

Bellende Konkurrenten, bissige Kommentare: Eine Spurensuche in Alessandro Alloris Werken

von Helen Barr

»Ich erinnere, dass am 18. September diesen Jahres der große Saal im Palast von Poggio a Caiano, der sogenannte Salone [...], vollendet wurde; an diesem Ort habe ich zu verschiedenen Zeiten und viele Monate gearbeitet, habe dort mehrere Ellen Wandfläche ausgemalt sowie gesäubert und bereinigt, was dort seit den Zeiten von Papst Leo X. entstanden war. Andrea del Sarto, Jacopo Pontormo und Franciabigio hatten dort gearbeitet, und Andrea [del Sarto] hinterließ dort eine halbfertige Bildgeschichte mit der Darstellung eines Herrschers und mehreren anderen Figuren. Diese Geschichte wurde von mir gesäubert und gereinigt und vollendet, wenn auch in unzureichendem Maße, bedenkt man die Qualität des Meisters.«¹

Mit diesem Eintrag dokumentiert im Jahre 1582 der Florentiner Maler Alessandro Allori den Abschluss seiner Arbeiten in der Medicevilla von Poggio a Caiano. Seit 1578 war er dort wiederholt in den Sommermonaten tätig, war beauftragt gewesen, große Partien der Wandflächen auszumalen, aber auch, wie er selber schildert, die bereits vorhandenen Fresken »zu reinigen und zu säubern« – was dann auf sehr robuste Weise erfolgte und die Werke seiner Vorgänger in Teilen nachhaltig veränderte.² Diese Angaben vermerkte Allo-

cia e lauato e netto tutto quello che ui era fatto sino a tempo di papa Leone X.; e ui lauorò Andrea del Sarto Iacopo da Puntormo, e Francesco Bigio; doue da Andrea fu fatta una mezza storia sulla quale è uno imperatore presentato da diuersi e uarii presenti, la quale storia è stata lauata e rinetta e finita da me, quantunque indegnamente, per l'eccellenza del maestro.« Supino 1908, S. 28. Eine florentinische Elle (*braccio*) entspricht etwa 58 cm; Allori bestimmt seine Malerei oft über diese quantitative Maßangabe, sowohl mit Blick auf erbrachte Leistungen als auch hinsichtlich seiner Angebote im Sinne eines Kostenvoranschlages.

¹ Der vollständige italienische Text lautet an dieser Stelle: »Ricordo questo di 18 settembre come è restato finita la Sala del Palazzo del Poggio a Caiano detto il Salone, luogo di S. A. S. doue ho lauorato più mesi in diuersi tempi auendo fatto molte bracc-

² Zu Pontormos Lünette mit der Darstellung von *Vertumnus und Pomona* heißt es bei Allori bei-

ri in dem sogenannten *Libro di Ricordi*, das neben einigen wenigen persönlichen Notizen vor allem die Auftragslage der Werkstatt Alloris aus der Zeit zwischen 1579 und 1584 dokumentiert. Kunsttheoretische Reflexionen oder Anmerkungen zur Genese seiner Bildfindungen fehlen dabei völlig, was hier sicher der spezifischen Textgattung und ihrer Funktion geschuldet ist. Eine Zuordnung in die Textgattung der Ricordanzen erhielt das Dokument mit seiner Editierung 1908 durch Igino Supino – berechtigterweise, denn es weist nicht nur die geläufige Standardformel des »[io] ricordo [che]« auf, sondern auch insgesamt die Funktion einer tagebuchähnlichen Dokumentation in der Tradition der Geschäftsbücher, abgefasst im *Volgare*, die vor allem bei Florentiner Kaufleuten bereits seit dem 12. Jahrhundert üblich waren. Der Anteil an persönlich gestimmter Memoria ist in Alloris *Libro di Ricordi* minimal, als deutsche Bezeichnungen wären demnach sowohl »Haushalts-« oder »Werkstattbuch«, aber auch »Geschäftsbuch« zutreffender.³

spielsweise: »La pittura che fece m.o Iacopo da Puntormo [...] ho rinetto e lauato e rifatto l'aria.« Supino 1908, S. 28/29. Die hier dokumentierten Eingriffe in die Substanz vorhandener Wandmalerei bilden im 16. Jahrhundert keine Ausnahme, eher die Regel im Umgang mit älteren Bildwerken; dieser für die Kunstgeschichte maßgebliche Bereich ist bislang nur ansatzweise erforscht. Einige Beispiele für besonders drastische Überarbeitungen führt Borsook 1976 an, einen etwas umfangreicheren Überblick zur historischen Theorie und Praxis der Restaurierung geben Schädler-Saub 1986 und Ciatti 2009.

3 Eine Übersetzung als »Werkstattbuch« sollte eigentlich den sogenannten *libri di bottega* vorbehalten bleiben. Beide Schriftquellen, die *libri di ricordi* und die *libri di bottega*, sind im Florentiner 15. und 16. Jahrhundert geläufige Dokumente in-

Die zentrale Funktion seiner Notate war es – dem Inhalt der (editierten) Einträge nach zu urteilen –, eine vollständige und eindeutige Erfassung aller Arbeiten zu gewährleisten, die die Werkstatt Alessandro Alloris nach Bezahlung verließen.⁴ Diesen Unterlagen kam damit vorrangig eine Belegfunktion innerhalb der Werkstattorganisation zu, sie waren relevante Dokumente für die finanzielle Verwaltung von Alloris Großbetrieb, somit auch bedeutsam hinsichtlich eventueller Forderungen nach ausstehenden Zahlungen oder anderer denkbarer Rechtsstreite.⁵

nerhalb bedeutender Familien und großer Werkstattbetriebe. Zu der Textsorte der Ricordanzen im historischen Kontext siehe Ciappelli/Rubin 2000; Ciappelli 1989; Pezzarossa 1980.

4 Mit Bezug auf seine Werke vermerkt Allori vor allem die geleisteten Zahlungen durch Auftraggeber sowie das Format des Bildes, manchmal ergänzt um Angaben zum Material, bei umfangreicheren Aufträgen werden auch die Namen seiner Werkstattmitarbeiter aufgeführt. Um das jeweilige Werk zu identifizieren, wird das dargestellte Motiv genannt, im Falle eines Kopierauftrages auch der Künstler des Originals. Nur einmal vermerkt Allori – und dies auch nur in knappen Worten – die als Referenz für die Darstellung gewählte biblische Textvorlage. Supino 1908, S. 30; zu der Altartafel, einer *Madonna col Bambino, due Angeli e i Santi Francesco e Lucia* von 1583, siehe Lecchini Giovanni 1991, S. 259–260; Saracino 2004, S. 361.

5 Auf die »juristische Beweiskraft [der] Geschäftsbücher« von Künstlerwerkstätten im Florentiner Quattrocento verweist Werner Jacobsen. Jacobsen 2001, S. 128. Im späten Cinquecento war die für Künstler zuständige Rechtsinstanz in Florenz die *Accademia del Disegno*, teilweise unter Einbeziehung ihrer eingeschriebenen Mitglieder, die in der Tradition der Gildeorganisation als Gutachter fungieren konnten. Vgl. Barzman 2000, S. 212–214. Diese Aufgabe wurde in den überarbeiteten Akademiestatuten von 1585 explizit festgelegt. Abdruck bei Barzman 2000, hierzu besonders S. 253–255 und S. 258–264. Nachdem der *Accademia* bereits

An anderer Stelle in seinem Werk macht Alessandro Allori hingegen eindrücklichen Gebrauch von der Möglichkeit, eigene wie fremde künstlerische Arbeiten und Konzepte zu kommentieren: Der Künstler positionierte sich dazu nicht nur in dezidiert verschriftlichten Quellen,⁶ sondern ebenso in seinen eigenen Bildwerken. Im Bildlichen ausgeführte Kritiken, Attacken und Polemiken gegen Kollegen und Auftraggeber bilden dabei eine signifikante Kategorie innerhalb der umfassenden visuell basierten Dialogkultur. Das Kommunizieren und Replizieren über Bilder, das heißt über im Bild angebrachte Zeichen, die – teilweise offensichtlich, teilweise kaschiert – als Kommentierungen zu verstehen sind, lässt sich in der Regel nur schwer eindeutig nachweisen. Zur Eigenheit der visuellen Kommunikation gehört anscheinend auch eine gewisse Exklusivität, die eine eigenhändige, durch den Künstler formulierte oder autorisierte Übersetzung ins Textuelle nachgerade verbietet. Fehlen also Briefe, Tagebucheinträge oder andere historische Quellen, in denen der

1571 sogar der Rang einer Magistratura zugesprochen worden war, blieb sie bis 1784 in Florenz die alleinige offizielle Instanz in Künstlerstreitfragen. Siehe Borroni Salvadori 1985.

6 Die umfassendste Schrift Alloris, das bereits um 1565 konzipierte Zeichenlehrbuch, verblieb allerdings ungedrucktes Fragment. Eine Verbreitung erführen die Ideen und polemischen Äußerungen Alloris jedoch im mündlichen Austausch und wahrscheinlich auch durch partielle Abschriften, die Allori an Kollegen und Freunde vergab. Die sechs Hefte des Konvolutes sind unter dem zusammenfassenden Titel *I ragionamenti delle regole del disegno* in der Florentiner Biblioteca Nazionale verwahrt (Fondo Palatino, E. B. 16.4). Zu Alloris Zeichenlehrbuch siehe Barr 2008; Reilly 1999; Perzig 1997; Barocchi 1979; Ciardi 1971.

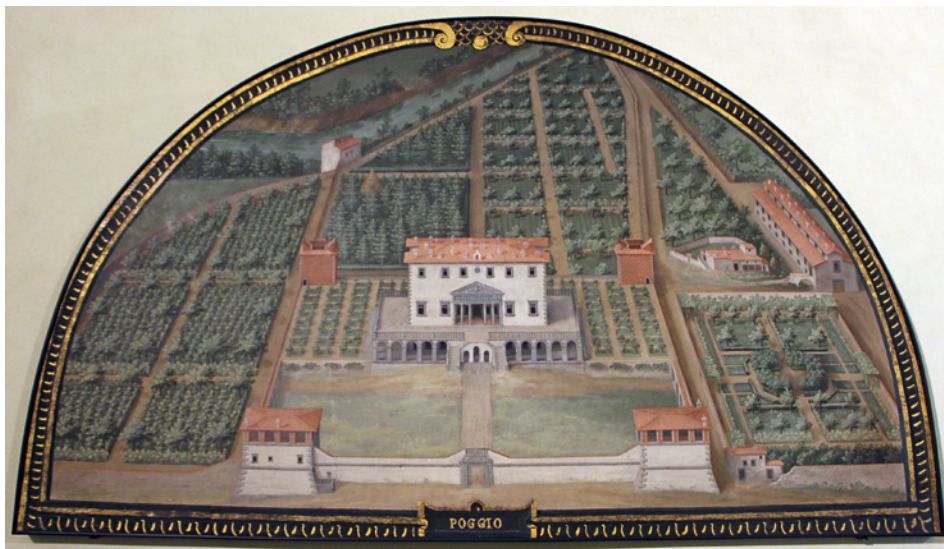
Künstler seine visuellen Kommentare den Zeitgenossen (oder der Nachwelt) ›erklärt‹, ist dieser Art von Mitteilung nur mit einer umfassenden Rekonstruktion des historischen Kontextes und einer daran geknüpften indirekten Beweisführung beizukommen – dies allerdings oft nur hypothetisch, annähernd und ungenau. Alessandro Allori bildet hier die einladende Ausnahme, denn er stattet seine Werke mit einer Vielzahl markanter Eigenheiten aus, die zur Indizierung einer semantischen Sub- oder Komplementärebene geradezu auffordern.

Einigen dieser augenfälligen ›Marker‹ in Alessandro Alloris Werken folgt die hier vorgeschlagene Spurensuche. Deren (Be)Deutungen innerhalb des künstlerischen Œuvres und der Vita Alloris soll durch eine Vernetzung mit quellenbelegten Äußerungen und Ereignissen, aber auch mit Blick auf das historische Umfeld und Künstlerkollegen nachgespürt werden.

Erste Spur: Der Salone von Poggio a Caiano

Als Alessandro Allori 1576 vom Großherzog Francesco de' Medici mit den Arbeiten in Poggio a Caiano beauftragt wurde, fand er eine nicht ganz unkomplizierte Ausgangslage vor, die aus einer fast hundertjährigen Werkgeschichte resultierte.⁷ Die Villa, für Lorenzo il Magnifico ab 1485 nach Plänen von Giuliano da Sangallo errichtet, war erst unter dem Medicipapst Leo X. zwischen 1515 und 1519

7 Zur Architektur, Ausstattung und Entstehungsgeschichte der Medici-Villa in Poggio a Caiano siehe Bardazzi/Castellani 1981; zu Allori in Poggio a Caiano van der Windt 2000; Lecchini Giovannoni 1991, v. a. S. 248–250; Ważbiński 1977.



1. *Giusto Utens, Villa Medici in Poggio a Caiano, 1599–1602, Tempera auf Leinwand, 145 x 300 cm, Florenz, Museo Storico Topografico Firenze com'era.*

fertiggestellt worden (Abb. 1). Leo X., das heißt Giovanni de' Medici, Sohn des Lorenzo, war es auch, der die Ausmalung des Salone initiierte und dazu Paolo Giovio mit der Erstellung eines Bildprogrammes beauftragte. Giovios Konzept sah einen dynastischen Historienzyklus vor, in dem singuläre Ereignisse aus der römischen Historie aufgegriffen und zur Feier und Legitimation der mediceischen Herrschaft auf Vertreter des Hauses Medici übertragen wurden.⁸ In einer ersten Phase setzten ab 1519 Franciabigio, Andrea del Sarto und Pontormo dieses komplexe Programm in drei großflächige Wandbilder um. Mit dem Tod Leos X. im Jahre 1521 ka-

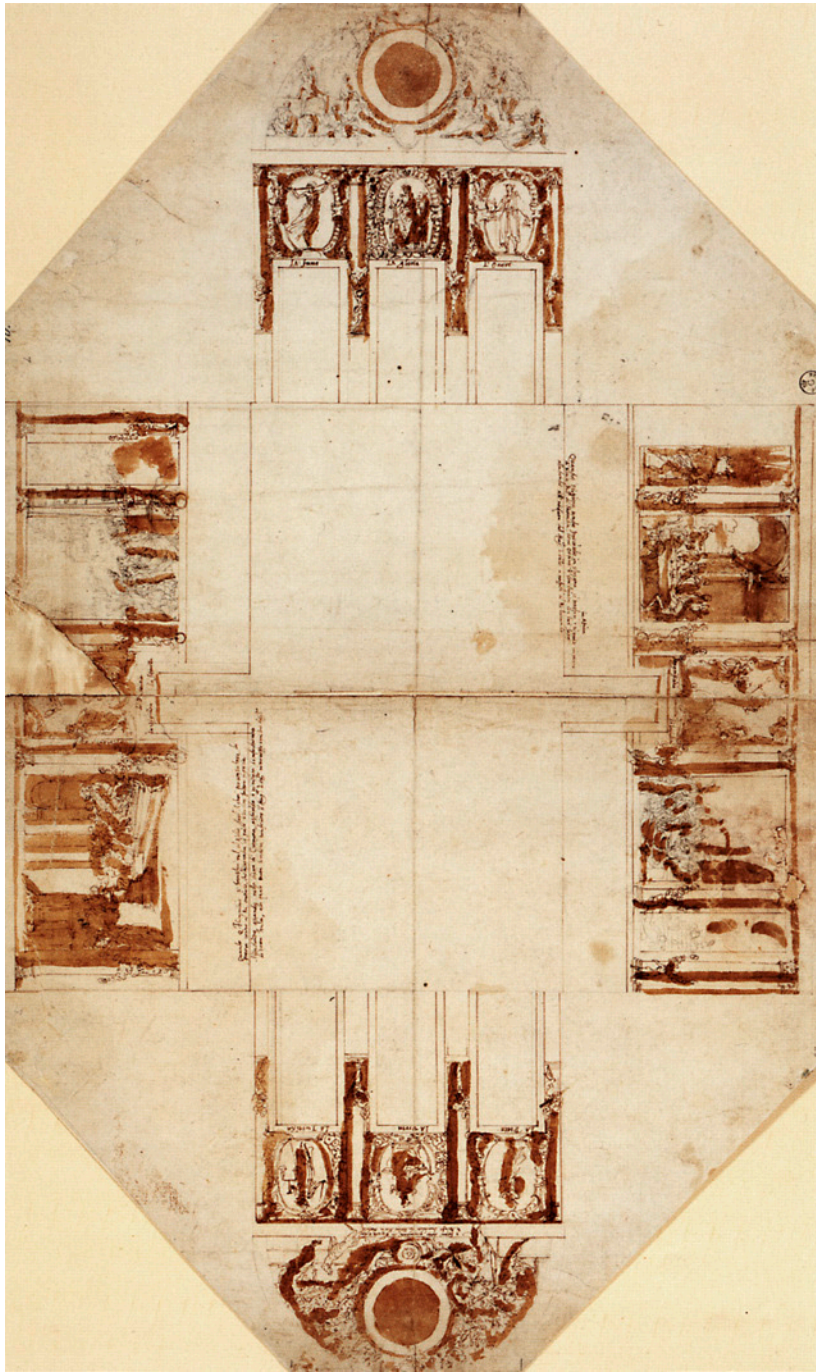
men die Arbeiten jedoch zum Erliegen, noch bevor der Gesamtzyklus der Fresken vollendet werden konnte. Ein halbes Jahrhundert später nahm Francesco de' Medici den Faden der Geschichte wieder auf; es galt nun zunächst, das alte Bildprogramm auf seine aktuelle Angemessenheit zu überprüfen und es gegebenenfalls zu modifizieren. Dieser Auftrag erging an Vincenzo Borghini.⁹

Eine Studie Alessandro Alloris dokumentiert Borghinis Planungsversion der Gesamtanlage um 1578 (Abb. 2):¹⁰ In Fortsetzung der unter Paolo Giovio konzipierten Gesamtanlage sind für die freien Wandflächen neben allegorischen Darstellungen zwei Episoden

8 Zu Giovios Konzept für Poggio a Caiano siehe Kliemann/Rohlmann 2004, S. 232–236; Cox-Rearick 1984, v. a. S. 87–116; Kliemann 1985 (umfassend zu Giovios Konzeption von Bildprogrammen); Kliemann 1976.

9 Vincenzo Borghinis Version des Bildprogrammes für Poggio a Caiano behandeln Cox-Rearick 1984, S. 146–152; Kliemann 1976, S. 80–85.

10 Florenz, GDSU Inv. Nr. 10 Orn.; Lecchini Giovannoni 1970, Kat. Nr. 37.



2. Alessandro Allori, Studie zur Ausgestaltung des Salone von Poggio a Caiano (um 1578).

aus der römischen Geschichte vorgesehen, die als Illustrationen der *virtus romana* nunmehr als exemplarische Verweise auf Tugenden des Lorenzo de' Medici formuliert wurden. Damit war Alessandro Allori inhaltlich wie strukturell-formal ein definierter und begrenzter Rahmen für die Ausgestaltung seiner Werke vorgegeben.

Die Abfolge seiner Arbeiten lässt sich anhand von Briefen, Eintragungen im *Libro di Ricordi* und auf der Grundlage der in die Fresken eingefügten datierten Signaturen nur annähernd und nicht ohne Widerspruch rekonstruieren. Demnach begann Allori 1578 zunächst mit den allegorischen Darstellungen der Supraporten,¹¹ initiierte aber bald darauf auch das gänzlich neu zu gestaltende Wandbild mit dem *Gastmahl des Syphax*.¹²

11 Dies belegt ein Brief von Alessandro Allori an Vincenzo Borghini vom 25. Juli 1578, abgedruckt in Lorenzoni 1912, S. 126–128.

12 Allori notiert dies explizit für den Juni 1579: »Ricordo a di 30 di giugno come io son a Poggio a Caiano a dipignere la storia della cena di Siface con Scipione e Asdrubale alli 1 di luglio. [...] Tornai alli 30 settembre 1579.« Supino 1908, S. 9. Im *Gastmahl des Syphax* signiert Allori gleich doppelt und vermerkt zwei verschiedene Jahreszahlen – vermutlich, um so den Beginn und den Abschluss seiner Arbeiten zu dokumentieren. Als Inschrift im Sockel der Triumphsäule, die zwar bildzentral, allerdings mit deutlicher Distanz im Bildmittelgrund platziert ist, erscheint die Angabe 1578 – so zumindest die Identifikation bei Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, in der Legende zu Abb. 524; Lecchini Giovannoni 1991, S. 249. Die römischen Ziffern sind jedoch in der Reproduktion nur sehr ungenau, im Original aus der üblichen Betrachterperspektive gar nicht sicher lesbar. Hinzu kommt, dass die Regelmäßigkeit römischer Zahlennotation im 16. Jahrhundert nicht immer strikt befolgt wird und Grundzahlen abweichend auch vierfach angeführt werden; so ist hier ebenso

Zeitgleich oder im Folgejahr widmete sich Allori der Komplettierung der unvollständig gebliebenen Fresken del Sartos und Franciabigios, an denen er bis 1582 wahrscheinlich zeitparallel zu seinen eigenen arbeitete. Die Szene von *Titus Quinctius Flaminius vor den Achäern* und das Lünettenfresko mit den *Äpfeln der Hesperiden* entstanden dann wahrscheinlich zwischen 1580 und 1582. Bei den Fresken Franciabigios (*Triumph des Cicero*) und del Sartos (*Tribut an Cäsar*) galt es, zwei große Fehlstellen an der rechten Seite der Wandbilder mit der passenden Ergänzung, also einer fortlaufenden Erzählung der Bildgeschichte, aufzufüllen, ohne dass die bestehende Anlage der Szene und der Stilduktus aus dem Gleichgewicht gebracht würden.

Allori entschied sich für eine ebenso konsequente wie praktische Lösung: Er bediente sich für die Gestaltung seiner Bildfiguren im Motivfundus der beiden Maler.

Im Falle des Freskos von Andrea del Sarto lassen sich die Spuren besonders gut verfolgen, denn Allori nutzte als Studienvorlage die Grisailen del Sartos im Florentiner Chioostro dello Scalzo.¹³ Von dort zogen bei-

die Lesart »1579« möglich. Die zweite Jahreszahl ist hingegen deutlich erkennbar im Vordergrund am rechten Bildrand in das Holzgestell eines Tricliniums »eingeschrieben« und zeigt die Angabe 1582 in römischen Ziffern. Siehe Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, Abb. 525.

13 Alloris Orientierung an Vorlagen in den Werken del Sartos wurde bereits von Raffaele Borghini in seinem *Riposo* 1584 vermerkt: »[...] hor questa historia da Andrea lasciata imperfetta è stata finita da Alessandro, parte seguitando le figure d'Andrea, e parte di sua inventione.« Borghini 1584, S. 625. Diesen Hinweis übernimmt Baldinucci sinngemäß: »[...] seguitando in parte l'invenzione d'Andrea, ed in parte valendosi de' propri concetti«. Baldi-



3. *Andrea del Sarto und Alessandro Allori, Tribut an Cäsar, Salone von Poggio a Caiano (1519–1521/1582).*

nucci 1845–1847, S. 532. In der Forschungsliteratur verweisen Shearman 1965, Bd. 1, S. 84; Lecchini-Giovanoni 1991, S. 250; Natali 1998, S. 134; van der Windt 2000, passim, auf Raffaello Borghinis Beobachtungen, ohne jedoch davon losgelöst Alloris Vorgehen als eine Strategie im Kontext seines alltäglichen Werkgeschäfts und seiner Werkstattorganisation zu sehen. So sind für die Jahre 1579 bis 1584 im *Libro di Ricordi* zahlreiche Aufträge an Allori belegt, die sich auf Kopien der überaus

beliebten Werke Andrea del Sartos bezogen. Alloris geradezu kennerschaftliche Vertrautheit mit dem Stil del Sartos machte ihn darüber hinaus für Eleonora Gonzaga in Mantua interessant, die ihn um 1584 als Kunstagenten engagierte mit dem Auftrag, Andrea del Sarto-Originale auf dem Florentiner Kunstmarkt aufzuspüren und für sie anzukaufen. Siehe Lecchini-Giovanoni 1991, S. 74; Bertolotti 1885, S. 60.



4. Ausschnitt aus dem »Tribut an Cäsar«
mit der Signatur Alessandro Alloris.

spielsweise die Figuren des nackten Knaben, der in Poggio a Caiano einen Truthahn umfasst¹⁴ und des gewandeten Denkers am rechten Bildrand¹⁵ in die Medici-Villa ein (siehe Abb. 3 und 4). Als ein unverändertes, doch offenkundiges Zitat aus dem Chiostrò dello

Scalzo erscheint auch Alloris Darstellung einer zweiten Steinskulptur in der *Tribut*-Szene. Diese Figur ist inhaltlich hinlänglich motiviert – zum einen vervollständigt sie als Element im Bild die dargestellte Architektur, zum anderen ist die Skulptur als eine Personifizierung der *Abundantia* an dieser Stelle ikonographisch nicht nur legitimiert, sondern fast zwingend geboten. Darüber hinaus eröffnete sie Allori die Gelegenheit, ein Zitat zu einem gelehrten Kommentar zu erweitern, indem er die Figurenvorlage formal adaptiert und zugleich medial »verfeinert«: Aus einer bei Andrea del Sarto in Grisaille gemalten Gestalt¹⁶ macht Alessandro Allori eine im farbigen Fresko imitierte, um 180 Grad gewendete Steinfigur. Diese Darstellung einer Skulptur im Bild wurde auch 1582 noch als Referenz auf die große Florentiner *Paragone*-Debatte verstanden, zielt sie doch mit den Aspekten der Farbigkeit und Viel- bzw. Allansichtigkeit auf wiederholt ausgetauschte Kernargumente in diesem intellektuell geführten Streit. Die Bildfigur ruft mithin auch jenen Kunstdiskurs auf, der Florenz in den 1540ern und noch einmal zwei Jahrzehnte später, anlässlich der Michelangelo-Exequien von 1564, maßgeblich beschäftigt hatte.

Allori übertrug die einzelnen Motive mit unterschiedlicher Varianz und brachte damit nicht nur seine Vertrautheit mit den Vorlagen, sondern auch seine Fähigkeit der Stiladaptation zum Ausdruck. Nicht die eigene Handschrift wird hier in Anschlag gebracht, sondern die Fähigkeit, die ausführende Hand in den Dienst einer ande-

14 Als Vorlage dafür diente die sitzende Knabenfigur in der rechten Bildhälfte der *Taufe des Volkes im Jordan* im Chiostrò dello Scalzo (durch Zahlungen an del Sarto auf 1517 zu datieren), siehe Natali/Cecchi 1989, S. 146–147.

15 Vergleiche dazu die angeschnittene rechte Randfigur in der *Darbietung des Hauptes Johannes des Täufers* im Chiostrò dello Scalzo. Siehe Natali/Cecchi 1989, S. 149–150. Diese datieren die Grisaille wiederum anhand belegter Zahlungen an del Sarto auf 1523.

16 Vorlage ist hier die in der Grisaille angeschnittene Figur der Salome am linken Bildrand in der *Darbietung des Hauptes Johannes des Täufers*.

ren Künstlerschrift zu stellen – mit einem Grad der stilistischen Anverwandlung, die Alloris eigene Künstlerschaft scheinbar verschwinden lässt. Aber nicht ganz! Denn in seiner Signatur des Tribut-Freskos brachte Allori sich wieder selbst ins Bild, indem er sowohl seinen Namen als auch seine Vorgehensweise explizit formulierte (Abb. 4): »ANNO DNI MDXXI ANDREAS SARTIUS PINGEBAT ET A.D. MDLXXXII ALEXANDER ALLORIUS SEQUEBATUR« lautet die Bildinschrift,¹⁷ also: »Im Jahre 1521 malte Andrea del Sarto [dieses Werk] und im Jahre 1582 folgte ihm Alessandro Allori nach«. Dieses »Nachfolgen« – und das lateinische Verb *sequor* würde sogar eine Übersetzung als »befolgen«, »sich anschließen«, »sich leiten lassen«, aber auch im Sinne von »an die Reihe kommen« gestatten – suggeriert Bescheidenheit, stellt Allori damit doch seine Tätigkeit als Maler, hierin vergleichbar seinen Formulierungen im *Libro di Ricordi*, als nachrangig gegenüber der »eccellenza del maestro« Andrea del Sarto dar. Ganz und gar nicht bescheiden ist jedoch die Augenfälligkeit dieses Kommentares, der im Bildvordergrund, etwas über Augenhöhe des Betrachters angebracht, kaum zu übersehen ist. Eine dergestaltete Platzierung erzwingt nachgerade die Wahrnehmung des Bildmotives, und in einem zweiten Schritt erschließt eine verständige Lektüre die Nachricht als Botschaft an den Betrachter. Somit provoziert die Inschrift hier auch eine Störung »der in sich abgeschlossenen Darstellungsrealität«, und zwar dadurch, »dass die Signatur als

eine durch den Duktus oder [...] durch die Namensnennung ausgewiesene Spur auf eine konkrete, historische Person verweist, eine Person, die [...] an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit lebte.«¹⁸

Zweite Spur: Alloris Signaturen

Kommentierende, explizierende und manifestierende Signaturen lassen sich in Alloris Werken bereits seit 1560 vielfach nachweisen.¹⁹ Mit wechselnden Formulierungen the-

18 So Gludovatz 2011, S. 13. In der Einleitung zu ihrer Untersuchung der *Künstlersignatur als poetische Referenz* stellt Karin Gludovatz eine komprimierte Geschichte und Theorie der Signatur vor und fordert sehr überzeugend zu einer »semantische[n] Deutung der ästhetischen Struktur« auf (S. 16). Die Autorin formuliert hierzu anregende Überlegungen, indem sie beispielsweise auf das »Eindringen« von Momenten der Realhistorie in die Ebene der fiktiven Bildnarration verweist – eine Strategie, die auch bei Alessandro Allori häufig zu beobachten ist. Die Signatur, so konstatiert Gludovatz, vermittelt dem späteren Betrachter die »unüberwindbare Differenz von Moment und Dauerhaftigkeit«, die zwischen der begrenzten Lebenszeit des Künstlers und der (zumindest theoretischen) Überzeitlichkeit des Werkes liegt: »Jede Signatur ist somit ein Versuch, dem Verschwinden entgegenzuwirken, und birgt im Gelingen zugleich das Scheitern: Denn in der Sichtbarkeit des Schriftzuges wird zwar eine ehemalige Anwesenheit, aber im Gegenzug um nichts weniger die nunmehrige Abwesenheit sichtbar. In dieser Ambivalenz steht die Künstlersignatur modellhaft für ein grundlegendes Prinzip von Repräsentation, deren Überzeugungskraft sich dem Wissen des Betrachters um das Wechselspiel von Sein und Schein, um die Gleichzeitigkeit von An- und Abwesenheit im Medium des Bildes, aber auch im Medium der Schrift verdankt.« Gludovatz 2011, S. 13–14.

19 Die einzelnen Signaturen Alloris werden in der Monographie von Simone Lecchini-Giovannoni sowie in den jeweiligen spezifischen Forschungs-

17 Lecchini-Giovannoni 1991, S. 249; Bardazzi/Castellani 1981, Bd. 2, Abb. 506.

matisierte Allori dabei vorrangig seine Schülerschaft bei Agnolo Bronzino, in dessen Werkstatt er in den frühen 1540er Jahren seinen Ausbildung begonnen hatte und mit dem ihn lebenslänglich eine enge künstlerische und persönliche Beziehung verband.²⁰ Er-

beitragen zwar genannt, nicht aber in einen Deutungszusammenhang oder Vergleichskontext gebracht. Eine Untersuchung der Signatur in der Florentiner Malerei des 16. Jahrhunderts, die eine bessere Verortung von Alloris mitteilbaren und teilweise hochkomplexen Autorenzeichnungen gewährleisten könnte, steht noch aus. Das 2013 erschienene, von Nicole Hegener herausgegebene umfassende Überblickswerk zu Künstlersignaturen kann hier punktuell als Referenz dienen. Hegener 2013. Gleiches gilt für die ebenfalls diachron angelegte Arbeit von Karin Gludovatz, die ihre historische Darstellung mit Tizians *Vergewaltigung der Lucrezia* von 1571 einsetzt. Gludovatz 2011. Eine umfassende Inventarisierung von Künstlersignaturen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert erstellte Tobias Burg. Burg 2007. Da der Autor für seine tabellarischen Auflistungen überwiegend auf ältere Monographien zurückgreift, die ihrerseits Signaturen im Bild nicht immer vollständig registrieren, entstanden teilweise unsaubere Statistiken: So signierte Bronzino mindestens 20 seiner Werke, nicht nur 12, wie Burg anführt. Für die Generation der zwischen 1500 und 1535 geborenen Künstler trifft Burg zudem eine sehr überschaubare Auswahl und berücksichtigt die um 1535 geborenen, sehr signierfreudigen Maler – darunter Alessandro Allori – fast gar nicht; er kommt dadurch zu der irigen Schlussfolgerung einer »starke[n] Abnahme [der Signaturen] im 16. Jahrhundert«. Burg 2007, S. 285. Die auktoriale Geste des Künstlers, die mit einer Bildsignatur verbunden ist, wird bereits von Giorgio Vasari konstatiert: »porre il nome« nennt er es in den *Vite*, also »den Namen setzen«, darauf verweist beispielsweise Rubin 2006, v. a. S. 571–572.

²⁰ Alloris Werkstatteintritt wird von Cherubini mit 1541 bezeichnet. Cherubini 2010, S. 323. Für 1549 ist Allori erstmals namentlich in den mediceischen Rechnungsbüchern verzeichnet mit einem Gehalt für einen Teppichkarton bzw. für den Entwurf einer Bordüre, vgl. Lecchini Giovannoni 1991, S. 215.

gänzend fügte Allori – je nach Werkskontext und Aufstellungsort zumeist individuell präzisiert – oft noch die Referenz an seine Florentiner Herkunft bzw. Bürgerschaft hinzu,²¹ manchmal noch ergänzt um Verweise auf den Auftrag- oder Ideengeber des Gemäldes. Im Spätwerk dann lassen sich Abkürzungen finden, die auf mögliche Unzulänglichkeiten des jeweiligen Werkes anspielen und damit sowohl den Bescheidenheits-Topos als auch die rhetorische Geste einer *captatio benevolentiae* bedienen. Vielleicht sind sie aber auch einer gewissen Altersmilde oder -weisheit geschuldet – zumindest, wenn man Allori die dafür nötige Selbstironie unterstellt. So findet sich in den Signaturen der Jahre 1602 und 1603 (Allori starb 1607) mehrfach die Formel »melius lineare non potuit«, also sinngemäß: »[dieses Werk wurde geschaffen,] so gut, wie es dem Künstler möglich war.«²²

²¹ Die explizite Nennung der bürgerschaftlichen Zugehörigkeit ist in der Florentiner Kunst des 16. Jahrhunderts nicht selten, allerdings auch kein Standard. Eine geo-biographische Verortung formulieren nord- und mittellitalienische Künstler bereits im frühen 14. Jahrhundert; im Falle der (umstrittenen) Giotto-Signaturen verweist Burg auf ältere Deutungen, nach denen die Angabe »DE FLORENTIA« ausschließliche auf Werken zu finden sei, die »nicht für Florenz bestimmt waren«. Burg 2007, S. 311. Sollte diese Annahme für das 14. Jahrhundert berechtigt sein, zeigen Werke und Signaturen im 16. Jahrhundert, dass diese Funktion obsolet geworden war.

²² Mit dieser Formel signiert Allori beispielsweise 1602 die *Mariae-Geburt*-Tafel in der Antella-Kapelle der SS. Annunziata. Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 293–294. Die vollständige Angabe lautet »A. D. MDCII ALEXANDER BRONZINUS ALLORIUS DUM PINGEBAT MELIUS LINEARE NON POTUIT«. Diese Signatur wird in einem anonym publizierten Stadt- und Reiseführer von 1828 bemerkt und mit Verweis auf Alloris sehr

Wohl kein Maler des Florentiner Cinquecento war in seinen Signaturen so gesprächig wie Alessandro Allori.²³ Will man Alloris Kommentare auf inhaltlicher Ebene versuchsweise systematisieren, springen vor allem zwei Aspekte ins Auge. Prominent, ja fast pertinent rekurriert Alessandro Allori auf seinen Status als Schüler Bronzinos, indem er sich den Beinamen »Bronzini Alumnus« gibt.²⁴ Eine Verkürzung erfährt diese Titulierung in der Namensadaptation, wenn Allori etwa mit »Alexander Bronzinus Allorius« signiert. Alessandro Allori bringt damit eine Haltung zum Ausdruck, die dem Florentiner Selbstverständnis zutiefst entspricht und auch heute noch überaus lebendig ist – nämlich der Herleitung des eigenen Sta-

weit fortgeschrittenes Alter erklärt: »[...] facendo così allusione alla vecchiezza estrema in cui trovavasi a quell'epoca.« Guida 1828, S. 81.

- 23 Dank Nicole Hegener ist die »Signiersucht« des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli (1493–1560) eingehend untersucht; siehe Hegener 2008 und Hegener 2006. An dieser Stelle sei nur der Hinweis angefügt, dass Alessandro Allori mit Clemente Bandinelli, dem Sohn Baccios, befreundet war und vermutlich mit ihm in den frühen 1550er Jahren die Romreise unternahm, auf der Clemente Bandinelli 1554 verstarb. Siehe dazu Lecchini Giovannoni 1991, S. 35–36.
- 24 Die Referenz auf familiäre Herkunft und Schülerschaft eines Künstlers, also auf die biologische wie auch künstlerische Genealogie, ist in schriftlichen Quellen nicht ungewöhnlich. Hier dient sie vorrangig der Vereindeutigung einer Person. So wird Allori 1568 in einer Chronik der Florentiner Kirche S. Spirito als »Alessandro di Christofano Allori allievo del Bronzino« geführt. Vgl. Barsanti/Lecchini Giovannoni 1977, S. 456. Weitere Quellen, die diese und vergleichbare Namensgebungen Alloris, auch als eigenhändige Unterschrift dokumentieren, veröffentlichten de Rubertis 1918; Giglioli 1918; Jestaz 1995.

tus' aus einer traditionsreichen und signifikanten Genealogie.²⁵ Alloris Titulierung als »zweiter Bronzino«, die sich indirekt auch in den Signaturen mit anverwandtem Namen ausdrückt, geht auf ein Gedicht Benedetto Varchis zurück, in dem er Allori schon 1555 – also als gerade 20-Jährigem – in hymnischen Worten jenen Imperativ vorgab, der den Künstler zu einem gloriosen Frühwerk ermahnen und dann lebenslänglich an seine Herkunft erinnern sollte: »Mein lieber Alessandro«, schreibt Varchi,

»der du im Erblühen deiner jungen Jahre nicht nur unter einem großen (Vor)Namen voranschreitest, sondern auch mit einem so edlen Beinamen, einem Namen, den ich stets in meinem Herzen heilig trage, folge dem toskanischen Apelles, der ewigen Ehre des Arno, und trage alles dazu bei, dass man den Namen ›der zweite Bronzino‹ [il secondo BRONZIN] nennt, bevor noch dein Haarschopf ins Weiße sich wandelt und die Welt nach ihm dir Ehre erweist.«²⁶

Der zweite Aspekt, der sich in Alloris Signaturen wiederholt zeigt, ist weniger spezi-

25 Mit Blick auf Pontormo, Bronzino und Allori wurde dies profund von Elizabeth Pilliod untersucht. Pilliod 2001.

26 Meine Übersetzung folgt dem italienischen Sonett in freien Rhythmen, der Originaltext dieser Passage lautet: »Caro Alessandro mio, ch'al primo fiore / de' più verdi anni, non pur del gran nome / superbo andate, ma del bel cognome / vostro, ch'io porto sacro in mezzo al core, / seguite il tosco Apelle, eterno honore / dell'Arno, e fate sì, ch'ancor si nome / il secondo BRONZIN, pria, che chiome / cangiate, e'l mondo dopo lui v'honore.« Varchi 1859, S. 868.

fisch und kann sich in unterschiedlichen Referenzen manifestieren. Ich möchte ihn zusammenfassend als ›kritische Kommentierung‹ bezeichnen und meine damit alle jene Formulierungen, in denen Allori durch oft auch nur ganz knappe Hinweise sein gemaltes Werk in einen bestimmten Kontext rückt, also ein konkretes Charakteristikum hervorhebt oder hinzufügt. Alloris Intention an dieser Stelle, so vermute ich, war das Antizipieren von Kommentaren und/oder das Replizieren auf Bemerkungen seiner Zeitgenossen. So signiert Allori innerhalb seines ersten großen Werkes, der Cappella Montauto in der Florentiner SS. Annunziata, das Altarbild mit einem ehrfürchtigen Verweis auf den »ausgezeichneten Maler« Michelangelo, dessen Arbeiten Allori zuvor mehrere Jahre in Rom studiert und dessen *Jüngstes Gericht* aus der Cappella Sistina er an dieser Stelle »eifrig (ab)malte«: »ALEXANDER ALLORIUS CIVIS FLOR. BRONZINI ALUMNUS INVENTUM OPTIMI PICTORIS BONARROTAE HAEC SEDVLO PINXIT«. ²⁷ Damit verschriftlichte Allori seine Referenz an Michelangelo, die zugleich auch durch ein in die Altartafel am linken Bildrand eingefügtes Porträt des Maestro visuell angeführt wird. Eine Kopie des berühmten, in der populärreligiösen Vorstellung wundertätigen Verkündigungsbildes in der gleichen Kirche, mit der Allori 1580 betraut wurde, firmierte er mit »exprimebat«, bezeichnete sich hier also als »Übersetzer«, »Nachbilder«, oder – zugespitzt, aber an dieser Stelle nicht ganz unpassend – als »Medium eines Ausdruckes«: »ALEXAN-

²⁷ Lecchini Giovannoni 1991, S. 218.

DER ALLORIUS CIV. FLOREN. ANGELI BRONZINI ALUMNUS EXPRIMEBAT. AN. SA. MDLXXX«²⁸. Eine Tafel für die Pistoieser Kirche San Francesco al Prato mit der *Auferstehung des Lazarus* signierte Allori 1594 mit einer direkten und fast emphatischen Anrede an die »hochwohlgeborene Bürgerschaft von Pistoia«, der er dann in vollem Ornat, also ohne Abkürzungen, seine eigene Florentiner Herkunft hinzufügt – was nun endgültig einer gewissen Ironie nicht entbehrt, bedenkt man die traditionell herablassende Haltung der Florentiner gegenüber den Pistoiesern: »O NOBILISS.A PISTORIENSIVM CIVITAS ALEXANDER BRONZINIUS CHRISTOPHORI ALLORI FILIVS CIVIS FLORENTINVS PINGEBAT AN. S.N. MDLXXXIV«. ²⁹

Signaturen konnten bei Alessandro Allori mithin zu Deklarationen, Apologien oder gar kleinen Schlachtfeldern werden – raffiniert gestalteten, allerdings, denn Allori begnügte sich selten mit einer einfachen Textzeile im Bild, sondern wählte für seine Kommentare zumeist bildimmanent logische Positionierungen, wie beispielsweise Sockelzonen von Skulpturen, Treppenstufen, Kartuschen und Schriftbänder.³⁰ Dass diese Dialogangebote

²⁸ Lecchini Giovannoni 1991, S. 251–252.

²⁹ Lecchini Giovannoni 1991, S. 281.

³⁰ Alloris Strategien erforderten eine eigene Untersuchung, zumal der Künstler sich offenkundig auch bestimmter Signiertraditionen bediente und damit auch seine Bildung ›ins Bild setzte‹. Hier dazu nur zwei Anmerkungen: Mit der Imperfekt-Form (*pingebat*) signalisierte Allori seine Kenntnis um die antike Tradition und demonstrierte erneut Bescheidenheit, griff aber sicherlich auch eine ›Imperfekt-Mode‹ auf, die Michelangelos *Pietà*-Signatur von 1499 ausgelöst hatte. Zu »*Faciebat* versus *fecit*« siehe Hegener 2008, S. 251–253; zur »Storie di

eines instruierten Publikums bedurften, zeigen die Annotierungen des Historikers Alessandro da Morrona aus dem frühen 19. Jahrhundert. Dieser vermerkte 1812 mit Blick auf eine Altartafel Alloris von 1581 in der Pisaner Carmine-Kirche, dass es sich bei der Signaturdarstellung doch um eine »bizarre Idee des Künstlers« handle.³¹ Zur Erklärung von Da Morronas Verwunderung und Verständnislosigkeit muss man sagen, dass Allori sich in der *Himmelfahrt Christi* für eine ungewöhnliche und offensiv anmutende Signaturvariante entscheidet, die an dieser Stelle auch als ein Dekorums-Verstoß gesehen werden könnte. Wie im zeitgleich entstandenen *Flamininus vor den Achäern*

erscheint hier ein kleiner Hund als Träger von Alloris Signatur mit kommentierender Inschrift »Si latrabit is latrabo«. Dieses Motiv verlangt nach einer Erklärung und führt nun zunächst nach Florenz, abschließend aber auch wieder nach Poggio a Caiano zurück.

Dritte Spur: Bellende Hunde

Zu den bedeutendsten und größten Aufträgen, die sich ein Maler im Florenz des mittleren Cinquecento erträumen konnte, zählte die Ausgestaltung der Domkuppel, und so verstand auch Giorgio Vasari, der sich seit der Jahrhundertmitte beharrlich einen Platz am Hofes Cosimo de' Medicis erarbeitet hatte, die Auftragsvergabe an ihn im August 1571 als die Krönung seiner Laufbahn.³² Zusammen mit Vincenzo Borghini entwickelte Vasari ein elaboriertes ikonographisches Programm, dessen Umsetzung er jedoch erst ein Jahr später beginnen konnte, nachdem im Dom die Arbeiten an dem unter der Kuppel platzierten Marmorchor abgeschlossen waren.

Das Jahr 1574 signalisierte das Ende einer Ära: Am 21. April starb Cosimo de' Medici, zu seinen Ehren fanden am 17. Mai aufwendige Grabfeierlichkeiten in Florenz statt.³³ Gut einen Monat später, am 27. Juni, verstarb auch Giorgio Vasari – der Legende nach auf dem Baugerüst, bei seiner Arbeit an den

un imperfetto« vgl. Alessandro Della Latta: *Storie di un imperfetto. Michelangelo, Plinio, Poliziano e alcune firme di fine Quattrocento*, in: Hegener 2013, S. 128–141. Im Sinne von Gludovatz wäre hier aber auch eine »semantische Deutung der ästhetischen Struktur« der Signaturen sehr aufschlussreich, selbst wenn Allori sich diesbezüglich weniger innovativ oder raffiniert zeigt – im Kontext der Florentiner Malerei des späten Cinquecento ist sein Vorgehen doch ausgesprochen originell. Vgl. Gludovatz 2011, S. 16.

31 Da Morrona schließt seine ausgesprochen lobende Erwähnung von Alloris Altartafel (»la più bella tavola di chiesa«) mit dem Satz »Bizzarra fu l'idea del pittore di porre in bocca del cagnolino dipinto sul confine della gran tavola una carta col motto: *Si latrabit is latrabo*; e colle seguenti parole: *Alexand. Allorius C. Flor. Angeli Bronzini alumnus faciebat A. D. 1581*«. Alessandro da Morrona: *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, Livorno 1812, Bd. 3, S. 277 (Hervorhebungen im Text). Den Hinweis auf Da Morronas Kommentar gibt es bereits bei Supino 1908. Zu der extrem großformatigen Altartafel siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 255. Die dort nur unvollständig vermerkten Bildmaße (angegeben wird lediglich eine Breite von ca. 266 cm) machen deutlich, dass seit Da Morrona 1812 das Forschungsinteresse an der Tafel nicht gerade gewachsen ist.

32 Vgl. Waźbiński 1977, S. 10 und Fußnote 33, mit Verweis auf einen Brief von Cosimo Bartoli an Giorgio Vasari vom 8. September 1572, in: Frey 1930, S. 602.

33 Von den Feierlichkeiten, vor allem vom präzisen Verlauf des Trauerzuges durch die Stadt, berichtet die Chronik des Agostino Lapini ausführlich. Lapini 1900, S. 184–186.

Kuppelfresken. Während die Aufsicht über die Uffizien, die zuvor ebenfalls in Vasaris Händen gelegen hatte, sogleich an Bernardo Buontalenti übergeben wurde, blieb die Frage nach einer Vollendung der Kuppelfresken zunächst unbeantwortet. Unter den Florentiner Künstlern, die offen ihr Interesse an diesem Auftrag bekundeten, war Alessandro Allori sicher der angesehenste und etablierteste. Dennoch erhielt nicht er, sondern Federico Zuccari den Zuschlag, was in Florenz eine heftige Debatte auslöste.³⁴ Dass sich im Laufe der Jahre Zuccaris Arbeiten an

34 Vgl. Waźbiński 1985. Nachdem Federico Zuccari den Auftrag erhalten hatte, entschied er sich für eine Reihe von signifikanten Aktionen, die von den Zeitgenossen als ein ebenso selbstbewusstes wie offensives Vorgehen verstanden werden musste. So entschied sich Zuccari für einige Modifikationen des Bildprogrammes von Vasari und Borghini und äußerte in diesem Zusammenhang seine deutliche Geringschätzung für die Arbeiten des Vorgängers. Vgl. Acidini Luchinat 1998–1999, S. 115. Auch in der praktischen Umsetzung entschloss sich Zuccari für radikale Eingriffe, so wechselte er vom »Florentiner Fresko« zur Seccomalerei und entfernte ganze Passagen der bereits vorhandenen Freskierung Vasaris. Ebd., S. 96. Die Umgestaltung des Bildprogrammes nutzte Zuccari für persönliche Kommentare, indem er etwa die Darstellung von ungeliebten Personen unter die »Verdammten« mischte, seiner Familie und seinen Parteigängern hingegen einen Platz unter den »Gotteswählern« sicherte. Vgl. Acidini Luchinat 1998–1999, S. 95 und S. 115; Heikamp 1967, S. 49–51. Nicht unerheblich in Zuccaris strategischem Feldzug war zudem die durch Zeichnung und Gemälde medial geschickt inszenierte Auftragsübergabe, das heißt die visuelle Erzählung um den *Passaggio delle consegne*. Abbildungen und Verweise dazu bei Acidini Luchinat 1998–1999, v. a. S. 75–76; Heikamp 1967, S. 51. Federico Zuccaris intensive und strategisch organisierte Streitlust, die er nicht nur in Florenz umfangreich auslebte, dokumentiert Acidini Luchinat/Capretti 2009.

den Kuppelfresken zudem als weitaus teurer denn ursprünglich veranschlagt erwiesen, verschärfte noch den Ton der Kritiker. 1579 wurde eine Ausmalung des unteren Chorbereiches anvisiert, und wieder galt Alloris Vorschlag gegenüber dem Entwurf Zuccaris als der aussichtsreichere, vor allem, weil er eine auffallend kostengünstige Offerte bot, wie Benedetto Busini, der Inspektor (*provveditore*) der Dom-Opera, in einem Brief an den Großherzog betonte und dabei nur mit Mühe seinen Ärger über die Kosten, die Zuccari zuvor verursacht hatte, zurückhalten konnte.³⁵

Der Streit um die Vergabe der Kuppelfresken, der vier Jahre zuvor den Medici-Hof in zwei Fraktionen gespalten hatte, hallte hier noch deutlich nach. In der Diskussion hatten die Unterstützer Alloris gegen Zuccari vor allem ins Feld geführt, dass man einen für den Stadtstolz derart zentralen Auftrag doch nicht an einen »ausländischen« Künstler ver-

35 Der Brief Businis ist abgedruckt in Gaye 1839–1840, Bd. 3, S. 427 (mit dem Hinweis darauf, dass Allori pro *braccio* Gemäldefläche nur drei Lire verlange, was weit hinter den von Zuccari verursachten Durchschnittskosten pro *braccio* läge). Dass Federico Zuccari dem Dominspektor gleich zweifach einen sichtbaren Ehrenplatz in seinen Gemälden einräumte – als ein »Gotteswähler« in der Domkuppel sowie als Auftraggeber und Dialogpartner in der Gemäldeversion des *Passaggio delle consegne* – ist unter diesem Gesichtspunkt dann wohl auch als ein strategischer Schachzug Zuccaris einzustufen. Die Kostenfrage bestimmte jedoch die Rezeption von Zuccaris Ausgestaltung der Domkuppel nachhaltig, wie das sogenannte Florentiner Tagebuch des Agostino Lapini in der ihm eigenen Achronizität für den 30. August 1576 dokumentiert: »E maestro Federigo Zuccheri dipinse tutto il restante, che al luogo suo nel 1579 si dirà quando finì, e quanto costò tutta detta pittura.« Lapini 1900, S. 193.

geben könne (Federico Zuccari stammte aus Sant' Angelo di Vado in den Marken) – ein Motiv in der Polemik, das bereits gegen den Aretiner Giorgio Vasari angeführt worden war.³⁶ Zur Gegenseite, also zu den Förderern Zuccaris, gehörten einflussreiche wie finanziell potente Kunstsammler, unter anderem Niccolo Gaddi und Bernardo Vecchiotti. Und Letzterer war es wohl auch, der schließlich dafür sorgte, dass sein Schützling den wichtigen Auftrag erhielt.³⁷

Als die Ausmalung der Kuppeldecke am 19. August 1579 feierlich enthüllt wurde, waren die Reaktionen des Publikums erwartungsgemäß sehr gespalten.³⁸ Zu den schärfsten Kritikern Zuccaris (aber auch Vasaris), zählte der Dichter Anton Francesco Grazzini,

36 Den Vorwurf des »Fremdländers« (*forestiero*) formuliert beispielsweise Anton Francesco Grazzini in seinen Gedichten über die Domkuppel; die erste seiner *Madrigalesse* – damit bezeichnete Grazzini seine individuelle Scherzvariante der gängigen literarischen Form des Madrigals – adressierte er explizit an Federico Zuccari. Grazzini verknüpft seine Darstellung der Domkuppel, deren Ausmalung er als qualitativen Niedergang der Florentiner Kunst schildert, wiederholt mit Hinweisen auf die hohen Kosten des Kunstwerkes. Grazzini 1777, S. 361–362.

37 Dies vermutet zumindest Ważbiński 1977, S. 7.

38 In der gewohnt lakonischen Weise vermerkt dies die Chronik des Agostino Lapini, die hier allerdings auch ungewöhnlich deutlich zwischen Volksmeinung und Expertenurteil unterscheidet: »A' dí 19 di detto agosto 1579, si scoperse la cupola dipinta, e si levò la tela grande, e talmente che si vede detta pittura per ognuno; e chi diceva una cosa e chi un'altra: e la cupola apparisce piú bassa; e l'era piú bella senza pittura et appariva piú alta e maggiore; e chi da se medesimo si contradiceva; e vari erano i pareri, come intervieni in quasi tutte le cose. Niente dimeno da le persone sensate, che non se ne vanno presi alle grida, fu tenuta cosa splendida e di maravigliosa grandezza.« Lapini 1900, S. 201.

genannt Il Lasca, der bei dieser Gelegenheit zugleich noch die streitlustigen Stadtbewohner karikierte: »Des Lamentierens werden die Florentiner nimmer müde, bis ihnen eines Tages vielleicht die Kuppel weiß gestrichen präsentiert wird.«³⁹

Allerdings wusste auch Federico Zuccari sich sehr wohl selbst zu behaupten wie auch kräftig auszuteilen. Zu seiner persönlichen Verteidigung entschied er sich für eine multimediale, strategische wie aggressive Öffentlichkeitskampagne, mit der er sich selbstbewusst positionierte und seine Kritiker, wenn auch ohne Namensnennung, so doch ganz gezielt attackierte. 1578, also ein Jahr vor der Fertigstellung der Kuppelausmalung, hatte Zuccari bei Pastorino de' Pastorini eine Medaille in Auftrag gegeben, deren Avers Zuccaris Porträt im Profil mit namentlicher Umschrift zeigt, während der Revers einen Blick in die Domkuppel gewährt, und zwar mit dem für die Ausmalung notwendigen Gerüst.⁴⁰ Zur Erläuterung seiner Kuppelmalerie ließ Zuccari zudem einen Kurztext verfassen, vermutlich mit der Intention, diesen auch im Druck zu veröffentlichen.⁴¹ Seine

39 Dieser Passus aus Grazzinis zweiter *Madrigalesse/Sopra la dipintura della Cupola* muss eine große und nachhaltige Verbreitung gefunden haben, denn Giuseppe Richa zitiert ihn – wie auch Grazzini harsche Kritik an Vasari – knapp zweihundert Jahre später in seinen *Notizie storiche delle chiese fiorentine*. Richa 1757, S. 155; dort im Original: »E'l Popolo Fiorentino / Non sarà mai di lamentarsi stanco / Se forse un dì, non se le dà di bianco.«

40 Darauf verweist erstmals Heikamp 1967, S. 51 und Fußnote 34. Siehe auch Elena Capretti in Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 150–151.

41 Der Autor dieser mit *Descrizione della cupola del duomo* betitelten Handschrift ist nicht bekannt; siehe dazu Elena Capretti in Acidini Luchinat/



5. Federico Zuccari / Cornelis Cort (?), *Il pittore della vera Intelligenza*, 1579, Detail.

visuell stärkste Waffe aber bei der Verteidigung seines Werkes und seiner Person hatte Zuccari in der ersten Jahreshälfte 1579, also ebenfalls vor der Enthüllung der Domkuppel, aufgeboten: Mit einer allegorisch-programmatischen Darstellung, die Zuccari mit *Il pittore della vera Intelligenza* betitelte (und später als *Lamento della pittura* bezeichnete, vgl. S. 25, Abb. 4), stellte der Künstler sein pathetisches Selbstverständnis dar und ließ es als Stich vervielfältigen.⁴² Die hochfor-

matige, zwei Blätter umfassende Graphik überträgt eine ebenso simple wie polemische Aussage in eine komplexe und verschachtelte Ikonographie, die hier nur auszugsweise erläutert werden soll. Im oberen Bereich der Darstellung sieht man einen Götterrat tagen, vor dem sich die Malerei, gefolgt von anderen Künsten, über erlittene Schmähereien und Verspottungen beklagt. Im unteren Teil der Graphik thront die Intelligenz, personifiziert in der Gestalt einer schönen Frau, über dem in Kellergewölben verschlossenen Neid und wendet sich mit ihrem Glanz einem neben ihr sitzenden Maler zu, der deutlich die Züge Federico Zuccaris trägt. Dessen edle und ehrenhafte Aspirationen machen ihn immun gegen die beiden Hunde in seinem Rücken, die verbissen an seinem Gewand zerren (Abb. 5). Mit dieser spotthaften Darstellung spielt Zuccari auf seine Kritiker an, die wohl kläffen, ihn aber mit ihrer – aus seiner Sicht – niederträchtigen Haltung nicht

Capretti 2009, S. 152–153; Acidini Luchinat 1998–1999, S. 98–99 sowie Fußnote 107–108.

42 Wazbiński nennt für die Entstehung des Programmbildes den März 1579. Wazbiński 1977, S. 10. Dem widerspricht allerdings die Inschrift »Florentiae IX. Cal. Maias M.D.LXXIX«, siehe Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154, die auf den 1. Mai oder die ersten Maitage 1579 verweist. Die Ausführung als Radierung wird in der Regel Cornelis Cort zugeschrieben, das würde jedoch auch implizieren, dass die Umsetzung bereits im vorhergehenden Jahr abgeschlossen wurde, da Cort 1578 starb.



6. Alessandro Allori, *Titus Quinctius Flaminius vor den Achäern*,
Salone von Poggio a Caiano (1578/79–1582).

ernsthaft gefährden können. Mit einer Inschrift am linken unteren Bildrand expliziert Zuccari seine Motive und deren Deutung, indem er das Dargestellte in Worten ein zweites Mal schildert. Die Beschreibung schließt mit dem Satz: »Dieses [d.h. das zuvor Geschilderte] zeichnete der Maler in seinem Atelier, indem er Auge und Geist fest auf die wahre

Intelligenz gerichtet hielt, die ihm unbekleidet vor Augen steht, und indem er sich nicht um den Neid und die Schikane der Menschen [impedimenti humani] kümmerte.«⁴³

43 »Questo disegnò il Pittore dentro al suo studio, tene[n]do l'occhio e la me[n]te seldi nelle vera intelligenza, che nuda, gli sta da=/vanti, niente cura[n]do l'invidia e gli impedimenti humani.«



7. Detail aus Alessandro Alloris »Titus Quinctius Flamininus vor den Achäern«.

Zur gleichen Zeit, in der Federico Zuccari seine offensive Selbstdarstellung betrieb, also in den Jahren 1578 und 1579, pendelte Alessandro Allori zwischen Florenz und Poggio a Caiano, um dort die Ausgestaltung des Salone voranzutreiben. Auf's Engste vertraut mit der Florentiner Geschichte, war er sich der besonderen Signifikanz und der Ehre dieses Auftrages durchaus gewahr: Poggio a Caiano war schließlich die von mehreren Generationen der Medici bevorzugte Landvilla, die zudem im Verlauf eines halben Jahrhunderts gezielt in den Ort einer visuellen Narration der Macht und des Einflusses dieser Familie transformiert wurde. Die Forterzählung dieser Geschichte lag nun in Alloris Händen. Neben der Darstellung des *Gastmahl des Syphax* galt es, eine zweite zentrale und großformatige Wandfläche mit einer Episode aus der römischen Historie

Uffizien, GDST, Inv. 1451, zitiert mit den Ergänzungen nach Acidini Luchinat/Capretti 2009, S. 154.



8. Detail aus Alessandro Alloris »Titus Quinctius Flamininus vor den Achäern« (Signatur).

auszufüllen, der sich Allori wahrscheinlich im nachfolgenden Jahr (1580) zuwandte. Vincenzo Borghini hatte mit der Erzählung von der Rede des Konsuls Titus Quinctius Flamininus vor dem Rat der Achäer eine Episode ausgewählt, die auf Lorenzo de' Medici's Rednergabe im Allgemeinen und speziell auf seine Ansprache vor dem Kongress von Cremona anspielen sollte.⁴⁴ Alloris Umsetzung ins Bild folgt einer klassischen Komposition, die die Szene in einen halboffenen, damit auch halböffentlichen Raum verlegt (Abb. 6). Zwei ungewöhnliche Details werden dabei – im wahrsten Sinne des Wortes – in den Vordergrund gerückt und dem Betrachter nahegebracht: Eine schnittige Jagdhündin erscheint am unteren Bildrand als Trägerin einer zunächst einmal kryptisch

44 Diesen Hinweis nennt bereits R. Borghini in seinem *Riposo*. Borghini 1584, S. 627. Er wird von Baldinucci übernommen. Baldinucci 1845–1847, Bd. 3, S. 524. Dieser schreibt das Fresko fälschlicherweise Franciabigio zu.

erscheinenden Nachricht – denn im Maul trägt sie einen Zettel mit der Inschrift »Si latrabit latrabo«, also etwa: »Wenn Du bellst, dann werde auch ich bellen.« (Abb. 7). Ihre halb vorpreschende, halb zurückweichende Haltung signalisiert Angriffslust und Unsicherheit zugleich, was jedoch den zweiten, weitaus kleineren Hund im Bild nachgerade ungerührt lässt. Unter dessen Pfoten windet sich ein Schriftband, das den Autor des Werks namentlich expliziert und damit zum eigentlichen Souverän der Szenerie macht (Abb. 8).

Alessandro Alloris Vorgehen ist ebenso kühn wie nahezu unverfroren selbstbewusst – denn hier setzt er ein persönliches Machtspiel demonstrativ in das Bild der ›großen

Geschichte«. Die Medici, so lässt sich die Darstellung auch deuten, mögen in der Historie die gewichtigen, redegewaltigen Repräsentanten der politischen Herrschaft stellen, zu ihren Füßen ereignet sich jedoch noch eine zweite Geschichte, die ebenfalls deutliche Sieger kennt. Das stumme Kommunizieren zweier Hunde in diesem Bild erweist sich als eine entblößende Replik auf Zuccaris lautes Tönen, und Allori zeigt sich hier als gewitzter wie bissiger Kommentator, aber nicht als bellender Konkurrent.

Und so kann eine Signatur, besonders wenn sie sich durch die Pfoten eines kleinen Hundes windet, zum Träger einer gewaltigen Rede werden.

Bibliographie

- Acidini Luchinat 1998–1999
Cristina Acidini Luchinat: Taddeo e Federico Zuccari, fratelli pittori del Cinquecento, Bd. 2, Mailand 1998–99.
- Acidini Luchinat/Capretti 2009
Cristina Acidini Luchinat / Elena Capretti (Hg.): Innocente e calunniato. Federico Zuccari (1539/40–1609) e le vendette d'artista (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 6. Dezember 2009 bis 28. Februar 2010), Florenz 2009.
- Baldinucci 1845–1847
Filippo Baldinucci: Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua, Florenz 1845–1847 (reprographischer Nachdruck, Florenz 1974).
- Bardazzi/Castellani 1981
Silvestro Bardazzi / Eugenio Castellani: La Villa Medicea di Poggio a Caiano, 2 Bde., Prato 1981.
- Barocchi 1979
Paola Barocchi (Hg.): Scritti d'arte del Cinquecento, Turin 1979 (Nachdruck der Ausgabe Mailand, Neapel 1971–1977).
- Barr 2008
Helen Barr: Bronzino, Allori, Naldini: Studien zum Lehrer-Schüler-Verhältnis in der Florentiner Malerei des mittleren Cinquecento. Online-Publikation (2008) DOI: 10.11588/heidok.00008683.
- Barsanti/Lecchini Giovannoni 1977
Anna Barsanti / Simona Lecchini Giovannoni: I santi martiri dell'Allori: osservazioni su documenti e disegni inediti, Mailand 1977.
- Barzman 2000
Karen-edis Barzman: The Florentine Academy and the Early Modern State. The Discipline of *Disegno*, Cambridge 2000.
- Bertolotti 1885
Antonino Bertolotti (Hg.): Artisti in relazione coi Gonzaga, duchi di Mantova, nei secoli XVI e XVII, Modena 1885.
- Borghini 1584
Raffaello Borghini: Il Riposo, Florenz 1584 (reprographischer Nachdruck Darmstadt 1969).
- Borroni Salvadori 1985
Fabia Borroni Salvadori: Committenti scontenti, artisti litigiosi nelle Firenze del Settecento, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 29, 1 (1985), S. 129–158.
- Borsook 1976
Eve Borsook: Einführung [in das Themenheft »Italia in restauro«], in: Du, Europäische Kunstzeitschrift 9 (1976), S. 20–31.
- Burg 2007
Tobias Burg: Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin/ Münster 2007.
- Cherubini 2010
Alessandro Cherubini: Alessandro Allori e l'eredità del Bronzino, in: Carlo Falciani / Antonio Natali (Hg.): Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici (Ausst.-Kat. Florenz, Palazzo Strozzi, 24. September 2010 bis 23. Januar 2011), Florenz 2010, S. 322–327.
- Ciappelli 1989
Giovanni Ciappelli: Libri e letture a Firenze nel XV secolo. Le »ricordanze« e la ricostruzione delle biblioteche private, in: Rinascimento 2/XXIX (1989), S. 267–291.
- Ciappelli/Rubin 2000
Giovanni Ciappelli / Patricia Lee Rubin (Hg.): Art, memory, and family in Renaissance Florence, Cambridge 2000.
- Ciardi 1971
Roberto Paolo Ciardi: Le regole del disegno di Alessandro Allori e la nascita del dilettantismo pittorico, in: Storia dell'Arte 12 (1971), S. 267–284.
- Ciatti 2009
Marco Ciatti: Appunti per un manuale di storia e di

teoria del restauro (Storia e teoria del restauro 10), Florenz 2009.

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick: *Dynasty and Destiny in Medici Art*. Pontormo, Leo X. and the two Cosimos, Princeton 1984.

De Rubertis 1918

Achille de Rubertis: ›Le Nozze di Cana‹ di Alessandro Allori, in: *Rivista d'Arte IX* (1916–1918), Florenz 1918, S. 11–40.

Frey 1930

Karl Frey / Herman-Walther Frey (Hg.): *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, Bd. 2, München 1930.

Gaye 1839–1840

Giovanni Gaye: *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 Bde., Florenz 1839–1840 (Nachdruck Turin 1961).

Giglioli 1918

Odoardo Giglioli: *Alessandro Allori e lo Spedale di S. Maria Nuova*, in: *Rivista d'Arte*, Jahrgang IX (1916–1918), Florenz 1918, S. 253–272.

Gludovatz 2011

Karin Gludovatz: *Fährten legen – Spuren lesen. Die Künstlersignatur als poetische Referenz*, München 2011.

Grazzini 1777

Anton Francesco Grazzini, genannt *Il Lasca*: *Madrigalesse. Sopra la pittura della Cupola*, in: *Rime oneste d' migliori Poeti Antichi e Moderni scelte ad uso delle scuole dal Signor Abate Angelo Mazzoleni, con annotazioni et incidi utilissimi*. Edizione terza, riveduta, in più luoghi corretta, migliorata, ed accresciuta dall' Autore (Bd. 2), Bassano 1777, S. 361–362.

Guida 1828

Guida della città di Firenze e suoi contorni con la descrizione della I. e R. Galleria e Palazzo Pitti con pianta, vedute, e statue, Florenz 1828.

Hegener 2006

Nicole Hegener: ›SANCTI IACOBI EQVES FACIEBAT.‹ Signiersucht und Selbsterhebung im Werk Baccio Bandinellis, in: Joachim Poeschke / Britta Kusch /

Thomas Weigel (Hg.): *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance*, Münster 2006, S. 143–172.

Hegener 2008

Nicole Hegener: *DIVI IACOBI EQVES*. Selbstdarstellung im Werk des Florentiner Bildhauers Baccio Bandinelli, München 2008.

Hegener 2013

Nicole Hegener (Hg.): *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart. Artists' Signatures from Antiquity to the Present*, Petersberg 2013.

Heikamp 1967

Detlef Heikamp, Federico Zuccari a Firenze. 1575–1579. *La Cupola del Duomo. Il Diario disegnato*, in: *Paragone 205/25* (1967), S. 44–68 und Abb. 12–38.

Jacobsen 2001

Werner Jacobsen: *Die Maler von Florenz zu Beginn der Renaissance*, München/Berlin 2001.

Jestaz 1995

Bertrand Jestaz: *Le Livre Journal de la fabrique de la chapelle Salviati à Saint-Marc de Florence (1579–1594)*, Paris 1995.

Kliemann 1976

Julian Kliemann: *Politische und humanistische Ideen der Medici in der Villa Poggio a Caiano. Untersuchungen zu den Fresken der Sala grande*, o. O. (Diss. Heidelberg) 1976.

Kliemann 1985

Julian Kliemann: *Il pensiero di Paolo Giovio nelle pitture eseguite su sue ›invenzioni‹*, in: *Paolo Giovio. Il Rinascimento e la memoria* (Tagungsband, Como, 3. bis 5. Juni 1983), Como 1985, S. 197–223.

Kliemann/Rohlmann 2004

Julian Kliemann / Michael Rohlmann: *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510–1600*, München 2004.

Lapini 1900

Diario Fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596, ora per la prima volta pubblicato da Gius. Odoardo Corazzini della R. Deputazione di Storia Patria per la Toscana, Florenz 1900.

Lecchini Giovannoni 1970

Simone Lecchini Giovannoni (Hg.): *Mostra di disegni di Alessandro Allori (Firenze 1535–1607)*, (Ausst.-Kat. Florenz, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi), Florenz 1970.

Lecchini Giovannoni 1991

Simona Lecchini Giovannoni: *Alessandro Allori*, Turin 1991.

Lorenzoni 1912

Antonio Lorenzoni (Hg.): *Carteggio artistico inedito di Vincenzo Borghini*, Florenz 1912.

Natali 1998

Antonio Natali: *Andrea del Sarto. Maestro della »maniera moderna«*, Mailand 1998.

Natali/Cecchi 1989

Antonio Natali / Alessandro Cecchi: *Andrea del Sarto. Catalogo completo dei dipinti*, Florenz 1989.

Perrig 1997

Alexander Perrig: *Alessandro Allori. Über die Regeln des Zeichnens (um 1565–1607)*, in: Ernst-Gerhard Güse / Alexander Perrig (Hg.): *Zeichnungen aus der Toskana. Das Zeitalter Michelangelos* (Ausst.-Kat. Saarbrücken, Saarland Museum Saarbrücken, 28. September bis 23. November 1997), München 1997, S. 279–285.

Pezzarossa 1980

Fulvio Pezzarossa: *La tradizione fiorentina della memorialistica*, in: Gian-Mario Anselmi / Fulvio Pezzarossa / Luisa Avellini: *La »memoria« dei mercatores*, Bologna 1980, S. 41–149.

Pilliod 2001

Elizabeth Pilliod: *Pontormo, Bronzino, Allori. A Genealogy of Florentine Art*, New Haven/London 2001.

Reilly 1999

Patricia Louise Reilly: *Grand Designs: Alessandro Allori's Discussion on the Rules of Drawing*, Giorgio Vasari's *Lives of the Artists* and the Florentine Visual Vernacular, Ann Arbor 2000.

Richa 1757

Giuseppe Richa: *Notizie storiche delle chiese fiorentine divise ne'suoi quartieri*. Opera di Giuseppe Richa

della Compagnia di Gesù, Parte seconda del quartiere di S. Giovanni, tomo sesto. Della chiesa metropolitana di Santa Maria del Fiore, Florenz 1757.

Rubin 2006

Patricia Rubin: *Signpost of Invention: Artists' Signatures in Italian Renaissance Art*, in: *Art History* 29/4 (2006), S. 563–599.

Saracino 2004

Francesco Saracino: *Alessandro Allori »arameo«*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 48, 3 (2004), S. 359–382.

Schädler-Saub 1986

Ursula Schädler-Saub: *Theorie und Praxis der Restaurierung in Italien. Zur Entwicklung der Gemälde-rettusche von der Renaissance bis zur Gegenwart*, in: *Maltechnik Restauo. Internationale Zeitschrift für Farb- und Maltechniken, Restaurierung und Museumsfragen* 92, 1 (Januar 1986), S. 25–41.

Supino 1908

Igino B. Supino (Hg.): *I Ricordi di Alessandro Allori*, Florenz 1908.

Van der Windt 2000

Hans van der Windt: *New light on Alessandro Allori's additions to the frescoes at Poggio a Caiano*, in: *The Burlington Magazine* 142, 1164 (2000), S. 170–175.

Varchi 1859

Opere di Benedetto Varchi, ora per la prima volta raccolte. Con un discorso di A. Racheli intorno alla filologia del secolo XVI e alla vita e agli scritti dell'autore. Aggiuntevi le Lettere di Gio. Battista Busini sopra l'assedio di Firenze, Bd. 2, Triest 1859.

Ważbiński 1977

Zygmunt Ważbiński: *Artisti e pubblico nella Firenze del Cinquecento. A proposito del topos »cane abbaiante«*, in: *Paragone* 327 (1977), S. 3–24 u. Abb.-Tafeln 1–6.

Ważbiński 1985

Zygmunt Ważbiński: *Lo studio – la scuola fiorentina di Federico Zuccari*. In: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 29, 2/3 (1985), S. 275–346.