74.

7 F. BENIGNO, *Ripensare il nepotismo papale nel Seicento*, in: *Storica*, XII, 2006, pp. 93–113. Una bibliografia sul tema si trova in TABACCHI, *Lo Stato della Chiesa* (cit. n. 6), p. 127, n. 9.

8 A. MELLONI, *Il conclave. Storia dell'elezione del papa*, Il Mulino, Bologna, 2005; A. PARAVICINI BAGLIANI, *Morte e elezione del papa. Norme, riti e conflitti. Il Medioevo*, Roma 2013.

9 *A companion* (cit. n. 5).

ammirarle: essi cioè ricoprirono il ruolo che con i termini moderni potremmo chiamare di fruitori. Essi erano dunque pronti ad andare a concerti di musica, spettacoli di teatro e di danza, o anche, in un periodo antecedente alla costituzione dei primi musei pubblici, a contemplare quadri, sculture o arti applicate nelle chiese oppure in gallerie e collezioni private. Lo studio, il talento e l'esperienza consentirono ad alcuni di sviluppare competenze tali da potersi qualificare alla stregua di "intendenti", quel che oggi potremmo chiamare *connoisseur*: essi erano insomma capaci di riconoscere la cronologia, la scuola di appartenenza o l'autore di un determinato oggetto solo attraverso l'osservazione diretta, senza cioè l'esistenza di documenti, firme o altre prove.¹⁰ Queste competenze, nella forma di perizie o semplici opinioni, erano trasmesse in forma orale oppure in forma scritta, generalmente attraverso corrispondenze con amici e conoscenti, meno spesso in forma di saggi.

I cardinali interessati dall'arte antica si spingevano fino al punto da prendere in concessione determinate aree di terreno che, ubicate a Roma o nelle immediate vicinanze, per vari motivi sembravano particolarmente promettenti per intraprendervi campagne di scavo: lo scopo, è ovvio, consisteva nell'appropriarsi di statue, busti, architravi o di qualsiasi altro genere di materiale di epoca classica eventualmente rinvenuto durante i lavori. Quanti invece amavano l'arte contemporanea avevano l'abitudine di sostenere l'attività dei loro pittori o scultori prediletti raccomandandoli ad amici e conoscenti.

È ben noto, almeno a partire dal libro di Francis Haskell¹¹, il ruolo che i cardinali rivestirono storicamente in qualità di mecenati. Un numero estremamente alto impiegò come leva del-

la propria azione l'edilizia e l'architettura. Eccoli perciò commissionare imprese di manutenzione o di restauro, che spesso trovarono il loro punto di appoggio nelle rispettive chiese titolari: ancor oggi centinaia di epigrafi murate nei pilastri o lungo le pareti delle navate laterali ne celebrano il nome e la liberalità. Altre volte si trattò di rifare o di costruire dal nulla una cappella, una chiesa o un intero palazzo. Il numero delle imprese artistiche connesse all'azione dei cardinali si amplia ulteriormente se si passa alle pitture, non importa se a fresco, su tela o su altri medium, alle sculture e a quelli che oggi si è soliti chiamare arti applicate, da tavoli, sedie, commodes e altri pezzi di arredo ad arazzi, tessuti e ancora ogni genere di mobili o soprammobili, talora anche di dimensioni minute.

Molto diffusa fra i cardinali risulta la pratica del collezionismo d'arte. Diverse le spinte. Giusto sottolineare le ragioni di rappresentanza, vale a dire la necessità di porre l'accento durante i ricevimenti pubblici sul proprio blasone individuale, familiare e sociale. Possedere oggetti d'arte, custodirli ed esporli agli ospiti significava poi trasmettere all'esterno determinati orientamenti in materia di gusto – un concetto, questo, peraltro tipicamente settecentesco, come notava fra gli altri Luigi Spezzaferro – in vista dell'affermazione delle proprie qualità intellettuali ed estetiche. Almeno altrettanto rilievo godevano le ragioni di status. Comprare una scultura classica, un quadro di un antico maestro, un salotto disegnato da un architetto di grido o, in sintesi, oggetti d'arte in qualche misura preziosi rappresentava il segnale di un raggiunto benessere economico, più o meno come una carrozza trainata da varie pariglie di cavalli, una cinquantina di servitori in livrea o un banchetto a base di prelibatezze¹².

10 Per la definizione e anche una storia dei conoscitori si rinvia alla monografia di Peter Burke, di imminente pubblicazione: ringrazio l'autore per il privilegio di una lettura ancor prima della sua pubblicazione.

11 F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Oxford 1963.

12 G. PAGANO DE DIVITIIS, *Il Grand Tour fra arte e economia*, in: *Economia e arte secc. XIII–XVIII*, atti del convegno, Prato, 2000 (a cura di S. CAVACIOCHI), Firenze 2002, in part. p. 287.



Fig. 1: Girolamo Rossi, *Ritratto del cardinale Alessandro Albani*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1909-5271

Diversi porporati s'impegnarono nei traffici d'arte. Nel farlo, essi assunsero ruoli e compiti diversi. Alcuni si limitarono a facilitare le trattative, tra l'altro facendo sentire il peso della berretta rossa sulla macchinosa amministrazione pontificia. Altri lavorarono come intermediari o agenti: essi badarono cioè a consigliare la clientela e a stabilire un punto di accordo tra la richiesta, data l'epoca spesso proveniente dall'estero, e l'offerta di oggetti d'arte. Un numero in realtà abbastanza ristretto di cardinali scelse di agire in prima persona all'interno del mercato, ovvero di comprare e successivamente di rivendere a terzi oggetti e alle volte intere collezioni, traendone in cambio profitto.

Alessandro Albani (fig. 1) ottenne la porpora il 24 settembre 1721, dalle mani di papa Innocenzo XIII, al secolo Michelangelo Conti.¹³ Una serie di polemiche accompagnò la nomina, soprattutto perché la famiglia Albani, al termine del lungo pontificato di Clemente XI, già vantava nel Sacro Collegio una prima berretta rossa, quella di Annibale (1682–1750) (fig. 2), fratello di Alessandro. A differenza di molti colleghi, incluso proprio Annibale, egli aveva abbracciato solo da pochi anni la carriera ecclesiastica. Acquisita la laurea in giurisprudenza presso l'università Sapienza, egli aveva trascorso la maggior parte dei ventotto anni occupandosi fondamentalmente di altro, soprattutto di eserciti, armi e soldati. È possibile che l'abbandono si dovesse alla progressiva perdita della vista, un problema sempre menzionato dalle fonti. Nulla impedisce, in ogni modo, che Alessandro in persona interpretasse la carriera in seno alla Curia come un modo differente e magari più efficace per raggiungere traguardi ch'egli stesso si era posto nella propria vita. Sin dal 1718 lo zio Clemente XI lo aveva perciò nominato segretario dei memoriali, l'anno successivo chierico della Camera apostolica. Trascorso un altro anno ancora, nel 1720, il giovane imboccò la strada di Vienna, in qualità di nunzio straordinario: i suoi compiti consistevano nella tutela dei diritti feudali vantati dalla Santa Sede sul ducato di Parma e Piacenza, nel dirimere alcune divergenze sulla giurisdizione ecclesiastica in Sicilia e nel provare a far restituire il territorio di Comacchio allo Stato della Chiesa.

Nel corso della sua lunga vita Albani ebbe la possibilità di partecipare a numerosi conclavi. Quando era già molto in là con gli anni, fu proprio lui a porre sul capo di Clemente XIII, di Clemente XIV e di Pio VI la corona pontificia, in qualità di decano dei cardinali diaconi. Difficile tuttavia inquadrarlo all'interno di un partito di curia stabile e determinato. L'ambizione, l'in-

13 Alla bibliografia citata nelle note precedenti si aggiunga L. LEWIS, Albani, Alessandro, in: *Dizionario Biografico Italiano degli Italiani*, I, 1960, ad vocem.

dole spregiudicata e le indiscusse capacità di manovra lo spinsero a entrare nel gioco delle alleanze che i vari colleghi tessavano con le corti estere e perciò ad assumere di volta in volta una politica 'a geometria variabile', talora rasentando il limite dell'opportunismo. Fin dagli anni *Venti Settecento* la sua apertura nei confronti del Regno di Sardegna gli alienò le simpatie del partito degli "ze-lanti", che pure poteva contare al suo interno il cardinale Annibale, suo fratello. Forte dei legami con Torino, il conclave del 1730 – lo stesso che alla fine avrebbe eletto Clemente XII – vide perciò Alessandro porsi a capo di un gruppo abbastanza eterogeneo favorevole ai Savoia: il gruppo, costituito dai cardinali Coscia, Lambertini, Pini e Lercari, per ragioni tattiche si alleò con gli austriaci.

In quanto cardinale, Albani fin dalla sua nomina fu dotato di una chiesa titolare. Il 24 settembre 1721 si trattò di Sant'Adriano ai Fori, per poi passare nel 1722 a Santa Maria in Cosmedin, retta per quasi un ventennio; nel 1740 fu la volta di Sant'Agata, tre anni più tardi di Santa Maria ad Martyres, ovvero del Pantheon, e infine nel 1747 di Santa Maria in Via Lata.

Attraverso la nomina ad abate commendatario Albani poté ottenere rendite importanti da alcune delle più importanti abbazie italiane, come S. Lorenzo in Campo nelle Marche, S. Lorenzo di Siponto nel Regno delle due Sicilie, Nonantola in Emilia, Staffarda nel Regno di Piemonte. Ciascuna di queste abbazie gli versava regolarmente ogni anno un determinato introito, peraltro senza dover fare granché.

Divenuto fin dagli anni Venti uno degli uomini di maggior fiducia che i Savoia avevano a Roma, egli ottenne molto presto, dal 1724, il protettorato del Regno di Sardegna. Da allora ogni azione diplomatica, ogni concordato con Torino passò attraverso le sue mani. Qualcosa del genere, ma su un piano ancor più complesso, avvenne



Fig. 2: Girolamo Rossi, *Ritratto del cardinale Annibale Albani*, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. RP-P-1909-5270

con gli Asburgo d'Austria, come hanno chiarito gli studi di Matteo Borchia. Secondo quanto osservato in precedenza, i rapporti erano iniziati già nei tardi anni Dieci, ancor prima dunque di ottenere l'ambita berretta rossa. In età più avanzata, nel 1743, divenne vice-protettore degli stati ereditari austriaci, nel 1745 dell'Impero. Dal 1744, sia pure con qualche interruzione, passò a dirigere l'ambasciata austriaca a Roma. Residente stabile a Roma, egli rappresentò gli interessi nella curia vuoi di diversi paesi cattolici vuoi anche al contrario di altri non cattolici, come la Gran Bretagna.¹⁴ I rapporti con questi ultimi rimasero ovviamente sempre allo stato di semi-ufficialità. Dato che il pretendente cattolico al trono inglese, Giacomo Stuart, risiedeva stabilmente a Roma, il cardinale soprattutto negli anni Quaranta svolse un ruolo attivo per comprendere e raccogliere in-

14 M. BORCHIA, *Le reti della diplomazia. Arte, antiquaria e politica nella corrispondenza di Alessandro Albani*, Trento 2019, pp. 7-35.

formazioni sui Giacobiti. In sostanza, egli svolse attività di spionaggio.¹⁵ Oltre che importanti sotto il profilo strategico, tante e tali posizioni diplomatiche gli valsero una serie di rendite estremamente fruttuose, contribuendo ad arricchirne il patrimonio. Da sola, la nomina a vice-protettore dell'Impero presso la Santa Sede, ottenuta nel 1745, valeva uno stipendio annuale di 12.000 fiorini.¹⁶

Albani, com'è noto, prestò un interesse considerevole al mondo delle arti. Una parte dei suoi interessi si appuntò sulle arti performative, ovvero sulla musica, sulla danza e sul teatro. Il cardinale era solito chiamare presso di sé letterati e musicisti per commissionare loro cantate o in alternativa opere drammatiche: fra l'altro, lo faceva per gli spettacoli pubblici o in alternativa privati, destinati agli ospiti che si recavano da lui in visita¹⁷. Nel 1747 ordinò un componimento drammatico in onore dell'imperatore Francesco I e dell'imperatrice Maria Teresa, regina d'Ungheria e Boemia; qualche anno più tardi, nel 1764, onorò l'elezione di Giuseppe II a imperatore invitando l'intero corpus dei pastori dell'*Arcadia* a radunarsi nella propria villa lungo la via Salaria.¹⁸

Il suo nome rimane comunque per lo più legato alle arti visive, entro le quali rivestì un ruolo proteiforme. Va segnalata in primo luogo la sua passione di ammiratore, o di fruitore. Tale passione sorse fin da quando era nei primi anni di vita, trascorsi a Urbino: in quanto membro di una delle famiglie di maggior spicco della nobiltà locale, egli venne introdotto non soltanto al teatro e alla musica, ma appunto anche alla pittura, alla scultura e alla decorazione.

Un balzo in avanti decisivo cade anche qui nel settembre 1700. L'elezione dello zio Giovan Francesco a pontefice, già ricordata a più riprese, ebbe come conseguenza il trasferimento dell'intera famiglia Albani da Urbino alla volta di Roma. Alessandro ricevette allora un'istruzione adeguata al rango del nipote di un pontefice, fra l'altro nel campo delle discipline classiche, dove ottenne subito risultati rimarchevoli. Anche qui una parte della didattica gravitò sull'antiquaria e sull'arte, nelle quali del resto l'intera famiglia vantava radici profonde. Giusto tenere presente in primo luogo il ruolo di suo padre, Orazio Albani. Nel 1711 Orazio assunse il compito di dirigere il restauro dell'interno del Pantheon: seguendo il filo di un'ipotesi formulata da Susanna Pasquali, sembra possibile vedere Alessandro, al tempo già diciottenne, intento a osservare da vicino le colonne, i capitelli e le specchiature in marmi antichi, apprendendone anche le varie azioni di pulizia e di lucidatura.¹⁹ Si guardi poi in direzione del pontefice. Da cardinale, lo stesso Giovan Francesco era emerso come un elemento di spicco della corte di Cristina di Svezia, intellettualmente fra le più elevate del suo tempo. Egli aveva fra l'altro dato corso a una politica di acquisti di ampio respiro, che aveva compreso dipinti di prima fascia, almeno in alcune circostanze comprati nella vendita ereditaria della stessa regina Cristina²⁰: nella sua collezione rientravano una *Sacra Famiglia*, una *Madonna con Bambino* e un *Ritratto* di un membro di casa Altoviti riferiti direttamente alla mano di Raffaello, i primi due quotati tremila scudi ciascuno, il terzo ottocento.²¹ Più tardi, una volta asceso al soglio di Pietro, papa Albani unì intorno a sé una corte di intellettuali e di artisti:

15 LEWIS, *Connoisseurs* (cit. n. 2).

16 BORCHIA, *Le reti della diplomazia* (cit. n. 14), p. 21, n. 52.

17 V. SANZOTTA, Giuseppe Enrico Carpani e il teatro gesuitico in *Arcadia*, in: *Atti e memorie dell'Arcadia*, III, 2014, pp. 243-274.

18 BORCHIA, *Le reti della diplomazia* (cit. n. 14), pp. 36-42.

19 S. PASQUALI, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996, cap. III.

20 Cfr. BORCHIA, *Le reti della diplomazia* (cit. n. 14).

21 Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa, Roma 1980.

diversi studi, fra cui una mostra del 2001–2002, hanno ricostruito una serrata opera di committente sia a Roma che nelle Marche²².

Al ruolo dei famigliari bisogna aggiungere quello dei maestri, o precettori del giovane Alessandro. Fra questi rientra l'antiquario e mercante Marco Antonio Sabbatini, o Sabatini (1637–1724), una figura di recente restituita da Maria Barbara Guerrieri Borsoi²³. Sabbatini, che papa Albani volle nel 1703 antiquario pontificio e successivamente “Soprintendente dei monumenti antichi e moderni del popolo romano”, contribuì a plasmarne il gusto e gli schiuse le porte della cultura antiquariale capitolina, come pure ai suoi mille e un meccanismo, vuoi leciti, vuoi illeciti: come tale, Sabbatini costituì il bersaglio di almeno due caricature di Pier Leone Ghezzi, da solo e in compagnia di Philipp von Stosch, oggi all'Ashmolean Museum di Oxford.²⁴ Almeno altrettanto peso nell'educazione di Albani godette monsignor Francesco Bianchini (1662–1729). Formatosi a Padova e almeno altrettanto famoso come astronomo, Bianchini alla metà degli anni Ottanta aveva raggiunto Roma, eccellendo ben presto nell'ambito della filologia e della metodologia scientifica. Entrato dapprima nella sfera degli Ottoboni, Bianchini aveva a sua volta approfittato dell'elezione di Clemente XI, da sempre suo estimatore, che lo aveva voluto accanto a sé nei Palazzi Vaticani. “È un gran vantaggio – egli spiegava – servire al Papa così da vicino, ed esser-

gli tutto giorno avanti a gli occhi”. Il passo dallo zio al nipote era a quel punto breve quanto naturale. Alessandro ebbe così modo di abbeverarsi a una fonte di sapienza nota a livello continentale, dotata della rara capacità di restituire nuova vita a testimonianze rimaste sepolte per molti secoli. Fu Bianchini fra l'altro a condurlo negli scavi che effettuò sul Palatino e che portarono alla luce tra l'altro le sale della Domus Flavia: le fabbriche furono disegnate con estrema diligenza in vista dell'opera *Del Palazzo dei Cesari*, uscita postuma. Fin dal principio fra il maestro e l'allievo si creò un rapporto speciale: ne è prova fra l'altro un piccolo consesso di studiosi e di scienziati, l'Accademia degli Antiquari e degli Indugiatori, che lo studioso riunì dal 1700 nelle stanze del Quirinale e che dedicò espressamente ai nipoti del pontefice, primo fra tutti appunto il giovane Alessandro.²⁵

Le fonti sono pronte a definire Alessandro Albani un raffinato conoscitore di arte antica e moderna. D'altro canto, il prelato mantenne sempre in questo campo un profilo basso e persino ritirato. Le centinaia di lettere ch'egli spedì da Roma in tutta Europa, attraverso una segreteria molto ben organizzata, quasi mai entrano nel merito di singoli oggetti o esprimono pareri degni di un “intendente” vero e proprio. Egli preferì agire attraverso studiosi che prestavano servizio in via stabile o temporanea presso la sua corte privata, da Ridolfino Venuti fino al più celebre di

- 22 C. M. JOHNS, The art patronage of Pope Clement XI Albani and the early Christian revival 1700–1721, in: Center. National Gallery of Art. Center for Advanced Studies in the Visual Art, V, 1985–1986, pp. 59–60; Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700–1721 (catalogo della mostra Urbino-Roma, 2001/2002) (a cura di G. CUCCO), Venezia 2001.
- 23 S. HOWARD, Some Eighteenth-Century “restored” boxers, in: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, LVI, 1993, pp. 238–255, in part. p. 239; M. B. GUERRIERI BORSOI, Prime considerazioni sul celebre “antiquario” Marco Antonio Sabbatini: tra cultura e affari, in: Mostrare il sapere: collezioni scientifiche, studioli e raccolte d'arte a Roma in età moderna (a cura di M. C. COLA), Città del Vaticano 2022, pp. 101–116.
- 24 H. MACANDREW, Ashmolean Museum Oxford: Catalogue of the Collection of Drawings, III, Italian Schools: Supplement, Oxford 1980, n. A. 143.
- 25 F. De POLIGNAC, Francesco Bianchini et les “cardinaux antiquaires”. Archéologie, science et politique, in: Francesco Bianchini (1662–1729) und die europäische gelehrte Welt um 1700 (a cura di V. KOCHER/B. SÖLCH), Berlino 2005, pp. 165–178, p. 166; Unità del sapere, molteplicità del sapere: Francesco Bianchini (1662–1729) tra natura, storia e religione (a cura di L. CIANCIO/G. P. ROMAGNANI), Verona 2010.

tutti, Johann Joachim Winckelmann: in questo modo egli fra l'altro si comportava con gli stranieri che da varie parti d'Europa giungevano in visita a Roma, come illustrano le ricerche di Matteo Borchia.²⁶

Albani aveva una frequentazione quotidiana con gli artisti, commissionando loro una quantità molto elevata di opere. In diverse circostanze il suo nome si lega alle chiese di cui di volta in volta, come si è ricordato, rivestì la carica di cardinale titolare. Nel 1727 egli realizzò la cappella battesimale di Santa Maria in Cosmedin, la prima nella navata di sinistra: al suo interno, la cappella si distingue per il riadattamento di un'urna classica di marmo con simboli bacchici, che forse proveniva da un antico tempio di Cerere e Libero.²⁷ Qualche anno più tardi, fra il 1734 e il 1739, ordinò al suo architetto di fiducia, Carlo Marchionni, e allo scultore Pietro Bracci il Monumento funebre a papa Benedetto XIII per la Chiesa di S. Maria sopra Minerva.²⁸ Nel 1758 fece riattare la tribuna e restaurare l'urna delle reliquie dell'altar maggiore di S. Maria in Cosmedin. Lavori di respiro più ampio caratterizzarono le ville di Anzio e lungo la via Salaria, appena fuori Roma. Ad Anzio, dove l'acquisto preliminare dei lotti di terreno cade allo scadere del secondo decennio e dunque ancor prima della nomina a cardinale, i lavori si conclusero intorno al 1726, sotto la probabile direzione di Alessandro Specchi. A qualche anno più tardi risale la realizzazione, anche stavolta ex novo, della villa sulla Salaria, oggi Torlonia.²⁹ La villa, costata ben 400.000

scudi, rispondeva anche a ragioni di ordine diplomatico, come osserva Susanna Pasquali. Alla metà degli anni Quaranta, Albani aveva raggiunto una posizione di protagonista all'interno dei rapporti diplomatici europei, come si è in parte osservato. Avere un punto di riferimento del genere, vicino a Roma, gli era utile per dare ricevimenti e concerti in un contesto sempre splendido, ma meno formale.³⁰

Secondo il modello proposto nella prima parte del saggio, al nome e alla committenza del cardinale resta legato un numero estremamente elevato di manufatti d'arte. Se si pensa agli affreschi, il pensiero va immediatamente al Parnaso di Anton Raphael Mengs, databile 1760–1761: campito nella volta della Galleria nobile di villa Albani, l'affresco è da alcuni considerato una sorta di 'manifesto' dell'intera generazione neoclassica – e in termini più ampi della persistente influenza di Raffaello. Steffi Roettgen in un recente saggio ha messo in rilievo altre decorazioni della villa, stavolta da ricondurre ad Antonio Bicchierai (1688–1766): la Biblioteca Corsini conserva molti disegni preparatori dell'artista, incluso uno che raffigura l'Allegoria della magnificenza del cardinale Albani.³¹ Attenzione tuttavia a parlare solo e soltanto di capolavori. Laddove necessario, il prelato sapeva entrare nel vivo della produzione di oggetti a basso costo, ottimi per trasformarsi poi in regali, da micro-mosaici e miniature ai campioni di marmo antico, il "grado più basso della lavorazione dei marmi", per attenerci alla definizione di Susanna Pasquali.³²

26 M. BORCHIA, Notizie su Winckelmann attraverso la corrispondenza diplomatica del cardinale Alessandro Albani, in: *La rete prosopografica di Johann Joachim Winckelmann. Bilancio e prospettive*, Roma 2019, pp. 117–130.

27 V. GALLETTI, *Inscriptiones Romanae*, t. I, pp. CLXXXII–CLXXXIII, n. 353.

28 A. AGRESTI, Pietro Bracci e la protezione degli Orsini: dal monumento a Benedetto XIII al monumento a Benedetto XIV, in: *Paragone. Arte*, LXI, 2010, pp. 53–70.

29 Per ogni dettaglio si rinvia al recente *Villa Albani Torlonia. Architettura, decorazioni, giardino* (a cura di C. GASPARRI), Milano 2022.

30 S. PASQUALI, *Villa Albani Torlonia. Gli edifici e il giardino*, in: *Villa Albani* (cit. n. 29), pp. 29–47, in part. 34.

31 Roma, Biblioteca Corsini, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Corsini, vol. 158H13, inv. D-FC128963.

32 PASQUALI, *Villa Albani Torlonia* (cit. n. 30), pp. 37, 43. Più in generale, cfr. M. CHAUVIN, *L'arte di regalare. Les cadeaux diplomatiques offerts par la Papauté aux grandes puissances européennes (1605–1721)*, Tesi di dottorato, Panthéon-Sorbonne-Paris, 2020.



Fig. 3: Ludovico Mazzanti, *Ritratto del cardinale Alessandro Albani*, c. 1721, Roma, Villa Albani Torlonia

Sia per la qualità, sia per le dimensioni degli investimenti, Albani si profila come uno dei protagonisti del collezionismo non soltanto romano,

ma anche europeo. Come hanno dimostrato Elisa Debenedetti e in tempi più vicini Matteo Borchia, egli poté sfruttare un preesistente nucleo di

oggetti, che arricchì dal 1721 fino allo scadere dei suoi giorni.³³ Il punto di forza risiedette indubbiamente nell'arte classica. La raccolta del cardinale, negli anni conclusivi della vita concentrata nella villa della Salaria, alternava una sezione di grandi marmi e di bronzi di scavo a un'altra invece basata su oggetti preziosi quanto minuti, come gemme, cammei e monete: alcuni fra i più importanti esperti dell'epoca, come Giovanni Gaetano Bottari o Domenico Campiglia, ch'ebbero la fortuna di ammirarla integra e in situ, la dicevano paragonabile alle più pregiate del tempo, a cominciare da quella dei Medici.

"Egli [scil. Alessandro Albani] è in grado di sedersi intorno a una tavola rotonda di antiquari e di discutere alla pari con ciascuno di loro [...]; rivela un gusto infinito, il più bel genio che possa mai trovarsi". Queste parole, che delineano il profilo di un "intendente" di prim'ordine, spettano a Marcantonio Sabatini, come si è osservato uno dei maestri del giovane Alessandro, che le trasmise ai primi del secolo a un altro suo allievo, il bolognese Giuseppe Magnavacca³⁴. All'estremo opposto della carriera, avrebbero fatto loro eco quelle del biografo Strocchi: "Egli [...] possiede un giudizio sottilissimo nelle arti visive"³⁵. La cosa risulta tanto più rimarchevole, se si pensa che fin da giovane egli soffrì della progressiva perdita della vista, che in vecchiaia lo rese completamente cieco. La corrispondenza, composta da migliaia e migliaia di lettere, in parte perdute, in parte sparpagliate in collezioni pubbliche e private e comunque ancora in attesa di una ricostruzione completa, lascia ogni tanto emergere le qualità di "intendente", che si esprimevano direttamente sul campo, attraverso la selezione delle opere, magari accompagnate da disegni. Le lettere spedite a Bubb Dodington, poi Lord Melcombe,

parlano chiaro. Il nobiluomo inglese aveva avanzato nel maggio del 1750 la richiesta per quattro statue integre e di prima scelta, da destinarsi alla sua galleria "à l'italienne". Albani rispose nel giugno che tali desideri potevano difficilmente essere soddisfatti, specie per lo stato di conservazione, e che dunque Dodington avrebbe dovuto accontentarsi di esemplari almeno in parte restaurati. In agosto il cardinale spedì in Inghilterra due disegni, seguiti qualche settimana più tardi da tre altri, che raffiguravano *Una baccante*, *Paride*, *Tolomeo*, *Mercurio* e *Una figura imperiale*.

Il cardinale era solito entrare poi nel vivo del mercato dell'arte. La sua azione risulta in qualche modo già adombrata dalle fonti. "Egli [Albani] ha dunque spesso fra le mani opere antiche straordinarie" ricorda sempre il biografo Strocchi.³⁶ Negli ultimi anni le ricerche hanno addotto sempre più evidenze, confermando anche la capacità del cardinale di rivestire negli affari di questo genere diversi ruoli e funzioni, a seconda dei casi e soprattutto della propria convenienza. In molte occasioni Alessandro si limitò a ricoprire l'incarico di facilitatore. Pensiamo a un venditore e ancor più spesso a un cliente che si trovassero dinanzi a intoppi di natura pratica o amministrativa, caratteristici della Roma del periodo, tanto da risultare proverbiali. Bene, Albani, facendo leva sulla sua dimestichezza con la burocrazia, come pure sul proprio potere personale, sapeva e ancor più poteva risolvere il problema nell'arco di poche ore. Una persona di questo tipo risultava di particolare preziosità al momento di esportare un oggetto d'arte fuori da Roma. Com'è noto, da decenni lo Stato Pontificio aveva messo in piedi un sistema di tutela, volto in sostanza a preservare in situ o quanto meno all'interno delle Mura Aureliane i beni archeologici e, più in generale,

33 M. BORCHIA, Dipinti e opere d'arte in Casa Albani. L'allestimento delle collezioni di famiglia in un inventario del 1724, in: Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) nel duplice anniversario (a cura di E. DEBENEDETTI), Studi sul Settecento Romano, XXXIV, 2018, pp. 227–290.

34 JUSTI, Winckelmann (cit. n. 2), p. 342.

35 STROCCHI, De vita Alexandri Albani (cit. n. 1), p. 22.

36 Ibid.



Fig. 4: Jacob van Schuppen, *Ritratto di Eugenio di Savoia*, 1718, Amsterdam, Rijksmuseum, inv. SK-A-373

le principali ricchezze d'arte. Esattamente questa era stata anche la strada battuta da papa Clemente XI, che, scia dei suoi predecessori, si era dato da fare per restringere ulteriormente le maglie della rete e inasprire le pene di quanti venissero colti in fallo. Tutto questo evidentemente

te non andava d'accordo con il carattere risoluto di Alessandro, il quale alle leggi di tutela opponeva un superiore free market ethos. Occasioni del genere rientravano nei normali rapporti di amicizia e di conoscenza: attento a mantenere la porpora al sicuro dalle macchie, Albani evi-

tava dunque ogni richiesta di danaro. “Il cappello rosso è la sua maschera”, afferma giustamente Carl Justi. Tutto questo spiega come mai diversi collezionisti britannici richiesero il suo intervento. “Queste cose [scil. le antichità] o non si trovano, o vengono vendute a prezzi altissimi, oppure non possono comunque essere esportate senza l'intervento di un grande signore come Albani”: è la franca ammissione di Bubb Dodington il 17 dicembre 1750.³⁷ Questa linea politica lo portò quasi automaticamente in rotta di collisione con il cardinale Camerlengo Silvio Valenti Gonzaga, a quell'altezza il principale alfiere della normativa capitolina di tutela, come dimostra fra l'altro la riforma attuata nel 1749, in vista del Giubileo dell'anno successivo. Albani mantenne la barra dritta. Nel 1756 ecco dunque un altro collezionista britannico, il conte di Leicester Thomas Coke, rivolgersi al cardinale attraverso il proprio agente romano Matthew Brettingham, esattamente per intercedere presso Valenti Gonzaga e convincerlo a dare il via libera all'esportazione di cinque statue antiche, adducendo la scusa che in realtà erano molto rovinate.

In parecchie altre circostanze Albani, pur mantenendo la facciata del collezionista, assunse il ruolo di mercante propriamente detto, ovvero di una persona pronta a cedere ad altri il titolo di proprietà su uno anche più oggetti d'arte, fino a intere collezioni. Poteva capitare, almeno a titolo saltuario, ch'egli utilizzasse il meccanismo dello scambio, appunto tipico del mondo del collezionismo. È quanto accadde nel 1769 con Gavin Hamilton, altra figura chiave del mercato capitolino. Il 18 febbraio 1769 Hamilton scrive di avere “lately terminated a considerable negotiation in Antiques with the Cardinal Alexander Albani”: questi gli aveva ceduto “several fine things

in exchange for three large Cariatides wch. he was wanting for his villa”³⁸.

Il cardinale aveva una geografia molto chiara dei piccoli e grandi rivenditori d'arte attivi sulla piazza romana, da cui all'occorrenza pescava vuoi pezzi di scultura classica, vuoi dipinti dal Rinascimento fino ai suoi giorni. Le carte d'archivio fanno emergere tra l'altro il nome di Giovanni Barbarossa, un “quadraro”, ossia un rivenditore di quadri, recentemente tornato alla luce grazie a una serie di studi. Rispetto ad altri colleghi Barbarossa si distinse per la fedeltà all'Accademia di San Luca: in un periodo segnato fra l'altro dalla più o meno scoperta insubordinazione alle regole, egli nei primi tre decenni del secolo si rivelò disposto a versare ogni anno la tassa imposta ai rivenditori di quadri dall'Accademia. L'obbedienza contribuì a portarlo nell'orbita del cardinale Valenti Gonzaga, che nel 1749 lo nominò funzionario dell'ufficio esportazione, retto dal Commissario alle Antichità e Belle Arti Riddolfino Venuti, con delega alle pitture. Barbarossa aveva il proprio negozio all'interno del palazzo Colonna. Esistono fondati motivi ch'egli fosse tra i fornitori della nobile casata di Piazza Santi Apostoli, come indicano le ricerche di Maria Barbara Guerrieri. Egli annoverava tra i clienti anche il cardinale Albani. Nel 1760 restano ancora da pagare “sc. 15,80 per prezzo de quadri per residuo conto aggiustato”³⁹.

Altre prove segnalano l'intervento di Albani nel mondo dei traffici d'arte in qualità di agente artistico. In sostanza, egli si limitò a fare da intermediario tra la domanda, cioè l'acquirente, e l'offerta, che a seconda dei casi poteva assumere le forme di un altro collezionista, di un mercante oppure di un artista. Un banco di prova delle capacità necessarie a ricoprire incarichi di questo genere può trovarsi nel carteggio con il princi-

37 LEWIS, *Connoisseurs* (cit. n. 2), p. 154.

38 Dublin, National Gallery of Ireland, Ms. 2262, 18 febbraio 1769.

39 Inventario di Giovanni Barbarossa, c. 434. Per l'inventario si veda P. COEN, *Il mercato dei quadri a Roma nel diciottesimo secolo. La domanda, l'offerta e la circolazione delle opere in un grande centro artistico europeo*, Firenze 2012, doc. 21.

pe Eugenio di Savoia (fig. 4). Il primo contatto sembra potersi fissare nel 1720, allorché Alessandro, non ancora cardinale, si recò a Vienna con in tasca una precisa missione, discutere la restituzione alla Santa Sede dei territori di Comacchio. A latere delle questioni diplomatiche, le qualità di "intendente" destarono l'interesse del principe Eugenio, notoriamente uomo di armi e di politica non meno che di arte e di cultura. Una volta fatto ritorno a Roma, Albani dovette assolvere per conto del nobiluomo alcune mansioni piuttosto complicate. In una del 1722, quando ormai vestiva la berretta rossa, selezionò alcune preziose "tavole di marmo" di età imperiale. Le tavole erano state scoperte in stato frammentario in uno o anche più dei molti scavi che il cardinale aveva sott'occhio in quel periodo. "[Alessandro] sta rivoltando il suolo dell'intera Roma alla ricerca di antichità", era la voce che circolava già nel secondo decennio. Con l'andare del tempo ne effettuò sempre di più. Parla chiaro in tal senso l'elenco degli scavi che si ritrova nell'edizione del 1741 di Roma antica distinta per regioni.⁴⁰ Rientrano nel novero, è naturale, anche gli sterri che il suo maestro Francesco Bianchini stava allora effettuando sul Palatino, portando alla luce importanti reperti dei palazzi imperiali.⁴¹ Al di là della loro effettiva provenienza, rimane che le tavole si trovavano al tempo sul mercato, pronte alla vendita: per conto di Eugenio Albani redasse allora un'apposita lista, completa di prezzi, per un ammontare totale di oltre duemila scudi. La lista era accompagnata da "mostre", vale a dire da campioni dei marmi stessi. Esiste la probabilità che queste mostre, questi campioni, fos-

sero simulati all'acquarello, cioè fossero dei finti marmi. Qualcosa di simile, per intenderci, ai finti marmi che Pier Leone Ghezzi avrebbe dipinto fra il 1726 e il 1730⁴² (fig. 5).

Un altro caso di mediazione molto citato nella letteratura vede al centro Horace Walpole, quarto conte di Orford. Walpole, com'è noto, intraprese il Grand Tour all'età di ventidue anni, nel 1739, in compagnia del poeta Thomas Gray: i due giunsero effettivamente a Roma nel febbraio 1740, per rimanervi cinque mesi, fino al luglio dello stesso anno.⁴³ A questo periodo, denso di frequentazioni mondane, risale anche l'incontro con Albani. Tornato in patria, Walpole ne chiese la mediazione per comprare sulla piazza capitolina una grande Aquila in marmo di epoca classica: l'Aquila era venuta fuori nel 1742, entro uno scavo presso la Vigna Boccapaduli nelle Terme di Caracalla.⁴⁴ Fra il 1753 e il 1755 Albani, stavolta in compagnia del console inglese a Firenze, Horace Mann, rivestì compiti analoghi su incarico di Hugh Smithson, primo duca di Northumberland: nella circostanza la controparte fu una serie di importanti pittori, incaricati dal duca di realizzare copie da capolavori a fresco romani.

Almeno altrettanto spesso il cardinale Albani agì nel ruolo di mercante. I documenti lo mettono cioè a capo di affari che prevedero il passaggio di merce in cambio di danaro. Tale linea di condotta caratterizzò transazioni di pezzi singoli o di intere collezioni. Albani nel 1728 vide perciò entrare nelle proprie casse duemila scudi, allorché attraverso l'ufficiale di artiglieria Raymond Leplat vendette trentadue statue ad Augusto II, re di Polonia. È quel che viene normalmente chia-

40 Roma antica distinta per regioni, secondo l'esempio di Sesto Rufo [...], Roma 1741, pp. 267 ff.

41 La fascination de l'Antique, 1700–1770. Rome découverte, Rome inventée (catalogo della mostra Lione, 1998/1999, a cura di F. de POLIGNAC/J. RASPI SERRA), Parigi 1998, pp. 18–67.

42 Le pietre rivelate. Lo "Studio di molte pietre" di Pier Leone Ghezzi, manoscritto 322 della Biblioteca Universitaria Alessandrina (a cura di P. COEN/G. B. FIDANZA), Roma 2011.

43 Su questo periodo della vita di Walpole cfr. K. CREMER/R. WYNDHAM, Horace Walpole. A Biography, London 1964, pp. 50–62.

44 LEWIS, Connoisseurs (cit. n. 2), p. 128; Horace Walpole's Strawberry Hill (a cura di M. SNODIN), New Haven/London 2009, cap. 10, fig. 184.

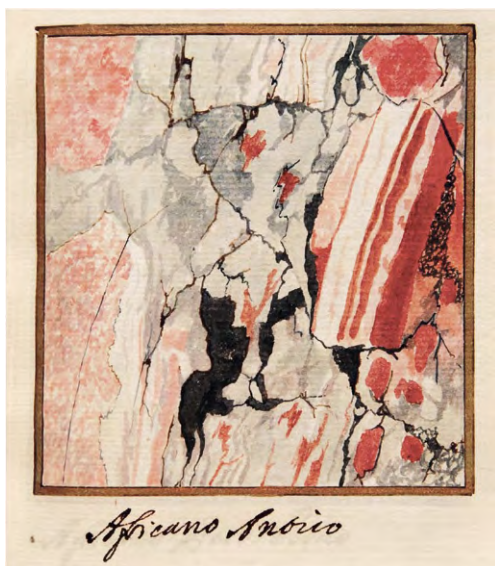


Fig. 5: Pier Leone Ghezzi, *Africano Antico*, 1726–1730, in: *id.*, *Studio di molte pietre*, Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina, Ms. 322, c. 75

mata la prima collezione di Albani, anche se in realtà si trattava di un'attenta selezione, o antologia. Ne facevano parte una *Niobide*, tre *Leoni egizi* e soprattutto una *Venere*, da allora nota appunto come *Venere di Dresda*.⁴⁵ Circa 66.000 scudi: è la somma pattuita nel 1733 con papa Clemente XII, attraverso il marchese Alessandro Gregorio Capponi, per la cessione della seconda

raccolta Albani. L'episodio, anche stavolta molto noto, segnò la costituzione del Museo Capitolino, come racconta fra l'altro il Diario dello stesso marchese Capponi.⁴⁶ Prima di consegnare i marmi, Albani ebbe cura di farli restaurare e pulire. Di norma, egli si rivolgeva per operazioni del genere allo specialista Carlo Antonio Napolioni (1675–1742): si spiega dunque come mai una parte consistente dei pezzi destinati al futuro Museo si trovasse nei primi anni Trenta esattamente nello studio di Napolioni.⁴⁷ Circa 15.000 scudi fruttò nel 1738 la vendita sempre a Clemente XII della collezione numismatica, forte di circa trecento pezzi: Albani stesso, probabilmente in funzione dell'affare, l'aveva fatta catalogare da un rinomato studioso di antiquaria, Ridolfino Venu-^{ti}⁴⁸. Quotazioni del genere, sempre cioè dell'ordine di molte migliaia di scudi, caratterizzarono la cessione Oltremanica della collezione di disegni, avvenuta nel 1762 grazie alla mediazione dei due fratelli Adam, James e Robert.⁴⁹

45 Cfr. B. CACCIOTTI, Nuovi documenti sulla prima collezione del cardinale Alessandro Albani, in: *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, XIII, 1999, pp. 41–68.

46 C. GASPARRI, Su alcune vicende del collezionismo di antichità a Roma tra il XVI e il XVIII secolo: Este, Medici, Albani e altri, in: *Scienze dell'antichità. Storia, archeologia, antropologia*, I, 1987, pp. 257–275; M. FRANCESCHINI, Statue di Campidoglio. Diario di Alessandro Gregorio Capponi (1733–1746), Città di Castello 2005; P. COEN, La riforma del 1749, una linea di crinale nel rapporto fra Museo, tutela e mercato dell'arte nella Roma del diciottesimo secolo, in: *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento: attori, pratiche, riflessioni di metodo* (a cura di C. MAZZETTI DI PIETRALATA/S. SCHÜTZE), Berlin/Boston 2022, pp. 211–229.

47 F. P. ARATA, Carlo Antonio Napolioni (1675–1742) – “celebre restauratore delle cose antiche”. Uno scultore romano al servizio del Museo Capitolino, in: *Bollettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma*, XCIX, 1998, pp. 153–252.

48 D. GALLO, Ridolfino Venuti, antiquario illuminato, in: *L'accademia etrusca* (catalogo della mostra Cortona, 1985, a cura di P. BAROCCHI/D. GALLO), Milano 1985, pp. 84–92; P. BRUSCHETTI, Venuti, Ridolfino, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, 2020, ad vocem.

49 J. FLEMING, Cardinal Albani's drawings at Windsor, in: *The Connoisseur*, CXLII, 1958, pp. 164–169; R. ALEXANDRATOS, Albani drawings and prints in the British royal collection, in: *Cardinal Alessandro Albani* (a cura di M. BEVILACQUA/C. HORNSBY), Roma 2021, pp. 325–343.

EPILOGO

Londra, 1754: Thomas Chippendale (1718–1779), a capo di una bottega per la produzione di mobili, pubblica *The Gentleman and Cabinet Maker's Director*. Il volume contiene all'interno illustrazioni dettagliate di un numero estremamente alto di mobili e altri pezzi di arredo. L'intento promozionale è ovvio: molti lo considerano il primo, vero catalogo di vendita. Quelle incisioni godettero di una fama enorme e immediata: the *Director* di fatto creò uno stile, lo stile Chippendale appunto, capace anche grazie alle imitazioni di imporsi all'interno e all'esterno della Gran Bretagna, fino alle colonie americane.⁵⁰ Di nuovo Inghilterra del Settecento, ma ora Stoke on Trent: l'imprenditore Josiah Wedgwood fonda nel 1759 un'impresa per la produzione di maioliche. La Wedgwood attraverso l'attitudine sperimentale e le notevoli doti imprenditoriali del proprietario s'impone anche qui a livello mondiale nel campo delle ceramiche. Le ragioni sono diverse. Sir Joshua fra l'altro riuscì nel difficile compito di riunire sotto un solo marchio sia la domanda espressa dal ceto elevato per oggetti molto costosi e al limite esclusivi, sia la domanda di fascia media del ceto borghese, quest'ultimo attratto da una serie di brillanti novità nel campo del marketing.⁵¹ La sintesi: nel terzo quarto del diciottesimo secolo l'Inghilterra dei Chippendale, dei Wedgwood e di diversi altri imprenditori seppe offrire interpretazioni positive del rapporto tra l'arte e l'industria, mettendo a punto sistemi efficaci di produzione di massa e pochi anni dopo di produzione seriale. La lunga strada verso l'arte e il design industriale, con passaggi intermedi la Great Exhibition del 1851, il South Kensington Museum e la International Exhibition del 1862 era insomma già aperta.

Allo scadere del Seicento Roma aveva messo a punto un canone estetico molto preciso, che faceva riferimento alle *Vite* di Giovan Pietro Bellori. Il canone, che, semplificando al massimo, incoronava la linea classicista, a scapito della barocca e ancor più del naturalismo di Caravaggio, era stato recepito e fatto proprio da molti cardinali, secondo quanto attestano le ricerche sul collezionismo di Maria Celeste Cola. Come si è mostrato in altra sede, quel che ora sappiamo su Carlo Maratti, Giuseppe Ghezzi, Francesco Cozza e altre figure legate all'Accademia di San Luca dimostra come lo stesso orientamento classicista avesse ricadute positive in termini istituzionali, oltre che squisitamente mercantili. Attraverso gli investimenti effettuati dai 'principi della Chiesa', la gerarchia del classicismo garantì il funzionamento di un intero sistema economico dello Stato della Chiesa, quello legato all'arte, in grado di garantire la rivalutazione nel tempo degli investimenti e l'attrazione di capitali pregiati dall'estero, nella forma del turismo di élite e dell'esportazione di opere d'arte, vuoi antica, vuoi moderna e contemporanea.

In una dimensione del genere Albani rappresentò una pedina essenziale. Ancora molto giovane conobbe l'Accademia di San Luca e vi assunse un ruolo di prestigio. Nel 1715, l'anno di promulgazione dei nuovi Statuti, divenne accademico d'onore; più tardi acquisì il ruolo di direttore delle attività didattiche. La sua presenza, come garante del filone del classicismo accademico, va d'accordo con un preciso avvicendamento generazionale. Sia dentro che fuori l'Accademia il prelato continuò ad agire per mantenere salda la barra del classicismo e al tempo medesimo per dargli ogni volta una linfa nuova. Il suo appoggio al cenacolo di Winckelmann e di Mengs è in

50 C. GILBERT, *The Life and Work of Thomas Chippendale*, 2 vol., New York 1978.

51 N. MCKENDRICK, Josiah Wedgwood and the commercialization of the potteries, in: ID./J. BREWER/J.H. PLUMB, *The birth of a consumer society: The commercialization of Eighteenth-century England*, London 1982.

tal senso esemplare. Nello stesso circolo virtuoso, nello stesso sistema di valori rientra l'attività nel mercato, come si è visto dalle molte sfaccettature. Giudicarla un semplice "mestiere del comprare e del vendere", per impiegare la nota spregiativa di Pier Leone Ghezzi, sarebbe riduttivo e politicamente miope.

Nonostante i rapporti stabili con l'Inghilterra e gli Inglesi, non è dato sapere se Albani avesse una conoscenza diretta delle sue industrie, in particolare nel campo delle arti. A un occhio attento e raffinato come il suo, i prodotti di massa, para-seriali o seriali usciti dalle fucine d'Oltremania dovevano probabilmente apparire volgari imitazioni alla moda, al di là dei più o meno evi-

denti richiami alla tradizione classica: tali, almeno, li avrebbe giudicati qualche generazione più avanti il duca Michelangelo Caetani (1804–1882). Ma tant'è. Per questo motivo, la morte di Albani nel 1779, preceduta significativamente da un lungo periodo di cecità, può anche leggersi come il vero segno della sconfitta di un intero sistema di produzione artistica – e del connesso passaggio di consegne in favore di altre città, di altre potenze, capaci di integrare al proprio interno la nuova dimensione industriale.

Crediti immagini

Fig. 1, 2, 4: Rijksmuseum Amsterdam; Fig. 3: Fondazione Torlonia; Fig. 5: Foto Paolo Coen.

ANTIQUARI ITALIANI NELLA VIENNA DELLA RESTAURAZIONE

VALERIA PARUZZO

Per ragioni geopolitiche, e non solo, il legame artistico e culturale che univa Vienna a diverse città del Nord Italia nella prima metà dell'Ottocento fu sotto molti aspetti saldo e proficuo. Eppure, dalla prospettiva del mercato artistico e delle dinamiche del collezionismo privato tale relazione rimane ancora scarsamente indagata. Particolarmente elusiva è rimasta, nello specifico, la presenza di diversi antiquari italiani a Vienna, nonostante il loro stretto rapporto con i numerosi collezionisti privati presenti nella capitale e con i responsabili delle raccolte imperiali. Non è certo un quadro facile da tracciare: considerato che gli epistolari di mercanti d'arte conservatisi integrali per questo periodo sono rarissimi, per ricostruire il loro operato è necessario procedere in modo indiretto, attingendo agli archivi familiari dei collezionisti o di istituzioni pubbliche, come organi governativi o accademiche. Prime ricerche che qui si presentano aiutano dunque a far luce su una zona d'ombra che, si auspica, gli studi potranno in futuro illuminare con maggiore intensità.

Chi si fosse recato a Vienna in seguito all'epocale Congresso tenuto nella città tra il 1814 e il 1815,¹ avrebbe trovato una metropoli vivace e in espansione demografica, dove anche la politica assolutistica dell'imperatore, censoria nei

riguardi di qualsivoglia ideale liberale, non poteva frenare la progressiva ascesa sociale dell'alta borghesia e lo sviluppo di una peculiare temperie culturale negli spazi dei teatri, dei salotti, dei caffè. Mentre poi nel Nord Italia l'aristocrazia, soprattutto cittadina, era decaduta politicamente ed economicamente, diventando gradualmente meno prodiga di commissioni, oltriché meno incline all'acquisto di beni di lusso (tra cui le opere d'arte), la nobiltà mitteleuropea, meno scossa e maggiormente legata al latifondo, aveva conservato influenza politica e risorse finanziarie, destinate a incrinarsi solo in seguito al primo conflitto mondiale. La corte dell'imperatore Franz I continuò dunque a essere anche durante la Restaurazione meta di molti artisti italiani o italofofoni che, nel solco di personalità come i pittori Giambattista Lampi, Franz Caucig o Antonio De Pian, scenografo del Hoftheater, si stabilirono nella città danubiana per lungo tempo: ne è un esempio l'architetto e docente alla Akademie Pietro Nobile. Ma ci furono anche coloro che, similmente ad Antonio Canova, furono di stanza a Vienna per soggiorni più brevi: tra i molti, si possono ricordare il miniaturista Domenico Bossi o il pittore Natale Schiavoni.² A Vienna era più facile ricevere commissioni generose da parte della corte e delle élites loca-

1 Per la portata del Congresso si rimanda, da ultimo, al volume *Europa in Wien. Der Wiener Kongress 1814/15* (cat. della mostra Vienna, Orangerie/Unteres Belvedere, a cura di A. HUSLEIN-ARCO/S. GRABNER/W. TELESKO), München 2015.

2 F. H. Böck, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler, und Dilettanten im Kunstfache, Wien 1822*, pp. 242–286, registra la presenza di altri artisti di origine italiana, come l'incisore Tommaso Benedetti, un certo Joseph Ceracchi

li aristocratiche e borghesi, disposte altresì ad acquisire opere presentate a pubbliche esposizioni italiane, come testimoniano gli esemplari che si conservano (o conservavano) in collezioni austriache dei pittori Giuseppe Borsato, Luigi Sabatelli, Giuseppe Diotti, Giuseppe Bisi, Francesco Hayez, Giuseppe Molteni, Ludovico Lipparini, Michelangelo Grigoletti e Domenico Induno, o di scultori come Democrito Gandolfi e Innocenzo Fraccaroli. Nelle città nel nord della penisola, invece, nonostante la fine del tumulto napoleonico, le decadi della Restaurazione, punteggiate dai fermenti culminati nel 1848, non furono foriere di iniziative mecenazie regolari – seppure con le dovute eccezioni.

In questo contesto anche gli antiquari norditaliani, professionisti sempre più specializzati, per vendere opere dalle proprie raccolte dovevano scegliere se attendere i viaggiatori nei propri negozi oppure ampliare il proprio raggio d'azione in altri paesi, secondo una tendenza distintiva del “lungo XIX secolo”, che porterà in Europa alla definitiva internazionalizzazione del mercato artistico.³ A tal fine, Vienna costituiva per loro una meta ambita, oltre che per le motivazioni già addotte, anche per le frequenti vendite all'incan-

to di quadri,⁴ piuttosto rare nella penisola, nonché per la favorevole posizione geopolitica che occupava dal 1815. La città era infatti la capitale di un Impero che avrebbe inglobato per circa un cinquantennio il Regno d'Illiria con Trieste, porto privilegiato, così come Milano e Venezia, co-capitali del Regno Lombardo-Veneto (il quale comprendeva altri illustri centri culturali come Verona, Brescia e Bergamo). L'influenza della casa d'Austria si estendeva poi anche al Ducato di Parma e Piacenza, affidato a Maria Luigia d'Austria, al Ducato di Modena e Reggio sotto la dinastia d'Austria-Este, fino al Granducato di Toscana, tornato sotto il governo degli Asburgo-Lorena. Non pare quindi una casualità che proprio da queste città provenissero gli antiquari italiani più attivi a Vienna all'indomani del Congresso, i quali, ritracciando un tragitto pionieristicamente percorso fin dal XVII secolo da personalità come gli Artaria⁵, Tranquillo Mollo e Carlo Mechetti⁶, trovarono nella capitale dell'Impero acquirenti, aste e occasioni propizie per la compravendita di opere d'arte e antichità.

“Per quanti Italiani che vanno a Vienna e in Germania, ritornano tutti con la testa rotta”⁷: così vantava i propri successi, non senza una pun-

incisore e mosaicista (forse uno dei figli di Giuseppe), lo scultore Anton Corradini (apparentemente non imparentato col più famoso omonimo), oltre a diversi decoratori attivi presso la *K. K. Porzellan-Manufactur*.

3 Si vedano Art Crossing Borders. The Internationalisation of the Art Market in the Age of Nation States, 1750–1914 (a cura di J. D. BAETENS/D. LYNÄ), Leiden/Boston 2019; R. SKWIRBLIES, The European Market for Italian Old Masters after Napoleon, in: Old Masters Worldwide. Markets, Movements and Museums, 1789–1939 (a cura di S. AVERY-QUASH/B. PEZZINI), London 2020, pp. 39–54.

4 Come già osservato da G. MAYER, Collecting Old Masters in the Age of Brukenthal. Some Remarks on Vienna as an Art Market Place in Late 18th Century, in: Brvkenthal. Acta Mvsei, XII/2, 2017, pp. 183–195, in part. p. 184. Si auspica i risultati del progetto *Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, in corso presso il Vienna Center for the History of Collecting diretto dal prof. Sebastian Schütze, potranno apportare ulteriori notizie in tal senso.

5 Si vedano P. TENTORI, Artaria, in: Dizionario Biografico degli Italiani, vol. IV, 1962 (con bibliografia); C. FRANK, Zu den Anfängen des etablierten europäischen Graphikhandels. Das Wiener Unternehmen Artaria & Comp. (gegr. 1768/70), in: Interkulturelle Kommunikation in der europäischen Druckgraphik im 18. und 19. Jahrhundert (a cura di P. KAENEL/R. REICHARDT), Hildesheim 2007, pp. 609–641; C. BRANTL, August Artaria, in: Kunstsammler in Wien. Biografische Profile zwischen Statuskonkurrenz, Kunstmarkt und Kennerschaft (a cura di S. SCHÜTZE), Berlin 2024, pp. 315–323.

6 Si veda K. LEITHNER, Mit Fleiß und einer „richtigen Idee“. Die Kunstsammlung Carlo Mechetti zwischen Neapel, Wien und St. Petersburg, in: Fortunata Neapolis. Kunst- und Kulturtransfer zwischen Neapel, Wien und Mitteleuropa (a cura di S. SCHÜTZE), Berlin/Boston 2020, pp. 147–173 (con bibliografia).

7 Archivio di Stato di Brescia (d'ora in poi ASBs), Avogadro del Giglio-Tosio, b. 57, fasc. 66, nr. 20, lettera di Giovanni Querci della Rovere a Paolo Tosio, 22 dicembre 1828.



Fig. 1: Sebastiano Ricci, *Il ratto delle Sabine*, ca. 1700, olio su tela, Vaduz/Vienna, Liechtenstein – The Princely Collections

ta di arroganza, il mercante di dipinti Giovanni Querci della Rovere al collezionista Paolo Tosio, informandoci, al contempo, di quanto fosse ambita la meta viennese anche per i colleghi (sebbene – a suo dire – meno capaci). E ancora: “Nel mio soggiorno di Vienna di 7 mesi, posso dire che nessun Italiano ha il vanto di vendere ai più gran Signori come nelli anni scorsi che feci ed ho fatto”⁸, sottintendendo, di nuovo, come non fosse certo l’unico sulla piazza danubiana. In effetti, Giovanni Querci della Rovere (1770–1865), eclettica figura di antiquario originario di Arezzo, ma di base a Venezia, cui si sono già dedicati approfondimenti in altre sedi,⁹ era un *habitué* nella capitale asburgica. Vi aveva collezionato successi

fin dal 1819, quando il Principe di Liechtenstein Johann I (1760–1836) aveva acquisito da lui sei dipinti. Grazie al catalogo delle acquisizioni del Principe, redatto dopo il suo decesso dal direttore della galleria Johann von Dallinger junior, sappiamo che tra questi figurava il *Ritratto di Francois Henri de Montmorency* di Charles Le Brun, una *Allegoria del Tempo* originariamente acquisita come “Spagnoletto” e oggi attribuita ad Antonio Zanchi (battuta a un’asta Christie’s a Londra nel 2008), il *Ritratto del Senatore Pisani* oggi attribuito a Fortunato Pasquetti (pervenuto al Chrysler Museum of Art a Norfolk), ma, soprattutto l’impressionante coppia di dipinti attribuiti a Sebastiano Ricci *Il ratto delle Sabine* e *La battaglia dei*

8 ASBs, Avogadro del Giglio-Tosio, b. 56, fasc. 48 “Lotto, Natività”, nr. 1, lettera di Giovanni Querci della Rovere a Paolo Tosio, 5 agosto 1826.

9 Sia concesso di rimandare a V. PARUZZO, *Tra Venezia e Brescia: questioni di gusto e collezionismo nella corrispondenza tra Giovanni Querci della Rovere e Paolo Tosio*, in: *Arte e carte nella Brescia dell’Ottocento. Fonti per il collezionismo e il mecenatismo* (a cura di S. TONNI), Brescia 2022, pp. 57–90; V. PARUZZO, *Giovanni Querci della Rovere (1770–1865): Dealer of Old Masters in and beyond Austrian Venice*, in: *Beyond Borders. The Key for Art Market Power* (a cura di V. MARIZ/L. SAINT-RAYMOND), (in corso di stampa).



Fig. 2: Sebastiano Ricci, *La battaglia dei Romani e dei Sabini*, ca. 1700, olio su tela, Vaduz/Vienna, Liechtenstein – The Princely Collections

Romani e dei Sabini (fig. 1 e 2), considerati ancora oggi una delle gemme della quadreria nel Gartenpalais viennese.¹⁰ Non sappiamo dove Querci della Rovere avesse acquistato tali opere, sebbene i soggetti di carattere profano suggeriscano presso collezioni private, forse in area veneta.

Una presenza a Vienna non permanente, ma ricorrente, quella di Querci della Rovere, agevolata da una diligente coltivazione di relazioni sociali. Grazie alla raccomandazione di Leopoldo Cicognara, presidente dell'Accademia veneziana,

che lo conosceva bene, l'antiquario godeva del supporto di alcuni esponenti della Akademie, come Pietro Nobile.¹¹ Inoltre, gli era ormai concessa udienza dal cancelliere Clemens von Metternich (1773–1859) e ospitalità nelle residenze cittadine, come quella della “principessa Dietrichstein [sic]”, dove faceva esibire l'intelligente figlio primogenito Federico.¹² L'antiquario non nascondeva poi la plateale ricerca del favore presso l'imperatore, chiedendogli di patrocinare opere di natura religiosa da lui redatte¹³ o inviandogli

¹⁰ Per i riferimenti precisi si veda PARUZZO, *Tra Venezia e Brescia* (cit. n. 9), pp. 63–64. Rinnovo i ringraziamenti ad Arthur Stögmayer per aver agevolato la consultazione nello Hausarchiv der Regierenden Fürsten von und zu Liechtenstein e a Luca Mattedi ed Elisabetta Sambo per il loro aiuto nel rintracciare il *Ritratto* a Norfolk.

¹¹ “Il Sg. de La Rovere fù qui ad invitarmi p[er] vedere i suoi Quadri. Ciò succederà domani, e m'attendo di vedere delle belle opere. Se io potrò essergli giovevole in qualche cosa lo farò ben volentieri”, si veda Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi, Concordiano, 373/5, lettera di Pietro Nobile a Leopoldo Cicognara, 18 gennaio 1824. L'intestazione del fascicolo riporta l'esistenza anche di una lettera di Nobile a Querci della Rovere che, però, non si è conservata.

¹² Si veda la lettera cit. a n. 7.

¹³ Il manoscritto si intitolava *Considerazioni cristiane ed istruttive per chi desidera acquistare la grazia di Dio, e per disporre l'animo all'acquisto della vita eterna*, cfr. Österreichische Nationalbibliothek (d'ora in poi ÖNB), Bestand Fideikommissbibliothek, FKBAo6080, comunicato di Peter Thomas Young a Franz I, 30 agosto 1822.

sonetti presumibilmente composti dal suo *enfant prodige* in occasione della guarigione del regnante.¹⁴ Certo anche grazie alla fiducia conquistata, poteva riportare di aver alienato nel soggiorno viennese del 1825–1826 diversi quadri al “principe Enrico Lubromischi”, il conte Henryk Lubomirski (1777–1850), al conte Johann Harrach (1756–1829), a “certo Sig. Grittner banchiere” – il mercante Johann Grittner, la cui collezione andò all’asta nel 1847 – e, addirittura, al già menzionato Metternich, nonché all’imperatore Franz I, attraverso lo *Oberstkämmerer* di quest’ultimo, il “conte Cernini”, cioè Johann Czernin von Chudenitz (1757–1845).¹⁵ Per gli acquisti che è stato possibile verificare, le sue affermazioni sono risultate attendibili. Sappiamo che i dipinti ceduti a Lubomirski erano un *Ritratto di Sisto V* di scuola veneziana del XVI secolo, una *Veduta dell’Escorial* oggi ricondotta alla scuola spagnola del XVII secolo, un *Ritratto di giovane donna* di scuola fiamminga del XVII secolo e una copia del *Cherubino che legge* di Correggio, oggi conservati tutti nella Galleria Nazionale di Leopoli in Ucraina.¹⁶ Anche tra le carte private della famiglia Harra-

ch, confluite nell’Archivio di Stato austriaco, si è trovata traccia degli acquisti del conte presso Querci della Rovere: si trattava di una “Magdalena (Bruststück)” attribuita al Domenichino e di una “Heilige Familie” di Bonifacio Veronese.¹⁷ Nel medesimo faldone si conserva inoltre una lettera non datata e non firmata, ma senza dubbio riconducibile al pennino di Querci della Rovere, nella quale il mercante descrive i quadri che avrebbe esposto nella residenza del conte, temporaneamente indisposto, per “divertire il bel genio dell’E[ccellenza] V[ostra]” (fig. 3).¹⁸

Tra questi spicca la descrizione di una “Natività” di Gaudenzio Ferrari, presentata al conte Harrach corredata da un’incisione e una dettagliata descrizione in francese (non di mano del mercante). La possibilità che si trattasse della famosa *Sacra famiglia con donatore* del pittore, oggi a Sarasota, che entrò sul mercato antiquario proprio negli anni Trenta e Quaranta dell’Ottocento, è un’ipotesi accattivante.¹⁹ In ogni caso, la missiva è interessante poiché dimostra come operavano gli antiquari: non solo invitavano nei propri spazi i collezionisti o i loro agenti, ma erano

14 ÖNB, Bestand Fideikommissbibliothek, FKBA09064, lettera di Federico Guglielmo Querci della Rovere a Franz I, 23 settembre 1826.

15 Si veda la lettera cit. a n. 7.

16 I quadri sono elencati come acquisiti da “P. [sic] della Rovera” nel *Katalog oddanych książek, obrazów, medalów etc. do Instytutu Narodowego imienia Ossolińskich – do sali Musaei Lubomirskiano* (Lviv, Stefanyk National Science Library, Manuscripts Department, fond 54 Archive of the Ossoliński National Institute, IV/65). Cfr. anche *Początki Muzeum Lubomirskich: dary Józefa Maksymiliana Ossolińskiego i Henryka Lubomirskiego*, Wrocław 2008, pp. 136–137, 139–140, 145–146, 148–149. Sono grata a Emilia Kłoda dell’Istituto Ossolineum di Wrocław per il suo indispensabile aiuto nel rintracciarli.

17 Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv (d’ora in poi OeStA, AVA), Familienarchiv Harrach, Fam. in spec 775, *Catalog über die vom Herrn Grafen von Harrach seit dem Jahre 1783 zugekauften Bilder*. Cfr. anche OeStA, AVA, Familienarchiv Harrach, Cassa-Buch Graeflich Johann Harrachischen Hauptcassa 1825–26, WA Bücher Ö 1893. Questi dipinti, tuttavia, non dovevano essere di qualità eccezionale, poiché il Bonifacio non compare nei successivi cataloghi manoscritti della collezione (conservati nel medesimo faldone) e la Maddalena diventa “da Domenichino”. Considerate le dimensioni, si trattava forse di una copia o replica della *Maddalena* del pittore nella National Gallery of Ireland.

18 OeStA, AVA, Familienarchiv Harrach, Fam. in spec 775, lettera di Giovanni Querci della Rovere a Johann Nepomuk Ernst von Harrach, s. d. [1826].

19 La presenza della figura del vescovo, assente in altre copie, supporta questa teoria. Per i passaggi di proprietà del dipinto e le numerose copie si rimanda alla scheda di S. D’ITALIA in: *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari* (cat. della mostra Novara-Vercelli-Varallo Sesia, a cura di G. AGOSTI/J. STOPPA), Milano 2018, pp. 360–365. Ringrazio l’autrice per aver gentilmente discusso con me della questione.

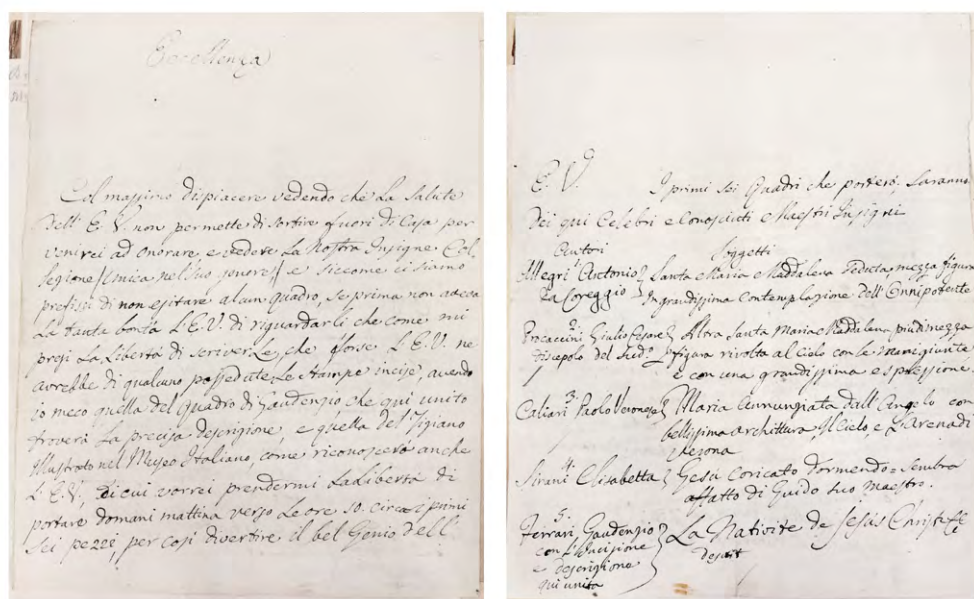


Fig. 3: Lettera di Giovanni Querci della Rovere a Johann Nepomuk Ernst von Harrach, s. d. [1826], Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Familienarchiv Harrach, Fam. in spec 775

ben disposti, se necessario, ad allestire fisicamente le opere a casa degli interessati. Al più tardi nel 1828, infatti, Querci della Rovere aveva un negozio-deposito anche a Vienna, al civico 911 della centrale Franziskanerplatz.²⁰ Nel 1826 l'antiquario aveva invitato anche Anton Rothmüller, direttore della galleria del principe Nikolaus II Esterházy, a esaminare i dipinti che offriva in vendita.²¹ Al principe, comunque, arrivavano anche altre offerte di acquisti dall'Italia, ad esempio dal cremonese Giuseppe Beltrami.²²

D'altronde, Querci della Rovere stesso aveva riportato di non essere l'unico italiano in cit-

tà. Nei già citati cataloghi delle acquisizioni di Liechtenstein e Harrach, così come, ad esempio, anche in quello di Anton Lamberg-Sprinzenstein²³ si rilevano nomi di vari altri antiquari italiani. In particolare, è rubricato a più riprese un certo "Gamora", cioè Carlo Gamorra, che, alla pari di Fritz Goldmann, spicca tra i mercanti che rifornivano il principe di Liechtenstein per la grande quantità e, in alcuni casi, qualità dei dipinti vendutigli.

Dell'importante ruolo giocato da Gamorra nel mercato viennese nel primo quarto del XIX secolo se ne era accorto, del resto, già Theo-

20 PARUZZO, Tra Venezia e Brescia (cit. n. 9), p. 70, n. 43.

21 Cfr. S. MELLER, Az Esterházy képtár története, Budapest 1915, p. 161, nr. 629; S. KÖRNER, Nikolaus II. Esterházy (1765–1833) und die Kunst. Biografie eines manischen Sammlers, Vienna/Cologne/Weimar 2013, p. 303, n. 217.

22 Ibid. Su Beltrami si vedano C. PARATICO, La bottega Marinoni. XV–XVI secolo, Bergamo 2008, p. 174, n. 1; O. PICCOLO, I Valania-Arrigoni: una dinastia di intermediari attivi nel Lombardo-Veneto nel XIX secolo, in: Itinerari del mercato artistico da Napoleone all'Unità (a cura di V. PARUZZO/S. TONNI) (Predella. Journal of Visual Arts, LIV), Pisa 2023, pp. 107–123, in part. pp. 107, 114, n. 12.

23 Cfr. R. JUFFINGER, Counts Czernin von Chudenitz and Lamberg-Sprinzenstein, Two Illustrious Viennese Collectors. Notes for New Research, in: La circulation des œuvres d'art. 1789–1848 (a cura di R. PANZANELLI/M. PRETI-HAMARD), Rennes 2007, pp. 117–123, in part. p. 120.

dor von Frimmel, che riunì alcune importanti indicazioni sul suo conto,²⁴ alle quali ci si permette ora di aggiungere qualche notizia. Carlo Gamorra nacque probabilmente a Roma, città di origine della sua famiglia, attorno al 1782. Nel 1816 morì a Vienna il padre Marco Gamorra, documentato come *Kammerdiener* del principe Carlo Albani (1749–1817), cugino e *Obersthofmeister* di Maria Beatrice d'Este.²⁵ L'incartamento relativo alla (modesta) eredità di Marco Gamorra informa che anche il nostro Carlo, il maggiore dei suoi figli maschi, viveva a Vienna al servizio del principe Albani in qualità di *Sekretär*. Anche altri fratelli lavoravano per l'Albani: Bernardo Gamorra a Modena e il più giovane, Gaetano (1792–1863), a Vienna. È interessante rilevare che, sempre nel medesimo incartamento, Gaetano è descritto anche come “mercante d'arte locale” nella prestigiosa Herrengasse. Si ricorda che qui Maria Beatrice d'Este aveva acquistato e rinnovato Palazzo Dietrichstein, poi Modena.²⁶ A Gaetano, tuttavia, attendeva un futuro ancor più brillante: sarebbe diventato giovanissimo, poco dopo il 1817, segretario di gabinetto e uomo di fiducia di Francesco IV D'Este (figlio di Maria Beatrice e duca di Modena e Reggio), proprio su raccomandazio-

ne di Albani.²⁷ Anche Carlo Gamorra era già attivo a queste date nel commercio di opere d'arte: egli stesso ricordava nostalgico che “nel tempo del Congresso in Vienna” aveva inviato da Milano a Vienna tre casse di quadri “per tentarne la vendita in quell'epoca così felice”. Ma il ritardo della spedizione e “l'accaduto nell'isola d'Elba” (cioè la fuga di Napoleone) avevano mandato “a soquadro [sic] ogni affare”.²⁸ Si potrebbe dunque ipotizzare che i Gamorra, originari di Roma come l'Albani, rimasero alle dipendenze del principe accompagnandolo nei suoi spostamenti al seguito della corte d'Austria-Este, fino a Vienna, dove alcuni di essi si stabilirono.²⁹ Parallelamente, almeno Gaetano e Carlo erano attivi anche come mercanti d'arte. Pare che fu proprio il nostro Carlo a risiedere più permanentemente in città: si unì in matrimonio alla viennese Elisa Rauecker von Lilienheim, da cui ebbe una figlia, Elena, che sarebbe poi convolata a nozze con il letterato e linguista modenese Giovanni Galvani, detentore di diverse cariche pubbliche.³⁰ Come nota von Frimmel, Gamorra è documentato dal 1818 come *Schätzmeister für Kunstsachen* alla dogana.³¹ Si trattava, probabilmente, di un nuovo impiego dopo la morte del principe Albani

24 T. VON FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, vol. II, München 1914, pp. 22–23; T. VON FRIMMEL, Carlo Gamorra, ein Altwiener Experte für Gemälde, in: *Studien und Skizzen zur Gemäldekunde* (a cura di ID.), vol. II, Wien 1915–1916, pp. 123–124.

25 Si veda OeStA, Haus-, Hof- und Staatsarchiv, HA OMaA 42–27, Todfallssperre für Marcus Gamorra, 1816. Per Carlo Albani si veda G. MAYER/G. SWOBODA, *Gemälde aus den Sammlungen Albani, Braschi und des Vatikans. Die Wiener Galerie al Profiteur des Napoleonischen Kunstraubs*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, XIX/XX, 2019, pp. 93–133, in part. p. 99.

26 G. MAYER, *Portare Milano al di là delle Alpi: la committenza artistica di Maria Beatrice d'Este tra l'Italia e l'Austria*, in: *La corte asburgica a Milano. Protagonisti, istituzioni e cultura artistica* (a cura di P. CORDERA), Monza 2022, pp. 38–53, in part. p. 45.

27 Per Gaetano Gamorra si veda T. BAYARD DE VOLO, *Vita di Francesco V. Duca di Modena (1819–1875)*, Modena 1885, vol. IV, pp. 311–314.

28 Archivio di Stato di Rovigo, collezione Durazzo, b. 2, fasc. 7/94, lettera di Carlo Gamorra a Giovanni Querci della Rovere, Modena, 25 maggio 1828.

29 Anche lo scultore Giuseppe Pisani percorse una traiettoria simile, come ha dimostrato G. MAYER, *Maria Beatrice d'Este (1750–1829) als Auftraggeberin zwischen Italien und Österreich*, Diplomarbeit Univ. Wien, 2012, p. 66.

30 Si veda Giovanni Galvani, in: Pierpaolo. *Strenna ed almanacco per l'anno 1874*, Modena [s. d.], pp. 16–22. Si veda a tal proposito anche Padova, Biblioteca Civica, C.A. 632.1, lettera di Carlo Gamorra ad Agostino De Angelis, Roma, 19 febbraio 1831.

31 FRIMMEL, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen* (cit. n. 24), p. 22.

nel 1817. Il coinvolgimento di quest'ultimo negli affari artistici della arciduchessa (commissioni ad artisti, reperimento di opere per le sue collezioni), riportato alla luce da Gernot Mayer,³² doveva aver affinato l'acume antiquario di Gamorra. Sempre con la qualifica di segretario, infatti, Gamorra è ricordato per aver trascritto il catalogo redatto da Albani delle quasi mille gemme della collezione estense.³³ Documentato come *Schätzmeister* fino al 1840, Gamorra morì con ogni probabilità attorno al 1844.³⁴

L'impiego come perito doganale dovette negli anni perfezionare la sua capacità di valutazione di preziosità, nonché agevolare il trasporto disinvoltato di oggetti d'arte. Non sorprendono dunque le sue due richieste di esportare opere d'arte da Vienna nel 1819 e nel 1820,³⁵ che testimoniano inequivocabilmente la sua attività di mercante d'arte parallela a quella di valutatore. Ciò è confermato anche dal fatto che, com'è stato già rilevato, tra il 1810 e il 1822 egli procurò diversi dipinti al conte Anton Lamberg-Sprinzenstein ed, entro il 1835, due quadri di Paolo Veronese e del Sassoferrato al fonditore Johann Caspar Hofbauer.³⁶ Il suo raggio d'azione si allargava oltre Vienna, giungendo a procacciare dipinti anche al mercante e collezionista di Lipsia, Maximilian Speck von Sternburg, tra cui uno dei cimeli della raccolta: la delicata *Madonna con il Bambino* di Francesco Francia (Lipsia, Museum der bildenden Künste), proveniente dalla collezione viennese del conte Moritz

von Fries.³⁷ Tornando a esaminare il sopracitato rapporto col Liechtenstein, notiamo che i quadri alienati al principe tra il 1813 e il 1830, con una maggiore concentrazione negli anni Venti, sono almeno una sessantina, di cui una cinquantina di scuola italiana, principalmente del Cinquecento, del Seicento – con attribuzioni a pittori classicisti e barocchi – con pochi esemplari di inizio Settecento. Le attribuzioni che hanno superato l'esame della critica moderna sono poche, sebbene significative: ci si limita qui a ricordare il celebre *Ritratto maschile* di Raffaello (fig. 4), acquistato dal Liechtenstein nel 1823 e proveniente dalla collezione Bovio di Bologna.

Da dove procurava Gamorra tutti questi dipinti? L'appartenenza della maggior parte dei pittori alle scuole regionali italiane, soprattutto emiliana e veneta, così come la provenienza relativamente sicura del Raffaello parrebbero indicare ancora una volta, seppure non in modo esclusivo, raccolte del Nord Italia. La sua relazione con la penisola era duplice: oltre alla già citata importazione da Milano a Vienna e alle esportazioni dalla capitale imperiale, di cui una destinata all'Italia, si segnala che nel 1820 aveva richiesto di esportare dallo Stato della Chiesa, più precisamente da Bologna, cinque dipinti.³⁸ Nel 1823 fece arrivare a Vienna da Modena quattro casse di quadri e antichità.³⁹ Inoltre, già Adolfo Venturi notò che Gamorra aveva procurato nel 1829 per la galleria Estense l'*Incoronazione della Vergine* di Ercole Setti proveniente dalla Chiesa

32 MAYER, Maria Beatrice d'Este (cit. n. 29), pp. 60–61.

33 Cfr. C. CAVEDONI, Dell'origine ed incrementi dell'odierno R. Museo Estense delle medaglie e della dispersione dell'altro ad esso anteriore, Modena 1846, p. 17, n. 19.

34 Una messa annuale a suffragio della sua anima fu istituita dalla Congregazione della Chiesa Nazionale Italiana a Vienna nel 1844, cfr. G. SALVADORI, La congregazione della Chiesa Nazionale Italiana in Vienna. Notizie storiche estratte da documenti originali, Vienna 1891, p. 242. Non risulta però Gamorra fosse membro della Congregazione. Ringrazio Daniela Panella Jirout per aver effettuato il controllo archivistico.

35 Segnalate da FRIMMEL, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen (cit. n. 24), pp. 22–23.

36 Ibid.

37 D. GLEISBERG, Die Gemäldesammlung Maximilian Speck von Sternburgs. Quellen und Konturen, in: Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler (a cura di H. GURATZSCH), Leipzig 1998, pp. 22–40, in part. pp. 30 e 37.

38 Si veda Archivio di Stato di Roma, Camerlengato I, titolo IV, b. 41, fasc. 167 e fasc. 172.

39 Si veda la lettera cit. a n. 28.



Fig. 4: Raffaello Sanzio, *Ritratto virile*, ca. 1503–1504, olio su tavola, Vaduz/Vienna, Liechtenstein – The Princely Collections

dell'Annunziata a Modena, nonché “copie numerose, principalmente di pittori fiamminghi e olandesi”, registrati nell'inventario redatto tra il 1824 e il 1836.⁴⁰ Nel frattempo, la paternità di questo nucleo è stata definita con maggior precisione: si tratta di una copia della fortunata composizione di David Teniers, le *Sette Opere di Misericordia*, una tela rappresentante *Il mercato nel foro boario a Roma*, attribuita da Rodolfo Pallucchini a Hendrik Mommers, una tavoletta con un *Interno con un concerto* di scuola olandese della seconda metà del Seicento, una coppia di tavolette *Interno di cucina con figure* e *Interno di una stalla con fanciulla* firmata da Johannes Petrus van Horstock e due scene di campagna del paesaggista tedesco Barend Hendrik Thier.⁴¹ Carlo, probabilmente agevolato dal fratello Gaetano, passato al servizio di Francesco IV, era entrato a tutti gli effetti nella cerchia di artisti, conoscitori e mercanti che gravitava intorno alle ricche collezioni e residenze di casa d'Este. Era ben noto al duca: fu coinvolto in più occasioni per il trasporto di oggetti d'arte alla villa del Cataio presso Padova, e vendette a Francesco alcune opere, ad esempio nel 1836, quando gli offrì diversi quadri, scambiandone infine due per un'armatura custodita al Cataio.⁴² Tutto lascia supporre, insomma, che Gamorra, pur di stanza a Vienna, continuasse a muoversi con disinvoltura tra la capitale asburgica e l'Italia settentrionale, alla ricerca di clienti da soddisfare e affari da concludere.

La sua tendenza poi – in linea generale – a vendere quadri di scuola fiamminga, olandese e tedesca a collezionisti italiani (come nel caso degli Estensi) e, viceversa, quadri di scuola italiana ai collezionisti austriaci e tedeschi, ricorda il *modus operandi* del già menzionato Querci della Rovere. Come si è già avuto occasione di rilevare, quest'ultimo pare assemblesse deliberatamente a Vienna opere di scuole nordeuropee per poterle poi rivendere in Italia. Negli anni, propose esplicitamente al collezionista bresciano Paolo Tosio di acquistare i “fiamminghi” che conservava nel proprio deposito a Vienna, oltre che specifiche opere come un quadro di Quentin Massys (“il primo nelle collezioni d'Italia, che io conosca”, acquistato dalla collezione viennese del principe “Lizzendorf”, forse Sinzendorf), un dipinto di Aert van der Neer, o ancora una *Madonna col Bambino* data a Simon Pietersz Verelst e Jan Peeter Brueghel, che aveva acquisito all'asta della collezione del conte Moritz von Fries.⁴³ Anche al collezionista veneziano Teodoro Correr l'antiquario annunciava “col più grande giubilo” di aver acquistato a Vienna “quattro quadri di primo ordine” di Albrecht Dürer, Willem van de Velde, Salomon van Ruysdael e Heinrich Roos.⁴⁴ Anche Querci, infatti, re-importava nel Lombardo-Veneto opere d'arte: nel 1827 chiese l'autorizzazione all'Accademia viennese di esportare 35 dipinti.⁴⁵ Sono

40 Come notato anche da Frimmel, cfr. A. VENTURI, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, pp. 429–430. Per la tela di Setti si veda G. GUANDALINI/G. MARTINELLI BRAGLIA, *Note per Ercole Setti, pittore modenese (1530–1617)*, in: Lelio Orsi e la cultura del suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Reggio Emilia-Novellara, 28–29 gennaio 1988) (a cura di J. BENTINI), Bologna 1990, pp. 173–183, in part. pp. 175–176.

41 Inv. R. C. G. E. 94, 162, 166 171, 209, 335, 354. Si vedano le schede nel Catalogo generale dei Beni Culturali <https://catalogo.beniculturali.it/> (data di accesso 25.09.2023).

42 L. RIVI, *Romanticismo e neogotico nel primo Ottocento tra la corte di Modena e la villa del Cataio*, in: *Gli Estensi e il Cataio. Aspetti del collezionismo tra Sette e Ottocento* (a cura di E. CORRADINI), Milano 2007, pp. 43–55, in part. p. 50 e n. 40.

43 PARUZZO, *Tra Venezia e Brescia* (cit. n. 9), pp. 70, 72. Per la collezione Fries si veda ora S. A. SAILER, *Moritz von Fries*, in: *Kunstsammler in Wien. Biografische Profile zwischen Statuskonkurrenz, Kunstmarkt und Kennerschaft* (a cura di S. SCHÜTZE), Berlin 2024, pp. 237–247.

44 Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Ms. Correr 1469/2.Q, c. 302bis, lettera di Giovanni Querci della Rovere a Teodoro Correr, 22 gennaio 1824.

45 Si veda la documentazione in Vienna, Archiv der Akademie der Bildenden Künste, Verwaltungsakten, 171 ex

questi indizi di come i mercanti stessero avviando a queste date ragionamenti su come poter espandere a livello internazionale la propria attività, sfruttando disparità geografiche di gusto e, di conseguenza, di percezione – e valutazione monetaria – di un dipinto.

Tuttavia, sarebbe fuorviante ritenere che i dipinti fossero gli unici manufatti oggetto di scambio e commercio tra il Norditalia e l'Impero. In questo periodo i mercanti residenti in città italiane trattavano spesso in generi diversi. Ne è un esempio Auguste-Louis de Sivry (1776–1842), antiquario di origini francesi, ma attivo per tutta la vita a Venezia, tra i più importanti del periodo. Sivry vendeva quadri e antichità, e si spostava frequentemente, soprattutto a Milano, ma anche nella capitale austriaca. In uno di questi soggiorni funse da esperto e intermediario per conto del pittore e collezionista bolognese Pelagio Palagi (1775–1860), che in quegli anni andava riunendo a Milano diverse antichità, tra cui anche un'importante collezione vascolare di quasi ottocento esemplari.⁴⁶ Stando al carteggio tra Sivry e Palagi, già nel novembre del 1827 Sivry, da Venezia, aveva provato a prendere contatti con il “Sig. re Mechetti” a Vienna in merito a una partita di “vasi etruschi” la cui vendita gli era stata evidentemente affidata.⁴⁷ Si trattava con ogni probabilità di Pietro Mechetti, figlio adottivo ed erede del collezionista e mercante d'arte Carlo.⁴⁸ Nel corso di un soggiorno a Vienna da marzo a luglio del 1828, Sivry, incaricato da Palagi, constatò che i vasi non si trovavano più presso Mechetti, ma in

deposito dal “Sig. re Duport, direttore del teatro”, cioè Louis-Antoine Duport (1781–1853), all'epoca direttore del Kärntnertheater.⁴⁹ Si trattava nel complesso di una sessantina di vasi in ceramica figurata italiota e un vaso di produzione attica, una graziosa lekythos a figure rosse oggi al Museo Civico Archeologico di Bologna (fig. 5). Nonostante qualche dubbio iniziale, dopo un attento esame e persuaso del valore di alcuni degli esemplari (nonché da una minacciata esportazione a Parigi), Sivry, senza aspettare la conferma di Palagi, se li aggiudicò per 600 fiorini, giustificandosi poi con il pittore che “cominciava ad esservi del riscaldamento e che, parlando alla Veneziana, mi si voleva ‘vogare sul remo’”. Si erano infatti palesati anche altri interessati, come “il direttore del gabinetto dell'Imperatore”.⁵⁰ Ad ogni modo, Palagi saldò immediatamente e Sivry gli inviò la partita di ceramiche, imballandola con estrema meticolosità e perizia. Questo episodio è interessante per diverse ragioni. Innanzitutto, Duport non è ricordato dagli specialisti come collezionista: non era infatti in possesso solo dei vasi, bensì in un biglietto a Sivry, il direttore alludeva anche ad un „autre échange de tableaux que vous m'avez proposé”⁵¹, che, tuttavia, non sappiamo come si concluse. Forse, a causa dei frequenti spostamenti di Duport in tutta Europa, la sua raccolta è passata inosservata. Soprattutto, però, risulta di interesse la rete sociale intrecciata da tutti questi antiquari “raminghi” con i colleghi nella capitale austriaca, in questo caso con Pietro Mechetti, evidentemente conosciuto anche fuori da

1826/27, 8 marzo 1827. Ringrazio Ulrike Hirhager per la preziosa assistenza in queste ricerche.

46 Si veda ad es. S. CARANTI MARTIGNAGO, Pelagio Palagi e la raccolta di ceramiche attiche figurate del Museo Civico Archeologico di Bologna, in: *Rivista di Archeologia*, VIII, 1984, pp. 88–117, in part. per questo acquisto p. 89.

47 Bologna, Biblioteca Civica dell'Archiginnasio (d'ora in poi BCABo), Fondo Palagi, cart. 31, fasc. 1, nr. 1, lettera di Auguste-Louis de Sivry a Pelagio Palagi, 13 novembre 1827.

48 Per il quale si rimanda a LEITHNER, *Mit Fleiß und einer “richtigen Idee”* (cit. n. 4), pp. 150–151.

49 BCABo, Fondo Palagi, cart. 31, fasc. 1, nr. 2, lettera di Auguste-Louis de Sivry a Pelagio Palagi, 22 maggio 1828. Per Duport si veda S. DAHMS, Duport, Louis-Antoine, in: *Oesterreichisches Musiklexikon online* (a cura di B. BOISITS), <https://dx.doi.org/10.1553/oxo001cc22> (data di accesso 06.09.2023).

50 BCABo, Fondo Palagi, cart. 31, fasc. 1, nr. 3, lettera di Auguste-Louis de Sivry a Pelagio Palagi, 10 giugno 1828.

51 BCABo, Fondo Palagi, cart. 31, fasc. 1, nr. 3, biglietto di Louis-Antoine Duport a Auguste-Louis de Sivry, 26 maggio 1828.

Vienna e forse punto di riferimento per gli italiani che vi si recavano.

Era comune, del resto, che gli antiquari collaborassero gomito a gomito. Un'inedita lettera di Carlo Gamorra al già citato Querci della Rovere, in risposta a una sua richiesta di assistenza con una spedizione arrivata in ritardo, ci fa capire che i due si conoscevano e si frequentavano regolarmente. Gamorra dispensava consigli su tali operazioni e, solidale con il disappunto del collega, gli raccontava di un passato ritardato di mesi, delle proprie "proteste, litigi, arrabbature", concludendo amareggiato che annoverava "questa disgrazia nel numero delle infinite, di cui tutti li negozianti di Belle Arti ne fanno un bel doloroso esperimento".⁵² Un rapporto analogo di mutuo aiuto emerge anche da un altro episodio. Querci della Rovere collaborava infatti anche con Giovan Battista Hattinger di Trieste (ca. 1775–1849), uno studioso di numismatica, archeologia e paleografia, ma anche commerciante.⁵³ Nel 1826 fu incaricato di alienare a Vienna per conto di Hattinger due medaglie di piombo. Inoltre, doveva proporre un "pezzo di legno petrificato", cioè un fossile, in acquisto al "Sig. de Mühlfeld", ossia Carl Megerle von Mühlfeld, curatore del Gabinetto di Storia Naturale di Vienna⁵⁴, per conto del loro "comune amico Braig".⁵⁵ Si trattava con ogni probabilità del negoziante triestino Johann Joachim Braig, specializzato nel commercio di edizioni musicali e violini di preziosa luteria.⁵⁶ Chiude la lettera una raccomandazione al "molto pregiabile amico il Nobil Sig. Barone Guglielmo de Eyb [...] amante delle belle arti", ossia il

barone Wilhelm von Eyb (1795–1831), poeta e naturalista viennese.⁵⁷ A sua volta, Hattinger avvisava Querci della Rovere in merito a ritrovamenti archeologici, a vendite di quadri, a nuove pubblicazioni, in intrecci di proposte di acquisti e richieste di favori che si estendevano a personalità di collezionisti e mercanti attivi a Venezia, come il ben noto Teodoro Correr, l'ingegnere della Marina austriaca Giovanni Casoni e Davide Weber.

Il rapporto tra Querci della Rovere e Hattinger, paradigmatico per questo periodo, si profila come una di quelle collaborazioni fra mercanti basati sul dare e l'avere, grazie alle quali era possibile concludere più affari "scambiandosi" i clienti che si sapeva collezionassero quel determinato genere, o sfruttando le conoscenze, la rete sociale e gli spostamenti intrapresi dai colleghi in una determinata zona. Come anche gli altri esempi fin qui riportati dimostrano, gli antiquari coltivavano una rete sociale molto più fitta di quanto talvolta si sia portati a immaginare – per via della difficoltà *ex post* di tracciarne contorni chiari – eppure fondamentale per pianificare spostamenti, scambiare informazioni, soprattutto nel contesto di realtà interdipendenti come i territori asburgici durante la Restaurazione.

Desidero esprimere un sentito ringraziamento a Cecilia Mazzetti di Pietralata e Silvia Tamaro per l'impegno profuso nella realizzazione di questo volume e per l'invito a parteciparvi. Ho un debito di riconoscenza anche nei confronti di Sebastian Schütze e delle ricercatrici del *Vienna*

52 Si veda la lettera cit. a n. 28.

53 Per Hattinger si veda E. LUCCHESI, Giovanni Battista Hattinger, collezionista e mercante in età neoclassica fra Trieste e la Russia, in: *Arte in Friuli. Arte a Trieste*, XVI/XVII, 1997, pp. 241–274.

54 Cfr. C. VON WURZBACH, „Megerle, Karl, auch J. K.“, in: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. XVII, 1867, pp. 261–262.

55 ASRo, Collezione Durazzo, b. 2, fasc. 7/99, lettera di Giovanni Battista Hattinger a Giovanni Querci della Rovere, 18 febbraio 1826.

56 Per Braig si rimanda a L. AVERSANO, Il commercio di edizioni e manoscritti musicali tra Italia e Germania nel primo Ottocento (1800–1830), in: *Fonti musicali italiane*, IV, 1999, pp. 113–160, in part. p. 152.

57 Per il quale si veda la voce in: C. VON WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, vol. IV, pp. 117–118.



Center for the History of Collecting per il supporto istituzionale, gli utili consigli e l'accesso alla loro banca dati durante il periodo di ricerca a Vienna, supportato dall'Università di Trento e dal Francis Haskell Memorial Fund.

Crediti immagini

Fig. 1, 2, 4: Liechtenstein – The Princely Collections;
Fig. 3: Valeria Paruzzo; Fig. 5: Courtesy: Bologna, Museo Civico Archeologico. Foto di Marco Ravenna.

Fig. 5: *Douris lekythos attica a figure rosse, Una Nike offre una phiale ed una oinochoe a un atleta vincitore, 500–475 a. C., Bologna, Museo Civico Archeologico*

„IN LOVE WITH LAURA“
PETRARCAS GELIEBTE ALS MARMORBÜSTE FRANCESCO LAURANAS?
EINE AUSSTELLUNG

KONRAD SCHLEGEL

Die Kunstkammer Wien besitzt eine jener geheimnisvollen weiblichen Marmorbüsten des Bildhauers Francesco Laurana (um 1430–1502) (Inv.-Nr. KK 3405; Abb. 1). Sie stammt aus der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (1614–1662). Sie ragt mit ihrer aufwendigen farbigen Teilfassung, Vergoldung und ihren Wachsapplikationen besonders hervor und zählt damit zu den bedeutendsten Porträts des italienischen Quattrocento nicht nur in Wien. Diese Büste stand im Zentrum einer kleinen, aber hochkarätig besetzten Ausstellung des Kunsthistorischen Museums.¹

Lauranas weibliche Büsten fesseln durch ihre stilisierte Schönheit und die vielschichtige Unergründbarkeit ihres verschlossenen Ausdrucks. Insgesamt neun an der Zahl (bei dreien davon wird inzwischen allerdings die Urheberschaft mit guten Gründen in Frage gestellt)² ähneln sie einander alle. Keine ist signiert oder datiert, nie lässt sich die Provenienz bis auf ihren Ursprung zurückverfolgen.³ So konnte Hanno-Walter Kruft zu Recht feststellen: „Im künstlerischen Zentrum von Lauranas Werk steht eine Gruppe weiblicher Porträts, über die wir im Grunde nichts



Abb. 1: Francesco Laurana, Weibliche Büste, Idealporträt der Laura (?), Italienisch, letztes Drittel 15. Jahrhundert, Marmor, farbig gefasst, vergoldet, Wachsapplikationen, H. 44 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Kunstkammer, Inv.-Nr. KK 3405

- 1 „In Love with Laura. Ein Geheimnis in Marmor“, Kunsthistorisches Museum Wien, Kunstkammer, 20. Juni bis 15. Oktober 2023.
- 2 Vgl. C. DAMIANAKI, I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione, Sommacampagna (Verona) 2008, S. 217–270.
- 3 H.-W. KRUFFT, Die Porträtbüsten Francesco Lauranas, in: Die Welt der Kunst. Ein Lesebuch von der Spätantike bis zur Postmoderne (hrsg. von D. ERBEN), München 1996, S. 90–92, bes. S. 90.



Abb. 2: *Poetae clarissimi Francisci Petrarcae Opus, quod vulgo dicitur Canzoniere, praevia tabula Iacobus Macarius, Siena, 1463, Leder, Pergament, 32 x 22 x 6 cm, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI.I*

wissen.“⁴ Die legendäre Aussage gilt im Grunde noch immer. Mit der kleinen Studioausstellung wollte die Kunstammer Wien allerdings einen Beitrag dazu leisten, die spärliche Kenntnis zu erweitern und bestimmte Fragen, die sich zum dortigen Exemplar seither ergeben haben, in den Fokus zu stellen. Konkret ging es um die unsichere Identifizierung des Porträts. Schon immer wurde gerätselt, wer in der Wiener Büste porträtiert sein könnte. Verschiedene Namen hochadeliger Damen des 15. Jahrhunderts wurden und werden vorgeschlagen. Doch keiner dieser Vor-

schläge konnte die Fachwelt bislang restlos überzeugen. Allerdings gelang bereits 1993 Brita von Götz-Mohr vielleicht ein Befreiungsschlag, als sie in einem Aufsatz im *Städel-Jahrbuch* die These vertrat, es könnte sich bei der Wiener Büste um ein Idealbildnis der Laura handeln, der Angebeteten Francesco Petrarca.⁵ Bedauerlicherweise fand diese Annahme allerdings in der Laurana-Forschung, die in den rund 30 zurückliegenden Jahren seither durchaus fruchtbar weiter betrieben wurde, kein Echo.⁶ Die Ausstellung verfolgte vor allem das Ziel, diese Interpretation der Büste

4 H.-W. KRUFT, Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance. München 1995, S. 132.

5 B. VON GÖTZ-MOHR, Laura Laurana. Francesco Lauranas Wiener Porträtbüste und die Frage der wahren Existenz von Petrarca Laura im Quattrocento, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F., XIV, 1993, S. 147–171.

6 Hanno-Walter Krufts große Monografie zu Francesco Laurana (wie Anm. 4) erschien 1995 erst posthum, nachdem der Autor 1993 überraschend verstorben war. Er selbst hatte den Beitrag von Götz-Mohr wohl nicht mehr zu Kenntnis nehmen können. Ferner erschienen 2000 und 2008 zwei Studien Chrysa Damianakis zu Lauranas weiblichen Büsten, die auf ihrer vor 1994 verfassten Londoner Dissertation fußen. In beiden „Überarbeitungen“ ging sie

in den Fokus zu stellen und einem breiteren Publikum bekannt zu machen.

Der inhaltliche Schwerpunkt wurde vor allem durch den Vergleich der Büste mit gesicherten Darstellungen der Laura Petrarcas illustriert. Im Zentrum stand dabei das berühmte, in seiner Datierung allerdings umstrittene Laura-Porträt aus dem *Canzoniere*-Manuskript von 1463, dem Codex Plut. XLI.1, den die Biblioteca Medicea Laurenziana, Florenz, dankenswerterweise als Leihgabe zu Verfügung gestellt hatte.⁷ Zwei Seiten mit gezeichneten, kolorierten Porträts von Petrarca und Laura heben diesen Kodex aus der Reihe weiterer *Canzoniere*-Manuskripte hervor (Abb. 2). Obgleich die beiden Seiten in diesem Band kodikologisch zum ursprünglichen Bestand gehören, wird die gleichzeitige Entstehung der Zeichnungen mit der Handschrift oft angezweifelt. Die unterschiedlichen Datierungsvorschläge der Porträts weichen dabei stark voneinander ab. Sie reichen von Ende des 15. Jahrhunderts bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts. Allerdings sind beide Porträts bereits 1778 in einem Katalog italienischer Handschriften erwähnt.⁸

Den gleichen Typ der Laura zeigen zwei ins 16. Jahrhundert zu datierende, gemalte Porträts der Laura aus der Porträtgalerie Erzherzog Ferdinands II. von Tirol bzw. aus der Ambraser Kunstkammer (Abb. 3 und 4) sowie das Laura-Porträt aus dem 1549 in Venedig gedruckten Petrarca-Kommentar (Abb. 5). Diese alleamt in der Ausstellung gezeigten Darstellungen der Laura entsprechen einander im geraden Gewandabschluss über dem Dekolleté, in der haar-netzartigen Kopfbedeckung, die durch Rauten

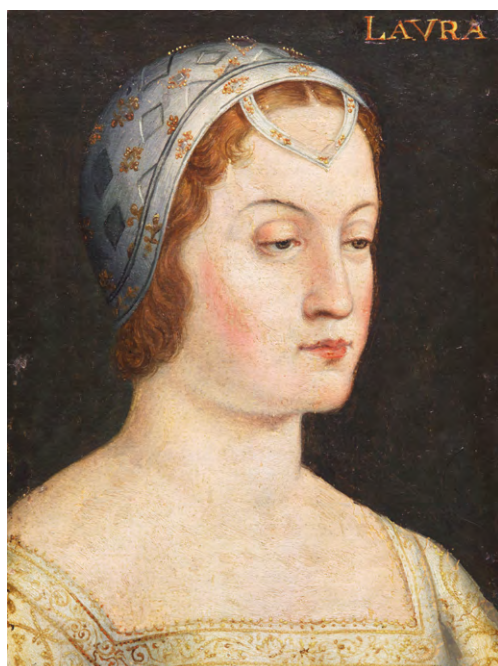


Abb. 3: Unbekannter Künstler, Laura, Öl auf Papier auf Karton, 13,5 × 10 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 5036

strukturiert und mit Blüten besetzt ist; weiters in der auch an der Marmorbüste ursprünglich vorhandenen modischen Stirnschlaufe (an der Büste ist deren Fixierung noch immer deutlich erkennbar), und vor allem mit dem gesenkten, in sich gekehrten Blick der jungen Dame. Dieser vor allem ist wesentlich an Petrarcas Beschreibung der Laura. Denn der Dichter erzählt immer wieder, wie er an Lauras Verweigerung ihm gegenüber leidet. Dieses ist das eigentliche Thema des *Canzoniere*. In der Ausstellung war hierzu als pars pro

auf die These von Brita von Götz-Mohr nicht ein: C. DAMIANAKI, *The Female Portrait busts of Francesco Laurana*, Diss. London 1994, Rom 2000, sowie DIES. 2008 (zit. Anm. 2).

7 Poetae clarissimi Francisci Petrarcae Opus, quod vulgo dicitur *Canzoniere*, praevia tabula, Iacobus Macarius, Siena 1463, Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. XLI.1.

8 Vgl. *In Love with Laura. Petrarcas Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas?* (Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum), Köln 2023, S. 104–105, Nr. 4. Anders als von Brita von Götz-Mohr vermutet, kann das Porträt der Laura aus dem Codex wohl kaum als unmittelbares Vorbild für Lauranas Büste angenommen werden. Die Ähnlichkeit macht allerdings deutlich, dass es einen Darstellungstyp der Laura gab, dem die Zeichnung und die Marmorbüste entsprechen.



Abb. 4: Laura, Italienisch (Florenz?), 16. Jahrhundert, Öl auf Leinwand, 75 × 65 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (Porträtgalerie Schloss Ambras), Inv.-Nr. GG 8068

toto die Ballata Nr. 11 aus den *Rerum vulgarium fragmenta*, dem *Canzoniere* Petrarcas, ausgewählt und in drei Sprachen (Italienisch, Deutsch, Englisch) an die Wand projiziert. Das lyrische Ich beschreibt hier seinen Liebeskummer und beklagt zum wiederholten Mal die Distanz, die Laura ihm gegenüber an den Tag legt.⁹

Wenn die ausgewählten Bildbeispiele der Laura (inklusive des Florentiner Porträts) auch allesamt jünger als Francesco Lauranas Büste



Abb. 5: Francesco Petrarca, *Sonetti Canzoni e Triomphi* di M. Francesco Petrarca, con la Sposizione di Bernardo Daniello da Lucca, Venedig, Fratelli Nicolini da Sabbio, 1549. Wien, Kunsthistorisches Museum, Bibliothek, Inv.-Nr. BIBL 110518

sind, so stehen sie doch zeitlich dem Marmorbildwerk recht nahe und belegen, dass vor allem im 16. Jahrhundert eine Art von Darstellung der Laura dominierte, der die Wiener Büste voll entspricht (vgl. Anm. 8). Deren Interpretation als Laura scheint somit nicht mehr von der Hand zu

9 „Lassare il velo o per sole o per ombra,
donna, non vi vid'io
poi che in me conosceste il gran desio
ch'ogni altra voglia d'entr'al cor mi sgombra.
Mentr'io portava i be' pensier' celati,
ch'anno la mente desiando morta,
vidivi di pietate ornare il volto:
ma poi ch'Amor die me vi fece accorta,
fuor i biondi capelli allor velati,
et l'amoroso sguardo in se raccolto.
Quel ch'i' più desiavain voi m'è tolto:
sì mi governa il velo
che per mia morte, et al caldo et al gielo,
de' be' vostr'occhi il dolce lume adombra.“
Francesco Petrarca, RVF II.

weisen zu sein. Die Frage nach dem Urbild, das es gegeben haben muss und heute wohl verloren, jedenfalls unbekannt ist, wurde im Katalog der Ausstellung angesprochen, bleibt aber künftigen Forschungen vorbehalten.¹⁰

Gewissermaßen eine Pointe der Ausstellung stellte die erstmalige Konfrontation der Büste Lauranas mit Giorgiones gemaltem Bildnis „Laura“ dar (Abb. 6), ebenfalls ein Hauptwerk des Kunsthistorischen Museums. Giorgiones Gemälde zeigt ein völlig konträres Frauenbild. Der Venezianer malte eine erotische, lebenswarme Frau mit dunklem Haar, die sich freizügig öffnet. Sie unterscheidet sich grundlegend von jener blonden, verschlossenen Schönheit, die Petrarca besingt, und der auch Lauranas kühle Marmorbüste entspricht. Die Gegenüberstellung wirft erneut Fragen auf, die in der Giorgione-Forschung seit längerem diskutiert werden: Wollte Giorgione Petrarcas Laura ironisieren oder hatte er sie gar nicht im Sinn?¹¹

Ebenfalls im Katalog nachvollziehbar werden technologische Untersuchungen der Wiener Büste Lauranas, die in Vorbereitung der Ausstellung als interdisziplinäres Projekt vorgenommen wurden. So wurde, um die Büste hinsichtlich ihres Erhaltungszustands, besonders der farbigen Fassung, die sie aus der Reihe der weiblichen Büsten Lauranas hervorhebt, genau dokumentieren zu können, vom Naturwissenschaftlichen Labor des Kunsthistorischen Museums eine Röntgenfluoreszenzanalyse vorgenommen. Deren Ergebnisse könnten im ersten Moment überraschen: Manche der verwendeten Pigmente stammen erst aus dem 19. Jahrhundert. Daraus sollte jedoch keinesfalls der Schluss gezogen werden, die farbige Fassung der Büste gehe generell erst auf das 19. Jahrhundert zurück. Denn zumindest die Vergoldung der Kopfbedeckung ist bereits im



Abb. 6: Giorgio da Castelfranco, gen. Giorgione, Bildnis einer jungen Frau, „Laura“, 1506, Leinwand auf Fichtenholz, 41 × 33,6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GG 31

Inventar der Kunstkammer Erzherzog Leopold Wilhelms von 1659 erwähnt.¹² Hier ist die Büste übrigens zum bislang frühesten Zeitpunkt nachweisbar. Wie der Autor dieses Beitrags in seinem Essay im Ausstellungskatalog zur Provenienz der Büste nachweisen kann, wurde diese das gesamte 19. Jahrhundert hindurch gerade auf Grund ihrer Farbigkeit besonders geschätzt und bekam in der Kaiserlichen Schatzkammer, zu deren Beständen sie gehörte, einen besonders prominenten Platz eingeräumt. Dass die Farbigkeit in dieser Zeit daher wohl nicht nur konserviert, sondern auch restauriert bzw. aufgefrischt wurde, verwundert in diesem Zusammenhang nicht. Ferner wurde, um die an der ornamentalen Fassung der Kopfbedeckung der Büste verwendeten Materialien zu untersuchen, von der Restaurierungswerkstatt

10 Vgl. S. SCHÜTZE, Rollenspiele im Porträt. Francesco Lauranas Wiener Büste zwischen Ähnlichkeit und Typus, in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 40–49, bes. S. 45.

11 Vgl. *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 113–115, Nr. 8.

12 Vgl. K. SCHLEGEL, „quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra“. Auf der Spur von Lauranas rätselhafter Wiener Büste in den Habsburgischen Sammlungen, in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 50–61, bes. S. 50.



Abb. 7: Francesco Laurana, Weibliche Büste, Italienisch, um 1470/1480, Marmor, H. 46,7 cm, New York, The Frick Collection, Inv.-Nr. 1916.2.01



Abb. 8: Francesco Laurana, Büste der Beatrice von Aragon, Italienisch, vor 1476, Marmor, H. 40,6 cm, Inschrift: DIVA BEATRIX ARAGONIA, New York, The Frick Collection, Inv.-Nr. 1961.2.86

der Kunstkammer ein 3D-Digitalmikroskop eingesetzt. Das auf diese Weise naturwissenschaftlich gewonnene Ergebnis brachte spektakulären geisteswissenschaftlichen Erkenntnisgewinn: Die auf der Skulptur in Wachs ausgeführten Blüten ähneln, unter 3D-Mikroskop genau betrachtet, den Blüten des Lorbeers. Fungieren die Lorbeerblüten an der Kopfbedeckung des Porträts demnach, ähnlich wie die Lorbeerblätter im Hintergrund von Giorgiones Gemälde, als Attribute, um die unbekannte junge Dame als „Laura“ zu kennzeichnen? Die Interpretation der Büste als Idealbildnis der Angebeteten des Dichters findet hier ein weiteres Argument.

Darüber hinaus widmete sich die Ausstellung zwei weiteren inhaltlichen Bereichen: Um die außergewöhnliche Bildniskunst Lauranas zu veranschaulichen, die Wiener Büste mit an-

deren Beispielen aus der Reihe der geheimnisvollen Frauenporträts Lauranas zu vergleichen, wartete die Ausstellung mit zwei weiteren spektakulären Leihgaben auf. Die Frick Collection, New York, stellte gleich beide ihrer Laurana-Büsten zur Verfügung. Sie waren erstmals neben der Wiener Büste zu sehen. Ist die eine in Idealisierung und „larvenhafter Schönheit“¹³ ihrer Wiener „Schwester“ ähnlich (Abb. 7), so unterscheidet sich die andere, die durch einen Schriftzug an der Brust als „Diva Beatrix Aragonia“ bezeichnet ist, durch ihren höheren Grad an unverwechselbarer Individualität und ermöglichte so einen fruchtbaren Vergleich (Abb. 8).

In einem letzten Bereich widmete sich die Ausstellung der Rezeption der weiblichen Büsten Lauranas im 19. Jahrhundert und in der Gegenwart. Mit Wilhelm von Bodes Forschungen¹⁴

¹³ J. KOHL, Lauras Aura. Ein Tête-à-tête, in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 24–39, hier, S. 25.

¹⁴ W. von BODE, Desiderio da Settignano und Francesco Laurana. Zwei italienische Frauenbüsten des Quattrocento im Berliner Museum, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, IX/4, 1888, S. 209–227.



Abb. 9: Patriz Huber, Empfangs-Zimmer im Hause des Herrn G. M. Pfaff, Kaiserslautern, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*, XIII, 1903/1904, S. 287

entdeckte die Kunstgeschichte als Wissenschaft Lauranas rätselhafte Porträts. Sofort wurden diese populär und als Gipsrepliken zu einem trendigen Einrichtungsgegenstand in der bürgerlichen

Wohnkultur um 1900. Davon erzählen Fotografien modellartig präsentierter Wohnungseinrichtungen aus der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, die um 1900 erschien (Abb. 9), so-



Abb. 10: Lucien Métivet (1863–1932), „Le Tiroir aux Polichinelles“, in: *L'Assiette au Beurre*, *Les Joujoux du Préfet*, XXXV, 30. November 1901

wie aus dem französischen Satire-Magazin *L'Assiette au Beurre* von 1901 (Abb. 10). Dass der Mythos der Laurana-Büsten bis in die Gegenwart lebendig ist, zeigt eine erst vor wenigen Jahren hergestellte und in Privatbesitz befindliche Gipsreplik der Büste Lauranas aus dem Bode-Museum in Berlin, die in der dort angeschlossenen Gipsformerei hergestellt wurde.

Der zur Ausstellung erschienene Katalog zeichnet sich ebenfalls durch hochkarätige Besetzung und innovative Ergebnisse aus: Jeanette Kohl, die derzeit wohl beste Kennerin der Büsten des italienischen Quattrocento, schlägt eine

neue Identifizierung des Wiener Porträts mit einer historischen Persönlichkeit vor. Sie verweist auf Bianca Maria Sforza (1472–1510).¹⁵ Der Romanist, Petrarca-Spezialist und Übersetzer des *Canzoniere*, Karlheinz Stierle, befasst sich mit Petrarcas Poesie der sich verschließenden Laura und deren Bildhaftigkeit in ihren Beschreibungen in Petrarcas Gedichten.¹⁶ Fritz Fischer, ehemaliger Direktor der Kunstkammer Wien und neben Sebastian Schütze Ideengeber und Co-Kurator der Ausstellung, beschreibt das faszinierende Phänomen der Popularität der rätselhaften Büsten Lauranas im 19. Jahrhundert und ihrer Aufnahme in der Kunst dieser Zeit.¹⁷ Wie schon angesprochen befasst sich der Autor dieses Beitrags als Ausstellungskurator mit der Provenienz der Wiener Büste und verfolgt ihre Spur in den Inventaren der Kaiserlichen Schatzkammer.¹⁸ Sebastian Schütze argumentiert ihre Interpretierbarkeit als Laura.¹⁹ Die Präsentation der erwähnten technologischen Untersuchungen der Büste durch Katharina Uhler und Herbert Reitschuler runden den Katalog ab.²⁰

Begleitet wurde die Ausstellung zudem durch eine Reihe von Veranstaltungen und wissenschaftlichen Vorträgen. Das Institut für Romanistik der Universität Wien (Prof. Judith Frömmel) richtete einen internationalen Workshop aus: „Von Sinnen: Francesco Petrarcas *Canzoniere* zwischen den Sprachen, Medien und Künsten“; Sebastian Schütze sprach zum Thema „Einer der frühesten völlig modernen Menschen“. Petrarca und die Büste Francesco Lauranas im Kunsthistorischen Museum“; in Kooperation mit der Literaturzeitschrift *Wespennest* wurde ei-

15 KOHL, Lauras Aura (zit. Anm. 13), S. 24–39.

16 K. STIERLE, Versagte Nähe. Metamorphosen des Laura-Bilds in Petrarcas „Rerum vulgarium fragmenta“ (Canzoniere), in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 84–93.

17 F. FISCHER, „Quelle œuvre! Et, grands dieux, quelle femme!“. Der Hype um Francesco Lauranas Frauenbüsten in der Belle Époque – Für Jane van Nimmen, in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 70–83.

18 SCHLEGEL, „quella ch'io cerco, et non ritrovo, in terra“ (zit. Anm. 12).

19 SCHÜTZE, Rollenspiele im Porträt (zit. Anm. 10), S. 40–49.

20 H. REITSCHULER/K. UHLER, Untersuchungen und Erkenntnisse zur Farbfassung der Wiener Büste von Francesco Laurana, in: *In Love with Laura* (zit. Anm. 8), S. 62–69.

ne Podiumsdiskussion zwischen der Schriftstellerin Ulrike Draesner, Berlin, und dem Autor über Petrarca, die Wiener Büste und die Liebe als anthropologische Konstante geführt; und Letzterer sprach außerdem zum Thema „et l'amoroso sguardo in sé raccolto“. Petrarcas Gedichte als Inspiration für Lauranas Weibliche Büste“. Die Veranstaltungen sind im Rahmen der Vortragsreihe „Donnerstagabend im Museum“ über die Website des Kunsthistorischen Museums auch nachträglich noch abrufbar: <https://www.khm.at/digital/videos>.

Es dürfte der Ausstellung erfolgreich gelungen sein, zu einem der Glanzstücke des Museums wissenschaftlich fundierte Thesen, die durchaus auch für ein breites Publikum von Interesse sind, auf vielseitige Weise vorzubringen.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 3–6: Kunsthistorisches Museum Wien; Abb. 2: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana; Abb. 7, 8: ©The Frick Collection; Abb. 9: Universitätsbibliothek Heidelberg; Abb. 10: Aus: In Love with Laura. Petrarcas Geliebte als Marmorbüste Francesco Lauranas?, Ausstellungskatalog Wien, Kunsthistorisches Museum, Köln 2023, S. 118, Nr. 10.

“ARTE E CULTURA ITALIANA A VIENNA.
ARTISTI, OPERE, COLLEZIONI”
QUALCHE RIFLESSIONE

LINDA BOREAN

Le due giornate di studio *Arte e cultura italiana a Vienna. Artisti, opere, collezioni*, concepite come capitolo all'interno di un progetto scientifico più ampio, hanno illustrato con dovizia di particolari e numerose sollecitazioni critiche l'articolazione e la complessità di un fenomeno – quello degli intrecci, scambi e *transfer* storico-artistici – che risulta frutto dell'incrocio di molteplici fattori, i quali richiedono uno sforzo esegetico ed ermeneutico altrettanto articolato che deve potersi avvalere di strumenti critici e interpretativi sempre più flessibili e aggiornati.

Si tratta di temi su cui negli ultimi anni la storiografia non ha mancato di interrogarsi attraverso nuove indagini e chiavi di lettura, come quelle restituite nel corposo volume edito nel 2022 a cura di Matej Klemenčič ed Enrico Lucchese dal titolo *Patrons, Intermediares, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains* (1650–1750), frutto delle relazioni presentate al convegno organizzato dai due studiosi all'Università di Lubiana nel settembre del 2020. Incentrato sulle relazioni tra Venezia, la capitale imperiale e i suoi domini entro l'arco cronologico di quel secolo che per comodità definiamo con l'etichetta di 'barocco', il simposio sloveno condivide con il convegno di Vienna una rinnovata prospettiva

nella ricostruzione delle mediazioni artistiche e culturali tra Italia e Impero asburgico. Rispetto al perimetro tracciato in studi che, pur fondamentali, necessitavano di una revisione e integrazione – si pensi al volume curato da Giandomenico Romanelli nel 1983 che assegnava alla pittura un ruolo privilegiato –¹ oggi il raggio di attenzione si è decisamente allargato, sia per quanto concerne le tipologie – incorporando architettura, scultura, glittica, storia dei giardini, musica, teatro – sia per quanto riguarda l'orizzonte esegetico. Orizzonte che travalica quello dei consolidati – ma obiettivamente ormai troppo rigidi – concetti di centro e periferia, messi in discussione, secondo una logica costruttiva, da Thomas DaCosta Kaufmann nel suo bel libro *Toward a Geography of Art*, dove peraltro tra i vari *case studies* selezionati figurava proprio l'Europa Centrale, Vienna compresa.² Le riflessioni e quesiti sollevati dallo studioso americano furono molteplici e forieri di altrettanti nuovi dibattiti: per esempio, se un centro artistico si qualifica come tale sulla base di fattori economici, ne consegue che nel Seicento possono rientrare nella categoria città quali Venezia, Amsterdam, Genova, Anversa, mentre all'area geografica dell'Europa Centrale sembrerebbe meglio adattarsi la classificazione di 'provincia

¹ Venezia Vienna (a cura di G. ROMANELLI), Milano 1983, ed in particolare il saggio di F. ZAVA BOCCAZZI, Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento, pp. 25–88.

² T. DACOSTA KAUFMANN, *Toward a Geography of Art*, Chicago/London 2004, pp. 137, 160, 162–164, 179–181.

economica' e con essa quella di *market outlets*, dunque di un territorio potenzialmente capace di assorbire esportazioni artistiche con la possibile conseguenza di una 'colonizzazione'. Forse però anche queste maglie rischiano di apparire in quale misura troppo strette: l'affermazione degli stati nazionali determina la crescita di corti la cui politica culturale prevede, tra le varie strategie di propaganda, anche l'attrazione di artisti e maestranze di varia provenienza. L'impero asburgico dal canto suo – al pari di altre dinastie – si connota per il carattere cosmopolita e sovranazionale e dunque ha (ancora) significato (e se sì, quale: geografico o concettuale?) l'espressione 'periferia asburgica'? Inoltre, se è vero che soltanto dalla fine del Settecento Vienna può vantarsi di essere considerata una metropoli e un polo di *transfer* culturale (elemento che contribuisce alla qualificazione di centro artistico, al pari del ruolo di capitale politica e di snodo di comunicazioni e interazioni sociali), è altrettanto vero che la sua ascesa a tale posizione prende avvio nel Seicento, con la progressiva decadenza di Praga, la quale godette di un'aura speciale durante il regno di Rodolfo II, trasformandosi in un centro artistico rinomato capace di esportare, per esempio, verso altre corti europee materiali e manufatti, tra cui i commessi di pietre dure e intagli realizzati da maestranze italiane al servizio dell'imperatore.

Le relazioni del convegno organizzato da Cecilia Mazzetti di Pietralata e Silvia Tammaro hanno messo in luce il percorso dell'affermazione di Vienna lungo un arco cronologico compreso tra la fine del XVI e la prima metà del XIX secolo; un percorso che nella sua traiettoria intercetta molteplici macrocategorie di una ormai sempre più stratificata storia dell'arte (con i suoi risvolti socio-economici): arte di corte, arte per la corte, con il suo specifico *milieu*; arte per gli ordini religiosi; collezionismo, mercato, importazioni,

esportazioni e circolazione di opere; i viaggi degli artisti e le dinamiche di emigrazione e immigrazione; il ruolo e la connotazione dell'artista di corte in epoca moderna; le figure dei mediatori e intermediari culturali; Vienna come centro di sviluppo di 'scuole' e/o di specializzazioni tecniche germinate dal trasferimento di maestranze italiane. Gli interventi presentati al convegno erano costruiti prevalentemente secondo prospettive di microstoria e dunque focalizzati su episodi di committenza, singole personalità d'artisti, collezionisti e agenti, tecniche esecutive, opere, fonti inedite, progetti espositivi futuri, sollecitando riflessioni e domande, espresse nel corso della discussione finale del convegno, riguardanti le linee più sopra enunciate su cui mi soffermerò ora con qualche esempio senza pretesa di esaustività.

Partiamo dal ruolo e dallo *status* degli artisti italiani trasferitisi nei domini asburgici. Vari gli spunti critici emersi, a partire dalla rivalità con le maestranze locali, richiamato da Silvia Tammaro nel suo intervento dedicato ad una figura ancora poco nota agli studi e meritevole di un articolato recupero, quella del pittore ligure Giulio Benso. Oggetto peraltro di occasioni espositive,³ il fenomeno della rivalità richiede affilati strumenti per distinguere quanto e in che misura essa sia *topos* (ricorrente) letterario e storiografico, come ha dimostrato, a titolo di esempio, Catherine Whistler nel caso di Giambattista Tiepolo e del clima di tensione e ostilità (più supposto che effettivo) alimentato nei suoi confronti da parte degli artisti della corte madrilena,⁴ oppure quanto faccia riferimento a situazioni effettivamente reali, documentate e/o documentabili.

Altro elemento molto interessante riguarda le terminologie rinvenute nelle fonti antiche, sia documentarie sia letterarie: ad esempio per Ottavio Miseroni, ingaggiato da Rodolfo II co-

3 Si può ricordare ad esempio la mostra Titian, Tintoretto, Veronese. Rivals in Renaissance Venice, organizzata nel 2008 dal Museum of Fine Arts di Boston, con catalogo a cura di F. ILCHAM.

4 C. WHISTLER, G. B. Tiepolo at the Court of Charles III, in: The Burlington Magazine, CXXVIII/996, 1986, pp. 198–203.

me intagliatore di gemme a Praga dove ben presto è alla guida di un florido atelier, si fa riferimento alla “fedelissima servitù prestata da me”, espressione incorporata nel titolo della relazione di Paulus Rainer. Si tratta di una nomenclatura pressoché identica a quella frequentemente adottata dagli scrittori del Seicento in merito a una delle forme in cui poteva declinarsi il rapporto tra committente e artista: quella cioè di “servitù particolare” – ben indagata nel suo *Patrons and Painters* da Francis Haskell – che implicava, oltre alla protezione (come quella elargita al già menzionato pittore Benso dal ricco collezionista genovese Giovanni Carlo Doria) la regolare assunzione di un artista da parte di un determinato signore, il versamento di uno stipendio mensile oltre al pagamento delle opere, il sostegno economico di eventuali viaggi di studio. L'artista diventava un membro della famiglia “alla stregua dei cortigiani e degli ufficiali d'ogni specie”⁵, e poteva essergli riconosciuto un titolo nobiliare, come avviene del resto per Miseroni. La “servitù particolare” costituiva senza dubbio una posizione ambita perché capace di garantire sicurezza e introiti, e tuttavia non si configurava sempre del tutto vantaggiosa perché poteva risultare troppo vincolante. L'appellativo riferito al toscano Cosimo Castrucci in una patente fornita da Rodolfo II nel 1592 era quello di “his majesty gemcutter”⁶, a sigillare quasi un legame diretto e molto stretto tra il gioielliere e l'imperatore.

Il caso dei Castrucci consente di passare a un altro fil rouge emerso durante il convegno, cioè il concetto di autografia, evidenziato nel contributo di Martina Baraldi in connessione alla pratica

esecutiva dei *commessi di pietre dure*, che potevano essere realizzati a più mani, un procedimento comunque non slegato alla natura dei materiali impiegati, che comunque invita a riflettere pure sulla questione – ricorrente, anzi quasi scontata, per questa tipologia di supporti – del potere dell'artista demiurgo in perenne gara con la natura. Temi, questi, al centro della recentissima mostra tenutasi alla Galleria Borghese di Roma *Maraviglia senza tempo. La pittura su pietra a Roma tra Cinque e Seicento*, dove erano esposti anche due rilievi ricondotti alla bottega Castrucci e giunti nelle collezioni Borghese ai tempi del cardinal nipote Scipione.⁷ Una esposizione che ha peraltro messo in luce il ricorso al processo di riuso degli scarti della lavorazione di pietre di grandi dimensioni impiegate nella decorazione delle cappelle gentilizie romane; certo le pietre dure destinate alla realizzazione di manufatti per la corte asburgica – e come tali emblemi di ricchezza principesca – erano quasi certamente, come puntualizzato da Paulus Reiner durante il dibattito, selezionate *ad hoc* (Rodolfo II si serviva di cacciatori di pietre) e non sembrano derivare come prodotto di scarto dalla lavorazione di pietre per imprese monumentali. E tuttavia l'argomento merita, credo, di essere comunque esplorato o tenuto in considerazione, perché potrebbe offrire nuove prospettive di lettura, anche in relazione alle dinamiche tra sviluppo delle maestranze locali e persistenze di dinastie straniere – nel caso di specie intagliatori italiani con un atelier ‘stabilizzato’ a corte, divenuto peraltro popolare per il commercio e l'esportazione di pietre du-

- 5 F. HASKELL, *Patrons and Painters. A Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, Oxford 1963, ed. consultata *Mecenati e pittori. L'arte e la società italiana nell'età barocca* (a cura di T. MONTANARI), Torino 2019, pp. 9–10.
- 6 R. DISTELBERGER, *The Castrucci and Miseroni: Prague, Florence, Milan*, in: *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe* (catalogo della mostra New York, Metropolitan Museum, a cura di W. KOEPE), New Haven/London 2008, p. 31.
- 7 *Meraviglia senza tempo. Pittura su pietra a Roma tra Cinquecento e Seicento* (catalogo della mostra Roma, Galleria Borghese, a cura di F. CAPPELLETTI/P. CAVAZZINI), Roma 2022, cat. VI.9–VI.10, p. 238.

re, oltre che manufatti finiti, da Praga alla Firenze medicea.⁸

Dagli artisti passiamo agli intermediari, categoria complessa, complicata, sottoposta al vaglio della critica degli studi in numerose occasioni. Ciò nonostante rimane sempre sfuggente, restia a essere imprigionata in definizioni universali, statiche e/o programmatiche. Riprendendo un felice pensiero di Paolo Pastres, risulta più facile esplicitare “ciò che gli intermediari non sono”, soprattutto nel Settecento. E dunque: mediatori di gusto? Agenti commerciale? *Connoisseurs*? Simili stratificazioni e sovrapposizioni toccano una delle figure indagate durante il simposio, cioè Apostolo Zeno, intermediario ‘partigiano’ come lo ha definito Enrico Lucchese durante il suo intervento. Poeta, giornalista e soprattutto protagonista della riforma del melodramma, il nobile veneziano accetta l’invito dell’imperatore Leopoldo I a trasferirsi nella capitale solo nel 1718, dopo un lungo corteggiamento avviato nel 1701, quando viene messa in scena a Vienna la prima opera di Zeno. Tanta indecisione forse era anche connessa al salario, che sarebbe stato assai inferiore alle entrate garantite a Zeno dal mercato veneziano, quindi la corte avrebbe potuto attendere. Nell’universo degli intermediari compare anche l’universo femminile: il ruolo delle donne in tale frangente riserva ancora tante sorprese, mentre forse è più noto, perché maggiormente documentabile, quello di responsabile di bottega dopo la scomparsa del marito/maestro capobottega. La relazione di Roswitha Juffinger sull’ambasciatore cesareo a Venezia Humprecht Jan Czernin ha messo in luce l’inedito ruolo svolto dalla consorte del diplomatico, che teneva i rapporti con gli artisti lagunari durante le assenze del marito, in maniera non

dissimile da Angela Carriera, vera ‘impresaria’ del consorte, il pittore Giovanni Antonio Pellegrini.¹⁰

Infine, un ulteriore aspetto su cui vorrei soffermarmi perché molto sollecitante tocca lo ‘sguardo’. Lo sguardo di viaggiatori italiani nei domini imperiali recuperato attraverso le loro testimonianze scritte, in particolare i diari di viaggio, epistole e relazioni diplomatiche di nobili, agenti in visita o di passaggio alla corte asburgica, tra Praga e Vienna. Memorie, carteggi ‘personali’ e resoconti ‘politici’ costituiscono generi diversi che, opportunamente incrociati, offrono utili affondi anche su questioni storico-artistiche e ‘museologiche’ nonché un potenziale interpretativo talora poco sfruttato. Lo hanno dimostrato i materiali, relativi al XVII secolo, esaminati e presentati da Cecilia Mazzetti nel corso del convegno, i quali costituiscono una piccola *gold mine* che certo non mancherà di sollecitare ulteriori indagini. A inizio Seicento il celebre collezionista e dilettante Vincenzo Giustiniani aveva formulato una sorta di *vademecum* del viaggio in termini di esperienza di vita del nobile signore, come crescita e osservazione di usi, costumi e “cose notabili del luogo [...] et particolarmente le fabbriche pubbliche e le private che eccedono la mediocrità, e così i giardini, macchine et fortezze et ediftij d’acqua, pitture, statue et altro”¹¹. Questo auspicio si concretizza in misura variabile a seconda della sensibilità dei viaggiatori, nonché in relazione alla ‘funzione’ e allo scopo del viaggio. Si va dal cosiddetto “Anonimo viterbese” che nel 1622 visitando la raccolta di Ferdinando II all’epoca sistemata a Praga, ricorda la presenza di dipinti “lascivi”, alle numerose testimonianze del nobile romano Scipione Santacrose, più volte di stanza a Vienna, che ci ricorda, ad esempio, come al teso-

8 DISTELBERGER, The Castrucci and Miseroni (cit. n. 6), p. 32.

9 P. PASTRES, Algarotti e Metastasio tra Vienna e Venezia: ultimi bagliori rococò dell’intermediazione artistica, in: *Patrons, Intermediaries, Venetian Artists in Vienna & Imperial Domains (1650–1750)* (a cura di E. LUCCHESI/M. KLEMENČIČ), Firenze 2022, pp. 149–159, in part. p. 149.

10 E. LUCCHESI, Angela Carriera, Giovanni Antonio Pellegrini e Daniele Antonio Bertoli tra Venezia, Vienna e San Daniele del Friuli, in: *Patrons, Intermediaries* (cit. n. 9), pp. 75–91, in part. pp. 82–83.

11 V. GIUSTINIANI, *Scritti editi e inediti* (a cura di S. DANESI SQUARZINA/L. CAPODURO), Città del Vaticano 2021, p. 104.

ro dell'imperatore si accedesse pagando. Gli autori di questi scritti si configurano in vari casi essi stessi attori di un processo di scambio culturale: il marchese fiorentino Francesco Riccardi promosse il rinnovamento dell'omonimo palazzo di famiglia a Firenze non senza una possibile suggestione delle residenze europee da lui visitate, tra cui quella della corte di Vienna dove nel 1673 giunse in rappresentanza di Cosimo III per omaggiare le seconde nozze di Leopoldo I.

Sarebbe, credo, utile e di straordinario interesse riuscire a mappare e incrociare il maggior numero di fonti odeporeiche, epistolari e diplomatiche ancora poco note o alle quali si fa solo marginalmente ricorso, per ricostruire sia gli scenari culturali viennesi sia la loro ricezione da parte di differenti tipologie di visitatori. A titolo di esempio ricordo solo un paio di passaggi delle relazioni ufficiali presentate al Senato dagli ambasciatori veneziani inviati presso la corte asburgica. Nel 1596 Tommaso Contarini ricordava come l'imperatore Rodolfo II si diletasse “d'intendere secreti così di cose naturali come di artificiali, e chi ha occasione di trattare di queste cose troverà sempre l'orecchie di Cesare pronte”¹². Nel resoconto di Alvise Molin del 1661, spiccano alcuni passaggi sulle passioni culturali dell'imperatore Leopoldo I e sullo zio, l'arciduca Leopoldo. Del primo si evoca la “particolare inclinazione” alla musica e a “far poesie in lingua italiana, la qual perfettamente possiede, e ben spesso in domestica conversatione con l'impetrice, e con l'Arciduca Leopoldo, fanno sonetti un verso per uno,

e tra loro gareggiando con un dolce concerto di virtù”¹³. Il secondo invece viene ritratto come “il più applicato a godere delle Pitture, delle curiosità, delle poesie, e delizie, nelle quali impiega gran tempo e molto oro [...] Ha unito una delle più insigni Gallerie di Pitture, ch'abbi Principe al Mondo, e va moltiplicando ogni giorno, impiegando in queste, in addobbi superbi, et in molte curiosità il sopravanzo delle sue entrate [...]”¹⁴. La descrizione di Molin implica anche un giudizio di qualità, e forse non poteva essere diversamente per uno come lui, appassionato di pittura contemporanea e di antiquaria, celebrato da Marco Boschini nella *Carta del navegar pitoresco* (1660) come uno dei collezionisti più all'avanguardia nella Venezia di metà Seicento. E proprio a Molin vengono affidate dall'arciduca Leopoldo Guglielmo e dell'imperatore Leopoldo I due collane d'oro con cui omaggiare e ringraziare il critico veneziano per la dedica ai principi della casata d'Asburgo della citata *Carta del navegar*¹⁵. Si tratta dunque di un terreno di indagine fertile sia di nuovi ritrovamenti sia di ulteriori riflessioni, e non certo da limitarsi al Seicento ma da estendere tanto ai periodi precedenti quanto alle epoche successive¹⁶.

Per concludere, il convegno *Arte e cultura italiana a Vienna. Artisti, opere, collezioni*, ha fornito una importante occasione di avanzamento delle conoscenze e di confronto metodologico, per continuare a interrogarsi intorno a temi e problemi che investono le dinamiche dei fenomeni storico-artistici in età moderna.

12 Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato. Germania (1557–1654), III, Torino 1968, p. 245. Su Tommaso Contarini (1547–1604) cfr. *ad vocem* in Dizionario biografico degli italiani, 28, 1983, ed. online (data di accesso 31.08.2023).

13 Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato. Germania (1658–1793), IV, Torino 1968, pp. 48–49. Per un profilo biografico aggiornato di Alvise Molin sia consentito di rinviare a Il collezionismo d'arte a Venezia. Il Seicento (a cura di L. BOREAN/S. MASON), Venezia 2007, pp. 288–289.

14 Relazioni di Ambasciatori Veneti al Senato. Germania (1658–1793), IV, Torino 1968, p. 51.

15 M. F. MERLING, Marco Boschini's “La carta del navegar pitoresco”: Art Theory and Virtuoso Culture in Seventeenth-Century Venice, *Ann Arbor* 1992, pp. 77–87.

16 Si segnala qui il recentissimo volume Pietro Metastasio. Carteggio con Daniele Florio (a cura di R. RABBONI/M. VENIER/P. SIANO), Genova 2023, dove, entro la cornice della fortuna degli italiani alla corte di Vienna, si pubblicano le lettere del letterato al conte udinese Daniele Florio nonché missive del fratello di quest'ultimo, Francesco, contenenti alcune descrizioni di gallerie private viennesi, come quella del palazzo Liechtenstein.

LITERATURVERZEICHNIS

Die vorliegende Bibliografie versteht sich als Anregung und erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Spezifische weiterführende Literatur findet sich in den Fußnoten der einzelnen Beiträge.

- BARROERO/PROSPERI VALENTI RODINÒ/SCHÜTZE 2015: Liliana Barroero/Simonetta Prosperi Valenti Rodinò/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Maratti e l'Europa*, Rom 2015.
- BELLABARBA/NIEDERKORN 2010: Marco Bellabarba/Jan Paul Niederkorn (Hrsg.), *Le corti come luogo di comunicazione. Gli Asburgo e l'Italia*, Bologna/Berlin 2010.
- BELTRAMI/COTTICELLI/NAVONE 2024: Luca Beltrami/Francesco Cotticelli/Matteo Navone (Hrsg.), *La Vienna di Metastasio*, Graz 2024.
- BÉLY 1998: Lucien Bély (Hrsg.), *L'invention de la diplomatie. Moyen Âge – Temps modernes*, Paris 1998.
- BIDESE 2010: Emanuele Bidese, *Diario di viaggio di un anonimo viterbese*, Diss. Università della Tuscia 2010.
- BOAGLIO 2008: Gualtiero Boaglio, *Italianità. Eine Begriffsgeschichte*, Wien 2008.
- BOAGLIO 2025: Gualtiero Boaglio, *L'italiano nell'impero asburgico. Appunti di storia della lingua all'alba del Novecento*, Florenz 2025.
- BÖSEL/KLINGENSTEIN/KOLLER 2006: Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller (Hrsg.), *Papsthof – Kaiserhof (16.–18. Jahrhundert)*, Wien 2006.
- BÖSEL/SALVIUCCI INSOLERA 2010: Richard Bösel/Lydia Salviucci Insolera (Hrsg.), *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709) pittore e architetto gesuita* (Ausstellungskatalog, Rom, Istituto Nazionale per la Grafica), Rom 2010.
- BOCCOLINI 2019: Alessandro Bocolini, *Viaggio e viaggiatori italiani nel Seicento: relazioni odepliche per una nuova geografia del vecchio continente*, in: *California Italian studies*, IX/1, 2019, S. 1–21.
- BORIONI 2016: Giacomo Borioni, *Die Wiener Minoritenkirche und die Italienische Kongregation. Eckpunkte einer gemeinsamen Geschichte*, Diplomarbeit Universität Wien 2016.
- BRAUN 2018: Guido Braun, *Diplomatische Wissenskulturen der Frühen Neuzeit. Erfahrungsräume und Orte der Wissensproduktion*, Berlin/Boston 2018.
- BREVAGLIERI/SCHNETTGER 2015: Sabina Brevaglieri/Matthias Schnettger, *Saperi. Praktiken der Wissensproduktion und Räume der Wissenszirkulation zwischen Italien und dem Deutschen Reich im 17. Jahrhundert*, in: *Praktiken der Frühen Neuzeit. Akteure, Handlungen, Artefakte* (hrsg. von Arndt Brendecke), Köln/Weimar/Wien 2015, S. 123–131.
- BREVAGLIERI/SCHNETTGER 2018: Sabina Brevaglieri/Matthias Schnettger (Hrsg.), *Transferprozesse zwischen dem Alten Reich und Italien im 17. Jahrhundert. Wissenskonfigurationen, Akteure, Netzwerke*, Bielefeld 2018.
- BURKE 2000: Peter Burke, *Kultureller Austausch*, Frankfurt a. M. 2000.
- COEN 2018: Paolo Coen, *The art market in Rome in the eighteenth century. A study in the social history of art*, Leiden/Boston 2018.
- COEN 2022: Paolo Coen, *La riforma del 1749, una linea di crinale nel rapporto fra Museo, tutela e mercato dell'arte nella Roma del diciottesimo secolo*, in: *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Otto-*

- cento: attori, pratiche, riflessioni di metodo (hrsg. von Cecilia Mazzetti di Pietralata/Sebastian Schütze), Berlin/Boston 2022, S. 211–229.
- CONT 2018: Alessandro Cont, *La Chiesa dei Principi. Le relazioni tra „Reichskirche“, dinastie sovrane tedesche e stati italiani (1688–1763)*, Trient 2018.
- COOLS/KEBLUSEK/NOLDUS 2006: Hans Cools/Marika Keblusek/Badeloch Noldus (Hrsg.), *Your humble servant. Agents in early modern Europe*, Hilversum 2006.
- COPPOLARO/MURACE/PETRONE 2022: Marco Coppolaro/Giulia Murace/Gianluca Petrone (Hrsg.), *Le arti e gli artisti nella rete della diplomazia pontificia*, Rom 2022.
- CORETH 1982: Anna Coreth, *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*, Wien 1982.
- CROPPER 2000: Elisabeth Cropper (Hrsg.), *The diplomacy of art. Artistic creation and politics in Seicento Italy*, Bologna 2000.
- DE LUCCA/JEANNERET 2020: Valeria De Lucca/Christine Jeanneret (Hrsg.), *The grand theater of the world. Music, space, and the performance of identity in early modern Rome*, London/New York 2020.
- DOTTER 2018: Marion Dotter, *Zwischen Oberitalien und Wien. Die Migration und Transformation italienischer Kaufleute in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, in: *Römische Historische Mitteilungen*, LX, 2018, S. 15–50.
- ELIAS 1969: Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft*, Darmstadt 1969.
- ESPAGNE/WERNER 1987: Michel Espagne/Michael Werner, *La construction d'une référence culturelle allemande en France: Génèse et Histoire (1750–1914)*, in: *Annales E.S.C.*, 42/4, 1987, S. 969–992; http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1987_num_42_4_283428.
- ESPAGNE/WERNER 1988: Michel Espagne/Michael Werner, *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris 1988.
- FRANK 2014: Martina Frank, *Die Familie Galli Bibiena in Wien. Werkstatt und Auftraggeber*, in: *Barocke Kunst und Kultur im Donauraum*, hrsg. von Karl Möseneder, Michael Thimann und Adolf Hofstetter, Petersberg 2014, S. 656–668.
- FRANK 2024: Martina Frank, *Rom am Donauufer. „L'immortal Bibiena“ und Kaiser Karl VI.*, in: *Verflechtung und Nachbarschaft: „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne* (hrsg. von Franz-Stefan Seitschek/Pia Wallnig/Thomas Wallnig), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, LXIV, 2024, S. 105–124.
- FRANKE/SOMMER-MATHIS/RISATTI 2016: Daniela Franke, Andrea Sommer-Mathis, Rudi Risatti (Hrsg.), *Spettacolo barocco! Triumph des Theaters*, Petersberg 2016.
- FRIMMEL 1899: Theodor von Frimmel, *Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen*, Leipzig 1899.
- FRIMMEL 1913–1914: Theodor von Frimmel, *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, 2 Bde., München 1913–1914.
- FUCHS/TRAKULHUN 2003: Thomas Fuchs/Sven Trakulhun (Hrsg.), *Das eine Europa und die Vielfalt der Kulturen. Kulturtransfer in Europa 1500–1850*, Berlin 2003.
- GARMS 2019: Jörg Garms, *L'altare e il tabernacolo della Josephkapelle nella Hofburg di Vienna*, in: *Ricerche sull'arte a Napoli in età moderna*, Napoli 2019, S. 56–74.
- GARMS 2023: Jörg Garms, *San Gennaro arriva a Vienna*, in: *Per Cesare De Seta* (hrsg. von Alfredo Buccaro/Leonardo Di Mauro/Massimo Visione), Napoli 2023, S. 115–119.
- GARMS-CORNIDES 1976: Elisabeth Garms-Cornides, *Zwischen Giannone, Muratori und Metastasio. Die Italiener im geistigen Leben Wiens*, Wien 1976.
- GARMS-CORNIDES 2006: Elisabeth Garms-Cornides, *Reichsitalien in der habsburgischen*

- Publizistik des 18. Jahrhunderts, in: *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna* (hrsg. von Matthias Schnettger/Marcello Verga), Berlin 2006, S. 461–497.
- GARMS-CORNIDES 2023: Elisabeth Garms-Cornides, Am Hof und in der Stadt. Italienische Jesuiten in Wien, in: Andreas Gottsmann/Cecilia Mazzetti di Pietralata/Silvia Tammaro (Hrsg.), *Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua* (Römische Historische Mitteilungen, Bd. LXV), Wien 2023, S. 231–267.
- GOTTSMANN/MAZZETTI DI PIETRALATA/TAMMARO 2023: Andreas Gottsmann/Cecilia Mazzetti di Pietralata/Silvia Tammaro (Hrsg.), *Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua* (Römische Historische Mitteilungen, Bd. LXV) Wien 2023.
- GOULET 2021: Anne-Madeleine Goulet (Hrsg.), *Spectacles et performances artistiques à Rome (1644–1740). Une analyse historique à partir des archives familiales de l'aristocratie*, Rom 2021.
- HAUPT 2013: Herbert Haupt, „Ein Liebhaber der Gemähl und virtuosen ...“. Fürst Johann Adam I. Andreas von Liechtenstein (1657–1712), Quellenband, Wien 2013.
- HÄBERLEIN/JEGGLE 2013: Mark Häberlein/Christof Jeggle (Hrsg.), *Materielle Grundlagen der Diplomatie. Schenken, Sammeln und Verhandeln in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Konstanz/München 2013.
- HÄBERLEIN/JEGGLE 2015: Mark Häberlein/Christof Jeggle (Hrsg.), *Luxusgegenstände und Kunstwerke vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Produktion, Handel, Formen der Aneignung*, Konstanz/München 2015.
- HASKELL 1963: Francis Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between Italian art and society in the age of the Baroque*, New York 1963.
- HESTER 2008: Nathalie Hester, *Literature and Identity in Italian Baroque Travel Writing*, Aldershot 2008.
- JEKL 1953: Konrad Jekl, *Die Italiener in Wien in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Diss. Universität Wien 1953.
- JUFFINGER 2015: Roswitha Juffinger, Czernin. Verzeichnis der Gemälde, Wien 2015.
- JUFFINGER 2019: Roswitha Juffinger, Strategien des Sammelns. Gemälde der Sammlungen Lamberg und Czernin aus Hollands „Goldenen Zeitalter“, in: *Goldene Zeiten* (hrsg. von Erika Öhring), Salzburg 2019, S. 222–228.
- KARNER 2012: Herbert Karner (Hrsg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012.
- KARNER 2014: Herbert Karner (Hrsg.), *Die Wiener Hofburg 1521–1705. Baugeschichte, Funktion und Etablierung als Kaiserresidenz*, Wien 2014.
- KARNER/SCHÜTZE/TELESKO 2022: Herbert Karner/Sebastian Schütze/Werner Telesko (Hrsg.), Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und die Baukunst des europäischen Barock, München 2022.
- KAUZ/ROTA/NIEDERKORN 2009: Ralph Kauz/Giorgio Rota/Jan Paul Niederkorn (Hrsg.), *Diplomatisches Zeremoniell in Europa und im Mittleren Osten in der Frühen Neuzeit*, Wien 2009.
- KEBLUSEK/NOLDUS 2011: Marika Keblusek/Badeloch Vera Noldus (Hrsg.), *Double agents. Cultural and political brokerage in early modern Europe*, Leiden 2011.
- KELLER 2005: Katrin Keller, *Hofdamen. Amtsträgerinnen im Wiener Hofstaat des 17. Jahrhunderts*, Wien 2005.
- KELLER 2021: Katrin Keller, *Die Kaiserin. Reich, Ritual und Dynastie*, Wien 2021.
- KELLER 2022: Katrin Keller, „Die den kaiserlichen Hoff frequentierenden Frauen Botschafterinnen“. Geschlecht und diplomatisches

- Zeremoniell um 1700, in: *Historische Anthropologie*, XXX, 2022, S. 142–159.
- KELLER/SCHNETTGER 2025: Katrin Keller/Matthias Schnettger (Hrsg.), *Transalpine Transferprozesse im 17. Jahrhundert. Die Gonzaga-Kaiserinnen zwischen Mantua und Wien*, Bielefeld 2025.
- KLEMENČIČ/LUCCHESI 2022: Matej Klemenčič/Enrico Lucchese (Hrsg.), *Patrons, intermediaries and Venetian artists in Vienna and imperial domains (1650–1750)*, Florenz 2022.
- KLETTENHAMMER 2021: Sieglinde Klettenhammer u. a. (Hrsg.), *Diplomazia e letteratura tra Impero asburgico e Italia*, Rom 2021.
- KOLLER/KUBERSKY 2015: Alexander Koller/Susanne Kubersky (Hrsg.), *Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma 1450–1650*, Rom 2015.
- KOJA 2024: Stephan Kojas (Hrsg.), *Herkules der Künste. Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und das Wien um 1700* (Ausstellungskatalog, Wien, Gartenpalais Liechtenstein), München 2024.
- KOŠAK 2021: Tina Košak, *International art dealers, agents and their clients in seventeenth-century Habsburg Inner Austria*, in: *Art markets, agents and collectors. Collecting strategies in Europe and the United States 1550–1950* (hrsg. von Susan Bracken/Adriana Turpin), New York 2021, S. 60–76.
- LAFERL 2017: Christopher Laferl, *Mehr als militanter Katholizismus. „Spanische“ und „italienische“ Kultur im Wien des 16. Jahrhunderts*, in: *Brennen für den Glauben. Wien nach Luther* (hrsg. von Rudolf Leeb/Walter Öhlinger/Karl Vocelka), Salzburg/Wien 2017, S. III–III.
- LORENZ 1984: Hellmut Lorenz, *Bernini e l'architettura barocca austriaca*, Rom 1984.
- LORENZ 1991: Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Wien 1991.
- MAYER/TAMMARO 2018: Gernot Mayer/Silvia Tamaro (Hrsg.), *Travelling objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich*, Wien/Köln/Weimar 2018.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2018: Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Cose, persone, città. I viaggi dei Savelli e dei loro protetti e il taccuino di Ettore Smeraldi*, in: *Travelling objects. Botschafter des Kulturtransfers zwischen Italien und dem Habsburgerreich* (hrsg. von G. Meyer/S. Tamaro), Wien/Köln/Weimar 2018, S. 163–188.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2020: Cecilia Mazzetti di Pietralata, *La quadreria del cardinale Nicolò del Giudice (1660–1743), protettore degli Stati Austriaci*, in: *Perspektivenwechsel* (hrsg. von Sebastian Schütze), Berlin/Boston 2020, S. 1–67.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2022: Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Austrian networks in papal Rome as interpretation key (XVII–XVIII century). Envoys, agents, and the arts*, in: *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento* (hrsg. von Cecilia Mazzetti di Pietralata/Sebastian Schütze), Berlin/Boston 2022, S. 135–160.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2024a: Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Tancredi sul Danubio. Le virtù di Raimondo Montecuccoli a corte e in viaggio*, in: *Verflechtung und Nachbarschaft: „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne* (hrsg. von Franz-Stefan Seitschek/Pia Wallnig/Thomas Wallnig), *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs*, LXIV, 2024, S. 45–65.
- MAZZETTI DI PIETRALATA 2024b: Italia und das Haus Liechtenstein. *Reisen, Werke, Künstler und Agenten*, in: *Herkules der Künste. Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und das Wien um 1700* (Ausstellungskatalog, Wien, Gartenpalais Liechtenstein, hrsg. von Stephan Kojas), Wien 2024, S. 165–177.
- MAZZETTI DI PIETRALATA/SCHÜTZE 2022: Cecilia Mazzetti di Pietralata/Sebastian Schütze (Hrsg.), *Nuove scenografie del collezionis-*

- mo europeo tra Seicento e Ottocento, Berlin/Boston 2022.
- MENGEL/SCHNAUDER/WEISS 2010: Ewald Mengel/Ludwig Schnauder/Rudolf Weiss (Hrsg.), *Weltbühne Wien. World Stage Vienna. Bd. I: Approaches to Cultural Transfer*, Trier 2010.
- METLICA/ZUCCHI 2022: Alessandro Metlica/Enrico Zucchi, *La res publica di Galeazzo Galeazzo Priorato (1606–1678)*, Venedig 2022.
- NOE 2011: Alfred Noe, *Geschichte der italienischen Literatur in Österreich. Teil I: Von den Anfängen bis 1797*, Wien 2011.
- NORTH 2009: Michael North (Hrsg.), *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, Köln/Weimar/Wien 2009.
- NÜNNING/NEUMANN 2012: Ansgar Nünning/Birgit Neumann (Hrsg.), *Travelling concepts for the study of culture*, Berlin/Boston 2012.
- OPPL 1987: Ferdinand Oppl, *Italiener in Wien*, Wien 1987.
- PEČAR 2003: Andreas Pečar, *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI.*, Darmstadt 2003.
- POLLEROSS 2006: Friedrich Polleroß, *Romanitas in der habsburgischen Repräsentation von Karl V. bis Maximilian II.*, in: *Papsthof – Kaiserhof (16.–18. Jahrhundert)* (hrsg. von Richard Bösel/Grete Klingenstein/Alexander Koller), Wien 2006, S. 207–223.
- POLLEROSS 2010: Friedrich Polleroß, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653–1706)*, Petersberg 2010.
- POLLEROSS 2023: Friedrich Polleroß, *Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806)*, Petersberg 2023.
- PROHASKA 1993: Wolfgang Prohaska, *Vienna versus Napoli. Bemerkungen zum Verhältnis neapolitanischer und österreichischer Malerei im 18. Jahrhundert*, in: *Barock in Neapel. Kunst zur Zeit der österreichischen Vizekönige* (Ausstellungskatalog, Wien, Kunstforum/Neapel, Castel Sant’Elmo, hrsg. von Silvia Cassani), Neapel 1993, S. 77–92.
- PROHASKA/SPINOSA 1994: Wolfgang Prohaska/Nicola Spinosa (Hrsg.), *Settecento napoletano. Sulle ali dell’aquila imperiale 1707–1734* (Ausstellungskatalog, Wien, Kunsthistorisches Museum), Neapel 1994.
- RICALDONE 1986: Luisa Ricaldone, *Italienisches Wien*, München 1986.
- RISATTI 2019: Rudi Risatti (Hrsg.), *Groteske Komödie. In den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636–1707)*, Wien 2019.
- SALVADORI 1891: Giovanni Salvadori, *La Congregazione della Chiesa Nazionale Italiana in Vienna*, Wien 1891.
- SCHEMPER-SPARHOLZ 2009: Ingeborg Schemper-Sparholz, *Il cancelliere Metternich e la committenza austriaca di Canova*, in: *Committenti, mecenati e collezionisti di Canova*, hrsg. von Giuliana Ericani, Bassano del Grappa 2009, S. 7–36.
- SCHULTZ 2023: Martin Scheutz, *Italiener im Wien des 18. Jahrhunderts. Neubürger, Hofangehörige und hofbefreite Handwerker*, in: *Römischen Historischen Mitteilungen*, LXV, 2023, S. 185–229.
- SCHMALE 2003: Wolfgang Schmale (Hrsg.), *Kulturtransfer. Kulturelle Praxis im 16. Jahrhundert*, Innsbruck 2003.
- SCHMALE 2012: Wolfgang Schmale, *Kulturtransfer*, in: *Europäische Geschichte Online (EGO)* (hrsg. v. Leibniz-Institut für Europäische Geschichte), Mainz, 31.10.2012, <http://ieg-ego.eu/de/threads/theorien-und-methoden/kulturtransfer>.
- SCHNETTGER 2006: Matthias Schnettger, *„Principe sovrano“ oder „civitas imperialis“? Die Republik Genua und das Alte Reich in der Frühen Neuzeit (1556–1797)*, Mainz 2006.
- SCHNETTGER 2022: Matthias Schnettger, *„Ihr Augenmerck ist Reichthum“. Wahrnehmungen und Bewertungen des genuesischen Adels im 17. und 18. Jahrhundert*, in: *Decorum und Mammon im Widerstreit? Adeliges Wirt-*

- schaftshandeln zwischen Standesprofilen, Profitstreben und ökonomischer Notwendigkeit (hrsg. v. Annette Cremer/Alexander Jendorff), Heidelberg 2022, S. 129–151.
- SCHNETTGER/VERGA 2006: Matthias Schnettger/Marcello Verga (Hrsg.), *Das Reich und Italien in der Frühen Neuzeit. L'Italia e l'Impero nell'età moderna*, Berlin 2006.
- SCHÜTZE 2014: Sebastian Schütze, *Vom Sebeton an die Donau. Kunst- und Kulturtransfer im Zeitalter der österreichischen Vizekönige in Neapel*, in: *Barocke Kunst und Kultur im Donaauraum* (hrsg. von Karl Möseneder, Michael Thimann und Adolf Hofstetter), Peterberg 2014, S. 668–687.
- SCHÜTZE 2021a: Sebastian Schütze (Hrsg.), *Fortunata Neapolis. Kunst- und Kulturtransfer zwischen Neapel, Wien und Mitteleuropa*, Berlin/Boston 2021.
- SCHÜTZE 2021b: Sebastian Schütze (Hrsg.), *Perspektivenwechsel. Sammler, Sammlungen, Sammlungskulturen in Wien und Mitteleuropa*, Berlin 2021.
- SCHÜTZE 2024: Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunstsammler in Wien. Biografische Profile zwischen Statuskonkurrenz, Kunstmarkt und Kennerschaft*, Berlin/Boston 2024.
- SEITSCHKEK/WALLNIG/WALLNIG 2024: Franz-Stefan Seitschek/Pia Wallnig/Thomas Wallnig (Hrsg.), *Verflechtung und Nachbarschaft: „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne*, Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, LXIV, 2024.
- SOMMER-MATHIS 2018: Andrea Sommer-Mathis, *La favorita festeggiante. The imperial summer residence of the Habsburgs as festive venue*, in: *Architectures of Festival in Early Modern Europe* (hrsg. von Krista De Jonge, Pieter Martens), London 2018, S. 275–298.
- SOMMER-MATHIS 2019: Andrea Sommer-Mathis, *Lodovico Ottavio Burnacini und die Commedia dell'arte am Wiener Hof*, in: *Groteske Komödie* (hrsg. von Rudi Risatti), Wien 2019, S. 62–79.
- STEIDL 2003: Annemarie Steidl, *Auf nach Wien! Die Mobilität des mitteleuropäischen Handwerks im 18. und 19. Jahrhundert am Beispiel der Haupt- und Residenzstadt Wien*, Wien 2003.
- TAMMARO 2023: Silvia Tamaro, *Auf den Spuren der Savoyischen Nation in Wien. Künstlerischer Transfer unter dem Schutz des heiligen Franz von Sales*, in: *Andreas Gottsmann/Cecilia Mazzetti di Pietralata/Silvia Tamaro (Hrsg.), Arte e cultura italiana a Vienna. Esiti e contesti di una presenza continua (Römische Historische Mitteilungen, Bd. LXV)*, Wien 2023, S. 55–82.
- TAMMARO 2024a: Silvia Tamaro, *Il celebre „triumvirato“: Luigi Malabaila di Canale, Metastasio e Hugo von Hagen tra letture, discussioni e opere d'arte*, in: *Luca Beltrami/Francesco Cotticelli/Matteo Navone (Hrsg.), La Vienna di Metastasio*, Graz 2024, S. 459–480.
- TAMMARO 2024b: Silvia Tamaro, *General, Bauherr und Kunstagent. Vittorio Antonio Graf Philippi, ein Piemonteser am Wiener Hof*, in: *Verflechtung und Nachbarschaft: „Italien“ und „Österreich“ in der Vormoderne* (hrsg. von Franz-Stefan Seitschek/Pia Wallnig/Thomas Wallnig), Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs, LXIV, 2024, S. 397–428.
- TAMMARO 2024c: Silvia Tamaro, *Vienna italiana. Italienische Kunst und Kultur in Wien um 1700*, in: *Herkules der Künste. Johann Adam Andreas I. von Liechtenstein und das Wien um 1700* (Ausstellungskatalog, Wien, Gartenpalais Liechtenstein, hrsg. von Stephan Koja), Wien 2024, S. 155–163.
- TELESKO 2000: Werner Telesko, *Das Programm des Deckenfreskos im Festsaal des Hauptgebäudes der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien*, in: *Elisabeth Hilscher, Andrea Sommer-Mathis (Hrsg.), Pietro Metastasio – uomo universale (1698–1782)*, Wien 2000, S. 355–365.

- TELESKO 2012: Werner Telesko, Andrea Pozzos Deckenfresko im Herkulesaal des Gartenpalais Liechtenstein in Wien – inhaltliches Zentrum einer Allegorie des Hauses Liechtenstein?, in: Herbert Karner (Hrsg.), Andrea Pozzo (1642–1709). Der Maler-Architekt und die Räume der Jesuiten, Wien 2012, S. 69–79.
- THIRIET 1974: Jean-Michel Thiriet, L’immigration italienne dans la Vienne baroque (1670–1750), in: *Revue d’histoire économique et sociale*, LII, 1974, S. 339–349.
- TORTAROLO 2022: Edoardo Tortarolo (Hrsg.), *Cosmopolitan Italy in the age of nations. Transnational visions from the eighteenth to the twentieth century*, London 2022.
- UNZEITIG 1993: Andreas Unzeitig, *Die Italiener am Wiener Hof während der Regierungszeit Kaiser Karls VI.*, Diss. Universität Wien 1993.
- VENTURI 1973: Franco Venturi, *L’Italia fuori dall’Italia*, in: *Storia d’Italia III, dal primo Settecento all’Unità*, Turin 1973, S. 987–1481.
- WEISSMANN 2021: Tobias Weißmann, *Kunst, Klang, Musik. Die Festkultur der europäischen Mächte im barocken Rom*, München 2021.
- WEISSMANN 2022: Carina Weissmann, *Die Bronzen des Massimiliano Soldani Benzi (1656–1740). Repräsentationsstrategien des europäischen Adels um 1700*, Berlin/Boston 2022.
- WERNER/ZIMMERMANN 2002: Michael Werner/Bénédicte Zimmermann, Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *Histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen, in: *Geschichte und Gesellschaft*, XXVIII, 2002, S. 607–636.
- ZEDLER/ZEDLER 2023: Andrea Zedler/Jörg Zedler (Hrsg.), *Karrieresprungbretter. Transalpine Mobilität und Migration im 17. und 18. Jahrhundert*, München 2023.

PERSONENREGISTER

A

Aachen, Hans von 44
 Abondio, Alessandro 47
 Abondio, Antonio 9, 38, 39, 47-56, 60-65, 67-70
 Adami, Adamo 78
 Albani, Alessandro 11, 225-226, 228-240
 Albani, Annibale 228-229
 Albani, Carlo 247-248
 Albani, Orazio 230
 Albergati Capacelli, Francesco 189
 Alecchi, Ottavio 194
 Alexander VII., Papst (Fabio Chigi) 142, 143
 Allegri, Antonio (gen. il Correggio) 115, 116, 121, 200, 245
 Allio, Andrea d. Ä. d' 75
 Allio, Andrea, d. J. d' 75
 Allio, Donato Felice d' 10, 167-170, 174-179, 181-182, 187
 Althan, Gundacker Ludwig von 175, 200, 201
 Althan, Johann Michael III. von 200
 Althan, Michael Friedrich 210
 Altomonte, Bartolomeo 204, 220
 Altoviti, Jacopo 125, 140, 142, 143
 Ansaldo, Giovanni Andrea 76
 Aragona, Niccolò Gaetani d' 208, 215, 216,
 Arcimboldo, Giuseppe 38
 Artaria, Carlo 242
 August II., König von Polen 237

B

Bachmann, Gregor 80
 Bacon, Francis 104, 105
 Baldinucci, Filippo 34, 35
 Balen, Hendrik van 141
 Baratta, Pietro 149, 159, 157, 166
 Barbarossa, Giovanni 236
 Barbieri, Francesco (gen. Guercino) 130, 131
 Bassano, Francesco 129, 143
 Bellissario, Corenzio 210
 Bellori, Giovan Pietro 8, 239
 Bellotti, Pietro 137, 147
 Benedikt XIII., Papst (Pietro Francesco Orsini) 232
 Bencovich, Federico 192-194
 Benso, Bernardo 78, 80
 Benso, Giulio 10, 71-85, 87-98, 266, 267
 Benvoglianti, Uberto 195
 Berlaymont, Charles de 62
 Bergalli, Luisa 196-199
 Bernardoni, Pier Antonio 191

Bertolani, Ippolito 197
 Bertoli, Daniele Antonio 196, 198, 268
 Bertoli, Giandomenico 199
 Bianchini, Francesco 231, 237
 Bicchierai, Antonio 232
 Bisi, Giuseppe 242
 Bizoni, Bernardo 104
 Blumnecker, Johann Rudolf 53, 54
 Boccalini, Traiano 15
 Boetius de Boodt, Anselmo 16
 Bordon, Paris 129, 132, 196
 Bormastino, Antonio 118, 119
 Borromini Francesco 106
 Boschini, Marco 269
 Bottari, Giovanni Gaetano 234
 Bourbon, Antoinette de 60
 Bracci, Pietro 232
 Brandenburg, Johann Georg 68
 Brandeburgo, Marchese di 123
 Braunschweig-Lüneburg, Amalia Wilhelmina 168, 172,
 176, 196, 199
 Brettingham, Matthew 236
 Brueghel, Jan Pieter 250
 Brumatti, Riccardo 166
 Brusaferrò, Gerolamo 193
 Bucelin, Gabriel 72-75, 77, 78, 80-82, 85, 87, 88, 93, 97,
 98
 Buonarroti, Michelangelo 56
 Burnacini, Lodovico Ottavio 190
 Bussi, Santino 182

C

Caetani, Michelangelo 240
 Cagliari, Paolo (gen. Veronese) 129, 248
 Cagnacci, Guido 132
 Caldara, Antonio 196
 Callalo, Paolo 155, 156, 161, 165, 166
 Calvaert, Denys 141
 Campiglia, Domenico 234
 Capece, Girolamo Marchese di Rofrano 11, 204,
 206-209, 223,
 Capocaccia, Giovanni 60
 Capponi, Gregorio 238
 Caratti, Giovanni 156
 Caravaggio, s. Merisi
 Carlone, Antonio 75
 Carracci, Agostino 129, 147

- Carracci, Annibale 8, 129, 198
 Carretto, Alfonso II. marchese di Finale 52–54
 Carriera, Angela 196–199, 268
 Carriera, Giovanna 173, 174, 197
 Carriera, Rosalba 173, 174, 193, 194, 196–199
 Casoni, Giovanni 252
 Caspar (Krystalschneider) 13
 Castelfranco, Giorgio da (gen. Giorgione) 128, 259, 260
 Castrucci, Cosimo 14–17, 20, 21, 33, 34, 36–41, 44, 267
 Castrucci, Giovanni 20, 33
 Celesti, Andrea 140
 Cellini, Benvenuto 56, 57
 Cesti, Antonio 107
 Charlier, Paul 211, 212
 Chippendale, Thomas 239
 Christian I. von Sachsen, Kurfürst 68, 174,
 Christina von Schweden 230
 Ciano, Orsola 205
 Cimabue 34, 195
 Cito, Antonio 172, 173
 Clemens XI., Papst (Giovanni Francesco Albani) 228, 231,
 235
 Clemens XII., Papst (Lorenzo Corsini) 229, 238
 Clemens XIII., Papst (Carlo della Torre di Rezzonico) 228
 Clemens XIV., Papst (Giovanni Vincenzo Antonio
 Ganganelli) 228
 Clusius, Carolus 44
 Cobenzl, Carlotta Sofia, nee Rindsmaul 151
 Cobenzl, Familie 159, 164, 166
 Cobenzl, Johann Caspar (Giovanni Gasparo) 151
 Cobenzl, Johann Philipp (Giovanni Filippo) 151
 Cobenzl, Leopoldo 164
 Cobenzl, Rafaele 164
 Codebò, Guglielmo 113
 Collalto, Antonio Rambaldo 196, 197
 Concini, Giovanni Battista di Bartolomeo 37, 38, 40
 Contarini, Tommaso 269
 Cornaro, Andrea 191, 196, 198
 Cornaro, Pier Antonio 190
 Correggio, siehe Allegri
 Correr, Teodoro 250, 252
 Cortona, Pietro da 217, 218, 220, 222
 Cozza, Francesco 239
 Cranach, Lukas d. Ä. 66
 Cussa, Dorothea 158
 Cussa, Michele 152–154, 158–164, 166
 Czernin von Chudenitz, Johann 245
 Czernin von Chudenitz, Humprecht Jan 11, 125–128, 134,
 135, 139–142, 268

 D
 Dallinger, Johann von 234

 D'Aste, Andrea 210
 Daun, Wirich Philipp Lorenz von 181, 203, 209
 Del Grande, Antonio 106
 Della Croce, Alessandro 156
 Della Rovere, Anna Rosina 27
 Della Rovere, Giovanni Battista (Johann Baptist) 26–32
 Della Rovere, Johann Carl 27
 Della Rovere, Johann Rochus 26–29
 Della Rovere, Joseph Hieronymo 27
 Della Vecchia, Pietro 132, 133, 140, 147
 Del Po, Giacomo 203, 210
 Del Riccio, Agostino 41, 42
 De Dominici, Bernardo 204–206, 208–210, 215, 222
 De Matteis, Paolo 203, 204
 De Medici, Giuseppe, Principe d'Ottaviano 210
 De Rosa, Prospero, Marchese di Villarosa 223
 De Servi, Costantino 34
 Diamantini, Giuseppe 136, 147
 Dietmayr, Berthold 175
 Dietrichstein, Maria Ernestine 211
 Disgualdo, Johann 31
 Diotti, Giuseppe 242
 Dodinxgton, Bubb 1st Baron Melcombe 234, 236
 Dolci, Carlo 136, 147
 Domenichino, siehe Zampieri
 Doria, Giovan Carlo 73, 267
 Dragogna, Matteo 154, 156
 Dragogna, Valentino 154, 156
 Drentwett, Balduin 64
 Drost, Willem 138–140, 147
 Dürer, Albrecht 85, 112, 115, 250
 Duport, Louis-Antoine 251
 Durazzo, Giacomo 98

 E
 Eleonore Magdalene von Pfalz-Neuburg, römisch-
 deutsche Kaiserin 149, 151
 Ernst, Erzherzog von Österreich 62
 Esprinchard, Jacques 44
 Este, Alfonso II. d' 54, 55, 61
 Este, Francesco IV. d' 247, 250
 Este, Maria Beatrice d' 247, 248
 Esterházy, Nikolaus II. 246
 Eyb, Wilhelm Freiherr von 252

 F
 Facchinetti, Violante 106
 Faldoni, Giovanni Antonio 193, 194, 197, 199
 Fanti, Gaetano 143
 Feliciano, Pater 88
 Ferdinand I., römisch-deutscher König und Kaiser 51
 Ferdinand II., römisch-deutscher Kaiser 13, 20, 103

Ferdinand II., Erzherzog von Tirol 53
 Ferdinand III., römisch-deutscher Kaiser 21, 22, 114
 Ferrari, Gaudenzio 245
 Ferrata, Ercole 106
 Ferri, Ciro 106
 Ferstel, Heinrich 80
 Fetti, Domenico 130, 143
 Fialetti, Odoardo 129, 147
 Fischer von Erlach, Johann Bernhard 10, 176, 206, 207
 Fischer von Erlach, Joseph Emanuel 176
 Floriani, Pietro Paolo 102
 Forabosco, Girolamo 133, 134, 147
 Forcellini, Marco 189, 196, 200
 Fouquet, Jean 128
 Fraccaroli, Innocenzo 242
 Francia, Francesco 248
 Franciosino, siehe Menard
 Franz I. Stefan, Herzog von Lothringen und römisch-deutscher Kaiser 230
 Franz I. (II.), Kaiser von Österreich 241, 244, 245
 Friedrich III., römisch-deutscher König und Kaiser 14
 Friedrich Christian von Sachsen, Kurprinz 174
 Fries, Moritz von 248, 250
 Furini, Francesco 129, 132, 136, 147
 Furtembach, Christoph 88–90, 98
 Furtembach, Paul 88

G

Galli Bibiena, Giuseppe 196
 Gaffuri, Cristofano 19
 Galvani, Giovanni 247
 Gamorra, Carlo 246, 247, 248, 250, 252
 Gamorra, Gaetano 247
 Gamorra, Marco 247
 Gandolfi, Democrito 242
 Gargioli, Giovanni 38–40
 Gaulli, Giovanni Battista 106
 Gemelli Careri, Francesco 118
 Gentileschi, Orazio 129, 143, 147
 Ghezzi, Giuseppe 239
 Ghezzi, Pier Leone 231, 237, 238
 Ghisolfi, Giovanni 136
 Gianni, Carlo 155
 Giorgione, siehe Castelfranco
 Giovio, Paolo 64
 Giustiniani, Marcantonio 190
 Giustiniani, Vincenzo 104, 268
 Glimpfinger, Paul 151
 Gonzaga, Eleonora, Kaiserin 8, 77–78
 Gonzaga, Ercole 50
 Gonzaga, Federico 42
 Gonzaga, Ferrante 50, 54

Gonzaga, Scipione 49, 50
 Gonzaga-Nevers, Eleonora, Kaiserin 8, 77–78, 99, 108, 141
 Gonzaga-Nevers, Ferdinando Carlo 190
 Gori, Anton Francesco 199
 Gozzi, Giuseppe 197
 Gran, Daniel 204
 Gräntzing, Susanne 88
 Granvelle, Antoine 58, 59
 Gray, Thomas 237
 Grüber, Melchior 89
 Guercino, siehe Barbieri
 Guggenbichler, Jörg 90
 Gullino, Vito 156

H

Haas, Max 80
 Hainhofer, Philipp 42
 Haller, Georg 151
 Hamilton, Gavin 236
 Harrach, Aloys Thomas Raimund von 203–204, 210–212, 217, 219, 222
 Harrach, Ferdinand Bonaventura von 210
 Harrach, Johann Joseph Philipp von 245–246
 Hattinger, Giovan Battista 252
 Hayez, Francesco 242
 Heintz, Joseph d. J. 131, 147
 Herberstein, Maria Barbara von 184
 Hetzendorf von Hohenberg, Johann Ferdinand 163
 Hildebrandt, Johann Lucas von 149, 181, 206, 208, 212
 Hofbauer, Johann Caspar 248
 Horstock, Johannes Petrus van 250

I

Induno, Domenico 242
 Innozenz XIII., Papst (Michelangelo Conti) 228
 Ippoliti di Gazoldo, Diana 125, 126

J

Joachims, Jeronimus 80
 Joseph I., römisch-deutscher Kaiser 168, 191, 206
 Joseph II., römisch-deutscher Kaiser 159, 230

K

Kaltermarckt, Gabriel 40
 Karl II., Erzherzog von Österreich 62
 Karl III., König von Spanien 191
 Karl IV., römisch-deutscher König und Kaiser 13, 14
 Karl V., römisch-deutscher König und Kaiser 57
 Karl VI., römisch-deutscher Kaiser 29, 99, 151, 168, 175, 176, 178, 189, 191, 194, 197–201, 206
 Khevenhüller, Hans 55

- Khevenhüller-Metsch, Johann Joseph 184
 Kleiner, Salomon 168, 169, 173, 206, 207, 211
 Knapp, Joseph 179
 Kornhäusel, Joseph 176
 Krätz, Matthias 14
 Krauß, Rudolf Wilhelm 23
- L
- Lampi, Giambattista 241
 Lamberg-Sprinzenstein, Anton 246, 248
 Landi, Giovan Battista 106, 108, 110, 113, 116, 119
 Langetti, Giovanni Battista 137, 147
 Lanfranco, Giovanni 85
 Laurana, Francesco 255–263
 Lazzarini, Ana Maria, geb. Pacassi 156
 Lazzarini, Pasquale 154, 156, 158, 162, 164, 166
 Le Brun, Charles 243
 Le Froy, Jan (oder Johann) 142
 Leoni, Leone 51, 54, 56, 58, 59
 Leoni, Pompeo 51
 Leopold I., römisch-deutscher Kaiser 8, 21–23, 32, 103, 108, 110, 135, 144, 149, 190, 191, 269
 Leopold Wilhelm, Erzherzog von Österreich 8, 9, 41–43, 113, 141, 142, 144, 256, 259, 269
 Leplat, Raymond 237
 Liberi, Pietro 133, 134, 147
 Liechtenstein, Johann I, Prinz von und zu 243, 244, 246, 248
 Liss, Jan 131
 Litterini, Agostino 140
 Locella, Benedetto da 208
 Loffredo, Ferrante marchese von Trevico 57, 59
 Lomazzo, Giovanni Paolo 73
 Lombardi, Alfonso 57–58
 Loreck, Michael 26
 Lorraine, Claude 60
 Loth, Johann Carl 138
 Lubomirski, Henryk 245
 Lucini, Carlo Antonio 31, 32
 Lucini, Pietro Paolo 22–27, 29, 32
 Lupicini, Antonio 38, 40
 Lupicini, Vincenzo Giovanni 49
 Luycx, Frans 141, 143, 144
- M
- Machiavelli, Piero 61
 Madruzz, Friedrich von 39
 Madruzzo, Nicolò 53, 54
 Malaspina, Marquis 110
 Maler, Valentin 64
 Malò, Vincenzo 86, 87
 Malombra, Pietro 140
 Malvasia, Carlo Cesare 73
 Magnavacca, Giuseppe 234
 Maratta, Carlo 8, 136, 239
 Marchionni, Carlo 232
 Margarita Teresa, Infantin von Spanien und römisch-deutsche Kaiserin 103
 Maria Anna von Bayern 62
 Maria Theresia, römisch-deutsche Kaiserin 151, 206, 230
 Marino, Leonardo 52
 Marmi, Antonio Francesco 192, 193, 199
 Martinioni, Giovan Francesco 52
 Massimi, Alessandro de' 107
 Massys, Quentin 140, 250
 Matthias, Erzherzog von Österreich und römisch-deutscher Kaiser 20, 62, 63, 102
 Mattielli, Lorenzo 99, 176, 181, 184
 Maximilian I., römisch-deutscher König und Kaiser 13
 Maximilian II., römisch-deutscher Kaiser 13, 48–50, 51, 53–55, 62
 Mazzola, Girolamo Francesco Maria (gen. Parmigianino) 115
 Mazzoni, Sebastiano 136
 Mechetti, Carlo 242, 251
 Mechetti, Pietro 251
 Mechtel, Albert 163
 Medici, Anna de' 32
 Medici, Caterina de' 39
 Medici, Cosimo I. de' 40, 59
 Medici, Cosimo II. de' 36, 41, 59
 Medici, Francesco I. de' 39, 40, 60, 61
 Medici, Ferdinando I. de' 35, 190
 Mellan, Claude 194
 Megerle von Mühlfeld, Carl 252
 Menard, Jean (auch Franciosino genannt) 39
 Mencken, Johann Burkhard 193
 Mengs, Anton Raphael 232, 239
 Merisi, Michelangelo gen. Caravaggio 239
 Metastasio (Pietro Trapassi) 189, 199, 269
 Metternich, Clemens von 244, 245
 Metzger, Friedrich 15
 Michelazzi, Antonio 159
 Miseroni, Alessandro 13
 Miseroni, Aurelio 13
 Miseroni, Dionysio 20, 21, 22, 23, 29
 Miseroni, Gasparo 14, 17, 18
 Miseroni, Giovanni Ambrogio 13
 Miseroni, Ferdinand Eusebio 22
 Miseroni, Ottavio 13, 14, 15, 17, 18, 19, 266, 267
 Molin, Alvise 269
 Molteni, Giuseppe 242
 Mommers, Hendrik 250
 Mondonovo, Ludovica 191

Montecuccoli, Raimondo 8, 100, 101

Morelli, Jacopo 189

Muratori, Ludovico Antonio 191

Muregger, Hugo 159

N

Nachtrappin, Klara 26

Napolioni, Carlo Antonio 238

Negretti, Jacopo (gen. Palma il Vecchio) 128

Negri, Francesco 192, 193, 194, 200

Negri, Pietro 138

Neupauer, Johann Christian 207, 208

Nobile, Pietro 241, 244

Noris, Matteo 200

P

Pacassi, Leonardo (I) 153

Pacassi Leonardo (II) 152, 153–156, 158, 162, 163, 164

Pacassi, Giovanni (I) 153, 154

Pacassi, Giovanni (II) 10, 149–152, 156, 157, 158, 162, 163, 166

Pacassi, Lucia 152, 154, 158, 162, 164

Pacassi, Maria Barbara, geb. Haller, verw. Glimpfinger 151

Pacassi, Nicolò (Nikolaus) 149, 151

Padovanino, siehe Varotari

Paggi, Giovanni Battista 72, 73

Palma il Vecchio, siehe Negretti

Pamphilj, Giovan Battista 106–107, 108, 110, 112, 113, 116, 117

Pandolfini, Giuliano di Piero 20, 21, 32

Pandolfini, Pietro 29, 32

Pariati, Pietro 190, 191

Parmigianino, siehe Mazzola

Pasquetti, Fortunato 243

Pasti, Matteo de' 194

Pastorini, Pastorino dei 60–61

Paulus VI., Papst (Giovanni Battista Montini) 226

Pelagi, Pelagio 251

Pellegrini, Antonio 195, 196–199, 268

Perger, Ernst 175

Petrarca, Francesco 255–259, 262–263

Pfaff, Nikolaus 17

Philipp II., König von Spanien 53, 175

Piantanida, Pietro 52

Piccolomini, Ottavio 11, 101

Pichena, Curzio 38, 39

Pimentel, Alfonso 52

Pignatelli, Maria Anna 200

Pius V., Papst (Antonio Ghislieri) 60, 61, 63, 64

Pius VI., Papst (Giovanni Angelo Graf Braschi) 228

Pock, Tobias 76, 80

Pockh, Gottfried 169, 171, 172

Prandtauer, Jakob 174, 175

Prill, Benedikt 179

Pütt, Johann Philipp von der 64, 68

Q

Querci della Rovere, Giovanni 242, 243–246, 247, 250, 252

Quiccheberg, Samuel 66, 113

R

Raffael, siehe Sanzio

Raggi, Antonio 106

Raimondo, Marcantonio 141

Rappost, Heinrich 68, 69

Rauecker von Lilienheim, Elisa 247

Régnier, Nicolas 131, 143

Reni, Guido 74, 85, 129, 143

Resman, Blaž 158, 159

Reweling, Heinrich 13

Ribera, Jusepe de 211

Riccardi, Francesco 99, 115, 269

Ricchi, Pietro 133

Ricci, Marco 194, 198, 201

Ricci, Sebastiano 193, 243, 244

Rondinelli, Francesco 218

Roos, Heinrich 250

Rosa, Salvator 11, 136

Rossi, Giovanni Antonio de' 61, 63

Rossi, Nicola Maria 11, 203–206, 208–210, 212–223

Rota, Martino 56

Rothmüller, Anton 246

Rubens, Peter Paul 7, 87, 93, 141, 143, 147

Rudolf II., römisch-deutscher Kaiser 13, 20, 33, 34, 36, 38–40, 44–46, 50, 51, 55, 62, 102

Ruffo, Giuseppe Maria, Duca di Bagnara 210

Ruspagliari, Alfonso 60, 61

Russo (Rossi), Francesco Antonio 205

Rustja, Marko 159

Ruysdael, Salomon von 250

S

Sabatelli, Luigi 242

Sabbatini (Sabatini), Marco Antonio 232, 234

Sacchetti, Giulio 143

Sacchetti, Marcello 143

Salvi, Giovanni Battista (gen. Sassoferrato) 134, 248

Sandart, Joachim von 47, 69, 80, 85

Santacroce, Andrea 104, 109, 110

Santacroce, Scipione 109, 110, 112–113, 114, 116–118, 121, 268

Santafede, Fabrizio 211

Sanzio, Raffaello (gen. Raffael) 128, 230, 232, 248, 249

- Sartori, Giambattista 197
 Sassoferrato, siehe Salvi
 Savoyen, Eugen von 11, 101, 169, 173, 187, 203, 235, 237
 Scarano, Tomaso 223
 Schiavoni, Natale 241
 Schönfeld, Johann Heinrich 134
 Segni, Alessandro 99, 115
 Sertorio, Lorenzo 76–78, 80, 82, 92, 93, 97
 Setti, Ercole 248, 250,
 Sforza, Bianca Maria 262
 Schell von Schellenburg, Jacob 162
 Sivry, Auguste-Louis de 251
 Sixtus V., Papst (Felice Piergentile) 226, 245
 Škréta, Karel 21, 22, 135–136, 141, 142
 Smeraldi, Ettore 102, 107
 Smithson, Hugh Percy, 1st Duke of Northumberland 237
 Solimena, Francesco 200, 201, 203–205, 206, 211–212,
 21–218, 220
 Soprani, Raffaele 71–73, 77, 87, 97
 Sora, Giacomo Boncompagni von 52
 Sörgo, Elisabetta 199
 Sorra, Jacopo Antonio 52
 Spada, Gregorio 102, 103
 Specchi, Alessandro 232
 Spindler von Hofegg, Anton 75
 Spinola, Girolamo 82
 Spranger, Bartolomeus 44
 Stal, cavaliere (Maler) 112
 Stampiglia, Silvio 191
 Stanzione, Massimo 211
 Starhemberg, Gundaker 149, 151
 Stomer (oder Stom), Matthias 141
 Stosch, Philipp von 231
 Strocchi, Dionigi 225, 234
 Strozzi, Bernardo 130, 147
 Strudel, Paul 149, 151
 Strudel, Peter 149, 150, 151
 Stuart, Giacomo (James) 229
- T
- Tacca, Pietro 59
 Tassi, Ottavio 125, 134, 142, 143
 Tasso, Torquato 50, 112
 Teniers, David d. J. 41–43, 250
 Thier, Barend Hendrik 250
 Thurn (della Torre), Familie 159
 Tizian, siehe Vecellio
 Torricelli, Giuseppe Antonio 16, 24
 Tortorino, Francesco 14
 Tosio, Paolo 242, 243, 250
 Trevisani, Angelo 193
 Triva, Antonio Domenico 137, 138, 147
- Troger, Paul 204
 Turchi, Alessandro 130
- V
- Vaiano, Camillo Cattaneo 52
 Vaiano, Fabrizio Cattaneo 52
 Vaiano, Gaspare 52
 Valenti Gonzaga, Silvio 236
 Vallisnieri, Antonio 197
 Valois, Elisabeth von 63
 Van de Velde, Willem 250
 Van Dyck, Anthonis 85, 141
 Varotari, Alessandro (gen. Padovanino) 130, 147
 Vasari, Giorgio 56–60
 Vassallo, Antonio 87
 Vecellio, Tiziano (gen. Tizian) 85, 128
 Vendramin, Francesco 42
 Venuti, Ridolfino 231, 236, 238
 Verelst, Simon Pietersz. 250
 Veronese, siehe Cagliari
 Veronese, Bonifacio 245
 Vicentino, Nicola 52
 Vischer, Georg Matthäus 182, 184, 185
 Visscher, Cornelis 142
- W
- Walpole, Horace 4th Earl of Orford 237
 Weber, Davide 252
 Wedgwood, Josiah 239
 Weidmann, Franz Carl 180
 Weltz, Ferdinand Karl 207
 Winckelmann, Johann Joachim 232, 234, 239
- Z
- Zampieri, Domenico (gen. Domenichino) 245
 Zanchi, Antonio 138, 243
 Zanetti di Alessandro, Antonio Maria 195
 Zanetti di Girolamo, Antonio Maria 189, 198–200
 Zeiller, Martin 102
 Zeno, Apostolo 10, 189–200, 268
 Zeno, Francesco 189
 Zeno, Maria 190
 Zeno, Nicolò (Pier Caterino) 190, 191, 192, 194, 196, 197,
 198, 199
 Zeno, Pietro 189
 Znika, Ivan 162
 Zucchi, Andrea 192–193
 Zuliani, Paolo 159, 166

ORTSREGISTER

A

Antwerpen 87, 123, 265
Augsburg 55, 64, 66, 67, 87

B

Bergamo 137, 242,
Bludenz 92
Blumenegg 93
Bodensee 81, 87
Böhmen 14, 15, 20, 39, 42 53, 106, 122, 167, 230
Bologna 57, 74, 109, 143, 198, 248, 251, 253
Brescia 242, 250
Brüssel 41, 42, 43
Bubeneč 15, 16, 19, 20, 21

C

Cambrai 87
Častolovice Schloss 143
Como 167

D

Diessenhofen 73
Dogna 191
Dresden 40, 67, 69, 70, 99, 117, 128, 129, 131, 134, 136, 141,
192, 201, 210, 238

E

Ebersdorf 175
Einsiedeln 90
Escorial 175, 245
Eulau 53

F

Feldkirch 73, 81, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 97,
Konvent St. Johann 73, 81, 82, 85, 88
Kirche St. Nikolaus 81, 88, 93
Florenz 11, 14, 19, 20, 33–36, 38–40, 41, 42, 44, 47, 58, 59,
60, 72, 87, 99, 123, 128, 130, 132, 134, 143, 193, 218, 237,
256, 257, 258, 263, 268, 269,
Cappella dei Principi, San Lorenzo 34
Galleria dei Lavori, Palazzo degli Uffizi 35
Gallerie degli Uffizi 128, 134
Opificio delle Pietre Dure 17, 35, 36, 41
Palazzo Pitti 36, 41, 217–218
Freiburg i. Br. 15, 39

G

Genua 71–72, 73, 76, 84, 85, 87–89, 92–93, 97, 98, 129,
137, 156, 265
Chiesa della Santissima Annunziata del Guastato 76
Götzis 92
Gorizia (Görz) 149, 151–154, 156–159, 162–164, 166, 199
Graubünden 24

I

Innsbruck 13, 32, 53, 54, 70, 107
Ambras Schloss 257, 258, 64, 107

J

Jindřichův Hradec 128, 132, 133, 138, 140, 141, 142, 144

K

Klosterneuburg 167, 174, 175–181, 187, 188
Kosakov 39
Kuttenberg 53

L

Ladendorf (Schloss) 167, 181–183, 185, 186, 187
Laxenburg 167, 175
Blauer Hof 167
Leipzig 117, 193, 248
Ligurien 53, 71, 92, 98
London 56, 58, 64, 65, 70, 129, 130, 133, 136, 138, 141

M

Madrid 42, 52, 55, 62, 83, 129, 132, 138, 140, 210
Mailand 13, 14, 18, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 51, 52, 58, 60, 87,
130, 134, 137, 181
Chiesa di San Francesco 52
Modena 49, 70, 130, 131, 190, 242, 247, 248, 250
Chiesa Annunziata 250
Mostek 167
München 49, 55, 64, 68, 70, 87, 132, 137, 138

N

Namur 62
Neapel 11, 128, 129, 181, 203–206, 208, 210, 211, 215, 220,
222, 223
Chiaia 210
Chiesa del Monastero delle Cappuccinelle a
Pontecorvo 205, 212
Chiesa di San Nicola alla Carità 205
Palazzo Caracciolo d'Avellino 210

Tempio della Scorziata 208, 210
 Nonantola 229
 Nürnberg 50, 54, 55, 64, 67, 68, 70, 89, 131

P

Padova 231, 247, 250
 Pieve di Teco 72, 76, 78, 79, 91, 92, 93, 96, 98
 Convento delle Agostiniane 92
 Oratorio Nostra Signora della Ripa 78, 79
 Kirche Madonna della Ripa 91, 92, 93, 96
 Pontebba 191
 Prag 10, 13–21, 29, 32, 33–42, 44–46, 47, 50, 53, 55, 57, 64,
 102, 125–127, 132, 135, 137, 140, 147, 266, 267, 268

R

Reggio 60, 70, 190, 242, 247
 Riva am Gardasee 51, 53, 69
 Rohrau 204, 212, 222
 Rom 9, 10, 14, 37, 38, 49, 80, 87, 99–102, 106, 109, 119,
 131, 133, 136, 140, 198, 204, 225–227, 229, 230, 231, 232,
 234, 237–239, 247, 250, 267
 Chiesa di Sant'Adriano ai Fori 229
 Chiesa di Sant'Agata 229
 Chiesa di Santa Maria ad Martyres (Pantheon) 229
 Chiesa di Santa Maria in Cosmedin 229, 232
 Chiesa di Santa Maria sopra Minerva 232
 Domus Flavia 231
 Palatino 231, 237
 Palazzo Albani alle Quattro Fontane 225
 Quirinale 231
 Terme di Caracalla 237
 via Salaria 225, 230, 232, 234
 Villa Albani (Torlonia) 225, 232, 233

S

Scaria 167
 Staffarda 229

T

Thüringen 93–95, 97, 98
 Kirche St. Anna 93–95
 Tirol 51, 53, 54, 101
 Trentino 51, 101
 Triest 158, 164, 166, 242, 252
 Trient 54, 253

U

Urbino 128, 230

V

Veldlin 26
 Venedig 11, 40, 73, 80, 97, 117, 125–134, 136–140, 142–142,
 149, 153, 154, 156, 166, 189, 190, 192–199, 242, 243, 250,
 251, 252, 257, 258, 265, 268, 269
 Basilica Ducale di San Marco 58
 Ca' Rezzonico 133, 197, 201
 Scuola di San Rocco 200
 Verona 130, 242,
 Vorarlberg 71, 73, 81, 82, 92, 93

W

Weingarten, Benediktiner Abtei 71, 73, 74, 81, 85, 86, 87,
 88, 93, 97
 Wien 7–12, 14, 17–33, 41, 43, 46, 47, 49, 50, 51, 55, 64,
 71, 74–78, 80, 81, 97, 98, 99–108, 109, 111, 112, 114–119,
 123, 125, 128, 129, 130, 133, 138, 141, 143, 149–153, 156, 158,
 162–166, 167, 170, 171, 174, 175, 179, 180–182, 185, 187,
 188, 189–192, 194–201, 203–210, 212–215, 222, 228, 232,
 237, 241–244, 246–253, 255–260, 262, 263, 265, 266,
 268,
 Amalienburg 168, 172
 Favorita 107, 108, 110, 112, 175, 190,
 Franziskanerplatz 246
 Gartenpalais Harrach 203, 205, 212, 218, 222
 Josefstadt 181, 207
 Kärntnertortheater 251
 Kloster der Salesianerinnen 167–169, 170, 171, 172, 176,
 187, 195
 Lange Gasse 167
 Hofburg 168, 175
 Oberes Gartenschloss (Belvedere) 12, 188, 203,
 Palais Auersperg 204, 206, 207, 209
 Rennweg 167–169, 172
 Schloss Schönbrunn 151, 168, 172
 Schottenstift 74, 75, 76, 80
 Sommerpalais Quarient 168, 169
 Stephansdom 26
 Unsere Liebe Frau zu den Schotten 74, 75, 76, 78, 80,
 102
 Zum weißen Stern 167
 Wiener Neustadt 151, 158