

Raffaels Metamorphosen in der Stufetta Bibbiena

„Tu di concordia unisci gli elementi“

Baldassare Castiglione, Il libro del Cortegiano (Buch 4, Kap. 59)

„Redeunt Saturnia regna ... surget gens aura mundo“

Publius Vergilius Maro, Bucolica (Ekloge 4, 6–9)

Claudia Bertling Biaggini

Raffaels Metamorphosen in der Stufetta Bibbiena

SCHNELL † STEINER

Buchdeckelmotiv: Rom, Apostolischer Palast im Vatikan, Stufetta Bibbiena (Südwand);
Foto © Governatorato SCV – Direzione Dei Musei. Tutti i diritti riservati

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten
sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

© 2025 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Umschlaggestaltung und Satz: typegerecht berlin

Printed in EU

ISBN 978-3-7954-3997-2

ISBN 978-3-7954-9032-4 (E-Book)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des
Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de

Inhalt

Vorwort / Prefazione (Fabrizio Biferali)	9
1. Einleitung: „quasi una orazione ad Amore“	13

Teil I: Unire il Mondo di Concordia

2. Die Stufetta Bibbiena im Wandel der Zeit	19
2.1. Wissensstand – Forschungsstand	19
2.2. Passavants Beschreibung des Raumes	32
2.3. Dollmayrs Verbesserungsvorschläge	35
2.4. Restaurierungen 1942/43 und 1971/72	36
Fazit	38
3. Zur Entstehung der Wandbilder 1516	41
3.1. Der Auftraggeber und der Auftrag	41
3.2. Die Rollen Bembos und Castigliones	46
3.3. Inspirationen für Raffaels Konzept	47
Fazit	51
4. Zum Venuszyklus in der Stufetta Bibbiena	53
4.1. Verehrung der Liebesgöttin Venus	53
4.2. Venus- und Adoniskult	58
4.3. Venus / Nymphe – <i>Agape</i> / <i>Eros</i>	76
Fazit	78
5. Der Wettstreit zwischen Minerva und Neptun	79
5.1. Zur Erechtheus-Legende nach Euripides	79
5.2. Politische Macht und Macht der Liebe	83
5.3. Vulkan, Jupiter und Neptun	87
Fazit	91

6. Ein Neptunmotiv in der Stufetta Bibbiena?	93
6.1. Zum fehlenden Bild der Westwand	93
6.2. Der Triumph von Neptun und Venus	99
6.3. Ein Motiv mit Bezug zum Theater	103
6.4. Deckenbilder geeint durch Concordia	106
Fazit	112
7. Raffael und das antike Neptunmotiv	113
7.1. Rezeption antiker Vorbilder	113
7.2. Invention eines Neptunmotivs	120
7.3. <i>Quos Ego</i> : Leonardo und Raffael	130
Fazit	133
8. Götterliebschaften im Papstpalast	135
8.1. Tugend und Laster <i>all'antica</i>	136
8.2. Das Goldene Zeitalter	139
8.3. Lesefolge der Wandbilder	145
8.4. Motive nach Apuleius von Madaura	147
8.5. Isis, Venus und der Mysterienkult	152
Fazit	155

Teil II: Cytherea, meis te fidere regnis

9. Ein auf Wandputz gemaltes Bild aus der Sammlung Fesch	159
9.1. Ein Wandbild auf Leinwand gezogen	159
9.2. Das Aquarell im Album B. Rothschild	164
9.3. Zum Streit der Restauratoren	167
9.4. Richomme: Neptun und Amphitrite	169
Fazit	173
10. Ein Neptunbild auf Mauerresten	177
10.1. Intonaco mit Pozzolanen	179
10.2. Wie sah das Neptunbild ursprünglich aus?	180
10.3. Zur rätselhaften Inschrift: ‚S.F. Appll. 1883.‘	188
10.4. Letzte Spuren eines Wandbildes	190
Fazit	191

11. Raffaels pagane Götterwelt	193
11.1. Ein Triumphbild oder ein poetisch-erotisches Figurenpaar	193
11.2. La bellezza intelligibile, la bellezza sensibile o quella altra celeste	196
11.3. Liebesmotivik in der Druckgraphik nach Raffael	201
Fazit	207
Schlussfazit	209
Chronologie	211

Anhang

12. Analyse zum Neptunbild	219
12.1. Auszug aus dem Gutachten zum Neptunbild (Claudio Falcucci)	219
12.2. Erkenntnisse mittels Terahertzanalyse	237
13. Texte und Quellen	239
13.1. Antipatro Sidonio: La Venere di Apello	239
13.2. Publius Vergilius Maro, Aeneis: 5. Buch (Auszug)	240
13.3. Castiglione an Canossa im Februar 1513	240
13.4. Egidio Gallo: De Viridario	242
13.5. Auszug aus dem Lancellotti-Inventar 1703	242
13.6. Auszug aus dem Katalog zur Auktion der Sammlung Joseph Fesch	243
13.7. „... aus einem Raum wohl mit weiteren Götterpaaren ...“	243
13.8. Auktion der Sammlung Fesch 1845: 779 [799] – 798 Neptune et Amphitrite	244
13.9. Zur Restaurierung des Neptunbildes durch Pietro Palmaroli	244
13.10. Beschreibung des Neptunbildes im Atelier Palmaroli	246
13.11. Auszüge aus dem Gedicht ‚Italien‘ von Zacharias Werner (1810)	247
13.12. Μοῦσά μοι ἔννεπε... ..	248
Anmerkungen	249
Abbildungsnachweis	309
Literatur	315
Dank	333



Fabrizio Biferali

Vorwort / Prefazione

Il cardinale e diplomatico Bernardo Dovizi da Bibbiena fu ben più che un committente del maestro urbinato Raffaello, a tal punto da spingersi a offrirgli come moglie una nipote, tal Maria o Marietta, che sarebbe morta prima del Sanzio, sicuramente entro il 1 dicembre 1521, e il cui elegante epitaffio, a lato di quello del sommo artista nel Pantheon, la avrebbe eternata con i versi in puro stile bembiano *MARIAE ANTONII F BIBIENAE SPONSAE EIVS / QVAE LAETOS HYMENAEOS MORTE PRAEVERTIT / ET ANTE NVPTIALES FACES VIRGO EST ELATA*¹.

Di tale intenzione avrebbe parlato lo stesso Raffaello in una lettera spedita il 1 luglio 1514 a Urbino allo zio Simone Ciarla, „carissimo in locho de patre“, una missiva in cui avrebbe inoltre ricordato alcuni prestigiosi incarichi appena ricevuti dal pontefice Leone X quali la direzione della Fabbrica di San Pietro, in cui subentrava al defunto Donato Bramante ed era affiancato dall’anziano, ma ancora „doctissimo“ e „sapiantissimo“ architetto veronese Fra Giocondo, e l’inizio della decorazione di „un’altra stantia per Sua Santità“, ossia quella dell’Incendio di Borgo nei Palazzi Vaticani².

L’episodio sarebbe stato ripreso mezzo secolo dopo e ulteriormente arricchito di dettagli da Giorgio Vasari, secondo il quale Raffaello avrebbe preso tempo di fronte alla proposta del pur potentissimo cardinale dal momento che Leone X gli aveva addirittura prospettato – in virtù del suo ruolo centrale nella politica artistica e culturale a Roma – la creazione cardinalizia. Raccontava infatti l’artista e storiografo aretino che, avendo il Sanzio „stretta amicizia con Bernardo Divizio cardinale di Bibbiena, il cardinale l’aveva molti anni infestato per dargli moglie, e Raffaello non aveva espressamente ruscato di fare la voglia del cardinale, ma aveva ben trattenuto la cosa con dire di voler aspettare che passassero tre o quattro anni; il quale termine venuto, quando Raffaello non se l’aspettava gli fu dal cardinale ricordata la promessa; et egli vedendosi obligato, come cortese non volle mancare della parola sua, e così accettò per donna una nipote di esso cardinale. E perché sempre fu malissimo contento di questo laccio, andò in modo mettendo tempo in mezzo, che molti mesi passarono che ’l matrimonio non consumò. E ciò faceva egli non senza onorato proposito, perché avendo tanti anni servito la corte et essendo

Tav. I: Jean-Auguste-Dominique Ingres, Die Verlobung Raffaels mit der Nichte von Kardinal Bibbiena, Öl auf Papier (übertragen auf Leinwand); 59,1 × 93,3 cm; Walters Art Museum Baltimore Inv. 3713 (1813–1814)

creditore di Leone di buona somma, gli era stato dato indizio che alla fine della sala che per lui si faceva, in ricompensa delle fatiche e delle virtù sue il Papa gli avrebbe dato un cappello rosso, avendo già deliberato di farne un buon numero, e fra essi qualcuno di manco merito che Raffaello non era³.

Questo divertente spaccato di vita vissuta, al di là del fallito tentativo del Bibbiena dovuto peraltro anche alle morti dell'artista e poi del cardinale, sopraggiunte rispettivamente il 6 aprile e il 9 novembre 1520, riflette efficacemente la misura dello strettissimo rapporto non solo professionale intercorso tra i due grandi personaggi negli anni centrali del pontificato di Leone X. L'episodio dell'offerta di nozze a Raffaello sarebbe diventato in età romantica un gustoso spunto iconografico per il pittore francese Jean-Auguste-Dominique Ingres, che in un suo notevole olio su carta, eseguito nel 1813-1814 e conservato al Walters Art Museum di Baltimora, avrebbe raffigurato il Bibbiena nell'atto di proporre in sposa la nipote (esemplata nei tratti somatici sulla cosiddetta *Fornarina* di Sebastiano del Piombo) al maestro urbinato, al quale prende la mano sinistra con un gesto tanto affettuoso quanto risoluto e che non prevede rifiuti (tav. I), anche se sappiamo che in realtà la storia avrebbe preso infine una piega del tutto differente.

Il ritratto del Bibbiena delineato da Ingres all'interno della sua scena storica è plausibilmente ispirato a quello straordinario dipinto da Raffaello intorno al 1516, un olio su tela (cm 84,5 × 65,5) custodito nella Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze che inspiegabilmente una parte della critica continua a etichettare come opera in parte di bottega⁴ (Abb. 19, Seite 40).

Questa effigie davvero „parlante“ del Bibbiena, come del resto „parlanti“ appaiono tutti i ritratti realizzati dall'Urbinate durante la sua breve parabola artistica e umana, mostra il porporato nonché dottissimo umanista con il suo abito ufficiale, caratterizzato dal bianco lucente del rocchetto, dalla mozzetta in raso rosso e dalla berretta cardinalizia, mentre il braccio sinistro è appoggiato sul bracciolo di una sedia e con la mano destra stringe una lettera con le parole in parte illeggibili „Sanctissimo d[omi]no nostro Pap[a]“, il che induce a ipotizzare che quel documento fosse da indirizzare direttamente al pontefice Leone X.

In quel delicato frangente storico d'altronde, quando era stato appena siglato a Bologna un accordo tra la Chiesa e il re di Francia Francesco I e il Bibbiena era stato selezionato come nunzio apostolico presso l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo al fine di assicurarsene l'appoggio in chiave antifrancese, il cardinale era un interlocutore quotidiano di Leone X, tanto da essere definito „alter Papa“ per la quantità e per la qualità di incarichi che per suo conto aveva svolto e avrebbe continuato a svolgere fino alla morte⁵. Anche per tale motivo, insieme con Giulio de' Medici, cugino di Leone X e futuro papa anch'egli con il nome di Clemente VII, il Bibbiena compare alle spalle di Leone IV, che presenta la fisionomia del pontefice mediceo regnante, nell'affresco di Raffaello con la *Battaglia di Ostia* (1515 circa) nella Stanza dell'Incendio di Borgo⁶.



Tav. II: Sockelzone links an der Nordwand (Stufetta Bibbiena); Foto © Governatorato SCV – Direzione Dei Musei. Tutti i diritti riservati

Sodale di lunga data di Giovanni de' Medici prima che questi fosse eletto al soglio petrino, il Bibbiena aveva sponsorizzato convintamente l'elezione del suo amico grazie a quella che è stata definita la „sua maggiore operazione diplomatica“, ottenendone in cambio prima la nomina a tesoriere generale, quindi quella a protonotario apostolico e a conte palatino e infine, dopo aver ricevuto alcuni pingui benefici quali un'abbazia in Spagna e una rendita in Lombardia, la berretta cardinalizia con il titolo di Santa Maria in Portico (23 settembre 1513), oltre al privilegio di poter inserire nel proprio stemma cardinalizio quello mediceo e di poter usufruire delle entrate della Santa Casa di Loreto⁷.

La impareggiabile capacità introspettiva di Raffaello anche in questo caso è stata in grado di restituire tutta la psicologia dell'effigiato, che rivolge il suo sguardo penetrante e scaltro verso l'osservatore e lo coinvolge in modo teatrale nel suo universo interiore. Il magnifico ritratto è coevo alla celebre Stufetta del Bibbiena situata al terzo piano dei Palazzi Vaticani, commissionata dal cardinale allo stesso Raffaello e completata entro l'estate del 1516⁸. Ma se nel capolavoro di Firenze prevale la dimensione pubblica e ufficiale del grande prelato, nel piccolo e riservato ambiente vaticano all'antica (Abb. 7,

Seite 24) si impongono di contro registri iconografici e stilistici assai più complessi e impliciti, in cui – come è stato osservato – „la fantasia sofisticata non ha limiti, con putti, animalletti e divinità inseriti in architetture sottili a filigrana, conservando sempre la diafana leggerezza e intimità dei prototipi classici“ e „in profonda simbiosi con l’arte dell’antichità classica“⁹. Tuttavia non è affatto da escludere che alcune iconografie della Stufetta intendessero richiamare – anche se in modo velato – il grande talento pubblico del cardinale nel saper risolvere gli affari di stato e le missioni diplomatiche con un approccio che risultasse al contempo lento/ponderato e rapido/dinamico: a questo potrebbero alludere, tra i molteplici significati, i riquadri con i putti alati su carri trainati da coppie di chiocciole (tav. II) e di tartarughe.

Il nuovo volume di Claudia Bertling Biaggini, incentrato sulla Stufetta del Bibbiena e in particolare su una originale lettura iconografica del suo denso ciclo a soggetto mitologico, getta una vivida luce su questo raccolto scrigno artistico, gettando al contempo una vivida luce sul suo erudito committente, il cardinale Bernardo Dovizi, che fu così tanto amico ed estimatore di Raffaello da desiderarne l’ingresso nella sua famiglia.

- 1 Ossia, tradotti: „A Maria, figlia di Antonio, Bibbiena, sua sposa [di Raffaello], che nella morte ha preceduto un felice matrimonio e prima della festa nuziale vergine è stata rapita“; cfr. Stefano Pagliaroli, *L’epitaffio di Pietro Bembo per Raffaello*, in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo del Monte di Pietà, 2 febbraio – 19 maggio 2013), a cura di Guido Beltramini, Davide Gasparotto, Adolfo Tura, Marsilio, Venezia 2013, pp. 292–299, in part. pp. 293–295.
- 2 John Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483–1602)*, 2 voll., Yale University Press, New Haven 2003, vol. I, pp. 180–184.
- 3 Giorgio Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 11 voll., Sansoni-S.P.E.S., Firenze 1966–1997, vol. IV, pp. 208–209.
- 4 *Late Raphael*, exhibition catalogue (Madrid, Museo Nacional del Prado, 12 June – 16 September 2012; Paris, Musée du Louvre, 8 October 2012 – 14 January 2013), edited by Tom Henry and Paul Joannides, Museo Nacional del Prado, Madrid 2012, pp. 265–268, n. 73; *Raffaello 1520–1483*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 5 marzo – 2 giugno 2020), a cura di Marzia Faietti e Matteo Lafranconi, con Francesco P. Di Teodoro, Vincenzo Farinella, presidente del Comitato scientifico Sylvia Ferino-Pagden, Skira, Milano 2020, p. 262, n. V. 34.
- 5 Cfr. Giorgio Patrizi, *Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1960–2020, vol. XLI, pp. 593–600.
- 6 Christoph Luitpold Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 57 e sgg.
- 7 Patrizi, *Dovizi, Bernardo, detto il Bibbiena*, p. 596.
- 8 Deoclecio Redig de Campos, *La Stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro*, in „Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte“, XX, 1983, pp. 221–240; Heikki Malme, *La „stufetta“ del Cardinal Bibbiena e l’iconografia dei suoi affreschi principali*, in *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant’Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, a cura di Bruno Contardi e Henrik Lilius, Romana Società Editrice, Roma 1984, pp. 34–50; Arnold Nesselrath, *L’antico vissuto. La stufetta del cardinal Bibbiena*, in *Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento*, pp. 284–291.
- 9 Nesselrath, *L’antico vissuto*, p. 287.

1. Einleitung: „quasi una orazione ad Amore“

„Auf einer Nebentreppe links vom Cortile di S. Damaso steigt man bis zum dritten Stock hinauf und betritt darin einen schmalen Gang, der rechtwinklig von der Loggiafassade des Palastes, auf dessen südwestlicher Seite hinläuft. Ungefähr in der Mitte dieses nach einem Seitenhofe schauenden Ganges befindet sich der Eingang zu der ehemaligen Wohnung des Kardinals Bibbiena. Deren erster Raum ist ein mässig grosser Vorplatz mit mehreren Thüren, von denen die rechterseits zu dem Badezimmer führt.“¹⁰

Der Raum, den der Kardinal Bibbiena als sein Refugium und zur körperlichen Entspannung einrichten liess, ist nicht gross. Doch die Malerei dieses Raumes (Abb. 1) sprengte alles, was bis zur Zeit seiner Entstehung an poetisch-sinnlicher Malerei im Stil der Antike in Rom geschaffen worden war. Der Baderaum im Apostolischen Palast des Vatikans war von jeher schwer zugänglich und konnte von Forschern nur aufgrund graphischer Reproduktionen oder unvollständiger Beschreibungen analysiert werden.

Die Argumentation der vorliegenden Programmrekonstruktion der stark zerstörten Wandbilder stützt sich insbesondere auf die Tatsache, dass der Auftraggeber, der Kardinal Bernardo Dovizi (1470–1520), nach seinem Heimatort Bibbiena genannt, selbst Theaterstücke verfasste. Es soll den folgenden Überlegungen nachgegangen werden: 1) Der Theaterliebhaber und -autor Bibbiena hat das Raumprogramm massgeblich beeinflusst, vielleicht sogar selbst mitbestimmt. Sein Freund der Literat Baldassare Castiglione mag hierbei in einer zweiten Phase mitgewirkt haben. 2) Das Raumprogramm lässt sich als ein Wechselspiel von Szenen und eingeschobenen Intermezzi auffassen. Schon Bibbienas Theaterstück ‚La Calandria‘ wurde mit Zwischenspielen von Castiglione aufgeführt. Diese wurden, wie er in einem Brief von 1513 schrieb, von einer lieblichen Musik begleitet: „cantarono una Stanza con un bello aere di musica, quasi una orazione ad Amore“ (vgl. Anhang 13.3.). Und so lässt sich auch in diesem Raum eine fast musikalische Stimmung der Harmonie und Liebe vermuten. 3) Zwei der insgesamt acht Wandbilder fehlen heute. Als eines der fehlenden Wandbilder wird in der Forschung eine ‚Venere spinaria‘ vorgeschlagen. Im anderen lässt sich im Rahmen des Raumprogramms ein Liebespaar mit Neptun vorstellen.



Abb. 1: Vatikanstadt, Apostolischer Palast, Stufetta Bibbiena (Ausschnitt)

Die hier nachfolgend aufgestellte These, wonach das Programm ursprünglich ein Neptunmotiv beinhaltete, stützt sich unter anderem auf eine Szene an der Ostwand. Dort wird die ‚Geburt des Erichthonius‘, ein in der Renaissancekunst selten dargestelltes Thema, verbildlicht. Erichthonius stellt wiederum mit Neptun (griech. Poseidon) in der Antike ein bedeutungsvolles Mythenpaar dar, deren Legende in Athen auf der Akropolis (im Erechtheion) ihren Ursprungsort hat. Wo ein Erichthonius dargestellt ist, da lässt sich auch ein Neptun vermuten.

Eine Liebesgeschichte bildet szenisch den Hauptstrang gemäss dem antiken Adonis-Mythos, der in der Trauer der Venus um den Geliebten gipfelt. Weitere Liebesszenen mit männlichen Göttern wie Vulkan und Jupiter bilden Zwischenspiele oder Intermezzi zur mehrszenischen Venusgeschichte. Im heute verloren gegangenen Wandbild an der Westwand, einem ‚panello perduto‘, wie es im Restaurierungsbericht heisst (Abb. 2), könnte, so die Annahme hier, ein Paarbild mit Neptun und einer Nymphe oder eher noch, wegen der Hauptfigur im Raum, ein Paarbild mit Neptun und Venus vorhanden gewesen sein. Neptun, der viele Thermen zierte, gehörte neben Vulkan und Jupiter zu den bedeutenden Göttern Roms. Dass der antike Neptuntempel am Marsfeld neben antiken Kulturen in Rom ein Vorbild für die Motivik gebildet hat, bleibt aufgrund der Antikenverehrung Raffaels eine naheliegende Vermutung.

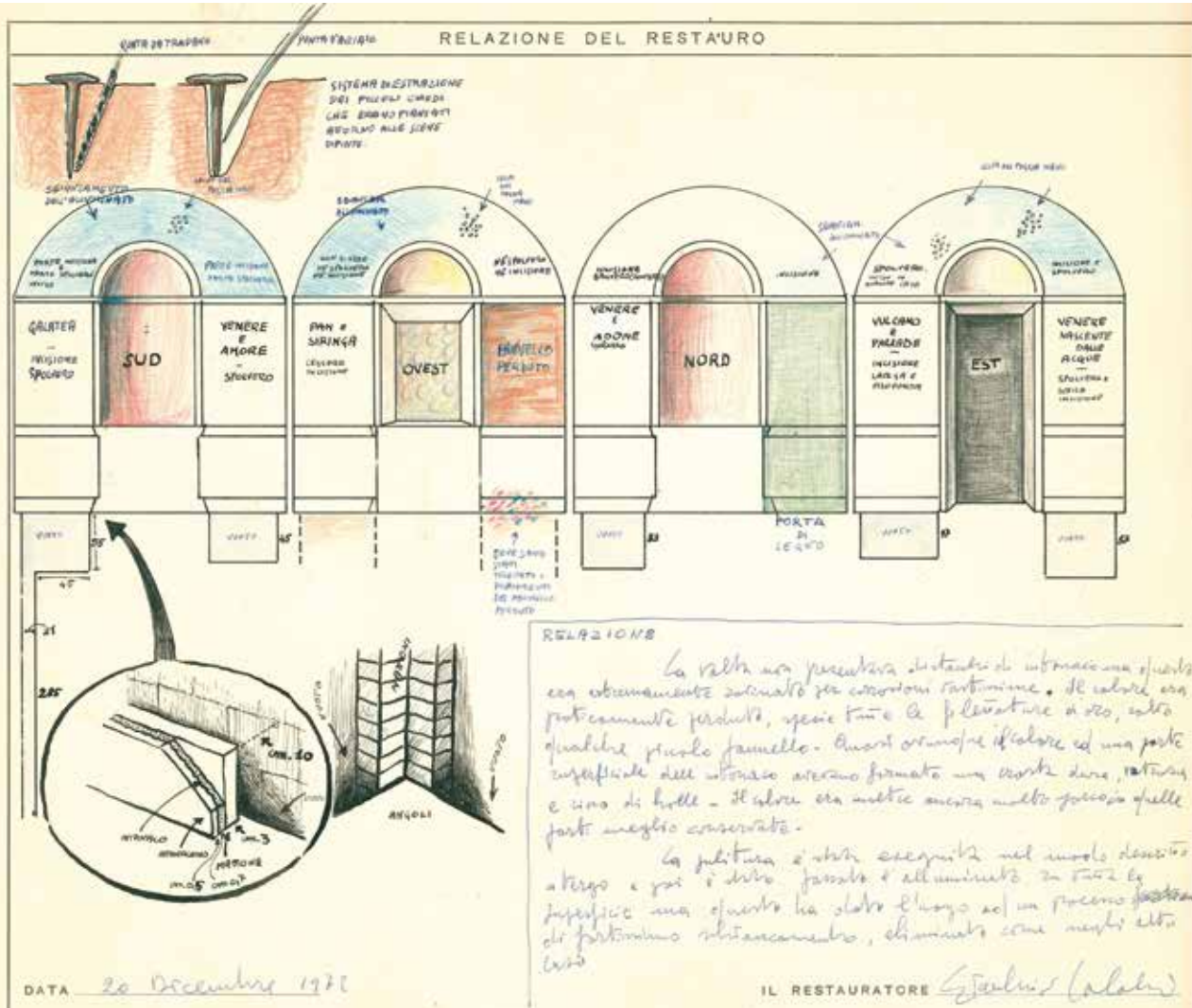


Abb. 2: Auszug aus Restaurierungsbericht vom 20. Dezember 1972v (Gianluigi Colalucci) in: Arch. Vat. 475 / 73; Foto© Governatorato SCV – Direzione Dei Musei. Tutti i diritti riservati

Es stellt sich hier die Frage, wie ein Neptunmotiv thematisch in die Reihe der anderen Wandbilder der Stufetta Bibbiena, einem Calidarium mit Hypokaustheizung (Abb. 2), passt, und wie dieses Bild ausgesehen haben könnte (Teil I).¹¹ Es gibt sogar ein ganz konkretes Neptunbild, das einen Zusammenhang zum Stufettaraum nahelegt und das hier erstmals vorgestellt werden kann (Teil II). Castiglione äusserte sich im Kontext der Intermezzi über ein Triumphbild der Liebe und der Eintracht, sozusagen

als Exempel für die Verwandlung in Tugendhaftigkeit, um die Welt zu einen. So ein Bild wäre in der Stufetta durchaus vorstellbar. Johann David Passavant, dessen erste gründliche Beschreibung des Baderaumes hier Basis der Untersuchung bildet, wies sogar explizit auf das Goldene Zeitalter, in dem Venus regiert, hin:

„Während im Himmel Kronos die Fortpflanzung des zerstörenden Geschlechts seines Vaters Uranus unmöglich macht, und nun das goldene Zeitalter erblühen kann, sehen wir Venus, die Göttin der Schönheit und Liebe, aus dem Schaume des Meeres erstehen.“¹²

TEIL I

Unire il Mondo
di Concordia

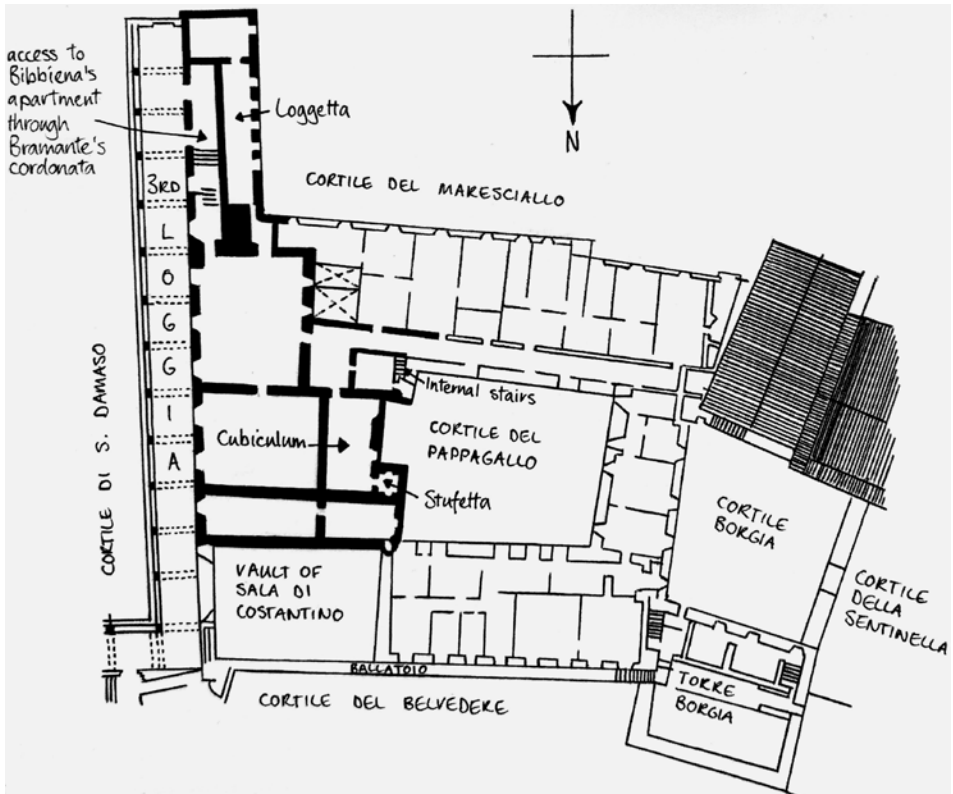


Abb. 3 Apostolischer Palast (Grundriss 3. Stock) mit Loggetta und Stufetta Bibbiens (nach Pediconi)

2. Die Stufetta Bibbiena im Wandel der Zeit

Vermutlich wurde die ‚Stufetta‘ (‚kleiner Ofen‘), wie dieser beheizbare Raum bezugnehmend auf Pietro Bembo genannt wird, wegen der anzüglichen Szenen mit paganen Göttern, die selbst Crowe und Cavalcaselle kritisch beurteilten, für viele Jahre verschlossen¹³. Fast in Vergessenheit geraten und wie aus dem „Dornröschenschlaf erwacht“ (Hasse) wurde die Bedeutung dieses auch für andere Funktionen benutzte kleinen Baderaumes als eines der bemerkenswertesten Beispiele der Nachahmung antiker mythologischer Malerei und Grotteskendekoration erst nach und nach herausgekehrt, und es kam auch die so genannte *Loggetta Bibbiena* durch die Entfernung einer Zwischenmauer wieder zum Vorschein¹⁴.

Um der Frage nachzugehen, wie die Stufetta Bibbiena ursprünglich aussah, soll dieser Raum im Apostolischen Palast zunächst so beschrieben werden, wie er heute aussieht. Für diesen Kontext richtet sich das Augenmerk insbesondere auf alle vier Wandflächen. Zwei der insgesamt acht Wandbilder sind dort nicht erhalten. In die Nordwand wurde vor 1911 eine Tür eingesetzt. Die Malerei war zur Zeit des Durchbruchs kaum noch lesbar. Ein Mauerstück der Westwand rechts vom Fenster fehlte ebenfalls. Einige Fragmente aus der Westwand wurden allerdings während der Restaurierung von 1972 entdeckt und versuchsweise zusammengesetzt.¹⁵ Dieser schönste Baderaum der Renaissance soll hier in Hinblick auf einen Rekonstruktionsversuch der Wandbilder analysiert werden, und zwar unter der Fragestellung: Gehörte ursprünglich ein Neptunbild in die *Stufetta Bibbiena*?

2.1. WISSENSSTAND – FORSCHUNGSSTAND

Giorgio Vasari erwähnte die Stufetta Bibbiena in seiner Lebensbeschreibung Raffaels nicht. Alles, was aus der Entstehungsgeschichte der Stufetta Bibbiena bekannt ist, wurde von Vincenzo Golzio (1936) publiziert¹⁶. Durch einen dort zitierten Brief Pietro Bembos an den Auftraggeber der Stufetta Kardinal Bibbiena ist gesichert, dass ein Zeitintervall zwischen der ersten und der zweiten Ausmalungsphase, die kurz hintereinander lagen, bestand. Die zuerst erstellten Szenen (vermutlich der Venus-Zyklus) müssen thematisch also nicht inhaltlich kohärent mit den danach entstanden Bildszenen sein¹⁷.

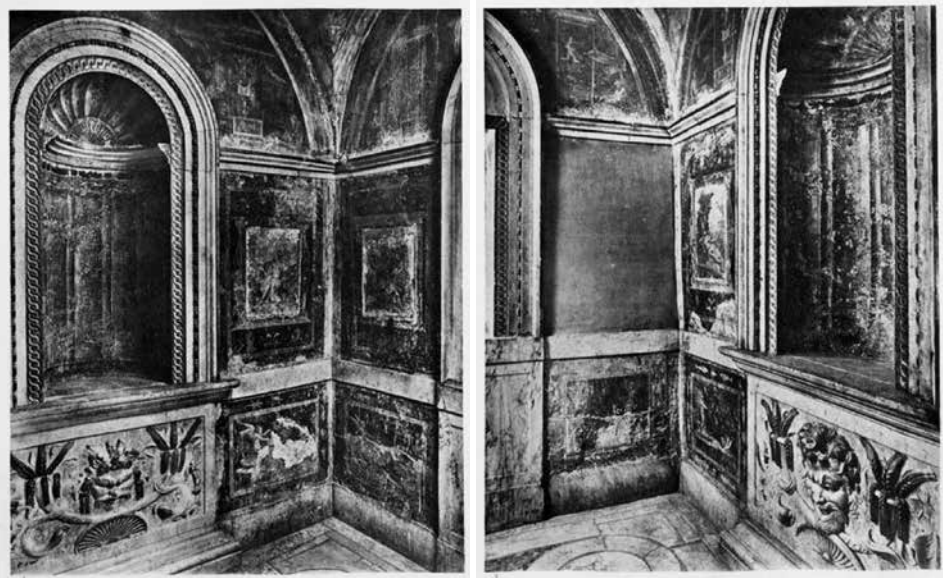


Abb. 4: Rom, Apostolischer Palast im Vatikan, Stufetta Bibbiena (links: Südwestecke; rechts Nordwestecke), Zustand 1910

Die Tatsache eines Bruchs, einer Änderung oder Erweiterung der Szenenfolge ist aber für diesen Kontext erheblich, erklärt dies doch eine thematische Ergänzung im zweiten Teil der Ausmalung.

Raffael war in diesem Raum auch als Architekt tätig. Das Raumschema der Stufetta unterscheidet sich im Grundriss nicht wesentlich vom Konzept seiner später ausgemalten Loggien, wenn man den kleinen Raum mit einem einzigen Joch vergleicht¹⁸. Die Zwickelfelder über den Gurtbögen oder Bogenlaibungen der Loggien haben eine Parallele in den Pendentifs an den Lünetten in der Stufetta, jeweils angrenzend an zwei längsförmige, mit Tierszenen ausgestaltete Felder an der Decke (Abb. 14, Seite 33) gelegen. Während in den später erstellten Loggien allerdings die Deckenbilder das Hauptprogramm wiedergeben (und nicht die Seitenwand), sind es in der Stufetta die Szenen an den vier Wandflächen. Die Nord- und Südwände des Stufetta-Raumes sind etwas weniger breit als die beiden anderen Seiten. Der Raum mit einer Seitenlänge von etwa 2,50 bzw. 2,54 Metern hat eine nahezu quadratische Grundfläche (siehe Abb. 5). Seine Deckenhöhe beträgt etwa 3,20 Meter¹⁹.

Die Stufetta war von jeher nur schwer zugänglich und man musste sich deshalb stets auf die graphischen Blätter von Maestri (1802), Landon (1802), Piroli (1804) und Gruner (1850) sowie die Beschreibungen durch Passavant (1835), Springer (1878), Dollmayr (1890) und Hasse (1895/97) stützen, um sich einen Gesamteindruck dieses bedeutenden

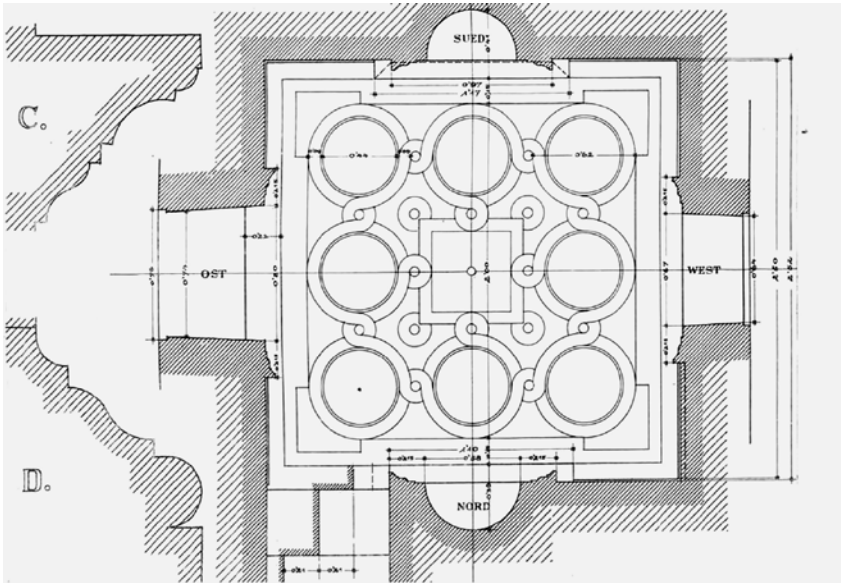


Abb. 5: Grundriss der Stufetta Bibbiena nach Weege 1910 (Ausschnitt)

Renaissanceambientes zu verschaffen²⁰. Wegen der schlechten Lesbarkeit der Fresken werden die Nachzeichnungen des frühen 19. Jahrhunderts für diese Untersuchung einbezogen²¹. In Bezug auf die Rekonstruktion des Baderaumes ergibt sich aber ein fundamentales Problem, auf das hier einzugehen ist: das betrifft die Umgestaltung des Raumes, dokumentiert im frühen 19. Jahrhundert und Mitte des 20. Jahrhunderts.

Zur Zeit Bibbienas ermöglichte eine Tür an der Ostwand einen direkten Zugang zum Schlafzimmer (*cubiculum*) des Kardinals. Das war von Raffael, dem Architekten des Raumes, so konzipiert. Diese Tür wurde aus Gründen der Umstrukturierung der Räume im Jahre 1942 zugemauert. Der rechte Teil der Nordwand war bereits durchbrochen und eine Holztür eingesetzt (Abb. 15, Seite 34). Dabei ist ein Teil der originalen Fresken im Stufetta-Raum oder vielmehr das, was noch an dieser Seite übrig war, zerstört worden. Das betrifft das Wandbild und das dazugehörige Bild der Sockelzone. Eine weitere zerstörte Wand im Raum betrifft das Wandbild rechts vom Fenster²². Dieser Teil war „vor langer Zeit“, wie es im Restaurierungsbericht von 1972 heisst, zu Beginn des 19. Jahrhunderts oder vielleicht noch früher, entfernt und übertüncht worden (Abb. 4).

Bis heute konnte kein genaues Bild des Baderaumes erstellt werden, da er nirgends vollständig beschrieben wird. Der Versuch einer Rekonstruktion der Wandflächen stützt sich hier auf eine kritische Auswertung aller verfügbaren Kenntnisse von damals. Ehe auf die Forschungsergebnisse früherer Erkenntnisse eingegangen wird, soll eine genauere Beschreibung der Wandmalerei nach dem Wissensstand von heute erfolgen.

Den Fussboden ziert ein antiker Mosaikboden in Marmor als *Opus Alexandrinum*²³. Acht Wandbilder mit Lünettenzonen, in denen Grotteskenmalerei mit antiker Ädikula-Architektur erscheint, ergänzen neben der ausgemalten Decke den Raumschmuck. Das Ambiente ist von grosser ‚Eleganz‘ (Venturi). Ursprünglich waren die beiden Nischen, verziert mit einem Stuckfries mit Flechtwerk sowie einer Muschel, wohl mit Statuetten gefüllt. Allerdings war eine ‚Venerina marmorea‘, die für eine der Nischen vorgesehen war, in der Dimension zu gross. Daraufhin bat Pietro Bembo den Kardinal Bibbiena um diese kleine Venus für seine private Sammlung²⁴.

Zwei grosse Maskenreliefs (im Norden mit Wasserzufuhr) mit drei vergoldeten Ähren je Seite (neben den Delphinen, die im Rankenwerk abstrakt angedeutet sind, bilden sie das Wappenemblem Bibbienas) wurden von Lorenzo Lotti, bekannt als Lorenzetto, wohl nach dem Entwurf Raffaels ausgeführt. Durch ihre Einwölbung wirkt die mit Malerei verzierte Decke (ähnlich der Volta dorata der Domus Aurea) wie eine kleine Kuppel (Abb. 14). Die Bilder der Decke sind nur noch teilweise lesbar. Das Bildmotiv im zentralen, oktogonalen Feld ist bemerkenswert: In der Baumkrone befinden sich zwei Köpfe²⁵. Deshalb könnte hier folgender Mythos gemeint sein: ‚Philemon und Baucis‘. Gemäss Ovid wurden die gastfreundlichen Philemon und Baucis von Zeus in Bäume verwandelt. Auf diesen Mythos deutet auch die stehende Figur mit dem Hut hin, wohl Merkur, welcher der Geschichte nach Zeus begleitet. Somit wäre hier ein Bild zu vermuten, in dem Menschen wie gütige Götter handeln²⁶.

Vier mit Grotteskendekoration ausgemalte Lünettenfelder mit Scheinarchitektur schliessen die Wandflächen nach oben ab (vgl. Abb. 7 / Abb. 12, Seite 29). Hierauf sind medaillon- oder gemmenähnliche Szenen vor schwarzem Grund eingefügt, mit figürlichen Darstellungen, alternierend in hochrechteckiger oder querovaler Rahmung²⁷.

Die acht grösseren Wandbilder, von denen heute nur noch sechs in der Stufetta vorhanden sind, wurden auf rotbraunem Grund gemalt, zwei pro Wandseite²⁸. Die Wandflächen sind zudem in doppelt gemaltem, vergoldeten Pseudorahmen oder ‚cornice dorata‘ (vgl. Anhang 13.5.) mit einem ursprünglich blaugrundig gekreuzten Mäanderband, welches auch die oberen Lünettenfelder rahmt, eingefasst. An der Süd- und Nordseite sind die Pseudo-Stuckrahmen mit Perlen volutenartig und seitlich je mit einem Kopf verziert. Diese haptisch wirkenden gemalten Rahmen an den um vier Zentimeter schmalere Wandseiten im Süden und im Norden weisen auf eine thematische Zusammengehörigkeit der vier Bildszenen hin. Die anderen vier (oder vielmehr drei noch erhaltenen) Bildszenen an Ost- und Westwand sind indes schlicht eingefasst.

Wegen der teilweise zerstörten Malerei muss sich die Rekonstruktion des Raumes auf Nachzeichnungen und auf graphische Zeugnisse stützen. Die erste Wiedergabe des zunächst als *Ritiro* des Papst Julius II. bezeichneten Badezimmers im Apostolischen Palast ist eine Radierung (Abb. 6), entstanden etwa im Jahre 1780, also noch vor der Besetzung des Vatikans durch Napoleon²⁹. Das Blatt eines anonymen Stechers, bekannt



Abb. 6: Anonymer Künstler, Ansicht der Stufetta, dort benannt als ‚Ritiro Giulio II.‘; ca. 1780
 © Royal Collection Enterprises Limited 2024 | Royal Collection Trust

geworden durch Ruland (1876), stammt aus der Sammlung von Prinz Albert von Sachsen-Coburg und Gotha und befindet sich heute in der Sammlung Windsor. Die Ansicht gibt allerdings nur drei Wandansichten der Stufetta wieder, mit sechs der insgesamt acht Wandbilder, in falscher Abfolge³⁰. Es fehlen allerdings genau die beiden Wandbilder, die bis heute Rätsel aufgeben, und die ein Desiderat in der Forschung stellen. Entweder waren die Fresken zu jener Zeit kaum lesbar oder sie waren bereits entfernt worden. Die Dimension des Raumes in der Nachzeichnung ist im Vergleich zu den zwei gezeichneten Figuren unstimmtig: im Original ist der Raum viel kleiner (Abb. 7). Die Größenverhältnisse in der Radierung sind demnach falsch und es sind auch keine zwei Fenster im Raum vorhanden, sondern nur eines³¹. Der Ersteller des Blattes wird wohl – so die Vermutung – aus dem Gedächtnis gezeichnet haben, oder er kannte den Raum gar nicht aus eigener Anschauung. Immerhin beschrieb er sechs Bildmotive der Wände (die zwei weiteren waren so nicht mehr rekonstruierbar), sechs Sockelbilder, einen Teil der Decke





Abb. 8: Apostolischer Palast
Vatikan, Stufetta Bibbiena,
Venusgeburt (Ostwand)



Abb. 9: Reste vom antiken Neptuntempel am Pantheon
(Foto Autorin)

sowie drei Lünettenfelder, wenn auch in falscher Anordnung. Was noch frappierender ist: er kannte viele Details, etwa die Rahmenmotive der Sockelbilder (Fische, teilweise in mäanderbandartiger Anordnung). Das groteske Rahmenmotiv der Wandbilder (oben zwei Vögel, dreimal drei Ähren und Ranken, unten zwei Köpfe oder Masken neben zwei Delphinen) vereinfachte der Zeichner in ein florales Motiv. Das Motiv am unteren Rand zwischen den Delphinen ist in der graphischen Wiedergabe nicht zu erkennen – es ist aber motivisch bedeutungsvoll.

Das Motiv zeigt einen in goldener Farbe hervorgehobenem Dreizack, das Attribut des Meeresgottes Neptun (Abb. 8)³². Es erscheint aufgerichtet zwischen den beiden Delphinen (dem Attribut der Venus) im unteren Rahmenstreifen. Dieses Motiv bezieht sich auf ein gängiges, antikes Vorbild, vielleicht auf dasjenige am heute zerstörten antiken Neptuntempel in Rom am südlichen Marsfeld, der an der Stelle des Pantheons stand. Vom Neptun geweihten Tempel (*Basilica Neptuni*) haben sich noch heute Reste erhalten³³. Dort erscheint das Motiv am umlaufenden Fries ganz ähnlich (Abb. 9)³⁴.

Der Dreizack des Neptun gehörte in der antiken Tradition zum wichtigsten Symbol für den Gott des Wassers und der Meere (Vergil, *Aeneis*, 1, 135–140). Mit diesem Motiv im Baderaum wird der antike Neptunkult *Neptunalia* in Erinnerung gerufen (Kap. 7.1.).

◀ Abb. 7: Rom, Apostolischer Palast Vatikan, Stufetta Bibbiena, Blick auf Südwand mit leerer Nische und Lünettenfeld



Abb. 10: Meister mit dem Würfel, Grotteske, Druckgraphik (Perino del Vaga nach Raffael); Bartsch XV, 230, 81



Abb. 11: Apostolischer Palast Vatikan, Stufetta Bibbiena, Graphik von Ferdinando Mori (RCIN 853892) nach Sockelbild der Westwand mit Amor und Delphinen

Die zwei kopfüber erscheinenden Delphine im Fries des Neptuntempels wurden im Umkreis Raffaels rezipiert. Von Perino del Vaga, dem Schwager von Gianfrancesco Penni, welcher neben Giulio Romano Haupterbe Raffaels war, ist das Motiv in einer Grotteske nach Raffael (Abb. 10) vermutlich mit Bezug auf die Stufetta entworfen worden; es wurde als Druckgraphik vom *Meister mit dem Würfel* umgesetzt.

In der Stufetta Bibbiena wird mehrfach auf den Meeresherrn Neptun Bezug genommen, etwa durch das Dreizack-Motiv in einem Bild der Sockelzone. Dargestellt ist dort ein Amor, der mit einem Dreizack in der Hand zwei Delphine antreibt (Abb. 11). Pirola bezeichnet die Szene als: ‚Amor als Sieger über Neptun‘. Dieses Bild befindet sich an der Westwand, rechts vom Fenster. Das Wandbild darüber, auf das sich dieses Sockelbild wohl thematisch bezieht, ist herausgeschlagen worden.

Die Sockelzone in der Stufetta wies ursprünglich acht Bildfelder mit doppeltem vergoldeten Pseudorahmen (etwa 60 mal 70 Zentimeter) auf. Sie zeigten Amorini auf schwarzem Grund in unterschiedlichen Situationen³⁵. Bei Maestri werden sie als Metaphern für verschiedene Charaktere bezeichnet: *Amor volubile* (der mit Pfeil und

Schmetterlingen), *amor furioso* (der mit Palmenwedel und Schlangen), *amor lento* (der mit Speer und Schildkröten), *amor poetico* (der mit Ähre oder Rohr und Schwänen) und *amor vile* und ein *amor nobile*, derjenige mit dem Dreizack, oder wie es bei Piroli (und Landon) heisst, *Cupidon vainqueur de Neptune*: Amor als Sieger über Neptun oder umgekehrt gedeutet: der entwaffnete, versöhnliche und nunmehr gütige Neptun. Hierin steckt ein wichtiger Hinweis auf das entfernte Wandbild darüber an der Westwand.

Auf der Gegenwand ist indes eine Gewaltszene zu sehen. Die Szene links der ehemaligen Tür an der Ostwand (Abb. 12 b) zeigt einen Mann und eine behelmte Frau im Kampf. Darunter erscheint ein kleiner Kopf aus dem Boden zu wachsen³⁶. Gemeint ist hier die Szene der versuchten Vergewaltigung der Göttin Pallas Athene (römisch: Minerva) durch Hephaistos (römisch: Vulkan), aus der Erichthonius hervorging. Der Samen gelangte in die Erde und Gaia gebar das Kind. Hephaistos, einer der Hauptgötter von Athen, war also der Vater des Erichthonius (auch Erechtheus genannt) über den Homer in der Ilias berichtet (Il. 2.547–51), dass er in Athen als König hochgeschätzt wurde. Rechts von der heute zugemauerten Tür im Osten ist die Geburt der Venus wiedergegeben, verbildlicht durch eine Frau, die mit einem Fuss auf einer Muschel steht und sich eine Haarsträhne hochhält (Abb. 26, Seite 55). Dieses Hesiods und den *Immagini* des Philostratos entlehnte Motiv der auf einer Muschel Stehenden ist in der Stanza della Segnatura (1511) bereits in der Wiedergabe der Rückkehr der Amphitrite zum Neptun (Abb. 79, Seite 121) motivisch angelegt worden. Die Venus-Geschichte wird sodann in weiteren drei erhaltenen Szenen in der Stufetta wiedergegeben, zwei davon an der Südwand und eine weitere ist noch an der Nordwand vorhanden. Es handelt sich um die zentrale Liebesszene mit Venus und Adonis.

Nach der Liebesszene mit Venus und Adonis an der Nordwand (das Bild zeigt Venus und Adonis unter einer Pappel sitzend) folgt die zweite grosse Fehlstelle im Raum, und zwar wegen der darin durchgebrochenen Wand als neue Türöffnung³⁷. Das heute verlorene Motiv war nur schemenhaft durch eine Rekonstruktion erkennbar, wie eine alte Fotografie zeigt (Abb. 15). Das Wandbild ist heute verloren. Wegen der Chronologie der Venusgeschichte gehört an diese Stelle eine Schluss-Szene, die ‚Venere spinaria‘ wie manche Forscher, etwa Dollmayr (1890), Malme (1984), Ruffini (1986) und Nesselrath (2013) bereits vermuteten. Vielleicht war eine Abend- oder Nachtszene gemeint. Die letzte Szene des Adonis-Mythos mit Venus, die sich vom Dorn befreit, als sie zum toten Adonis eilt, wäre hier stimmig. An der Fensterseite (Westwand) könnte hingegen ein weiterer paganer Gott, etwa Neptun, mit Venus dargestellt gewesen sein.

In den Aufzeichnungen des päpstlichen Kämmerers finden sich diverse Einträge zu den Vorgängen der Wandablösungen (*destacchi*) des 19. Jahrhunderts. Auch ausserhalb Roms berichtet der *Camerlengo* von der Entfernung Wandbildern, um sie etwa vor Feuchtigkeit zu retten³⁸. Der Kardinalkämmerer hatte immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass die von den Wänden gelösten Freskenteile für immer verloren wären,

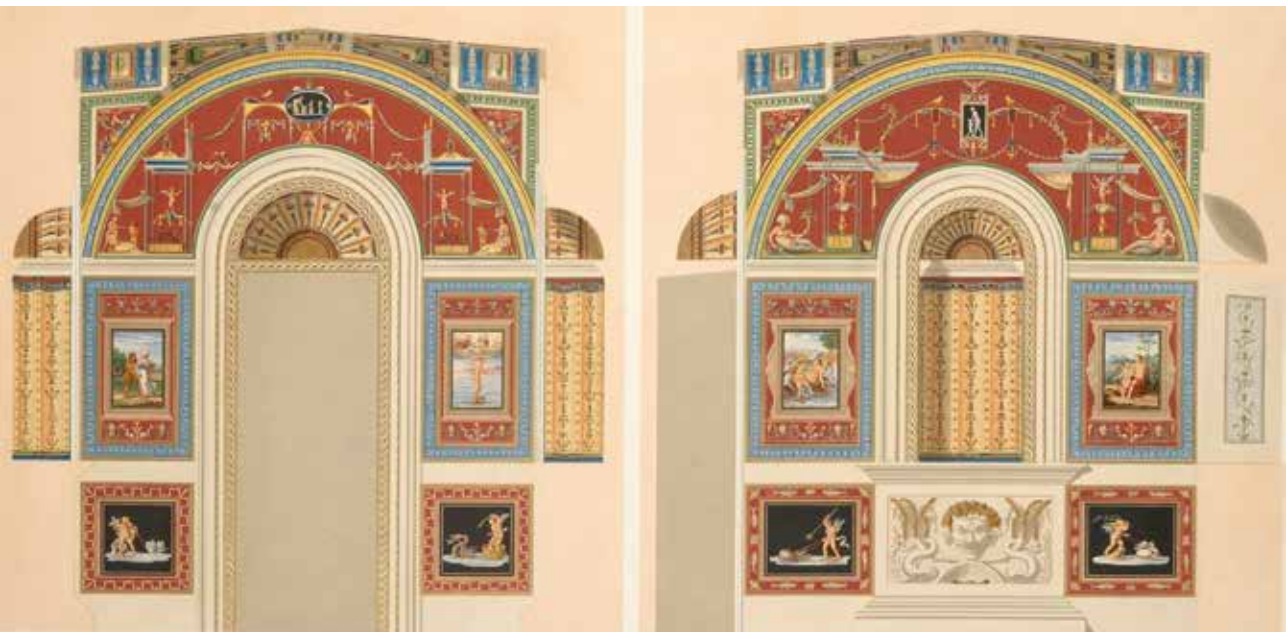
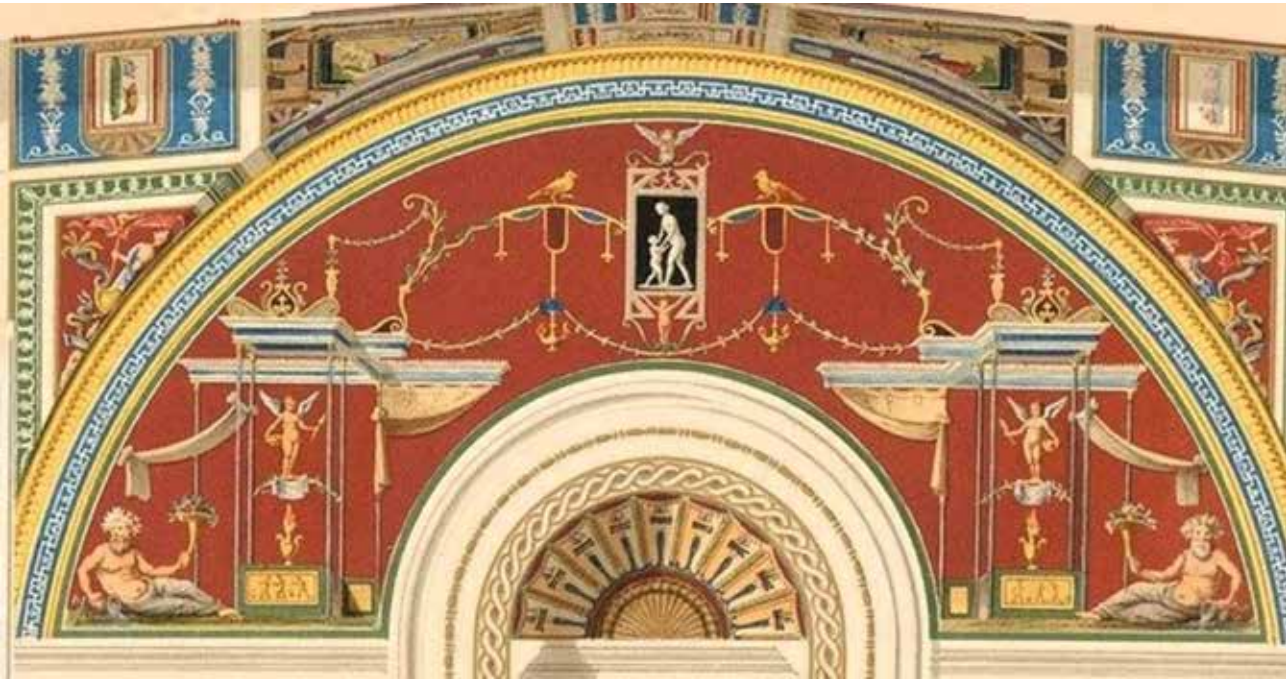


Abb. 12 a: Rom, Apostolischer Palast, Stufetta Bibbiena nach Gruner: oberer Teil der Nordwand;
 Abb. 12 b: Ostwand und Südwand, zum Teil fehlerhaft: Gemmenbild der Südwand gehört an Nordwand, Sockelbild links der Südwand gehört an Westwand rechts

würde man diese ohne Vorsichtsmassnahme entfernen und verkaufen³⁹. Unter Napoleon setzte nämlich der rigorose Verkauf aller nicht befestigten Kunstgegenstände im Vatikan ein⁴⁰. Die Entfernung des Mauerstücks an der Westwand der Stufetta könnte allerdings schon vor dieser Zeit erfolgt sein⁴¹. Dabei stellt sich die Frage, welches Bildmotiv dargestellt gewesen ist.

Gemäss Marcantonio Michiel war es eben Raffael, der mit seiner Kunst das Alte Rom, also das Rom der paganen Götter, nachstellte⁴². Das ist für das Raumverständnis bedeutungsvoll. Die Venusgeschichte wäre mit einer Schlusszene an der Nordwand in sich stimmig. Links an der Westwand sind ein Satyr und eine sitzende Nymphe dargestellt. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Jupiter (mit Satyrmaske) und um die Nymphe Antiope. Bezugnehmend auf die zwei anderen Götterpaarbilder mit Jupiter und Vulkan ist im fehlenden Bild rechts an der Westwand ein weiterer männlicher Gott zu vermuten, und zwar Neptun. Zur Erkenntnis der Bilderfolge ist die Lesefolge von elementarer Bedeutung – wie noch zu zeigen ist.

Für die Rekonstruktion des Raumes sind ferner zwei Ansichten durch Ludwig Gruner (1850) aufschlussreich⁴³. Gruners Ansichten (Abb. 12) geben nämlich trotz kleiner Verwechslungen einen groben Eindruck von der Raumdekoration von einst wieder. An der Südwand erscheint links ein falsches Sockelbild (das zur Westwand rechts gehört), das Gemmenbild gehört nicht zur Südwand, sondern zur Nordwand⁴⁴. Das Sockelbild mit Amor und Delphinen wurde bei Gruner demnach fälschlicherweise links unter das Venusbild mit Delphinen gesetzt, was aber nicht mit den Farbresten an der Südwand übereinstimmt. Hingegen deutet die Sockelzone rechts vom Fenster an der Westwand Umriss für ein Amorbild mit Delphin an (Abb. 106, Seite 163 / Abb. 11)⁴⁵. Im Bild darüber, das seit längerer Zeit fehlt, ist heute eine Umrisszeichnung zur ‚Venus, die sich vom Dorn befreit‘ (Abb. 16) nachgestellt. Diese Szene wurde unter Redig De Campos mit unlesbaren noch erhaltenen Fragmenten hier rekonstruiert, was aber wegen der Chronologie der Liebesgeschichte nicht überzeugend ist⁴⁶.

Um eine Rekonstruktion der acht Wandbilder vornehmen zu können, ist eine Auseinandersetzung mit den letzten, vor der Restaurierung 1972 erstellten Beschreibungen unumgänglich. Bisherige Forschungsergebnisse zu den fehlenden Wandbildern sind rudimentär. Johann David Passavant betrat die Stufetta im Jahre 1835. Vier Jahre später entstand seine Publikation dazu und sodann (1860) die Übersetzung auf Französisch. Passavant rekonstruierte die Fresken der Stufetta in der Monografie über Raffael nach seiner Beschreibung vor Ort allerdings lückenhaft⁴⁷. Hermann Dollmayr nahm im Jahre 1890 einzelne Korrekturen der Beschreibung Passavants vor, doch ohne eine überzeugende Erklärung für ein gesamtes einheitliches Programm oder eine Deutung aller Szenen zu liefern⁴⁸. Dollmayr ging als erster von acht Szenen an den vier Wänden aus. Aber auch Dollmayrs Verbesserungsvorschläge zur Rekonstruktion des Raumes sind anzuzweifeln.



Abb. 13: Auszug aus Restaurierungsbericht vom 12. Dezember 1972v (Detail: Westwand) in: Arch. Vat. 475 / 73; Foto© Governatorato SCV – Direzione Dei Musei. Tutti i diritti riservati

2.2. PASSAVANTS BESCHREIBUNG DES RAUMES

Johann David Passavant bezeichnete die Stufetta als einen Raum mit rotbraunen Wänden im antiken Stil (*goût antique*) sowie mit sieben Bildern dekoriert, verteilt auf vier Wände (zwei Bilder pro Wand). Es heisst bei ihm: „(...) sept tableaux principaux, offrant des sujets mythologiques, dont deux sur chaque face de mur, à l'exception du mur, où se trouve la porte avec une seule peinture.“⁴⁹ Passavant täuschte sich hierbei, denn an der Wandseite mit der Tür (er meint hier die Nordseite) befanden sich zwei mythologische Bildszenen, wohl aus dem Adonis-Mythos. Es waren also ursprünglich acht Bilder. Je zwei Wandbilder pro Seite.

Zur Zeit Passavants fehlte bereits das Mauerstück an der Westwand, die Fläche war mindestens seit 1890 (laut Angabe Dollmayrs) zugegipst (Abb. 4)⁵⁰. Die Nordwand war zu dieser Zeit (1835) wegen einer Tür rechts zerstört, das Wandbild als Motiv unbekannt. Vielleicht hatte sich Passavant in seiner Beschreibung an den Graphiken nach der Stufetta oder an den Fresken der Villa Mills, welche die Wandbilder der Stufetta nahezu kopierten, orientiert⁵¹. Beim Aufzählen der Szenen erwähnt Passavant eine Szene mit Venus, die sich den Dorn aus dem Fuss zieht, allerdings am falschen Ort⁵². Er nennt die Szene nämlich vor der Liebesszene mit ‚Venus und Adonis‘, was chronologisch nicht stimmt⁵³. Dies hatte sodann Einfluss auf die Rekonstruktion der Abfolge der Stufettabilder, wie sie von Redig De Campos übernommen wurde.

Passavant benannte die Szene links vom Fenster an der Westwand als ‚Jupiter und Antiope‘, dem hier gefolgt werden soll⁵⁴. Zusammen mit dem Fresko diagonal dazu an der Ostwand (Vulkan, der sich Minervas bemächtigt) deutet dies auf eine Thematik der ‚Amori degli dei‘ hin. Dieses Thema fand als Darstellung der Götterliebschaften fortan in der Kunst nach Raffaels (etwa bei Carracci im Palazzo Farnese) grossen Anklang.

Franz Kugler schrieb in Anlehnung an Passavant: „Von höchstem, unbefangenster Reiz ist z. B. die Geburt der Venus, dann Venus und Amor auf Delphinen dahingleitend, und Venus, die dem Amor ihre Wunde klagt; die übrigen sind meist von Giulio's Erfindung. An der kreuzgratgewölbten Decke sieht man unter anderen Amor, in schalkhaftem Ringkampf den Pan besiegend; sechs Amorine als Sieger in den mannigfaltigsten heiteren Geberden, auf schwarzem Grunde gemalt, befinden sich unterhalb der Hauptbilder an den Wänden.“⁵⁵

Nach seiner Aufzählung von sieben Wandbildern und sechs Sockelbildern mit Amorini nennt Passavant auch das Motiv mit ‚Amor und Pan im Streit‘, ein Bild, das sich seiner Beschreibung nach allerdings, wie auch Kugler richtig bemerkte, an der Raumdecke befindet⁵⁶. Die Decke (Abb. 14) ist in geometrische Felder eingeteilt. Dies erinnert, wie oft betont, an antike Vorbilder wie der Domus Aurea⁵⁷. Passavant erwähnt 21 Szenen für die kreuzgratgewölbte Decke. Die vier Zwickelfelder rechnete er folglich wie später auch Colalucci separat (vgl. Abb. 65)⁵⁸.



Abb. 14: Stufetta Bibbiena, Teilansicht der Decke mit Einteilung der geometrischen Felder

Zusammenfassend lässt sich sagen: Passavants Lesefolge der Wandszenen der Stufetta beginnt mit der Venusgeburt, die rechts an der Ostwand dargestellt ist und aller Wahrscheinlichkeit nach als erste Szene gemalt worden ist. Dann folgte er den Szenen im Uhrzeigersinn und setzte an die Stelle des verloren gegangenen Mauerstücks an der Westwand die Szene mit Venus, die sich den Dorn aus ihrem Fuss zieht. Nachfolgend beschreibt er die Liebesszene mit Venus und Adonis. Zum verlorenen Bild an der Nordwand macht er keine Angaben; es folgt das Vulkanbild (Ostwand)⁵⁹. Nach der Aufzählung der Amor-Bilder nennt er die Szene mit Cupido und Pan, die, wie er annahm, an die Decke gehört⁶⁰.

Es liesse sich aber auch mit der wegen der Ausführungsart wohl zuletzt entstandenen Erichthonius-Szene links der alten Tür beginnen. Das macht deshalb Sinn, weil in dieser Szene die Götter beide bekleidet sind⁶¹. Nach der Geburt des Erichthonius aus der Erde würde nach dieser anderen Lesart an der Ostwand die Geburt der Venus aus dem Meer als entsprechende Geburts-Szene folgen, so dass hier beide Szenen als Symbolbilder für ‚Erde‘ und ‚Meer‘ sukzessive zu betrachten und gleichwohl simultan nebeneinander stehen würden.

Zunächst lässt sich bisher festhalten, dass die Beschreibungen bei Passavant zwar wichtige erste Erkenntnisse vermitteln, jedoch nicht ganz korrekt sind. Es werden nämlich nur sieben Wandbilder von ihm genannt – es waren aber acht Szenen.



Abb. 15: Fotografie der Nordwand
der Stufetta Bibbiena
(Zustand 1943)



Abb. 16: Rekonstruktionsvorschlag
Redig De Campos mit Mauer-
fragmenten aus Westwand 1972