universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die barocke Vereinigung zweier Kunstsammlungen: Die Gemälde der Familie Rospigliosi-Pallavicini anhand der Inventare von 1682, 1708 und 1713“

Verfasserin

Magistra der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften
(Mag. rer. soc. oec) Camilla Tinnacher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze

INHALTSVERZEICHNIS

1. Einleitung....1
2. Die Ursprünge in Pistoia: Die Rospigliosi....2
3. Die Ursprünge in Genua: Die Pallavicini....12
4. Der soziale Aufstieg in Caput Mundi....15
5. Die Inventare der Kunstsammlung Rospigliosi-Pallavicini....22
6. Das Referenzinventar von 1713....24
7. Das Inventar von 1682....30
   7.1. Inventario della Guardarobba del 1682....33
   7.2. Die Note....38
   7.3. Die Inventare von Nicolò und Lazzaro Pallavicini....40
   7.4. Das Inventario degli Appartamenti dell'Ecc.mo Loro....43
   7.5. Quadri che sono in Guardarobba....48
      7.5.1. Die Guardarobba....49
      7.5.2. Stanze de'Quadri al Secondo Appar.to....50
      7.5.3. Quadri che sono nel Gabinetto dell'Ecc.ma Pna....58
      7.5.4. Quadri che sono nell'Appartamenti dila Segret.ria....62
      7.5.5. Quadri che sono nell'Apartam.to che va' all'Aurora....63
      7.5.6. Quadri che sono nell'Casino dell'Aurora....67
   7.6. Die Scorucci und eine Versandliste nach Pistoia....70
   7.7. Nota dei Quadri von 1686....72
8. Das Inventar von 1708....75
   8.1. Die Guardarobba....78
   8.2. Das topografische Inventar....84
      8.2.1. Apartamento di sopra....84
      8.2.2. Gabinetto und Mezzanin....95
      8.2.3. Apartamento di sopra....96
      8.2.4. Apartamento nobile....98
      8.2.5. Stanze che dalla Sala vanno all'Aurora....101
      8.2.6. Stanze dell'Aurora....104
      8.2.7. Apartamento Terreno....106
9. Schlussfolgerung: Die Sammlung im römischen Kontext....112
10. Literaturverzeichnis....125
11. Abbildungsverzeichnis....137
12. Abbildungen....141
13. Abstract....179
14. English Abstract....180
15. Lebenslauf....181

1. Einleitung

Untersuchungsgegenstand dieser Diplomarbeit ist die Familiengeschichte und Kunstsammlung zweier adeliger Familien, die sich im 17. Jahrhundert durch eine Heirat zusammengeschlossen hatten, um sich dauerhaft in Rom niederzulassen und in der römischen Gesellschaft zu etablieren: die Familie Rospigliosi aus Pistoia und die Familie Pallavicini aus Genua. Diese Arbeit umfasst den Zeitraum von 1682 bis 1713 und beschreibt die Entwicklung der Kunstsammlung anhand von drei Inventaren aus den Jahren 1682, 1708 und 1713.

Einleitend behandelt die vorliegende Arbeit die Ursprünge der beiden Familien, deren soziale und kulturelle Wurzeln Einfluss auf den Sammlungsgeschmack der einzelnen Familienmitglieder hatten. In einem zweiten Abschnitt wird die Eheschließung von Maria Camilla Pallavicini mit Giovan Battista Rospigliosi 1670 betrachtet, die die Ausgangsbasis für die dauerhafte Ansiedelung in Rom darstellte, obwohl die Familien gemäß dem Ehevertrag dazu bestimmt waren, in der folgenden Generation wieder getrennt zu werden. In diesem Zusammenhang werden die Konzepte des *Fedecommesso* und der *Primogenitura* erklärt, die das dauerhafte Bestehen einer Kunstsammlung dieser Größenordnung garantieren sollten.

Die Analyse erfolgt anhand dreier Inventare, die die Sammlung vor der ersten und vorübergehenden Trennung 1722 dokumentierten. Bei Recherchen im Archiv Pallavicini in Rom konnten zwei Bände untersucht werden, welche unpublizierte Inventare aus den Jahren 1682 und 1708 enthalten. Diese Dokumente werden zum Inventar von 1713 in Beziehung gesetzt, dem umfangreichsten Inventar der ersten Generation der Familie. Diese frühen Dokumente sind die ersten erhaltenen Inventare, die sich auf den Besitz der Familie bezogen, der in der Residenz am Monte Cavallo aufbewahrt wurde.

Abschließend wird die Sammlung Rospigliosi-Pallavicini mit fünf weiteren Kunstsammlungen verglichen, um die Bedeutung der Familie im römischen Kontext herauszuarbeiten. Es wurden die Sammlungen von Lorenzo Onofrio Colonna, Livio I. Odescalchi, Camillo Pamphilij und den Kardinälen Francesco und Antonio Barberini ausgewählt, die einen Einblick in die römische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts und deren Sammlertätigkeit geben.

2. Die Ursprünge in Pistoia: Die Rospigliosi

In der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts legten zwei Brüder den Grundstein für eine der bedeutendsten römischen Kunstsammlungen: Giulio Rospigliosi, später Papst Clemens IX. (geboren 27. Januar 1600, Pontifikat 20. Juni 1667 - 9. Dezember 1669) und Camillo Rospigliosi (1601 – 18. Juni 1670).[1]

Die Ursprünge der Familie sind kaum dokumentiert. Die Rospigliosi residierten ab dem 13. Jahrhundert in Pistoia,[2] nachdem der Gründer des Geschlechtes Rodolfo 1215 aus Mailand in die Toskana geflohen war.[3] Die ersten nachzuweisenden Familienmitglieder in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts waren Ser Giovanni di Milanese und sein Sohn Jacopo. Dessen Sohn Antonio und sein Enkel Taddeo festigten die soziale Stellung der Familie, da sie in unterschiedlichen Gremien der Stadt tätig waren. Das Vermögen der Familie basierte auf der *Mercatura*, wie dem Handel mit Gewürzen.[4] Zudem zeichneten sich die Rospigliosi bei militärischen Feldzügen aus. So erwähnte Luigi Lotti beispielsweise in seiner Studie über den Palazzo Pallavicini Giovanni Battista Rospigliosi, der im 16. Jahrhundert Admiral der päpstlichen Flotte unter Papst Pio V. Ghislieri war.[5]

Nach dem Tod von Taddeo 1475 teilten seine zwei Söhne Antonio und Milanese die Besitzungen auf. Diese Division wurde in einem notariellen Akt von 1477 festgehalten und die beiden Linien wurden fortan gemäß ihrer Residenzen unterschieden: Die Nachkommen von Milanese, zu denen die Brüder Giulio und Camillo gehörten, residierten in der Via del Duca[6] und in ihrem Landsitz der Villa Spicchio in Lamporecchio.[7] Die Eltern von Giulio und Camillo waren Gonfaliere Girolamo Rospigliosi (verstorben 1628) und Caterina di Vincenzo Rospigliosi (verstorben 1650),[8] die noch zwei weitere Söhne hatten, Cavaliere di Malta Alessandro (verstorben 1630) und Bartolomeo,[9] die keinen bedeutenden Einfluss auf die Geschicke der Familie

[1] Dominici 2005, Anhang: Genealogia della Famiglia Rospigliosi, o. S.
[2] Cappellini / Dominici 2011, S. 26 - 27.
[3] Cappellini / Dominici 2011, S. 26 - 27.
[4] Roberto 2004, S. 104.
[5] Lotti 1978, S. 81.
[6] Dominici 2005, S. 169 - 173.
[7] Roberto 2004, S. 104.
[8] Roberto 1992, S. 369.
[9] Dominici 2005, Anhang: Genealogia della Famiglia Rospigliosi, o. S.

hatten. Die Erben von Antonio bildeten einen zweiten unabhängigen Zweig, die Rospigliosi-Sozzifanti, die in Pistoia den Palazzo in Ripa del Sale bewohnten.[10]

Geboren am 27. Januar 1600 in Pistoia,[11] schlug Giulio im Gegensatz zu Camillo bereits im Alter von zehn Jahren eine kirchliche Laufbahn ein. Während seiner literarischen, theologischen und philosophischen Erziehung am *Collegio Romano* in Rom lernte er als Jugendlicher die Neffen des zukünftigen Papstes Urban VIII. (Pontifikat 1623 - 1644) Francesco und Antonio Barberini kennen. Vor allem zu Francesco entstand eine enge Freundschaft, die ihm die Türen zum päpstlichen Hof öffnete. Nach seinem Studienaufenthalt in Pisa[12] kehrte er 1624 seiner toskanischen Heimat endgültig den Rücken und zog erneut nach Rom, um in den Dienst von Kardinal Antonio Barberini, dem Bruder des Papstes Urban VIII., zu treten.[13] Durch diesen persönlichen Kontakt mit der Familie Barberini und bedingt durch jenes künstlerische und literarische Klima, welches Papst Urban VIII. während seines Pontifikats schuf, kam Giulio mit deren bevorzugten Künstlern in Berührung.[14]

Giulios Geschmack und sein Interesse als Sammler spiegelen sehr genau die Orientierung des Umkreises der Familie Barberini wider. Wie auch Maffeo Barberini[15] konnte sich Giulio Rospigliosi nicht auf eine bereits bestehende Sammlungstradition seiner Familie stützen, sondern musste sich eigenständig Vorbilder für den Aufbau einer Sammlung suchen. Seine Familie stiftete zwar Kapellen sowie Gemälde, wie beispielsweise 1613 das Altarbild *Der Heilige Karl Borromäus mit der Familie Rospigliosi* (Pistoia, Kirche des Heiligen Dominikus) von Jacopo Chimenti genannt L'Empoli[16] (Abb. 1), allerdings steht dieses vereinzelte Beispiel in keiner Relation zur Systematik und Leidenschaft, mit der Giulio sich um seine private Sammlung bemühte. Ungleich seinem großen Förderer Urban VIII. erwarb er keine Werke verstorbener Meister, die seiner Sammlung nachträglich Tradition hätten verleihen können,[17] da die limitierten finanziellen Mittel seiner Familie für eine derartige Nobilitierung nicht ausreichend waren.

[10] Dominici 2005, S. 169 - 175.
[11] Roberto 2002, S. 91 - 92.
[12] Negro 2007, S. 17.
[13] Roberto 2003, S. 81.
[14] Negro 2007, S. 15 - 17.
[15] Schütze 2007, S. 31; S. 147.
[16] D'Afflitto / Romei 2000, S. 28 - 38.
[17] Schütze 2007, S. 155.

Leitbild für die bildenden Künste am Hofe der Barberini war die durch die Archäologie wieder gefundene *dignitas antica*.[18] Unter der Leitung von Cassiano dal Pozzo wurden die antiken Monumente studiert und malerisch dokumentiert, um in dreiundzwanzig Bänden des *Museum Chartaceum* zusammengefasst zu werden.[19] Zentrale Themen am päpstlichen Hof waren christliche Ikonografien mit einem starken moralischen Anspruch, mythologische Themen wurden weitgehend verbannt.[20]

Die von den Barberini bevorzugten Maler waren Pietro da Cortona mit seinen Mitarbeitern Giovan Francesco Romanelli, Ciro Ferri und Lazzaro Baldi, ein Hauptvertreter der römischen Malerei des 17. Jahrhunderts, und Nicolas Poussin, einer der wichtigen Vertreter der französischen Malerei.[21] Auch wenn beide Künstler dieselben Auftraggeber vorweisen konnten, hatten sie doch unterschiedliche Tätigkeitsfelder. War Cortona hauptsächlich für seine monumentalen Deckenfresken berühmt, wie der zwischen 1632 und 1639 entstandenen *Allegorie der göttlichen Vorhersehung* (Rom, Palazzo Barberini, Abb. 2),[22] widmete sich Poussin nach 1628 vorwiegend privaten Auftragsarbeiten.[23] Zudem waren am Hofe der Barberini Andrea Camassei für Taddeo tätig, Andrea Sacchi hingegen diente offiziell Antonio Barberini[24] und führte im Palazzo zwischen 1629 und 1633 die *Allegorie der Göttlichen Weisheit* (Abb. 3) aus.[25] Giulio Rospigliosi war durch seine Anwesenheit am Hofe mit diesen Künstlern persönlich bekannt und ihre Werke fanden Eingang in seine Sammlung.[26]

Giulio Rospigliosi avancierte selbst zu einem Kunstpatron bzw. Entdecker neuer Talente, der Künstlern wie den aus Pistoia stammenden Giacinto Gimignani und seinen Sohn Ludovico, der als Schüler Berninis ein Vertreter seines Stiles in der Malerei war, förderte.[27] Giacinto war ein Schüler Pietro da Cortonas, der zudem Einflüsse von Nicolas Poussin in sein Werk integrierte.[28] Er wurde vom Hof der Barberini geprägt und kam mit Werken von Andrea Sacchi, bologneser Meistern wie Domenichino oder Guido Reni in Kontakt und setzte sich mit der Antike auseinander. Geboren 1606 in Pistoia, ist Giacinto Gimignani 1630 das erste Mal in Rom und ab 1632 im Umfeld des

[18] Negro 2007, S. 17 - 18.
[19] Fischer 1973, S. 6.
[20] Negro 2007, S. 17 - 18.
[21] Fischer 1973, S. 6.
[22] Lo Bianco 2007, S. 213.
[23] Gady 1997, S. 153.
[24] Mochi Onori 1997, S. 78.
[25] Fischer 1973, S. 22.
[26] Lo Bianco 1997, S. 29.
[27] Negro 2007, S. 17.
[28] Negro 2000, S. 288.

Palazzo Barberini dokumentiert.[29] Die Gimignanis fertigten unzählige Gemälde für den zukünftigen Papst Giulio Rospigliosi an, die für die Villen in seiner Heimat Pistoia bestimmt waren und teilweise keine eigenständigen Werke der Künstler darstellten, sondern hochwertige Kopien bedeutender Gemälde waren.[30]

Giulio Rospigliosi war nicht nur an bildenden Künsten interessiert, er war selbst als Literat tätig. So brillierte er in der Funktion des offiziellen Librettisten des Teatro Barberini am Hofe des Papstes.[31] Gefördert von Francesco und Antonio Barberini begann er mit dem Überarbeiten und Verfassen von literarischen Texten für die liturgischen Bücher des Papstes, eine Aufgabe, die ihm Einfluss auf die Kultur des päpstlichen Hofes gewährte und ihn von anderen aufstrebenden Prälaten abhob.[32]

Inspiriert durch das künstlerisch fruchtbare Umfeld der Barberini, begann Giulio bereits in den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts mit dem Aufbau einer Kunstsammlung, „pensata espressamente per l'abbellimento delle residenze in Toscana",[33] die in der Villa Spicchio und seltener im repräsentativen Stadtpalast in Pistoia untergebracht werden sollte. Priorität in den frühen Jahren der Karriere der Brüder hatte der Aufbau, die Erweiterungen und die Verschönerungen der Besitzungen in und um Pistoia,[34] sodass die Kunstsammlung in diesem Kontext vorrangig repräsentativ dekorative Zwecke zu erfüllen hatte.

Engster Vertrauter Giulios war sein Bruder Camillo, dem dreiundvierzig Jahre andauernden Briefverkehr folgend, in dem sie sich rege über den Fortschritt der Besitzungen und der Sammlung austauschten. Sie planten minutiös sowohl die weltlichen als auch die kirchlichen Geschicke der Familie. Während sein Bruder am päpstlichen Hof der Barberini Karriere machte, verwaltete und vergrößerte Camillo Rospigliosi nach dem Tod des Vaters Girolamo 1628 erfolgreich die landwirtschaftlichen Besitzungen in Lamporecchio, Gropoli und Maresca, die die finanzielle Sicherheit der Familie garantierten.[35] Den gesellschaftlichen Status symbolisierte der Stadtpalast in Pistoia, der den Rospigliosi für repräsentative Zwecke, wie beispielsweise für den Empfang von einflussreichen Gästen, diente.[36]

[29] Negro 2007, S. 199.
[30] Roberto 1992, S. 360.
[31] Negro 2007, S. 38 - 39.
[32] Megale 2005, S. 33 - 34.
[33] Roberto 2003, S. 81.
[34] Roberto 2003, S. 81 - 82.
[35] Roberto 2003, S. 81 - 82.
[36] Roberto 2004, S. 111.

Die Charaktere der beiden Brüder waren so unterschiedlich wie deren berufliche Orientierung: Während Giulio maßvoll und bedacht war, zeigte Camillo in seinem Bestreben den Wohlstand und das Ansehen der Familie zu vergrößern, eine „concezione utilitaristica e [...] provinciale opportunisimo“.[37] Pflegte Giulio einen engen Kontakt zu den Barberini, bemühte sich Camillo um die Familie Medici unter Großherzog Ferdinand II. (1610 - 1670), unter dessen Einflussbereich Pistoia im 17. Jahrhundert stand.[38] Die Medici förderten sowohl die wirtschaftlichen als auch die ekklesiastischen Unternehmungen der Brüder Rospigliosi und hielten eine schützende Hand über sie.[39] Wandte sich Camillo verstärkt an florentinische Künstler, bevorzugte Giulio römische Werkstätten.[40] Die finale Entscheidung, ob eine Kommission durchgeführt wurde, unterlag in den meisten Fällen dem älteren Bruder,[41] auch wenn Camillos Rolle nicht zu unterschätzen war, da er die Einkommen der Familie verwaltete und sich folglich um die Finanzierung der Aufträge kümmerte. Er drängte den künftigen Papst dazu, mittels öffentlichen Stiftungen von Kunstwerken das Ansehen der Familie zu vergrößern und nicht nur in die Dekoration der privaten Villen zu investieren.[42] Den Einfluss Giulios auf die Kunstsammlung, ebenso wie auf die architektonischen Projekte der Familie, beschrieb Sebastiano Roberto, der die Zusammenarbeit von Giulio Rospigliosi und Gianlorenzo Bernini untersuchte, als „per quanto un’ipotesi, un’idea, un progetto venissero discussi, interpretati, valutati o modificati, la realizzazione definitiva dell’opera immancabilmente finiva per coincidere con il pensiero di Giulio Rospigliosi“.[43] War er mit einer Ausführung nicht einverstanden, mussten die Künstler seiner Kritik folgend, ihre Werke überarbeiten.[44]

Der direkte Einfluss des Umfeldes der Barberini auf Giulio endete mit dem Tod von Urban VIII. im Juli 1644.[45] Vier Monate vor dem Ableben des Papstes ernannte er Giulio zum Apostolischen Nuntius am Hofe des spanischen Königs Philip IV.[46] und Bischof von Tarso.[47] Er konnte folglich für beinahe neun Jahre nicht persönlich der

[37] Roberto 2000, S. 93.
[38] Roberto 2004, S. 104.
[39] Roberto 2003, S. 81 - 82.
[40] D’Afflitto 2000, S. 108.
[41] Roberto 2000, S. 92 - 93.
[42] Roberto 1992, S. 361.
[43] Roberto 2004, S. 239 - 240.
[44] Roberto 2004, S. 239 - 240.
[45] Negro 2007, S. 38 - 39.
[46] Lotti 1978, S. 88.
[47] Romei 2000, S. 21.

künstlerischen als auch der politischen Landschaft Roms folgen, obwohl er durch seine Position als Nuntius in stetem Kontakt mit der Urbs war.[48]

Der Aufenthalt in Spanien inspirierte hauptsächlich die literarischen Werke von Giulio Rospigliosi, da er das Theater von Lope de Vega und Calderon de la Barca kennenlernte und mit der *tradizione picaresca* vertraut wurde.[49] Bezüglich der Malerei stieß er auf Traditionen und Kulturen, die nicht mit der Eleganz und dem Reichtum Roms vergleichbar waren.[50] So interessierte er sich nicht für spanische Künstler, bzw. Künstler die am spanischen Hot tätig waren und auch nach dem Ende des Barberini Pontifikates, fern von Caput Mundi, stand er nach wie vor in der Tradition und in Kontakt mit dem Künstlerkreis des ehemaligen päpstlichen Hofes, wie aus den Briefen an Camillo hervorgeht. So empfahl er ihm nach wie vor, römische Künstler, wie beispielsweise Andrea Camassei, für die Ausführung eines Altarbildes.[51]

In Spanien setzte Giulio Rospigliosi die Kunst für neue, vor allem politische Zwecke ein. Durch wertvolle Geschenke förderten und festigten die Brüder Bündnisse und verdeutlichten ihre Wertschätzung gegenüber einflussreichen Adelsgeschlechtern. Durch großzügige Präsente aus Rom versuchte Giulio, das Vertrauen des spanischen Königs zu gewinnen,[52] auf italienischem Boden konnten sich die Medici über Zuwendungen in Form von Gemälden freuen,[53] wie beispielsweise die *Allegorie der Herrschaft der Medici über Pistoia* (Rom, Galleria Pallavicini) von Giacinto Gimignani (Abb. 4).[54] Auch wenn Giulio sich nicht mit den Künstlern in Spanien identifizieren konnte, so importierte er laut Indrio nicht mehr identifizierbare Kunstgegenstände, wie Messgewänder, Bücher oder auch Gemälde,[55] die wahrscheinlich von italienischen Künstlern geschaffen wurden.

Als Giulio 1653 nach Italien zurückkehrte, stand Papst Innozenz X. Pamphilij (1644 - 1655) dem Kirchenstaat vor, unter dem seine kirchliche Karriere stagnierte.[56] Innozenz X. war der Familie Barberini nicht wohlgesonnen[57] und er war im Gegensatz zu Giulio

[48] Lotti 1978, S. 88.
[49] Strinati 1997, S. 223; Strinati 2012, S. 75.
[50] Roberto 2004, S. 234 - 240.
[51] B.A.V. Vat. Lat. 13365 f. 325, in Roberto 2004, S. 338.
[52] Romei 2000, S. 21.
[53] Negro 2007, S. 37; S. 71, Fn. 87 - 91.
[54] Roberto 2004, S. 113.
[55] Indrio 1982, S. 255 - 257.
[56] Romei 2000, S. 21 - 22.
[57] Merola 1964, o.S.

Rospigliosi kein bedeutender Mäzen, da sein Pontifikat von großen wirtschaftlichen Schwierigkeiten überschattet wurde.[58]

Das künstlerische Klima hatte sich seit dem Ende des Barberini Pontifikates gewandelt, neue Künstler standen im Vordergrund: Ludovico Gimignani, Giovan Maria Morandi und Carlo Maratti, der in den folgenden Jahren neben Jacob Ferdinand Voet zum wichtigsten Porträtmaler der Familie avancierte. Zudem standen Salvator Rosa, Giovan Battista Gaulli, Mario de Fiori, Giuseppe Chiari, Piero Paolo Vegli, Filippo Naldini, Giovanni Battista Pace oder Giovanni Baldesi im Dienste der Familie Rospigliosi.[59]

Das Thema der Passion war eine der bevorzugten Ikonografien des Papstes, die Bologneser Künstler, wie Giovan Domenico Cerrini und Francesco Albani, oder der aus Kalabrien stammende Mattia Preti in Zusammenarbeit mit seinem Bruder Gregorio für ihn umsetzten. Flämisch-französische Künstler wie Pierre Lemaire oder auch Francois Mignard verdeutlichen das Interesse Giulios an der Landschaftsmalerei, die „traducevano un classicismo austero e gestuale in una splendente e smaltata lucidità di visone“.[60] Francis Haskell, der sich mit barocken Kunstmäzenen beschäftigt, fügt diesem Künstlerkreis Claude Lorrain hinzu, dessen *pensosa poesia* von Giulio Rospigliosi geschätzt wurde.[61]

Erst nach dem Tod des Pamphilij Papstes 1655 und unter dem zwölfjährigen Pontifikat von Giulios engem Freund Fabio Chigi, dann Alexander VII. (1655 - 1667), wurden ihm wieder wichtige Ämter verliehen:[62] 1655 wurde er zum Staatssekretär ernannt und 1657 folgte die Kreierung zum Kardinal.[63] Fabio Chigi und Giulio Rospigliosi kamen beide aus der Toskana und lernten sich während des dreijährigen Aufenthalts Fabios zwischen 1626 und 1629 in Rom kennen. Giulio gehörte zu den Förderern des jungen Chigi am päpstlichen Hof und gemeinsame kulturelle Interessen verbanden sie in tiefer Freundschaft.[64] Ein interessantes Gemälde, das das Band zwischen Fabio Chigi und Giulio Rospigliosi dokumentiert, ist ein Francesco Albani zugeschriebener Tondo, das die *Allegorie der Passion* (Abb. 5) darstellt. Beide haben die außergewöhnliche Ikonografie des Gemäldes in einem Gedicht ganz im Sinne der *ut pictura poesis*

[58] Kat. Aust. Palazzo delle Esposizioni 1999, S. 41 - 48.
[59] Negro 2007, S. 47 - 56.
[60] Negro 2007, S. 43.
[61] Haskell 1966, S. 103.
[62] Romei 2000, S. 21 - 22.
[63] D'Afflitto / Romei 2000, S. 26.
[64] Angelini 2005, S. 53 - 59.

beschrieben und sie ließen jeweils eine Kopie für die eigene Sammlung anfertigen.[65] Die Rospigliosi-Kopie (Florenz, Palazzo Pitti) ist ab 1753 in der Sammlung der Medici in Florenz verzeichnet. Das Original schenkte Clemente Merlini Kardinal Antonio Barberini, der es wiederum Fabio Chigi nach seiner Papstwahl überreichte. Catherine R. Puglisi, die die Monographie zu Francesco Albani verfasste, vermutet das Gemälde heute in einer römischen Privatsammlung.[66]

Im Juni 1667 verließ Kardinal Giulio Rospigliosi überraschenderweise das Konklave als Papst Clemens IX..[67] Unter dem Motto *Aliis non sibi clemens* bemühte er sich um *Clemenzia*, also Milde bzw. Nachsicht anderen gegenüber, aber nicht gegen sich selbst.[68] Camillo übersiedelte mit seinen Söhnen, Töchtern und deren Familien für die Papstwahl nach Rom. Im Gegensatz zu seinen Vorgängern bestimmte Giulio, dass seine Familie nur für die Dauer seines Pontifikates in Rom weilen sollte und wies seinen Verwandten nur die ihnen traditionell zustehenden Ämter und Einkommen zu. Diese offensichtliche Benachteiligung seiner Familie bezeugt, dass er unter allen Umständen dem Vorwurf des Nepotismus zu entgehen versuchte.[69] Laut Ludwig von Pastor, der eine sechzehnbändige Geschichte der Päpste veröffentlichte, wechselte Clemens IX. kaum die Vertrauten seines Vorgängers aus.[70]

Während des Pontifikates ist seine Tätigkeit als Kunstmäzen weniger im Bereich der Malerei als auf dem Gebiet der Architektur zu suchen. Da sich Camillo Rospigliosi nach der Papstwahl mit seiner Familie in Rom niederließ, endete der Briefverkehr zwischen den Brüdern, sodass kaum Quellen zu den familieninternen Ereignissen überliefert sind. Die wohl wichtigsten Künstler, die Papst Clemens IX. vor und während seines Pontifikates beauftragte, waren Pietro da Cortona und Gianlorenzo Bernini, der nach dem Tod Francesco Borrominis im August 1667 zum bedeutendsten Architekten Roms avancierte.[71] Beide Künstler waren bereits im Dienst seines ersten Förderers, Papst Urban VIII., und des direkten Vorgängers, Alexander VII. gestanden.[72] Es wird deutlich, wie sehr Giulio seinen eigenen Wurzeln verbunden blieb und wie wenig er die neue Generation an Künstlern in seine Projekte miteinbezog.

---

[65] Angelini 2005, S. 53 - 59.
[66] Puglisi 1999, S. 156.
[67] Negro 2007, S. 38 - 39.
[68] Lotti 1978, S. 82.
[69] Roberto 2003, S. 84 - 88.
[70] Pastor 1943, S. 548 - 549.
[71] Roberto 1989, S. 67.
[72] Fagiolo dell'Arco 1998, S. 67.

In den wenigen Jahren, in denen er als Papst der Kirche vorstand, widmete er sich hauptsächlich der Beendigung der Projekte Papst Alexanders VII.,[73] da die Kassen des Papstes nach wie vor weitgehend leer waren und sich nur wenige Projekte finanzieren ließen. Als eigenständiges Konzept, mit dem er sich im Stadtbild Roms verewigen wollte, entwarf er gemeinsam mit Bernini und dessen Werkstatt das Dekorationschema der Engelsbrücke, die als Eingang zur *Città di Dio* dienen sollte.[74] Zehn marmorne Engel erinnern in einer theatralen Inszenierung an die Passion Christi und der Gang über die Brücke sollte die Gläubigen von ihren Sünden reinigen.[75] Dennoch behielt die Malerei eine wichtige Stellung im Leben von Giulio Rospigliosi. So initiierte er am 29. August 1669 eine Ausstellung, die Werke von verstorbenen Protagonisten (z. B. Raffael) und zeitgenössischen Künstlern (z. B. Salvator Rosa) zeigte und in der Teile der Pinakothek von Christina von Schweden ausgestellt wurden.[76]

Mit der Papstwahl traf die umfangreiche Familie in Rom ein, sodass eine repräsentative Residenz gemäß dem neuen Status der Rospigliosi unabdingbar wurde. Obwohl Giulio bereits vor seinem Pontifikat wichtige Ämter ausgefüllt hat, erlaubte es ihm sein Einkommen nicht, einen eigenen Haushalt zu gründen.[77] Er war öfters gezwungen, seinen Bruder in dessen Funktion als Familienoberhaupt um finanzielle Unterstützung zu bitten, um seine hohen kirchlichen Ämter angemessen ausführen zu können.[78] Während seine Familie in Pistoia residierte, waren seine Appartements im Vatikan und im päpstlichen Palast am Quirinal für seine Zwecke ausreichend.[79] Als temporären und ersten Wohnsitz wählte die Familie den Palazzo Peretti an der Piazza San Lorenzo in Lucina, der sich im Besitz der Schwestern Ippolita und Lavinia Ludovisi befand. Sie bemühten sich um den Ankauf dieses Palastes, konnten sich allerdings nicht mit den Ludovisi einigen.[80] Es ist hinzuzufügen, dass die Familie während des Pontifikates die Verwaltung der Besitzungen in Pistoia niemals vernachlässigte, da sie gemäß der Verfügung des Papstes nach dem Pontifikat dorthin zurückkehren sollte.[81]

Die Brüder Giulio und Camillo Rospigliosi verstarben beide innerhalb weniger Monate, zuerst der Papst am 9. Dezember 1669 und am 18. Juni 1670 Camillo. Er hinterließ

[73] Roberto 2002, S. 91 - 92.
[74] Roberto 2004, S. 85; 137 - 153.
[75] Roberto 2000, S. 86 - 99.
[76] Pastor 1943, S. 553.
[77] Roberto 2003, S. 81 - 84.
[78] Romei 2000, S. 13 - 14.
[79] Roberto 2004, S. 108.
[80] Roberto 2003, S. 84 - 88.
[81] Roberto 2004, S. 122.

seinen gesamten Besitz und somit auch jenen seines Bruders, seinem jüngsten Sohn Giovan Battista Rospigliosi,[82] der sich mit der Erbin der Familie Pallavicini vermählen sollte. Der Zusammenschluss der Familien Pallavicini und Rospigliosi verhinderte, dass letztere nach dem Ableben des Papstes in die Provinz zurückkehren musste und bildete so den Ausgangspunkt eines neuen Geschlechtes und einer der bedeutendsten römischen Kunstsammlungen: der Familie Rospigliosi-Pallavicini.

[82] Negro 2007, S. 39 - 77.

3. Die Ursprünge in Genua: Die Pallavicini

Seit dem 12. Jahrhundert ist eine Linie der weitverbreiteten Familie Pallavicini mit ihrem Familienoberhaupt Nicolò di Alberto *Il Greco* in Genua dokumentiert. Ursprünglich kam die Familie aus dem Gebiet zwischen der Poebene und Ligurien.[83]

Sie taten sich im Vergleich zu den Rospigliosi nicht im Militär hervor, sondern waren als Diplomaten bzw. kirchliche Würdenträger tätig, und der sich rasch vermehrende Reichtum gründete sich auf finanziellem und kaufmännischem Geschick. Bereits im 15. Jahrhundert ging aus der Familie ein Kardinal, Antoniotto Pallavicini, hervor, der in Rom in der Familienkapelle in Santa Maria de Popolo begraben wurde.[84] Im 16. Jahrhundert wurde die Familie unter Stefano Pallavicini (1538 - 1588) in den Adelsstand erhoben und in das *Libro d'Oro della Nobilità Ligure* eingetragen.[85]

Aus der Ehe vom Nicolò Pallavicini (? - 1653), dem Sohn Stefanos, mit Maria Lomellini (1587 - 1630) gingen zweiundzwanzig Kinder hervor. Drei ihrer Söhne, Kardinal Lazzaro, der Bankier Stefano (1608 - 1687) und Carlo Pallavicini (1612 - 18. Januar 1668),[86] ließen sich in Rom nieder.[87] Carlo verstarb noch zu Lebzeiten von Clemens IX., und er hinterließ zwei Söhne, die auf die Geschicke von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi Einfluss nahmen: Der Sohn Nicolò Saverio Pallavicini, Prinz von Civitella, war mit der Nichte von Papst Innozenz X., Flaminia Pamphilij, verheiratet und verstarb mit nur fünfundzwanzig Jahren am 13. August 1679.[88] Er löste nach seinem Tod bedingt durch eine ungeklärte Erbfolge einen langjährigen Erbstreit aus, in dessen Zentrum sich Maria Camilla Pallavicini befand.[89]

Der zweite uneheliche, aber anerkannte Sohn von Carlo Pallavicini, Nicolò Maria Pallavicini (17. Januar 1650 - 24. März 1714) hingegen verfolgte nach einigen Lehrjahren in Paris eine erfolgreiche Karriere als Bankier der Aristokratie in Rom und baute eine der berühmtesten Kunstsammlungen in seinem Palazzo all'Orso auf, die nach seinem Ableben zerstreut wurde. Er stand in engem Kontakt zu Lazzaro Pallavicini bzw. seiner Cousine Maria Camilla und ihrem Ehemann, deren Finanzen er verwaltete und die ihm nach seinem Tod in ihrer Familienkapelle in San Francesco a Ripa

[83] Zeri 1959, S. 9.
[84] Lotti 1978, S. 122 - 127.
[85] Zeri 1959, S. 9.
[86] Rudolph 1995, S. 8.
[87] Lotti 1978, S. 127.
[88] Rudolph 1995, S. 14.
[89] Di Castro 1999, S. 272 - 275.

gedachten. Maria Camilla förderte seine Zulassung zur Akademie von San Luca, in die beide am 2. Oktober 1695 als *Accademico onorario* aufgenommen wurden.[90]

Lazzaro Pallavicini, geboren 1602 in Genua, verfolgte eine erfolgreiche kirchliche Karriere, bei der er unter anderem vergleichbar mit Giulio Rospigliosi als päpstlicher Nuntius in Spanien tätig war. Kurz vor dem Ableben von Clemens IX. verlieh ihm dieser den Kardinalshut und unter Clemens X. Altieri war er unter anderem als Kardinallegat in Bologna tätig. Lazzaro verband seine stetig wachsende Kunstsammlung mit dem Erbe seines Vaters Nicolò, die in den Besitz von Stefano Pallavicini überging, und für die er in Rom eine angemessene Residenz benötigte. Am 12. Februar 1674 erwarb Stefano für 50.000 Scudi den Palazzo Vecchio der Barberini am Monte di Pietà in der Via dei Giubbonari, genannt *Casa Grande dei Barberini*, den er seinem Bruder Lazzaro vermachte, der dort unverzüglich einzog. Der Vertrag unterlag der Klausel, dass der Palast nach zwanzig Jahren wieder in den Besitz der Familie Barberini übergehen musste.[91]

Die Sammlung von Lazzaro Pallavicini setzte sich aus jenen Gemälden, die er von seinem Vater Nicolò geerbt hatte, und seinen Neuerwerbungen zusammen. Es handelte sich dabei um einhundertsechsundneunzig Gemälde, die in seinem Testament vom 8. Oktober 1679[92] aufgelistet waren. Bei dem größten Teil der Eintragungen wurden Themen, Maße, Rahmen und Künstler angegeben.

Die Sammlungsgeschichte der Familie Pallavicini vor Lazzaro ist nur spärlich dokumentiert, es ist aber bekannt, dass die Familie Kontakte zu einflussreichen Künstlern unterhielt. 1604 wurde dem Marchese Nicolò di Agostino Pallavicino, dem Bankier der Familie Gonzaga, Peter Paul Rubens vorgestellt und lernte über ihn Jacopo Serra, den Schatzmeister des Papstes und einflussreichen Kunstpatron, kennen. Während Serra Rubens seinen ersten Auftrag in Rom in Santa Maria in Valicella vermittelte, tat dies Nicolò in Genua.[93] Er stiftete zwei Leinwände von Rubens für die Kirche SS. Ambrogio e Andrea in Genua, nämlich eine *Beschneidung Christi* und die *Wunder des Heiligen Ignatius*.[94] Er erwarb zudem dreizehn Gemälde für seine private Kunstsammlung, die *Christus und die zwölf Apostel* darstellen (Rom, Galleria

[90] Rudolph 1995, S. 7 - 86, S. 192, N. 36.
[91] Lotti 1978, S. 130 - 131.
[92] AP A-5-1, Zeri 1959, S. 291 - 298.
[93] Jaffè 1988, S. 323.
[94] Zeri 1959, S. 10.

Pallavicini) und im Testament von 1679 genau beschrieben sind (Abb. 6 - 18).[95] Ein weiterer Künstler, mit dem Nicolò bekannt war und der ihm wahrscheinlich persönlich in Genua ein *Porträt eines Mannes* (Rom, Galleria Pallavicini) verkaufte, war Anton van Dyck (Abb. 19).[96] Die Pallavicini hatten folglich, bedingt durch die engen Handelsbeziehungen zwischen Genua und den Niederlanden, vorrangig mit flämischen Künstlern Kontakt. Die Rospigliosi hingegen waren den toskanischen und römischen Traditionen verbunden und sammelten daher Künstler aus diesen Gebieten.

Aufgrund seiner Berufung nach Bologna legte Kardinal Lazzaro seinen Sammlungsschwerpunkt auf Bologneser Künstler und vereinte beispielhaft Gemälde von Vertretern aller italienischen Schulen in seiner Galerie.[97] Die Bologneser Malerei war durch Ludovico und Annibale Carracci, Giovan Francesco Barbieri, genannt Guercino, Guido Reni und seinen Schüler Flaminio Torri, Domenico Maria Canuti oder Carlo Cignani vertreten. Die barocke römische Malerei wurde durch Werke von Andrea Sacchi, Carlo Maratti, Pietro da Cortona, Ludovico Gimignani und Gaspard Poussin dokumentiert. Die venezianischen Vertreter waren beispielsweise Tizian oder Alessandro Varotari, genannt Padovanino, ein Beispiel aus Neapel war Luca Giordano. Die Heimat der Pallavicini wurde durch den nicht näher bestimmbaren *Capitanno Genovese* vertreten.[98] Stella Rudolph fügt dem hinzu, dass es ebenfalls Beispiele der Renaissancemalerei, in Form von Werken von Andrea Mantegna, Andrea del Sarto oder dem Manieristen Parmigianino, gab.[99]

Lazzaro verstarb 1680, sein Bruder Stefano 1687. Stefano hinterließ eine Tochter, Maria Camilla Pallavicini, geboren am 2. Januar 1645 in Genua. Stefano war zwei Mal verheiratet, mit Girolama Doria bzw. Livia Franchi, die 1683 verstarb.[100] Es ist unklar welche der beiden Ehefrauen die Mutter von Maria Camilla war, da die Literatur keinen Hinweis auf ihre Person gibt. Lediglich in Maria Camillas Inventar von 1710 findet sich ein Hinweis auf ein Porträt der Mutter, wobei auch an dieser Stelle die Dargestellte nicht namentlich genannt wird.[101]

[95] AP A-5-1, Zeri 1959, S. 292.
[96] Lotti 1978, S. 122 - 127.
[97] Zeri 1959, S. 11 - 12.
[98] AP A-5-1, Zeri 1959, S. 291 - 298.
[99] Rudolph 1995, S. 12.
[100] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 364.
[101] ASV Rospigliosi 2004, f. 199, in Negro 2007, S. 310: "Un ritratto della Madre dell'Eccellentissima Signora Duchessa figura intiera in tela di palmi otto e mezzo e sei."

4. Der soziale Aufstieg in Caput Mundi

Lazzaro Pallavicini konzentrierte seinen Ehrgeiz auf die prestigeträchtige Eheschließung seiner Nichte Maria Camilla, der einzigen Tochter und Erbin seines Bruders Stefano.[102] Sie sollte den Neffen von Papst Clemens IX. ehelichen, Giovan Battista Rospigliosi. Geboren 1646 in Pistoia, war er der einzige überlebende Sohn von Camillo Rospigliosi und somit das künftige Familienoberhaupt der Rospigliosi.[103] Er musste der Heirat mit der Pallavicini, die zwar reich aber nicht mit Schönheit sowie Anmut gesegnet war, gegen seinen Willen zustimmen.[104] Der Papst verstarb nur einen Monat vor der Vermählung, die am 17. Januar 1670 stattfand.[105]

Die Pläne von Lazzaro spiegelten sich in den Bestrebungen von Camillo Rospigliosi wieder, der ebenfalls seine Familie in der Urbs festigen wollte, allerdings fehlten der Familie die finanziellen Mittel.[106] Clemens IX. war mit der Wahl seines Bruders nicht einverstanden, da dieser die Bande in seine toskanische Heimat durch eine Verbindung zu einem der großen Häuser dieser Gegend, wie den Chigi, stärken wollte. Zudem stellten die Pallavicini Bedingungen, die sich nicht mit seinem Fokus auf die Besitzungen in Pistoia verbinden ließen: Sie forderten unter anderem den Ankauf von prestigeträchtigen Landgütern bei Rom und die Ernennung von Lazzaro Pallavicini zum Kardinal, die der Papst kurz vor seinem Ableben im November 1669 durchführte.[107] Die Braut brachte eine Mitgift von einer Million Scudi und das Erbe ihres Vaters Stefano sowie ihres Onkels Lazzaro in die Ehe ein.[108]

Die Forderungen reflektieren zwei Motivationen der Familie Pallavicini: Auf der einen Seite findet sich das Bestreben der Familie im allgemeinen und Lazzaro Pallavicinis im speziellen seine ekklesiastische Karriere zu fördern. Der Kardinalshut bedeutete für die Pallavicini gesteigertes Ansehen in der römischen Gesellschaft. Auf der anderen Seite verdeutlichen sie die Voraussetzungen, die eine adelige Familie in Rom vorzuweisen hatte, um gesellschaftlich anerkannt zu werden: ein Palast in der Stadt, der Ankauf von Titeln mit *Feudi*, eine Kunstsammlung und eine Familienkapelle. Die einzige Bedingung, die beide Familien zum Zeitpunkt der Eheschließung bereits erfüllten, war

[102] Nenci 2004, S. 30.
[103] Negro 2007, S. 79 - 103.
[104] Roberto 2004, S. 126.
[105] Negro 2007, S. 103.
[106] Roberto 2003, S. 90 - 91.
[107] Roberto 2002, S. 91 - 101.
[108] Lotti 1978, S. 136.

das Vorhandensein einer Kunstsammlung, deren Grundstock durch die Bestrebungen von Giulio Rospigliosi sowie Lazzaro Pallavicini vorhanden war.

Die erste Stadtresidenz der Rospigliosi-Pallavicini war der gemietete Palazzo Peretti an der Piazza San Lorenzo in Lucina,[109] erst 1679 bezogen sie jenen Palast am Quirinalshügel, der bis heute der Sitz der Familie Pallavicini ist.[110] Piccialuti beschreibt die römischen Stadtresidenzen als „uno dei più forti simboli del prestigio, della potenza economica dell'identità cetuale della familia".[111] Einen prestigeträchtigeren Palast als die Residenz am Monte Cavallo war in Rom kaum zu finden, da sie sich neben der Sommerresidenz des Papstes befand, zudem nobilitierte ihn seine Geschichte: Erbaut auf den Ruinen der antiken Bäder von Konstantin von Scipione Borghese, dem kunstsinnigen Nepoten von Paul V., war der Palast zudem die ehemalige Residenz des Kardinals Mazarin, Berater des Sonnenkönigs Ludwig XIV..[112] Die für ihre Schönheit berühmte Maria Mancini, die Nichte des Kardinal Mazarins, gebar im berühmten Casino dell'Aurora den Sohn von Lorenzo Onofrio Colonna, dessen Familie dem ältesten römischen Hochadel angehörte.[113]

Die Landgüter, i. e. das Herzogtum von Zagarolo, das Fürstentum von Gallicano, die Markgrafschaft Colonna und das Landgut von Passerano, erwarben sie am 26. Juli 1670 für 885.000 Scudi von der Familie Ludovisi. Der Linie der Rospigliosi stand das Herzogtum zu, die anderen drei Besitzungen gingen in den Fedecomesso Pallavicini über,[114] da diese Stefano für seine Tochter gekauft hatte.[115] 1683 erwarb er für 289.285 Scudi zwei weitere Besitzungen von Alessandro Mattei, Maccarese und Cortecchia.[116]

Die Familienkapelle war laut Sebastian Schütze der „wichtigste Ort monumentaler Selbstdarstellung im öffentlichen Raum",[117] und war folglich unabdingbar, um sich in die römische Gesellschaft erfolgreich einzufügen. Lazzaro stiftete die Modernisierung der Kirche San Francesco a Ripa in Trastevere,[118] in der Giovan Battista Rospigliosi nach dem Tod seiner Ehefrau mit dem Architekten Nicolò Michetti und dem Bildhauer Giuseppe Mazzuoli, die Familienkapelle errichtete.[119] Auf den Wunsch seiner Ehefrau

[109] Roberto 2003, S. 84 - 88.
[110] Negro 2007, S. 39 - 77.
[111] Piccialuti 1999, S. 43.
[112] Lotti 1978, S. 5 - 8.
[113] Di Castro 1999, S. 271.
[114] Lotti 1978, S. 151.
[115] Zeri 1959, S. 11.
[116] Negro 1996, S. 13.
[117] Schütze 2007, S. 9.
[118] Lotti 1978, S. 130 - 131.
[119] Negro 1987, S. 157 - 158.

wurden dort ein Epitaph für ihren Vater Stefano, ihren Onkel Lazzaro (verstorben 1680) sowie ihren Cousin Nicolò Maria errichtet und später fand das Ehepaar Rospigliosi-Pallavicini am selben Ort seine Ruhestätte.[120]

Ein weiteres unerlässliches Mittel zur Legitimierung einer neu gegründeten Dynastie in Rom war der *Fedecommesso*. Die Besitzungen einer Familie wurden per Testament vollständig nur einem Sohn vererbt, sodass die Güter untrennbar und unveräußerlich waren. Dem Testament, das die genauen Bedingungen des *Fedecommesso* beinhaltete, wurde ein Inventar aller Besitzungen beigelegt, welches im Familienarchiv für die zukünftigen Generationen aufbewahrt wurde. Sein Inhalt drückte „il livello sociale, la consistenza economica, la cultura, religione e sentimenti, il rango e il potere acquisiti nel corso dell'esistenza"[121] aus. Erbberechtig war in den meisten Fällen der erstgeborene Sohn, sodass das Konzept des *Fedecommesso* an eine *Primogenitura* gekoppelt war. Die Geschwister des Universalerben erbten nichts, die Töchter wurden mit Aussteuern bedacht und die anderen Söhne nur mit einer Apanage ausgestattet. Der *Fedecommesso* war ad infinitum gültig, das heißt der Erbberechtigte hatte die Pflicht, sein Erbe wieder in seiner Gesamtheit seinem erstgeborenen Sohn zu übergeben, und dieser wiederum seinem ältesten Sohn, etc. Der Erbe konnte nicht frei über seine Besitzungen verfügen, Teile des Besitzes durften nicht veräußert oder verschenkt werden und sie konnten auch nicht zur Tilgung von Schulden zwangskonfisziert werden. Es wurde folglich durch ein juristisches Konzept ein neuer Familienzweig gegründet, der bedingt durch den *Fedecommesso* einen finanziellen und sozialen Status erhalten konnte.[122]

Der erste Sammler, der das Prinzip des *Fedecommesso* zum Schutz seiner Kunstwerke und seiner Bibliothek angewendet hatte, war Kardinal Francesco Barberini,[123] der enge Freund von Papst Clemens IX.. Negro berichtet, dass Giulio Rospigliosi nach seiner Papstwahl am 7. Januar 1669 und mit der Übertragung seiner Sammlung bzw. Besitzungen an seinen Bruder Camillo einen *Fedecommesso* instituierte, dessen Details leider nicht bekannt sind.[124]

---

[120] Lotti 1978, S. 130 - 131.
[121] Piccialuti 1999, S. 164.
[122] Piccialuti 1999, S. 5-179.
[123] Kat. Ausst. Palazzo Colonna / Palazzo Doria Pamphilj / Palazzo Pallavicini 2005, S. 24.
[124] Pastor 1943, S. 549, Fn. 8; Negro 2007, S. 39; S. 72, Fn. 105: Der von Pastor zitierte Chirograph über den "fideicommisso Rospigliosi di Pistoia" ist in den Archiven der Familie Rospigliosi-Pallavicini nicht auffindbar.

Im Falle der Familie Rospigliosi-Pallavicini war der *Fedecommesso* komplexer, da testamentarisch festgelegt wurde, dass nicht nur die Besitzungen erhalten werden mussten, sondern es wurde ausdrücklich bestimmt, dass der Name Pallavicini nicht mit Maria Camilla aussterben durfte. Es handelte sich folglich um zwei getrennte *Fedecommessi* in einer einzigen Familie: der erstgeborene Sohn übernahm den *Fedecommesso* des Hauses Rospigliosi, der zweitgeborenen Sohn jenen des Hauses Pallavicini. Es wurde eine *Primogenitura* zu Gunsten der Rospigliosi eingeführt und eine *Secondagenitura* für die Pallavicini etabliert. Falls es in beiden Erblinien nur einen männlichen Erben geben sollte, trug dieser beide Namen und die Kunstsammlung blieb unberührt bis ein zweiter Sohn geboren wurde, der wieder den Namen Pallavicini tragen konnte. Im Falle einer einzigen Tochter als Erbin gingen die Titel bzw. die Güter an deren Ehemann und seine Erben weiter.[125] Dieser *Fedecommesso* wurde mit dem Tod von Lazzaro Pallavicini noch stärker gefestigt, da er seinen gesamten Besitz und seine Kunstsammlung dem zweitgeborenen Sohn des Paares hinterließ und somit explizit den Zweig der Pallavicini förderte.[126] Es ist beachtlich, wie sich die Familie in dem Falle, dass einer der beiden Linien keinen Erben stellte, substituieren und sich so vor der Auslöschung ad infinitum schützen konnte.[127]

Im Testament von Maria Camilla befindet sich ein Passus, der genau diese Trennung beschreibt und zudem eine finanzielle Gleichstellung beider Familien anstrebte: „Similmente perché so e sono a pieno informata che a favore delli miei figli e discendenti Maschi di Maschio sono stare instituite due Promogeniture, una dalla felice memoria dell'Eccellentissimo Signor Balì Camillo mio suocero e da altri antenati della Casa Rospigliosi e l'altra della chiara memoria dell'Emin.mo Signor Cardinale Lazzaro Pallavicino mio zio Paterno e considerando che li beni sottoposti al Maiorascho e *Primogenitura* instituita dagli Antenati di Casa Rospigliosi sono molto inferiori di valore a quello che sono stati sottoposti alle *Primogenitura* instituita dal detto Signor Cardinale mio Zio [...] si smembri dalla mia eredità la tenuta di Maccharese".[128] Maria Camilla war sich bewusst, dass die Besitzungen der Rospigliosi monetär geringer zu bewerten waren als jene ihrer Familie, sodass sie Maccarese den Rospigliosi überschrieb, damit beide Häuser über die gleiche wirtschaftliche Basis verfügten.

[125] Zeri 1959, S. 11.
[126] Nenci 2004, S. 31 - 32.
[127] Nenci 2004, S. 32.
[128] BMF, Fondo Rossi Cassigoli, ms. n. 149, XVII, Scritto 2 maggio 1707 pubblicato nel 1710, in Curcio 1982, S. 276, Fn. 49.

Piccialuti beschreibt das Testament von Maria Camilla als ein seltenes Beispiel für die Gleichbehandlung all ihrer Kinder, sowohl ihrer Söhne als auch ihrer Töchter, die sie sogar verpflichtete, keine juristischen Schritte gegeneinander einzuleiten.[129]

Maria Camilla Pallavicini verstarb am 6. September 1710 und hinterließ ihr gesamtes Vermögen und ihre Kunstsammlung ihrem „amatissimo consorte“[130], der die Geschicke der Familie bis zu seinem Tod und der ersten Teilung der Sammlung 1722 weiterführte. Ein wichtiges Dokument zur Rekonstruktion ihrer Sammlung ist das *Inventarium Bonorum hereditariorum Clar. me. Ducisse Don. Marie Pallavicine Rospigliosie* vom 11. September 1710, das circa dreihundert Gemälde verzeichnete.[131] Es wurde von Abt Ippolito Nencini verfasst und beinhaltet alle Gegenstände, die sie zum Zeitpunkt ihres Todes in Rom und auf ihren Landsitzen besaß.[132]

Ihre Gemäldesammlung tendierte zu einem „barochetto più levigato e prezioso“,[133] wobei sie zeitgenössische, in Rom tätige Künstler bevorzugte, wie beispielsweise die Brüder van Bloemen aus Antwerpen, die sich der Landschafts- bzw. Genremalerei widmeten.[134] Die bevorzugten Genres kommissionierte sie von jenen Künstlern, die in ihrem Genre zum Zeitpunkt des Auftrages in Rom am renommiertesten waren. So ließ sie Landschaften von Giovan Francesco Grimaldi, Francois Simonot, Cornelis Seiter und Bartolomeo Torregiani, Schüler von Salvator Rosa, ausführen. Schlachtenthemen erfanden Ciccio Napoletano und Christian Reder für sie, Blumen und Tiere wurden von Franz van Tamm, Karel von Vogeler und David de Coninck umgesetzt. Szenen des täglichen Lebens, die *Bambocciate*, hielten Crescenzio Onofri und Dirk Helmbreker fest, religiöse Ikonographien ließ sie von Ludovico Gimignani, der zu ihren bevorzugten Künstlern gehörte, Luigi Garzi oder Filippo Lauri, anfertigen.[135] Die meisten dieser Künstler standen im Dienste ihres illegitimen Cousins, Nicolò Maria Pallavicini, der einer ihrer wichtigsten Berater war. Rudolph nennt als Beispiel Karel von Vogeler, genannt Carlo dei Fiori, bei dem beide ein Gemäldepaar in Auftrag gegeben hatten.[136] Die *Blumenstillleben* aus dem Besitz von Maria Camilla befinden sich heute noch in der Sammlung Pallavicini (Abb. 20)[137] und sind in ihrem Inventar von 1710 verzeichnet.[138]

[129] Piccialuti 1999, S. 184 - 185.
[130] Piccialuti 1999, S. 185.
[131] ASV Rospigliosi 2004, in Negro 2007, S. 307 - 310.
[132] Negro 2007, S. 120, Fn. 120.
[133] Negro 2007, S. 109.
[134] Negro 2007, S. 108 - 119; S. 262.
[135] Negro 2007, S. 108 - 119.
[136] Rudolph 1995, S. 87 - 97.
[137] Zeri 1959, S. 280 - 281, Abb. 531, 532.

Die Prinzessin drückte ihre Wertschätzung durch ein besonderes Geschenk aus, nämlich dem berühmten *Mangiafagioli* (Rom, Galleria Colonna) von Annibale Carracci, der durch ihren Onkel Lazzaro Pallavicini in die Sammlung der Familie gekommen war.[139] Nach dem Ableben des Marchese wurde das Gemälde von den Colonna erworben. Es befindet sich heute in deren römischen Palast (Abb. 21).[140]

Im Gegensatz zu Nicolò Maria Pallavicini erwarb sie wenige hochwertige Gemälde von bedeutenden Künstlern aus Sammlungsauflösungen, die am Kunstmarkt erhältlich waren. Diese Ankäufe waren im Vergleich zu neuen Aufträgen an zeitgenössische Künstler in der Minderheit.[141] Ein Beispiel ist der Ankauf zweier Gemälde von Bonaventura Giannelli für 230 Scudi im Jahre 1697: Die *Anbetung der Hirten* wurde mit Zuschreibung an Giovanni Lanfranco gekauft (Rom, Galleria Pallavicini) und die *Qualen des Hiob* (Abb. 22) mit einer Attribution an Andrea Sacchi (Rom, Sammlung Coldiretti). Diese Gemälde sind ein Beispiel für die gerechte Aufteilung des Erbes der Prinzessin: Die *Anbetung der Hirten* ging in das Erbe der Pallavicini über, das zweite Gemälde wurde in die *Primogenitura* inkludiert.[142] In ihrem Inventar fanden sich Kunstwerke etablierter Künstler, wie eine Darstellung des *Täufers* von Parmigianino,[143] eine *Magdalena* von Gerolamo Muziano[144] sowie eine *Bekehrung des Paulus* von Luca Giordano.[145] Es ist zu beachten, dass sie durch das Erbe ihres Vaters ein weitaus höheres Budget für ihre Kunstsammlung zur Verfügung hatte als die Familie, in die sie eingeheiratet hatte, sodass die Prinzessin sicherlich die finanziellen Mittel für derartige Investitionen in ihre Sammlung gehabt hätte.

Nicolò Maria Pallavicini gab neue Gemälde in der Tradition der Barberini bzw. von Giulio Rospigliosi in Auftrag, wie auch sein Schwager Giovan Battista Rospigliosi. Nicolòs bevorzugter Maler und Freund war der wichtigste Schüler von Andrea Sacchi, Carlo Maratti,[146] der nach dem Tod von Bernini am 28. November 1680 der *Caposcuola* der römischen Künstler war. Er besaß um die dreißig Gemälde von Maratti, der für ihn das berühmte *Selbstporträt* anfertigte, das neben dem Künstler die Aufnahme seines Mäzens Nicolò Maria Pallavicini in den *Tempio della Virtù*

---

[138] ASV Rospigliosi 2004, f. 191, in Negro 2007, S. 308.
[139] Zeri 1959, S. 16.
[140] Rudolph 1995, S. 143.
[141] Negro 2007, S. 109.
[142] Negro 2007, S. 266, Abb. 64; siehe auch Zeri 1959, S. 107 - 108: Er datiert den Ankauf auf 1694.
[143] ASV Rospigliosi 2004, f. 187, in Negro 2007, S. 308.
[144] ASV Rospigliosi 2004, f. 187, in Negro 2007, S. 308.
[145] ASV Rospigliosi 2004, f. 190, in Negro 2007, S. 308.
[146] Lotti 1978, S. 130 - 131.

(Stourhead, Wiltshire, The National Trust - Sammlung Hoare) zeigt (Abb. 23). Zudem förderte Nicolò Ciro Ferri, den begabtesten Schüler von Pietro da Cortona.[147] Werke beider Künstler fanden sich in dem Inventar von Giovan Battista Rospigliosi von 1713, somit ist nachweisbar, dass der Geschmack und das Urteil von Nicolò ebenfalls einen Einfluss auf die Sammelleidenschaft seines Schwagers hatten. Giovan Battista blieb folglich im Gegensatz zu seiner Frau der akademischen Linie seines Onkels treu und bevorzugte neben Künstlern wie Carlo Maratti und dessen Umkreis weniger bekannte Maler wie Filippo Luzi, Gerolamo Pesci, Christian Reder, Pietro Nelli und Adrien van der Kabel. Unter seinen Ankäufen dominierten Landschaften und Gemälde mit devotionalen Themen.[148]

[147] Rudolph 1995, S. 29 - 77.
[148] Negro 2007, S. 141 - 154.

5. Die Inventare der Kunstsammlung Rospigliosi-Pallavicini

Symbol für die Identität einer adeligen Familie war das Familienarchiv, in dem Testamente, Inventare, Rechnungsbücher und Briefwechsel über Generationen hinweg aufbewahrt wurden und somit den Besitz der Familie juristisch dokumentierten.[149] Die Archive der Familie Rospigliosi-Pallavicini wurden im 19. Jahrhundert, nach der endgültigen Teilung der beiden Familien, getrennt: Das Archiv der Pallavicini befindet sich heute im Privatbesitz des aktuellen Familienoberhauptes, der Prinzessin Maria Camilla Pallavicini, im Palast am Monte Cavallo. Die Dokumente der Familie Rospigliosi sind verstreut in Pistoia, Florenz und im *Archivio Segreto Vaticano* bzw. der *Biblioteca Apostolica Vaticana* in Rom, leider wurde bei einem Brand der Großteil der Chroniken zerstört.[150] Indrio beschreibt die Schwierigkeiten bei der Aufarbeitung der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini, bedingt durch die räumliche Trennung der Archive und dem unwiederbringlichen Verlust einige Dokumente.[151] Zwei Beispiele verbrannter Dokumente der Familie Rospigliosi wurden bei der Austellung "Lux in Arcana - L'Archivio Segreto Vaticano si rivela" (Musei Capitolini, Rom 29.02. - 09.09.2012) gezeigt, allerdings sind sie nicht im Ausstellungskatalog zitiert.[152]

Der Beginn der Sammlung Rospigliosi ist spärlich dokumentiert, da Giulio und Camillo Rospigliosi keine Testamente bzw. Inventare hinterlassen haben. Die meisten Informationen bezüglich der Entstehung ihrer Kunstsammlung finden sich in dem dreiundvierzig Jahre andauernden Briefwechsel zwischen den beiden Brüdern, der erst mit dem Umzugs Camillos aufgrund der Papstwahl nach Rom endete. Die Briefe sind in Auszügen von Giovanna Curcio[153], Angela Negro[154] und Sebastiano Roberto[155] publiziert. Indrio beschreibt neben dem bereits erwähnten, von Pastor zitierten Chirographen auch Dokumente, die das Erbe von Camillo dokumentieren sollen. Diese wichtigen Schriftstücke, die Aufschluss über die römische Sammlung geben könnten, gelten als verschollen.[156]

Die publizierten und untersuchten Inventare der Familie Rospigliosi-Pallavicini beziehen sich in den meisten Fällen auf den *Fedecommesso* und begleiten die

[149] Piccialuti 1999, S. 7.
[150] Negro 2007, S. 305.
[151] Indrio 1982, S. 259 - 260, Fn. 26.
[152] Kat. Ausst. Musei Capitonini 2012.
[153] Curcio 1982.
[154] Negro 2007.
[155] Roberto 1992 und 2004.
[156] Indrio 1982, S. 259 - 260.

Testamente der Familienoberhäupter. Federico Zeri publizierte zum ersten Mal die Inventare von Lazzaro Pallavicini von 1679 und das Inventar von Giovan Battista Rospigliosi von 1713.[157] Negro fügte an ihren Sammlungskatalog der verbliebenen Sammlung Rospigliosi eine Auflistung der wichtigsten Inventare an. Sie transkribierte ein weiteres Inventar, das Aufschluss über die Zusammenführung gibt: das Inventar von Maria Camilla Pallavicini von 1710.[158] Negro publizierte nach Zeri ein zweites Mal das *Inventario della guardarobba, e palazzo dell'Ecc.mo S. Duca Gio: Batta Rospigliosi dall'26 giugno 1713* von Giovan Battista Rospigliosi.[159]

Inventare wurden nicht nur nach dem Tode des Familienoberhauptes zur Dokumentation des *Fedecommesso* angefertigt, sondern beim Umzug in einen neuen Palast oder beim Wechsel des Garderobiers, also jener Person, die für die Erhaltung der Möbel und Gemälde zuständig war.[160] Negro erwähnt in ihrer Auflistung der Bestandsverzeichnisse zwei Inventare, die nicht publiziert sind:[161] Das *Inventario della Guardarobba della Ecc.ma Casa Rospigliosi fatto l'anno 1682*,[162] das erste bekannte Inventar der Familie und somit das erste Dokument, das den Besitz der Rospigliosi-Pallavicini in Rom dokumentiert. Das zweite ist das *Inventario della Guardarobba in Roma in cura di Filippo Zannini an.o 1708 adi I giugno,*[163] das schon bei Zeri erwähnt wird, aber nur in Auszügen publiziert ist.[164] Beide Inventare können mit einer Sondergenehmigung in den Archiven der Familie Pallavicini in Rom konsultiert werden. Diese Dokumente bilden die Basis der Untersuchung des Zusammenschlusses der Kunstsammlung Rospigliosi-Pallavicini im Verhältnis zum ausführlicheren Inventar von 1713. Das Inventar von Giovan Battista Rospigliosi dient als Referenzinventar und seine Bedeutung wird nur in Bezug auf die Dokumente von 1682 sowie 1708 erarbeitet.

[157] AP A-5-1, in Zeri 1959, S. 291 - 330.
[158] ASV Rospigliosi 2004, in Negro 2007, S. 307 - 310.
[159] AP A-5-1, in Negro 2007, S. 311 - 327.
[160] Negro, 2007, S. 305.
[161] Negro 2007, S. 301.
[162] AP A-5-2, in Negro 2007, S. 301.
[163] AP A-5-5, in Negro 2007, S. 301.
[164] Zeri 1959, S. 333.

6. Das Referenzinventar von 1713

Das erste vollständige Inventar, das alle Gemälde der Familie Rospigliosi-Pallavicini umfasst, ist das *Inventario della guardarobba, e palazzo dell'Ecc.mo S. Duca Gio: Batta Rospigliosi dall'26 giugno 1713* von Giovan Battista Rospigliosi.[165]

Die Bezeichnung des Dokumentes gibt keine Auskunft über den Verfasser und über den Anlass der Fertigung können nur Vermutungen angestellt werden. Als erste These wird angenommen, dass dieses den Wechsel eines nicht näher benannten Garderobiers bezeugte, da das Inventar sicherlich nicht nach dem Tod des Familienoberhauptes redigiert wurde, um als Anhang des Testamentes zu dienen. Giovan Battista Rospigliosi verstarb erst neun Jahre nach der Erstellung im Jahre 1722. Es wurde zudem nach seinem Ableben ein zweites Inventar, das *Inventarium Bonorum hereditarium Clar.Mem, Ducis B. Joannis Bapt.e Rospigliosi*[166] abgefasst, das die erste Trennung gemäß des *Fedecommesso* dokumentieren sollte. Es ist ebenso unwahrscheinlich, dass es sich auf das Ableben eines anderen Familienmitgliedes bezog: Seine Ehefrau Maria Camilla verstarb drei Jahre vor der Erstellung, seine Brüder Giacomo und Felice Rospigliosi[167] bzw. Lazzaro Pallavicini bereits vor der Jahrhundertwende.[168] Dennoch ist eine zweite These wahrscheinlich, nämlich dass Giovan Battista die Zusammenführung der Sammlung dokumentieren wollte, da erstmals vier Sammlungen in einer einzigen vereint wurden: der Nachlass von Maria Camilla Pallavicini, das Erbe der Rospigliosi und Pallavicini sowie die Sammlung von Giovan Battista selbst. Diese Annahme wird durch die Tatsache gestützt, dass circa ein Drittel der Gemälde mit Initialen versehen wurde, die die Provenienz von einer dieser vier Persönlichkeiten dokumentierte.[169] Diese Angaben sind ein Indiz für die künftige Trennung in die *Primogenitura* und *Secondagenitura*, da beide Söhne unter der Bedingung einer gerechten Aufteilung das Erbe der jeweiligen Familien weiterführen sollten.

Im Titel des Inventares wird der inventarisierte Ort als *guardarobba e palazzo dell'Ecc.mo S. Duca Gio: Batta*[170] angegeben. Die Auflistung bezieht sich folglich auf den Familiensitz am Monte Cavallo und umfasst somit alle Güter der Familie Rospigliosi-Pallavicini. Im Gegensatz zum Inventar von 1682 war 1713 der Palast am

[165] AP A-5-1, in Negro 2007, S. 311 - 327.
[166] ASR Notai Trib. AC Caesar Valentinus - Vol. 7023, in Negro 2007, S. 311.
[167] Lotti 1978, S. 172 - 173.
[168] AP A-5-1, in Zeri 1959, S. 291 -298.
[169] Negro, 2007, S. 141.
[170] AP A-5-1, in Negro 2007, S. 311 - 327.

Quirinalshügel, ebenso wie zum Zeitpunkt der Erstellung des Inventares von 1708, der einzige römische Familiensitz: die *Casa Grande* in der Via dei Gubbonari war von den Barberini bereits 1694 zurückgefordert worden,[171] der Palazzo Peretti in San Lorenzo in Lucina seit 1684 nicht mehr in Verwendung.[172]

Das Inventar von 1713 ist kein topografisches Inventar, das heißt, die Gemälde wurden nicht gemäß ihrem Ausstellungsort aufgelistet, ebenso wenig wurden sie nach Künstlern, Initialen oder Ikonografien geordnet. Es handelt sich vielmehr um eine durchlaufend nummerierte Auflistung ohne nachvollziehbares Ordnungsprinzip und es ist unklar, welche Objekte die Räume des Palastes schmückten und welche in der Guardarobba eingelagert waren. Die einzelnen Einträge geben vorwiegend den Künstler, die Technik, die Maße und die Sujets des jeweiligen Gemäldes an. Diese detaillierten Beschreibungen lassen darüber hinaus teilweise eine Identifizierung des heutigen Aufbewahrungsortes der Kunstwerke zu.

Negro transkribiert und dechiffriert erstmals die bereits erwähnten Buchstabenkombinationen, durch die die Sammlungsschwerpunkte der einzelnen Familienmitglieder herausgearbeitet werden können. Die Initiale *MP* bezieht sich demnach auf Maria Camilla Pallavicini und ist im Zusammenhang mit der Abkürzung *SD* (i. e. Signor Duca) zu sehen. Es handelt sich hierbei laut Negro um jene Gemälde, die Giovan Battista Rospigliosi nach dem Ableben seiner Ehefrau geerbt hat. *EP* bezieht sich auf die *Eredità Pallavicini*[173], wahrscheinlich jene Gemälde, die aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammen und der *Secondogenitura* vorbehalten waren. *GBR* steht für Giovan Battista Rospigliosi und bezeichnet die Werke, die der Prinz in die Familiensammlung eingebracht hatte. Weitere seltenere Provenienzangaben finden bei der Beschreibung der Gemälde Anwendung, wie *NP* (Nicolò Pallavicini), *R* (Rospigliosi) oder *CJR* (Cardinal Jacopo Rospigliosi).[174]

Die *Eredità Comune* (*EC*) umfasst jene Gemälde, die mit dem Erbe der Familie Rospigliosi in die Sammlung gekommen waren und unter anderem von Giulio Rospigliosi erworben wurden,[175] sodass sich durch die Betrachtung der Gemälde mit den Initialen *EC* ein Einblick in die römische Sammlung von Clemens IX. eröffnet. Diese Liste erfüllt allerdings keinen Anspruch auf Vollständigkeit, da einige un

[171] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 376 - 377.
[172] Waddy 1999, S. 223.
[173] Negro 2007, S. 40.
[174] Negro 2007, S. 311.
[175] Negro 2007, S. 311.

gekennzeichnete Objekte mit höchster Wahrscheinlichkeit dem Papst zuzuordnen sind. Zudem ist es nicht zwingend, dass die gekennzeichneten Kunstwerke exklusiv aus seinem Besitz stammten, da ebenfalls Gemälde seines Bruders oder seiner frühzeitig verstorbenen Neffen in diesem Erbe vertreten sein könnten.[176] Ein Beispiel dafür ist die *Trunkenheit Noahs* von Andrea Sacchi (Abb. 24), die aus dem Besitz des Kardinals Giacomo Rospigliosi stamme[177] oder die Darstellung einer „ testa di Donna dipinta in una lastra di pietra“,[178] die ebenfalls mit den Initialen *EC* versehen ist. Die Beschreibung des Gemäldes im Inventar von 1713 ist mit dem Zusatz „segnato C.J.R“ ergänzt,[179] sodass das Gemälde ebenfalls dem Kardinal zuzuorden ist. Dieses ist eines von insgesamt zwei Werken mit der Initiale *CJR*.[180]

Von den siebenhundertdreiundvierzig Einträgen im Inventar von 1713 sind circa ein Sechstel als *Eredità Comune* gekennzeichnet, i. e. einhundertfünfundzwanzig Gemälde. Einige tragen doppelte Abkürzungen: So werden sechsundzwanzig Gemälde zusätzlich Giovan Battista Rospigliosi zugeordnet, eines seinem Bruder Giacomo (oder Jacopo) und zwölf Gemälde sind mit der Initiale *R* beschriftet.[181]

Eine Analyse der Ikonografien der Gemälde ergibt, dass bei der *Eredità Comune* der Sammlungsschwerpunkt mit achtundfünfzig Gemälden auf religiösen Sujets liegt: Die Darstellung der *Jungfrau Maria* dominiert, gefolgt von Abbildungen einzelner Heiliger, wie *Franz von Assisi*, *San Filippo Benizi*, *Franz von Sales* oder *Filippo Neri*. Dreizehn Gemälde setzen sich mit Christus und seiner Passion auseinander. Den kleinsten Teil bilden Szenen des Alten Testamentes, wie *Loth und seine Töchter*, *Adam und Eva* oder auch *David und Goliath*. Bei der Analyse dieser ersten Gruppe an Gemälden wird offensichtlich, dass keine Künstler von außerhalb Italiens beschäftigt wurden, allerdings wurden sehr wohl nordische Künstler engagiert, die in Rom weilten. Der größte Teil der Maler, die die Familie Rospigliosi beauftragte, gehörte zum Hof der Barberini, wie beispielsweise Andrea Sacchi oder Pietro da Cortona. Ein weiterer Künstler, der ebenfalls dem Kreis der Barberini angehörte, war Nicolas Poussin, dem fünf Gemälde im Inventar von 1713 zugeschrieben sind, wie eine „tela di p. 4 p. traverso [...] rappresenta il tempo che scuopre la verità quattro figure opera del Pusino. E.

[176] Negro 2007, S. 311.
[177] Negro 2007, S. 264 - 265.
[178] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 322.
[179] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 322.
[180] AP A-5-1, f. 379, S. 311.
[181] Negro 2007, S. 311.

Rospigliosi".[182] Das Werk selbst ist verschollen, lediglich ein Stich von Jean Dughet nach Nicolas Poussin (London, Courtauld Institute) gibt Auskunft über die Komposition (Abb. 25).[183]

Obwohl Giovan Battista Rospigliosi der Auftraggeber des Inventares war, sind nur zwei Werke explizit mit seiner Initiale *GBR* gekennzeichnet. Von den siebenhundertdreiundvierzig Einträgen, die das Inventar umfasst, ist im allgemeinen nur ein Drittel mit Initialen gekennzeichnet, i. e. zweihundertdreiundsechzig Gemälde und Zeichnungen. Der Schluss, dass sich die verbliebenen vierhundertachtzig Werke auf Giovan Battista Rospigliosi beziehgen, da es sich um sein Inventar handelt, ist allerdings nicht zulässig, wie am Beispiel von zwei Gemälden von Luca Giordano gezeigt werden kann. Die *Bekehrung des Paulus*[184] (Abb. 26) und der *Tod von Julian Apostata*[185] (Abb. 27) wurden von Stefano Pallavicini 1693 aus dem Nachlass eines Simone Giogalli gekauft, sodass Giovan Battista nicht für den Erwerb dieser Werke verantwortlich war.[186] Sie sind bereits im Inventar von Maria Camilla Pallavicini von 1710 verzeichnet und werden heute im für den Eintretenden rechts Raum des Casino dell'Aurora aufbewahrt (Rom, Palazzo Pallavicini).[187] Bei einer Untersuchung der Werke, die mit *GBR* oder *GBR / EC* gekennzeichnet sind, wird deutlich, dass die meisten Werke keine Zuschreibung an einen bestimmten Künstler tragen. Zu den wenigen Kunstwerken mit Namen gehören eine *Heilige Theresa* von Gimignani,[188] eine „Santa legata ad una Colonna" von Lazzaro Baldi,[189] *Landschaften* von Paul Brill,[190] Adrien van der Cabel und *Meeresansichten* von Gaspard van Wittel.[191]

Einhundertvier Werke tragen die Initialen der Prinzessin Maria Camilla, i. e. *MP* (fünf Stück), *SD* (zweiunddreißig Stück) und die Doppelnennung *MP / SD* (siebenundsechzig Werke). Bei einem Vergleich des Inventares von 1713 mit dem Inventar von Maria Camilla Pallavicini wird deutlich, dass beinahe der gesamte Besitz der Prinzessin, der in ihrem Inventar von 1710 verzeichnet ist, auch im Dokument von 1713 enthalten ist. Es

[182] AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 317.
[183] Negro 2007, S. 30 - 32; S. 69, Fn. 63.
[184] AP A-5-1, f. 398, in Negro 2007, S. 314: "Un Quadro in tela di p. 15 e 10 [...] rappresenta la Conversione di S. Paolo con diverse figure opera del Giordani."
[185] AP A-5-1, f. 398, in Negro 2007, S. 314: "Un quadro simile rappresenta Giuliano l'Apostata del medesimo."
[186] Zeri 1959, S. 140 - 141, Abb. 235, 236.
[187] ASV Rospigliosi 2004, f. 190, in Negro 2007, S. 308.
[188] AP A-5-1, f. 428, in Negro 2007, S. 320.
[189] AP A-5-1, f. 412, in Negro 2007, S. 317.
[190] AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316.
[191] AP A-5-1, f. 447, in Negro 2007, S. 325.

überschneiden sich einhundertzwölf Katalogeinträge, von denen vierundzwanzig nicht mit einer der oben erwähnten Initialen versehen sind, wie beispielsweise die bereits erwähnten Werke von Luca Giordano.[192] Diese nicht gekennzeichneten Gemälde sind also auch *MP* zuzuordnen, sodass die Gesamtanzahl der Einträge, die sich auf Maria Camilla beziehen, auf einhundertachtundzwanzig ansteigt. Maria Camilla bevorzugte mit zweiundfünfzig Gemälden religiöse Ikonografien, gefolgt von zwanzig Landschaften, achtzehn Porträts und dreizehn Stillleben. Die meisten Porträts aus dem Besitz der Prinzessin stellen sie selbst bzw. ihre Ahnen dar, wie eine *Darstellung ihrer Mutter*[193] oder das „ritratto dell'Ecc.a S.a Duchessa con carta di musica in mano", angefertigt von Ludovico Gimignani.[194]

Zweiunddreißig Werke sind mit der Initiale *EP*, also *Eredità Pallavicini* bezeichnet, die ursprünglich aus dem Besitz von Stefano und Lazzaro Pallavicini stammen. Dieser Kategorie können neunundzwanzig weitere Katalogeinträge hinzugefügt werden, die sich aus dem Vergleich zwischen den Inventaren von Lazzaro Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi ergeben. Es ist nicht überraschend, dass von den achtundsechzig Inventareinträgen der *Eredità Pallavicini* der größte Anteil (i. e. achtunddreißig Inventareinträge) religiöse Sujets zeigt, gefolgt von elf Porträts. Die *Eredità Pallavicini* ist durch eine weitere Kategorie näher eingegrenzt, da sich nach elf Inventareinträgen die Initialen *H* oder *H.P.* findet. *H* steht für die lateinische Bezeichnung für Erbe, *heredium*, und bezieht sich somit ebenfalls auf die *Eredità Pallavicini*.

Die Aufteilung der bevorzugten Sujets bei einer globalen Betrachtung des Inventares entspricht der Analyse der einzelnen Initialen. Mit zweihundertneunundneunzig Inventareinträgen dominieren religiöse Ikonografien, gefolgt von hundertsechsunddreißig Porträts. Die christlichen Ikonografien unterstreichen folglich den religiösen Charakter der Familie: Der Onkel von Giovan Battista saß auf dem Stuhl Petri, seine zwei Brüder waren Kardinäle, ebenso wie der Onkel seiner Ehefrau Maria Camilla. Die Porträts hingegen werden als Mittel zur Legitimierung der eigenen Familie interpretiert, da der Palast mit einer Ahnengalerie ausgestattet wurde. Zudem finden sich Porträts jener Familien, mit denen ein Bündnis den Rospigliosi-Pallavicini einen politischen Vorteil schaffen konnte. Bildnisse des amtierenden Papstes verdeutlichten nach Außen die Treue der Familie Rospigliosi-Pallavicini gegenüber dem Pontifex

[192] Zeri 1959, S. 140 - 141, Abb. 235, 236.
[193] AP A-5-1, f. 386, in Negro 2007, S. 313: "Un Ritratto della Madre dell'Ecc.a S.a Duchessa da Sposa in piedi di p. 8 1/2 e 6 1/2, malandato."
[194] AP A-5-1, f. 396, in Negro 2007, S. 314.

Maximus, da sie während den Audienzen und Gesellschaften von den Besuchern der Palastes wahrgenommen wurden.

Die dritt- und viertgrößte Gruppe der Gemälde spiegelen die zeitgenössischen Kunstströmungn bzw. den persönlichen Sammlungsgeschmack des Ehepaares Rospigliosi-Pallavicini wider: siebenundachtzig Inventareinträge beschreiben Landschaften, Veduten und Meeresansichten, achtundsechzig zeigen Jagd-, Blumen- oder Früchtestillleben. Mythologische Darstellungen, Schlachten und allegorische Szenen spielen dem Inventar von 1713 folgend in der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini eine untergeordnete Rolle.

7. Das Inventar von 1682

Das *Libro degli Inventari/della Ecc.ma Casa Rospigliosi e dell'[...] Principe Nicolo M. Pallavicini*[195] umfasst die ersten bekannten Inventare, die den Besitz der neu gegründeten Familie Rospigliosi-Pallavicini dokumentieren und es ist nur in kleinen Auszügen publiziert. Angela Negro erwähnt jenen Teil, der die Gemälde umfasst, in einer Fußnote und fügt das Inventar bei einigen wenigen Katalogeinträgen der verbliebenen Sammlung Rospigliosi hinzu, allerdings erachtet sie es als zu allgemein und ungenau, da keine Maße bzw. keine Künstler genannt sind.[196] Diese Einschätzung wird an dieser Stelle nicht geteilt, da sehr wohl in den meisten Fällen die Maße der Gemälde angegeben sind und die Beschreibung der Gemälde eine Identifikation derselben in späteren Inventaren zulässt.

Das Inventar wird in der Literatur ein zweites Mal zitiert: Daniela di Castro, die einen Beitrag über die Möbel und Silberstücke der Sammlung Pallavicini veröffentlichte, erarbeitet anhand dieses Inventares die erste Ausstattung des neuen Familienpalastes am Monte Cavallo. Sie geht allerdings nicht auf die Gemälde ein.[197] Zeri erwähnt in seinem Standardwerk über die heutige Sammlung Pallavicini das Inventar von 1682 nicht. Folglich ist die Provenienz der Gemälde der heutigen Sammlung Pallavicini, die er katalogisiert, ab 1708 durch Inventare dokumentiert, wobei er das Inventar von Maria Camilla Pallavicini aus dem Jahr 1710 nicht anführt. Zeri zitiert, transkribiert und kommentiert das Inventar von Lazzaro Pallavicini aus dem Jahr 1679, das sich auf die Gemäldesammlungen ihrer Vorfahren bezieht.[198]

Das Inventar der Familie Rospigliosi-Pallavicini aus dem Jahr 1682 ist vergleichbar mit den Inventaren von Lorenzo Onofrio Colonna (19. April 1637 - 15. Mai 1689), von dem drei Inventare aus den Jahren 1664, 1679 und 1689 erhalten sind, die sich auf seinen Besitz im Palast an der Piazza SS. Apostoli in Rom beziehen. Eine Parallele zu den Inventaren der Rospigliosi-Pallavicini besteht darin, dass in dem ersten Inventar in nur wenigen Fällen die Namen der Künstler angegeben sind. Natalia Gozzano, die Lorenzo Onofrio Colonna eingehend studiert hat, identifiziert anhand der Maße und den Ikonografien Werke aus dem früheren Inventar und ordnet diesen im Vergleich mit den

[195] AP A-5-2, Buchdeckel.
[196] Negro 2007, S. 72, Fn. 106: "Un altro inventario del Palazzo Rospigliosi als Quirinale redatto nel 1682 quando la famiglia vi si era appena trasferita, appare molto approssimativo e generico nella descrizione dei quadri, senza misure nè nomi degli autori (AP A-5-2)."
[197] Di Castro 1999, S. 275 - 278.
[198] Zeri 1959, S. 333 - 334; AP A-5-1, in Zeri 1959, S. 291 - 298.

späteren Inventaren, die die Namen der Künstler zitieren, den jeweiligen Autor zu. Basierend auf diesem Vergleich analysiert sie die Zusammensetzung und Entwicklung der Sammlung unter Lorenzo Onofrio Colonna.[199]

Ein weiteres Inventar, das keine Namen der Künstler beinhaltet, war das Inventar, das nach dem Tod von Nicolò Maria Pallavicini 1714 von seinem *Maggiordomo* erstellt wurde. Stella Rudolph argumentiert, dass der in künstlerischen Fragen ungebildete Hausdiener die Namen der Künstler nicht kannte und so diese folglich im Inventar nicht anführte.[200] Dennoch zieht sie anhand der Auflistungen Rückschlüsse auf die Zusammensetzung der bedeutenden Sammlung und identifiziert einige Gemälde.

Eine analoge Untersuchung ist auch bei den Inventaren der Familie Rospigliosi-Pallavicini möglich. Durch Abgleiche der Ikonografien und der Maße mit den Einträgen der Inventare von 1708,[201] 1710,[202] 1713[203] und dem früheren Inventar von Lazzaro Pallavicini von 1679,[204] lässt sich die Zusammensetzung der Sammlung rekonstruieren. Es ist interessant, dass das Inventar des Palastes von 1682 bereits eine Vermischung der unterschiedlichen Besitzungen anzeigt: Es werden in der Bestandsaufnahme von 1682 Werke des *Fedecommesso* Pallavicini nachgewiesen, die aus der Sammlung von Lazzaro Pallavicini stammen und laut seinem Inventar bis zu seinem Ableben 1680 in seinem Palast, der *Casa Grande*[205] in der Via dei Giubbonari, untergebracht waren. Seine Residenz war bis zum Jahr 1694 im Besitz der Familie Rospigliosi, bevor die Barberini nach zwanzig Jahren von ihrem Rückkaufsrecht Gebrauch machten.[206] Der Besitz von Lazzaro Pallavicini wurde folglich bereits kurz nach seinem Tod in den neuen Palast überführt, auch wenn sein Wohnsitz für vierzehn weitere Jahre nach seinem Ableben im Besitz der Rospigliosi-Pallavicini verblieb.

Daniela di Castro[207] weist bereits im Inventar von 1682 Möbel von Lazzaro Pallavicini und Nicolò Carlo Saverio Pallavicini im neuen Palast nach, sodass die These überzeugt, dass zu diesem Zeitpunkt auch die Gemälde überführt waren. Obwohl die Kunstsammlungen der beiden Häuser dazu bestimmt waren in der folgenden Generation wieder getrennt zu werden, wurden sie dennoch 1682 als eine Einheit betrachtet.

---

[199] Gozzano 2004, S. 103 - 106.
[200] Rudolph 1995, S. 4.
[201] AP A-5-5.
[202] ASV Rospigliosi 2004, in Negro 2007, S. 307 - 310.
[203] AP A-5-1, in Negro 2007, S. 311 - 327.
[204] AP A-5-1, Zeri 1959, S. 291 - 298.
[205] Zeri 1959, S. 292.
[206] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 376 - 377.
[207] Di Castro 1999, S. 276.

Der gebundene Band ist am Buchrücken mit *Inventari diversi / dell' Ecc. Casa / Rospigliosi/ e del [...] / di Civitella / = 1682 =* bezeichnet, sodass folglich unterschiedliche Inventare ab dem Jahr 1682 in einem Band zusammengefasst wurden. Der Titel am Buchdeckel wird durch die Beschreibung am Buchrücken *Libro degli Inventari / della Ec.ma Casa Rospigliosi e dell'Ec.mo Sig. Pnpe S [...] C. M. Pallavicini / 1682 e segue* bestätigt. Der Band umfasst folglich die Inventare der neugegründeten Familie Rospigliosi-Pallavicini und einen Teil des Nachlasses des Prinzen von Civitella, den die Prinzessin trotz Erbstreitereien beerbt hatte.

Im Jahr 1682 war Papst Clemens IX. bereits seit dreizehn Jahren verstorben. Das Ehepaar Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi befand sich im zwölften Ehejahr,[208] und 1682 wurde ihre jüngste Tochter Maria Eleonora im neuen Palast geboren. Die Residenz am Quirinalshügel mietete Kardinal Giacomo Rospigliosi, ein Bruder von Giovan Battista Rospigliosi, im September 1679, circa drei Jahre vor der Erstellung dieses Inventares. Die neuen Bewohner waren die Familie von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista, sowie seine zwei Brüder, Kardinal Giacomo (verstorben 1684) und Felice Rospigliosi (verstorben am 9. Mai 1688[209]). Der Vater von Maria Camilla, der Prinz von Gallicano Stefano Pallavicini, verstarb 1687.[210] Er scheint laut dem vorliegenden Inventarband keine Appartements im Palast seiner Tochter bewohnt zu haben. Zudem sind 1682 keine Gegenstände aus seinem Besitz, die sich im Palast am Monte Cavallo befunden haben könnten, verzeichnet.

Trotz des neuen Familiensitzes gab die Familie den Palast in San Lorenzo in Lucina nicht sofort auf, sodass die Besitzungen von 1681 bis 1684 zwischen den beiden Palästen verschoben wurden.[211] Zusätzlich hatte die Familie bis 1694 eine dritte Residenz zur Verfügung, jene von Lazzaro Pallavicini in der Via dei Giubbonari.[212]

Die Blätter des Inventares sind durchgehend in der rechten oberen Ecke nummeriert, auch die unbeschriebenen Blätter, und es sind keine fehlenden bzw. entfernten Fogli erkennbar. In einem Index, der vermutlich zu einem späteren Zeitpunkt vor dem ersten Blatt eingelegt wurde,[213] sind die unterschiedlichen Kapitel des Inventares aufgelistet: Die ersten Seiten laut diesem Index widmen sich dem *Inventario della Guardarobba del 1682*, danach ab f. 69 wird das Silber (*Detto degli Argenti und Altro degli Argenti*)

[208] Negro 2007, S. 230 - 231.
[209] Lotti 1978, S. 173.
[210] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 364.
[211] Waddy 1999, S. 223.
[212] Zeri 1959, S. 12.
[213] AP A-5-2, eingelegtes Blatt.

beschrieben. Ab f. 239 finden sich die Möbel (*Inventario de Mobili*) und ab f. 257 sollte sich eine Position *Altro della Sala, e Anticamera* befinden, die aber im Inventar nicht auffindbar ist. Die Gemälde werden ab f. 373 und f. 409 beschrieben, wobei auf f. 373 eine vermeintliche Transportliste nach Pistoia transkribiert wurde. Die eigentliche Liste der Gemälde wird auf ff. 335 - 354 beschrieben, allerdings ist sie in dem Index nicht erwähnt, bzw. würde sie unter das Kapitel *Altro della Sala, e Anticamera* fallen. Ab f. 409 befindet sich eine auf 1686 datierte Auflistung einiger Gemälde, die sich auf die *Casa Grande* bezieht. Die Position *Guardarobba* fasst jene Stücke zusammen, die im Keller oder Depots lagerten und nicht ausgestellt waren. Das Inhaltsverzeichnis bezieht sich mit seiner Überschrift *Indice / Del Tomo segnato Lettera C. nella Stanzia A*, die mit der Beschriftung am Buchrücken übereinstimmt, zwar eindeutig auf den vorliegenden Band, kann aber dennoch wegen der mangelnden Übereinstimmung nicht als Leitfaden für die Analyse des Inventares herangezogen werden. Die Tatsache, dass ein später beigelegter Index das Inventar begleitet, ist ein Indiz, dass es sich bei diesem Band um ein Kompendium unterschiedlicher Inventare handelt.

7.1. Inventario della Guardarobba del 1682

Der erste Abschnitt des Sammelbandes widmet sich dem *Invent^rio della Guardarobba dell` Ecc^ma Casa Rospigliosi, fatto l'anno 1682 di Lug. unendo la Robba in Custodia del S. Bartolomeo Ardoini*[214] und umfasst 87 Blätter. Auf f. 87v befindet sich das Ende des Inventares, das Bartolomeo Ardoini oder Ardouini gegengezeichnet hatte und auf den 30. August 1683 datiert ist.[215] Die Erstellung des Inventares nahm ein Jahr in Anspruch. Da Ardoini mit seiner Unterschrift für die Richtigkeit der Angaben verantworlich war, ist es wahrscheinlich, dass er ab 1682 als Guardarobbiere des Prinzen im Palast am Monte Cavallo angestellt war. Der Anlass des Inventares könnte folglich der Wechsel des Kustoden der neuen Residenz gewesen sein, da die aktuellen Bewohner Giovan Battista Rospigliosi, seine Ehefrau und Brüder Giacomo und Felice 1682 wohlauf waren und es sich folglich um kein Inventar *post mortem* handelt.[216]

Die Person von Ardoini kann nicht mit Sicherheit identifiziert werden. Ein achzehnjähriger Bartolomeo Ardovini teilte sich 1646 das Haus mit Mattia Preti in der Nähe von Sant'Andrea delle Fratte in Rom. 1682 wäre er also dreiundfünfzig Jahre alt

[214] AP A-5-2, f. 1.
[215] AP A-5-2, f. 87: "Io Sotto Scritto mi obbligo di rendere / conto delle altro scritti Robbe che ho / in consegnia in Guard.ba _ _ / [...] di 30 Luglio 1683_ _ / Bartolomeo Ardouini."
[216] Negro 2007, S. 305.

gewesen. Dieser könnte mit der Familie Rospigliosi bekannt gewesen sein, da Giulio Rospigliosi ein Förderer des Bruders von Mattia Preti, Gregrio, gewesen war und wahrscheinlich auch mit dem Meister selbst bekannt war.[217] Ein Bartolomeo Arduini, der durchaus mit Bartolomeo Ardovini ident sein könnte, wurde 1681 als *Coramaro* im Palast am Monte Cavallo dokumentiert. *Coramari* waren Künstler, die prachtvolle lederne Tapeten und Möbelbezüge fertigten.[218] Diese Handwerker waren oftmals Künstler, die sich nicht als Maler profilieren konnten und sich so der kunstvollen Fertigung von Gebrauchsgegenständen oder dem Handel mit Kunstwerken widmeten. Wäre er ein ausgebildeter und erfahrener Künstler, verwundert es, dass er die Namen der Künstler bei den inventarisierten Gemälden nicht angab.

Das Inventar von Bartolomeo Ardoini bezieht sich auf die *Guardarobba*, also auf jene Objekte, die eingelagert waren und sich nicht im täglichen Gebrauch befanden. Dieses Lager umfasste drei Räume, deren Beschreibung in unterschiedliche Kästen, *armari*, gegliedert ist.[219] Es werden hauptsächlich Wandbehänge (*fregi*), Vorhänge (*cortine*) aus Damast oder Samt, kleinere Möbelstücke oder Zierdecken angeführt. Bereits auf f. 11 ist das erste Mal ein Stück aus dem Erbe von Lazzaro Pallavicini im Palast dokumentiert.[220]

Die erste Auflistung von Gemälden befindet sich auf f. 25v und f. 27r - v, wobei es sich hier immer noch um die Beschreibung des ersten Raumes handelt. Anschließend daran wird die *Biancheria* (ff. 35 - 37v) beschrieben. Die Bettwäsche und Tischtücher stammten aus Pistoia, den Niederlanden, Genua und Deutschland, also der Heimat der beiden Familien und jenen Ländern, die mit den Pallavicini Handelsbeziehungen unterhielten. Bevor sich das Inventar auf f. 39 der zweiten *Stanza* widmet, folgt eine weitere Aufzählung von fünfzehn Gemälden (f. 37 - 39v).

Im ersten Raum der Guardarobba wurden laut dem Inventar zweiundzwanzig Leinwände aufbewahrt. Den größten Teil dieser Gemälde bilden neun Porträts, die kirchliche Würdenträger, wie Papst Alexander VII., Papst Clemens IX.,[221] Papst Innozenz XI.,[222] Kardinal Felice Rospigliosi oder den Gründer der Kamillianer, Camillo

[217] Negro 2007, S. 258 - 260.
[218] Di Castro 1999, S. 272.
[219] AP A-5-2, f. 1: „ P^{a} stanza nel p^{o} Armario in faccia alla porta quando sientra."
[220] AP A-5-2, f. 11: „Un altro telo di velluto piano comp. di detto apparato / alto p^{mi} 14 scardi quale e dell Eredita dell Card. / Pallavicino che fu pigliato in guarda robba del [...] / Jacomo per compim^{to} di detto apparato."
[221] AP A-5-1, f. 383, in Negro 2007, S. 314: "Un ritratto in tela da testa di Papa Innoc. XI."
[222] AP A-5-1, f. 391, in Negro 2007, S. 323: "Un Ritratto di Papa Clem.te 9 in tela di tre palmi."

de Lellis,[223] darstellen. Porträts dieser Persönlichkeiten waren in der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini keine Seltenheit und können daher in den späteren Inventaren nur schwer zugeordnet werden.

Zu den Darstellungen weltlicher Würdenträger zählen drei Porträts einer Kaiserfamilie: Das erste Gemälde stellt einen *Dauphin*[224] dar, der vielleicht als der Grand Dauphin Louis I., der Sohn des Sonnenkönigs Ludwig XIV., identifiziert werden kann. Im Inventar von 1713 befindet sich ein Gemälde des französischen Königs,[225] sodass ein Bezug zu Frankreich angenommen werden kann. Die nächsten beiden Positionen in der Auflistung beschreiben ein wesentlich kleines „ritratto dell'Imperat^{re} regnante di p^{mi} 3"[226] und ein "altro s.^{le} con Imp.^{ce} morta".[227] Das Inventar von 1713 ist bei der Identifizierung des porträtierten Kaisers behilflich, da zwei Porträtpaare mit der namentlichen Nennung des Kaisers, jedoch nicht der Kaiserin, aufzufinden sind, deren Maße mit den Gemälden von 1682 übereinstimmen. Es handelt sich um Leopold I. von Österreich[228] und wahrscheinlich seine erste Ehefrau Margarita Teresa von Spanien, die 1673, also neun Jahre vor dem Inventar von 1782, verstarb. Im Inventar sind diese Porträts mit den Initialen *EC* versehen, sodass die Gemälde aus dem Besitz des spanienaffinen Giulio Rospigliosi stammen könnten.

Ein Gemälde, das eine außergewöhnliche Ikonografie zeigt und ebenfalls den Spanienbezug von Giulio Rospigliosi symbolisiert, ist eine *Stierjagd in Madrid*, die in den späteren Inventaren nicht erwähnt ist.[229] Weitere Gemäldepaare stellen *Landschaften mit Vieh*[230], eine *Marina*[231], einen *Putto*[232] und ein *Fürchtestillleben* dar[233], die allerdings nicht näher zu identifizieren sind. Neben den Porträts sind drei *Madonnendarstellungen* und eine Abbildung des *Heiligen Franziskus* bzw. der *Heiligen*

[223] AP A-5-1, f. 450, in Negro 2007, S. 326: "Un Quadro in tela di p. 4 1 / 2 e 6 1 / 2 [...] rappresenta il P.re de Lelis fondatore della Religione de Min.re degl'infermi supplicante un Crocefisso avanti un Altare"; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322: „Un quadro in tela di p. 4 e 6 rappresenta il P.re Fran.co de Lellis Fondatore de Ministri degl'Infermi con un Libro aperto sotto un Crocefisso."
[224] AP A-5-2, f. 27: "Altro di tela d Imp.re [...] col Delfino di Francia."
[225] AP A-5-1, f. 391, in Negro 2007, S. 313: "Un Ritratto del Re di Francia in tela da testa."
[226] AP A-5-2, f. 27v.
[227] AP A-5-2, f. 27v.
[228] AP A-5-1, f. 440, in Negro 2007, S. 323: "Altri due ritratti in tele simili dell'imperatore Leopoldo, e dell'Imperatrice"; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322: „Un ritratto dell'Imperatore Leopoldo in tela da testa"; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 323: „Un ritratto dell'imperatrice compagno."
[229] AP A-5-2, f. 25: "Altro quadro di 7. 5. rappresenta la caccia di toro nella piazza di Madrid"
[230] AP A-5-2, f. 25: "Due altre tele d'Imperat^{ri} di Paesi, e figure, e bestiamo."
[231] AP A-5-2, f. 27: "Quadro di tela d'Imperat^{re} con prospettiva e Marini."
[232] AP A-5-2, f. 25: "Quadro di tela d'Imperadore con un Putto vestito da Monicella."
[233] AP A-5-2, f. 27: "Altro sle [...] con diversi frutti."

Maria Magdalena dei Pazzi[234] aufgezählt, die folglich in den späteren Inventaren kaum zugeordnet werden können. Ein weiteres Gemälde stellt „*Salvatore con la barca di Pietro*“ dar, das ikonographisch betrachtet eine Übereinstimmung im Inventar von Giovan Battista Rospigliosi von 1713 findet.[235]

Im Anschluss an die Beschreibung der *Biancheria* ist auf ff. 35 - 39v eine Aufzählung einundzwanzig weiterer Gemälde angefügt, die nach wie vor in der ersten *Stanza* waren. Im Vergleich zur ersten Aufzählung sind an dieser Stelle keine Porträts dokumentiert. Neun Gemälde zeigen *Landschaften* bzw. *Veduten*[236], die Gemälde sind nur sehr oberflächlich beschrieben, wie auch zwei Leinwände, die *Früchtestillleben*[237] darstellen. Von einem weiteren Gemälde sind nur die Maße angeben, auf die Ikonografie ging der Verfasser nicht ein.[238]

Die verbliebenen zehn Darstellungen befassen sich mit religiösen Themen, wie „un salvato^{re} in atto di dare la benedit^{ne} in tela di 7 e 5”[239], ein kleineres Gemälde, das den *Schlafenden Jesusknaben* darstellt[240] oder eine *Madonna mit Kind*.[241] Neben seit längerem verehrten Heiligen, wie dem *Heiligen Franz von Assisi*[242], finden sich Darstellungen von Heiligen, die noch unter Giulio Rospigliosi 1669 oder seinem Nachfolger kanonisiert wurden, wie Maria Magdalena dei Pazzi, Petrus von Alcantara[243] oder Rosa von Lima.[244] Auch das nicht näher spezifizierten Gemälde „grande di otto, e 5 con un Santo vestita di bianco e div^{e}, altre figure“[245] könnte für die Kanonisierung eines Heiligen angefertigt worden sein.

Die Beschreibung der *2.^{da} Stanza in faccia alla Porta* ist wesentlich kürzer als jene des ersten Zimmers und konzentriert sich hauptsächlich auf die bereits oben erwähnten

---

[234] Vielleicht AP A-5-1, f. 411, in Negro 2007, S. 317: „Un Quadro in tela d’Imperatore [...] rappresenta S. M.a Mad.a de Pazzi, o sia S. Caterina di Siena“; AP A-5-1, f. 398, in Negro 2007, S. 314: „Un quadro in tela d’Imperatore, S. Ma Mad. de Pazzi da Secolara.“

[235] AP A-5-1, f. 430, in Negro 2007 S. 321: “Un Quadro in longo di p. 4 e 5 1 / 2 rappresenta S. Pietro in barca con due altre figure chiamato da Christo, ordinario.“

[236] AP A-5-2, f. 37v: “Due altri quadri simili con Paese”; “Due altri quadri dell’istessa grandezza [...] diversi Paesi”; f. 39: “Tre altri quadri comp. alti Sudi con diversi paesi e figure”; “Un altro sle da prospetiva e figure”, “Un altro quadro di tela di sette e cinq con un sbozzo di div figure.”

[237] AP A-5-2, f. 37v: “Due quadri in tela di pmi 4 [...] con diversi frutti.”

[238] AP A-5-2, f. 39: “Un altro quadro in tela di pmi 3.”

[239] AP A-5-2, f. 37v.

[240] AP A-5-2, f. 39v: “Un altro quadro di tela di 3 pmi con Gesù Bambino che dorme con due testa di Serafini.”

[241] AP A-5-2, f. 37v: “Una Madonna a Sedere con il bambino in Braccio e Angeli intorno con Città e Paesi.”

[242] AP A-5-2, f. 39: “Un quadro di tela in testa con figura di S Franco dasisi in Ginocchioni avanti ad un Crocefisso.”

[243] AP A-5-2, f. 37v: “Due quadri di tela d’Imperadore uno con S. Pietro [...] e [...] S Mad^{a} de Pazzi.”

[244] AP A-5-2, f. 39: “Un altro quadro s^{le} [...] con S. Rosa del Perù.”

[245] AP A-5-2, f. 39v.

Gegenstände, wobei hier zum ersten Mal Möbel hinzugefügt sind. Ardonini listete auf f. 55r - v sechs Gemälde auf, wobei es sich hier wieder hauptsächlich um Porträts handelt. Ein Eintrag ist nicht zu entziffern, einer beschreibt nicht den Dargestellten und die anderen beiden portätieren *Papst Alexander*.[246] Es handelt sich um Papst Alexander VII., wie ein ovales Gemälde, das im Inventar von 1713 identifizierbar ist, beweist.[247] Das vierte Porträt zeigt den *Bali von Cremona,*[248] der laut dem Inventar von 1713 mit dem Onkel von Camillo Rospigliosi, Pompeo Rospigliosi, ident war.[249]

Ein weiteres Gemälde wird als „un quadro fatto sul taffetta con diversi fiori attorno" beschrieben und ist in späteren Inventaren nicht zu identifizieren.[250] Es zeigt aber die Vielfalt der Sammelleidenschaft der Familie Rospigliosi-Pallavicini, da Stoffe als Trägermaterial verwendet wurden. Diese Art der Gemälde stellt keinen Einzelfall dar und so wird auch im dritten Raum eine Darstellung auf *taffetta* erwähnt.[251] Das letzte Werk, das in diesem Raum aufbewahrt wurde, ist eine *büßende Maria Magdalena*.[252]

Das dritte Zimmer der Guardarobba umfasst erstmals Statuen[253] und kleinere Kunstgegenstände wie Zierdosen.[254] Ff. 65 - 67v beschreiben detailliert die Ausstattung der Pagen und die letzten Seiten konzentrieren sich auf Silber- und Kupfergegenstände. Dieser Raum scheint der Wichtigste gewesen zu sein, da sich hier mit fünfundzwanzig Stück die größte Anzahl an Gemälden befand. Diese werden auf ff. 59v, 61r - 61v aufgezählt. Der größte Anteil bezieht sich auch hier wieder auf Porträts: Allein acht Gemälde zeigen *Clemens IX.*, eines Papst Alexander, wahrscheinlich *Alexander VII. Chigi*, ein unbestimmbares Kinderporträt und drei Darstellungen der *Prinzen Agostino Chigi* und seiner Ehefrau bzw. *Sigismondo Chigi* werden beschrieben.[255] Die engen Beziehungen zur Familie Chigi, die vor allem Clemens IX. unterhielt, werden durch diese Auswahl an Porträts verdeutlicht. Darstellungen von Sigismondo Chigi finden sich auch im Inventar von 1713, diese stimmen jedoch nicht eindeutig mit dem Gemälde von 1682 überein.[256] Bis auf vier Gemälde, die eine *Schlacht*, zwei

[246] AP A-5-2, f. 55: "Un ritratto di Papa Aless.° ovato."
[247] AP A-5-1, f. 385, in Negro 2007, S. 313: "Un Ritratto di Papa Ales.o 7.mo in ovato."
[248] AP A-5-2, f. 55: "Un ritratto dell Bali da Cremona con tela di tre p.^{mi} ."
[249] AP A-5-1, f. 391, in Negro 2007, S. 313: "Un Ritratto del Sr Balì di Cremona Zio del Sr Balì Camillo."
[250] AP A-5-2, f. 55v.
[251] AP A-5-2, f. 59v.
[252] AP A-5-2, f. 55v.
[253] AP A-5-2, f. 61.
[254] AP A-5-2, f. 63: "Una Scattola dipinta color di marmo."
[255] AP A-5-2, f. 59v - 61v.
[256] AP A-5-1, f. 376, in Negro 2007, S. 311 oder f. 443, S. 323.

Jagdszenen und ein *Blumenstillleben* auf Papier zeigen, befassen sich die weiteren Gemälde mit religiösen Ikonografien. Die *Leidensgeschichte Christi*, ist durch eine auf Pergament gemalte *Geißelung* sowie die *Kreuzigung* vertreten. Eine weitere Arbeit auf Pergament zeigt das „Martiro di diversi Martiri con una reliquia". Die restlichen fünf Darstellungen widmen sich der Madonna, wobei es sich hier durchgehend um kleinere Arbeiten bzw. Miniaturen auf Ebenholz handelt. Keines der Werke des dritten Raums kann, bedingt durch die schlechte Lesbarkeit und die oberflächliche Beschreibung einiger Einträge, in späteren Inventaren nachgewiesen werden.[257]

Ardoini erwähnte vierundsiebzig Gemälde, die die Familie eingelagert hatte. Bei der Betrachtung dieser Gemälde wird deutlich, dass vor allem Porträts von verstorbenen kirchlichen und weltlichen Würdenträgern ausgelagert wurden, wie beispielsweise dem Onkel von Giovan Battista, Papst Clemens IX. oder seinem Vorgänger Papst Alexander VII. Chigi. Nachdem bedingt durch fehlende Künstlerangaben kaum eine genauere Bestimmung der Gemälde möglich ist, kann keine Feststellung über die Auswahl der Künstler getroffen werden. Die große Anzahl der Gemälde, die nicht den Palast schmückten, ist dennoch interessant, da sich bei der späteren Beschreibung im selben Band zweihundertvierzig Einträge, die in den Räumen ausgestellt waren, finden. Bei in Summe circa dreihundertvierzehn Gemälden bedeutet dies, dass die Familie Rospigliosi-Pallavicini 1682 ein Viertel ihrer Kunstwerke einlagerte. Ein weiteres Motiv, neben dem sich wandelnden Zeitgeist, ist die Annahme, dass die hier beschriebenen Gemälde und Einrichtungsgegenstände teilweise gemeinsam mit dem Palast angemietet wurden und unter den neuen Hausherren keine Verwendung fanden. So könnte ein Porträt des französischen *Dauphins*[258] auf den Vorbesitzer des Palastes deuten, i. e. auf den Minister des Sonnenkönigs, Kardinal Mazarin.

7.2. Die Note

Nach der Signatur von Bartolomeo Ardoini folgen einige Listen, die die Übergabe der Gebrauchsgegenstände an die für die unterschiedlichen Stellen zuständigen Personen dokumentieren. Diese *Note* wurden wie das Inventar von Ardoini signiert und bis auf drei Ausnahmen auf den 30. Juli 1683 datiert, also jenem Datum, an dem die erste große Bestandsaufnahme des Lagers beendet wurde.

[257] AP A-5-2, f. 59v - 61v.
[258] AP A-5-2, f. 27: "Altro di tela d Imp.re [...] col Delfino di Francia."

Auf ff. 95 - 97 werden in der *Nota delli Argenti et altre robbe che sono in Credenza*, Silber- bzw. Kupfergegenstände und Tischwäsche beschrieben, die sich in der Anrichte befunden haben. Auf f. 95 findet sich zum ersten Mal ein Hinweis, dass der Besitz der Familie Rospigliosi und Pallavicini vermischt war: Eine Vase trägt das Wappen der Familie Rospigliosi, einige Tondi jenes der Pallavicini. Die Übergabe des Bestandes der Anrichte an Giovanni Battattista Ricci ist mit seiner Unterschrift dokumentiert, allerdings ist diese Übernahme nicht datiert. Auf ff. 101 - 103 folgt die Beschreibung der Küchengegenstände, die von den beiden Köchen Valerio Allegrini und seinem Gehilfen Gioseppe Pari am 30. Juli 1683 entgegengenommen wurden. Eine kurze Liste weiterer Objekte ist an die erste Auflistung angefügt und wurde von ihnen am 3. Oktober 1684 übernommen. Es folgen weitere drei Aufzählungen, die das Inventar der *Cucina Segreta* (f. 105 - 107), der *Bottiglieria* (f. 109r - v) und der *Vorratskammer* (f. 111r - v) beschreiben, deren Einrichtungsgegenstände ebenfalls am 30. Juli 1683 an die Verantwortlichen übergeben wurden.[259]

Auf die Inneneinrichtung folgt eine kurze Beschreibung der Pflanzen des Gartens, datiert auf den 10. Juli 1682, wobei es sich hauptsächlich um regionale Zitrusfrüchte und Blumenvasen handelt. Die Datierung stimmt mit dem Beginn des ersten Inventares von Ardoini überein.[260] Eine Interpretation für die bevorzugte Verschönerung des Gartens ist, dass dieser aus repräsentativen Gründen eher vorzeigbar sein musste als die Innenräume, die nur von eingeladenen Gästen gesehen wurden. Nach der Beschreibung der Pflanzen folgt die Beschreibung der Einrichtung der *Cucina Camera*, einer weiteren Küche des Palastes. Sie ist auf den 27. August 1688 datiert, sodass sich hier eine zeitliche Lücke von sechs Jahren ergibt.[261] Es ist durchaus möglich, dass diese Liste erst später auf einem der unbeschriebenen Blätter vermerkt wurde, da sie sich thematisch eingliedert und eine Erweiterung der Einrichtungen darstellt.

Die *Note* scheinen eine Momentaufnahme der Gegenstände zu sein, die nach 1682 im Palast bzw. Garten von den Bediensteten am Monte Cavallo verwendet wurden. Es wird deutlich, dass der Garderobier des Palastes sehr genau den Verbleib jedes einzelnen Artikels dokumentierte und nachträgliche Änderungen mit einer Unterschrift des Verantwortlichen bestätigen ließ. Zudem investierte der Prinz in die Ausstattung seines Palastes, wie in neue Pfannen und Töpfe, die 1684 den Köchen übergeben wurden,

[259] AP A-5-2, f. 95 - 111v.
[260] AP A-5-2, f. 113 - 113v.
[261] AP A-5-2, f. 115 - 115v.

zeigen.[262] Es scheint, dass erst mit der Übergabe dieser Gegenstände die standesgemäße Versorgung der umfangreichen Familie sichergestellt werden konnte.

7.3. Die Inventare von Nicolò und Lazzaro Pallavicini

Auf die *Note* folgen beinahe einhundert unbeschriebene Blätter und danach beginnt ein neuer Abschnitt in den *Inventari diversi*. Ab f. 223 findet sich das undatierte *Inventario degli Argenti, et altri Mobili di ragione della fe: me: dell'Ec.mo S. D. Nicolò Pallavicino Prencipe di Civitella*,[263] gefolgt vom *Inventario degli Argenti, et altri Mobili di ragione della fe: me: dell'Ec.mo Cardinal Lazzaro Pallavicino*[264] und dem *Inventario dé Mobili di ragione dell' Ecc.mo Sig. D. Nicolò Pallavicino Prencipe di Civitella*.[265] Alle drei Unterinventare sind undatiert. Eine eingeklebte Notiz vor dem ersten Inventar von Nicolò Saverio Pallavicini, dem Prinzen von Civitella, ist auf den 6. Oktober 1687 datiert und beschreibt einige Silbergegenstände, die Giovan Battista Rospigliosi mit dem Marchese Agostino Pallavicini tauschte, wobei die Objekte aus dem Besitz des verstorbenen Prinzen von Civitella stammten.[266]

Auf ff. 223 - 233 werden circa einhundertvierundvierzig Silbergegenstände, wie Teller, Zuckerdosen oder Kerzenleuchter aus dem Besitz von Nicolò aufgelistet, die sich im Palast am Monte Cavallo befunden haben. Die Beschreibung der Objekte gibt keinerlei Hinweise auf den Geschmack des Vorbesitzers, da anstatt von Herkunftsbezeichnungen nur das Gewicht der Silberware angegeben ist.

Auf den fünf folgenden Seiten sind zweiundsechzig Möbel und Silbergegenstände aufgelistet, die aus dem Besitz von Lazzaro Pallavicini stammen. Im Unterschied zur Auflistung von Nicolò sind die Beschreibungen der Objekte detaillierter und sie bezeugen seinen Aufstieg auf der ekklesiastischen Karriereleiter: „una fruttiera d'oro di Lib.e tre con arma di S. Em. data dal Pubblico di Bologna"[267] weist auf seine Legation für Clemens X. in Bologna hin, „candelieri alla spagnola lisci tondi n.°6"[268] zeugen von seinem Amt als Apostolischer Nuntius in Spanien.[269] In den Kommentaren des

[262] AP A-5-2, f. 102.
[263] AP A-5-2, f. 101, f. 223 - 233.
[264] AP A-5-2, f. 233v - 237v.
[265] AP A-5-2, f. 101, f. 239 - 265.
[266] AP A-5-2, f. 222v: "Adi 6 ottobre 1687 / Argenti diversi dell'Eredità dell' Ecc.mo Sig. Principe Niccòlò Palavicino quali si sono contracambiati con Altri Argenti di detta Eredita con L'Ill.mo Sig. Marchese Agostino Palavicino cioe Argenti dati al detto Sig. Marchese dal Ecc.mo Sig. Duca Don Gio. Battista Rospigliosi al detto Ill.mo Sig. Marchese."
[267] AP A-5-2, f. 233v.
[268] AP A-5-2, f. 235.
[269] Lotti 1978, S. 131.

Inventars von Lazzaro wird der bereits bekannte Ardoini eindeutig als Garderobier identifiziert, da nach seinem Namen die Bezeichnung *Guardarobba* notiert ist.[270]

Auf den folgenden sechsundzwanzig Blättern folgt die zweite Auflistung, die auf Nicolò Saverio Pallavicini Bezug nimmt. Den Abschluss des Inventares bilden einige Unterkapitel, die sich auf Kupfer- bzw. Eisengegenstände,[271] die Ausstattung der Diener,[272] die *Stanze delle Donne*[273] und Wäsche[274] beziehen. In Summe umfasst dieser Abschnitt beinahe dreihundertzwölf Eintragungen, die den unterschiedlichsten Kategorien angehören, wie Kleidungsstücke, Betten, Bücher, Koffer, Pistolen, Decken oder Schleifen für Pferde.[275]

In den beschriebenen drei Unterinventaren werden lediglich vier Gemälde erwähnt, die in späteren Inventaren nicht nachvollzogen werden können: Ein *Porträt des Kardinal Pallavicini*, eine kleinformatige *Geißelung Christi*,[276] ein *Porträt Innozenz X.* und ein kleines Kupfergemälde, das eine *Pietà* darstellt. Auf f. 251 befindet sich zudem ein Eintrag, der dreiundvierzig kleine sowie große gerahmte Gemälde zusammenfasst, ohne auf die Ikonografie einzugehen.[277] Die Gemälde von Lazzaro Pallavicini wurden ohnehin in einem unabhängigen Inventar zusammengefasst, das seinem Testament beigelegt wurde.[278] Eine Auflistung der Gemälde von Nicolò Pallavicini könnte sich folglich ebenfalls an anderer Stelle befunden haben, wie beispielsweise in dem von Di Castro / Pedrocchi / Waddy im Regest aufgelisteten Dokument *Quadri dell'eredità del Sig. Principe Niccolò Pallavicini q.m Carlo compresi gli specchi.*[279]

Gegen Ende des Inventares, das eigentlich die Möbel von Nicolò Pallavicini erfassen sollte, befindet sich im Unterkapitel der *Biancheria*[280] mehrmals ein Hinweis auf den Haushalt des 1680 verstorbenen Kardinals Lazzaro und dessen *Mro di Casa del S. Card. Pall.no*, Antonio Luigi Baldararini,[281] der Wäsche aus dem Haushalt entfernt hatte.[282] Es werden Kleidungsstücke und Stoffe aufgelistet, die zur Einbalsamierung des

[270] AP A-5-2, f. 241.
[271] AP A-5-2, f. 249 - 259v.
[272] AP A-5-2, f. 261 - 263.
[273] AP A-5-2, f. 263 - 265.
[274] AP A-5-2, f. 249 - 259v.
[275] AP A-5-2, f. 239 - 265.
[276] AP A-5-2, f. 245v.
[277] AP A-5-2, f. 251.
[278] AP A-5-1, in Zeri 1959, S. 291 -298.
[279] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 380.
[280] AP A-5-2, f. 263 - 265.
[281] AP A-5-2, f. 263.
[282] AP A-5-2, f. 263v.

Kardinals verwendet wurden,[283] sodass diese Kommentare erst nach dessen Ableben 1680 hinzugefügt worden sein konnten. Es erscheint wahrscheinlich, dass sich die *Biancheria* auf Lazzaro Pallavicini und nicht auf seinen Neffen bezieht. Diese These wird durch die Tatsache unterstützt, dass die Biancheria des Prinzen von Civitella[284] schon an anderer Stelle im Inventar behandelt wurde und zudem explizit der Ministro des Hauses Pallavicini als Verantwortlicher erwähnt wurde.

Nicolò Carlo Saverio Pallavicini verstarb 1679 und bereits Daniela Di Castro identifiziert einige Möbelstücke aus dem Besitz des Prinzen von Civitella, die sich nach der ersten erfolgreichen Etappe des Erbstreits im Palast am Monte Cavallo befanden. Der designierte Erbe des Prinzen sollte eigentlich Lazzaro Pallavicini sein, allerdings änderte er kurz vor seinem Tod sein Testament und vermachte einen Teil des Erbes dem entfernten Verwandten Agostino Maria Camillo Pallavicini. Die Prinzessin Maria Camilla hatte das Erbe sogleich angefochten und bekam einige der Stücke umgehend ausgehändigt. Die restlichen Objekte flossen nach dem Ableben von Agostino 1709 in das Vermögen der Familie Pallavicini am Monte Cavallo ein.[285] Lazzaro Pallavicini verstarb am 21. April 1680,[286] also zwei Jahre vor Beginn des Inventares. Seine Sammlung ging vollständig in das Erbe des *Fedecommesso* Pallavicini über.[287]

Die drei Inventare, die sich auf Nicolò und Lazzaro beziehen, sollten also folglich in den Sterbejahren verfasst worden sein, eine Tatsache, die nicht mit der Datierung des Sammelbandes *1682 e segue* korrespondiert. Sie sind wahrscheinlich eine Abschrift bereits bestehender Inventare, die bereits an anderer Stelle angefertigt worden waren und für das Sammelinventar der Familie Rospigliosi-Pallavicini abgeschrieben wurden. Diese Listen bezeugen das Erbe, das die beiden Verstorbenen hinterlassen hatten und Ardoini übernahm die Objekte im neuen Palast und kommentierte deren weitere Entwicklung. Ein Argument, dass die Abschrift und die Kommentare der Listen zeitgleich mit den Übergabelisten und dem Inventar von Ardoini erstellt wurden, ergibt sich aus der Übergabe einiger Objekte an die verantwortlichen Angestellten zwischen 1682 und 1688. So übernahm beispielsweise Giovan Battista Ricci als Verantwortlicher der *Credenza*,[288] die für die Anrichte dienlichen Kupferobjekte.[289]

[283] AP A-5-2, f. 263 - 263v.
[284] AP A-5-2, f. 239 - 241v.
[285] Di Castro 1999, S. 272 - 275.
[286] AP A-5-1, in Zeri 1959, S. 291 -298.
[287] Nenci 2004, S. 31 -32.
[288] AP A-5-2, f. 95.
[289] AP A-5-2, f. 259.

Bei einer genauen Betrachtung der drei Inventare wird deutlich, dass die von Lazzaro und Nicolò Saverio Pallavicini vererbten Stücke von der Familie Rospigliosi-Pallavicini verwendet wurden. So ließ sich 1687 der etwa zehnjährige Sohn und Erbe der Pallavicini, der Signor Duca Nicolino, einige Stücke seines Namensvetters von seiner Bediensteten Maddalena[290] bringen. In der Anrichte wurden Teller aus dem Nachlass von Lazzaro, die mit dem Wappen der Pallavicini versehen waren, aufbewahrt.[291] Zudem wurden die Objekte zwischen den unterschiedlichen Residenzen in und um Rom aufgeteilt, wobei der Inventareintrag um den neuen Aufenthaltsort ergänzt wurde, wie ein „Cristo con la croce pesa [...] Ne da debito a Zagrolo".[292] Zudem wurde festgehalten, welche Objekte eingeschmolzen[293] oder verschenkt wurden.[294]
Die Gegenstände wurden von den Pallavicini und Rospigliosi gleichberechtigt verwendet. Dies ist ein Hinweis darauf, dass trotz des *Fedecommesso*, der bei den Söhnen Nicolò und Domenico in der Generation nach Maria Camilla und Giovan Battista erstmals zum Tragen kam, eine Vermischung und keine rigorose Trennung der Besitzungen stattfand. Der Rospigliosi Stammhalter Domenico verwendete beispielsweise Hutfedern,[295] Felice Rospigliosi transferierte ein Bett[296] und zwölf Bücher[297] in seine Privaträume, sodass sich hier ein terminus ante quem für die Datierung der Kommentare von Mai 1688 erarbeiten lässt, jenes Jahr in dem der Kardinal verstarb.[298] Nachdem er als kirchlicher Würdenträger keine Nachkommen zeugen durfte, ging sein Erbe wieder in den Besitz seines Bruders über, sodass die Wahrscheinlichkeit einer Entfremdung der Güter gering war.

7.4. Das Inventario degli Appartamenti dell'Ecc.mo Loro

Nach beinahe zweihundert Blättern wurde mit dem *Inventario degli Appartamenti dell'Ecc.mo Loro* erstmals eine topografische Bestandsaufnahme des Palastes, die den Besitz der Familie Rospigliosi-Pallavicini in die Säle und Appartements des Palastes unterteilt, verfasst. Die *Ecc.mo Loro* waren die Bewohner des Palastes, also Giovan Battista Rospigliosi, seine Ehefrau Maria Camilla sowie deren fünf Kinder und seine

[290] AP A-5-2, f. 229 - 229v.
[291] AP A-5-2, f. 233v.
[292] AP A-5-2, f. 223v.
[293] AP A-5-2, f. 223v, f. 227v.
[294] AP A-5-2, f. 237v.
[295] AP A-5-2, f. 251v: "Tre penne fine da Cappello una color torchino, l'altra bianca, e la 3.a incarnata _ L'Incarnata ha servito p il S. D. Domenico."
[296] AP A-5-2, f. 247.
[297] AP A-5-2, f. 241.
[298] Lotti 1978, S. 173.

zwei Brüder, Felice und Giacomo Rospigliosi. Es werden an dieser Stelle keine eingelagerten Objekte beschrieben, sondern die prächtige Einrichtung, die sich tatsächlich in den Wohnräumen des Palastes befand.

Die Beschreibung beginnt mit dem Stiegenhaus und dem Korridor, der den Stiegen gegenüberlag, um dann detaillierter auf die *Sala* einzugehen, in der sich neunzehn Gemälde befanden, die teilweise auf das Erbe von Lazzaro Pallavicini zurückzuführen sind. Elf Gemälde widmen sich der *Storia del Cardinal Albernozzi*,[299] zwei weitere Gemälde mit demselben Sujet finden sich auf f. 335 in der *Guardarobba* der Gemälde mit einem Hinweis auf die Darstellungen, die sich in der Sala befanden[300] und vier weitere auf f. 337.[301] Eine Darstellung dieses Kardinals Albernozzi ist in den späteren Inventaren von Giovan Battista Rospigliosi und seiner Ehefrau Maria Camilla Pallavicini nicht zu finden, aber im Inventar von 1713 werden „Cinque Quadri grandi [...] Istoria del Card.l Martinozzi“[302] beschrieben, sodass es sich hier vielleicht um eine ungenaue Transkription handeln könnte. Im Inventar von Lazzaro Pallavicini widmen sich neun Gemälde ebenfalls der Geschichte des Kardinals Albernozzi.[303] Die Darstellung des Kardinals Albernozzi bzw. Martinozzi scheint in italienischen Sammlungen nicht weit verbreitet zu sein. Bei einer Überprüfung des Sujets im Getty Provance Index scheint in nur einer weiteren Sammlung ein Gemälde von Kardinal Albernozzi auf. Dieses befand sich im Besitz des Kardinals Silvio Valenti Gonzaga und es ist auf circa 1763, also beinahe achtzig Jahr später, datiert.[304] Der in den Inventaren erwähnte Kardinal Albernozzi kann als der spanische Kardinal Gil Álvarez Cabrillo de Albornoz identifiziert werden, der im 14. Jahrhundert durch seine militärischen Feldzüge die Rückkehr des päpstlichen Hofes aus dem Avignonesischen Exil nach Rom ermöglichte.[305]

---

[299] AP A-5-2, f. 265: “Quadri pezzi ii [...] rappresentano L’istoria del Cardinal Albernozzi.”
[300] AP A- 5-2, f. 335: “Due quadri grandi come quelli che sono in Sala rappresentono L’istoria dil Card.e Albernozzi.”
[301] AP A-5-2, f. 337: “4 altri istoria del Card.e Albernozzi.”
[302] AP A-5-1, f. 397, in Negro 2007, S. 314.
[303] AP A-5-1, N. 1 - 4, in Zeri 1959, S. 291: “Cinque quadri dell’Istoria del Cardinal Albernozio”; N. 7-10. “Quattro quadri della Storia del Card. Albernozi”; S. 292, N. 47: “Un quadro dell’Istoria del Cardinal Albernozio.”
[304] Valenti Gonzaga 1763, f. 65, N. 647: „ Quadro di palmi 3. once 3. per altezza, e palmi 2., once 9. per larghezza, rappresentante il Ritratto del Cardinale Albernozzi a Cavallo, in tela”, in Catalogo de' quadri, tuttavia esistenti nella galleria della Ch. Mem. Dell'E.mo Sig. Cardinale Silvio Valenti, Rom 1763, Biblioteca Comunale, Mantova, Italia (Misc. 109/11), URL (01.10.2012): http://piprod.getty.edu.
[305] Kleinhenz 2004, S. 14.

Ein Inventareintrag besteht aus vier *Ansichten von Venedig*,[306] von denen sich heute noch zwei Gemälde im Thronsaal im Palazzo Pallavicini befinden. Lazzaro Pallavicini besaß laut seinem Testament „Quattro quadri, che rappresentano le cose infrascritte di Venezia. Primo il Ponte di Rialto, regatta di gondole e Battelli. Secondo: Bucintoro quando si va a sposare il mare. Terzo: Duce di Venezia quando sta in Colleggio. Quarto: Il Duce di Venezia con tutta la Sig.ria nella piazza di San Marco tutti con figure i piccolo di 12 e 3 ¼.“[307] Die zwei in der Sammlung verbliebenen Darstellungen, nämlich die dritte und die vierte laut dem Inventareintrag von Lazzaro, schreibt Zeri Joseph Heintz dem Jüngeren zu (Abb. 28, 29).[308] Diese beiden finden sich ebenfalls im Inventar von 1713 mit der Initiale *EP*: “Due Quadri bislonghi in tela di p. 5 e 12 [...] rappresentano uno la Città di Venetia con il Ponte di Rialto, e quantità di gondole e figure, opera del Tintoretto, l'altro lo Sposalitio del Mare con il Bucentoro opera di d.to.“[309] Die verbliebenen vier Gemälde, die im Salon verzeichnet sind, sind nicht mehr identifizierbar. Es handelt sich um eine *Meeresansicht*, eine *Landschaft mit Tieren* und zwei *Pferdeporträts*.[310]

Die nächsten drei Räume beschreiben die drei Vorzimmer des *Appartamento nobile*, gefolgt vom Audienzsaal von Giovan Battista Rospigliosi. Sowohl die Familie Pallavicini als auch die Rospigliosi hatten getrennte offizielle Empfangsräume, die laut diesem Inventar beide nur mit jeweils einem repräsentativen Gemälde ausgestattet waren: einem Porträt des amtierenden *Papstes Innozenz XI.*, der 1689 verstarb. Im Audienzsaal des Prinzen befand sich zudem ein prächtiger Spiegel, der aus dem Nachlass der Familie Pallavicini stammt und mit deren Wappen geschmückt ist.[311] Im Anschluss an die *Camera dell'Audienza dell'Ecc.mo S. Duca* folgt das *Stanziolo di passo* und die *Camera di riposo*, die wahrscheinlich von Giovan Battista Rospigliosi benützt wurden. Letzteres war mit einer nicht näher spezifizierten *Madonna* geschmückt. Der folgende Raum ist eine kleine Kapelle, die ebenfalls ein anonym verbleibendes Altarbild mit der *Heiligen Familie* ziert. Eine weitere Leinwand in dem *Stanziolo della Cappella* zeigt *Europa*,[312] wobei eine mythologische Darstellung in einem lithurgischen Raum seltsam anmutet. Der letzte Raum von Giovan Battista

[306] AP A-5 -2, f. 265: “Quadri grandi bislunghi [...] istoria de Venetiani n.° 4 quattro.”
[307] AP A-5-1, N. 193 - 196, in Zeri 1959, S. 298.
[308] Zeri 1959, S. 145 - 146. Abb. 247, 248.
[309] AP A-5-1, f. 450, in Negro 2007, S. 325.
[310] AP A-5 -2, f. 265.
[311] AP A-5-2, f. 265 - 275.
[312] AP A-5-2, f. 269v - 273.

Rospigliosi war sein Schlafzimmer, das ebenfalls nur ein Gemälde aufwies, eine Darstellung von *Christus*.[313] Auf ff. 275 - 277 folgt die Beschreibung des Audienzsaales der Prinzessin und einer Galerie. Bis auf das bereits erwähnte Porträt von *Papst Innozenz XI.* fand sich hier kein Gemälde.[314]

Anschließend an die repräsentativen Räume von Maria Camilla ist das *Appartam.to dell'Ecc.mo Sig. Cardinal Felice* inventarisiert, das aus fünf *Stanze* und einer Kapelle bestand. In der ersten Anticamera fanden sich vier *Porträts religiöser Würdenträger*, in der dritten Anticamera wurden zwei *Madonnendarstellungen* aufbewahrt. Eine weitere christliche Ikonografie, eine *Maria Magdalena*, war im fünften Raum über der Tür angebracht und in Schlafzimmer befand sich ein Gemälde von *Christus am Kreuz* (Abb. 30).[315] Es ist als „un quadro di Cristo in Croce" beschrieben.[316] Obwohl die Maße fehlen, ist diese Beschreibung einem Inventareintrag von 1713 ähnlich, beschrieben als „un Quadro in tela di p. 11 e 7 [...] rappresenta un Christo in Croce spirante di Guido".[317] Zeri identifiziert dieses Werk im Nachlass von Lazzaro Pallavicini als „Christo Crocefisso figura intiera a naturale di 10 e 5 [...] copia, che viene da Guido"[318] und bestätigt zugleich die Eigenhändigkeit von Guido Reni.[319] Das Gemälde befindet sich heute im linken Raum des Casino dell'Aurora, „beleuchtet" durch die vor kurzem geöffneten Fenster, die jahrelang verschlossen waren. Das Altarbild der persönlichen Kapelle von Felice Rospigliosi stellt eine unbestimmbare *Ascensione* dar.[320]

Nach dem *Piano Nobile* sind die *Mezzanini* inventarisiert. Einer Beschreibung der *Segreteria* und der *Bibliothek*, in der sich zwei circa fünf palmi große *Kardinalporträts* befanden, folgt jene des Nebenzimmers der Bibliothek, in dem eine Darstellung von *Christi* aufbewahrt wurde.[321] Ff. 289v - 311v widmet sich nach der Beschreibung der Zimmerfolge von Felice Rospigliosi dem zweiten großen Appartement des Palastes. Es sind in Summe acht Räume beschrieben, von denen der erstgenannte eine Kapelle ist. Hier befanden sich acht Gemälde, die in späteren Inventaren nicht mehr identifizierbar sind. So sind vier Gemälde „storie sacre", drei „mezze figure sacre" und eine Darstellung der *Maria Magdalena*. Das Altarbild der Kapelle stellt den *Heiligen*

[313] AP A-5-2, f. 275.
[314] AP A-5-2, f. 275 - 279.
[315] AP A-5-2, f. 279v - 285.
[316] AP A-5-2, f. 283.
[317] AP A-5-1, f. 448, in Negro 2007, S. 325.
[318] AP A-5-1, N. 192, in Zeri 1959, S. 298.
[319] Zeri 1959, S. 203, Abb. 352.
[320] AP A-5-2, f. 283v.
[321] AP A-5-2, f. 285v - 289.

Franziskus dar. In diesem zweiten Appartement waren auch die Ankleidezimmer und Schlafzimmer der Söhne der Hausherren, Nicolò Pallavicini und seinem älteren Bruder Domenico Rospigliosi, untergebracht. Auch die Schlafräume der jungen Prinzen waren mit christlichen Ikonografien geschmückt: In beiden Räumen befand sich ein Gemälde mit der *Madonna und Heiligen*. Nicolò besaß zudem einen *Heiligen Franziskus Xaverius*. Werke mit denselben Ikonografien fanden sich auch in den Räumen der Signora D.a Teresa, die neben den Prinzen wohnte.[322] Sie war keine Schwester oder Verwandte der Prinzen, allerdings könnte sie deren Zofe oder Erzieherin gewesen sein, die sie gemeinsam mit Maddalena, die öfter Gegenstände aus dem Lager für die Prinzen holte, betreute.[323] Sie könnte auch die Betreuerin der Töchter gewesen sein, die bis jetzt in diesem Inventar nicht erwähnt sind und deren Räumlichkeiten ohne Namensnennung der Töchter nur mit *Stanza dove dormono le Sig.re* bezeichnet sind. Auch diese Räume waren wieder mit einer *Madonna* geschmückt.[324] Nach einer weiteren Zimmerfolge, die Bianca, der Zofe der Prinzessin und deren Bediensteten zur Verfügung stand, und der großen Galerie, werden die an dieser Stelle als bilderlos beschriebenen Gemächer der Prinzessin und deren Ehemannes erwähnt. Die Gemäldedekoration wird wie schon jene von Kardinal Felice Rospigliosi in einem nur den Gemälden gewidmeten Abschnitt im Inventar von 1682 behandelt, der auf ff. 335 - 353v beschrieben ist. Auf die Gemächer der Prinzessin folgt die *Infermiera*, in dem wahrscheinlich die 1682 geborene Tochter Maria Eleonora versorgt wurde, und das Speisezimmer der Damen.[325]

Die letzten Räume, die in diesem Abschnitt beschrieben sind, sind die *Segreteria* und die *Paggeria*. In letzterer fanden sich vierzehn Gemälde, wobei auch hier wieder ein Schwerpunkt auf Heiligendarstellungen, wie dem *Heiligen Hieronymus* oder dem *Heiligen Antonius*, und auf Porträts lag, wie beispielsweise vier kleine Gemälde, die Familienmitglieder der Chigi zeigten. Die letzten Blätter dieses Inventares beschreiben *Parati e altri mobili che sono in guardarobba* ohne Erwähnung eines Gemäldes.[326]

Bei einer eingehenden Betrachtung des Dekorationsschemas wird offensichtlich, dass die Familie Rospigliosi religiöse Ikonografien bevorzugte, die für die private Andacht der Familie bestimmt waren. Es finden sich hauptsächlich Darstellungen von Christus und einigen ausgewählten Heiligen, wie Maria Magdalena oder dem Heiligen

[322] AP A-5-2, f. 297 - 297v.
[323] AP A-5-2, f. 229 - 229v.
[324] AP A-5-2, f. 299 - 299v.
[325] AP A-5-2, f. 301 - 311v.
[326] AP A-5-2, f. 311v - 333v.

Franziskus. Zudem wurden zahlreiche Porträts von Kardinälen sowie Päpsten, aber kaum dekorative Landschaften, Genredarstellungen oder mythologische Szenen, beschrieben. Nur sehr wenige Gemälde konnten in den anderen Inventaren der Familie identifiziert werden, da die Beschreibungen der Werke in den meisten Fällen zu allgemein ist. Die Gemälde der Familie müssen folglich an einer anderen Stelle im Inventar dokumentiert sein, da keiner der bisher erwähnte Säle als Gemäldegalerie fungiert haben kann. Es ist zu hinterfragen, wo das Erbe von Lazzaro Pallavicini bzw. Giulio Rospigliosi aufbewahrt und ausgestellt ist.

7.5. Quadri che sono in Guardarobba

Im Sammelinventar von 1682 findet sich auf ff. 335 - 354 ein Unterinventar, das sich auf die Gemälde der Familien konzentriert und an die Beschreibung der Appartements der Familie anschließt. Der Abschnitt ist in die Guardarobba gegliedert, gefolgt von einer topografischen Auflistung der einzelnen Appartements. Es handelt sich um zweihundertneununddreißig Einträge, die in Summe dreihundertvierundfünfzig Gemälde und Zeichnungen beschreiben. Diese Anzahl stellt weniger als die Hälfte des Inventares von 1713 mit siebenhundertdreiundvierzig Gemälden dar. Die Einträge selbst geben jeweils die Ikonografie eines Gemäldes, die Maße und das Trägermaterial an und es wird spezifiziert, wieviele Werke ein Inventareintrag umfasst. Die größte Anzahl der Kunstwerke mit zweihundertsechsundsechzig waren auf Leinwand ausgeführt, siebenundzwanzig Gemälde waren auf Holz gemalt und fünfundzwanzig auf Kupfer. Im Inventar sind einunddreißig Zeichnungen enthalten. Es finden sich ebenfalls eine Stickerei, die die *Heilige Familie* darstellt[327] und zwei Werke auf Stein, die die *Sintflut* und eine *Donna*, zeigen.[328] Zwei weitere Einträge bezeugen die Leidenschaft der Prinzessin Maria Camilla Pallavicini für antike Wandmalereien. So wurden „due altri di 4 p.mi in lungo in muro pitture antiche di due figure“ im Palast am Monte Cavallo in ihrer Gemäldesammlung aufbewahrt.[329]

Beinahe die Hälfte aller Gemälde dieses Inventars zeigen religiöse Ikonografien. Der Schwerpunkt liegt auf der Darstellung der Jungfrau Maria, die mit Jesus, dem Heiligen Johannes dem Täufer, der Heiligen Anna oder dem Heiligen Joseph dargestellt ist. Ebenso steht die Passion Christi und die Darstellung einzelner Heiliger im Mittelpunkt der Sammelleidenschaft des Hauses Rospigliosi-Pallavicini.

[327] AP A-5-2, f. 346.
[328] AP A-5-2, f. 351v; f. 349.
[329] AP A-5-2, f. 339.

Im Palast am Monte Cavallo sind 1682 circa siebzig Porträts vertreten, die circa ein Fünftel des Inventares bilden. Neunzehn dieser Darstellungen zeigen Mitglieder der Familie Rospigliosi-Pallavicini, dreiundzwanzig kirchliche Würdenträger, wie Papst Urban VIII. oder den bereits erwähnten Kardinal Albernozzi. Die verbliebenen Gemälde benennen nicht den Dargestellten, sondern sind allgemeine Angaben wie beispielsweise „ritratti d'un Euomo, e d'una Donna all'Antica".[330] Vor allem das Detail *all'antica* findet sich bei dreizehn weiteren Darstellungen, von denen nur eines einen Hinweis auf den Dargestellten gibt, ein „ritratto d'uno di Casa Ludovisi".[331] Die Familie Pallavicini kaufte von den Ludovisi die Güter um Rom und bewohnte zudem nach der Ankunft in Rom zur Papstwahl deren Palast in San Lorenzo in Lucina,[332] sodass eine Beziehung der beiden Familien gegeben war. Der Hinweis *all'antica* ist nicht unbedingt ein Beweis, dass es römische antike Wandmalereien waren, sondern es könnte sich auch um veraltete, nicht mehr zeitgemäße Darstellungen, gehandelt haben.

Die verbliebenen Gemälde zeigen fünfunddreißig Landschaften, jeweils sieben Meeresansichten und Stadtansichten. Zudem finden sich siebenunddreißig Genredarstellungen, die unter anderem musizierende Damen[333] oder tabakrauchende Herren[334] darstellen. Fünfzehn Leinwände stellen mythologische Szenen dar, achtzehn Gemälde Blumenstillleben. Am wenigstens vertreten sind allegorische Darstellungen, wie beispielsweise die *Allegorie der Zeit*.[335]

7.5.1. Die Guardarobba

Das Inventar ist gemäß den Räumen des Palastes unterteilt, wobei sicherlich nur ein geringer Teil der Zimmer inventarisiert wurde. Zu Beginn sind sechsundfünfzig Gemälde beschrieben, die sich in der Guardarobba, i. e. dem Lager, befanden. Circa die Hälfte dieser Gemälde sind wieder Porträts, die sich hauptsächlich auf die Familien Pallavicini und Rospigliosi bzw. auf unbenannte Kardinäle beziehen. Eine Sonderstellung nehmen sechs Darstellungen des *Kardinal Albernozzi* ein, dessen Abbildungen sich bereits im Saal des Palastes befanden.[336] Zehn Gemälde zeigen

[330] AP A-5-2, f. 341.
[331] AP A-5-2, f. 339.
[332] Nenci 2004, S. 30 - 31.
[333] AP A-5-2, f. 349.
[334] AP A-5-2, f. 341v.
[335] AP A-5-2, f. 339v.
[336] AP A-5-2, f. 335: "Due quadri grandi come quelli che sono in Sala rappresentono L'istoria dil Card.e Albernozzi"; f. 337: "4 altri istoria del Card.e Albernozzi." Siehe dazu Kapitel 7.4. der vorliegenden Arbeit.

religiöse Ikonografien, wobei die Darstellung der Passion Christi dominiert: *Christus am Kreuz* bzw. die *Kreuzabnahme Christi* und *Christus mit der Dornenkrone*. Weitere Gemälde zeigen den *Heiligen Franz von Assisi*, die *Enthauptung des Täufers*, einen nicht spezifizierten *Evangelisten* und eine *Madonnendarstellung*. Die verbliebenen drei Darstellungen widmen sich alttestamentarischen Szenen, wie der *Trunkenheit Loths*, dem *Schlafenden Samson* oder *Moses*. Sieben Landschaften und eine Meeresansicht wurden im Lager aufbewahrt, ebenso wie ein Blumenstillleben und eine Jagdszene. Drei Gemälde zeigen mythologische Szenen, wie eine *Herkulesdarstellung* bzw. *Venus mit Merkur* oder eine *Aurora*, vielleicht eine Kopie des berühmten Freskos von Guido Reni, das sich im Casino dell'Aurora im Palazzo Pallavicini befindet. Eine singuläre Stellung nimmt die *Allegorie der Zeit* ein.[337]

Die eingelagerten Werke können kaum in späteren Inventaren identifiziert werden. So finden sich beispielsweise in den Inventaren von Lazzaro[338] und von Giovan Battista Rospigliosi[339] Gemälde, die *Ercole che fila* zeigen. Die Version, die im Inventar von 1682[340] erwähnt ist, ist mit 4 x 3 palmi wesentlich kleiner. Das Gemälde, das im Inventar von 1713 beschrieben ist, identifiziert Zeri in der Sammlung Pallavicini und schreibt es Antonio Circignani, genannt il Pomarancio, zu (Abb. 31).[341] Ein weiteres Gemälde, das im Inventar von Lazzaro Pallavicini, aber nicht im Inventar von 1713 verzeichnet ist, ist die Darstellung des *Schlafenden Samsons* (Abb. 32).[342] Bei Lazzaro ist das Gemälde um jeweils einen palmo größer,[343] aber Zeri übernimmt die Zuschreibung des Inventares an Giuseppe Belloni (Rom, Galleria Pallavicini).[344]

7.5.2. Stanze de'Quadri al Secondo Appar.to

Das erste Appartement, dessen Bilderprogramm an die Guardarobba anschließend beschrieben ist, sind die *Stanze de'Quadri al Secondo Appar.to*,[345] die wahrscheinlich Kardinal Giacomo Rospigliosi bewohnte. Bei der Inventarisierung seiner Räume im

[337] AP A- 5-2, f. 335 - 337.
[338] AP A-5-1, N. 180, in Zeri 1959, S. 297.
[339] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 323: "Un Quadro in tela d'Imperatore [...] rappresenta Ercole che fila con Jole colca di bo: ma:."
[340] AP A-5-2, f. 335.
[341] Zeri 1959, S. 92, Abb. 141.
[342] AP A-5-2, f. 335v: "Un altro di 7. e 5. Rappnta Sansone che dorme con Dalila."
[343] AP A-5-1, N. 183, in Zeri 1959, S. 297.
[344] Zeri 1959, S. 37 - 38, Abb. 28.
[345] AP A- 5-2, f. 337.

Inventario dell'Ecc. Loro wird im Gegensatz zu anderen Appartements, wie beispielsweise dem seines Bruders Felice, kein Gemälde erwähnt.[346]

Die zwei Gemächer von Giacomo Rospigliosi waren sehr prächtig mit zweiundneunzig Gemälden ausgestattet. Der Schwerpunkt der Ausstattung liegt auf religiösen Darstellungen, die mit zweiundfünfzig Gemälden den größten Anteil haben. An zweiter Stelle finden sich wieder Porträts mit sechzehn Darstellungen, fünfzehn Landschaften und zwei Meeresansichten. Zwei Blumenstillleben schmückten als *Sovrafinestre* den ersten Raum seines Appartements. Jeweils eine *Allegorie der fünf Sinne* und zwei Genreszenen auf Kupfer fanden sich in seinem zweiten Gemach.[347]

An dieser Stelle können erstmals nach einer Analyse der gesammelten Inventare von *1682 e segue* einige Gemälde wichtigen Künstlern zugeordnet werden: So finden sich an dieser Stelle Werke bedeutende Künstler wieder, wie beispielsweise die Serie der *Zwölf Apostel und Christus* von Peter Paul Rubens (Abb. 6 - 18),[348] ein *Trunkener Noah* von Andrea Sacchi (Abb. 24)[349] und eine eigenhändige Version der Pistoieser Altartafel mit der Darstellung des *Heiligen Ignatius* von Pietro da Cortona.[350]

Zwei Werke bestätigen die These von Daniela Di Castro, dass Kardinal Giacomo Rospigliosi die *Stanze dei quadri* bewohnte.[351] Ein Gemälde, „Un altro di p.^{mi} 12, e 10 rappresenta Noè con tre figlij",[352] kann anhand der Vergleiche mit dem späteren Inventar von 1713 Andrea Sacchi zugeschrieben werden und wird in den Briefen und Dokumenten der Familie Rospigliosi öfter beschrieben, sodass sich seine Geschichte detailliert nachvollziehen lässt. Das Werk war ein Geschenk von Antonio Barberini an Giacomo Rospigliosi und es befindet sich heute in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi mit einer Zuschreibung an Andrea Sacchi und seiner Werkstatt. Negro erwähnt hier den Bezug zum Inventar von 1682 und zitiert dieses ebenfalls.[353] Andrea Sacchi war der offizielle Maler von Antonio Barberini[354] und es findet sich an dieser Stelle erstmals im Inventar selbst ein Hinweis auf die engen Beziehungen, die die Familie Rospigliosi mit den Barberini unterhielten. Das Gemälde wird das erste Mal in einem Brief vom 21. Mai 1667 erwähnt, als Giulio seinem Bruder Camillo schrieb, dass

[346] AP A- 5-2, f. 309v - 311.
[347] AP A-5-2, f. 337 - 341v.
[348] AP A-5-2, f. 339v.
[349] AP A-5-2, f. 337v.
[350] AP A-5-2, f. 337.
[351] AP A-5-2, f. 301 - 311v.
[352] AP A-5-2, f. 337.
[353] Negro 2007, S. 264, Abb. 63.
[354] Mochi Onori 1997, S. 78.

er einige Werke von Rom nach Pistoia bringen ließ. Er gab seinem Bruder genaue Anweisungen, wo diese Werke aufgehängt werden sollten. Giulio beschrieb nur ein Bild näher, nämlich „l'istoria di Noé, che dorme; è di mano del già S.re Andrea Sacco, e delle cose più belle, che habbia fatto".[355] Das Gemälde ist ebenfalls im Inventar von 1713 verzeichnet, wobei hier auch der Autor des Werkes beschrieben ist: „Un Quadro in tela di p. 12 e 9 [...] rappresenta Noè che dorme con tre figliuoli che uno lo deride - opera di Andrea Sacchi".[356]

Ein zweites Gemälde, das sich auf Giacomo Rospigliosi bezieht, ist eine Darstellung des Apostels Jakob: „Un altro simile [da testa] rappnta S. Giacomo Apostoli"[357]. Ein entsprechender Hinweis findet sich im Inventar von 1713 mit der Angabe des Künstlers als Domenico Crespi, genannt il Passignano: „Un Quadro in tela da testa [...] rappresenta una testa di S. Giacomo Apostolo - opera del Passignani".[358] Dieses Gemälde ist im Inventar von 1713 mit der Abkürzung *EP* versehen, die seine Herkunft aus dem Besitz der Familie Pallavicini bezeugt. Im Inventar von Lazzaro Pallavicini befindet sich hingegen nur eine Darstellung des Apostels und es ist ein anderer Künstler angegeben, nämlich Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto (Abb. 33).[359] Diese Zuschreibung unterstützt Zeri in seinem Katalogeintrag zu diesem Gemälde, das sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet.[360]

Das 1682 als „un altro di 7 e 4 rappnta L'Apparitione di Giesu' Xpo a S. Ignatius Loiola"[361] beschriebene Gemälde dokumentiert eine der wichtigsten Kommissionen von Papst Clemens IX.. Das Gemälde, das sich heute weder in der Sammlung Pallavicini noch in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi befindet, ist eine Kopie des einzigen Werkes, das Pietro da Cortona für den Papst ausgeführe. Cortona sollte das neue Altarbild mit der Darstellung *Christus erscheint dem Heiligen Ignatius* (Pistoia, Kirche Santo Spirito) für die neue Jesuitenkirche, die dem Heiligen Ignatius geweiht ist, in Pistoia anfertigen.[362]

Bei der wichtigsten malerischen Arbeit, die er in offizieller Funktion als Papst für seine Heimat anfertigen ließ, griff er noch zwanzig Jahre nach dem Ende des Pontifikates von

[355] B.A.V. Vat. Lat. 31367, f. 344, in Roberto 2004, S. 348 - 349.
[356] AP A-5-1, f. 399, in Negro 2007, S. 314.
[357] AP A-5-2, f. 337v.
[358] AP A-5-1, f. 399, in Negro 2007, S. 314.
[359] AP A-5-1, N. 84, in Zeri 1959, S. 293: "S. Giacomo Apostolo con il Bordone in mano 4 figura al naturale di 2 ½ e 2 [...] - D'Alessandro Veronese."
[360] Zeri 1959, S. 269, Abb. 504.
[361] AP A-5-2, S. 337.
[362] Sparti 1997, S. 18 - 20.

Urban VIII. auf einen Künstler zurück, der untrennbar mit dem Hof der Barberini verbunden ist. Es ist ungesichert, ob das Gemälde im Sommer 1667 oder zu Beginn des Jahres 1668 in Auftrag gegeben wurde, in beiden Fällen wurde das Projekt aber vor der Papstwahl angedacht. Es gibt zwei Indizien, die eine Fertigstellung des Gemäldes vor dem Tod Cortonas am 16. Mai 1669 annehmen lassen. Die Darstellung wurde bei der Abholung durch Camillo Rospigliosi nicht mehr bezahlt und zudem scheint es nicht in dem Inventar Cortonas auf, das nach seinem Ableben seine unvollendeten Werke zusammenfasst. Sie wurde erst ein halbes Jahr nach dem Ableben Giulios am 4. Juni 1670 aus der Werkstatt des noch vor dem Papst verstorbenen Künstlers abgeholt, unter dem Drängen der Erbmasseverwalter Cortonas. Die Rospigliosi hatten keine Eile,[363] da der Altar der Kirche erst im März 1670 begonnen wurde und noch im selben Jahr fertig gestellt wurde,[364] vielleicht im Juni, da in diesem Monat das Gemälde von Camillo abgeholt wurde. Donatella Livia Sparti, die sich mit der Werkstatt Cortonas beschäftigt, geht zudem davon aus, dass das Gemälde in Zusammenarbeit mit einem nicht bekannten Mitarbeiter ausgeführt wurde. Dabei ist anzunehmen, dass die Komposition von Cortona geschaffen wurde, die malerische Umsetzung überließ er seiner Werkstatt.[365]

Im Inventar von 1713, ohne jegliche Initialen, findet sich ebenfalls ein Hinweis auf die Kopie der Altartafel, die den Heiligen Ignatius zeigt: „Un Quadro in tela di p. 7 e 5. [...] rappresenta il Salvatore con Croce in spalla che appare a S. Ignatio, di. P.ro da Cortona.“[366] In einer römischen Privatsammlung wurde ein Gemälde mit derselben Ikonografie identifiziert, welches kleiner ist als die Altartafel von Pistoia (376 x 250 cm) und 173 x 117,5 Zentimeter misst. Werden die palmi des Inventars umgerechnet, so ergibt sich eine Größe von 156,38 x 111,7 Zentimeter, die auf keinen Fall mit der pistoiesischen Tafel übereinstimmen. Es ist unwahrscheinlich, dass sich eine Altartafel, die nachweislich zu diesem Zeitpunkt bereits in situ in Pistoia war, auch in einem Inventar der römischen Besitzungen verzeichnet ist. Es ist daher anzunehmen, dass die Familie Rospigliosi sich eine Kopie des Gemäldes anfertigen ließ, wobei die Identifizierung des inventarisierten Gemäldes mit jenem in der römischen Privatsammlung wegen der leicht abweichenden Maße fraglich bleibt.

[363] Sparti 1997, S. 18 - 20.
[364] Roberto 2004, S. 221 - 227.
[365] Sparti 1997, S. 13 - 22.
[366] AP A-5-1, f. 661, in Negro 2007, S. 325.

Bei einem Vergleich des Inventares von 1682 mit dem Inventar von Lazzaro Pallavicini[367] wird deutlich, dass dreizehn Werke aus seinem *Fedecommesso* in den Räumen von Kardinal Giacomo Rospigliosi enthalten waren. Es handelt sich hierbei um dreizehn Holztafeln, die Jesus und die zwölf Apostel zeigen und im Inventar von 1682 beschrieben sind als „Tredici quadri dipinti in tavola rappresentono Xpo con dodici Apostoli con cornice di noce filettato d'oro".[368] Diese Tafeln werden von Zeri Peter Paul Rubens zugeschrieben[369] und zählen heute noch im Palast am Monte Cavallo zu den wichtigsten Werken der Sammlung (Abb. 6 - 18). Es ist interessant, dass die Gemälde nach dem Tod von Lazzaro nicht im Inventar von Maria Camilla Pallavicini inkludiert waren, sondern direkt ins Inventar von 1713 mit der Initialen *EP* übergingen, die die Pallavicini-Provenienz bezeugt.[370] Die Gemälde wurden direkt von Rubens gekauft und das erste Mal in einem Brief des Künstlers an Sir Dudley Carlton als Werke seiner Werkstatt, die er selbst überarbeitet hat, beschrieben. Bevor die Werke nach Rom kamen, wurden sie in der Kapelle des Palastes Pallavicini in Antwerpen aufbewahrt, wie das Inventar von Giovan Battista Pallavicini, einem Bruder von Lazzaro und Stefano Pallavicini, bezeugt. Nach seinem Ableben wurden sie nach Genua überführt und gelangten in den Besitz von Stefano, der sie wiederum in den Palast von Lazzaro nach Rom brachte. Er inkludierte die Gemälde in seinen *Fedecommesso*, sodass sie nach seinem Tod in den Palast am Monte Cavallo überführt wurden.[371] Eine unvollständige Serie der Gemälde ohne die Darstellung von Christus, befindet sich im Prado in Madrid. Michael Jaffè identifiziert diese zwölf Gemälde als die einzige eigenhändige Serie des Meisters und wertet die Pallavicini-Tafeln als Kopien der Schüler Rubens.[372] Angesichts der engen Beziehung zwischen Rubens und Nicolò Pallavicini, den Rubens nicht nur als Paten sondern auch als Namensgeber für seinen zweiten Sohnes mit Isabella Brandt wählte,[373] erscheint es unwahrscheinlich, dass Rubens seinem einflussreichen Gönner Werke überreichte, an denen er nicht persönlich mitgewirkt hatte. Zudem ist hervorzuheben, dass die Serie im Palast Pallavicini vollständig ist und eine zentrale Rolle in der Sammlung einnimmt.

[367] AP A-5-1, N. 54 - 66, in Zeri 1959, S. 292: "Tredici quadri rappresentanti Nostro Sig.re e gli Apostoli di p.mi 3 e 4 figure al naturale con cornici di noce e di nuovo refilate d'oro - del Rubeni."
[368] AP A-5-2, f. 339v.
[369] Zeri 1959, S. 233 - 237.
[370] AP A-5-1, f 401, in Negro 2007, S. 315: "Un Quadro in tavola di p. 4 [...] rappresenta un Christo con la Croce in braccio, mezza figura nuda opera del Rubens"; "Altri dodeci Quadri simili rappresentano li dodeci Apostoli del med.o Autore [Rubens]."
[371] Zeri 1959, S. 233 - 237.
[372] Jaffè 1989, S. 178.
[373] Jaffè 1988, S. 323.

Das auf die Rubens-Tafeln folgende Gemälde im Inventar von 1682 ist ebenfalls ein Werk, das auf die *Eredità Pallavicini* zurückgeführt werden kann: „Un'quadro di 4. e 3. Rappnta un Martire armato con un Angelo".[374] Dank dem Inventar von Lazzaro Pallavicini werden der Märtyrer als der *Heilige Secundus* und der Maler als Bernardo Strozzi, genannt il Cappuccino, identifiziert.[375] Es wurde allerdings laut dem Inventar von 1713 von Giovan Battista Rospigliosi im August 1722 dem Kardinal Corradini vermacht.[376] Zeri gibt als heutigen Aufenthaltsort die Hermitage in St. Petersburg an,[377] die ihrerseits das Werk von Strozzi 1769 aus der Dresdner Sammlung des Herzogs von Bruhl erworben hatte (Abb. 34).[378]

Giacomo Rospigliosi schmückte seine Räume mit weiteren Stücken aus der Sammlung von Lazzaro Pallavicini:[379] Die *Geburt Christi*, ein Gemälde von Andrea Camassei, befand sich in seinem ersten Gemach,[380] und wieder ist das Gemälde im Inventar von 1713 als Erbgut der Pallavicini verzeichnet.[381] Das Werk befindet sich heute noch in der Sammlung Pallavicini (Abb. 35),[382] ebenso wie ein Werk von Simone Cantarini, das den *Heiligen Philipp Neri* darstellt.[383] Dieses war im zweiten Raum des Kardinals zu finden. 1682 wurde es als „Un altro da mezza testa rappnta S. Filippo Neri"[384] beschrieben. Lazzaro Pallavicini schrieb es in seinem Inventar dem Pesarese,[385] also Simone Cantarini zu. 1713 wurde der Künstler als Guido Reni angegeben (Abb. 36).[386]

Zwei Gemälde, die ebenfalls aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammen, zeigen keine religiösen Ikonografien. Es handelt sich hierbei um „Un altro ritratto di una Donna all'antica con un cagnolino".[387] Auch in diesem Fall stimmen die

---

[374] AP A-5-2, f. 339v.
[375] AP A-5-1, N. 92, in Zeri 1959, S. 293: "S. Eustachio vestito d'armi bianche con un Angelo che vuol levarli il cimieri di 3 ½ e 3 mezza figura al natural [...] - del Capitanno Genovese."
[376] AP A-5-1, f. 405, in Negro 2007, S. 316: "Un Quadro di p. 3 1 / 2 p. traverso [...] rappresenta S. Eustachio Martire vestito di ferro con un Angelo che tiene il Murione in mano, opera del Cappuc.no (in Ag. 1722. dato all'Em.o Card.l Corradini p. legato lassatogli dalla Ch: Me: Sr. D. Gio: Batta Rospigliosi)."
[377] Zeri 1959, S. 298.
[378] Hermitage State Museum 2012, URL (01.10.2012).
[379] AP A-5-1, N. 95, in Zeri 1959, S. 294: "Il Persepe di due scarsi in tondo [...] e con Angeli nelle nuovle, figure intiere in piccolo - di Andrea Camaseni."
[380] AP A-5-2, f. 339: "Un altro in tondo rappnta un Piesepio."
[381] AP A-5-1, f 405, in Negro 2007, S. 316: "Un tondo in tela di p. 1 ½ [...] rpresenta il Presepio con S. Gius.e e diversi Angeli d'Andrea Camassei."
[382] Von der Lippe-Vernesei 2009, S. 35 - 36; S. 127 - 132; Zeri 1959, S. 65 - 66, Abb. 86.
[383] Zeri 1959, S. 68, Abb. 94.
[384] AP A-5-2, f. 341.
[385] AP A-5-1, N. 97, in Zeri 1959, S. 294: "S. Filippo Neri con due Puttini nudi figure intiere in piccolo di 2 e 1 ½ [...] - del Pesarese."
[386] AP A-5-1, f. 403, in Negro 2007, S. 315: "Un Quadro in tela di p. 2 [...] rappresenta S. Filippo Neri con due Putti opera di Guido."
[387] AP A-5-2, f. 337v.

Zuschreibungen im Inventar von Lazzaro, nämlich an Annibale Carracci,[388] und in jenem von 1713 nicht überein. Das Inventar von Giovan Battista Rospigliosi gibt das Werk Guercino.[389] Zeri bestätigt die Zuschreibung des Inventares von Lazzaro Pallavicini an Annibale Carracci.[390] Das letzte Gemälde, das ebenfalls aus dem Besitz des Kardinals Pallavicini stammt, ist eine *Allegorie der fünf Sinne*, die im Inventar von 1682 als „Un altro grande di 7. e 5. rappnta i cinque Sentimti" angeführt ist.[391] Das Gemälde ist heute noch in der Sammlung Pallavicini enthalten und wird sowohl in Inventar von 1679[392] als auch im Inventar von 1713[393] Carlo Cignani zugeschrieben. In der Vita von Cignani wird erwähnt, dass das Gemälde direkt von Lazzaro Pallavicini beim Künstler zwischen 1669 und 1679 während seiner Amtsperiode in Bologna in Auftrag gegeben wurde (Abb. 37).[394] Beatrice Buscaroli Fabbri führt in ihrer Monographie über den Künster weitere Versionen dieses Sujets an, wobei sie vermutet, dass das Gemälde der Familie Pallavicini die erste Fassung ist, ohne dabei näher auf die Autorenschaft einzugehen. Wie auch in anderen Künstlerwerkstätten kann auch hier die Beteiligung der Werkstatt in keiner der Versionen genau bestimmt werden und es kann nicht eine eigenhändige Version des Meisters bestimmt werden.[395]

Neben der bereits beschriebenen Altartafel, die von Pietro da Cortona kopiert wurde, finden sich drei weitere Werke, die die Initiale *EC*, i. e. *Eredità Comune* tragen. Diese Werke sind nicht im Inventar von Lazzaro Pallavicini zu finden, da sie aus dem Erbe der Sammlungsgründer Giulio und Camillo Rospigliosi stammen. Es handelt sich dabei durchwegs um christliche Ikonografien: Die *Erbsünde* von Jacopo Palma dem Jüngeren, die sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet,[396] stellt Adam und Eva nackt im Paradies dar (Abb. 38).[397] Die Zuschreibung an Palma findet sich bereits im Inventar von 1713[398] und wird durch die Signatur des Künstlers *IACOBVS PALMA F* untermauert. Stefania Mason Rinaldi datiert in der Monographie über dem Künstler auf das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.[399] Ein weiteres Gemälde stellt *Bathseba im*

[388] AP A-5-1, N. 149, in Zeri 1959, S. 296.
[389] AP A-5-1, f. 444, in Negro 2007, S. 324.
[390] Zeri 1959, S. 77, Abb. 112.
[391] AP A-5-2, f. 341.
[392] AP A-5-1, N. 123, in Zeri 1959, S. 295; S. 91 - 92, Abb. 140.
[393] AP A-5-1, f. 407, in Negro 2007, S. 316.
[394] Concorde 1702, in Vitelli Buscaroli 1953, S. 17.
[395] Buscaroli Fabbri 1991, S. 145 - 147.
[396] Zeri 1959, S. 193, Abb. 335.
[397] AP A-5-2, f. 339: "Un altro di 6 e 7 rapprta Adamo, et Eva."
[398] AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 316: "Un Quadro in tela di p. 5 e 6 [...] rappresenta Adamo et Eva nudi nel Paradiso Terrestre [...] opera del Palma."
[399] Mason Rinaldi 1984, S. 107, Abb. 614.

Bad dar, die in der Ferne von König David beobachtet wird.[400] Dieses Gemälde wird ebenfalls im Inventar von 1713 zitiert, allerdings wird das Werk nur einer *maniera francese* zugeordnet.[401] Auch Angela Negro ist es nicht gelungen, den Künstler des Werkes, das sich noch in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi befindet, zu identifizieren.[402] Die dritte Übereinstimmung der *Eredità Comune*[403] ist das heute verlorene Gemälde *Ecce homo*, dessen Größe in beiden Inventaren mit *mezza testa*, also circa 32,5 x 22,5 Zentimetern angegeben ist.[404]

Weitere drei Gemälde finden sich im Inventar von 1682, die eine Entsprechung im Dokument von 1713 haben und ohne Initialen, die auf die Provenienz der Werke zurückschließen lässt, angegeben sind. „Un altro simile rappnta prospettiva un Card.le et altre figure“[405] befindet sich heute noch in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi und Angela Negro zitiert hier das Inventar von 1682. 1713 wurden als Autoren des Werkes, das eine *Studie für den Trevibrunnen* zeigt, Jan Miel und Viviano Codazzi[406] genannt, eine Zuschreibung die Angelo Negro zurückweist. Sie hob Wappentier der Barberini, i. e. Bienen, hervor, die über dem Brunnen ein Wappen zieren.[407] Da die Familie Rospigliosi enge Beziehungen zum Hofe von Urban VIII. unterhielt, ist es wahrscheinlich, dass das Werk aus der Sammlung von Giulio Rospigliosi stammt.

Ein weiteres Gemälde, das sich noch in der Sammlung Pallavicini befindet, ist ein Gemälde auf Kupfer von Jan Miel. Im Inventar von 1682 umfasst der Eintrg „due altri piccoli di un p.mo in c.a in rame rappresenta bambocciati, soldati, et una Donna, che fila“.[408] Es geht nicht eindeutig aus dem Dokument hervor wieviele Gemälde der Inventareintrag umfasst, da nach der Beschreibung von einem Gemäldepaar die Anzahl eins hinzugefügt wurde.[409] Zeri zitiert in seinem Katalog ein Gemälde von Miel, das mit der Beschreibung von 1682 übereinstimmt[410] und sich im Inventar von 1713 findet

[400] AP A-5-2, f. 337: “Un quadro di 5. e 3. rappnta il Bagno di Bessabea con Davide.”
[401] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321.
[402] Negro 2007, S. 280, Abb. 80.
[403] AP A-5-1, f. 448, in Negro 2007, S. 325.
[404] AP A-5-2, f. 341.
[405] AP A-5-2, f. 339.
[406] AP A-5-1, f. 399, in Negro 2007, S. 315: Un Quadro in tela da testa [...] rappresenta la prospettiva di una fontana con diverse figure opera di Gio: Miele architettura del Viviani con un Cardinale con l'ombrella.”
[407] Negro 2007, S. 282 - 283, Abb. 82.
[408] AP A-5-2, f. 341.
[409] AP A-5-2, f. 341.
[410] Zeri 1959, S. 181, Abb. 310.

(Abb. 39).[411] Ein mögliches Pendant konnte in den späteren Inventaren nicht identifiziert werden.

Die Aufzählung der Gemälde in den Appartements von Giacomo Rospigliosi umfasst nicht alle Gemälde, die in seinem Besitz waren. Negro beschreibt eine von Pietro da Cortona angefertigte Version des Altarbildes der römischen Kirche Sant'Ivo alla Sapienza, die 1713 im Palast am Monte Cavallo verzeichnet war.[412] Pietro da Cortona konnte die Altartafel nicht mehr zu Lebzeiten vollenden, sodass sein Schüler Ventura Borghesi das Werk vollenden musste. Die Studie, die sich heute noch in der Sammlung Coldiretti befindet, diente dem Künstler als Anleitung, die er zwischen 1680 und 1682 bei Giacomo Rospigliosi kopierte.[413] Es findet sich kein Hinweis auf dieses Gemälde im Inventar von 1682, sodass der Sammelband keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann (Abb. 40).

7.5.3. Quadri che sono nel Gabinetto dell'Ecc.^{ma} Pna

An die prächtigen Appartements von Kardinal Giacomo Rospigliosi schließt die Beschreibung des Kabinetts der *Padrona*, der Prinzessin Maria Camilla Pallavicini, an. Wie bei ihrem Schwager Giacomo wird bei der Beschreibung ihrer Gemächer der Bilderschmück kaum erwähnt, da diesem ein eigener Abschnitt gewidmet ist.

Im *Gabinetto* der Prinzessin befanden sich fünfundvierzig Gemälde, circa die Hälfte jener Werke, die Giacomo Rospigliosi in seinen Räumen aufbewahrte. Gleich ihrem Schwager liegt der Schwerpunkt der Sammlung mit zwanzig Gemälden auf religiösen Darstellungen. Die Hausherrin besaß nur vier Porträts, die unter anderem ihren Ehemann und sie selbst verewigten, zwei Meeresansichten und zwei Genredarstellungen. Hervorzuheben ist, dass die Prinzessin eine Vorliebe für Zeichnungen zu haben schien, da sie dreizehn Werke auf Papier besaß.[414]

Bei genauer Betrachtung der Gemälde von Maria Camilla Pallavicini wird deutlich, dass beinahe zwei Drittel ihrer Werke in späteren Inventaren wieder vorkommen. Eine weitere Besonderheit ist, dass sich die Werke des einzigen Künstlers, der im Band von 1682 namentlich erwähnt ist, im Kabinett der Prinzessin befanden: Gimignani. Beschrieben sind vier Werke auf *carta* und diese Hervorhebung, die nicht einmal die Zeichnungen von Gianlorenzo Bernini im Inventar erfahren, deuten auf den hohen

[411] AP A-5-1, f. 403, in Negro 2007, S. 315: „Un Quadro di p. 1 1/4 p. traverso in Rame [...] rappresenta diversi soldati con una donna con un Leuto in mano opera del Bambocci".
[412] AP A-5-1, f. 406, in Negro 2007, S. 316.
[413] Negro 2007, S. 200 - 202, Abb. 14.
[414] AP A-5-2, f. 341v - 345.

Stellenwert der Künstlerfamilie am Hofe der Rospigliosi-Pallavicini hin. Eine Zeichnung stellt eine *Assunta*,[415] ausgeführt von Giacinto dar, die ebenfalls im Inventar von 1713 beschrieben ist[416] und von der Giacinto Gimignani Expertin Fischer Pace unter den verlorenen Werken gelistet ist.[417] Der zweite Eintrag bezieht sich auf „due altri rappnt due istorie di Imp.ri disegni del Giminiani".[418] Eine dieser Darstellung befindet sich heute noch in der Sammlung der Confederazione Coldiretti[419] und stellt *Mucius Scaevola vor Porsenna*[420] dar (Abb. 41). Die zweite Historie, die *Enthaltsamkeit des Scipio*[421] wird im Palazzo Pallavicini aufbewahrt.[422] In Inventar von 1713 wird gemeinsam mit *Mutius Scaevola* eine weitere Zeichnung mit der Darstellung von *Mario Coriolano* erwähnt, die laut Negro heute verloren ist.[423] Diese Zeichnung ist im Inventar von 1682 nicht explizit erwähnt, dafür ein Blatt mit der Darstellung von *Alexander mit der Frau von Dario*,[424] die weder von Negro, Zeri oder Fischer Pace erwähnt ist und auch nicht im Inventar von 1713 vorkommt. Die Einträge von 1682, die mit dem Inventar von 1713 korrespondieren, tragen keine Initialen, sodass kein Hinweis auf den Auftraggeber dieser Zeichnungen in den Inventaren gefunden werden kann. Nachdem sich die Werke nicht im Inventar von Lazzaro Pallavicini finden, ist eine Rospigliosi Provenienz anzunehmen, auch bedingt durch die Tatsache, dass Negro die Zeichnungen in die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert,[425] i. e. vor der Hochzeit von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi.

Neben den Zeichnungen von Giacinto Gimignani können im Besitz der Prinzessin drei Gemälde identifiziert werden, die im Inventar von 1713 ihrem bevorzugten Künstler gegeben werden. Die Gemälde, die "San Fran.^{c} Saverio con il Crocifisso in mano [...] di un p.^{mo}"[426] und "S. Antonio di Padova, et il Bambino"[427] darstellen, werden von Fischer

---

[415] AP A-5-2, f. 343v: "Un altro da testa rappnta l'Assunta con gli Apostoli disegno del Giminiani con cristallo avanti."
[416] AP A-5-1, f. 415, in Negro 2007, S. 318: "Un Disegno in carta di p. 2 e 2 ½ [...] rappresenta l'Assunta con gl'Apostoli disegnati con apis rosso e negro [...] di Giacinto Gimignani."
[417] Fischer 1973, S. 188.
[418] AP A-5-2, f. 345.
[419] Negro 2007, S. 230 - 231.
[420] AP A-5-1, f. 424, in Negro 2007, S. 320: "Un disegno di p. 1 1 / 2 p. traverso [...] rappresenta l'Istoria di Mutio Scevola con il Re e varij soldati disegnato con varie acquarelle opera di Giacinto Gimignani."
[421] AP A-5-1, f. 421, in Negro 2007, S. 319: "Due disegni in carta di p. 1 1 / 2 p. traverso et uno p. altezza [...] rappresenta uno l'Istoria di Scipione Affricano, e l'altra di Mario Coriolano d'accquarella colorita di Giac.to Gimign.ni." Die Zeichnung *Mario Coriolano*, ist verloren (Negro 2007, S. 230 - 231).
[422] Zeri 1959, S. 134, Abb. 222; siehe auch Fischer 1973, S. 231.
[423] Negro 2007, S. 77 - 103.
[424] AP A-5-2, f. 341v: "Un altro d un p.^{mo} e mezzo in lungo rapprta Alessandro con la moglie di Dario disegno di [...] Giminani."
[425] Negro 2007, S. 230 - 231.
[426] AP A-5-2, f. 343.

unter den nicht mehr nachweisbaren Gemälden gelistet.[428] Beide Gemälde sind zudem ohne Provenienzangabe im Inventar von 1713 angeführt.[429] Die dritte Darstellung zeigt die *Glorie des Heiligen Clemens*[430] und ist auf Kupfer ausgeführt. Die Prinzessin besaß folglich Werke auf Leinwand und Kupfer sowie Zeichnungen auf Papier. Das Werk befindet sich heute noch in der Sammlung Pallavicini und die Zuschreibung an Gimignani aus dem Inventar von 1713[431] ist sowohl von Zeri[432] als auch von Fischer Pace bestätigt, die das Werk auf die sechziger Jahre des 17. Jahrhunderts datiert.[433] Es könnte folglich noch von Papst Clemens IX. in Auftrag gegeben worden sein (Abb. 42).
Eine zweite Gruppe an Zeichnungen aus dem Kabinett der Prinzessin ist Gianlorenzo Bernini und seiner Werkstatt zugeschrieben. Obwohl er enger Vertrauter von Papst Clemens IX. und zudem der führende Architekt und Bildhauer Roms war, wird nicht er, sondern Giacinto Gimignani namentlich im Inventar erwähnt. Bernini setzte für den Rospigliosi Papst den skulpturalen Schmuck der Engelsbrücke um,[434] und auf dieses gemeinsame Projekt beziehen sich die Zeichnungen, die Maria Camilla Pallavicini aufbewahrte. Zeri beschreibt drei Zeichnungen, die sich noch in der Sammlung Pallavicini befinden,[435] Negro identifiziert zwei weitere in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi (Abb. 43).[436] Sammlungsübergreifend sind folglich fünf Zeichnungen der Statuen erhalten, Negro schreibt allerdings in ihrem Katalogeintrag einmal von fünf und einmal von sechs Stück, tatsächlich befinden sich sieben Zeichnungen im Inventar von 1682, die sich laut den Beschreibungen eindeutig auf die Engelsbrücke beziehen. Für die sechs Werke im Kabinett der Prinzessin[437] finden sich Übereinstimmungen im Inventar von 1713,[438] die siebte Zeichnung, die sich in der *Segreteria* befand, kann in den späteren Inventaren nicht eruiert werden.[439]

---

[427] AP A-5-2, f. 343v.
[428] Fischer 1973, S. 188.
[429] AP A-5-1, f. 421 - f. 422, in Negro 2007, S. 319.
[430] AP A-5-2, f. 343v: "Un altro di altezza di un p.mo. e mezzo in rame rappnta S. Clemente Papa in gloria con diversi Cherubini."
[431] AP A-5-1, f. 421 - f. 422, in Negro 2007, S. 319.
[432] Zeri 1959, S. 134, Abb. 221.
[433] Fischer 1973, S. 174.
[434] Roberto 2004, S. 85 - 153.
[435] Zeri 1959, S. 42 - 44.
[436] Negro 2007, S. 198 - 199.
[437] AP A-5-2, f. 341v: „ Due altri piccoli disegno in carta degli Angeli che sono in Ponte di Angelo con"; Due altri simili disegni degli Angeli come sopra"; f. 343v: "Due Disegni in carta di Angeli che sono a Ponte simili alli di. di sopra."
[438] AP A-5-1, f. 414 - 415, in Negro 2007, S. 318.
[439] AP A-5-2, f. 345v - f. 346: „Un altro simile con cristallo avanti di Legno in carta di due Angeli che sono in legno di due Angeli che sono in Ponte S. Angelo."

In der Sammlung Pallavicini verzeichnet Zeri eine *Madonnendarstellung* Berninis, die im Inventar von 1682 als „un altro piccolo disegno in carta rappnta la Madonna con il bambino in braccio, et altre figure" [440] beschrieben ist und die sich ebenfalls im Inventar von 1713 identifizieren lässt.[441] Die Werke auf Papier von Bernini tragen im Inventar von 1713 keine Initialen, dennoch ist die Rospigliosi-Provenienz, bedingt durch die persönliche Bekanntschaft von Giulio Rospigliosi und Bernini, anzunehmen.

Maria Camilla bewahrte einige Werke aus dem Nachlass ihres Onkels Lazzaro in ihrer persönlichen Gemäldegalerie auf, die teilweise noch heute in der Sammlung Pallavicini vertreten sind, wie "un quadro della Madonna con S. Dom.^{c}, e S. Tomaso di grandezza un p.^{mo} e mezzo in rame".[442] Das Inventar von Lazzaro benennt nicht den zweiten Heiligen, zudem gibt es keine Auskunft über den Autor.[443] Das Dokument von 1713 schreibt das Gemälde einem Schüler der Carracci zu,[444] den Zeri als Lucio Massari identifiziert (Abb. 44).[445] Eine weitere *Madonnendarstellung* (Rom, Galleria Pallavicini), die in der Bologneser Malertradition steht, ist von Giovan Francesco Mola, „allievo dell'Albani"[446] und zeigt "la Madonna il Bambino S. Giuseppe con S. Angili".[447] Ein Beispiel für ein Gemälde, das in den Inventaren von 1682,[448] 1679 und 1713[449] beschrieben ist und sich nicht mehr im Besitz der Pallavicini bzw. der Coldiretti befindet, ist eine *Madonnendarstellung* von Giovanni Lanfranco, die Maria, den Jesusknaben und "S. Gio:Batta li baggia la mano" zeigt.[450] Die ersten beiden identifizierten Darstellungen tragen im Inventar von 1713 als Provenienzangabe die Initiale *EP*, das Lanfranco zugeschriebene Werk ist allerdings der *Eredità Comune* zugeordnet, obwohl es im Inventar von Lazzaro identifziert werden kann.

Ein weiteres Gemälde, das aus dem Besitz von Lazzaro Pallavicini in die Räume der Prinzessin kam, ist die *Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies*.[451] Lazzaro Pallavicini[452] und Giovan Battista Rospigliosi schrieben das Gemälde Francesco Albani

---

[440] AP A-5-2, f. 341v.
[441] AP A-5-1, f. 420, in Negro 2007, S. 319.
[442] AP A-5-2, f. 341v.
[443] AP A-5-1, N. 74, in Zeri 1959, S. 293.
[444] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321.
[445] Zeri 1959, S. 178, Abb. 304.
[446] AP A-5-1, N. 135, in Zeri 1959, S. 295; S. 183 - 184, Abb. 314.
[447] AP A-5-2, f. 343.
[448] AP A-5-2, f. 343v.
[449] AP A-5-1, f. 383, in Negro 2007, S. 312.
[450] AP A-5-1, N. 162, in Zeri 1959, S. 296.
[451] AP A-5-2, f. 343: "Un altro rappnta la fuga, che diede L'Angelo ad Adamo, et Eva."
[452] AP A-5-1, N. 158, in Zeri 1959, S. 296 - 298.

zu und obwohl es aus der Sammlung Pallavicini stammt, hinterließ es Giovan Battista Rospigliosi dennoch nach seinem Tod seinem Neffen Kardinal Antonio Banchieri.[453]
Maria Camilla übernahm aus der Sammlung ihres Onkels nicht nur religiöse Ikonografien, sondern auch eine Genredarstellung und zwei Veduten, die im Inventar von 1682 in einem Eintrag zusammengefasst sind.[454] Sie stellten die einzigen beiden Gemälde dieses Genres im Kabinett der Prinzessin dar. Zeri stimmt der Zuschreibung von Lazzaro Pallavicini zu und gibt sie Alessandro Saluzzi, der die Architektur ausführte, Michelangelo Cerquozzi zeichnete sich für die Figuren verantwortlich (Abb. 45) Das zweite Gemälde zeigt "diverse figure, che fumano tabacco, e bevano acquevite"[455] und wird in Inventar von Giovan Battista der Schule der Bamboccianti zugeordet.[456] Im Inventar von Lazzaro wird Jan Miel als Autor genannt.[457] Zeri widerspricht und schreibt das Gemälde Michelangelo Cerquozzi zu (Abb. 46).[458]

7.5.4. Quadri che sono nell'Appartamenti dila Segret.[ria]

Die Segreteria umfasst fünfzig Gemälde, siebzehn widmen sich religiösen Themen und sechzehn Werke sind Zeichnungen, wobei die Darstellung der *Madonna mit Kind* dominiert. Es finden sich bis auf die bereits erwähnte Studie der Engelsbrücke von Gianlorenzo Bernini[459] keinerlei Übereinstimmungen dieser Gemälde mit den Inventaren von Lazzaro Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi.
Acht Porträts zeigen Mitglieder der Familie Rospigliosi, eine nicht näher beschriebene alte Dame und einen *Dottore*. Genredarstellungen und Landschaften sind in der Minderheit, Stillleben wurden in der Segreteria nicht aufbewahrt. Ein Gemälde erinnert an den Vater von Maria Camilla, den Prinzen von Gallicano.[460] Vierzehn kleinformatige Zeichnungen, die „figure di diverse nationi"[461] darstellen, sind in einer Inventarnummer zusammengefasst. Diese außergewöhnliche Ikonografie könnte für die Ausbildung der Erben nützlich oder Studien für die Theateraufführungen der Familie gewesen sein. Eine mögliche Entsprechung findet sich im Inventar von 1713, nämlich dreizehn Werke

[453] AP A-5-1, f. 399, in Negro 2007, S. 315: "Un Quadro in tela da testa rappresenta Adamo et Eva scacciati dal Paradiso terrestre [...] opera dell'Albani (In Ag. 1722 - à Mons. Banchieri p. il Legato lassatogli dalla Ch: me. Sr. Duca D. Gio: Batta Rospigliosi)."
[454] AP A-5-2, f. 343v - 345.
[455] AP A-5-2, f. 345.
[456] AP A-5-1, f. 405, in Negro 2007, S. 316.
[457] AP A-5-1, N. 86, in Zeri 1959, S. 293.
[458] Zeri 1959, S. 85 - 86, Abb. 126.
[459] AP A-5-2, f. 345v - f. 346.
[460] AP A-5-2, f. 345 - 347v.
[461] AP A-5-2, f. 345v.

die „figure vestite con abiti teatrali“[462] darstellen. Interessant ist, dass sich in der Segreteria nicht nur Werke, die auf Papier, Leinwand, Holz oder Kupfer ausgeführt wurden, befanden. So findet sich eine Stickerei, die den “S. Francesco di Sales con ghirlanda di ricamo attorno ”[463] zeigt. Eine weitere Darstellung von *Franz von Sales* ist als Flachrelief in Kupfer ausgeführt; ein Mikromosaik „in pietre fine diversi colori“ stellt *die Verkündigung an Maria* dar.[464]

7.5.5. Quadri che sono nell’Apartam.^{to} che va’ all’Aurora

In den drei Räumen des Casino dell’Auora, das Guido Renis gleichnamiges Fresko schmückt, wurden fünfundsechzig Gemälde, siebzehn im ersten Raum und jeweils vierundzwanzig in den anderen Gemächern, aufbewahrt. Der Schwerpunkt der Themen in diesem Appartement liegt auf religiösen Sujets mit sechsundzwanzig Gemälden und Landschaftsdarstellungen mit neunzehn Gemälden, die allerdings für eine Identifizierung zu oberflächlich beschrieben sind. Genredarstellungen und Porträts sind in diesem Raum mit acht Darstellungen in der Minderheit, ebenso wie mythologische Darstellungen und Stillleben mit in Summe zehn Werken.[465]

Die acht Porträts sind in den späteren Inventaren der Familie Rospigliosi-Pallavicini nicht mit Sicherheit identifizierbar und nur drei Gemälde nennen die Dargestellten, Papst Gregor XIV., Kardinal Ludovisi[466] und Papst Urban VIII.. Dieses auf Kupfer ausgeführte kleinformatige Werk[467] stimmt mit einem von Jan Miel gemalten Porträt in der Sammlung Pallavicini (Abb. 47) überein, das Zeri keinem Inventar zuordnen kann. Er datiert es auf die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts als Miel am Hofe der Barberini unter Andrea Sacchi tätig war,[468] sodass es vielleicht von Giulio Rospigliosi für die Sammlung angekauft bzw. ihm als Geschenk überreicht wurde.

Eine großformatige *Jagdszene* schmückte den zweiten Raum,[469] der zum Casino dell’Aurora führte, die sich heute noch im Palast am Monte Cavallo befindet. Zeri greift die Zuschreibung des Inventares von 1713[470] an Antonio Tempesta auf, weist aber Paul

[462] AP A-5-1, f. 388, in Negro 2007, S. 313.
[463] AP A-5-2, f. 347.
[464] AP A-5-2, f. 345.
[465] AP A-5-2, f. 346v - 351v.
[466] AP A-5-2, f. 347v.
[467] AP A-5-2, f. 351.
[468] Zeri 1959, S. 180 -181, Abb. 308.
[469] AP A-5-2, f. 347f: “Un altro di 9 e 4 rappnta una caccia.”
[470] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321: “Un quadro di p. 9 e 4 rappresenta una Caccia [...] con figure del tempesta e boscaglia di Paolo Brilli.“

Brill als Verantwortlichen der *boscaglie* zurück.[471] Das Werk ist nicht in den Inventaren von Lazzaro Pallavicini inkludiert und die Initiale *EC* bestätigt eine Rospigliosi-Provenienz (Abb. 48). Eine Nicolas Poussin zugeschriebene Landschaftsdarstellung lässt sich im Inventar von Lazzaro Pallavicini aufgrund ihrer ungewöhnlichen Maße von „un p.[mo] e mezzo d'altezza, e 4 di lunghezza"[472] identifizieren.[473] Das Gemälde ist ebenfalls im Inventar von 1713 verzeichnet, der heutige Aufenthaltsort ist unbekannt.[474]
Eine Darstellung sticht im Inventar von 1682 hervor, da sie eine bisher einzigartige Ikonografie zeigt, die sich im Inventar von 1713 nicht finden lässt: „Un altro di 4 e 3 rappnta un Pantalone".[475] Der *Pantalone* ist eine Figur der *Commedia dell'Arte*, ein alter und geiziger venezianischer Kaufmann. Charakteristisch für seine Darstellung ist seine rote Kleidung, zu enge Türkischen Schuhe und ein grauer dünner Bart. Er trägt eine braune Venezianische Maske mit einer langen Nase.[476] Giulio Rospigliosi veröffentlichte dreizehn erfolgreiche religiöse und profane Opern sowie Theaterstücke vor seiner Papstwahl,[477] und seine Familie teilte seine Leidenschaft für das Theater,[478] sodass ein Gemälde, dass sich auf die *Commedia dell'arte* bezieht, nicht verwundert. Im Inventar von Lazzaro Pallavicini findet sich ebenfalls eine „prospettiva circondata dal mare con molte figure in piccolo vestite da pantalone [...] di 3 e 2 ½ palmi" wieder, die mit dem vorliegenden Gemälde ident sein könnte.[479] Ein Werk, das an die Theater- und Musikleidenschaft der Familie anschließt, ist eine nicht identifizierbare Darstellung zweier „donne, che cantano di musica".[480]
Vier mythologische Gemälde zieren die Gemächer, die zum Casino dell'Aurora führen. Das Werk mit den Maßen „4 p.[mi] rappnta l'officina di Vulcano"[481] stimmt mit dem 1713 beschriebenen Werk „la fucina di Vulcano con i ciclopi, Venere, et altre fig.re in tela di p. 4 e p. 4 1/2" überein. Der Autor des Inventares gab leider nicht die Provenienz bzw. den Künstler an.[482] Zwei Venusdarstellungen zeigen die Göttin der Liebe „con amorino

[471] Zeri 1959, S. 258 - 259, Abb. 481.
[472] AP A-5-2, f. 349v.
[473] AP A-5-1, N. 186, in Zeri 1959, S. 297: "Paese [...]con Castello e figure 3 [...] di Gaspare Possini."
[474] AP A-5-1, f. 413, in Negro 2007, S. 317: "Un Quadro bislongo di p. 3 3 / 4 e 1 1 / 2 rappresenta un Paese con alcune figure opera di Gaspro Pusino."
[475] AP A-5-2, f. 349v.
[476] Kuritz 1988, S. 171.
[477] Roberto 2004, S. 104.
[478] Negro 2007, S. 81.
[479] AP A-5-1, N. 191, in Zeri 1959, S. 298.
[480] AP A-5-2, f. 349.
[481] AP A-5-2, f. 349.
[482] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321: "Un quadro di p. 9 e 4 rappresenta una Caccia [...] con figure del tempesta e boscaglia di Paolo Brilli."

in letto“,[483] von denen eine laut dem Inventar von 1713 von einem Schüler der Carracci gemalt wurde. Das zweite Gemälde von Daniel Seghers[484] stellt „un altro di p.mi 4 in quadro rappnta una Venere in uno spazio tondo con ghirlanda di fiorni attorni”[485] dar. Dieses Gemälde trägt zwei Initialen, *GBR / EC,* und stammt folglich aus der persönlichen Sammlung von Giovan Battista Rospigliosi. Die vierte mythologische Darstellung stammt aus der Sammlung von Lazzaro Pallvicini und setzt die Geschichte von *Salmakis und Hermophrodito*[486] aus den Methamorphosen von Ovid um. Zeri datiert das Gemälde auf circa 1610 und schreibt es dem Carracci-Schüler Sisto Badalocchio zu (Abb. 49).[487]

Der größte Teil der Gemälde, die die Räume rund um das Casino dell'Aurora schmückten, waren religiöse Darstellungen mit einem Schwerpunkt auf der Leidensgeschichte Christi. Ein Beispiel dafür sind „sei altri da testa in rame rappn la passione di Nto S.re”,[488] von denen sich die *Dornenkrönung* in der Sammlung Coldiretti befindet. Negro zitiert den Eintrag des Inventares von 1682 und ordnet die Gemälde im Inventar von 1713 einer Serie von sieben Gemälden von Marcello Venusti zu, die aus der *Eredità Comune* stammen.[489] Zwei Darstellungen illustrieren Wundertaten von Christus: Ein Gemälde mit den Maßen “5 e 3 rappnta il miracolo de cinque pani, e 2. pesci”,[490] das sich zwar im Inventar von Lazzaro Pallavicini identifizieren lässt,[491] aber im Inventar von 1713 nicht mehr erwähnt ist. Das zweite Wunder zeigt die *Heilung des Blinden*,[492] das ebenfalls aus der Sammlung von Lazzaro Pallavini stammt und heute noch in der Sammlung Pallavicini vertreten ist. Im Inventar von 1713 wurde das Gemälde der Schule von Tintoretto gegeben,[493] Zeri hingegen schließt sich der Zuschreibung im Inventar von Lazzaro Pallavicini an Ludovico Carracci an (Abb.

[483] AP A-5-2, f. 349.
[484] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 323: “Un Quadro in tela di p. 4 e 7 [...] rappresenta una Venere giacente in letto con un Cupido della scuola dei Caracci“; f. 397, S. 314: “Un quadro di tela di p. 5 riquadarato, che in mezzo fa tondo con festone di fiori [...] Rappresenta Adone in atto di parti da Venere per la caccia, del Pre Schers Giesuita.“
[485] AP A-5-2, f. 349.
[486] AP A-5-2, f. 349v.
[487] AP A-5-1, N. 100, in Zeri 1959, S. 294; S. 29 - 30, Abb. 11.
[488] AP A-5-2, f. 351v.
[489] AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322: “Sette Quadri in rame di mezza testa [...] Rappresenta l'oratione all'orto, il trionfo delle Palem, la Cena degl'Apostoli, la Flegalletione alla Colonna, l'Incoronatione di Spine, la Crocefissione, e la Deposizione, di Marcello Venusti”; S. 274 - 275, Abb. 74.
[490] AP A-5-2, f. 349.
[491] AP A-5-1, N. 173, in Zeri 1959, S. 297.
[492] AP A-5-2, f. 351v: “Un altro di 5 e 4 rappnta il miracol di Xpo quando illumino il Cieco.”
[493] AP A-5-1, f. 399, in Negro 2007, S. 315: “Un Quadro in tela di p. 5 e 3 1 / 2 [...] rappresenta N.ro Sig.re che rende la luce ad un Cieco con quantità di figure, della Scuola del Tintoretto.“

50).[494] Alessandro Brogi gibt das Werk in der Werksmonographie von Ludovico Carracci seinem Schüler und Mitarbeiter, Lorenzo Garbieri und datiert das Werk auf das zweite Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts.[495]

Der dritte Raum vor dem Casino beinhaltete eine größere Anzahl an Heiligenfiguren, wie den *Heiligen Carlo,* den *Heiligen Clemens* oder die *Maria Magdalena*.[496] Ein Gemälde aus dem Inventar von 1682, das identifiziert werden kann, ist eine Darstellung des "S. Lorenzo in abito di Diacono, e due altre figure",[497] die gemäß einem Abgleich der Inventare von 1679[498] und 1713[499] ebenfalls aus der Sammlung von Lazzaro Pallavicini stammt. Der Künstler ist der Genueser Kapuzinermönch Bernardo Strozzi. Ein weiteres Gemälde aus dem dritten Raum ist eine Darstellung des *Apostels Petrus* auf Holz,[500] das im Inventar von 1713[501] trotz einer von Zeri zitierten Initiale von Antonio Moro, Andrea del Sarto zugeschrieben ist. Zudem ist das Gemälde mit *EC* gekennzeichnet, obwohl es im Inventar von Lazzaro Pallavicini bereits erwähnt ist.[502] Eine weiteres Gemälde auf Holz, das im zweiten Raum, aufbewahrt wurde, ist eine Darstellung des *Heiligen Hyronymus*,[503] die laut dem Inventar von 1713 aus dem Besitz von Nicolò Maria Pallavicini stammt,[504] dem kunstsinnigen Cousin von Maria Camilla. Das Gemälde befand sich allerdings schon im Besitz von Lazzaro Pallavicini und ist sowohl 1679 als auch 1713 Andrea Mantegna zugeschrieben, eine Attribution, die Federico Zeri nicht aufrechterhält und die Darstellung einem unbekannten flämischen Maler zuweist.[505]

---

[494] AP A-5-1, N. 164, in Zeri 1959, S. 296: "Il miracolo del cieco nato figura intiera in piccolo di 4 e 5 [...] e con prospettiva - di Ludovico Caracci"; S. 78 - 79, Abb. 114.
[495] Brogi 2001, S. 259, Abb. 267.
[496] AP A-5-2, f. 351.
[497] AP A-5-2, f. 351.
[498] AP A-5-1, N. 153, in Zeri 1959, S. 296: "S. Lorenzo distribuisce il tesoro della Chiesa a Poveri mezza figura al naturale di 7 e 8. [...] del Cappuccino Genovese."
[499] AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322: "Un Quadro in tela di p. 6 e 4 1 / 2 [...] rappresenta S. Lorenzo con tre figure di vecchi con incensiere et altri istromenti per il sacrificio e dispensa i testori della Chiesa, opera del Cappuccino."
[500] AP A-5-2, f. 351: "Un altro di 3 p.^{mi} in tavola rappnta S. Pietro."
[501] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 322: "Un quadro di p. 4 e 3 1 / 2 in tavola rappresenta S. Pietro con Libro sotto al braccio [...] Opera di Andrea del Sarto."
[502] AP A-5-1, N. 168, in Zeri 1959, S. 297; S. 112, Abb. 187.
[503] AP A-5-2, f. 349: "Un altro di 4 e 3 in tavola rappnta S. Girolamo al deserto."
[504] AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322: "Un Quadro in tela di p. 4 e 3 rappresenta S. Girolamo [...] opera d'Andrea Mantegna. NP."
[505] AP A-5-1, N. 168, in Zeri 1959, S. 297; S. 112, Abb. 187.

7.5.6. Quadri che sono nell'Casino dell'Aurora

Das Casino dell'Aurora wird in diesem Inventar in zwei Räume unterteilt, die *Stanza a'man dritta* mit sieben und die *Stanza a'man sinistra* mit vierunddreißig Gemälden.[506] Zweiundzwanzig religiöse Darstellungen bezeugen, dass auch im letzten beschriebenen Abschnitt der religiöse Schwerpunkt der Sammlung dominiert. Überraschend ist, dass hier erstmals mit zehn Stück eine größere Anzahl an Stillleben erwähnt wird, die in den anderen untersuchten Räumen kaum vorkamen. Die Angaben zu den Blumenvasen, ebenso wie jene der vier Landschaften, sind allerdings zu oberflächlich, sodass sie nicht zugeschrieben werden können.[507] Das Casino dell'Aurora wird mit fünf Porträts geschmückt, von denen eines den Vater von Maria Camilla darstellt. Zwei großformatige Porträts mit 10 x 6 palmi zeigen nicht näher benannte Vertreter des Hauses Pallavicini. Die verbliebenden Zeichnungen porträtieren unbekannte Persönlichkeiten *all'antica*.[508]

Im ersten Raum überwogen religiöse Darstellungen wie beispielsweise „una sibilla",[509] die im Inventar von 1713 als „quadro uno in tela di mezza testa rappresenta una Sibilla"[510] beschrieben ist. Der Aufenthaltsort und der Künstler dieses Gemäldes sind unbekannt. Der Eintrag, der „un altro di 7 e 5 rapprt[a] S. Franc in Oratione"[511] beschreibt, bezieht sich auf ein Gemälde, das heute in der Sammlung Coldiretti aufbewahrt wird und im Inventar von 1713 beschrieben wird als „un Quadro in tela di p. 4 e 6 [...] rappresenta S. Franc.co d'Assisi inginocchioni con le mani giunte in abito da Cappuccino opera del Guercino".[512] Negro bewertet die Darstellung als Kopie nach Guercino (Abb. 51).[513] Salerno identifiziert die Figur des Heiligen Franziskus als Detail des Gemäldes *Madonna mit Kind, dem Heiligen Franziskus und der Heiligen Chiara* (Parma, Galleria Nazionale).[514] Auch dieses Werk ist mit der Initiale *EC* versehen und es ist daher wahrscheinlich, dass es aus der Sammlung von Giulio Rospigliosi stammt. Ein zweites Gemälde aus diesem Raum wird bereits von Negro im Inventar von 1682 identifiziert. Es handelt sich dabei um „un altro di 5 e 4 rappnta Giuditta con la testa

[506] AP A-5-2, f. 351v - 353v.
[507] AP A-5-2, f. 351v - 353v.
[508] AP A-5-2, f. 353 - 353v.
[509] AP A-5-2, f. 351v.
[510] AP A-5-1, f. 395, in Negro 2007, S. 314.
[511] AP A-5-2, f. 351v.
[512] AP A-5-1, f. 386, in Negro 2007, S. 313.
[513] Negro 2007, S. 197, Abb. 10.
[514] Salerno 1988, S. 270

d'Oloferne",[515] die im Inventar von 1713 ohne Künstlerangabe inventarisiert ist[516] und sich heute mit der Zuschreibung an einen unbekannten Veroneser Künstler des 16. Jahrhunderts in der Sammlung Coldiretti befindet.[517]

Das wohl wichtigste Gemälde, das sich im rechten Raum befand, war der *Tanz zur Musik der Zeit* von Nicolas Poussin (London, Wallace Collection), das die Familie Rospigliosi-Pallavicini 1798 gemeinsam mit anderen Werken von Poussin verkaufen musste, um die Steuerforderung der römischen Republik zu begleichen.[518] Im Inventar von 1682 ist das Gemälde beschrieben als „un altro di 4 e 3 rappnta le 4 stagioni in ballo",[519] ein Eintrag der sich im Inventar von 1713 als „un Quadro in tela di p. 4 [...] rappresenta le 4 stagioni che ballano al suono del Tempo, opera di Nicolò Pusino"[520] wiederfindet (Abb. 52). Das Gemälde hatte einen sehr hohen Stellenwert, sodass sich bereits 1713 eine Kopie in der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini befand.[521] Laut dem Inventar von 1713 befanden sich acht Werke von Nicolas Poussin in der Sammlung Pallavicini Rospigliosi, die wahrscheinlich von Giulio Rospigliosi in Auftrag gegeben wurden,[522] allerdings kann nur ein weiteres Gemälde im Inventar von 1682 identifiziert werden. In der Guardarobba wurde sich ein Gemälde,[523] dass das heute verlorene Werke „ in tela di p. 4 p. traverso [...] rappresenta il tempo che scuopre la verità quattro figure opera del Pusino"[524] darstellen könnte, aufbewahrt. Es ist zu hinterfragen, warum sich ein Gemälde von Poussin, jenem Maler den Giulio Rospigliosi so schätzte, im Lager des Palastes aufbewahrt wurde und warum es nicht ausgestellt war.

Im linken Raum wurden zwei großformative Leinwände mit mythologischen Darstellungen verwahrt: Eine Darstellung zeigt die *Häutung des Marsyas durch Apoll,*[525] das zweite Gemälde stellte *Andromeda*[526], gefesselt an einen Felsen, dar (Rom, Galleria Pallavicini). Die zwei Gemälde ist im Inventar von 1713 mit der Initiale *EP* versehen[527] und sie finden sich im Inventar von 1679 von Lazzaro Pallavicini wieder. In

[515] AP A-5-2, f. 351v.
[516] AP A-5-1, f. 450, in Negro 2007, S. 36.
[517] Negro 2007, S. 289, Abb. 94.
[518] Negro 2007, S. 339.
[519] AP A-5-2, f. 353.
[520] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 322.
[521] AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322: "Un Quadro in tela di p. 4 [...] é Copiato del Ballo del Pusino."
[522] Rosenberg 1998, S. 37 - 39.
[523] AP A-5-2, f. 337:" Un altro di 6. e 4. rappnta il tempo con altre figure."
[524] AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 317.
[525] AP A-5-2, f. 353: "Un altro simile rappnta Martio e Apollo."
[526] AP A-5-2, f. 353: "Un altro simile rapnta Andromeda."
[527] AP A-5-1, f. 429, in Negro 2007, S. 321; f. 440, S. 323.

beiden Dokumenten ist der Urheber der *Andromeda* als „della Sirani tocca di Guido“[528] angegeben, wobei Zeri die Mitarbeit von Elisabetta Sirani kategorisch ausschließt und das Werk Guido Reni gibt (Abb. 53).[529] Es wird heute im Thronsaal der Pallavicini auf einer Staffelei ausgestellt. Laut Stephen Pepper ist das Gemälde eine Kopie nach einem Werk, das bei Colnaghi in London verkauft wurde. Er weist ebenfalls die Zuschreibung an Elisabetta Sirani zurück, da dies "cronologicamente impossibile" sei, allerdings schreibt er es Giovanni Andrea Sirani mit einer Intervention von Guido Reni zu.[530] Die *Häutung des Marsyas* ist laut dem Inventar von 1713 der Werkstatt Guido Renis zuzuordnen, nämlich seinem Schüler Francesco Gessi.[531] Der Aufenthaltsort des Werkes ist unbekannt. Ein drittes großformatiges Gemälde mit 8 x 12 palmi zeigt den *Heiligen Sebastian*,[532] welcher ebenfalls aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammt.[533] Zeri ordnet das Werk, das im Inventar von 1679 Giuseppe Belloni gegeben wird, dem Eintrag „un Quadro in tela di p. 10 e 6 [...] rappresenta S. Bastiano in piedi della scuola del Brandi“[534] von 1713 zu, wobei er die Zuschreibung an Giacinto Brandi zurückweist und sich dem Inventar von Lazzaro Pallavicini anschließt. Auch dieses Gemälde befindet sich in der Sammlung Pallavicini (Abb. 54), gemeinsam mit vier Darstellungen des Künstlers, die nicht im Inventar von 1682 beschrieben sind.[535]

Das Casino dell’Aurora wurde mit zwölf Gemälden geschmückt, die die Aposteln darstellen,[536] die allerdings nicht mit der berühmten Serie von Rubens[537] zu verwechseln sind, da diese Werke ein kleineres Format aufweisen und die Darstellung von Christus fehlt. Drei der zwölf Darstellungen, die Apostel *Petrus*, *Matthäus* und *Markus*, befinden sich noch in der Sammlung Coldiretti ohne Zuschreibung.[538]

Eine ungewöhnliche Darstellung zeigt einen Brennofen zur Glasherstellung, beschrieben als „un altro di 6. e 5 rappnta una fornace di bicchieri”.[539] Obwohl das Gemälde nicht im Inventar von 1713 zitiert wurde, befindet es sich heute noch in der Sammlung Pallavicini. Zeri bestätigt die Zuschreibung des Inventares von Lazzaro

[528] AP A-5-1, N. 125, in Zeri 1959, S. 295.
[529] Zeri 1959, S. 202, Abb. 351.
[530] Pepper 1988, S. 282 - 283, Abb. 139b.
[531] AP A-5-1, N. 122, in Zeri 1959, S. 295.
[532] AP A-5-2, f. 353: “Un quadro di p.mi 8 e 12 rappnta S. Sebastiano, et un altra figura.”
[533] AP A-5-1, N. 113, in Zeri 1959, S. 294.
[534] AP A-5-1, f. 451, in Negro 2007, S. 326.
[535] Zeri 1959, S. 37 - 38, Abb. 25, 29.
[536] AP A-5-2, f. 353: “Dodici altri da testa in piccolo rappno li Dodici Apostoli.”
[537] AP A-5-2, f. 339v.
[538] Negro 2007, S. 280 - 281, Abb. 81.
[539] AP A-5-2, f. 353v.

Pallavicini an Lorenzo Garbieri, einem Künstler aus dem Umkreis der Carracci (Abb. 55),[540] der auch die *Heilung des Blinden* die ehemals Ludovico Carracci gegeben wurde, malte.[541] Emilio Negro und Massimo Pirondini bestätigen die Zuschreibung.[542] Das Gemälde befindet sich heute über der Eingangstür des linken Raumes des Casino dell'Aurora.

7.6. Die Scorucci und eine Versandliste nach Pistoia

Nach der Aufzählung der Gemälde werden noch weitere Inventare und Transportlisten im Sammelband von 1682 wiedergegeben. So findet sich auf f. 355 eine Liste an persönlichen Gegenständen, die von Vincenzo Rospigliosi in Pistoia zurückgelassen wurden.[543] Vincenzo verstarb 1673, sodass dieses lose Blatt erst nach seinem Ableben in den Band eingelegt worden sein kann.

Auf ff. 353 - 355v ist ein weiteres kurzes Inventar verzeichnet, das wiederum in einige der bereits erwähnten Räume, i. e. den Saal, zwei Vorzimmer, die beiden Audienzsäale und die Galerie, unterteilt ist. Es umfasst circa fünfundzwanzig Einträge, hauptsächlich Möbelstücke. Interessant ist, dass bei der Erwähnung der Audienzräume wieder jeweils ein Porträt von Papst Innozenz XI. beschrieben wird.[544] Da keine Maße angegeben sind, kann nicht festgestellt werden, ob es sich um dieselben Gemälde handelt, die zu Beginn des Inventares festgehalten wurden.

Das Ende dieses Inventares ist signiert und datiert: Giacomo Tessai bestätigte nur einen Tag nachdem Bartolomeo Ardoini das erste Inventar des Sammelbandes abgeschlossen hatte, dass er die *Robbe* im Palast Mazzarini am Monte Cavallo übernommen hatte. Es stellt sich die Frage, in welchem Verhältnis Ardoini, der den ersten Teil des Inventares gegengezeichnet hatte, und Tessai standen.[545] Es wäre möglich, dass die Familie zwei Garderobiere beschäftigte, die jeweils für einen Zweig der Familie verantwortlich waren, allerdings lässt sich diese Frage nicht mit Sicherheit beantworten.

Nach zwei unbeschriebenen Blättern folgt ein undatiertes *Invent.io de quadri manda.ti a Pistoia*. Diese Aufzählung umfasst hauptsächlich Porträts, die Teile einer *Galleria degli uomini illustri* gewesen sein könnten. So finden sich beispielsweise Darstellungen von

[540] AP A-5-1, N. 124, in Zeri 1959, S. 295: "Fornace di bicchieri con tre figure intiere in atto di lavorare di 5 ½ e 7 [...] del Garbieri"; S. 121, Abb. 202.
[541] Brogi 2001, S. 259, Abb. 267.
[542] Negro / Pirondini 1994, S. 178.
[543] AP A-5-2, f. 355: „Lista dela Robba che il Sig:re Cav: re Fra'Vincenzo Rospigliosi ha' lasciato in Pistoia."
[544] AP A-5-2, f. 353 - 355v: "Inventario degli Scorucci che sono nell'Appar.to nobile dell'Ecc.ze loro."
[545] AP A-5-2, f. 355v.

Angelo Poliziano, Amerigo Vespucci, Vittoria Colonna, Michelangelo Buonarotti oder auch Giulio Rospigliosi. Dieser nicht datierte Versand von circa einhundertvierunddreißig Gemälden besteht aus einundzwanzig Kisten, und die Werke wurden gemäß ihrer Rahmen sortiert bzw. verpackt. Es wurden maximal zehn Werke in einer Konfektion zusammengefasst und nach jedem Eintrag findet sich eine Ziffer, die nicht entschlüsselt werden kann.[546] Es handelt sich um keine fortlaufende Nummerierung, zudem wurden einige Ziffern mehrmals verwendet, sodass es sich nicht um Referenznummern einer anderen Liste handeln kann.

Im Titel dieser kurzen Liste wird als Zielort Pistoia angegeben. Es ist daher wahrscheinlich, dass diese Gemälde für die Villa Spicchio in Pistoia bestimmt waren. Die Umbauarbeiten der Villa wurden zwischen 1670 und 1675 abgeschossen,[547] sodass Giovan Battista Rospigliosi die Freskierung und die Innenausstattung beauftragen konnte. Folglich korrespondiert die vorliegende Liste mit dem Zeitrahmen der Ausstattung. Roani Villani hat ein topografisches Inventar der Villa Spicchio in Lamporecchio publiziert, das nach dem Tod von Giovan Battista Rospigliosi 1722 erstellt wurde.[548] Sie zählt circa vierhundert Gemälde und Stiche, die sich heute nicht mehr in der Villa befinden. Es werden die Rahmungen, die Maße und eine oberflächliche Bestimmung der Sujets angegeben, die Künstler hingegen sind nicht spezifiziert. So befanden sich in der *Camera verso settentrione*, also einem nördlich ausgerichteten Zimmer, beispielsweise „due quadretti tondi di un sesto di braccio con ornamento tutto dorato dipintovi figure, prospettive e frutti, scudi 3".[549] Sie schließt aus den Beschreibungen der einzelnen Räume, dass Heiligendarstellungen für die Schlafzimmer vorbehalten waren, Stillleben, Landschaften, biblische und mythologische Historien fanden sich eher in den Salons.[550] Das Weglassen der Künstler kann darauf zurückzuführen sein, dass Giulio und Camillo hauptsächlich Kopien in die toskanische Heimat geschickt haben, und es kann gefolgert werden, dass Giovan Battista Rospigliosi bei der Einrichtung der unter ihm fertig gestellten Villa der Tradition seiner Ahnen treu blieb. Die Kunstwerke wurden folglich in den von Rom

[546] AP A-5-2, f. 371v - 375.
[547] Lotti 1991, S. 55.
[548] AP A-5-13-9 "Inventario dei Beni Mobili, Immobili Semoventi e altro ritrovati nell'eredità di Don Giovanni Battista Rospigliosi", in Roani Villani 1991, S. 109 - 115.
[549] Roani Villani 1991, S. 112.
[550] Roani Villani 1991, S. 98.

entfernten Residenzen eher als Einrichtungsgegenstände, denn als Bestandteil einer Gemäldegalerie betrachtet.[551]

Bei einem Abgleich der Versandliste und dem späteren Inventar von 1722 ist offensichtlich, dass sich diese umfangreiche Porträtsammlung zu diesem Zeitpunkt nicht mehr in der Villa Spiccio befand und es findet sich auch im Inventar von 1713 kein Hinweis, dass diese Gemälde wieder nach Rom zurückgebracht wurden. Es ist allerdings gesichert, dass Werke aus Pistoia wieder in die römische Sammlung transferiert wurden. Diese Tatsache bezeugt die bereits zitierte *Trunkenheit Noahs* von Andrea Sacchi und seiner Werkstatt.[552]

7.7. Nota dei Quadri von 1686

Den Abschluss des Bandes bildet eine Auflistung von einhundertfünfunddreißig Gemälden, die sich im Oktober 1686 in der *Casa Grande* befanden und vom Kämmerer Tancredi an Bruder Giovan Battista Carusi übergeben wurden, der diese wiederum an den Kanoniker Don Filippo Muscato weitergab.[553] Diese drei Personen können nicht mit Sicherheit identifiziert werden. Als *Casa Grande* kann die Residenz von Lazzaro Pallavicini bestimmt werden, die sogenannte *Casa Grande dei Barberini*, die bis 1694 im Besitz der Erben des Kardinals verblieb.[554]

Die Beschreibung der Gemälde ist in der achtseitigen Aufzählung sehr detailliert, obwohl die Künstler nicht genannt werden. Am Beispiel des Eintrages „un quadro alto palmi 5 e largo palmi 3 2/3 con una S.ta Maria Madalena che tiene una testa di morte in mano leggendo un Libro"[555] wird offensichtlich, wie genau die Maße der Gemälde und erstmals sogar der Rahmen festgehalten wurden. Bisher wurden die Werke nur mit einem Stichwort, an dieser Stelle hingegen detailliert beschrieben: Es wird nicht nur eine Maria Magdalena dargestellt, die Heilige hält ein Buch in Händen, in dem sie liest. Die Gemälde scheinen einen rein dekorativen Charakter zu haben, und da sie oftmals in Paaren oder Gruppen von vier bis sechs Gemälden zusammengefasst sind, könnte es sich um *sovraporte* oder *sovrafinestre* handeln.

---

[551] Libro di Inventari Rospigliosi, 1784, in Biblioteca Comunale Fonteguerrina, Raccolta Chiapelli , 27.1. in D'Afflitto 2000, S. 117; S. 121, Fn. 108.
[552] Negro 2007, S. 264 - 265.
[553] AP A-5-2, f. 409: "Nota de quadri esistenti nella Casa grande dell Eco.mo Sig.re Duca di Zagarolo consegnato dal Sig.re Caml.o Tancredi a me Fr. Gio. Batta Carusi e da me consegnati al Sig.re Can.co D. Filippo Muscato nel mese d. Ott.re 1686 e p.ma."
[554] Lotti 1978, S. 130 - 131.
[555] AP A-5-2, f. 411v.

Den größten Anteil dieser Gemälde bilden keine religiösen Sujets, sondern fünfundvierzig Blumenstillleben. Zudem werden zwölf Darstellungen der vier Jahreszeiten erwähnt, wobei die Serien nicht immer vollständig sind. Diese Allegorien finden sich kaum in den anderen Inventaren der Familie: In der Sammlung von Lazzaro und Maria Camilla sind keine derartigen Ikongraphien vertreten, im Inventar von Giovan Battista Rospigliosi hingegen ist ein Gemälde erwähnt,[556] das allerdings größer ist als die hier beschriebenen Kunstwerke.

Die zweitgrößte Gruppe an Gemälden sind Veduten, Meeresansichten, Landschaften und Schlachtendarstellungen mit zweiunddreißig Gemälden, gefolgt von neunzehn religiösen Motiven. An dieser Stelle werden zwei Kopien genannt: Ein *Erzengel Michael* nach einem Gemälde von Guido Reni und eine Altartafel in Lucca, die *Christus mit den Heiligen Andreas, Petrus und dem Täufer* darstellt.[557] Die Gewohnheit, berühmte Gemälde für die eigene Sammlung kopieren zu lassen, ging auf Giulio Rospigliosi zurück, der mit diesen Kopien die Familienpaläste in der Toskana ausstattete. Diese Kopien ließ er explizit für die ländlichen Villen anfertigen und sie wurden „copiate con molta attenzione e con gran studio“[558] und „da stimarsi fuori di Roma, doue non si uede l'originale“.[559] Ludovico Gimignani wurde mehrmals für kunstfertige Reproduktionen engagiert, wie aus einem Brief vom 30. Mai 1665 hervorgeht, in dem Giulio beispielsweise eine heute nicht mehr identifizierbare Kopie nach Guido Reni erwähnte.[560]

Von den fünfzehn Porträts, die sowohl auf Leinwand als auch als Drucke ausgeführt wurden, zeigt der größte Teil die bereits verstorbenen Päpste Alexander VII. Chigi und Clemens IX.. Die Audienzräume des Palastes waren zu diesem Zeitpunkt bereits mit Darstellungen des regierenden Papstes Innozenz XI. geschmückt, auf den sich in dieser Liste kein Hinweis findet. Sechs Porträts zeigen Mathematiker und nicht näher beschriebene Philosophen. Mit jeweils sechs Darstellungen sind mythologische Szenen und Genredarstellungen kaum in dieser Auflistung vertreten.[561]

Keines der hier beschriebenen Gemälde kann in den römischen Inventaren der Familie identifiziert werden, sodass es unwahrscheinlich ist, dass sie im *Fedecommesso* von

[556] AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325: “Le Quattro Stagioni in tela d'Imperatore figure fatte con diversi fiori, frutti et Erbaggi.“
[557] AP A-5-2, f. 415.
[558] B.A.V. Vat. Lat. 13362, f. 303, in Roberto 2004, S. 337 - 338.
[559] B.A.V. Vat. Lat. 13362, f. 303, in Roberto 2004, S. 337 - 338.
[560] B.A.V. Vat. Lat. 13367, f. 252, in Roberto 2004, S. 346.
[561] AP A-5-2, f. 409 - 415v.

Lazzaro Pallavicini enthalten waren. Eine Begründung könnte sein, dass die vorliegenden Gemälde Kopien darstellen bzw. veraltet sind, da die Porträtierten verstorben waren. Giovan Battista wird als Duca di Zagarolo in der Beschreibung dieses Inventares angesprochen, sodass es möglich wäre, dass die Werke nach Zagarolo oder in eine der toskanischen Residenzen überführt und nicht im Palast am Monte Cavallo aufbewahrt wurden.

8. Das Inventar von 1708

Das *Inventario della Guardaroba di Roma in cura di Filippo Zannini An.° 1708*[562] wurde in dem Jahr erstellt, in dem die Rospigliosi-Pallavicini nach beinahe dreißig Jahren entrichteter Miete den Palast am Monte Cavallo erwarben. Am 26. September 1708 schloss Maria Camilla Pallavicini mit Giacomo Ippolito Mancini den Kaufvertrag für 112.000 Scudi ab.[563] Kurz nach dem Ankauf gab Maria Camilla den Auftrag einen neuen Flügel zu erbauen, dessen Fertigstellung sie nicht mehr erleben sollte.[564] Sie verstirbt nur zwei Jahre nach der Erstellung des Inventares im Jahr 1710, sodass ein neue Bestandsaufnahme, die einzig ihren Besitz zusammenfasste und ihrem Testament beigelegt wurde, nur kurz nach diesem redigiert werden musste.[565]

Zwischen 1682 und 1708 veränderte sich die Ausstattung des Palastes maßgeblich, da die toskanischen Ursprünge der Rospigliosi und genuesisch niederländischen Anfänge der Pallavicini durch die römischen Kunstströmungen bereichert wurden. Eine Familie, die auf keine Tradition in der ewigen Stadt zurückblicken konnte, musste natürlich mit dem römischen Zeitgeist gehen, ohne jedoch die Bedeutung ihrer toskanischen bzw. genuesichen Wurzeln zu verleugnen. Die von Giulio Rospigliosi und Lazzaro Pallavicini geerbten Gemälde und Möbel hatten einen hohen symbolischen Wert, der die Gründung der Familie Rospigliosi-Pallavicini versinnbildlicht.[566] Das Inventar von 1708 dokumentiert die Erweiterung der Sammlung und den Wandel der Austattung des Palastes, bedingt durch die familiären Veränderungen, die nach 1682 erfolgt waren. Giacomo und Felice Rospigliosi verstarben 1684 bzw. 1688 und zwei Töchter zogen nach ihren Eheschließungen aus. Die unverheiratete Tochter Maria Candida und ihre zwei Brüder, die Erben Domenico Clemente Rospigliosi und Nicolò Maria Pallavicini, verblieben mit ihren Eltern und ihren Bediensteten im Palast am Quirinalshügel. Auch ein Neffe Giovan Battistas, Kardinal Antonio Banchieri, der die kirchlichen Interessen der Familie wahrte, zog in die neu erworbene Residenz.[567]

Der Band, der sich laut der Beschriftung am Buchrücken nur auf das Jahr 1708 bezieht, ist in zwei Teile unterteilt. Im Gegensatz zum Inventar von 1682 handelt es sich nicht mehr um einen Sammelband verschiedener Inventare von unterschiedlichen

[562] AP A-5-5.
[563] Waddy 1999, S. 225.
[564] Waddy 1999, S. 225.
[565] Negro 2007, S. 123.
[566] Di Castro 1999, S. 278.
[567] Waddy 1999, S. 225 - 226.

Familienmitgliedern, die in mehreren Palästen wohnten. Es wird der Besitz einer Familie, der sich in einer bestimmten Residenz befand, beschrieben. Die ersten einhundertneunzig Blätter widmen sich der *Consegna fatta a Filippo Zannini*,[568] das heißt es handelt sich um jene Werke, die eingelagert waren. Die Aufgaben und Position von Filippo Zannini als Garderobier ist mit der Stellung von Bartolomeo Ardoini, der das Inventar der Guardarobba aus dem Jahr 1682 verfasst hatte, vergleichbar.

Der erste Abschnitt des Inventares wurde am 9. Juni 1708 begonnen und am 13. August 1708 in nur zwei Monaten abgeschlossen. Für das wesentlich kürzere Inventar von 1682 benötigte Ardoini ein Jahr. Der Band von 1708 wurde vor dem Kauf des Palastes im September desselben Jahres abgeschlossen, sodass jene Objekte dokumentiert wurden, die sich zum Zeitpunkt des Kaufabschlusses im Palast befanden. Auf f. 186 fand das Inventar seinen Abschluss, da Zannini als „sottoscritto approvo il Presente Inventario".[569] Er fügte hinzu, dass es einer Reinschrift bedurfte, da „in moltissimi Luoghi casata è aggiuntato, e Corretto del quale dovrà farsi una copia in pulita".[570] Daniela Di Castro spezifiziert, dass zwei Versionen des Inventares von 1708 existieren: Mit der Signatur *AP A-5-6* ist die Reinschrift inventarisiert und *AP A-5-5* der an dieser Stelle untersuchte Band, eine „copia uguale ma diversamente impaginata."[571] Sowohl Negro[572] als auch Zeri[573] beziehen sich in ihren Katalogeinträgen und im jeweiligen Literaturverzeichnis auf das Inventar mit der Signatur *AP A-5-5*, wobei sie unterschiedliche Quellenverweise verwenden. Folglich sind ihre Zitate nur schwer nachvollziehbar. Di Castro hingegen stützt sich bei ihrer Beschreibung der Möbel das Palastes auf das leserlichere Dokument mit der Signatur *AP A-5-6*, das im Juni 1708 begonnen und im April 1709 beendet wurde.[574] Die Erstellung dauerte also ein Jahr, sodass vermutet werden kann, dass die Datierung von *AP A-5-5* fehlerhaft ist.

Vergleichbar mit dem Inventar von 1682 beschreibt auch der zweite Teil des Dokumentes von 1708 auf einhundertsieben neu nummerierten Blättern die Einrichtung jedes Raumes des Palastes. Wurden für das Inventar von 1682 jeweils Listen mit einer Kategorie erstellt, wie zum Beispiel Gemälde, die in weiterer Folge in die unterschiedlichen Räume unterteilt wurden, ist das Inventar von 1708 nur nach *Stanze*

[568] AP A-5-5, f. 1.
[569] AP A-5-5, f. 186.
[570] AP A-5-5, f. 186.
[571] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 381.
[572] Negro 2007, S. 182 - 300.
[573] Zeri 1959, S. 25 - 287.
[574] Di Castro 1999, S. 278.

gegliedert. Möbel, Silbergegenstände, Teppiche oder Gemälde jedes Raumes sind in einer eigenen Liste aufgezählt, sodass ein Raum folglich mehrmals aus unterschiedlichen Gesichtspunkten beschrieben ist: Die Möbel des *Appartamento di Sopra* sind beispielsweise ab f. 1 inventarisiert, die Gemälde ab f. 25.[575] Der Beginn der Erstellung des zweiten Teiles ist auf dem ersten Blatt dokumentiert: Ab dem 20. August 1708, nach einer einwöchigen Pause nach dem Ende des ersten Teiles, wurden die Wohn- und Repräsentationsräume des Palastes erfasst.[576]

Weder Filippo Zannini noch ein anderer Garderobier wurde an dieser Stelle erwähnt, sodass der Verfasser nicht identifiziert werden kann. Erst auf f. 107v bestätigte Vincenzo Piazza, dass Bernardino Micchelini die Möbel für die Räume der Pagen übernommen hatte. Micchelini war allerdigs Analphabet, sodass er den von dem heute unbekannten Vincenzo Piazza geschriebenen Absatz nur mit einem + bestätigen konnte. Datiert war diese Übergabe auf den 24. August 1708, vier Tage nachdem der zweite Teil des Inventares begonnen worden war.[577]

Das Inventar von 1708 erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. So finden sich an mehreren Stellen Vermerke, dass vor allem Teile der Gemälde in einem vorangegangenen Inventar beschrieben wurden und dass diese Auflistung noch gültig gewesen sei, ohne jedoch dieses unbekannte Dokument näher zu definieren.[578] Zudem wurden vor einigen Einträgen eine nicht durchgehende Nummerierung hinzugefügt, die sich ebenfalls auf ein anderes Dokument beziehen könnte. Ein Vergleich mit dem Inventar von 1682 ergibt, dass sich der Verfasser nicht auf dieses Dokument bezog, sondern auf ein weiteres, das in den sechsundzwanzig Jahren, die zwischen den beiden Listen vergangen sind, verfasst wurde und weder von Di Castro[579] noch von Negro[580] in ihren Übersichten über die Dokumente der Familie Rospigliosi-Pallavicini aufgezählt ist. Bei dem Abgleich der Inventare wird deutlich, dass das Inventar von 1713 im Gegensatz zum Dokument von 1708 einhundertachtundfünfzig zusätzliche Werke beinhaltet. Diese wurden entweder in den fünf dazwischenliegenden Jahren als Neuzugänge in die Sammlung begrüßt oder in dem unbekannten Inventar vermerkt.

Im Inventar von 1682 sind circa dreihundert Gemälde beschrieben, eine Zahl die sich im Inventar von 1708 vervielfacht: In der Guardarobba und im Palast sind circa

[575] AP A-5-5b, f. 1 - 15.
[576] AP A-5-5b, f. 1.
[577] AP A-5-5b, f. 107v.
[578] AP A-5-5b, f. 34.
[579] Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999, S. 380.
[580] Negro 2007, S. 301.

siebenhundertfünfzig Gemälde aufgelistet. Die Beschreibungen sind etwas detaillierter, da sich bei den inventarisierten Gemälden nicht nur Angaben zur Ikonografie, Technik oder dem Rahmen finden, sondern fallweise die Künstler hinzugefügt sind. Vor allem bei den Einträgen der Guardarobba sind die Initialen und die Ziffern, die auf der Rückseite der Gemälde zu finden sind, transkribiert. Diese Provenienzangaben stimmen in den meisten Fällen mit den Initialen des Inventares von 1713 überein und antizipieren folglich jene des späteren Inventares. Infolge eines Abgleiches der Dokumente wird deutlich, dass die Gemälde in der gleichen Reihenfolge wiedergegeben wurden, wobei kein topographischer Vergleich mit dem Inventar von 1713 möglich ist, da die Gemälde in der Transkription von Negro nicht nach Räumen gegliedert sind.[581]Es kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden, wie das handschriftliche Manuskript des Inventares von 1713 gegliedert ist, da das Dokument nicht im Original konsultiert werden konnte.

8.1. Die Guardarobba

Das Inventar der Guardarobba gliedert Filippio Zannini nach den Räumen, die dieselbe umfasste: die *Stanza grande*, die *Stanza dopo la stanza grande*, ein Gang der zum Mezzanin führte und zwei Räume im Mezzanin. Die Objekte wurden in Kästen, genannt *Credenzone*, aufbewahrt, wobei jedem Fach, dem sogenannten *Spartimento,* ein eigener Abschnitt gewidmet war.[582]

Das Inventar von 1708 leitet eine Beschreibung des Familiensilbers ein, wobei bereits auf dem ersten Blatt auffällt, dass sich sowohl Stücke mit den Wappen der Rospigliosi, der Pallavicini bzw. dem gemeinsamen Wappen im Palast in Rom befanden.[583] Ab f. 3 werden wiederholt die Initialen *S.P.* erwähnt, die sich auf den Vater von Maria Camilla, Stefano Pallavicini, beziehen könnten. Er verstarb 1687, fünf Jahre nachdem das erste Inventar verfasst wurde, in dem sich kein Objekt aus seinem Besitz befunden hatte. 1708 hingegen wurde beispielsweise eine „piatteria nuova con lett.ra S.P." mit seinen Initialen inventarisiert.[584] Ab f. 7v beginnt ein neuer Abschnitt mit der Überschrift *Eredità Pallavicini*, der den Nachlass von Lazzaro Pallavicini beinhalten könnte. Unter den Objekten befinden sich „quattro sottocoppe piccole", die mit den Buchstaben *L.P.* bzw. dem Wappen der Pallavicini und einem *Cappello* versehen sind, vielleicht dem

[581] AP A-5-1, in Negro 2007, S. 311 - 327.
[582] AP A-5-5, f. 1-138.
[583] AP A-5-5, f. 1.
[584] AP A-5-5, f. 3 - 5v.

Kardinalshut von Lazzaro.[585] Zudem wurden Objekte aus dem Besitz der verstorbenen Familienmitglieder Clemens IX.,[586] Felice[587] und Giacomo Rospigliosi in den Lagerräumen des Palastes aufbewahrt.[588]

Zur Silberware der Prinzessin Maria Camilla zählt ein an dieser Stelle verzeichneter Bestand aus dem Nachlass von Christina von Schweden, die 1689 in Rom verstarben. Das Silber wurde in mehreren *Cassa òssia Baullo Quadro coperto di Corame bullettato alto p.^{mi} 2 longo p.^{mi} 41 larg. p.mi 21 con due Serrature staffe, e maniglie di ferro con dentro Arg.ti compr.si dalla Reg.a di Svezia di S.Ecc.a P.ssa* verwahrt.[589]

Die erste Aufzählung der Gemälde befindet sich auf ff. 24v - 26v und umfasst siebenundzwanzig Einträge, die sich vollständig und teilweise in der gleichen Reihenfolge im Inventar von 1713 wiederfinden. Diese Objekte sind nicht im Inventar von 1682 enthalten und sind somit als Neuzugänge in die Sammlung zu werten. Eine *Madonnendarstellung*, ausgeführt in „incastri Pietra verdantico", ist ein erstes Beispiel für die Initiale *M*, die der Beschreibung des Objektes nachgestellt ist.[590] Der Eintrag im im Inventar von Maria Camilla von 1710 weist als Aufbewahrungsort ebenfalls die Guardarobba aus[591] bzw. wird das Gemälde im Inventar von 1713 einer Arbeit mit der Initiale *SD* zugeordnet.[592] Ein Kupfergemälde wird der *Guard.a del Card.l Iacomo Rosp.si* zugewiesen, ein *Chrisus mit einer Ansicht Jerusalems* Giovan Battista Rospiglosi und ein anderes Gemälde ist als Geschenk eines nicht näher bekannten Herrn Gentili an die Prinzessin beschrieben.[593] Es wird deutlich, dass die Provenienzen schon im Inventar von 1708 eine wichtige Rolle spielen, wobei diese hauptsächlich bei der Beschreibung der Guardarobba angegeben sind.

Bei einer näheren Analyse der Einträge von 1708 und 1713 wird deutlich, dass die Beschreibungen im späteren Inventar oftmals wörtlich oder mit geringen Abweichungen übernommen wurden: „Un Quadro in Carta pecora di mezza testa [...] rapp.a un Christo con veduta della Città di Gerusalemme con un festone di fiori attorno con arme di

[585] AP A-5-5, f. 7v.
[586] AP A-5-5, f. 19v.
[587] AP A-5-5, f. 15.
[588] AP A-5-5, f. 15v: „Un Saliera d'Arg.to dorata fatta à piedestallo scorniciato con arme del Card. Giacomo."
[589] AP A-5-5, f. 12 - 12v.
[590] AP A-5-5, f. 24v.
[591] ASV Rospigliosi 2004, f. 195, in Negro 2007, S. 310: "Altro quadro in lungo di palmo uno sopra lavagna rappresenta la testa di Maria Vergine e dell'Angelo composta di pietre fine incastrate in lapislazzulo."
[592] AP A-5-1, f. 379, in Negro 2007, S. 311.
[593] AP A-5-5, f. 24v - 27v Einlageblatt.

Clemente nono e lettera faciens obediens usque ad mortem crucis fatto a penna con lettere S.G.B.R. n. 36 - con cristallo avanti“[594] lautet die Beschreibung im Inventar von 1708, die mit dem Inventar von 1713 ident ist.[595]

Die Werke, die in den *Credenzone* aufbewahrt wurden, waren hauptsächlich kleinformatige Darstellungen, Mikromosaike oder Flachreliefs, deren Größe zwischen einem Viertel palmo und einem palmo lag. Den Hauptanteil der Darstellungen bilden religiöse Ikonografien, gefolgt von kleinformatigen Porträts, deren Künstler und Aufenthaltsorte heute oftmals unbekannt sind. Ähnliche kleinformatige Darstellungen werden auf f. 67v beschrieben, wie eine prachtvolle Stickerei aus Goldfaden mit applizierten Korallen, die den Täufer darstellt.[596] Diese eröffnet das Inventar von 1713 als erste Inventarnummer und auch die darauf folgenden fünf Einträge[597] werden im Inventar von 1708 auf f. 79r - v zitiert.[598]

Auf ff. 99 - 102 werden sechzig Gemälde aufgelistet, die sich in der *Stanza di Guard.*[ba] und der *Stanza dopo la Stanza grande* befanden. Bis auf sieben Werke[599] werden alle Gemälde im Inventar von 1713 identifiziert.[600] Die Beschreibung im Inventar von 1708 beginnt mit vier Porträts des Ehepaares Rospigiosi-Pallavicini und den Söhnen Nicolò und Domenico, gefolgt von zehn weiteren Darstellungen von kirchlichen und weltlichen Würdenträgern. Ein Neuzugang im Palast am Monte Cavallo stellt ein Porträt der Mutter des Kardinals Banchieri dar, *Donna Caterina Rospigliosi*, das in späteren Inventaren nicht identifiziert werden kann.[601] Die Hälfte, der in diesen beiden Räumen aufbewahrten Gemälde, ist mit einer der Initialen, die für Maria Camilla, Giovan Battista, Kardinal Giacomo oder die *Eredità Comune* stehen, gekennzeichnet. Das Inventar von 1713 übernimmt diese Initialen.[602]

Sechsundzwanzig religiöse Darstellungen folgen in der Beschreibung der Guardarobba, wobei nur bei wenigen Gemälden der Autor hinzugefügt wurde. Auf f. 101 ist eine *Heilige Theresa* mit der Initiale *GBR* und eine *Heilige Familie*, gekennzeichnet mit der Abkürzung *MP*, die entweder aus der Hand von Giacinto oder Ludovico Gimignani stammen, erwähnt. Letzteres wurde Maria Camilla von ihrer Zofe Bianca hinterlassen.

[594] AP A-5-5, f. 27v Einlageblatt.
[595] AP A-5-1, f. 379, in Negro 2007, S. 311.
[596] AP A-5-5, f. 27v - 68.
[597] AP A-5-1, f. 376, in Negro 2007, S. 311.
[598] AP A-5-5, f. 79 - 79v.
[599] AP A-5-5, f. 99 - 102.
[600] AP A-5-1, f. 380 - 383; 389, in Negro 2007, S. 311 - 312.
[601] AP A-5-5, f. 99v: “Un Ritratto in tela simile la S.a. D. Caterina Madre di M. Banchieri“.
[602] AP A-5-1, f. 380 - 383; 389, in Negro 2007, S. 311 - 312.

Ein Gemäldepaar mit „putti sopra una conchiglia“[603] von Ludovico Gimignani (Abb. 56) befindet sich ebenfalls an dieser Stelle (Rom, Galleria Pallavicini) und zeigt, dass sich auch die bevorzugten Maler der Familie dem wandelnden Zeitgeist und Dekorationsschema unterwerfen mussten.[604] Eine weitere *Madonnendarstellung* mit der Initiale *MP* wird in beiden Inventaren Luigi Garzi zugeschrieben und ein *Heiliger Franziskus* dem Schüler von Giacinto Brandi, Felicetto Ottini, gegeben, wobei diese Zuschreibung erst im Inventar von 1713 erfolgt.[605] Die Schule von Giacinto Brandi[606] führt laut dem Inventar von 1713 eine „tela da testa fuor di misura con un Christo dipinto in tela“[607] aus und ein *Heiliger Sebastian* wurde der Prinzessin vom Künstler selbst vermacht.[608] Den Notizcharakter dieses Inventares unterstreicht eine *Baccanalia*, ebenfalls von Brandi, die vertikal am linken Blattrand hinzugefügt wurde.[609]

Auf f. 101v werden eine *Heilige Familie* von Giovanni Lanfranco, die mit dem Buchstaben *R* für Rospigliosi gekennzeichnet ist, und ein *Christus* von Annibale Carracci inventarisiert.[610] Die Bestandsaufnahme von 1713 fügt zwei Zuschreibungen zu zwei anonymen Gemälden hinzu: Die *Rosenkranzmadonna* wird Federico Barocci gegeben,[611] ein „christo morto à giacere con alcuni Serafini“ Paolo Albertoni (Rom, Sammlung Coldiretti).[612] Zu Gemälden, die keine religiöse Ikonografie zeigen, zählt eine *Waldlandschaft* bzw. eine *Schlachtenszene* von Giovan Francesco Grimaldi, oder die Darstellung einer „Vecchia, et un Giovane, et una Vecchia con lume, e carta di musica in mano [...] segnato dietro sopra un pezzo Monsù Valentino“. Dieses Gemälde von Valentin de Boulogne, ebenso wie zwei *Tierstillleben* aus dem Besitz von Maria Camilla, können im Inventar von 1713 nicht zugeordnet werden.[613]

Neben den bereits erwähnten *Putti* von Ludovico Gimignani befinden sich heute noch zwei weitere Werke aus der Guardarobba in der Sammlung Pallavicini: eine Darstellung von Pasquale Rossi, „una scola di tre putte“. Der Name des Künstlers ist auf der Rückseite der Leinwand angegeben.[614] Zudem erwähnt Zeri, dass Rossi 1708 noch am

[603] AP A-5-5, f. 102.
[604] Zeri 1959, S. 137, Abb. 229
[605] AP A-5-1, f. 383, in Negro 2007, S. 312.
[606] AP A-5-1, f. 428, in Negro 2007, S. 320.
[607] AP A-5-5, f. 100v.
[608] AP A-5-5, f. 99v.
[609] AP A-5-5, f. 100v.
[610] AP A-5-5, f. 101v.
[611] AP A-5-1, f. 428, in Negro 2007, S. 320.
[612] AP A-5-1, f. 383, in Negro 2007, S. 312.
[613] AP A-5-5, f. 100 - 100v.
[614] AP A-5-5, f. 100v.

Leben war, sodass es sich hier um eine neuere Akquisition für die Sammlung handelt (Abb. 57).[615] „Due Quadri in tela da testa con una testa ciascuno“[616] werden im Inventar 1713 Francesco Giovani zugeschrieben,[617] wobei eines der beiden Werke sich heute noch im Palast am Monte Cavallo befindet. Zeri bestätigt die Zuschreibung und hebt den Seltenheitscharakter eines Werkes dieses Künstlers hervor (Abb. 58).[618] Andrea G. de Marchi zitiert nur zwei gesicherte Arbeiten dieses Künstlers aus Metalica, der unter Andrea Sacchi und Pier Francesco Mola studierte und mit circa dreißig Jahren verstarb. Er beschreibt das Werk als „di livello buono, ma non eccelso, e sembra rientrare in una produzione di piccoli dipinti con teste *di carattere*“.[619]

Zwei mytholgische Darstellungen nach Ovid, die weder im Inventar von 1708 nochdem von 1713 einem Künstler gegeben sind, schreibt Zeri Filippo Lauri zu.[620] Die als „due quadretti in longo p. 1 1/4 [...] rappresentano Boscareccie, e Marine, uno con una Donna, et un Huomo marino [...] e l'altro con due figure simili e Diana p. aria“[621] beschriebenen Szenen stellen *Alpheios und Arethusa* (Abb. 59) bzw. *Glaukos und Skylla* (Abb. 60) dar (Rom, Palazzo Pallavicini).[622]

Ab f. 106v werden vorrangig kleinformatige religiöse Gemälde beschrieben, die in den bereits erwähnten *Armari* aufbewahrt wurden und aus dem Besitz von Maria Camilla stammen. Ein Beispiel ist eine heute verschollene *Heilige Familie* auf Papier von Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino.[623]

Auf ff. 115v - 117v schließt eine Beschreibung jener Gemälde an, die sich im Gang zum Mezzanin befanden. Es handelt sich um achtunddreißig Darstellungen, die mehrheitlich Porträts der Familienmitglieder der Rospigliosi-Pallavicini darstellen, gefolgt von mythologischen Ikonografien, wie zwei *Venusdarstellungen* oder zwei *Baccanalien*. Überraschenderweise werden nur vier religiöse Gemälde in diesem Gang aufbewahrt. Bei keinem dieser Werke ist der Künstler angegeben und nur eines wird von Zeri in der heutigen Sammlung Pallavicini identifiziert: „Un Eriodade con la testa di S. Gio: et un

[615] Zeri 1959, S. 231, Abb. 427.
[616] AP A-5-5, f. 101v.
[617] AP A-5-1, f. 439, in Negro 2007, S. 383.
[618] Zeri 1959, S. 143, Abb. 241.
[619] De Marchi 2004, S. 20 - 23.
[620] Zeri 1959, S. 151 - 152, Abb. 259, 260.
[621] AP A-5-1, f. 383, in Negro 2007, S. 312.
[622] Zeri 1959, S. 151 - 152, Abb. 259, 260.
[623] AP A-5-5, f. 106v - 108v.

Moretto in tavola di p.mi 2 e 2 2/3 [...] segnato M.P. n. 4.“[624] Zeri gibt dieses Gemälde, einem Etikett auf der Rückseite folgend, Angelo Caroselli (Abb. 61).[625]

Auf ff. 121r - v und 123 folgt die Beschreibung von zehn Werken, die in einer *Credenza* aufbewahrt wurden. Vier Gemälde sind mit der Initiale *GBR* versehen, eines mit jener von Maria Camilla und zwei stammen aus dem Nachlass der Rospigliosi. Es werden auch an dieser Stelle keine Künstler genannt und nur ein Gemälde befindet sich heute noch in der Sammlung Pallavicini.[626] Es zeigt *Salome mit dem Haupt des Täufers* und Zeri ordnet es einem sehr weitgefassten Umkreis von Adam Elsheimer zu. Das Gemälde wurde auf Schiefertafel ausgeführt.[627]

Ab f. 137 werden siebzehn weitere Gemälde inventarisiert, von denen dreizehn Familienporträts zeigen. Ebenso wie die vier Gemälde, die laut f. 141 die Wände schmückten und neun Gemälde, die auf ff. 153v und 154 gelistet sind, handelt es sich um anonyme Werke, die in den späteren Inventaren nicht mehr nachvollzogen werden können. Zwei Blätter vor dem Ende des Inventares fügte Zannini eine Liste mit dem Titel *Quadri* in das Inventar ein, die dreiundfünfzig Gemälde in dreizehn Einträgen beschreibt. Die Künstler dieser Blumenstillleben und kleinformatigen Porträts, die sich im Inventar von 1713 wiederfinden, werden auf Grund ihres dekorativen Charakters nicht angegeben.[628]

Wie schon im Inventar von 1682 finden sich kaum künstlerisch wertvolle Gemälde in der Guardrobba. Eingelagert wurden im Jahr 1708 wie schon 1682 vorrangig namenlose Porträts und religiöse Darstellungen. Eine Neuerung war allerdings, dass erstmals bei ausgewählten Gemälden Initialen hinzugefügt wurden, die die Provenienz der Gemälde genauer bestimmten und die im Inventar von 1713 übernommen wurden. Zudem wurde deutlich, dass das Inventar von 1708 als Basis für das Dokument von 1713 diente. Die Einträge im späteren Dokument wurden teilweise mit den Namen der Künstler oder weiteren Initialen erweitert.

[624] AP A-5-5, f. 115v - 117v.
[625] Zeri 1959, S. 74 - 75, Abb. 109.
[626] AP A-5-5, f. 121 - 123v.
[627] Zeri 1959, S. 105 -106, Abb. 171.
[628] AP A-5-5, f. 137 - 185.

8.2. Das topografische Inventar

8.2.1. Apartamento di sopra

Im Anschluss an den ersten Teil des Inventares, der sich auf die Guardarobba beschränkt, folgt eine topografische Beschreibung des Palastes, die einhundertsieben Blätter umfasst. Die Nummerierung der Blätter wurde nicht fortgesetzt, und so findet sich neuerlich auf f. 1 der erste Abschnitt über das das *App. di Sop*,[629] datiert auf den den 20. August 1708.[630] In Summe werden in diesem Teil des Inventares vierhundertsiebenundachzig Inventareinträge, die sich auf die Gemäldesammlung im Palast beziehen, aufgezählt.

Die ersten fünfundzwanzig Blätter behandeln die Einrichtungsgegenstände der unterschiedlichen Räume des Appartements im ersten Stock. Die ersten Gemälde werden auf f. 25, beginnend mit der Beschreibung der *Anticamera*, genannt. Im ersten Vorraum wurden dreizehn Gemälde aufbewahrt, die bis auf eine Darstellung der Musen religiöse Ikonografien zeigten, die mit unterschiedlichen Heiligsprechungen in Beziehung standen. Vier Werke werden sowohl im Inventar von 1708 als auch im Dokument von 1713 Lazzaro Baldi zugeschrieben, ein Künstler, der bereits unter Giulio Rospigliosi bei der künstlerischen Gestaltung der Heiligssprechungen mitarbeitete. Bei einer Kanonisierung waren die Aufgaben, die ein Künstler zu erfüllen hatte, sehr vielfältig: So wurden die jeweiligen Ordenskirchen und Sankt Peter mit Gemälden geschmückt, die die Wunder der Heiligen illustrieren sollten, und zudem wurden weitere Bilder als Gaben und Erinnerungsstücke für den Papst, die Orden und die Besucher der Feiern angefertigt.[631] Diese Bilder dienten laut Negro dem Kult des Heiligen und die neu entwickelten Ikonografien wurden oftmals kopiert. Das Original wurde dem regierenden Papst als Geschenk überreicht, sodass die große Anzahl an Kanonisierungsgemälden in den bereits zitierten Inventaren von 1682 und 1713 nicht überraschten.[632] Lazzaro Baldi betreute gemeinsam mit Ludovico Gimignani und Luigi Garzi, die beide ebenfalls aus Pistoia stammten, die Heiligsprechungen 1669 von Maria Magdalena von Pazzi und Petrus von Alcantara, die Clemens IX. initiierte.[633] Auch nach dem Ableben des Papstes stattete Baldi aktiv Heiligesprechungen aus, allerdings

[629] Um die zwei Teile des Inventares zu unterscheiden, wurde der Vermerk "b" der Kennzeichnnung des Bandes nachgestellt.
[630] AP A-5-5b, f. 1.
[631] Casale 1979, S. 113 - 115.
[632] Negro 2007, S. 186.
[633] Casale 1979, S. 114 - 115.

wurden die Originale nun Kardinal Giacomo Rospigliosi überreicht und kamen so in die die Sammlung der Familie. Beispiele dafür finden sich in der *Prima Anticamera* des Inventares von 1708: ein Gemälde stellt den *Heiligen Louis Beltràn zeigt das Kreuz den amerikanischen Ureinwohnern* dar,[634] das ebenfalls im Inventar von 1713 verzeichnet ist[635] und sich heute noch in der Sammlung Confederazione Nazionale Coldiretti befindet (Abb. 62).[636] Ein weiteres Gemälde zeigt den ebenfalls 1671 heilig gesprochenen *Franziskus de Borgia mit Jesus und Engeln*.[637] Das Gemälde der Familie Rospigliosi ist heute nicht mehr auffindbar, Casale identifziert allerdings eine Kopie in einer römischen Privatsammlung.[638] Darüber hinaus sind von Lazzaro Baldi im Inventar von 1708 eine nicht näher bestimmtbare „Santa con alcuni Angeli che presentano Croci à Giesù“ und eine Darstellung der *Beata Juliana von Falconieri*,[639] die dann 1737 von Papst Clemens XII. heiliggesprochen wurde, verzeichnet.[640] Drei Gemälde werden als Kopien nach Baldi im Inventar von 1708 angegeben, von denen allerdings nur die Darstellungen der *Heiligen Rosa von Lima* und einer *Nonne des Ordens der Redentione dè Schiavi*[641] im Inventar von 1713 nachvollzogen werden können.[642] Die Darstellung der Nonne, die *ehrwürdige Maria Anna di Gesù,* befindet sich heute noch in der Sammlung Coldiretti und Negro schreibt das Devotionalbild einem unbekannten Künstler des 17. Jahrhundert zu.[643]

Zwei Gemälde in dem ersten Vorraum werden sowohl im Inventar von 1708 als auch im Inventar von 1713 Giovan Francesco Romanelli zugeschrieben.[644] Es handelt sich dabei um die heute verlorene Darstellung des „B.o Fran.co Solano con un Re indiano che adora un Christo“ und eine *Muse*,[645] deren Zuschreibung Zeri an Romanelli bestätigt (Abb. 63).[646] Dies ist das einzige Gemälde im ersten Vorraum des Appartements, das keine religiöse Ikonografie zeigt. Das Gemälde befindet sich heute im linken Raum des Casino dell'Aurora.

---

[634] AP A-5-5b, f. 25: „Altro Quadro sim.e [...] rappresenta S. Ludovico Beltram che mostra una Croce ad un Re con altre figure / opera del d.to [Lazzaro Baldi].“
[635] Ap A-5-1, f. 450, in Negro 2007, S. 326.
[636] Negro 2007, S. 185 - 186, Abb. 3.
[637] AP A-5-5b, f. 25; AP A-5-1, f. 450, in Negro 2007, S. 326.
[638] Casale 1979, S. 118.
[639] AP A-5-5b, f. 25.
[640] Serviten 2012, URL (23.09.2012).
[641] AP A-5-5b, f. 25.
[642] AP A-5-1, f. 451, in Negro 2007, S. 326.
[643] Negro 2007, S. 285, Abb. 86.
[644] AP A-5-1, f. 451, in Negro 2007, S. 326.
[645] AP A-5-5b, f. 25.
[646] Zeri 1959, S. 227 - 228, Abb. 420.

Ein Werk, dessen Künstler weder im Inventar von 1708[647] noch 1713[648] angeben wurde, ist den Brüdern Gregorio und Mattia Preti zugeschrieben (Rom, Sammlung Coldiretti). Das Gemälde *Christus und Pilatus* wird nicht im Inventar von 1682 verzeichnet (Abb. 64), obwohl das Werk laut Negro bereits durch Giulio Rospigliosi in die Sammlung kam. Dies verwundert, da einer der Mitarbeiter der Brüder Preti, Bartolomeo Ardoini,[649] wahrscheinlich für das Inventar von 1682 verantwortlich war.

Im zweiten Raum des oberen Appartements, der *Prima Stanza de Quadri che segue a dritta*, befanden sich circa achtundvierzig Werke, von denen etwa siebzehn Darstellungen religiöse Ikonografien zeigen. Es finden sich jeweils acht Porträts bzw. Landschaften in diesem Raum und vier Stillleben. Allegorien und mythologische Darstellungen sind mit nur je einem Beispiel vertreten.[650]

Zwei Gemälde, die erst nach 1682 für die Sammlung angekauft wurden, waren die *Bekehrung des Paulus*[651] (Abb. 26) und der *Tod von Julian Apostata*[652] (Abb. 27) (Rom, Palazzo Pallavicini) von Luca Girodano, die Stefano Pallavicini 1693 erwarb[653] und somit erstmals im Inventar von 1708 erwähnt wurden.[654] Die Gemälde sind in der Monografie von Ferrari / Scavizzi als eigenhändige Werke von Luca Giordano inkludiert.[655] Ebenso wurde die *Anbetung der Hirten* erst 1697 mit einer Zuschreibung an Giovanni Lanfranco gekauft.[656]

Zu den bereits 1682 identifizierten Gemälden zählt der *Trunkene Noah* von Andrea Sacchi (Abb. 24)[657] und die laut Negro[658] anonyme *Studie für den Trevibrunnen*. Ein Gemälde von Daniel Seghers, das *Venus in einer Blumengirlande*[659] zeigt, ist bereits im Inventar von 1682[660] identifziert, wie auch ein Gemälde aus dem Besitz von Lazzaro Pallavicini,[661] die *Vertreibung von Adam und Eva aus dem Paradies* von Francesco

[647] AP A-5-5b, f. 25v: „Un Quadro in tela di p.^{mi} 12, 5 in longo [...] rappresenta il lavar della mani di Pilato nella giudicatura di Christo S.re Nro.“
[648] AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325.
[649] Negro 2007, S. 258 - 260, Abb. 60.
[650] AP A-5-5b, f. 25v - 27v.
[651] AP A-5-5b, f. 25v: Un Quadro in tela di mezza p.mi 15, e 10 [...] rappresenta la conversione di S. Paolo con diverse figure opera del Giordani.“
[652] AP A-5-5b, f. 26: Altro Quadro di p.mo 10 e 15 [...] l'istoria di Giuliano Apostata con diverse figure, opera del Giordani.“
[653] Zeri 1959, S. 140 - 141, Abb. 235, 236.
[654] AP A-5-5b, f. 25v - 26.
[655] Ferrari / Scavizzi 1992, S. 317, Abb. 534 - 535.
[656] Negro 2007, S. 266; siehe auch Zeri 1959, S. 107 - 108: Er datiert den Ankauf auf das Jahr 1694.
[657] AP A-5-5b, f. 26v.
[658] Negro 2007, S. 282 - 283, Abb. 82.
[659] AP A-5-5b, f. 27.
[660] AP A-5-2, f. 349.
[661] AP A-5-2, f. 343.

Albani.[662] Das Gemälde von Andrea Sacchi befand sich in den Räumen von Giacomo Rospigliosi, die Blumengirlande von Seghers hingegen gehörte zu den Gemälden, die sich in jenem Appartement befand, das zum Casino dell'Aurora führte.[663] Es erfolgte folglich eine Umdekoration des Palastes, bedingt durch die Tatsache, dass Kardinal Giacomo Rospigliosi zum Zeitpunkt der Erstellung des Inventares von 1708 bereits verstorben war.

In diesem Raum wurden ebenfalls Werke aufbewahrt, die aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammen. Im Inventar von 1708 ist es als „un Quadro in Rame di p. 1 1/2 in circa [...] rappresenta S. Fran.co d' Assisi in orat.e in atto di ricevere le Stimmate" beschrieben, ohne Angabe des Autors.[664] Auch im Inventar von Lazzaro Pallavicini ist kein Künstler angegeben,[665] im Gegensatz zum Inventar von 1713, das eine Zuschreibung an Giovan Francesco Barbieri anbietet.[666] Zeri gibt es in seinem Katalog der Schule von Annibale Carracci (Abb. 65).[667] Ein Werk, das im Inventar von 1713 ebenfalls einem Schüler von Carracci zugeordnet wird,[668] ist die Darstellung der „Mad.na che adora il Bambino con due Santi Domenicani".[669] Im Inventar von 1679 findet sich keine Zuschreibung, Zeri hingegen schlägt Lucio Massari vor (Abb. 66).[670] Die Darstellung einer „donna mezza nuda portata in aria da due Angelini"[671] wird im Inventar von 1679 „Mola discepolo dell'Albano" gegeben.[672] Obwohl das Gemälde im Inventar von 1713 Albani direkt zugeschrieben ist,[673] bestätigt Zeri die Autorenschaft von Pier Francesco Mola und identifziert die Ikonografie als die *Ekstase der Maria Magdalena* (Abb. 67).[674]

Ein Gemälde, das nicht aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammt, stellt die *Befreiung des Heiligen Petrus aus dem Gefängnis* (Abb. 68)[675] dar und wird in beiden

[662] AP A-5-5b, f. 27v.
[663] AP A-5-2, f. 337 - 349.
[664] AP A-5-5b, f. 27v.
[665] AP A-5-1, N. 70, in Zeri 1959, S. 292.
[666] AP A-5-1, f. 401, in Negro 2007, S. 315.
[667] Zeri 1959, S. 78, Abb. 113.
[668] AP A-5-1, f. 401, in Negro 2007, S. 315.
[669] AP A-5-5b, f. 27.
[670] AP A-5-1, N. 74, in Zeri 1959, S. 293; Zeri 1959, S. 178 - 179, Abb. 304.
[671] AP A-5-5b, f. 27.
[672] AP A-5-1, N. 69, in Zeri 1959, S. 292.
[673] AP A-5-1, f. 401, in Negro 2007, S. 315.
[674] Zeri 1959, S. 182, Abb. 311.
[675] AP A-5-5b, f. 26.

Inventaren des 18. Jahrhunderts Giovanni Domenico Cerrini gegeben,[676] eine Zuschreibung die Zeri bestätigt (Rom, Galleria Pallavicini).[677]

Die verbliebenen religiösen Werke können zwar im Inventar von 1713 identifiziert werden, allerdings gelten sie als verschollen. Es handelt sich dabei beispielsweise um ein Gemälde von Caravaggio, ein „quadro d'un Palmo, e mezzo in tela [...] con due Angeli dorati, che tengono l'Istromenti della Passione rappresenta la Pietà sotto la Croce". Ein *Heiliger Johannes der Täufer* wurde laut dem Inventar von „Guido dipinto nel gusto del Caravaggio" ausgeführt und es befinden sich Kopien nach venezianischen Künstlern wie Tizian sowie Paolo Veronese in diesem Vorraum.[678]

Die zweitgrößte Gruppe an Gemälden, die in diesem ersten Raum des Appartements aufbewahrt wurde, bilden acht Porträts, deren heutiger Aufenthaltsort ebenfalls unbekannt ist. Zwei anonyme Porträts wurden beispielsweise von Bernini und Scipione Pulzone ausgeführt. Gimignani, wobei unklar ist ob Vater oder Sohn, fertigten vier Gemälde der ältesten Kinder von Maria Camilla und Giovan Battista an. Ein Werk von Carlo Maratti zeigt *Papst Clemens IX*.,[679] das Anfang des 20. Jahrhunderts von der Sammlung Rospigliosi in die Vatikanischen Museen gelangte (Abb. 69). Carlo Maratti malte Giulio Rospigliosi 1669, in seinem letzten Lebensjahr.[680] Laut Pastor wird die körperliche Schwäche des Papstes verdeutlicht, ohne dabei seine Intelligenz und Erhabenheit zu mindern.[681] Weitere Versionen dieses Gemäldes befinden sich in Sankt Petersburg, Ascoli Piceno, in Rom und eine Version der Werkstatt wird im Metropolitan Museum in New York ausgestellt.[682]

Die verbliebenen Gemälde sind *Landschaften* von Nicolas Poussin, eine *Allegorie der Wahrheit und des Friedens* von Giovan Francesco Romanelli oder auch zwei *Landschaften* von Jan Frans van Bloemen. Zwei *Blumenstillleben*, die die Wappen der Familie Rospigliosi tragen und die bereits 1708 Giovanni Stanchi (Abb. 70) zugeschrieben sind,[683] wurden im Oktober 2011 als Los 442 im Wiener Auktionshaus Dorotheum versteigert.[684] Zwei weitere *Blumenstillleben*, die Maria Camilla Pallavicini gemeinsam mit ihrem kunstsinnigen Cousin Nicolò bei Karel von Vogeler in Auftrag

[676] AP A-5-1, f. 400, in Negro 2007, S. 315.
[677] Zeri 1959, S. 89, Abb. 136.
[678] AP A-5-5b, f. 25v - 26.
[679] AP A-5-5b, f. 26 - 26v.
[680] D'Afflitto / Romei 2000, S. 79 - 81.
[681] Pastor 1943, S. 554.
[682] D'Afflitto / Romei 2000, S. 79 - 81.
[683] AP A-5-5b, f. 25v - 27.
[684] Kat. Verst. Dorotheum 2011, S. 96 - 101

gab,[685] finden sich ebenfalls an dieser Stelle im Inventar von 1708 (Abb. 20). Zwei *Schlachtendarstellungen* von Christian Reder,[686] genannt Monsù Leandro, werden heute ebenfalls in der Sammlung Pallavicini aufbewahrt (Abb. 71). Maria Camilla gab in Summe vier Gemälde bei Reder in Auftrag,[687] sodass sie zwei den Pallavicini und zwei den Rospigliosi vermachen konnte (Rom, Sammlung Coldiretti).[688]

Im dritten beschriebenen Raum liegt der Schwerpunkt auf religiösen Ikonografien (fünfundzwanzig Stück), gefolgt von zehn Genredarstellungen. Diese *Bambocciate* werden bis zu diesem Inventar von 1708 kaum erwähnt. Porträts sind mit neun Darstellungen, Stillleben mit acht, allegorische Bildfindungen mit zwei und Landschaften mit sechs Darstellungen vertreten.[689]

Gemälde, die bereits aus dem Inventar von 1682 bekannt sind, und sich in diesem dritten Raum befanden, sind dreizehn Darstellungen von *Christus und den zwölf Aposteln*[690] (Abb. 6 - 18). Im Inventar von 1708 wird im Gegensatz zum Dokument von 1682 Peter Paul Rubens[691] als Autor der Gemälde angegeben. Der *Heilige Philipp Neri*[692] von Simone Cantarini (Abb. 36) befindet sich im Inventar von 1682 ebenfalls in den Appartements von Kardinal Giacomo Rospigliosi, wie auch der *Heilige Secundus* von Bernardo Strozzi[693] (Abb. 34), die *Geburt Christi* von Andrea Camassei[694] (Abb. 35) oder die *Rast der Soldaten* von Jan Miel[695] (Abb. 39). In den Gemächern der Prinzessin Maria Camilla hingegen wurden 1682[696] die *Tabakraucher* von Michelangelo Cerquozzi (Abb. 46) aufbewahrt.[697]

Ein Gemälde, das erst zwischcn 1694[698] und 1697[699] mit einer Zuschreibung an Giovanni Lanfranco für die Sammlung angekauft wurde, ist die *Anbetung der Hirten,*[700]

[685] Rudolph 1995, S. 87 - 97.
[686] AP A-5-5b, f. 26v - 27.
[687] Zeri 1959, S. 200 - 201, Abb. 347, 348.
[688] Negro 2007, S. 261 - 262, Abb. 61.
[689] AP A-5-5b, f. 27v - 30.
[690] AP A-5-2, f. 339v.
[691] AP A-5-5b, f. 27v.
[692] AP A-5-2, f. 341; AP A-5-5b, f. 28v.
[693] AP A-5-2, f. 339v; AP A-5-5b, f. 29v.
[694] AP A-5-2, f. 339; AP A-5-5b, f. 29v.
[695] AP A-5-2, f. 341; AP A-5-5b, f. 28v.
[696] AP A-5-2, f. 345; AP A-5-5b, f. 30.
[697] AP A-5-2, f. 345.
[698] Zeri 1959, S. 107.
[699] Negro 2007, S. 266.
[700] AP A-5-5b, f. 29: „Un Quadro di p.mi 4, e 5 [...] rapp.ta la natività di Nro e Sig.re con la Vergine adornante / op.a del Lanfranco."

die Zeri der emilianischen Schule des 17. Jahrhunderts zugeordnet.[701] Im Inventar von 1713 wird das Werk bereits nur mehr als „opera dela Scuola di Lanfranco“ zitiert.[702]

Wie schon im zweiten beschriebenen Raum, befinden sich Werke aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini, die bereits im Inventar von 1679 verzeichnet sind, in der dritten *Stanza*. Es handelt sich dabei um eine *Heilige Familie mit dem Täufer* von Jacopo Bassano. Das Werk, das sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet, ist durchgehend seit dem Inventar von Lazzaro Pallavicini dem Künstler zugeschrieben (Abb. 72).[703] Eine weitere religiöse Darstellung ist eine „Madonna con le mani giunte“, die heute leider verloren ist. Der Verfasser des Inventares von 1708 gab als Maler Paolo Giudotti an, 1679 und 1713 wurde Simone Cantarini genannt.[704] Zu den Porträts, die auf die *Eredità Pallavicini* zurückgehen, gehört jenes von Anton van Dyck (Abb. 19),[705] das *Bildnis einer alten Frau* von Pier Franceso Mola (Abb. 73),[706] ebenso wie die porträthafte Darstellung des *Heiligen Johannes der Täufer* desselben Künstlers (Abb. 74).[707] Zwei weitere Werke, die sich ebenfalls noch in der Sammlung Pallavicini befinden, sind ein „Pellegrino con le mani al Petto / Opera dello Spagnoletto“ (Abb. 75) und „una donna nuda, cioè Anna Bolena in un bagno / della Scuola di Raffaelle“.[708] In beiden Fällen wird die Zuschreibungen, die in den Inventar von 1708 und 1713 übereinstimmen,[709] von Zeri nicht akzeptiert.[710]

Vier Werke, die in diesem Raum beschrieben wurden, befinden sich heute in der verbliebenen Sammlung Rospigliosi im Palast am Monte Cavallo. Die Darstellung einer „Flora con due Puttini“[711] (Abb. 76) von Giovan Francesco Barbieri und eine *Fruchtverkäuferin* (Abb. 77)[712], die vorrangig von der Werkstatt Guercinos ausgeführt wurde, sind im Inventar von 1708 erstmals in der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini dokumentiert. Weder das Dokument von 1708, noch jenes von 1713 geben Aufschluss

[701] Zeri 1959, S. 107 - 108, Abb. 174.
[702] AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316.
[703] AP A-5-1, N. 67, in Zeri 1959, S. 292; AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316; AP A-5-5b, f. 28; Zeri 1959, S. 34, N. 19.
[704] AP A-5-1, N. 96, in Zeri 1959, S. 294; AP A-5-1, f. 402, in Negro 2007, S. 315; AP A-5-5b, f. 28; Zeri 1959, S. 104 - 105, Abb. 169.
[705] AP A-5-1, N. 67, in Zeri 1959, S. 292; AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316; AP A-5-5b, f. 28; Zeri 1959, S. 34, N. 19.
[706] AP A-5-1, N. 91, in Zeri 1959, S. 293; AP A-5-1, f. 405, in Negro 2007, S. 316; AP A-5-5b, f. 29v; Zeri 1959, S. 182 - 183, N. 313.
[707] AP A-5-1, f. 402, in Negro 2007, S. 315; AP A-5-5b, f. 28; Zeri 1959, S. 182, N. 312.
[708] AP A-5-5b, f. 28v.
[709] AP A-5-1, f. 403, in Negro 2007, S. 315 - 316.
[710] Zeri 1959, S. 117 - 188, Abb. 197; S. 207 - 208, Abb. 360.
[711] AP A-5-5b, f. 28v; Negro 2007, S. 188 - 189, Abb. 5.
[712] AP A-5-5b, f. 28; Negro 2007, S. 192 - 193, Abb. 7.

über die Provenienz der Gemälde.[713] Die Blumengirlanden, die Flora und die Putti umgeben, wurden vom Giovan Francescos Bruder, Paolo Antonio Barbieri ausgeführt. Barbara Ghelfi identfiziert das Gemälde in den Rechnungsbüchern von Guercino als jenes Werk, das am 9. Juli 1642 „.dal Sig.r Giouani Orio di Rimine, e per lui dal Sig.r Lodou:co Mastri" bezahlt wurde. Der Preis für diese „Prima uera" waren 258 Scudi.[714] Giovanni Orio stammte aus einer angesehenen Familie aus Rimini und es verbleibt unklar, wie das Gemälde in die Kunstsammlung Rospigliosi-Pallavicini kam.[715]

Eine *Meeresansicht* ist im Dokument von 1708 zwar ohne Künstler inventarisiert, allerdings sind auf der Rückseite die Initialen *C.C.B* notiert.[716] Diese beziehen sich auf den Kardinal Carlo Barberini, der laut dem Inventar von 1713 dieses Werk von Paul Brill (Abb. 78) Giovan Battista Rospigliosi vermachte. Carlo Barberini diente unter Clemens IX. als Kammerdiener des Papstes.[717] Das vierte Werk, das sich noch in der Sammlung Coldiretti befindet, ist ein *Früchtestillleben*, das in den Inventaren von 1708[718] und 1713 Gobbo dei Carracci zugeschrieben ist. Negro hält diese Zuschreibung für untragbar und gibt das Werk dem Meister des Metropolitan, der in Rom in den 1670er bis 1680er tätig war (Abb. 79).[719]

Die *Allegorie der Passion* von Francesco Albani (Abb. 5), die die Freundschaft zwischen Fabio Chigi und Giulio Rospigliosi dokumentiert, befindet sich ebenfalls in diesem Raum und ist sowohl im Inventar von 1708[720] und 1713 dokumentiert, wobei sowohl die Initiale *EC* als auch der Vermerk *Segnato E.mo Rosp.si* auf Giulio Rospigliosi hindeuten.[721] Unter den Porträts sticht eine Darstellung von Camillo Rospiglosi hervor, die sich nicht mehr in der Sammlung Rospigliosi befindet (Abb. 80). Sie wurde in Mosaik ausgeführt und zeigt den Bruder des Papstes in den Gewändern des Ordens des Heiligen Stefan (Los Angeles, The Getty Museum).[722]

Auch im vierten Raum des ersten Appartements dominieren mit sechsundzwanzig Werken religiöse Darstellungen. Unter den verbliebenen vierundzwanzig Werken

[713] AP A-5-1, f. 403, in Negro 2007, S. 315; f. 402, S. 315.
[714] Ghelfi 1997, S. 1642.
[715] Kat. Ausst. Palazzo Barberini 2011, S. 173.
[716] AP A-5-5b, f. 29v.
[717] AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316; S. 212 - 213, Abb. 21.
[718] AP A-5-5b, f. 29.
[719] AP A-5-1, f. 404, in Negro 2007, S. 316; S. 246, Abb. 49.
[720] AP A-5-5b, f. 28.
[721] AP A-5-1, f. 402, in Negro 2007, S. 315.
[722] AP A-5-5b, f. 30; AP A-5-1, f. 406, in Negro 2007, S. 316.

befinden sich acht Landschaften, vier allegorische Gemälde, jeweils vier mythologische Themen bzw. Stillleben und drei Porträts.[723]

Die ersten beiden Gemälde, die in dieser vierten *Stanza de quadri* aufbewahrt wurden, sind die *Allegorie fünf Sinne* von Carlo Cignani und „Adamo, et Eva nudi nel Paradiso terreste / op.a del Palma",[724] die sich bereits 1682 in den Appartements von Kardinal Giacomo Rospigliosi befunden hatten (Abb. 37 - 38).[725] Das dritte Gemälde dieser Aufzählung, die *Heilung des Blinden*[726] von Lorenzo Garbieri, ist ebenfalls im Inventar von 1682 vertreten, allerdings wurde es in jenem Appartement aufbewahrt, das zum Casino dell'Aurora führte (Abb. 50).[727] Ein Werk, das bereits 1682 im Casino dell'Aurora hing,[728] ist der *Heilige Franzikus* „con le mani giunte in abito da Cappuccino" (Abb. 51).[729] Das in der Beschreibung folgende Gemäldepaar, „due [...] veduta di mare, con Vascelli, e diverse figure",[730] befand sich laut dem älteren Verzeichnis in den Gemächern der Prinzessin Maria Camilla.[731] Zwei Gemälde, die ebenfalls bereits im Inventar von 1682 identifiziert wurden, stammen von Nicolas Poussin und wurden wahrscheinlich für Giulio Rospigliosi erschaffen: Sowohl der *Tanz zur Musik der Zeit* im Casino dell'Aurora (Abb. 52), als auch das heute verschollene Gemälde „il tempo che scuopre la verità di 4 figure", das im Inventar von 1682 in der Guardarobba verzeichnet war (Abb. 25),[732] sind im vierten Raum des Appartements beschrieben.[733]

Auch in diesem Raum befanden sich Werke, die anhand der Initialen des Inventares von 1713 der *Eredità Pallavicini* zugeordnet werden, wie beispielsweise ein *Heiliger Hironymus in der Wüste* von Simone Cantarini,[734] dessen Aufenthaltsort sich nicht mehr nachvollziehen lässt oder eine *Maria Magdalena in Meditation*, die in den Inventaren von 1708 und 1713 Salvator Rosa zugeschrieben ist. Negro schließt die Autorenschaft Rosas aus und schreibt das vorliegende Werk, da sich in der Sammlung Coldiretti befindet, seiner Werkstatt zu.[735]

---

[723] AP A-5-5b, f. 30 - 32v.
[724] AP A-5-5b, f. 30.
[725] AP A-5-2, f. 339 - 341.
[726] AP A-5-5b, f. 30.
[727] AP A-5-2, f. 351v.
[728] AP A-5-2, f. 351v.
[729] AP A-5-5b, f. 31v.
[730] AP A-5-5b, f. 31v.
[731] AP A-5-2, f. 343v - 345.
[732] AP A-5-2, f. 337.
[733] AP A-5-5b, f. 32 - 32v.
[734] AP A-5-5b, f. 30v; AP A-5-1, f. 407, in Negro 2007, S. 316.
[735] AP A-5-5b, f. 30v; AP A-5-1, f. 407, in Negro 2007, S. 316; S. 263, Abb. 62.

Aus dem Inventar von Lazzaro Pallavicini werden mehrere Werke in Inventar von 1708 zitiert. Ein halbfiguriges Porträt eines Priesters, dessen Hand auf seiner Brust ruht, identifizieren die Inventar von 1679 und 1713 als Werk von Van Dyck,[736] allerdings befindet es sich nicht mehr im Palazzo Pallavicini. Eine *Madonna lactans*, die seit dem Inventar von 1679 Flaminio Torri zugeschrieben war (Abb. 81),[737] ist ein Beispiel eines Bologneser Meisters in der der Sammlung des Kardinals. Das Porträt eines „Vecchio vestito di negro con Barba bianca longo mezza figura in atto di leggere un libro aperto in mano opera del Tintoretto" gilt hingegen heute als Gemälde der venezianischen Schule (Abb. 82).[738]

Drei Gemälde mit Rospigliosi-Provenienz befinden sich ebenfalls unter den Werken dieses Raumes: Eine Darstellung von Andrea Camassei, „San Lucca dipinge la SS.[a] Vergine"[739] (Abb. 83), und ein *Heiliger Hironymus*,[740] der laut den Inventaren von Monsù Valentino, i. e. Valentin de Boulogne stammt, von Zeri allerdings einem unbekannten französischen Meister zugeschrieben wird. Das dritte Gemälde ist die *Rast auf der Flucht nach Ägypten mit Elefant* von Nicolas Poussin, das an dieser Stelle das erste Mal in den Inventaren der Familie erwähnt wird.[741] Es wurde gemeinsam mit dem *Tanz zur Musik der Zeit* 1798 verkauft[742] und Rosenberg entdeckt das Gemälde in einer nicht näher erwähnten Privatsammlung.[743] Im selben Raum befand sich ebenfalls die *Heilige Francesca Romana* von Nicolas Poussin (Paris, Louvre), die die Jungfrau Maria bat, die Pest zu beenden (Abb. 84). Der Inventareintreg benennt nicht die Ikonografie, sondern beschreibt systematisch die Dargestellten, „la Madonna con alcune frezze in mano, una Santa che prega, una donna morta, un angelo".[744]

Der größte Anteil der in diesem Raum aufgelisteten Werke wird ohne Provenienzangabe inventarisiert: *Loth und seine Töchter* von Lucio Massari,[745] *Herminia zwischen den Schäfern* von Michelangelo Cerquozzi,[746] eine *Allegorie* von

[736] AP A-5-5b, f. 32; AP A-5-1, N. 99, in Zeri 1959, S. 294; AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 316.
[737] AP A-5-5b, f. 31v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317; AP A-5-1, N. 85, in Zeri 1959, S. 293; S. 263- 264, N. 491.
[738] AP A-5-5b, f. 32; AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 317; AP A-5-1, N. 80, in Zeri 1959, S. 292, S. 275, N. 516.
[739] AP A-5-5b, f. 32v; AP A-5-1, f. 381, in Negro 2007, S. 312; Zeri 1959, S. 66, N. 87.
[740] AP A-5-5b, f. 32; AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 317; Zeri 1959, S. 118 - 199, N. 197.
[741] AP A-5-5b, f. 32v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317.
[742] Negro 2007, S. 339.
[743] Rosenberg 1998, S. 35 - 49.
[744] AP A-5-5b, f. 30; AP A-5-1, f. 408, in Negro 2007, S. 317.
[745] AP A-5-5b, f. 30v; AP A-5-1, f. 407, in Negro 2007, S. 316; Zeri 1959, S. 178, N. 302.
[746] AP A-5-5b, f. 32; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317; Zeri 1959, S. 87, N. 198.

Angelo Caroselli[747] und eine großformatige Darstellung des *Opfers an Diana* von der Werkstatt Pietro da Cortonas,[748] gehören heute noch zum Kern der Sammlung Pallavicini. Die *Studie zur Altartafel von Sant'Ivo alla Sapienza* von Pietro da Cortona (Rom, Sammlung Coldiretti) wurde überraschenderweise nicht im Inventar von 1682 inkludiert,[749] sondern erstmals im Verzeichnis von 1708 erwähnt (Abb. 40).[750]

Die Darstellung einer *Heiligen Rosalia*[751] von Anton van Dyck wurde gemeinsam mit der *Heiligen Francesca Romana* von Poussin von Papst Clemenx IX. erworben und die Gemälde wurden laut Negro bis zum Verkauf des Werkes von Poussin in unmittelbarer Nähe zueinander aufbewahrt. Wie die römische Heilige ihre Stadt vor der Pest befreien sollte, so war die Heilige Rosalia für den Schutz Palermos verantwortlich. Ihre Gebeine wurden während der Pestepedemie von 1624 entdeckt, als Van Dyck in der sizilianischen Metropole weilte. Negro bezweifelt, dass Giulio Rospigliosi dieses Werk direkt beim Künstler, der sich 1623 in Rom aufhielt, in Auftrag gegeben hatte und vermutete, dass er es zu einem späteren Zeitpunkt erwarb (Abb. 85).[752]

Ein Gemälde von Domenichino und seinem Schüler Antonio Barbalongo wird ebenfalls erstmals im Inventar von 1708 erwähnt. Es handelt sich dabei um eine Darstellung der „S.a Cecilia in atto di suonare con tre putti, che tongono Istom.ti di Musica" (Abb. 86).[753] Es wurde von der Familie Ludovisi erworben, deren Palast die Rospigliosi-Pallavicini kurz nach der Papstwahl von Clemens IX. mieteten. Negro schreibt das Gemälde nur dem Schüler des Meisters zu.[754] Spear datiert das Gemälde auf 1622 bis 1627 als Domenichino unter der Patronage der Familie Ludovisi stand und gibt es sowohl Domenichino als auch Barbalonga (Rom, Sammlung Coldiretti).[755]

Die „Istoria delle due Amici fedeli"[756] wurde 1708 und 1713 als ein Werk Guercinos beschrieben und stellt *Damione und Pizia* dar (Abb. 87). Salerno und Ghelfi deuten diese Allegorie der Freundschaft als eine Kopie nach einem verlorenen Werk,[757] für das Guercino von Kardinal Palotta am 26. Mai 1632 mit 300 Scudi entlohnt wurde.[758] Das

[747] AP A-5-5b, f. 31v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317; Zeri 1959, S. 75 - 76, N. 110.
[748] AP A-5-5b, f. 31v; AP A-5-1, f. 410, in Negro 2007, S. 317; Zeri 1959, S. 46 - 47, N. 476.
[749] Negro 2007, S. 200 - 202, Abb. 14.
[750] AP A-5-5b, f. 31; AP A-5-1, f. 406, in Negro 2007, S. 316.
[751] AP A-5-5b, f. 31v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317.
[752] Negro 2007, S. 224 - 225, Abb. 32.
[753] AP A-5-5b f. 31v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317.
[754] Negro 2007, S. 182 - 183, Abb. 1.
[755] Spear 1982, S. 260 - 261.
[756] AP A-5-5 f. 32AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007; S. 322.
[757] Salerno 1988, S. 231.
[758] Ghelfi 1997, S. 66.

Gemälde wurde nicht wie angenommen Papst Alexander VII. von Kardinal Palotta hinterlassen, sondern Clemens IX., sodass Negro und Ghelfi eine Zuschreibung an Guercino unterstützen (Rom, Sammlung Coldiretti).[759]

Alle anderen Gemälde, die in diesem vierten Raum beschrieben wurden, können zwar im Inventar von 1713 vollständig identifziert werden, allerdings findet sich kein Hinweis auf den heutigen Aufbewahrungsort. Es handelt sich um Werke von Giacinto Gimignani, Tintoretto, Guido Reni und seiner Schule, Elisabetta Sirani und Gianlorenzo Bernini.[760] Das Inventar von 1713 präzisiert einen Inventareintrag von 1708 und fügt den Künstler hinzu: der *Heilige Johannes der Täufer*, der auch im Inventar von Maria Camilla 1710 erwähnt wird, ist angeblich von Leonardo da Vinci.[761]

Aus der Untersuchung dieses ersten Appartements geht eindeutig hevor, dass der Palast in den zwei Jahrzehnten, die nach der Erstellung des Dokumentes von 1682 vergangen waren, umdekoriert wurde. Die wichtigsten Werke der Sammlung wurden in diesen Gemächern gebündelt und wieder wurde keine Trennung gemäß der Provenienzen der beiden Familiezweige im Hinblick auf den *Fedecommesso* getätigt.

8.2.2. Gabinetto und Mezzanin

Auf f. 33 folgt im zweiten Teil des Inventares eine Beschreibung von neun Gemälden, die sich im *Gabinetto ò sia Capella che segue* befanden. Es handelt sich dabei durchgehend um religöse Ikonografien, die sich allerdings heute nicht mehr im Palast befinden. Die Werke stammen hauptsächlich aus der *Eredità Comune* und werden von Bologneser Künstlern, wie Flaminio Torri oder Giovan Domenico Cerrini, bzw. dem toskanischen Künstler Nicolò Circignani gefertigt.[762]

Die Auflistung des Mezzanins ist nicht vollständig, da das Inventar von 1708 an zwei Stellen auf ein älteres Inventar verweist, in dem die Bilder beschrieben worden waren, sodass die Liste 1708 nur noch ergänzt werden musste. Dieses Refererenzinventar stimmt nicht mit dem Dokument von 1682 überein, da die angegebenen Nummern 221 bis 224 bzw. 225 bis 227 nicht korrispondieren. Das einzige Werk der ersten hinzugefügten Gruppe auf f. 34 ist eine von insgesamt drei Zeichnungen von Carlo Fontana,[763] die sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet und

[759] Negro 2007, S. 195 - 196, Abb. 9; Kat. Ausst. Palazzo Barberini 2011, S. 171.
[760] AP A-5-5b, f. 31v - 32v.
[761] AP A-5-5b, f. 32v; AP A-5-1, f. 409, in Negro 2007, S. 317; ASV Rospigliosi, f. 191v, in Negro 2007, S. 309.
[762] AP A-5-5b, f. 33.
[763] AP A-5-5b, f. 34 - 34v.

unterschiedliche Architekturstudien darstellen. Im zweiten Block wird die zweite Zeichnung von Fontana beschrieben,[764] wobei im Inventar von 1708 der Name des Künstlers nicht inkludiert ist.[765] An dieser Stelle werden zehn Werke neu in das Inventar aufgenommen. Die Hälfte davon sind Zeichnungen, wie eine *Landschaft mit Reitern* von Guercino oder eine *Veduta* von Ludovico Gimignani.[766] Ein *Martyrium eines Heiligen*, das traditionell in den Inventaren Pietro da Cortona gegeben wurde, schreibt Angela Negro Pietro Baldi Baldini zu.[767] Die Zuschreibung einer *Heiligen Maria Magdalena in Meditation* (Abb. 88) an Ludovico Gimignani übernimmt Negro (Rom, Sammlung Coldiretti).[768] Im Mezzanin befanden sich zwei Werke von Luca Giordano, die bereits im Inventar von Maria Camilla Pallavicini verzeichnet sind und heute verschollen sind.[769]

8.2.3. Apartamento di sopra

Das *Apartamento di sopra* war in unterschiedliche Räume unterteilt, die teilweise nur sehr spärlich mit Gemälden ausgestattet waren. Im ersten Raum befand sich nur ein Porträt von Kardinal Giacomo Rospigliosi,[770] das von Carlo Maratti in mehreren Versionen ausgeführt wurde. Es befindet sich heute jeweils eine Version des Gemäldes in der Galleria Pallavicini, das Zeri als eigenhändiges Werk deklariert[771] und eine weitere Variante in der Sammlung Coldiretti, wobei Negro dieses als ein Werk der Werkstatt beschreibt. Das Original vermutet sie im Fitzwilliam Museum in Cambridge (Abb. 89).[772] Auf f. 55v wird eine weitere Version des Porträts beschrieben, die sich auch im Inventar von 1713 findet.[773]

Nach einigen weiteren religiösen Themen wird erst wieder im vierten Raum ein Gemälde beschrieben, dass sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet. Neben einer Kopie der *Heiligen Familie* nach Gimignani und einer unbekannten *Madonna mit Kind*, wird die *Verehrung der Jungfrau Maria durch den Heiligen*

[764] Zeri 1959, S. 115 - 116, Abb. 193, 195.
[765] AP A-5-5b, f. 35; AP A-5-1, f. 427, in Negro 2007, S. 320.
[766] AP A-5-5b, f. 34v - 35.
[767] AP A-5-5b, f. 34v; AP A-5-1, f. 426, in Negro 2007, S. 320; S. 187, Abb. 4.
[768] AP A-5-5b, f. 35; AP A-5-1, f. 427, in Negro 2007, S. 320; S. 238, Abb. 42.
[769] AP A-5-5b, f. 34v; ASV Rospigliosi 2004, f. 193v, in Negro 2007, S. 309.
[770] AP A-5-5b, f. 35; AP A-5-1, f. 397, in Negro 2007, S. 314.
[771] Zeri 1959, S. 173 - 174, Abb. 295.
[772] Negro 2007, S. 250, Abb. 52.
[773] AP A-5-5b, f. 55v; AP A-5-1, f. 430, in Negro 2007, S. 321.

Liborius beschrieben, das laut dem Inventar von 1708 und 1713 von der „Pittrice di Lucca“[774] gefertigt wurde.

Es folgt in der Beschreibung das Schlafzimmer von Maria Candida, der zweitältesten Tochter des Ehepaares Rospigliosi-Pallavicini, die unverheiratet blieb und ein Wohnrecht auf Lebenszeit im Palast am Monte Cavallo hatte. Ihr Gemach schmückten acht Gemälde, die allerdings nur sehr spärlich beschrieben sind. Einige Werke wurden vom Verfasser des Inventares durchgestrichen,[775] sodass die Vermutung nahe liegt, dass sie selbst Besitzerin einiger Kunstwerke war, die nicht im *Fedecommesso* und folglich auch nicht in dem vorliegenden Inventar inkludiert waren.

Nach einigen nur mit Spiegeln geschmückten Räumen, ist im *Gabinetto che segue* ein Porträt von Maria Camilla Pallavicini inventarisiert,[776] das laut dem Inventar von 1713 von Benedetto Luti gemalt wurde und das Zeri auf die letzten Lebensjahre der Prinzessin datiert.[777] Das Gemälde befindet sich heute in der Ahnengalerie am Monte Cavallo (Abb. 90).

Bevor der Autor des Inventares den etwas umfangreichen Bilderschmuck der Bibliothek beschrieb, wurden die Gemächer der Sig.ra Elisabetta inventarisiert, in denen sich drei Gemälde befanden. Es handelt sich dabei um eine *Landschaft*, eine *Madonna mit Kind* und die Darstellung von *Christus in Emaus*,[778] die laut Zeri von Eberhart Keilhau sind.[779] Elisabetta Gherardi war eines der Dienstmädchen, die im Palast wohnten.[780]

In der Bibliothek wurden zwölf Gemälde, geographische Karten und ein Stammbaum der Familie Rospigliosi aufbewahrt. Die Gemälde selbst waren wieder hauptsächlich Porträts, von denen eines heute noch den Palazzo Pallavicini schmückt. Es handelt sich um ein Bildnis des fünfundzwanzigjährigen *S.r Duca*, der von Ferdinand Voet verewigt wurde.[781] Der Dargestellte ist laut Zeri nicht eindeutig mit Giovan Battista zu identifizieren, er war aber wahrscheinlich ein Mitglied der Familie Rospigliosi-Pallavicini (Abb. 91).[782] Neben der Darstellung einer „Venere giacente in letto con un Cupido“,[783] schmückte die mythologische Darstellung von „Ercole che fila con Jole

[774] AP A-5-5b, f. 35v; AP A-5-1, f. 428, in Negro 2007, S. 320 - 321; Zeri 1959, S. 216, Abb. 384.
[775] AP A-5-5b, f. 36 - 36v.
[776] AP A-5-5b, f. 37.
[777] AP A-5-1, f. 396, in Negro 2007, S. 314; Zeri 1959, S. 169 - 170, Abb. 289.
[778] AP A-5-5b, f. 37v.
[779] AP A-5-1, f. 430, in Negro 2007, S. 321; Zeri 1959, S. 148, Abb. 251.
[780] Waddy 1999, S. 228.
[781] AP A-5-5b, f. 38.
[782] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 323; Zeri 1959, S. 278 - 279, Abb. 528.
[783] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 323; AP A-5-5b, f. 38.

colca“ die Bibliothek.[784] 1682 befand sich diese Darstellung von Antonio Circignani in der Guardarobba des Palastes (Abb. 31).[785]

8.2.4. Apartamento nobile

Die Beschreibung des *Apartamento nobile*, als jenes Stockwerkes, das die repräsentativen Räume der Familie beherbergte, beginnt mit dem Hinweis, dass die Gemälde in einem alten, nicht identifizierbaren Inventar beschrieben wurden. Es folgt die Beschreibungen der beiden Audienzräume von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi, wobei wie auch schon 1682 an dieser Stelle kein Bilderschmuck genannt wird.[786]

Ab f. 55 werden die Gemälde des zweiten Vorraumes erwähnt, die einen sehr großformatigen und dekorativen Bilderschmuck bildeten. Die *Erbsünde* von Domenico Zampieri, genannt il Domenichino, eröffnet die Beschreibung dieses Raumes.[787] Das Gemälde wurde laut Zeri für die Familie Ludovisi angefertigt und kam aus der Residenz in Zagarolo,[788] die die Familie Rospigliosi-Pallavicini von eben dieser erworben hatte (Abb. 92).[789] Das Gemälde stellt laut Spear eine seltene Ikonografie dar: Es ist nicht Eva, die in den Baum der Sünde greift, sondern Adam, der der schamhaft gebeugten Eva ein Feigenblatt reicht. Es handelte sich um den Moment, nachdem die beiden Protagonisten der Szene sich ihrer Nackheit bewusst wurden. Spear gibt das Gemälde nicht nur Domenichino, sondern identifiziert die Hand von Giovanni Battista Viola und einem unbekannten nordischen Tiermaler.[790]

Zwei weitere Werke, die sich ebenfalls in zweiten Vorraum befanden, werden laut dem Inventar von 1708 ebenfalls Domenichino zugeschrieben. *Samson den Tempel der Philister stürzend* [791] wird allerdings bereits im Inventar von 1713 Ludovico Carracci gegeben,[792] eine Zuschreibung die Zeri revidiert, der das Gemälde nur dem Umkreis zuordnet. Die Leinwand weist seiner Meinung nach zwei unterschiedliche Hände auf und könnte von Ludovico Carracci begonnen, um von Domenichino oder einem seiner Schüler vollendet worden sein. Das Gemälde stammt wie schon die *Erbsünde* aus

[784] AP A-5-1, f. 441, in Negro 2007, S. 323; AP A-5-5b, f. 38.
[785] AP A-5-2, f. 335; Zeri 1959, S. 92, Abb. 141.
[786] AP A-5-5b, f. 43 - 55.
[787] AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322; AP A-5-5b, f. 55.
[788] Zeri 1959, S. 285 - 287, Abb. 546.
[789] Lotti 1978, S. 151.
[790] Spear 1982, S. 224.
[791] AP A-5-5b, f. 55.
[792] AP A-5-1, f. 440, in Negro 2007, S. 322.

Zagarolo aus der Sammlung Ludovisi (Abb. 93) und beide Gemälde werden heute im Thronsaal des Palastes ausgestellt.[793] Das dritte Gemälde, das im Inventar von 1708 Domenichino zugeschrieben wird, ist der *Triumph Davids über Goliath* (Abb. 94), eine Zuschreibung, die zwar noch im Inventar von 1713 gestützt wird,[794] aber laut Zeri nicht haltbar ist. Er identifziert das Gemälde als Werk des Bologneser Künstlers Lucio Massari, der diese Leinwand gemeinsam mit einer Darstellung von *Rinaldo und Armida* für den Kunsthändler Ludovico Mastri anfertigte.[795] Dieses Gemälde befand sich ebenfalls in diesem Vorraum und wird in den Inventaren von 1708 und 1713 Francesco Albani zugeschrieben (Abb. 95).[796] Die bisher erwähnten Gemälde werden im Inventar von 1713 der *Eredità Comune* zugeordnet, im Gegensatz zu zwei Darstellungen, die bereits aus dem Inventar von 1682 bekannt sind und im Casino dell'Aurora verwahrt wurden: die *Häutung des Marsyas durch Apoll* und eine *Andromeda*[797] (Abb. 53). Es wird deutlich, dass das Inventar von 1713 die Zuschreibungen an Elisabetta Sirani und Francesco Gessi wiederholt.[798] Die letzte großformatige Darstellung dieses Raumes zeigte *Diana und Actaeon*, wobei im Inventar von 1708 auf eine Zuschreibung verzichtet wird.[799] 1713 wird das Werk der Carracci Schule zugeordnet, eine Zuschreibung die Federico Zeri präzisiert, indem er das Gemälde dem Künstler Camillo Gavassetti gibt.[800]

Ab Seite 56 widmet sich das Inventar den Räumlichkeiten der Erben, Nicolò Pallavicini und Domenico Rospigliosi, die gemeinsam ein Appartement bewohnten. Wie schon 1682 fand sich eine *Madonnendarstellung* im Schlafgemach der Prinzen,[801] die 1708 der Schule von Gimignani, 1713 dem Künstler selbst zugeschrieben wurde.[802] Zwei kleinformatige oktagonale Kupfergemälde zeigten den *Heiligen Kajetan von Thiene* bzw. die *Madonna* und eine *Meeresansicht* schmückten ebenfalls den Raum. Diese Gemälde können nicht im Inventar von 1713 identifiziert werden.[803]

Das Schlafzimmer der Prinzen befand sich in unmittelbarer Nähe zu den Audienzsälen von Giovan Battista Rospigliosi und seiner Ehefrau Maria Camilla, in denen sich dem

[793] Zeri 1959, S. 80 - 81, Abb. 117.
[794] AP A-5-1, f. 440, in Negro 2007, S. 322; AP A-5-5b, f. 55.
[795] Zeri 1959, S. 176 - 177, Abb. 300, 301.
[796] AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 312; AP A-5-5b, f. 55.
[797] AP A-5-2, f. 353.
[798] AP A-5-5b, f. 55; AP A-5-1, f. 429, in Negro 2007, S. 321; f. 440, S. 323.
[799] AP A-5-5b, f. 55.
[800] AP A-5-1, f. 429, in Negro 2007, S. 321; Zeri 1959, S. 124 - 125; Abb. 208.
[801] AP A-5-2, f. 297.
[802] AP A-5-1, f. 430, in Negro 2007, S. 321; AP A-5-5b, f. 56.
[803] AP A-5-5b, f. 56.

Gestaltungsschema von 1682[804] folgend nur Spiegel und das Porträt des amtierenden Papstes Clemens XI. befand.[805] Der Raum zwischen dem Audienzsaal und dem Schlafgemach der Prinzen, „che ha un fregio dipinto à pergola", war mit vierzehn Gemälden und sechs prachtvollen Spiegeln ausgestattet. Die Beschreibungen der Werke in diesem Raum weisen nicht mehr dieselbe Detailtreue auf wie die bisher behandelten, zudem scheint die künstlerische Qualität abzunehmen und folglich können Werke wie „un quadro da tela da Imp.re [...] rapp.ta S. Franc.co d'Assisi in ginocchioni in estasi" im Inventar von 1713 nicht mehr identifziert werden. Es sind Kopien von Kanonisierungsgemälden vertreten, die beispielsweise den *Heiligen Kajetan von Thiene*, *Philipp Benizi* oder *Ludovico Beltram*, zeigen.[806] Vier Darstellungen stechen besonders hervor: Aus dem Besitz von Lazzaro Pallavicini stammt die bereits 1682 identifizierte Darstellung des *Heiligen Lorenzo*, die damals in jenem Appartement aufbewahrt wurde, das zum Casino dell'Aurora führte.[807] Im Casino selbst befand sich 1682 ein Gemälde, das die *Glasbrennerei* von Lorenzo Garbieri (Abb. 55) zeigte[808] und das ebenfalls aus dem Besitz von Lazzaro Pallavicini stammt.[809]

Ein Gemälde, das auf Giulio Rospigliosi zurückgeht, wurde von Ludovico Gimignani nach einem Vorbild von Ludovico Carracci (Neapel, Pinacotea Nazionale) kopiert. Im Inventar seiner Erben von 1708 wird diese Kopie als „la Pietà opera del Carracci copia dal Gimignani"[810] beschrieben, und es zeugt von hoher Achtung vor Gimignani, dass er namentlich als Kopist erwähnt wird (Rom, Galleria Pallavicini). Das letzte Werk, das sich in diesem Raum identifizieren lässt, war ab 1708 bis heute Giovanni Benedetto Castiglione zugeschrieben und stellt eine „prospettiva con colonnato con bacco fra molti sartiri, e diversi animali"[811] dar.

Bereits in der privaten Kapelle von Felice Rospigliosi zierte eine 1682 nicht näher bestimmbare *Ascensione* den Altar.[812] Im Inventar von 1708 findet sich an derselben Stelle ebenfalls ein Altarbild, das „rapp.a l'Ascentione di Nro Sig.re con Enoc, et Elia, e 3 Apostoli".[813] Es ist sich auch im Inventar von 1713 ohne Autor zitiert.[814]

---

[804] AP A-5-2, f. 265 - 269v; 275.
[805] AP A-5-5b, f. 55v - 57v.
[806] AP A-5-5b, f. 56v.
[807] AP A-5-2, f. 351.
[808] AP A-5-2, f. 353v.
[809] Zeri 1959, S. 121, Abb. 202.
[810] AP A-5-5b, f. 57; AP A-5-1, f. 430 in Negro 2007, S. 321; Zeri 1959, S. 227, Abb. 227.
[811] AP A-5-5b, f. 56v; Zeri 1959, S. 82 - 84.
[812] AP A-5-2, f. 283v.
[813] AP A-5-5b, f. 57v.
[814] AP A-5-1, f. 429, in Negro 2007, S. 321.

Bevor der Verfasser des Inventares auf die Räume einging, die zum Casino dell'Aurora führten, war ein Hinweis auf den Bewohner der Räume neben dem Audienzsaal von Giovan Battista Rospigliosi zu finden. In der *Stanza della Segreteria* wird keine Aufzählung angeführt, sondern nur die Notiz, dass „alcuni Quadri che il Seg.rio dice esser di Mosu. Banchieri come donati p le canoizationi"[815] sich an dieser Stelle befanden. Welche Gemälde im Speziellen der Neffe des Hausherren besessen hatte, ist an dieser Stelle nicht spezifiziert.

8.2.5. Stanze che dalla Sala vanno all'Aurora

Ähnlich wie im Inventar von 1682 werden auch 1708 jene drei Räume ausführlich behandelt,[816] die zum Casino dell'Aurora führten. In Summe wurden 1708 in diesen Räumen, wie schon 1682, circa sechzig Gemälde aufbewahrt.[817]

Gemäß dem Inventar von 1713 ist der größte Teil der Gemälde, die sich im ersten Raum befand, aus dem Nachlass der Rospigliosi und es handelt sich hauptsächlich um religiöse Darstellungen. Neben den oftmals zitierten Kanonisierungsgemälden nach Ludovico Gimignani und Lazzaro Baldi, befand sich eine heute verlorene Darstellung der *Madonna* auf Kupfer, angeblich von Parmigianino, in dieser *Stanza*.[818]

Eine *Jagdszene* von Paul Brill und Antonio Tempesta[819] (Abb. 48), die sich 1682 im zweiten Raum vor dem Casino befand, ist eines von zwei Gemälden, das in beiden Inventaren vertreten ist.[820] Ein weiteres Werk, das bereits aus dem Inventar von 1682 bekannt ist und in den Räumen von Kardinal Giacomo aufbewahrt wurde, ist *Bathseba im Bad,* die von König David beobachtet wird.[821]

In der Sammlung Pallavicini kann neben der bereits erwähnten Jagdszene, nur ein weiteres Gemälde mit Sicherheit identifiziert werden. Es befindet sich heute noch in der Sammlung Rospigliosi und stellt eine phantastische Meeresansicht „con veduta del Colosseo, e colonne fondo [...] con una figura che rapp.ta un fiume della maniera di Carlo Lorense" dar.[822] Sowohl das Inventar von 1708 als auch das Dokument von 1713 schreiben das Bild nur dem Ambiente von Claude Lorrain zu,[823] Zeri hingegen bestätigt

[815] AP A-5-5b, f. 58v.
[816] AP A-5-2, f. 346v - 351v.
[817] AP A-5-2, f. 346v - 351v; AP A-5-5, f. 64 - 66v.
[818] AP A-5-5b, f. 64.
[819] AP A-5-5b, f. 64.
[820] AP A-5-2, f. 347f.
[821] AP A-5-2, f. 337.
[822] AP A-5-5b, f. 64.
[823] AP A-5-1, f. 430, in Negro 2007, S. 321.

in seinem Katalogeintrag die Eigenhändigkeit. Es wurde im *Liber Veritatis* des Künstlers mit dem Hinweis zitiert, dass es für Papst Clemens IX. gefertigt wurde.[824] Zwei weitere Darstellungen kann von Zeri nicht eindeutig zugeordnet werden: eine *Stadtansicht* von Viviano Codazzi könnte mit einem anderen Eintrag des Inventares von 1713 übereinstimmen[825] und das Pendant zur *Stadtansicht mit antikem Tempel und Figuren* (Rom, Sammlung Coldiretti) sein.[826] Die Darstellung *Christus und die Samariterin* ist in den Inventaren von 1708 und 1713 einem Zeri unbekannten Maler namens Msù Nicolò di Bari zugeschrieben. Er erwähnt zwar eine mögliche Übereinstimmung mit einem Gemälde gleichen Themas im Inventar von 1713,[827] verwirft aber diese Identifikation wieder, da das Gemälde in der Sammlung Pallavicini kleiner ist.[828]

Drei Werke des ersten Raumes werden heute in der Sammlung Coldiretti aufbewahrt. Es handelt sich dabei um eine große ovale Darstellung des *Heiligen Filippo Neri* von Carlo Maratti, die bis heute dem Künstler zugeschrieben ist.[829] Ausgeführt zwischen 1653 und 1664, steht dieses Gemälde für Negro am Beginn einer langfristigen Kooperation zwischen dem Künstler und Giulio Rospigliosi (Abb. 96).[830] Eine weitere ovale Darstellung zeigt eine Kopie von Ludovico Gimignani nach Paolo Veronese. Er reproduzierte wahrscheinlich während seines von Clemens IX. finanzierten Studienaufenthaltes in Venedig die Deckenmalerei der *Sala del Maggior Consiglio* des Dogenpalastes, der den Triumph Venedigs darstellt (Abb. 97).[831] Abschließend kann noch eine *Himmelfahrt Marias* auf Kupfer von Pietro del Po in dieser ersten *Stanza* identifziert werden, die in den Inventaren von 1708 und 1713 irrtümlich dem Sohn des Künstlers gegeben wird, Giacomo del Po.[832]

Der zweite Raum, der zum Casino dell'Aurora führte, war mit siebzehn Gemälden geschmückt. Bereits aus dem Inventar von 1682 ist eine *Madonna* von Giovan Francesco Mola bekannt, die sich ehemals in den Gemächern der Prinzessin befunden hatte.[833] 1682 wurde sich im dritten Raum, der zum Casino führte,[834] ein vermeintlicher

[824] Zeri 1959, S. 127 - 128; Abb. 212.
[825] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321; Zeri 1959, S. 93; Abb. 142.
[826] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322; Negro 2007, S. 217, Abb. 26.
[827] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321.
[828] Zeri 1959, S. 187; Abb. 320.
[829] AP A-5-5b, f, 64; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321.
[830] Negro 2007, S. 248 - 249, Abb. 51.
[831] AP A-5-5b, f. 64; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321; S. 240, Abb. 44.
[832] AP A-5-5b, f, 64; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 321; S. 222 - 223, Abb. 31.
[833] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-2, f. 343, Zeri 1959, S. 183 - 184, Abb. 314.
[834] AP A-5-2, f. 349.

Heiliger Hironymus von Andrea Mantegna aus dem Besitz von Nicolò Maria Pallavicini ausgestellt.[835] 1708 befand sich das Gemälde im zweiten Raum, heute ist es verschollen.[836] Mattia Preti führte circa 1650 ein Gemälde aus, das 1708 zum ersten Mal in der Sammlung Pallavicini dokumentiert wurde. Im Inventar von 1708 und 1713 als „Artemisia in atto di bere le cenere del Mario [...] opera del Cavalier Mattia Calabrese" beschrieben, wird das Sujet nunmehr als *Sofonisba, die das Gift von Massinissa* erhält, interpretiert (Abb. 98).[837] John T. Spike bestätigt die Zuschreibung an Mattia Preti und datiert die Darstellung in die frühen Jahre seiner Reifezeit zwischen 1645 und 1650.[838] Von Giacinto Gimignani wurde eine *Flucht nach Agypten* aufbewahrt,[839] ebenso wie eine Darstellung von *Loth und seinen Töchtern* von Giovanni Battista Speranza.[840] Den *Gang zum Kalvarienberg*, der 1708 und 1713 Daniele da Volterra zugeschrieben wurde,[841] gibt Zeri Pierfrancesco Toschi, einem florentinischen Künstler des 16. Jahrhunderts. Die Datierung auf 1650 bis 1660, die Zeri vorschlägt, unterlag wohl einem Druckfehler, da der Künstler zu diesem Zeitpunkt bereits circa einhundert Jahre verstorben war.[842] Neben den religiösen Ikonografien befanden sich ebenfalls Stillleben, wie beispielsweise zwei *Tierstillleben* von Paolo Porpora[843] oder Landschaften, wie zwei *Stadtansichten* von Viviano Codazzi, von denen ein Gemälde sich noch in der Sammlung Coldiretti befindet, in diesem Raum.[844]

Das wohl berühmteste Gemälde, das sich in diesem zweiten Raum befand, war der *Mangiafagioli* von Annibale Carracci, der heute im Besitz der Familie Colonna in Rom ist (Abb. 21). Das Gemälde wurde 1708 noch im Palast am Monte Cavallo verzeichnet,[845] 1713 finden sich bereits zwei gleichlautende Einträge im Inventar, die besagen, dass das Gemälde mit einem *Kücheninterieur* von David Teniers getauscht wurde. Das Gemälde von Teniers ist verzeichnet als „Un quadro in tavola di p. 4: 21 p. traverso con corncie dorata lisci: rappresenta una Cucina con quattro figure, una vitella sparata, cavoli, rami, di Daniel Teniers comprato dall'Eredità della Duchessa a fav.re dell'Ered.tà Pall.na in cambio del quadro Mangiafagiuoli del Carracci di d.a Eredità dato

[835] AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322.
[836] AP A-5-5b, f. 65.
[837] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 199 - 200, Abb. 346.
[838] Spike 1999, S. 258.
[839] AP A-5-5b, f. 65; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 133 - 134, Abb. 220.
[840] AP A-5-5b, f. 65; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 250 - 251, Abb. 466.
[841] AP A-5-5b, f. 65; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322.
[842] Zeri 1959, S. 267 - 268, Abb. 502.
[843] AP A-5-5b, f. 65; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 133 - 134, Abb. 220.
[844] AP A-5-5b, f. 64v; AP A-5-1, f. 434, in Negro 2007, S. 322; Negro 2007, S. 217, Abb. 26.
[845] AP A-5-5b, f. 65: "un Contadino che manga fagiol, et altre Vivande opera del Caracci."

al S. marchese Pallavicini p. legato della Sig.ra Duch.a stante il genio mostrato d'haver d.to Mangiafagiuoli EP".[846] Negro identifiziert dieses Werk mit einer *Küchenansicht*,[847] die Zeri David Teniers II. zuschreibt. Es stimmen allerdings weder die Maße, die Technik, noch die Beschreibung des Gemäldes mit dem Inventar von 1713 überein.[848]

Im letzten und dritten Raum wurden achtzehn Gemälde mit religiösen Ikonografien ausgestellt. Ein Werk, das zwischen 1682 und 1708 nicht seinen Aufbewahrungsort wechseln musste, war die Darstellung des *Apostels Petrus* gemalt auf Holz,[849] das im Inventar von 1708[850] und wie schon erwähnt 1713,[851] trotz einer Signatur von Antonio Moro, Andrea del Sarto gegeben wurde.[852] In den Vorräumen wurden ebenfalls sieben Kupfergemälde von Marcello Venusti aufbewahrt, die *Leidensgeschichte Christi* zeigten,[853] die 1708 als *maniera di Zuccari* inventarisiert wurden.[854]

Nur zwei Werke dieses letzten Raumes, der von den drei *Stanze* die meisten Gemälde enthielt, können in der Sammlung Pallavicini identifiziert werden. Es handelt sich dabei um die oktagonale *Allegorie der Astrologie* von Carlo Dolci bzw. laut Zeri um die *Allegorie der Poesie* (Abb. 99).[855] Ein *Porträt eines Mannes* hat zwischen 1708 und 1959 drei unterschiedliche Zuschreibungen erfahren: 1708 als Werk von Francesco Albani inventarisiert, wechselte die Zuschreibung 1713 zu Mattia Preti bis schließlich Federico Zeri den Amsterdamer Künstler Salomo Koninck vorschlägt.[856]

8.2.6. Stanze dell'Aurora

Das Casino dell'Aurora wird in diesem Inventar wie schon im Dokument von 1682[857] in zwei Räume unterteilt, die *Stanza a'man dritta* mit vierundvierzig Gemälden und die *Stanza a'man sinistra* mit achtundvierig Stück.[858] Die Anzahl der Gemälde hatte sich somit in den beinahe drei Jahrzehnten verdoppelt.

Im rechten Raum lag der Schwerpunkt der Darstellungen eindeutig auf religiösen Bildern. Ein Gemälde, das eine *Malerin zeigt, während sie die Jungfrau Maria malt*, ist

[846] AP A-5-1, f. 452, in Negro 2007, S. 326; f. 397, S. 314.
[847] Negro 2007, S. 114, Abb. 18.
[848] Zeri 1959, S. 260, Abb. 484.
[849] AP A-5-2, f. 351.
[850] AP A-5-5b, f. 65v.
[851] AP A-5-1, f. 432, in Negro 2007, S. 322.
[852] AP A-5-1, N. 168, in Zeri 1959, S. 297, S. 112, Abb. 187.
[853] AP A-5-2, f. 351v.
[854] AP A-5-5b, f. 66; Negro 2007, S. 274 - 275, Abb. 74.
[855] AP A-5-5b, f. 66; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 101, Abb. 160.
[856] AP A-5-5, f. 66; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322; Zeri 1959, S. 150, Abb. 257.
[857] AP A-5-2, f. 351v - 353v.
[858] AP A-5-5b, f. 71v - 74v.

im Inventar von 1708[859] und 1713 Elisabetta Sirani zugeschrieben.[860] Ein Hinweis auf die Autorenschaft dieses Selbstbildnisses findet sich allerdings bereits im Inventar von 1679 von Lazzaro Pallavicini, der den Eintrag als „una Zitella di casa Scargalia Bolognese“ beschrieb. Das Werk ist zudem von Lucrezia Scarfaglia, einer Schülerin von Elisabetta Sirani, signiert.[861]

Ein Werk, das bereits 1682 das Casino dell'Aurora dekorierte, zeigte den *Heiligen Sebastian*,[862] der ebenfalls aus dem Nachlass von Lazzaro Pallavicini stammt und von Zeri Giuseppe Belloni gegeben wird (Abb. 54).[863]

Ein Werk, das die Prinzessin 1694 dem Kloster der Kirche SS. Apostoli in Rom abkaufte, ist eine Darstellung des *Heiligen Petrus von Verona*, die erst im Inventar von 1713 Gerolamo Muziano zugeschrieben wird.[864] Der Künstler beeinflusste laut Zeri den Autor dieser Leinwand, er widerspricht allerdings der Zuschreibung und gibt das Gemälde der römischen Schule des 16. Jahrhunderts.[865] Das letzte religiöse Werk, das sich noch heute noch in der Sammlung Pallavicini befindet, ist ein Gemälde auf Holz von Federico Barocci. Zeri identifiziert erst den Eintrag im Inventar von 1713,[866] jedoch kann anhand des Dokumentes von 1708 das Gemälde bereits zu diesem Zeitpunkt im Casino dell'Aurora nachgewiesen werden.[867]

Blumen- und Jagsstillleben, wie beispielsweise zwei Werke von Giovanni Stanchi[868] oder dem Federico Zeri unbekannten Künstler Brugnoli,[869] schmückten ebenso das Casino dell'Aurora, wie Landschaften, wie beispielsweise von Jan Both.[870] Im rechten Zimmer wird ein Kücheninterieur beschrieben, das sowohl im Inventar von 1708 als auch im Inventar von 1713 ohne Autor angegeben ist.[871] Zeri schreibt dieses Gemälde David Teniers II. zu,[872] und Angela Negro identifiziert dieses Werk fälschlicherweise

[859] AP A-5-5b, f. 71v.
[860] AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325.
[861] AP A-5-1, N. 132, in Zeri 1959, S. 295; S. 242, Abb. 451.
[862] AP A-5-2, f. 353; AP A-5-5, f. 72v.
[863] AP A-5-1, N. 113, in Zeri 1959, S. 294; S. 37 - 38, Abb. 25, 29.
[864] AP A-5-5b, f. 72; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322.
[865] Zeri 1959, S. 206 - 207, Abb. 358.
[866] Zeri 1959, S. 33, Abb. 17; AP A-5-1, f. 422, in Negro 2007, S. 319.
[867] AP A-5-5b, f. 72.
[868] AP A-5-5b, f. 71v; AP A-5-1, f. 439, in Negro 2007, S. 323; Zeri 1959, S. 251, Abb. 467, 468.
[869] AP A-5-5b, f. 72; AP A-5-1, f. 439, in Negro 2007, S. 323; Zeri 1959, S. 79, Abb. 80, 81.
[870] AP A-5-5b, f. 72v; AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325; Zeri 1959, S. 54, Abb. 66.
[871] AP A-5-5b, f. 72v; AP A-5-1, f. 435, in Negro 2007, S. 322.
[872] Zeri 1959, S. 260, Abb. 484.

als jenes, das die Familie Pallavicini im Austausch für den *Mangiafagioli* von Annibale Carracci bekommen hatte.[873]

Der linke Raum war primär mit Landschaften, Porträts von römischen Imperatoren, Jagdszenen und Stillleben geschmückt, wobei die Einträge im Inventar von 1708 oberflächlich sind und die Autoren in den meisten Fällen nicht angegeben sind.[874] Identifiziert ist eine „Marina dell'Olandese",[875] die mit den Maßen 225 x 650 cm das wohl größte Gemälde der Sammlung Pallavicini ist (Abb. 100). Zeri kennt den Maler, der sich hinter der Herkunftsbezeichnung *Olandese* verbirgt, nicht und ordnet das Gemälde dem Umkreis von Agostino Tassi zu, mit einer Datierung um 1620 bis 1630.[876] Ein *Jagdstillleben* und eine *Darstellung von Enten* können ebenfalls im Inventar von 1708[877] und 1713 bestimmt werden, wobei der Autor dieser beiden Gemälde wieder als *Olandese* angegeben ist.[878] Zeri gibt diese beiden Darstellungen David Teniers III., da dieser die Jagdszene signierte.[879]

Erwähnenswert sind auch zehn Gemälde, die nicht näher identifizierte Apostel zeigen und von denen acht in der rechten und zwei in der linken *Stanza* aufbewahrt wurden.[880] Diese Darstellungen sind schon im Inventar von 1682 erwähnt, wobei die Serie zu diesem Zeitpunkt noch vollständig war.[881] 1713 fand sich nur mehr ein Hinweis auf zwei Apostel, heute sind in der Sammlung Coldiretti drei Gemälde erhalten.[882]

8.2.7. Apartamento Terreno

Der erste Raum, der vom Appartement im Erdgeschoss beschrieben wird, ist das Vorzimmer, in dem zehn Gemälde ausgestellt waren. Es handelt sich vorrangig um Bildnisse verstorbener Päpste, wie Clemens IX. oder Alexander VII. bzw. Heiligendarstellungen, wie die Heilige Rosa von Lima. Neuartig ist die Ikonografie von vier Gemälden, die vier marmorne Statuen zeigen.[883]

Im zweiten Raum verdoppelte sich die Anzahl der Gemälde, wobei die Hälfte der Werke wiederum religiöse Themen waren. Neben den Kanonisierungsgemälden wie

[873] Negro 2007, S. 114, Abb. 18.
[874] AP A-5-5b, f. 73v - 74v.
[875] AP A-5-5b, f. 73v; AP A-5-1, f. 429, in Negro 2007, S. 321.
[876] Zeri 1959, S. 257 - 258, Abb. 480.
[877] AP A-5-5b, f. 74.
[878] AP A-5-1, f. 440, in Negro 2007, S. 323; f. 448, S. 324.
[879] Zeri 1959, S. 260 - 261, Abb. 485, 486.
[880] AP A-5-5b, f. 72 - 74.
[881] AP A-5-2, f. 339v.
[882] AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325; S. 280 - 281, Abb. 81.
[883] AP A-5-5b, f. 93.

eine Kopie nach Lazzaro Baldi[884] oder einem Werk von Ludovico Gimignani, die den *Heiligen Petrus von Alcantara*[885] (Abb. 101) zeigten (Rom, Galleria Pallavicini), wurde ein *Heiliger Johannes der Täufer in der Wüste* in diesem Raum aufbewahrt. Die Inventare von 1708 und 1713 nennen übereinstimmend Parmigianino als Künstler,[886] Zeri hingegen gibt es Christofano Roncalli, genannt il Pomarancio, und datiert es auf 1590 bis 1610 (Rom, Galleria Pallavicini).[887] Neben religiösen Darstellungen, wie eine *Madonna* von Nicolas Poussin, eine *Maria Magdalena* nach Antonio Correggio oder eine *Betende Jungfrau Maria* von Giovanni Battista Beinaschi, wurden nur zwei weitere Werke in der Sammlung Pallavicini aufbewahrt:[888] Ein *Ecce Homo* von Giovanni Domencio Cerrini wurde von 1708 bis heute diesem Künstler zugeschrieben.[889] Die zweite Darstellung ist von Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino, von dem sich eine religiöse Szene und zusätzlich ein Porträt in diesem Raum befand. Die *Madonna mit Kind und Johannes dem Täufer* ist aus dem Erbe der Familie Pallavicini,[890] ebenso wie das *Porträt einer Dame mit Hündchen* (Abb. 102), das bereits im Inventar von Lazzaro Pallavicini verzeichnet ist.[891] Bestätigt Zeri die Zuschreibung der Madonnendarstellung, die 1708 nur der Schule zugeschrieben war,[892] so übernahm er bezüglich des Porträts die Autorenschaft von Annibale Carracci,[893] die schon im Inventar von 1679 angegeben ist und widerspricht somit der Zuschreibung von 1713 an Guercino[894] und 1708 an Scipione Pulzone.[895] Ein weiteres Porträt, das über das Erbe der Pallavicini in die Sammlung gekommen war, ist ein *Bildnis eines Mannes*, das sowohl im Inventar von 1708[896] als auch im Inventar von 1713[897] Tizian gegeben ist. Das Werk wird von Zeri dem großen Meister aberkannt und nur der venezianischen Schule zugeordnet, mit einer Datierung auf circa 1550.[898] Aus der *Eredità Pallavicini*

[884] AP A-5-5b, f. 93v.
[885] AP A-5-5b, f. 93v; AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324.
[886] AP A-5-5b, f. 93v; AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324.
[887] Zeri 1959, S 228 - 229, Abb. 422.
[888] AP A-5-5b, f. 93v - 94.
[889] AP A-5-5b, f. 94; AP A-5-1, f. 444, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 88 - 89, Abb. 135.
[890] AP A-5-5b, f. 94; AP A-5-1, N. 149, in Zeri 1959, S. 296.
[891] AP A-5-5b, f. 93v; AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 135, Abb. 224.
[892] AP A-5-5b, f. 93v; Zeri 1959, S. 31 - 32, Abb. 14.
[893] AP A-5-5b, f. 93v; Zeri 1959, S. 77, Abb. 112.
[894] AP A-5-1, f. 444, in Negro 2007, S. 324.
[895] AP A-5-5b, f. 94.
[896] AP A-5-5b, f. 93v.
[897] AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324.
[898] Zeri 1959, S 274 - 275, Abb. 515.

stammt ebenfalls ein heute verschollenes Gemälde in diesem Raum, zugeschrieben 1713 an Bronzino.[899]

Ein eigenhändiges Werk von Nicolas Poussin stach im Appartement in Erdgeschoß hervor. Es handelt sich dabei um die Darstellung eines „Putto colco sopra un Vaso che vota un Cornucopia di frutti".[900] Ist es im Inventar von 1708 keinem Künstler zugeschrieben, so bestätigt Zeri die Autorenschaft von Nicolas Poussin, die bereits im Inventar von 1713 vorgeschlagen wird. Das Werk wurde 1713 mit der Initiale *EC* versehen.[901] Unter den sieben Landschaften, unter anderem von Giovanni Benedetto Castiglione, Paul Brill oder Cornelis van Poelenburgh, finden sich zwei „Prospettive in tela d'Imperatore [...] opera del Viviani".[902] Die Pendants, die zwei Innenansichten von Palästen zeigen, werden bereits im Inventar von 1679 Viviano Codazzi gegeben, wobei die Figuren Michelangelo Cerquozzi ausführte.[903]

Im dritten Raum des *Appartamento Terreno* befanden sich dreiundzwanzig Gemälde, von denen bei vier Einträgen als Künstler Gimignani genannt wird. Drei dieser großformatigen Darstellungen von Ludovico Gimignani bilden gemeinsam mit dem *Heiligen Petrus von Alcantara in Ekstase* (Abb. 101), das sich im zweiten Zimmer befunden hat,[904] eine Serie von vier Gemälden, die heute zwischen der Sammlung Pallavicini und ex-Rospigliosi aufgeteilt ist: in der Galleria Pallavicini befindet sich heute der eben erwähnte *Heilige Petrus* und die Darstellung der *Heilige Maria Magdalena von Pazzi befreit einen Besessenen* (Abb. 103).[905] In der Sammlung Coldiretti hingegen sind die *Heilige Maria Magdalena erhält den Schleier von der Jungfrau Maria*[906] und die *Kommunion des Heiligen Bernhard von Siena*[907] verblieben (Abb. 104, 105). Die Gemälde wurden 1669 für Papst Clemens IX. anlässlich der Kanonisierung von Maria Magdalena von Pazzi gefertigt.[908] Ein weiteres großformatiges Werk von Ludovico Giminangi, *Esther und Ahasveros* (Abb. 106),

[899] AP A-5-5b, f. 94; AP A-5-1, f. 444, in Negro 2007, S. 324.
[900] AP A-5-5b, f. 94.
[901] AP A-5-1, f. 444, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 196 - 197, Abb. 341.
[902] AP A-5-5b, f. 93v -94.
[903] AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324; AP A-5-1, N. 187 - 188, in Zeri 1959, S. 297; S. 93 - 94, Abb. 143, 144.
[904] AP A-5-5b, f. 93v; AP A-5-1, f. 443, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 135, Abb. 224.
[905] AP A-5-5b, f. 94v; AP A-5-1, f. 445, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 135, Abb. 225.
[906] AP A-5-5b, f. 94v; AP A-5-1, f. 445, in Negro 2007, S. 324; S. 232 - 233, Abb. 39.
[907] AP A-5-5b, f. 94v; AP A-5-1, f. 445, in Negro 2007, S. 324; S. 234 - 235, Abb. 40.
[908] Negro 2007, S. 234.

befand sich ebenfalls in diesem Raum und ist gleichzeitig mit den vier großformatigen Kanonisierungsgemälden entstanden (Rom, Sammlung Coldiritti).[909]

Die Beschreibungen der Darstellungen im Inventar von 1708 waren in diesem Raum eher oberflächlich und so muss das Inventar von 1713 zur Identifikation der Gemälde herangezogen werden. Die Tatsache, dass die Werke in beiden Inventaren in nahezu derselben Ordnung verzeichnet sind, ist für die Zuordnung entscheidend. Neben *Blumenstillleben* von Giovanni Stanchi, *Schlachten* von Christian Reder, *Landschaften* von Giovanni Benedetto Castigione und weiteren religiösen Darstellungen, wie ein *Heiliger Franziskus* von Ludovico Cigoli oder eine *Madonna mit den Heiligen Anna und Joseph* von Guido Reni, fand sich in diesem Raum auch ein bereits bekanntes Gemälde: Die *Qualen des Hiob*,[910] ein Werk, das die Prinzessin Maria Camilla zwischen 1664 und 1667 mit einer Zuschreibung an Andrea Sacchi (Rom, Sammlung Coldiretti) erworben hatte. Das Gemälde wird an dieser Stelle das erste Mal in den Inventaren erwähnt (Abb. 22).[911]

Der vorletzte Raum, die vierte *Stanza* des Appartements im Erdgeschoß, war laut dem Inventar von 1708 mit achtundreißig Gemälden dekoriert.[912] Ein Gemälde, das bereits im Inventar von 1682 in den Räumen von Giacomo Rospigliosi beschrieben war,[913] ist die Kopie des Altarbildes der Jesuitenkirche, das *Christus erscheint dem Heiligen Ignatius* darstellt und von Pietro da Cortona gefertigt wurde.[914] Es wurde ebenfalls ein *Angelo Custode* der Schule Pietro da Cortonas in diesem Raum aufbewahrt, deren Aufenthaltsort heute unbekannt ist. Ein Gemälde, verzeichnet als die „Purificatione della Madonna“,[915] das erst im Inventar von 1713 mit Pietro da Cortona in Verbindung gebracht wird, stellt *Jesus im Tempel* dar. Laut dem Inventar von 1713 kam das Gemälde über die Familie Rospigliosi in die Sammlung und Pietro da Cortona kopierte dabei ein Werk von Tintoretto.[916] Zeri identifiziert das Original als ein Werk von Paolo Veronese, wobei er die Kopie keiner Hand zuschreibt.[917]

[909] AP A-5-5b, f. 95; AP A-5-1, f. 445, in Negro 2007, S. 324; S. 236 - 237, Abb. 41.
[910] AP A-5-5b, f. 94v -95; AP A-5-1, f. 444 - 445, in Negro 2007, S. 324.
[911] Negro 2007, S. 266, Abb. 64.
[912] AP A-5-5b, f. 95 - 97.
[913] AP A-5-2, S. 337.
[914] AP A-5-5b, f. 96v.
[915] AP A-5-5b, f. 96; Sparti 1997, S. 18 - 20.
[916] AP A-5-1, f. 448, in Negro 2007, S. 325.
[917] Zeri 1959, S 64 - 65, Abb. 84.

Auch eine Darstellung von Guido Reni, *Christus am Kreuz*, befand sich 1682 in den Appartements der Familie Rospigliosi-Pallavicini.[918] 1708 war die Zuschreibung an Guido Reni noch nicht gesichert, da es als "dicesi di Guido" inventarisiert ist.[919] Heute wird das Gemälde als eigenhändiges Werk von Guido Reni im linken Raum des Casino dell'Aurora ausgestellt (Abb. 30).[920]

Wie schon in den anderen Räumen des Palastes, lag auch hier der Schwerpunkt auf religiösen Ikonografien. Neben den bereits erwähnten Werken von Pietro da Cortona, wurde eine kleinformatige *Heilige Familie* von Luigi Garzi (Rom, Galleria Pallavicini)[921] in diesem Raum aufbewahrt, ebenso wie ein *Christus* von Paolo Albertoni (Rom, Sammlung Coldiretti)[922] und vier *Cherubinköpfe* von Giacinto Brandi (Rom, Galleria Pallavicini).[923] Die Gemälde von Garzi und Albertoni waren bereits im Inventar von Maria Camilla Pallavicini verzeichnet und kamen auf Initiative der Prinzessin in die Sammlung Pallavicini.[924]

In diesem Raum wurde das erste Mal ein Gemälde ausgestellt, das über den Vater von Maria Camilla in die Sammlung kam: Ihm wurde 1699 eine *Madonna Addolorata* von Bernardo Strozzi von einem unbekannten Sig. Franchi hinterlassen (Rom, Sammlung Coldiretti).[925] Im Inventar von 1708 sind diese Notizen bezüglich der Erbschaft nicht inkludiert.[926] Das Inventar von 1713 beschreibt an dieser Stelle zwei Gemälde, die 1722 von Giovan Battista Rospigliosi per Testament familienfremden Personen hinterlassen wurden: einem nicht näher identifizierten Kardinal aus der Familie Barberini wurde eine *Madonna* von Carlo Maratti zugedacht,[927] der laut Negro mit dem Kardinal Carlo Barberini ident sein könnte.[928] Ein *Heiliger Sebastian* von Giacinto Brandi wurde einem E.mo Fabroni hinterlassen,[929] der vielleicht mit Kardinal Carlo Augustino Fabroni übereinstimmt. Er stammte ebenfalls aus Pistoia und wurde in Rom von den Rospigliosi geförert.[930]

---

[918] AP A-5-2, f. 283.
[919] AP A-5-5b, f. 96v.
[920] Zeri 1959, S. 203, Abb. 352.
[921] AP A-5-5b, f. 95v; AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 122, Abb. 204.
[922] AP A-5-5b, f. 95v; AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324; S. 184, Abb. 2.
[923] AP A-5-5b, f. 95v; AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 60 - 61, Abb. 74.
[924] ASV Rospigliosi 2004, f. 188 - 188v in Negro 2007, S. 308.
[925] AP A-5-1, f. 448, in Negro 2007, S. 325, S. 274, Abb. 73.
[926] AP A-5-5b, f. 96v.
[927] AP A-5-5b, f; AP A-5-1, f. 447, in Negro 2007, S. 325.
[928] Negro 2007, Fn. 66, S. 100.
[929] AP A-5-5b, f. 96v; AP A-5-1, f. 448, in Negro 2007, S. 325.
[930] Ranft 1769, S. 8.

Im vierten Raum befanden sich vier Porträts von denen drei aus der Sammlung von Lazzaro Pallavicini stammen. Die *Bildnisse zweier junger Männer* von Mutiano bzw. Bernini können heute nicht mehr identifiziert werden, im Unterschied zu einem Gemälde, das eine „vecchia con Corona in mano - opera di Guido“[931] zeigt. Auch im Dokument von 1713 wird das Gemälde Guido Reni gegeben, wobei sich im Inventar von Lazzaro Pallavicini eine Zuschreibung an Simone Cantarini findet, die Zeri akzeptiert.[932]

Eine Darstellung einer „figura, et il Cane di Msù David di Ludovico Gimignani“[933] ist eines der wenigen Werke von Ludovico Gimignani der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini, das keine großformatig ausgeführte dramatische religiöse Ikonografie zeigt. Das Gemälde befindet sich heute in der Sammlung Coldiretti und der aktuelle Sammlungskatalog von Angela Negro greift die Zuschreibung an Ludovico Gimginani und an Monsù David, i. e. dem Niederländer David de Coninck, auf (Abb. 107).[934]

Stillleben, wie zwei Werke von Franz Werner von Tamm,[935] bzw. *Landschaften* von Jans Frans van Bloemen[936] sind ebenso in der Minderheit, wie zwei *Schlachtendarstellungen* von Jacques Courtois.[937]

Im fünften Raum befinden sich eine heute nicht mehr identifierbare Darstellung der *Heiligen Caterina* und eine *Madonna mit Kind und dem Heiligen Franziskus*.[938] Erst im Neptunsaal können wieder Gemälde identifziert werden. Zwei *venezianische Veduten* von Joseph Heintz dem Jüngeren (Abb. 28, 29) wurden bereits 1682 in den Familienappartementes ausgestellt[939] und 1708 mit einer *Ansicht von Zagarolo* von Jan Frans van Blomen ergänzt (Rom, Sammlung Coldiretti).[940]

Den Abschluss des Inventares bildet die Beschreibung der Gemächer der Pagen mit achtzehn nicht identifizierbaren Gemälden. Auf f. 107v endet das Inventar mit dem Datum 24. August 1708.[941]

---

[931] AP A-5-5b, f. 96v.
[932] AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324; AP A-5-1, f. 154, in Zeri 1959, S. 296; S. 69 - 70, Abb. 97.
[933] AP A-5-5b, f. 96.
[934] AP A-5-1, f. 447, in Negro 2007, S. 325; S. 239, Abb. 43.
[935] AP A-5-5b, f. 95; AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324; Zeri 1959, S. 256 - 257 , Abb. 478, 479.
[936] AP A-5-5b, f. 95; AP A-5-1, f. 446, in Negro 2007, S. 324.
[937] AP A-5-5b, f. 95v; AP A-5-1, f. 447, in Negro 2007, S. 325; Zeri 1959, S. 98, Abb. 154.
[938] AP A-5-5b, f. 97.
[939] AP A-5 -2, f. 265; AP A-5-5b, f. 97v; AP A-5-1, f. 449, in Negro 2007, S. 325; S. 206 - 207, Abb. 16.
[940] AP A-5-5b, f. 97v.
[941] AP A-5-5b, f. 105 - 107v.

9. Schlussfolgerung: Die Sammlung im römischen Kontext

Die Eheschließung von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi begründete eine Dynastie, die vereinigt wurde, um wieder getrennt zu werden. Beide Geschlechter hatten nur jeweils einen Nachkommen und so verbündeten sie sich für eine Generation, um die kommenden zu sichern. Der in dieser Arbeit untersuchte Zeitraum von 1682 bis 1713, der anhand dreier Inventare analysiert wurde, beschreibt eine dreißigjährige familiäre Einheit, die dazu diente, den beiden zukünftigen Familienzweigen eine optimale soziale Ausgangsbasis in der römischen Gesellschaft zu verschaffen. Inventare und Testamente waren ein wichtiges Instrument der Legitimierung, ebenso wie der Aufbau einer prestigeträchtigen Kunstsammlung, die, geschützt durch das Konzept des *Fedecommessos,* teilweise für die folgenden Generationen erhalten werden konnte.

Das erste in dieser Arbeit untersuchte Inventar von 1682, das mehr als ein Jahrzehnt nach der Eheschließung verfasst wurde, zeigt, wie sehr die Familie auf diese vorübergehende Einheit Wert legte. Obwohl bereits nach dem Ableben von Lazzaro Pallavicini vorbestimmt war, dass seine Werke im Zweig der Familie Pallavicini verbleiben sollten, wurden diese dennoch in den Appartements der Rospigliosi ausgestellt. Maria Camilla und Giovan Battista hatten getrennte Audienzzimmer, die nicht mit der Familiensammlung geschmückt waren, dennoch wurde durch den Austausch von Rospigliosi- und Pallavicinielementen in den jeweils anderen Räumen familiärer Zusammenhalt demonstriert. Vergleicht man dies beispielsweise mit dem Audienzzimmer von Nicolò Maria Pallavicini, so wird deutlich, dass er ein anderes Ziel mit seiner Ausstattung verfolgte. Stella Rudolph beschrieb es als „celebrazione della dinastia Pallavicini [...] tutta oro e rosso, stemmi e ritratti“.[942]

Das Streben nach einer Einheit wird verstärkt durch die Tatsache, dass die neugegründete Familie Rospigliosi-Pallavicini für beinahe zehn Jahre nach der Eheschließung in einem angemieteten Palast wohnte, der keine dauerhafte Residenz für die kommenden Generationen darstellen konnte. Sie standen zusätzlich vor der Herausforderung einen Wohnort zu schaffen, der die beiden zukünftigen Familien gleichberechtig beherbergen konnte. War der *Fedecommesso* ad infinitum gültig und konnten sich die Pallavicini und die Rospigliosi ebenfalls ad infinitum vor der

[942] Rudolph 1995, S. 108.

Auslöschung schützen, so haben sie erst ab 1679[943] mit der Residenz am Monte Cavallo einen Palast besessen, der ihren Nachkommen ebenfalls ad infinitum zur Verfügung stand. Nur drei Jahre nach dem Ankauf und bevor alle Besitztümer der Rospigliosi-Pallavicini in den neuen Palast überstellt würden,[944] wurde 1682 bereits ein Inventar in Auftrag gegeben, welches den Grundstein für das gemeinsame Familienarchiv legte, dem Symbol für die Identität einer adeligen Familie.[945]

1682 kann bereits ein großer Teil der Werke von Lazzaro Pallavicini im Palast am Monte Cavallo nachgewiesen werden. Diese wurden bis zu seinem Ableben 1680 in seinem Palast in der Via dei Giubbonari aufbewahrt, der noch vierzehn weitere Jahre im Besitz der Familie blieb.[946] Dies zeugt von der Wichtigkeit seiner Kunstsammlung, die einerseits durch bedeutende Werke die neugegründete Sammlung Rospigliosi-Pallavicini aufwertete. Die Sammlung, die Camillo und Giulio Rospigliosi hinterließen, wurde von den beiden Brüdern ex-uovo aufgebaut und war qualitativ nicht vergleichbar mit der Sammlung der Pallavicini, die bereits auf zwei Generationen Sammltätigkeit zurückblicken konnten. Zudem kauften bzw. beauftragten weder Maria Camilla Pallavicini noch Giovan Battista Rospigliosi Kunstwerke bedeutender Maler in größerem Umfang, wie beispielsweise ihr für seine Sammlung berühmter Cousin Nicolò Maria. Der wichtige und prestigeträchtige Sammlungskern wurde also durch das Erbe von Lazzaro geliefert. Die Rospigliosi brachten kein großes Vermögen, sondern soziales Ansehen in die Ehe ein, da Giovan Battista der Neffe von Papst Clemens IX. war, der nur wenige Monate vor der Eheschließung verstarb.[947] Auch wenn die Sammlung der Rospigliosi nicht durch bedeutende Werke gekennzeichnet war, so wurde sie doch von einem kunstsinnigen Papst initiert.

Der zeitliche Abstand von dreißig Jahren zwischen den ersten beiden dokumentierten Inventaren und die Tatsache, dass nur fünf Jahre zwischen den Inventaren von 1708 und 1713 liegen, lässt vermuten, dass es weitere Inventare vor 1708 gegeben haben muss, die nicht mehr erhalten bzw. nicht auffindbar sind. Diese These wird gestützt durch mehrere Vermerke im Inventar von 1708, die besagen, dass einige Gemälde in einem vorangegangenen Inventar beschrieben wurden,[948] wobei dieses Dokument nicht identifiziert werden kann. Auf das Inventar von 1708 folgte das Inventar von 1710 von

[943] Negro 2007, S. 39 - 77.
[944] Waddy 1999, S. 223.
[945] Piccialuti 1999, S. 7.
[946] Zeri 1959, S. 292.
[947] Negro 2007, S. 103.
[948] AP A-5-5b, f. 34.

Maria Camilla, drei Jahre danach wurde das umfangreiche Inventar von 1713 angefertigt, das die Initialien mit den Provenienzangaben enthielt. Die Inventare von 1708 und 1713 sind beinahe ident, die Werke wurden oftmals in der gleichen Reihenfolge aufgezählt und die Beschreibungen der Einträge und die Zuschreibungen der Gemälde decken sich trotz eines Abstandes von fünf Jahren in den meisten Fällen. Das Inventar von 1713 erscheint eine überarbeitete Variante des Dokumentes von 1708 zu sein, in dem ebenfalls teilweise die Initialien erwähnt wurden. Es ist interessant, dass die Familie nach einem Abstand von beinahe dreißig Jahren zwischen den ersten beiden Inventaren im 18. Jahrhundert begann, die Sammlung in regelmäßigen Abständen zu dokumentieren. Inventare wurden in unterschiedlichen Situationen erstellt, wie beispielsweise als Anhang für ein Testament sowie als Grundlage für den *Fedecommesso* oder beim Wechsel des Garderobiers. Im Falle der Rospigliosi-Pallavicini scheint es, als ob die Familie einen steten Überblick über ihre Besitzungen haben wollte, vielleicht um auf die Trennung in den Zweig der Pallavicini und jenen der Rospigliosi vorbereitet zu sein.

Eine Besonderheit der Inventare von 1708 und 1713 sind die Initialen, die die Provenienz der Gemälde angeben. Sie bezeugen, dass die für die Familie auch während der Vereinigung die zukünftige Trennung immer präsent war und deuten darauf hin, dass die Werke, die aus dem Erbe der Pallavicini stammten, auch weiterhin im Besitz der Familie Pallavicini bleiben sollten. Auch wenn Maria Camilla ihre Söhne gleichwertig behandelte und die Kunstgegenstände, die sie angekauft hatte, gleichberechtigt zwischen ihren Söhnen aufteilte,[949] mussten sie dennoch die testamentarischen Verfügungen von Lazzaro Pallavicini respektieren. Seine Sammlung war der *Secondagenitura* Pallavicini vorbehalten,[950] sodass eine Kennzeichnung in den Inventaren sinnvoll erscheint.

Der ikonographische Schwerpunkt der Sammlung liegt auf religiösen Darstellungen, eine Tatsache die nicht verwundert, da die Familie Rosipigliosi einen Papst stellte, der auf eine beinahe vierzigjährige ekklesiastische Karriere zurückblicken konnte. Der zweite große Block an Gemälden, der vor allem aus der Sammlung Rospigliosi stammt, waren Porträts, die als Referenzbekundungen an politische Freunde und Verbündete angesehen werden können. Zudem hatte eine Ahnengalerie eine ähnliche Legitimierungsfunktion wie ein Archiv, das Testamente und Rechnungsbücher

[949] Piccialuti 1999, S. 184 - 185.
[950] Nenci 2004, S. 31 - 32.

umfasste. Sie dokumentierte für Besucher sichtbar den weit in die Vergangenheit reichenden Familienstammbaum. Die Generation von Maria Camilla Pallavicini und Giovan Battista Rospigliosi hingegen konzentrierte sich auf zeitgenössische römische Künstler. Sie erwarben Genredarstellungen, Stillleben und Landschaften, die nicht nur den Palast am Monte Cavallo, sondern auch die neuen Residenzen um Rom schmückten. Sie wollten und konnten sich nicht auf bestehenden Kunstsammlungen ihrer Vorfahren ausruhen, sondern mussten sich selbst als Kunstkenner etablieren um in der römischen Gesellschaft akzeptiert zu werden.

Das Inventar von 1682 umfasst dreihundertvierundfünfzig Gemälde und Zeichnungen, die Bestandsaufnahme von 1708 bereits über sechshundert Gemälde und das Inventar von 1713 über siebenhundert. In den dreißig Jahren, die zwischen den beiden Inventaren liegen, hat sich die Sammlung folglich verdoppelt. Maria Camilla Pallavicinis Inventar, also jene Werke, die sie zur Sammlung beisteuerte, umfasst hundertachtunddreißig Einträge, jenes von ihrem Onkel einhundertneunundachtzig. Im Sammlungskatalog von Federico Zeri sind fünfhundertsechsundvierzig Gemälde verzeichnet, die sich heute noch in der Sammlung Pallavicini befinden,[951] der Katalog der Sammlung Coldiretti von Angela Negro umfasst siebenundneunzig Gemälde.[952] Von den circa siebenhundert Werken, die im Inventar von 1713 verzeichnet sind, können in den Sammlungen Pallavicini und Coldiretti neununddreißig Werke bzw. einhundertachtunddreißig Gemälde identifiziert werden, die sich tatsächlich noch im Palast am Monte Cavallo befinden. Fünfzig dieser Werke gehen auf Lazzaro Pallavicini zurück, vierzig Werke finden sich im Inventar von 1682 und einhundertsiebenundvierzig Gemälde wurden bereits 1708 inventarisiert.

Diese ersten Inventare dokumentieren die ersten Jahre und den Aufbau der Sammlung, und die Identifikation der Gemälde aus dieser Zeit, die sich heute noch im Palast am Monte Cavallo finden, zeigt, wie effektiv der *Fedecommesso* einen Teil der Sammlung, jenen der Pallavicini, vor der Zerstreuung schützen konnte. Die Bedeutung der Gemäldesammlung nahm in den folgenden Generationen zu und sie wurde so umfangreich, dass bedingt durch den finanziellen Ruin der Familie Rospigliosi mehr als 1700 Kunstgegenstände in zwei Zwangsversteigerungen 1931[953] und 1932[954] verkauft werden mussten.[955]

[951] AP A-5-1, in Zeri 1959.
[952] ASV Rospigliosi 2004, in Negro 2007, S. 307 - 310.
[953] Kat. Palazzo Corrodi 1931

Bei einem Vergleich der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini mit weiteren römischen Kunstsammlungen des 17. Jahrhunderts wird deutlich, dass sie in kurzer Zeit zwar eine beeindruckende Sammlung aufbauen konnten, sie dennoch im Schatten jener der großen römischen Familien, wie der Colonna, standen. Lorenzo Onofrio Colonna (19. April 1637 - 15. Mai 1689) wurde in Palermo geboren und war der erste seiner Familie, der nicht in den Militärdienst eintrat. Nach dem Ableben seiner Eltern erbte er bedeutende Güter in Sizilien und die Funktionen seines Vaters, wie beispielsweise das Amt des Großkonnetabel von Neapel, sodass er bereits in jungen Jahren über ein beachtliches Vermögen verfügen konnte. Er hatte vergleichbar mit Giulio Rospigliosi eine Passion für das Theater, die so weit ging, dass er in seinem Palast ein eigenes Theater bauen ließ und er war „costante ricerca di conferme al proprio prestigio sociale“.[956] Verheiratet mit Maria Mancini, der ehemaligen Geliebten des Sonnenkönigs Ludwigs IX. und Nichte von Kardinal Mazzarin, belebte das Ehepaar mit ihrem Salon, der nahezu so beliebt war wie jener von Christina von Schweden, bis zur Flucht Marias 1672 nach Frankreich[957] die römische Gesellschaft. Die Colonna waren im Gegensatz zu den Rospiglosi-Pallavicini in der römischen Gesellschaft tief verwurzelt und belebten bzw. gestalteten die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts aktiv mit.[958]

Im Inventar von Lorenzo Onofrio Colonna wurden 1689 circa viertausend Gemälde beschrieben, von denen etwa sechshundert Gemälde aus dem Nachlass seines Vaters Marcantonio Colonna sowie seines Onkels Gerolamo stammten. Die Familie Rospigliosi-Pallavicini besaß nach beinahe achtzigjähriger Sammlungstätigkeit um die siebenhundert Werke. Die ikonographischen Schwerpunkte der Sammlungen sind allerdings vergleichbar. Der größte Anteil der Gemälde stellte religiöse Ikonografien dar, gefolgt von Porträts und Landschaften, Meeres- und Stadtansichten. Ebenso wie Giovan Battista blieb auch Lorenzo Colonna anfangs der Sammlungstradition seiner Eltern treu: Maratti, Mola und Stanchi arbeiteten für ihn ebenso wie für seine Eltern und er kaufte Werke der Bologneser Schule, wie Reni oder Domenichino. Neu führte er in die Sammlung das Genre Landschaften ein, die vor allem von nicht italienischen, also niederländischen Künstlern, ausführt wurden. Dies ist eine weitere Parallele zu den untersuchten Inventaren, bedenkt man die Vorlieben von Maria Camilla Pallavicini für

[954] Kat. Verst. Palazzo Rospigliosi 1932
[955] Nenci 2004, S. 151
[956] Gozzano 2004, S. 103 - 128.
[957] Tabacchi 2007, o.S.
[958] Gozzano 2004, S. 59 - 65.

Landschaftsdarstellungen. Lorenzo besaß siebenundneunzig Stillleben, eine Anzahl, die keine Parallelen in anderen römischen Sammlungen findet und um die zweihundert Landschaften.[959] Zudem ist seine Sammlung „un esempio eclatante di compresenza delle più disparate tendenze artistiche, espressioni di ricerche algi estremi opposti nella produzione pittorica del tempo."[960] Waren in den ersten Inventaren von 1679 unter den Genredarstellungen Schlachten und Stilleben vorranging, so finden sich ab dem Inventar von 1689 vermehrt *Bambocciate* und *Bizzarrie*,[961] die in der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini nebenrangig waren.

Die Entstehung der Kunstsammlung von Camillo Pamphilij (21. Februar 1622 – 26. Juli 1666), dem einzigen Neffen von Papst Innozenz X., ist ebenfalls vergleichbar mit dem Beginn der Sammlung Rospigliosi-Pallavicini. Der in Neapel geborene Camillo wurde im November 1644 zum Kardinal ernannt und hatte folglich als Kardinalnepot eine wichtige Rolle im Kirchenstaat. Ungleich vieler seiner Zeitgenossen, wie auch Giulio Rospigliosi, genoß Camillo keine fundierte Ausbildung am Collegio Romano sondern wurde zu Hause unterrichtet. Zudem unterhielt er keinen „spendid court of erduite and internationally-trained men, as the Cardinal-Nephews before him, Francesco and Antonio Barberini Jr"[962] und verfolgte ohne Ehrgeiz seine kirchliche Karriere. Er hatte ebenso wie seine Familie keine Erfahrung bezüglich dem Aufbau einer Kunstammlung, war jedoch ein bedeutender Architekturmäzen. 1647 verzichtete er auf seinen Kardinalshut um Olimpia Aldobrandini zu heiraten und sie mussten für mehr als ein Jahr Rom verlassen.[963] Olimpia Aldobrandini, die wohlhabende Witwe des 1646 verstorbenen Prinzen Paolo Borghese,[964] stammte aus einem kunstsinnigen Umfeld und war die Erbin der Gemälde- und Skulpturensammlung von Pietro Aldobrandini. In einem undatierten und unvollständigen Inventar von circa 1652 wurden vierhundertfünf Gemälde und Kunstgegenstände aufgezählt, die der Prinz erworben hatte. Dieses Inventar war ein erster Entwurf für den *Fedecommesso* und die *Primogenitura* der Familie Pamphilij. Der Besitz von Camillo wurde streng von jenem seiner Ehefrau getrennt behandelt, ungleich zu den Rospigliosi-Pallavicini, die ihre Güter sowohl im Palast als auch in den Inventaren bis zur ersten Trennung 1722, vermischten. Camillo beauftragte ähnlich wie die Rospigliosi-Pallavicini die führenden Künstler der Zeit, wie

[959] Gozzano 2004, S. 103 - 126.
[960] Gozzano 2004, S. 126.
[961] Gozzano 2004, S. 124 - 128.
[962] Beneš 2005, S. 41
[963] Beneš 2005, S. 41
[964] Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1999, S. 41

Andrea Sacchi, Giovan Francesco Grimaldi, Giacinto Gimignani oder Giovan Battista Salvi, genannt il Sassoferrato[965] oder Claude Lorrain, der fünf Ölgemälde und zwei Aquarelle für seine Sammlung schuf.[966] Er erwarb hauptsächlich Landschaften und Stillleben, wahrscheinlich bedingt durch seine Vorliebe für nordische Künstler wie beispielsweise Jan de Momper.[967] Ein wesentlicher Unterschied zur Sammlung der Familie Rospigliosi-Pallavicini ist, dass er vorrangig Gemälde verstorbener Meister erwarb, wie Caravaggio oder Jan Brueghel, die seiner neugegründeten Sammlung Tradition verleihen sollten.[968] Diese Sammlung alter Meister, die er sich aufbaute, bestand hauptsächlich aus Stillleben und er suchte aktiv nach derartigen Werken. So kaufte er in Paris 1654 vier Gemälde von Jan Brueghel, die er in einem eigenen Kabinett ausstellte und eigenhändig kopierte. Dies belegt, dass seine Leidenschaft für Kunst über das Sammeln, welches in Rom des 17. Jahrhunderts als „obbligo sociale"[969] angesehen wurde, hinausging und er sich aktiv als Künstler mit seinen dekorativen Werken auseinandersetzte.[970] Die Familie Rospigliosi-Pallavicini hingegen konzentrierte sich auf zeitgenössische Künstler und hatte nicht die finanziellen Möglichkeiten von Olimpia Aldobrandini, um Werke des 15. und 16. Jahrhunderts zu erwerben. Ihre Rolle ist vergleichbar mit jener von Maria Camilla Pallavicini, die als eine reiche Erbin mit einem Sammlungshintergrund den Neffen eines Papstes ehelichte. Zudem sammelten die Rospigliosi-Pallavicini nicht vorrangig Landschaften bzw. Stillleben nordischer Künstler, sondern religiöse Themen und Porträts.

Der Kunstmäzen Livio I. Odescalchi (10. März 1658 – 8. September 1713) verfolgte ebenso wie die Rospigliosi „un projet du renforcemente de l'image et du patrimoine de la famille".[971] Der aus der Lombardei stammende Prinz wählte wie die Familie Rospigliosi-Pallavicini das Instrument der Kunstsammlung, um in der römischen Aristokratie aufzusteigen, wobei er aktiv neue Werke in den Werkstätten der Künstler suchte und zeitgenössische Kunstwerke in Italien aufkaufen ließ.[972] Ausgebildet in Mailand und am Collegio Romano in Rom, kam er bereits zwei Jahre vor der Papstwahl seines Onkels Benedetto Odescalchi am 21. September 1676 nach Rom und gliederte sich rasch in die römische Gesellschaft ein. Er stammte aus einer Bankiersfamilie und

[965] Kat. Ausst. Fondazione Arte e Civiltà 1996, S. 57 - 62.
[966] Beneš 2005, S. 38
[967] Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1999, S. 45
[968] Kat. Ausst. Fondazione Arte e Civiltà 1996, S. 57 - 62.
[969] Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1999, S. 45
[970] Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1999, S. 45
[971] Costa 2009, S. 363.
[972] Costa 2009, S. 13 - 18, S. 363 - 387.

die römische Gesellschaft, die hauptsächlich von den Erträgen ihrer Güter lebten, bediente sich durchaus seiner Kredite.[973] Nach der Ernennung seines Onkels als Papst Innozenz XI. wurden ihm trotz dessen Ablehung des Nepotismus hohe und bedeutende Ämter verliehen, die sein Vermögen und damit seine Investitionsfähigkeit steigerten. Das Inventar von 1713, das nach dem Ableben des Prinzen zeitgleich mit dem ersten Inventar von Giovan Battista Rospigliosi verfasst wurde, beschreibt eintausendfünfhundert Werke, von denen zweihundertsiebenundfünfzig aus der Kunstsammlung von Christina von Schweden stammten. Die Tatsache, dass der Prinz diese Gemäldesammlung aufkaufte, stellt eine Besonderheit in der Geschichte der europäischen Sammlungsgeschichte dar.[974] Das Inventar von 1708 der Familie Rospigliosi-Pallavicini weist ebenso eine geringe Anzahl an Silberstücken auf, die Maria Camilla aus dem Nachlass der Prinzessin erworben hatte.[975] Dies zeigt wie wichtig das Erbe von Christina von Schweden war und das Streben der Rospigliosi-Pallavicini sich durch Objekte aus ihren Besitz zu nobilitieren. Zudem war Clemens IX. mit Christina von Schweden bekannt, wie die von ihm initierte Ausstellung Teile ihrer Pinakothek 1669 verdeutlicht.[976] 1697 wurde der Besitz des Prinzen in den Palast Chigi-Odescalchi, der sich gegenüber von der Residenz der Colonna befindet, transferiert. Die Gemälde der ehemaligen Königin wurden streng getrennt, im Gedenken an sie, in einer eigenen Galerie aufbewahrt.[977] Ein Vergleich der Inventare von 1713 zeigt, dass die Sammlung des Prinzen ähnliche Werke wie die Pinakothek der Familie Rospigliosi-Pallavicini umfasste, allerdings war die Sammlung wesentlich umfangreicher: Wurden beispielsweise im Palast am Monte Cavallo dreizehn Werke von Rubens aufbewahrt,[978] so befanden sich in der Sammlung von Livio Odescalchi achtundfünfzig. Neben zeitgenössischen Künstlern findet sich im Inventar von Livio ein starker Renaissanceschwerpunkt: Einunddreißig Werke von Raffaello, sechs Werke von Tintoretto oder einhundertacht Gemälde, die im Inventar Tizian zugeschrieben waren, finden sich neben Werken von Franz Werker von Tamm, Nicolas Poussin, Gaspard Dughet oder Carlo Maratti wieder.[979]

[973] Costa 2009, S. 81 – 87..
[974] Costa 2009, S. 13 - 18, S. 26.
[975] AP A-5-5, f. 12 - 12v.
[976] Pastor 1943, S. 553.
[977] Costa 2009, S. 13 - 18, S. 363 - 387.
[978] AP A-5-1, f 401, in Negro 2007, S. 315.
[979] Inventar des Principe Livio Odescalchi, Rom 1713 – 1714, Archivio di Stato, Roma, Italia (Notai Tribunale AC, vol. 5134 (A.C., sez. not. XLII, nn.126, 127, not. S. Paparotius), URL (19.12.2012): http://piprod.getty.edu.

Eine Familie, die einen großen Einfluss auf Clemente IX. Rospigliosi und seine Tätigkeit als Sammler hatte, waren die Barberini. Beide Familien stammten aus der Toskana, allerdings siedelten sich die Barberini bereits in der Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom an, da sie sich öffentlich den Medici entgegensetzten und flüchten mussten.[980] Giulio Rospigliosi zog ein Jahr nachdem Maffeo Barberini 1623 als Papst Urban VIII. den Stuhl Petri bestieg nach Rom, um in den Dienst dessen Bruders, Kardinal Antonio Barberini (1569 – 11. September 1646) zu treten ohne jedoch das enge Bündnis der Rospigliosi mit den Medici zu gefährden.[981] Giulio war seit seinem Studium am Collegio Romano eng mit den Neffen des Papstes, Francesco (23. September 1597 – 10. Dezember 1679) und Antonio Barberini (6. August 1608 - 4. August 1671), befreundet.[982] Antonio Barberini wurde am 30. August 1627 mit nur neunzehn Jahren zum Kardinal ernannt, eine Ernennung die auf Grund des offensichtlichen Nepotismus auf großen Widerstand in der Kirche stieß, da Antonio zudem jung sowie unerfahren war. Um die Wogen zu glätten, schicke ihn Papst Urban VIII. auf unterschiedlichen Legationen, die ihn von päpstlichen Hof entfernen sollten und ihn bis nach Avignon führten. Zudem war es eher unüblich, dass zwei Brüder als Kardinalnepoten dienten, wobei der ältere Bruder Francesco, der ebenfalls mit der Ernennung seines Bruder nicht einverstanden war, für die politischen und diplomatischen Aufgaben verantwortlich war.[983] Birgit Emich beschreibt die Funktion des Kardinalnepoten als „Vizepapst für weltliche Fragen“,[984] der sich um „Politik und Herrschaft, Versorgung der Klientel, Bereicherung der Papstfamilie mit Geld, Kunst und Prestige“[985] zu kümmern hatte. Francesco wurde offiziell im Oktober 1623, nur zwei Monate nach der Papstwahl, zum Kardinalnepoten ernannt, allerdings wurde auch er bedingt durch seine Unerfahrenheit von den politischen Geschäften vorerst ferngehalten und kümmerte sich verstärkt um die Kunstpatronage, wobei er sich nicht exklusiv dem Mäzenatentum widmete, sondern sich aktiv in der Kirchenpolitik engagierte. Ab 1626, nachdem seine erste dipolomatische Mission nach Frankreich gescheitert war, versuchte er sein politisches

[980] Wolfe 2009, S. 265.
[981] Roberto 2003, S. 81.
[982] Negro 2007, S. 17.
[983] Wolfe 2009, S. 268 - 269.
[984] Emich 2007, S. 112.
[985] Emich 2007, S. 112.

Versagen durch verstärkte Sammlertätigkeit zu kompensieren.[986] Sein engster Vertrauter war Cassiano del Pozzo, dem Verfasser des *Museum Chartaceums*.[987]
Antonio war ein ehrgeiziger Mann, der nicht nur versuchte seinen älteren Bruder zu übertreffen, sondern sein Ziel war es so mächtig zu werden wie die berühmten Kardinalnepoten Scipione Borghese und Ludvico Ludovisi. Um seine politischen Ziele zu erreichen, bediente er sich denselben Mitteln wie sein Bruder, nämlich dem Aufbau einer Kunstsammlung bzw. Kunstpatronage. Er kaufte im Mai 1628 bereits einen Teil der Sammlung des Kardinals del Monte, der sein Vorbild bezüglich des Aufbaues und der Zusammensetzung einer Kunstsammlung war. Unter anderem Werke von Carvaggio, Guercino oder Jan Brueghel dem Älteren, Coreggio, Albrecht Dürer und Perugino kamen so in die Sammlung des jungen Kardinals. Sein Bruder Francesco erwarb weniger bedeutende venezianische Werke derselben Sammlung, unter anderem von Titian und Tintoretto, die wichtigsten Stücke erwarb aber sein Bruder. Die Werke von Caravaggio wurden von Kardinal del Monte direkt beim Künstler in Auftrag gegeben und wurden von jenen Sammlern und Kunstkennern bewundert, die Antonio versuchte zu beindrucken. 1629 begannen die Verhandlungen über den Ankauf der Sammlung Sforza, die bedeutende Renaissancewerke umfasste, die den Grundstock der Familiensammlung bilden sollte, vergleichbar mit den Aldobrandini oder Farnese.[988] Antonio schätze „the decorum and grandeur of the Renaissance tradition".[989] Die kunstpolitischen Bestrebungen Antonios wurde vom Maler Andrea Sacchi unterstützt, der als sein Hofmaler mit ihm im Palazzo Barberini residierte und für ihn nicht nur Gemälde ausführte, sondern seine Sammlungen verwaltete und als Architekt arbeitete. Zudem setzte Antonio Kunst gezielt ein, um neue politische Verbündete zu finden bzw. die Bündnisse zu festigen, wie die Geschenke an Richilieu zeigen.[990] Auch Kardinal Francesco Barberini beschenkte 1659 den spanischen König Filip IV. und seine Familie um seine Güter zurückzuerhalten, die unter Papst Innozenz X. von der spanischen Krone beschlagnahmt wurden.[991] Diese Strategie verfolgten in kleinerem Rahmen auch die Rospigliosi, die den spanischen König[992] mit Kunstwerken beschenkten.

[986] Emich 2007, S. 112 - 115.
[987] Fischer 1973, S. 6.
[988] Wolfe 2009, S. 271 - 276.
[989] Wolfe 2009, S. 276.
[990] Wolfe 2009, S. 271 - 281.
[991] Colomer 2007, S. 95 - 105.
[992] Romei 2000, S. 21.

Marilyn Aronberg Lavin publizierte 1975 zwanzig Inventare, die sich auf die Sammlung von unterschiedlichen Mitgliedern der Familie Barberini im 17. Jahrhundert beziehen. Das früheste zitierte Inventar ist von Maffeo Barberini und auf das Jahr 1608 datiert, also fünfzehn Jahre bevor dr Papst wurde[993] und vierundsiebzig Jahre bevor die Rospigliosi-Pallavicini 1682 ihr erstes Inventar und einziges Inventar des Seicento verfassen ließen. Dieses umfasste den gesamten Besitz der Familie im Gegensatz zu den Barberini, deren Familienmitglieder eigenständige Inventare ihrer Besitzungen anfertigen ließen. Bei beiden Familien wurden lange Listen an die Inventare angefügt, die „tapestries, maps, objects of precious metal, gems, coins, furniture, materials, clothing, silverware, tableware, kitchenware, carriages, litters and so on" umfassten.[994]
Das erste Inventar von Kardinal Francesco Barberini stammt aus dem Jahr 1623 als er zum Kardinal ernannt wurde, circa einem Monat nachdem sein Onkel zum Papst gewählt wurde. Das Inventar umfasst dreiundzwanzig Eintragungen, von denen der großte Teil Portäts waren. Es werden in diesem ersten kurzen Inventar nur zwei Künstler erwähnt, Domenichino und Giovanni Francione, von dem der Kardinal vier Landschaften besaß.[995] Anhand dieses Beispiels wird deutlich, dass die Familienmitglieder der Barberini im Gegensatz zu den Rospigliosi sehr früh begannen sich selbst zu dokumentieren, auch wenn ihre Sammlung noch nicht sehr umfangreich war. Das Inventar wurde in jenem Jahr verfasst, in dem Francesco Barberini zum Kardinal ernannt wurde, sodass angenommen werden kann, dass dieses Inventar ein Mittel war um seine eigene Karriere zu dokumentieren. Sein Besitz wuchs rasch an und so umfasste sein Inventar von 1626 bereits fünfhunderteinundzwanzig Einträge, die Gemälde, Skulpturen, Landkarten oder auch Metallobjekte umfassen. Es wurde in einem Monat erstellt und über einen Zeitraum von fünf Jahren kontinuierlich ergänzt.[996]
Seine Sammlung ist vergleichbar mit jener von Lazzaro, da er aus jeder Region Italiens beispielhaft Künstler besaß: Venedig ist mit Werken von Tintoretto und Titian vertreten, Bologna mit Guido Reni und Annibale Carracci. Ein Beispiel für einen florentinischen Künstler ist Domenico Cresti, Ferrara war vertreten durch Dosso Dossi und Benvenuto Tisi da Garofalo. Es fällt auf, dass der Kardinal eine Vorliebe für die Malerei der Renaissance hatte. Meister des Barocks, die in seiner Wahlheimat Rom zur Zeit der Entstehung des Inventares tätig waren, wie Gianlorenzo Bernini, Pietro da

[993] Lavin 1975, S. 63 - 64.
[994] Lavin 1975, S. 63.
[995] Lavin 1975, S. 71-72.
[996] Lavin 1975, S. 74.

Cortona, Nicolas Poussin, Valentin de Boulogne oder Giovanni Lanfranco spielen in seiner Sammlung eine untergeordnete Rolle.[997]

Das früheste erhaltene Inventar von Kardinal Antonio Barberini aus dem Jahr 1636 beschreibt keine Gemälde,[998] erst ein Dokument von 1644, das im Sterbejahr von Urban VIII. verfasst wurde, widmet sich der umfangreichen Kunstsammlung des Kardinals. Das Inventar umfasst achthunderdreiundreißig Einträge und wie schon bei seinem Bruder sind auch hier bei einigen Gemälden die Künstler identifiziert. Sein Sammlungsgeschmack ist ähnlich dem seines Bruders, da er ebenfalls Werke von den meisten der oben genannten Künstlern besaß. Zudem sammelte er Werke von Brueghel, Caravaggio, Parmigianino, Michelangelo oder auch Raffaello, die seiner Sammlung nachträglich Tradition verleihen konnten.[999]

Es ist offensichtlich, dass die finanziellen Mittel, die den Brüdern Antonio und Francesco zur Verfügung standen, wesentlich höher waren als jene, die Giulio Rospisliosi als Kardinal hatte bzw. seine Erben auch nach der Hochzeit mit den Pallavicini. Die Sammlungen, die die beiden Kardinäle in kurzer Zeit zusammentragen konnten, besteht nicht aus Kopien oder zeitgenössischen römischen Künstlern, sondern aus Werken von Renaissancekünstlern, die sie am Kunstmarkt oder aus anderen Sammlungen kauften. Sie dokumentierten ungleich den Rospigliosi-Pallavicini die Erweiterung ihrer Gemäldegalerie anhand von mehreren Inventaren, die teilweise in kurzen Abständen zueinander erstellt wurden. Dies ist ebenso ein deutlicher Unterschied zu den Rospigliosi-Pallavicini, die ihre Sammlung erst nach dem Ableben des Papstes mit der ersten Residenz inventarisierten.

Wenige barocke römische Kunstsammlungen befinden sich heute noch im Privatbesitz der Gründerfamilien. Neben Palazzo Colonna und der Sammlung Doria Pamphilij, gehört die Sammlung Pallavicini selbst nach der Entfremdung der Rospigliosi Gemälde zu den beeindruckendsten in Rom. Ein Besuch im Palast ist vergleichbar mit dem Erarbeiten der drei Inventare: Der Blick trifft auf ein monumentales Meisterwerk oder eine zierliche Landschaft, ebenso wie sich in den Dokumenten die Beschreibungen großer und kleinerer Meisterwerke abwechseln.

---

[997] Inventar von Antonio Barberini, Rom 1644, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Italia (Archivio Barberini, Ind. II, Cred. V, Cass. 69, Mazz. LXXXVI, Lett. I, No. 158), URL (10.12.2012): http://piprod.getty.edu.

[998] Lavin 1975, S. 151-157.

[999] Inventar von Francesco Barberini, Rom 1626 - 1631, Biblioteca Vaticana, Città del Vaticano, Italia (Archivio Barberini, Arm. 155), URL (10.12.2012): http://piprod.getty.edu.

10. Literaturverzeichnis

Angelini 2005

Alessandro Angelini, Fabio Chigi e Giulio Rospigliosi, in Danilo Romei (Hg.), Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX); Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22 - 23. September 2000), Florenz 2005, S. 53 - 65.

Beneš 2005

Mirka Beneš, Claude Lorrain's pendant landscapes of 1646-50 for Camillo Pamphilj, nephew of Pope Innocent X. Classicism, architecture, and gardens as context for the artist's roman patronage, in Storia dell'arte, N.S. 12=112.2005, Rom 2005, S. 37 - 90.

Brogi 2001

Alessandro Brogi, Ludovico Carracci (1555 - 1619), Band I - II, Ozzano Emilia 2001.

Buscaroli 1991

Beatrice Buscaroli Fabbri, Carlo Cignani, affreschi dipinti disegni, Bologna 1991.

Cappellini / Dominici 2011

Perla Cappellini / Laura Dominici, La collezione Rospigliosi della Ripa. Nuovi contributi, in Francesca Rafanelli (Hg.), Il Palazzo Rospigliosi di Ripa del Sale in una descrizione del 1832, Pistoia 2011, S. 24 - 30.

Casale 1979

Vittorio Casale, La canonizzazione di S. Filippo Benizi e l'opera di Baldi, Berrettoni, Garzi, Rioli, Maratta, in Antologia di Belle Arti, 9 - 12, 1979, S. 113 - 131.

Colomer 2007

José Luis Colomer, Arte per la riconciliazione: Francesco Barberini e la corte di Filippo IV, in Lorenza Monochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas (Hg.), I Barberini e la cultura europea del Seicento, Rom 2007, S. 95 - 111.

Concorde 1702

Breve racconto della vita di Carlo Cignani descritta dal Muto Accademico Concorde di Ravenna, Ravenna 1702, in Syra Vitelli Buscaroli, Carlo Cignani 1628 - 1719, Bologna 1953.

Costa 2009

Sandra Costa, Dans l'intimité d'un collectionneur, Livio Odescalchi et le faste baroque, Paris 2009.

Curcio 1982

Giovanna Curcio, Giulio Rospigliosi tra famiglia e pontificato nella Pistoia granducale: "minutie, abbellimenti, liscature" e "tempo antico", in Maria Cecilia Mazzi (Hg.), Museo Civico di Pistoia, Catalogo delle collezioni (Kat. Slg. Museo Civico di Pistoia, Pistoia), Florenz 1982, S. 263 - 277.

D'Afflitto 2000

Chiara D'Afflitto, "Talenti e meriti" dell'"Eminentissimo": doni e commissioni per Pistoia, in Chiara d'Afflitto, Danilo Romei (Hg.), I teatri del paradiso, La personalità, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (Kat. Ausst. Palazzo Comunale, Pistoia 2000 - 2001), Florenz 2000, S. 101 - 121.

D'Afflitto / Romei 2000

Chiara d'Afflitto / Danilo Romei, Itinerari rospigliosiani. Clemente IX e la famiglia Rospigliosi, Florenz 2000.

De Marchi 2004

Andrea G. de Marchi, Francesco Giovani: Plagio o Arte della Sopravvivenza?, in Paragone, Anno LV., N. 647, Januar 2004, S. 20 - 33.

Di Castro 1999

Daniela di Castro, L'arredo del Palazzo Pallavicini Rospigliosi, in Daniela di Castro / Anna Maria Pedrocchi / Patrica Waddy (Hg.), Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini, Rom 1999, S. 265 - 313.

Di Castro / Pedrocchi / Waddy 1999

Daniela di Castro / Anna Maria Pedrocchi / Patrica Waddy (Hg.), Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini, Rom 1999.

Dominici 2005

Laura Dominici, I Rospigliosi a Pistoia, in Danilo Romei (Hg.), Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX); Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22 - 23.09.2000), Florenz 2005, S. 169-175.

Emich 2007

Birgit Emich, Kardinal Francesco Barberini. Ein Papstneffe zwsichen Kunst und Politik, in Lorenza Monochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas (Hg.), I Barberini e la cultura europea del Seicento, Rom 2007, S. 111 - 116.

Fagiolo dell'Arco 1998

Maurizio Fagiolo dell'Arco, Pietro da Cortona e i cortoneschi, Rom 1998.

Ferrari / Scavizzi 1992

Oreste Ferrari / Giuseppe Scavizzi, Luca Giordano, L'opera completa, Napoli 1992.

Fischer 1973

Ursula Verena Fischer, Giacinto Gimignani (1606 - 1681); Eine Studie zur römischen Malerei des Seicento, phil. Diss. (unpubl.), Freiburg 1973.

Gady 1997

Bénédicte Gady, Una gloria senza fortuna: Pietro da Cortona e la Francia (1628 - 1669), in Anna Lo Bianco (Hg.), Pietro da Cortona, 1597 - 1669 (Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom 10.1997 - 02.1998), Rom 1997, S. 153 - 163.

Ghelfi 1997

Barbara Ghelfi (Hg.), Il libro dei conti del Guercino, 1629 - 1666, Bologna 1997.

Gozzano 2004

Natalia Gozzano, La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna: prestigio nobiliare e collezionismo nella Roma barocca. La quadreria di Lorenzo Onofrio Colonna, Rom 2004.

Haskell 1966

Francis Haskell, Mecenati e pittori. Studi sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca, Florenz 1966.

Hermitage State Museum 2012

URL (01.10.2012): http://www.hermitagemuseum.org/fcgibin/db2www/descrPage.mac/descrPage?selLang=English&indexClass=PICTURE_EN&PID=GJ229&numView=1&ID_NUM=3&thumbFile=%2Ftmplobs%2FILE5PRC2UWV%241X5S6.jpg&embViewVer=noEmb&comeFrom=quick&sorting=no&thumbId=6&numResults=4&tmCond=Strozzi+Bernardo&searchIndex=TAGFILEN&author=Strozzi%2C%26%2332%3BBernardo%26%2332%3B%28Il%26%2332%3BPrete%26%2332%3BGenovese%29.

Indrio 1982

Laura Indrio,"Colli di pitture", una collezione e una pala d'altare: materiali per una parentesi romana nelle pittura del Seicento a Pistoia, in Maria Cecilia Mazzi (Hg.), Museo Civico di Pistoia, Catalogo delle collezioni (Kat. Slg. Museo Civico di Pistoia, Pistoia), Florenz 1982, S. 253 - 262.

Jaffè 1988

Michael Jaffè, Rubens und Nicolò Pallvicino, in The Burlington Magazine, Vol. CXXX, n. 1024, London 1988, S. 523 - 527.

Jaffè 1989

Michael Jaffè, Rubens, Catalogo Completo, Mailand 1989.

Kat. Ausst. Fondazione Arte e Civiltà 1996

Giovanna Capitelli, Una testimonianza documentaria per il primo nucleo dalla raccolta del principe Camillo Pamphilj, in I capolavori sdella collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez (Kat. Ausst. Fondazione Arte e Civiltà, Mailand 28.09 - 08.12.1996), Mailand 1996, S. 57 - 69.

Kat. Ausst. Musei Capitonini 2012.

Alessandra Gonzato / Marco Maiorino / Pier Paolo Piergentili / Gianni Venditti (Hg.), Lux in Arcana. L'Archivio Segreto Vaticano si rivela (Katl. Ausst. Musei Capitolini, Rom 29.02. - 09.09.2012), Roma 2012.

Kat. Ausst. Palazzo Barberini 2011

Rosella Vodret, Fausto Gozzi (Hg.), Guercino (1591 - 1666), Capolavori da Cento e da Roma (Kat. Ausst. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Barberini, Rom 2011 - 2012), Florenz 2011.

Kat. Ausst. Palazzo Colonna / Palazzo Doria Pamphilj / Palazzo Pallavicini 2005

Fabrizio Lemme, I fedecommessi romani: una istituzione millenaria ma ancora valida, in Giada Lepri (Hg.), Capolavori da scoprire: Colonna, Doria Pamphilj, Pallavicini (Kat. Ausst. Palazzo Colonna / Palazzo Doria Pamphilj / Palazzo Pallavicini, Rom 2005), Mailand 2005, S. 23 - 27.

Kat. Ausst. Palazzo Comunale 2000

Chiara d'Afflitto / Danilo Romei (Hg.), I teatri del paradiso, La personalità, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (Kat. Ausst. Palazzo Comunale, Pistoia 2000 - 2001), Florenz 2000.

Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni 1999

Francesca Cappelletti, "Tra gl'Ozi delle scarse occasion". I Pamphilj e gli artisti durante il Pontificato di Innocenzo X (Kat. Ausst. Palazzo delle Esposizioni, Rom 1999), Rom 1999, S. 41- 48.

Kat. Verst. Dorotheum 2011

Alte Meister, Teil I. (Kat. Verst. Dorotheum, Wien 12.10.2012).

Kat. Verst. Palazzo Corrodi 1931

Guido Tavazzi/Ettore Sestieri, Catalogo della vendita all'asta della collezione di quadri, mobili, argenti, tappeti, ecc., in parte provenienti dalla raccolta del Principe Don Gerolamo Rospigliosi (Kat. Verst. Palazzo Corrodi, Rom 28. 4. - 5. 5. 1931), Rom 1931

Kat. Verst. Palazzo Rospigliosi 1932

Guido Tavazzi/Ettore Sestieri, Catalogo della raccolta di quadri, sculture, arazzi, oggetti d'arte e ammobiliamento, che arredeva l'appartemento di S.E. il Principe Don Gerolamo Rospigliosi (Kat. Verst. Palazzo Rospigliosi, Rom 12. - 24. 12. 1932), Rom 1932

Kleinhenz 2004

Christoph Kleinhenz, Medieval Italy: An Encyclopedia, Band 1, New York 2004, URL (01.12.2012): http://books.google.it/books?id=1piMMqjAf1MC&pg=PA14&dq=egidio+albornoz&hl=de&sa=X&ei=9RO6UMm4Do_5sgbAmIDYAg&ved=0CDoQ6AEwBDgU#v=onepage&q=egidio%20albornoz&f=false.

Kuritz 1988

Paul Kuritz, The making of Theatre History, Prentice Hall 1988, URL (01.10.2012): http://books.google.it/books?id=cS6JV4Z27DoC&pg=PA171&lpg=PA171&dq=pantalone&source=bl&ots=f3rtTh1lA5&sig=2viZCTgZauewrJXVv7IqJ_pb2O0&hl=de&sa=X&ei=fmktUODSGM_R4QTklIGQBA&ved=0CEUQ6AEwBDgU#v=onepage&q=pantalone&f=false.

Lavin 1975

Marilyn Aronberg Lavin (Hg.), Seventeenth-century Barberini documents and inventories of art, New York, 1975.

Lo Bianco 1997

Anna Lo Bianco, Pietro da Cortona: Carriera e fortuna dell'Artista, in Anna Lo Bianco (Hg.), Pietro da Cortona, 1597 - 1669 (Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom 10.1997 - 02.1998), Rom 1997, S. 21 - 40.

Lo Bianco 2007

Anna Lo Bianco, Pietro da Cortona e gli anni della volta Barberini, in Lorenza Monochi Onori / Sebastian Schütze / Francesco Solinas (Hg.), I Barberini e la cultura europea del Seicento, Rom 2007, S. 213 - 221.

Lotti 1978

Luigi Lotti, Il Palazzo Pallavicini ed i suoi proprietari, Monografie Romane 7, Rom 1978.

Mason Rinaldi 1994

Stefania Mason Rinaldi, Palma il Giovane, L'opera completa, Mailand 1984.

Merola 1964

Alberto Merola, Francesco Barberini, in Dizionario Biografico degli Italiani, Band 6, 1964, URL (27.02.2012): http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-barberini_(Dizionario_Biografico)/.

Megale 2005

Teresa Megale, Strategie artistiche e orientamenti drammaturgici, in Danilo Romei (Hg.), Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX); Atti del Convegno Internazionale (Pistoia, 22 - 23. September 2000), Florenz 2005, S. 31 - 41.

Mochi Onori 1997

Lorenza Mochi Onori, Pietro da Cortona per i Barberini, in Anna Lo Bianco (Hg.), Pietro da Cortona, 1597 - 1669 (Kat. Ausst. Palazzo Venezia, Rom 10.1997 - 02.1998), Rom 1997, S. 73 - 86.

Negro 1987

Angela Negro, Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari ed un dipinto inedito), in Bollettino d'arte, 6. Ser. 72, n. 44 / 45, Florenz 1987, S. 157 - 178.

Negro 1996

Angela Negro, Quadri di caccia e di paese: “Monsù Francesco”, “Monsù Leandro” ed altri nella decorazione del Castello Rospigliosi di Maccarese, in Elisa Debenetti (Hg.), Artisti e mecenati, Studi sul Settecento romano, 12, Rom 1996, S. 13 - 35.

Negro 2000

Angela Negro, Un'"Allegoria della Fortuna" di Giacinto Gimignani per la Galleria Nazionale d'Arte Antica, in Maria Grazia Bernardini / Silvia Danesi Squarzina / Claudio Strinati (Hg.), Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon, Mailand 2000, S. 288 - 294.

Negro 2007

Angela Negro, La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento, Rom 2007.

Negro / Pirdonini 1994

Emilio Negro / Massimo Pirondini, La scuola dei Carracci dall'Accademia alla bottega di Ludovico, Modena 1994.

Nenci 2004

Giacomina Nenci, Aristrocrazia romana tra 800 e 900, I Rospigliosi, in Quaderni monografici di proposte e ricerche, Vol. 30, Rom 2004.

Pastor 1943

Ludovico Barone von Pastor, Storia dei Papi dalla fine del Medio Evo, Compilata col sussidio dell’Archivio segreto pontificio e di molti altri Archivi, Volume XIV, Parte 1, Rom 1943, S. 543 - 626.

Pepper 1988

Stephen Pepper, Guido Reni, L'opera completa, Novara 1988.

Piccialuti 1999

Maura Piccialuti, L’immortalità dei beni, fedecommessi e primogeniture a Roma nei Secoli XVII e XVIII, Rom 1999.

Pisacreta 1991

Giuseppe Pisacreta, Le proprietà dei Rospigliosi a Lamporecchio, in Alessandro Lassi / Giuseppe Pisacreta, Roberta Roani Villani (Hg.), La Villa Rospigliosi a Spicchio di Lamporecchio, Residenza giardini e parco a Lamporecchio fra committenza papale e idee berniniane, Florenz 1991, S. 15 - 26.

Puglisi 1999

Catherine Rose Puglisi, Francesco Albani, New Haven 1999.

Ranft 1769

Michael Ranft, Merkwürdige Lebensgeschichte aller Cardinäle der Röm. Cathol. Kirche, die in diesem jetztlaufenden Seculo das Zeitliche verlassen haben, Zwenter Theil, welcher das Leben von 88. Cardinälen enthält, Regensburg 1769, URL (01.12.2012): http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10025705_00020.html.

Roani Villani 1991

Roberta Roani Villani, La decorazione, in Alessandro Lassi / Giuseppe Pisacreta, Roberta Roani Villani (Hg.), La Villa Rospigliosi a Spicchio di Lamporecchio, Residenza giardini e parco a Lamporecchio fra committenza papale e idee berniniane, Florenz 1991, S. 91 - 115.

Roberto 1989

Sebastiano Roberto, Bernini, Mattia de' Rossi e i Rospigliosi: l'altare maggiore della chiesa dello Spirito Santo a Pistoia, in Quanderni di storia dell'architettura e restauro, N. 1, Januar 1989, S. 67 - 80.

Roberto 1992

Sebastiano Roberto, Gian Lorenzo Bernini e la committenza artistica dei Rospigliosi a Pistoia nel '600, in: Marcello Fagiolo / Maria Luisa Madonna (Hg.), Il Barocco Romano e l'Europa, Rom 1992, S. 457 - 403.

Roberto 2000

Sebastiano Roberto, Le opere architettoniche di Clemente IX a Roma e a Pistoia, in Chiara d'Afflitto / Danilo Romei (Hg.), I teatri del paradiso, La personalità, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (Kat. Ausst. Palazzo Comunale, Pistoia 2000 - 2001), Florenz 2000, S. 85 - 99.

Roberto 2002

Sebastiano Roberto, Nuove considerazioni sul progetto berniniano per la villa di Clemente IX a Lamporecchio, in Oronzo Brunetti / Silvia Chiara Cusmano / Valerio Tesi (Hg.), Bernini e la Toscana da Michaelangelo al barocco mediceo e al neocinquecentismo, Rom 2002, S. 91 - 104.

Roberto 2003

Sebastiano Roberto, Affermazione sociale e politica patrimoniale di una famiglia pontifica della Toscana a Roma: i Rospigliosi, in Mario Bevilacqua / Maria Luisa Madonna (Hg.), Il sistema delle residenze nobiliari, Stato Pontificio e Granducato di Toscana, Rom 2003, S. 81 - 94.

Roberto 2004

Sebastiano Roberto, Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento, Rom 2004.

Romei 2000

Danielo Romei, Una vita "guardina e giudiziosa", in Chiara d'Afflitto / Danilo Romei (Hg.); I teatri del paradiso, La personalità, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX) (Kat. Ausst. Palazzo Comunale, Pistoia 2000 - 2001), Florenz 2000, S. 13 - 26.

Rosenberg 1998

Pierre Rosenberg, Un Poussin inèdit: la Sainte Famille à l'élèphant, in: Olivier Bonfait, Véronique Gerard Powell et Philippe Sénéchal (Hg.), Curiosité: études d'histoire de l'art en l'honneur d'Antoine Schnapper, Paris 1998, S. 35 - 45.

Rudolph 1995

Stella Rudoph, Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo, Rom 1995.

Salerno 1988

Luigi Salerno, I dipinti del Guercino, Rom 1988.

Schütze 2007

Sebastian Schütze, Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., und die Entstehung des römischen Hochbarock, München 2007.

Serviten 2012

URL (23.09.2012): http://www.serviten.de/heilige_des_ordens/liturg_kalender/juliana_falconieri.html.

Sparti 1997

Donatella Livia Sparti, Cortona tardo: "modus operandi" e problemi di bottega; la storia, l'architettura, l'arte delle città e del territorio; itinerari nel patrimonio storico - religioso, in Antichità Viva, 36.1997, 2 / 3, S. 13 - 25.

Spear 1982

Richard E. Spear, Domenichino, New Haven und London, 1982.

Spike 1999

John T. Spike, Mattia Preti, Catalogo ragionato dei dipinti, Taverna 1999.

Strinati 1997

Claudio M. Strinati, Il ritratto di Clemente IX di Pietro da Cortona, in Gioacchino Barbera / Teresa Pugliatti / Caterina Zappia (Hg.), Scritti in onore di Alessandro Marabottini , Rom 1997 S. 221 - 226.

Strinati 2012

Claudio M. Strinati, La muscia e il papato di Clemente IX Rospigliosi, in Giulia Silvia Ghia / Federica Kappler (Hg.), I Papi della Memoria (Kat. Ausst. Castel S. Angelo, Rom 28.06.2012 - 08.12.2012), Rom 2012, S. 73 - 77.

Tabacchi 2007

Stefano Tabacchi, Maria Mancini, in Dizionario Biografico degli Italiani, Band 68, 2007, URL (19.12.2012): http://www.treccani.it/enciclopedia/maria-mancini_(Dizionario_Biografico)/.

Von der Lippe-Vernesei 2009

Julia Valeska von der Lippe-Vernesei, Andrea Camassei - eine Werkmonographie, phil. Diss. (unpubl.), Berlin 2009 (01.10.2012), URL: http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_ 000000011079.

Waddy 1999

Patricia Waddy, L'Architettura del Palazzo a Monte Cavallo nel Seicento e nel Settecento, in Daniela di Castro / Anna Maria Pedrocchi / Patrica Waddy (Hg.), Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini, Rom 1999, S. 201 - 265.

Wolfe 2009

Karin Wolfe, Cardinal Antonio Barberini (1608 – 1671) and the politics of art in baroque Rome, in Mary Hollingsworth / Carol M. Richardson (Hg.), The possessions of a Cardinal, Pennsylvania 2009, S. 265 – 293.

Zeri 1959

Federico Zeri, La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti, Florenz 1959.

11. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54008.
Abb. 2, 3: Unidam, Universität Wien.
Abb. 4: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 47529.
Abb. 5: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 56751.
Abb. 6 - 18: Associazione Dimore Storiche, Rom, URL (01.10.2012):
www.adsi.it/index.php?link=dettaglio_news&id_news=710&tipo=iniziativa.
Abb. 19: Zeri 1959, o. S., Abb. 169.
Abb. 20: Zeri 1959, o. S., Abb. 531, 532.
Abb. 21: Unidam, Universität Wien.
Abb. 22: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54363.
Abb. 23: Unidam, Universität Wien.
Abb. 24: Negro 2007, S. 265, Abb. 68.
Abb. 25: Negro 2007, S. 32, Abb. 21.
Abb. 26: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 52641.
Abb. 27: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 52789.
Abb. 28: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 56831.
Abb. 29: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 56832.
Abb. 30: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55893.
Abb. 31: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 30023.
Abb. 32: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48179.
Abb. 33: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 32382.
Abb. 34: Hermitage State Museum 2012, URL (01.10.2012).
Abb. 35: Zeri 1959, o. S., Abb. 86.
Abb. 36: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54436.
Abb. 37: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54725.
Abb. 38: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 43077.
Abb. 39: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 51814.
Abb. 40: Negro 2007, S. 201, Abb. 14.
Abb. 41: Negro 2007, S. 321, Abb. 38.
Abb. 42: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 47523.
Abb. 43: Negro 2007, S. 199, Abb. 13.
Abb. 44: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55287.
Abb. 45: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 51935, 51936.
Abb. 46: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 50340.
Abb. 47: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 50396.

Abb. 48: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 32224.
Abb. 49: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 57259.
Abb. 50: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55148.
Abb. 51: Negro 2007, S. 197, Abb. 10.
Abb. 52: The Wallace Collection, London, URL (01.10.2012):
http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus;jsessionid=804B95611AAD819C825EE6CD2F131BCA.node1?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=2&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0.
Abb. 53: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 56299.
Abb. 54: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48180.
Abb. 55: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55317.
Abb. 56: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48328 und 48327.
Abb. 57: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48539.
Abb. 58: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 41587.
Abb. 59: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 46798.
Abb. 60: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 46799.
Abb. 61: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 46428.
Abb. 62: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48026.
Abb. 63: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48120.
Abb. 64: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54204.
Abb. 65: Zeri 1959, o. S., Abb. 113.
Abb. 66: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55287.
Abb. 67: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 47853.
Abb. 68: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 46706.
Abb. 69: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 49881.
Abb. 70: Dorotheum Wien, Auktionskatalog 12.10.2011.
Abb. 71: Zeri 1959, o. S., Abb. 347, 348.
Abb. 72: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 42901.
Abb. 73: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 47919.
Abb. 74: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 47870.
Abb. 75: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 50401.
Abb. 76: Negro 2007, S. 188, Abb. 5.
Abb. 77: Negro 2007, S. 193, Abb. 7.
Abb. 78: Negro 2007, S. 212, Abb. 21.
Abb. 79: Negro 2007, S. 246, Abb. 49.

Abb. 80: The J. Paul Getty Trust, Malibu, URL (01.10.2012): http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=1371&handle=li.
Abb. 81: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 54587.
Abb. 82: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 40933.
Abb. 83: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48279.
Abb. 84: Louvre, Paris, URL (01.10.2012): http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4653&langue=fr.
Abb. 85: Negro 2007, S. 225, Abb. 32.
Abb. 86: Negro 2007, S. 183, Abb. 1.
Abb. 87: Negro 2007, S. 196, Abb. 9.
Abb. 88: Negro 2007, S. 238, Abb. 42.
Abb. 89: Fitzwilliam Museum, Cambridge, URL (01.10.2012): http://www.fitzmuseum.Cam.ac.uk/opac/search/cataloguedetail.html?&priref=516&_function_=xslt&_limit_=50#1.
Abb. 90: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 61339.
Abb. 91: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48233.
Abb. 92: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 57455.
Abb. 93: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55091.
Abb. 94: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55284.
Abb. 95: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 55300.
Abb. 96: Negro 2007, S. 249, Abb. 51.
Abb. 97: Negro 2007, S. 240, Abb. 44.
Abb. 98: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 53568.
Abb. 99: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 52580.
Abb. 100: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 33484.
Abb. 101: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48234.
Abb. 102: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 56042.
Abb. 103: Fondazione Federico Zeri, Bologna, N. 48239.
Abb. 104: Negro 2007, S. 233, Abb. 39.
Abb. 105: Negro 2007, S. 235, Abb. 40.
Abb. 106: Negro 2007, S. 237, Abb. 41.
Abb. 107: Negro 2007, S. 239, Abb. 43.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

12. Abbildungen

Abb. 1: Jacopo Chimenti, Der Heilige Karl Borromäus mit der Familie Rospigliosi, Öl auf Leinwand, 418 x 277 cm, Kirche des Heiligen Domenikus, Pistoia.

Abb. 2: Pietro da Cortona, Allegorie der göttlichen Vorhersehung, Fresko, Palazzo Barberini, Rom.

Abb. 3: Andrea Sacchi, Allegorie der göttlichen Weisheit, Fresko, Palazzo Barberini, Rom.

Abb. 4: Giacinto Gimignani, Allegorie der Herrschaft der Medici über Pistoia, Öl auf Leinwand, 172 x 196 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 5: Francesco Albani, Allegorie der Passion, Öl auf Leinwand, Dm. 150,5 cm, Palazzo Pitti, Florenz.

Abb. 6: Peter Paul Rubens, Christus, Öl auf Holz, 107 x 73,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

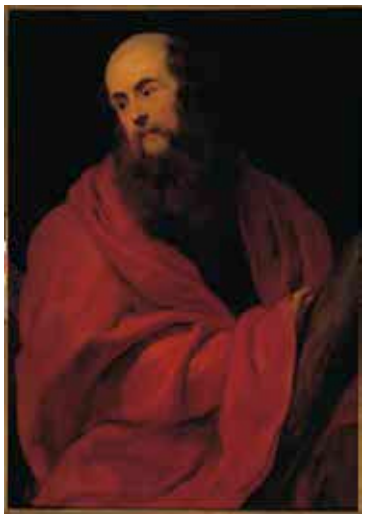

Abb. 7: Peter Paul Rubens, Heilige Andreas, Öl auf Holz, 106 x 74,3 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 8: Peter Paul Rubens, Heilige Petrus, Öl auf Holz, 105,5 x 74,6 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 9: Peter Paul Rubens, Heilige Johannes Evangelist, Öl auf Holz, 105 x 75,6 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 10: Peter Paul Rubens, Heilige Paulus, Öl auf Holz, 104,8 x 73,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 11: Peter Paul Ruben, Heilige Thomas, Öl auf Holz, 106 x 73,2 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 12: Peter Paul Rubens, Heilige Jakobus der Jüngere, Öl auf Holz, 105,5 x 73,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 13: Peter Paul Rubens, Heilige Simon, Öl auf Holz, 106 x 74 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 14: Peter Paul Rubens, Heilige Jakobus der Altere, Öl auf Holz, 106 x 76,6 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 15: Peter Paul Rubens, Heilige Bartholomäus, Öl auf Holz, 105,7 x 75 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 16: Peter Paul Rubens, Heilige Thaddäus, Öl auf Holz, 105,8 x 74,7 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

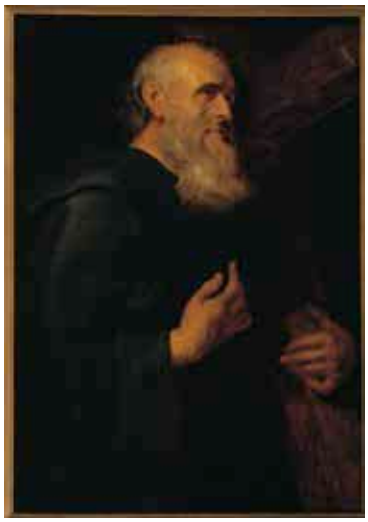

Abb. 17: Peter Paul Rubens, Heilige Philippus, Öl auf Holz, 105,5 x 73,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 18: Peter Paul Rubens, Heilige Matthäus, Öl auf Holz, 105 x 74 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 19: Anton van Dyck, Porträt eines Mannes (Niccolò Pallavicini?), Öl auf Leinwand, 97 x 80 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

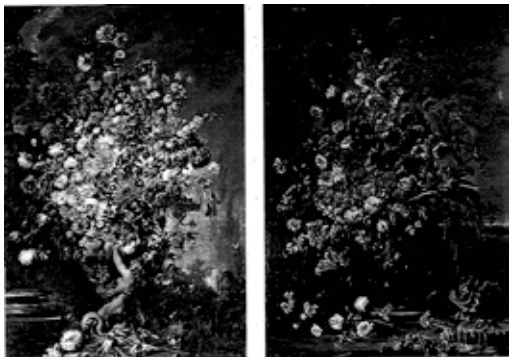

Abb. 20: Karel von Vogeler, Blumenstillleben, Öl auf Leinwand, je 244,5 x 167 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 21: Annibale Carracci, Der Bohnenesser, 1584 - 1585, Öl auf Leinwand, 57 x 68 cm, Galleria Colonna, Rom.

Abb. 22: Andrea Sacchi (Werkstatt), Die Qualen des Hiob, 155 x 93 cm, Öl auf Leinwand, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 23: Carlo Maratti, Selbstporträt mit dem Marchese Pallavicini (Il Tempio della Virtù), Öl auf Leinwand, 299,5 x 212 cm, The National Trust - Sammlung Hoare, Stourhead, Wiltshire.

Abb. 24: Andrea Sacchi (Werkstatt), Die Trunkenheit Noahs, Öl auf Leinwand, 215 x 286 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 25: Jean Dughet, nach Nicolas Poussin, Die Wahrheit wird durch die Zeit entblößt, Stich, Courtauld Institute, London.

Abb. 26: Luca Giordano, Die Bekehrung des Paulus, Öl auf Leinwand, 260 x 365 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 27: Luca Giordano, Der Tod von Julian Apostata, Öl auf Leinwand, 260 x 365 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 28: Joseph Heintz d. J., Regatta auf dem Canal Grande in Venedig, Öl auf Leinwand, 135 x 313 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 29: Joseph Heintz d. J., Der Dogenpalast und der Markusplatz in Venedig, Öl auf Leinwand, 135 x 350 cm ca., Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 30: Guido Reni, Jesus am Kreuz, Öl auf Leinwand, 267 x 177 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 31: Antonio Circignani, genannt il Pomarancio, Herkules und Ophales, Öl auf Leinwand, 98 x 136,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 32: Giuseppe Belloni, Samson und Delilah, Öl auf Leinwand, 143,5 x 195,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 33: Alessandro Turchi, genannt l'Orbetto, Heilige Jakobus der Ältere, Öl auf Leinwand, 63 x 49,3 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 34: Bernardi Strozzi, Hl. Secundus mit einem Engel, Öl auf Leinwand, 82 x 101 cm, Hermitage State Museum, St. Petersburg.

Abb. 35: Andrea Camassei, Die Geburt Christi, Öl auf Leinwand, Dm. 39,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 36: Simone Cantarini, Hl. Filippo Neri, Öl auf Leinwand, 55,6 x 38,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 37: Carlo Cignani, Die fünf Sinne, Öl auf Leinwand, 133 x 190 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 38: Jacopo Negretti, genannt Palma il Giovane, Die Erbsünde, Öl auf Leinwand, 170 x 156 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 39: Jan Miel oder Antoon Goubou, Die Rast der Soldaten, Öl auf Kupfer, 22,5 x 33 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 40: Pietro da Cortona, Hl. Ivo als Anwalt der Armen, Öl auf Leinwand, 132 x 73 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 41: Giacinto Gimignani, Mucius Scaevola vor Porsenna, Kreide und Aquarell auf Papier, 28 x 37 cm, Sammlung Coldiretti.

Abb. 42: Giacinto Gimignani, Glorie des Heiligen Clemens, Öl auf Kupfer, 35 x 25,7 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 43: Gianlorenzo Bernini und Werkstatt, Zwei Entwürfe für die Skulpturen der Engelsbrücke, Feder und Aquarell auf Papier, 22 x 14,5 cm und 28,5 x 21,8 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 44: Lucio Massari, Madonna mit Kind zwei Domenikanerheiligen, Öl auf Kupfer, 48,8 x 34,3 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 45: Alessandro Salucci und Michelangelo Cerquozzi, Römische Veduten, Öl auf Leinwand, je 50,6 x 66,2 cm, Galleria Pallavicini.

Abb. 46: Michelangelo Cerquozzi, Die Tabakraucher, Öl auf Leinwand, 38,3 x 49,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 47: Jan Miel, Porträt Urban VIII., Öl auf Kupfer, 27,4 x 20,9 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 48: Antonio Tempesta, Hirschjagd, Öl auf Leinwand, 100 x 223,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 49: Sisto Badalocchio, Salmakis und Hermophrodito, Öl auf Leinwand, 108 x 140,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 50: Lorenzo Garbieri, Die Heilung des Blinden, Öl auf Leinwand, 121 x 91 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 51: Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino (Kopie), Der Heilige Franziskus, Öl auf Leinwand, 158 x 125 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 52: Nicolas Poussin, Danz zur Musik der Zeit, Öl auf Leinwand, 82,5 x 104 cm, The Wallace Collection, London.

Abb. 53: Giovanni Andrea Sirani und Guido Reni, Die Befreiung Andromedas, Öl auf Leinwand, 271 x 217 cm, Galleria Pallavicini.

Abb. 54: Giuseppe Belloni, Der Heilige Sebastian, Öl auf Leinwand, 230 x 173 cm, Galleria Pallavicini.

Abb. 55: Lorenzo Garbieri, Die Glasbrenner, Öl auf Leinwand, 135 x 180 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 56: Ludovico Gimigiani, Putti auf einer Muschel, Öl auf Leinwand, oval, je 23,6 x 17,2 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 57: Pasquale Rossi, Die Lehrerin, Öl auf Holz, 25,9 x 23,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 58: Francesco Giovani, Porträt eines alten Mannes in Rüstung, Öl auf Leinwand, 66 x 49,2 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 59: Filippo Lauri, Alpheios und Arethusa, Öl auf Leinwand, 18,4 x 26,9 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 60: Filippo Lauri, Glaukos und Skylla, Öl auf Leinwand, 18,2 x 27 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 61: Angelo Caroselli, Judith mit dem Haupt des Holofernes, Öl auf Holz, 56,7 x 46 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 62: Lazzaro Baldi, Der Heilige Louis Beltràn zeigt das Kreuz den amerikanischen Ureinwohnern, Öl auf Leinwand, 224,6 x 193,5 cm (?), Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 63: Giovan Franceso Romanelli, Muse, Öl auf Leinwand, 140,7 x 107 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 64: Mattia und Gregorio Preti, Christus und Pilatus, Öl auf Leinwand, 131 x 295 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 65: Annibale Carracci (Schule), Heilige Franziskus, Öl auf Kupfer, 34,5 x 28 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 66: Lucio Massari, Madonna mit Kind zwischen zwei Domenikanermönchen, 17. Jh., Öl auf Kupfer, 48,8 x 34,3 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 67: Pier Francesco Mola, Die Ekstase der Maria Magdalena, Öl auf Leinwand, 34 x 26,1 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 68: Giovanni Domenico Cerrini, Die Befreiung des Heiligen Petrus aus dem Gefängnis, Öl auf Leinwand, 130 x 180 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 69: Carlo Maratti, Papst Clemens IX., Öl auf Leinwand, 145 x 116 cm, Pinacoteca Vaticana, Vatikan.

Abb. 70: Giovanni Stanchi, Stillleben mit Früchten in einer von einem Teppich umrahmten Metallschale mit dem Wappen der Rospigliosi; Stillleben mit Früchten und Blumen in einer von einem Teppich umrahmten Schale, Öl auf Leinwand, je 99 x 153, Auktion Alte Meister, Los 442, Dorotheum 12.10.2012, Wien.

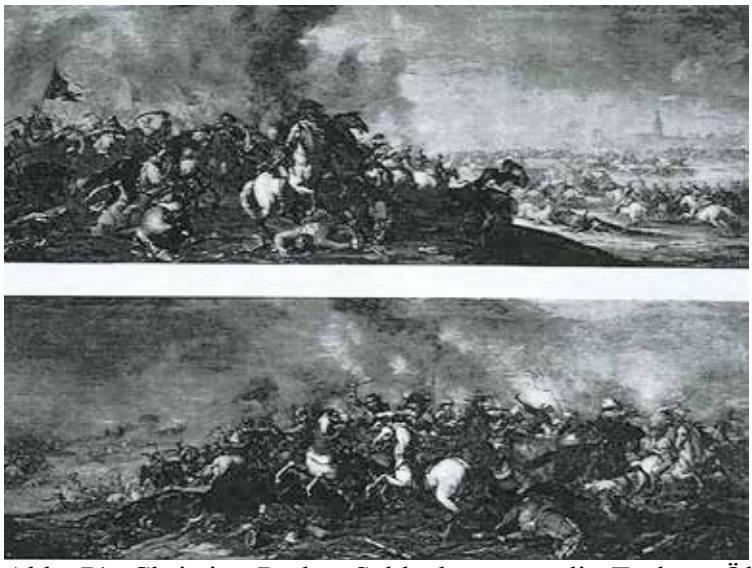

Abb. 71: Christian Reder, Schlacht gegen die Türken, Öl auf Leinwand, je 70,7 x 206 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 72: Jacopo Bassano, Die Heilige Familie mit dem Täufer, Öl auf Leinwand, 107,8 x 140,7 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 73: Pier Francesco Mola, Bildnis einer alten Frau, Öl auf Leinwand, Dm. 41,9 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 74: Pier Francesco Mola, Heiliger Johannes der Täufer, Öl auf Leinwand, 62,5 x 49 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 75: Römische Schule, Bildnis eines alten Mannes, Öl auf Leinwand, 62,8 x 48,9 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 76: Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino, Flora, Öl auf Leinwand, 203 x 234 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 77: Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino, und Werkstatt, Fruchtverkäuferin, Öl auf Leinwand, 60 x 35 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 78: Paul Brill, Meeresansicht, Öl auf Leinwand, 61 x 83 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 79: Meister des Metropolitan, Früchtestillleben, Öl auf Leinwand, 35 x 60 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 80: Giovanni Battista Calandra zugeschrieben, Porträt von Camillo Rospigliosi, Mikromosaik, 60 x 48 cm ca., The Getty Museum, Los Angeles.

Abb. 81: Flaminio Torri, Madonna lactans, Öl auf Leinwand, 96 x 71,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

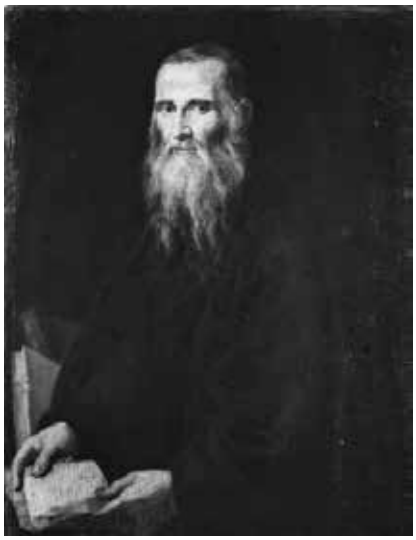

Abb. 82: Venezianische Schule, Porträts eines Mannes mit Bart, Öl auf Leinwand, 99,5 x 73,2 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 83: Luca Camassei, Heilige Lukas malt die Jungfrau, Öl auf Leinwand, 68,7 x 50,8 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 84: Nicolas Poussin, Die Heilige Francesca Romana, Öl auf Leinwand, 130 x 101 cm, Louvre, Paris.

Abb 85: Anton van Dyck, Heilige Rosalia, Öl auf Leinwand, 160 x 120 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb 86: Antonio Alberti, genannt il Barbalongo, und Domenico Zampieri, genannt Domenichino, Heilige Cecilia, Öl auf Leinwand, 245 x 148 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 87: Giovan Francesco Barbieri, genannt il Guercino, Damione und Pizia, Öl auf Leinwand, 233 x 233 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 88: Ludovico Gimignani, Heilige Maria Magdalena in Meditation, Kreide auf Papier auf Leinwand, 6,73 x 18,5 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 89: Carlo Maratti, Kardinal Giacomo Rospigliosi, Öl auf Leinwand, 100 x 75,2 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Abb. 90: Benedetto Luti, Maria Camilla Pallavicini, Öl auf Leinwand, 86 x 68 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 91: Ferdinand Voet, Bildnis eines jungen Mannes, Öl auf Leinwand, 74,2 x 60,6 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 92: Domenico Zampieri, genannt Domenichino, und Werkstatt, Die Erbsünde, Öl auf Leinwand, 310 x 450 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb 93: Umkreis von Ludovico Carracci, Samson stürzt den Tempel der Philister, auf Leinwand, 350 x 480 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 94: Lucio Massari, Triumph Davids über Goliath, Öl auf Leinwand, 350 x 460 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb 95: Lucio Massari, Rinaldo und Armida, Öl auf Leinwand, 255 x 395 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 96: Carlo Maratti, Heilige Filippo Neri, Öl auf Kupfer, oval, 230 x 180 cm, Sammlung Coldiretti Rom.

Abb. 97: Ludovico Gimignani nach Paolo Veronese, Kopie des Triumphes von Venedig, Öl auf Leinwand, oval, 115 x 78 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 98: Mattia Preti, Der Tod der Sofonisba, Öl auf Leinwand, 197 x 257 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 99: Carlo Dolci, Allegorie der Poesie, Öl auf Leinwand, 64,5 x 52,5 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 100: Umkreis von Agostino Tassi, Meeresansicht, Öl auf Leinwand, 225 x 650 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 101: Ludovico Gimignani, Heiligen Petrus von Alcantara, Öl auf Leinwand, 230 x 240 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 102: Annibale Carracci, Bildnis einer Dame mit Hund, Öl auf Leinwand, 65,9 x 50,2 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 103: Ludovico Gimignani, Heilige Maria Magdalena von Pazzi befreit einen Besessenen, Öl auf Leinwand, 230 x 240 cm, Galleria Pallavicini, Rom.

Abb. 104: Ludovico Gimignani, Heilige Maria Magdalena erhält den Schleier von der Jungfrau Maria, Öl auf Leinwand, 210 x 3000 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 105: Ludovico Gimignani, Kommunion des Heiligen Bernhard von Siena, Öl auf Leinwand, 190 x 260 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 106: Ludovico Gimignani, Esther und Assuero, Öl auf Leinwand, 175 x 280 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

Abb. 107: Ludovico Gimignani und David De Coninck, Junger Mann mit Windhund, Öl auf Leinwand, 207,5 x 246 cm, Sammlung Coldiretti, Rom.

13. Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht die Entwicklung der Kunstsammlung der Familie Rospigliosi-Pallavicini im Zeitraum von 1682 bis 1713. Die Basis bilden drei Inventare aus den Jahren 1682, 1708 und 1713, von denen die ersten beiden Dokumente nicht publiziert sind und im Rahmen dieser Diplomarbeit das erste Mal in ihrer Gesamtheit studiert wurden.

Nachdem sich die Rospigliosi mit der Familie Pallavicini durch eine Heirat zusammengeschlossen hatten, ließ sich die neugegründete Familie im 17. Jahrhundert in Rom nieder und versuchte sich in der römischen Gesellschaft zu etablieren. Die Rospigliosi stammten ursprünglich aus Pistoia und die Pallavicini aus Genua.

Die ersten Kapitel befassen sich mit den Ursprüngen der beiden Familien, deren soziale und kulturelle Wurzeln Einfluss auf den Sammlungsgeschmack der einzelnen Familienmitglieder hatten. In einem zweiten Abschnitt wird die Eheschließung von Maria Camilla Pallavicini mit Giovan Battista Rospigliosi 1670 betrachtet, die die Ausgangsbasis für die dauerhafte Ansiedelung in Rom darstellte. Basierend auf dem *Fedecommesso* und der *Primogenitura* konnte die Zukunft einer Kunstsammlung dieser Größenordnung garantiert werden. Besonders ist, dass der *Fedecommesso* der Rospigliosi-Pallavicini vorsah, dass sich die beiden Familien nach dem Ableben von Giovan Battista Rospigliosi 1722 wieder in zwei Familien aufteilen sollten und damit auch die Kunstsammlung. Der erstgeborene Sohn führte den Namen Rospigliosi weiter, der zweitgeborene den Namen Pallavicini.

Die Analyse erfolgt anhand dreier Inventare, die die Sammlung vor Trennung 1722 dokumentieren. Diese Dokumente aus den Jahren 1682 und 1708 werden mit Inventar von 1713 verglichen, dem umfangreichsten Inventar der ersten Generation der Familie. Diese frühen Bände sind die ersten erhaltenen Inventare, die sich auf den Besitz der neugeründeten Familie bezogen, der in der Residenz am Monte Cavallo aufbewahrt wurde.

Das letzte Kapitel ordnet die Sammlung Rospigliosi-Pallavicini in den römischen Kontext ein, indem die Sammlung mit fünf weiteren bedeutenden Kunstsammlungen verglichen wird. Es handelt sich dabei um die Sammlungen von Lorenzo Onofrio Colonna, Livio I. Odescalchi, Camillo Pamphilij und den Kardinälen Francesco und Antonio Barberini.

14. English Abstract

The present work focuses on the history and the art collection of two Italian noble families, who by marriage united in the 17th century with the purpose of permanently settling in Rome: The two families were the Pallavicini family from Genua and the Rospigliosi family from Pistoia. The study is focused on the years between 1682 to 1713 and the development of the family's art collection which is described in three inventories dated 1682, 1708 and 1713.

The first chapters focus on the history of both families, since their roots reveal important indications regarding their taste in the arts. The marriage between Maria Camilla Pallavicini and Giovan Battista Rospigliosi was the initial point of the installment in Rome, and even if the two families presented themselves as one house, they were according to the marriage contract to be divided in two branches in the following generations. The legal conceptions of the *Fedecommesso* and *Primogenitura* were important tools to protect the collection of arts for future generations and are therefore explained in this context.

The present study is based on three inventories, that describe the union of the art collections before they were first divided in 1722. Two previously unpublished or partially published inventories from 1682 and 1708 were transcribed, analysed and compared to the well-known inventory of 1713. The last inventory represents the most complete document regarding the art collection and includes thorough documentation of the first thirty years.

The final chapter of this thesis relates to the comparison of the collection of the Rospigliosi-Pallavinci to contemporary Roman collections, e. g. Lorenzo Onofrio Colonna, Francesco and Antonio Barberini, Livio I. Odescalchi and Camilla Pamphilij, who were among the most important collectors and connoisseurs of art in the 17th century.

.

15. Lebenslauf

Name:	Mag. Camilla Tinnacher
Geburtsdatum	6. Juli 1981 in Graz
Nationalität	Österreich

Ausbildung

1991-1999	Besuch des Gymnasiums Albertgasse in Wien, Matura 1999
1999-2004	Studium der Betriebswirtschaftslehre an der Universität Innsbruck, Kernkompetenzen: Marketing und Unternehmensführung
2003-2012	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien Diplomarbeit: „Die barocke Vereinigung zweier Kunstsammlungen: Die Gemälde der Familie Rospigliosi-Pallavicini anhand der Inventare von 1682, 1708 und 1713“
2006-2007	Erasmus-Stipendium - Terza Università degli Studi di Roma, Rom

Arbeitserfahrungen

07. 2002/2003	Praktikum in der Agentur *Heinrich und Partner* (Marketing)
08. 2002	Praktikum bei der Firma *Contax* (Buchhaltung / Lohnverrechnung)
07. 2004 - 01. 2005	Projektassistentin bei der Firma *Bildungsagentur Content Pool* Schwerpunkt: Organisation von Ausstellungen und Events
06. 2005 - 08. 2006	Marketing Assistentin in der Firma *Polo Handels AG* (Freistellung für Erasmus-Stipendium)
08. 2007 - 10. 2008	Marketing and Business Development Manager, Focus CEE, in den Firmen *Polo Handels AG* und *Arctic Paper* Schwerpunkt: Trägermaterial Papier / Moderne Drucktechniken
Seit 11. 2008	Aufbau der administrativen Strukturen, Assistenz der Direktorin, Betreuung der Experten für Alte Meister und Moderne bzw. Zeitgenössische Kunst in der römischen Repräsentanz des *Dorotheum GmbH & Co KG* (Arbeitsort Rom)

Außeruniversitäres Engagement

Finalistin des Nestle Preises 2004 und Absolventin des Nestle Marketing-Seminars
Freie Texterin und Entwicklung von Corporate Communication

Sprachen & sonstige Kenntnisse

Sehr gute Kenntnisse in Italienisch, Englisch und Deutsch, gute Kenntnisse in Französisch
Sehr gute EDV-Kenntnisse (Microsoft Office, Excel, KWC, CRM-Systeme)

Interessen

Kunst, Sprachen, fremdsprachige Literatur