

Der erste Band der „Rivista“ dient als Periodikum des 4. Kongresses der Società, der 1992 in Cortona unter der Überschrift „Il codice miniato laico. Rapporto tra testo e immagine“ veranstaltet wurde. Die Herausgabe des Tagungsbandes verantwortete MELANIA CECCANTI (Florenz), die amtierende Generalsekretärin der Società. Nach einer allzu kurzen Einleitung in das Kongreßthema (S. 8) folgen insgesamt 27 Aufsätze, darunter je zwei in spanisch und französisch, je einer in deutsch und in englisch. Abgesehen von einer mehr problematisierend-einführenden Abhandlung von GIOVANNA LAZZI (Florenz) über Autorenporträts in Florentiner Handschriften des 14. Jahrhunderts bilden im übrigen einzelne literarische Werke Anlaß und Grundlage der Einzelstudien; darunter Ovid, Plutarch, der Rosenroman, die Divina commedia, die arbores consanguinitates, Averroes, der Physiologus, Chroniken oder das Tacuinum sanitatis, ansonsten weitere italienische Schriftsteller und ihre Werke. Abgesehen von den zahlreichen Forschungsergebnissen, die punktuell erzielt wurden, wurde deutlich, wie unterschiedlich die Beiträge die vom Tagungsthema vorgegebene Interdependenz von Bild und Text behandelten und interpretierten. Es wäre nützlich gewesen, in einer Zusammenfassung die methodischen Erkenntnisse des Kongresses gebündelt zu finden, zumal der eiligere Leser abstracts in einer weiteren Sprache (zumindest der englischen) vermißt.

Neben diesen Anregungen hinsichtlich Einleitungen und abstracts wird es erforderlich sein, künftig die Beiträge straffer zu redigieren. Hier wird man ohne Richtlinien zur Manuskriptgestaltung kaum auskommen. Man sollte etwa zur Präzisierung innerhalb der Handschriften strikt die Angaben r(ecto) und v(erso) gebrauchen, ebenso fol(io) und pag(ina) ggf. vereinheitlichen, und vieles mehr. Schon jetzt erfreulich ist der dem ersten Doppelband beigegebene Handschriftenindex, welcher nicht nur eine Groborientierung über das behandelte Material erlaubt, sondern auch die gezielte Recherche ermöglicht.

Der Società ist zum vorliegenden Band zu gratulieren und zu den weiteren Jahrgängen eine glückliche Hand zu wünschen. Das Manifest verpflichtet jedoch auch dazu, der Heterogenität der Beiträge steuernd zu wehren und die Ergebnisse effizient zu bündeln. Zudem ist eine stärkere europäische Öffnung zu erhoffen, so daß weitere Impulse diesem wichtigen Anliegen der neuen Zeitschrift zugute kommen könnten.

HANNIS PETER NEUHEUSER

Köln

I monumenti Borromeo. Scultura lombarda del Rinascimento (*Studi sull'arte in Italia*), a cura di Mauro Natale; Turin: Allemandi 1997; 327 S., 71 Farb- und 126 SW-Abb.; ISBN 88-422-0693-8; Lit. 150.000

Die unlängst abgeschlossene Renovierung der Cappella des Palazzo Borromeo auf der Isola Bella (Lago Maggiore) bildete den Anlaß, die dort seit 1843/44 in musealkühlem Arrangement präsentierten Grabmäler der Mailänder Adelsfamilie mit einer wissenschaftlichen Neubearbeitung zu würdigen. Die zwischen 1445 und 1522 ent-

standenen Monumente gehören zweifellos zu den bedeutendsten Werken der lombardischen Renaissance-Skulptur. Im Falle des ältesten der Grabmäler, des Monumentes für Conte Vitaliano I. und Giovanni Borromeo (um 1445-1478), wird man sogar von einem Schwellenwerk sprechen dürfen. Im formalen Grabmalsaufbau noch ganz und gar von einer gotischen Auffassung beherrscht, kündigt sich zugleich im figürlichen Schmuck eine schon der Renaissance verpflichtete Skulptur- und Reliefvorstellung an, die unter den lombardischen Bildhauern fortan die wenigen fortschrittlichen leiten sollte. Daß die Bedeutung dieses und der anderen zwei Monumente – nämlich des fälschlicherweise als Grabmal des Camillo Borromeo bekannten und des sogenannten Birago-Monuments (um 1485/94 bzw. um 1522) – bislang in einem krassen Mißverhältnis zu ihrer wissenschaftlichen Bearbeitung standen, ist wohl maßgeblich dem Fehlen brauchbaren Fotomaterials zuzuschreiben. Doch nicht nur Aufnahmen von den Monumenten auf der Isola Bella fehlten. Das Desiderat betraf den Großteil der lombardischen Grabmalsskulptur. Diesen Mißstand beseitigt der Band mit einem opulent ausgestatteten Abbildungsapparat von 71 Farbaufnahmen nach den Borromeo-Monumenten. Die Farbfotographie – im Bereich der Skulptur eher rar – trägt der fragmentarisch erhaltenen Faßmalerei und der marmornen Buntheit der Monumente im besonderen Maße Rechnung. Daß diese qualitätvollen Abbildungen nach ausgesprochen sinnvollen Gesichtspunkten angeordnet wurden und teilweise auf Klappseiten dargeboten werden, ist als editorische Leistung besonders zu loben. Die 126 zu Vergleichszwecken beigegebenen Schwarzweiß-Abbildungen versammeln darüber hinaus viele der wichtigsten lombardischen Grabmonumente und sind somit als Kompendium von eigenem Wert.

Die acht Textbeiträge, die sich den drei Monumenten unter verschiedenen Aspekten nähern und sie damit rundherum in ein neues Licht stellen, stehen hinter der Qualität des Bildteils nicht zurück. Der Herausgeber, MAURO NATALE, zeichnet in seiner Einleitung (S. 9-18) die Vorgeschichte der Rekonstruktionen und Neuerrichtungen der Monumente auf der Isola Bella minutiös nach. Er konnte sich dabei auf eine bislang unbeachtete Chronik im Archiv der Casa Borromeo stützen. PATRIZIA ZAMBRANO leuchtet in ihrem einführenden Beitrag „Al museo immaginario delle tombe: Tipologie funerarie in Lombardia nel primo Rinascimento“ (S. 19-45) den lombardischen Entwicklungsgang in der Grabmalsskulptur aus, der im 15. Jahrhundert nicht vom florentinischen Humanistengrab ausgeht, sondern sich nur langsam von älteren Traditionen löst und dabei immer wieder u.a. von Venedig, Rom und natürlich auch Florenz beeinflusst wird. Doch nie ist die Rezeption eine rein kopierende. Regional sehr unterschiedlich ausgeformt, bilden sich im Typologischen, besonders aber auch im Stilistischen 'typisch' lombardische Formen. Dieser Sachverhalt droht, in dem sehr materialreichen, systematischen Überblick Patrizia Zambranos (etwas starr gegliedert in „Monumenti isolati nello spazio“, „Edicole e lapidi“, „Mausoleo“ usw.) verwischt zu werden. Wichtig ist der Hinweis der Autorin auf die ehemalige, aber in puristischen Zeiten regelmäßig weg-restaurierte Gold- und Farbfassung nahezu aller Grabmäler des Quattrocento, auch wenn der chromatische Aspekt bei der Beurteilung der Werke heute kaum mehr fruchtbar gemacht werden kann.

Das Vitaliano-Monument, für das Rechnungsbücher zwischen dem Beginn des Jahres 1445 und dem Ende des Folgejahres Zahlungen an die *maestri intaliatori* Filippo und Andrea da Carona belegen, stammt aus der Mailänder Kirche San Francesco Grande. Ob es allerdings auch für diesen Ort projektiert war, oder ob es nicht vielmehr für die zwischen 1442 und 1445 von Conte Vitaliano I. errichtete Familienkapelle an der Kirche S. Maria Podone bestimmt war, wie unlängst zu recht vermutet wurde¹, läßt der Beitrag von GIANCARLO GENTILINI („Virtù ed eroi di un’impresa dimenticata: Il monumento di Vitaliano e Giovanni Borromeo“; S. 47-82) im Vagen. Überzeugend ist die Vermutung, daß die Vertreibung Vitalianos I. aus Mailand (1447) und sein bald darauf erfolgter Tod (1449) die Unterbrechung der Arbeiten an seinem Grabmal begründen. Jedenfalls wurde die Arbeit an dem liegengelassenen Monument erst von Giovanni Borromeo, dem Neffen Vitalianos, im Jahre 1475 wiederaufgenommen und 28 Jahre nach der mutmaßlichen Auftragserteilung von Giovanni Antonio Piatti und anderen Mailänder Bildhauern vollendet, und zwar als persönliches Grabmal des Neffen. Dies läßt ein von Gentilini und MARCO TANZI („Giovanni Antonio Piatti e la messa in opera del monumento per Giovanni Borromeo“, S. 251-258) gut herausgearbeiteter Plan- und Stilwechsel innerhalb des Monumentenaufbaus offenbar werden. Ein dokumentierter Gewölbeeinsturz in der Kirche San Francesco Grande im Jahre 1688 wird gerade diesen oberen, von Piatti gearbeiteten Teil des Grabmals beschädigt und umfängliche Erneuerungen notwendig gemacht haben. Zahlreiche Translationen des Monuments haben möglicherweise ebenfalls in seine Substanz eingegriffen. Den genauen Umfang dieser Fragmentierungen und Flickungen zu bestimmen, bleiben die Beiträge leider schuldig. Verneint wird die Frage, ob das Monument möglicherweise ursprünglich nicht als Grabmonument Vitalianos I. und dann Giovanni Borromeos vorgesehen war, sondern als Reliquien-schrein der hl. Giustina von Padua, einer Schutzheiligen der Familie. Die formale Gestalt (vgl. die ‘Arca’ des hl. Petrus Martyr in Sant’Eustorgio, Mailand) sowie eine erstmals im 17. Jahrhundert faßbare Überlieferung könnten aber hierauf hindeuten. Diese ‘fromme’ Überlieferung ist immerhin das Bildthema eines von den Borromeo kommissionierten, monumentalen Gemäldes Filippo Abbiatis geworden („Vitaliano Borromeo approva il progetto per il monumento di santa Giustina“, ca. 1677/78); sie sollte daher nicht allzu leichtfertig als Legende abgetan werden. Das aus Carrara-Marmor gearbeitete und ehemals vergoldete Grabmonument ist zweifellos das interessanteste und wohl auch wichtigste der im Band behandelten; liefern die Quellen doch immerhin die Namen der beteiligten Bildhauer bzw. *capibottega* und ein verlässliches Datengerüst – eine Seltenheit in der lombardischen Frührenaissance. Nur vereinzelt sind bislang sehr hypothetische Versuche unternommen worden, auf den Namen Filippus und Andreas, die für das untere Geschoß des Monuments mit den

¹ LUCIANO PATETTA: L’architettura del Quattrocento a Milano; Mailand 1987, S. 75-82, bes. S. 77 u. S. 96 ff.

Kriegergestalten verantwortlich sein müssen, umfangliche Œuvres aufzubauen². Der Eindruck ist dabei regelmäßig der eines 'Verschiebebahnhofs': die wenigen erhaltenen Werke werden einmal hierhin, einmal dorthin attribuiert und datiert, ohne daß daraus bislang eine größere Plausibilität der stilistischen Handschrift erwuchs. Leider kommt auch Gentilini nicht über vage Gruppierungen der 'vakanten' Werke in Castiglione Olona, Carona, Mailand, Ferrara, Ravenna und Venedig hinaus. Seine Vorschläge regen sehr zu Widerspruch und neuerlicher Beschäftigung an. Für Tanzis Versuch über das ebenfalls revisionsbedürftige Œuvre Piattis gilt Entsprechendes. Erst 1990 wurde das Vitaliano-Monument vermessen und in einem instruktiven Steinplan erfaßt. Daß dieses sorgfältige Planmaterial, das sich im Besitz der Amministrazione Borromeo befindet, nicht in dem Band abgebildet wurde, sei am Rande moniert.

Das zeitlich folgende Grabmal stammt aus der Mailänder Kirche S. Pietro in Gessate und stellt nicht – wie unlängst dargelegt wurde³ – ein Denkmal für Camillo Borromeo (gest. 1549) dar. Es wurde 1485 von Giovannina Porro zu Ehren ihres Ehemannes Ambrogio Longhignana zuerst bei Francesco Cazzaniga und dann, nach dessen Tod, bei Benedetto Briosco (1494) in Auftrag gegeben. Doch auch dessen Werkstatt hinterließ das Monument in einem unvollkommenen, nur abgezeichneten Zustand; warum, steht dahin. Es zeigt auf einem von Pfeilern getragenen Sarkophag vollrunde, kniende Statuen der Eheleute sowie der Tochter Bona Maria im Gebet vor der Madonna. Bona Maria, jung verwitwet, verheiratete sich mit Ludovico Borromeo, der darauf für sich und seine Verwandten – darunter auch seinen Sohn Camillo – das Recht erwarb, in der Kapelle an S. Pietro beigesetzt zu werden. Von dort her rührt die irreführende Bezeichnung des in hellem Carrara- sowie gräulich-grünen Marmor gearbeiteten Monuments. Ob dessen heutiger Aufbau in der Art eines Wandgrabmals modern ist, oder ob es – wie verschiedene Indizien und Vorbilder nahelegen könnten – ursprünglich freistehend war, wird leider in dem Beitrag von LAURA DAMIANI CABRINI („L'incanto delle 'pietre vive': Il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca“, S. 259-276) nicht befriedigend diskutiert. Nicht weiter verfolgt wird auch die Frage, ob und wieweit der heute verlorene Freskenzyklus der Grabkapelle einen ikonographischen Schlüssel zu dem Monument, das ungewöhnlicherweise Reliefs mit Schlachtszenen zeigt, bereithalten könnte. Dafür wird, wie auch der Titel des Beitrags ankündigt, vielmehr auf die für die Lombardei typische Bevorzugung buntfarbiger Marmore im allgemeinen eingegangen.

² Siehe z.B. CAROL PULIN: Early Renaissance sculpture and architecture at Castiglione Olona in northern Italy and the patronage of a humanist, Cardinal Branda Castiglione; Ph.D., University of Texas, 1984; Ann Arbor 1984; – RICHARD STEMPE: Sculpture in Ferrara in the fifteenth century: Problems and studies; Ph.D., University of Cambridge, 1992; – LISBETH CASTELNUOVO TEDESCO: A late Gothic sculpture from Italy: The Savona altarpiece in the Cloisters, in: *Cloisters – Studies in honor of the fiftieth anniversary*; hrsg. v. Elizabeth Parker; New York 1992, S. 440-459; – ANNE MARKHAM SCHULZ: A Venetian sculpture by Lombard sculptors: Filippo Solari, Andrea da Carona, and the Franco altar for S. Pietro di Castello, Venice, in: *Burlington Magazine* 139, 1997, S. 836-848.

³ ANTONIO VIGANÒ: Il periodo milanese di Benedetto Briosco e i suoi rapporti con i cognati Francesco e Tommaso Cazzaniga: Nuove acquisizioni documentarie, in: *Arte Lombarda* 108-109, 1994, S. 140-160.

Der Autorin ist damit ein sehr brauchbarer historischer Überblick über die Verwendung verschiedener Marmorsorten, ihrer Beschaffung und Verarbeitung im lombardischen Quattrocento geglückt. Daß dabei die Analyse des Monumentes selbst zur Nebensache wurde, ist jedoch schade.

Das jüngste Monument, welches der Band würdigt, nämlich das 1522 von Maffiolo Birago für die Kirche San Francesco Grande bestimmte und von Agostino Busti (genannt „il Bambaia“) skulptierte und signierte Grabdenkmal für die Brüder Giovan Marco und Zenone, hat eine vergleichsweise umfängliche *fortuna critica* gefunden, die der Beitrag von MARIA TERESA FIORIO („La ‘buona maniera moderna’ del Bambaia e lo ‘sperperato avello’ dei Birago“, S. 277-292) gut zusammenfaßt. Für Bambaia, der als Schöpfer des vom französischen König bestellten Grabmals des Gaston de Foix (ehem. S. Marta, Mailand, um 1517; Fragmente heute im Museo del Castello) eine gewisse Berühmtheit als Feinbildhauer erlangte (Vasari), fehlt bis zur ersten Erwähnung des bereits Dreißigjährigen in Mailand im Jahre 1512 jede tragfähige Hypothese zu einem Frühwerk. Die nun mit Maria Teresa Fiorios Beitrag vorliegende treffende Charakterisierung von Bambaias Stil und – darauf aufbauend – die vorsichtige Revision seiner mutmaßlichen Beteiligung an der Ausstattung des sogenannten ‘Gugliotto dell’Amadeo’ am Mailänder Dom wird der nachfolgenden Forschung die Richtung weisen. Zu dem ehemaligen Aufstellungsort des heute fragmentierten Birago-Monuments, zu seinem verlorenen baulichen Kontext und – damit zusammenhängend – zu seiner in der Vergangenheit schon allzu monströs geratenen Rekonstruktion sind von der Autorin bedenkenswerte Vorschläge gemacht worden. Aber erst die ausstehende systematische Suche nach historischen Nachrichten könnte in diesen Fragen eines Tages – vielleicht – den Durchbruch bedeuten.

Thematisch sinnvoll abgerundet wird der vorliegende Band durch einen ebenso materialreichen wie geistvollen Versuch von JANICE SHELL über die Ausbildung, die wirtschaftlichen Verhältnisse und die ständischen Organisationsformen der lombardischen Bildhauer („Scultori in bottega“, S. 293-304) sowie einem historischen Aperçu über die vor-wissenschaftliche Sicht auf die lombardische Renaissance-Skulptur von BARBARA AGOSTI („Interpretazioni della scultura rinascimentale lombarda tra Vasari e Cicognara“, S. 305-316).

Insgesamt also eine überfällige, sehr gelungene Monographie und zugleich ein wichtiges Überblickswerk (mit Index und ausführlicher Bibliographie), das der Forschung für die Beantwortung der hier offen gelassenen Fragen ein solides Fundament bietet und somit zu breiteren Studien der lombardischen Renaissance-Skulptur Anlaß geben wird.

THOMAS PÖPPER

Rom