

SONDERDRUCK

MITTEILUNGEN
DES KUNSTHISTORISCHEN
INSTITUTES IN FLORENZ



XXXII. BAND — 1988 — HEFT 1/2

PONTORMO UND DIE "ARAMÄER":

NEUE BETRACHTUNGEN ZUR IKONOGRAPHIE DER ZERSTÖRTEN FRESKEN IM CHOR VON SAN LORENZO IN FLORENZ

von Victor I. Stoichita

1546 (1547) erhielt Pontormo den Auftrag, den Chor von San Lorenzo, Familienkirche der Medici, mit einem grossen Freskenwerk auszustatten. Elf Jahre — bis zu seinem Tode am 1. Januar 1557 — arbeitete er daran mit einem Eifer, einer Beharrlichkeit, wie man sie nur entfaltet, wenn man von der Idee des grossen Meisterwerks besessen ist, des Meisterwerks, das er dennoch nicht mehr selbst vollenden konnte. Die Enthüllung der von Bronzino fertiggestellten Fresken im Jahre 1558 geriet — wenn wir Milizia glauben dürfen — zu einem Eklat.¹ Die Frucht der letzten Bemühungen Pontormos, der grossartigste Zyklus der Malerei des florentinischen Manierismus, erwies sich als ein Werk, das sich dem Verständnis der Zeitgenossen entzog. Man hat die Fresken, als man den Chor 1738 umtaltete, ohne Bedenken geopfert. Es ist aber nicht auszuschliessen, dass Teile davon unter der Tünche, die heute die Chorwände bedeckt, noch erhalten sind.²

Selten hat ein verlorenes Kunstwerk zu so vielen Rekonstruktions- und Interpretationsversuchen Anlass gegeben wie dieses. Die teilweise erhaltenen Entwürfe Pontormos, sein Notizbuch, das er in seinen letzten Lebensjahren geführt hat, die Beschreibungen derer, die das Freskenwerk *in situ* noch besichtigen konnten, und ein Stich, der (natürlich seitenverkehrt) den Anblick des Chors festhält, so wie er 1598 anlässlich der in San Lorenzo zelebrierten Trauerfeierlichkeiten für Philipp II. von Spanien (Abb. 1) aussah, erlauben es, das ikonographische Programm der Chordekoration zu rekonstruieren. Die Freskenfolge umfasste die drei Wände des Chors und bestand aus zwei horizontalen Bilderreihen, die wahrscheinlich folgendermassen gegliedert waren: An der Ostwand des Chors im Mittelfeld zwischen den Fenstern *Christus in der Glorie*, zu seinen Füßen *Die Erschaffung Evas* (Abb. 2); auf dem schmalen Seitenfeld zwischen Fenster und linker Chorecke *Der Sündenfall*, auf dem entsprechenden Feld rechts *Die Vertreibung aus dem Paradies*. An der nördlichen Chorflanke waren folgende Szenen zu sehen: *Abels Opfer und Kains Brudermord*, *Segnung Noahs und der Bau der Arche*, *Moses*. An der südlichen Chorflanke: *Adam und Eva bei der Arbeit*, *Isaaks Opferung*, *Die vier Evangelisten*. Die Anordnung lässt vermuten, dass die Szenen paarweise aufeinander bezogen werden sollten (und zwar: Adam und Eva bei der Arbeit/Kain und Abel; Abraham/Noah; die vier Evangelisten/Moses). Die untere Zone umfasste an der nördlichen Chorwand *Die Sintflut* (Abb. 3) und *Gott erscheint zu Noah*, an der rechten: *Die Auferstehung der Toten*, in der Mitte: *Die Himmelfahrt der Erlösten* und darunter (von Bronzino nach Pontormos Tod gemalt) *Das Martyrium des hl. Laurentius*.

Während die Reihenfolge der Szenen im Rahmen der GesamtdEKORATION ziemlich genau bekannt ist, bleiben in der Deutung des ikonographischen Gehalts mehrere dunkle Punkte: *io non ho mai potuto intendere la dottrina di questa storia, se ben so che Iacopo aveva*

ingegno da sè, e praticava con persone dotte e letterate", schreibt Vasari in der Zweitauflage der *Vite*.³ Die von ihm aufgeworfene Frage ist bis auf den heutigen Tag unbeantwortet geblieben.

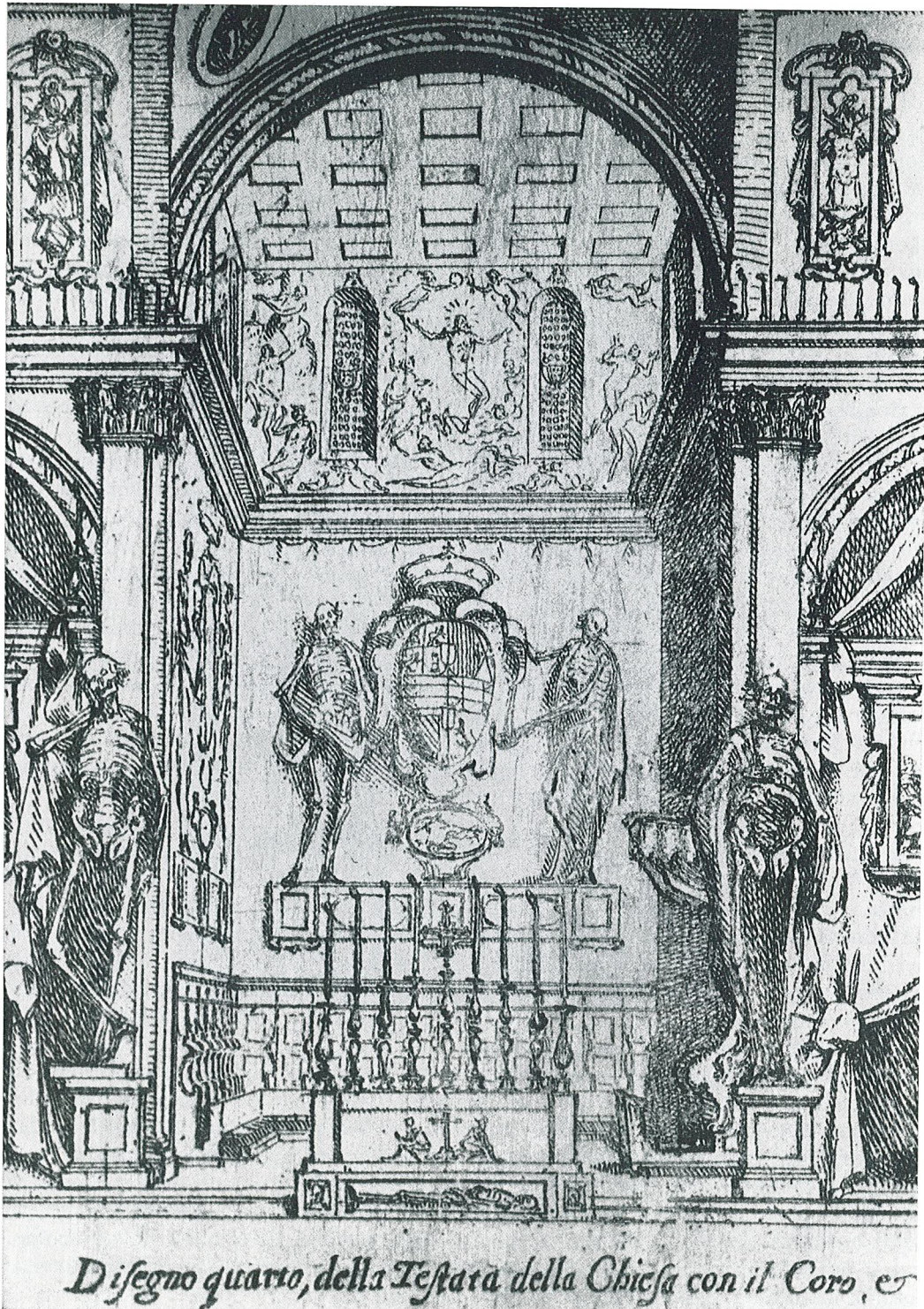
Die Forschungen der letzten Jahrzehnt schlagen mehrere Deutungen vor: eine im Geiste von Valdès (De Tolnay, Forster), eine im Dantischen Sinn (Petrova), sodann eine im Sinne der "Spirituali" (diese knüpft an *Il beneficio di Christo* von R. Corti an), und schliesslich unsere eigene Lektüre im Register der Hermetik.⁴

"Christo in alto che risuscita i morti, e sotto i piedi ha Dio Padre che crea Adamo ed Eva" — dieses im Mittelpunkt stehende Bild, das Vasari so stutzig machte, versuchen wir durch die in der Hermetik der Renaissance so grundlegende Idee der *separatio* zu erklären. Die Erschaffung Evas (die innerhalb der Dekoration an zentraler Stelle erscheint) ist der erste Akt eines Dramas, das den Sündenfall und dann die Erlösung des Menschen impliziert (*putrefactio-sublimatio-transmutatio*).⁵

Im folgenden möchten wir uns insbesondere mit der Darstellung der Sintflut und den Noah-Szenen beschäftigen, die innerhalb der bemalten Fläche den weitesten Raum einnehmen. Aus der Schilderung des Lapini, Chronist des damaligen Florenz, geht hervor, dass die Gesamtdekoration bei ihrer Enthüllung in erster Linie als eine Darstellung der Sintflut empfunden wurde: "A dì 25 luglio 1558 in sabato, si scopersero le pitture della cappella e del coro dell'altar maggiore di San Lorenzo: cioè il Diluvio e la Resurrezione de' Morti dipinta da m. Jacopo da Pontormo, la quale a chi piacque, a chi no."⁶

Was Vasari von der Oberzone der Chorfresken hervorhebt, ist "La Benedizione del seme di Noè, e quando egli disegna la pianta e le misure dell'arca."⁷ Von den Fresken der Unterzone erwähnt er "la inondazione del Diluvio, nelle quale sono una massa di corpi morti ed affogati, e Noè che parla con Dio."⁸ In der Tat kommt der Figur Noahs sowohl in der oberen als auch in der unteren Zone eine besondere Bedeutung zu. Eigentlich ist es die einzige, die sowohl in der einen als auch in der anderen erscheint. Leider kann keine der erhaltenen Zeichnungen mit den Szenen der oberen Bilderreihe, in denen Noah auftritt, identifiziert werden.⁹ Demgegenüber lassen mehrere Zeichnungen etwas von der Grossartigkeit der Sintflut-Darstellung in der unteren Bilderreihe ahnen. Die schriftlich fixierten Beschreibungen der Fresken bestätigen diesen Eindruck: "Di costa poi si vede il Diluvio. È grande la moltitudine de' corpi morti, che sono dipinti, ma si veggono in cima del monte alcuni campati dall'acqua, effigiati con molta industria; ed in compagnia di Noè, con bellissime attitudini e con gran disegno...", schreibt 1591 Bocchi¹⁰, der einzige zeitgenössische Kommentator, der in den Chorfresken von San Lorenzo etwas anderes zu erblicken wusste als die Anzeichen einer frühen Senilität des ausführenden Künstlers.

Die ausführlichste Kritik der "Inventionen" von San Lorenzo stammt von Raffaello Borghini in seinem *Il riposo* von 1584. Es ist ein Werk, aus dem uns der Geist der Gegenreformation besonders rein entgegentritt. Und es ist gerade die Darstellung der Sintflut, die Borghini einen Exkurs von tridentinischer Intoleranz eingibt: "... hauendo egli dipinti Noè uscito fuor dell'arca dopo il diluvio, che fa il patto col grande Iddio, come si vede per l'arco celeste; non ha fedelmente rappresentata l'inventione della sacra historia, e quello che vi ha messo di suo non vi può stare in alcun modo, e d'honesta, e di riverenza non accade parlarne, anzi dishonestà grandissima si vede. Io credo che egli habbia fatto quei tanti corpi nudi, replicò il Sirigatto, per mostrar l'eccellenza dell'arte in varie attitudini sicome veramente vi si scorge. Questo è l'error commune di tutti i pittori, soggiunse il Vecchietto, voler piuttosto spiegare i suoi capricci, che osserrar la sacra historia, & che hauer rispetto al santo tempio di Dio, doue la dipingono. Diteci digratia in quello che il Pontormo ha mancato, disse il Michelozzo, nella historia del diluvio; con-



1 Der Chor von San Lorenzo in Florenz (1598). Kupferstich, Detail. Wien, Albertina.

ciosiacosa che l'arca si vegga sopra il monte, e Noè co' suoi figliuoli, e nipoti, che riverentemente parlano a Dio; e poi à basso si veggono i corpi morti, secondo che rimassero nel mancar dell'acqua; il che non par però cosa molto disconvenevole à chi bene vi pon mente." ¹¹

Danach folgt ein Kommentar zum Text über die Sintflut in der Genesis, worauf der Dialog fortgesetzt wird: "Hora se ha voluto il Pontormo dimostrare questa historia, quando Noè uscito dell'arca fa il patto col Signore, domando dove è l'altare sopra cui egli fece sacrificio, e dove sono i tanti animali, che erano usciti dell'arca; i quali potevano arricchire l'istoria, e dar vaghezza alla pittura, e perchè ha fatto Noè nudo come se uscisse dell'aqua, poco dissimile da quelli, che ancora entro vi sono: e domando che fanno quegli huomini ancor vivi, che cercano di scampare dall'aque sopra i cavalli e quegli altri, che vanno notando per salvarsi; perciocchè non so come tanti mesi fra l'onde impetuose, e fra tempeste si sieno tenuti in vita, e poscia che son vivi doveranno essi etiandio accrescere la generatione humana, contro à quello che ditermino il Signore, che solo à Noè e da' suoi ripigliasse cominciamento (...); sì che vedete quanti errori fanno i pittori poco consideramente spiegando in pitture le loro opinioni." ¹²

An einer anderen Stelle seines Werkes kommt Borghini auf Pontormos Fresken zurück, indem er Argumente gegen die Anordnung (la disposizione) anführt, und in dem selben Passus gesteht er "non intendere quel che egli vi habbia voluto fare..." ¹³

Während Vasari insbesondere von der Erschaffung Evas verblüfft war, so stören Borghini hauptsächlich die Geschichten Noahs, auf die Vasari nicht mit Staunen reagierte. Dies muss hervorgehoben werden, denn es ist eine Seltenheit in jener Zeit, dass die Geschichten Noahs in einer Chordekoration und noch dazu in solchem Ausmass (insgesamt vier Szenen in beiden Zonen) behandelt werden; auch gibt es keinen Präzedenzfall für eine so ungewöhnliche Reihenfolge der in der Unterzone dargestellten Szenen: Sintflut, Auferstehung der Toten, Himmelfahrt der erlösten Seelen.

Um im Erfassen der Ikonographie dieses Freskenwerkes einen Fortschritt zu erzielen, ist es unerlässlich, sich die Umstände und das geistige Umfeld, denen es entsprang, zu vergegenwärtigen.

San Lorenzo war sozusagen die Hofkapelle der Medici. Vasari berichtet, Pontormo habe den Auftrag dank der Fürsprache des Pierfrancesco Ricci, Majordomus des Herzogs, erhalten.¹⁴ Ricci spielte damals am mediceischen Hof die Rolle eines "Kultusministers", er hatte die Kontrolle über alle wichtigen künstlerischen Aufträge sowie auch über die nicht ohne Disharmonien und Intrigen verlaufende Tätigkeit der Florentiner Akademie, deren Mitglied er war. Einzelheiten über seine Person, die uns zeitgenössische Dokumente überliefern, lassen ihn nicht immer in günstigem Licht erscheinen; so bezeichnet ihn Vasari als "colerico e sdegnoso" ¹⁵, Varchi meint, er sei von "sciocca ambizione" getrieben und Cellini nennt ihn "un idiota".¹⁷

Vasari fühlte sich durch die ungenügende Aufmerksamkeit, die ihm von Anfang an am mediceischen Hof entgegenbracht wurde, beleidigt und vermutete, Ricci sei für die ihm ungünstige Atmosphäre verantwortlich gewesen; er bedenkt ihn seltsamerweise aber bedeutungsvoll mit dem Epitheton "sektiererisch": "avendo alcuni fatto una setta sotto il favore del detto messer Pierfrancesco Riccio, chi non era di qualla non partecipava del favore della Corte." ¹⁸ Doch fügt Vasari hinzu, dass hinter Ricci eigentlich Tasso stehe: "il quale, come persona allegra, con le sue baie inzampognava colui di sorte, che non faceva e non voleva in certi affari se non quello che voleva il Tasso, il quale era architetto di palazzo e faceva ogni cosa." ¹⁹

Was Vasari jedoch meint, wenn er von einer "Sekte" spricht, lässt sich schwer bestimmen; dass indessen Pontormo zu diesem Kreis von Gleichgesinnten gehörte, ist äusserst



2 Pontormo, Christus in der Glorie und Erschaffung Evas. Entwurf. Florenz, Uffizien 6609 F.

usibel. In seinem Tagebuch wird Tasso zweimal erwähnt, zum zweiten und letzten Mal lakonisch, doch umso eindrucksvoller: "mercoledì morì el Tasso."²⁰ Einige Jahre später (1564) stirbt auch Ricci, in geistiger Umnachtung²¹, nachdem er Ungnade gefallen war "de falso crimine accusatus", wie es in einer Randbemerkung einem Manuskript heisst, das sich wahrscheinlich in seinem Besitz befand.²² Was es mit der "Sekte" um Ricci für eine Bewandnis hatte, lässt sich heute dank der deren Studien über das Milieu der Florentinischen Akademie²³ mit ziemlicher Genauigkeit erschliessen. Es handelt sich höchstwahrscheinlich um die Gruppe der sogenannten

"Aramäer", zu der Pierfrancesco Giambullari (1495-1555), Kanonikus von San Lorenzo, auch "l'arameo" genannt, Giambattista Gelli (1498-1563), der Schustermeister-Philologe, Cosimo Bartoli mit dem Beinamen "l'etrusco" und andere mehr gehörten. Indirekt, durch Pierfrancesco Ricci als Vermittler, wurde der ganze Kreis von Cosimo I. selbst bevormundet.

Von 1541 an, seit dem Beitritt der Gruppe zur Akademie, werden die Zusammenkünfte der Mitglieder im Garten von San Lorenzo abgehalten. Zeitlich fällt der an Pontormo vergebende Auftrag in San Lorenzo mit der Überwindung der Krise der Akademie (1546-1547) zusammen; der Konflikt endet mit dem Sieg der Gruppe um Gelli und Giambullari, Verfechter und Verbreiter des "etruskischen" Mythos, der nun im Einklang mit den politischen Interessen des Herzogs neu ausgearbeitet wird. Die Ikonographie der Chorfresken in San Lorenzo erscheint als das Ergebnis jener Debatten um die neugeschaffenen Mythen, in denen die Figur Noahs eine zentrale Rolle spielte.

Den Kern der zukünftigen Florentiner Akademie bildete die am 1. November 1540 ins Leben gerufene Akademie "degli Humydi". Anfangs fanden ihre Zusammenkünfte im Hause des Giovanni Mazzuoli genannt Stradino²⁴ statt; ihr kulturelles Programm zeichnete sich durch Unabhängigkeit aus und war, wenn nicht gegen den Herzog gerichtet, so vorwiegend unpolitisch. Am 15. Dezember 1540 werden Pierfrancesco Giambullari und Cosimo Bartoli Mitglieder der Akademie und modifizieren nach und nach die ideologische Ausrichtung der Vereinigung.²⁵ So wird die Grundlage für die Verwandlung der Akademie "degli Humydi" in die Florentiner Akademie geschaffen; die Umbenennung erfolgt am 31. Januar 1541 aufgrund eines herzoglichen Erlasses.²⁶ Einige Tage vorher (am 15. Januar 1541) war sowohl Pierfrancesco Ricci als auch Giambattista Gelli der Akademie beigetreten.²⁷ Um die beiden und Giambullari scharte sich nun eine Gruppe von Vertretern der herzoglichen Interessen, die der Akademie eine neue historisch-philologische Orientierung zu geben versuchten. Einige Jahre lang ist die Geschichte der Florentiner Akademie eine Geschichte des Kampfes zwischen den alten Mitgliedern, den "Humydi", und den Neubeigetretenen, die bald darauf "gli Aramei" genannt werden sollten. Es ist Pierfrancesco Ricci, der jede Bewegung der "Humydi" überwacht und dem Herzog regelmässig über die in der Akademie auftauchenden Probleme berichtet. Den endgültigen Sieg tragen die Aramäer 1547 davon, als Giambullari durch einen wohl inszenierten Coup zum Konsul der Akademie wird.²⁸ Seine Nachfolger in diesem Amt sind dann Gelli und Cosimo Bartoli.²⁹ Im Jahre 1548 vermerkt Antonio da Sangallo in seiner Chronik, dass die Akademie zu einem Häretikernest geworden sei.³⁰

Den Kern des Konfliktes zwischen den Parteien innerhalb der Akademie bildete die viel debattierte Frage des Ursprungs der toskanischen Sprache. Die "Aramäer" behaupteten, sie leite sich vom Etruskisch-Hebräischen her, und erweiterten diese Theorie dermassen, dass man von einem Wiedererstehen und neuen Erblühen des etruskischen Mythos reden darf, dessen politische Bedeutung unschwer zu erfassen ist.³¹

Die alte Sage von der Gründung der Stadt Florenz durch Augustus, die von Polizian³² erarbeitet wurde und Florenz dem Einflussbereich des kaiserlichen Roms zuordnete, sowie die republikanisch orientierte Sage von der Gründung der Stadt durch Sulla³³ werden nun durch den Mythos ihrer Gründung durch Noah ersetzt, wobei nun dieser Noah mit dem etruskischen Janus identisch sei; somit soll sich diese Gründung vor der von Rom durch Romulus ereignet haben, was der Stadt Florenz eigene und originäre Aura zu verleihen versprach. Eine direkte Ausstrahlung der Etruskomanie der "Aramäer" ist zweifelsohne in Vasaris Auffassung vom Ursprung der Kunst zu erblicken: sie sei weder griechisch-römischer noch ägyptischer oder chaldäischer Herkunft, nein, sie stamme von den Etruskern.³⁴



3 Pontormo, Sintflut. Entwurf. Florenz, Uffizien 6725 F.

Es kann nicht übersehen werden, da es sich um einen manipulierten, zu einem genauen weck gesteuerten Mythos handelt, dessen Entstehung und Implikationen indes so komplex sind, dass wir uns darauf beschränken müssen, nur einige Punkte hervorzuheben. Unsere Aufmerksamkeit soll sich dabei insbesondere auf jene Aspekte richten, die etwas mehr Licht auf die Entstehung des Freskenprogramms von San Lorenzo zu werfen vermögen; denn dieses wurde, wie wir annehmen, nach den Anweisungen und unter der direkten Einnahme der "Aramäer" entworfen.

Doch geschah es gewiss nicht zum ersten Mal, dass Pontormo etwas mit dem etruskischen Mythos zu tun hatte. Es gibt zumindest zwei Momente, in denen er als Maler der ediceer den neuen Mythos in seiner Kunst zu illustrieren hatte. Zum ersten Mal 1513, als Florenz die Wahl des Giovanni de' Medici zum Papst — Leo X. — feierte und aus diesem Anlass Festdekorationen errichtet wurden. John Shearman³⁵ hat aufgewiesen, dass diese hierzu von Pontormo geschaffenen Darstellungen darauf zielten, die im Jahre 1512 folgte Wiederherstellung der Macht der Medici zu verherrlichen.³⁶ Es ist das florentinische Pendant zu dem Programm der (ebenfalls 1513) auf dem römischen Kapitol errichteten Festdekorationen, die Leo X. als Garant des Bündnisses zwischen "Etruskern" (Toskanern) und "Lateinern" (Römern) verherrlichten. Einige Jahre später bietet die Dekoration des Saales der Villa Medici in Poggio a Caiano Anlass für Pontormo, das Thema der Etrusker wiederaufzunehmen: Vertumnus, der als Hauptfigur des Lünettenfreskos scheint, war, nach den Mystifikationen des Giovanni Nanni (Annius) von Viterbo³⁷, ein anderer Name des Noah-Janus, des Gründers von Etrurien.³⁸

Die grosse "etruskische Offensive" wird aber in den Jahren 1545-1550 durch die Tätigkeit der Florentiner Akademie vorangetrieben³⁹, und die Fresken in San Lorenzo sind ihr sehr komplexer Widerschein. Die wichtigsten geistigen Urheber des neuen Mythos sind Giambattista Gelli mit seinem 1542-1545 verfassten *Dell'origine di Firenze*; Pierfrancesco Giambullari mit seinem Dialog *Il Gello* (erste Ausgabe 1546, die zweite 1549) und Guillaume Postel mit der Schrift *De Etruriae Regionis...* (1551).

Gellis Traktat *Dell'origine di Firenze*, Cosimo I. gewidmet, wurde 1546 wahrscheinlich in Florenz veröffentlicht. Die Ausgabe ist verschollen, doch hat sich eine Kopie der Handschrift erhalten.⁴⁰ Gelli kannte die Schriften des Anniius von Viterbo, des berühmten Urkundenerfinders und Geschichtsverfälschers vom Ende des XV. Jahrhunderts. Anniius, der sich in hohem Masse auf die Schriften des Berosus und des Fabius Pictor stützt, behauptet, die Etrusker seien die wahren Väter der italienischen Zivilisation und Noah ihr "Patriarch".⁴¹

Gelli stellt sein Buch als eine Sammlung von Enthüllungen vor: "l'origine di Firenze della quale io intendo parlare sia stata insino a poco tempo fa secreta e nascosa. I primi habitatori di Italia dopo il diluvio parlassino la lingua Aramea."⁴² Die erste Noah'sche Siedlung sei auf dem Gianicolo errichtet worden. Noah-Jansu wird als Heros eines goldenen Zeitalters geschildert: "Non si sentivano in quei tempi infra le genti discordie o inimicizie alcune."⁴³ Ein Nachfolger Noahs, Cameseno (Cham), nützt eine zeitweilige Abwesenheit Noahs dazu, das Volk zu korrumpieren und das segensreiche Werk des Patriarchen zu zerstören. Als dieser nach Italien zurückkehrt, stellt er die Ordnung wieder her. Einer zweiten Verfallsperiode mit chaotischen Zuständen wird durch das Auftreten des "Hercule Egyptio" oder "Lybio", eines Nachkommen Noahs, wieder ein Ende gesetzt. Die Parallele zwischen diesem "Hercule Lybio" und Cosimo, dem neuen Herkules, ist eindeutig und klar hervorgehoben.⁴⁴

Eine der ersten Städtegründungen des Noah-Janus in Italien sei die von Florenz gewesen.⁴⁵ Noah ist in astronomische Lehren eingeweiht und ein "sacro sacerdote".⁴⁶ Er trägt in Gellis Schilderung die Züge eines Religionsstifters: "Insegnò loro astronomia et philosophia naturale et scrisse alcuni libri di teologia dando loro cognitione d'Iddio et insegnando loro il modo di honorarlo."⁴⁷

Von besonderem Interesse für uns ist seine Beschreibung der Sintflut und des Vererbens der Fluten; sie trägt wesentlich zum Verständnis der Darstellungen im Chor von San Lorenzo bei: "Questo diluvio è stato chiamato il diluvio o vero inundatione universale perchè ei fu per tutto il mondo et al'hora solamente coperseron l'acque tutta la terra...; è ancora chiamato il diluvio novimestre perchè, come noi sopra dicemo, l'acque duroron nove mesi a piovere sopra la terra."⁴⁸ Nach diesen neun Monaten, deren symbolische Bedeutung offen zutage liegt (die Zeit ist trüchsig, und nach den neun Monaten erfolgt die Neugeburt), verlassen die Geretteten die Arche und bevölkern die Erde von neuem: "Et tutto questo fu per ordine della Natura ministra di Dio, la quale, intenta sempre alla bellezza et alla conservatione dello universo, volendo (come colei che non fa mai nulla invano) che il mondo fosse habitato, faceva nascer tutti i parti loro doppi, cioè il mastio et la femina et molto più lunga vita et più atti alla generatione che non pare che sieno quegli di tempi nostri."⁴⁹

Dieses von Anniius da Viterbo übernommene Thema der *benedictio multiplicationis*⁵⁰ gewinnt bei Gelli eine neue, besondere Bedeutung: das Haus Medici ist aufgrund seiner Abstammung vom "seme di Noè" dazu bestimmt, ein neues goldenes Zeitalter auf etruskischem Territorium einzuleiten. So wie Gelli ihn formuliert, ist der Noah-Mythos dazu geschaffen, die Expansionspolitik Cosimos I. zu erklären und zu rechtfertigen: "Et quivi, cominciati a domesticare i paesi vicini, [Noè] fece molte habitationi le quali, per operation

ella natura che ad altro non era al'hora intenta che a riempire il mondo et a restaurare humana generatione, si riempieron tutte di genti alle quali Noè dette per re Gomero suo ipote il quale di poi fu da loro chiamato Gallo, che tanto vuol dire in quella lingua quanto agnato, o vero, Uscito dalle Acque et questo venne a essere il primo re di Toscana sotto l'impero di Noè..." Noah-Janus gründet in Etrurien zwölf Siedlungen. Wenn man bedenkt, dass Cosimo mit seinem Sieg über Siena die zwölfte Stadt seinem Herzogtum einverleibt⁵², so tritt die Tendenz des Noah-Mythos abermals klar zutage.

Infolge dieser *repetitio historiae* erscheinen Cosimos Taten vor dem Hintergrund eines eu-etruskischen Projekts der Wiederherstellung von Noahs Reich.

"La benedizione del seme di Noè" und "Noè che parla con Dio", Szenen, die Vasari in seiner Beschreibung der Chorfresken von San Lorenzo erwähnt, erscheinen als eine mit den Mitteln der Malkunst gewonnene Veranschaulichung jenes Mythos um Noah und die Etrusker, so wie ihn Gelli auslegt. In diesem Sinn waren die Vorwürfe eines Raffaello Borghini gewiss berechtigt: "havendo egli dipinto Noè uscito fuor dell'arca dopo il diluvio, che fa il patto col grande Iddio, come si vede per l'arco celeste, non ha fedelmente rappresentato l'invenzione della sacra Storia." ⁵³

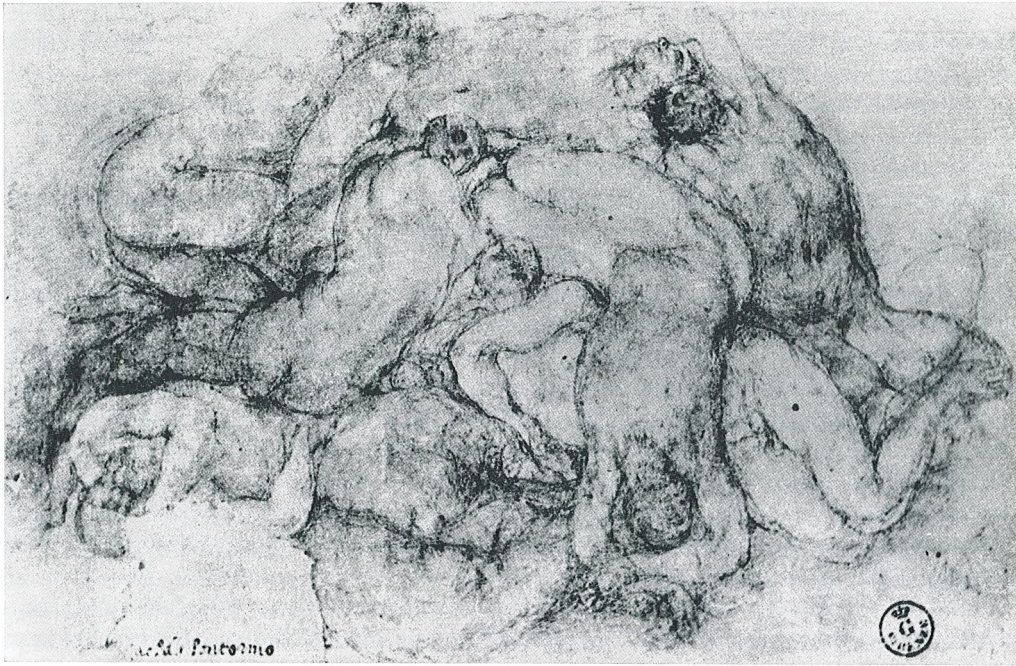
Raffaello Borghini dürfte Gellis Abhandlung nicht gekannt haben, sie war schon kurz nach ihrem Erscheinen eine Rarität. Bereits sein Onkel, der Philologe Vicenzio Borghini, Mitglied der Florentiner Akademie, doch scharfer Kritiker der Theorie der "Aramäer", rückt sich in einem Brief folgendermassen aus: "Il Gello scrisse un Trattatello dell'origine di Firenze, il quale vidi io allora e me ne risi... E poi ne ho cerco a questi cartolai nè ho saputo ritrovare, che sono certe cose che vanno via nè si ristampan più e così agevolmente si smariscono." ⁵⁴

Die Tatsache, dass Vicenzio Borghini bei der Lektüre von Gellis "Traktätchen" nur lächeln konnte, ist nur zu verständlich seitens eines ernsthaften Philologen, der im Begriff war, eine Geschichte der Sprache abzufassen, und zwar nicht nach mythischen und poetischen, sondern nach "wissenschaftlichen" Kriterien.

Die Fragen um Pontormos Beziehungen zu der Gruppe der "Aramäer" und seine Einstellung zu dem Chorfreskenprogramm in San Lorenzo sind vorerst kaum befriedigend beantwortet. Die Zerstörung der Fresken macht das Problem noch schwieriger. In Pontormos Tagebuch gibt es eine Stelle, auf die wir in diesem Zusammenhang hinweisen möchten. Dort erwähnt der Künstler, dass er unmittelbaren Kontakt mit Gelli hatte, und dieser hatte seinerseits in seiner Schrift *I Capricci del bottaio*⁵⁵ ein ziemlich schmeichelhaftes Porträt des Malers skizziert.

Am 14. Januar 1556 vermerkt Pontormo: "...e così martedì vene a bottega del Gello" ⁵⁶, eine lakonische Erwähnung des Besuches, den Pontormo dem Akademiemitglied wahrscheinlich in dessen Schuster-"bottega" abgestattet hat. Bemerkenswerter mutet es indessen die Eintragung am vorangegangenen Donnerstag, dem 9. Januar, an: "ce ai col priore de' Nocenti, lui e io solo." ⁵⁷ Prior des Ospedale degli Innocenti war aber gerade Vicenzio Borghini, welcher über Gellis Traktat lächeln musste. Spielte Pontormo etwa ein Doppelspiel in seinem Verhalten gegenüber den zwei Parteien der Akademie, ersuchte er zwischen ihnen zu vermitteln oder war er einfach jener "molto costumato uomo", als den Vasari ihn schildert,⁵⁸ so dass ihn nichts hinderte, mit den Vertretern beider Parteien freundschaftliche Beziehungen zu pflegen? ⁵⁹ Wie dem auch sei, die Eintragungen in sein Tagebuch beweisen, wie eng der florentinische Künstler mit den Akademiemitgliedern und — wahrscheinlich — auch mit den von ihnen diskutierten Problemen vertraut war.

Eine weitere Frage betrifft die Einstellung Cosimos einerseits zu Gellis Traktat, der übrigens ihm gewidmet war, andererseits zu Pontormos Werk. In einem Brief vom 8. Februar



4 Pontormo, Sintflut. Entwurf. Florenz, Uffizien 6754 F.

1546 veröffentlicht Giambullari im Verlag des A. F. Doni seinen Dialog: *Origini della lingua fiorentina altrimenti il Gello*, der schon im Titel eine Giambattista Gelli dargebrachte Schilderung enthält und im März desselben Jahres von den Zensoren der Akademie ohne weiteres gutgeheissen worden war.⁶⁸

Der Dialog, an dem Giambullari, Gelli, Lenzoni und ein gewisser messer Curzo teilnehmen und der in den Gärten von San Lorenzo stattfindet, zielt darauf, die bereits in *Dell'origine di Firenze* formulierten Ideen weiterauszubauen und zu nuancieren. Den Kern des Gesprächs bildet das Problem der Sprache. Das Florentinische, meint Giambullari, "è composta di etrusco antico, di greco, di latino, di tedesco, di francese e di qualcuna altra simile a queste..." Noah/Janus sei der Urahn des toskanischen Volkes: "... la Toscana tutta, quale originata, come è detto da Jano, giustamente lo chiama padre o genitor suo." ⁶⁹ Die Entgegnungen der latinisierenden Philologen lassen nicht auf sich warten. In seiner *Storia fiorentina* kritisiert Varchi "le ridicole opinioni d'alcuni moderni (...) i quali sotto gli scritti di frate Annio Viterbense, o d'altri in gran parte, secondo il giudizio nostro, favolosi scrittori, affermano Firenze esser stata edificata da Ercole Egizio anni circa secentottanta innanzi l'avenimento di Cristo..." Darauf wird Giambullari mit dem evident ironisch gemeinten Beinamen "l'Arameo" bedacht ⁷¹, oder auch "Giano" genannt, nach (bemerkt Lasca) so wie sein Lieblichsheld hätte auch er zwei Gesichter.⁷²

Dass Janus und Noah identisch seien, war schon 1539, als Cosimo sich mit Eleonora von Toledo vermählte, im Rahmen der sehr aufwendigen und prachtvollen Hochzeitsfeierlichkeiten zum Ausdruck gebracht worden, Veranstaltungen, die Giambullari, wahrscheinlich unter Mitwirkung Gellis, organisiert hatte.⁷³

Die Wiederaufnahme des Themas jener metaphorischen Identifizierung hat im Jahre 1546 den Zweck, sowohl dem Herzogtum Florenz einen mythischen Hintergrund zu schaf-

fen als auch zu demonstrieren, dass die florentinische Sprache sich letztendlich vom Aramäischen, also vom Hebräischen herleite, mit anderen Worten, dass sie der Sprache der Erlösung entstamme.⁷⁴

Welche Genugtuung all dies Cosimo I. bereitere, kann man sich leicht vorstellen.⁷⁵ Nicht ohne Bedeutung ist die Tatsache, dass *Il Gello* eines der ersten Bücher, war das A. F. Doni kurz nach seiner Niederlassung in Florenz verlegte, nachdem er seinen Verlag dank einer herzoglichen Subvention eröffnet hatte. Indem er ihm diese Unterstützung gewährte, wollte sich der Herzog wohl der Dienste des Verlags versichern, der nicht wie Giunti seiner Kulturpolitik mit Vorbehalten begegnete.⁷⁶ Doni wehrte sich aber gegen diesen Status eines "herzoglichen Verlages", der ihn zu ruinieren drohte. Er protestiert dagegen in einem Brief an Cosimo I., in welchem die Veröffentlichung von *Il Gello* fast als vom Herzog erzwungen hingestellt wird, ohne dass sie dem Verleger nachträglich irgend einen Profit gebracht hätte.⁷⁷ Deshalb erscheint die Zweitausgabe dieser Schrift Giambullaris 1549 bei Il Torrentino, einem neuen Verlag (seit 1547), der nun die Interessen des Herzogs wahrzunehmen hat. Eben dort erscheint 1551 das dritte Werk der "Etruskologie": *De Etruriae regionis, quae prima in orbe europaeo habitata est, Originibus, Institutis, Religione et Moribus, et imprimis De Aurei Saeculi Doctrina et vita praesentissima quae in Divinationis sacrae usu posita est* von Guillaume Postel, ein Werk, das Pontormo möglicherweise als Inspirationsquelle gedient hat.

"Le doct et fol Postel"⁷⁸, einer der phantasievollsten Geister des Jahrhunderts, einer der ersten Jesuiten und auch einer der ersten, die aus dem Orden ausgeschlossen wurden, die grösste Autorität in der Kabbalaforschung, Übersetzer des Sohars, Orientalist und "émythologue"⁷⁹, bringt in seinem *De Etruriae regionis Originibus* den differenziertesten aller nach Annius und Egidius von Viterbo geleisteten Beiträge zur Interpretation des Noah-Mythos.

In diesem Cosimo I. gewidmeten Buch entwickelt er die gleichen Thesen wie Giambullari und Gelli, aber mit einer hermeneutischen Kraft, die den beiden andern abgeht. Er erörtert Giambullaris Buch ausführlich und fügt als Nachwort einen an diesen gerichteten Brief bei. Eigentlich ist dieser Brief eine kleine Abhandlung zur Verteidigung der Ideen des Pseudo-Berosus (folglich auch derjenigen des Annius von Viterbo) und trägt das Datum Mai 1549; es ist das Jahr der Torrentino-Ausgabe von *Il Gello*.

Man kann vermuten, dass Postel vor dem Erscheinen des Buches oder aus Anlass seines Erscheinens eine Reise nach Florenz unternahm. Als er 1555 sein in Venedig veröffentlichtes Buch *Le prime nove Giambattista Gello* widmet, nennt er ihn "dolcissimo Gello" und erwähnt "la non meno famosa che dotta compagnia dell'Accademia nostra", Worte, die bekunden, dass Postel sich als Mitglied der Florentinischen Akademie betrachtet.⁸¹

Es ist kaum anzunehmen, dass Pontormo Postels Werk nicht gekannt hat. Die Beimi-schung hermetischen Gedankenguts in dem Kontext, mit dem Postel den etruskischen Mythos umgibt, scheint an verschiedenen Stellen einen Schlüssel zum Verständnis des Freskenwerks in San Lorenzo zu bieten. Auch ist es nicht auszuschliessen, dass nicht nur "Bizzarrerien" Pontormos sondern auch die sukzessive, in grossen Abständen erfolgende Veröffentlichung der wichtigsten Schriften, die sich auf den "etruskischen" Sintflut-Mythos beziehen (1544 ?, 1546, 1551), dazu beitrug, die Arbeit an den Fresken zu verzögern.

In seiner Widmung an Cosimo I. äussert Postel den Gedanken, es sei nun (d.h. unter Cosimo) an der Zeit, das goldene Zeitalter der Etrusker wiederherzustellen. Die Geschichte der Etrusker sei die Fortsetzung der heiligen Geschichte⁸², die Etrusker seien ein auserwähltes Volk: "Unus supra omnium hominum memoriam fuit Etruriae populus..."⁸³ Noah-Janus sei ein grosser "Magus" gewesen, der seinen Nachfahren uraltes Wissen überlieferte.⁸⁴ Er habe die erste etruskische Siedlung auf dem *Janiculum* angelegt, lange be-

er Rom durch Romulus gegründet wurde, dieser aber sei ein Usurpator gewesen, der mit Hilfe der schwarzen Magie die heilige Erinnerung an Noah und seine ursprünglichen Einrichtungen ausgelöscht habe.⁸⁵ Noah sei der Vater des etruskischen Volkes und auch des allischen (was für Postel besonders wichtig ist).⁸⁶ Er sei "secundarius nostri generis auctor, & lingua sancta sine dubio praeditus..."⁸⁷

Diese These (Noah als zweiter Urahne des Menschengeschlechtes) scheint in der Ikonographie der Chorfresken von San Lorenzo erkennbar zu sein. Die untere Freskenreihe, im Teil Noah gewidmet, steht sozusagen im Dialog mit der oberen Reihe, in der die erste Schöpfungsgeschichte behandelt wird. Für Postel ist die Trennung der Geschlechter, d.h. die Erschaffung Evas — darin stimmt seine Ansicht mit den hermetischen Lehren der Epoche überein — eine fundamentale Tat der "ersten Schöpfung".⁸⁸ Das Menschengeschlecht hat aber ein "principium unum".⁸⁹ Der Sturz in die Geschichte zieht das Chaos nach sich und dessen Besiegelung ist die Sintflut.⁹⁰ "Post confusionem, & alterum postluvium"⁹¹ beginnt die Wiedergewinnung der ursprünglichen Einheit. Deshalb ist Noah ein zweiter Schöpfer der Menschheit.

Die Sintflut⁹² wird als Zeichen einer *repurgatio saeculi* aufgefasst. Danach leitet Noah durch seinen "Pakt" mit Gott ein goldenes Zeitalter ein: "Nullo unquam alio legis generalis praescripto aut fieri potuit, aut unquam fiet Aurei saeculi institutio, & quanto magis saeculum ab huius sententiae recedet praescripto tanto magis ab aurea vita, quanto vero hisque fuerit propior tanto magis & Deo & naturae & Rectae rationi obediverit. Hoc aut pactum sempiternum quod pepigit Deus cum Noacho, ut tandiu duraret quandiu coelo coelestis videbitur arcus."⁹³

Adam, Abraham, Moses, Noah, Christus stellen die aufeinanderfolgenden Lebensalter der Menschheit dar.⁹⁴ Sie sind auch die Begründer der grossen Religionen: Abraham — der brahmanischen [sic!], Moses — der mosaischen, Noah — der etruskisch-noah'schen (christlichen) Religion.⁹⁵

Schon in den Texten des Anniius von Viterbo erscheint Noah als Erfinder des Weines.⁹⁶ Postel geht einen Schritt weiter: "Nam utrobique primitiae consecrabantur, adeo ut passim vique oblatio fuerit primaria Noachi institutio."⁹⁷ Noah — "universi papa sanctissimus Noachus"⁹⁸ — wird zum Schöpfer der Eucharistie.

Dieser Punkt in Postels Hermeneutik könnte sich im Zusammenhang mit unserem Thema besonders wichtig erweisen, denn er scheint zu rechtfertigen, dass die Darstellung der Geschichten Noahs in dem Dekorationszyklus eines Chores überhaupt figuriert, wie es bei Pontormos Fresken der Fall ist. Wenn es Noah war, der die Eucharistie einsetzte, so ist die Darstellung seiner Taten im Altarraum mehr als die Laune eines eigenwilligen Künstlers. Zwar ist es unwahrscheinlich, dass Pontormo die Ideen Postels unmittelbar, durch eigene Lektüre gekannt hat, doch ist es berechtigt anzunehmen, dass einer der "Aramäer", ein wahrscheinlichster Giambullari, dem teilweise *De Etruriae regionis...* gewidmet war, mit dem Kenntnis des Werkes vermittelt hat.

Bei Pontormo erscheinen die Noah-Szenen in eine weitgespannte gleichnishafte Darstellung der Menschheitsgeschichte eingegliedert, die noch vor der Vertreibung aus dem Paradies und sogar vor dem Sündenfall einsetzt. Die Erschaffung Evas (mit Postels Worten: die Trennung der göttlichen Einheit des Menschen in einen "primus masculus mundi" und eine "prima foemina mundi")⁹⁹ ist der Ausgangspunkt einer abwärts verlaufenden Geschichte, die nur durch eine *repurgatio*, wie sie eben die Katastrophe der Sintflut herbeiführt, zu der ersehnten Wiedervereinigung der Menschheit mit ihrem göttlichen Prinzip hinstreben kann.

So wie die Episode der Sintflut in San Lorenzo wiedergegeben wurde, wirkt sie nicht wie ein Sigel für das Ende der Menschheitsgeschichte, wohl aber wie ein Sinnbild ihrer

Internationaler (XXI.) Kongress für Kunstgeschichte, Bonn 1964, II, S. 161-185; *derselbe*, Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog, München 1966, S. 91-98 und 153-154; *A. Forlani Tempesti*, Note al Pontormo disegnatore, in: *Paragone*, XVII, 1967, S. 70-86; *E. Petrovà*, Pontormovy Fresky v chòru San Lorenzo. Rekonstrukce znièného díla, in: *Umění*, 19, 1971, S. 321-357; *R. Corti*, Pontormo a San Lorenzo: un episodio figurativo dello "spiritualismo" italiano, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, 6, 1977, S. 5-36; *V.I. Stoichita*, La sigla del Pontormo: il programma iconografico della decorazione del Coro di San Lorenzo, in: *Storia dell'Arte*, 38-40, 1980, S. 241-256.

⁵ Für Einzelheiten vgl. *Stoichita* (Anm. 4), S. 249 ff. Interessante Betrachtungen über diese Szene auch bei *A. Pinelli*, La maniera: definizione di campo e modelli di lettura, in: *Storia dell'Arte Italiana*, II, 2, 1, Turin 1981, S. 89 ff.; und *R. Zapperi*, Potere politico e cultura figurativa: la rappresentazione della nascita di Eva, in op. cit., III, 3, Turin 1981, S. 428 ff.

⁶ *Lapini-Corazzini*, S. 122.

⁷ *Vasari-Milanesi*, VI, S. 285-286.

⁸ *Ibidem*, S. 286.

⁹ Daher die Vorbehalte gegen diese Szene, die *Cox-Rearick* (Anm. 4), S. 318-327 äussert, so wie auch *Stoichita* (Anm. 4), S. 245-246.

¹⁰ *Bocchi* 1591, S. 253-254.

¹¹ *Borghini-Rosci*, S. 78-79.

¹² *Ibidem*, S. 80-81.

¹³ *Ibidem*, S. 195.

¹⁴ *Vasari-Milanesi*, VI, S. 284: "... datone il carico a Iacopo Pontormo, o di propria volontà o per mezzo (come si disse) di messer Pierfrancesco Ricci maiorduomo...".

¹⁵ *Ibidem*, S. 640-641.

¹⁶ *B. Varchi*, Opere, I, Trieste 1859, S. 431.

¹⁷ *B. Cellini*, La Vita..., a cura di *A. Rusconi* e *A. Valeri*, Roma 1912, S. 407-409 und 454.

¹⁸ *Vasari-Milanesi*, VI, S. 91.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Alle Zitate aus Pontormos Tagebuch entnehmen wir der kritischen Ausgabe von *S.S. Nigro*, Pontormo. Il libro mio, Genua 1984, (hier S. 58).

²¹ *Vasari-Milanesi*, VI, S. 645.

²² Cod. n. 1259 Bibl. Riccardiana, Florenz, zitiert von *G. Guasti*, Alcuni fatti della prima giovinezza di Cosimo I de' Medici, granduca di Toscana, in: *Giornale storico degli Archivi Toscani*, 1858, S. 13-63 (hier S. 21). Die Persönlichkeit Riccis und seine Beziehungen zu Pontormo betreffend vgl. *Corti* (Anm. 4), S. 11 ff. (die Autorin hat als erste auf die wichtige Rolle des Majordomus bei der Erteilung des Auftrages hingewiesen), und *P. Simoncelli*, Jacopo da Pontormo e Pier Francesco Riccio. Due appunti, in: *Critica storica*, 1980, S. 331-348; dieser warnt vor einer philo- protestantischen Lektüre des letzten Werkes Pontormos und betont die Bedeutung der hermetisch-etruskologischen Studien für das Erfassen der Beziehungen zwischen Ricci und Pontormo.

²³ vgl. *C. di Filippo Bareggi*, In nota alla politica culturale di Cosimo I: l'Accademia Fiorentina, in: *Quaderni Storici*, 23, 1973, S. 527-574; *M. Plaisance*, Une première affirmation de la politique quaterelle de Côme I: la transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie Florentine (1540-1542), in: *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, I, Paris 1973, S. 361-438; *derselbe*, Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les "Humidi" aux prises avec l'Académie Florentine, in: *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, II, Paris 1974, S. 149-242; *C. Vasoli*, Considerazioni sull'Accademia Fiorentina, in: *Revue des Etudes Italiennes*, XXV, 1979, S. 41-73 (insbesondere S. 56 ff.); *A. D'Alessandro*, Il Gello di Pierfrancesco Giambullari. Mito e ideologia nel Principato di Cosimo I, in: *La nascita della Toscana*. Dal convegno di studi per il V centenario della morte di Cosimo I de' Medici, Florenz 1980, S. 72-104.

²⁴ Das betreffende Dokument wurde von *Di Filippo Bareggi* (Anm. 23.), S. 527 veröffentlicht.

²⁵ *Plaisance*, Une première affirmation (Anm. 23), S. 405 und *Di Filippo Bareggi* (Anm. 23.), S. 531-532.

²⁶ Vgl. *ibidem*, S. 529.

²⁷ *Plaisance*, Une première affirmation (Anm. 23), 406.

²⁸ *Ibidem*, S. 398-399.

²⁹ *Plaisance*, Culture et Politique (Anm. 23), S. 189 ff.

³⁰ *Ibidem*, S. 176-177.

³¹ Für Einzelheiten s. *G. Cipriani*, Il mito etrusco nel Rinascimento Fiorentino, Florenz 1980, insbesondere S. 33 ff.

³² *Angeli Politiani epistolarum liber primus*, in: *Opere Omnia*, a cura di *I. Maier*, Turin 1971, I, S. 2.

³³ Vgl. *Cipriani* (Anm. 31), S. 33.

³⁴ *Vasari-Milanesi*, I, S. 220. Vgl. *E. Garin*, Il tema della "rinascita" in Giorgio Vasari, in: *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Bari 1976², S. 39-47 (insbesondere S. 42). Wir glauben trotzdem, dass Vasaris Beziehungen zu der "aramäischen" Fraktion der Florentiner Akademie nuancierter waren, als Garin sie in seiner interessanten Studie schildert. Die Ideen des Vincenzo Borghini und nicht die des Gelli und Giambullari sollten die ikonographische Basis der Vasarischen Fresken "Gründung von Florenz" im Palazzo Vecchio bilden. Vgl. *N. Ru-*

- binstein, Vasari's Painting of "The Foundation of Florence" in the Palazzo Vacchio, in: Essays in the History of Architecture presented to R. Wittkower, London 1960, S. 63-73.
- ³⁵ J. Shearman, Pontormo and Andrea del Sarto, 1513, in: Burl. Mag., CIV, 1962, S. 478-483.
- ³⁶ Vgl. F. Cruciani, Il teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513. Con la ricostruzione architettonica del teatro di A. Bruschi, Mailand 1968.
- ³⁷ Vgl. M. Winner, Pontormos Fresko in Poggio a Caiano. Hinweise zu einer Deutung, in: Zs. f. Kgesch., 1972, 35, S. 153-197 (insbesondere S. 167 ff.) und J. Klieemann, Vertumnus und Pomona, Zum Programm von Pontormos Fresken in Poggio a Caiano, in: Flor. Mitt., XVI, 1972, S. 292-328.
- ³⁸ *Commentaria fratris Ioannis Anni Viterbensis Ordinis Predicatorum theologiae professoris super opera diversorum auctorum de antiquitatibus loquentium*, Rom 1498, S. 16-17. Zu dem Mythos Noah-Janus und seiner Verbreitung s. Don C. Allen, The Legend of Noah, in: Renaissance Rationalism in Art, Science and Letters, Urbana 1949, S. 168 ff.; derselbe, Mysteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance, Baltimore-London 1970, S. 61 ff.; E. Wind, Pagan Mysteries in the Renaissance, Oxford 1980, S. 251.
- ³⁹ Vgl. *Plaisance*, Culture et Politique (Anm. 23), S. 177 ff.
- ⁴⁰ BNCF, Fondo Magliabecchiano, classe XXV, cod. 25. Vgl. M. Barbi, Il Trattatello sull'origine di Firenze di Giambattista Gelli, Florenz 1894; A. L. De Gaetano, Giambattista Gelli and the Florentine Academy. The Rebellion against Latin, Florenz 1976, S. 40 ff. und die neuere Ausgabe von "Dell'Origine di Firenze" betreut von A. D'Alessandro (*Giambattista Gelli - Dell'Origine di Firenze*. Introduzione, testo inedito e note a cura di A. D'A.), in: Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze e Lettere "La Colombaria", XLIV, N.S. XXX, 1979, S. 61-122.
- ⁴¹ *Antiquitatum Berosi lib. XV; Fabii Pictoris de aureo saeculo lib. V.*
- ⁴² Gelli-D'Alessandro (Anm. 40), S. 77.
- ⁴³ Ibidem, S. 104.
- ⁴⁴ Zur Bedeutung dieses Motivs, in der Malerei herzoglicher Bildnisse s. K. W. Forster, Metaphors of Rule. Political Ideology and History in the Portraits of Cosimo I de' Medici, in: Flor. Mitt., XV, 1971, S. 65-104; L. Ettlinger, Hercules Florentinus, in: Flor. Mitt., XVI, 1972, S. 119-142; P. E. Richelson, Studies in the Personal Imagery of Cosimo I de' Medici, Duke of Florence (Phil. Diss., Princeton 1973), New York-London 1978, insbesondere S. 79-106.
- ⁴⁵ Gelli-D'Alessandro (Anm. 40), S. 87.
- ⁴⁶ Ibidem, S. 89.
- ⁴⁷ Ibidem, S. 96.
- ⁴⁸ Ibidem, S. 87.
- ⁴⁹ Ibidem, S. 88-89.
- ⁵⁰ Ibidem, S. 89, Anm. 39.
- ⁵¹ Ibidem, S. 92.
- ⁵² Florenz, Fiesole, Arezzo, Pisa, Cortona, Volterra, Pistoia, San Sepolcro, Montepulciano, Prato, Livorno, Siena.
- ⁵³ Borghini-Rosci, S. 78.
- ⁵⁴ V. Borghini, Brief vom 19. Januar 1578 an Baccio Valori, in: Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito Accademico della Crusca (C. Dati), Venedig 1751-1754, Bd. IV, 4. Teil, S. 50.
- ⁵⁵ Das Buch wurde aber 1554 auf den Index gesetzt. Zur religiösen Problematik in Gellis Schriften und zu den Anklagen der Inquisition gegen ihn wegen Häresie s. De Gaetano (Anm. 40), S. 245 ff. und 251 ff.
- ⁵⁶ Nigro (Anm. 20), S. 69.
- ⁵⁷ Ibidem, S. 68.
- ⁵⁸ Vasari-Milanesi, VI, S. 288.
- ⁵⁹ Pontormos Freundschaft mit V. Borghini wird auch von Vasari erwähnt (ibidem S. 299), der aber nichts über dessen Beziehungen zu Gelli und Giambullari vermerkt. Zu beachten sind auch die engen Beziehungen des Künstlers zu dem Häretiker Varchi, Gegner der "Aramäer", der aber in seinem Pontormo gewidmeten Sonett (das der Künstler in seinem Tagebuch erwähnt: Nigro [Anm. 20], S. 55) den "geheimen" Charakter der Fresken, an denen Pontormo damals arbeitete, zu begreifen scheint: "*Felice voi, che per secreto calle, / ove orma ancor non è segnata, solo / vincite a gloria non più vista mai*||" (B. Varchi, Sonetti, I, Florenz 1555, p. 248). Vgl. Nigro (Anm. 20), 86 und 100.
- ⁶⁰ Gelli-D'Alessandro (Anm. 40), S. 60-61.
- ⁶¹ Vasari-Milanesi, VI., S. 285.
- ⁶² Ibidem, S. 282 im Zusammenhang mit der Dekoration der Loggia der Villa di Castello.
- ⁶³ Nigro (Anm. 20), S. 48-49.
- ⁶⁴ Ibidem, S. 64.
- ⁶⁵ Vasari-Milanesi, VI, S. 285.
- ⁶⁶ J.-Cl. Lebensztejn (Dossier Pontormo. Miroir noir, in: Macula, 5/6, 1979, S. 8) findet in seiner sehr eingehenden Analyse der Dokumente, die sich auf Pontormos Leben und Werk beziehen, dass das Verschliessen des Chores eine Folge der (von Vasari, VI, S. 285 geschilderten) Episode sein dürfte: eine Gruppe von jungen Künstlern, die in der nebenan liegenden Sagrestia Nuova des Michelangelo zeichnete, durchbrachen die Wand, um die Fresken des Chores zu sehen.

- ⁶⁷ Nigro (Anm. 20), S. 57. Es ist nicht das erste Mal, dass Pontormo kein Abendessen einnimmt. Das Tagebuch vermerkt Ähnliches häufig. Doch jenes "poi" im letzten Satz erlaubt die Hypothese, dass es einen kausalen Zusammenhang zwischen dem Besuch des Herzoges und dem Verzicht auf das Abendbrot gegeben haben dürfte.
- ⁶⁸ S. auch *Plaisance*, Culture et Politique (Anm. 23), S. 177 ff.
- ⁶⁹ Pierfrancesco Giambullari, *Due Lezioni e il Gello*, Florenz, Torrentino, 1549, S. 223.
- ⁷⁰ B. Varchi (Anm. 16), S. 177 (direkt auf *Il Gello* bezogen: S. 256-257); s. auch *Plaisance*, Culture et Politique (Anm. 23), S. 185.
- ⁷¹ Vgl. P. Fiorelli, Pierfrancesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto, in: Studi di filologia italiana, XIV, 1956, S. 177-210.
- ⁷² A. F. Grazzini, Le Rime burlesche, Florenz 1882, S. 349.
- ⁷³ Gelli-D'Alessandro (Anm. 40), S. 59 ff., Cipriani (Anm. 31), S. 75 ff. und A. C. Minor-B. Mitchell, A Renaissance Entertainment, Columbia (Miss.) 1968.
- ⁷⁴ Vgl. G. Toffanin, Il Cinquecento, Mailand 1941², S. 116.
- ⁷⁵ In Bezug auf Cosimos I. Expansionspolitik und die Instrumentalisierung der Kultur s. R. von Albertini, Das Florentinische Staatsbewusstsein im Übergang von der Republik zum Prinzipat, Bern 1955, S. 282 ff.; F. Diaz, Il Granducato di Toscana. I Medici, Turin 1976 (Storia d'Italia XIII), S. 114 ff.; G. Spini, Architettura e politica nel principato mediceo, in: Riv. Storica Italiana, LXXXIII, 1971, S. 792-845; S. Valtieri, Il "revival" etrusco nel Rinascimento toscano, in: L'Architettura, XVII, 1971, S. 547 ff.
- ⁷⁶ Vgl. B. Maracchi Biagiarelli, Il privilegio di stampatore ducale nella Firenze Medicea, in: Arch. Stor. Ital., III, 1965, S. 308 ff. und *Plaisance*, Culture et Politique (Anm. 23), S. 187 ff.
- ⁷⁷ A.F. Doni, I Marmi, Florenz 1863, Bd. I, S. XXVIII-XXX.
- ⁷⁸ Vgl. W. J. Bouwsma, Concordia mundi: The Career and Thought of Guillaume Postel (1510-1581), Cambridge (Mass.) 1957. Zu Postel und dem etruskischen Mythos s. insbesondere: F. Secret, Les kabbalistes chrétiens de la Renaissance, Paris 1964, S. 313; derselbe, G. Postel et Pierfrancesco Giambullari, in: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XXI, 1959, S. 461-463; A. Biondi, Annio da Viterbo e un aspetto dell'orientalismo di G. Postel, in: Boll. della Società di Studi Valdesi, XCIII, 1972, S. 49-67; Cipriani (Anm. 31), S. 88 ff.; C. Vasoli, Postel e il "mito dell'Etruria", in: La Cultura delle Corti, Bologna 1980, S. 190-218; P. Simonelli, La lingua d'Adamo: Guillaume Postel tra accademici e fuoriusciti fiorentini (= Biblioteca della Rivista di Storia e Letteratura religiosa. Studi e tesi, VII), Florenz 1984.
- ⁷⁹ Vgl. F. Secret, L'émythologie de Guillaume Postel, in: Umanesimo e Esoterismo. Atti del V. Convegno internazionale di studi umanistici, Padua 1960, S. 384 ff.
- ⁸⁰ G. Postel, *De Etruriae regionis...*, Florenz 1551, S. 219-221.
- ⁸¹ Vgl. E. Balmas, "Le prime nove dell'altro mondo" di Guglielmo Postel, in: Studi Urbinati, XXIX, 1955, S. 334-337 (hier S. 337 ff.)
- ⁸² Postel (Anm. 80), S. 3-5 und 15-16.
- ⁸³ Ibidem, S. 86.
- ⁸⁴ Ibidem, S. 79, 88, 124.
- ⁸⁵ Ibidem, S. 65, 91, 167 und Postel, *De la restitution de la vérité démonstrative des temps courants...*, hrsg. von F. Secret in: Postelliana, Leiden 1981, S. 189. Die ganze Mythologie um den Janiculum, wichtiger Punkt der Lehre Postels, wurzelt viel tiefer in der Vergangenheit und hat vielfach verästelte Implikationen. In einer zukünftigen Studie über Bramantes Tempietto und seine Bedeutung im Kontext des Mythos des "Papa Angelico" hoffen wir, auf diese Frage zurückkommen zu können.
- ⁸⁶ Vgl. Cl.-G. Dubois, Celtes et Gaulois eu XVI-e siècle. Le développement littéraire d'un mythe nationaliste, Paris 1972.
- ⁸⁷ Postel (Anm. 80), S. 224.
- ⁸⁸ Ibidem, S. 138.
- ⁸⁹ Ibidem, S. 215.
- ⁹⁰ Ibidem, S. 199.
- ⁹¹ Ibidem, S. 167.
- ⁹² Ibidem, S. 237.
- ⁹³ Ibidem, S. 128.
- ⁹⁴ Ibidem, S. 64 und 212-213.
- ⁹⁵ Ibidem, S. 114 ff.
- ⁹⁶ Annus von Viterbo (Anm. 38), S. 112.
- ⁹⁷ Postel (Anm. 80), S. 211.
- ⁹⁸ Ibidem, S. 236.
- ⁹⁹ Ibidem, S. 104.
- ¹⁰⁰ Ibidem, S. 215.
- ¹⁰¹ Ibidem, S. 39.

RIASSUNTO

Gli affreschi di Jacopo Pontormo (1494-1557) per il Coro di San Lorenzo a Firenze (1546-1556), distrutti nel 1738, vengono qui interpretati in relazione allo sviluppo del " mito etrusco " nell'ambito dell'Accademia Fiorentina. Il punto fondamentale dell'articolo consiste nell'analisi delle possibili fonti delle scene riguardanti Noè e le storie del Diluvio, la cui documentazione si trova in descrizioni dell'epoca e, parzialmente, in disegni preparatori. Noè-Giano era considerato dalla frazione " aramea " dell'Accademia Fiorentina come fondatore della Toscana etrusca. Uno dei più importanti " aramei ", Pierfrancesco Giambullari, era canonico di San Lorenzo ai tempi dei lavori pontormeschi. Con l'aiuto degli scritti dello stesso Giambullari (1546), di Giambattista Gelli (1544?) e di Guillaume Postel (1551) si cerca di individuare il substrato ideologico del mito " etrusco " di Noè di cui Pontormo sembra essere l'interprete.

Abbildungsnachweis:

Albertina, Wien: Abb. 1. – Gabinetto Fotografico, Florenz: Abb. 2,4. – Autor: Abb. 3.