

# Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria Del Monte

Christoph Luitpold Frommel

Caravaggios Schaffen gliedert sich in drei klar geschiedene Phasen: die Frühzeit bis 1599, die römische Reifezeit von der Contarelli-Kapelle bis zu Caravaggios Flucht aus Rom im Sommer 1606 und dann die letzten Jahre von 1606 bis 1610<sup>1</sup>. Die zweite Phase ist zweifellos die am besten erforschte und zwar vor allem deshalb, weil sie durch zahlreiche öffentliche Aufträge am besten dokumentiert ist. Trotz ihres unsteten Verlaufs sind auch Caravaggios letzte Jahre erstaunlich gut belegt: Wir wissen, wann etwa er in Neapel, Malta, Syrakus und Messina war; und wir kennen zumindest die Hauptwerke, die er während dieser Aufenthalte malte. Im Dunkel liegt vor allem seine Frühzeit. Wann er nach Rom kam, wann genau die vor der Contarelli-Kapelle entstandenen Werke zu datieren sind, und für wen er sie malte - alle diese Fragen werden von Autor zu Autor verschieden beantwortet. Eigenartigerweise hat man es bisher versäumt, selbst jenen Quellen, die mit Sicherheit mehr Klarheit in Caravaggios römische Frühzeit bringen mussten, nämlich den Quellen über die Kunsttätigkeit seiner ersten Gönner und Auftraggeber, nachzugehen. Natürlich hat auch die vorliegende Arbeit nicht den Ehrgeiz, alle Quellen zum Leben und Wirken des jungen Caravaggio auszuschöpfen. Aber sie kann wenigstens Neues zur Bedeutung seines wohl wichtigsten Gönners überhaupt beitragen, nämlich des Kardinals Francesco Maria del Monte. Im Folgenden sei versucht, zunächst die alten und neuen Quellen

zu einem zusammenhängenden Bild von Caravaggios ersten römischen Jahren zu vereinigen, daran einige Bemerkungen zu der Sammlung del Montes und seiner Stellung zur Kunst anzuschließen und endlich mit Hilfe dieser Quellen Kriterien einmal für die Formenwelt und dann für die Bilderwelt von Caravaggios Frühwerk zu gewinnen.

## I. Caravaggio und der Kardinal Del Monte

Caravaggios Geburtstag, der 28. IX. 1573, und das Datum seines Lehrvertrages mit dem Mailänder Maler Simone Peterzano sind gesichert<sup>2</sup>. Unbekannt ist jedoch, wie lange Caravaggio bei Peterzano blieb. Nichts deutet darauf, dass er die vierjährige Lehre vorzeitig abbrach und sich damit die Strafe zuzog, die der Kontrakt vorsah. Calvesi und Moir konnten zeigen, dass Peterzanos Einfluss in seinen römischen Werken noch erkennbar ist<sup>3</sup>. Mancini, sein frühester Biograph, spricht zunächst von drei bis vier, später von vier bis sechs Lehrjahren<sup>4</sup>. Die Zeit zwischen seiner Mailänder Lehre und seiner Übersiedelung nach Rom liegt in völligem Dunkel. Wenn Mancini von « qualche stravaganza causata da quel calor e spirito così grande » spricht und in einer Postille bemerkt, Caravaggio habe ein « delitto » begangen, so klingt das keineswegs ungläubhaft<sup>5</sup>; anekdotischer, wenn Bellori einen Mord andeutet und

<sup>1</sup> Für Anregungen und Hilfen bin ich vor allen Oreste Ferrari, Gerda Panofsky, Herward Röttgen und Luigi Spezzaferro zu Dank verpflichtet. Es braucht nicht betont zu werden, dass es unmöglich war, bei jeder Überlegung immer die gesamte umfangreiche Literatur zu zitieren, die sich mit dem gleichen Problem beschäftigt hat, dass aber zahlreiche Ergebnisse in der älteren Literatur angedeutet oder vorweggenommen sind. Da ein umfassender Catalogue Raisonné immer noch fehlt, stütze ich mich für die Details zu den einzelnen Bildern vor allem auf folgende Werke: W. Friedlaender, *Caravaggio Studies*, New York, 1955 (Paperback, 1969); A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa del Caravaggio*, Milano 1967 (Classici dell'Arte Rizzoli nr. 6); M. Kitson, *The Complete Paintings by Caravaggio*, London 1969.

<sup>2</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 267 s.

<sup>3</sup> M. Calvesi, *Simone Peterzano Maestro del Caravaggio*, BdA, XXXIX, 1964, pp. 114-133; A. Moir, *Did Caravaggio draw?*, AQ, XXXII, 1969, pp. 354 ss.

<sup>4</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, ed. critica di A. Marucchi con il commento di L. Salerno, Roma, 1956-57, vol. I, p. 223, vol. II, p. 110.

<sup>5</sup> *Op. cit.*; D. Mahon, *Addenda to Caravaggio*, BurlM, XCIV, 1952, p. 10, n. 50.

Caravaggios « giorgioneskes » Kolorit durch eine frühe Reise nach Venedig vorbereitet<sup>6</sup>. Den kursorischen Quellen zufolge traf Caravaggio um das Jahr 1593 in Rom ein. Mancini berichtet, er sei damals etwa 20 Jahre alt gewesen, habe zunächst im Haus des Monsignore Pandolfo Pucci, eines Benefiziaten von St. Peter und Haushofmeisters der Schwester Sixtus' V., Unterkunft gefunden, sei jedoch die äusserst mässige Behandlung bald leid geworden und habe sich bei einem Wirt eingemietet<sup>7</sup>. Dann habe er sich im Hospital von S. Maria della Consolazione von einer Krankheit heilen lassen und für dessen Prior während der Rekonvaleszenz zahlreiche Bilder gemalt. Schliesslich sei er vom Cavaliere d'Arpino und vom Monsignor Fantino Petrignani aufgenommen worden. In einer Postille fügt Mancini hinzu, Caravaggio habe zuerst im Laden eines (Malers?) Tarquinio gehaust, sei dann zu Pandolfo (Pucci?) gegangen, aber von Tarquinio zurückgerufen worden<sup>8</sup>. In dieser Zeit habe er den bartlosen *Bacchus* (Borghese?) gemalt [1].

Dann sei er bei Bernardino (Cesari?) und acht Monate bei dem Cavaliere d'Arpino aufgenommen worden. Erst danach habe er sich wegen eines Pferdetrittes ins Hospital der Consolazione begeben müssen. Dort sei er jedoch niemals von Bernardino und Giuseppe Cesari besucht worden und danach auch nicht mehr zu Cesari zurückgekehrt, sondern habe sich mit einem sizilianischen « bottegaro » bei der Consolazione angefreundet.

Eigenartigerweise erwähnt Mancini weder am Beginn seiner Caravaggio-Biographie noch in der Postille den Kardinal del Monte unter den Protektoren des jungen Meisters. Lediglich am Ende der Vita illustriert er Caravaggios extravagantes Wesen anhand einer Episode, die sich während seines Aufenthaltes im Palast del Montes abgespielt haben soll<sup>9</sup>: Sein Bruder, ein Priester und wohl der gleiche Battista, der als Älterer den Vertrag mit Peterzano ab-

geschlossen hatte, will Caravaggio im Palast besuchen und meldet sich in Vorahnung unliebsamer Überraschungen bei dem Kardinal an. Caravaggio erklärt dem Kardinal, er habe keine Verwandten. Als del Montes Erkundigungen das Gegenteil erweisen, und der Kardinal die beiden schliesslich einander konfrontiert, verleugnet Caravaggio den Bruder und entfernt sich grusslos. Diese Episode fügt sich nicht nur nahtlos in das Bild, das die übrigen Quellen von Caravaggios Charakter entwerfen, sondern zeigt ausserdem Zweierlei: einmal dass Mancini, der unter den Ärzten von del Montes Neffen und Universalerben Uggucione del Monte figuriert<sup>10</sup>, dem Kardinal eine bedeutende Rolle in Caravaggios Leben zuerkannte; und zum andern, dass Mancinis Vita sich aus einzelnen Partikeln mit Informationen verschiedenster Provenienz ohne logischen Ablauf zusammensetzt.

Dass Caravaggio lange Zeit bei del Monte lebte, beweist, wie wir sehen werden, schon allein das Bilder-Inventar. Doch inwieweit finden Mancinis weitere Nachrichten zu Caravaggios römischen Anfängen in anderen Quellen eine Bestätigung? Giovanni Baglione, Caravaggios Konkurrent und zuverlässigster Biograph, läßt ihn in Rom bei einem sizilianischen Maler von Dutzendware beginnen, in das Haus des Cavalier d'Arpino überwechseln und dann selbständig werden<sup>11</sup>. Nachdem er in grösste Armut geraten sei und sich nur dank der Hilfe einiger edelmütiger Künstler habe über Wasser halten können, sei er durch Vermittlung des Bilderhändlers Valentino bei S. Luigi dei Francesi vom Kardinal del Monte entdeckt worden. Bellori präzisiert diese Angaben in einer Marginalie, wenn er den sizilianischen Dutzendmaler « Lorenzo » nennt und Antiveduto zu den hilfsbereiten Kollegen rechnet<sup>12</sup>. In seiner erst 1672 erschienenen und zuweilen tendenziösen Caravaggio-Vita ist der Tenor der Jugendgeschichte der gleiche wie bei Baglione<sup>13</sup>. Doch nun wechselt Cara-

<sup>6</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 238; G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti...*, ed. V. Mariani, Roma 1935, p. 136, Appendix, p. 7.

<sup>7</sup> Mancini, *op. cit.*, vol. I, 224.

<sup>8</sup> Mancini, *op. cit.*, vol. I, pp. 226 s., app. per riga 21; dass Caravaggio mit Bernardino Cesari befreundet war, wird durch das Patrizi-Inventar von 1624 bestätigt, das ein Porträt des Bernardino Cesari von Caravaggio aufführt, s. u. Anm. 31.

<sup>9</sup> Mancini, *op. cit.*, vol. I, pp. 225 s.

<sup>10</sup> Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Capit., uff. 28, Paulus Vespignanus, vol. 138, fol. 588 rss.

<sup>11</sup> Baglione, *op. cit.*, p. 136.

<sup>12</sup> *Op. cit.*

<sup>13</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 238; H. Pauwels, *Enkele Nota's betreffende Caravaggio*, Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XIV, 1953, pp. 193 ss.

vaggio vom Cavaliere d'Arpino zu Prospero Orsi « delle Grottesche », einem Meister, den schon Mancinis Postille mit Caravaggios Trennung von Cesari in Verbindung bringt<sup>14</sup>. Auch Belloris Passage über die Beziehung Caravaggios zu del Monte folgt weitgehend Baglione, wenn Baglione schreibt: « ... fu conosciuto dal Cardinal del Monte, il quale per dilettarsi assai della pittura, se lo prese in casa, ed havendo parte, e provisione pigliò animo, e credito... »<sup>15</sup> und wenn es dann bei Bellori heisst: « ... Cardinal del Monte, che per dilettarsi molto della pittura, ridusse in buono stato Michele, e lo sollevò, dandogli luogo honorato in casa fra suoi gentilhuomini »<sup>16</sup>.

Schliesslich berichtet der sizilianische Kunsthistoriograph Francesco Susinni, der Syrakusener Maler Mario Minniti habe sich als kaum Fünfzehnjähriger für die Malerei entschieden, habe aus seiner Vaterstadt fliehen müssen, sei dann über Malta nach Rom gelangt und habe dort bei dem gleichen sizilianischen Dutzendmaler gearbeitet und gewohnt wie der junge Caravaggio<sup>17</sup>. Die beiden ähnlich temperierten Maler hätten Freundschaft geschlossen, miteinander in der Kunst gewetteifert und sich endlich zusammengetan und selbständig gemacht. Allmählich sei der Unterschied ihrer Begabungen jedoch zu deutlich geworden und Minniti habe sich, um ein geruhsameres Leben

führen zu können, von seinem finsternen Freund getrennt und geheiratet.

Susinnis Bericht wird seinerseits durch Caravaggios Biographie gestützt. Denn wenn Caravaggio 1603 im Baglione-Prozess zu Protokoll gab, er habe bis vor drei Jahren einen Maler namens Mario bei sich gehabt, so meinte er zweifellos Minniti und nicht Mario del Fiore, wie zuweilen vermutet wurde.

Minniti mag auch der Grund gewesen sein, warum sich Caravaggio auf seiner Flucht aus Malta zunächst nach Syrakus, dem Geburts- und damaligen Wohnort Minnitis, begab<sup>18</sup>. Mario Minniti wurde aber am 8. XII. 1577 geboren, kam also frühestens im Jahre 1593 nach Rom, dem gleichen Jahre, da Caravaggio sein 20. Lebensjahr vollendete und Mancini zufolge selbst in Rom eintraf.

Die Akten des Ospedale della Consolazione erteilen leider keine Auskunft darüber, inwieweit Mancinis Angaben über Caravaggios Krankenhausaufenthalt und die Herkunft des Priors aus Sizilien oder Sevilla korrekt sind, und in welchem Jahre sich Caravaggio dort aufgehalten haben könnte<sup>19</sup>. Ebenso wenig ergiebig ist das Nachlassinventar des Monsignor Fantin Petrignani, der nach Mancini zu Caravaggios ersten römischen Protektoren gehört hatte. Es datiert vom 18. III. 1600, enthält keinen einzigen Caravaggio und überhaupt nur wenige Kunstgegenstände von geringem Schätzwert<sup>20</sup>. Mögli-

<sup>14</sup> Mancini, *op. cit.*, vol., I, p. 227, app.

<sup>15</sup> Baglione, *op. cit.*, p. 136.

<sup>16</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 239.

<sup>17</sup> S. Borla, 1593: *arrivo del Caravaggio a Roma*, Emporium, CXXXV, 1962, pp. 13-16.

<sup>18</sup> Borla, *op. cit.*.

<sup>19</sup> Zwar lassen sich die Namen und Amtszeiten der Prioren ermitteln, nicht jedoch ihre Provenienz. Salerno hat in Camillo Contreras Caravaggios Protektor erkennen wollen (Mancini, *op. cit.*, vol. II, pp. 112 s.). Doch findet sich nur ein einziges Mal, im Protokoll der Kongregation der Bruderschaft vom 3-I-1593, hinter seinem Namen das Wort « prior », während die Prioren des Hospitals bei diesen Versammlungen im allgemeinen nicht vertreten sind (Roma, Arch. di Stato, Osped. d. Consolazione, vol. 3, fol. 172 v). Und Contreras taucht zwischen 1590 und 1601 sonst nur als Mitglied der Bruderschaft auf (loc. cit., vol. 3, fol. 150 v, 162 r, 172, vol. 4, fol. 32 r, 62 v, 69 v). Im Protokoll vom 26-XII-1601 steht ein Kreuz neben seinem Namen. Da er danach nie mehr genannt wird, heisst das wohl, dass er in diesem Jahr gestorben war (loc. cit., vol. 4, fol. 69 v). Damit wäre aber ausgeschlossen, dass er, wie Mancini berichtet, Caravaggios Bilder mit zurück in seine Heimat, nach Sizilien oder Sevilla, genommen hätte. Im Libro Mastro des Hospitals wird neben den Priorinnen des Frauenhospitals jeweils nur ein amtierender Prior bezahlt, und zwar bis zum 16-IV-1592 « Albizi » (loc. cit., vol. 1243, fol. 199 b, 202 b, 218 b); vom 27-IV-1592 bis 24-I-1594 Giovanni Buttari (loc. cit., fol. 222 b-305 b, vol. 4, fol. 5 v), und von Februar 1594 an Luciano Bianchi (loc. cit., vol. 1243, fol. 347 b ss.). Falls die Angaben der Biographen zutreffen, wäre aber Giovanni Buttari derjenige unter den amtierenden Priestern, dessen Amtszeit sich am besten mit Caravaggios Anfängen in Verbindung bringen liesse. Dass er Italiener war, besagt schon der Name. Ob er allerdings aus Sizilien stammte, ist nicht mehr auszumachen. Eine Familie Buttari in Osimo brachte zahlreiche bedeutende Figuren hervor, darunter auch einen Giovanni Battista (1707-57), der ein nach ihm benanntes Hospiz gründete (C. Grillantini, *Storia di Osimo*, 1957, vol. I, p. 414, 451).

<sup>20</sup> Roma, Arch. di Stato, 30 Not. Capit., uff. 9, Q. Garganus, vol. 34, fol. 775 rss., vol. 35, fol. 58 rss. Obwohl das Inventar in vol. 35, fol. 58 rss. mit den Worten « Continuatio Inventarii rerum bonorum hereditatis bone memorie Reverendissimi fantini petrignani » beginnt, handelt es sich wohl doch um das vollständige Inventar und um die unmittelbare Fortsetzung der einleitenden Passagen in vol. 34, fol. 775 rss.: « Additio hereditatis cum beneficio et inventario bone memorie Reverendissimi patris domini fantini ». Tatsächlich beginnt das Inventar wie üblich mit der Ausstattung der Sala Prima. Den höchsten Schätzwert erzielt eine « Pietà » mit

cherweise arbeitete Caravaggio dort gemeinsam mit jenem Antonio Maria Panico aus Bologna, der bei der Ausstattung der zwischen 1591 und Januar 1594 erworbenen Teile von Petri- gnanis Palast tätig war<sup>21</sup>. Wiederum stossen wir also auf das Jahr 1594 als wichtiges Datum in Caravaggios römischen Anfängen.

Die einzige Episode aus der Zeit vor Caravaggios Entdeckung durch del Monte, in der sich nicht nur sämtliche Biographen und selbst van Mander und Sandrart einig sind, sondern die auch durch Fakten bestätigt wird, ist Caravaggios Aufenthalt in der Werkstatt des Cavaliere d'Arpino<sup>22</sup>. Unter den Bildern aus Cesaris Besitz, die 1607 an den Kardinal Borghese gelangten, befanden sich auch zwei Werke Caravaggios: der *Bacchino* und der *Knabe mit dem Fruchtkorb*<sup>23</sup> [1, 6]. Da aber die Beziehungen des Cavaliere zu Caravaggio später keineswegs herzlich waren, dürfte Caravaggio diese Bilder entweder während seines Aufenthaltes bei Cesari oder unmittelbar davor gemalt haben. Tatsächlich wird der *Bacchino* sowohl in Mancinis Postille als auch von Baglione als Caravaggios römisches Erstlingswerk genannt und steht auch stilistisch am Beginn seiner bislang bekannten Werke. Als einziges Bild lässt er sich mit Cesaris Stil von etwa 1593/94 in unmittelbare Beziehung bringen<sup>24</sup>. Zwischen dem *Knaben mit dem Fruchtkorb* und der *Musica* [7], dem ersten für del Monte gemalten Bild, kann aber kein grösserer Zeitraum liegen als zwischen dem *Bacchino* und dem *Knaben mit dem Fruchtkorb*. Schon deshalb wird Caravaggios Aufenthalt bei dem Cavaliere d'Arpino nicht viel länger als ein Jahr vor seiner Entdeckung durch del Monte liegen. Da nun

aber die weitere Chronologie von Caravaggios Frühwerk dafür spricht, dass er nicht nach 1594/95 in den Haushalt del Montes überwechselte, müssen wir - in welcher Reihenfolge auch immer - die Aufenthalte bei Tarquinio, Pucci, Cesari, im Krankenhaus, bei dem sizilianischen Dutzendmaler, bei Petri gnani und vielleicht sogar bei Prospero Orsi und Antiveduto Grammatica wohl oder übel in die Jahre 1593/94 drängen. Während der gleichen Zeit schloss er sich mit Minniti zusammen, der möglicherweise ebenfalls seit 1594/95 in del Montes Palast wohnte. Als Modell taucht er allerdings erstmals gegen 1596/97 in Caravaggios Bildern auf<sup>25</sup>.

Auch für Caravaggios Aufenthalt im Palast del Montes besitzen wir nur wenige chronologische Anhaltspunkte. Der wohl früheste stammt vom 25. X. 1597. An diesem Tage vermachte Ruggiero Tritonio in Udine ein « divi Francisci signum a Caravagio celeberrimo pictore summa cum diligentia affabre pictum », das er von seinem Freunde Ottavio Costa aus Genua erhalten hatte, seinem Neffen Ruggiero<sup>26</sup>. Wahrscheinlich war dieses Bild, zumindest in der Komposition, mit dem *Franziskus* in Hartford und Udine identisch<sup>27</sup> [8]. Nun wird in del Montes Bilderinventar von 1627 ein *S. Francesco in Estasi* von Caravaggio aufgeführt, wohl eine Auftragsarbeit für del Monte, dessen Namenspatron ja Franziskus von Assisi war<sup>28</sup>. Akzeptieren wir aber das Jahr 1594 als Terminus Post für Caravaggios Entdeckung durch del Monte, so bietet sich für den *Franziskus* eine Datierung um 1595/96 an. Da sicher del Montes Exemplar das originale und frühere war, muss das Bild des Ruggiero Tri-

12 D. Da Petri gnani einen Fideikommiss verfügt hatte (sein Testament vom 6-X-1577 s. vol. 34, fol. 787 rrs.) und das Inventar noch in seinem Todesmonat aufgenommen wurde, wird man kaum annehmen dürfen, dass die wertvollen Bilder zuvor entfernt worden waren.

<sup>21</sup> Mancini, *op. cit.*, vol. I, p. 215; D. Posner, *Antonio Maria Panico und Annibale Carracci*, AB, LII, 1970, p. 181, nota; J. Wasserman, *Ottaviano Mascarino*, Roma 1966, pp. 115-118. Da Panico erst « kurz nach 1575 » geboren wurde, kann er kaum vor 1594 in Petri gnanis Diensten tätig gewesen sein. Mancinis flüchtiger Text erweckt den Anschein, als habe Caravaggio in Petri gnanis Haus auch reifere Werke wie den *Johannes* gemalt. Vielleicht unterlief seinem Gewährsmann hier eine Verwechslung Petri gnanis mit del Monte.

<sup>22</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 259 ss.

<sup>23</sup> *Op. cit.*, pp. 145 ss; während des Drucks gewährte mir D. Posner freundlicherweise Einblick in die Fahnen seines Aufsatzes: *Caravaggio's homoerotic early works*, AQ, XXXIV, 1971. Posners Bedenken gegen die Eigenhändigkeit des *Bacchino* sind vor allem folgende Argumente entgegenzuhalten: 1) die Aussage des Zeitgenossen Mancini, dem bislang keine falschen Zuschreibungen nachgewiesen werden konnten; 2) die gleiche Provenienz wie die des *Knaben mit dem Fruchtkorb* aus dem Besitz Cesaris und damit eine Datierung in Caravaggios Lebzeit; 3) der Umstand, daß nicht nur Typus und Stil sondern auch gerade einige der offenkundigen Schwächen für Caravaggios Anfänge charakteristisch sind (s. u. p. 10 s.).

<sup>24</sup> S.u.p. 10 s.

<sup>25</sup> S.u.p. 21.

<sup>26</sup> Mahon, *op. cit.*, p. 7, n. 24.

<sup>27</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 148 s.

<sup>28</sup> S. Appendix, fol. 580 r.

tonio etwas später liegen und kann mithin kaum vor 1596/97 in seinen Besitz gelangt sein.

Den zweiten chronologischen Anhaltspunkt liefert das kürzlich wieder aufgefundene Deckengemälde im Casino Ludovisi<sup>29</sup> [20]. Da es stilistisch vor der *Berufung Matthäi* liegen muss, andererseits aber erst nach dem Ankauf des Casinos durch del Monte am 26. XI. 1596 begonnen worden sein kann, lässt es sich in die Zeit um 1597/98 datieren.

Von den acht im del Monte-Inventar aufgeführten Originalen Caravaggios stammt lediglich der *S. Giovanni* mit Sicherheit aus der Contarelli-Kapelle, also aus der Zeit nach 1599<sup>30</sup>. Dieses Bild gelangte aber erst um 1624

aus Mattei-Besitz in del Montes Sammlung<sup>31</sup>. Kein einziges der für del Monte gemalten Werke ist in die Zeit nach 1599 zu datieren. Alles deutet darauf, dass sich Caravaggios Tätigkeit für del Monte auf die Jahre 1595-99 konzentrierte. Das heisst jedoch nicht, dass Caravaggio bereits im Jahre 1599 den Palast del Montes verlassen hätte. Im November des Jahres 1600 ist er noch im Pal. Madama bezeugt<sup>32</sup>. Wenn er im Oktober 1604 einen Begleiter bittet, den Kardinal del Monte oder dessen Maggiordomo von seiner Verhaftung zu unterrichten, wenn er im Juli 1605 nach dem Überfall auf einen Notar in die Richtung von del Montes Palast flieht, und wenn del Monte einen Auftrag des Herzogs von Ferrara bei Caravaggio durchsetzen soll, besagt dies,

<sup>29</sup> G. Zandri, *Un probabile dipinto murale del Caravaggio per il Cardinale del Monte*, Storia dell'Arte, 3, 1969, pp. 338-343.

<sup>30</sup> H. Röttgen, *Die Stellung der Contarelli-Kapelle in Caravaggios Werk*, Zfkg., XXIIX, 1965, pp. 47-68.

<sup>31</sup> « Un S. Giovanni Battista del Caravaggio con cornice negra rabescata di Palmi sei et ¼ » heisst es auf fol. 575 v des Inventars. Zweifellos handelte es sich um den gleichen Täufer, den Caravaggio für Ciriaco Mattei gemalt hatte (Friedlaender, *op. cit.*, pp. 169 ss.) und den sein Sohn Giovanni Battista Mattei in seinem Testament vom 21-1-1623 und vom 5-VI-1624 del Monte vermacht hatte (Recanati, Arch. Antici-Mattei, Mazzo 52, Mazzo 31; Dr. Gerda Panofsky hat mir diese und die folgenden Archivalien aus den Archiven der Familien Mattei und Patrizi grosszügigerweise überlassen): « Item lascio all' Illustrissimo Signor Cardinale del monte come unico mio signore et padrone il quadro di S. Giovanni Battista del Caravaggio » (loc. cit., Mazzo 31). An gleicher Stelle wird das Bild ausführlicher als « Un quadro di S. Giovanni Battista con il suo agnello di mano del Caravaggio » beschrieben. Es ist gewiss die Originalfassung des Bildes, die über die Sammlung Pio aufs Kapitol gelangte. — Ausser dem *Täufer* nennen die Mattei-Inventare damals im Pal. Mattei zwar eine *Gefangennahme Christi* — « presa di Cristo del Caravaggio » — jedoch keinen *Ungläubigen Thomas* (Arch. Antici-Mattei, Mazzo 52: Testament des G. B. Mattei von 1623; Mazzo 90: Inventar vom August 1631; im Inventar von 1613 ist das Bild noch nicht erwähnt, befindet sich also möglicherweise damals im Besitz einer anderen Linie der Familie; Mazzo 105: Inventar des Girolamo Mattei von 1638). Entweder täuscht sich also Baglione, der berichtet, Caravaggio habe den *Ungläubigen Thomas* für Ciriaco Mattei gemalt (Friedlaender, *op. cit.*, pp. 161 s.), oder aber gelangte der *Ungläubige Thomas* schon vor 1613 in die Sammlung Giustiniani. Celio sah im Pal. Mattei ein « Emmaus », einen « Pastor friso » und die *Gefangennahme Christi* (G. Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici...*, Napoli 1638, p. 134). Ob er bereits vor 1624 mit seiner Beschreibung begann oder ob er mit dem « Pastor friso » ein anderes Bild als den Täufer Caravaggios meinte, ist kaum zu entscheiden. Bei « Emmaus » denkt Celio offenbar an jenen *Emmausgang*, den Caravaggio für Ciriaco Mattei gemalt hatte (Friedlaender, *op. cit.*, p. 168). Auch dieses Bild muss an eine andere Mattei-Linie gegangen sein, da es in keinem der genannten Inventare auftaucht. G. Panofsky hat die *Gefangennahme* in Mattei-Inventaren von 1753 und 1793 nachweisen können (Arch. Antici-Mattei, Mazzo 106; Mazzo 107). Im Inventar von 1793 wird sie bereits G. Honthorst zugeschrieben: « Gherardo della Notte, Presa di Christo palmi 6-6 ». Dass es sich dabei um das gleiche Bild handeln muss, bestätigt Ramdohrs Notiz: « Caravaggio. Andere sagen von Honthorst, welches weniger wahrcheinlich ist » (F. von Ramdohr, *Über Malerei und Bildhauerarbeit für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Leipzig 1787, pp. 259 ss.). Am 1-II-1802 schliesslich wurde die *Gefangennahme* als Honthorst an W. Hamilton Nisbet verkauft (G. Panofsky-Soergel, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, Röm Jbkg, XI, 1967-68, p. 188, Dok. Nr. XLIX). Zwei weitere Werke Caravaggios konnte G. Panofsky im Patrizi-Inventar von 1624 nachweisen: « ...un'altro quadro grande di una Cena, quando cognoscerunt eum in fractione panis di mano del Caravaggio D. 300 »; und: « ...un quadro del ritratto di Bernardino Cesari mano del Caravaggio... D. 25 ». Während die Provenienz des Mailänder *Emmausmables* aus der Sammlung Patrizi stets bekannt war, fehlt über das Porträt des Bernardino Cesari, eines Bruders des Cavaliere d'Arpino, bislang jede Spur. Schon der wesentlich niedrigere Preis deutet darauf, dass es sich um ein vergleichsweise kleines Frühwerk des Meisters aus der Zeit, da er mit den Brüdern Cesari verkehrte (um 1593-94), handelte (vgl. Anm. 8); zu den Preisen von Caravaggios Frühwerken s. W. C. Kirwin, *Addendum to Cardinal del Monte's Inventory*, Storia dell'Arte 9-10 1971. Ein weiteres, bislang nicht identifiziertes Werk wird im Inventar der Medici-Sammlungen in Poggio Imperiale von 1624 Caravaggio zugeschrieben: « Un quadro grande in tela alto braccia 3.¾ e largo braccia 2.¾ incircha con adornamento... ritrovi dipinto al naturale un san'pietro con il gallo di mano del Caravaggio » (Florenz, Arch. di Stato, Inventario originale debiti e crediti della Villa Imperiale, fol. 2° r; frdl. Mitteilung Dr. J. Shearman).

<sup>32</sup> S. Samek Ludovici, *Vita del Caravaggio dalle testimonianze del suo tempo*, Milano 1956, p. 143

dass der Kardinal weiterhin seine Hand über Caravaggio hielt<sup>33</sup>. Erst 1605 hatte er mit Sicherheit ein neues Quartier bezogen<sup>34</sup>.

Leider sind die Nachrichten über die menschliche Beziehung zwischen del Monte und Caravaggio wenig ergiebig. Wenn Caravaggio sich noch während seiner letzten römischen Jahre in Notsituationen an del Monte wendet, spricht das für das unbedingte Vertrauen, das er dem Kardinal nach wie vor entgegenbrachte. Und wenn del Monte vergeblich zwischen den beiden Brüdern zu vermitteln sucht oder im August 1605 dem ferraresischen Botschafter versichert, Caravaggio sei ein « cervello stravagantissimo », so sind dies nur schwache Reflexe jener jahrelangen Beziehung und ihres gewiss nicht einfachen Verlaufs. Sie scheint selbst in del Montes Testament von 1626 ihre Spuren hinterlassen zu haben, wo es an einer Stelle heisst: « ... ho grand' aversione non solo à chi fà ma anche à chi pensa far delitti... »<sup>35</sup>. Offenbar hatte Caravaggios Begabung für ihn grösseres Gewicht. Schwer zu klären bleibt auch die Frage, warum Caravaggio seinem Gönner nach 1599 keine Bilder mehr überliess und del Monte nun darauf angewiesen war, sie wie im Falle des einen *Matthäus* oder des *Emmausganges* kopieren oder wie im Falle des *Johannes* sich schenken zu lassen<sup>36</sup>. Vielleicht waren Caravaggios Preise seit dem Erfolg der Contarelli-Kapelle so sehr gestiegen, dass sich der von den Frühwerken her gewiss verwöhnte Kardinal überfordert fühlte.

Doch wie war del Monte selbst geartet? Was verband ihn mit Caravaggio? Welche Schwerpunkte hatte seine umfangreiche Sammlung? Was wissen wir über seine weitere Kunsttätigkeit? Del Monte wurde 1549 als Sohn eines Marchese aus den Marche in Venedig geboren<sup>37</sup>. Seine Familie war mit dem französischen Kö-

nigshaus verwandt. Francesco Maria begann seine Laufbahn als Referendar der Segnatura und Vizelegat der Marken unter Kardinal Alessandro Sforza. Später kam er an den Florentiner Hof und folgte Kardinal Ferdinando de' Medici als Vertrauter und Ratgeber nach Rom. Nachdem Ferdinando Grossherzog geworden und in den weltlichen Stand zurückgetreten war, nahm er seit 1588 seine Stelle als Kurienkardinal und Geschäftsträger des Grossherzogtums Toskana beim Heiligen Stuhle wahr. Wie man ihn in Rom und am päpstlichen Hofe sah, können kurze Charakteristiken von Ciacconius, Ameyden und einem anonymen Autor veranschaulichen<sup>38</sup>. Man schätzte ihn als integren und beherrschten Weltmann, der den Ansprüchen der Zeit an einen Kirchenfürsten, Priester, Diplomaten und Aristokraten vollauf genügte, dem man vielleicht Schwächen aber keine Laster vorwerfen konnte und dessen vielseitige Begabung sich in den Staatsgeschäften nicht verbrauchte, sondern der auch für seine zahlreichen musischen und wissenschaftlichen Interessen Zeit fand.

Ameyden veranschlagt seine Bildung nicht allzu hoch an und sagt ihm eine ausgesprochene Vorliebe für Knaben nach. Kein Zweifel, dass diese erotischen Neigungen des Kardinals sowohl bei der Entdeckung und Protektion des einundzwanzigjährigen Caravaggio als auch bei der Wahl einiger Bildmotive eine entscheidende Rolle spielten.

Francesco Maria del Monte starb in den letzten Augusttagen des Jahres 1626<sup>39</sup>. Einen Tag vor seinem Tode hatte er die letzte Version seines Testamentes diktiert, die auch genaue Anweisungen über seinen Kunstbesitz enthält: « ... ricordo che nel giardino le statue, quadri, pitture, instrumenti musici, ò altri, tavole, buffetti, studioli, vasi, medaglie, altre cose di tali

<sup>33</sup> *Op. cit.*, pp. 172, 174; Friedlaender, *op. cit.*, p. 310.

<sup>34</sup> Samek Ludovici, *op. cit.*, p. 177.

<sup>35</sup> Roma, Arch. d. Stato, Coll. 30 Not. Capit., uff. 11, Angelus Justinianus, vol. 4750, fol. 824v.

<sup>36</sup> S. Anm. 31; s. u. App., fol. 574v, 575r, 575v.

<sup>37</sup> A. Ciacconius, *Historiae pontificum Romanorum et S.R.E. cardinalium*, vol. IV, Roma 1677, pp. 193 s.; P. Usimbardi, *Istoria del Gran Duca Ferdinando I*, ed. G. E. Saltini, Arch. Stor. It., VI, 1880, p. 384; D. Heikamp, *La Medusa del Caravaggio e l'armatura dello Scia' Abbàs di Persia*, Paragone (Arte), XVII, 1966, Nr. 199, pp. 62-76; C. L. Frommel, *Caravaggio und seine Modelle*, Castrum Peregrini, XCVI, 1971, pp. 26 s.

<sup>38</sup> L. Spezzaferro, *Il cardinal Del Monte e il primo tempo del Caravaggio*, s. u. p. 55, hat weiteres wichtiges Material zur Vita del Montes beigetragen, sodass hier auf Details verzichtet werden kann. Wenn bei dem Fest, das Kardinal Montalto zum Karneval 1605 gab, als Mädchen verkleidete Knaben auftraten, entsprach das einer langen Tradition römischer Prälaten. — F. Haskell (*Patrons and Painters*, London 1963, pp. 28 s.), der del Monte « corrupt » nennt, urteilt strenger als die meisten Zeitgenossen.

<sup>39</sup> « ... Giovedì sera quasi all'improvviso suffogato da Catarro morì il Signor Cardinal del Monte in età 78 anni Intendendosi che nell'Ultimo testamento lasci herede il Signor Ugucione del Monte suo Nipote de beni di Roma et suoi Contorni, et di quello e' hà nello Stato di Urbino il Signor Marchesino del Monte Suo Pronipote alla famiglia 3000 D., et alle Monache di Sant'Urbano nella cui fabrica hà speso 24000 scudi lascia ali vasi d'argento, et altre robe... » (Biblioteca Vaticana, Cod. Urb. Lat. 1096, fol. 477v, Avviso vom 29-VIII-1626).

studij, galanterie, curiosità di qualsivoglia materia, uso, prima conditione, volendo singolarmente, che tutti siano conservato sotto l'istesso fideicommisso non voglio si vendino, ne si alienino in modo veruno, anzi che né si cavino di detto luogo, né per brevissimo tempo, né per copiare, né per altra causa, se non fusse per tenerle piú chiuse, serrati, e sicure a giuditio dell'esecutore, e si l'esecutore fusse morto in questo si seguiti il giuditio del R.P. Generale » (des Jesuitenordens)<sup>40</sup>. Nach seinem Tode sollten vier Inventare alles festen und beweglichen Besitzes angefertigt, an verschiedenen Orten deponiert und alle 15 Jahre mit dem Besitz konfrontiert werden. Eines dieser Inventare sollte die « beni mobili siano nel palazzo nella casa di Ripetta, nella vigna, o dovunque » umfassen, worunter auch die Bilder fielen. Und während die Immobilien veräussert werden durften, unterlagen die Kunstgegenstände einem strengen Fideikommiss. Trotz aller dieser Vorkehrungen für den kostbaren Nachlass, wie sie umsichtiger kaum hätten getroffen werden können, wurde del Montes Besitz bald aufgelöst. Am 2. IX. 1626 fanden in S. Luigi dei Francesi die feierlichen Exequien statt<sup>41</sup>. Anschliessend wurde die Leiche in der von del Monte erneuerten Kirche S. Urbano beim Trajansforum beige-  
setzt. In diesen Tagen hatte sein Neffe Ugucione del Monte bereits von seinem Erbe Besitz ergriffen, obwohl in dem letzten Testament noch der Grossneffe Rainieri als Universalerbe figuriert. Wenig später, am 9. IX. 1626, war Ugucione selbst gestorben und hatte seine Brüder Alessandro, Bischof von Gubbio und Abt von S. Onofrio, sowie Giovanni als Erbnachfolger eingesetzt<sup>42</sup>. Alle Räume des Pal. Madama und des Casino an der Ripetta werden bis zur Inventarisierung versiegelt, die dann im Frühjahr 1627 endlich erfolgt. Wenn Alessandro del Monte den Gartenpalast an der Ripetta an den Herzog Sforza verkaufte, handelte er noch durchaus im Sinne seines Oheims<sup>43</sup>. Aus den von W. C. Kirwin im Archiv der Arciconfraternita del SS. Crocifisso

di S. Marcello entdeckten Versteigerungslisten des beweglichen del Monte-Besitzes geht jedoch hervor, dass sich Alessandro schon im Oktober 1627 zum Verkauf einiger Stücke gezwungen sah und zwischen 5. IV. und 2. V. 1628 neben anderen namhaften Bildern sogar sieben von den acht originalen Caravaggios verkaufen musste<sup>44</sup>. Ursache dafür waren zweifellos die hohen Schulden, die der Kardinal hinterlassen hatte<sup>45</sup>. Dass man ausgerechnet den *Johannes in der Wüste* behielt und dass der *Franziskus* mit 70 D. eher über dem Durchschnittspreis lag, zeigt, dass Caravaggios Frühwerke damals in der allgemeinen Schätzung nicht sonderlich hoch rangierten. Leider ist den Verkaufslisten nicht zu entnehmen, in welche Hände die Bilder damals gelangten. Jedenfalls hat es den Anschein, als sei die Sammlung bald nach del Montes Tod in alle Winde verstreut worden<sup>45</sup>. Als dann der Gartenpalast an der Ripetta verkauft wurde, mussten die Reste an unbekannte Stelle verlagert werden.

Was die Aufstellung und Hängung des Kunstbesitzes angeht, so scheint es, als habe man erst nach dem Tod des Kardinals alle beweglichen Güter im Gartenpalast an der Ripetta vereinigt, da ja seine ständige Residenz, der Pal. Madama, den nächsten toskanischen Botschafter beherbergen musste. Es ist daher zweifelhaft, ob die Verteilung der Bilder über die einzelnen Räume damals noch dem ursprünglichen Zustand entsprach. Nur wenige Räume wie die erste *Galleria stretta*, die ausschliesslich Heilige beherbergte, stehen unter einem bestimmten Vorzeichen. Und da viele Bilder wie etwa die 273 Porträts der ersten Sala keine Rahmen besitzen, ist es fraglich, ob überhaupt alle Bilder an den Wänden hingen.

Die Sammlung setzte sich aus Bildern, Zeichnungen, Stichen, Plastiken, Stichwerken, Musikinstrumenten sowie Möbeln und Einrichtungsgegenständen zusammen. Den weitaus grössten Raum nahmen die Gemälde ein, die leider meist nur flüchtig beschrieben sind. Und da zumal

<sup>40</sup> *Op. cit.* (s. o. Anm. 35), fol. 819 ss.

<sup>41</sup> Ciaconius, *op. cit.*; der Avviso von 1626 (Bibl. Vat., Cod. Urb. Lat. 1096, fol. 483) nennt irrtümlich S. Agostino.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, fol. 497.

<sup>43</sup> Roma, Arch. d. Stato, Corpor. Masch., S. Agostino, vol. 103, fol. 12v.

<sup>44</sup> Kirwin, *op. cit.*

<sup>45</sup> Roma, Arch. d. Stato, Coll. Not. Cap., uff. 28, vol. 138, fol. 589r ss.

<sup>45</sup> Offenbar gehörten die Barberini, die die *Katherina* und die *Bari* kauften, und die Giustiniani, die den *Lautenspieler* besaßen, zu den Hauptinteressenten (Friedlaender, *op. cit.*, pp. 153 s., 155 s., 157 s.). Die Behauptung des Kataloges der Caravaggio-Ausstellung (Firenze 1951, 22), die *Katherina* habe sich bereits 1627 in Barberini-Besitz befunden, ist jedenfalls irrig.

die Bilder früherer Meister schwer zu identifizieren waren, muss offen bleiben, inwieweit del Montes Sammlung erst mit den Meistern der Hochrenaissance begann. Immerhin fällt auf, dass kein einziger bekannter Name des Quattrocento genannt wird. Zweifellos hätte ein ausgesprägtes Interesse del Montes für die Primitiven in den Zuschreibungen, mit denen ohnedies grosszügig verfahren wurde, ihren Ausdruck gefunden. Wie dem auch sei: mit « Klassikern » der Hoch- und Spätrenaissance wie Leonardo, Michelangelo, Raffael, Sarto, Tizian, Dürer, Palma Vecchio, Peruzzi, Perino, Giulio Romano und Polidoro da Caravaggio beginnt die Reihe der Meisternamen. Wenn ein *Ganymed* Michelangelos oder eine *Marta und Magdalena* Leonardos angeführt werden, zeigt dies, wie skeptisch wir die Zuschreibungen an ältere Meister zu beurteilen haben. Immerhin sind auch Originale keineswegs auszuschliessen, wie etwa bei den zwölf Pastellköpfen « Raffaels », die mit verlorenen Kartons für die Teppiche oder ähnlichen Arbeiten zu tun gehabt haben könnten.

Interessanterweise war die Generation der « Manieristen » nur mit wenigen Salviati, Bronzino und Muziano zugeschriebenen Bildern vertreten. Das Schwergewicht lag zweifellos auf den Werken von Zeitgenossen del Montes, wie es überhaupt den Anschein hat, als habe er die Sammlung weitgehend allein aufgebaut und nicht etwa in Teilen geerbt.

Unter den Zeitgenossen ist einmal zwischen Italienern und Niederländern und zum andern zwischen den verschiedenen Generationen zu unterscheiden. Da gibt es zunächst die Generation der mit dem Kardinal etwa Gleichaltrigen wie Pulzone (1550-98), Tempesta (1555-1630), P. Brill (1554-1628), Agostino Carracci (1557-1602). Dann folgt die Generation der um 1560-80 Geborenen wie G. B. Caracciolo (ca. 1570-1637), Annibale Carracci (1564-1609), Snyders (1579-1657), Cavaliere d'Arpino (1568-1640), G. Baglione (1571-1644), Vanni (1563-1610), A. Grammatica (1571-1626), Guido Reni (1575-1643), Jan Breughel (1568-1625), A. Turchi (1578-1649), F. Albani (1578-1648), Elsheimer (1578-1610). Zu ihnen ist auch Caravaggio zu zählen (1573-1610). Schliesslich gibt es eine Reihe nach 1580 geborener Meister, die del Monte zum Teil schon in jungen Jahren entdeckt haben muss, wie Carlo Saraceni (1585-1620), Claude Vignon (1593-1660), G. Ribera (1591-1652),

Bordin (1590-1630), Filippo d'Angeli (gest. 1640), Gerhard Honthorst (1590-1656), David Teniers (1582-1649), C. Poelenburg (1586-1667) oder Guercino (1591-1666). Zahlreiche andere Meister und darunter vielleicht auch Mario Minniti verbergen sich hinter den namenlosen Bildern des Inventars. Del Montes Favoriten müssen einmal Raffael und Bolognesen wie die Carracci, Reni, Albani und Guercino gewesen sein; und auf der andern Seite realistische Maler wie die Niederländer seit Breughel und Brill, wie Caravaggio, Jan Breughel, Orazio Leoni, Grammatica und die Vertreter einer ähnlichen Richtung. Für Caravaggio kann die unmittelbare Nähe zahlreicher Vertreter des niederländischen Realismus schwerlich ohne Bedeutung geblieben sein. Insgesamt wird man del Monte ein ungewöhnliches Fingerspitzengefühl für junge Talente zuerkennen dürfen. Diese beiden Pole, der « idealistische » und « realistische », finden auch in der Thematik der Bilder ihren Ausdruck. Zählt man die anonymen Werke mit, so gab es 17 Christusdarstellungen, 39 Madonnen, 67 Heilige, 14 Szenen aus dem Alten und 11 aus dem Neuen Testament. Allegorie und Mythologie waren mit 17 bzw. 29 Bildern relativ schwach vertreten und sind es auch in Caravaggios Oeuvre. Einen ungewöhnlich breiten Raum nahmen dagegen Porträts (358), Landschaften (55), Genrestücke (17), Schlachtenbilder (19), Städtveduten (13) und Stilleben (6) ein. Wenn Caravaggio also für del Monte vor allem Bilder malte, die das Genre, Stilleben und religiöse Motive zum Gegenstand hatten, so entsprach er damit weitgehend dem Geschmack seines Brotgebers. Umgekehrt scheint der Kardinal Caravaggio während der ersten Jahre bei der Wahl seiner Bildthemen weitgehende Freiheit gelassen zu haben. Erst mit den grossen Aufträgen für Kirchen und Kapellen, die 1599 mit der Contarelli-Kapelle einsetzen, verlagerte sich das Schwergewicht von Caravaggios Bildhalten einseitig auf die religiöse Thematik. Auch zwei weitere im Inventar aufgeführte Komplexe sind für Caravaggios Frühwerk von Interesse: die Sammlung von Musikinstrumenten und das alchemistische Laboratorium. Dass sich del Monte mit der Welt der Klänge befasste, besagt schon die vatikanische Charakteristik<sup>46</sup>; welchen Wert er auf die kostbare Instrumentensammlung legte, lehrt das Testament. Dort gab es grosse und kleine Orgeln, Cembali, Lauten, Gitarren, Violen, Harfen,

<sup>46</sup> Spezzaferro, *op. cit.*

Tamburins, Pauken und Triangel, die zum Teil von namhaften Instrumentenbauern stammten und aufs kostbarste verziert waren. Kein Zweifel, dass einige der reichverzierten Instrumente oder der Stimmbücher auf Caravaggios frühen Gemälden und vielleicht sogar noch auf dem *Amor Vincitore* von etwa 1602/03 aus del Montes Sammlung entlehnt sind, dass gerade diese Sammlung Caravaggio zu einigen seiner Frühwerke anregte.

Ciaconius hebt del Montes Leidenschaft für die Alchimie hervor, und in der vatikanischen Charakteristik wird auf seine Vorliebe für « cose curiose » angespielt. Im Inventar wird die Destillierküche del Montes im Gartenpalast an der Ripetta mit allen ihren Einrichtungsgegenständen ausführlich geschildert. Sie enthielt Kolben, Mörser, Phiolen, Waagen, einen Totenschädel und ein « uovo filosofico ». An den Wänden hingen Porträts berühmter Naturphilosophen wie Dschibait Ibn Hajan, Raimundus Lullius, Roger Bacon, Hermes Trismegistos oder Paracelsus, die mit Sentenzen oder geheimnisvollen Sprüchen versehen waren. Bellori zufolge war dieses Laboratorium ursprünglich im Gartenkasino der Villa Ludovisi untergebracht, das del Monte von 1596 bis 1621 gemietet hatte<sup>47</sup>. In diesem Raum habe Caravaggio jenes rätselvolle Deckenbild gemalt, das erst kürzlich an Ort und Stelle wiederentdeckt wurde [20].

Was del Montes Aktivität als Mäzen angeht, so reichen die Nachrichten bis in seine römischen Anfänge zurück<sup>48</sup>. 1596 folgt er dem Kardinal Federigo Borromeo als Protektor der Accademia di S. Luca nach<sup>49</sup>. Im gleichen Jahre kündigt er dem nach Mailand zurückgekehrten Borromeo die Übersendung von Gemälden an, die noch etwas auf sich warten liessen, da er es mit Künstlern zu tun habe, denen gegenüber er sich mit Geduld wappnen müsse<sup>50</sup>. Longhis Vorschlag, es könne sich

dabei um Caravaggios Mailänder *Früchtekorb* handeln, scheidet wohl schon aus chronologischen Gründen<sup>51</sup> [31]. Seinem Freund Borromeo mag del Monte auch die Vorliebe für Werke Jan Breughels verdankt haben<sup>52</sup>. Aufschlussreicher noch für del Montes persönliches Engagement in künstlerischen Fragen ist ein Brief aus dem Jahre 1599, der das Geschenk eines Porträts der Margherita Aldobrandini an den toskanischen Hof begleitete<sup>53</sup>. Dieses Porträt stamme, so heisst es dort, von einem « giovane mio allievo quale lavora meglio, più diligente, et più somigliante senza comparatione di quel poveretto di Scipione Gaetano et come vengo a Fiorenza lo voglio menare acciò mi facci il ritratto della Signora Principessa Caterina ». Mit Recht denkt Heikamp bei diesem jungen Maler an Orazio Leoni, der ein Altarbild für S. Urbano malte und wahrscheinlich mit jenem « Padovanino » identisch ist, von dem fünf Gemälde im Inventar aufgeführt werden<sup>54</sup>. Auch mag er an jener Porträtgalerie von 273 Bildnissen mitgearbeitet haben, die Päpste, Kaiser, Kardinäle, Herzöge und andere Berühmtheiten in gleicher Grösse von 4 palmi (o. 89 m) festhielten. Ein anderer bedeutender Meister dieser Epoche, Andrea Sacchi, taucht zwar im Inventar nur einmal auf, malte jedoch im grossen Saal des Gartenpalastes an der Ripetta « nel mezzo del soffitto un quadro con i segni celesti con cornice negra palmi 9 », wie es im Inventar ohne Nennung des Autors heisst<sup>55</sup>. Sacchi gehörte auch zu den Künstlern wie Passignano, Guercino und Vouet, denen del Monte in seiner Eigenschaft als Leiter der Bauhütte von St. Peter Aufträge für Altarbilder erteilte<sup>56</sup>. Weiterhin wurden Künstler wie Cigoli, Ligozzi oder Filippo d'Angelo von ihm gefördert<sup>57</sup>.

Für Plastik und Architektur scheint del Monte geringeres Interesse gezeigt zu haben. Die

<sup>47</sup> Zandri, *op. cit.*, p. 339.

<sup>48</sup> Spezzaferro, *op. cit.*

<sup>49</sup> Heikamp, *op. cit.*, p. 66.

<sup>50</sup> L. Longhi, *Quesiti Caravaggeschi*, Pinacoteca, I, 1929, p. 31.

<sup>51</sup> S. u. p. 16.

<sup>52</sup> R. Longhi, *Anche Ambrogio Figino sulla soglia della « Natura morta »*, Paragone (Arte), XII, 1967, Nr. 209, p. 18 ss.

<sup>53</sup> Heikamp, *op. cit.*, p. 64.

<sup>54</sup> Orazio Leoni wird bei Baglione (*op. cit.*, pp. 321 ss.) « Il Cavalier Padovano » genannt. Der unter dem Namen Padovanino in die Kunstgeschichte eingegangene Alessandro Varotaro (1588-1616) war vor allem in Venedig tätig.

<sup>55</sup> *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, ed. J. Hess, Leipzig und Wien 1934, p. 293; App. fol. 577r.

<sup>56</sup> Heikamp, *op. cit.*, pp. 65 s.; Mancini, *op. cit.*, vol. II, p. 127.

<sup>57</sup> Heikamp, *op. cit.*

Quellen wissen von keinem namhaften Baumeister zu berichten, der für ihn gearbeitet hätte, obwohl er als Vorstand der Petersbauhütte und aller urbanistischen Arbeiten eine Schlüsselstellung im architektonischen Leben der Stadt einnahm<sup>58</sup>. Das Kloster bei S. Urbano ai Pantani am Trajansforum liess er von dem wenig bedeutenden Modearchitekten Mario Arconio vollenden<sup>59</sup>. Und den Gartenpalast an der Ripetta, den er 1607 von den Ridolfierben gekauft hatte, liess er höchstens erweitern. Auch das Casino Ludovisi hatte er bereits von einem Vorgänger übernommen.

In seiner Skulpturensammlung war zwar die Antike mit zahlreichen Grossplastiken und Kleinbronzen vertreten, doch nicht die eigene Zeit, die ja durch Bernini gerade eine neue Blüte erreicht hatte. Abschliessend werden wir feststellen dürfen, dass del Monte keineswegs zu jenen Mäsenen gehörte, die alles sammelten oder jeder Modeströmung ihrer Zeit folgten, sondern dass er ausgesprochene Neigungen und einen originellen, vielleicht sogar einseitigen Geschmack hatte. An der Spitze seiner Leidenschaften figurierte neben Musik und Alchimie zweifellos die lebensnahe, «realistische» Malerei.

## II. Zur Formenwelt in Caravaggios Frühwerk

In der Zeit von etwa 1594 bis 1599, als del Monte sein wichtigster Auftraggeber war, malte Caravaggio rund 20 gesicherte, in Originalen oder Kopien überlieferte Bilder. Die Hälfte von ihnen übernahm der Kardinal, sei es, um sie der eigenen Sammlung einzuverleiben wie die *Musica*, den *Franziskus*, die *Kartenspieler*, die *Wahrsagerin*, die *Katherina* und die verlorene *Blumenvase*, sei es, um sie befreundeten Sammlern wie dem Grossherzog von Toskana oder dem Kardinal Borromeo zu schenken wie die *Medusa* und wohl auch den *Bacchus* und den *Früchtkorb*. Die chronologischen Eckpunkte dieser etwa sechsjährigen Entwicklung sind einerseits die beiden um 1593/94 entstandenen Bilder aus dem Besitz des Cavaliere d'Arpino, der *Bacchino* und der *Knabe mit dem Früchtkorb* [1, 6]; und zum andern die beiden im Sommer 1599 begonnenen Matthäusgeschichten der Contarelli-Kapalle. Dazwischen

gibt es nur den um 1595/96 datierbaren *Franziskus* und — möglicherweise — das nach November 1596 begonnene Deckengemälde des Casino Ludovisi als zeitliche Orientierungshilfen [8,20].

Bei der Untersuchung der Formenwelt von Caravaggios Frühwerk stellen sich vor allem folgende Fragen: Welche Konsequenzen ergeben sich aus den besprochenen Quellen und Zusammenhängen für Caravaggios Frühstil? Lässt sich überhaupt eine kontinuierliche Entwicklung beobachten? Und an welche Stelle fügt sich, wenn überhaupt, das Deckengemälde des Casino Ludovisi ein? Zunächst sei der Versuch unternommen, Caravaggios formale Entwicklung bis zur Contarelli-Kapelle zu skizzieren und zwar insbesondere an jenen Elementen, die die sichtbarsten Veränderungen aufweisen. Auf Farbanalysen wurde verzichtet, da sie anhand der Reproduktionen kaum verifizierbar sind. Caravaggios Frühwerk gliedert sich in mehrere Gruppen, die zwar in sich eng verknüpft sind, untereinander jedoch zuweilen nur in lockerem Zusammenhang stehen. Eigenartigerweise schliesst sich nun eines der beiden Cesari-Bilder, der *Knabe mit dem Früchtkorb* [6], eng mit den ersten für del Monte gemalten Bildern wie der *Musica* und dem *Franziskus* zusammen [7, 8], aber in weitaus geringeren MaÙe mit dem *Bacchino* [1]<sup>59a</sup>. Im *Knaben mit dem Früchtkorb* begegnen wir nicht nur einem ähnlichen Model wie etwa im Hornbläser der *Musica*, sondern auch einer verwandten Auffassung. Hier wie dort sind die Gestalten in die Diagonale gedreht; hier wie dort greift ihre Geste dreidimensional in den Raum; hier wie dort sind die Gesichter einfach und grossflächig angelegt, die Handgelenke fast gummiartig biegsam. Hier wie dort hat das Licht eine weich modellierende, den Hintergrund leicht aufhellende Funktion und wirft verschwimmende Schatten. Demgegenüber ist der *Bacchino* weitgehend flächenparallel angelegt. Seine einzelnen Glieder wie Arm, Rücken oder Knie sind fast raumlos in die Fläche geschrieben, allerdings dann umso detaillierter in ihrer Oberfläche modelliert. Diese einzelnen Körperteile schliessen sich noch weniger zu einem organischen Ganzen zusammen als im *Knaben mit dem Früchtkorb* oder der *Musica*. Besonders der Kopf sitzt fast isoliert auf der flächig

<sup>58</sup> Ciaconius, *op. cit.*, p. 194.

<sup>59</sup> Baglione, *op. cit.*, p. 329: «...et alle Monache di Sant'Urbano a' Pantani, non molto lontano, architettò la facciata della Chiesa di quelle devote Suore...»; s. o. Anm. 39.

<sup>59a</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 145-149; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, pp. 85 ss.; Kitson, *op. cit.*, pp. 85 ss.

umrissenen Schulterpartie. Die Fragmente der Knie, die leicht aus der Fläche gerückte Tischplatte und die etwas verlorenen Früchte ergeben auch im kompositionellen Sinn keine geschlossene Einheit. Das Licht hat noch wenig autonome Bedeutung: Die knappen kompakten Schatten der Früchte oder die matten Lichter auf den Knien lassen noch nicht ahnen, welche Meisterschaft Caravaggio gerade auf diesem Sektor einmal erreichen würde.

Nun ist es gewiss kein Zufall, dass die gleichzeitigen Werke des Cavaliere d'Arpino, etwa die Gestalten der um 1593-95 datierbaren Olgiati-Kapelle, in einigen Punkten ähnliche stilistische Merkmale aufweisen<sup>60</sup> [2]. Das gilt weniger für Caravaggios mangelnde Souveränität in Anatomie, Komposition und Lichtführung als für die raumlose Ausbreitung der Gestalten in der Fläche, das Aneinanderpressen und Hintereinanderschichten ihrer Gliedmaßen bei gleichzeitiger plastischer Modellierung der Oberfläche. Zu den betont michelangelesken Anklängen im *Bacchino* hat zweifellos auch Caravaggios Schulung in der Werkstatt des Peterzano beigetragen, doch die Wirkung Cesaris scheint noch unmittelbarer. Ein Blick auf etwa drei Jahre später entstandene Werke wie die *Rube auf der Flucht* [13] oder den *bacchus* der Uffizien [15] kann veranschaulichen, dass Caravaggio in den folgenden Jahren die detaillierte Modellierung der Körperoberfläche erheblich einschränkte, stattdessen aber im schwelenden Kontur der Gestalt das Volumen des Körpers bedeutend vermehrte. Kehren wir dann zurück zum *Knaben mit dem Fruchtkorb*, so wird deutlich, dass er in den anatomischen Unstimmigkeiten und der detaillierten Modellierung der Schulterpartie, ja sogar in der harten Zeichnung der Augen das Bindeglied zwischen dem *Bacchino* und der *Musica* darstellt.

Unter den del Monte-Bildern steht der *Musica* wohl der *Franziskus* in Hartford am nächsten<sup>61</sup> [8]. Das Modell des Engels ist gewiß das gleiche wie das des Traubenzupfers am linken Rand der *Musica*; die lyrisch-innige Atmosphäre ist eine ähnliche. Was die Anatomie angeht, so verrät der Engel des *Franziskus* sowohl in den Gelenken als auch im Kontur und im organischen Zusammenhalt der einzelnen Glieder bereits eine grössere Sicherheit. Dazu trägt nun

auch das Licht bei, das hier erstmals wirklich autonome Bedeutung erhält. Bleiben bei dem Traubenzupfer oder dem Hornbläser der *Musica* die Schatten noch blass und vage, so teilt das deutlich von links oben einfallende Licht hier nun die Gestalten in helle und schattige Partien und hebt etwa die linke Schulter oder das linke Knie des Engels als plastische Formen hervor, ohne dass es zu einer punktuellen Modellierung wie beim *Bacchino* oder beim *Knaben mit dem Fruchtkorb* käme. Artikulierter als in der *Musica* ist aber auch die gesamte Komposition. Es gibt hier nicht mehr jene ungelösten Details wie im Vordergrund der *Musica*, wo Knie, Geige, Notenbücher und Draperie ein etwas chaotisches Ensemble ergeben. Vielmehr werden Engel und Heiliger zu einem klar umrissenen, in sich geschlossenen und ausbalancierten Reliefblock zusammengefasst, dessen Dreidimensionalität durch die Körpervolumen und durch die achsenreiche Führung der Gliedmassen über die *Musica* hinausweist. Zwischen der *Musica* und dem *Franziskus*, aber schwerlich vor der *Musica* findet der *Fruchtschäler* seinen Platz, der sich nur noch in Repliken erhalten hat<sup>61a</sup> [9]. Nach Modell und Lichtführung stand er genau zwischen dem Traubenzupfer der *Musica* und dem Engel des *Franziskus*. Die Geste ist raumhaltiger, die Lichtführung kontrastreicher, das Volumen artikulierter und stereometrischer als im Traubenzupfer oder gar den beiden Cesari-Bildern. Der Kontur ist dem des Engels unmittelbar vergleichbar, wenn auch die Kopien schwerlich darüber Auskunft erteilen können, ob Caravaggio im *Fruchtschäler* schon die gleiche Stilstufe erreicht hatte.

Bald nach dem *Franziskus* dürften die verschollenen *Kartenspieler* entstanden sein [10]<sup>61b</sup>. Im jugendlichen Spieler links begegnen wir dem Modell des Engels wieder, während die Physiognomie des Betrügers an jene des Heiligen erinnert. Verwandt ist aber auch das von links oben herabfallende Licht, das den linken Spieler ebenfalls in eine helle und eine schattige Hälfte zerlegt. Eindeutiger noch als im *Franziskus* oder im *Fruchtschäler* verfolgt Caravaggio hier die Tendenz, die einzelnen Gestalten zu stereometrischen Volumina zusammenzufassen, diese gegeneinander abzuwägen und den Gliedern die Funktion von Achsen im Bildge-

<sup>60</sup> H. Röttgen, *Giuseppe Cesaris Fresken in der Loggia Orsini*, Storia dell'Arte, III, 1969, p. 289.

<sup>61</sup> Das Exemplar in Udine stammt keinesfalls von Caravaggios Hand. Möglicherweise war es Minniti, der Kopien von Caravaggios erfolgreichen Frühwerken anfertigte und damit das Einkommen der beiden Freunde aufbesserte.

<sup>61a</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 145; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 85; Kitson, *op. cit.*, p. 85.

<sup>61b</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 153 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 88, Kitson, *op. cit.*, p. 88.

füge zuzuteilen. So bildet der Oberkörper des Falschspielers rechts ein etwa gleichseitiges Dreieck; so verhält sich der linke Spieler nicht nur physiognomisch sondern auch kompositionell fast spiegelbildlich zum Falschspieler; und so sind drei ihrer Arme in Parallele zueinander gebracht. Wirken die Gestalten auch noch relativ flach, und besitzen sie auch noch ein geringes Volumen, so sind sie doch so angeordnet, dass sie Raum einschliessen. Ihre Glieder und die auf dem Tisch verstreuten Spielutensilien tragen dazu bei, diesen Raum kommensurabel zu machen. Gleichwohl stehen sie ähnlich reliefhaft vor dem aufgehellten Hintergrund wie die Reliefgruppe des *Franziskus* vor dem dunklen. Schliesslich verraten die artikulierten, aber etwas starren und leblosen Hände, dass die *Kartenspieler* noch der gleichen Stilphase wie der *Franziskus* angehören.

Im del Monte-Inventar wird in nächster Nachbarschaft der *Kartenspieler* die *Zingara* mit gleichem Rahmen und den gleichen Maßen von 5 palmi (112 cm) aufgeführt<sup>61c</sup>. Während keine der beiden Seiten der *Wahrsagerin* im Louvre [12] 112 cm misst, ist die kapitolinische *Wahrsagerin* [11] mit 115×150 cm nur geringfügig höher<sup>62</sup>. Weiterhin stammt die kapitolinische Version aus der gleichen Sammlung Pio wie der kapitolinische *Johannes*, der ebenfalls als das Exemplar der del Monte-Sammlung gelten darf<sup>63</sup>. Die Louvre-Version, wo der Kavalier an der Rechten einen Handschuh trägt, hatte Bellori noch im Pal. Pamphili gesehen. Sie gelangte 1665 aus Pamphili-Besitz an den König von Frankreich. Wahrscheinlich ist sie auch mit jener *Wahrsagerin* identisch, die Mancini gegen 1620 im Besitz des Alessandro Vittrice erwähnt, und die lediglich 8 D. gekostet haben soll, die also keinesfalls mit der im del Monte-Inventar von 1627 genannten identisch sein kann<sup>64</sup>. Durch das Inventar wird mithin wahrscheinlich gemacht, dass es zwei Originale der *Wahrsagerin* gab, und dass das del Monte-Exemplar in die kapitolinische Sammlung gelangte.

Schliesslich steht die kapitolinische Version aber auch stilistisch den *Kartenspielern*, ihrem einstigen Pendant, wesentlich näher als das Louvre-Exemplar. In der kapitolinischen *Wahrsagerin* besitzen die Gestalten ein geringeres

Volumen, sind flächenparalleler in die Leinwand gesetzt, reliefhafter vor den leicht aufgehellten Hintergrund gestellt und von einem zaghafteren Kontur umschrieben. Zumal der Oberkörper der Zigeunerin ist ähnlich starr und stereometrisch wie der des rechten Falschspielers gegeben. Die Lichtführung ist zwar weniger kontrastreich als in den *Kartenspielern* gehandhabt, doch noch weit von jenen virtuoson Effekten entfernt, die sich etwa auf der linken Schulter der Pariser *Wahrsagerin* beobachten lassen, die durch einen schräg einfallenden Lichtstrahl von hinten beleuchtet und damit in ihrer Rundheit fassbar gemacht wird. Details wie das Barett mit der hängenden Feder, der gestickte Kragen, der Schwertknauf, die eigenwilligen Ohren oder die zaghaften Gesten erinnern unmittelbar an die *Kartenspieler*. Und solch charakteristische Züge des Pariser Exemplars wie der bauschige, in die Diagonale ausladende Arm des Kavaliers, wie der pompöse Federhut oder der aggressiv aus der Fläche vorstossende Degenknauf wären auf der Stufe der *Kartenspieler*, also gegen 1595, noch undenkbar. Zumal der Vergleich der Hände kann den stilistischen Abstand der beiden Versionen aufs nachdrücklichste veranschaulichen. Erst im Pariser Exemplar haben sie eine weiche, fleischige Konsistenz gewonnen, ist die ganze Suggestion sinnlicher Berührung im raumhaltigen Spiel der tastenden, fassenden und abgespreizten Finger vergegenwärtigt. Ähnlich wird auch in den Gewändern nun ein neuer Oberflächenreiz spürbar: Schimmerndes Metall, mattes Leder, gleissender Atlas, flüssige Seide, flaumige Federn, glänzende Haare und der Schmelz der Haut werden in ihrer Stofflichkeit virtuos gegeneinander ausgespielt. Auch ohne dramatische Kontraste dringt der Schatten tief in die quirligen Bäusche des Ärmels ein, modelliert das weiche Licht die Gesichter zu plastischen Gebilden von fast stereometrischer Rundheit. So ist es ausgeschlossen, dass das kapitolinische Exemplar eine spätere Version Caravaggios darstellt, wie Schudt, Longhi und Mahon glauben<sup>65</sup>.

Diese augenfälligen Unterschiede zweier nahezu identischer und gleichrangiger Kompositionen sind einmal ein wichtiger Beleg dafür, dass Caravaggio schon in der Frühzeit eigene Werke

<sup>61c</sup> App., fol. 575r; Friedlaender, *op. cit.*, pp. 152 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 86; Kitson, *op. cit.*, p. 86.

<sup>62</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 152 s. Die *Kartenspieler*, mit 99x107 cm etwas kürzer, wurden möglicherweise später beschnitten.

<sup>63</sup> S. o. Anm. 31.

<sup>64</sup> Mancini, *op. cit.*, vol. I, pp. 109, 140.

<sup>65</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 153.

Die Vigesima Prima Februarii 1627

Continuato fuit Inventarium omnium, et singulorum  
Cens. Mobilium, et immobilium, et de movensibus  
reperitis in Hereditat' Bonif. M. D. Quatuordecim  
Mons' ad primum. M. D. Anno. A. mens.  
Epi. Eugubini illius ex Testamentis hereditatis  
est sub die 7. octobris 1626 senj. p. acta me. J.  
in volumine quod bona sequuntur, et sunt infra  
scripta det.

Nel Giardino et Palazzo di papa  
Nella Gallia di Roma stessa

Un quadro singolarissimo di S. Franca Romana di Palmieri.

Un quadro di un Beato dell'ordine di S. Francesco con la cornia negra  
indorato di Palmi quattro.

Un quadro di S. Sidorio della medesima grandezza, e qualita.

Un quadro del Beato Formoso di uella noia della medesima  
grandezza con cornice negra.

Un altro simile del Beato Pietro de Alcantara.

Un quadro del Beato francesco Borgia con cornice archine indorata.

Un altro quadro simile di Santa Theresa con la cornice negra indorata.

Un altro quadro simile di un Padre spirituale beaticissimo.

Un altro simile del Beato Lodovico Bertrando.

Un altro simile di Santo Filippo Neri.

wiederholte. Zum andern können sie uns die Richtung weisen, in der sich Caravaggios Kunst von 1595 bis etwa 1598 bewegte<sup>66</sup>. Vergleichen wir nun die *Ruhe auf der Flucht* [13] mit den beiden Versionen der *Wahrsagerin*, so geht sie zwar über das kapitolinische Exemplar hinaus, hat jedoch noch lange nicht das sinnliche und voluminös ausladende Stadium der Pariser *Wahrsagerin* erreicht<sup>66a</sup>. Auch hier gibt es noch wenig « Luft » zwischen dem Engel in der vorderen und der Heiligen Familie in der zweiten Ebene. Auch hier sind die Figuren gegenüber den nachfolgenden Werken noch flächenparallel geschichtet und, vor allem was den Engel angeht, von vergleichsweise geringem Körpervolumen. Das Licht modelliert entweder weich und verschwimmend wie in der kapitolinischen *Wahrsagerin* oder aber, etwa zwischen den Oberkörpern des Engels und Josephs, in starken Kontrasten wie im *Franziskus* und den *Kartenspielern*. Es fehlen die virtuosen Lichtreflexe, der von schrägen Strahlen durchlichtete raumhaltige Hintergrund, die stereometrisch runde Modellierung der Pariser *Wahrsagerin*, die fleischige Beweglichkeit ihrer Hände. Gleichwohl ist in dem filzigen Grauhaar des Joseph, in dem glänzenden Kupferhaar der Madonna, in Korbflasche, Stoffen, Steinen und Pflanzen ein wachsendes Interesse an Materialität und Oberflächenreizen zu beobachten. Und wenn sich das Gewand des Engels spiralig um seinen Körper schlingt, oder wenn der Engel, Joseph und der Esel diagonal in die Tiefe geschichtet sind, so ver-rät dies eine Steigerung auch der dreidimensionalen Komponenten. Schon Voss hat auf die Verwandtschaft des Engels mit der *Voluptas* in Annibale Carraccis *Herkules am Scheide- wege* von 1595/96 hingewiesen<sup>67</sup> [14]. Diese Verwandtschaft erstreckt sich wohl sogar auf die gesamte Komposition Carraccis, wo ja ebenfalls die drei Hauptakteure symmetrisch vor einem Landschaftshintergrund mit Büschen, Bäumen und Durchblicken gruppiert sind, und wo das Licht ähnlich auf den Körpern spielt. Damit würde aber unsere aus Caravaggios Entwicklung gewonnene Datierung

in die Zeit um 1596 eine wichtige Stütze erhalten.

Dass Caravaggio über den mehrfigurigen Kompositionen den Typus des Halbfigurenbildes mit nur einer Gestalt nicht preisgab, beweist der *Bacchus* der Uffizien [15], der erst 1917 im Magazin des Museums wiederentdeckt wurde und kaum mit dem von Baglione beschriebenen Selbstbildnis identisch sein kann<sup>68</sup>. Wahrscheinlich handelt es sich um eines jener Bilder, die del Monte als Geschenk an den Florentiner Hof sandte. Stilistisch steht der *Bacchus* am Anfang jener Gruppe, die über den Leningrader *Lautenspieler* und den *Knaben mit der Eidechse* zu der ebenfalls für Florenz gemalten *Medusa* führt. Zunächst ist festzustellen, dass sich Caravaggio im *Bacchus* von jener Abstraktheit zu befreien sucht, die noch den Engel und die Madonna in der *Ruhe auf der Flucht* kennzeichnet. Der Kontur wird schwellender, das Fleisch üppiger, die Draperie gewinnt eine elastischere und konkretere Konsistenz. Der Kopf nimmt ein stereometrischeres Volumen an. Das Faltenwerk nähert sich jenem quirligen Schwung, den wir im Ärmel des Kavaliere der Pariser *Wahrsagerin* beobachten konnten.

Auch diese Veränderungen mögen, zumindest partiell, auf einen unmittelbaren Einfluss Annibale Carraccis zurückgehen. Blicken wir aber auf den etwa zwei Jahre zuvor entstandenen *Knaben mit dem Fruchtkorb* [6] zurück, den einige Autoren in die gleiche Zeit wie den *Bacchus* der Uffizien datiert haben, so wird sofort deutlich, wieviel sicherer der Kontur, wieviel souveräner die Anatomie, wieviel plastischer der Körper, wieviel sinnlicher die Oberfläche, wieviel persönlicher der Ausdruck geworden ist.

Ähnlich wie der *Bacchus* zum *Knaben mit dem Fruchtkorb* verhält sich nun der Leningrader *Lautenspieler* [25] zu dem Lautenstimmer der *Musica*<sup>69</sup>. Seine halbgeöffnete Hemdbluse mit dem schrägen Schatten ist noch die gleiche wie beim *Fruchtschäler*. Doch gegenüber diesen Frühwerken und selbst gegenüber dem *Bacchus* hat das stereometrische Volumen des Kopfes und des rechten Armes noch zugenommen.

<sup>66</sup> Die Beobachtungen von D. Macrae, *Observations on the sword of Caravaggio*, BurlM, CVI, 1964, pp. 412 ss. stehen der Zuschreibung des Bildes in keiner Weise entgegen, da ja der gleiche Dagentypus auch bei der für del Monte gemalten *Katherina* und wohl auch bei den *Kartenspielern* auftaucht, während der Degen der Pariser Version bereits den späteren Typen nahesteht.

<sup>66a</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 150 ss.; Ottimo della Chiesa, *op. cit.*, p. 86; Kitson, *op. cit.*, p. 86.

<sup>67</sup> H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1920, p. 493.

<sup>68</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 146 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 87; Kitson, *op. cit.*, pp. 87s.

<sup>69</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 155 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 87; Kitson, *op. cit.*, p. 87.

Dazu trägt vor allem die virtuose Führung des Lichtes bei, das-erstmalig in Caravaggios Oeuvre-scheinwerferartig den Hintergrund aufhellt und damit Raum auch hinter dem Dargestellten schafft. Gleichzeitig lässt das Licht nun die linke Wange, die verkürzte Laute oder die Geige in ihrer ganzen tastbaren Plastizität hervortreten. Und während in der *Musica* Instrumente, Arme und Notenbücher nur geringe Tiefe suggerieren, verschränken sie sich hier zu einem kunstvollen Stilleben, das dem Abstand zwischen dem Betrachter und dem Musikanten kommensurable Tiefe verleiht. So wie die Hände der kapitolinischen *Wahrsagerin* gegenüber der Pariser Version noch relativ unbeweglich und flächengebunden wirken, so ist auch im *Lautenspieler* gegenüber der *Musica* eine erstaunliche Verräumlichung und Versinnlichung des musikalischen Stillebens zu beobachten. Dass der Dargestellte männlichen Geschlechts ist, wie man schon der Tracht, dem Modell, den Stimmbüchern und Bagliones Nachricht entnehmen kann, wird nun durch die Beschreibung des Inventars endgültig bestätigt<sup>70</sup>.

Der Schritt vom *Lautenspieler* zum *Knaben mit der Eidechse* [24] ist wohl noch grösser als der vom *Bacchus* zum *Lautenspieler*<sup>71</sup>. Denn nun gerät nicht nur das Licht sondern der ganze Körper erstmals in heftige Bewegung. Weite Zonen des Kopfes, des Oberkörpers und des Tisches sind in Schatten getaucht. Der im *Lautenspieler* angedeutete Lichtkegel gewinnt scheinwerferartige Intensität und wirkt, als dringe er durch ein hochgelegenes Fenster in die dunkle Kammer ein- ähnlich bereits wie in so vielen späteren Werken des Meisters. Neben den angestrahlten Partien des Knaben blitzen einzelne grelle Lichter im linken Auge, im linken Mundwinkel, an der Zungenspitze, an der linken Hand oder an der Blumenvase aus dem Dunkel auf. Freilich führt der Schreckensgestus zu anatomischen Problemen, mit denen Caravaggio bislang noch nirgends zu rechnen hatte. So wölbt sich das Rund der Schulter als fast isolierte Form aus dem Oberkörper herauf, und so bleibt der Zusammenhang des Rumpfes mit dem Kopf oder der linken Hand verborgen. Doch Gesicht und Hände gewinnen eine Aus-

druckskraft, dergegenüber den früheren Gestalten eine fast stillebenhafte Zuständigkeit eignet. Dass der zeitliche Abstand zum *Lautenspieler* und zum *Bacchus* dennoch nur gering sein kann, lehren Gemeinsamkeiten physiognomischer Details wie der Augen, der Brauen und des Mundes oder der Draperie.

Zweifellos repräsentiert die *Medusa* der Uffizien [26] die gleiche Stilstufe wie der *Knabe mit der Eidechse*. Da die Lichteffekte dort weniger dramatischen Charakter haben, ist man zunächst geneigt, sie etwas früher anzusetzen. Bald erweist sich jedoch, dass sie zwischen dem *Lautenspieler* und dem *Bacchus* keinen Platz findet, sondern bereits einer reiferen Stufe angehört. So gelingt es Caravaggio erst in der *Medusa*, die dramatische Bewegtheit von Physiognomie und Lichtführung mit einer gleichmässigeren Modellierung auch der angestrahlten Partien zu verbinden. Und so verraten die Lichter auf den Augen, auf der Zungenspitze und den Zähnen eine noch grössere Virtuosität: Der experimentelle Charakter des *Knaben mit der Eidechse* hat sich zu souveräner Meisterschaft geläutert.

Die Entwicklung von der *Ruhe auf der Flucht* bis zur *Medusa* dürfte in die Jahre 1596/97 fallen. Im Anschluss daran muss die letzte Gruppe von Frühwerken entstanden sein, die die Pariser *Wahrsagerin*, die *Magdalena*, das verlorene Berliner *Frauenporträt*, die *Katharina von Alexandria* sowie *Marta und Magdalena* umfasst. Am Anfang stehen die Pariser *Wahrsagerin* [12] und die *Magdalena* [28], deren enge Verwandtschaft evident ist<sup>72</sup>. Sie äussert sich in der warmen Farbigkeit, im quirligen Faltenspiel der bauchigen Draperien, in dem von einem breiten Strahl durchlichteten Hintergrundraum, im Schmelz der Haut oder in der fleischigen Konsistenz der Hände. Auch das ausladende Volumen ihres diagonalen Sitzmotivs und die vor allem auf Schmuck und Ölfflasche konzentrierten Lichteffekte gehen über den *Lautenspieler* und den *Knaben mit der Eidechse* hinaus. Und Haare, Haut, Hemd, Rock, Glas, Schmuck und Fliessen geben zu erkennen, wie erfolgreich sich Caravaggio seit der *Ruhe auf der Flucht* um die Materialität der Oberfläche bemüht hat. Hinzu kommt eine

<sup>70</sup> App., fol. 582v; Belloris Beschreibung als « una donna » hat bis in unsere Zeit Verwirrung angerichtet (Friedlaender, *op. cit.*, pp. 155 s.; K. Bauch, *Zur Ikonographie von Caravaggios Frühwerken*, in « Kunstgeschichtliche Studien für Hans Kauffmann », Berlin 1956, pp. 252 ss.). Dass Bellori das Bild kannte, möchte man seiner Abweichung von Bagliones Beschreibung entnehmen (Pauwels, *op. cit.*).

<sup>71</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 154 ss.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 86; Kitson, *op. cit.*, p. 87.

<sup>72a</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 157; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 91; Kitson, *op. cit.*, p. 85.

<sup>72</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 156 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 90; Kitson, *op. cit.*, pp. 86 s.

grössere malerische Freiheit, wenn Caravaggio im Haar und im linken Ärmel der Bluse der *Magdalena* dem Pinselstrich selbständigeren Lauf lässt. Raum gibt es nun nicht mehr nur zwischen Bildfigur und Betrachter oder in Gestalt einer fernen Hintergrundkulisse wie im *Franziskus* und in der *Ruhe auf der Flucht*, sondern durch das Licht und vor allem durch die Fussbodenfließen wird ein Vakuum definiert, das die sitzende Gestalt der *Magdalena* erstmals allseitig umgibt. So werden wir die *Magdalena* und die Pariser *Wahrsagerin* kaum vor 1597/98 datieren dürfen.

Das zerstörte Berliner *Frauenporträt* [32] mutet in der Starrheit seiner Haltung, der an den *Lautenspieler* erinnernden Beleuchtung und der geringen Tiefe zunächst archaischer als die *Magdalena* an<sup>73</sup>. Doch die malerisch lockere Konsistenz der Bluse, die artikuliertere Hand und das nuancierte Spiel von Licht und Schatten machen eine Datierung um 1598 wahrscheinlicher.

Diese Datierung des Berliner *Frauenporträts* wird nun durch die *Katherina* (Lugano) [27] bestätigt, die ähnliche Züge trägt, ähnlich beleuchtet ist und ähnlich artikulierte Hände besitzt<sup>74</sup>. Caravaggio begnügt sich jetzt nicht mehr mit dem diagonalen Sitzmotiv und dem in die Tiefe führenden Fussboden der *Magdalena*, sondern macht diesen Raum mit Hilfe von *Katherinas* Attributen kommensurabel — ähnlich wie er dies bei dem *Lautenspieler* auf der Tischplatte getan hatte. So schliessen die Palme am Boden, der Degen und das Rad ein in die Bildtiefe vorstossendes Raumprisma ein, das durch die Heilige und ihre ausladende Draperie noch weiter ausgedehnt wird.

Wieviel Caravaggio an dieser Eroberung des Raumes gelegen war, kann die wohl wenig spätere Komposition von *Marta und Magdalena* [29] bestätigen die leider nur durch Kopien überliefert ist<sup>75</sup>. Hier wagt es Caravaggio erstmals, zwei Gestalten im Winkel von etwa 90 Grad über Eck zu stellen und mit dem ähnlich *Katharinas* Rad aufgestellten Spiegel zu einer noch raumhaltigeren Komposition zu vereinigen. *Magdalena* trägt eine ähnlich glanzvolle Robe wie die *Katherina* und kommt dem Berliner *Frauenporträt* physiognomisch sogar noch näher. Schon vom Thema her war Caravaggio hier angehalten, seine ganze Virtuosität

in der Charakterisierung verschiedener Oberflächen und im Spiel des Lichtes auf diesen Oberflächen zu aktivieren. Das Helldunkel, das weder in der Pariser *Wahrsagerin* und in der *Magdalena* noch im Berliner *Frauenporträt* oder der *Katherina* eine primäre Rolle gespielt hatte, gewinnt nahezu ikonographische Bedeutung, wenn die eitle *Magdalena* scheinwerferartig angestrahlt wird, die ärmliche *Marta* aber in völligem Schatten liegt.

So wie die *Berufung Matthäi Marta und Magdalena*, so setzt die dramatisch vehemente *Matthäusmarter Judith und Holofernes* [30] unmittelbar voraus<sup>76</sup>. Und da die beiden seitlichen Gemälde der Contarelli-Kapelle für die Zeit zwischen Sommer 1599 und Sommer 1600 gesichert sind, dürfte auch *Judith und Holofernes* um die Wende 1598/99 entstanden sein. Die Deszendenz der *Judith* von der wenig früheren *Katherina* ist evident, ebenso die Verwandtschaft in der Auffassung des *Holofernes* mit dem *Knaben mit der Eidechse* und der *Medusa*. Das Helldunkel ist ähnlich kontrastreich wie in *Marta und Magdalena*, die Materialität verschiedener Stoffe, das unruhige Flackern der Lichtreflexe, die Spontaneität von Geste und Bewegung verraten ebenfalls die gleiche Stilstufe. Und die Verräumlichung der seichten Bildbühne wird mit ähnlichen Mitteln wie in der *Katherina* bewerkstelligt, wenn die Arme des *Holofernes* rechtwinklig abgelenkt werden, wenn das Schwert, das Polster oder der Betthimmel diagonal in die Tiefe führen oder die Arme der *Magd* und *Judiths* parallel hintereinander geschichtet sind.

Diese etwa sechsjährige Bemühung des jungen Caravaggio um volle Souveränität der Bildmittel wie Komposition, Raum, Licht, Bewegung, Stofflichkeit oder Anatomie findet dann in den beiden seitlichen Gemälden der Contarelli-Kapelle gleichzeitig ihren Höhepunkt und ihren Abschluss. In der *Berufung* greift Caravaggio nicht nur auf seine jüngsten Erfahrungen zurück, sondern knüpft auch an früheren Werken wie den *Kartenspielern*, der *Wahrsagerin* und dem *Lautenspieler* an. Und die *Matthäusmarter* steht am Ende jener dramatischeren Reihe, die vom *Knaben mit der Eidechse* über die *Medusa* und *Judith und Holofernes* führt. Es scheint geradezu charakteristisch für Caravaggios Kunst, dass er in Abständen immer wieder

<sup>73</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 218 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 88; Kitson, *op. cit.*, p. 88.

<sup>74</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 157 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 90; Kitson, *op. cit.*, p. 90.

<sup>75</sup> Ottino della Chiesa, *op. cit.*, pp. 90 s.; Kitson, *op. cit.*, p. 90.

<sup>76</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 158 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 90; Kitson, *op. cit.*, p. 90.

auf gleiche oder ähnliche Themen zurückgreift, um an ihnen neue Stilmittel, eine neue Sicht der Dinge zu erproben.

Einem wohl im Auftrag del Montes entstandenen Werk, dem Mailänder *Fruchtkorb*, haben wir bislang keinen festen Platz in unserem chronologischen Gerüst anweisen können<sup>77</sup>. Die meisten Autoren sind Longhi gefolgt, der den Brief del Montes an seinen Freund, den Kardinal Federigo Borromeo, auf dieses Stilleben bezieht und damit eine Datierung in die Zeit um 1596 postuliert. Falls unsere bisherigen Überlegungen zutreffen, wären um 1596 jedoch Werke wie die *Ruhe auf der Flucht* und der *Bacchus* entstanden, die ungleich spröder als der *Fruchtkorb* anmuten. Vergleicht man diesen mit der Fruchtschale im *Bacchus* und dem Fruchtkorb im Londoner *Emmausmahl*, so steht er letzterem zweifellos näher: Wie der Korb über die Tischkante ragt und dort einen Schatten wirft, wie die rundplastischen Früchte in die Tiefe geordnet sind und wie ihre Oberfläche mit allem taufrischen Schmelz und Duft sommerlicher Reife ausgestattet sind: das wird man in der Fruchtschale des *Bacchus* oder den Früchten des *Lautenspieler*s und des *Knaben mit der Eidechse* erst in Ansätzen finden. Hier liegt eine ähnliche Steigerung der sinnlichen Oberflächenreize vor wie in den letzten Werken vor der Contarelikapelle. Da das Londoner *Emmausmahl* wohl um 1600/01, also in die Zeit bald nach der *Matthäusmarter*, zu datieren ist, bietet sich für den *Fruchtkorb* eine Datierung um 1598-1600 an, in die letzten Jahre, da Caravaggio noch im Auftrag del Montes tätig war. Wie eng das Londoner *Emmausmahl* auch mit anderen Werken der späten Neunziger Jahre zusammenhängt, kann ein Blick auf *Marta und Magdalena*, *Judith und Holofernes* und das möglicherweise bereits um 1599 begonnene *Porträt des Maffeo Barberini* (Florenz, Sammlung Longhi) bestätigen<sup>78</sup>. Im Barberini-Porträt ist sogar schon die in den Raum hinausgreifende Geste des rechten Jüngers vorweggenommen. Mit diesem kurzen Überblick über die Entwicklung von Caravaggios Frühwerk haben wir einige Kriterien gewonnen, die zur Beantwortung einer unserer Ausgangsfragen beitragen können: Hat das Deckengemälde des Casino Ludovisi [20, 23] einen Platz in dieser Reihe,

und an welche Stelle lässt es sich am besten einfügen?

Was die Komposition angeht, so fällt auf, dass die Fläche nicht von einem übergreifenden System beherrscht, sondern von drei locker gegeneinander ausponderierten Reliefblöcken gegliedert wird: den beiden seitlichen Gruppen mit den Urgöttern und der zentralen Weltkugel. Diese Kompositionsweise ist aber bezeichnend für den jungen Caravaggio, der auch in der *Wahrsagerin*, der *Ruhe auf der Flucht* oder der *Judith* nicht von einer zusammenfassenden Kompositionsfigur ausgeht, sondern reiht, schichtet und gegeneinander abwägt. Das gilt selbst für ein Einfigurenbild wie den *Lautenspieler*, wo Früchte und Blumenvase relativ isoliert am linken Rande stehen, oder für die reifere *Berufung Matthäi*, wo Christus und Petrus rechts und die Zöllner links zunächst als isolierte Gruppen aufgefasst sind.

Nicht minder bezeichnend ist das Verhältnis dieser Reliefgruppen oder-Blöcke zum Raum. In keinem seiner bisher betrachteten Werke hatte Caravaggio den Blick in einen weiten oder gar unendlichen Raum geöffnet, sondern allenfalls auf eine relativ teppichhafte Landschaftskulisse wie im *Franziskus* oder in der *Ruhe auf der Flucht*. Gerade die *Ruhe auf der Flucht* gibt zu erkennen, wie wenig die Gestalten an dieser Tiefenräumlichkeit partizipieren, wie dicht sie an die vordere Bildebene herangeschoben sind, wie wenig Luft zwischen ihnen gelassen wird. Erst seit der *Magdalena* gibt es « Umraum » auch hinter den Figuren. Ähnlich kommt es nun auch in dem Deckengemälde zu keiner echten Kommunikation zwischen Figuren und Umraum oder Tiefenraum. Der Himmel ist wolkig verhangen und bleibt ohne echte Weite. Trotz aller Verrenkungen Jupiters kommt Raumillusion mehr zwischen seinen Gliedern als um seine Glieder auf-nicht anders als in der *Ruhe auf der Flucht*, im *Bacchus* oder im *Lautenspieler*.

Mangel an Tiefenräumlichkeit bedeutet aber keineswegs Mangel an Dreidimensionalität. Seit dem *Bacchino* hatte sich Caravaggio mehr und mehr bemüht, die enge Bildbühne zwischen Hintergrund und Bildgrenze mit plastischem Leben, mit einem dreidimensionalen Gerüst von stereometrischen Körpern und plastischen Achsen zu füllen. In der Gruppe mit Neptun

<sup>77</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 142 ss.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, p. 91; Kitson, *op. cit.*, p. 89.

<sup>78</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 218 s.; Ottino della Chiesa, *op. cit.*, pp. 86 s.; Kitson, *op. cit.*, pp. 88 s.; zur Datierung des *M. Barberini-Porträts* s. M. Aronberg Lavin, *Caravaggio: documents from the Barberini Archive*, BurlM, CIX, 1967, p. 470.

und Pluto lässt sich ähnliches beobachten. Und zwar handelt es sich hier nicht um eine relativ in sich geschlossene und verharrende Gruppe wie in der *Musica*, im *Franziskus* oder in den *Kartenspielern*, sondern um jenes Stadium, in dem die Achsen bereits aus dem Hintergrund nach vorn zu stossen beginnen wie im *Bacchus*, im *Lautenspieler* und im *Knaben mit der Eidechse*. So wie der linke Arm des *Bacchus*, so wie Laute und Geige des *Lautenspielers* oder Schulter und Hände des *Knaben mit der Eidechse* raumschaffend in die Vordergrundsfläche ausgreifen, so tun dies in der Zweigöttergruppe die Flossen des Pferdes, die beiden Gabeln oder die Köpfe des Zerberus. Innerhalb dieser Gruppe kommt wiederum der *Knabe mit der Eidechse* dem Neptun am nächsten.

Das gilt nicht nur für die achsenreiche Beziehung zur Vordergrundsfläche sondern auch für die Bewegung und die « morellianischen » Details. Die Bewegung wirkt zwar beim *Knaben mit der Eidechse* wesentlich abrupter und dynamischer. Doch im Neptun gibt es statt dessen potentielle Bewegtheit, die sich in ähnlicher Weise von der Zuständigkeit der Erstlingswerke unterscheidet. Das vorwärts drängende Meerross scheint von Neptun zurückgehalten; dieser wendet sich mit sprechenden Zügen an Pluto, der ihm zur Antwort den Kopf zudreht. Noch ausfahrender und darin dem *Knaben mit der Eidechse* noch näher ist die Gestik des die Weltkugel drehenden Jupiter. Diese Stufe potentiell oder faktisch bewegter Gestalten erreichte Caravaggio erst mit dem *Knaben mit der Eidechse*. In späteren Werken wie der *Judith* oder den seitlichen Bildern der Contarelli-Kapelle ist die Bewegung bereits souveräner geworden, und so findet Jupiters unglückliches Sich-Ausstrecken im Engel der *Matthäusmarter* eine gelungenere Fortsetzung. Noch enger sind die physiognomischen Parallelen des Neptun zum *Knaben mit der Eidechse*. Er besitzt die gleichen hochgeschwungenen und wie aufgeschminkten Brauen, die gleiche breite Nase mit grossen Nüstern, einen ähnlich sinnlichen Mund, und seine niedrige Stirn ist auf ähnliche Weise über der Nasenwurzel gekräuselt. Andere Parallelen finden sich im *Bacchus*, dessen weiblich weiche Finger mit ihren wie Ränder anmutenden Schatten an den Nägeln und dessen flach modellierte Brustpartie den gleichen Geist verraten. An den *Bacchus* erinnert schliesslich auch die plastische, von einem stark ondulierenden Kontur umschriebene Muskulatur des Pluto und des Jupiter. Die Modellierung arbeitet mit vergleichbar weichen

Schatten ohne die starken Helldunkelkontraste des *Knaben mit der Eidechse*. In ihrer maskulineren Alterstufe nehmen die Akte allerdings bereits einige Züge des Holofernes vorweg: Der rechte Arm des Pluto ist, wenn auch weniger souverän, doch ähnlich aufgefasst wie der linke des Holofernes.

Alle diese Gemeinsamkeiten können nicht über grosse Schwächen des Deckengemäldes hinwegtäuschen, wie sie in den übrigen Frühwerken des Meisters seltener anzutreffen sind. Das gilt weniger für die drei Tiere und Neptun als für Pluto und Jupiter. Der verkürzte Arm des Pluto und das rechte Bein des Jupiter wirken plump und verzeichnet. Diese Schwächen stehen einer Zuschreibung an Caravaggio aber keineswegs entgegen. Wir sahen, dass Caravaggio in der *Ruhe auf der Flucht* wahrscheinlich unter dem Eindruck von Annibale Carraccis *Herkules am Scheidewege* aus dem Camerino des Pal. Farnese von 1595/96 stand [14]. Ein Einfluss der Camerino-Dekorationen scheint nun in noch stärkerem Maße für das Deckengemälde des Casino Ludovisi zuzutreffen, das nach Anbringungsort, Bildinhalt und Auftraggeber unmittelbar vergleichbar ist. Im *Herkules-Zyklus* des Camerino gibt es nicht nur verwandte Motive wie den die riesige Weltkugel umgreifenden *Herkules* sondern auch Akte von vergleichbar hypertropher Muskulatur. Da Caravaggio um 1597 aber noch nicht die gleichen anatomischen Kenntnisse wie sein 13 Jahre älterer Konkurrent besass, konnte eine solche Nachahmung nur partiell gelingen. Wie ambitiös er bei der Konzipierung seines Deckengemäldes vorging, zeigt auch das komplexe Bewegungsmotiv des Jupiter, das wohl unmittelbar auf einen der *Ignudi Pellegrino Tibaldi* im Pal. dell'Università zu Bologna [21] zurückgeht, eines der exzentrischsten Virtuosenstückchen illusionistischer Malerei des 16. Jahrhunderts. Diese Vergleiche mit verwandten Prototypen sind zugleich geeignet, die Zuschreibung an Caravaggio zu stützen: Carraccis Akte sind zwar anatomisch ungleich souveräner, doch es fehlt ihnen die atmende Sinnlichkeit von Caravaggios Oberfläche. Und *Tibaldi*s Akt besitzt genau jene allseitig in die unbegrenzte Weite ausgreifende Dreidimensionalität, die für Caravaggios Frühzeit so untypisch ist. Wenn wir gar die Draperien Carraccis und *Tibaldi*s mit jenen des Deckengemäldes vergleichen, wird vollends evident, dass hier der gleiche Meister am Werke war, der die Draperien der *Ruhe auf der Flucht* und des *Bacchus* ersonnen hat.

Alle unsere Vergleiche zeigten, dass sich das

Gemälde des Casino Ludovisi organisch zwischen die *Ruhe auf der Flucht*, den *Bacchus* und den *Lautenspieler* einerseits und den *Knaben mit der Eidechse* und die *Medusa* andererseits einordnen lässt, Werke, die um 1596/97 entstanden sein dürften. Da nun aber das Casino der Villa Ludovisi im Herbst des Jahres 1596 in den Besitz del Montes übergang, muss der Kardinal schon wenig später seinen Schützling mit dem neuen Auftrag bedacht haben. Damit scheint sich die aus der Stilentwicklung gewonnene Datierung mit der aus den äusseren Gegebenheiten wahrscheinlichsten Datierung in die Zeit kurz vor der Contarelli-Kapelle zu decken.

### III. Zur Bilderwelt in Caravaggios Frühwerk <sup>78a</sup>

Caravaggios formale Entwicklung vollzieht sich also in erstaunlicher Einheitlichkeit und Konsequenz. Im Gegensatz zu so vielen seiner Zeitgenossen mühte er sich nicht mit den konventionellen Bildtypen ab, sondern konzentrierte sich zunächst auf einen Typus, das nahsichtige Halbfigurenbild, das seiner auf das Sinnlich-Konkrete, Fassbar-Nahe ausgerichteten Begabung besonders entgegenkam. Er lernte nicht in der Nachahmung anerkannter Meisterwerke, sondern indem er seine Ziele meist gerade so weit steckte, wie seine Mittel reichten. Schritt um Schritt bewegte er sich vom einfigurigen zum mehrfigurigen Halbfigurenbild und vom Halbfiguren-zum Ganzfigurenbild, von zuständlicher Ruhe über pantomimische Bewetheit zu dynamischer Dramatik, von weich spielendem Licht zu spektakulären Hell-Dunkelkontrasten, von stark modelliertem Oberflächenrelief über eine grossflächigere Modellierung zu stereometrischer Rundheit, von flächenparalleler Schichtung zu geometrisierenden Raumkonstruktionen, von einer zerstückten, fast zusammenhangslosen Anatomie über eine abstrakte, nicht immer gemeisterte Körperlichkeit zu sinnlich durchbluteten Leibern, von einfachen Draperien und Stilleben zu prunkvollen Kostümen, duftenden Blumen und Früchten, spiegelnden Gefäßen und glitzerndem Geschmeide. Diese Entwicklung ist umso bemerkenswerter, als sie sich nur partiell aus der allgemeinen Entwicklung erklären lässt. Wenn ein Cavaliere d'Arpino oder ein Antiveduto Grammatica

ebenfalls bewegter, expressiver werden und grösseren Wert auf Hell-Dunkel legen, oder wenn Annibale Carracci wieder volle Körper in einen weiten Raum stellt, so fehlt ihnen doch die spezifisch sinnliche Konkretheit, durch die Caravaggio zu einem der erfolgreichsten Überwinder des Manierismus werden sollte. Und wie wir sahen, gibt Caravaggio nicht mit dem Ganzfigurenbild das Halbfigurenbild, mit dem Helldunkel das kontrastschwächere Licht oder mit der bewegten Figur die zuständlich ruhige auf, sondern unternimmt bis ans Experimentelle grenzende Vorstösse in dieser oder jener Richtung, um dann zu früheren Mitteln und Motiven zurückzukehren.

Doch handelt es sich dabei lediglich um einen formalen Entwicklungsprozess? Oder vollzieht sich in Caravaggios Bilderwelt ein ähnlicher Wandel, der eine umfassendere Deutung seines Frühwerkes ermöglichte? Kann die Ikonographie zum Verständnis der Formveränderungen, die Stilentwicklung zum Verständnis der Bildinhalte beitragen?

Wenn Baglione von Caravaggios Erstlingswerk, dem *Bacchino* der Villa Borghese [1], schreibt: « ... fece alcuni quadretti da lui nello specchio ritratti. Et il primo fu un Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse .. », sieht er in ihm zweifellos ein Selbstporträt <sup>79</sup>. In der Tat deutet die seltsam gezwungene Haltung des Dargestellten auf ein Selbstporträt: Sie liess dem Maler die rechte Hand für den Pinsel frei. Und auf den einzigen gesicherten Caravaggio-Porträt, den beiden Zeichnungen des Orazio Leoni [4], begegnen wir den gleichen physiognomischen Merkmalen auf männlicherer Stufe. Die tief gebetteten, umschatteten Augen mit den hohen Brauenbögen, die breite, relativ kurze und vorne leicht verdickte Nase, die Falte, die sich von der Nase herabzieht, der sinnliche Mund mit der grossen Unterlippe und der geschwungenen Oberlippe sowie die Kopfform und das dunkle Kraushaar kehren hier wie dort wieder und kehren auch in zwei späteren Selbstbildnissen wieder: der Figur links hinter dem Henker in der *Matthäusmarter* [3] und dem Goliath im *David* der Villa Borghese [5].

Diese beiden versteckten Selbstporträts zeigen auch jenen extrem bleichen Teint, den der mit Caravaggio befreundete Dichter Gaspare Mur-

<sup>78a</sup> In diesem Abschnitt sollen weniger ikonographische Details als übergreifende Bildmotive und ihre graduelle Veränderung untersucht werden.

<sup>79</sup> Baglione, *op. cit.*, p. 136.

tola neben den tiefliegenden lebhaften Augen und den vollen Locken als wichtigstes Charakteristikum seiner Physiognomie hervorhebt: « .. pallido in viso e di capillatura assai grande, arricciato gli occhi vivaci, sì, ma incaverniti .. »<sup>80</sup>. So bedarf es kaum Longhis Vermutung, Caravaggio habe das Bild während seiner Genesung im Ospedale della Consolazione gemalt, um die kränkliche Hautfarbe des *Bacchino* zu erklären. In weiteren Gestalten seines Frühwerkes hat Caravaggio, der nach einer Marginalie Belloris sogar klein und hässlich gewesen sein soll, seine eigenen Züge höchstens in idealisierter Form wiedergegeben<sup>81</sup>.

Doch warum begnügte sich Caravaggio nicht mit einem Selbstporträt in zeitgenössischer Tracht? Warum verkleidete er sich als Faun oder Bacchus, mit Efeukranz, Trauben und antikischer Nacktheit - er, der doch später behauptete, lediglich « cose naturali » zu malen? Zunächst mag das kommerzielle Gründe gehabt haben: Ein kleiner Faun liess sich wesentlich besser verkaufen als das Selbstporträt eines unbekanntem Anfängers. Dass er sich aber gerade in eine dionysische Atmosphäre versetzte, hat sicher gewichtigere Gründe. Denn dieser dionysischen Atmosphäre entspricht eine faunische Physiognomie mit übermäßigem, sinnlich-begehrlichem, fast süchtigem Ausdruck. Und erinnern wir uns seines wilden, triebhaften und zuweilen zügellosen Temperamentes, wie es uns aus den zeitgenössischen Quellen entgegentritt, so wird dieser dionysische Aspekt noch verständlicher. Er ist keine beliebige Maskerade sondern Ausdruck eines rauschhaften Lebensgefühls, das in diesen Attributen sein gegenständliches Äquivalent findet. Das Mythische ist hier also nicht das Ergebnis humanistischer Gelehrsamkeit, höfischer Allegorese oder dekorativer Diesseitigkeit, sondern Spiegel eines Wesenszuges, einer « existentiellen » Erfahrung. So kümert es Caravaggio wenig, wenn sein jugendlicher Gott an einem schlichten Steintisch sitzt und mit den Prototypen der Antike oder des 16. Jahrhunderts wenig gemein hat. Sein *Bacchino* bleibt dennoch eine essentiellere Aussage als die meisten orthodoxeren Darstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Bezeichnenderweise begnügt sich Caravaggio auf dieser frühen Stufe mit der lyrischen Zuständlichkeit eines träumerischen Bacchanten ohne entfesselte Leidenschaft. Und ähnlich

herrscht auch in den folgenden Bildern eine lyrisch-sinnliche Grundstimmung vor. Wenn er im *Knaben mit dem Fruchtkorb* [6] einem wohlgebildeten Jungen einen Korb voller kunstvoll angeordneter Früchte in die Arme drückt, so ist das weder ein wandernder Obsthändler noch der Kellner einer Trattoria sondern der blühendere Bruder des *Bacchino*. Die duftende Überfülle des Obstkorbs und der jugendliche Schmelz des etwas schmachtenden Gesichtes sind Ausdruck des gleichen Lebensgefühls, des gleichen harmonischen Eingebettetseins in die sommerliche Natur, in die Zeit der Überfülle und der Ernte.

Dass Caravaggio diesem Lebensgefühl einmal mehr mythologische, einmal mehr genreartige Gestalt verlieh, kann die New Yorker *Musica* bestätigen [7]. Obgleich für del Monte gemalt, knüpft sie doch unmittelbar an der Thematik der beiden Erstlingswerke an. Die Typen und ihre Kostümierung sind die gleichen, und selbst ein Traubenzupfer taucht dort wieder auf. Wenn die Jungen sich nun mit den kostbaren Instrumenten und Notenbüchern aus der Sammlung des Kardinals befassen, so ist die Grundstimmung der des *Knaben mit dem Obstkorb* doch eng verwandt. Auch hier wird kein Ausschnitt aus dem täglichen Leben geschildert. Denn weder das römische Volk noch die Hausmusikanten del Montes und wohl nicht einmal Caravaggio und seine Freunde werden in ähnlich halbentblösstem Zustand musiziert haben. Vielmehr gruppiert Caravaggio Modelle und Gegenstände so, dass sie zu Trägern seines lyrisch-erotischen Lebensgefühls werden. Wie er die dionysische Seite seines Selbstporträts noch durch Efeukranz und Trauben hervorhob, so hatte er hier dem Traubenzupfer ursprünglich die Flügel und den Köcher eines Amors zugeordnet und das Gemälde damit in eine halbmythische Sphäre gehoben<sup>82</sup>. Allerdings beruht die Erotik der *Musica* nicht auf der Spannung zweier oder mehrerer Partner wie dann beim Berliner *Amor*, dessen Partner der Maler und durch ihn auch der Betrachter ist, sondern auf der innerlichen wie äusserlichen Gleichgestimmtheit vierer zwischengeschlechtlicher Gestalten, denen sich der einundzwanzigjährige Caravaggio selbst noch zugehörig fühlen mochte. Wenn das Gerücht von del Montes päderastischen Neigungen tatsächlich einen « wahren Kern »

<sup>80</sup> Samek Ludovici, *op. cit.*, p. 137.

<sup>81</sup> A. Czobor, *Autoritratti del giovane Caravaggio*, Actae Historiae Artium, II, 1955, pp. 201-213.

<sup>82</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 147 s.

hat, hätte sich Caravaggio mit einem Bild bei seinem Gönner eingeführt, das die Welt von Maler und Auftraggeber aufs innigste miteinander vereinigte.

Von einer stark erotischen Sinnlichkeit scheinen nun aber auch Caravaggios erste religiöse Werke bestimmt: der *Franziskus* und die *Ruhe auf der Flucht*. P. Askew hat gezeigt, welch tiefgreifende Umdeutung Caravaggio mit dem alten Bildmotiv des stigmatisierten *Franziskus* [8] vorgenommen hat, indem er auf die Vision von Seraph und Kreuz verzichtet und den Heiligen in den Schoss eines Engels bettet<sup>83</sup>. Die Stigmatisation wird damit zum Ergebnis mystischer Versenkung, zu einem Umwandlungsprozess, wie ihn Paulus erlebt hat, auf dessen *Bekehrung* in Michelangelos Paulina-Fresken Caravaggio hier deutlich zurückgreift. Auch wenn P. Askew in dem hilfreichen Engel eine Anspielung auf den von Engeln gehaltenen Christus erblickt, wird man ihr zustimmen dürfen. Doch ist mit diesen ikonographischen Neuerungen Caravaggios Umdeutung wirklich erschöpft?

Es ist kaum abzuleugnen, dass sich Caravaggios Engel nur graduell, im seelenhafteren Gesichtsausdruck, von dem « Eros » der *Musica* unterscheidet - ein Umstand, der gewiss nicht allein auf das schmale Repertoire an Modellen und Ausstattungsstücken zurückzuführen ist, auf die sich Caravaggios Frühwerk beschränkt. Vielmehr scheint hier Caravaggio bereits einen, wenn nicht sogar den entscheidenden Schritt hin zu jener sinnhaften Liebesmystik zu vollziehen, die in Berninis *Therese* ihre berühmteste Gestaltung erleben sollte und in den Schriften des Franz von Salis eine Parallele hat<sup>84</sup>. Caravaggios Engel ist nicht bescheidener Helfer wie in Michelangelos Paulina-Fresko noch himmlischer Bote wie in den vergleichbaren Christusdarstellungen. Vielmehr scheint er das Medium, das nicht zuletzt durch seine körperliche Nähe die Versenkung des Franziskus auslöst. Caravaggio sucht offenbar also den lyrisch-erotischen Aspekt des Bildgeschehens, der seiner Erfahrungswelt am zugänglichsten war, und der auch seine profanen Frühwerke bestimmt.

Dass diese Deutung nicht völlig irrig ist, zeigt die wenig spätere *Ruhe auf der Flucht* [13]. Die grosse Neuerung ist dort wiederum die

Einführung eines betont sinnlichen Engels. Er nimmt nicht nur die Bildmitte ein, sondern ist durch sein inniges Spiel auch die einzig aktive Bildfigur, auf die Maria und das Kind, Joseph und der Esel in verschiedener Weise « reagieren ». Wie in der *Ekstase des Franziskus* die mystische Entrückung des Heiligen in dem sinnlich-erotischen Engel ihre sichtbare Motivierung fand, so gelingt auch hier Caravaggio primär durch die Gestalt des Engels ein neuer Zugang zu dem alten Thema. Und wenn er den Engel so drapiert, dass gegen Joseph nur die Taille und die Beine verdeckt sind, so ist das gewiss eine bewusste Pikanterie, mit der er den Reiz des androgynen Engels noch beträchtlich steigert.

Der *Franziskus* und die *Ruhe auf der Flucht* sind wie die *Musica* mit Sicherheit in del Montes Palast entstanden, der *Franziskus* sogar in del Montes Auftrag. Leider besitzen wir bislang kein Porträt des Kardinals, sodass es offen bleiben muss, ob Caravaggio den damals etwa sechszwanzigjährigen Kardinal als Modell für den Heiligen benutzt hat. Offen bleiben muss auch, inwieweit der Kardinal seinen Schützling in ikonographisch-theologischen Fragen beriet, und inwieweit er Caravaggios kühne Umdeutungen lediglich vom ästhetisch-liberalen Standpunkt des Sammlers aus bewertete. Seiner geistigen Ausrichtung nach stand del Monte nicht den Filippinern sondern den römischen Jesuiten nahe, sodass er sogar den Jesuitengeneral zu seinem Testamentsvollstrecker berufen hatte. Und mit der Liebesmystik hatte er sich zumindest gegen Ende seines Lebens auseinanderzusetzen, als er bei der Heiligspredigung von Ignatius von Loyola, Franz Xaver und Therese von Avila die Laudationes hielt<sup>85</sup>. Dass Caravaggios Frühwerke verschlüsselter Ausdruck einer komplexen Naturphilosophie des Kardinals seien, scheint uns hingegen durch nichts belegt.

Die Welt der sinnlich-erotischen Jugendlichkeit, des sommerlichen Überflusses, der Musik, des Rausches und der innigen Versenkung bestimmen die Thematik der ersten erhaltenen Werke des Meisters. Doch schon in zwei weiteren, um 1595/96 vielleicht als Pendants für del Monte gemalten Bildern, den *Kartenspielern* [10] und der kapitolinischen *Wahrsagerin* [11], kündigen sich erste Dissonanzen an.

<sup>83</sup> P. Askew, *The angelic consolation of St. Francis of Assisi in post-tridentine italian painting*, JWarb, XXXII, 1969, pp. 280 ss.

<sup>84</sup> Askew, *op. cit.*

<sup>85</sup> Ciaconius, *op. cit.*

Was sie thematisch verbindet, ist die Konfrontierung eines jener jugendlichen Modelle, wie wir sie aus den ersten Werken kennen, mit einem betrügerischen Gegenüber. Denn dass der linke Kartenspieler von seinen beiden Partnern übers Ohr gehauen wird und der rechte lediglich das Werkzeug in der Hand der abenteuerlichen Hintergrundfigur ist, steht wohl ausser Zweifel. Damit wird aber Mancinis Deutung, in der *Wahrsagerin* ziehe die Zigeunerin dem Kavalier heimlich den Ring vom Finger, umso plausibler<sup>86</sup>. Ist der Ring selbst auf dem Bild auch nicht zu erkennen, so suggerieren die Fingerstellung der linken Hand der Zigeunerin und ihr lauernder Blick, der mehr das Gesicht als die Handlinien ihres Gegenübers betrachtet, ein ähnliches Gaunerstück wie in den *Kartenspielern*. Dabei kann es Caravaggio schwerlich um eine moralisierende Allegorie gegangen sein, wie sie etwa die Beischrift eines früher Caravaggio zugeschriebenen Stiches verwandter Thematik nahelegt<sup>87</sup>. Jedenfalls fehlt in Caravaggios späteren Werken die moralisierende Komponente weitgehend.

Im Vordergrund der beiden Betrügerszenen steht vielmehr die Konfrontation zweier gegensätzlicher Welten: der harmonisch in sich ruhenden, « naiven » Jungen und ihres gefährlichen Widerparts. Caravaggio geht es nun um Handlung, um Bewegung, um psychische Reaktionen, die in seinen früheren Bildern noch kaum anzutreffen sind. Er entdeckt das Spiel von Aktion und Reaktion, die Pantomime als bildnerisches Gestaltungsmittel. Er verlässt den lyrischen Traumbereich, bezieht die fremde Umwelt ein, lässt Gegensätze aufeinanderprallen. Seine Helden sind nicht mehr in der poetischen Welt von Blumen, Früchten, Musik und Erotik geborgen, sondern Partnern ausgesetzt, deren Schelmenstücken sie sich nicht gewachsen zeigen. Im Gegensatz zu niederländischen Genrebildern, die ihn angeregt haben könnten, ist Caravaggio allerdings nicht am Grotesken, Burlesken, Bäurisch-Derben gelegen. Vielmehr tastet er mit einem kleinen Kreis meist wesensverwandter Bildfiguren die Erfahrungsbereiche der menschlichen Existenz ab. Erst seine Nachfolger werden seine Bilderwelt ins Anekdotische oder Moralisierende zurückübersetzen und damit den Niederländern wieder einen Schritt näher kommen.

Obwohl Caravaggio im *Bacchus* [15] auf den

gleichen Bildtypus und ähnliche Bildmotive wie in seinen Erstlingswerken zurückgreift, ist sein Ausdruck doch ein anderer. An die Stelle naiver Versonnenheit ist eine bewusstere, fast schon herausfordernde Sinnlichkeit getreten, wie sie sich bereits in der Haltung des Engels der *Ruhe auf der Flucht* ankündigt. Gleichzeitig taucht nun erstmals ein Modell auf, dessen weicher voller Mund, dessen zurückweichendes Kinn, dessen animalischer Blick und dessen rundliche Wangen weder mit dem träumerischen Modell des *Knaben mit dem Fruchtkorb* noch mit dem aristokratischeren Modell des Traubenzupfers und des Engels im *Franziskus* identisch sein kann. Vielmehr erinnert diese Physiognomie unmittelbar an jene von Caravaggios Freund und Kompagnon Mario Minniti. Minnitis Züge sind durch einen mäßigen Stich des frühen 19. Jahrhunderts überliefert, der gewiss auf schmeichelhaftere Vorlagen des späten 16. oder frühen 17. Jahrhunderts, ja vielleicht sogar auf ein verlorenes Porträt Caravaggios zurückgeht<sup>88</sup> [16]. Das gleiche Modell begegnet uns im *Lautenspieler*, in der Pariser *Wahrsagerin*, im jungen Zöllner zur Linken des Matthäus in der *Berufung* und im Kavalier mit dem Federhut in der *Matthäusmarter* wieder [17-19], alles Werken, die um 1596/99 entstanden sein müssen, als Minniti mit Caravaggio zusammenlebte. Sein Biograph Susinno beschreibt Minniti als « artiero fantastico, al par del suo cervello torbido », der schon als Fünfzehnjähriger wegen eines Vergehens Sizilien verlassen musste<sup>89</sup>. Wenn Caravaggio also seinen wesensverwandten Freund ebenfalls als *Bacchus* darstellte oder umgekehrt, wenn er zu seiner zweiten Bacchus-Darstellung gerade Minniti heranzog, so verfuhr er nicht weniger essentiell als im *Bacchino* und zwar essentiell auch im mythischen Sinne. Denn statt der triebhaften Spontaneität des *Bacchino* begegnen wir hier eher schläfriger Passivität und zwar der erhitzten Schläfrigkeit eines weinseeligen Bacchanten. So sitzt er auch nicht mit übergeschlagenen Beinen am Steintisch wie der *Bacchino*, sondern scheint auf einem bequemeren Ruhebett zu lagern, einer Art Kline, die durch das unter den Laken hervorschauende Kissen ein rustikales Zeitkolorit erhält. Dieser müden Üppigkeit entspricht nun auch das überreife, stellenweise sogar schon angefaulte Obst mit den welken Blättern. Sie sind weniger abstrakte Allegorie der Vergänglichkeit oder des Todes,

<sup>86</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 152 s.

<sup>87</sup> A. Petrucci, *Il Caravaggio acquafortista e il mondo calcografico romano*, Roma 1956, pp. 7-34.

<sup>88</sup> *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri...*, Messina 1821, Tafel p. 83.

<sup>89</sup> Susinno bei Borla, *op. cit.* (s. Anm. 17).

wie Bauch meint, sondern korrespondieren vor allem mit der etwas verderbten, effeminierten und dekadenten Sinnlichkeit des Bacchus. Auch hier ist die Affinität von Modell und mythischer Atmosphäre unübersehbar, doch auch hier macht sich die allmähliche Polarisierung von Caravaggios Bilderwelt bemerkbar: Er scheint sich nicht mehr in gleicher Weise mit seinem Modell zu identifizieren wie in den Erstlingswerken.

Dass Caravaggio seine Modelle nicht nur verschieden kostümierte, sondern auch jeweils einen bestimmten Wesenzug besonders hervorhob, kann der stilistisch nächstverwandte *Lautenspieler* veranschaulichen [25]. Es ist das gleiche Modell wie im *Bacchus*, und doch wirkt es hier ungleich straffer, jugendlicher, naiver und darin den Erstlingswerken näher. Doch auch hier wird die vor- oder zwischengeschlechtliche Zuständigkeit der frühen Modelle durch eine betontere Sinnlichkeit, einen bewußteren Blick abgelöst, und so ist es kaum ein Zufall, dass man weniger in den früheren Modellen als gerade im *Lautenspieler* ein Mädchen hat erkennen wollen. Wie beim *Bacchus* so wird auch hier weniger die androgyne als die feminine Seite des Modells herausgestellt. Und so wie sich die Bildfigur nun dem Betrachter unmittelbarer « präsentiert », so gewinnen auch die beigegebenen Gegenstände wie die Instrumente, die Früchte und, allen voran, die Blumenvase kabinettstückhafte Brillanz. Die wachsende Einbeziehung des Betrachters durch Ausweitung des Bildraumes nach vorne findet also in einer direkteren Zurschaustellung des Dargestellten ihre Entsprechung.

Im *Knaben mit der Eidechse* und in der *Medusa* von etwa 1597 geht Caravaggio noch einen Schritt weiter. Wie schon im *Knaben mit dem Fruchtkorb* oder im *Bacchus* der Uffizien so sind auch in *Knaben mit der Eidechse* [24] das Gesicht des Jungen und die Früchte und Blumen die beiden Pole des Bildes. Doch während wir dort eine atmosphärische Gleichstimmtheit spürten, öffnet sich hier eine seltsame Kluft zwischen den beiden Sphären. Das kleine Stück Natur, das vor dem Jungen ausgebreitet liegt, ist unheimlich, gefährlich, schmerzlich geworden. Wie in der *Wahrsagerin* und den *Kartenspielern* tut sich auch hier ein bedrohlicher Gegenpol zur warmen, animalischen Physis des Jungen auf. Doch nun wird er durch

den Biss der Eidechse erstmals aus seiner zständlichen Ruhe aufgestört. Möglicherweise hat dieser Biss sogar einen allegorischen Hintergrund. Nicht nur die Rose, sondern auch die Eidechse wurden als Amorsymbole gedeutet<sup>90</sup>, und so könnte Caravaggio hier auf tiefgreifendere Schrecken als den ephemeren eines harmlosen Bisses anspielen.

Das Motiv einer von Schrecken gebannten Physiognomie kehrt in der für del Monte gemalten *Medusa* wieder [26]. Geringfügige Retuschen erlaubten es, das androgyne Modell in eine überzeugende Tragödin von antikischem Pathos zu verwandeln. Der Ausdruck des Schreckens wird hier zur Todesangst gesteigert. Kein Zweifel, dass Caravaggio hier drastische Erfahrungen verwertete, wie er sie bei öffentlichen Hinrichtungen in Rom sammeln konnte. Freilich übersetzte er diese Erfahrungen in die Züge seines wohlgeformten Modells und verlieh ihm den mythischen Ausdruck einer antiken Theatermaske, der dem ungleich realistischeren Kopf des *Knaben mit der Eidechse* abgeht.

Die *Medusa* bedeutet nicht nur einen ersten Höhepunkt jener Reihe von Ausdrucksstudien, die von den *Kartenspielern* über die kapitolinische *Wahrsagerin* und den *Knaben mit der Eidechse* reicht, sondern sie ist auch Caravaggios erstes Werk, das unter dem Zeichen der Gewaltsamkeit und des Todes steht. Damit eröffnet sie die lange Reihe jener Bilder, die sich wie *Judith und Holofernes*, die *Marter des Matthäus*, die *Petrusmarter*, die *Grablegung*, der *David*, der *Mariantod*, die *Sieben Werke der Barmherzigkeit*, die *Geißelung*, die *Entauptung des Täufers*, das *Begräbnis der Lucia*, die *Auferweckung des Lazarus* und die *Salome* mit dem Phänomen des Todes befassen. Man braucht nur das Oeuvre bedeutender Zeitgenossen wie der Carracci, Rubens', Renis oder Guercinos durchzugehen um festzustellen, dass sie andere Themenkreise bevorzugten, dass man den hohen Prozentsatz an derartigen Bildinhalten nicht auf die Auftraggeber abzuschreiben braucht. Wenn sich aber der Wandel von der ungetrübten Diesseitsbejahung seiner Frühwerke zur späteren Dürsterei bereits in Werken wie der *Medusa* ankündigt, so hatte das wohl nicht zuletzt existentielle Hintergründe: Seit dem Jahre 1600 taucht sein Name immer häufiger in den Polizeiberichten auf, nehmen seine Vergehen immer heftigere und

<sup>90</sup> L. Salerno, *Poesia e simboli nel Caravaggio*, Palatino, X, 1966, pp. 106 ss. Während Posner bereits in den Erstlingswerken eine bewußt herausfordernde Homoerotik sieht, meine ich einen allmählichen Wandel von einer mehr naiven zu einer mehr herausfordernden Erotik beobachten zu können (s. Frommel, *op. cit.*).

blutigere Formen an bis hin zur Tötung seines Ballspielpartners<sup>91</sup>. Dass sich dieser Wandel von der ungetrübten Diesseitsbejahung zur späteren Gewaltsamkeit und Dürsterkeit schon in der *Medusa* anbahnt, zu einem Zeitpunkt also, da sie noch nicht aktenkundig war, bestätigt die innere Notwendigkeit dieser Entwicklung.

In den *Kartenspielern*, der *Wahrsagerin* und der *Ruhe auf der Flucht* hatte Caravaggio den Schritt von der stillebenhaften Zuständlichkeit zur pantomimischen Konfrontation, in dem *Knaben mit der Eidechse* und der *Medusa* von pantomimischer Aktion zur hochdramatischen Spannung der « Schrecksekunde » vollzogen. Von nun an teilt sich sein Schaffen in Werke primär dramatischen Charakters wie *Judith und Holofernes*, die *Matthäusmarter*, die beiden *Paulusstürze* oder das *Opfer Isaaks* und solche mehr zuständlicher Natur wie die *Magdalena*, die *Katherina*, der *Johannes in der Wüste* oder der Berliner *Amor Vincitore*.

Diese zuständlichere Manier hat in den Jahren 1597-99, also unmittelbar vor dem Beginn der Contarelli-Kapelle, mit Werken wie der zweiten *Wahrsagerin*, der *Magdalena*, der *Katherina*, *Martha und Magdalena*, dem statischen Berliner *Frauenporträt* und dem *Fruchtkorb* noch ausgesprochen das Übergewicht [27-32]. Doch auch diese Gruppe setzt nicht einfach die lyrisch-erotische Diesseitsbejahung der Frühzeit fort. Zunächst fällt auf, dass nun erstmals Frauen als Modelle von Einfigurenbildern auftreten. Dazu mag die Ehe seines Freundes Onorio Lunghi mit der schönen Caterina Campari den äusseren Anlass geboten haben<sup>92</sup>. Jedenfalls ist mit Recht darauf hingewiesen worden, dass die Orangenblüte in der Hand der Porträtierten [32] auf eine Neuvermählte deutet, dass Porträts Lunghis und seiner Frau von Caravaggio existierten, und dass das gleiche Modell in der *Katherina*, der *Judith* und *Martha und Magdalena* wiederkehrt<sup>93</sup>. Wie dem auch sei: Caravaggio tritt nun schon insofern in ein grundsätzlich neues Verhältnis zu seinen Modellen, als hier von Erotik wenig zu spüren ist. Nicht nur in der zweiten *Wahrsagerin* sondern auch in Neuschöpfungen wie der *Magdalena*, der *Katherina*, *Martha und Magdalena* und selbst der *Judith* bleibt der

Körper unter dem Gewand verborgen und weitgehend ohne sinnlichen Reiz. Dass dies nicht auf die religiöse Thematik zurückzuführen ist sondern auch auf Caravaggios spezifische Einstellung zu seinen Modellen, lehren Werke wie der *Franziskus* und die *Ruhe auf der Flucht*, aber auch spätere Bilder wie *Matthäus und der Engel* oder der erotische *Johannes*, das einzige Original Caravaggios, das del Monte nach 1600 seiner Sammlung einzuverleiben vermochte<sup>94</sup>. Und dennoch muß Caravaggio gerade während dieser Jahre ein neues Interesse am weiblichen Modell gefunden haben.

Bezeichnenderweise tritt die Frau in diesen Werken in völlig anderen Rollen auf als die knabenhaften Gestalten in Caravaggios Erstlingswerken: nicht als Bacchantin, Venus oder Musikantin, nicht als nacktes oder halb-nacktes Wesen in sinnlich-hedonistischer Umgebung sondern als Büsserin, Märtyrerin, Virago und im Gespräch über ein Christuswort. Diese Rollen sind völlig neu in Caravaggios Repertoire und führen auch über religiöse Frühwerke wie den *Franziskus* und die *Ruhe auf der Flucht*, wo stets das jugendlich-erotische Modell das Medium zur Umdeutung blieb, weit hinaus. Jener neue Blick für psychische Regungen, den wir erstmals in der kapitolinischen *Wahrsagerin* und in den *Kartenspielern* beobachteten und der im *Knaben mit der Eidechse* einen ersten Höhepunkt erreichte, scheint sich nun auf weitere Bereiche der menschlichen Existenz auszuweiten. Und zwar fasziniert ihn nicht nur die reich aufgeputzte junge Frau, sondern auch ihre jeweilige psychische Situation, ob sie sich in zeremonieller Starrheit im Hochzeitsgewand präsentiert, ob sie den Schmuck abgelegt hat und sich reuig nach innen kehrt, ob sie einer römischen Prinzessin vergleichbar zwischen ihrem Martergerät auf einem damastenen Kissen kniet, ob sie sich in halboffenem Mieder und mit heroischer Energie dazu überwindet, das Haupt des Holofernes vom Rumpf zu trennen oder ob die eitle Seite der Frau ihrer schlicht-humanen konfrontiert wird: stets tastet Caravaggio neue Situationen, neue Reaktionen seiner weiblichen Modelle ab, und stets bleibt eine schöne junge Frau mit zarter Haut und glän-

<sup>91</sup> Samek Ludovici, *op. cit.*, pp. 143 ss.

<sup>92</sup> Friedlaender, *op. cit.*, pp. 218 ss.; wenn ihr Sohn Martino im März 1602 geboren wurde, ist eine Heirat um 1597-98 durchaus denkbar. In der Petition von 1606 spricht O. Lunghi bereits von fünf Kindern (Friedlaender, *op. cit.*, p. 287).

<sup>93</sup> H. Voss, *Caravaggios Frühzeit*, JbPrKS, XLIV, 1923, p. 81; Friedlaender, *op. cit.*, p. 218.

<sup>94</sup> S. o. Anm. 31.

zudem Haar sein Medium. Auch wenn die Gleichgestimmtheit des Malers mit seinem Modell nicht mehr die gleiche ist wie in den Erstlingswerken, so bedient er sich doch weiterhin solcher Modelle, die ihm eine maximale Identifikation ermöglichen.

Erst diese Einzelstudien verhalfen Caravaggio zu der psychologischen Breite, zur Darstellungsfähigkeit vielfältig facettierter Reaktionen auf ein auslösendes Ereignis, wie sie uns in den beiden seitlichen Szenen der Contarelli-Kapelle begegnen. In der *Berufung Matthäi* ist die Deszendenz von den *Kartenspielern* oder der *Wahrsagerin* noch unverkennbar. Doch aus der statischen Pantomime, aus der unvermittelten Konfrontation der zwei Bildpole ist eine echt dramatische Szene geworden; der Funke des Gestus von Christus springt auf die Gesellschaft am Tische über. Ähnlich werden in der *Matthäusmarter* blutige Gewalttätigkeit, Entsetzen, Schrecken, Angst, Ergebenheit und distanzierteres Beobachten zu einer grossen dramatischen Szene zusammengefasst. Und wenn im gleichen Augenblick, da der athletische Henker das Schwert gegen Matthäus zückt, ein verführerischer Engel von den Wolken herabturnt, um ihm die Palme des ewigen Lebens zuzustecken, so verbindet sich darin die sublimen Erotik des *Franziskus* mit der gewaltsamen der *Judith*. Wie dann später im *Johannes*, im *Matthäus und der Engel*, im *Isaak* oder im *David* der Villa Borghese ist auch hier keine eindeutige Grenze zwischen erotischer Sinnlichkeit und religiöser Ergriffenheit zu ziehen. Dabei sind ihm die religiösen Themen gewiss nicht nur Vorwand zu einer letztlich erotischen Thematik wie bei so vielen Magdalenen, Agathen, Täufern oder Sebastians der italienischen Kunstgeschichte. Vielmehr sucht er bei jedem Thema bis zur menschlich-existentialen Schicht vorzudringen und dieser durch die Erfahrungen seiner eigenen Existenz neues Gewicht, neues Leben, neue Aktualität zu verleihen. Diese seine eigene Existenz war aber zweifellos in stärkstem Maße von erotischen Impulsen bestimmt. Andererseits dürfen wir seinen Werken entnehmen, dass die Figur Christi und seiner Jünger seit der Contarelli-Kapelle zu zentralen Inhalten seines Denkens wurden, auch wenn die Zeitgenossen wenig von seiner Frömmigkeit zu berichten wissen. Er begnügt sich nicht mit einem Christusbild, wie die meisten

Künstler seiner Zeit, sondern variiert es von Werk zu Werk, darin nur Michelangelo vergleichbar, vom tizianesken Jüngling der *Berufung* bis zum dunklen Magier des *Lazarus*, vom bartlosen Christus des Londoner *Emmausmahls* bis zum verquälten Athleten der *Geisselung*. Auch das Christusbild spiegelt letztlich die Wechsel von Caravaggios eigenem Schicksal.

Zum Schluss haben wir uns wiederum zu fragen, inwieweit sich das Deckengemälde des Casino Ludovisi mit dieser Bilderwelt des jungen Caravaggio vereinbaren lässt [20,23]. Bellori, die einzige direkte Quelle für Zuschreibung und Ikonographie, berichtet, der kleine Raum, in dem sich das Ölgemälde befindet, habe als del Montes alchimistisches Laboratorium gedient<sup>95</sup>. Diese Nachricht gewinnt schon dadurch an Wahrscheinlichkeit, als ja del Monte auch in seinem Gartenpalast an der Ripetta ein künstlerisch ausgestattetes Laboratorium besass. Caravaggio habe dort, so Bellori, « Giove Nettuno e Plutone » dargestellt, « Appropriando questi dei a gli elementi, col globo nel mezzo di loro ». Wird Belloris Identifizierung der drei Götter durch Adler, Meerross, Zerberus und die beiden Gabeln bestätigt, so ist ihr Zusammenhang mit den vier Elementen schwerer nachzuvollziehen. Hat man wirklich dem Pluto die Erde zugeordnet und auf das Feuer verzichtet, das so deutlich neben Plutos Füßen aufleuchtet, wie G. Zandri meint?<sup>96</sup> Jedenfalls scheint es, dass man bei der Konzeption des Programmes nicht von den herkömmlichen Allegorien ausging, sondern von Homers *Ilias*, wo die drei Söhne des Chronos, Zeus, Poseidon und Hades, nach dem Sieg über die Titanen die Welt untereinander teilten:

« Dreifach geteilt ward alles, und jeder gewann von der Herrschaft:

Mich (Poseidon) nun traf's, beständig das graue Meer zu bewohnen,

Als wir gelost; den Hades traf das nächtliche Dunkel;

Zeus dann traf der Himmel umher in Äther und Wolken;

Aber die Erd ist allen gemein und der hohe Olympos »<sup>97</sup>.

Falls also tatsächlich jeder der Urgötter eines der Elemente repräsentiert, wäre dem Jupiter die Luft, dem Neptun das Wasser und dem Pluto das Feuer zugeordnet. Jedenfalls reprä-

<sup>95</sup> Friedlaender, *op. cit.*, p. 245.

<sup>96</sup> Zandri, *op. cit.*

<sup>97</sup> Homer, *Ilias*, übers. von J. H. Voss. XV, Vers 189 ss.

sentieren sie die elementaren Urmächte, zwischen denen die Weltkugel mit den Gestirnen und Tierkreiszeichen schwebt. Und so wie Neptuns Ross und der Zerberus unmittelbar von Raffaels Loggia di Amor e Psiche inspiriert sind, so findet der weltenbewegende Jupiter in der *Urania* von Raffaels Stanza della Segnatura sein unmittelbares Vorbild. Wahrscheinlich liessen sich noch spezifischere Beziehungen dieses Programms zu dem Weltbild del Montes und seines Umkreises aufzeigen. Wichtig für unsere Fragestellung ist jedenfalls die Tatsache, dass sich Caravaggio auch hier nicht mit einer gelehrten Allegorie im Sinne seines Zeitgenossen Federigo Zuccari begnügt, sondern in den elementaren Bereich des Mythos vorstösst.

Zweifellos hat sich Caravaggio auch darum bemüht, diese « Urgötter » ähnlich essentiell darzustellen wie den *Bacchino*, den *Bacchus*, die *Medusa* oder später den *Amor Vincitore*. Sie besitzen die grossformigen Gesichter, die hypertrophen Körper eines Titanengeschlechtes. Ihre Bewegungen sind machtvoll und schwer, und der Gott der Unterwelt scheint sogar im Zustand sexueller Ekstase verewigt. Das glitschig feuchte Meerross, die gierigen Raubtierköpfe des Zerberus oder Krallen und Schnabel des Adlers sind mehr als nur dekorative Attribute. Selbst die Wirbel der bauschigen Draperien wirken primär als Reflex ihrer dynamischen Eigentümer. Die Weltkugel schwebt als lichtiges sphärisches Gebilde über dem Betrachter, so planetenhaft, als habe Caravaggio bereits Gelegenheit gehabt, den Mond durch ein Fernrohr zu betrachten.

All das unterscheidet das Deckengemälde grundsätzlich von vergleichbaren mythologischen Darstellungen seiner Zeit wie etwa Annibale Carraccis Camerino, wo Allegorie, Dekor und erzählerischem Reichtum mehr Raum gegeben wird [14, 22]. Dennoch lässt sich kaum bestreiten, dass Caravaggio das Spezifische der drei Götter ungleich schwächer zur Anschauung gebracht hat als im Falle des *Bacchus* oder des *Amor Vincitore*. Abgesehen von ihren Attributen sind die drei Götter fast austauschbar.

Und da nur Jupiter in Aktion gezeigt ist, verharren seine Brüder in mehr oder minder rhetorischem Pathos. Wir werden also feststellen dürfen, dass Caravaggio zwar wichtige Voraussetzungen wie den Blick für das Elementare und für die vitale Kraft für diesen Auftrag mitbrachte, dass er andererseits jedoch keinen ähnlich essentiellen Ansatzpunkt hatte wie bei den meisten übrigen Frühwerken. Es ist wohl kein Zufall, dass das Deckengemälde des Casino Ludovisi in die gleiche Zeit um 1597 fällt, als Caravaggio mit Werken wie der *Magdalena* oder der *Katherina* die intime Welt seiner Erstlingswerke auszuweiten begann, als er jenen repräsentativeren Stil anstrebte, der ihm dann tatsächlich wenig später zum Auftrag der Contarelli-Kapelle verhelfen sollte. Dass er es aber in Zukunft ablehnte, ähnliche Aufgaben zu übernehmen, mag sich daraus erklären, dass er und sein Publikum bis hin zu Bellori diesen Versuch als gescheitert betrachteten.

Nur wenige Themen des antiken Mythos vermochte er mit ähnlichem Leben zu füllen wie die grossen religiösen Vorwürfe seit der Contarelli-Kapelle. In den beiden Bacchus-Bildern, der *Medusa* und dem *Amor Vincitore* hat er drei für sein Leben bestimmenden Mächten: Rausch, Liebe und Tod mythischen Ausdruck verliehen. Der olympische Götterhimmel im engeren Sinne blieb ihm ebenso verschlossen wie der christliche Himmel.

Caravaggios Frühwerk bildet gewiss keine in sich abgeschlossene Welt: Es greift Älteres auf, leitet zur Reifezeit über, ist voller Experimente und Schwankungen. Doch es ist ebenso wenig nur eine Durchgangsphase, nur eine Vorbereitung für die Meisterwerke seit der Contarelli-Kapelle. Es ist eine eigene Welt mit einer kleinen Anzahl immer wiederkehrender Akteure, mit einem festen Themenkreis, mit eigenen Schwerpunkten und Problemen. Vor allem aber: es ist eine Welt, die Wesen und Existenz des Meisters nicht minder unmittelbar spiegelt als die grossen Aufträge der Reifezeit. In dieser Welt nahm der Kardinal Francesco Maria del Monte einen wichtigen Platz ein.

## APPENDIX

## Aus dem Nachlass-Inventar des Kardinals Francesco Maria del Monte

Roma, Archivio di Stato, 30 Notai Capitolini, Paulus Vespignanus, ufficio 28, vol. 138, fol. 574r-588v.

fol. 574r Die Vigesima Prima Februarij 1627  
Continuatur fuit Inventarium omnium, et singulorum bonorum mobilium, et immobilium, et se moventium repertorum in hereditate bone memorie Illustrissimi Domini Uguccioni à Monte ad Instantiam Illustrissimi et Reverendissimi Alexandri A monte Episcopi Eugubinensis illius ex Testamento heredis alias extantibus Die 7.a novembris 1626 seu etc. per acta mei etc. incohatum que bona sequuntur, et sunt infra scripta

Nel Giardino et Palazzo à Ripetta  
Nella Galleria Nova Stretta.

Un' quadro senza Cornici di S. Francesca Romana di Palmi sei.  
Un quadro d'un Beato dell'ordine di S. Francesco con le Cornici negre indorate di Palmi quattro.  
Un' quadro di S. Isidoro della medesima grandezza, e qualità.  
Un quadro del Beato Tommaso di villa nova della medesima grandezza con cornice negra.  
Un' altro simile del Beato Pietro de Alcantara.  
Un quadro del Beato Francesco Borgia con Cornici turchine indorate.  
Un altro quadro simile di Santa Theresia con le Cornici negre indorate.  
Un'altro quadro simile di un' Padre Theatino beatificato.  
Un'altro simile del Beato Lodovico Bertrando.  
Un'altro simile di Santo Filippo Nervo.  
fol. 574v Un'altro simile di S. Francesco xaverio.  
Un'altro simile di Sant'Ignatio.  
Un'altro quadro di dieci palmi della Beata Elisabetta Regina di Portugallo con le cornici negre Indorate.  
Un'altro quadro di un Beato di S. Francesco di Palmi quattro con Cornici negre.  
Un' filosofo colco in quadro ovato dell'Antiveduto.  
Un quadro di S. Matteo di Palmi quattro copia del Caravaggio.  
Un quadro di S. Caterina di Siena con cornice nere dorate.  
Un'altro del Beato Lodovico Beltramo senza Cornice.  
Un' quadro di una beata con parte del Busto di S. Giacinto con cornice nere Dorate.  
Un quadro grande del Beato Andrea Corsino con Cornice nere dorate.  
Una testa del Beato Giovanni da Santo Farondo con cornici nere dell'ordine di S. Austino.  
Una S. Agnesa piccola senza cornice.  
Uno di S. Carlo grande con Cornici nera dorata con coperta di un'taffetta Cremesino.

Nella Galleria Contigua

Un quadro di S. Pavolo di quattro Palmi con le Cornice negre di mano del Vignone.  
Un quadretto piccolo copia d'un Palmo di Psiche.  
Un' Quadro di Heroiade di mano dell'Antiveduto di Palmi cinque.  
Dodici Teste di Raffaello d'Urbino in su la Carta fatte con pastelle grandio palmi dua con Cornice negre.  
fol. 575r Un paese di mano di Guglielmo di Palmi quattro.  
Un'altra herodiade di mano di Battistello Napolitano di Palmi sei con Cornice negre.  
Un quadro di Nostro Signore con S. Tommaso copia del Caravaggio di Palmi sei con Cornici negre.  
Un'altro Paese con Cornice negra di Palmi tre.  
Un'quadro di Artemisia di mano d'Agostino Caraccia con Cornice indorate di Palmi cinque.  
Un'quadretto di mano di Titiaco con cornice negra di Palmi uno.  
Un'quadro di simile d'una Starna (?) imminiato.

Un'Incendio di Troia con Cornice negra di Palmi tre.  
 Un quadro di S. Sebastiano di mano di Guido Bolognese con cornici negre di Palmi sei  
 Un' Quadretto nel quale vi è una Caraffa di mano del Caravaggio di Palmi dua  
 Un gioco di mano del Caravaggio con Cornice negra di palmi cinque  
 Un Trionfo di Bacco senza Cornice di palmi tre.  
 Un'ritratto d'una Donna con Cornici di Noce di Palmi tre.  
 Un'ritratto di mano di Scipione Gaetano con Cornice imminiate di palmi dua.  
 Otto ritratti di Signore chi di dua, e chi di tre palmi, delle quali sei sono in cornice negre, e quattro senza.  
 Una Testa d'una Madonna grande Palmi tre con cornice negra.  
 Una Zingara del Caravaggio grande Palmi cinque con cornice negra.  
 fol. 575v Un'Orfeo del Bassano con cornice di noce intagliate, et Indorate palmi quattro.  
 Una Cena di nostro Signore con li Discepoli in Emaus di mano di Battistello Napolitano, con Cornice negra di Palmi sei.  
 Una Madonna con nostro Signore Bambino, che dorme di mano dell'Antiveduto con Cornice negra di Palmi sei.  
 Un'Ritratto d'Isabella d'Aragonia Sforza con cornici negre indorate di Palmi sei.  
 Una Santa Maria Maddalena di mano di Giuseppe Spagnolo con Cornice tutta Indorata di Palmi sei.  
 Una Santa Chiara grande palmi otto con cornice negra.  
 Una Santa Caterina di Siena di mano del Bronzino con cornice negra grande Palmi sei.  
 Un'S. Giovanni Battista di mano del Caravaggio con cornice negra rabescata di Palmi sei, et 1/4.  
 Una testa del Bordenta con Cornice di noce di Palmi tre.  
 Doi Paesi di mano di Guglielmo senza Cornici grandi palmi quattro.  
 Una testa con Cornice negra di Palmi due.  
 Una testa di una Santa di mano di Agostino Carace con Cornici bianche con un' filetto di oro di Palmi dua.  
 Un'altra testa d'un'altra Santa con Cornice bianche con un' filetto d'oro di Palmi dua.  
 fol. 576r Una Madonna in tavola di mano di Raffaello.  
 Doi Paesi con Cornici negre di Palmi tre.  
 Doi altri Paesi con le Cornici di noce.  
 Un'Ritratto d'una Vedova con cornice negre grande palmi quattro.  
 Un Quadro di Egidio Colonna Cardinale senza Cornice di palmi tre.  
 Una Caccia copia del Tempesta senza Cornici grande palmi dua.  
 Un paese senza cornici grande palmi dua.  
 Una testa fatta di pastello con cornici negre di palmi uno.  
 Una testa di S. Chiara senza Cornici di Palmi tre.  
 Un quadro dove è dipinta Babilonia con cornice negra grande palmi cinque.  
 Un' ritratto della gran Contessa matilde senza Cornice.  
 Un ritratto della Dogessa di Venezia.

Nella Sala.

Doicento settantasette quadri senza Cornice di Palmi quattro l'uno di diversi Papi, Imperatori, Cardinali, e Duchi, et altri huomini Illustri con alcune Donne.  
 Un quadro di un' Trionfo d'huomini Marini con Cornice negra Indorata di Palmi dieci in circa.  
 Un quadro della Dea Cebelle con Cornice negra indorata di palmi dieci.  
 Un quadro di una Madonna assunta della quale è parte di mano di Guido con cornice negra di Palmi venti in circa.  
 fol. 576v Una Sant'Agata di mano di Fra Bastiano con cornice negra grande palmi dieci incirca.  
 Un' quadro dell'Annuntziata di fiorenza con cornice negra grande palmi dodici in circa.  
 Un' quadro di una Roma di mano di Andrea sacchi con Cornici negre con un filetto d'oro di Palmi dodici in circa.  
 Una disputa di nostro Signore di mano dell'antiveduto con cornici negre di palmi dodici.  
 Un' quadro di S. Girolamo con cornice Indorate di mano del Guercino d'Accento di Palmi otto.  
 Un' quadro di un' Ritratto con cornice negre di Palmi quattro.  
 Una fortuna di mano di Cecchino Salviati con cornice di noce intagliata di Palmi tre.  
 Un San Giovanni Evangelista di mano di Raffaello d'Urbino con cornice imminata, et Indorata di Palmi 14 incirca.  
 Un' ritratto d'una Donna d'Andrea del Sarto con cornice negra di Palmi quattro.  
 Un'altro Ritratto di una Donna con cornici di noce di Palmi tre.

- Un' Quadro di una Giunone con cornici nere indorate di palmi dieci in circa.  
 Un Salomone quando Idolatro di mano dell'Antiveduto con Cornice negra indorata di Palmi quindici.
- fol. 577r Un' quadro di Vulcano con suoi Ciclopi con cornice negra Indorata di Palmi dieci.  
 Il Monte Parnaso con Cornici di noce di palmi nove.  
 Una Giuditta senza Cornici di Palmi dua.  
 Un quadro d'una Prospettiva con Cornice negra grande quattro Palmi.  
 Una Testa di un' Dottore con Cornice negra di Palmi uno.  
 Un'altro Monte Parnaso con cornice negra di grandezza di Palmi dua.  
 Un Paese senza cornice di mano di Marforio di Palmi dua.  
 Un Paese di mano di Marforio senza Cornice.  
 Un' quadro nel quale è dipinta una Calcara con Cornice negra di Palmi dua.  
 Un'altro Paese senza Cornici di Palmi dua.  
 Un quadro in Rame nel quale si rappresenta una Stanza d'un Pittore con Cornice tutta Indorata di Palmi tre.  
 Un Paese nel quale è una Fontana con cornice negre di Palmi tre.  
 Un Ritratto dell'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale del monte di mano di Scipione Gaetano con Cornice negra di Palmi sei.  
 Un Ritratto del Duca d'Urbino Giovanetto con Cornice negra di Palmi cinque.  
 Un Ritratto del Duca di Fiorenza Giovine con cornice negra di Palmi nove.  
 Nel mezzo del Soffitto un quadro con i Segni Celesti con Cornice negre indorate, et Intagliate di Palmi otto.
- fol. 577v Un ritratto del Principe figliolo del Re di Polonia con cornice nere.

Nella stanza contigua alla Sala.

- Un quadro di un Christo languente in Braccio della Madonna con cornice di noce di mano Durante del Borgo di Palmi quattro.  
 Un quadro di Michel Agnolo in lavagna con Cornici di noce di Palmi dua, e mezzo.  
 Un Christo all'orto di mano di Durante del Borgo con cornice negre grande Palmi quattro in circa.  
 Una Testa di mano di Terentio senza Cornice di Palmi uno.  
 Una Madonnina di mano del Vanni con Cornice Indorata grande palmi uno, e mezzo.  
 Un Paese di Paolo Brilla con cornice negra di Palmi sei.  
 Una Santa Maria Maddalena con cornice negra di palmi cinque.  
 Doi Paesi di mano di Guglielmo di Palmi dieci.  
 Una Giuditta di mano del Baglione con cornice negra di palmi cinque.  
 Un Paese di Pavolo Brilla, nel quale si rappresenta Campo vaccino con Cornice negra di Palmi cinque.  
 Un Incendio di Troia grande Palmi dieci con cornici negre, che disse essere nel Palazzo dove stava il Signor Cardinale bona memoria.  
 Una Testa In tavola con Cornice d'oro.

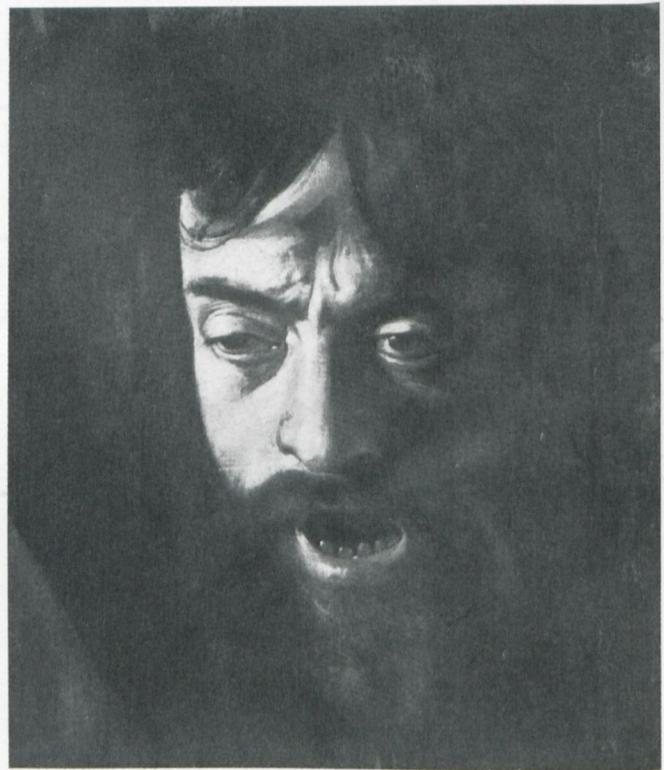
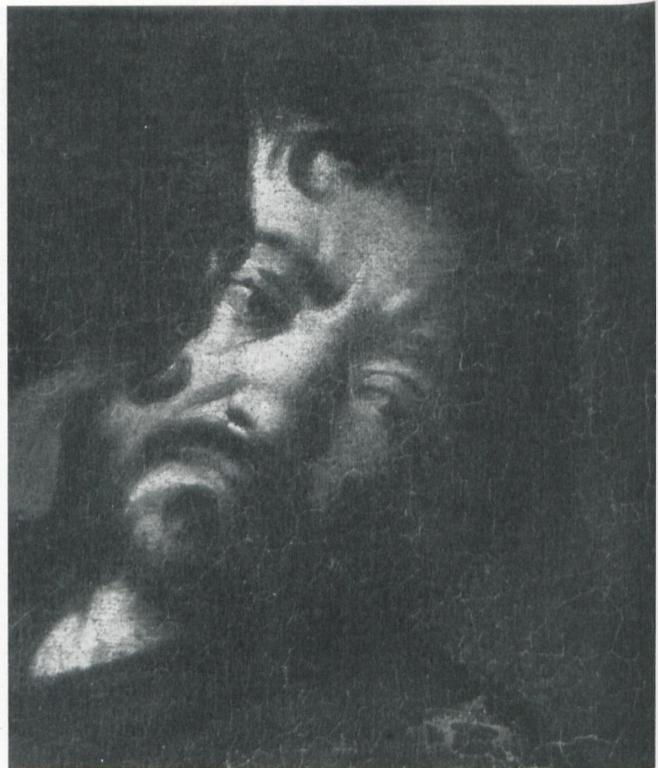
fol. 578r

Nella seconda stanza longa à mano dritta.

- Un'quadro nel quale vi è una Musica con Cornici di noce Intagliata et Indorata di Palmi tre.  
 Un'Quadro della Tentatione di Sant'Antonio con cornice negre indorate di Palmi dua e mezzo.  
 Un'Paese di mano di Pietro d'Amelia con cornice negre indorate di Palmi dua.  
 Un' Quadro nel quale è il monte sinai con cornice negra, et indorata di Palmi cinque.  
 Un'Quadro del Ricco Epolone opera di Carlo Venetiano con cornice negre indorate di Palmi cinque.  
 La Cena di Baldassare con Cornici negre indorate di palmi sei.  
 Una copia di Michinino fatta da Guido Bolognese con cornice indorate di palmi sei.  
 Un'Quadretto con una testa con cornice negra di Palmi uno.  
 Una Girandola di Castel S. Agnolo con Cornice negre di Palmi quattro.  
 Una Venetia con Cornice negra di Palmi quattro.  
 Una Venere in Rame con Cornice d'Ebano di Palmi uno, e mezzo.  
 Sei Trionfi del Petrarca, cioè d'Amore, Castità, Morte, Fama, Tempo, e della Gloria tutti simili con Cornice negra di Palmi nove.  
 Un'San Girolamo con Cornice negra di Palmi quattro.



1. Caravaggio, *Bacchino*, Rom, Galleria Borghese.



2. Cavalier d'Arpino, *Gewölbefresken (Detail)*, Rom, S. Prassede, Cappella Olgiati.
3. Caravaggio, *Marter des Matthäus (Detail)*, Rom, S. Luigi dei Francesi.
4. Orazio Leoni, *Porträtzeichnung des Caravaggio*, Florenz, Uffizien, Gabinetto dei Disegni.
5. Caravaggio, *David (Detail)*, Rom, Galleria Borghese.



6. Caravaggio, *Knabe mit Fruchtkorb*, Rom, Galleria Borghese.



7. Caravaggio, *Musica*, New York, Metropolitan Museum.



8. Caravaggio, *Stigmatisation des Franziskuc*, Hartford, Atheneum.



9. Nach Caravaggio, *Früchteschäler*, Florenz, Sammlung Longhi.  
10. Caravaggio, *Kartenspieler*, ehemals Rom, Sammlung Sciarra.



11. Caravaggio, *Wahrsagerin*, Rom, Galleria Capitolina.

12. Caravaggio, *Wahrsagerin*, Paris, Louvre.



13. Caravaggio, *Rube auf der Flucht nach Ägypten*, Rom, Galleria Doria Pamphili.  
14. Annibale Carracci, *Herkules am Scheideweg*, Neapel, Museo di Capodimonte.



15. Caravaggio, *Bacchus*, Florenz, Uffizien.



16. Anonymus, *Porträtstich des Mario Minniti*.
17. Caravaggio, *Lautenspieler (Detail)*, Leningrad, Hermitage.
18. Caravaggio, *Berufung des Matthäus (Detail)*, Rom, S. Luigi dei Francesi.
19. Caravaggio, *Wahrsagerin (Detail)*, Paris, Louvre.





20. Caravaggio, *Söhne des Chronos*, Rom, Casino Ludovisi (vedi pag. precedente).

21. Pellegrino Tebaldi, *Gewölbefresken*, Bologna, Palazzo dell'Università.

22. Annibale Carracci, *Herkules trägt die Weltkugel*, Rom, Palazzo Farnese.



23. Caravaggio, *Söhne des Chronos (Detail)*, Rom, Casino Ludovisi.



24. Caravaggio, *Knabe mit der Eidechse*, Florenz, Sammlung Longhi.



25. Caravaggio, *Lautenspieler*, Leningrad, Hermitage.



26. Caravaggio, *Medusa*, Florenz, Uffizien.



27. Caravaggio, *Katherina von Alexandria*, Lugano, Sammlung Thyssen.  
28. Caravaggio, *Magdalena*, Rom, Galleria Doria Pamphili.



29. Caravaggio, *Marta und Magdalena*, ehemals London, Christie's.  
30. Caravaggio, *Judith und Holofernes*, Rom, Galleria Corsini.



31. Caravaggio, *Fruchtkorb*, Mailand, Ambrosiana.



32. Caravaggio, *Frauenporträt*, ehemals Berlin, Staatliche Museen.

- Una testa con Cornice negre di Palmi uno.  
 Due Prospettive con Cornice negre palmi quattro.  
 fol. 578v Una testa di Salvatore piccola con cornice d'oro.  
 Un'Cupido in tavola con cornice nere.  
 Un'San'Francesco piccolo con cornice nere con un' filetto d'oro.  
 Un'San' Girolamo piccolo di Palmi uno, e mezzo con cornice nere.  
 Tre disegni in carta con Cornice nere.

Nella terza Stanza.

- Un'quadro di S. Bastiano con una Vergine con cornice negre di Palmi quattro.  
 Una testa con cornice di noce di Palmi uno.  
 Un'Arguo di mano di Polidoro con Cornice di noce di palmi quattro.  
 Un'altra testa senza Cornice in tavola di Palmi uno, e mezzo.  
 Un'quadro dove è S. Lorenzo, S. Pietro, at altri cinque Santi con cornice di noce indorate, et Intagliate di Palmi 2 1/2.  
 Una Santa Caterina della Ruota opera d'Annibale Carace con cornice Indorate, et intagliate di Palmi doi, e mezzo.  
 Una Testa di un Putto opera di Perin del Vago con Cornice Indorate di Palmi dua.  
 Un'Angelo Custode di mano dell'Antiveduto con cornice tutta indorata di Palmi sei.  
 Un'Paese con Cornici negre di Palmi quattro.  
 Un'Gruppetto d'Angeli con cornici negre di Palmi uno, e mezzo.  
 fol. 579r Una testa con Cornice tutta Indorata di Palmi uno, e mezzo.  
 Un'altra testa con la Cornice Rabescata di bianco e con il filetto d'oro di Palmi dua.  
 Un'quadro di Titiano con Cornice di noce di Palmi cinque.  
 Un'Quadro di Donne ignude con alcuni amorini con cornici di noce di Palmi tre.  
 Una Testa piccola in tavola con Cornice nere.  
 Una Madonna di Andrea del Sarto con cornice negre di palmi tre.  
 Un Paese di Polidoro con Cornici negre di palmi quattro e mezzo.  
 Un'Quadretto Piccolo dell'Assunta della Madonna con cornice d'oro.  
 Un'altro di una Madonna, e un 'Christo di palmi cinque con taffetà rosso con cornice nera.  
 Un'altro di una Madonna con Christo, e S. Giovanni piccolo con cornice nera d'oro.  
 Un'Paesino piccolo in tavola con cornice, nere e filo d'oro.  
 Un'retrato di Asdrubale Cartaginese con cornice nere.  
 Una Testa di una Poeta di Pastello in carta con cornice d'ebano.  
 Un'altra testa Piccola in tavola con cornice nere.  
 Un'altra testa anticha con cornice piccola.

Nella Galleria Piccola, che va sula loggia.

- Nove paesi diversi delli quali quattro sono con le cornici di Palmi quattro, e mezzo l'uno.  
 Tre altri paesi con cornici negre di Palmi tre.  
 Un'Annuntiata in Taffetà con cornice d'oro.  
 fol. 579v Un'Santo Isidoro Simile.  
 Un'quadro della Madonna, e S. Giuseppe con cornice nere.  
 Un'S. Giovanbattista senza Cornice.  
 Un'Quadro di un' Paese in Mare con Cornice nere.

Deinde propter tarditatem hore Inventarium prefatum fuit dimissum uni motu illud quando-  
 cumque continuandi, et perficiendi cum expressa protestatione ab eodem Illustrissimo et Reve-  
 rendissimo Domino Alexandro ibidem presente premissa quod si que sint apposita, et in futu-  
 rum apponenda que non apponenda venirent ex quavis causa pro non appositis haberi voluit,  
 si vero aliquid omissum fuerit quod apponi deberet promisit semper in presenti vel in Alio  
 desuper conficiendo inventario apponere et apponi facere ita quod semper sibi liceat uti veri-  
 tati omni etc. super quibus Actum in supradicta stantia presentibus Reverendo Domino fabio al-  
 mericio et Illustrissimo Domino Francisco Modesto testibus Die 28 eiusdem fuit continuatum  
 supradictum Inventarium.

Un'Rame del Brucolo nel quale vi è la Favola di Euridice con cornici d'Ebano di palmi uno,  
 e mezzo.

- Un'altro rame di Brucolo, nel quale vi è la tentazione di Sant'Antonio con le Cornici d'Ebano della grandezza del Sopradetto.
- Un'quadro del Buonarota con un Christo in Croce con ornamento di noce di palmi doi, e mezzo.
- Un Paese in rame di Brucolo con Cornice d'Ebano di Palmi uno, e mezzo.
- Una Tentatione di Sant'Antonio di mano del Brucolo in Rame con cornici d'Ebano di palmi uno, e mezzo.
- Un'Quadro di mano di Filippo Napolitano con alcune navi con Cornice negra rabescata d'oro di Palmi tre.
- fol. 580r Un'Historia di Gioseppe in Pietra negra di mano di Alessandro Veronese con Cornice tutta Indorata et Intagliata di palmi doi.
- Un Quadro dove è Faraone sommerso nel mar rosso opera di Filippo Napolitano con cornice negra rabescata di palmi quattro.
- Una Battaglia in rame di mano di Francesco Fiammengo con Cornici Indorate di Palmi uno, e mezzo.
- Un' Quadro di fiori di mano del Cavaliere Salina con Cornice negra di palmi tre.
- Una S. Caterina della Ruota opera di Michel Agnolo da Caravaggio con Cornici d'oro rabescate di Palmi sette.
- Un' S Francesco in Estasi di Michel Agnolo da Caravaggio con Cornici negre di Palmi quattro.
- Un Quadro di Bruccolo vecchio d'una Marina con Cornici d'Ebano di Palmi uno, e mezzo.
- Una Madonna Assunta con diversi Angeli con Cornici Indorate di Palmi tre.
- Un Andromade Antica in tavola Con cornice tutta Indorata di palmi cinque.
- Una Madonna di mano di Terentio di palmi e 3/4.
- Una Carità in tavola di mano di Giulio Romano con Cornici Intagliate, et Indorate.
- Un'Sansone in Braccio à Dalida con Cornice d'oro in Pietra Paragone.
- Un'Quadretto del Figliolo Prodigio con Cornice d'oro.
- Un'andata di Christo alla Croce in Pietra con Cornice dorate.
- fol. 580v Una Babilonie simile.
- Un' ratto delle Sabine in Tafettano giallo con Cornice nere.
- Una Testa del Salvatore con Cornice d'oro.
- Una Sammaritana con Christo alta palmi otto con Cornice dorate.
- Una Madonnina in Vetro con Cornice nere rabescate.
- Un'altra Tentatione di Sant'Antonio in rame con Cornice nere.

Nella quinta Stanza.

- Una Testa di S. Francesco di mano del Mutiano con Cornice negra di Palmi doi in circa.
- Un'Christo che porta la Croce con cornice rabescata.
- Una Madonna in Rame di mano dell'Albano con Cornice Intagliata et Indorata di palmi 1, e 1/4.
- Un'Adultera di mano del Padovanino in rame con Cornice indorata di Palmi doi, e mezzo.
- Una Sant'Agata in Pregione in Pietra negra opera d'Alessandro Veronese con Cornice Indorate di Palmi dua.
- Una Battaglia in Rame con Cornice d'oro di Palmi uno.
- Una Battaglia con Cornice d'oro granita larga palmi tre 1/2 e alta doi, e mezzo.
- Un'Paese di Giovanni Fiammengo con cornice tutte indorate di palmi tre.
- Un'Adamo, et Eva del Cavallier Giuseppe in Rame con Cornici d'Ebano Intarsiata d'Argento di palmi doi 1/4.
- fol. 581r Un'Quadro in Pietra negra con Cornici intagliate, et Indorate di Palmi dua.
- Una Prospettiva di S. Pietro in Prigione con Cornici d'Ebano di palmi doi 1/4.
- Una Santa Caterina della Ruota in Tavola di Benvenuto da Garofalo con cornice tutta Indorata. e rabescata di Palmi tre.
- Una Madonna di Perin del Vago con Cornice negra di Palmi cinque.
- Una Madonna di Bartholomeo da Viterbo con Cornice tutta Indorata di palmi 3/4.
- Una Battaglia con Cornice d'oro grande Palmi quattro 1/4.
- Una Testa di Leonardo da Avinci mezzo ovato con ornamento, e che si chiude negro Indorato di Palmi doi.
- Una Testa di un'Giovane con Cornice di noce alta palmi dua.
- Una Madonna di mano di Raffaello d'Urbino con Cornice negra di palmi cinque.
- Dua Quadrini piccoli con Cornice nera mezzo Palmo.
- Una Caccia in Pietra con Cornice negra.
- Una Madonna piccola con il figliolo, e S. Giovanni con cornice nere.

Un'Quadro grande di S. Mattheo senza Cornici.  
 Una Madonna Antica con Cornice di legno dorate.  
 Cinque Quadreti di Paesi tondi Piccoli con Cornici dorate.  
 Uno ovato Piccolo.  
 Un Quadro grande della Madonna con S. Anna, e S. Giuseppe con Cornice nere.  
 Una natività di nostro Signore in Pietra con Cornice nere miniata d'oro.  
 Una Santa Lucia in Alabastro con Cornice nere.  
 Una Madonna con Cornice dorate piccola.  
 Sei Quadrucci diversi di Battaglie, et un'Incendio con Cornice dorate.

fol. 581v

Nello stantijno che unisce l'appartamento vecchio con il nuovo.

Una Torre di Nembrotte con Cornice negra di Palmi quattro.  
 Un'Ovato nel quale vi è una testa di un'Bacco con cornici di nero Intagliate, et Indorate di Palmi tre.  
 Una Sosanna Con Cornice di legno Bianca.  
 Un'disegno in Carta di Giove fulminante.

Nella prima Stanza dell'appartamento novo.

Doi Paesi senza Cornice di Palmi sei l'uno di mano di Marforio.  
 Una Musica di mano di Michelangelo da Caravaggio con cornice negra di palmi cinque in circa.  
 Una Stampa di una Venetia d'Alberto Duro senza Cornice di Palmi dicesette.

Nella Sala

Un quadro di frutti diversi senza Cornice di palmi sei.  
 Due Tavole con la descrizione del Mondo senza Cornice di palmi dieci.  
 Una tavola con la descrizione di Roma moderna senza Cornici di Palmi sette.  
 Una Tavola dove è descritta la Regione del fuoco senza Cornice di Palmi cinque.  
 Una Tavola d'Italia senza Cornice di Palmi sei.  
 Un'altra tavola di Gierusalem senza Cornice di Palmi quattro.  
 Una tavola di Roma moderna senza Cornici di Palmi sei.  
 Un'Quadro di diversi fiori senza Cornici di palmi cinque in circa.  
 Un'quadro della Concettione della Madonna di palmi dieci senza Cornice.

fol. 582r

Nella prima Stanza contigua alla Sala.

Il Sole con le hore copia di Guido Bolognese con Cornice negra ralescata d'oro longa Palmi otto.  
 Un Disegno con Cornice negra di Giulio Romano di Palmi cinque 1/2.  
 Un Disegno del Buonaventura con Cornice negra longa palmi 2 1/4.  
 Una testa di Leonardo da Avinci con Cornice dorata longa palmi uno.  
 Un'altra testa simile.  
 Una Stampa d'un Trionfo d'Alberto Duro senza Cornice di palmi undici.  
 Un'Disegno di Michelangelo Buonarota con Cornice negra di palmi tre.  
 Un'altro disegno di Giulio Romano lungo Palmi cinque con Cornice negra.  
 Un'quadro dipinto di notte con Cornice negre indorate di Palmi sei per altezza.  
 Un Quadro di una Venere con altre figure chesa (?) vi è un' Cadavero per coperchio con Cornice tutta Indorata, et Intagliata di palmi cinque 1/4.  
 Un quadro della Madonna con Cornice nere.  
 Retratto di Papa Sisto V à sedere con coperta di ormesino rosso.

Nella seconda Stanza.

Una Maddalena di mano di Titiano con Cornice Indorata di palmi cinque, e mezzo.  
 Una Battagliana in Rame con Cornice Indorate di Palmi uno.  
 Un'paese di mano di Giovanni Fiammengo con Cornici Indorate di palmi uno.  
 Un'altra Battagliana in Rame con Cornice Indorata di Palmi uno.

fol. 582v Una testa di una Donna di mano di Monsú orietto con Cornice di noce rabescata, alta palmi tre.  
 Una Santa Barbara di mano di Francesco Albano con Cornice Indorate grande di Palmi cinque.  
 Una Battaglia in Rame con Cornice Indorata di palmi uno.  
 Un' Quadro con un' Martirio di una Santa con Cornice Intagliata, et Indorata, et graffita di palmi doi.  
 Un'altra Battaglia in Rame con Cornice Indorata di palmi uno.  
 Un' Salvatore di mano dell' Antiveduto con Cornice negra, indorata, et rabescata di palmi tre, e mezzo alto.  
 Un' altro Salvatore variato con Cornice negra indorata, et rabescata alto palmi tre, e mezzo.  
 Un' S. Bastiano dell' Antiveduto con Cornice negra, indorate, e rabescate di palmi tre.  
 Un' Quadro della Madonna di S. Maria Maggiore con Cornice nere.  
 Un' Quadro di Ferdinando gran Duca di Fiorenza quando era Cardinale.

Deinde propter tarditatem hore fuit dimissum supradictum Inventarium animo illud continuandi, et cum expressa protestatione ab eodem Illustrissimo Domino Alexandro herede premissa ut supra super quibuscumque Actum Rome in supradicta Stantia presentibus ibidem Reverendo Domino Almericio, et Francesco Modesto testibus.

Die Decima quarta Aprilis 1627.

Fuit continuatum supradictum Inventarium ad Instantiam supradicti Illustrissimi et Reverendissimi Domini heredis ut supra aliis incohatum.

Nella terza stanza à mano dritta.

fol. 583r Un' Ritratto di una Donna con Cornice negra alto Palmi cinque.  
 Un Quadro con un' huomo, che suona il leuto di Michel Angelo da Caravaggio con Cornice negra di palmi sei.  
 Un' altro ritratto di una Donna con Cornice negra alto palmi tre.  
 Un' Monte Parnaso dell' Antiveduto con Cornice negra Indorata, e rabescata di Palmi otto.  
 Un' Ritratto di Madama di Mantova con Cornice negra alta palmi tre 1/2.  
 Un' Ritratto della Principessa d' Urbino con Cornice negra alta palmi cinque.  
 Un' Ritratto di Maria Regina di Francia senza Cornice di palmi doi.  
 Un' Quadro dell' Infanta di Spagna con Cornice negra alta Palmi sei.  
 Un' Quadro di Margarita Regina di Spagna senza Cornice alta palmi tre.  
 Un' Ritratto di una Donna con Cornice negra alto palmi tre.  
 Un Quadro di Musica con Cornice di noce, alto palmi quattro, e mezzo.  
 Un' Ritratto di Donna Verginia Feltria de Revera con Cornice di pero di palmi tre.  
 Un' Ritratto di Lavinia Feltria con Cornice negra alto palmi tre.  
 Un' Quadro con una Musica di Gilardo Fiammengo con Cornice negra alto palmi sei, longo palmi otto.  
 Un Quadro dell' Imperatrice Leonora senza Cornice alto Palmi cinque.  
 Un' Quadro con una Musica di mano dell' Antiveduto con Cornice negra longo Palmi sei alto palmi cinque.  
 Una Lucretia Romana in terra con Cornice nera alta palmi sei 1/2.

Nella Scala, che discende alla Sirena.

Un' Salvatore in tondo del Cavaliere Gioseppino con Cornice Indorata di palmi otto in Circa.  
 Due teste d' Angioli in tondo senza Cornice.  
 Un' Angelo grande Inginocchioni con Cornice negre alto palmi dicesette in circa.  
 Una Galatea Copia di Raffaello di Urbino con Cornice di noce alta palmi sei incirca.

fol. 583v Nel primo Camerino vicino alla Camera parata di Rasetti rossi, e gialli.

Un Ritratto di Pirofilio di Donna con lattuge in Tavola con Cornice d'Ebano di Palmi uno.  
 Una testa di S. Caterina della Ruota di mano del Padovanino con Cornici Indorate di palmi doi, e un 1/4.

Una testa d'una Donna fatta a guazzo in su la Carta con le Cornici d'Ebano di Palmi doi.

Una Testa di S. Maria Maddalena di mano del Padovano con Cornice Indorate di Palmi doi 1/4.

Una Testina di una Diana con Cornice d'Ebano di Palmi uno.

Una Madonnina à sedere con Christo in grembo con doi Angeli che stanno cogliendo dattili con Cornici dorate alta palmi uno e 1/4, larga palmi uno.

Una Crocifissione di mano di Brucolo in Rame con Cornici d'Ebano longa Palmi uno, e mezzo alta palmi uno et 1/4.

Un'S. Girolamo di mano di Titiano con Cornici d'Ebano alta palmi uno, e mezzo, larga palmi uno e 1/4.

Un'S. Giovanni Evangelista di mano di Brucolo con Cornici d'Ebano larga palmi uno et 1/4.

Un'Paesino in Rame di mano di Brucolo con Cornici d'Ebano longo palmi doi, alto palmi uno et 1/4.

Una S. Maritana in tavolo con Cornice di Ebano alta doi Palmi, e un quarto, longa Palmi uno, e mezzo.

fol. 584r Una Marina con alcune navi di mano di Brucolo con Cornici d'Ebano longa palmi doi, alta palmi uno, et 1/4.

Un Salvatore in Rame con Cornici d'Ebano alto palmi uno, et 1/4 largo palmi uno.

Una Favola di mano di Brucolo nella quale vi è una Donna con un'Dardo con alcuni putti, et altre cose in rame con Cornici d'Ebano larga palmi doi, et 1/4 alta palmi doi.

Un Ganimede di mano di Michelangelo Buonarota con Cornici d'Ebano alto palmi doi, et 1/4 largo palmi uno 1/4.

Un'Vulcano con Venere nella Fucina con alcuni Amorini con Cornici d'Ebano rabescate d'oro alto palmi uno et 3/4, lungo 1 1/4.

Una Testa di una Madonna di mano di Scipione Gaetano con Cornici d'Ebano alta palmi doi et 1/4 larga palmi uno 3/4.

Un Rame con molti animali rappresentati in un paese con Cornici d'Ebano alta palmi uno, longa palmi uno et 3/4.

Una Visitatione di S. Elisabetta con Cornici d'oro alta palmi doi et 1/4.

Un'altro Rame con molte figure, et animali con Cornici d'Ebano longo palmi uno et 3/4 alto palmi uno.

Un' David In Dodici Angolo di mano del Padoanino con Cornici Indorate alto palmi quattro et 3/4 largo palmi tre, e mezzo.

Una Madonnina di mano di Raffaello d'Urbino, con Nostro Signore S. Anna, S. Giovannino con Cornici d'Ebano alta palmi uno et 1/4 in circa larga palmi uno in circa.

fol. 584v Una Torre di Babele con Cornice negra rabescata d'oro lunga palmi tre et 1/4, alta palmi doi. Una Madonnina di mano di Titiano con Cornici Indorate con Paternostri Intorno alta palmi uno, e mezzo longa Palmi uno et 1/4.

Un'altra Madonnina Imminata con ornamento di noce di palmo mezzo.

Dieci Rami Intagliati di mano di Alberto Duro con Cornici d'Ebano di palmi mezzo in circa.

#### Nel secondo Camerino.

Un'quadro di una Prospettiva con cornici Indorate longo palmi tre, alto palmi doi, e mezzo.

Un'quadro di una Marta, e Maddalena in Tavola di Leonardo da Vinci con Cornici d'Ebano longo palmi tre, e mezzo, alto palmi tre.

Un Ovatino con una Madonna nostro Signore e S. Anna con ornamento d'Argento Indorato di mano del Paduanino alto 3/4 oncia una, largo oncie sette.

#### Nel terzo Camerino.

Sei tra Battaglie, et Trionfi con Cornici negre in Pietra longhe palmi uno, e mezzo, alte palmi uno.

fol. 585r Una Santa Caterina delle Ruote di mano di Guido Bolognese senza cornici alta palmi quattro lunga Palmi tre.

Un'Quadro con doi teste uno di uno homo l'altra di una Donna con Cornice negra longa palmi doi, e mezzo alta palma 2.

Un'quadro con tre teste con Cornici negre longo palmi tre, e mezzo alto palmi doi, et 3/4.

#### Nel quarto Camerino.

Una testa di mano d'Andrea del Sarto con Cornici di noce alta palmi doi.

- Una testa con una Berretta antica con Cornice indorate alta palmi doi, larga palmi uno, e mezzo.
- Una testa di mano di Leonardo da Vinci con Cornici Indorate alta palmi tre, larga palmi doi.
- Un Quadro detto il Berrettone di mano del Palmavecchio con Cornice indorata alta palmi tre, e mezzo longa palmi tre.
- Una testa antica In tavola con cornice Indorata, alta palmi tre, larga palmi doi, e mezzo.
- Una testa di mano di Terentio con Cornici di noce rabescata alta palmi uno, e mezzo, larga palmi uno.
- Una testa d'una Madonna di mano di Scipione Gaetano con Cornice Indorate alta palmi uno, et  $3/4$ .
- fol. 585v Un'paese con alcune Barche di mano di Pietro Fiammengo con Cornici negre Indorate longa palmi tre, alta palmi doi et  $1/4$ .
- Un'altro Paese di mano del Suddetto con Cornice Indorate longo palmi sei e mezzo, alto palmi trè.
- Un altro paese in rame nel quale vi è una Madonnina di mano di Cornelio con Cornice Indorate, e granita alta palmi uno et  $3/4$ , longa palmi doi.
- Una testa antica in lavagno con Cornice negra alta palmi doi, et  $1/4$ . longa palmi doi.
- Un S. Francesco inginocchiato di mano del Cavaliere Giuseppe in tavola con Cornice negra con filetto d'oro alto palmi uno, et  $1/4$  lungo palmi uno.
- Una battaglia in rame con Cornici Imminiate negre, et oro longa palmi uno, e mezzo, alta palmi uno.
- Una Conversione di S. Pavolo ovata in rame con cornici negre e filetto d'oro longa palmi uno, et  $1/4$ . alta palmi uno.
- Una Battaglia in Rame con cornici Imminiate negre, et oro longa palmi uno, e mezzo, alta palmi uno.
- Doi Paesini di mano di Adamo con ornamento, et Coperchio d'Ebano largo palmi uno, alto palmi mezzo.
- Un'Europa depinta in Agata intarsiata di lapislazzaro con Cornici di Diaspro verde orientale, e la Cassa di metallo longa palmi mezzo, alta oncie quattro.
- fol. 586r Un nettuno in un'Ovatino di lapis lazzaro longo palmi mezzo alto  $1/4$ .
- Doi quadretti in Pietra in uno una Venere senza Cornice, et nell'altro un'Elia (?) medesimamente senza Cornice longo palmi uno, alto  $3/4$  l'uno.

Statue, che sono nel Giardino à Ripetta.

Nel Cortile dinanzi alla Casa vecchia sono l'infrascritte Statue.

Una figura di un Giovine alta palmi sette, e mezzo con il suo piedestallo sotto di marmo fatto à quattro faccie con Cartocci antica.

Doi Puttini con teste grosse del naturale una di Fauno, et l'altra di un Paris teste antiche, et li petti di Stucco.

Nel primo Giardino.

Una figura di un'Apoletto nudo alto palmi cinque, e mezzo, che tiene appoggiato un'braccio sopra l'Instrumento, braccia, gambe e testa moderne.

fol. 586v

Nel Giardino della Peschiera.

Una Figura, che sta à sedere nuda, che si cava lo spino dal Piede alta palmi quattro tutta moderna.

Un Bacco nudo con la Pelle in Spalla, che tiene in una mano una tazza, e nell'altra un'graspò d'uva alto palmi sei, e mezzo in circa, vi è del moderno gambe, braccia, e testa nel mezzo della Peschiera.

Una Capra colca longa palmi tre antica, zampe, et testa moderna.

Un Leopardo à sedere alto palmi quattro nella detta Peschiera.

Un'Bassarilievo con cinque teste tre di esse di Consoli, e doi di Donna grande del naturale con li petti longo Palmi sei, alto palmi tre antiche.

Un'Bassorilieveto di un Cavallo Marino, che vi è a Cavallo una donna longo Palmi doi, e mezzo, alto palmi uno, e mezzo antico.

Un'altro Bassarilievetto, che vi è un Console à sedere, et un'in piede alto palmi uno et 1/3. longo Palmi uno et 2/3.

Un'altro Bassarilievetto tondo, che vi è colco (?) un'Cupido sopra testa longo per ogni verso palmi et 1/3.

Una Medaglia di Bassarilievo di un Nerone antica alta per ogni verso palmi uno.

Un'altro Bassarilievo di doi teste antiche uno di un huomo, e l'altro di una Donna longo Palmi doi, e mezzo, alta palmi doi.

fol. 587i

Nel Giardino grande.

Un'Fauno à sedere sopra un'Delfino alto Palmi tre nudo.

Doi statue una di Venere, e l'altra di un'Adone alta palmi sei l'una tutte di peperino.

Un'Pilo storiato con diverse figurine longo Palmi nove, alto palmi doi, e mezzo.

Una Figura di una Venere mezza nuda alta palmi sei antica.

Doi termini con le teste di vecchio alti l'uno Palmi sei, e mezzo antichi.

Un'Bassarilievetto con diverse figure longo Palmi doi, e mezzo alto palmi uno, e mezzo.

Un'Bassarilievetto di un Cupido colco longo Palmi doi alto palmi uno et 2/3.

Nove terminetti piccoli di Palmi uno e mezzo l'uno incirca.

Doi Arpie di Bassarilievo alto palmi uno l'una.

Un'altro terminetto di Palmi doi.

Nella Sala da basso della Sirena.

Una Sirena di Bronzo dentro d'un vaso di marmo scanellato intorno la Sirena alta palmi tre, e mezzo, longa Palmi cinque, e mezzo et il Pilo longo palmi dieci alto dui et 3/4 longo palmi 4 et 1/4.

fol. 587v

Una figura di una Giulia vestita alta palmi sette, et mezzo antica con il suo Piedestallo sotto di Marmo.

Una figura di un'Amazzone, che stà vestita alta palmi nove antica con il suo Piedestallo di Marmo.

Una figura di una Agrippina, che tiene una Palla in mano vestita alta palmi nove, e mezza antica con il suo Piedestallo di marmo.

Una figura di una Giulia vestita alta palmi nove e mezzo antica con il suo Piedestallo.

Tre figurine dette Buffoncini alti palmi tre, e mezzo l'uno antichi con il loro Piedestallo sotto in due Foggie di marmo.

Una figurina con le gambe in Croce di un paris alto palmi tre, e mezzo antico con il suo Piedestallo sotto.

Doi Petti con teste d'Imperatori teste antiche, e petti moderni con li suoi Peducci di marmo alti tre palmi l'uno.

Tre tavole di Alabastro con Cornici di mischio doi delle quali sono lunghi palmi cinque, e mezzo, e larghe palmi quattro con li regoli intorno di marmo rosso, l'altro lunga palmi cinque, e mezzo larga Palmi quattro.

Un'altra Tavola di marmo bianco in sesto angolo intartata di giallo africano, alabastro, broccatello, e Brescia larga per ogni verso palmi cinque.

Nella Scala della Sala della Sirena.

fol. 588r

Una figura di una Fiora vestita alta palmi sei antica con il suo piedestallo di marmo sotto.

Una testa di un'Giovine più grossa del naturale moderna con il suo Peduccio di marmo negro alto palmi tre.

Una testa con il petto, et Peduccio di una Giulia alta palmi quattro antica con il Peduccio di Alabastro.

Un'Piede più grosso del Naturale.

Nella Galleria di Sopra.

Sei teste con li Petti, e Peducci, teste antiche, e Petti moderni alte palmi quattro l'una in circa, quattro peducci di marmo bianco, e doi di mischio con soi scabellini di noce dipinti.

Un'altra testa di un'Imperatore alta palmi tre petto, e testa antica et il Peduccio di mischio.

Doi teste senza petto con li suoi Peducci di mischio antiche con li suoi Scabelloni depinti alte le teste palmi uno, e mezzo.

Un'Tavolino d'Alabastro in quadro con il suo piede negro intagliato, et Intarsiato di palmi quattro, e mezzo.

Nel salone grande vi sono l'infrascritte Statue.

- fol. 588v Doi fauni nudi alti palmi sei l'uno antichi con li suoi Piedistalli sotto di marmo.  
Otto Petti d'Imperatori con le teste, e Peducci di marmo bianco grosse le teste del naturale teste antiche, e petti moderni cinque Peducci di marmo, e tre di mischio alti l'uno Palmi quattro in circa con li suoi Scabelloni dipinti.  
Una figura di un'Cupido, che tira l'arco appoggiato ad un tronco alto palmi nove antico con il suo Piedestallo di Marmo Scrittoci S.P.Q.R.  
Una figura di una Cerere alta palmi nove in circa antica con il suo Piedestallo sotto di marmo.  
Una figura di una Diana in habito di Cacciatrice alta palmi nove antica con il suo Piedestallo di marmo.  
Un'altra Diana Cacciatrice, che tira con l'arco alta Palmi sei in circa antica con il suo Piedestallo di marmo.  
Una figura di una Moretta con testa, braccie, e gambe di metallo, et il corpo (?) d'Alabastro vestita alta palmi sei in circa con suo Piedestallo di marmo.  
Una figura di un'Bacco, che s'appoggia ad un'tronco alto Palmi sei con il suo Piedestallo di marmo.

Nella seconda Stanza passata la Sala grande.

- fol. 597r Doi teste con li Petti, e Peducci di marmo bianco, una di Donna, et l'altra di huomo teste antiche, e petti moderni alti Palmi tre l'uno, con li suoi scabelloni depinti.  
Un Pettino di un'Bacchetto, testa antica, e petto moderno con il Peduccio di marmo bianco alto Palmi doi con il suo scabellone dipinto.  
Una testa con un poco di Collo grossa del naturale con Peduccio di mischio antica con il suo Scabellino dipinto.  
Tre altre teste una di un Putto con un Pettino, et il Peduccio alto palmi uno, e mezzo, l'altra d'una donna con il Collo, et il Peduccio di mischio alta palmi doi: l'altra testina di Donna con il Peduccio di mischio alta palmi uno, e mezzo, tutte trè antiche.  
Un'Tavolino di Pidocchioso con le Cornici di Marmo negro longo Palmi cinque per ogni verso in circa con il suo Piede di noce.  
Un'altro Tavolino nella loggia di Pidocchioso con le Cornici di marmo negro longo Palmi sette, e mezzo, largo palmi quattro, e mezzo con il suo Piede di noce.  
Una Testa di un'S. Carlo di marmo bianco con il Petto di marmo rosso con il Peduccio di mischio alta palmi tre, e mezzo.

Nella Sala della Ringhiera.

Doi Groppi di Carta pista indorata, uno di tre figure, l'altro di doi alti palmi tre in circa.

Nella seconda Stantia

- fol. 597v Una Figura di un'Apollo, che si appoggia al tronco con l'Instrumento antica alta palmi sei in circa con il suo Piedestallo di marmo.  
Una figura di un'Bacco antica alta palmi sei in circa con il suo Piedestallo di marmo.  
Doi teste con li Petti, una vestita, e l'altra nuda con li peducci di mischio alti palmi quattro in circa con li soi Scabellini di noce.  
Una testa di un Fauno di marmo rosso con il Petto antica, et il Peduccio di mischio alta palmi doi, e mezzo con il suo scabellone dipinto.

Nell'altra Camera

Un Pettino di una Imperatrice con il Peduccio di Marmo, e sotto ad eso (?) una base di marmo giallo alto il Petto palmi uno et 3/4 antico.

Nel primo Camerino vicino alla Stantia parata di rasetti rossi, e gialli

Tre figurine di marmo d'una Venere, una fortuna, et un'Apollo alte palmi doi l'una in circa antiche.

Dodici Imperatori cioè pettini con teste, e peducci di Alabastro tenero alti palmi uno l'uno moderni.

Un'altro Pettino di un' Fauno alto Palmi uno di marmo antico.

Venti sei figurine di metallo con suoi Piedi di Palmi uno, e mezzo in circa.

Un'Centaurio con il suo Piedestallo d'Ebano alto palmi uno, e mezzo in circa di metallo.

fol. 598r

Doi Cavalli di Metallo con il suo Piedestallo d'Ebano alto insieme palmi doi, e mezzo incirca. Una testa di un' Cesare in Rame piccolo.

Un Gruppo di doi figure di Metallo di un'Satiro, et una Venere con il Piedestallo di noce alto insieme palmi uno, e mezzo.

Doi Colonne di Pietra mischia alta palmi due.

Quarantasei figurine di metallo parte antiche, e parte moderne ve ne sono in piede, e colche di Palmi mezzo alte et altre di 3/4 e molte con li suoi Piedestalli di Ebano.

Tre testine di Rame del Salvatore della Madonna, et S. Giovanni Evangelista.

Quattordici Animaletti parte antichi, e parte moderni di diverse foggie di metallo di Palmi mezzo in circa l'uno.

Doi Pettini di metallo alti 1/4 l'uno parte antichi, e parte moderni.

Un'Urna di un'Metallo antico piccolo.

Dodici Imperatori di Metallo con li suoi Pedestalletti di metallo alti 3/4 l'uno in circa con li suoi Peducci.

Tre Pettini di metallo antichi alti palmi mezzo l'uno in circa.

Doi Mercurij di metallo piccoli.

Nel quarto Camerino.

Un'Gruppetto di due figure di marmo alte palmi doi l'una moderne.

fol. 598v

Un studiolo con sopra doi figurine di metallo colche, et una testa con un poco di Collo le figure palmi uno in circa, e la testa palmi una in circa, e lo studiolo di Ebano.

Una Venerina con un'Cupidino di metallo alta palmi uno in circa con il suo Piede di legno.

Un'Artigliaria d'Argento Indorato lunga palmi mezzo in circa.

Un'Puttino Piccolo à Cavallo ad un Delfino d'Argento.

Una testa di una Santa in una Medaglia di Bassarilievo di metallo longa Palmi uno.

Una Piramidetta d'Ebano, et Avolio con una palla in cima alta palmi uno, e mezzo in circa.

Una tazzetta di marmo giallo longa Palmi uno in circa.

Una testa di metallo di un'Giovine piccola.

Nota de Mobili, che sono al giardino à Ripetta

Nella stantia della Sirena

Una fontana di Rame alta palmi nove in circa tonda, e che butta in cima.

fol. 599r

Quattro pezzi d'Artigliaria di metallo con le sue rote piccoline.

Doi posamenti di tavola di noce per metterci sopra tavole di marmo.

Sei Scabelli di noce con li suoi Appoggiatori.

Due Casse di legno vecchie con diversi ordigni di latta, e rame da far giochi in detta fontana.

Nella Galleria.

Sei Sedie di noce fatto di seta gialla, et negra con le sue frangie.

Sette Sedie di Vacchetta con le sue frangie di filaticcio.

Quattro tavolini di Noce con li suoi piedi torniti.

Dieci Scabelli di noce con li suoi Appoggiatori.

Dodici Scabelli à foggia di Colonne con una Statuetta di noce per tenere sopra le lume.

Nella prima Stanza contigua alla Sala

Sei sedie di Montone di noce con le francie verdi di filo.

Nella seconda Stanza seguente longa

Sei sedie di Vacchetta d'appoggio con le sue francie di filaticcio.

Quattro sedie simili senza li braccetti.

fol. 599v Sei Scabelli di noce con li suoi Appoggiatori.

Nella terza Stanza.

Un'Tavolino di noce con li suoi Piedi torniti sopra un Calamaro in corma di forticiello d'Ebano di Palmi doi in circa con alcuni ferretti da temperare le penne.

Due Palle d'Alabastro bianche con li suoi Peducci.

Un'Piede antico di marmo.

Doi leoni colchi di marmo giallo piccolini.

Tre sedie di Montone di noce con le sue frangie di filo verde.

Nella quarta Stantia.

Un lettino dorato con il suo matarazzo, e doi Cuscini di Damasco verde usati.

Un'Tavolino d'Albuccio con la sua Coperta di Damasco Turchino con frangie d'oro e seta con il suo Corame Turchino sopra.

Un'Studiolino d'Ebano sopra detto Tavolino nel quale non vi era niente di nuovo.

Due sedie usate di velluto turchino con le sue frangie oro, et seta.

Due Colonnati di legno inargentate per tenerci a sopra le Candellieri.

Due sfingie piccole di Paragone.

Una testa di marmo sotto piccola.

Una Testa di Donna di legno piccola à modo di termine.

Nella quinta Stanza.

fol. 600r Un'lettino indorato con il suo Materazzo, e Due Cusini d'Amasco rosso.

Un'Tavolino d'Albuccio coperto di Damasco rosso con le sue frangie oro, e seta.

Un'Studiolo sopra al Tavolino d'Ebano Intarsiato di Bianco, sopra vi è un'Rasetto Pavonazzo.

Una Immagine della Madonna che legge con il Putto in braccio, et S. Giovanni Batista di metallo di Palmi doi in circa.

Una Colonneta di legno inargentata da tener sopra il Candelliero.

Nel Saletto della Ringhiera.

Due Tavole quadre di noce di Palmi sei l'una.

Una Tavola di Dodici Palmi con piedi d'albuccio coperta di corame rosso vecchio.

Una Sedia di Vachetta con le Rote sotto.

Tre Sedie di Cordovano rosso alla Genovese.

Tre Scabelli di noce con li appoggiatori.

Due statuette di color di rame del Ratto delle Sabine.

Un'Tavolino con le Tavole di noce.

Una Banca di diciotto palmi d'Albuccio da sedere.

Doi vasi dipinti di merangoli con fiori finti.

## Nella Prima Stanza contigua a detto Saletto

fol. 600v

È guarnita di Taffettani versi, et Incarnati con una Portiera simile.  
 Un'trucchetto di noce di palmi dieci in circa foderato di panno verde.  
 Un'Tavolino con li suoi Piedi, che si piega in mezzo dipinto con oro all'Indiana.  
 Un'altro tavolino di palmi quattro Intarsiato d'osso bianco.  
 Quattro sedie di Cordovano rosso alla Genovese.  
 Un'Scabello di noce con il suo appoggiatore.

## Nella Seconda Stanza contigua

È guarnita di Rasetti rossi, e gialli con due Portiere del medesimo.  
 Un'Tavolino quadro di noce con li suoi Piedi à torno di Palmi sei in circa.  
 Sette Sedie die Vacchetta rossa con le sue frangie di filaticcio.  
 Al camino doi Capofuochi con li pomi d'ottone bassi.  
 Un'Horologio in una figura d'uno Struzzo, et altri animaletti indorati con la sua base simile alto palmi doi, e mezzo in circa.

## Nella terza Stanzia à man dritta della sopradetta.

flo. 601r

Una tavola in Ottangolo d'ebano Intarsiata di Piombo con il suo Piede di Pero negro.  
 Dui Buffetti di noce di Palmi sei l'uno.  
 Un'Tavolino d'Ebano intarsiato di bianco con diverse historie di Palmi sei in circa con doi scapolotti, o vero Cassettoni del medesimo.  
 Una Credenza o letto d'Albuccio di Palmi otto in circa coperto di corame rosso.  
 Due Sedie di Cordonavo rosso alla Genovese.  
 Dui Scabelli di noce con l'appoggiatore.  
 Una Scanzia chiusa li sportelli con Rete di Rame piena di diversi libri di musica.  
 Un Ciambaleto indorato dentro di mano del Cortona, et annotatovi il nome suo con un'distico à littere.... coperto di corame rosso, imbollettato di Bollette d'ottone et foderato di Taffettano Turchino.  
 Nel Camino un paro di Capofuochi con li Pomi d'ottone.  
 Un Prete da Scaldare il letto con il suo Caldarino.

Nel primo Stanzino contiguo alla Stanza foderata di Rasetti rossi, e gialli.

È guarnita di Taffettani turchini, e gialli.  
 Un'Tavolino di noce con li suoi Piedi torniti.  
 Un'altro Tavolino simile sopra una Cassetta d'una di noce sopra la prima (?).  
 Un'Tavolino d'Ebano Intarsiato di bianco con diverse listre con uno studiolo della medesima lista.  
 Due sedie di Velluto Cremesino con frangie di seta, et oro.  
 Due Scabelli di noce con li suoi Apoggiatori.

## Diversi libri.

fol. 601v

Sei Tomi Civitatis orbis terrarum coperti di Corame in foglio reale.  
 Dodici altri libri di diverse figure di rame in foglio Reale, et alcuni di essi più piccoli.  
 Cinque libri di stampe di Carta pecora di diverse stampe.  
 Un'altro in foglio Coperto come sopra della descrizione del Mare Mediterraneo.  
 Un'altro libro in foglio reale coperto in Cordovano rosso con fregi d'oro di diverse stampe.  
 Un'libretto longo coperto di rosso della Descrizione dell'Isole.  
 Un'altro simile coperto di Cartapecora di diverse Città in Stampa.  
 Dodici altri libri di diverse figure stampate infoglio, et minori.  
 Diarium Nauticum in foglio legato come sopra.  
 Navigatio, ac Iterarium Ugonis legato come sopra.  
 Speculum Orbis terrarum legato come sopra.

Tabule Tholomei legate come sopra in foglio.  
 Diverse Carte da Navigare legate in libro in foglio coperte come sopra.  
 Un'libro coperto di Carta pecora in foglio reale di diverse figure stampate.  
 Un'altro libro di Stampe di Prospettive legato di Cordovano turchino.  
 Quattro altri libri in quarto ligati come sopra di diverse stampe.  
 Un'altro libretto in quarto coperto di cartapecora di simili stampe.  
 Un'altro libro grosso in foglio... coperto di carta pecora di figure in stampa.  
 Due occhiali da veder lontano piccolini.  
 Un'Campanello di metallo.

Nella seconda Stanza contigua

Parata di Velluto Cremesino e broccato d'oro.  
 fol. 602r Un'letto di Damasco rosso ricamato il Tornaletto con la trabacca con la lettiera con Colonne Dorate.  
 Un'Inginocchiatore di noce con doi Cusini di Velluto Cremesino forniti d'oro, et seta.  
 Tre Scabelli di noce con li suoi Appoggiatori.  
 Un'Tavolino d'Albuccio coperto di Velluto rosso.  
 Un'Briviaro in foglio coperto di Cordovano rosso con l'arme del Signore Cardinale.  
 Un'Salterio coperto come sopra con ligatura alla francese d'oro Smaltato.  
 Uno Studiolo di Velluto rosso guarnito d'oro.  
 Un'Calamaro d'Ebano à foggia di Cassetta.  
 Un Crocifisso di metallo.  
 Un paro di Capifuochi.  
 Una Gelosia indorata, e suoi ferri da fuoco.  
 Una Colonna di legno Inargentato per tenere il Candelliero.  
 Una Gabbia d'Argento con un Pappagallo finto.

Nello stanzino delli Studioli

Una Cassetta di noce Intarsiata, et Intagliata dentrovi in una Cassetta di Corame un'vaso di Cameo antico.  
 Doi teste di Christallo di Montagna Piccoli una d'Augusto, e l'altra di Adriano con li Busti dorati.  
 fol. 602v Un'Bussolotto di Madreperla tondo.  
 Due Scudellini di Porcellana.  
 Un'Mappa mondo Piccolino sopra un'Posatino di Rame.  
 Un fusetto d'Avolio Intagliato.  
 Un Ritratto, e Medaglia di Carlo quinto.  
 Due horologetti da sole di rame Indorato.  
 Due quadri d'Ebano con dentro due Immagini della Madonna d'acciaro con Adornamenti di rame Indorati.  
 Un Cassetto foderato di Velluto negro con quattro Cassetini pieni di medaglie antiche.  
 Cassa d'Argento per occhiali, e mettonci li vetri.  
 Una Cassetta longa di noce.  
 Una altra con un'Piede a forma di Studiolo.  
 Una Bussola da Navigare.

In un'altra stanza vicino vi erano l'infrascritti Instrumenti Musicali.

Un'Organo di Cipresso con quattro registri, tre all'unisona, e con una XII, e suoi contrabassi, con la testatura di Avolio fatto per mano di Venino con Padiglione Turchino.  
 Un'Cimbalo grande à l'ottavabassa con doi registra fatto da Giovanbattista Bertaccino.  
 Un'altro Cimbalo all'unisona Napolitano.  
 Un'Sordino.  
 fol. 603r Un'Regale à Sordellina.  
 Un'altro Regale à Sordellina coperto tutto di noce, tastatura d'Avolio.  
 Una muta di viole numero sei.  
 Un'Arcileuto.

Cinque Chitarre diverse.  
 Quattro leuti diversi.  
 Una Sordellina con il Suo Mantice coperta di Velluto rosso.  
 Due Tamburini.  
 Un'Cimbalo.  
 Un Calascione.  
 Una Pila di legno dipinta.  
 Un'Pistello.  
 Un'Salterio.  
 Tre Pauchi alla Portoghese.  
 Dui Triangoli con anelletti di ferro.  
 Due Citare.  
 Un'Chitarino.  
 Un Buttafoco.  
 Un Cimbolino con le Campanelle.  
 Una Cassa, dove sono le viole.  
 Un Cimbalo in aria dorato a foggia darpa.  
 Un organino dentro un legio di legno bianco.

fol. 603v

Deinde propter tarditatem hore fuit dimissum supradictum Inventarium animo illud conti-  
 nuandi, et perficiendi quandocumque, et cum expressa protestatione à supradicto Illustrissimo  
 et Reverendissimo Domino herede promissa modo, et forma superius et alias omni alio me-  
 liori modo super quibus Actum Rome in supradicto Viridario presentibus ibidem Supradictis  
 Reverendo Domino Fabio Almericio, et Illustri ac Excellentissimo Domino Francisco modesto testi-  
 bus.

Die Decima Maij 1627. Continuatum fuit supradictum Inventarium Ad Instantiam Supradicti  
 Illustrissimi et Reverendissimi Domini heredis presenti Illustri Domini Bonae Memoriae U-  
 guccioni.

#### Nella Stilleria.

Un Fornicello di Rame fatto à Torre con Piedi di noce con colonette, e con vasi otto da di-  
 stillare con un'figuressa in cima d'un'teschio.  
 Un'Bagno Maria di Rame grande d'otto bocche con la torre in mezzo di Rame, e tre piedi di  
 ferro.  
 Un'Mortaro di metallo alto palmi uno, e mezzo in circa con sui pistoni di ferro.  
 Una Ancudinetta quadra con il Suo ceppo di legno.  
 Un'altra Ancudinetta più piccola con il suo ceppo.  
 Un'martello di ferro con sue mani.  
 Un'paro di bilance sopra una colonnetta.  
 Un'Mortarino piccolo da Spetiale d'ottone con suo pistello.  
 Un'altro paro di bilancette piccoline da mano con sua Colonetta da pesare.  
 Un'altra Colonetta simile senza bilance con sua cassetina sotto con sua pesi.  
 Una Catinella di Porfido bassa.  
 Un'Mortaro di Porfido con Macinello del medesimo con il suo Mantice di legno.  
 Un'altra Catinella con il suo macinello di Porfido con l'suo ordigno di legno.  
 Due staffini di ferro da Cucina d'orefice.  
 Un'mortarino di marmo bianco con il suo Pistello di legno.  
 Una Statera piccola con sua baciletta di Rame.  
 Un'Bagno Maria di Rame con suo Coperchio con cinque bocche da stillare.  
 Una brocca di Rame da Stillare col suo Cappello da Stillare.  
 Un'altra Brocca da Stillare.  
 Una Caccioletta piccola d'ottone con il manico di legno.  
 Un'altra brocca di rame con il suo Cappello et refrigeratorio da Stillare.  
 Un'altra simile più piccola.  
 Un'altra brocca senza Cappello.  
 Un'altra brocca da Stillare Bagno Maria con dui strittoj, e coperchi del medesimo.  
 Un'altra Brocca di Rame con due Coperchi sbugiati per Stillare con un briciolo.  
 Un foconchino da Stillare bagno Maria con tre bocche col calce della lucerna con la sua Lucer-  
 na di rame grande per detto servizio.

fol. 604r

Una brocchetta piccola di Rame con suo mazzichetto di ferro senza coperchio.  
 Un'foconcino tondo à torretta di tre pezzi con coperchio.  
 Una Caccioletta sbugiata di Rame con manico di ferro.  
 Un'altro fognoncino tondo di Rame con suo Coperchio.  
 Un'altro più piccolo di ferro senza coperchio.  
 Un'oro filosofico con il suo Piede con due lucchetti.  
 Due altri ovi filosofichi di Rame senza Piede.  
 Un'Tamburino grande di Rame da Stillare con il suo Cappello tondo.  
 Una Brocca senza Cappello con dui manichi di ferro.  
 Una Palla di Rame di dua pezzi con cinque bocche piccole da Stillare.  
 Un'altro Tamburlario più piccolo senza Cappello per stillare.  
 Un'altro vaso da Stillare con bocca larga senza Coperchio.  
 fol. 604v Due Cupolette di Rame Scompagnate.  
 Due Canne à Serpe di Piombo.  
 Due torchi da Stillare un'grande, et un picciolo.  
 Il Piccolo con sua bacinello, graticola d'ottone e l'altro con sua graticola di Rame.  
 Un'Settaccio a tamburino da Spetiale.  
 Dui altri Settacci più piccoli ordinari.  
 Un'Mortaro di marmo rotto da una Parte.  
 Un lavecchio piccolo alla lombarda con cerchietti di ferro.  
 Un'Paletto vecchio per il torchio.  
 Un'ascia piccola da falegname.  
 Due tre piedi piccioli di ferro.  
 Una Brocchetta di Rame con il suo manico.  
 Una Cacciola grande d'ottone.  
 Un'stagnarello d'ottone con due manichi, et molte altre diverse bocce di vetro per distillare.

In una Stanza ad alto vicino à quella della Cappella.

Fiaschi di Porcellana numero dieci uno de quali è Sboccato.  
 Scodelle grandi di Porcellana numero dieci.  
 Tazze, o scodelle mezzane simili numero trentadue.  
 Piatti cupi simili grandi numero trentaquattro.  
 Tondi piccoli simili numero Cento.  
 Scudellini più piccoli simili numero ventritre.  
 fol. 605r Catinelle grandi simili numero dua.  
 Quattro altre Catinelle simile più piccole.  
 Barratoli grandi simili numero tre.  
 Barattoli più piccoli simili numero dua.  
 Una tazza con suo coperchio grande da Zuppa simile.  
 Più un'Gatto, e un' coniglio simili.  
 Doi ampolle simili da acqua.  
 Più altri vasi alti un'palmo in circa dorati, e lavorati diversamente numero ventitre.  
 Tre sottocoppe. Dua Candelliere, et un bacile, e bronzo d'alabastro.  
 Vasi fra grandi e piccoli di terra rossa di diverse sorte cinquantadue.  
 Dui altri vasi neri con suoi coperchi all'Indiana.  
 Sette altri vasetti più piccoli di legno dorati diversi.  
 Una fiasca di legno alla Pastorale.  
 Un'quadro di una testa di Sulim turco.  
 Bicchieri di cristallo, e vetro di diverse sorte numero cinquecento.  
 Vasi grandi di terra Colorati numero dodici.

Nella stanza della Cappella

Un'Quadro della Madonna S. Anna, e S. Giovanni battista con Cornice nere alto parli sei in circa.  
 Un'Cristo alto un palmo incirca d'Argento con Croce d'Ebano.  
 Doi Candelieri d'ottone piccoli alti palmi uno in circa.  
 Doi vasi di legno dorati per tener fiori.  
 Due teste di Reliquiarj di legno dorate dentrovi alcune Reliquie.  
 fol. 605v Un'Pallio d'Altare d'Ormesino rosso con fregi, e trine d'oro.

Un'Tappeto piccolo usato.  
 Dui pezzetti di Rasetti gialli lustrati di rosso.  
 Quattro tovaglie.  
 Doi ampolline di vetro.  
 Un'Tavolino d'Albuccio coperto di Panno pavonazzo.  
 Doi Scabelli d'Albuccio dipinti.  
 Il telaro di legno, che serve per l'Altare.

Quadri che si trovano nella Stillaria.

Un quadro di Isabella Cortese alto palmi tre, e mezzo, largo doi e mezzo incirca.  
 Un'Puttino nudo ravvolto con sopra fogliami bianchi lungo palmi tre, largo doi in circa.  
 Un'quadro d'A. Libavius alto palmi tre in circa, largo palmi doi.  
 Un quadro d'Evuonomo alto palmi tre, largo palmi doi in tre.  
 Un quadro di Murienes Romanus, alto palmi quattro, e mezzo in circa largo palmi tre, e mezzo in circa, con questo motto sotto.  
 Occultum fiat manifestum et vice versa.  
 Un'quadro d'Ernes Trismegistos D'Egipti alto palmi quattro, e mezzo in circa, largo palmi tre, e mezzo in circa con questo motto sotto.  
 Quod est sit perius, est sicut id quod est Inferius.  
 fol. 606r Un'quadro d'Oth. Paracelsus Germanus alto palmi quattro, e mezzo in circa, largo palmi tre, e mezzo in circa, tiene il manico d'uno Spadone nelle mani, nel pomo ci sono queste lettere AZOF. sotto vi sono queste parole, Separate et ad maturitatem reducite.  
 Un'quadro Roger Bacchon Anglus alto palmi quattro, e mezzo incirca, largo tre, e mezzo in circa, sotto vi sono queste parole Per Elementum conversionem ternarius purificatus fiat nonas.  
 Un'quadro Arnaldus de Villanova, alto palmi quattro, e mezzo in circa largo palmi tre, e mezzo.  
 Un'quadro Raimundus Lullius Hispanus alto palmi quattro, e mezzo, largo palmi tre, e mezzo, con queste parole sotto. Cum igne tandem in gratiam redit aqua.  
 Un'quadro Gaber Arabs alto palmi quattro, e mezzo in circa, largo palmi tre, e mezzo in circa con queste parole sotto. In sole, et sale nature sunt omnia.

Deinde propter tarditatem hore fuit dimissum supradictum Inventarium animo continuandi ut supra super quibus etc. Actum Rome in supradicto Viridario presentibus ibidem Reverendis Dominis Fabio Almericio, et Tiburtio Adamio eius Illustrissimi Domini Episcopi familiaribus testibus.

Eadem die de sero.

Continuatum fuit Inventarium bonorum hereditariorum antedicti bone memorie Domini Ugugioni et repertorum in supradicto Viridario seu Palatio ut infra.

fol. 606v

Una sfera grande d'ottone con il Piede di legno dorato.  
 Una Cassetta d'ottone con li Instromenti mettamatici.  
 Uno stipetto per tenere medaglie coperto di velluto rosso con sopra una statuetta d'Argento di una donna dormiente.  
 Un'Bacco di Marmo alto palmi dui in circa.  
 Una testa di Giove in Selcia piccola.  
 Curri d'acciaio di diverse teste, et impronte numero quattrocento dentro un Armario d'Albuccio.

Sequitur Inventarium bonorum hereditariorum ut supra non tamen repertorum, neque existentium in antedicto Viridario, seu Palazzo, quamvis ad ipsam nereditatem spectantia et Continentia.

Una Carozza di velluto nera coperta di cotone usato con finimenti da Cavalli coperti ut supra.  
 Un'altra Carrozzetta coperta di velluto rosso usata con bandicelle di vacchetta con li Specchi da Campagna con finimenti per li Cavalli di vacchetta da Campagna.  
 Un Carretto usato per la stalla con finimenti di corda per dui Cavalli.  
 Cavalli bardi, da Carrozza numero sei.  
 Una China barda da Cavalcare.  
 Portiere numero otto di Panno rosso cremesino fregiato di raso.

- Un Orologio da contrapesi che suona li quarti con sua cassa.  
 Sfere con Mappamondi piccioli da tavola numero uno.
- fol. 607r Uno Stipetto o studiolo Intarsiato d'argento con Cassettini diversi piccioli d'Argento con finimenti per una Principessa, e cassa di Corame, et suo Piede.  
 Un'altro Stipetto, ò Studiolo d'Ebano con una cassa di Corame et con alcuni vassetti d'argento et Caraffa di Cristallo... (?) una spezzeria.  
 Un Bicchiere di Christallo di Montagna.  
 Uno stipetto alla Genovese di legno gialletto.  
 Un Orologio à Mostra con svegliatore da Camera con sua cassa.  
 Un'letto piccolo di Damasco turchino con trabocca Turchina, e fregi gialli, e bianchi fatto à cocchietto con coperta simile, matarazzi due, et un'Pagliariccio.  
 Un'Grave organo grande.  
 Un'Cembalo depinto de rosso.  
 Un'Cembalino all'ottava anche con cassa, Corame rosso foderato di taffetà pavonazzo.  
 Due fortieri coperti di Corame rosso da Campagna.  
 Un'altro fortiero coperto di corame rosso usato.  
 Un'altro fortiero coperto di corame nero vecchio da Campagna.  
 Un'altro fortiero vecchio coperto di pelo.  
 Dui Cestini da credenza coperti di Corame rosso.  
 Tre Zaine di vinchi bianchi.  
 Un stipetto d'Ebano longo palmi tre, e mezzo con suoi Cassettini simili, e bocchette d'oro alle serrature.  
 Un'altro alto palmi dui Incirca, e longo altrettanto con li Mascheroni d'Argento in mezzo, et alle bande.  
 Un'Studiolo di Sandolo rosso longo palmi dua, e mezzo alto palmi uno in circa.  
 Un'Orologio alla tedesca con Palle di Cristallo, specchi di Prospettive, alto Palmi dui incirca, largo palmi uno, e mezzo con cassa foderata di panno rosso.
- fol. 607v Una testa di una madonna in marmo di basso rilievo.  
 Doi cassettini di ferro alti palmi uno, e mezzo, e lungo palmi due, e mezzo in circa con serrature di molle l'uno di diciotto, e l'altro di ventuno in circa.  
 Un'altro Cassettino coperto di velluto rosso con trine d'oro piccole fatto in quadro.  
 Un'altro simile con un'Cassettino simile.  
 Tre cassette corniciate tutte di noce con sua serratura alla tedescha.  
 Una testa della Santissima Nuntiata di Firenze In tavola corniciata d'oro.  
 Una brabacca con le cascate diversi, da piedi di Damasco rosso le cascate da capo, e di dietro con il filo di mezzo broccatello vario foderate di tela S. Gallo. la lettiera di noce con colonne dorate tavole, matarazzi due pagliariccio, e Capezzale.  
 Una Sedia da riposare l'estade coperta di Corame rosso.  
 Un Ombrella d'Ermisino rosso usato con il manico a occhiali.  
 Un'altro ombrella di taffetà verde ordinaria.  
 Un'Orologio à torretta con sua cassa di corame rosso, che suona l'hore, e li quarti.  
 Un'altro Orologio Ovato da Portare al Collo con una coperta di sagri negra disse il suddetto Monsignore haverlo havuto il Signor Giovanni suo fratello.  
 Matarazzi da famiglia diversi numero venti.  
 Coperte di Lana usate numero dodici.  
 Banche, e tavole per sei letti.  
 Pagliaricci numero sei.  
 Una tavola grande d'Albuccio con suoi Scalini con Corame vecchio sopra e balaustrata intorno.
- fol. 608r Tovaglie da Tavola fra grosse, e sottili numero sette.  
 Salviette diverse usate numero trentasei.  
 Sciugamani da tavola numero tre.  
 Più altre tovaglie fra grosse e sottile da tavola numero diciasette.  
 Un'altra Salviette diverse numero venti.  
 Più un'altro Sciugatore.  
 Lenzuola fra grossi, e sottili usati numero settant'uno.

Mobili che si sono trovati nel Palazzo della Vigna à Porta Pinciana.

Tre Archibusi dui a rota, et uno à Fucile havuti, et consegnati al Signor Giovanni dal Monte.  
 Una balestra havuta il detto.

Una Bastrelliera dove stavano detti Archibusi.  
 Un buffetto di noce con il suo Tappeto novo.  
 Una cassetta con il suo Calderino, et una coperta.  
 Un'quadro grande con una S. Anna, la Madonna, e S. Giuseppe, e Christo.  
 Un'paro di Capifuochi da Camera con paletta molle, e soffietto.  
 Tavole, e banche per un'letto.  
 Un'Cassettino d'Ebano.  
 Una tavola da Cucina con un'tavolino piccolo.  
 Un paro di Capifuochi da Cucina con tre piedi di ferro. Un mortaro di Marmo, et una Padella.  
 Un'panno verde tutto tarmato.  
 Un banchetto da lavare con un'Incudinetta di ferro, et una mozza.  
 Una Scincitarra guarnita con fornimenti Indorata data al Signor Giovanni del monte.

fol. 608v

Deinde propter tarditatem hore fuit dimissum Inventarium prefatum animo illud continuandi, et perficiendi promissa ab eodem Illustrissimo et Reverendissimo Domino Episcopo herede presente (?) supradicto protestatione semper addendi et minuendi, addenda, et diminuenda non solum promisso sic (?) et etiam omni alio meliori modo. Super quibus. Actum Rome, in supradicto Viridario seu palatio presentibus ibidem Reverendo Domino Tiburtio Adamio, et Guido Baldo Bonaparte de Monte Barozio testibus.

Die Decimo ottava Maij 1627. Antedictus Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Alexander à Monte Episcopus Eugubinus heres bone memorie antedicti Illustrissimi Domini Uguccioni continuando Inventarium bonorum repertorum in illius hereditate sponte etc. omni meliori modo etc. consignavit mihi notario duo folia creditorum, et debitorum diversorum in eadem hereditate respective repertorum incipiendum aliud nota delli crediti aliud vero spese per il funere prout in folijs tenoris dixit que, et declaravit ultra predicta et in dictis folijs respective descripta ad Inveni(?) bona stabilia Censur, et se moventia prout in duobus alijs folijs incipiendi heredità del Signor Cardinale et respective nota de Poderibus que pariter mihi nota consegnavit tenoris et amplius infra bona stabilia nempe Due Vigne poste nel territorio, l'una di Genzano, Diocesi di Albano presso li beni di Giovanbattista Sorbini le strade pubbliche vicino, e sopra valle riccia con casa, e tinello di Arbori doi mila otocento in circa donata da Sua Signoria Illustrissima ad Signor Marchese Raineri del Monte suo Nepote con forma ab Instrumento rogato da me notaro etc. l'altra nel territorio d'Albano con casa, et altre sue regioni posta presso li beni di Brandimonte de Marti degl'heredi della buona memoria del Signor Cardinale Sforza, di Paulo Ravaccini, et avanti la via Pubblica donata ut supra.

fol. 609r

Item un'altra vigna posta in Roma con casa vicino porta Pinciana, o Salara presso la vigna del Signor Cardinale Lodovisio, le Mura della Città, li beni del Signor Verospi, e dinanzi la via pubblica donata ut supra.

Item il Giardino, ò Palazzo posto in Roma nel Rione di Campo Marzo in luogo detto Ripetta sopra la Ripa del Tevere da due bande la via publica una detta le scalette, e l'altra il vicolo... et avanti il detto fiume tevere.

Item lochi dieci del Monte della fede.

Deinde fuit dimissum dictum Inventarium animo illud continuandi, et quodcumque perficiendi, de quo expresse idem Illustrissimus et Reverendissimus Dominus Episcopus Protestatus fuit, ac ulterius dixit declaravit, et protestatus fuit quodsique bona sint in presenti Inventario apposita, que de Jure vel alias apponi non deberent pro non appositis, et descriptis haberi, et Censeri voluit, si quì vero apponenda venirent, et apposita non essent ex quavis causa promisit semper esse paratum illa apponere, et describere in presenti, vel alio desuper conficiendo Inventario. ubi primum ad eius notitiam pervenerit quinimo ex nunc pro appositis haberi voluit Itam tamen quod semper liceat sibi uti veritate, et utile pro inutile novietur, nec à contra, et ita dixit declaravit, et protestatus fuit non solum premissi sed etiam omni alio meliori modo etc. Super quibus etc. Actum Rome in officio mei presentibus ibidem Reverendis Padribus Dominis Fabio Almericio, et Tiburtio Adamio eiusdem Illustrissimi Domini Episcopi Familiaribus testibus etc. Prosper Vespignanus notarius.

fol. 609v

Less is known, biographically as well as artistically, about the first productive period of Caravaggio's life — the years that preceded his contract for the Contarelli chapel — than about any other period of his life. Thus it is not only the attribution and dating of his first works that is at issue but also biographical data and the choice of subjects.

Such biographical information as we have can be summarized in the following table:

- 1593 He arrives in Rome. He lodges with a certain « Tarquinio », and with Monsignore Pandolfo Pucci of Recanati, and finds employment in the workshop of Giuseppe and Bernardino Cesari.
- 1593/94 He receives treatment in the hospital of S. Maria della Scala for injuries caused by a kick from a horse; he probably paints for Prior Giovanni Buttari (Prior of the hospital from 1592 to January of 1594).
- 1594 He works in the service of a minor Sicilian painter; he associates with the Sicilian Mario Minniti (born in December 1577); possibly he lodges for a short while in the palace of Monsignore Fantin Petriagnani and works in the shop of Antiveduto Grammatica; he works for the art-dealer Valentino, near San Luigi dei Francesi, and is discovered by Cardinal Maria del Monte.
- 1594/95 He moves into Palazzo Madama, Del Monte's residence, probably accompanied at first by Minniti, who lives with Caravaggio until 1600.
- 26.11.1596 Cardinal Del Monte acquires the Casino Ludovisi and during the following months entrusts the decoration of the ceiling to Caravaggio.
- 25.10.1597 Caravaggio's « Ecstasy of St. Francis » or, more probably, a copy of it, is in the hands of R. Tritonio of Udine.

23.7.1599 Caravaggio is commissioned to paint the two lateral scenes of the life of St. Matthew in the Contarelli chapel.

The works of Caravaggio's early period number around twenty, of which approximately half were acquired or commissioned by Del Monte. Apart from his « Young Bacchus » and his « Boy with a basket of fruit », which were almost certainly produced in the workshop of Cesari, they could all have been painted in house of Del Monte. The inventory of Cardinal Del Monte's rich collection of works of art and musical instruments, rediscovered recently and published as an appendix, shows that the « Musica » (New York), the « Ecstasy of St. Francis » (Hartford), the « Cardsharps » (previously in the Sciarra collection), the « Fortune Teller » (probably the Capitoline version), the « Lute-player » (Hermitage), the « St. Catherine » (Thyssen Collection, Lugano) and a « Pot of fruit » (Vaso dei Fiori) unfortunately lost, all remained in Del Monte's possession. To these can be added the « Medusa » [and perhaps also the « Bacchus » (Uffizi)], which Del Monte gave the Grand Dukes of Tuscany, the « Still life » (Ambrosiana) which he gave the Cardinal Federigo Borromeo, and the painting on the ceiling of the Casino Ludovisi. The « St. John the Baptist » (the Capitoline copy) was left to Del Monte by Ciriaco Mattei in 1624. Del Monte also had copies made of one of the two versions on « St. Matthew » and of the « Incredulity of St. Thomas » for his own collection. Del Monte's collection contained about 700 paintings, numerous antique statues and valuable musical instruments. The paintings include works by masters of the High Renaissance (often of dubious attribution) but in particular by contemporary artists. The Bolognese occupy a prominent place and so do the Dutch Realists, above all Jan Breughel, who was perhaps recommended to Del Monte by Federigo Borromeo.

Caravaggio's early work must have been influenced not only by the Italian masters of the 16th century but also by the Dutch Realists and Del Monte's collection of musical instruments,

as shown by the « *Musica* », the first picture painted for Del Monte.

The last work in which musical instruments are represented is the « *Amor as Victor* », in Berlin, which dates from about 1603 and which could still have been painted in Del Monte's palace. But probably Del Monte was, for the young Caravaggio, something more than a protector who offered him lodging, commissions and a rich collection to gaze at. Various circumstances suggest that it was he who procured him the first great commissions and, later, offered protection in times of difficulty, above all showing a profound understanding for the artist as much as for the man.

Stylistic analysis and biographical data suggest the following chronology for his early works:

- 1593 « *Young Bacchus* » (Borghese Gallery).
- 1593/94 « *Boy with a basket of fruit* » (Borghese Gallery).
- 1594/95 « *Musica* » (N.Y., Metropolitan Museum).
- 1594/95 « *Boy peeling a pear* » (the best version is in the Longhi collection).
- 1595 « *Ecstasy of St. Francis* » (Hartford).
- 1595 « *Card-sharks* » (previously in the Sciarra collection).
- 1595/96 « *The Fortune Teller* » (Roma, Galleria Capitolina).
- 1596 « *Rest on the Flight to Egypt* » (Doria Pamphili collection).
- 1596 « *Bacchus* » (Uffizi).
- 1596/97 « *Jupiter, Neptune and Pluto* ».
- 1597 « *The Lute-player* » (Hermitage).
- 1597 « *Boy bitten by a Lizard* » (Longhi collection).
- 1597 « *Medusa* » (Uffizi).
- 1597/98 « *The Fortune Teller* » (Louvre).
- 1597/98 « *The Magdalen* » (Doria Pamphili Gallery).
- 1598 « *Portrait of a Woman* » (once in Berlin).
- 1598 « *St. Catherine* » (Lugano, Thyssen collection).
- 1598 « *Iudith and Holophernes* ».
- 1598/99 « *Martha and Magdalen* » (Oxford version).
- 1599 (?) « *Portrait of Barberini* » (Longhi collection).
- 1599/1600 « *Still life: basket of fruit* » (Ambrosiana).

The imagery of Caravaggio's first works presents a remarkable organic coherence. In the sensual expression of the « *Young Bacchus* », probably a selfportrait, Caravaggio reveals an aspect of his savage and instinctive temperament. He has discovered the Bacchic element in himself and has given it artistic form. In a similar manner one can interpret the later mythological scenes. For example the « *Bacchus* » of the Uffizi where he reveals his friend Minniti as a feminine, oriental Bacchus; or in the Berlin « *Amor* », where a young model inspires in him a new, but at the same time more ancient interpretation of Eros.

Caravaggio appears no less « *existential* » in the other works of his youth. In two of his first religious works, the « *Ecstasy of St. Francis* » and the « *Rest on the Flight to Egypt* », we are offered interpretations of the subject which cannot be explained by reference to tradition, but only by his character and biography. In both pictures one of his favourite models of those years poses in the garb of an angel. Caravaggio needs such a medium as the angel, with its lyrical and erotic quality, to find an « *existential* » way of approaching the traditional themes. With this sensual and erotic interpretation of religious subjects, he provides some points of contact with the writings of François de Sales and the mysticism of Teresa of Avila, for whom Cardinal del Monte held a « *laudatio* » on the occasion of her canonization. Thus Caravaggio prepared the ground for later works such as Bernini's « *St. Therese* » in Santa Maria della Vittoria. The same young models also appear in the semi-mythological and genre paintings of the early period. Caravaggio probably took these subjects from Northern and Dutch painting, later to abandon them completely after working on the Contarelli chapel. In works of this kind there is an evolution from the level of the lyrical and erotic (« *Boy with a basket of fruits* », « *Boy peeling a pear* », « *Musica* ») towards an increasing polarization. At first he contrasts his youthful models with the figures of tricksters, like the accomplice of the « *Cardsharks* » or the « *Fortune Teller* », and lends the character of a mime-show to the game of action and reaction played out within the picture. In the « *Boy bitten by a Lizard* » and the « *Medusa* », the mimeshow becomes drama. The antagonist becomes something dangerous and menacing. There begin the long series of scenes of torture and death which have, once again, parallels in Caravaggio's actual life. The ceiling of the Casino Ludovisi, painted with

mythological scenes, can be considered as part of this evolution, because even here Caravaggio, as in other works of the years 1596/97, seems to be experimenting with the pre-dramatic effect of the mime-show. As in other paintings with a mythological or religious theme, he tries to penetrate — though without as much success — the elemental and thus the existential sphere. In his last works before the Contarelli chapel, Caravaggio becomes more and more

interested in the various expressive possibilities of women, perhaps inspired by the wife of his friend Onorio Lunghi. But he does not attach a lyrical, erotic feeling to his women, as with previous models, but makes them above all an object of psychological interest (« Magdalen », « St. Catherine », Judith », « Martha and Magdalen »). The polarization, the dramatization and the psychological interest create the basis for the great works of his maturity.