



Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Ausschnitt). Siena, S. Agostino, Bichi-Kapelle.

UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
HEIDELBERG

322373  
23. 1929

# DIE FRESKEN DES FRANCESCO DI GIORGIO IN S. AGOSTINO IN SIENA

von Max Seidel

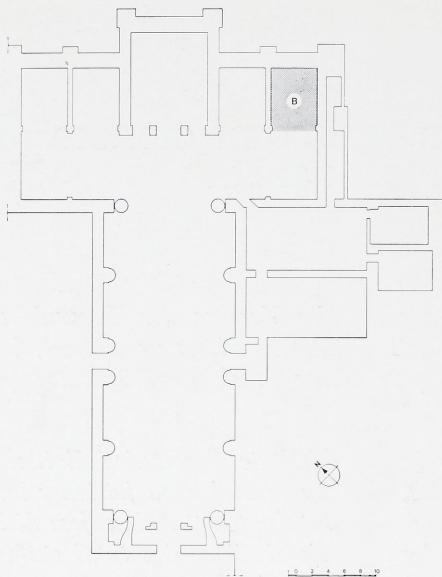
*Den Mitgliedern des Vereins der Freunde des Kunsthistorischen Institutes in Florenz gewidmet, deren Spende die Freilegung dieser Fresken ermöglichte*

*Fu un grande giorno per la cultura quello in cui l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte propose alla Soprintendenza senese per i Beni Artistici e Storici, una fattiva e larga collaborazione per impostare e proseguire negli anni a venire il "Corpus" delle chiese di Siena. Una impresa veramente eccezionale che vedrà in futuro gli sforzi di tanti e tanti studiosi. Siamo, è vero, appena all'inizio, ma già gli sviluppi di questi studi, che porteranno un grandissimo contributo alla storia dell'Arte senese, sono già stati evidenziati anche se, diciamolo pure, ci ha assistiti un pizzico di fortuna.*

*I lavori del "Corpus" presero l'avvio con lo studio della chiesa di S. Agostino presso Porta all'Arco e già una inaspettata scoperta ne premiò i primi sforzi: fu infatti nello spirito di questa collaborazione che la Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Siena e l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze vollero iniziare dei saggi di scopertura nei bianchi intonaci vanvitelliani della Quattrocentesca Cappella Bichi in S. Agostino, che una tradizione voleva un tempo ricoperta di affreschi, forse del Signorelli, quello stesso artista, cioè, che aveva eseguito la pala d'altare della Cappella. I saggi, coronati da un completo successo, portarono alla scoperta di stupendi affreschi che lo scrivente (insieme ai suoi collaboratori Gabriele Borghini e Bruno Santi) non ebbe timore di attribuire alla mano di Francesco di Giorgio. La scopertura di tutti gli affreschi proseguì con il completo finanziamento da parte dell'Associazione degli Amici dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze e fu terminata col restauro degli stessi. A questo punto mi sentii in dovere di affidarne lo studio a Max Seidel che, insieme a Peter Anselm Riedl, fin dall'inizio era stato preposto alla direzione del "Corpus". Il saggio di Max Seidel sui ritrovati affreschi di Francesco di Giorgio — saggio che segue immediatamente questa mia introduzione — ci sembra apporti un definitivo conforto alla nostra prima attribuzione nonché un apporto fondamentale alla conoscenza della pittura di Francesco di Giorgio e dell'arte senese del Quattrocento in genere. Il lavoro continua e continuerà non solo con l'esame di tutto il complesso monumentale della Chiesa di S. Agostino, ma anche proseguirà con la risoluzione dei nuovi problemi sorti dopo l'accertamento (avvenuto proprio in questi ultimi giorni) che altri affreschi dello stesso Francesco di Giorgio si trovano occultati sopra la volta costruita dal Vanvitelli nella stessa cappella Bichi circa 3 metri al di sotto dell'originale volta gotica a crociera. Gli inizi, dunque, per il "Corpus" non potevano essere più lusinghieri.*

*Sono oggi certo di rendermi interprete della città di Siena inviando all'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze un augurio ed un sentito ringraziamento.*

Piero Torriti  
Soprintendente per i Beni Artistici e Storici  
per le Province di Siena e Grosseto



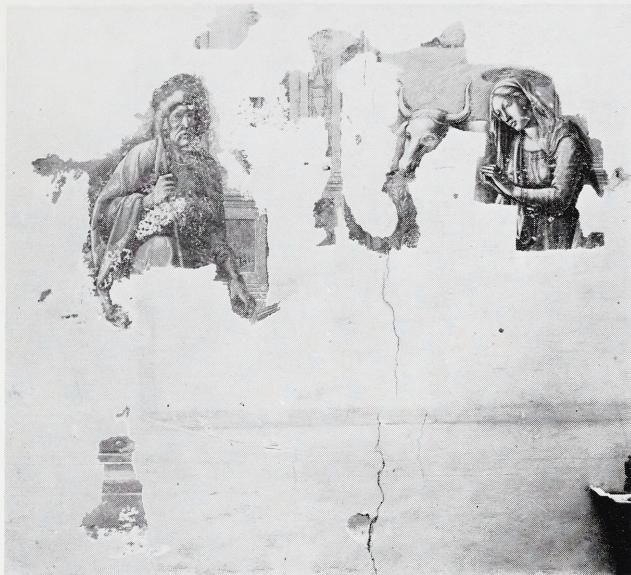
1 Grundriss von S. Agostino (B = Bichi-Kapelle), Siena.



2 Bichi-Kapelle. Siena, S. Agostino.

Der Ruhm des Francesco di Giorgio beruht vor allem auf seinen Leistungen als Architekt, Ingenieur und Bildhauer. Sein Schaffen als Maler wird hingegen allgemein geringer bewertet: *Francesco di Giorgio..., ad essere riguardato come pittore soltanto, quasi non compete... A differenza di Leonardo, Francesco di Giorgio fu essenzialmente scultore e architetto* (Cesare Brandi).<sup>1</sup> Solche Urteile lassen sich bis zu den *Vite* des Vasari zurückverfolgen, der die eigentliche Leistung des als *scultore ed architetto eccellente*<sup>2</sup> und als *grandissimo ingegnere*<sup>3</sup> gepriesenen Francesco vor allem in seinem Wirken als Architekt sah: *Il quale Francesco merita che gli sia avuto grande obbligo per aver facilitato le cose d'architettura e recatole più giovamento che alcun altro avesse fatto di Filippo di ser Brunellesco insino al tempo suo.*<sup>4</sup> Zu den einzeln nicht genannten Bildern des Künstlers bemerkte Vasari hingegen einzig: *Diede anco opera alla pittura, e fece alcune cose; ma non simili alle sculture.*<sup>5</sup> Luigi Lanzi verwies in seiner *Storia Pittorica della Italia* auf unseren als *pittore di poco grido* bezeichneten Künstler nur in einer Anmerkung.<sup>6</sup> Gaetano Milanesi wusste nur zwei, als *di maniera secca ed alquando crudetta* charakterisierte Gemälde des Francesco di Giorgio zu nennen.<sup>7</sup>

Es wird sich im folgenden zeigen, dass solche Urteile durch eine Reihe von Verwechslungen und durch den zumindest zeitweiligen Verlust eines der Hauptwerke des Francesco di Giorgio — der Fresken in der Cappella Bichi in S. Agostino in Siena (Abb. 6, 8) — mitbedingt waren. Schon im frühen 17. Jahrhundert wurden diese von Vasari nicht erwähnten Fresken auf Grund einer Verwechslung mit dem in derselben Kapelle aufgestellten Altar Luca Signorelli zugeschrieben. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, seit der im Zusammenhang mit dem barocken Umbau von S. Agostino erfolgten Überlührung dieser Fresken waren diese Meisterwerke völlig in Vergessenheit geraten. Nach deren 1977/78 erfolgten Wiederentdeckung wird man — gleich wie in der ältesten überlieferten literarischen Würdigung des Werkes von Francesco di Giorgio, einem 1490 von Giovanni Santi, dem Vater Raffaels verfassten Gedicht<sup>8</sup> — unseren Meister erneut als *un alto depintore* preisen.



3 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes. Bichi-Kapelle (Zustand während der Freilegung im Frühjahr 1978).



4 Freskenfreilegung in der Bichi-Kapelle im Frühjahr 1978.

### Entdeckungsgeschichte

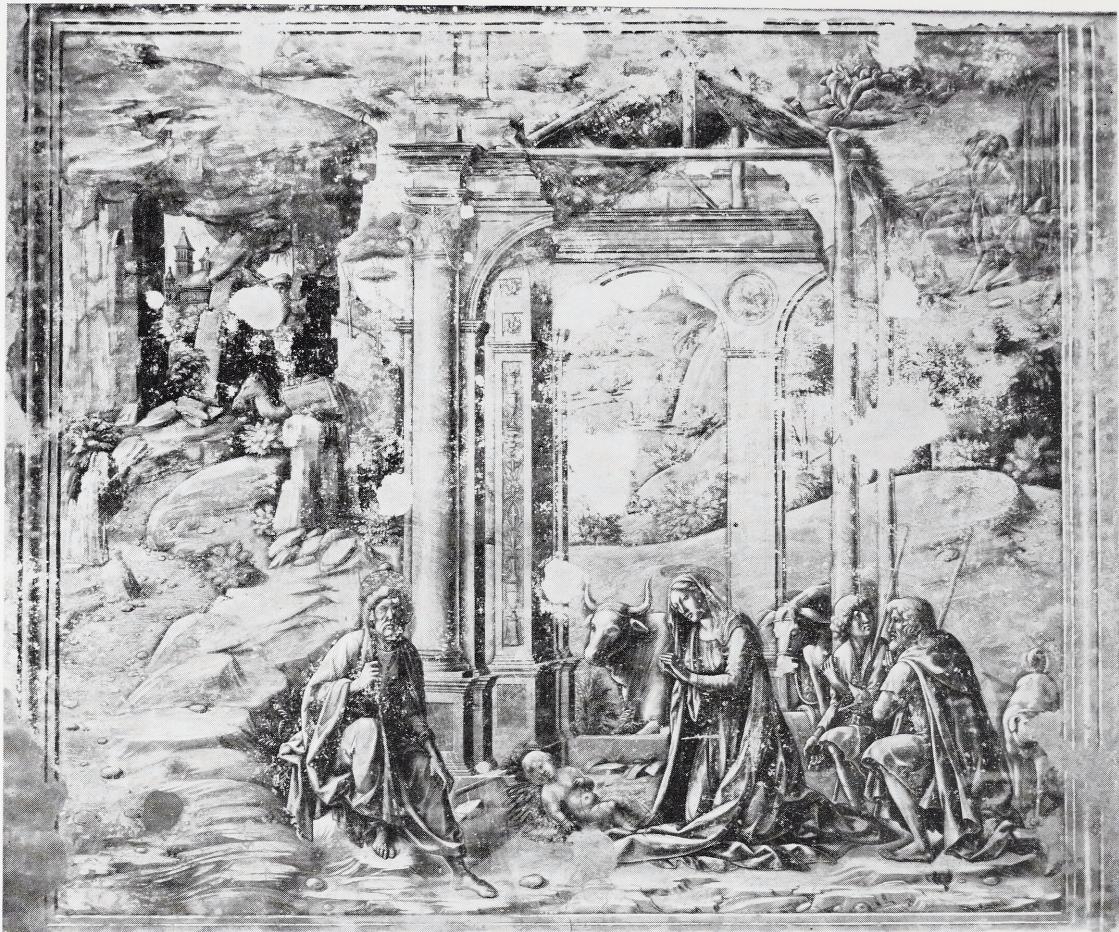
Folgende Überlegungen hatten dazu angeregt, im Rahmen der Vorarbeiten für den 1. Band der "Kirchen von Siena" durch die von Prof. Leonetto Tintori geleitete Restauratorengruppe unter der Aufsicht des Sienesischen Denkmalpflegeamtes probeweise Abnahmen des Verputzes an den Wänden der Bichi-Kapelle vornehmen zu lassen (Abb. 3, 4):

1. Gaetano Milanesi hatte 1878 in seiner Vasari-Edition im Kommentar der Vita des Luca Signorelli auf eine heute verschollene, kurz vor dem barocken Umbau von S. Agostino verfasste Beschreibung der Bichi-Kapelle hingewiesen. Dieser Text des Galgano Bichi soll mit Nachzeichnungen der einst die Wände dieser Kapelle schmückenden Fresken illustriert gewesen sein: *Aveva poi esso abate Bichi (= Galgano Bichi) fatto disegnare la tavola e i due affreschi a chiaroscuro che erano nelle pareti laterali della cappella. Di questi disegni non restano che quelli delle pareti, con la Natività di Cristo e l'Adorazione de' pastori.*<sup>9</sup>

2. Mit dieser Nachricht stimmt das Zeugnis des Giulio Mancini überein, der in den 1621 verfassten *Considerazioni intorno ad alcune cose o tralasciate o non ben dette dal Vasari* schrieb: ...*quella bella e gran cappella di S. Agostino per casa Bichi, le parete della quale sono a terretta turchina e l'altar di colorito, detta dal Vasari la cappella di S. Cristofano.*<sup>10</sup> Aus seinem *Discorso di Pittura* erfährt man ferner, dass Mancini diese Fresken dem als Spezialisten monochromer Freskomalerei gepriesenen Luca Signorelli zuschrieb.<sup>11</sup>

3. Diese Attribution an Signorelli wurde schon ca. 1625 von Fabio Chigi wiederholt, dessen *Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena*<sup>12</sup> auch in anderer Hinsicht öfters auf Mancinis Ausführungen basiert.<sup>13</sup>

4. Das älteste Zeugnis für die Existenz von Fresken in der Bichi-Kapelle findet sich in dem Visitationsbericht von Monsignor Bossio aus dem Jahr 1575: *Cappella est tota... depicta*<sup>14</sup> (in den übrigen zwischen 1500 und 1750 verfassten Texten über Sienesische Kunst, die in der Regel das Altarbild dieser Kapelle nennen, blieben jedoch diese Fresken unerwähnt).<sup>15</sup>



5 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes. Bichi-Kapelle (Zustand nach Freilegung).

5. Schon vor unseren probeweisen Freilegungen konnte an zwei Stellen der Kapellenlangseiten, an denen einige Quadratzentimeter der oberen, weissen Putzschicht abgeblättert waren, eine ältere Farbschicht erkannt werden.

Auf Grund des positiven Resultats, das die versuchsweise Entfernung einiger Stellen der weissen Putzschicht im Sommer 1977 ergeben hatte (Abb. 3)<sup>16</sup>, und dank der Spenden von Mitgliedern des Vereins der Freunde des Kunsthistorischen Institutes in Florenz konnten zwischen Februar und September 1978 die beiden  $4,54$  (bzw.  $4,43$ )  $\times$   $5,52$  m messenden Fresken an den Langseiten (Abb. 6, 8) und die Grottesken an den Eingangspilastern der Bichi-Kapelle (Abb. 86-88) durch das Team von Prof. Leonetto Tintori freigelegt und restauriert werden.<sup>17</sup> Am 24. November 1978 wurden bei einem Durchbruch in der Kapellendecke die über dem barocken Tonnengewölbe liegenden, mit einer dünnen weissen Putzschicht überdeckten Fresken der Lünetten und des Kreuzrippengewölbes des Quattrocento-Baus (Abb. 35, 36) entdeckt, von denen im März 1979 zumindest ein Teil an der Nordlünette aufgedeckt werden konnte.<sup>18</sup> Abb. 30 gibt den augenblicklichen Stand der



6 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes. Bichi-Kapelle (Zustand nach Restaurierung).

Freilegungsarbeiten wieder. Es ist somit heute schon möglich, an Hand der Rekonstruktionszeichnungen (Abb. 31, 33) eine Vorstellung vom Aussehen des gesamten Freskenzyklus dieser Kapelle zu gewinnen. Dem Projekt einer Freilegung und Sichtbarmachung aller Fresken stehen zur Zeit jedoch gravierende denkmalpflegerische und technische Schwierigkeiten entgegen. Die Entfernung des barocken Tonnengewölbes (Abb. 37) würde die einheitliche Struktur dieser Kirche empfindlich stören. Dieses Gewölbe ist ferner so leicht gebaut, dass ohne grössere Hilfskonstruktionen keine Restaurierungsarbeiten in dem Raum zwischen dem barocken Tonnengewölbe und dem Kreuzrippengewölbe des Quattrocento ausgeführt werden können.

#### Erhaltungszustand

Die unmittelbar nach der Entfernung der weissen Putzschichten, d.h. noch vor der Restaurierung aufgenommenen Photographien (Abb. 5, 7, 9, 10) dokumentieren den guten Erhaltungszustand der beiden grossen Fresken in der Bichi-Kapelle (über den Zustand der



7 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria. Bichi-Kapelle (Zustand nach Freilegung).

Fresken an den Lünetten und am Kreuzrippengewölbe kann augenblicklich wenig gesagt werden, da noch unentschieden ist, ob dieser Teil der Wandbilder in absehbarer Zeit überhaupt vollständig aufgedeckt werden kann; die wenigen bisher freigelegten Partien [Abb. 35, 36] zeigen einen ebenso guten Erhaltungszustand wie die Fresken in den unteren Wandzonen).<sup>19</sup> Glücklicherweise liegt das Gebälk der barocken Ordnung ungefähr auf Höhe des die Darstellungen trennenden Ornamentstreifens (Abb. 30). Die Szenen an den Langseiten der Kapelle wurden deshalb von der Architektur des 18. Jahrhunderts nirgends überschnitten. Obgleich bei dem damaligen Kapellenumbau niemals an eine Einbeziehung der Fresken in das neue Raumbild gedacht worden war, fügen sich dennoch heute die Wandbilder des Quattrocento erstaunlich gut in die Settecento-Architektur ein (Abb. 2). Ein zweiter Glücksfall für die Bewahrung dieser Fresken war der Umstand, dass im 18. Jahrhundert die Wandflächen beim Auftrag des neuen Verputzes nirgends aufgerauht wurden. Schäden wurden damals lediglich durch die in die Mauer eingelassenen Balken des Baugerüstes verursacht. So sieht man heute auf jedem der beiden grossen figürlichen Fresken



8 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria. Bichi-Kapelle (Zustand nach Restaurierung).

zehn bis zwölf grössere Fehlstellen (Abb. 5, 7), die die Punkte markieren, an denen einst die vier Lagen der Gerüstbretter in der Mauer verankert waren.

Die Entfernung der die Fresken überdeckenden weissen Anstriche wurde durch die sehr unterschiedliche Bindung des Kolorits mit der Mörtelschicht erschwert, die darauf zurückzuführen ist, dass der Künstler die Farben z. T. auf einen schon weitgehend eingetrockneten Verputz aufgetragen hatte (vgl. die in Abb. 22, 23 wiedergegebenen Schemata der Tagwerke, die die sehr unterschiedliche Grösse der einzelnen *Giornate* veranschaulichen).<sup>20</sup> Die Freilegung des Freskos erfolgte ausschliesslich mit dem Skalpell. Schlecht haftende Farben wurden mit Primal A. C. 33 fixiert.

Nach der Freilegung beeinträchtigten die unzähligen kleineren Fehlstellen, die sich über die gesamte Freskenfläche verteilten, merklich das Gesamtbild (Abb. 5, 7). Das Sieneser Denkmalpflegeamt befürwortete deshalb eine Eintönung dieser weissen Flecken mit neutralen Farbwerten, die sich — im Gegensatz zu eigentlichen, hier nirgends vorgenommenen Ergänzungen — zumindest in Nahansicht leicht von den originalen Freskenteilen unterscheiden lassen (vgl. Abb. 11-12).



9 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Anna). Bichi-Kapelle (Zustand nach Freilegung).



10 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria und Hirten). Bichi-Kapelle (Zustand nach Freilegung).

Bei einer Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens dieser Fresken sind besonders die heute grösstenteils fehlenden, sog. *Secco*-Farben zu ergänzen, d. h. die auf den trockenen Feinputz aufgetragenen und deshalb besonders schlecht haftenden Farben. Der Umfang dieser *Secco*-Farben wird in Abb. 18, 19 durch die Markierung der betreffenden Stellen mit schwarzer Farbe aufgezeigt. Bei der Darstellung der Anbetung des Christkindes war das Blau des Himmels und der Pfeilerfüllung *a secco* gemalt (Abb. 18). Am gegenüberliegenden, die Szene der Geburt der Maria wiedergebenden Fresko beobachtet man folgende *Secco*-Malereien: die roten Felder am Tonnengewölbe, die blauen Kassetten an der Decke, die blauen Pfeilerfüllungen und den durch die Tür und das Rundfenster des linken Raumes sichtbar werdenden blauen Himmel (Abb. 19). Streng genommen dürfte man deshalb nicht von "monochromen Fresken" sprechen, obgleich dieser Terminus besonders in der italienischen Kunstgeschichtsschreibung auch in solchen Fällen allgemein verwendet wird. Denn die den Gesamteindruck bestimmenden, einfarbigen Malereien, die alle figürlichen Teile umfassen, wurden ursprünglich in beträchtlichem Ausmass durch die Farben Blau und Rot bei der Wiedergabe der Architekturen und des Himmels ergänzt.

In vielleicht noch grösserem Ausmass wurde das ursprüngliche Aussehen dieser Fresken durch das Verblassen der Goldtöne verändert. So wirken heute beispielsweise die beschattete Wand des Zimmers, in dem die Wöchnerin liegt, und die Wandzone unmittelbar über deren Bett seltsam monoton (Abb. 8). Wie die hier veröffentlichten Streiflichtaufnahmen (Abb. 20, 21) beweisen, waren diese Flächen ehemals mit reichen Goldmustern geschmückt: An der heute eintönig dunkelfarben erscheinenden Wand gab eine Folge von vier illusionistisch dargestellten Öffnungen den Eindruck lichtvoller Weite (Abb. 20), während ein Tapeten-



11 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Anna). Bichi-Kapelle (Zustand nach Restaurierung).

muster an der Rückseite des Zimmers die Wandnische und die Bettstatt umrahmte (Abb. 21). In denselben Abbildungen, in denen der Umfang der *Secco*-Malereien markiert wurde (Abb. 18, 19), finden sich auch alle Goldhöhlungen eingezeichnet, soweit diese heute zumindest noch spurenweise sichtbar sind. Es wird hierbei erkennbar, dass die Goldfarbe ursprünglich nicht auf die Zeichnung der Bodenfliesen, der Stoffborten und der Tapetenmuster beschränkt blieb. Auch die Steine, Büsche und Felsen in den Landschaftsdarstellungen waren häufig mit goldenen Glanzlichtern versehen.

### Freskotechnik

Die Eintragung der Tagwerk-Grenzen auf den Fotos der Bichi-Fresken (Abb. 22, 23) ermöglicht einen interessanten Einblick in die unkonventionelle Arbeitsweise dieses Malers. Nicht nur bestehen zwischen der Grösse der einzelnen *Giornate* ausserordentliche Differenzen, sondern auch die Prinzipien, nach denen die Aufteilung der Malflächen dieser beiden Fresken geordnet ist, sind jeweils sehr verschieden. Die Darstellung der Anbetung des Christkindes (Abb. 22) ist in drei horizontale Streifen eingeteilt, die jeweils die Gerüsthöhe bezeichnen, von der aus die betreffende Zone bemalt wurde. Im Unterschied zu den beiden oberen, ununterbrochen verlaufenden Streifen, die die Landschafts- und die Architekturdarstellung umfassen, ist die unterste Zone in sechs *Giornate* unterteilt (zwei nicht mehr mit Sicherheit feststellbare Grenzlinien sind in Abb. 22 punktiert eingezeichnet). Für die Darstellung jeder Figur war eine *Giornata* vorgesehen; einzig die kompositionell eng zusammenhängende Hirtengruppe wurde in einem einzigen Tagwerk zusammengefasst. Die Grösse der *Giornate* im figürlichen Bereich könnte der tatsächlichen Arbeitsleistung während eines Tages entsprochen haben; denn die Ausführung des Freskos wurde durch die schon im Atelier vorbereiteten Kartons und die Beschränkung auf nur eine Farbe wesentlich erleichtert. Hingegen erscheinen die beiden horizontalen, rund zwei Dritteln der Bildfläche umfassenden Streifen bei weitem zu gross für eine Bemalung während bloss zweier Tage. Es lässt sich heute nur noch schwer erklären, weshalb sich der Künstler zur Vorbereitung solch überdimensionierter Malflächen entschloss, die sich nur durch einen Auftrag der Farbe auf einen schon teilweise etwas eingetrockneten Verputz, d. h. durch eine vom reinen Fresko abweichende Mischtechnik bewältigen liessen.

Während bei der Darstellung der Anbetung des Christkindes (Abb. 22) die Unterscheidung zwischen eigentlichen *Giornate* und einem Ordnungsprinzip erstaunt, das man als *Pontate*-Schema (Einteilung der zu bemalenden Fläche entsprechend der Gerüsthöhen) <sup>21</sup> bezeichnen könnte, so überrascht das gegenüberliegende, die Geburt der Maria wiedergebende Fresko durch die extremen Schwankungen in der Grösse der die Figuren umrahmenden Tagwerke (Abb. 23). Eine *Giornata* kann nur eine verhältnismässig kleine Gestalt, wie die der Anna das Essen darreichende Magd, oder eine Gruppe von drei Figuren umfassen. Die teilweise sehr engen Tagwerksgrenzen bei der Architekturdarstellung weisen auf einen besonders sorgfältigen Arbeitsprozess in diesem Bereich (dieses Fresko ist in zwölf *Giornate* unterteilt, während man bei der gegenüberliegenden Darstellung — Abb. 22 — nur acht dieser Felder zählt). Das sehr kleine Feld am Sockel des die beiden Räume trennenden Pilasters (Abb. 23) war allerdings sicher nicht schon von Anbeginn an vorgesehen, sondern wurde erst durch eine Korrektur während der Ausführung des Freskos notwendig.

Zur Vorbereitung des Freskos bediente sich der Künstler dreier verschiedener Techniken: 1. der Übertragung des im Atelier vorbereiteten Kartons mittels des sog. *Spolvero*-Verfahrens (Abb. 24, 25: punktierte Linien; die Detailaufnahme des Hirtenkopfes [Abb. 26] zeigt, in welchem Ausmass die beim Bestäuben des durchstochenen und dem feuchten Feinputz



12 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria und Hirten). Bichi-Kapelle (Zustand nach Restaurierung).



13 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Teil des Zuges der Drei Könige). Bichi-Kapelle.

aufgelegten Kartons entstandenen Spuren dieses Verfahrens heute noch sichtbar sind); 2. der Festlegung der Horizontalen und der Vertikalen durch sog. *corde battute*, d. h. durch auf den nassen Verputz gelegte, mit rötlicher Kreide eingefärbte Schnüre (Abb. 24, 25: gestrichelte Linien); 3. der Einritzung von Hilfslinien (*graffiti*; Abb. 24, 25: durchgezogene Linien). Für jede Figur bestand ein Karton. Dies gilt selbst für die nur winzig klein im Hintergrund der "Anbetung des Christkindes" in der Felskulisse sichtbar werdenden beiden Männer (Abb. 24). Die Senkrechten in der Architekturdarstellung dieser Szene (Abb. 24) wurden mit *corde battute*, die Horizontalen und die Kreisformen mit *graffiti* markiert. Die Orthogonalen zeichnete man hingegen ohne derartige Hilfslinien direkt mit dem Pinsel, der einer ausgespannten Schnur entlang gezogen wurde, deren Ende an einem im Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion eingeschlagenen Nagel befestigt war (dieses Nagelloch ist noch heute erkennbar, Abb. 79<sup>22</sup>).

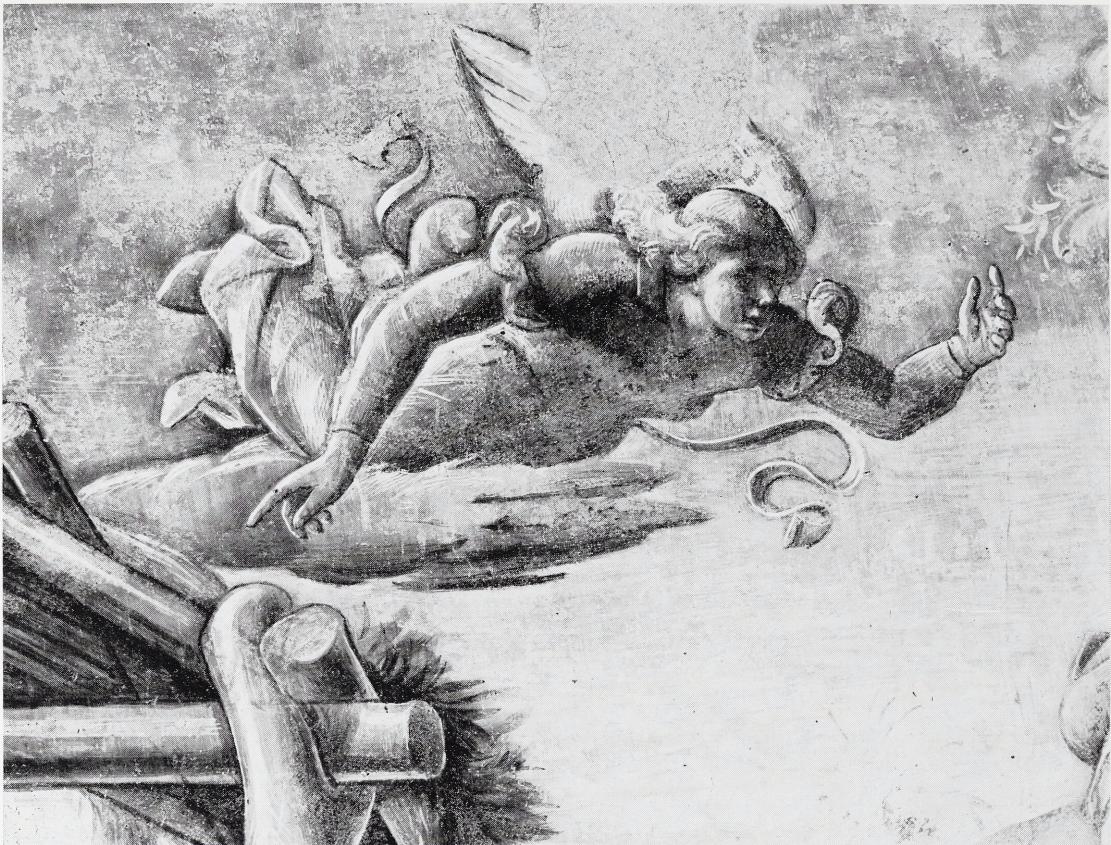
Die komplexere Architekturdarstellung in der Szene der Mariengeburt erforderte hingegen genauere Vorbereitung (Abb. 25). Die wichtigsten Orthogonalen waren hier schon vor Beginn der Freskomalerei mit einem spitzen Griffel in den feuchten Feinputz eingekratzt worden. Eine vollständige Wiedergabe aller Linien des perspektivisch genau konstruierten Fussbodens mit solchen *graffiti* war dabei offensichtlich nicht angestrebt. Vielmehr begnügte man sich mit der Übertragung einiger Hilfslinien aus einer im gleichen Maßstab wahrscheinlich an einer freien Mauerfläche der Kirche oder eines der angrenzenden Gebäude detailreich ausgeführten perspektivischen Konstruktions-Zeichnung.<sup>23</sup>

Unterhalb des Rahmens dieser beiden Darstellungen erkennt man deutlich zwei weitere *corde battute* (Abb. 24, 25), die sich nicht auf die Szenen der "Anbetung des Christkindes" und der "Mariengeburt" beziehen. Vielmehr markieren diese Linien die obere Grenze des Chorgestüls, das sich so unmittelbar an das Fresko anschloss, dass die untere, vom Holzwerk überdeckte Freskenkontur nicht begradigt zu werden brauchte (Abb. 29).

An Hand der in Abb. 24 und 25 wiedergegebenen Zeichnungen lassen sich leicht die direkt auf der Wandfläche entworfenen Partien von jenen Teilen unterscheiden, deren Komposition durch masstabgleiche Vorlagen in das Fresko übertragen wurde. Die Landschaften und die Architekturdekorationen (auch die Kapitelle und die Basen) sind wahrscheinlich nach Vorlage kleinerer Skizzen "freihändig" gemalt, während alle figürlichen Darstellungen schon im Atelier in Form von Kartons genau vorbereitet waren.

In der Darstellung der Geburt der Maria ist ein interessantes *Pentimento* zu erkennen, dessen Form und Umfang hier in einer Zeichnung verdeutlicht sind (Abb. 27).<sup>24</sup> Leonetto Tintori deutete vorerst dieses *Pentimento* als Indiz für einen Kompositionsschsel, den der Künstler erst während der Freskonaufführung beschlossen hätte. Tintori interpretierte somit die in dieser Zeichnung (Abb. 27) punktiert wiedergegebene Fläche als schräg sichtbare Wand, längs der das Bett hätte dargestellt werden sollen. Das würde aber bedeuten, dass diese ganze Komposition ursprünglich auf zwei Fluchtpunkte ausgerichtet gewesen sei, die in einer Distanz von ca. zwei Dritteln der gesamten Freskenbreite voneinander entfernt waren.

Vergleicht man nun aber die Disposition der *Giornate* (Abb. 23) mit der Zeichnung dieses *Pentimento* (Abb. 27), so muss auffallen, dass diese später wieder übermalte Erstfassung von nur einem Tagwerk begrenzt wird. Da aber andererseits mit Sicherheit angenommen werden darf, dass bei der Ausmalung dieser *Giornata* das höher gelegene, den vordersten Teil der Kassetendecke umfassende Tagwerk (in dem keinerlei *Pentimenti* zu erkennen sind) schon vollendet war, so muss man folgern, dass damals auch schon die heutige perspektivische Konstruktion festgelegt war. Denn es ist undenkbar, dass Teile der zu ein und



14 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (der den Hirten erscheinende Engel). Bichi-Kapelle.

demselben Raum gehörigen Kassettendecke ursprünglich auf zwei voneinander stark divergierende Fluchtpunkte ausgerichtet gewesen seien.

Somit kann dieses *Pentimento* nur als ein Irrtum während der Freskenausführung erklärt werden. Man darf sich vorstellen, dass wahrscheinlich in Abwesenheit des Meisters ein Gehilfe die dieses Tagwerk vorbereitende Zeichnung seitenverkehrt übertrug. Dieser Fehler konnte umso leichter entstehen, als diese *Giornata* keine Figuren enthielt. Der Irrtum muss bald aufgeklärt worden sein, denn das *Pentimento* nimmt nicht mehr als ca. einen Viertel der Fläche dieses Tagwerkes ein.

Dieser Vorgang ermöglicht somit einen interessanten Einblick in die Organisation der mit diesem Auftrag beschäftigten Werkstatt. Der Meister verliess sich offensichtlich sehr auf die unter seiner unmittelbaren Aufsicht im Atelier genaustens vorbereiteten Zeichnungen und übertrug die Freskenausführung — zumindest in den nichtfigürlichen Teilen — teilweise ganz den Gehilfen, denen allein ein so krasser Irrtum zugeschrieben werden kann.

Monochrome Quattrocento-Fresken vergleichbarer Grösse sind in Kapellen mittelitalienischer Kirchen m.W. sonst nicht bekannt. Leider geben die Quellen keine Auskunft über die Motive, die zur Wahl dieser für solch einen repräsentativen Auftrag merkwürdigen Technik geführt hatten. Neben finanziellen Erwägungen könnte hierbei auch der Wunsch



15 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Hirten). Bichi-Kapelle.

eine Rolle gespielt haben, durch den Gegensatz zur gedämpften Farbigkeit der Fresken die Wirkung der Polychromie der Altartafeln gesteigert zur Geltung zu bringen.

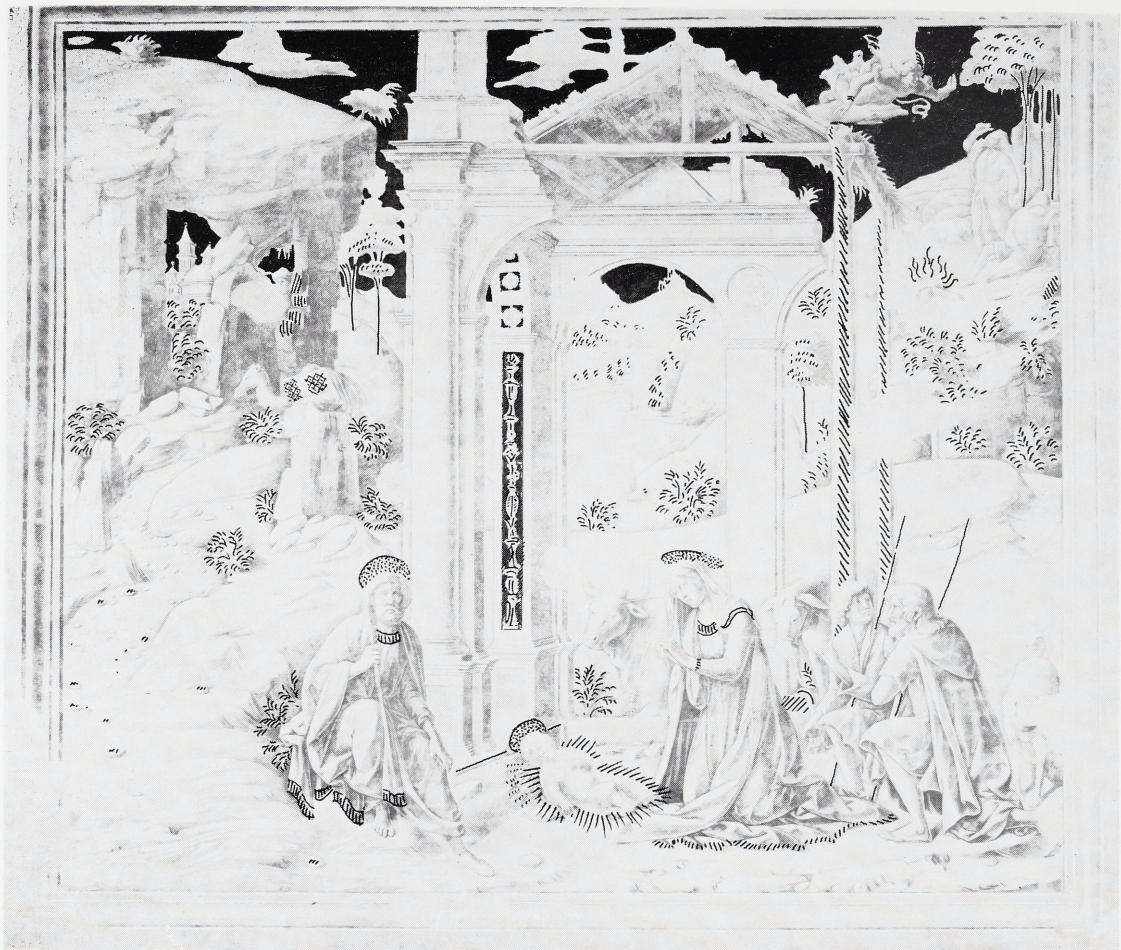
Im allgemeinen wurden monochrome Fresken im 14. und 15. Jahrhundert in Siena verhältnismässig häufig in Auftrag gegeben. Noch heute besitzen eine Vielzahl kleinerer Oratorien in der unmittelbaren Umgebung von S. Agostino monochrome Fresken. Als Beispiele wären die Trecento-Fresken in dem in die Dombauten inkorporierten Oratorium SS. Giovanni e Gennaro zu nennen wie ferner die Fresken des Giovanni di Paolo in dem unter dem Stadtspital gelegenen *Oratorio della Madonna*.<sup>25</sup> In jüngster Zeit wurden übrigens zwei in dieser Maltechnik ausgeführte Quattrocento-Fresken aus dem Bereich dieses Spitals publiziert.<sup>26</sup> Unter den Kirchen Sienas enthält zumindest heute noch S. Andrea ein grösseres, aus der Mitte des Trecento datierendes einfarbiges Fresko.<sup>27</sup> Dass diese Technik auch den Mitarbeitern des Francesco di Giorgio geläufig war, beweisen die aus S. Petronilla degli Umiliati in Siena stammenden Fresken des Guidoccio Cozzarelli in der Pinakothek dieser Stadt<sup>28</sup> und die Wandmalereien des Pietro di Francesco degli Oriuoli in der Sala della Pace im Palazzo Pubblico.<sup>29</sup>



16 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Maria und eine Magd). Bichi-Kapelle.



17 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Magd). Bichi-Kapelle.

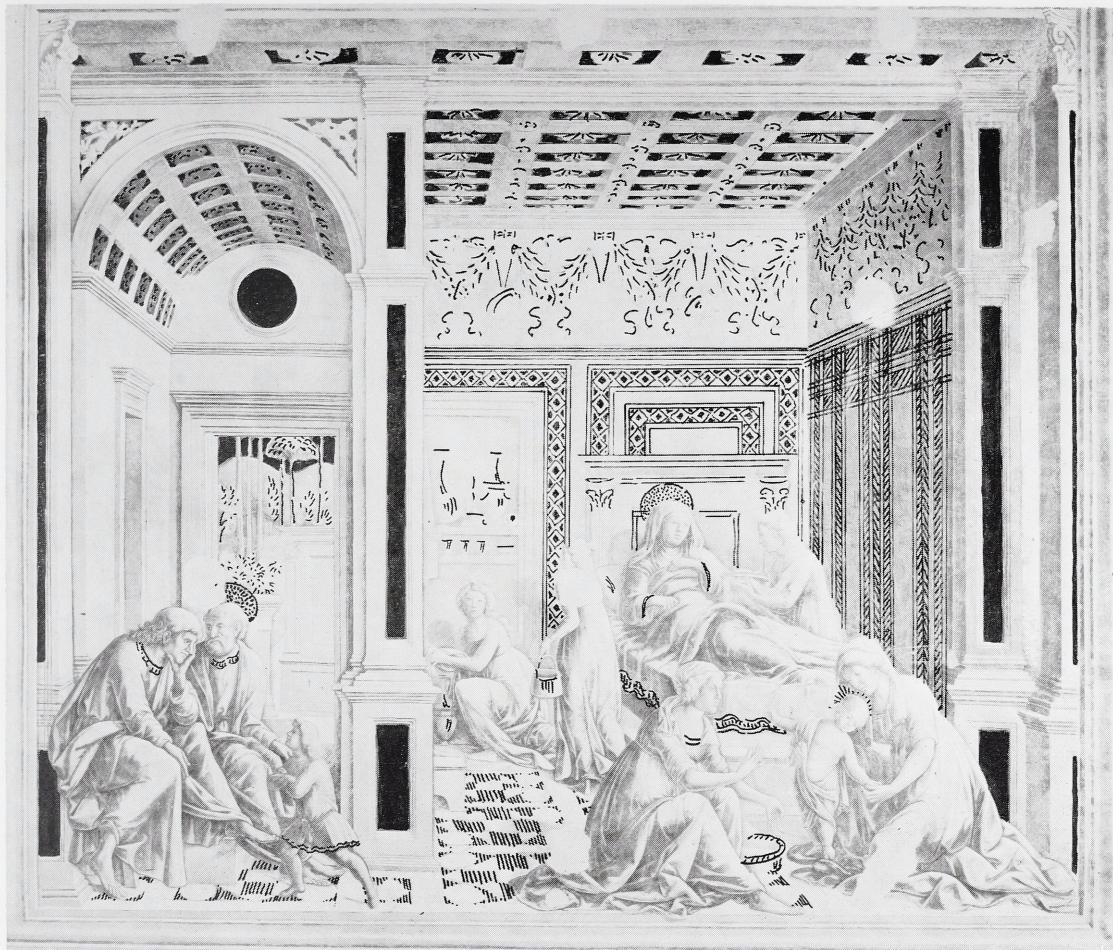


18 Anbetung des Christkindes, Rekonstruktion der Maltechnik (schwarz = Tempera, Strichelungen = Goldhöhungen). Bichi-Kapelle.

### Geschichte der Bichi-Kapelle

Trotz einer gründlichen Durchsicht der aus der Zeit zwischen 1487 und ca. 1500 datierenden Notariatsurkunden im Sienesischen Staatsarchiv konnte kein Dokument zu den neu entdeckten Fresken in der Bichi-Kapelle gefunden werden. Man wird sich deshalb im folgenden bemühen müssen, die Daten dieser Fresken aus der reich dokumentierten Geschichte dieser Kapelle in S. Agostino zu erschliessen.

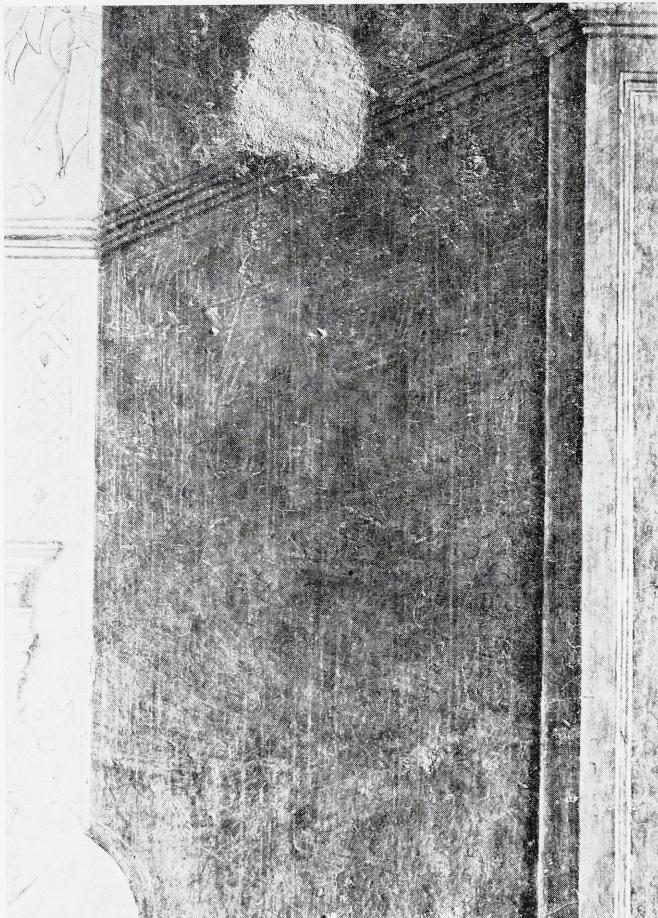
Am 15. Oktober 1487 wurde die im schematischen Grundriss (Abb. 1) mit dem Buchstaben "B" bezeichnete Kapelle von den *Fratres* von S. Agostino der Familie Bichi übergeben. Die bei dieser Gelegenheit verfasste Urkunde ist noch erhalten<sup>30</sup>, so dass die zwischen der Familie Bichi und dem Konvent getroffenen Vereinbarungen genaustens bekannt sind. Antonio di Giovanni Bichi vertrat in diesem Vertrag seine früh verwitwete Tochter Eustachia.<sup>31</sup> Die Stiftung der Bichi erfolgte nicht nur *pro salute anime ipsius domine Eustochie*,



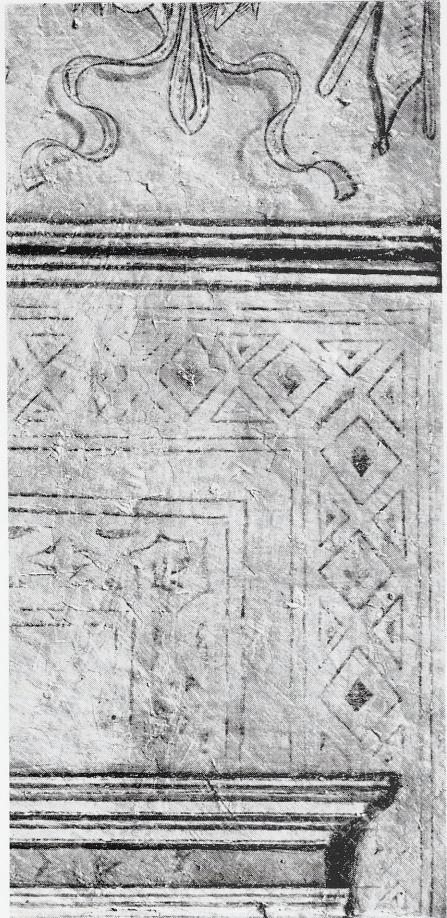
19 Geburt der Maria, Rekonstruktion der Maltechnik (schwarz = Tempera, Strichelungen = Goldhöhungen). Bichi-Kapelle.

sondern auch *pro anima dicti domini Christofori*, d. h. für das Seelenheil des Cristoforo Bellanti, des am 9. Januar 1482<sup>32</sup> verstorbenen Gatten der Eustachia Bichi.

Eustachia Bichi verpflichtete sich, die Paramente, das Glasfenster, das Altarbild und den Kelch für diese Kapelle zu stiften. Ferner sicherten die Bichi zu, innert vier Jahren für diese Kapelle eine durch Hausbesitz gesicherte Pfründe mit einem jährlichen Einkommen von zwölf Florin zu errichten (bis zum Ablauf dieser Frist wurde eine jährliche Zahlung in der Höhe der versprochenen Zinsen vereinbart). Ihrerseits übergaben die *Frates* der Familie Bichi eine in ihrer Architektur weitgehend vollendete Kapelle. Auch die letzten, zur Zeit des Vertragsabschlusses noch bevorstehenden Bauarbeiten, nämlich die Aufschüttung des Kapellenbodens und dessen Bedeckung mit Ziegelsteinen, sollten auf Kosten des Konventes ausgeführt werden. Dass der damalige Bauzustand hier richtig beschrieben ist, ergibt sich u.a. auch aus dem am 3. Juni 1488, d. h. annähernd dreiviertel Jahre nach der Übergabe der Kapelle an die Bichi erteilten Auftrag für die Einfügung der heute noch sichtbaren Maiolika-Platten in den Fussboden der Bichi-Kapelle.<sup>33</sup>



20 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Streiflichtaufnahme zur Verdeutlichung der Goldhöhlungen). Bichi-Kapelle.



21 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Streiflichtaufnahme zur Verdeutlichung der Goldhöhlungen). Bichi-Kapelle.

Die Gründungsgeschichte dieser Kapelle beginnt aber schon ca. ein Vierteljahrhundert früher. Am 8. Mai 1464 war vertraglich geregelt worden, dass die Bichi statt ihrer beiden bisherigen, den Hauptaltar flankierenden Kapellen im neu zu errichtenden Ostteil dieser Kirche eine einzige, innert sechs Jahren auf Kosten dieser Familie zu erbauende Kapelle erhalten sollten.<sup>34</sup> Die damals vereinbarte Pfründe von jährlich zehn Florin liegt etwas unter der 1487 bestimmten Summe.<sup>35</sup>

Beim Vertragsabschluss von 1464 hoffte man demnach, den Bau der Kapelle bis zum Jahr 1470 zu vollenden. In Wirklichkeit sollten dreißig Jahre vergehen, bis mit der Ausstattung dieser Kapelle begonnen wurde. Besonders merkwürdig muss erscheinen, dass zwischen dem Tod des Cristoforo Bellanti im Jahre 1482 und dieser Stiftung nochmals fünf Jahre verstrichen, während denen die Kapelle in Rohbau belassen wurde. Zwischen 1464 und 1487 hatte sich auch der Sinn dieser Stiftung etwas geändert. Während 1464 noch ausschliesslich eine Gedenkstätte der Familie Bichi geplant war, so erfolgte die Stiftung

des Jahres 1487 im wesentlichen auch zu Ehren eines Mitglieds der Familie Bellanti, nämlich des in Viterbo bestatteten Cristoforo Bellanti.<sup>36</sup>

Zur Erklärung dieser Verzögerungen und Veränderungen ist ein Blick auf die damalige politische Situation in Siena dienlich. Antonio Bichi gehörte zu den Führern der Partei des *Monte dei Nove*, die im Sommer 1482 nach schweren Tumulten aus Siena verbannt wurden. Der Ratsbeschluss, durch den Antonio Bichi all seiner Ämter beraubt und für die Dauer von acht Jahren aus Siena vertrieben wurde, datiert vom 15. Juli 1482: *Dominus Antonius domini Iohannis de Bichi sit admonitus ab omni officio et honore communis Senarum pro otto annis et sit confinatus in castro et curia Rocche Albinee per biennium ... et finito dicto biennio sit confinatus per sex alios annos extra civitatem Senarum et a uno milari ultra ubi vult*<sup>37</sup> (andere Mitglieder der Familie Bichi traf im folgenden Jahr dasselbe Schicksal<sup>38</sup>). Aus dem Bericht eines Zeitgenossen wissen wir, dass Antonio Bichi damals zuerst nach Lecceto floh: *Antonius post haec Bichius eques, qui in praeterita seditione in archiepiscopium, ubi cardinalis erat, profugerat scrinio inclusus sub nomine suppellestilis ipsius Cardinalis, ad Iliceti heremitanos fratres mulo vectus est et populi furorem evasit...*<sup>39</sup>

Am 22. Juli 1487 errang der *Monte dei Nove* durch einen Staatsstreich in Siena wieder die Macht.<sup>40</sup> Es ist aufschlussreich, die wichtigsten Ereignisse der politischen Geschichte Sienas in diesem Jahr mit dem Stiftungsdatum der Bichi-Kapelle (15. Oktober 1487) zu vergleichen. Die Übergabe der Kapelle in S. Agostino erfolgte genau in den Tagen, während derer die Vorherrschaft des *Monte dei Nove* durch die Wahl einer neuen Regierung befestigt wurde. Spätere Historiker, wie Orlando Malavolti<sup>41</sup>, sahen in der ausserordentlich langen Amtsduer des damals gewählten Magistrats den eigentlichen Anfang der Tyrannis, die wenige Jahre später Pandolfo Petrucci praktisch zum einzigen Machthaber in Siena werden liess. In dieser im Oktober 1487 erkorenen Stadtregierung sass neben Giuseppe di Bartolomeo Petrucci als Repräsentant der führenden Partei der *Nove* auch Antonio di Giovanni Bichi.<sup>42</sup> Und als 1491 (d. h. zur Zeit, als die Arbeiten in der Bichi-Kapelle in vollem Gang waren) durch ein politisches Manöver die Fortdauer dieser Regierung zumindest noch mit einem Schein von Legalität garantiert werden sollte, so war es auffälligerweise Antonio Bichi, der als *Capitano del Popolo* über diese Wiederwahl wachte.<sup>43</sup> In den folgenden Jahren gehörte Antonio Bichi stets zu den engsten Gefolgsleuten des Pandolfo Petrucci.<sup>44</sup>

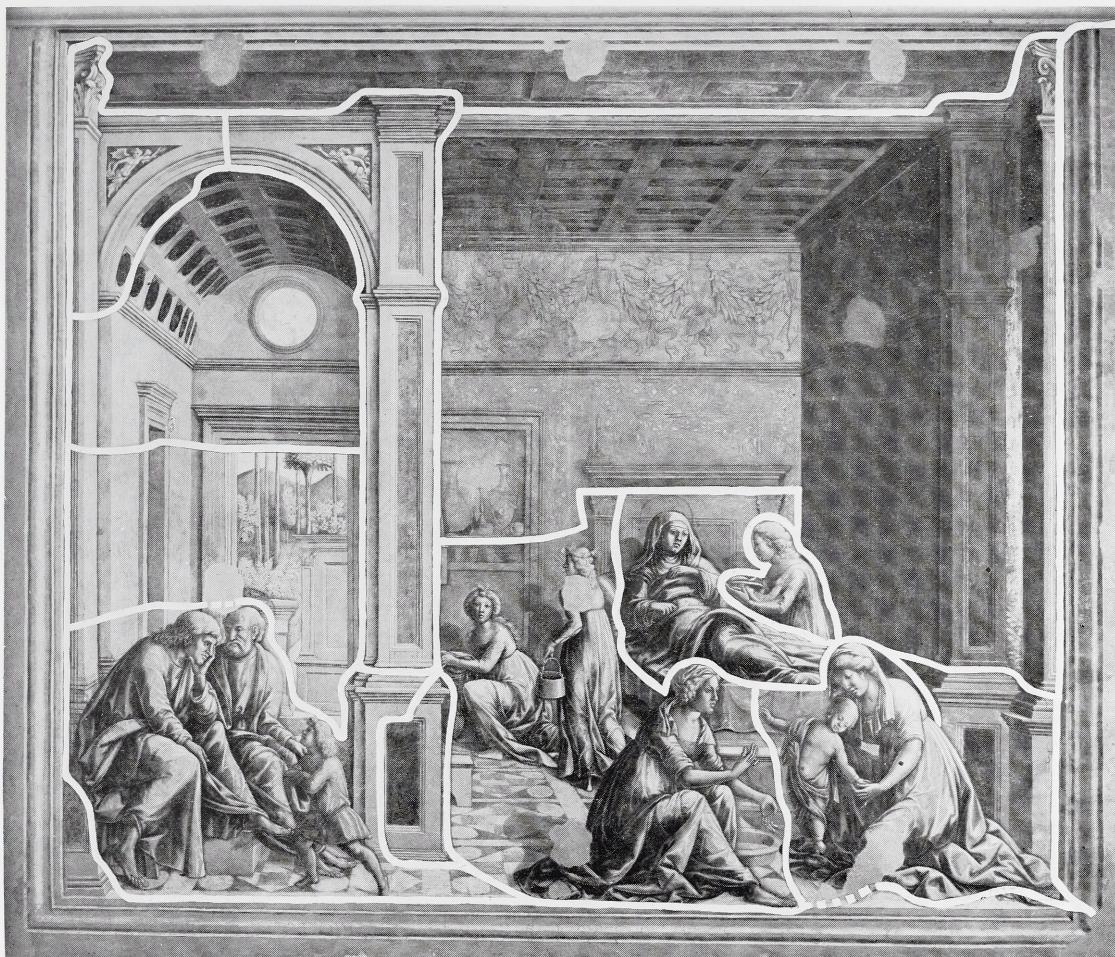
Die Stiftung der Bichi-Kapelle schon anno 1482, d.h. im Todesjahr des Christoforo Bellanti, wurde demnach wahrscheinlich durch die im gleichen Jahr erfolgte Verbannung der Führer der Familie verhindert. Im Herbst 1487 musste hingegen diese Stiftung wie ein Zeichen der neu bestätigten Autorität der Familie Bichi wirken, deren Vertreter damals nicht nur die konfiszierten Güter zurückstattet erhielten, sondern auch wieder an massgeblicher Stelle an der Regierung der Stadt teilnahmen.

Eine solche politische Sinngebung lässt sich eventuell auch in der Ikonographie dieser Kapelle erkennen. Auf den Flügeln des Bichi-Altars ist die neue Schutzheilige des *Monte dei Nove*, Maria Magdalena, dargestellt, an deren Festtag 1487 die Wiedergewinnung der Macht erfolgt war. Am 19. September 1487 beschloss der Sieneser Rat, *quod in die festivitatis Sancte Marie Magdalene fiat aliqua solemnitas in memoriam redditus exulum de ordine Novem et aliorum et acquisitione regiminis*.<sup>45</sup> Der Chronist Sigismondo Tizio bezeugt, dass solche Feiern im Jahr 1488 tatsächlich stattfanden.<sup>46</sup> Vielleicht wäre hier einzuwenden, dass die Darstellung dieser Heiligen auch ganz anders motiviert gewesen sein könnte. Aber weder die Gattin<sup>47</sup> noch eine der Töchter des Antonio Bichi hießen Magdalena; aus der Ehe der Eustachia Bichi mit Cristoforo Bellanti ist kein Kind dieses Namens hervorgegangen. Auch ist nicht bekannt, dass diese Heilige in S. Agostino in Siena besonders verehrt



22 Anbetung des Christkindes, Rekonstruktion der Tagwerk-Grenzen. Bichi-Kapelle.

worden sei. Andererseits ist die Darstellung aller andern auf diesen Altarflügeln wiedergegebenen Heiligen entweder durch die Stiftung oder durch eine bestimmte lokale Tradition begründet: Augustin figuriert hier als Titelheiliger der Kirche und als legendärer Gründer dieses Ordens; Antonius verweist auf den Stifter Antonio Bichi; Katharina von Alexandrien wurde in diesem Sieneser Konvent, das Reliquien der Heiligen besass, besonders verehrt; die links aussen stehende Heilige stellt nicht — wie bisher immer angenommen wurde — Katharina von Siena dar, sondern die 420 n. Chr. als Vorsteherin eines Frauenklosters bei Bethlehem verstorbene Eustochia, die Namenspatronin der Kapellenstifterin (bei genauerem Hinsehen erweist sich nämlich, dass diese Heilige nicht die Tracht der Dominikanerinnen, sondern vielmehr ein Nonnenkleid trägt, das sich mit keinem bestimmten Orden verbinden lässt; diese Kleidung, besonders aber die Attribute [eine Lilie, ein Buch] und die Nachbarschaft des in S. Agostino besonders verehrten Hieronymus passen sehr gut zu Eustochia, für die dieser Kirchenvater seine 22. Epistel, das im Mittelalter berühmteste Traktat über die Jungfräulichkeit, geschrieben hatte).<sup>48</sup>



23 Geburt der Maria, Rekonstruktion der Tagwerk-Grenzen. Bichi-Kapelle.

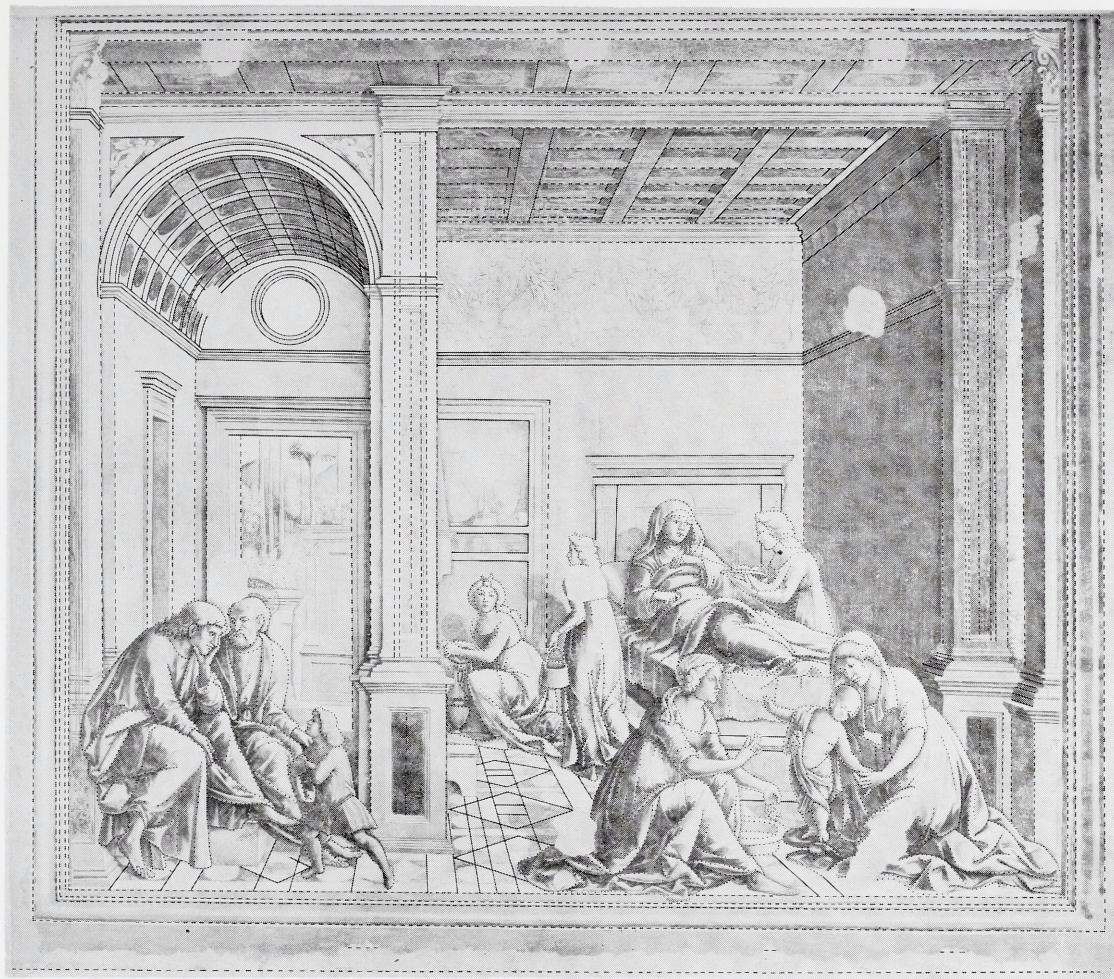
Vielleicht erklären diese politischen Verhältnisse der Jahre 1487ff. auch besser die Ehrbezeugung, die die Bichi bei ihrer Kapellenstiftung einem Mitglied der Familie Bellanti erwiesen. In den Jahren des Exils zwischen 1482 und 1487 zählten die Bellanti neben den Petrucci, den Placidi und den Marzi zu den wichtigsten Exponenten der entmachteten Partei des *Monte dei Nove*.<sup>49</sup> Ihr Oberhaupt, Antonio Bellanti, war der Führer der Opposition und — nach seiner Hinrichtung anno 1483<sup>50</sup> — deren Märtyrer. Nach der Rückgewinnung der Macht im Jahr 1487 gelangten die Bellanti sogleich auch wieder in die Regierung. In der im Oktober 1487 bestimmten und in den kommenden Jahren im wesentlichen unveränderten Formation der massgeblichen Behörde, der *Balia*, war Leonardo Bellanti neben Antonio Bichi und Giuseppe di Bartolomeo Petrucci Vertreter des *Monte dei Nove*.<sup>51</sup> Diese politischen Verbindungen könnten beim Beschluss eine Rolle gespielt haben, zugleich mit der Gründung einer neuen Familienkapelle auch ein Mitglied der Familie Bellanti zu ehren.

Wie im folgenden Abschnitt noch ausführlicher zu zeigen sein wird, muss die Ausstattung



24 Anbetung des Christkindes, Rekonstruktion der Vorzeichnung (punktiert = *spolvero*, gestrichelt = *corda battuta*, ausgezogene Linien = *graffiti*). Bichi-Kapelle.

der Bichi-Kapelle mit Ausnahme des Altarretabels im Sommer 1494 vollendet gewesen sein. Der Anfang dieser Arbeiten wird durch den am 3. Juni 1488 an Pietro und Niccolò di Lorenzo Mazzaburroni ergangenen Auftrag für die Anfertigung des Maiolika-Fussbodens bezeichnet, der laut Vertrag spätestens im August desselben Jahres vollendet sein sollte.<sup>52</sup> In einer am 18. März 1493 von Papst Alexander VI. erlassenen Bulle<sup>53</sup>, die allerdings den Arbeitsverlauf im einzelnen nicht völlig korrekt beschreibt<sup>54</sup> und deshalb mit Vorsicht zu interpretieren ist, wird im Zusammenhang mit der Erteilung von Ablassgnaden erwähnt, dass die Arbeiten in der Bichi-Kapelle innert weniger Monate vollendet werden sollten (...*quam infra paucos menses absolvi posse sperat*).<sup>55</sup> Das Gitter, das die Kapelle bis zum barocken Umbau verschloss, trug folgende Inschrift: OPUS ANTONIOLI IACOBI DE SENIS MCCCLXXXIII.<sup>56</sup> In einer notariell protokollierten Besprechung mit den *Frates* von S. Agostino wies Antonio Bichi am 25. Juli 1494<sup>57</sup> auf die bedeutenden finanziellen Mittel hin, die bisher für den Schmuck dieser Kapelle aufgewendet worden seien.<sup>58</sup> Zum Zeitpunkt



25 Geburt der Maria, Rekonstruktion der Vorzeichnung (punktiert = *spolvero*, gestrichelt = *corde battute*, ausgezogene Linien = *graffiti*). Bichi-Kapelle.

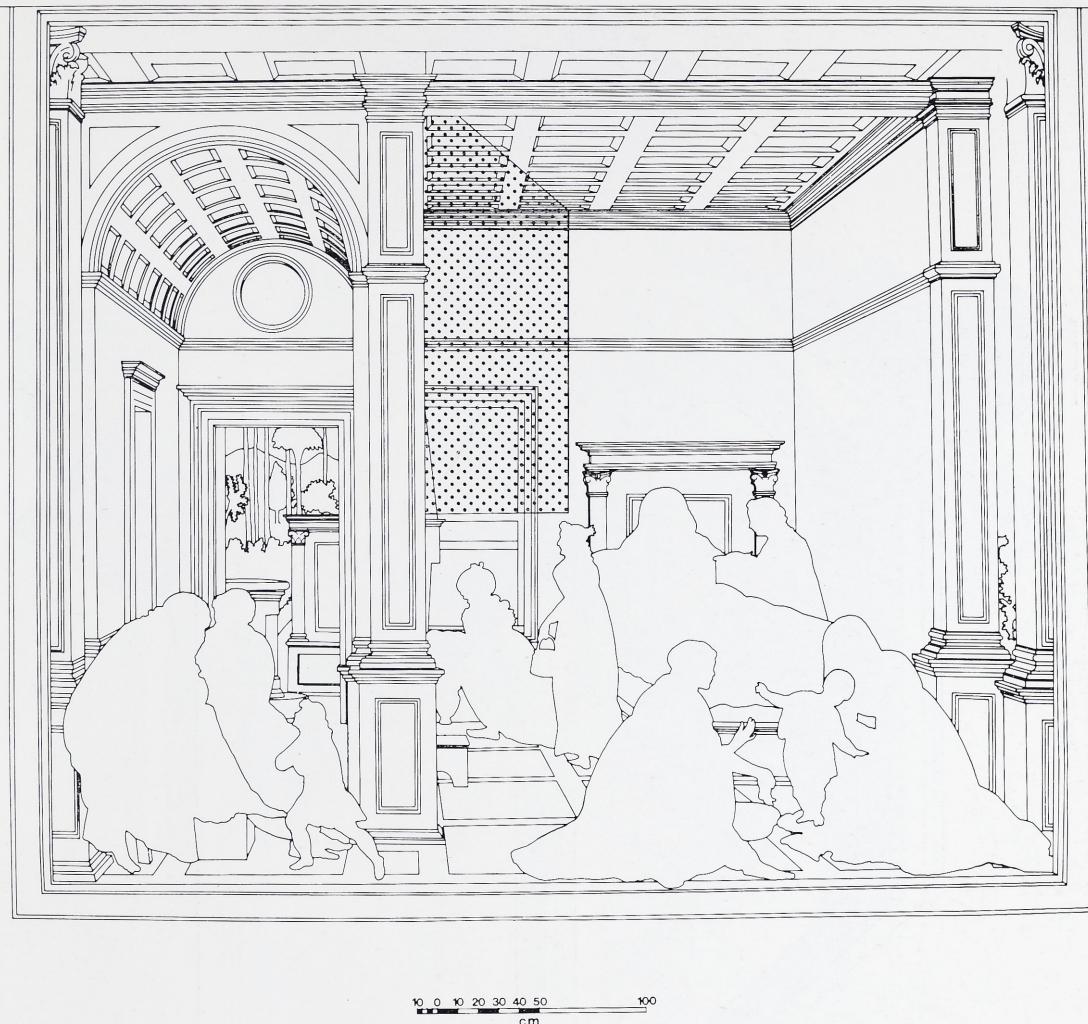
dieser Besprechung muss das Kapellengitter schon montiert gewesen sein, notierte doch der Notar am Schluss dieser Urkunde den Wahlmodus zur Bestimmung eines Kustos dieser Kapelle, der auch den Schlüssel zu diesem Raum aufbewahren sollte.

Laut dem sehr zuverlässigen zeitgenössischen Sieneser Chronisten Sigismondo Tizio datieren die Flügel und die Predella des in dieser Kapelle aufgestellten Altars aus dem Jahr 1498.<sup>59</sup> Die in der Stiftungsurkunde von 1487 versprochene Sicherstellung der Pfründe erfolgte erst im Juli 1534<sup>60</sup>, als Eustachia Bichi dem Konvent von S. Agostino (zusammen mit weiteren Paramenten)<sup>61</sup> zwei Häuser schenkte.<sup>62</sup>

Beim Umbau von S. Agostino in der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde — mit Ausnahme des Maiolika-Fussbodens — die gesamte Quattrocento-Ausstattung aus der Kapelle entfernt.<sup>63</sup> Erhalten blieb der Titel der Kapelle (entsprechend stellt das damals von Niccolò Francini gemalte Altarbild den Christophorus dar).



26 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Hirt). Bichi-Kapelle.

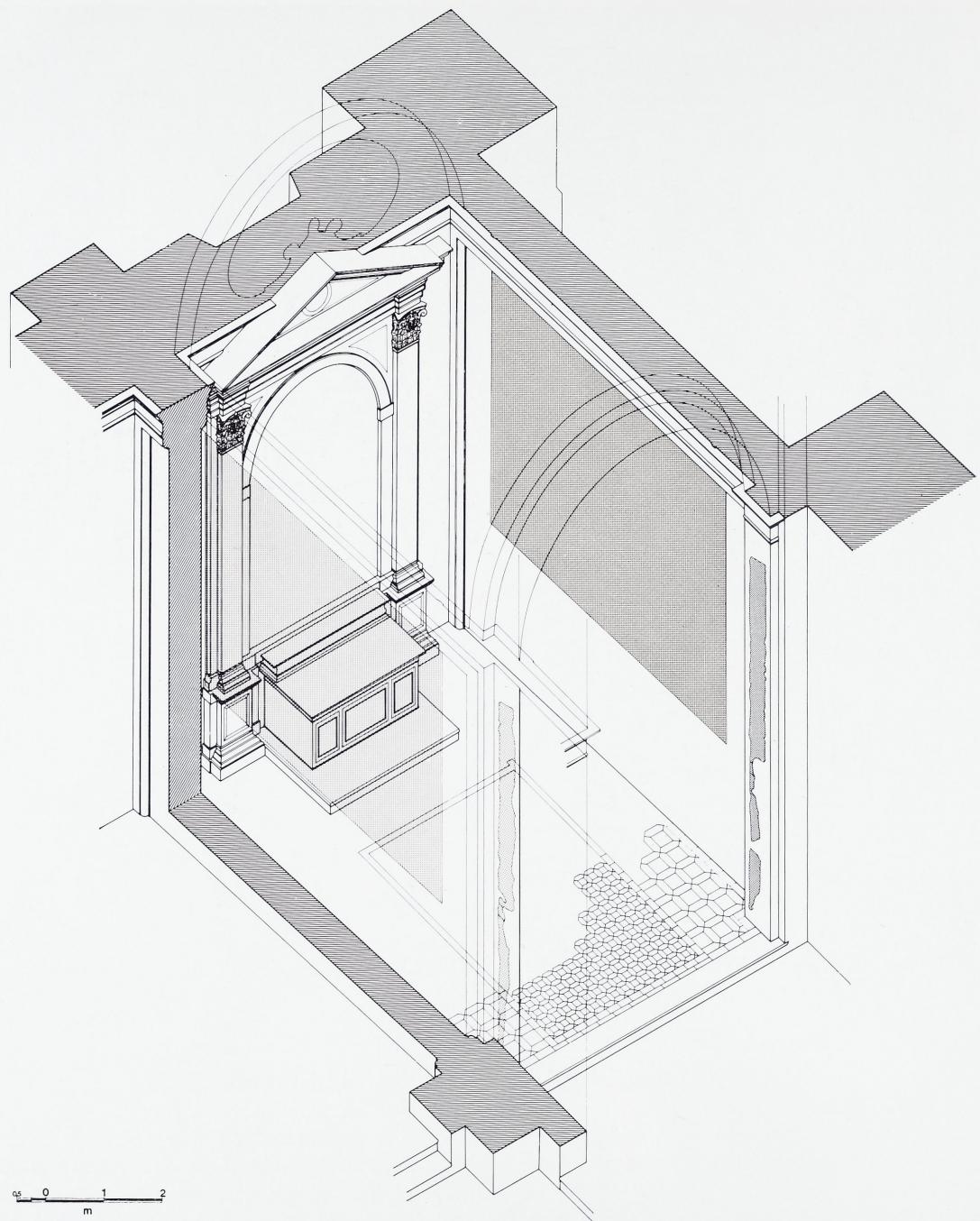


27 Geburt der Maria, Rekonstruktion der irrtümlichen Übertragung eines Teils der Vorzeichnung (punktierter Fläche = *pentimento*). Bichi-Kapelle.

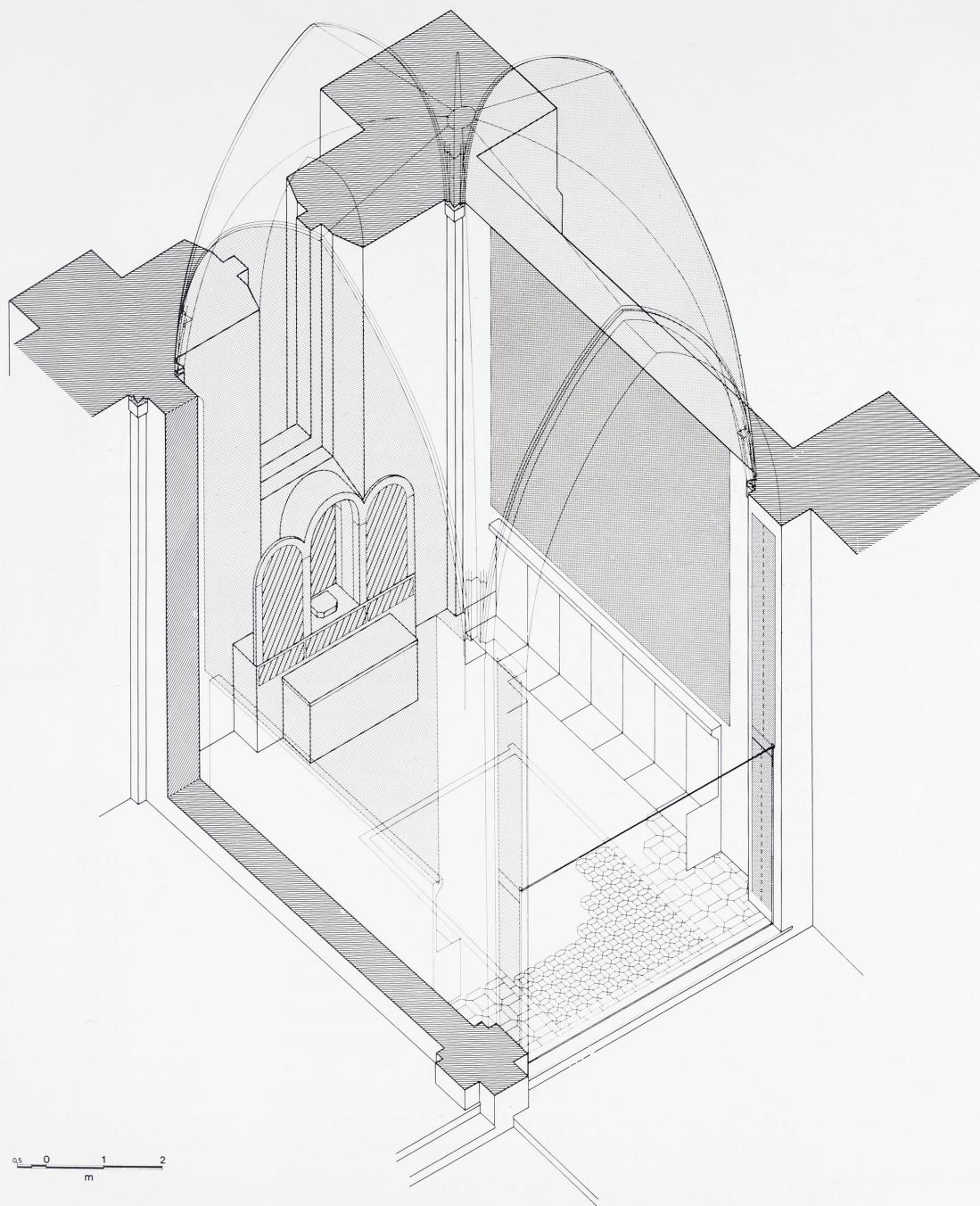
#### Die ursprüngliche Ausstattung der Bichi-Kapelle

In den *Visitationes* von 1575 wird das Aussehen der aus dem späten Quattrocento datierenden Ausstattung folgendermassen beschrieben: *Visitavit Cappellam sub titolo Sancti Christophori, cuius altare est lateritium, cum mensa lignea, et petra sacra..., munitum erat tribus tobaleis, et pallium ex hollo serico nigri coloris, et predella lignea congrua. Iconam habebat cum statua Sancti Christophori opere elevato, et auro ornato et cum alijs Sanctorum figuris in tabula depictis. Cappella est tota testudinata, ac picta, cum sedilibus ab utroque latere, et cum pavimento facto, ut dicunt, ex musaico et clauditur cancellis aeneis.*<sup>64</sup>

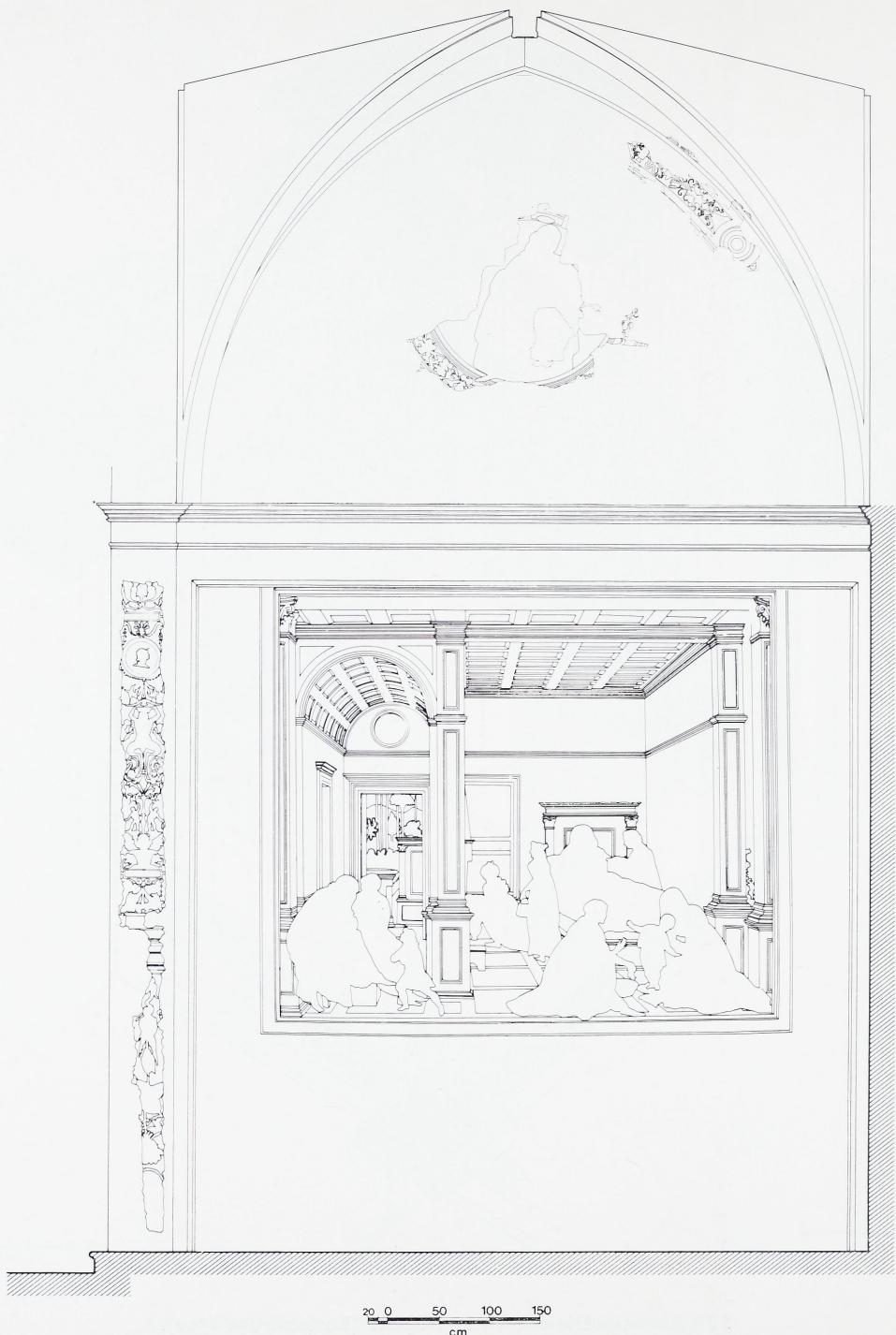
In der in Abb. 29 wiedergegebenen Axonometrie wurde versucht, die in diesem *Visitationes*-bericht genannten Werke zu rekonstruieren und somit eine Vorstellung von der Wirk-



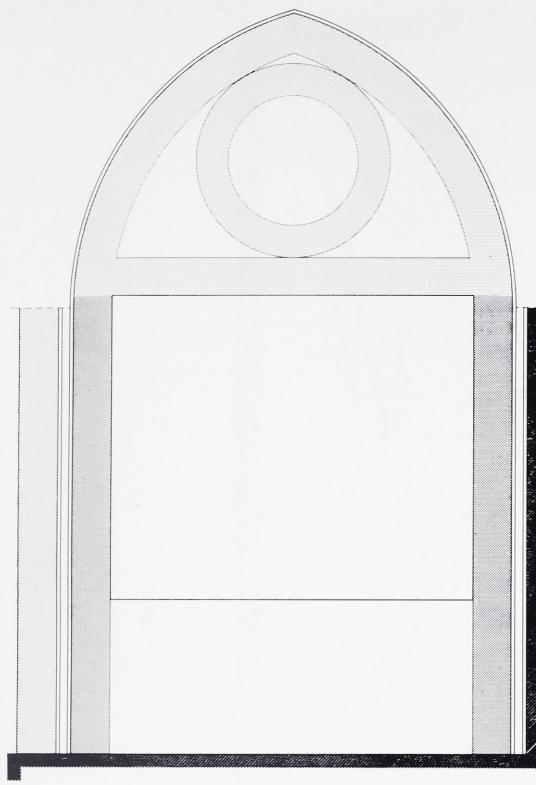
28 Axonometrie der Bichi-Kapelle (heutiger Zustand).



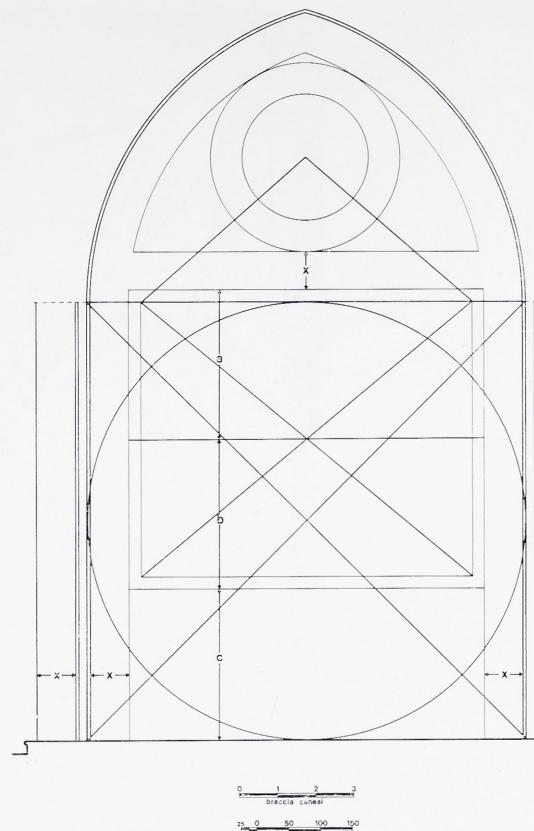
29 Axonometrie der Bichi-Kapelle (Zustand um 1500).



30 Zustand der Freskenaufdeckungen an der Nordwand der Bichi-Kapelle im Mai 1979.



31 Rekonstruktion der Komposition der Fresken an der Nordwand der Bichi-Kapelle.

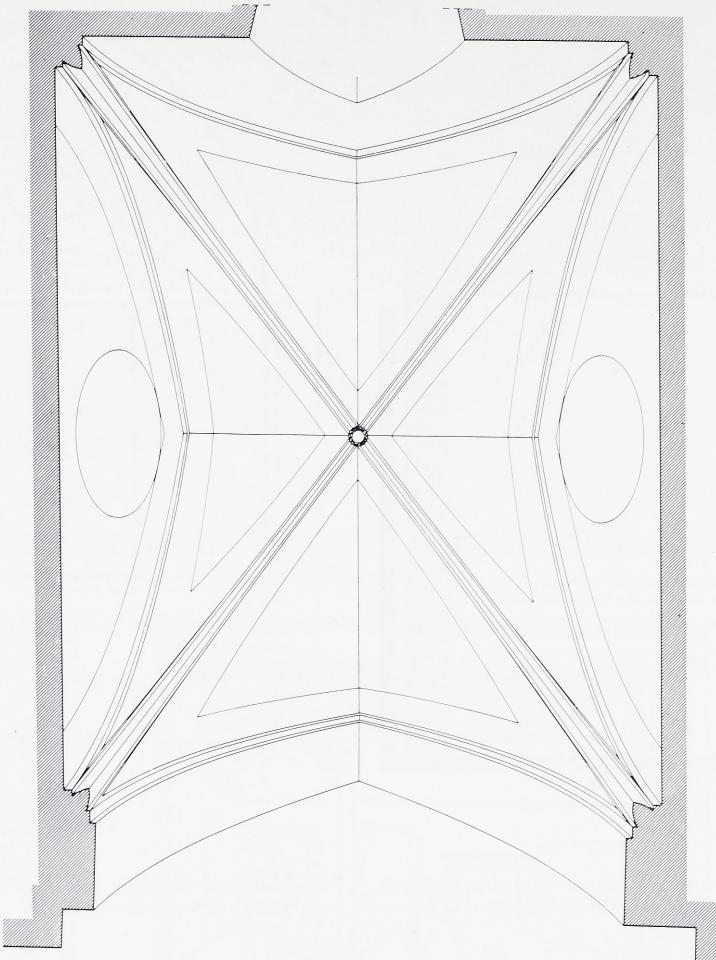


32 Massverhältnisse der Fresken an der Nordwand der Bichi-Kapelle.

kung der neu entdeckten Fresken im ursprünglichen Gesamtbild dieser Kapelle zu gewinnen. Diese Rekonstruktion lässt sich im einzelnen folgendermassen begründen:

1. Für die Rekonstruktion des Altars kann auf die Darlegungen von Martina Ingendaay in diesem Heft verwiesen werden. Durch die Möglichkeit einer Konfrontation zwischen den vollständig erhaltenen, wenn auch auf verschiedene Museen verstreuten Teilen dieses Altars mit der vor dem Kapellenumbau verfassten und mit Massangaben versehenen Beschreibung des Galgano Bichi werden die Unsicherheitsfaktoren dieser Rekonstruktion wesentlich eingeschränkt.

2. Die verhältnismässig grosse Distanz von 2,35 m zwischen Kapellenboden und unterem Freskenrahmen erklärt sich durch die Aufstellung des von Ventura Turapilli<sup>65</sup> ausgeführten Chorgestühls an den beiden Langseiten der Kapelle. Das mit einer *corda battuta* bezeichnete Ende dieses Chorgestühls bedeckte ursprünglich die unterste (und deshalb unvollendet belassene) Rahmenzone des Freskos (Abb. 6, 8). Acht Verputzstellen längs einer zweiten *corda battuta* weisen auf die Stellen hin, an denen einst das Holzwerk mit Eisenklammern in der Mauer befestigt war (wie es auch bei andern, sich noch *in situ* befindlichen Chorgestühlen dieser Zeit zu beobachten ist, waren diese Eisenklammern wahrscheinlich an den Enden der Sitzreihe und bei der Verbindung der aneinander angrenzenden Stühle angebracht). Entsprechend kann man auf jeder Seite sieben Sitze rekonstruieren.



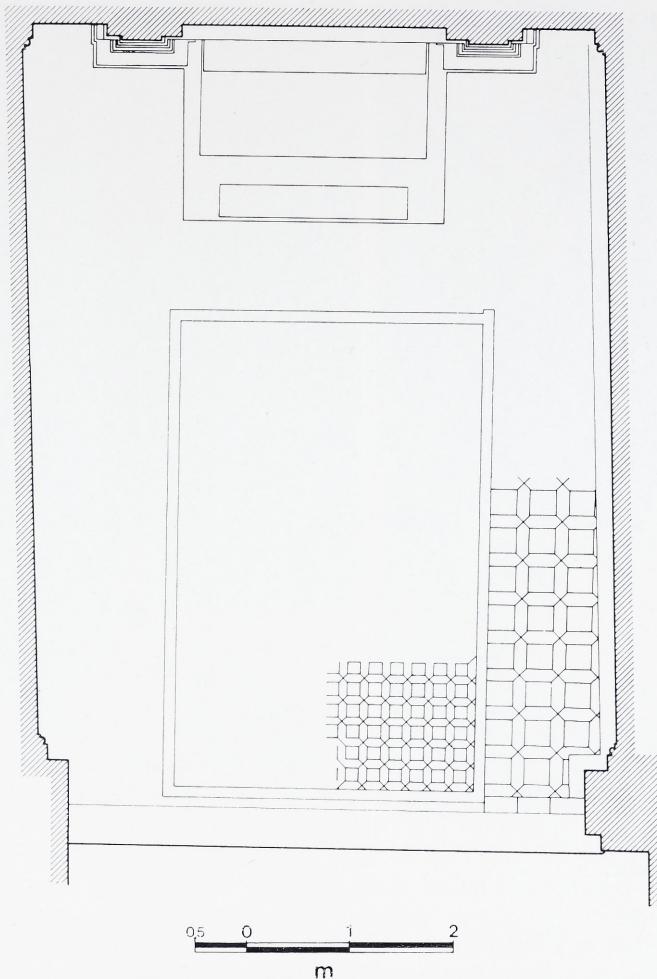
33 Anordnung der Fresken am Gewölbe der Bichi-Kapelle.

Eine Inschrift am Chorgestühl verwies auf die Thematika der unmittelbar über den Sitzen angebrachten Fresken (die Anbetung des Christkindes durch seine Mutter und die Geburt der Maria):

*Flecte genu, miro Salvator nascitur ortu  
Obstupuit verbo Virgo tulisse Deum.*

*In Sponsam, Matremque Dei, Natamque creasti  
Anna salutari sidera ventre paris.<sup>66</sup>*

3. Über die ursprüngliche Lage und Höhe des 1494 datierten Gitters, das die Kapelle verschloss, gibt das während der Umbauarbeiten in der Mitte des 18. Jahrhunderts verfasste *Libro di Fabbrica* Auskunft. Dort ist von Maurerarbeiten in einer Höhe von fünf *braccia* (d. h. von ca. drei Metern) an den Eingangspilastern die Rede, wobei der Arbeitsort durch den Beisatz *ove era il Cancelllo* präzisiert wird.<sup>67</sup> Diese Höhenbezeichnung stimmt mit dem an der Grotteskendekoration dieser Pilaster zu beobachtenden Befund überein (Abb. 30, 86):



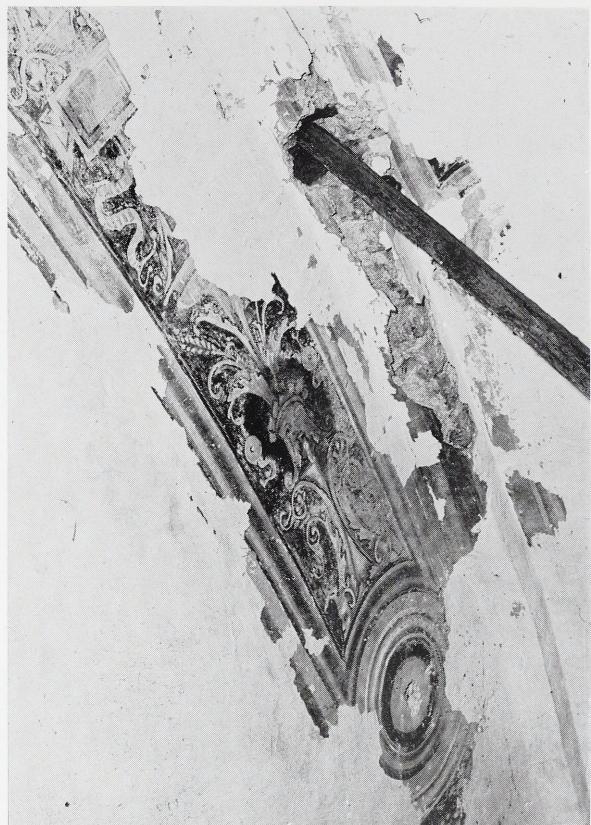
34 Grundriss der Bichi-Kapelle (heutiger Zustand).

Die auf drei Metern Höhe liegende horizontale, auffallenderweise nicht mit den unteren Rahmen der Fresken an den Kapellenlangseiten korrespondierende Unterteilung der Grottesken bezeichnete den Abschluss des Gitters, dessen Entfernung die bei beiden Pilastern auf die Aussenseiten beschränkten Zerstörungen im unteren Teil dieser Grotteskendekorationen verursachte (Abb. 30, 86). Beobachtet man den Aufbau dieser Grottesken genauer, so fällt eine leichte, sich durch die Anbringung des Gitters erklärende Verschiebung der Mittelachse in der Basiszone auf. Von der Form des Gitters weiss man lediglich, dass dessen Aufbau steinerne Pfeiler gliederten.<sup>68</sup> Entsprechend ist die Wiedergabe dieses Gitters in Abb. 29 auf die Dimensionsangaben beschränkt.

4. Von den über dem barocken Tonnengewölbe gelegenen Fresken, d. h. von den Malereien an den Lünetten und am Kreuzrippengewölbe, sind bisher folgende Teile aufgedeckt worden (Abb. 30, an eine Freilegung der gesamten Fresken ist zumindest augenblicklich aus technischen und administrativen Gründen nicht zu denken): a) an der nördlichen Lünette eine sitzende, in die Lektüre eines Buches vertiefte Heilige in kreisförmigem Rahmen



35 Heilige in der Nordlünette (Zustand Mai 1979). Bichi-Kapelle.



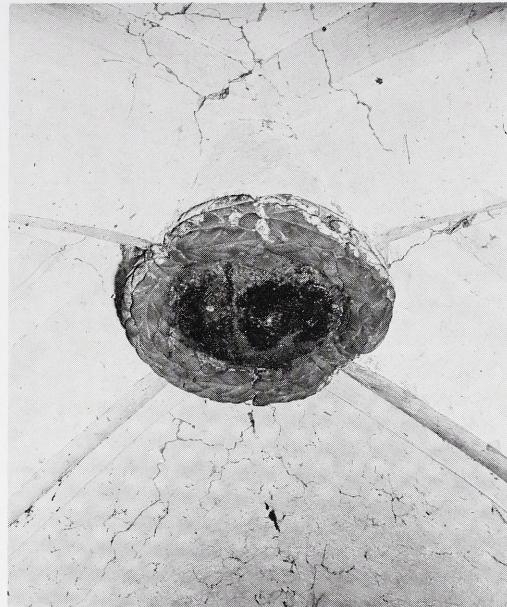
36 Dekorationen in der Nordlünette (Zustand Mai 1979). Bichi-Kapelle.

(Abb. 35, 39, 42) <sup>69, b)</sup> einige Teile der Dekorationen an den Rändern dieser Lünette (Abb. 36), c) Spuren des Blaus an den Gewölbekappen, die wahrscheinlich Bilder der vier Evangelisten enthalten, d) einige Stellen der Rahmenstreifen längs der Gewölberippen (Abb. 33). Von diesem in einer hier wiedergegebenen Zeichnung (Abb. 30) festgehaltenen Bestand ausgehend wurde eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition dieser Fresken versucht (Abb. 31). Dabei ergeben sich folgende Massverhältnisse: Alle bemalten Rahmenstreifen (die in Abb. 32 mit dem Buchstaben "x" bezeichnet sind) wie auch die Grottesken an den Pilastern zu Seiten des Kapelleneingangs sind ein *braccio senese* breit. Die Kapellenwand bis zum Lünettenansatz bildet ein Quadrat, das durch das Chorgestühl (c) und die Fresken (a, b) genau im Verhältnis 1 : 2 geteilt wird (Abb. 32).

Eine sichere Attribution dieser Lünetten- und Gewölbefresken kann erst nach vollendeter Aufdeckung gegeben werden. Die hier publizierte photographische Dokumentation (Abb. 35, 39) ist insofern mit Vorsicht zu betrachten, als diese bei wesentlich anderer Beleuchtung wie die vollständig restaurierten, unteren Fresken aufgenommen wurde. Bei der Beurteilung dieser Figuren ist ferner zu berücksichtigen, dass die Freilegung noch nirgends vollendet ist und beispielsweise im Gesicht der Heiligen (Abb. 39) noch einige wenige Verputzstellen die originalen Farben überlagern. Immerhin vermag doch schon jetzt der Vergleich mit dem Marienkind (Abb. 39, 40) die maltechnische Ähnlichkeit aller bisher in dieser Kapelle sichtbaren Fresken zu zeigen. Die Gegenüberstellung eines kleinen



37 Teilweise freigelegte Fresken in der Nordlunette (Zustand Mai 1979) und Holzkonstruktion des barocken Tonnengewölbes. Bichi-Kapelle.



38 Schlusstein. Bichi-Kapelle.

Ausschnittes vom Gewand des dem Joachim entgegenschreitenden Knaben (Abb. 41) mit der rechten Hand der lesenden Heiligen in der Lünette (Abb. 42) bezeugt auch die Verwandtschaft in der Pinselschrift. Andererseits muss die stilistische Nähe der an der Nordlunette aufgedeckten Heiligenfigur (Abb. 35, 39) zu Werken des Signorelli auffallen (man vergleiche beispielsweise mit dem um 1490 zu datierenden Madonnentondo in den Uffizien). Sollten Giulio Mancini und Fabio Chigi doch insofern mit ihrer Zuschreibung recht gehabt haben, als Signorelli zumindest beim Beginn dieser Kapellenausmalung mitbeteiligt gewesen war? Später müsste sich dann aber — würde diese Vermutung im Verlauf der weiteren Freskenaufdeckung bestätigt werden — Signorelli bis 1498, d. h. bis zur Ausführung der Altartafeln, völlig von dieser Arbeit zurückgezogen haben, denn bei den schon gänzlich freigelegten unteren Fresken wie bei den Grottesken ist sein Einfluss nirgends direkt zu erkennen.

5. Das Spitzbogenfenster wurde gemäss der am Aussenbau sichtbaren Umrisse rekonstruiert. Die Massangaben für die Rekonstruktion der den Kapelleneingang flankierenden Pilaster sind dem oben erwähnten *Libro di Fabbrica* entnommen.<sup>70</sup>

6. Nicht genau bestimmbar sind hingegen die Masse des ursprünglichen Altartisches, der auch gleich breit wie das Altarbild gewesen sein könnte. Wahrscheinlich führten Stufen zum Altar empor. Durch solch eine Treppe würde sich die in der Rekonstruktionszeichnung (Abb. 29) vielleicht allzu gross wirkende Distanz zwischen Mensa und Maiolika-Fussboden verringern (Altarbild und Maiolika-Fussboden sind beide 3, 15 m breit).

7. Seitlich der Fresken sieht man heute weisse Streifen, die in den Breitenmassen mit den Lünettenrahmen korrespondieren (Abb. 30). Eine Untersuchung dieser Streifen ergab, dass hier ursprünglich gleichfalls Dekorationen angebracht gewesen waren (es fanden sich in regelmässigen Abständen Befestigungslöcher, in denen ehemals vielleicht Holzplatten auf der Mauer fixiert waren, Abb. 31).



39 Heilige in der Nordlunette (Zustand Mai 1979). Bichi-Kapelle.



40 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Maria). Bichi-Kapelle.

Durch diese Rekonstruktion der gesamten ursprünglichen Ausstattung der Bichi-Kapelle wird auch der Ablauf der in den Jahren 1487-94 ausgeführten Arbeiten geklärt. Erst nach der Vollendung des Maiolika-Fussbodens (Ende August 1488)<sup>71</sup> konnte das für die Bemalung der Wände und des Gewölbes und für die Montierung des Glasfensters benötigte Gerüst erstellt werden. Als eine der letzten Arbeiten folgte, nach Vollendung der Fresken, die Aufstellung des Chorgestühls. Sinnvollerweise konnte das drei Meter hohe und zumindest an zwei Pfeilern befestigte Gitter, das im Juli 1494 schon montiert war<sup>72</sup>, erst nach Entfernung der Gerüste und nach Aufstellung des Chorgestühls errichtet worden sein. Vor der Bemalung der den Kapelleneingang flankierenden Pilaster (Abb. 86-88) mussten zumindest schon die Befestigungen des Gitters an diesen Wandteilen vermauert gewesen sein.<sup>73</sup> Eine Datierung der Grottesken "um 1494" (Abb. 86-88), also etwas später als die übrigen Fresken dieser Kapelle, lässt sich auch — wie noch zu zeigen sein wird<sup>74</sup> — mit stilistischen Argumenten begründen.



41 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Knabe). Bichi-Kapelle.

#### Ikonographie der "Mariengeburt"

Die nachfolgenden Bemerkungen zur Ikonographie sind besonders für die Erkenntnis der künstlerischen Tradition aufschlussreich, der der Maler dieser Fresken folgte. Denn es kann nachgewiesen werden, dass diese Komposition (Abb. 8) einer sienesischen, bis zu den Schöpfungen der Lorenzetti in den dreissiger Jahren des Trecento zurückverfolgbaren Sonderform der Ikonographie der "Mariengeburt" zugehört.<sup>75</sup>

Der Schöpfer der Bichi-Fresken (Abb. 8) hatte ein ikonographisches Vorbild vor Augen, das in wesentlichen Zügen dem in die dreissiger Jahre des 15. Jahrhunderts datierten Altarbild im Museum von Asciano glich (Abb. 43)<sup>76</sup>, das Sassetta oder dem "Maestro dell'Observanza" zugeschrieben wird. Beide Darstellungen (Abb. 8, 43) teilen sich in einen linken, gegen einen Garten geöffneten Raum, in dem Joachim und ein Begleiter sitzen, und in ein grösseres Zimmer, in dem Anna liegt (der Ausblick auf den Garten könnte als Hinweis auf den Ort gemeint sein, an dem Anna diese Geburt geweissagt wurde<sup>77</sup>). Sehr ähnlich ist besonders die Stellung der am Kaminfeuer ein Tuch wärmenden Magd (Abb. 53)<sup>78</sup> und der sitzenden Männer (Abb. 57; der Gesprächspartner des Joachim in dieser für die spezifisch sienesische Sonderform der Ikonographie der "Mariengeburt" besonders charakteristischen Gruppe lässt sich nicht eindeutig identifizieren; die von Georg Jászai<sup>79</sup> vorgeschlagene Deutung als Hohepriester könnte nur auf Werke wie den Altar in Asciano [Abb. 43] zu treffen, in denen diese Gestalt als langbärtiger älterer Mann dargestellt ist).<sup>80</sup>

Die beiden Typen der Sieneser Ikonographie der "Mariengeburt"<sup>81</sup> sind hier durch den 1342 für den Dom in Siena vollendeten Altar des Pietro Lorenzetti (Abb. 44) und das Gualtieri di Giovanni zugeschriebene Fresko in der Sakristei dieser Kathedrale (um 1410; Abb. 45)<sup>82</sup> vertreten. Gewisse Ähnlichkeiten wie die Dreiteilung der Bildfelder oder die Grup-



42 Heilige in der Nordlunette (Zustand Mai 1979). Bichi-Kapelle.

pierung der sitzenden Männer und der das Kind badenden Frauen könnten vielleicht dazu verleiten, das Fresko (Abb. 45) als eine schwächere Variante dieses Meisterwerks des Pietro Lorenzetti (Abb. 44) zu interpretieren. Die Fehlstellen in der rechten Freskohälfte verbergen aber die entscheidenden ikonographischen Unterschiede. So sieht man heute die vor dem in Schrägansicht wiedergegebenen Bett stehende, durch eine Säule teilweise verdeckte Magd nur mehr undeutlich. Die teilweise noch sichtbare, auf der roten Bettdecke aufliegende Schale ist ein weiteres Indiz für die Rekonstruktion einer ähnlichen Komposition wie in Asciano (Abb. 43; die eine Dienerin übergießt die Hände der Heiligen mit Wasser, während eine zweite Magd am Ende der das Bett umgebenden Truhe sitzt).

1929 wies Andreas Péter<sup>83</sup> erstmals darauf hin, dass die vom Altarbild des Pietro Lorenzetti (Abb. 44) abweichenden Kompositionselemente nicht von Gualtieri di Giovanni erfunden sein können; denn diese Varianten kommen schon wesentlich früher auf zwei Werken des Bartolo di Fredi vor (S. Gimignano, 1367 datiertes Fresko in S. Agostino<sup>84</sup>; 1388 datierte Predella in der Sieneser Pinakothek<sup>85</sup>, die ursprünglich zu dem signierten Altar in S. Francesco in Montalcino gehörte, Abb. 47). Obgleich schon Péter vermutete, dass die Komposition des Sakristei-Fresko (Abb. 45) zumindest teilweise auf ein 1335 von Ambrogio und Pietro Lorenzetti gemaltes, nach 1720 zerstörtes Fresko an der Fassade des Sieneser Hospitals zurückgehe<sup>86</sup>, konnte diese These bisher durch kein vor den genannten Bildern des Bartolo di Fredi (Abb. 47) datierendes Werk belegt werden. Diese Lücke in der Beweiskette kann nun durch den Hinweis auf eine in die Iniziale S eingefügte Miniatur der Sammlung Cini geschlossen werden (Abb. 46). Das aus der Sammlung Hoepli stammende Blatt wurde von Pietro Toesca dem Lippo Vanni zugeschrieben<sup>87</sup>, während neuerdings Ferdinando Bologna<sup>88</sup> in überzeugender Weise für eine Attribution an den Meister des Codex von Sant'Eugenio und somit für eine Datierung in die Jahre 1335-40 eintrat. Den Zusammenhang der Cini-Miniatur (Abb. 46) mit dieser Gruppe der auf das



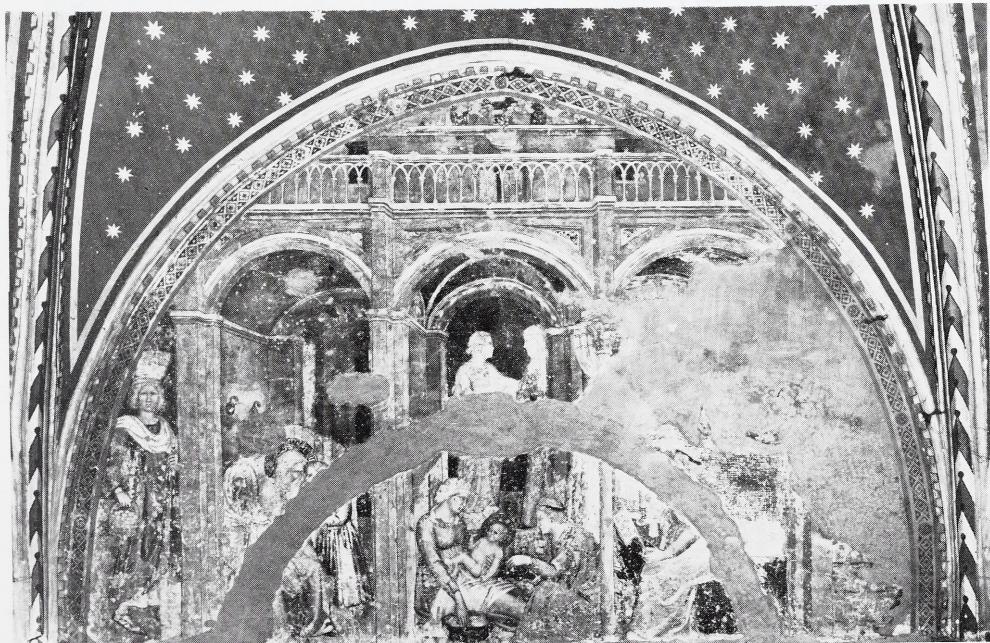
43 Maestro dell'Osservanza, Geburt der Maria. Asciano, Museum.

verlorene Fresko der Lorenzetti zurückgehenden Kompositionen erkennt man beispielsweise auch beim Vergleich mit dem bald nach 1436 gemalten Bild des Giovanni di Paolo in der Galleria Doria (Abb. 48).<sup>89</sup> Abgesehen von gewissen modischen Details gleicht die vor dem Bett der Anna stehende Dienerin des Giovanni di Paolo genau der entsprechenden Figur in der Cini-Miniatur (Abb. 46). Ebenso eng verwandt sind die Wiedergaben der liegenden Anna (Abb. 43, 46-48). Dieselbe Säule, die auf der Doria-Tafel (Abb. 48) den vorgestreckten Arm überschneidet, beobachtet man sowohl auf der Predella des Bartolo di Fredi (Abb. 47) wie auf dem Sakristei-Fresko (Abb. 45) und dem Altar in Asciano (Abb. 43).

Die Ikonographie des Bichi-Freskos (Abb. 8) lässt sich allerdings nicht ausschliesslich durch die Rückführung auf diesen von den Lorenzetti geschaffenen Bildtypus erklären. Vielmehr wird man nach einer Zwischenstufe suchen müssen, in der die im Asciano-Altar (Abb. 43) vorgegebenen Elemente entsprechend der Raumauflassung des fortgeschrittenen Quattrocento interpretiert wurden. Dieses Verbindungsglied zwischen der Loren-



44 Pietro Lorenzetti, Geburt der Maria. Siena, Dom-museum.



45 Gualtieri di Giovanni (?), Geburt der Maria. Siena, Dom, Sakristei.

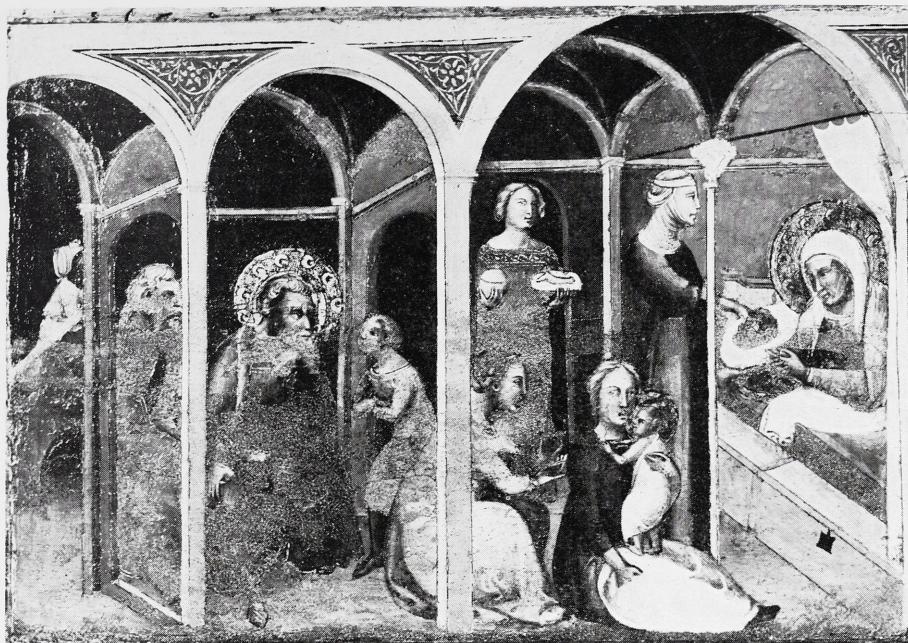


46 Meister des Codex von Sant'Eugenio, Geburt der Maria, Venedig, Fondazione Cini.

zetti-Tradition, wie sie noch durch den "Maestro dell'Osservanza" (Abb. 43), durch Sano di Pietro<sup>90</sup> und Giovanni di Paolo (Abb. 48) vertreten wurde, und der Ikonographie des Bichi-Freskos konnte in einer erstmals 1939 von Bernhard Degenhart<sup>91</sup> publizierten, in den weiteren Abschnitten dieses Aufsatzes noch ausführlich zu diskutierenden Zeichnung in der Hamburger Kunsthalle gefunden werden (Abb. 50). Einerseits sind auf diesem Hamburger Blatt die Ansichten des Bettens und der Liegenden (man beachte den Gestus der Hände!) sowie die Position der von rechts herantretenden Dienerin, die der Anna die Speise darreicht, dem Bichi-Fresko (Abb. 49) sehr ähnlich. Andererseits nahm der Zeichner auf die Lorenzetti-Tradition aber noch weit mehr Rücksicht als der Maler. Seine Darstellung der Dienerrinnen, besonders der das Kind haltenden Magd, sowie seine Wiedergabe zweier kreuzgratgewölbter Räume lassen eine direkte Verbindung zu Werken von der Art der 1388 datierten Predella des Bartolo di Fredi erkennen (Abb. 47). An dieses Trecento-Bild erinnern ferner in der Hamburger Zeichnung (Abb. 50) die ihre Arme überschränkende Gestalt, die im Durchgang zwischen den beiden Räumen sichtbar wird, sowie die Überschneidung der Gruppe der sitzenden Mägde durch die Architektur.

#### Attribution

Durch die Datierung der Ausstattung der Bichi-Kapelle (1487-94, Altartafeln 1498) wird die Zahl der als Schöpfer dieser Fresken in Frage kommenden Künstler auf die vor 1475 geborenen und nach 1488 verstorbenen Maler eingeschränkt. Damit scheiden nicht nur von vornherein drei der Hauptmeister der Sieneser Quattrocento-Malerei aus dieser Diskussion aus (nämlich Sano di Pietro, Vecchietta und Giovanni di Paolo, die alle zwischen 1480 und 1482 verstarben), sondern auch der am 7. März 1481 getaufte Peruzzi, der während der



47 Bartolo di Fredi, Geburt der Maria. Siena, Pinakothek.

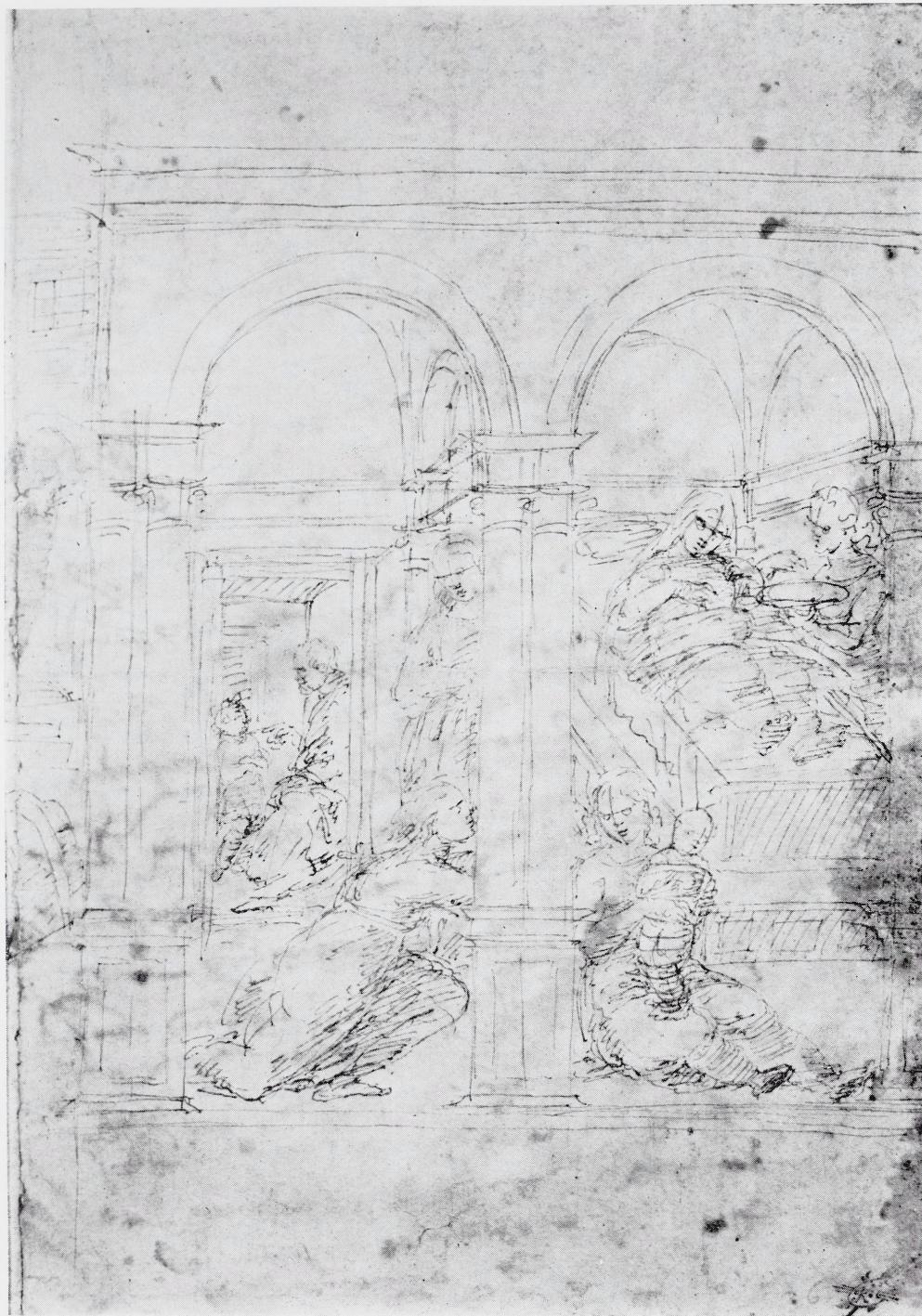


48 Giovanni di Paolo, Geburt der Maria. Rom, Galleria Doria.

Entdeckung dieser Fresken als möglicher Autor genannt wurde. Geht man davon aus, dass auf Grund der obigen ikonographischen Analyse nur ein zur Sieneser Schule gehöriger Meister diese Fresken geschaffen haben kann, so wäre — vorerst nur nach chronologischen Gesichtspunkten beurteilt — beispielsweise an folgende Maler zu denken: an Andrea di Niccolò (ca. 1440- nach 1514), Benvenuto di Giovanni (1436-ca. 1518), Bernardino Fungai (1460-1516), Guidoccio Cozzarelli (1450-1516/17), Girolamo di Benvenuto (1470-1524), Matteo di Giovanni (ca. 1430/33-1495), Neroccio di Bartolommeo Landi (1447-1500), Piero di Domenico (1457-1533?) und an den schon während der frühesten Phase der Freskenaufdeckungen, als erst die Figuren des Joseph und der Maria sichtbar waren (Abb. 3), vom Sieneser Denkmalpfleger Piero Torriti gegenüber Presse und Fernsehen genannten Francesco di Giorgio (1439-1501). Sicher wäre es auch möglich, dass diese Fresken von einem bisher unbekannt gebliebenen Meister oder von einem Künstler geschaffen wurden, dessen Name uns nur im Zusammenhang mit Werken ganz anderer Art geläufig ist. So wurde beispielsweise in der bisherigen, sich unmittelbar an die Entdeckung dieser Fresken anschliessenden Diskussion Pietro di Francesco degli Oriuoli (1458-1496)<sup>92</sup> genannt, der heute nur mehr als Schöpfer scheinperspektivischer Dekorationsmalereien in der "Sala della Pace" des Palazzo Pubblico bekannt ist, den Sigismondo Tizio aber als Autor von Werken in S. Bernardino und *apud Castrum Rosium Andree Piccolominei in Bonconventi regione* priest und der 1489 eine Zahlung für *una storia in santo Giovanni quando Christo lava e piei alli Apostoli, chon più figure* erhielt.<sup>93</sup>



49 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria. Bichi-Kapelle.



50 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria. Hamburg, Kunsthalle.



51 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Magd). Bichi-Kapelle.



52 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Agnes). Siena, Pinakothek.



53 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Magd). Bichi-Kapelle.



54 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Hirten). Bichi-Kapelle.



55 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Hirt). Bichi-Kapelle.



56 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Ansanus, Stephanus). Siena, Pinakothek.

Bei jedem Versuch, bestimmte Werke der Malerei dem Francesco di Giorgio zuzuschreiben, sieht man sich mit folgenden gravierenden Problemen konfrontiert, die solche Untersuchungen bedeutend schwieriger erscheinen lassen als bei jedem andern Sieneser Maler des Quattrocento. Obgleich ca. 140 Urkunden über das Wirken Francescos erhalten sind<sup>94</sup>, lassen sich auf Grund dieser Quellen doch nur zwei Bilder eindeutig als seine Arbeiten identifizieren: die 1472 für das Kloster in Monteoliveto Maggiore geschaffene "Marienkrönung"<sup>95</sup> und die für die dem gleichen Ordenszweig zugehörige Klosterkirche S. Bernardino bei der Porta Tufi in Siena 1475 gemalte "Anbetung des Christkindes" (die als einziges Werk des Francesco di Giorgio eine Signatur trägt).<sup>96</sup> Diese beiden zeitlich nahe zusammenliegenden Werke bilden für jeden Versuch, das Oeuvre des Malers Francesco di Giorgio zu rekonstruieren, eine denkbar schmale Basis. Besonders schwierig gestaltet sich auf dieser Grundlage die Diskussion von Zuschreibungen im Jugendwerk des Künstlers und, wie in dem vorliegenden Fall, in der Epoche seines späten Schaffens.

Auch in unserer Untersuchung kann deshalb nicht auf maltechnisch und masstäblich mit den Fresken der Bichi-Kapelle vergleichbare Werke, sondern lediglich auf die genannten beiden urkundlich gesicherten Tafelbilder verwiesen werden, die heute in der Sieneser Pinakothek ausgestellt sind. Bei der Beurteilung der folgenden Konfrontationen wird man ferner berücksichtigen müssen, dass zwischen der Entstehung dieser Tafelbilder und der Bichi-Fresken ein Intervall von annähernd zwei Jahrzehnten liegt.



57 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Joachim und Begleiter). Bichi-Kapelle.

Wie sehr sich die Technik des monochromen Freskos von der des Tafelbildes im späten Quattrocento unterscheidet, wird beispielsweise bei der Konfrontation des Gesichtes der Agnes (Abb. 52) in der 1472 datierten „Marienkrönung“ des Francesco di Giorgio mit dem Antlitz der knienden Magd im Bichi-Fresko ersichtlich (Abb. 51). Dennoch empfindet man schon beim ersten Anblick diese beiden Köpfe (Abb. 51, 52) als eng verwandt, und zwar weniger wegen der zwar unübersehbaren „morellianischen“ Detailübereinstimmungen (besonders Mund-, Nasen- und Kinnformen sowie der Verlauf der Wangenkontur), als auf Grund der ähnlichen Haltung und der im versponnenen Blick zum Ausdruck kommenden träumerischen Stimmung.

In gleichem Mass bezeugt der Vergleich der Köpfe des Ansanus und des Stephanus dieser „Marienkrönung“ (Abb. 56) mit dem jugendlichen Hirten im Bichi-Fresko (Abb. 55) die Richtigkeit der Zuschreibung der neu entdeckten Fresken an Francesco di Giorgio. Auch hier erkennt man im Wandel vom Tafelbild (Abb. 56) zum annähernd zwei Jahrzehnte



58 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Prophet, David).  
Siena, Pinakothek.

später geschaffenen Fresko (Abb. 55) eine kontinuierliche Formentwicklung, wie sie sich nur innerhalb des Werkes desselben Künstlers vollzogen haben kann. Was im Tafelbild teilweise noch zögernd ausgedrückt wird, findet sich im Fresko mit Sicherheit und Klarheit ausgesprochen.

Diese beim Studium der Gesichter gewonnenen Einsichten bestätigen sich bei der Betrachtung der Figurenkompositionen. Wiederum sei von einer Konfrontation mit der "Marienkrönung" ausgegangen (Gegenüberstellung des Joachim und seines Begleiters im Bichi-Fresko [Abb. 57] mit der Darstellung des David und eines Propheten in der "Marienkrönung", Abb. 58). Die Dynamik der Zuwendung des hinteren Mannes beruht in beiden Gruppen auf einer starken, fast forcierten Torsion. Die Gestalt des vorn Sitzenden ist ungefähr einem gleichschenkligen Dreieck einbeschrieben. Diese Figur fesselt durch den Wandel von einer tief nachdenklichen Stimmung, wie sie im schwer auf dem aufgestützten Arm lastenden Haupt zum Ausdruck kommt, zu einer aufkeimenden Erregung, die im heftigen



59 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria). Bichi-Kapelle.



60 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria). Siena, Pinakothek.

Kontrast der Beinstellungen und in den angespannten Mantelfalten spürbar wird. Der Eindruck der Monumentalität dieser Gestalten wird durch den Gegensatz zu den unangemessen schmalen Sitzflächen gesteigert.

Nicht weniger direkt sind die Verbindungen zwischen der 1475 datierten und von Francesco di Giorgio signierten „Anbetung des Christkindes“ in der Sieneser Pinakothek und den Bichi-Fresken, beispielsweise zwischen den Mariengesichtern (Abb. 59, 60; wobei wiederum der reifere Stil des Freskos auffällt) und den fast identisch gestalteten Händen der Madonnen (Abb. 61, 62).

Aufschlussreich erscheint vor allem die Konfrontation der Figuren des Josephs (Abb. 63, 64). Beide Werke kennzeichnen die Härte der wie aus Stein gemeisselten Faltengrate, die unwillkürlich an einen auch als Bildhauer geschulten Künstler denken lassen. Ferner ist hier auf die Stellung der auf das Knie aufgelegten Hand mit den sich förmlich am Stoff festklammernden Fingern wie auf die im wesentlichen identische Fusstellung hinzuweisen. Die Formprobleme, die den Meister schon 1475 beschäftigten, sind im Fresko weiter geklärt worden. Nun erst ist eine stringente kompositionelle Einheit zwischen vorgreifendem Arm und vorgestelltem Bein, zwischen aufgerichtetem Stab und hochgestelltem Bein erreicht. An die Stelle eines kleinteiligen Gefältels sind grosse Faltenzüge getreten, die die Körperformen klar rahmen und in voller Plastik in Erscheinung treten lassen.<sup>97</sup>



61 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria). Bichi-Kapelle.



62 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Maria). Siena, Pinakothek.

### Datierung

Die obigen Überlegungen zur Chronologie der ursprünglichen Ausstattung der Bichi-Kapelle<sup>98</sup> führten zur Annahme eines *terminus ante quem* für die Vollendung der Fresken des Francesco di Giorgio im Jahr 1494. Diese Zeitgrenze wird auch durch die von diesen Wandbildern in S. Agostino eindeutig beeinflussten Werke bestätigt. Ein erster Reflex ist wahrscheinlich schon in den bald nach 1492 von der Schule des Pintoricchio in der Grabkapelle des Giovanni Basso in S. Maria del Popolo in Rom gemalten Fresken zu erkennen.<sup>99</sup> Sodoma liess sich in einem seiner frühesten Werke, in den 1503/04 gemalten Fresken im Refektorium von Sant'Anna in Camprena, von Francesco di Giorgio inspirieren (Abb. 65).<sup>100</sup> Besonders die Gruppe der in starker Verkürzung gesehenen Anna und der dieser das Essen darreichenden Magd wie auch die Unterscheidung eines tonnengewölbten Korridors und eines flachgedeckten Zimmers erinnern in der kleinformatigen<sup>101</sup> und gleichfalls monochromen Darstellung des Sodoma an das Bichi-Fresko (Abb. 8). Im Anschluss an unsere obigen ikonographischen Bemerkungen ist es hier interessant zu beobachten, dass Sodoma sich weit weniger als Francesco di Giorgio der Sieneser Tradition verpflichtet fühlte. So verzichtete der erst seit kurzem in Siena eingetroffene Oberitaliener<sup>102</sup> beispielsweise auf die typisch sienesische Gruppe des neben einem Begleiter sitzenden Joachim, dem ein



63 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Joseph). Bichi-Kapelle.

Knabe entgegeneilt; statt dessen sieht man in S. Anna in Camprena eine Korbträgerin, deren Gestalt wahrscheinlich aus der Florentiner Malerei (z. B. Filippo Lippi)<sup>103</sup> entliehen ist.

Möglicherweise blickte auch Beccafumi beim Entwurf seines 1540/43 für S. Paolo in Siena gemalten, heute in der Pinakothek dieser Stadt ausgestellten Bildes auf die Komposition des Francesco di Giorgio (man vergleiche die Haltung der Anna wie besonders die Stellung der im Hintergrund am Kamin ein Tuch wärmenden Magd, Abb. 66).<sup>104</sup> Der eifrigste, wenn auch der unter den genannten Künstlern am wenigsten originelle Bewunderer der Bichi-Fresken war im 16. Jahrhundert aber Bartolomeo Neroni, gen. Riccio, der wahrscheinlich der Schöpfer eines jüngst in S. Agostino im Zusammenhang der Vorarbeiten für den 1. Band des Corpus der Sieneser Kirchen entdeckten Freskos war, das Peter Anselm Riedl<sup>105</sup> demnächst in dieser Zeitschrift publizieren wird. Beim Vergleich einer seitenverkehrten Wiedergabe des Bichi-Freskos (Abb. 68) mit dem im siebten Jahrzehnt des Cinquecento von Riccio und seiner Werkstatt für die *Cappella degli Anziani* im Palazzo Ducale in Lucca gemalten Bild (Abb. 67)<sup>106</sup> wird man gewahr, dass Bartolomeo Neroni auch genau die Proportionen der Architektur im Wandbild des Francesco di Giorgio kopierte. Vom Fresko in S. Agostino sind gleichfalls einige Gestalten des Luccheser Bildes inspiriert,



64 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Joseph). Siena, Pinakothek.

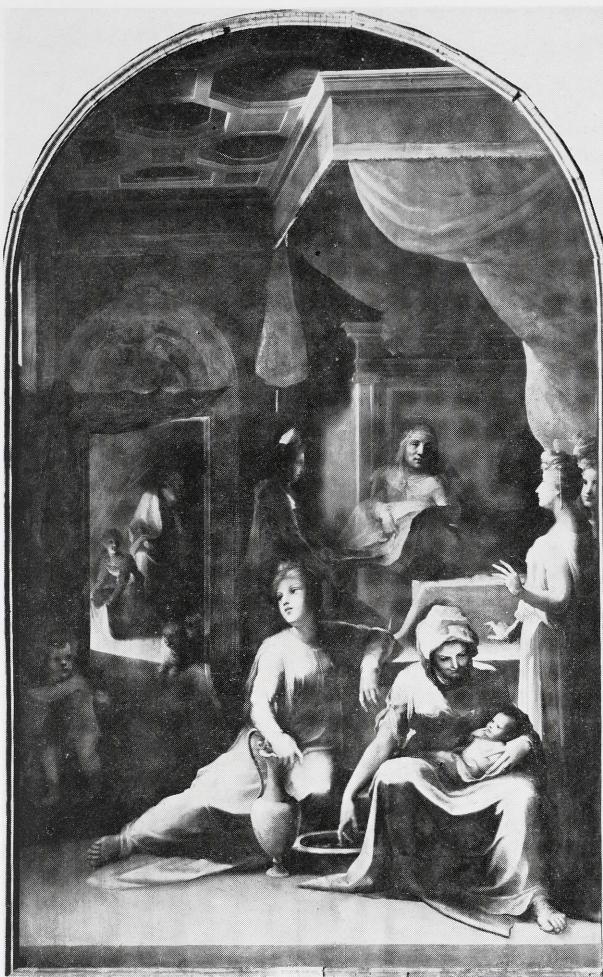
so besonders Joachim und sein Begleiter sowie die vor dem Kamin kniende Magd, die hier allerdings in einen tiefer liegenden Raum zurückversetzt worden ist. Offenbar bewunderte Riccio in der Komposition des Francesco di Giorgio aber vor allem den Aufbau der Architektur, während ihm die Figuren des Quattrocento fremd blieben. Auch in der Figurenkomposition erweist sich hier Riccio vornehmlich als Kompilator, sind doch die Gestalten seiner Luccheser „Mariengeburt“ im wesentlichen (z. T. gleichfalls seitenverkehrte!) Variationen aus einer um 1535 für S. Niccolò del Carmine in Siena geschaffenen Komposition des Sodoma (Abb. 70).<sup>107</sup> Eine schon von Pouncey richtigerweise Riccio zugeschriebene Zeichnung im Louvre<sup>108</sup>, auf die mich gleichfalls Peter Anselm Riedl aufmerksam machte, ist zweifellos ebenfalls in Auseinandersetzung mit dem Bichi-Fresko entstanden (Abb. 69). Von besonderem Interesse ist diese Pariser Zeichnung auch wegen der grösseren Nähe einiger Figurengruppen zu dem Vorbild (man vergleiche vor allem die Gruppe des Joachim und seines Begleiters; auch ist die Wandnische hier noch nicht wie im Luccheser Bild — Abb. 67 — zu einer in tiefer gelegene Räume Einblick gebenden Tür umgeformt). Falls diese Zeichnung wirklich einen Entwurf für das Luccheser Bild darstellen sollte, so müsste aus diesem Zusammenhang geschlossen werden, dass sich Riccio im Ver-



65 Sodoma, Geburt der Maria. Sant'Anna in Camprena, Refektorium.

lauf der Ausarbeitung dieser Komposition immer weiter vom Figurenstil des Quattrocento entfernt habe.

Die somit auch aus der Rezeptionsgeschichte ermittelte Datierung der Bichi-Fresken in das letzte Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts lässt sich gut mit der bisher bekannten Chronologie der letzten Schaffensjahre des Francesco di Giorgio vereinbaren. Als die Kapelle in S. Agostino an die Familie Bichi übergeben wurde, hatte Francesco seinen Wohnsitz schon definitiv von Urbino nach Siena verlegt. In den *Deliberazioni della Balia* vom 26. Dezember 1485 war beschlossen worden, dass der Meister künftig in seiner Heimatstadt als Architekt und Ingenieur eine offizielle Funktion einnehmen solle, für die ihm ein Ehrensold zustehe (bis zur endgültigen Niederlassung in Siena wurde Francesco damals eine Frist von sechs Monaten gewährt).<sup>109</sup> In Zukunft musste jeder fremde Fürst, der Francesco di Giorgio auch nur für kurze Zeit in seinen Dienst aufnehmen wollte, den Sieneser Rat um Beurlaubung des Künstlers bitten. Dass dieses Procedere in Siena nicht als reine Formsache be-



66 Beccafumi, Geburt der Maria. Siena, Pinakothek.

trachtet wurde, erfuhr beispielsweise Giovanni della Rovere, dessen diesbezügliches Gesuch vom 3. November 1490 mit folgender Begründung abgelehnt wurde: *per essere maestro Francesco di Giorgio occupato in più opere della Repubblica nostra, quali differire non si possono.*<sup>110</sup> Bei Zusagen liess man sich hingegen meist versichern, dass der Aufenthalt des vielgesuchten Künstlers ausserhalb Sienas von kurzer Dauer sei.<sup>111</sup>

Wenn es somit auch dem Sieneser Rat grösstenteils gelang, Francesco di Giorgio in seinen letzten Schaffensjahren vorwiegend für kommunale Aufgaben zu verpflichten, so blieb die Stellung des Künstlers doch so selbstständig, dass er selbst einflussreichste Auftraggeber, auf deren Gunst man in Siena besonderen Wert legte, zurückzuweisen wagte. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht beispielsweise folgendes vom 14. Mai 1493 datierendes Schreiben des Sieneser Rates an den König von Neapel: ...*habiamo più e più volte havuto maestro Francesco di Giorgio et privatamente et pubblicamente, et siamoci sforzati persuaderli che omnino si debi risolvare di venire ad servire a V. S. Ill. ...Finalmente habiamo trovato in lui et troviamo tanta dureza che per niente lo potiamo disporre ad obsequire ad questo vostro et nostro desiderio...*



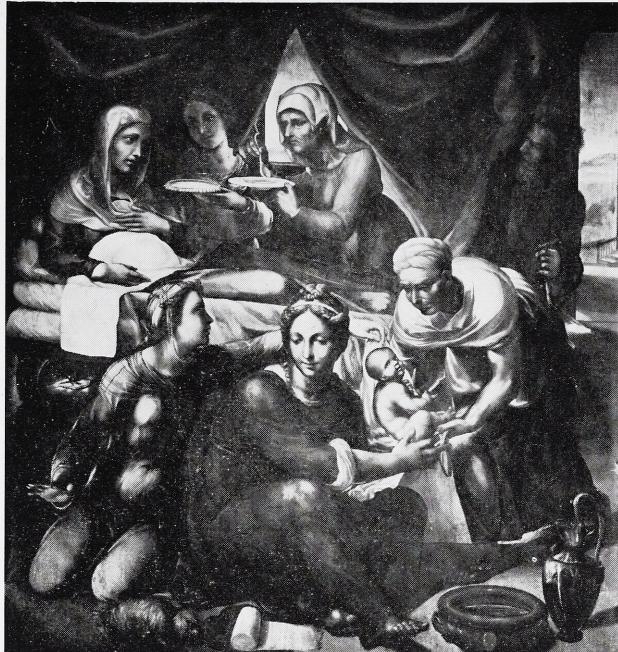
67 Bartolomeo Neroni gen. Riccio, Geburt der Maria. Lucca, Villa Guinigi.



68 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (seitenverkehrte Reproduktion). Bichi-Kapelle.



69 Bartolomeo Neroni gen. Riccio, Geburt der Maria. Paris, Louvre.



70 Sodoma, Geburt der Maria. Siena, S. Maria del Carmine.

*desideriamo che tutti li cittadini nostri siano ad quella ossequentissimi, et veramente questa dureza di costui ci è tanto molesta, quanto alcuna cosa ci potesse essere...<sup>112</sup>*

Francesco stand in der Epoche, in der er die Bichi-Fresken schuf, im Zenit seines Ruhms. 1490 hatte ihn der Herzog von Mailand in sehr ehrenvoller Weise um seine Meinung über die Projekte zur Vollendung des Mailänder Doms und des Kathedralbaus in Pavia gebeten.<sup>113</sup> Im Januar 1491 befand sich Francesco di Giorgio als einziger nicht-florentiner Künstler in der Zahl derer, die zur Einreichung eines Entwurfs für die neue Florentiner Domfassade eingeladen wurden.<sup>114</sup> Das im August 1491 vom Luccheser Stadtrat an die Sieneser Kommune gerichtete Schreiben dürfte sehr genau das Ansehen bezeugen, das Francesco damals allgemein genoss: *Concesserunt Excellentie V. per aliquot dies nobis prestantem virum Franciscum Georgii, architectorem egregium, quem vidimus libentissime et quia senensem, et quod etiam preter ingenium quod habet in suo exercitio singulare et excellens... modestum totum, benignum et liberalem animadvertisimus. Redit ad V. Excellentias magno quidem amore nostro et totius populi, quem sibi peperit tam ingenii admiratione, quam humanitate multa. V. Excellentis gratias agimus, que hominis ingenii partecipes nos esse volerunt. Restat, Excellentissimi Domini, ut vobis et vestre excellentissime reipubbliche magnopere gratulamur, que tam bonum tamque modestum habeat civem, et ita in architectura eruditum, ut parem non habeat tota Italia iudicio nostro.*<sup>115</sup>

Nur durch die hervorragende Stellung des Antonio Bichi innerhalb der Sieneser Regierung wird letztlich begreifbar, weshalb der Künstler, der Aufträge des Königs von Neapel zurückzuweisen wagte, sich der Ausmalung einer Kapelle annahm, obgleich seine Interessen sich in dieser letzten Schaffenszeit hauptsächlich auf die Architektur und das Ingenieurwesen verlagert hatten. Zumindest zwei Dokumente müssen hier zitiert werden, die auf

das Verhältnis zwischen Francesco di Giorgio und Antonio Bichi ein Licht werfen. Gleichzeitig mit einem dringlichen Schreiben vom 13. März 1497, in dem Friedrich von Aragon unseren Künstler erneut um sein Kommen bat, richtete der König an vier Sieneser Bürger die Bitte, im selben Sinn auf den Künstler einzuwirken — nämlich an Antonio Spannocchi, Pandolfo Petrucci, Nerio Placidi und Antonio Bichi.<sup>116</sup> Im selben Jahr wurden Giacopo Piccolomini, Antonio Bichi und Pandolfo Petrucci als Gutachter des plastischen Meisterwerkes von Francesco, der bronzenen, auf dem Hochaltar des Sieneser Doms aufzustellenden Engel berufen.<sup>117</sup>

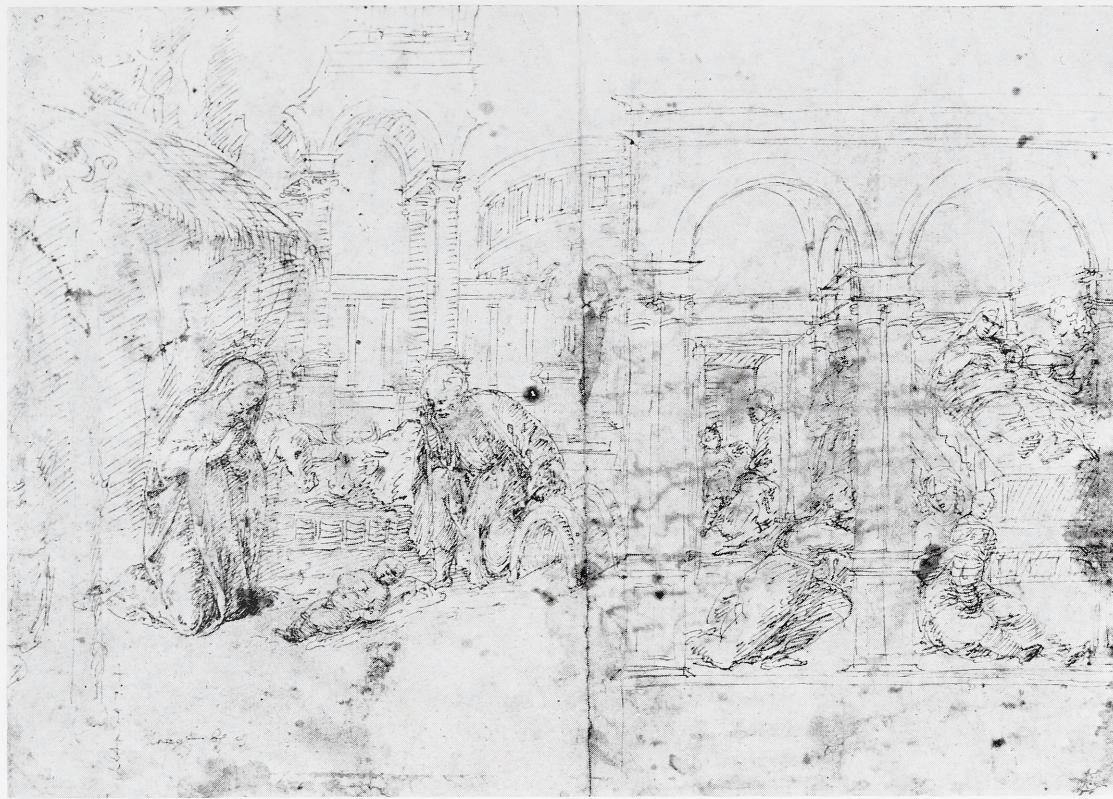
Rekonstruiert man das Itinerar des Francesco di Giorgio in den hier interessierenden Jahren zwischen 1488 und 1494, so wird ersichtlich, dass innerhalb dieses Zeitraums der Künstler nur im Sommer 1490 und in der zweiten Hälfte des Jahres 1492 für längere Zeit von Siena abwesend war. In die Monate Juni und Juli 1490 fällt die Reise nach Mailand und Pavia zur Begutachtung der Pläne für die Kathedralbauten in diesen beiden Städten<sup>118</sup>; im August und September desselben Jahres war der Künstler während mindestens zweier Wochen in Urbino.<sup>119</sup> In der Zeit von spätestens Juli 1492 bis zum Ende dieses Jahres stand Francesco im Dienst des Königs von Neapel.<sup>120</sup> Die andern Aufenthalte ausserhalb von Siena waren kurzfristiger (im Januar 1489 in Gubbio<sup>121</sup>, im November 1490 im Dienst des Virginio Orsini in Campagnano<sup>122</sup>, im Mai 1491 einige Zeit im Königreich Neapel<sup>123</sup>, im August 1491 einige Tage in Lucca<sup>124</sup>). Da vor Vollendung des Fussbodens in der Bichi-Kapelle, d. h. vor Ende August 1488, nicht an die Erstellung von Gerüsten gedacht werden konnte und da andererseits — wie oben dargelegt wurde — die Kapellenausstattung mit Ausnahme der Altarflügel im Juli 1494 vollendet gewesen sein muss, ergeben sich somit drei Perioden, in denen die Bichi-Fresken gemalt worden sein könnten: zwischen September 1488 und Sommer 1490, zwischen Herbst 1490 und Juni 1492 sowie zwischen Januar 1493 und Frühjahr 1494.

### Vorzeichnung

Bei der obigen ikonographischen Analyse<sup>125</sup> wurde auf eine in der Hamburger Kunsthalle aufbewahrte Zeichnung (Abb. 71) hingewiesen, in der wesentliche Innovationen der Bichi-Fresken vorweggenommen sind. Hier nun soll die Frage diskutiert werden, ob das Hamburger Blatt einer der ersten Kompositionsentwürfe sei, die Francesco di Giorgio im Zusammenhang dieses Auftrages in S. Agostino dem Antonio Bichi unterbreitet habe.

Bernhard Degenhart bestreit 1939 erstmals die traditionelle Attribution dieser Hamburger Zeichnung an Piero di Cosimo.<sup>126</sup> Degenhart schrieb die Zeichnung Francesco di Giorgio zu und datierte sie in das Ende der achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts. Dieser neue Attributionsvorschlag fand allerdings nicht überall Zustimmung. So wird in der massgeblichen Monographie über Francesco di Giorgio von Allen Stuart Weller die Hamburger Zeichnung nicht erwähnt.<sup>127</sup> Andererseits scheint heute, mit der einen Ausnahme eines 1967 erschienenen Bildheftes der Hamburger Kunsthalle<sup>128</sup>, auch die Attribution an Piero di Cosimo allgemein bezweifelt zu werden.<sup>129</sup>

Das 23, 2 cm × 33 cm messende Hamburger Blatt<sup>130</sup> stammt aus den Sammlungen von Jonathan Richardson Sen. (1665-1745)<sup>131</sup> und von Sir Thomas Lawrence (1769-1830).<sup>132</sup> Sofern man den auf der linken Hälfte der Rückseite (Abb. 72) zu lesenden Vermerk *Lorenzo Vecchietti, Richardson, probably upon the authority of Vasari* als Hinweis auf Vecchietta deuten kann, existierte schon vor dem genannten Aufsatz von Degenhart eine Zuschreibung an die Sieneser Malerschule. Die Rückseiten geben auch über die Verwendung des Blattes im frühen Cinquecento Aufschluss. Damals wurde das Papier in seiner Mitte ge-



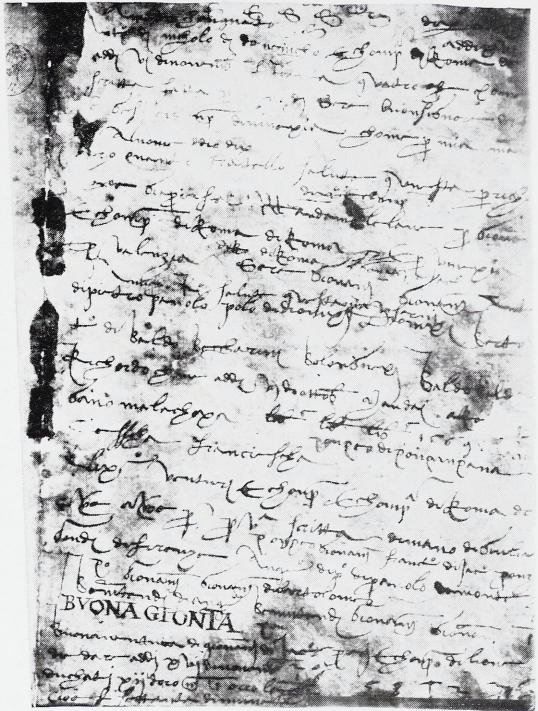
71 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes und Geburt der Maria. Hamburg, Kunsthalle.

faltet, um die eine Rückseite (Abb. 73) für Schreibübungen benutzen zu können.<sup>133</sup> Die dort zu lesenden fiktiven Anreden und Formeln aus der damaligen Geschäftskorrespondenz enthalten leider weder einen Hinweis auf die Person des Schreibers, noch auf den Zeitpunkt und den Ort der Niederschrift. Doch ersieht man aus diesen Schriftzügen, dass das Blatt an der einen Seite später beschnitten worden ist. Das Ausmass dieser Beschneidung lässt sich allerdings wegen der unzusammenhängenden Satzbildungen dieses Textes nicht ermitteln.

Die Hamburger Zeichnung zeigt dieselben beiden Darstellungen wie die Bichi-Fresken: die "Anbetung des Christkindes" (Abb. 74) und die "Geburt der Maria" (Abb. 50). Rechts des bei der Beschriftung der Rückseiten entstandenen Falzes werden die beiden Szenen durch eine senkrechte Linie getrennt (Abb. 71). Auffallenderweise liegt diese Trennung nicht in der Blattmitte. Auch wenn man — analog zu den übrigen Architekturformen — am rechten Blattrand eine zweite Säule ergänzt, die einer späteren Beschneidung zum Opfer gefallen sein könnte, so bleibt doch immer noch die rechte Darstellung etwas schmäler. Gegen eine Interpretation dieses Hamburger Blattes als Reinzeichnung, als definitive Formulierung des zur Ausführung bestimmten Entwurfes spricht u. a. die Beobachtung, dass in dieser Zeichnung ein einheitlicher Maßstab noch fehlt. Die rechte Szene (Abb. 50) ist ferner offensichtlich ohne Berücksichtigung einer genaueren perspektivischen Konstruktion gezeichnet. Die im Hintergrund der "Anbetung Christi" (Abb. 74) aufgehäuften Architekturen dürften gleichfalls bloss als erste Ideenskizze zu verstehen sein. Auf eine Deutung



72 Rückseite der in Abb. 71 wiedergegebenen Zeichnung.



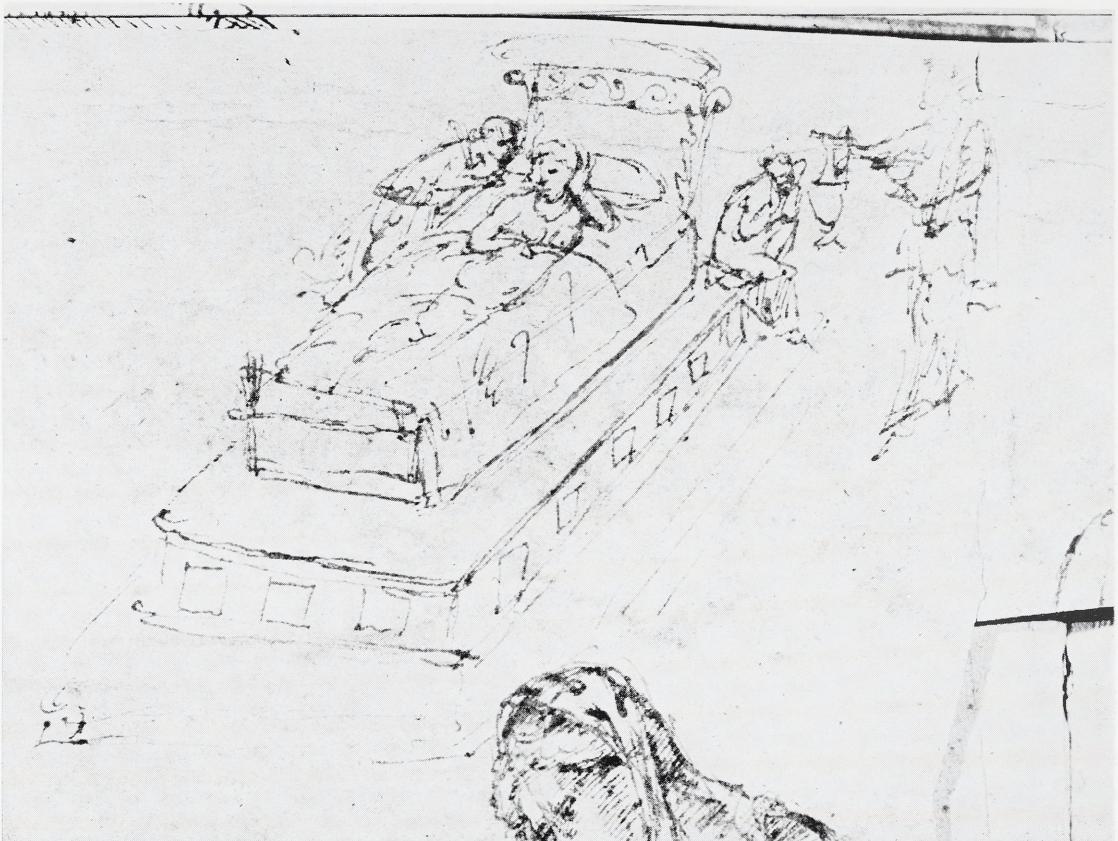
73 Rückseite der in Abb. 71 wiedergegebenen Zeichnung.

als frühe Kompositionsskizze, die als Grundlage für erste Gespräche mit dem Auftraggeber verwendet worden sein konnte, verweisen wahrscheinlich auch die auf den Photographien der Blatthälften (Abb. 50, 74) gut erkennbaren Unterschiede in der Ausführung der Figuren. Während die weiträumige linke Darstellung (Abb. 74) verhältnismässig sorgfältig gestaltet ist, zeichnete der Meister die rechte, in engere Grenzen zusammengedrängte Szene (Abb. 50) mit flüchtigerem Strich.

Zwar sind so grosse Unterschiede, wie man sie zwischen diesem mutmasslichen Entwurf (Abb. 71) und den Fresken der Bichi-Kapelle (Abb. 6, 8) beobachtet, innerhalb der toskanischen Freskomalerei des Quattrocento nichts Aussergewöhnliches. Solche Differenzen lassen sich beispielsweise auch bei den Vorzeichnungen zu den Fresken des Filippo Lippi in der Hauptchorkapelle des Prateser Doms beobachten.<sup>134</sup> Dennoch wäre der Beweis, dass es sich beim Hamburger Blatt tatsächlich um Vorzeichnungen der Bichi-Fresken handelt, angesichts dieser verhältnismässig grossen Differenzen schwierig zu führen, wenn hierbei nicht auf ein bisher übersehenes Indiz hingewiesen werden könnte, das diese Frage definitiv zu entscheiden hilft. In der linken unteren Blattecke (Abb. 74) findet man mit derselben braunen Tinte, mit der die Zeichnung ausgeführt ist, Massangaben eingetragen. In senkrecht angeordneter Schrift wurde vermerkt *alto br. 7 1/2*, während man in der Waagrechten *largo br. 9* liest. Wie solche Kotierungen im allgemeinen zu verstehen sind, ersieht man aus den wenigen noch erhaltenen, mit Massangaben versehenen Kompositionsstudien des Quattrocento<sup>135</sup> sowie vor allem aus Sieneser Architekturzeichnungen, beispielsweise aus dem um 1370 gezeichneten Aufriss der "Cappella del Campo".<sup>136</sup> Die Kotierung des Hamburger Blattes kann sich einzig auf die Szene beziehen, der sie unmittelbar beigeordnet



74 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes. Hamburg, Kunsthalle.



75 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (?). Siena, Biblioteca Comunale.

ist (Abb. 74). Wären diese Breiten- und Höhenmasse für beide Szenen verbindlich, so hätte man einen anderen Ort für die Beschriftung, beispielsweise die Blattmitte, gewählt. Bei einer Bezugnahme der Kotierung auf die Gesamtmasse beider Darstellungen müsste angenommen werden, dass die zwei Szenen unmittelbar nebeneinander an derselben Wand dargestellt werden sollten. Dass dies nicht beabsichtigt war, ersieht man jedoch auch aus der Tatsache, dass der Zeichner den Problemen der Angleichung des Figurenmaßstabs und der harmonischen Zusammenfügung der Architekturen in diesen beiden Darstellungen keine Beachtung schenkte.

Rechnet man die auf dem Hamburger Blatt eingetragenen Sieneser Masseinheiten in Metermasse um<sup>137</sup>, so wird man gewahr, welch einzigartiges Argument diese Kotierung für unsere These darstellt. 9 *braccia senesi* sind umgerechnet ca. 5,4 m (Breite der Bichi-Fresken einschliesslich der Rahmenformen = 5,52 m), 7 1/2 *braccia senesi* sind gleich 4,5 m (Höhe der Bichi-Fresken einschliesslich des Rahmens = 4,43 m bzw. 4,54 m).

Folgende Argumente sprechen somit für die Attribution des Hamburger Blattes (Abb. 71) an Francesco di Giorgio und für die These, dass diese Zeichnung einen frühen Kompositionsentwurf für die Bichi-Fresken darstelle:

1. Die Beobachtungen von Bernhard Degenhart<sup>138</sup> zu der für Francesco di Giorgio bezeichnenden Strichführung, zu der — um die von Degenhart verwendeten Ausdrücke zu

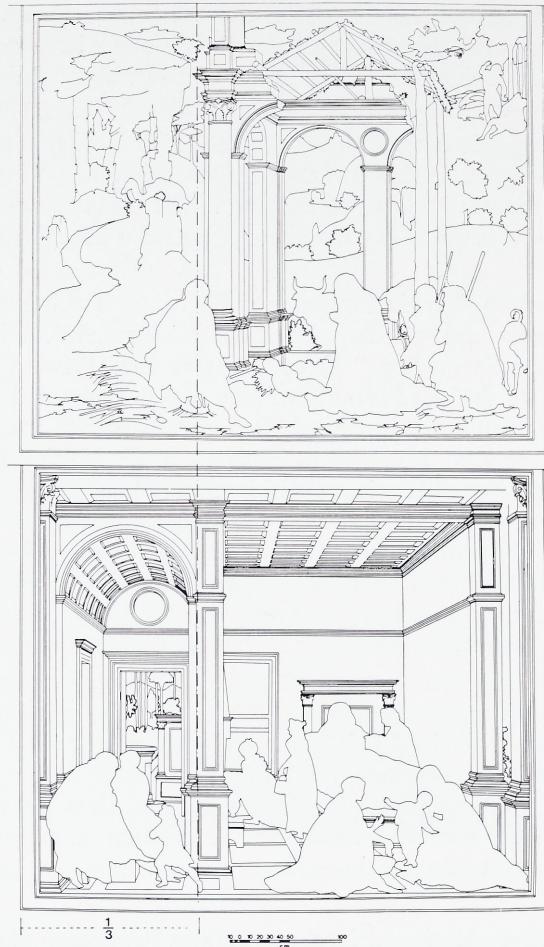
wiederholen — “flatternden Strichform” und der “Lockierung des Konturs”. Wie treffsicher Degenharts Analyse und wie richtig folglich die aus dieser schon 1939 erschlossene Datierung der Hamburger Zeichnung “ins Ende der achziger Jahre” ist, lässt sich im Grunde erst heute, nach der Entdeckung der Fresken in S. Agostino erkennen.

2. Der Zusammenhang mit einer Zeichnung im Codex S. III/6 (fol. 40 v) der Biblioteca Comunale in Siena (Abb. 75), die sich auf Grund besonders des Vergleichs mit Skulpturen des Francesco di Giorgio diesem Meister zuschreiben lässt und in der — wie schon Degenhart erkannte<sup>139</sup> — zumindest teilweise Kompositionsideen der Hamburger Zeichnung vorwegengenommen sind.

3. Die ikonographischen Verbindungen zur Sieneser Tradition der Darstellung der “Geburt der Maria” (Abb. 47) wurden schon oben aufgezeigt. Die auf der Hamburger Zeichnung wiedergegebene Szene der “Anbetung des Christkindes” (Abb. 74) lässt sich ikonographisch zwischen die frühen Formulierungen dieses Themas durch Francesco di Giorgio (Antiphonar B im Dommuseum in Chiusi<sup>140</sup>, Tafelbild der Sammlung Kress in Kansas-City<sup>141</sup>) und eines seiner späten Bilder (die Tafel in S. Domenico in Siena)<sup>142</sup> einordnen, verbinden sich doch hier erstmals die traditionellen Elemente — beispielsweise die an eine Felswand angebaute, schräg von der Seite gesehene Hütte, vor der Maria kniet — mit einer die Bildmitte einnehmenden antikischen Architektur.<sup>143</sup> Die vor allem aus stilistischen Gründen abzulehnende Zuschreibung an Piero di Cosimo würde sich übrigens auch deshalb als problematisch erweisen, weil auf den von Piero di Cosimo gemalten Bildern dieses Themas nirgends Triumphbogen oder antike Ruinen zu sehen sind.

4. Die Übereinstimmung der Massangaben auf diesem Hamburger Blatt (Abb. 74) mit den Dimensionen der Bichi-Fresken ist umso auffälliger, als sonst m. W. Fresken dieses Ausmasses und dieser Thematik in den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Siena nicht in Auftrag gegeben wurden. Jede anderslautende Beurteilung müsste hingegen zwangsläufig zu der absurd erscheinenden These führen, dass derselbe Künstler in demselben Zeitraum in Siena ein zweites Fresko von demselben Ausmass und derselben ikonographischen Thematik geschaffen hätte.

Da sonst kein vollständiger Kompositionsentwurf des Francesco di Giorgio für eines seiner noch erhaltenen Werke überliefert ist, ermöglicht diese Hamburger Zeichnung (Abb. 71) eine einmalige Einblicknahme in den Schaffensprozess des Meisters. Der Künstler näherte sich der für ihn wahrscheinlich ungewohnten Aufgabe des Entwurfs einer grossen Freskenkomposition nur zögernd. In den Maßstab eines ca. 25 m<sup>2</sup> messenden Freskos übertragen müssten die Gestalten der vor dem Christkind knienden Maria und Joseph (Abb. 74) innerhalb dieses verhältnismässig schmalen Kapellenraums (Abb. 2) überdimensioniert erscheinen. Am Beispiel der Gruppe der ruhenden Anna und der ihr die Speise reichenden Dienerin kann die Entwicklung der Ideen des Francesco di Giorgio vom frühen Entwurf bis zur endgültigen Formulierung besonders gut verfolgt werden (Abb. 49, 50). Die Zeichnung gibt die Erschöpfung der Wöchnerin mit erstaunlicher Unmittelbarkeit wieder (Abb. 50). Die mit schlaffen Gliedern und ermattet gesenktem Haupt daliegende Anna scheint zu schwach zu sein, um die ihr gereichte Speise zu kosten oder überhaupt der sich ihr zuwendenden Magd Aufmerksamkeit zu schenken. Während der weiteren Ausformung dieser Komposition korrigierte der Künstler diese erste, realistische Aussage (Abb. 50) und wählte für die endgültige Fassung ein konventionelleres Bild der auf ihrer Lagerstatt ruhenden Heiligen (Abb. 49). Die Beine der Anna erscheinen nun elegant zur Seite gewendet; ihr erhobenes Haupt übertragt die umstehenden Mägde.

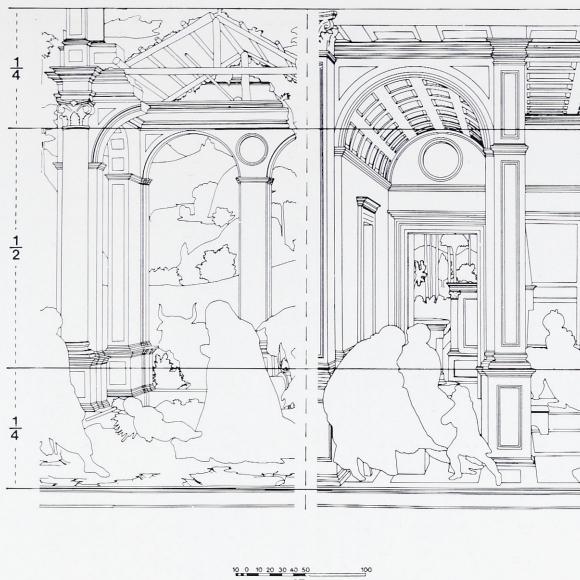


76 Massverhältnisse der Fresken in der Bichi-Kapelle.

### Proportionen, Perspektive

Bei der Vorbereitung des definitiven Entwurfs bemühte sich der Künstler, den in der Bichi-Kapelle darzustellenden Szenen eine ähnliche Grundstruktur zu geben. Beide Fresken sind beispielsweise deutlich im Massverhältnis 1 : 2 in zwei Felder geteilt (Abb. 76). In der Szene der "Geburt der Maria" liegt diese Achse genau auf der die beiden Räume trennenden Linie; in der "Anbetung des Christkindes" scheidet diese Vertikale die Landschaftsdarstellung von der Architekturwiedergabe. Horizontale Achsen liegen bei beiden Kompositionen (Abb. 77) auf der Höhe der Basen und der Bogenscheitel (auffallenderweise wird eines dieser Fresken in analoger Weise durch die *Giornate* geteilt, Abb. 22).

Der in zwei Zeichnungen (Abb. 78, 80) rekonstruierte Verlauf der Orthogonalen kann dank der noch bei beiden Fresken sichtbaren Nagellöcher in den Fluchtpunkten (Abb. 79)

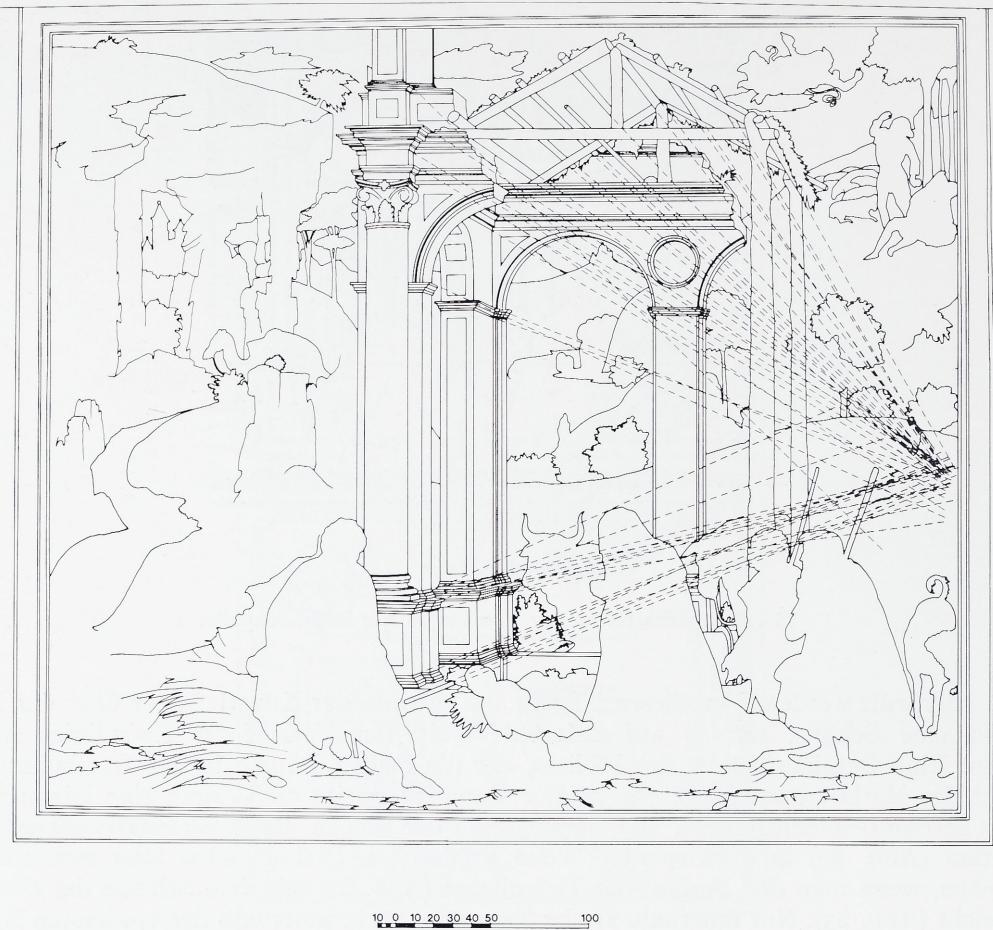


77 Massverhältnisse der Fresken in der Bichi-Kapelle.

genau überprüft werden. Von diesen Nägeln aus spannte der Künstler quer über das Freskenfeld eine Schnur, um so auf einfachste Weise den Verlauf der Tiefenlinien zu ermitteln. Eine Detailaufnahme des Pfeilers, der die beiden Räume in der Darstellung der Geburt der Maria trennt (Abb. 79), zeigt erstaunlicherweise zwei durch eine Distanz von 13 cm getrennte Fluchtpunkte. Die Organisation der sich in dieser perspektivischen Konstruktion (Abb. 80) in verwirrender Weise kreuzenden Orthogonalen lässt sich leichter verstehen, wenn man den Verlauf der Tiefenlinien (Abb. 81) mit dem Schema der *Giornate* vergleicht (Abb. 23). Nur innerhalb zweier Tagwerke (d. h. innerhalb der vordersten Kassettenreihe und innerhalb der über den Figuren gelegenen Zone des rechten Raumes) sind die Tiefenlinien auf den Fluchtpunkt "B" orientiert. Francesco di Giorgio hatte somit zu Beginn seiner Arbeit "B" als Fluchtpunkt bestimmt und erst mitten im Malprozess einen zweiten Fluchtpunkt ("A") gewählt. Die Frage, weshalb der Meister hier von dem auch in seinen theoretischen Schriften<sup>144</sup> postulierten Gesetz der Fluchtpunkteinheit abwich, ist auch deshalb schwer zu beantworten, weil die geringe Distanz zwischen den Punkten "A" und "B" keine erhebliche kompositionelle Veränderung bewirkt.<sup>145</sup> Vielleicht wollte Francesco di Giorgio durch diese Korrektur bloss den parallelen Verlauf des auf den Mittelpfeiler zuführenden Fliesenrandes mit der rechten Kontur dieses Pfeilers vermeiden.

Bei dieser perspektivischen Konstruktion (Abb. 78, 80) wird mit einer Figurenhöhe gerechnet, die nur wenig die durchschnittliche Grösse des Betrachters übertrifft. Die Fluchtpunkte liegen 1,75 m (Abb. 78) bzw. 1,79 m (Abb. 80) über dem Freskenrand. Nach dem Gesetz des Bedeutungsmasstabs<sup>146</sup> sind die Heiligen (Anna, das Marienkind) grösser gebildet als die "profanen" Figuren (Abb. 49). In diesem Sinn ist auch die Tatsache zu verstehen, dass die Horizontlinie nicht — wie es die "korrekte" perspektivische Konstruktion verlangt hätte — auf Augenhöhe der den Kessel tragenden Dienerin, sondern der Anna gelegt ist (Abb. 80).

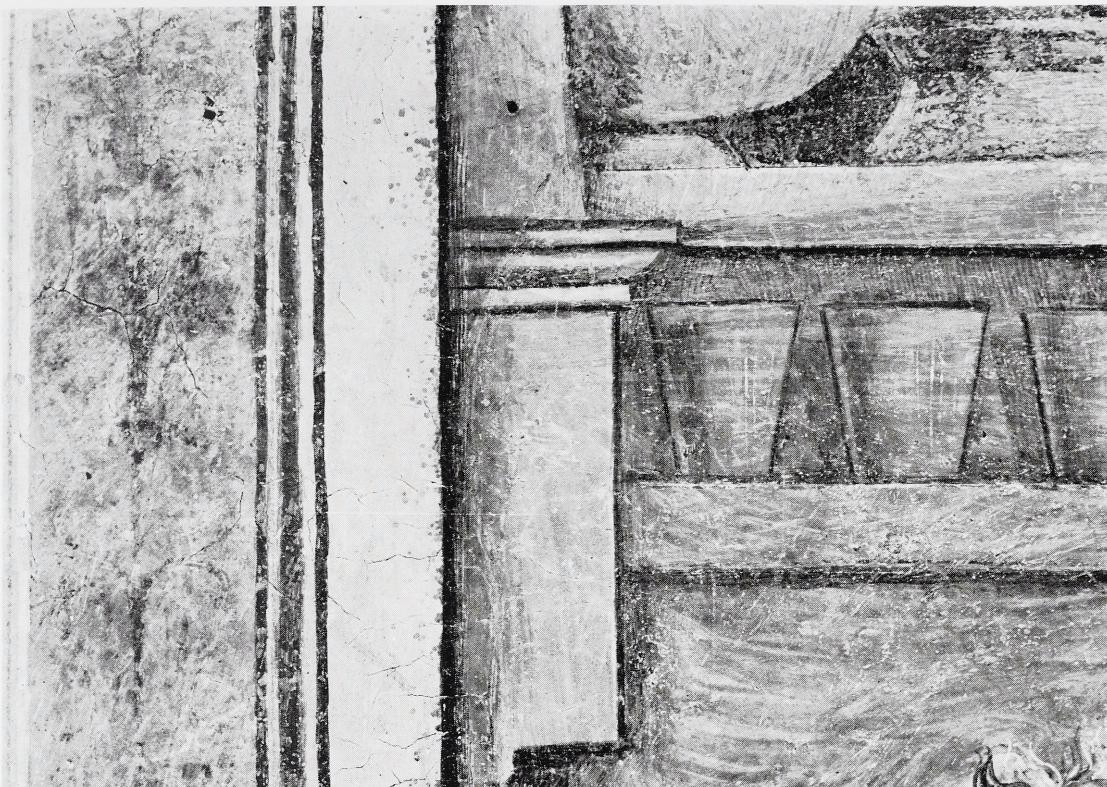
Die Fixierung der Fluchtpunkte auf dem Trennpfeiler (Abb. 80) bewirkte eine grösstmögliche Öffnung beider Räume. Als idealer Standpunkt des Betrachters wurde jener Ort



78 Anbetung des Christkindes, Rekonstruktion der Orthogonalen. Bichi-Kapelle.

gewählt, von dem aus die beiden Zimmer in ihrer weitesten Erstreckung sichtbar werden. Von hier aus gesehen ist nicht nur annähernd die volle Rundung des Endes des Tonnengewölbes, sondern auch die ganze Breite der Kassettendecke erkennbar. Ferner konnte durch solch eine Verschiebung des Fluchtpunktes aus der Mittelachse eine allzu starke Verkürzung des Bettes vermieden werden (vgl. hingegen Abb. 65). In dieser Perspektive gesehen scheint die Anna genau auf den an der Ostseite der Kapelle aufgestellten Altar zu blicken (Abb. 8).

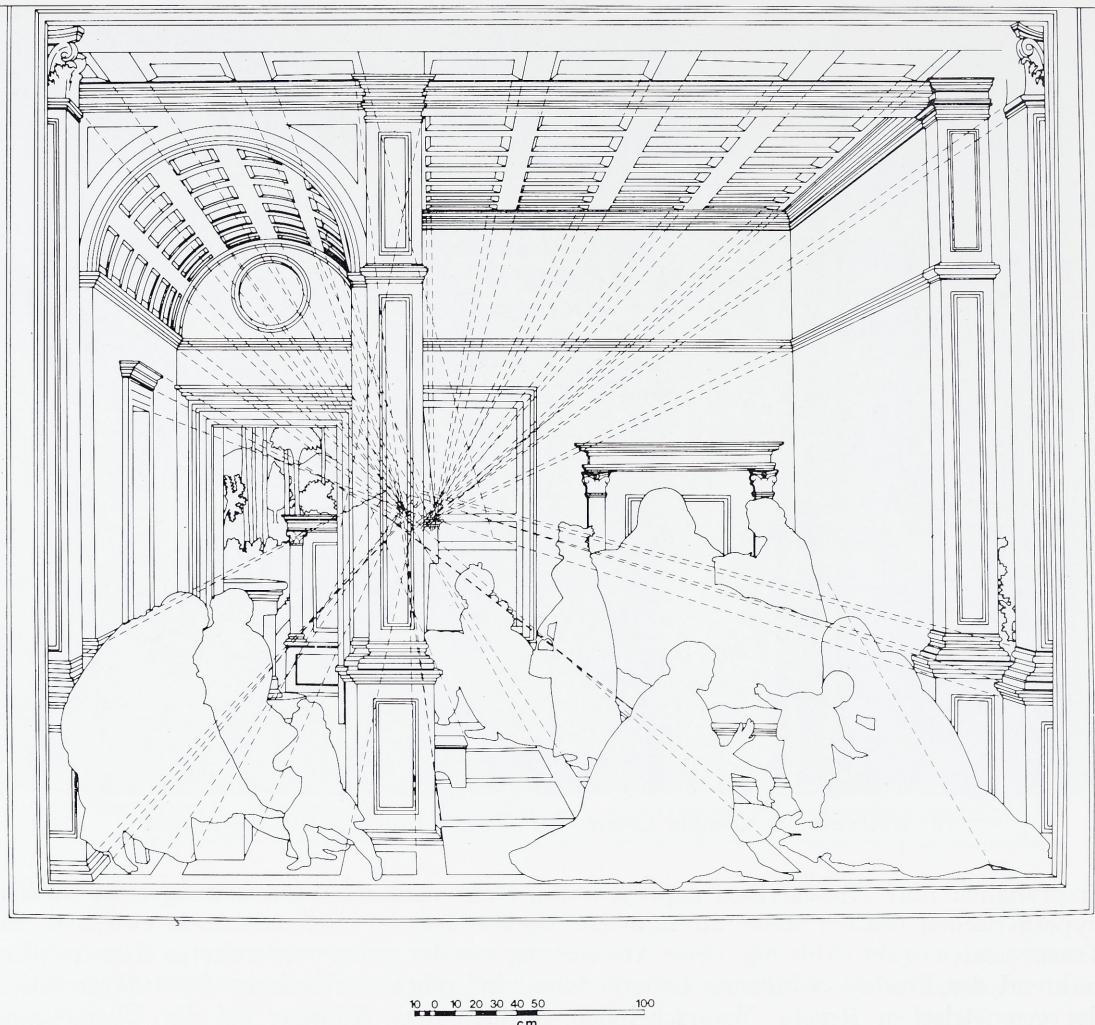
Die doppelten Fluchtpunkte stellen nicht die einzige Abweichung von der "korrekten" Konstruktion dar. Eine erste Überprüfung der Tiefenabstände der Bodenfliesen (Abb. 8, 49) ergab, dass diese Distanzen scheinbar nicht genau berechnet wurden. Andererseits konnten diese Verkürzungen auch nicht auf empirischem Weg bestimmt worden sein, waren doch die in den Feinputz eingekratzen Linien offensichtlich von einer masstabstreuen perspektivischen Vorzeichnung übertragen worden.<sup>147</sup> Die von Miranda Ferrara freundlicherweise durchgeführte Überprüfung dieser Konstruktion ergab, dass der Künstler



79 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Ausschnitt). Bichi-Kapelle.

ursprünglich fünf Fliesenreihen geplant hatte. Denn nach der Einzeichnung einer solchen hypothetischen fünften Reihe stimmte die Verkürzung der Tiefenabstände zwischen den Transversalen exakt (Abb. 85). Diese Abweichung von der genau vorbereiteten Konstruktion während der Freskenausführung bezeugt eine erstaunliche Freiheit in der Interpretation der geometrischen Regeln. Wahrscheinlich erschien dem Künstler bei der Übertragung seiner perspektivischen Konstruktion auf die Freskenfläche die hinterste, nurmehr in starker Verkürzung sichtbare Fliesenreihe als zu kleinteiliges, die Gesamtordnung der Komposition störendes Element, auf das zugunsten einer grösseren Klarheit der räumlichen Konzeption besser zu verzichten sei (Abb. 8, 49).

Dass auch sonst gelegentlich Francesco di Giorgio die Beachtung der perspektivischen Gesetze seinem ästhetischen Urteil unterordnete, zeigt die Konstruktion der Kassettendecke in demselben Fresko (Abb. 8). Der Künstler wählte hier ein nach mathematischen Gesichtspunkten irrtümliches Verfahren, das man als "doppelte Konstruktion des seitlichen Aufrisses der Sehpyramide" bezeichnen könnte. Auf der in Abb. 84 wiedergegebenen Zeichnung wurde entsprechend verdeutlicht, dass die für die Messung der Tiefenabstände zwischen den Kassettenreihen in der *costruzione legittima* ausgeführten Hilfslinien nicht — wie es diese Konstruktion verlangen würde — auf den gleichen, auf der Gerade AC gelegenen Punkt zuführen. Vielmehr sieht das hier gewählte Verfahren *zwei* rechts von der vertikalen Schnittlinie gelegene Punkte auf der Gerade AC vor, wodurch für die vorderen Kassettenreihen eine weit geringere perspektivische Verkürzung errechnet wird als für die tiefer gelegenen Teile dieser Decke.

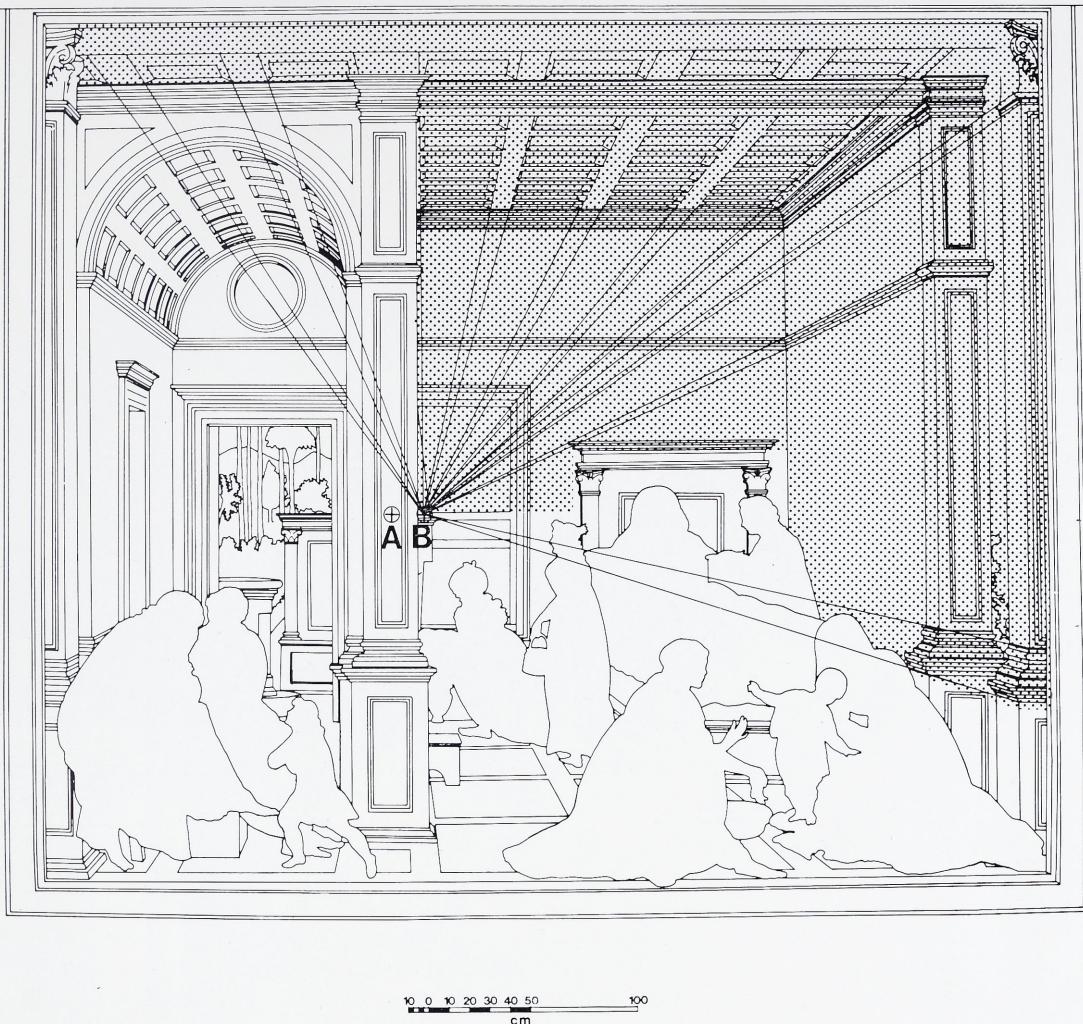


80 Geburt der Maria, Rekonstruktion der Orthogonalen. Bichi-Kapelle.

### Die Grottesken

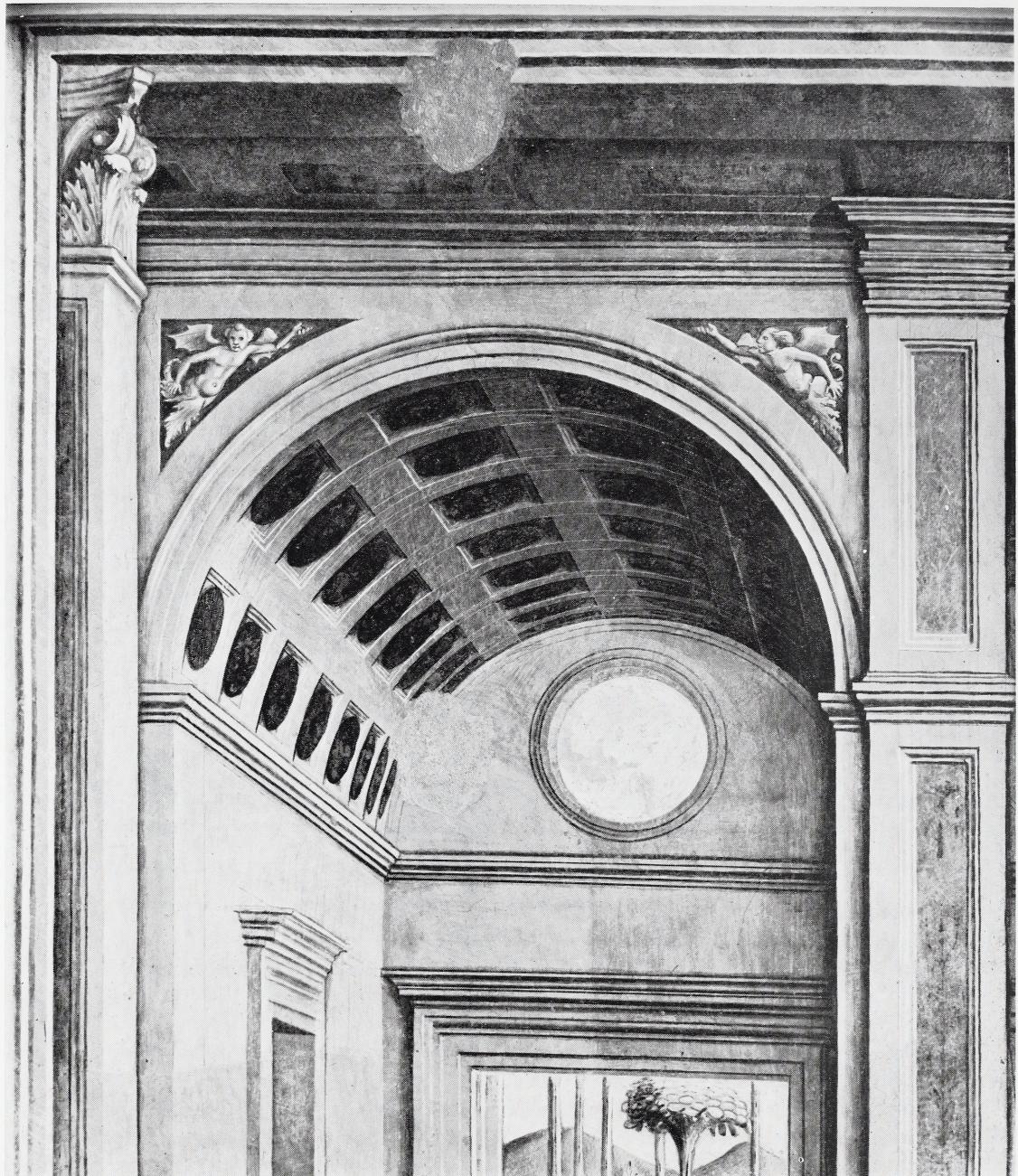
Wie schon oben<sup>148</sup> dargelegt wurde, sind diese an den Pilastern zu Seiten des Eingangs der Bichi-Kapelle dargestellten Grottesken (Abb. 86-88) die einzigen Fresken dieses Raumes, die aufs Jahr genau datiert werden können. Aus der Gliederung dieser Dekoration und der Lage der Mittelachsen ergibt sich, dass 1494 das drei Meter hohe Gitter und diese Mälereien nach einem einheitlichen Plan ausgeführt wurden.

Obgleich motivische Übereinstimmungen zwischen diesen Grottesken und den Ornamenten in den grossen Fresken dieser Kapelle zu beobachten sind (vgl. besonders die Figur des Kauernden — Abb. 92 — mit dem Satyr in den Grottesken, Abb. 88), ist an eine Ausführung der Grottesken durch Francesco di Giorgio nicht zu denken.<sup>149</sup> Ein Mitarbeiter hat hier die Entwürfe des Meisters in etwas spröder Weise interpretiert.

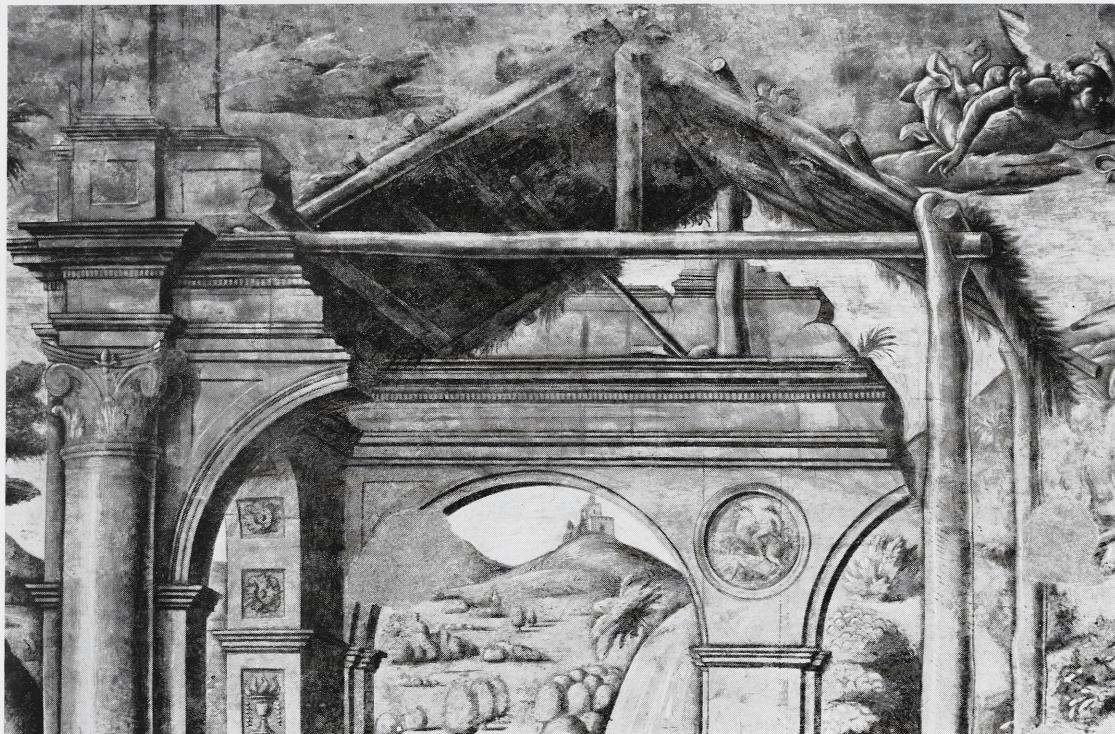


81 Geburt der Maria, Vergleich der perspektivischen Konstruktion mit den Grenzen der Tagwerke. Bichi-Kapelle.

Um 1480 wurden die Grottesken der *Domus Aurea* erstmals von den aus Umbrien und der Toskana stammenden Künstlern studiert, die Sixtus IV. zur Ausmalung der Sixtinischen Kapelle berufen hatte.<sup>150</sup> Francesco di Giorgio hätte unmittelbar vor Beginn oder im Verlauf der Arbeiten in der Bichi-Kapelle mehrfach Gelegenheit gehabt, die *Domus Aurea* zu besuchen. Eine Analyse seiner Zeichnung der Konstantinsbasilika im "Codex Saluzzo" der Biblioteca Reale in Turin ergab, dass der Meister 1486 (d. h. ein Jahr vor dem Vertragsabschluss zwischen Antonio Bichi und den *Frates* von S. Agostino) die antiken Bauten auf dem *Forum Romanum* studiert hatte.<sup>151</sup> Im Frühjahr 1491<sup>152</sup> und in der zweiten Hälfte des Jahres 1492<sup>153</sup> bot sich Francesco erneut die Möglichkeit, anlässlich seiner Reisen ins Königreich Neapel einige Tage in Rom zu verweilen. Interessanterweise waren noch im Jahr 1913, als Fritz Weege die Kunstwerke in der *Domus Aurea* publizierte, unter den zahlreichen in die Wände der Grotten eingeritzten Künstlerinschriften folgende drei Worte



82 Francesco di Giorgio, Geburt der Maria (Ausschnitt). Bichi-Kapelle.

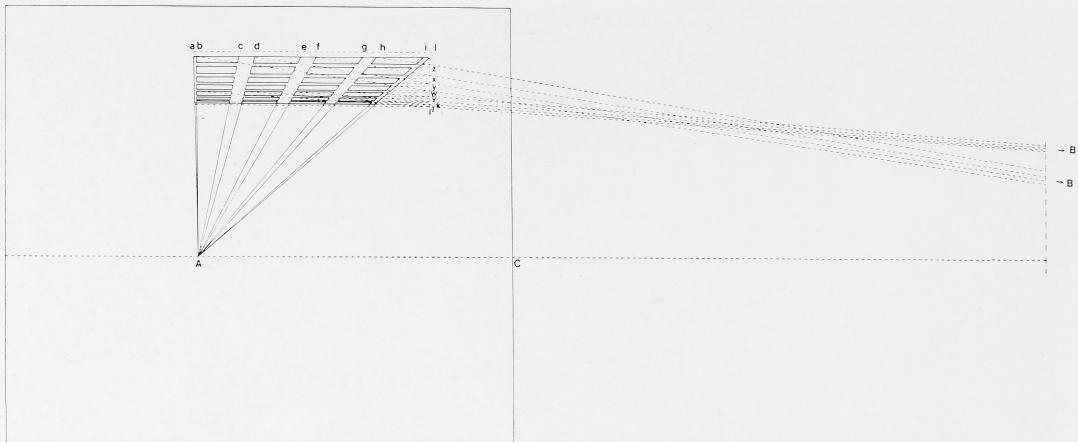


83 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Ausschnitt). Bichi-Kapelle.

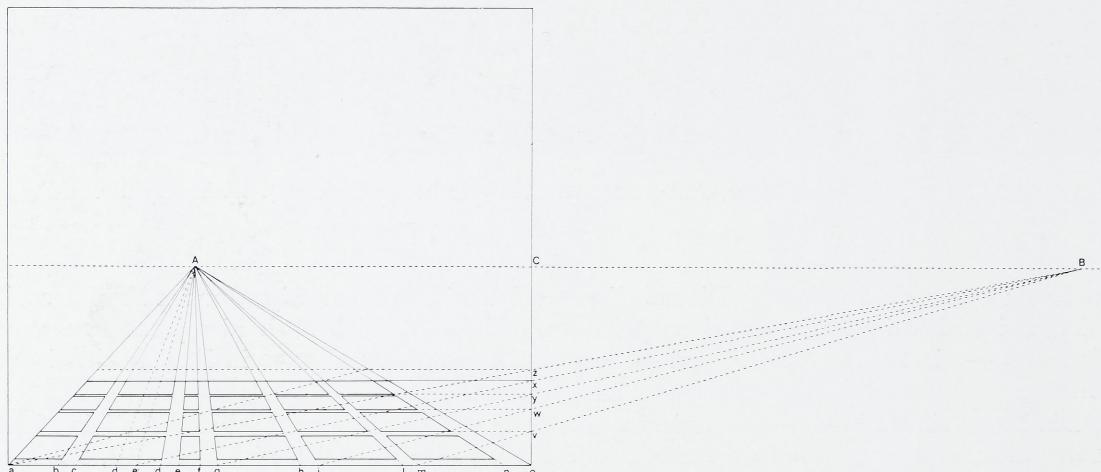
zu lesen: *Francesco da Siano*.<sup>154</sup> Die naheliegende Identifikation als Signatur des Francesco di Giorgio ist allerdings nicht zweifelsfrei. Eventuell könnte sich auch hier jener *Francesco da Siena* — ein Schüler des Peruzzi — verewigt haben, der um 1550 in Rom nachweisbar ist.<sup>155</sup>

Die These einer direkten Kenntnis der Grottesken in der *Domus Aurea* kann allein nicht durch das Argument widerlegt werden, in der Bichi-Kapelle seien nicht der Stil, sondern ausschliesslich vereinzelte Motive der antiken Dekoration in jeweils sehr starker Abwandlung rezipiert worden. Auch Pintoricchio, der unter allen Künstlern des Quattrocento diese neu entdeckten Dekorationsformen am häufigsten in sein Schaffen einbezog, bleib im Grunde die “impressionistische” Leichtigkeit der antiken Vorbilder fremd. Nur Ghirlandaio hatte in einigen wenigen Fällen eine wirkliche Annäherung an die antike Malerei erreicht.<sup>156</sup> Am Beispiel der 1488-1491/93 von Filippino Lippi im Kryptopartikus der *Domus Aurea* gezeichneten Skizzen (Abb. 90)<sup>157</sup> ist zu erkennen, wie wenig die Künstler dieser Zeit an einer genauen Wiedergabe der römischen Kompositionen interessiert waren. Schon in der Phase des Kopierens vor dem Original löste Filippino die einzelnen Motive aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang und gruppierte diese nach den Prinzipien der Quattrocento-Dekoration um.

Die Motive der Bichi-Grottesken lassen sich fast alle in den wichtigsten, aus den letzten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts datierenden Beispielen dieser Dekorationsart nachweisen (17 Zeichnungen im 1493/94 entstandenen “*Codex Escurialensis*”, die nach dem Vorbild der ca. ein Jahrzehnt früher angefertigten Skizzen des Domenico Ghirlandaio



84 Rekonstruktion der perspektivischen Verkürzung der Tiefenabstände an der Kassettendecke. Geburt der Maria, Bichi-Kapelle.



85 Rekonstruktion der perspektivischen Verkürzung der Tiefenabstände am Fliesenboden. Geburt der Maria, Bichi-Kapelle.

ausgeführt wurden<sup>158</sup>; Pintoricchio, Cappella Bufalini, S. Maria in Aracoeli, um 1483/85<sup>159</sup>; Pintoricchio, Cappella Baglioni, S. Maria Maggiore in Spello, 1501<sup>160</sup>; 11 Zeichnungen des Filippino Lippi von 1488-1491/93<sup>161</sup>). Die Dekorationen im untersten Drittel der Bichi-Grottesken (Abb. 86), das der Höhe des Gitters am Kapelleneingang entspricht, finden sich zum grössten Teil auf fol. 19v des "Codex Escurialensis" wieder (überkreuzte, ovale Schilder; Hirtenpfeife; Fruchtbüsche, Abb. 94). Für die Motive in den oberen Dekorationsteilen (Abb. 87, 88) kann auf den "Codex Escurialensis" (die Inschrift "SPQR", Abb. 94), die Cappella Bufalini (das Puttenpaar, die Perl schnüre, Abb. 89), die Lippi-Zeichnung (Pegasus, die Putten, das Medaillonbild, die Vögel mit zurückgewandten Köpfen, Abb. 90) und auf Spello verwiesen werden (das Puttenpaar, der kauernde Satyr, Abb. 93).



86 - 88 Francesco di Giorgio (Werkstatt). Grotteskendekoration am Eingangspilaster der Bichi-Kapelle.

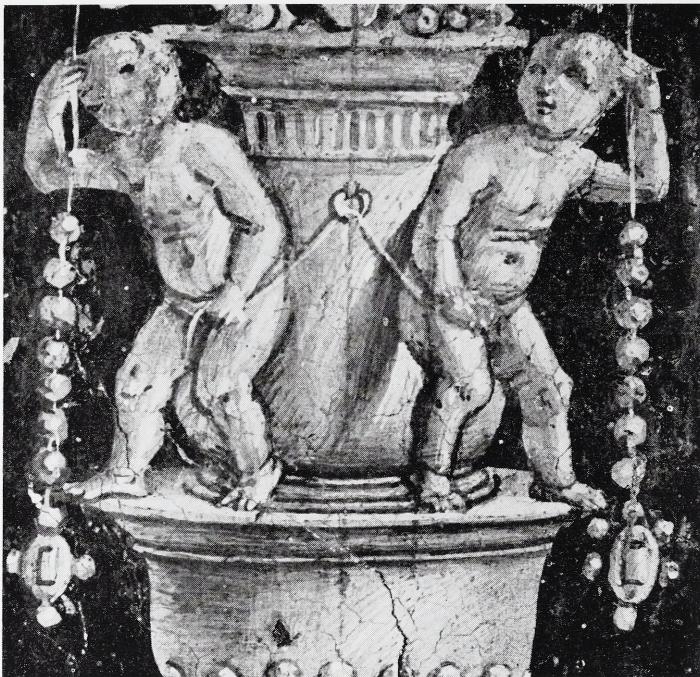
Oberes Drittel



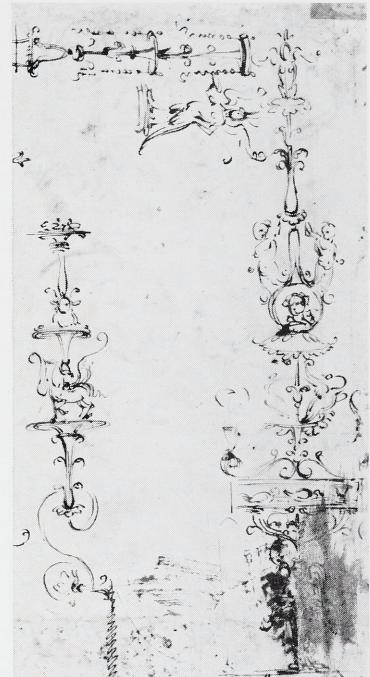
Mittleres Drittel



Unteres Drittel



89 Pintoricchio, Grotteskendekoration. Rom, S. Maria in Ara coeli, Cappella Bufalini.

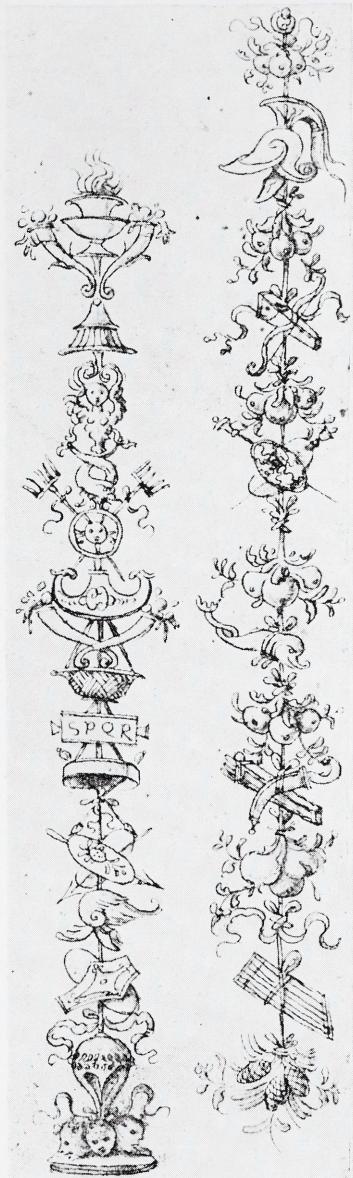


90 Filippino Lippi, Zeichnungen nach den Wandmalereien der *Domus Aurea*. Florenz, Uffizien.

#### Exkurs I: Beurteilung der “Entkleidung Christi” (Siena, Pinakothek) nach Entdeckung der Bichi-Fresken

Jede bisherige Definition des Spätstils von Francesco di Giorgio war durch die Entscheidung bedingt, ob diese 296 cm × 118 cm messende Darstellung der Entkleidung Christi (Abb. 95), deren Provenienz unbekannt ist (ursprüngliche Aufstellung in einer Sakristei?)<sup>162</sup>, unserem Meister zuzuschreiben sei. Durch die Entdeckung der Fresken in der Bichi-Kapelle ist nun auch für diese Frage eine neue Diskussionsbasis geschaffen.

Drei Thesen sind hier zu erörtern: die Attribitionen an Francesco di Giorgio<sup>163</sup>, an Neroccio (John Pope-Hennessy)<sup>164</sup> und an Peruzzi (Christoph Luitpold Frommel).<sup>165</sup> Die Deutung von Pope-Hennessy, die — in allerdings stark relativierter Form — in der Neroccio-Monographie von Gertrud Coor<sup>166</sup> übernommen wurde, basiert auf einer Idee von Cesare Brandi<sup>167</sup>, der schon 1933 einen Schüler des Neroccio als Autor zumindest eines Teils der “Entkleidung Christi” vermutet hatte. Pope-Hennessy begründete seine These vor allem damit, dass sich der lyrisch-weiche Grundton dieses Bildes mit dem Stil der gesicherten Werke des Francesco di Giorgio nicht vereinbaren lasse. Frommel, der diese Tafel als das fruhste überlieferte Werk des Peruzzi deutete, verwies hierbei vor allem auf Zeichnungen des jungen Peruzzi, vor allem auf den “Tod der Cleopatra” im Louvre<sup>168</sup> (hingegen fehlt bei Frommel ein direkter Vergleich mit den frühen, allerdings z.T. übermalten Fresken des Peruzzi in der Apsis von S. Onofrio in Rom<sup>169</sup>, bei denen der Zusammenhang mit der “Entkleidung Christi” wesentlich schwerer zu erkennen ist). Einigkeit scheint heute einzig in der Frage der Datierung dieses Sieneser Bildes (Abb. 95) zu herrschen. Der offensichtliche



91 - 92 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Ausschnitte). Bichi-Kapelle.

93 Pintoricchio, Grotteskendekoration. Spello, S. Maria Maggiore.

94 Schule des Domenico Ghirlandaio, Cod. Escurialensis (fol. 19v).

Einfluss der Landschaftsdarstellungen des Signorelli, vor allem der 1497-1499 gemalten Fresken in Monteoliveto Maggiore, deutet auf eine Entstehung der Sieneser Tafel nach 1497 hin. Pope-Hennessy datiert "kurz vor 1500" <sup>170</sup>, Weller "bald nach 1497/98" <sup>171</sup>, Coor in die Jahre 1501-1502 <sup>172</sup>, Frommel ins Jahr 1503 <sup>173</sup> und Torriti in die letzten Jahre des 15. Jahrhunderts. <sup>174</sup>



95 Schule des Francesco di Giorgio, Entkleidung Christi. Siena, Pinakothek.

Schon beim Vergleich einiger weniger Detailaufnahmen der "Entkleidung Christi" mit entsprechenden Ausschnitten aus Werken des Francesco di Giorgio lässt sich m.E. klar erkennen, dass die Zuschriften an Neroccio und an Peruzzi unhaltbar sind. Der rechts aussen in der "Entkleidung" wiedergegebene Bärtige (Abb. 101) ist dem im mehr als zwei Jahrzehnte früher entstandenen Madonnenbild Inv. Nr. 291 der Sieneser Pinakothek

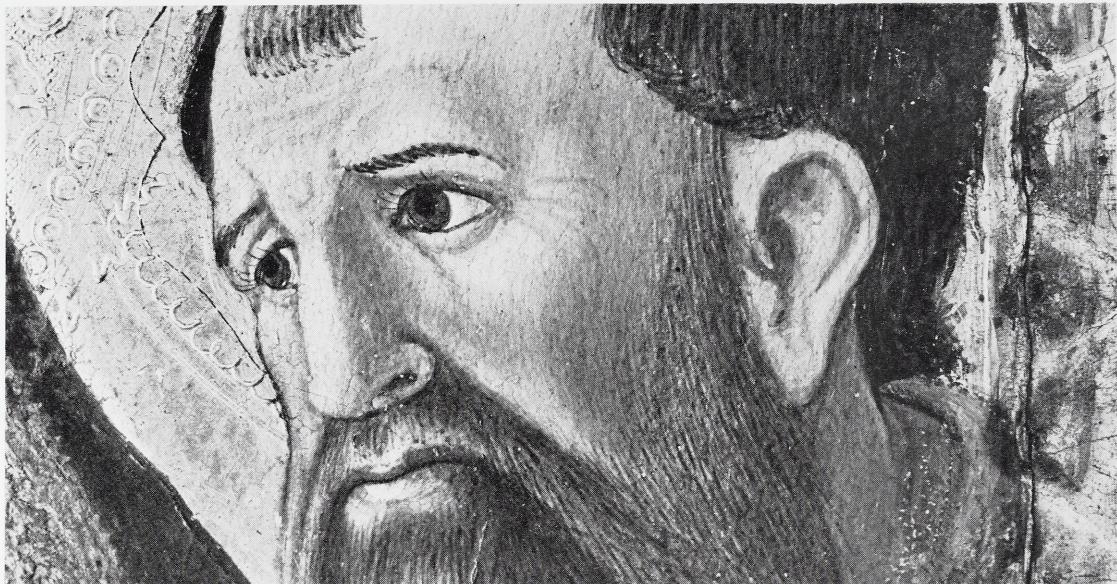


96 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Heilige). Siena, Pinakothek.



97 Schule des Francesco di Giorgio, Entkleidung Christi (Ausschnitt). Siena, Pinakothek.

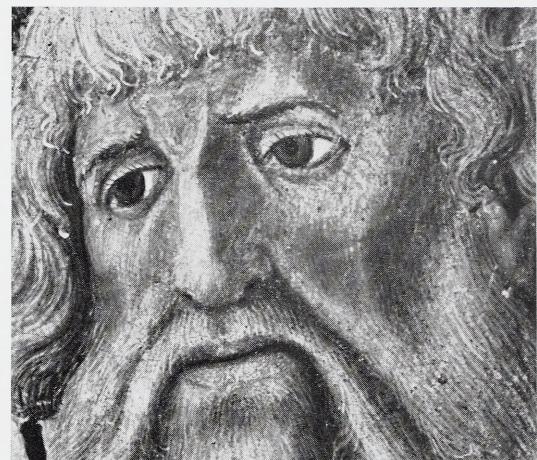
kothek (Abb. 112)<sup>175</sup> dargestellten Paulus (Abb. 98) so ähnlich, dass diese beiden Bilder nur in derselben Werkstatt gemalt sein können. Selbst in kleinsten Einzelheiten stimmen die Wiedergaben dieser Gesichter exakt überein (man vergleiche z.B. die U-förmigen Zeichen an der auffallend breiten Nasenwurzel, den schräg herabgezogenen Augenwulst, die Strichelung der Brauen und den Duktus der Pinselstriche an Wangen und Bart; siehe auch



98 Francesco di Giorgio (Werkstatt). Paulus (Ausschnitt aus Abb. 112). Siena, Pinakothek.



99 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Prophet). Siena, Pinakothek.



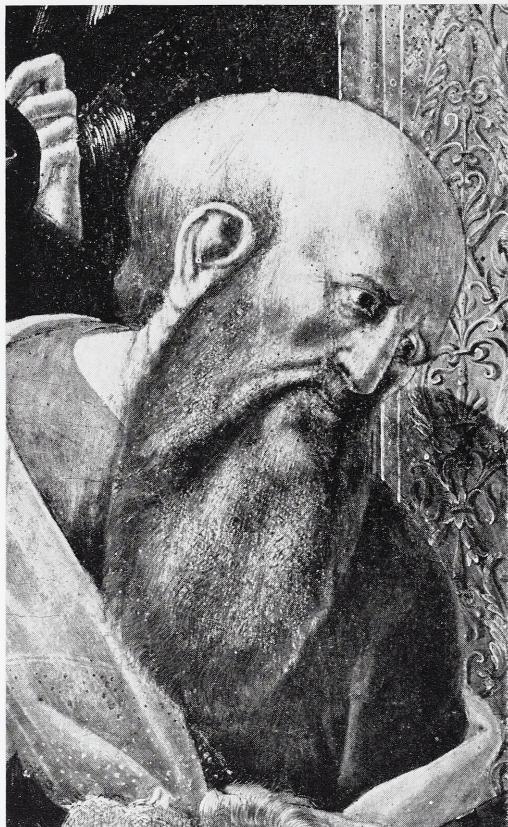
100 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Prophet). Siena, Pinakothek.

Abb. 99, 100). Allerdings muss besonders beim Vergleich mit den Köpfen des Benedikt (Abb. 103) und des mit einem roten Mantel bekleideten Heiligen in der „Marienkrönung“ des Francesco di Giorgio (Abb. 102) auffallen, wie äußerlich solche Werkstattformeln in der „Entkleidung“ übernommen sind. Man darf vermuten, dass derselbe Schüler den weissbärtigen Alten in der „Entkleidung“ vollendete, der Jahrzehnte zuvor den Paulus in dem — wie noch zu zeigen sein wird<sup>176</sup> — der Werkstatt des Francesco zuzuschreibenden Madonnenbild Inv. Nr. 291 (Abb. 112) schuf.

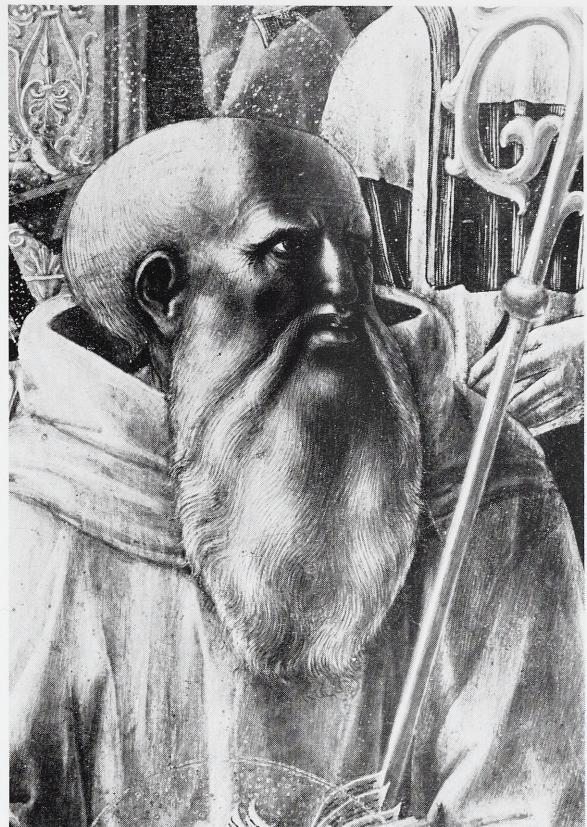
Zum gleichen Resultat gelangt man beim Studium des Aufbaus der Figuren in der „Entkleidung“ (Abb. 97). Auch hier ist deutlich die Bezugnahme auf Meisterwerke des Fran-



101 Schule des Francesco di Giorgio, Entkleidung Christi (Ausschnitt). Siena, Pinakothek.



102 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Heiliger). Siena, Pinakothek.



103 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Benedikt). Siena, Pinakothek.

cesco di Giorgio, beispielsweise auf die Lucia in der "Marienkrönung" (Abb. 96) zu erkennen, allerdings wiederum unter Preisgabe der Aussagekraft und des Spannungsrhythmus des Vorbilds.

Wahrscheinlich in der Hoffnung, diese verschiedenen Attributionsvorschläge in einer Synthese vereinigen zu können, versuchte Getrud Coor<sup>177</sup> die "Entkleidung Christi" als Gemeinschaftswerk von Schülern des Francesco di Giorgio und des Neroccio zu deuten. Gemäss dieser (Anregungen von Cesare Brandi folgenden)<sup>178</sup> Interpretation wären die Christus und die drei Marterknechte umfassende Mittelgruppe von einem Schüler des Francesco di Giorgio, die Marien und der Johannes sowie die beiden rechts aussen stehenden Männer von Neroccio ausgeführt worden (Abb. 95). Die Szenen im Hintergrund und die Landschaftswiedergabe werden einem dritten, von Signorelli beeinflussten Künstler zugeschrieben. Gegen eine solche Händescheidung spricht aber mit aller Deutlichkeit die identische Pinselschrift bei der Wiedergabe beispielsweise der Gesichter des Christus (Abb. 104) und der Magdalena (Abb. 105) sowie die gleiche Ausdrucksgebung aller Gestalten — jene sanfte, verhaltene Trauer, die in etwas monotoner Weise die Wirkung dieser Tafel bestimmt (Abb. 95). Wer sich an Einzelheiten halten will, vergleiche besonders die Augenbildungen des Christus (Abb. 104) und der Magdalena (Abb. 105; die Konfrontation der Magdalena mit einem eigenhändigen Werk des Francesco di Giorgio — Abb. 106 — bestätigt übrigens



104 Schule des Francesco di Giorgio, Entkleidung Christi (Christus). Siena, Pinakothek.



105 Schule des Francesco di Giorgio, Entkleidung Christi (Magdalena). Siena, Pinakothek.



106 Francesco di Giorgio, Anbetung des Christkindes (Engel). Siena, Pinakothek.

erneut den Unterschied zwischen der formelhaften Ausdrucksweise der Werkstatt und dem differenzierteren Stil des Meisters).

Die neu entdeckten Fresken in der Bichi-Kapelle<sup>179</sup> zeigen, dass auch im späten Schaffen die schöpferischen Kräfte des Francesco di Giorgio nicht erlahmten. Diese Fresken und nicht die wahrscheinlich erst nach seinem Tod von der Werkstatt geschaffene “Entkleidung Christi” (Abb. 95) bezeugen vollgültig seinen späten Stil.

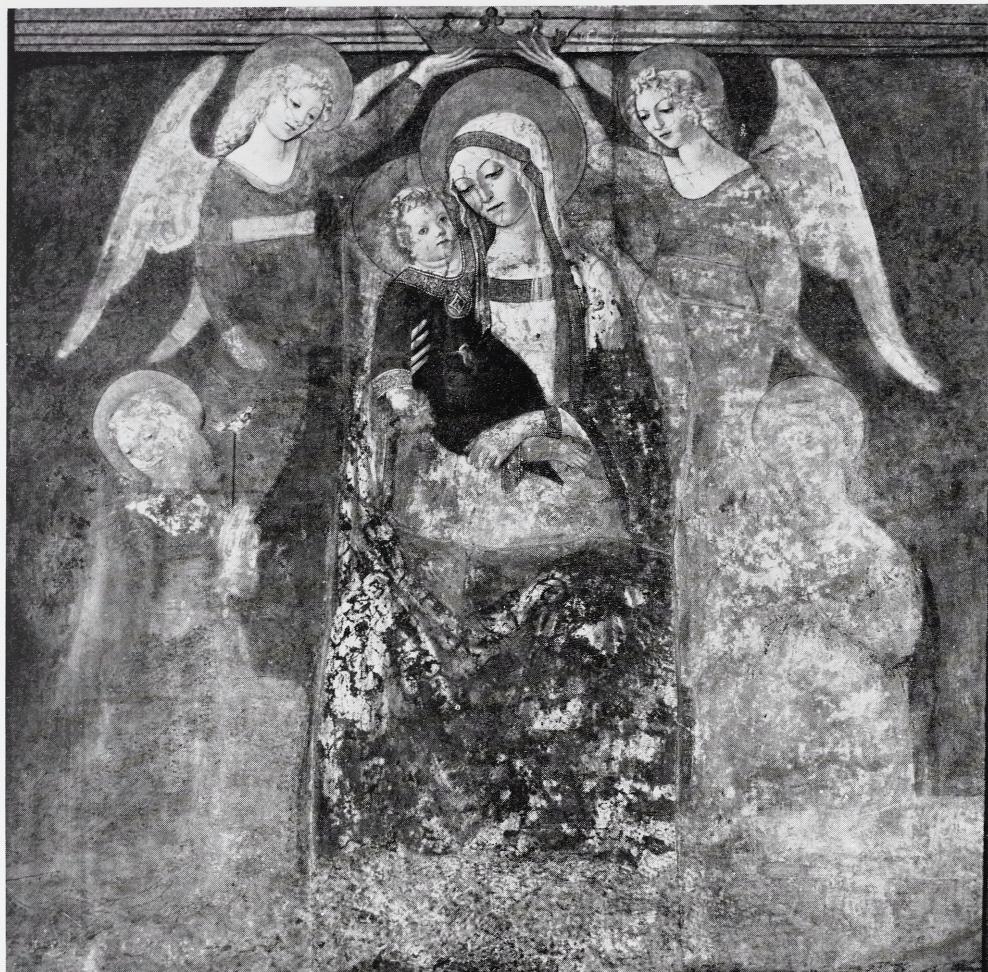
#### Exkurs II: Die Anfänge des Francesco di Giorgio als Freskomaler

1972 gab die Direktion der Sieneser Pinakothek im “Bollettino d’Arte”<sup>180</sup> den Ankauf eines 198 cm × 198 cm messenden, in seiner unteren Hälfte stark beschädigten Freskos bekannt, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der Kapelle der Villa Piccolomini in Vignano abgenommen worden ist (Abb. 107). Im 1977 veröffentlichten Katalog dieser Sammlung ist dieses Werk als *unico affresco di Francesco di Giorgio che si conosca* bezeichnet und in die Zeit der Zusammenarbeit mit Neroccio, d. h. in die Jahre 1469-75 datiert.<sup>181</sup>

Nach der Entdeckung der Bichi-Fresken muss dieses Werk als einziges bisher bekanntes weiteres Zeugnis der Tätigkeit des Francesco di Giorgio als Freskenmaler besonders interessieren. Eine Deutung des Piccolomini-Freskos (Abb. 107) ist allerdings nur im Rahmen einer kurzen Diskussion der von Allen Stuart Weller<sup>182</sup> m. E. zu einseitig nach typologischen Kriterien festgelegten Chronologie der Madonnenbilder des Francesco di Giorgio sinnvoll. Bei einer Neubeurteilung dieser Werke wird man hingegen vermehrt auf präzise Vergleichsmöglichkeiten mit sicher datierten Bildern dieses Meisters achten müssen.

Als Beispiele seien hier zwei Madonnenbilder gewählt, die sich bei einseitig typologischer Betrachtungsweise wesentlich voneinander zu unterscheiden scheinen und die folglich in Wellers chronologisch geordneter Aufzählung der neun vor 1475 datierten Marientafeln des Francesco di Giorgio relativ weit voneinander getrennt sind: die von Petrus und Paulus umgebene Madonna (Abb. 112) und das Marienbild mit dem Engel (Abb. 111), die im gleichen Saal der Sieneser Pinakothek ausgestellt sind. Vergleicht man nun aber die Gesichter dieser beiden Madonnen (Abb. 112, 114) mit der Darstellung der Muttergottes (Abb. 113) in der 1472 datierten “Marienkrönung”, so muss die grosse physiognomische Ähnlichkeit zwischen diesen drei Bildern auffallen. Auch der Vergleich der Köpfe des Petrus und des Paulus in der Madonnentafel der Sieneser Pinakothek (Abb. 112) mit den in der “Marienkrönung” wiedergegebenen Heiligen weist auf eine Datierung unmittelbar nach 1472 hin (wie das Madonnenbild in der 1475 datierten “Anbetung des Christkindes” — Abb. 60 — lehrt, hat sich schon innerhalb eines Zeitraums von bloss drei Jahren die Wiedergabe des Antlitzes der Muttergottes im Werk des Francesco di Giorgio bedeutend gewandelt). Die “Madonna mit Petrus und Paulus” (Abb. 112) erweist sich somit nicht als Frühwerk des Meisters, sondern als ein von dessen Werkstatt in altertümlicher Manier geschaffenes Bild. Den Stil des Francesco di Giorgio in der Zeit um 1472 zeigt hingegen vollgültig die herrliche “Madonna mit dem Engel” (Abb. 111, 114; man vergleiche mit dem Engel, der hinter der Madonna in der “Marienkrönung” von 1472 sichtbar wird, Abb. 113).<sup>183</sup>

Als eines der frühesten Madonnenbilder des Francesco di Giorgio kann hingegen die in der Joe and Emily Lowe Art Gallery in Miami ausgestellte, der Sammlung Kress zugehörige Tafel betrachtet werden (Abb. 110). Dieses aus dem Kloster Sant’Eugenio bei Siena stammende Bild stellt in mancher Hinsicht eine Vorstufe der Komposition der “Maria mit dem Engel” in der Sieneser Pinakothek dar (Abb. 111; ähnliche Stellung des Kindes, gleiche Haltung der Hände der Madonna). Die bedeutende stilistische Differenz zwischen diesen beiden Tafeln lässt es allerdings sehr zweifelhaft erscheinen, ob die Madonna aus



107 Francesco di Giorgio, Madonna aus der Villa Piccolomini in Vignano. Siena, Pinakothek.

S. Eugenio (Abb. 110) wirklich — wie im Katalog der Kress-Sammlung behauptet wird<sup>184</sup> — um 1470, d. h. nur ca. zwei Jahre vor der “Madonna mit dem Engel” (Abb. 111) gemalt worden ist (eine Datierung in den Anfang der sechziger Jahre könnte eher überzeugen). Unter all den von Weller publizierten Madonnen steht diese Tafel in Miami (Abb. 110) dem Piccolomini-Fresko (Abb. 109) am nächsten. Allerdings existiert m.W. nur ein Bild, von dem man wirklich behaupten könnte, es sei zum selben Zeitpunkt und vom selben Meister gemalt worden wie dieses Fresko (Abb. 109), nämlich die 38,5 cm × 29 cm messende, z. Z. im Depot der Sieneser Pinakothek aufbewahrte “Annunziata” (Abb. 108), die durch das barbarische Abkratzen des Lapislazuli am Mantel schwer entstellt wurde. Auf Grund der obigen Darlegungen kann die übliche zeitliche Ansetzung<sup>185</sup> der “Annunziata” in die Jahre 1470-75 nicht übernommen werden. Hingegen wäre zu überlegen, ob diese “Annunziata” (Abb. 108) und das Piccolomini-Fresko (Abb. 109) nicht in die Anfänge des Schaffens von Francesco di Giorgio zu datieren seien, der wahrscheinlich bei seinem mutmasslichen Lehrer Vecchietta die Freskotechnik erlernt hatte.



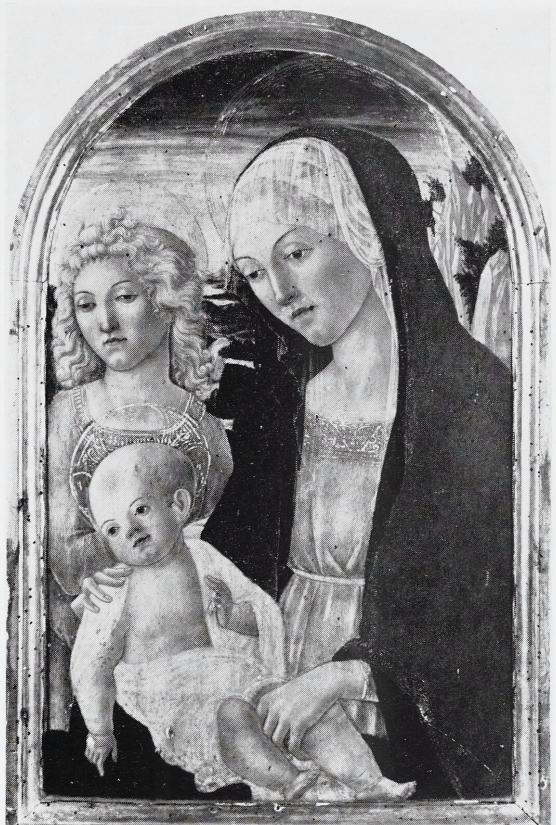
108 Francesco di Giorgio, Annunziata, Siena, Pinakothek.



109 Francesco di Giorgio, Madonna aus der Villa Piccolomini in Vignano (Ausschnitt). Siena, Pinakothek.



110 Francesco di Giorgio, Madonna. Miami, Joe and Emily Lowe Art Gallery (Sammlung Kress).



111 Francesco di Giorgio, Madonna. Siena, Pinakothek.

#### ANMERKUNGEN

Ohne die grosszügig gewährte Hilfe des Sieneser Denkmalpflegers, Herrn Prof. Torriti, und des Vereins der Freunde dieses Kunsthistorischen Institutes, insbesondere dessen Präsidenten, Herrn Prof. Braunfels, und dessen Schatzmeister, Herrn Dir. Odendall, hätten diese Forschungen nicht in diesem Umfang durchgeführt werden können. Der Leiterin der "Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Siena e Grosseto", Frau Arch. Forlani Conti, und dem Verwalter des kommunalen Sieneser Kunstbesitzes, Prof. Cairola, danke ich für mannigfaltige Unterstützung. Fräulein Dr. Butzek und Herrn Dr. Corti verdanke ich die Transkription der hier zitierten Dokumente zur Bichi-Kapelle. Herr Dr. Teubner unterstützte mich in freundschaftlicher Weise bei der Lösung der architekтуgeschichtlichen Fragen. Herr Prof. Tintori und Herr Gavazzi berieten mich bei den Problemen der Freskotechnik. Frau Dr. Ferrara danke ich für die Anfertigung der hier publizierten Zeichnungen. Herrn Prof. Riedl wird der Hinweis auf die Rezeption eines der Bichi-Fresken im Werk des Bartolomeo Nevoni verdankt. Herr Dr. Schüssler wies freundlicherweise auf die stilistischen Verbindungen des z.Z. nur teilweise aufgedeckten Freskos in der Nordlinette der Bichi-Kapelle zur Kunst des Signorelli hin.



112 Francesco di Giorgio (Werkstatt), Madonna. Siena, Pinakothek.

<sup>1</sup> C. Brandi, Quattrocentisti senesi, Mailand 1949, p. 152 (p. 155: *E proprio ci si stupisce che, dipingendo, Francesco di Giorgio non abbia dato qualcosa che ci mettesse su quella stessa e straordinaria direzione formale*).

<sup>2</sup> Vasari-Milanese, III, p. 69.

<sup>3</sup> Vasari-Milanese, III, p. 71.

<sup>4</sup> Vasari-Milanese, III, p. 75.

<sup>5</sup> Vasari-Milanese, III, p. 70.

<sup>6</sup> Vol. I, Bassano 1795/96, p. 300. Lanzi kannte nur ein Francesco di Giorgio zugeschriebenes Bild (p. 300, in Anm.: *Non vidi di lui se non un presepio, in cui più che altri emulò il Mantegna. È nella Raccolta fatta dal Sig. Abate Ciaccheri, che può dar lume a chi vuol conoscere questa Scuola*).

<sup>7</sup> Vasari-Milanese, III, p. 70, Anm. 3.

<sup>8</sup> A. S. Weller, Francesco di Giorgio, Chicago 1943, p. 279.

<sup>9</sup> Vasari-Milanese, III, p. 688. Damals befanden sich diese Beschreibung und die zugehörigen Zeichnungen im Besitz von Scipione Bichi Borghesi in Siena. Der den Altar der Bichi-Kapelle betreffende Abschnitt dieser Beschreibung wurde nach einer Abschrift von Ch. F. Murray durch R. Vischer



113 Francesco di Giorgio, Marienkrönung (Maria). Siena, Pinakothek.



114 Francesco di Giorgio, Madonna (Ausschnitt aus Abb. 111). Siena, Pinakothek.

veröffentlicht (Luca Signorelli und die italienische Renaissance, Leipzig 1879, pp. 242-244). Galgano Bichi kannte weder den Autor noch das Datum dieser Fresken. Interessanterweise erwähnte er die Lünettenfresken nicht. Der heutige Zustand der Lünetten und des Kreuzrippengewölbes (Abb. 37, 38) weist darauf hin, dass diese Partien der Bichi-Kapelle schon vor dem Umbau Mitte des 18. Jahrhunderts übertüncht worden waren.

<sup>10</sup> Ed. A. Marucchi, Rom 1956, vol. I, p. 204 (die *Considerazioni intorno ad alcune cose o traslasciate o non ben dette dal Vasari* bilden ein Kapitel im zweiten Teil der *Considerazioni sulla Pittura*).

<sup>11</sup> Op. cit., vol. I, p. 313: *Simili a questo modo di dipingere, come habbiamo detto, è quello della terra verde o torchina, qual'è dismesso nel fresco. Et a questo modo dipinse Luca Signorelli da Cortona, come si vede in Siena nella cappella de' Bichi in S. Agostino.* Der "Discorso di Pittura" ist eine erste, zwischen 1617 und 1619 in Rom niedergeschriebene Kurzfassung, die 1621 zu den "Considerazioni" umgearbeitet wurde. In Hinblick auf die Attribution der Bichi-Fresken an Luca Signorelli ist es interessant anzumerken, dass Mancini auch die Vollendung des heute allgemein als Werk des Francesco di Giorgio erkannten, die Anbetung des Christkindes darstellenden Bildes in S. Domenico in Siena Luca Signorelli zuschrieb (op. cit., vol. I, p. 181).

<sup>12</sup> Bull. senese di storia patria, XLVI, 1939, p. 308: *La Cappella de' Bichi dipinta da Luca Signorelli da Cortona.*

<sup>13</sup> Op. cit. (s. Anm. 10) vol. I, p. X.

<sup>14</sup> AAS (= Archivio arcivescovile, Siena), Visite pastorali N. 21, fol. 713v.

<sup>15</sup> Z. B. Sigismondo Tizio, *Historiae Senenses*, Ms. BCS (= Biblioteca Comunale, Siena), B III 12, vol. VII, fol. 461. Hettore Nini Sernini, *Trattato delle Famiglie Nobili et Huomini Riguardevoli della Città di Siena*, Ms. BCS, B IV 27, fol. 122. Giulio Piccolomini, *Siena illustre per antichità*, Ms. BCS, C II 23, fol. 45. I. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, vol. II, Pistoia 1649, p. 345. F. Montebuoni, *Notizie de' Pittori Sanesi*, Ms. BCS, L V 14, fol. 43. G. Pecci, *Relazione delle cose più notabili della città di Siena*, Siena 1752, p. 55.

<sup>16</sup> Die Zeitung "La Nazione" berichtete in den Ausgaben vom 24. und vom 26. August 1977 von diesen Untersuchungen. In einem Schreiben vom 8. Februar 1978 (Prot. H-50/237) wurde von der Sieneser Denkmalpflege die Bewilligung für diese Freilegungsarbeiten erteilt.

<sup>17</sup> Notizen über diese Freilegung erschienen in der Zeitschrift "Prospettiva" Nr. 13, pp. 95-96 (P. Torriti) und in der Ausgabe vom 21. August 1978 der "Frankfurter Allgemeinen". In zwei Briefen vom 29.7.78 und vom 28.9.78 an das Kunsthistorische Institut in Florenz und an dessen Förderverein nahm der Bürgermeister von Siena, Canzio Vannini, in positiver Weise zu diesen Unternehmungen Stellung (... mi corre l'obbligo di esprimere Le il più vivo ringraziamento, a nome della Città e dell'Amministrazione che ho l'onore di presiedere, per la squisita sensibilità dimostrata nei confronti del patrimonio artistico senese).

<sup>18</sup> Dieses Vorgehen war an einem Treffen vom 23.2.79 zwischen den Vertretern der Sieneser Stadtverwaltung, der beiden Sieneser Denkmalpflegämter und dem Schreibenden beschlossen worden (vgl. Schreiben H 50/868 vom 24.2.79 der "Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le Province di Siena e Grosseto").

<sup>19</sup> Eine umfangreiche photographische Dokumentation des Erhaltungszustandes dieser Fresken vor der Restaurierung ist in der "Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici" in Siena und im Kunsthistorischen Institut in Florenz deponiert.

<sup>20</sup> Vgl. p. 12.

<sup>21</sup> Solch eine Einteilung in *Pontate*, wie sie vor dem Aufkommen der eigentlichen Freskomalerei die Regel war, hatte z. B. auch Giotto in der Peruzzi-Kapelle in S. Croce in Florenz angewandt (L. Tintori, E. Borsook; Giotto: The Peruzzi Chapel, New York 1965, p. 15, Abb. 7a, 7b).

<sup>22</sup> Vgl. p. 71.

<sup>23</sup> Vgl. pp. 72/73.

<sup>24</sup> Vgl. die in Abb. 7 wiedergegebene Photographie dieses Freskos, die unmittelbar nach den Freilegungsarbeiten aufgenommen wurde. Noch heute ist dieses *Pentimento* bei genauerem Hinsehen erkennbar (Abb. 8).

<sup>25</sup> Sonstige monochrome Fresken des Giovanni di Paolo; Yale University Art Gallery (Ch. Seymour Jr., Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery, New Haven und London 1970, pp. 198-199, Nr. 149); Kapitelsaal von S. Agostino in Monticiano.

<sup>26</sup> E. Carli, Sulla "Madonna del Manto" e su altri affreschi nello Spedale di Santa Maria della Scala a Siena, in: Studies in late Medieval and Renaissance Painting in Honor of Millard Meiss, New York 1977, pp. 73-82. D. Gallavotti Cavallero, Un affresco ricostituito di Domenico Bartolo: La Madonna del Manto nello Spedale di Siena, in: Annuario dell'Istituto di Storia dell'Arte, anno acc. 1973-74, Università degli Studi di Roma, pp. 169-198. D. Gallavotti Cavallero, Gli affreschi quattrocenteschi della Sala del Pellegrinaio nello Spedale di Santa Maria della Scala in Siena, in: Storia dell'Arte Nr. 13, 1972, p. 34.

<sup>27</sup> M. Seidel, Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, in: Flor. Mitt. XXII, 1978, p. 187, Abb. 3.

<sup>28</sup> P. Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, Genua 1978, p. 378, Nr. 304. Vgl. auch die Fresken des Guidoccio Cozzarelli im Kapitelsaal von S. Agostino in Monticiano.

<sup>29</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), Abb. 105-107.

<sup>30</sup> ASS (= Archivio di Stato, Siena), Notarile antec. 525 (ser Giovanni di Daniele, 1483-87), mit Randbemerkung: *Pro domina Eustochia et extensem in libro extensorum, folio 108. Require pro mandato domini Antonii in libro, folio 107.*

*Anno Domini MCCCLXXXVII, indictione VI, die XV octobris.*

*Congregato et convocato capitulo fratrum conventus Sancti Augustini de Senis ad sonum campanelle, ut moris est, in Sacristia dicte ecclesie ubi capitulum congregari solet, de mandato venerabilis viri magistri Alexandri Nelli, prioris dicti conventus, in quo quidem capitulo intervenierunt infrascripti fratres qui sunt due partes et ultra fratrum dicti conventus etc., sibi invicem dicti prior et fratres consentientes dede- runt concesserunt et donaverunt spectabili militi domino Antonio de Bichi, patri et procuratori egregie mulieris domine Eustochii eius filie et relicte uxoris olim domini Christofori Ghini de Bellantibus de Senis, ut de suo mandato constat manu mei notarii, presenti recipienti et acceptanti pro dicta domina Eustochio et suis heredibus et successoribus, unam ex quinque cappellis que sunt in facie maioris altaris, videlicet ultimam in angulo dicte facie a dextris et secus cappellam de Tegliaccis, cum omni aptamine et suo edificio facto hactenus. Ac etiam promiserunt replere pavimentum usque ad planum et lateribus pavimentum cohoperire sumptibus et (expensis) ecclesie.*

*Et versa vice dictus dominus Antonius procurator predictus promisit et se dicto nomine obligavit dictam cappellam fulcire duplicitibus paramentis, videlicet ferialibus et festivis, qualitatis et valoris ut eidem placuerit.*

*Item davanalia et tobalia altaris dupla, similiter valoris et qualitatis de quibus eidem placuerit.*

*Item facere fenestram vitream ut sibi videbitur.*

*Item tabulam et calicem pro dicta cappella.*

*Item promisit et dicto nomine (se) obligavit emere pro dote dicte cappelle tot bona stabilia, videlicet apotecas aut possessiones ex cuius pensionibus vel fructibus percipiatur floreni duodecim singulis annis, quas emere promisit infra quatuor annos proximos. Et interim, durante dicto tempore et ultra quousque fuerit facta emptio vel consignatum pretium pro dictis rebus, promisit singulis annis solvere dicto conven- tui dictos florenos duodecim. Et hoc facere promisit dictam dominam Eustochiam ob devotionem et pro anima dicti domini Christofori ac etiam (pro) salute anime ipsius domine Eustochie.*

*Et quod dicti fratres teneantur et debeant qualibet ebdomada in perpetuum dicere in dicta cappella 4 missas, quarum una sit de mortuis.*

*Item festum Sancti Christofori singulis annis celebrare, et die sequenti officium pro mortuis. Que omnia invicem observare promiserunt et contra non facere et dictam donationem non revocare. Pro quibus obli- gaverunt (etc.). Renuntiaverunt (etc.) Iuraverunt (etc.) Cum garantigia (etc.).*

*Quorum fratrum nomina hec sunt.*

*Magister Alexander Nelli, prio(r)*

*Magister Franciscus Leonardi de Senis*

*Magister Andreas fratris Nicolai de Senis*

*Magister Mariani Francisci de Senis*

*Frater Paulus Francisci de Senis, subprior*

*Frater Laurentius Antonii*

*Frater Ieronymus Petri de Bononia, lector*

*Frater Valerius Petri Turini de Castro Plebis*

*Frater Iohannes Iohannis de Alamania*

*Frater Iacobus de Puleino*

*Frater Dominicus Gasparis de Apulia*

*Frater Federicus Iohannis de Alamania*

*Frater Bartholomeus Pauli de Venzona*

*Frater Thomas Vincentii de Vratislavia*

*Frater Iohannes Iohannis de Alamania*

*Frater Raynerius Henrici de Colonia*

*Frater Iohannes de Constantia*

*Frater Theobaldus Iohannis de Spira*

*Frater Sifridus Erbagasti de provincia Reni*

*Frater Alfonsus Riccardi de Roma*

*Frater Sebastianus Lazari de Ianua*

*Frater Petrus Paulus de Sicilia*

*Frater Iohannesbaptista et Frater Nicolaus Nicolai Fallesome de Senis*

*Actum in Sacristia ut supra, coram magistro Luca Antonii Angeli et magistro Petro Bastiani Tinel- locii medicis testibus.*

<sup>31</sup> Am 15.10.1487 hatte Eustachia Bichi ihrem Vater entsprechend Vollmacht erteilt (ASS, Pergamene Bichi, II, p. 179, Nr. 306).

<sup>32</sup> F. Bandini Piccolomini, La cappella dei Bichi in S. Agostino di Siena e lo spazzo in terra cotta dei Mazzaburroni, in: Miscellanea Storica Senese, IV, 1896, p. 122.

<sup>33</sup> F. Bandini-Piccolomini, op. cit., p. 124.

<sup>34</sup> ASS, Notarile antec. 437, Nr. 167 (Vereinbarung vom 8. Mai 1464 der Fratres von S. Agostino in Siena mit Giovanni di Guccio Bichi aus Siena, Erbe des Niccolò di Galgano Bichi aus Siena):

.... *Imprimis dictus dominus Iohannes Guccii eius libera voluntate remisit et refutavit dictis... fratibus... omnia iura et actiones que et quas habet... super cappella S. Michaelis Angeli in ecclesia S. Augustini*

conventus eorum Senarum, posita iusta sacristiam et altare maius ex sinistro, et in et super cappella S. Agate in dicta ecclesia existenti iusta dictum altare maius ex dextero, quacunque ratione iure modo vel causa et maxime occasione cuiuscunque concessionis sibi domino Iohanni a domino Niccolao Galgani de Bichis de predictis facte...

Et ex alio latere dicti... fratres... quietaverunt liberaverunt et absolverunt dictum dominum Iohannem... ab omnibus et singulis quantitatibus denariorum ad quos dictus dominus Iohannes, tam suo nomine proprio quam etiam hereditario nomine dicti domini Niccolai Galgani de Bichis teneretur occasione cappelle S. Michaelis Angeli eidem concesse et occasione cappelle S. Agate dicto olim domino Niccolao concesse a dictis fratribus...

Item convenerunt quod liceat dicto domino Iohanni et suis heredibus et successoribus corpora suorum predecessorum que sepulta sunt in cappella S. Agate et S. Michaelis Angeli, omni tempore prout eis videbitur et placebit extrahere inde et transferre in alium locum dicte ecclesie sumptibus et expensis dicti Iohannis et suorum heredum et successorum... aut ponere et mittere et poni et mitti facere lapidem super loco ubi sepulta sunt dicta corpora...

Item convenerunt quod dicto domino Iohanni et suis heredibus et successoribus sit concessus alius locus in dicta ecclesia, iusta et ad altare S. Antonii versus altare maius, pro facienda nova cappella per ipsum dominum Iohannem et suos heredes et successores, sumptibus et expensis ipsius domini Iohannis et suorum heredum et successorum. Et sic ex nunc dicti fratres... dictum locum dederunt et concesserunt dicto domino Iohanni et eius heredibus et successoribus pro una capella pro eis de novo fienda et construenda... quam facere et seu fieri facere teneantur infra tempus sex annorum hinc proxime futurorum et eam dotare de introitu decem florenorum de L. 4 pro floreno quolibet anno... in perpetuum...

<sup>35</sup> Der Bau der fünf Chorkapellen war Ende 1465 schon verhältnismässig weit gediehen, waren doch am 13. November 1465 die Eingangsbogen vollendet und die Gewölbe der Kapellen bereits im Bau (ASS, Consistoro, 1683, fol. 319v). Den Agatha-Altar hatten die Bichi schon 1408 zugewiesen erhalten.

<sup>36</sup> Nach G. Pecci, Raccolta universale di tutte l'iscrizioni... esistenti in diversi luoghi pubblici... di Siena (1730), lautete eine Inschrift in der Bichi-Kapelle folgendermassen: *Eustochia Bichia Ant. F. Sacellum hoc An. MCDLXXXVII sibi, suisque successoribus exornavit, et ditavit, Annibal et Firmanus Bichii eiusdem Antonii abneptes e medio templi parentium ossa huc transtulerunt, sibique ac posteris monumentum pararunt An. Domini MDXCIII* (ASS, Ms. D. 4., vol. I, fol. 30).

<sup>37</sup> ASS, Balia, 26, fol. 36v. *Titius Sigismundi Historiarum Senensium* ab initiis Senarum usque ad ann. 1528..., Florenz, Biblioteca Nazionale, Ms. pal. II. V. 140, vol. V, p. 313.

<sup>38</sup> ASS, Balia, 29, fol. 46r-47r (21.7.1483).

*Admonitio plurum de ordine Novem:*

*Ac etiam attenta inobedientia infrascriptorum et eorum gestis et quod noluerunt adire ad civitatem per totum mensem maii... declaraverunt infrascriptos... esse amonitos in perpetuum ab omni officio et honore Comunis et bona ipsorum confiscari...:*

*Magister Antonius, Bernardinus et Matteus — Petri de Bichis*

*Nicolaus et Hieronymus — Iohannis Neri de Bichis, et Iohannes, dicti Niccolai filius.*

<sup>39</sup> *Titius*, op. cit. (s. Anm. 37), vol. V, p. 259.

<sup>40</sup> G. A. Pecci, Memorie storico-critiche della Città di Siena che servono alla vita civile di Pandolfo Petrucci dal MCCCCCLXXX al MDXII, vol. I, Siena 1755, p. 51. Vgl. zur Rückgabe der konfiszierten Güter des 1482 verstorbenen Cristoforo Bellanti: ASS, Ms. B 75, fol. 260v-261r (19. August 1487).

<sup>41</sup> O. Malavolti, Dell'Historia di Siena, vol. III, 6. Teil, Venedig 1599, p. 94v.

<sup>42</sup> O. Malavolti, op. cit., p. 94v.

<sup>43</sup> O. Malavolti, op. cit., p. 97r. G. A. Pecci, op. cit. (s. Anm. 40), p. 78.

<sup>44</sup> Ein 1496 durch die aus Siena verbannten politischen Gegner der Nove geplantes Attentat sollte bezeichnenderweise Giacopo und Pandolfo Petrucci, Neri Placidi, Antonio und Firmano Bichi und Niccolò Borghesi treffen (G. A. Pecci, op. cit., p. 134). Antonio Bichi begleitete Pandolfo Petrucci 1502 ins Exil (G. A. Pecci, op. cit., p. 185; vgl. ebenda auf p. 164 die Beschreibung der engen Verbindung zwischen Antonio Bichi und dem Sieneser Tyrannen).

<sup>45</sup> ASS, Balia, 36, fol. 43r.

<sup>46</sup> *Titius*, op. cit. (s. Anm. 37), p. 236.

<sup>47</sup> Die Gattin des Antonio Bichi hieß Naddina oder Naldina.

<sup>48</sup> Zur Verehrung der Katharina von Alex. in S. Agostino in Siena vgl. M. Seidel, op. cit. (s. Anm. 27), p. 203. Zur hl. Eustochia: *Kaftal, Saints*, I, Sp. 360; LCI, VI, Sp. 199-200; Bibliotheca Sanctorum, vol. V, Sp. 302-304. Die Flügel des Bichi-Altars sind in dem in diesem Heft veröffentlichten Aufsatz von Martina Ingendaay abgebildet.

<sup>49</sup> O. Malavolti, op. cit. (s. Anm. 41), p. 93v. G. Pecci (s. Anm. 40), p. 43.

<sup>50</sup> *Titius*, op. cit. (s. Anm. 37), p. 311.

<sup>51</sup> O. Malavolti, op. cit. (s. Anm. 41), p. 94v.

<sup>52</sup> F. Bandini-Piccolomini, op. cit. (s. Anm. 32), p. 124.

<sup>53</sup> ASS, Diplom., S. Agostino di Siena, 18. März 1493.

*ALEXANDER Episcopus Servus Servorum Dei Universis Christifidelibus presentes litteras inspecturis salutem et apostolicam benedictionem. Ecclesiastis et loca ecclesiastica pia devotione frequentare et ad eorum conservationem et manutentionem manus adiutrices porrigit pium et meritorium apud Deum existimantes, fideles singulos ad hec et alia caritatis opera exercenda muneribus, indulgentis videlicet et remissionibus, frequenter invitamus ut per temporalia que illis exhibuerint auxilia premia consequi mereantur*

*felicitatis eterne. Cum itaque, sicut accepimus, dilecta in Christo filia nobilis mulier Eustochia de Bichis, vidua, dilecti filii nobilis viri Antonii Iohannis etiam de Bichis, equitis senensis, nata, singulari devotione ducta, cupiens temporalia in spiritualia et transitoria in eterna felici comortio convitare, pro sue ac quondam Cristoferi de Bellantibus equitis senensis, olim eius mariti, nec non progenitorum et successorum suorum ac aliorum fidelium animarum salute, quandam Capellam sub invocatione Sancti Cristoferi in ecclesia domus Sancti Augustini Senensi, ordinis fratrum Heremitarum eiusdem Sancti Augustini, suis propriis sumptibus et expensis digno et laudabili opere a fundamentis construi et edificari facere ceperit, quam infra paucos menses absolvit posse sperat ipsamque capellam paramentis et ornamentis ecclesiasticis ad divinum cultum necessariis muniverit et ornaverit ac pro Christifidelium animarum salute summopere desideret, dictam capellam etiam spiritualibus muneribus decorari. Nos cupientes ut dicta Capella a Christifidelibus frequentetur et in debita veneratione habeatur ac in suis structuris, edificiis et ornamentis conservetur et manuteneatur fidelesque ipsi eo libentius devotionis causa ad eandem capellam confluant ac ad conservationem et manutentionem predictas manus promptius porrigit adiutrices quo (einige Worte zerstört) ibidem dono celestis gratie uberioris conspexerint se refectos, de Omnipotentis misericordia ac beatorum Petri et Pauli apostolorum, eius auctoritate confisi, omnibus et singulis fidelibus ipsis vere penitentibus et confessis, qui capellam predictam in festo eiusdem Sancti Cristofori a primis vespere usque ad secundas vesperas eiusdem festi inclusive, devote visitaverint et ad conservationem et manutentionem predictas manus porrixerint adiutrices, ut prefertur, decem annos et totidem quadragenas de iniunctis eis penitentiis misericorditer in Domino relaxamus, presentibus perpetuo valitatis. Volumus autem quod si dictam Capellam visitantibus et ad premissa manus adiutrices porrigitibus seu inibi pias elemosinas erogantibus seu alias aliqua alia indulgentia in perpetuum vel ad certum tempus nonnullum elapsum duratura per nos concessa fuerit, nullius sint roboris vel momenti. Datum Rome apud Sanctum Petrum, anno Incarnationis dominice millesimo quadringentesimo nonagesimo tertio, quinto-decimo Kalendas aprilis, pontificatus nostri anno secundo.*

<sup>54</sup> Der Verfasser dieser Bulle wusste offensichtlich nicht, dass der Eustachia Bichi am 15. Oktober 1487 die Kapelle in S. Agostino im wesentlichen fertig erbaut übergeben wurde. Allerdings stimmt der Passus *suis propriis sumptibus ed expensis digno et laudabili opere a fundamentis construi et edificari facere ceperit*, wenn man diesen nicht — wie in der Bulle von Alexander VI. — allein auf Eustachia Bichi, sondern auch auf die Vereinbarung vom 8. Mai 1464 zwischen den *Frates* von S. Agostino und der Familie Bichi bezieht (vgl. Anm. 34).

<sup>55</sup> Eine zweite Bulle ähnlichen Inhalts wurde am 1. November 1494 in Siena vom Kardinaldiakon von S. Eustachius, Francesco Todeschini-Piccolomini (dem späteren Papst Pius III.) erlassen:

ASS, Dipl., S. Agostino di Siena, 1<sup>o</sup> novembre 1494.

*Picolhomineus Sancte Romane Ecclesie Sancti Eustachii Diaconus Cardinalis senensis, per universa(m) Italiana apostolice Sedis Legatus universis Christifidelibus presentes nostras inspecturis salutem in Domino sempiternam. Splendor paterne glorie qui sua mundum illuminat inefabili claritate, pia vota fidelium ac clementissima ipsis maiestate sperantium tunc precipue benigno favore prosequitur cum devoia ipsorum humilitas Sanctorum meritis et precibus adiuvator. Et quoniam inter Santos et electos Dei gloriosus Christi martir eximius Sanctus Cristoforus cuius humera Redemptorem nostrum Christum Yesum portare etiam meruerunt, vellud stella radiat matutina, dignum quim pocius debitum reputamus ut ecclesias in quibus tam preclaris martiris memoria veneratur, quantum cum Deo possumus spetialis favoris dono et honoris gratia prosequamur. Cupientes igitur ut ecclesia Sancti Augustini de Senis, in qua est venerabilis Capella Sancti Cristofori quam nobilis domina Eustochia de Bichis magna impensa, specioso opere et singularibus ornamentis fieri procuravit, congruis frequentetur honoribus et Christifidelibus eo libentius devotionis causa confluant, ad eandem quo ibidem dono celestis conspexerint se refectos, auctoritate apostolica specialiter nobis in hac parte concessa de omnipotentis Dei misericordia et beatorum Petri et Pauli apostolorum, eius precibus et auctoritate confisi ac magnifici et generosi militis domini Antonii de Bichis, patris prefate domine Eustochie, inclinati, omnibus et singulis Christifidelibus utriusque sexus vere penitentibus et confessis, qui in festo Sancti Cristofori a primis vespere usque ad secundas, et in die Veneris Sancte VI Parasceve dictam ecclesiam et Capellam devotionis causa visitaverint et pro illius fabrica et ornamentis manus porrixerint adiutrices singulis annis quotiens id fecerit, decem annos et totidem quadragenas de iniunctis sibi penitentiis in Domino misericorditer relaxamus presentibus perpetuis futuris temporibus duraturis. In quorum omnium et singularium fidem et testimonium premissorum presentes litteras fieri et per secretarium nostrum infrascriptum subscribi nostrique pontificalis sigilli iussimus et fecimus appensione communiri. Datum Senis, in dominibus nostris, anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo nonagesimoquarto, indictione duodecima, die vero prima novembris, pontificatus Sanctissimi in Christo patris et domini nostri, domini Alexandri pape sexti anno tertio.*

*A. de Alberis*

<sup>56</sup> Vasari-Milanesi, III, p. 688.

<sup>57</sup> ASS, Notarile antecos. 968 (ser. Cristofano Fungari, 1492-1496), 25.7.1494.

*Anno Domini MCCCCLXXXIII, Indictione XII, die vero XXV mensis Iulii, Alexandro papa VI et Massimiliano Romanorum rege.*

*Cum hoc sit quod de anno Domini MCCCCLXXXVII et die quinto decimo mensis octobris per fratres capitulum et conventum Sancti Augustini de Senis, ex una, et clarissimum equitem dominum Antonium domini Iohannis de Bichis, procuratorem et procuratorem nomine egregie domine Eustochie, eius domini Antonii filie et relicte uxoris bone memorie domini Christofori Petri Ghini de Bellantibus de Senis, ex alia parte, fuerunt facta quedam pacta et transactiones et conventiones, inter quas prior et fratres solemptni*

convocatione dederunt (et) concesserunt eidem domino Antonio procuratori prefate domine Eustochie eius filie et suis heredibus et successoribus unam ex quinque cappellis novis, positam in facie et pariete maioris altaris dicte ecclesie, videlicet unam positam in angulo ex destro et sempitem post cappellam de Tegli accis. Et vice versa dictus dominus Antonius dicto procuratorio nomine promisit dictis fratribus et capitulo fulcire et ornare dictam cappellam de dupplicibus paramentis, pro uso continuo ac etiam paramento pro uso festivo, prout de predictis transactionibus et pluribus alius late patet manu prudentis tabellionis ser Iohannis Danielis notarii publici senensis instrumentum, ad quod habeatur relatio. Et cum sit quod in dicta cappella, in ornamentis eius, multe expense sint facte per dictam dominam Eustochiam et ipsum dominum Antonium et quam plurime quam fuerit animus eorum in primo dicte concessionis, et libenter dictas expensas facent in ornatu ipsius cappelle, ut ex (es folgen drei unleserliche Worte) ut dicta cappella ordine regatur, dicti infrascripti fratres convocati et congregati in sacristia ecclesie dicti conventus ubi dicti capitulariter pro celebrandis huiusmodi (folgt unleserliches Wort) et aliorum negotiorum dicti conventus congregari consueverunt ad sonum campanelle ut moris est, de mandato venerabilis prioris, sacre pageine professoris fratris Francisci Leonardi de Senis, prioris dictorum fratribus et conventus. In quo quidem capitulo intervinerunt fratres infrascripti, qui ut asseruerunt sunt due partes et ultra fratribus dicti conventus vocem habentes in dicto capitulo (etc.) addiderunt infrascripta pacta et conventiones.

In primis promiserunt magnifico equiti domino Antonio domini Iohannis de Bichi, presenti recipienti et stipulanti pro dicta domina Eustochia eius filia et eius heredibus et successoribus, qualibet die semper in dicta cappella concessa eidem domine dicto nomine, celebrare unam missam et in die sabbati celebrare et dicere seu dicere facere missam die Virginis et in die Lune missam Mortuorum.

Item quod dictae domine Eustochie et eius successoribus pertineat electio unius qui habeat curam de paramentis dictae cappelle et de dicta cappella clavem detineat, que electio debeat fieri de fratribus dictae ecclesie Sancti Augustini, videlicet de fratribus magistris seu maioribus.

Que omnia etc. dicti fratres obligaverunt.

Nomina fratribus sunt hi....

Actum in dicto Capitulo, coram ser Iacobo Christofori et Leonardo Filippi alias Lucignano.

<sup>58</sup> Vgl. Anm. 34.

<sup>59</sup> M. Ingendaay, Rekonstruktionsversuch der 'Pala Bichi' in San Agostino in Siena, in: Flor. Mitt. XXIII, 1979, p. 112.

<sup>60</sup> ASS, Ms. B 25, vol. III; 13.7.1534.

<sup>61</sup> ASS, Ms. 3557, fol. 29r.

<sup>62</sup> ASS, Ms. B. 25, vol. III; 12.10.1501 (Testament des Antonio Bichi, in dem nochmals eine Pfründe von jährlich 12 Florin für die Bichi-Kapelle versprochen wird).

<sup>63</sup> G. Pecci, Relazione delle cose più notabili della città di Siena, Siena 1752, p. 55.

<sup>64</sup> AAS, Visite pastorali, Nr. 21, fol. 713v.

<sup>65</sup> Vasari-Milanesi, III, pp. 688-689. V. Turapilli († 1522) war als Bildschnitzer und Architekt in Siena und Neapel tätig. Unter seinen Arbeiten figuriert auch ein Auftrag für das Haus der Eustachia Bichi bei Campansi (Thieme-Becker, XXXIII, Sp. 483).

<sup>66</sup> G. Pecci, op. cit. (s. Anm. 36), vol. I, fol. 19v, unter dem Titel: no. 87 — *Nella Cappella di Casa Bichi ne i Sedili all'intorno di Legname si legge.*

<sup>67</sup> BCS, B.IX.23, Nr. 215: *Due pilastri dell'imboccatura di detta Cappella sono stati ripresi per l'altezza di B.<sup>a</sup> 5. — Con muro ove era il Cancello* (freundlicher Hinweis von Herrn Dr. Hans Teubner).

<sup>68</sup> BCS, B. IX.23, fol. 89.

<sup>69</sup> Auf das Bort des Gewandes der in der nördlichen Lünette schon teilweise aufgedeckten Heiligen ist eine Inschrift aufgemalt, von der heute nur mehr die Worte ORTO und AVTOR deutlich lesbar sind.

<sup>70</sup> BCS, B. IX.23, Nr. 218.

<sup>71</sup> Vgl. Anm. 52.

<sup>72</sup> Vgl. Anm. 57.

<sup>73</sup> Die für die Befestigung des Gitters notwendigen Arbeiten hätten ansonsten die Malereien beschädigt.

<sup>74</sup> Vgl. p. 74ff.

<sup>75</sup> Allgemein zu diesem Thema ist zu vergleichen: J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Brüssel 1964-65.

<sup>76</sup> J. Pope-Hennessy, Sassetta, London 1939, pp. 62-63 (Datierung: 1432-36). E. Carli, Sassetta, Mai-land 1957, p. 129 (Zuschreibung an den "Maestro dell'Osservanza", Datierung: nach 1436).

<sup>77</sup> Pseudoevangelium des Matthäus (C. de Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, vol. I, Leipzig 1876<sup>2</sup>, pp. 56-57): *Et dum nimis fleret in viridiario domus suae, in oratione elevans oculos suos ad dominum vidit nidum passerum in arbore lauri, et emisit vocem cum gemitu ad dominum dicens: Domine deus omnipotens, qui omni creaturae donasti filios, et bestiis et iumentis et serpentibus et piscibus et volucribus, et omnes super filios gaudent, me solum a begnitatis tuae dono excludis? ... Et dum ista diceret, subito ante faciem eius apparuit angelus domini dicens: Noli timere Anna, quoniam in consilio dei est germen tuum; et quod ex te natum fuerit, erit in admirationem omnibus seculis usque in finem* (vgl. Protoevangelium des Jakobus; W. Michaelis, *Die apokryphen Schriften zum Neuen Testament*, Bremen 1958<sup>2</sup>, pp. 74-75).

<sup>78</sup> Diese Magd kommt in solcher Haltung öfters in der Sieneser Malerei vor; vgl.z.B. van Marle, IX,

p. 329, Abb. 205 (Basel, Kunstmuseum; hier Sassetta zugeschrieben), *J. Pope-Hennessy*, Giovanni di Paolo, London 1937, p. 172, Nr. 355 (Münster i. W., Landesmuseum).

<sup>79</sup> LCI, vol. II, Sp. 120-125.

<sup>80</sup> Da es sich bei dieser Darstellung der beiden Männer, denen ein Knabe entgegenschreitet, um eine spezifisch sienesische ikonographische Tradition handelt, könnte allenfalls in der Sieneser Lokalliteratur (beispielsweise in einer *Lauda* oder in einer *Sacra Rappresentazione*) eine erklärende Schriftstelle gefunden werden. Denn weder in den Apokryphen, die die Szene der Mariengeburt auffallend kurz behandeln, noch in den bekannteren mittelalterlichen Texten ist ein entsprechender Hinweis enthalten. Dass diese Gruppe auch in Siena als nicht unbedingt zur Szene der Mariengeburt zugehörig betrachtet wurde, ersieht man u. a. an dem Pellegrino di Mariano zugeschriebenen Bild in den Vatikanischen Museen (*P. D'Archjardi*, I Quadri primitivi della Pinacoteca Vaticana, Rom 1929, Taf. XCIVa), das zwar sehr genau auf den 1342 von Pietro Lorenzetti für den Sieneser Dom vollendeten Altar (Abb. 44) Bezug nimmt, Joachim aber stehend und ohne Begleiter wiedergibt.

<sup>81</sup> Die ausschliesslich bildparallele Wiedergabe des Bettess der Anna in der Florentiner Kunst bis ins ausgehende Quattrocento ist wahrscheinlich auf die massgebliche Bedeutung eines Vorbilds von Giotto zurückzuführen (*G. Marchini*, Gli affreschi perduti di Giotto in una Cappella di S. Croce, in: *Riv. d'Arte*, XX, 1938, p. 215ff.).

<sup>82</sup> Zur Literatur über diese Fresken vgl. *B. Degenhart*, *A. Schmitt*; Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, Teil 1, Band I, Berlin 1968, p. 157, Anm. 3.

<sup>83</sup> *A. Péter*, Pietro és Ambrogio Lorenzetti egy elpusztult freskó-ciklusa, in: Szépmüvészeti Múzeum Evkönyve VI, 1929/30, pp. 52-81, 256-260 (vgl. Besprechung von *G. Marchini* in: *Riv. d'Arte* XX, 1938, pp. 304-314).

<sup>84</sup> Alinari, Foto Nr. 9539.

<sup>85</sup> *P. Torriti*, op. cit. (s. Anm. 28), Nr. 99. Vgl. das ikonographisch weitgehend entsprechende Bild des Andrea di Bartolo in der National Gallery in Washington D. C. (*F. Rusk-Shapley*, Paintings from the Samuel H. Kress Collection - Italian Schools XIII-XV century, London 1966, p. 66, Abb. 176).

<sup>86</sup> Von diesem Freskenzyklus sind nur die Thematik und die Inschrift (*Hoc opus fecit Petrus Laurentii et Ambrosius eius frater MCCCCXXXV*) überliefert (*G. Rowley*, Ambrogio Lorenzetti, Princeton 1958, pp. 85-86).

<sup>87</sup> *P. Toesca*, Monumenti e Studi per la Storia della Miniatura Italiana - La Collezione Hoepli, Mailand 1930, pp. 66-68, Nr. LXV, Abb. LV. *P. Toesca*, Miniature italiane della Fondazione Giorgio Cini dal Medioevo al Rinascimento, Venedig 1968, Kat. Nr. 28.

<sup>88</sup> *F. Bologna*, Miniature rare del Trecento senese, in: *Prospettiva* Nr. 11, 1977, pp. 47-55. Zur früheren Literatur vgl. besonders *H. W. van Os*, Lippo Vanni as a miniaturist, in: *Simiolus* VII, 1974, p. 75; *C. De Benedictis*, I Corali di San Gimignano, in: *Paragone* XXVII, 1976, pp. 91-92.

<sup>89</sup> *J. Pope-Hennessy*, Giovanni di Paolo, London 1937, p. 30ff.

<sup>90</sup> Eine Weiterentwicklung des Bildes in Asciano stellt eine von *F. Zeri* (Appunti sul Lindenau-Museum di Altenburg, in: *Boll. d'Arte* XLIX, 1964, p. 47, Abb. 10) publizierte Predellentafel aus dem Palazzo Pubblico in Siena dar, die Sano di Pietro zwischen 1448 und 1451 gemalt hatte (ehemals Sammlung Fenwick, heute in: The University of Michigan Museum of Art). Vgl. auch die Predella des von Sano di Pietro gemalten Altars in der Collegiata von S. Quirico d'Orcia (Foto Grassi, Siena; Nr. 258).

<sup>91</sup> *B. Degenhart*, Unbekannte Zeichnungen Francescos di Giorgio, in: *Zs.f.Kgsch.* VIII, 1939, p. 122. Zu dieser Zeichnung vgl. die weiteren Ausführungen auf p. 63 ff.

<sup>92</sup> Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. U. Middeldorf.

<sup>93</sup> *G. Milanesi*, Documenti per la Storia dell'Arte Senese, vol. II, Siena 1854, pp. 390-392. Vgl. auch *A. S. Weller*, op. cit. (s. Anm. 8), pp. 247-252 und *G. Fiocco*, Un affresco melozzesco nel Battistero di Siena, in: *Riv. d'Arte* XI, 1929, pp. 153-171.

<sup>94</sup> *A. S. Weller*, op. cit. (s. Anm. 8), pp. 339-394, drückt 138 zu Lebzeiten des Künstlers ausgestellte Urkunden ab.

<sup>95</sup> *P. Torriti*, op. cit. (s. Anm. 28) pp. 394-397.

<sup>96</sup> *P. Torriti*, op. cit. (s. Anm. 28), pp. 402-403.

<sup>97</sup> Diese Vergleiche zur Stützung der Attribution an Francesco di Giorgio liessen sich noch beträchtlich vermehren. So wäre besonders auf die Ähnlichkeit des Gesichtes des Marienkindes (Abb. 40) im Bichi-Fresco mit den Engelsköpfen in der obersten Zone der "Marienkrönung" von 1472 oder auf die verwandte Drapierung des Gewandes der in Rückansicht gesehenen Magd in demselben Bichi-Fresco und der Engel auf dem Hochalter des Sieneser Doms hinzuweisen. Bezieht man in diese Be trachtung auch Werke ein, die zwar nicht dokumentarisch für Francesco gesichert sind, die aber auf Grund stilistischer Überlegungen heute allgemein als eigenhändige Arbeiten des Meisters gelten, so müssten besonders folgende Vergleiche angestellt werden: Gesicht des Verkündigungsgels in der Tafel Inv. Nr. 277 der Sieneser Pinakothek (*P. Torriti*, op. cit. [s. Anm. 28], pp. 398-399) und Gesicht der eben erwähnten, in Rückansicht dargestellten Magd; Drapierung des Mantels der Madonna in Avignon (*M. Lacotte*, *E. Mognetti*; Avignon, Musée du Petit Palais, Peinture italienne; Paris 1976, Nr. 74) und Faltenwurf der Bettdecke, die über den Körper der liegenden Anna gebreitet ist (Abb. 49).

<sup>98</sup> Vgl. p. 39.

- <sup>99</sup> C. Ricci, Pintoricchio, Paris 1903, p. 82 ff. E. Carli, Il Pintoricchio, Mailand 1960, pp. 34-37 (Lünettenfresko, die Geburt der Maria darstellend).
- <sup>100</sup> E. Carli, Il Sodoma a Sant'Anna in Camprena, Florenz 1974. Auftragerteilung: 10. Juli 1503.
- <sup>101</sup> Höhe dieses Freskos: 80 cm.
- <sup>102</sup> M. Salmi, Inizi senesi del Sodoma, in: Commentari XVIII, 1967, pp. 159-169.
- <sup>103</sup> Madonna col Bambino e storie della vita di S. Anna (Florenz, Pitti, Nr. 343; G. Marchini, Filippo Lippi, Mailand 1975, p. 209, Abb. 67). Vgl. aber auch die Korbträgerin im Fresko der Sakristei des Sieneser Doms (Abb. 45).
- <sup>104</sup> P. Torriti, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, Genua 1978, pp. 156-161.
- <sup>105</sup> P. A. Riedl verdanke ich den Hinweis auf dieses Bild des Riccio in Lucca.
- <sup>106</sup> M. Lumini, G. Monaco, L. Bertolini Campetti, S. Meloni Trkulja; Museo di Villa Guinigi, Lucca. La villa e le collezioni, Lucca 1968, pp. 185-186, Nr. 346.
- <sup>107</sup> E. Carli, Katalog der "Mostra delle Opere di Giovanni Antonio Bazzi detto Il Sodoma", Siena 1950, Nr. 38.
- <sup>108</sup> C. Monbeig-Goguel, Musée du Louvre (Cabinet des dessins), Inventaire général des dessins italiens, vol. I: Maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Vasari et son temps, Paris 1972, pp. 91-94 (Nr. 100). Als besonders scharfsinnig erweist sich, nach der jetzigen Entdeckung der Bedeutung dieser Louvre-Zeichnung, folgende Bemerkung in diesem Katalog: *La composition répond encore à une conception du XV<sup>e</sup> siècle, plus proche de Girolamo della Pacchia ou de Vincenzo Tamagni que de Beccafumi.*
- <sup>109</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), p. 355 (Dokument Nr. 50; vgl. auch Dokumente Nr. 46 und 49).
- <sup>110</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 375 (Dokument Nr. 89; vgl. auch Dokument Nr. 88).
- <sup>111</sup> Vgl. z. B. das Schreiben des Sieneser Rates an Virginio Orsini (A. S. Weller, op. cit., Dokument Nr. 91). Besonders empfindlich reagierte man in Siena, wenn in Unkenntnis dieser neuen Stellung des Francesco di Giorgio in seiner Heimatstadt der Künstler nach der Stadt Urbino, in der er einige seiner Hauptwerke geschaffen hatte, genannt wurde. So musste sich Giangaleazzo Sforza vom Sieneser Rat sagen lassen: *Franciscum, hanc urbinatem, verum senensem, concivem nostrum dilectum, nostreque etatis optimum architectum, accersiri iussimus...* (A. S. Weller, op. cit., p. 367, Dokument Nr. 77).
- <sup>112</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 388-389 (Dokument Nr. 116; vgl. Dokumente Nr. 113, 115).
- <sup>113</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 24-26.
- <sup>114</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 28-29.
- <sup>115</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 380 (Dokument Nr. 99).
- <sup>116</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 36-37.
- <sup>117</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 392 (Dokument Nr. 129).
- <sup>118</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 24-26.
- <sup>119</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 27.
- <sup>120</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 31-33.
- <sup>121</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 364 (Dokument Nr. 69).
- <sup>122</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 27-28.
- <sup>123</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 29.
- <sup>124</sup> A. S. Weller, op. cit., p. 30.
- <sup>125</sup> Vgl. pp. 42-44.
- <sup>126</sup> B. Degenhart, op. cit. (s. Anm. 91).
- <sup>127</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), äussert auf p. 129 seine Reserven gegen die von Degenhart vorgeschlagenen Attributionen an Francesco di Giorgio. Ähnlich urteilt C. Brandi, op. cit. (s. Anm. 1), p. 234, Anm. 11.
- <sup>128</sup> Hundert Meisterzeichnungen der Hamburger Kunsthalle 1500-1800. Bilderhefte der Hamburger Kunsthalle V, 1967, Nr. 10.
- <sup>129</sup> B. Berenson (I disegni dei pittori fiorentini, Mailand 1961) und M. Bacci (Piero di Cosimo, Mailand 1966) erwähnen die Hamburger Zeichnung nicht.
- <sup>130</sup> Inv. Nr. 21320. Frau Dr. Hanna Hohl danke ich für Auskünfte betreffend der Erhaltung dieser Zeichnung sowie für die Übersendung der hier veröffentlichten Photographien dieses Blattes.
- <sup>131</sup> F. Lugt, Les Marques de Collections de Dessins et d'Estampes, Amsterdam 1921, pp. 406-407.
- <sup>132</sup> F. Lugt, op. cit., pp. 454-456.
- <sup>133</sup> Transkription von Dr. Gino Corti:
- Amato chognato S S S d'agosto addi  
 di Nicholò di Domenichino e chompagni di Roma de' (dare per una)  
 addi VI di novembre lire trentaquattro e soldi -, chome  
 scritta fatta per mano di Sere Buonsingnore di...  
 e chompagni di Vinexia, chome e per mia mano  
 Al nome di Dio dix  
 Charo quanto fratello, salute. Questa per richo(rdarti...)  
 chome già più fa ti mandamo le lane per Giovan(ni)  
 e chompagni di Roma di Roma e per Vinexia  
 di Ro di Roma Giovanni di Iacopo  
 e per Valenzia Sere Giovanni Giovanni

Amicho karo, salute. Questa lettera vi scrivi(amo)  
 di Pietro Pavolo Polo di Dionixi Dionixi Bartol(omeo)  
 (Bar)tolomeo di Baldo Beccharini Bolongnisi Baldo Baldo  
 Richordo chome addì VI d'ottobre mandai a Ro(ma) (a)  
 Gano Malachaxa libbre libbre libbre 1569 (di lana)  
 (fran)ciesscha francescha  
 Alessandro Venturi e chompani e chompani di Roma de(ono)  
 avere avere per per una scritta di mano di Giulia(no)  
 Gondi di Firenze Augustino di Piero di Pavolo da Monte  
 Piero Giovanni Giovanni di Bartolomeo  
 Benintendi di Augustino Benintendi di Giovanni Giovanni  
 BUONAGIONTA  
 Buonaventura di Giovanni di Jacopo p... e chompani di Lione  
 de' dare addì XVI di novembre  
 duchati XII d'oro in G oro larghi  
 cioè lire settanta di muneta

<sup>134</sup> B. Degenhart, A. Schmitt; Corpus der italienischen Zeichnungen 1300-1450, vol. I/4, Berlin 1968, Taf. 301 (Kat. Nr. 357). Vgl. z. B. auch B. Berenson, op. cit. (s. Anm. 129), Abb. 271, 272.

<sup>135</sup> B. Berenson, op. cit., Nr. 1385, Abb. 176 (Filippo Lippi, anno 1457).

<sup>136</sup> B. Degenhart, A. Schmitt, op. cit. (s. Anm. 134), vol. I/1, Kat. Nr. 54.

<sup>137</sup> 1 br. sen. = 60,03 cm (H. Doursther, Dictionnaire universel des poids et mesures anciens et modernes, Brüssel 1840, p. 72). D. Balestracci, G. Piccini (Siena nel Trecento, Florenz 1977, p. 68, Anm. 39) geben hingegen an: 1 br. sen. = 59 cm.

<sup>138</sup> B. Degenhart, op. cit. (s. Anm. 91), p. 122.

<sup>139</sup> B. Degenhart, Francescos di Giorgio Entwicklung als Zeichner, in: Zs. f. Kg. IV, 1935, p. 104 ff. A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), p. 132 ff. M. Salmi, Disegni di Francesco di Giorgio nella Collezione Chigi Saracini, Siena 1947, Abb. 24. Besonders die Rückseite dieser Zeichnung ist für das Verhältnis zu den Skulpturen des Francesco di Giorgio aufschlussreich.

<sup>140</sup> A. S. Weller, op. cit., Abb. 9.

<sup>141</sup> A. S. Weller, op. cit., Abb. 10.

<sup>142</sup> A. S. Weller, op. cit., Abb. 94.

<sup>143</sup> Die antikische Ruinendarstellung in der Szene der "Anbetung des Christkindes" (Abb. 6) ist im Zusammenhang mit jener Tradition zu verstehen, gemäss der der Einsturz des *Templum Pacis* (= Konstantinsbasilika, Rom) in der Weihnachtsnacht das Ende der Heidenwelt bekundet habe (*Legenda Aurea*, ed. Th. Graesse, Dresden-Leipzig 1866, p. 42). Bei der Betrachtung des Bichi-Freskos wird man sich erinnern, dass in den Rombeschreibungen des 15. Jahrhunderts besonders die Grösse und Schönheit der einzigen noch aufrecht stehenden Säule des *Templum Pacis* hervorgehoben wurde (R. Valentini, G. Zucchetti; Codice Topografico della Città di Roma, vol. IV, Rom 1953, pp. 234, 366, 446. A. Perso, Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone, London 1960, p. 76).

<sup>144</sup> Francesco di Giorgio Martini, Trattati di Architettura Ingeneria e Arte Militare, hg. von C. Maltese und L. Maltese Degrassi, vol. I, Mailand 1967, p. 139, Taf. 61. S. Y. Edgerton Jr., The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective, New York 1975, Abb. IV/4.

<sup>145</sup> Insofern unterscheidet sich diese perspektivische Konstruktion beispielsweise wesentlich von der Geburt der Maria des Carpaccio (Accademia Carrara, Bergamo), wo die Fluchtpunkte der Tiefenlinien der Kassetendecke und der Bodenfliese stark divergieren (J. Lauts, Carpaccio, London 1962, p. 234, Abb. 127).

<sup>146</sup> D. de Chapeauroge, Der Konflikt zwischen Zentralperspektive und Bedeutungsmaßstab, in: Fs. für Georg Scheja, Sigmaringen 1975, pp. 108-118.

<sup>147</sup> Vgl. p. 15 und Abb. 25.

<sup>148</sup> Vgl. p. 39.

<sup>149</sup> So gleichen auch die auf Flügeln stehenden, etwas plumpen Putten in diesen Grottesken (Abb. 87) nur sehr entfernt den in vergleichbarer Haltung dargestellten Engeln in der 1472 datierten "Marienkrönung" des Francesco di Giorgio.

<sup>150</sup> Zur Geschichte der Entdeckung der *Domus Aurea* vgl. N. Dacos, La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance, London/Leiden 1969, p. 4.

<sup>151</sup> T. Buddensieg, Die Konstantinsbasilika in einer Zeichnung Francescos di Giorgio und der Marmorkoloss Konstantins des Grossen, in: Münchener Jb. XIII, 1962, pp. 37-48.

<sup>152</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), p. 29.

<sup>153</sup> A. S. Weller, op. cit., pp. 31-33.

<sup>154</sup> F. Weege, Das Goldene Haus des Nero, in: Jb. des Deutschen Archäologischen Institutes XXVIII, 1913, p. 18.

<sup>155</sup> N. Dacos, op. cit. (s. Anm. 150), p. 158.

<sup>156</sup> N. Dacos, op. cit., Abb. 78, 79.

<sup>157</sup> M. Fossi, Catalogo della Mostra di Disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Florenz 1955, p. 11, Nr. 29. I. H. Shoemaker, Filippino Lippi as a Draughtsman, Columbia University Ph. D. 1975 (Xerox University Microfilms, Ann Arbor, Michigan), pp. 273-274.

- <sup>161</sup> I. H. Shoemaker, Drawings after the Antique by Filippino Lippi, in: Master Drawings XVI, 1978, pp. 35-43. N. Dacos, op. cit. (s. Anm. 150), Taf. XX, XXI.
- <sup>158</sup> H. Egger, Codex Escurialensis – Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, Wien 1905. N. Dacos, op. cit., pp. 61-62.
- <sup>159</sup> N. Dacos, op. cit., p. 63.
- <sup>160</sup> N. Dacos, op. cit., pp. 65-66.
- <sup>161</sup> In diesem Zusammenhang wären auch die hier mit keiner Abbildung vertretenen Zyklen in den *Appartamenti Borgia* (Pintoricchio, 1492-94) und in der Hieronymus-Kapelle in S. Maria del Popolo in Rom (um 1488?) zu nennen.
- <sup>162</sup> Siena, Pinakothek, Inv. Nr. 428. Das Bild ist gut erhalten. An den seitlichen Rändern scheint allerdings je ein schmaler Streifen ergänzt zu sein. Zur Ikonographie vergleiche: RDK V, Sp. 761-788.
- <sup>163</sup> Zuletzt P. Torriti, op. cit. (s. Anm. 28), p. 405 (Werkstatt des Francesco di Giorgio).
- <sup>164</sup> J. Pope-Hennessy, Francesco di Giorgio, Neroccio: Two Madonnas and an altarpiece, in: Burl. Mag. LXXV, 1939, pp. 229-235.
- <sup>165</sup> C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien-München 1967/68 (Beiheft zum Römischen Jb. für Kunstgeschichte XI), pp. 55-56.
- <sup>166</sup> G. Coor, Neroccio de' Landi 1447-1500, Princeton 1961, pp. 206-207. Coor betrachtet die Madonnen, den Johannes und die beiden rechts aussen stehenden Männer in der "Entkleidung" als Werk eines Gehilfen des Neroccio, der mit dem Maler des Madonnenbildes Inv. Nr. 287 der Sieneser Pinakothek identisch sei.
- <sup>167</sup> C. Brandi, La Regia Pinacoteca di Siena, Rom 1933, pp. 194-195. Brandi möchte die Marien in der "Entkleidung Christi" dem Meister des Madonnenbildes Inv. Nr. 287 in der Sieneser Pinakothek (P. Torriti, op. cit. [s. Anm. 28], pp. 388-389) zuschreiben.
- <sup>168</sup> C. L. Frommel, op. cit. (s. Anm. 165), Abb. VIa. Dieser Vergleich beweist m.E. nicht die Autorschaft des Peruzzi, wohl aber sein Interesse an der kurz vor seiner Abreise nach Rom vollendeten Komposition der "Entkleidung".
- <sup>169</sup> C. L. Frommel, op. cit., Abb. IIb, IIIa.
- <sup>170</sup> J. Pope-Hennessy, op. cit. (s. Anm. 164), p. 235 (letzte Arbeit des 1500 verstorbenen Neroccio).
- <sup>171</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), p. 247.
- <sup>172</sup> G. Coor, op. cit. (s. Anm. 166), p. 206 (Auftrag an Francesco di Giorgio, der das Bild kurz vor seinem Tod [November 1501] begann).
- <sup>173</sup> C. L. Frommel, op. cit. (s. Anm. 165), p. 56 (unmittelbar vor der Abreise des Peruzzi nach Rom entstanden).
- <sup>174</sup> P. Torriti, op. cit. (s. Anm. 28), p. 405.
- <sup>175</sup> P. Torriti, op. cit., pp. 392-393.
- <sup>176</sup> Vgl. p. 87.
- <sup>177</sup> G. Coor, op. cit. (s. Anm. 166), pp. 206-207.
- <sup>178</sup> C. Brandi, op. cit. (s. Anm. 167), p. 194: Marien vom Meister des Madonnenbildes Inv. Nr. 287 der Sieneser Pinakothek, die übrigen Teile von Schülern des Francesco di Giorgio ausgeführt.
- <sup>179</sup> Am Vergleich der links aussen in der "Entkleidung" in Frontalansicht dargestellten Frau (Abb. 105) mit der Anna im Bichi-Fresko (Abb. 11) erkennt man am besten den Zusammenhang, aber auch den grossen qualitativen Abstand zwischen diese beiden Werken.
- <sup>180</sup> Vol. LVII, 1972, p. 257.
- <sup>181</sup> P. Torriti, op. cit. (s. Anm. 28), p. 404.
- <sup>182</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), pp. 82-97.
- <sup>183</sup> Ebenfalls in die Zeit "um 1472" zu datieren ist die Madonna in der Slg. Salomon R. Guggenheim (A. S. Weller, op. cit., Abb. 24), wo sich gleichfalls exakte Analogien zu den in der "Marienkrönung" von 1472 wiedergegebenen Gesichtstypen feststellen lassen.
- <sup>184</sup> F. Rusk Sharpley, Paintings from the Samuel H. Kress Collection: Italian Schools XIII-XV century. London 1966, p. 153.
- <sup>185</sup> A. S. Weller, op. cit. (s. Anm. 8), pp. 79-80. P. Torriti, op. cit. (s. Anm. 28), p. 400.

## RIASSUNTO

Durante i lavori preparatori per la redazione del primo volume del *Corpus delle Chiese di Siena*, progettato dall'Istituto Tedesco di Storia dell'Arte di Firenze con l'appoggio della Soprintendenza Senese per i Beni Artistici e Storici, è venuto alla luce nella Cappella Bichi di S. Agostino un grande ciclo di affreschi, che nel presente contributo viene ascritto a Francesco di Giorgio e datato fra il 1489 e il 1493.

Il principale stimolo alla scoperta è venuto da tre fonti, una del Cinquecento (visita pastorale del 1575) e due del primo Seicento (Giulio Mancini e Fabio Chigi), le quali menzionano concordemente questo ciclo di affreschi, ricoperto d'intonaco a metà del Settecento nel corso della ristrutturazione di S. Agostino per opera di Luigi Vanvitelli. È sorprendente che prima dell'intervento della Soprintendenza e del nostro Istituto nessuno abbia cercato questi affreschi, menzionati anche nel conosciutissimo commento del Milanesi alla vita vasariana del Signorelli, tanto più che negli ultimi anni il processo di sfaldamento dell'intonaco lasciava intravedere sulle pareti della cappella, al di sotto dei vari strati di bianco, piccole zone cromatiche, indubbiamente appartenenti ad uno strato sottostante.

Fino ad oggi sono stati completamente scoperti e restaurati quattro affreschi della Cappella Bichi: l'“Adorazione del Bambino Gesù” (fig. 6; m. 4,43 × 5,52), la “Nascita di Maria” (fig. 8; m. 4,54 × 5,52) e le grottesche che decorano i due pilastri fiancheggianti l'entrata della cappella (figg. 86-88). Lo stato di conservazione di questi affreschi monocromi è eccellente, come risulta dal confronto fra la loro condizione immediatamente dopo la scoperta (figg. 5, 7, 9, 10) e la loro condizione attuale dopo il restauro (figg. 6, 8, 11, 12). Per i problemi della tecnica pittorica e per il rapporto fra le parti eseguite a secco e quelle eseguite a fresco cfr. figg. 18, 19, 22, 25.

Di altri affreschi, localizzati al di sopra dell'attuale volta barocca della cappella, è stata finora riportata in luce a titolo di sondaggio solo una parte della lunetta settentrionale (figg. 35, 39), la cui scoperta ha permesso una ricostruzione del programma iconografico nel suo insieme (figg. 29-32). Difficoltà di natura tecnica (in particolare la portata estremamente ridotta della volta barocca) e problemi di conservazione di competenza della Soprintendenza ai Monumenti (possibilità o meno di recuperare la fruibilità degli affreschi senza compromettere la concezione barocca dello spazio; riserve di principio contro lo stacco degli affreschi, dei quali si deve conservare, finché è possibile, l'effetto all'interno della cornice architettonica originaria) hanno consigliato di sottoporre l'eventualità di un futuro intervento ad una discussione competente e approfondita del problema in tutti i suoi molteplici aspetti. Come contributo a questa discussione, il presente saggio stabilisce i dati di fatto che seguono:

1. Si può dare per sicuro che la lunetta settentrionale e quella meridionale, oggi situate al di sopra della volta barocca, sono ambedue decorate da una figura di santo (o santa) entro una cornice rotonda (figg. 31, 35). L'originaria volta a crociera è probabilmente ornata dalle immagini dei quattro evangelisti (fig. 33). Invece non siamo in grado di avanzare congetture sulla decorazione della parete orientale (al di sopra della finestra a sesto acuto).
2. L'affresco della lunetta, parzialmente riportato in luce, attesta che lo stato di conservazione degli affreschi localizzati sopra la volta corrisponde a quello, eccellente, delle scene sottostanti. Gli affreschi delle due zone sono legati anche da precise corrispondenze nella tecnica pittorica. Dal punto di vista stilistico, peraltro, la figura di santa riscoperta nella lunetta settentrionale (figg. 35, 39) rivela una certa analogia con le opere di Luca Signorelli. Non si può escludere che la tesi di Giulio Mancini e Fabio Chigi — secondo i quali gli affreschi della Cappella Bichi sarebbero stati eseguiti dal Signorelli —

abbia una certa fondatezza, nel senso di una effettiva collaborazione del Signorelli alla prima fase del lavoro. Se la scoperta di ulteriori affreschi dovesse confermare questa presenza, bisognerebbe concludere che nella fase successiva il Signorelli si ritirò completamente dall'impresa, perché gli affreschi totalmente riscoperti non mostrano alcuna traccia della sua influenza. La complessità del problema dovrebbe costituire un ulteriore stimolo per il recupero degli affreschi della zona superiore. A favore di un sollecito intervento di restauro parla anche lo stato di conservazione dell'affresco che decora la volta a crocera, attualmente in via di sfaldamento (una minaccia analoga dovette profilarsi già prima della ristrutturazione barocca della cappella, perché abbiamo osservato che nella volta sono infissi un gran numero di quei minuscoli chiodi, con i quali nel Seicento e nel Settecento si cercava di fissare la superficie affrescata).

3. Dal momento che la ristrutturazione barocca non mutilò le scene affrescate si può prevedere un recupero integrale anche di quelle che si trovano nell'area sovrastante la volta (fig. 30).
4. L'importanza del recupero di questi affreschi dipende, fra l'altro, anche dalla singolarità della loro testimonianza, giacché la città non ha conservato nessun'altra cappella interamente affrescata di un suo pittore del tardo Quattrocento.

Le ricerche, peraltro approfondite, che abbiamo condotto nelle filze notarili, e nel fondo di S. Agostino confluito nell'Archivio di Stato di Siena, non hanno portato in luce nessun documento relativo agli affreschi della Cappella Bichi. Invece sono emersi numerosi documenti riguardanti altri arredi e decorazioni della cappella: tali documenti consentono di circoscrivere il periodo, nel quale gli affreschi furono eseguiti, agli anni compresi fra il 1489 e il 1493. In questo sommario ci limiteremo a ricordare i seguenti documenti: l'atto di consegna della cappella ad Antonio e Eustachia Bichi, in data 15 ottobre 1487, nel quale veniva precisato lo stato dei lavori architettonici a quella data e venivano elencate le parti dell'arredo che la famiglia Bichi doveva ulteriormente fornire (la cappella fu dedicata a san Cristoforo in memoria del marito di Eustachia, Cristoforo Bellanti; la fondazione avvenne in concomitanza con l'accesso di Antonio Bichi, reduce da un esilio di cinque anni, nel principale organo di governo di Siena); la datazione del pavimento di maiolica nei mesi giugno-agosto 1488; una bolla di Alessandro VI che conferiva particolari indulgenze alla cappella (il compimento della quale era previsto *infra paucos menses*); una convenzione del fondatore con i frati di S. Agostino, stipulata il 25 luglio 1494, dalla quale risulta fra l'altro che a quella data era già stata istallata la cancellata che chiudeva la cappella. La datazione suggerita da questi documenti trova conferma anche nella cronologia delle opere d'arte che recepirono la composizione — o almeno singoli elementi della composizione — degli affreschi Bichi (da essi dipende probabilmente già un affresco del Pintoricchio nella cappella sepolcrale di Giovanni Basso in S. Maria del Popolo a Roma, di poco posteriore al 1492; ne dipende sicuramente il Sodoma per i suoi affreschi nel refettorio di S. Anna in Camprena, 1503-4 (fig. 65); fra i casi di recezione più tarda si possono menzionare fra l'altro il Beccafumi, "Nascita di Maria", Siena, Pinacoteca, 1540-43 (fig. 66); e Bartolomeo Neroni, "Nascita di Maria", Lucca, Pinacoteca, e disegno corrispondente nel Louvre, 1560 circa (figg. 67, 69).

L'arredo quattrocentesco della Cappella Bichi e di conseguenza l'effetto degli affreschi recentemente scoperti all'interno del loro contesto originale può essere ricostruito con estrema esattezza, come dimostra un'assonometria qui pubblicata (fig. 29). La ricostruzione è basata su una serie di dati e di indizi desunti dalle fonti ed emersi dai lavori di restauro: a) la visita pastorale di Monsignor Bossio dell'anno 1575, che elenca tutti i pezzi dell'arredo; b) la descrizione della pala d'altare compilata da Galgano Bichi in data di poco an-

teriore al 1750 e corredata di misure (la pala d'altare è pervenuta fino a noi in tutte le sue parti, anche se smembrata e divisa fra diversi musei); c) l'altezza e la larghezza degli stalli del coro, la cui misura ci viene rivelata dalle corde battute e da tracce del loro ancoraggio alla parete; d) l'articolazione delle grottesche, in base alle quali si può stabilire l'altezza della cancellata che originariamente chiudeva la cappella (tale altezza è menzionata anche in una fonte che risale al 1750 circa); e) il contorno della finestra ogivale che si apriva nella parete orientale della cappella; f) le dimensioni del vano che si trova al di sopra della volta barocca e che conserva intatte le lunette e la volta a crociera (fig. 33); g) il pavimento di maiolica, conservatosi *in situ*.

L'analisi iconografica induce ad attribuire questi affreschi ad un artista radicato nella tradizione senese (vi sono precisi elementi iconografici che compaiono solo nell'arte senese e che si possono ricollegare agli affreschi eseguiti da Ambrogio e Pietro Lorenzetti sulla facciata dell'Ospedale della Scala nel 1335).

Il confronto con le due uniche opere pittoriche documentariamente sicure e datate di Francesco di Giorgio, l'"Incoronazione di Maria" del 1472 e l'"Adorazione del Bambino Gesù" del 1475, depone decisamente — a parere di chi scrive — a favore dell'attribuzione degli affreschi Bichi a questo maestro (figg. 51, 52, 55-64), il quale si era definitivamente stabilito a Siena un anno prima della fondazione della cappella ad opera di Antonio ed Eustachia Bichi.

Un disegno della Hamburger Kunsthalle, già attribuito a Francesco di Giorgio da Bernhard Degenhart nel 1939 (figg. 50, 71-74), viene qui interpretato come schizzo preparatorio per la composizione degli affreschi Bichi. A favore di questa interpretazione parlano non solo gli argomenti di natura stilistica, a suo tempo addotti da Degenhart, ma anche considerazioni iconografiche (figg. 49, 50) e soprattutto le dimensioni che, annotate nell'angolo inferiore sinistro del foglio con lo stesso inchiostro con il quale è eseguito il disegno, corrispondono appunto alle dimensioni degli affreschi Bichi.

Nei due excursus pubblicati in appendice vengono discusse le questioni che derivano direttamente dall'accessione degli affreschi Bichi al catalogo delle opere di Francesco di Giorgio. Questa discussione si propone soprattutto di contribuire ad una più precisa valutazione della "Spogliazione di Cristo" della Pinacoteca di Siena (fig. 95), nella quale la critica più recente ha visto di volta in volta un'opera tarda di Francesco di Giorgio, l'ultima opera di Neroccio, la prima opera sopravvissuta del Peruzzi o il risultato di una collaborazione fra le botteghe di Francesco di Giorgio e del Neroccio. Una serie di confronti particolari (figg. 96-106) e la differenza di stile che intercorre fra questo quadro e gli affreschi Bichi hanno indotto chi scrive a interpretare la "Spogliazione di Cristo" come una opera di bottega, eseguita dopo la morte di Francesco di Giorgio (forse con la collaborazione di quell'allievo che aveva dipinto la "Madonna con Pietro e Paolo" (figg. 98, 112). L'esordio di Francesco di Giorgio come pittore di affreschi viene fissato nel periodo immediatamente successivo al 1460, quando l'artista eseguì contemporaneamente (con la collaborazione di scolari?) l'affresco proveniente dalla Villa Piccolomini di Vignano (figg. 107-108) e la piccola immagine dell'Annunziata, oggi conservata nella Pinacoteca di Siena (fig. 109).

## Bildnachweis:

*KIF* (Luigi Artini, dem ich für seine grosse Hilfsbereitschaft hier nochmals danken möchte): Abb. 2-17, 20-21, 26, 35-42, 47, 49, 51-64, 68, 75, 79, 82-83, 86-88, 91-92, 96-106, 108-109, 113-114. – Alinari: Abb. 43, 70. – Anderson: Abb. 44, 48, 66. – De Giovanni: Abb. 93. – Fondazione Cini, Venedig: Abb. 46. – Dr. Miranda Ferrara, Florenz: Abb. 1, 27-34, 76-78, 80-81, 84-85. – Biblioteca Hertziana, Rom: Abb. 89. – Joe and Emily Lowe Art Gallery, Miami: Abb. 110. – Kunsthalle Hamburg (Ralph Kleinhempel): Abb. 50, 71-74. – Louvre, Paris: Abb. 69. – Sopr. Gall., Florenz: Abb. 90. – Sopr. Gall., Pisa: Abb. 67. – Sopr. Gall., Siena: Abb. 45, 65, 95, 107, 111-112. – Prof. L. Tintori, Florenz: Abb. 18-19, 22-25. – Nach H. Egger, *Codex Escurialensis*, Wien 1905: Abb. 94.

Farbtafel: *KIF* (Luigi Artini).