

CHRISTINE FOLLMANN

Soziale Mobilität im Florenz des 17. Jahrhunderts: Repräsentationsstrategien der Aufsteigerfamilie Feroni

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit den Repräsentationsstrategien der 1681 in den Florentiner Adelsstand erhobenen Familie Feroni. Anhand zweier Bau- und Ausstattungsprojekte, die im Zeitraum von elf Jahren realisiert wurden und im Folgenden genauer untersucht werden, lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede in der Vorgehensweise der beiden Auftraggeber und der von ihnen intendierten Aussage feststellen. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um die unter dem ersten Marchese di Bellavista, Francesco Feroni (1614–1696), neu gestaltete Familienkapelle in der Florentiner Kirche Santissima Annunziata (1691–1693), bei dem zweiten um die unter seinem Nachfolger, Fabio Feroni (1652–1723), 1696 begonnene Villa Bellavista in Borgo a Buggiano.

<1>

Francesco Feroni wurde am 16. Juni 1614 in Empoli geboren.¹ Er stammte aus einfachen Verhältnissen und arbeitete wie seine Vorfahren zunächst als Tuchfärber, bevor er als etwa 25-Jähriger nach Livorno ging, wo er im Handelskontor des Florentiner Senators Lorenzo Buonaccorsi das Metier des Kaufmanns erlernte. Nur wenige Zeit später, Anfang der 1640er Jahre, verließ Francesco Feroni wieder die toskanische Hafenstadt, um nach Amsterdam überzusiedeln. Dort boten sich einem Kaufmann zahlreiche lukrative Betätigungsfelder, da sich die Republik der Vereinigten Niederlande in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als neue Handelsmacht unter den europäischen Kolonial- und Seemächten etablieren konnte.² Amsterdam stieg damals zum bedeutendsten Warenumsschlagplatz und Finanzzentrum Europas auf und zog Kaufleute verschiedenster Nationalitäten an, die von dem Aufschwung profitieren wollten – unter ihnen auch Francesco Feroni.³ Kurze Zeit nach seiner Übersiedlung konnte Francesco Feroni bereits erste Erfolge als Getreidehändler verbuchen, die ihn schnell zu einem wohlhabenden Mann machten. Als karrierefördernd erwies sich auch seine Heirat mit Prudenza Tensini (?–1673), die einer einflussreichen italienischstämmigen Kaufmannsfamilie entstammte, die innerhalb der italienischen Landsmannschaft in Amsterdam großes Ansehen genoss.⁴ Aus der Ehe gingen zwei Söhne, Fabio (1652–1702) und Francesco Silvio (1658–1733), sowie drei Töchter, Caterina (?–1720), Maria Felice (?–1741) und Maria Prudenza (?–1730), hervor. Die Verbindung mit den Tensini

wirkte sich sowohl positiv auf Francesco Feronis sozialen Status aus wie auch auf seine kaufmännische Tätigkeit, da sein Schwager über ein weitgespanntes Netz an Kontakten verfügte. Mit seinen vier Schiffen operierte Francesco Feroni vor allem im Mittelmeer und im Atlantik: Neben dem Handel mit Getreide, Leinen und Gewürzen war er gemeinsam mit wenigen anderen Kaufleuten einer der Hauptimporteure spanischer Wolle in die Niederlande und führend im Austausch von Waren zwischen Amsterdam, der italienischen Halbinsel, Russland, dem Orient und Indien.⁵ Den größten Gewinn erzielte Francesco Feroni jedoch im Sklavenhandel.⁶ Zunächst war er einige Jahre lang an der Einfuhr billiger Arbeitskräfte in die französischen und englischen Kolonien auf dem amerikanischen Kontinent beteiligt. Zwischen 1663 und 1670 belieferte er zusammen mit anderen niederländischen Kaufleuten im großen Stil die spanische Krone mit Sklaven. Dank seiner Interventionen konnte er sogar erreichen, dass einige Jahre lang die Niederlande eine Monopolstellung auf diesem Sektor innehatten.

<2>

Francesco Feronis wirtschaftlicher Erfolg sowie sein steigendes Ansehen unter den niederländischen und europäischen Kaufleuten wurde auch in Florenz und Rom wahrgenommen. Großherzog Ferdinando II (1610–1670, ab 1621 Großherzog) und Papst Alexander VII. (Fabio Chigi, 1599–1667, ab 1655 Papst) betrauten ihn infolgedessen mit diplomatischen Missionen und ernannten ihn zu ihrem Berichterstatter in den Niederlanden.⁷ Für die Medici war er zudem als Kunstagent tätig.⁸ Eine entscheidende Wende im Leben des geschäftstüchtigen Kaufmanns ereignete sich 1667/68: Insgesamt zweimal wurde Francesco Feroni die große Ehre zuteil, Cosimo, den Erbprinzen des Großherzogtums Toskana, der im Rahmen seiner beiden *Grands Tours* die Niederlande besuchte, in seinem Haus an der Keizersgracht zu beherbergen.⁹ Gemeinsam mit dem Buchdrucker, Antiquar und Kunsthändler Pieter Blaeu (1627–1706), Sohn des berühmten Kartographen, Kupferstechers und Verlegers Joan Blaeu (1596–1673), war es dabei seine Aufgabe, Kontakte zwischen dem jungen Prinzen und Kunstsammlern, Antiquaren sowie Malern – wie beispielsweise Jan van Kessel d. Ä. (1626–1679), Willem van de Velde d. Ä. (1611–1689), Frans van Mieris d. Ä. (1635–1681) und Rembrandt (1606–1669) – herzustellen sowie Cosimo bei seinen Atelierbesuchen, Stadtrundgängen, Besichtigungen von Manufakturen, Ausflügen, offiziellen und inoffiziellen Empfängen etc. zu begleiten.¹⁰ Aufgrund der beiden Aufenthalte Cosimos in Amsterdam intensivierte sich Francesco Feronis Kontakt zum Florentiner Hof und zum jungen Prinzen, der ihn nach seiner Thronbesteigung im Jahr 1670 dazu bewegen wollte, wieder in die Toskana zurückzukehren. Die angespannte politische Lage am Vorabend des Dritten Englisch-Niederländischen Krieges (1672–1674), gesundheitliche Probleme sowie die Sorge, seinen Söhnen mangle es an kaufmännischem Geschick, seine Geschäfte in

seinem Sinne fortzuführen, bewogen den mittlerweile 54-jährigen Kaufmann dazu, unter bestimmten Bedingungen der Aufforderung Cosimos III Folge zu leisten. So beabsichtigte er, das mediceische Landgut Bellavista in Borgo a Buggiano, etwa 45 km westlich von Florenz, zu kaufen.¹¹ Francesco Feroni hatte Kenntnis darüber, dass das Großherzogtum hoch verschuldet war, und man daher sein Bargeld gut gebrauchen konnte.¹² Da sich für das Landgut keine großen Rendite erwarten ließen, sondern vielmehr große Investitionen für seine Bewirtschaftung notwendig waren, forderte er von Cosimo III einen Adelstitel, sollte er sich auf dieses für ihn wenig lukrative Geschäft einlassen.¹³ Seinen Anspruch begründete der Kaufmann in zahlreichen Briefen unter anderem damit, dass er jahrelang dem Großherzogtum Toskana treu gedient habe, obwohl ihm die Ernennung zum offiziellen Agenten seitens der Medici versagt geblieben war.¹⁴ Eine niedere Herkunft, auf die die Verhandlungsführer Cosimos III immer wieder hinwiesen, stelle seines Wissens in anderen Ländern kein Hindernis für eine Nobilitierung dar. Selbst der Kaiser schätze die Meinung eines erfahrenen Kaufmanns mehr als diejenige manch eines Adligen. In seinen Augen – so argumentierte Francesco Feroni weiter – sei es außerdem eine Selbstverständlichkeit, jemandem, der wie er immense Geldsummen zu investieren gedenke, einen entsprechenden Anreiz und Ausgleich zu bieten:

<3>

»[...] i negozianti di reputazione non si tenga in oggi in meno rispetto; l'esempio del Re X.ssimio [Cristianissimo] lo dimostra, havendo un negoziante il suo luogo quanto li primi cav[alie]ri, mentre il Pri[nci]pe riceve più servizio da mercanti che dalla nobiltà e marchesi e, d'un mercante d'esperienza, ne fanno alla Corte molta stima. [...] In ogni parte i Principi fanno stima chi porta nel suo Stato somma rilevante, massime a quelli hanno habilità poterlo servire, et in un sudito pare si dovrebbe fare qualche dimostraz[ion]e fuori dell'ord[ina]rio per animare altri ad uscire fuori del Stato a fare lor fortuna. L'azioni e l'esperienze si devono reconoscere, quelle possono approfittare el Principe e non il titolo di nobiltà«.¹⁵

<4>

In zähen Verhandlungen, die sich über vier Jahre hinzogen, konnte Francesco Feroni seine Forderungen durchsetzen: Der Kauf des Landguts wurde mit der Verleihung des Titels eines Marchese di Bellavista verknüpft, und 1673 kehrten die Feroni schließlich in ihre alte Heimat zurück.¹⁶ Hier gelang Francesco Feroni eine beispiellose Karriere innerhalb der großherzoglichen Verwaltung: In schneller Folge wurde er zum Finanzminister, Senator, Oberaufseher der toskanischen Minen und der großherzoglichen Finanzen berufen und bekleidete eine Reihe weiterer wichtiger Ämter.¹⁷ Obwohl Francesco Feroni eine glänzende Karriere im In- und Ausland vorweisen konnte, begegnete die Florentiner Adelschicht ihm, dem Emporkömmling, sehr reserviert, wenn nicht gar feindselig.¹⁸ In einer streng

hierarchisch gegliederten Gesellschaft wie jene der Florentiner, in der sich die höher stehenden Klassen von den jeweils niederen scharf abzugrenzen suchten und soziale Aufstiege zwar möglich, aber in dieser Ausprägung ausgesprochen selten waren, musste Francesco Feroni zwangsläufig als unerwünschter Parvenü begriffen werden, zumal er das Vertrauen des Großherzogs genoss.¹⁹ Sehr überlegt und zügig trieb er daher ab dem Jahr 1681, als ihm endlich der im Kaufvertrag des Landguts Bellavista festgeschriebene Adelstitel verliehen wurde, auf verschiedenen Ebenen die Integration seiner Familie in die Florentiner Adelsschicht voran: Es gelang ihm sowohl seinen ältesten Sohn Fabio als auch alle seine drei Töchter mit Mitgliedern des alteingesessenen Florentiner Adels zu verheiraten. Diese Vorgehensweise ist insofern bemerkenswert, da die Feroni, um als rangniedere Familie in ranghöhere Familien einzuheiraten, verhältnismäßig hohe Mitgiften für die drei Töchter zahlen mussten.²⁰ Für seinen zweiten Sohn, Francesco Silvio, plante der Kaufmann eine Laufbahn an der Kurie, die trotz großer finanzieller Investitionen und der Unterstützung durch Kardinal Francesco Maria de' Medici (1660–1711) letztendlich jedoch nicht zustande kam.²¹ Auf dem Gebiet der Kunstpatronage begann Francesco Feroni noch während seiner Zeit in Amsterdam mit dem Aufbau einer Kunstsammlung.²² Diese enthielt Kunstkammerobjekte, einige Skulpturen und an die 100 Gemälde von zeitgenössischen niederländischen und flämischen, aber auch italienischen Künstlern. Ferner ließ Francesco Feroni eine Familienkapelle kostbar ausstatten, die im Folgenden näher betrachtet werden soll.

<5>

Im Jahr 1680 beabsichtigte Francesco Feroni zunächst, die Cappella Brancacci in der Florentiner Kirche Santa Maria del Carmine zu kaufen. Bei dieser handelte es sich um jene Kapelle, die durch die Fresken der drei Maler Masolino (1383–1440/47), Masaccio (1401–1428) und Filippino Lippi (1457–1504) bis heute eine herausragende Stellung innerhalb der Kunstgeschichtsschreibung einnimmt.²³ Seit der Vertreibung der Familie Brancacci aus Florenz, im Jahre 1436, hatte die Kapelle keinen neuen Besitzer gefunden und wurde vom Orden der Kirche betreut. Doch obwohl die Mönche einen Verkauf der Kapelle an Francesco Feroni begrüßten, kam dieser letztendlich nicht zustande. Aus den Schilderungen des Padre Benedetto Ricci, der kurz nach der Mitte des 18. Jahrhunderts die Erinnerungen einiger älterer Mitbrüder niederschrieb, die die damaligen Ereignisse angeblich aus unmittelbarer Nähe mitverfolgt hatten, ist zu erfahren, dass Vittoria della Rovere (1622–1694), die Mutter Cosimos III, höchstpersönlich das Vorhaben stoppte.²⁴ Ricci berichtet, Francesco Feroni habe angekündigt, die berühmten Fresken abschlagen, die Kapelle vergrößern und derart ausschmücken zu lassen, dass sie am Ende mindestens genauso prächtig, wenn nicht sogar noch prächtiger sein sollte wie die Kapelle der Familie Corsini, gleich gegenüber der Cappella Brancacci – »[...] aggrandirla e adornarla in quella guisa che è quella de' Sig[no]ri

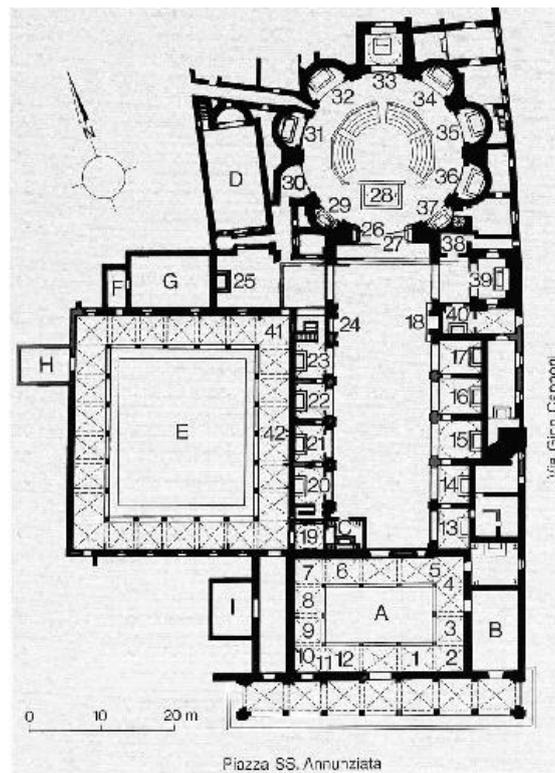
Corsini, se non forse ancor di vantaggio [...]«. Die Mönche befürworteten die drastischen Pläne des Finanzministers, da sie einerseits die Frührenaissance-Fresken für nicht mehr zeitgemäß hielten und andererseits sehr an einem solch vermögenden Wohltäter interessiert waren. Der Chronist vermutet, dass das Veto von Vittoria della Rovere nicht unbedingt der Rettung der Fresken geschuldet war. Vielmehr sei es dadurch motiviert gewesen, dass eine adlige Familie, deren Namen zu nennen sich weder empfehle noch schicke, gegen die ehrgeizigen Pläne des Finanzministers protestiert habe – »[...] o più veramente da una nobil Famiglia, a cui ne giova ne conviene fare il nome [...]«. Auch wenn der Chronist keinen Namen nennt, wird man sicher annehmen können, dass es die Familie Corsini war, die hier ihren Einspruch geltend machte. Schließlich hatte Francesco Feroni überaus selbstbewusst angekündigt, er wolle seine Kapelle prächtiger als die ihrige gestalten lassen.

<6>

Der Bauherr der Cappella Corsini, Marchese Bartolomeo Corsini (1622–1685), war ein einflussreicher Mann: Seine Familie zählte zu den vornehmsten und mächtigsten der Stadt. Der Marchese selbst war eng mit dem großherzoglichen Hof verbunden und bekleidete das Amt des Kammermeisters bei Cosimo III. Da sich Bartolomeo Corsini im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts zudem als Auftraggeber der ehrgeizigsten Bau- und Ausstattungsprojekte in Florenz profilierte, wird er die Ansage des Parvenüs als einen Affront gewertet haben. Zumal die Corsini im Begriff waren, mit der Architektur und vor allem der Ausstattung ihrer neuen Familienkapelle, deren Vollendung kurz bevorstand, neue Maßstäbe in Florenz zu setzen.²⁵

<7>

Nachdem Francesco Feronis Pläne vereitelt worden waren, fand er rund zehn Jahre später eine noch bessere Möglichkeit, sich und seine Familie wirkungsvoll in einem Kirchenraum in Szene zu setzen. 1691 erwarb er nämlich die zweite Kapelle der linken Mittelschiffseite der Florentiner Basilika Santissima Annunziata (Abb. 1 und 2).²⁶ Sie befindet sich direkt neben der Cappella dell' Annunziata, in der seit der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ein wundertätiges Fresko der Verkündigung an Maria verehrt wird.²⁷ Dieses Gnadenbild genoss innerhalb und außerhalb der Landesgrenzen große Popularität und wurde nur an bestimmten, von den Großherzögen festgelegten Tagen vor der gläubigen Menge enthüllt. Außerdem wurde ihm eine herausragende Stellung innerhalb des Florentiner Hofzeremoniells zugewiesen, indem es die Medici bspw. hochrangigen Gästen zeigten. Francesco Feroni konnte sich also sicher sein, dass seine neue Kapelle nicht nur von zahlreichen Florentinern, sondern auch von auswärtigen Pilgern und Besuchern in Augenschein genommen werden würde. Die Gesamtkonzeption der Kapelle übertrug Francesco Feroni dem Architekten und Bildhauer Giovanni Battista Foggini (1652–1725).



- 1 Florenz, Santissima Annunziata, Grundriss, C = Cappella dell'Annunziata, 19 = Sakristei der Gnadenkapelle, 20 = Cappella Feroni



- 2 Florenz, Santissima Annunziata, Cappella Feroni, Gesamtansicht

<8>

Damals wie heute hebt sich die Cappella Feroni aufgrund ihrer prachtvollen und aufwendigen Gestaltung sowie ihres ikonographischen Programms von den übrigen Kapellen der Santissima Annunziata ab. Abgesehen von dem Altargemälde wurden für die üppige Ausstattung des einheitlich wirkenden Raums ausschließlich kostbare verschiedenfarbige Marmorsorten, Stuck und vergoldete Bronze verwendet. Die 4,5 m tiefe und 5,5 m breite Kapelle öffnet sich in ihrer gesamten Breite zum Kirchenschiff. Ihre Rückwand wird fast vollständig von einem durch drei Stufen erhöhten Altar eingenommen, dessen Mensa von ausladenden Voluten getragen wird und an dessen Sockel drei Wappenschilde der Feroni angebracht sind. Zwei gedrehte Säulen, die auf hohen, schräg zum Altar platzierten Postamenten ruhen, rahmen das Altarblatt. Die Säulenschäfte werden von korinthischen Kapitellen und mehrfach gestuften Kämpferaufsätzen bekrönt, auf denen mächtige Voluten aufliegen, deren obere Enden von Festons zusammengehalten zu werden scheinen. In ihrer Mitte befindet sich ein gelb verglastes, von Puttenköpfen und Wolken gerahmtes Rundfenster mit einer Heilig-Geist-Taube. Vergoldete Bronzestrahlen lenken das einfallende Licht in das Innere der Kapelle.



3 Florenz, Santissima Annunziata, Cappella Feroni, linke Seitenwand



4 Florenz, Santissima Annunziata, Cappella Feroni, rechte Seitenwand

<9>

Die Seitenwände des kleinen Sakralraumes sind symmetrisch gestaltet und folgen dem Aufbau eines Ädikulaaltars (Abb. 3 und 4): In einer hohen Sockelzone ist mittig eine große Inschriftentafel angebracht, die von einer Scheintür und einem Durchgang zu der jeweils benachbarten Kapelle flankiert wird. An der linken Seitenwand ist folgende Inschrift in die Wand eingelassen:

<10>

»D. O. M. / FRANCISCVS FERONIVS / SENATOR FLORENTINVS MARCHIO
BELLAVISTAE / COSMO III MAGNO ETRVRIAE DVCI / OB FIDEM AC DILIGENTIAM /
MAXIME PROBATVS / PRIVATO PRINCIPIS PATRIMONIO. GAZAE. VECTIGALIBVS /
PVBLICO AERARIO / CAETERISQVE OMNIBVS REGIIS PROVENTIBVS
ADMINISTRANDIS / PRAEFECTVS / VITAE SVAE CVRSVM / PERPETVIS PRO PVBLICA
RE SVSCEPTIS LABORIBVS / HACTENVS FELICITER EMENSVS / HOC IN SACELLO A
SE CONSTRVCTO EXORNATOQVE / SEPVLCRVM SIBI VIVENS / POSTERISQVE SVIS
POSVIT / ANNO SAL. MDCLXXXII / AET. SVAE LXXVIII«

<11>

Auf der gegenüberliegenden Seite ist zu lesen:

<12>

»D. O. M. / FRANCISCO FERONIO MENTIS ADSIDVO LABORE / ET FORTVNAE
OBSECVNDANTIS OBSEQVIO IN / MARITIMA NEGOCIATIONE QVAM SVIS NAVIBVS /
AD AFRICAM ET OCCIDVAM INDIAM MITTENDIS / AMSTELODAMI EXERCVIT AD NON
MEDIOCRES / OPES ETECTO. VIX AMPLIORI FORTVNAE LOCVS / ESSE VIDEBATVR.
QVVM EIVS FORTVNAE FASTIGIVM / GRADVM AD ALTIORA FACIENS OPTIMI
PRINCIPIS / COS. III. MAG. ETR. DVCIS EGREGIA BENEFICENTIA IPSVM / A SORTIS
BLANDIENTIS SINV HONORIFICENTISSIME / EXTRACTVM ET IN PATRIAM
REVOCATVM PRIMIS / IMPERII SVI MVNERIBVS OBEVNDIS INSIGNEM FECIT. /
SENATORIA AVXIT DIGNITATE ET PRAECLARIS QVAM / PLVRIMIS TITVLIS
CVMVLAVIT. HIC INTER EOS QVIBVS / CIRCVMFVSVS ERAT HONORES
MORTALITATIS SVAE / MEMOR LOCVM HVNC QVEM VIDES HOSPE SIBI /
PRAEPARAVIT IN QVO NAVIGATIONE SVA EXPLETA / PORTVM TENERET
AETERNITATIS«

<13>

In der Zone über den Inschriftentafeln steht jeweils an zentraler Stelle ein massiver, fast vollplastisch gearbeiteter Sarkophag, auf dessen Ecken allegorische Figuren sitzen. An der linken Kapellenwand sind dies *Fedeltà* (*Treue oder Zuverlässigkeit*) und *Diligenza* (*Fleiß*), rechts *Fortuna nautica* (*Seefahrerglück*) und *Pensiero* (*Geist oder Denkvermögen*). Zwei der Personifikationen halten jeweils ein ovales Bronzemedallion, das wie eine Münze gestaltet ist. Sozusagen deren Vorderseite, die von *Fedeltà* gehalten wird, nimmt das Portrait Francesco Feronis im Senatorentalar auf. Der Revers der Münze, an der gegenüberliegenden Kapellenwand, zeigt ein Handelsschiff. Auf einem Band, an dem die *Fortuna nautica* dieses Medallion hält, ist die Imprese des Auftraggebers – »Fortiter occupa«²⁸ – eingraviert. Hinter dem Sarkophag, etwas erhöht, steht ein Heiliger, der von einer Muschelnische hinterfangen wird. Links der heilige Dominikus, rechts der heilige Franziskus, der Namenspatron des Auftraggebers. In der Mitte wird die Architektur von einem mehrfach profilierten, gesprengten Dreiecksgiebel bekrönt, der das Wappen der Feroni aufnimmt, das zwei Putten gen Himmel heben. Zierliche Voluten, die einen C-Schwung beschreiben und mit Blattgirlanden geschmückt sind, führen vom Dreiecksgiebel zu den Außenseiten des Ädikulaaltares, die von je einer Marmovase auf einem Postament akzentuiert werden. An den Pendentifs schweben je zwei Engel, die mit ihrer Gestik und Körpersprache auf die Szene des Altarbildes Bezug nehmen. Bekrönt wird die Kapelle von einer mit üppigem weißen und vergoldeten Stuck dekorierten Kuppel mit durchfenstertem

Tambour und Laterne. Dieser obere Abschluss ist insofern bemerkenswert, da die Cappella Feroni die erste in einem Florentiner Kirchenraum integrierte Kapelle war, die eine solche architektonische Lösung aufwies.

<14>

Nach einer Bauzeit von weniger als zwei Jahren war die Grabkapelle fertiggestellt und konnte am 21. März 1693, einem Karsamstag, geweiht werden. Dieses Datum hätte nicht besser gewählt worden sein können, denn vier Tage später wurde der Festtag der Santissima Annunziata begangen, der einer der höchsten der Stadt war. Da das Gnadenbild auch an diesem Tag enthüllt wurde, konnte Francesco Feroni mit einem großen Publikum rechnen. Ein zeitgenössischer Chronist berichtet in der Tat, dass sich die Kunde über die Fertigstellung der Kapelle wie ein Lauffeuer in Florenz herumsprach und jeder diese anschauen wollte. Mehrere Wochen lang strömten Schaulustige aus der Stadt und dem Umland in die Kirche. Zu den ersten Besuchern zählten die Prinzen aus dem Hause Medici, die vorher sogar wiederholt die Baustelle besucht hatten um sich selbst vom Fortgang der Arbeiten zu überzeugen. Auch der päpstliche Nuntius und der Erzbischof von Florenz kamen, und alle lobten die Kapelle in höchsten Tönen.²⁹ Gleichzeitig gab es auch kritische Stimmen. Der Florentiner Vitensschreiber Francesco Saverio Baldinucci (1663–1738) merkt in der Lebensbeschreibung des Giovanni Battista Foggini (1652–1725) an, dass sich der Architekt bei der Planung und Ausführung der Kapelle zu sehr nach anderen habe richten müssen. Sie sei zwar überaus kostbar geworden, jedoch konfus und von extravaganter Architektur. Auf kleinstem Raum seien Skulpturen jeder Größe angeordnet, so dass die Kapelle eher einem Bildhaueratelier denn einem Sakralraum gleiche:

<15>

»Questa cappella, non avendo avuto il nostro artefice la libertà di farla a suo libero talento man bensì l'obbligo di disporla a modo d'altri, riesci ricca sì ma confusa e di stravagante architettura: stante l'essere, contuttoché piccola, ripiena talmente di statue d'ogni grandezza che pare anzi una stanza di scultore che una sacra cappella«³⁰

<16>

Bei der Gestaltung seiner Grabkapelle und der Auswahl der Künstler wurde Francesco Feroni offensichtlich von Kronprinz Ferdinando de' Medici unterstützt.³¹ Alle beteiligten Künstler standen dem mediceischen Hof nahe, was auch darauf hinweist, dass Francesco Feroni das Vertrauen des Großherzogs und das seines Sohnes genoss und entsprechend protegiert wurde. Als *Soprintendente della Guardaroba Generale* beaufsichtigte er die großherzoglichen Werkstätten, das heißt er hatte unmittelbaren Kontakt zu den am Hof beschäftigten Künstlern.³² Sein Auftrag ging an den Architekten und Bildhauer Giovanni Battista Foggini, der zuvor die Reliefs der Cappella Corsini in Santa Maria del Carmine

entworfen und ausgeführt hatte und ein Jahr nach der Fertigstellung der Cappella Feroni unter Beibehaltung seiner Stellung als *Primo Scultore* zusätzlich zum Hofarchitekten der Medici ernannt wurde. Mit der Ausarbeitung des ikonographischen Programms und der Verfassung der beiden Inschriften betraute Francesco Feroni den Altphilologen Anton Maria Salvini (1653–1729), der unter anderem für die Entwicklung verschiedener *concetti* für Festdekorationen am Hofe der Medici verantwortlich zeichnete.³³ Das Altargemälde, das den Tod des heiligen Joseph zeigt, wurde von dem Kronprinzen höchstpersönlich bei einem seiner bevorzugten Maler, Johann Carl Loth (1632–98), bestellt. Die Bronzearbeiten schuf Massimiliano Soldani, der ebenfalls vom Kronprinzen gefördert wurde. Um die Kapelle rasch fertigstellen zu können, lieferte Giovanni Battista Foggini lediglich die Entwürfe und übernahm die Aufsicht über die Arbeiten. Für die Realisierung engagierte er insgesamt zwölf Bildhauer, von denen die meisten in seiner Werkstatt und in Rom ausgebildet worden waren. Nach dem Vorbild der 1666 gegründeten Académie de France hatte Cosimo III 1673 in Rom eine Akademie eröffnet, mit dem Ziel junge, begabte florentinische Maler und Bildhauer an den Hauptwerken römischer Kunst zu schulen.³⁴ Der Studienaufenthalt sollte sie dazu befähigen, die florentinische Kunst zu erneuern und wieder wettbewerbsfähig zu machen. Francesco Feroni stand den reformatorischen Bestrebungen des Großherzogs – sei es aus Loyalität, sei es aus taktischen Überlegungen heraus – offensichtlich positiv gegenüber bzw. wurde von Kronprinz Ferdinando de' Medici entsprechend instruiert. Konkret lassen sich in der Cappella Feroni eine Reihe von Bezügen zu Werken Gian Lorenzo Berninis (1598–1680) in Rom ausmachen: Zum einen die Verwendung der gedrehten Säulen, die auf den 1633 vollendeten Baldachin in St. Peter zurückzuführen sind, und zum anderen die Lichtregie, die jener der Kathedra Petri nachempfunden ist, die Bernini ebenfalls für St. Peter schuf. Diese beiden Motive hatten bis zur Errichtung der Cappella Feroni noch keine Rezeption in Florenz erfahren. Die kostbare Buntmarmorinkrustation und – dazu kontrastierend – die Aufstellung von Skulpturen aus weißem Carrara-Marmor, ist vergleichbar mit der Gestaltung römischer Kapellen in der Nachfolge der von Bernini 1652-1661 umgestalteten Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo.³⁵ In Florenz hatte sich vor der Errichtung der Cappella Feroni bereits Ciro Ferri (1633-1689) dieses Gestaltungsprinzips bei der Dekoration der Chorkapelle der Florentiner Kirche Santa Maria de' Pazzi (1675–1685) bedient.

<17>

Ikonographie und Ikonologie der Cappella Feroni sind so sehr auf die Selbstdarstellung des Auftraggebers und Begründers der jungen Dynastie fokussiert, dass selbst das der Memoria der einzelnen Mitglieder der Familie Feroni verpflichtete religiöse Programm der Kapelle hinter diese zurücktritt. Die Person Francesco Feronis, seine Charaktereigenschaften und Fortuna werden dem Besucher der Kapelle mittels der Wappen, Inschriften,

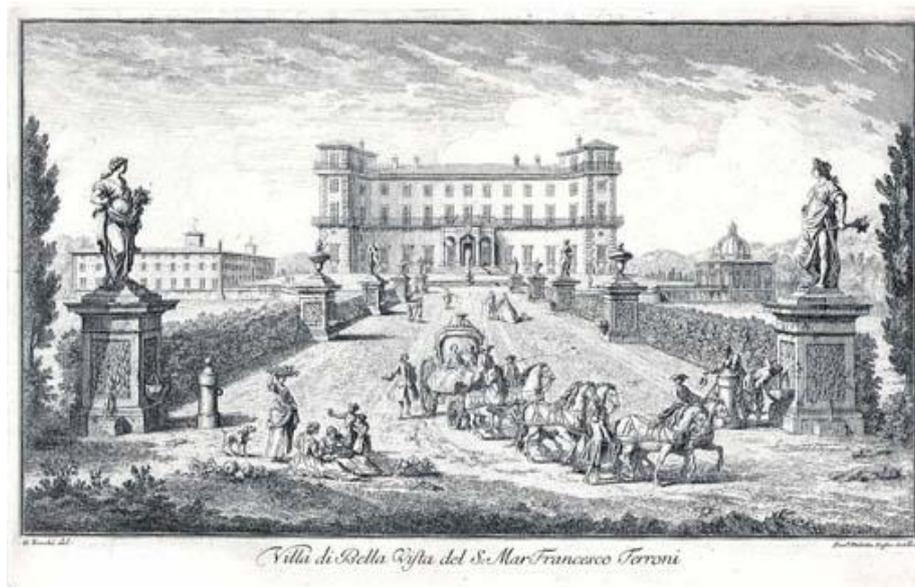
Bronzemedallions und Personifikationen vor Augen geführt. Dabei steht das Handelsschiff für Francesco Feronis Zeit in Amsterdam, wo er sich durch Glück, Geschick und Fleiß – versinnbildlicht durch die Personifikationen der *Fortuna nautica*, des *Pensiero* und der *Diligenza* – zu einem wohlhabenden Kaufmann hochgearbeitet hatte. Sein Portrait im Senatorentalar verweist hingegen auf seine Laufbahn am Florentiner Hof. Ausgestattet mit den Eigenschaften Treue und Fleiß empfiehlt er sich hier als loyaler Diener des Großherzogs. Überaus bemerkenswert sind bei dieser Selbstdarstellung zwei Punkte: Francesco Feroni inszenierte ausschließlich seine Person, indem er auf seine individuellen Leistungen und Fähigkeiten verwies, nicht aber – wie sonst in einem Sakralraum üblich – auf seine christlichen Tugenden. Dabei versuchte er erstaunlicherweise auch nicht seine niederen Wurzeln zu kaschieren, sondern betonte im Gegenteil, dass er sich seinen ökonomischen und sozialen Status hart erarbeitet hatte – eine Tatsache, die an sich nicht mit dem Wertesystem des Adels vereinbar ist. Interessanterweise wurde Francesco Feronis Vorgehensweise im Florenz des späten 17. Jahrhunderts aber offensichtlich nicht als ein Verstoß gegen das *decorum* gewertet. Aus Quellen wissen wir beispielsweise, dass Ferdinando de' Medici nicht nur wusste wie die Kapelle gestaltet werden sollte, sondern vielleicht sogar Anteil an der Detailplanung hatte und einige Male die Baustelle besuchte. Auch von anderen Zeitgenossen sind keine negativen Reaktionen diesbezüglich überliefert.

<18>

Fast am Ende seines Lebens, am 28. Januar 1695 war Francesco Feroni schließlich am Höhepunkt seiner Bemühungen um die Integration seiner Familie in die Florentiner Adelschicht angelangt: Aufgrund seiner außerordentlichen Verdienste verlieh Cosimo III seinem Finanzminister sowie dessen männlichen und weiblichen Nachkommen ein weiteres Adelsprivileg. In diesem wurde dem Geschlecht der Feroni derselbe Status zuerkannt, den bis dahin ausschließlich die alteingesessene Adelschicht für sich deklarieren konnte, deren Nobilität auf der Reinheit ihres Geblüts und dem Ruhm ihrer Vorfahren gründete.³⁶

<19>

Knapp ein Jahr später, am 17. Januar 1696, starb Francesco Feroni im Alter von 82 Jahren. Nur wenige Monate nach dem Tod seines Vaters veranlasste Fabio, sein ältester Sohn und Erbe, die Errichtung eines eindrucksvollen architektonischen Ensembles auf dem Stammsitz der Familie, dem Landgut Bellavista. Zwischen 1696 und 1702 entstanden hier *ex novo* eine Villa, eine Kapelle und eine Gartenanlage (Abb. 5 und 6).³⁷ Mit diesem Neubau knüpfte Fabio Feroni unmittelbar an die Kunstpatronage und Selbstinszenierung seines Vaters an, wenn auch mit anderer Akzentuierung.



5 François Philothée Duflos: Villa Bellavista, 1744, Radierung, 305 x 478 mm, 1744



6 Borgo a Buggiano, Villa Bellavista, Gartenfassade

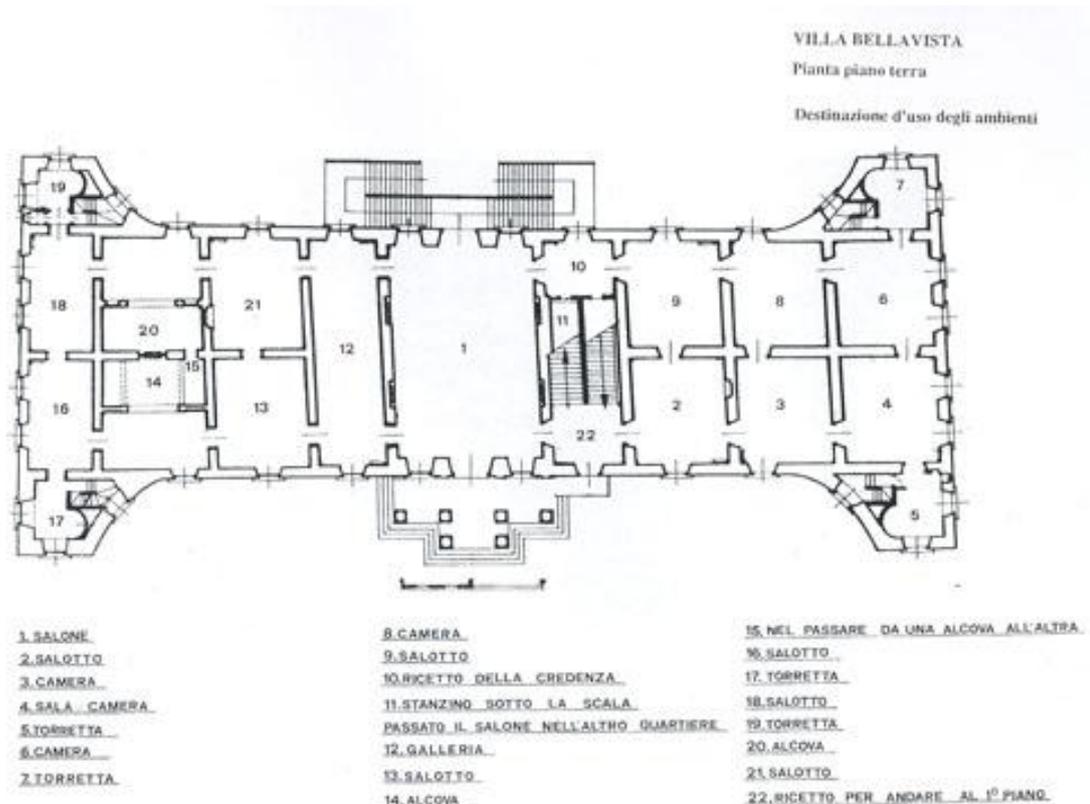
<20>

Unabhängig von ihrer künstlerischen Gestaltung war der Bau der Villa Bellavista deshalb von solch großer Symbolkraft für die Familie Feroni, weil sie seit ihrer Rückkehr aus Amsterdam Paläste und Villen in und um Florenz lediglich gemietet hatten und diese daher nicht entsprechend ihrer Bedürfnisse umgestalten und in ihr Repräsentations- und Integrationskonzept einbinden konnten.³⁸ Für die Planung und Realisierung des Ensembles verpflichtete Fabio Feroni den Architekten und Ingenieur Antonio Ferri (1651–1716), der – ebenso wie die an dem Projekt beteiligten Maler Pietro Dandini (1646–1712) und Rinaldo

Botti (1658–1740) – die Medici, die wichtigsten religiösen Orden und die führende Adelsschicht zu seinen Auftraggebern zählen konnte.

<21>

Die dreigeschossige Villa erhebt sich auf einem künstlich angelegten Plateau, von dem sie, von weitem gut sichtbar, die Ebene beherrscht. Rechts wird sie von der Kapelle gerahmt, links von einem, noch von den Medici errichteten Herrenhaus, das fortan als Verwaltungssitz des Landguts dienen sollte. Der Grundriss der Villa folgt dem eines lang gezogenen Rechtecks, dessen vier Ecken an den Längsseiten in einen Konkavschwung auslaufen (Abb. 7).



7 Borgo a Buggiano, Villa Bellavista, Grundriss Erdgeschoss

<22>

Im Aufriss werden diese Ecken durch ihre Überhöhung und Einfassung mit Bossenquadern deutlich als Türme gekennzeichnet, die insbesondere die Haupt- und Gartenfassade des geschlossenen, breit gelagerten Baukörpers akzentuieren und seitlich begrenzen. Die Grundform der Villa geht auf fortifikatorische Traditionen im Villenbau zurück.³⁹ Typengeschichtlich lässt sie sich in die Entwicklungsreihe einer Gruppe mediceischer Villen einordnen, die Bernardo Buontalenti (um 1523–1608) in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts für die großherzogliche Familie geschaffen oder umgestaltet hatte und die auf den Typus des Viertürmekastells rekurren.⁴⁰ Als Beispiele sind hier die Villen

»L'Ambrogiana« in Montelupo Fiorentino und »La Ferdinanda« in Artimino (Abb. 8) zu nennen. Weitere verbindende Motive zu diesen Villen sind die breite Lagerung des Baukörpers sowie dessen geschlossene Erscheinung.



8 Bernardo Buontalenti: La Ferdinanda, Bernardo Buontalenti, 1594–98, Artimino

<23>

Dagegen verweist der Konkavschwung der Haupt- und Gartenfassade der Villa Bellavista auf eine Rezeption römischer Architekturlösungen, bspw. eines Francesco Borromini, der mit San Carlino alle Quattro Fontane den Gründungsbau der kurvierten Architektur geschaffen hatte. Während dieses Motiv in Rom rege rezipiert wurde, fand es – abgesehen von dem Beispiel der Villa Bellavista – keinen Eingang in die toskanische Formensprache, wenngleich es unter Cosimo III die bereits erläuterten Bestrebungen gab, die toskanische Kunst nach römischem Vorbild zu erneuern.

<24>

Der Grundriss der Villa ist sehr repräsentativ angelegt: Alle drei Etagen verfügen über dieselbe Raumeinteilung sowie einige bemerkenswerte Raumstrukturen und -dispositionen. So befindet sich im Zentrum des Gebäudes ein großer zweigeschossiger Festsaal mit Emporen, der die gesamte Tiefe der Villa einnimmt (Abb. 7, Nr. 1). Von diesem aus gelangt man in eine der beiden Galerien (Abb. 7, Nr. 12); eine weitere ist direkt über dieser, in der ersten Etage, situiert. Die Existenz eines Salone an zentraler Stelle ist ein gängiger Bestandteil einer Villa. Sehr außergewöhnlich ist dagegen, dass die Villa Bellavista abgesehen von dem Festsaal zusätzlich noch zwei Galerien besitzt und damit über insgesamt drei repräsentative Räume verfügt.

<25>

Repräsentativ ist auch die Ausstattung der Villa: Das Treppenhaus, 16 Säle des Erdgeschosses und die Galerie der ersten Etage weisen aufwendige Deckenfresken mythologischen und christlich-allegorischen Inhalts auf, die entweder für sich stehen oder zu Themengruppen zusammengefasst werden können. Eine Sequenz von sechs Fresken im Erdgeschoss des rechten Flügels der Villa zeigt bspw. einen jungen Krieger, der von verschiedenen Personifikationen und mythologischen Gottheiten zum Kampf gegen die Türken angeleitet wird. Das Programm kulminiert im Deckenfresko des *Salone*, das den *Triumph des Glaubens* darstellt: Der siegreiche *miles christianus* bringt hier den Personifikationen der *Europa* und der *Fides* eine gefesselte Türkin als Trophäe dar (Abb. 9).



9 Pietro Dandini: Triumph des Glaubens, Fresko, um 1702, Borgo a Buggiano, Villa Bellavista, Salone

<26>

Großformatige, ursprünglich in die Wände des *Salone* eingelassene Ölgemälde, die den Entsatz Wiens (1683) und die Eroberung Budas (1686) zeigten (beide verschollen), stellten den Bezug zwischen den fiktiven Szenen der Deckengemälde und dem historischen Ereignis der Türkenkriege her. In der Literatur wurde vielfach die Vermutung geäußert, hier würde auf Fabio Feronis aktive Teilnahme an den sogenannten Großen Türkenkriegen verwiesen, die sich in seiner Biographie allerdings nicht nachweisen lässt. Quellen belegen aber, dass die Feroni sowohl dem spanischen König als auch Cosimo III großzügige Kredite gewährten, aufgrund derer es den Fürsten erst möglich war, die für den Krieg geforderten Subsidien an den Kaiser zu entrichten.⁴¹ In Ermangelung einer darstellungswürdigen Familiengeschichte, mit der die Feroni auf den Ruhm ihrer Vorfahren hätten verweisen können, wählte Fabio Feroni demnach ein Ereignis, an dessen siegreichem Ausgang die Familie nur indirekt und verhältnismäßig bescheiden beteiligt war.

<27>

An dieser Stelle soll nur auf ein prominentes Vorbild für die Thematik der Freskenfolge verwiesen werden, nämlich die sogenannten Planetensäle in der großherzoglichen Residenz in Florenz, dem Palazzo Pitti.⁴² Diese wurden in den Jahren 1641–1647 von Pietro da Cortona (1597–1669) begonnen und in zwei weiteren Abschnitten, 1659–1661 und 1663–1665, von seinem Schüler Ciro Ferri vollendet. In den fünf Sälen sind in Verbindung mit den Planetengottheiten Venus, Apoll, Mars, Jupiter und Saturn die Lebensstufen eines idealen Helden dargestellt. Sowohl im Palazzo Pitti als auch in der Villa Bellavista bildet je ein Deckengemälde den Auftakt, das einen Jüngling zeigt, der sich – wie Herkules am Scheideweg – zwischen einem tugendhaften Lebensweg, verkörpert durch Minerva, und einem lasterhaften, versinnbildlicht durch Venus, entscheiden muss. Während im Freskenzyklus des Palazzo Pitti der jugendliche Held auch durch Apoll unterwiesen wird, bezieht sich die Ausbildung und das Wirken des Jünglings in der Villa Bellavista ausschließlich auf die Kriegskunst. Wie in den Planetensälen endet auch hier der ruhmreiche Lebensweg des Helden mit seiner wohlverdienten Apotheose. Neben den Feroni orientierten sich auch andere Adelsfamilien, wie bspw. die Corsini, Orlandini oder Corsi, in ihren Residenzen an den Fresken Pietro da Cortonas und variierten das Thema entsprechend ihrer individuellen Familiengeschichte.

<28>

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Aufsteigerfamilie Feroni mit zwei eindrucksvollen Bau- bzw. Ausstattungsprojekten selbstbewusst auf ihren neu erworbenen sozialen Status aufmerksam machte, mit denen sie gleichzeitig ihre Integration in die Florentiner Adelsschicht vorantrieben bzw. festigten. In der Vorgehensweise von Vater und

Sohn lassen sich sowohl Gemeinsamkeiten als auch Unterschiede benennen: Beide verpflichteten für ihre Vorhaben Architekten, Bildhauer und Maler, die seinerzeit im Dienste der Medici, der führenden Adelsschicht und der einflussreichsten religiösen Orden in Florenz und der Toskana tätig waren. Auch bei der Realisierung orientierten sich die Feroni an der Architektur- und Bildsprache der Medici und signalisierten so eine besondere Nähe zur herrschenden Fürstenfamilie. Mit der Rezeption römischer Architekturmotive – für Florenz in dieser Zeit eher ungewöhnlich – gelang es den Feroni hingegen eigene Akzente zu setzen und sich somit bewusst von konkurrierenden Adelsfamilien in Florenz, wie bspw. den Corsini, abzusetzen. Hinsichtlich der ikonologischen Aussage der beiden hier besprochenen Bau- und Ausstattungsprojekte der Familie Feroni fällt insbesondere folgender Unterschied auf: Während Francesco Feroni in der Familienkapelle in Santissima Annunziata primär den Fokus auf die Inszenierung seiner Person richtete, indem er auf seine individuellen Leistungen und Fähigkeiten verwies, wählte Fabio Feroni eine wesentlich formelhaftere und damit unspezifischere Form der Inszenierung, mit der er jedoch traditionelle adlige Tugenden in den Vordergrund stellte und somit seine Familie, nicht sich selbst, als vollwertiges Mitglied der führenden Adelsschicht präsentierte.

Bildnachweis

Abb. 1, 3 und 4: Archiv der Autorin

Abb. 2: Manfred Wundram, *Kunstführer Florenz*, Stuttgart 1993, S. 152.

Abb. 5: Giuseppe Zocchi, *Veduten der Villen und anderer Orte der Toscana 1744*, Ausst.kat. München, Staatliche Graphische Sammlung 1988/1989, Katalogbearbeitung v. Richard Harprath, München 1988, S. 75.

Abb. 6 und 9: Photo Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut.

Abb. 7: Rosati 1991/92 (wie Anm. 11), n. p.

Abb. 8: Matthias Quast, *La Villa di Artimino del Buontalenti, Rilettura tipologico-stilistica*, in: *Kunst des Cinquecento in der Toskana (Italienische Forschungen, 3. Folge, 17)*, S. 367.

Zum Autor

Dieser Aufsatz stellt die leicht überarbeitete Version eines Vortrags dar, den ich am 10. Juli 2010 im Rahmen der Tagung »Vom Frosch zum Prinzen. Kommunikation sozialen Aufstiegs« (organisiert von Annika Höppner u.a., Philipps-Universität Marburg, 9./10. Juli 2010) gehalten habe. Gleichzeitig handelt es sich um Überlegungen aus meiner in Arbeit befindlichen Dissertation »Die Villa Bellavista in Borgo a Buggiano der Marchese Feroni – Selbstinszenierung einer toskanischen Aufsteigerfamilie des späten Seicento« (bei Prof. Dr. Katharina Krause, Marburg). An dieser Stelle möchte ich den Organisatoren der Tagung, v.a. Annika Höppner, noch einmal sehr herzlich danken.

- 1 Zur Vita Francesco Feronis vgl. v.a.: Henk Th. van Veen/Andrew P. McCormick: *Tuscany and the Low Countries. An introduction to the sources and an inventory of four Florentine libraries (Italia e i Paesi Bassi 2)*, Florenz 1985; Paola Benigni: »Francesco Feroni, empoiese, negoziante in Amsterdam«, in: *Incontri N. S. 1, 3, 1985/86*, S. 97–121; Paola Benigni: Francesco Feroni: da mercante di schiavi a burocrate nella Toscana di Cosimo III. Alcune anticipazioni, in: *La Toscana nell'età di Cosimo III*, hg. v. Franco Angiolini/Vieri Becagli/Marcello Verga (Kongress Pisa und Fiesole 1990), Florenz 1993, S. 165–183; Paola Benigni: Feroni, Francesco, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Bd. 46, Rom 1996, S. 377–380; Hans Cools: Francesco Feroni (1614/16–1696). Broker in cereals, slaves and works of art, in: *Your humble servant. Agents in Early Modern Europe*, hg. v. Hans Cools/Marika Keblusek/Badeloch Noldus, Hilversum 2006, S. 39–50.
- 2 Siehe bspw.: Clé Lesger: *The rise of the Amsterdam market and information exchange. Merchants, commercial expansion and change in the spatial economy of the Low Countries c. 1550–1630*, Aldershot 2006; Michael North: *Geschichte der Niederlande (Beck'sche Reihe 2078)*, dritte durchgesehene und aktualisierte Ausgabe München 2008 (¹1997).
- 3 Antonella Bicci: *Italiani ad Amsterdam nel Seicento*, in: *Rivista storica italiana* 102, 1990, S. 898–934; Antonella Bicci: *Immigration and acculturation: Italians in Amsterdam*, in: *Rome – Amsterdam. Two growing cities in seventeenth-century Europe*, Amsterdam 1997, S. 248–259.
- 4 Bicci 1990 (wie Anm. 3), S. 916 ff.; Bicci 1997 (wie Anm. 3), S. 251 ff.
- 5 Jonathan I. Israel: *Dutch primacy in world trade, 1585–1740*, Oxford 1989, S. 233; Manuel Herrero Sánchez: *El acercamiento hispano-neerlandés (1648–1678)*, (Biblioteca de historia 39), Madrid 2000, S. 66, 329.
- 6 Zum spanischen Sklavenhandel und Francesco Feronis Anteil daran siehe v.a.: George Scelle: *La traite négrière aux Indes de Castille. Contrats et traits d'Assiento. Étude de droit public et d'histoire diplomatique puisée aux sources originales et accompagnée de plusieurs documents inédits (= Histoire politique de la traité négrière aux Indes de Castille. Contrats et traités d'Assiento)*, 2 Bde., Paris 1906, Bd. 1, S. 495–549; Marisa Vega Franco: *El trafico de esclavos con America (Asientos de Grillo y Lomelin, 1663–1674)*, (Publicaciones de la Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla 297), Sevilla 1984; Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 101–103; Johannes Menne Postma: *The Dutch in the Atlantic slave trade 1600–1815*, Cambridge 1990; Herrero Sánchez 2000 (wie Anm. 5); Piet C. Emmer: *The Dutch slave trade, 1500-1850 (Expansions of Europe and global interaction 5)*, New York 2006.
- 7 Louis Jadin: *Relations des Pays-Bas, de Liège et de Franche-Comté avec le Saint-Siège d'après les »lettere di particolari« conservées aux archives vaticanes (1552–1796)*, (Bibliothèque de l'Institut Historique Belge de Rome 11), Brüssel/Rom 1961, S. LXII und *passim*; Marcella Morviducci: *Lo scontro anglo-olandese avvenuto nel porto di Livorno il 14 marzo 1653 nelle relazioni di Francesco Feroni*, in: *Atti del convegno »Livorno e il mediterraneo nell'età medicea« (Kongress Livorno 1977)*, Livorno 1978, S. 395–404; Van Veen/McCormick 1985 (wie Anm. 1), S. 15 f.; Benigni 1986/86 (wie Anm. 1), S. 101; Cools 2006 (wie Anm. 1), S. 43.

- 8 Archivio di Stato di Firenze (im folgenden ASF), Mediceo del Principato, f. 4260, cc. 308–549; f. 4261, c. 401; Wolfram Prinz: Die Sammlung der Selbstbildnisse in den Uffizien, Bd. 1: Geschichte der Sammlung mit Regesten zur Tätigkeit der Agenten und Dokumentenanhang (Italienische Forschungen, III, 5), Berlin 1971, S. 95 f., 138; Karla Langedijk: Die Selbstbildnisse der holländischen und flämischen Künstler in der Galleria degli Autoritratti der Uffizien in Florenz, Florenz 1992, S. XVIII f., 94–98; Paola Benigni: La collezione Feroni: Francesco di Baldo, »negoziante in Amsterdam«, e la formazione del primo nucleo, in: La collezione Feroni. Dalle Province Unite agli Uffizi, Ausst.kat. Uffizien, Florenz 1998, hg. v. Caterina Caneva, Florenz 1998, S. 10–21, bes. S. 11, 14 f.; Cools 2006 (wie Anm. 1), S. 49.
- 9 G[odefridus] I[oaannes] Hoogewerff (Hg.): De twee reizen van Cosimo de' Medici prins van Toscane door de Nederlanden (1667–1669). Journalen en documenten (Werken, 3. Ser., 41), Amsterdam 1919, S. XXV und *passim*; Van Veen/McCormick 1986 (wie Anm. 1), S. 18 ff.; Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 104; Francesco Martelli (Hg.): Il viaggio in Europa di Pietro Guerrini (1682–1686). Edizione della corrispondenza e di disegni di un inviato di Cosimo III dei Medici (Deputazione di Storia Patria per la Toscana. Documenti di storia italiana, Ser. II, 1), 2 Bde., Florenz 2005, S. XXVIII–XXXIII.
- 10 Hoogewerff 1919 (wie Anm. 9), *passim*; Alfonso Mirto/Henk Th. van Veen: Peter Blaeu: Lettere ai fiorentini. Antonio Magliabecchi, Leopoldo e Cosimo III de' Medici, e altri, 1660–1705. Edizione con commento e saggio introduttivo in italiano e inglese, Amsterdam 1993, S. 22 ff.
- 11 Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 108 ff.; Angela Rosati: La villa e la tenuta di Bellavista in Valdinievole: nuovi documenti d'architettura, 2 Bde., Tesi di laurea, Florenz, Università degli Studi di Firenze, anno accademico 1991/92 (maschinenschriftliches Exemplar), S. 22 ff.
- 12 ASF, Mediceo del Principato, f. 4260, c. 537r: Brief von Francesco Feroni an Apollonio Bassetti, Amsterdam, 4.4.1670.
- 13 Das Landgut Bellavista mit seinen ausgedehnten Ländereien befand sich am nordwestlichen Rand eines großflächigen See- und Sumpfbereiches, dem Padule di Fucecchio. In regelmäßigen Abständen gefährdeten schwere Überschwemmungen die umliegenden Ortschaften, die Infrastruktur und die Landwirtschaft, weshalb die Besitzer der an den Padule di Fucecchio angrenzenden Güter immer wieder Versuche unternahm, durch Trockenlegungsmaßnahmen der Situation Herr zu werden. Vgl. Giuseppina Carla Romby/Leonardo Rombai (Hg.): Monsummano e la Valdinievole nel XVIII secolo: terre, paduli, ville, borghi, Ospedaletto 1993. Zu Francesco Feronis Forderungen vgl. Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 108 ff.
- 14 Van Veen/McCormick 1985 (wie Anm. 1), S. 16.
- 15 ASF, Mediceo del Principato, f. 4261, Nr. 218: Brief von Francesco Feroni an Apollonio Bassetti, Amsterdam, 14.10.1670.
- 16 Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 111 ff.
- 17 Benigni 1993 (wie Anm. 1).

18 Benigni 1998 (wie Anm. 8), Anm. 40.

19 Zu Gesellschaftsstrukturen und den Möglichkeiten sozialer Mobilität im Florenz des 17. Jahrhunderts vgl. bes.: Giuseppe Pansini: *Per una storia del feudalismo nel Granducato di Toscana durante il periodo mediceo*, in: *Quaderni storici* 19, 1972, S. 131–186; Franco Angiolini/Paolo Malanima: *Problemi della mobilità sociale a Firenze tra la metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento*, in: *Società e storia* 4, 1979, S. 14–47; R. Burr Litchfield: *Emergence of a bureaucracy. The Florentine patricians 1530–1790*, Princeton 1986; Claudio Donati: *L'idea di nobiltà in Italia, secoli XIV–XVIII* (Biblioteca universale Laterza 438), Rom und Bari 1995, S. 319–338, passim; Franco Angiolini: *Les noblesses italiennes à l'époque moderne. Approches et interprétations*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 45, 1998, S. 66–88; Jean Boutier: *Les noblesses du grand-duché (XV^e-XIX^e siècle)*, in: *Florence et la Toscane, XIV^e-XIX^e siècles. Les dynamiques d'un État italien*, hg. v. Jean Boutier/Sandro Landi/Olivier Rouchon, Rennes 2004, S. 265–284.

20 Enrico Stumpo: *I ceti dirigenti in Italia nell'età moderna. Due modelli diversi: nobiltà piemontese e patriziato toscano*, in: *I ceti dirigenti in Italia in età moderna e contemporanea*, hg. v. Amelio Tagliaferro (Kongress Cividale del Friuli 1983), Udine 1984, S. 151–197, bes. 185 ff.

21 Rosati 1991/92 (wie Anm. 11), S. 36–41.

22 Zur Kunstsammlung vgl.: Benigni 1998 (wie Anm. 8); Caterina Caneva: *Appunti per una storia della collezione Feroni*, in: *Ausst.kat. Florenz 1998* (wie Anm. 18), S. 22–43.

23 Mara Visonà: *Cappella Feroni nella SS. Annunziata*, in: *Cappelle barocche a Firenze*, hg. v. Mina Gregori, Cinisello Balsamo 1990, S. 221–248; Ornella Casazza: *La Cappella Brancacci dalle origini a oggi*, in: *La Cappella Brancacci*, hg. v. Umberto Baldini/Ornella Casazza, Mailand 1990, S. 306–337.

24 Emil Schaeffer: *Zur Geschichte der Brancacci-Kapelle*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27, 1904, S. 54–56, hier: S. 55.

25 Klaus Lankheit: *Die Corsini-Kapelle in der Carmine-Kirche zu Florenz und ihre Reliefs*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 8/1, 1957, S. 35–60; Lucia Monaci Moran/Silvia Meloni Trkulja: *Cappella Corsini in S. Maria del Carmine*, in: Gregori 1990 (wie Anm. 23), S. 135–164.

26 Klaus Lankheit: *Florentinische Barockplastik. Die Kunst am Hofe der letzten Medici, 1670–1743* (Italienische Forschungen, 3. Folge, 2), München 1962, bes. S. 86–89 und S. 293–295; Rosamaria Martellacci: *Cappelle gentilizie dalla Controriforma alla fine del Seicento. Storia, tipi e linguaggi formali*, in: *Architetture nell'architettura. Cappelle gentilizie nelle chiese fiorentine (1576–1693). Geometrie, tipi, storia, documenti, rilievi* (Materia e geometria 5/97), Florenz 1998, S. 35–154; Visonà 1990 (wie Anm. 23); Ornella Casazza: *La cappella Feroni alla SS. Annunziata e il suo restauro*, in: *Ausst.kat. Uffizien, Florenz 1998* (wie Anm. 8), S. 44–53; Riccardo Spinelli: *Giovan*

- Battista Foggini, »architetto primario della casa serenissima« dei Medici (1652–1725), Florenz 2003, bes. S. 86–90.
- 27 Marcello Fantoni: La corte del Granduca. Forma e simboli del potere medico fra Cinque e Seicento, Rom 1994, bes. S. 171–199.
- 28 Zitat aus Horaz' *Carmina* I,14, Zeile 2.
- 29 Martellacci 1998 (wie Anm. 26), S. 154.
- 30 Francesco Saverio Baldinucci: Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII, hg. v. Anna Matteoli (Raccolta di fonti per la storia dell'arte, 2. Serie, Bd. 3), Rom 1975, S. 381.
- 31 Lankheit 1962 (wie Anm. 26), S. 294.
- 32 Lankheit 1962 (wie Anm. 26), S. 26.
- 33 Barbara Riederer-Grohs: Florentinische Feste des Spätbarock. Ein Beitrag zur Kunst am Hof der letzten Medici 1670–1743, Frankfurt am Main 1978, S. 35 f.
- 34 Lankheit 1962 (wie Anm. 26), S. 29–37; Mara Visonà: L'Accademia di Cosimo III a Roma (1673–1686), in: Storia delle arti in Toscana. Il Seicento, hg. v. Mina Gregori, Florenz 2001, S. 165–180.
- 35 Lankheit 1962 (wie Anm. 26), S. 44.
- 36 ASF, fondo Tratte, serie Deliberazioni e Leggi, n. 6, c. 248.
- 37 Antonio Paolucci/Francesca Petrucci: I Feroni a Bellavista: Un esempio di villa barocca in Toscana, in: Paragone 345, 1978, S. 26–45; Pietro Ruschi: Il castello di Bellavista in Valdinevole: vicende costruttive, degrado e prospettive di recupero, in: Notizie di cantiere 3, 1991, S. 149–162; Rosati 1991/92 (wie Anm. 11); Angela Rosati: Precisazioni su Bellavista: le date, gli artisti, in: Ausst.kat. Florenz 1998 (wie Anm. 8), S. 54–62.
- 38 Rosati 1991/92 (wie Anm. 11), Bd. 1, S. 26.
- 39 Stanislaus von Moos: Turm und Bollwerk. Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur, Zürich/Freiburg i. Br. 1974.
- 40 Matthias Quast: Die Medici-Villen als Spiegel frühabsolutistischer Herrschaft. Beobachtungen zur Instrumentalisierung der Villenarchitektur unter Großherzog Ferdinand I. (1587–1609), in: Gedenkschrift für Richard Harprath, hg. v. Wolfgang Liebenwein/Anchise Tempestini, im Auftrag der Vereinigung der Freunde der Staatlichen Graphischen Sammlung München, München/Berlin 1998, S. 375–385.
- 41 Stella Rudolph: La »voga turca« nella pittura fiorentina dopo la vittoria sugli Ottomani nel 1683, in: Kunst des Barock in der Toscana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici (Italienische Forschungen, 3. Folge, 9), S. 321–332 ; Benigni 1985/86 (wie Anm. 1), S. 103, hier: Anm. 3.
- 42 Zusammenfassend und mit weiterführender Literatur: Steffi Roettgen: Wandmalerei in Italien. Barock und Aufklärung 1600–1800, München 2007, S. 164–165.