

1 Florenz, Orsanmichele. Innenansicht nach Osten.

FRANCO SACCHETTI UND DAS IKONOGRAPHISCHE PROGRAMM DER GEWÖLBEMALEREIEN VON ORSANMICHELE

Von Werner Cohn

Wenig wissen wir über die Ausarbeitung der ikonographischen Programme der grossen Freskenzyklen des italienischen Trecento. Wir können wohl in einzelnen Fällen auf literarische Quellen als Grundlage bestimmter Bildvorstellungen hinweisen, wir kennen aber nicht die Persönlichkeiten, die aus diesen Quellen, auswählend und gruppierend, die Themen zusammenstellten, die den Künstlern zur Ausführung übergeben wurden. Desgleichen fehlen uns in der Regel zeitgenössische Beschreibungen, die uns über Sinn und Bedeutung gewisser uns heute unverständlicher Bildinhalte aufklären könnten. Es muss daher als ein besonders glücklicher Umstand bezeichnet werden, dass uns wenigstens in einem Fall der Programmgestalter selbst eine genaue Beschreibung des von ihm angeordneten Bildschmucks hinterlassen hat. Es handelt sich um die Gewölbemalereien von Orsanmichele, für die Franco Sacchetti, der bekannte Novellist, wie er uns selbst erzählt, das Programm ausgearbeitet hat; und wenn dieses sich auch weder an mystischer Tiefe noch an wissenschaftlicher Subtilität mit den grossen Bildfolgen der Franzis-

kaner und Dominikaner messen kann, so verdient es doch, schon wegen der Einzigartigkeit des Falles, eine gewisse Beachtung.

Das „Programm“ Franco Sacchettis, das uns in seinem „Capitolo dei Bianchi“¹ erhalten ist, ist der kunstgeschichtlichen Forschung keineswegs unbekannt geblieben. Schon Gualandi publizierte es teilweise in seinen „Memorie“² und sowohl Passerini³ wie Cocchi⁴ druckten es in den Kapiteln, die sie dem Oratorium von Orsanmichele widmeten, erneut ab. Gerspach⁵ gab sogar eine französische Übersetzung des Gedichts.

Obwohl das „Capitolo“ also keineswegs unbekannt geblieben war, hat es seltsamerweise nicht die ihm zukommende Beachtung gefunden. Das ist für die ersten Jahrzehnte nach seiner Publikation ohne weiteres verständlich, da die Gewölbefresken, die das Gedicht in erster Linie berücksichtigt, seit 1770 mit einer dicken Tünche zugedeckt waren und erst in den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wieder freigelegt wurden. Passerini⁶ erwähnt das Gedicht in seinem Text überhaupt nicht, Franceschini⁷ zieht daraus, ohne auf das Programm einzugehen, den — unzutreffenden — Schluss, dass die ersten vier Gewölbe im Jahre 1380 gemalt gewesen seien, während die anderen noch auszuführen waren; Girolamo Poggi⁸ beschränkt sich auf die irri- ge Angabe, dass Franco Sacchetti hier die Vorfahren der Madonna habe malen lassen, unter denen er Salomo anführt, der überhaupt nicht dargestellt ist. Merkwürdiger ist es, dass weder Gamba⁹, noch Horne¹⁰, die sich mit den Gewölbefresken beschäftigt haben, das „Capitolo“ Sacchettis, sei es zur Interpretation, sei es zur Datierung, heranziehen. Vor allem aber überrascht, dass Gerspach, der, wie gesagt, das Gedicht ins Französische übersetzte, seine Bedeutung für die Rekonstruktion des Programms nicht erkannt hat: er nennt Sacchettis Text — völlig zu Unrecht, wie wir sehen werden — „konfus, unzusammenhängend und ohne Methode“, nimmt an, dass Sacchetti die einzelnen gemalten Gegenstände nicht klar erkannt habe und übersieht damit vollkommen, dass Sacchetti selbst, wie er schreibt, die Themen angegeben hat. Da auch die letzten Behandlungen der Fresken den Text Sacchettis völlig übersehen, mag es vielleicht nicht überflüssig sein, ihn einer eingehenderen Betrachtung zu unterziehen.

Franco Sacchetti¹¹ war von Florentiner Eltern 1330 in Ragusa geboren. In seiner Jugend hatte er sich dem Handel gewidmet, was ihm Gelegenheit zu häufigen Reisen, selbst in ferne Länder, geboten hatte. Später hatte er sich in Florenz niedergelassen, wo er von der Comune mit wichtigen und ehrenvollen Aufträgen betraut wurde. Im Jahre 1376 war er Gesandter in Bologna, 1383 gehörte er dem Rate der „Otto di Balìa“ an. Im März-April 1384 war er Prior des Quartiere

¹ Vgl. S. 75. Autograph in der Laurenziana Cod. Ashb. 574.

Vgl. die kritische Ausgabe in: *Franco Sacchetti, Il Libro delle Rime*, a cura di A. Chiari, Bari 1936, 363 ff. Der von uns gegebene Text beruht auf dieser Ausgabe, wurde aber an Hand des Originals kontrolliert.

² *Michelangelo Gualandi, Memorie originali italiane etc.*, Bologna, III, 1842, 133 ff.

³ *Luigi Passerini, Curiosità storico-artistiche di Firenze*, Firenze 1865, 66.

⁴ *Arnaldo Cocchi, Notizie storiche intorno antiche immagini di Nostra Donna...* in Firenze, Firenze 1894, 38-42.

⁵ *Edouard Gerspach, Les „Arti“ de Florence*, in *Revue de l'Art Chrétien*, 1907.

⁶ A. a. O.

⁷ *Pietro Franceschini, L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze*, Firenze 1892, 100 n.

⁸ *Girolamo Poggi, Or San Michele*, Firenze 1895, 82.

⁹ *Carlo Gamba in Rassegna d'Arte*, IV, 1904, 178-179.

¹⁰ *H. P. Horne in Rivista d'Arte*, VI, 1909, 167-169.

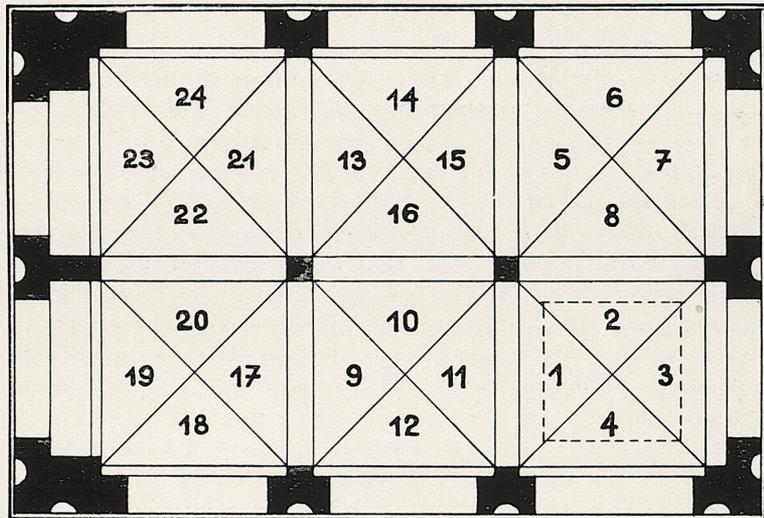
¹¹ Zur Biographie Sacchettis vgl.: *E. Pieper, Franco Sacchetti, Bürger von Florenz und Dichter*, Marburg 1939; und: *E. Li Gotti, Franco Sacchetti, uomo discolo e grosso*, Florenz 1940.

di S. Giovanni. Gegen Ende seines Lebens wurde er als Podestà in verschiedene Städte der Toskana und Emilia entsandt, und im Jahre 1398 war er Capitano in Portico (Romagna). Er scheint 1400 gestorben zu sein. Von seinen Werken sind die 300 Novellen das bekannteste und dasjenige, das ihm einen sicheren Platz in der italienischen Literaturgeschichte verschafft hat. Er begann die Sammlung vor dem Jahr 1378 und schloss sie nach 1395 ab.

Franco Sacchetti verkörpert in mustergültiger Weise den Typus des Florentiner Bürgers vom Ausgang des Mittelalters, der, mitten im politischen und ökonomischen Leben seiner Stadt stehend, genügend Zeit findet, sich mit geistigen Problemen — und nicht nur in oberflächlicher Weise — zu beschäftigen, eine Beschäftigung, die ihren Niederschlag in seinen mannigfaltigen Schriften gefunden hat. Ohne freilich die gedankliche Tiefe seiner grösseren Zeitgenossen zu

2 Florenz, Orsanmichele.
Schema der Gewölbmalereien :

- 1 Gottvater, 2 Johannes d. T., 3 Joachim, 4 Johannes d. Ev., 5 Madonna, 6 Hl. Maria Magdalena, 7 Hl. Anna, 8 Hl. Katharina, 9 Moses, 10 Josua, 11 David, 12 Judas Makkabäus, 13 Miriam, 14 Esther, 15 Judith, 16 Ruth, 17 Adam, 18 Noah, 19 Abraham, 20 Jakob, 21 Eva, 22 Sarah, 23 Rebekka, 24 Rahel.



erreichen, umfasst sein weltoffener Geist ein weites Gebiet von Interessen und Tätigkeiten. Religiös-moralische Probleme, politische Fragen werden in seinen didaktischen Schriften mit gesundem Menschenverstand erörtert, während er in seinen Novellen ein anschauliches, mit treffendem Humor gezeichnetes Bild des Florentiner Lebens vom Ausgang des Trecento entwirft.

Die Beschreibung von Orsanmichele bildet einen Teil des sog. „Capitolo dei Bianchi“, das sich aus einer Einleitung, der „Oratio ad Deum“, der „Oratio ad Matrem“ und der „Oratio auctoris pro se ipso“ zusammensetzt. Wie sein Name bereits angibt, wurde es anlässlich der Geisslerbewegung der „Bianchi“ geschrieben, die im Jahre 1399 ganz Italien erfüllte.¹² Sie hatte ihren Ausgang in Mai dieses Jahres in Piemont genommen, Anfang August Lucca und Pistoia erreicht und von da ganz Toskana ergriffen. Am 22. August hielten die Bianchi ihren Einzug in Florenz, wo sie in den nächsten Tagen in feierlicher Prozession von Kirche zu Kirche zogen. Das Gedicht Sacchettis, das offenbar unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Geisslerzüge konzipiert wurde, ist, wie Sacchetti selbst angibt, erst 1400 niedergeschrieben worden, was für die zeitliche Ansetzung der Fresken nicht ohne Bedeutung ist.

¹² Vgl. *Storia dei Bianchi*, scritta da Ser Luca di Bartolommeo da Pistoia (in: *Giovanni Lami, Lezioni di antichità toscane*, Firenze, II, 1766, 638 ff.).

Die Einleitung des Gedichts, dessen erste Zeilen nur bruchstückhaft erhalten sind (so dass wir nicht wissen, wie der Autor sie betitelte), beschreibt in anschaulicher Weise den Zug der weissgekleideten Wallfahrer, die, einem Kruzifix folgend, von Stadt zu Stadt pilgerten. Alle Stände, alle Altersklassen sind unter ihnen vertreten. Während die Männer sich geisseln, gehen die Frauen dicht verschleiert, „per levar via i disonesti stocchi“. Ihr Gesang ist das „Stabat mater dolorosa“, und Franco verfehlt nicht, darauf hinzuweisen, dass er selbst im August des Jahres 1388 diese Verse am Altar der Grablegung in Orsanmichele habe anbringen lassen (s. u.). Der Gesang wechselt mit lauten „Pace“- und „Misericordia“-Rufen ab. Sacchetti gibt dann eine ausführliche Geschichte des Zuges von Genua aus über Lucca, Pistoia nach Florenz und schliesst mit einer Reihe allgemeiner moralischer Betrachtungen. Es folgen die mehr generell gehaltenen Gebete „ad Deum“ und „ad Matrem“ und schliesslich die von einem ganz persönlichen Empfinden erfüllte „Oratio auctoris pro se ipso“, die uns in erster Linie interessiert. Der Dichter erzählt, wie ihm, als er den Zug der „Bianchi“ von weitem betrachtete, die Idee zu seinem Gedicht gekommen sei. Er sei nunmehr an der Schwelle des Todes angelangt und fühle mit Entsetzen, wie er während seines ganzen Lebens allen Lüsten und Lastern ergeben gewesen sei, ohne jemals an das „eternale ospizio“ zu denken. Daher wende er sich nun an die Muttergottes, damit sie ihm in der kurzen Zeit, die ihm noch bleibe, die Möglichkeit gebe, Busse zu tun, und er bittet, dass sie ihm die Verse, die er für die „Bianchi“ geschrieben habe, zu seinen Gunsten anrechnen möge. Auch die Jahre, die er dem „tabernacolo“ von Orsanmichele gewidmet habe, mögen die Madonna bestimmen, für ihn einzutreten. Und dies ist nun der Vorwand für den Dichter, eine Beschreibung des Oratoriums und seiner Ausstattung, soweit sie bereits ausgeführt war und wie sie zu vollenden sei, in erster Linie der Gewölbefresken, zu geben. Abschliessend betont er ausdrücklich, dass er selbst alles angeordnet habe (Z. 87-92).

Dass man gerade Sacchetti mit der Ausarbeitung des Programms für die Gewölbmalereien betraute, erklärt sich aus seinen engen persönlichen Beziehungen zu der Compagnia di Orsanmichele.

Bereits im Jahre 1380 war er zum Kämmerer der Compagnia bestellt worden, und im Januar 1388 war er für ein Jahr, zusammen mit Leonardo di Antonio dell'Antella „operaio“ des Oratoriums gewesen. Vom Mai bis August 1398 hatte er schliesslich das Amt eines Capitano der Compagnia bekleidet.¹³

Wie weit Sacchetti als Kämmerer an Entscheidungen über den Bau von Orsanmichele Anteil hatte, entzieht sich heute unserer Kenntnis. Als „operaio“ hatte er gewiss einen entscheidenden Einfluss auf das gesamte Unternehmen, doch bezog sich dieser wohl, da der Bau als solcher in der Hauptsache vollendet war, in erster Linie auf die Ausstattung des Oratoriums. Er selbst erzählt uns, eben in seinem „Capitolo“, dass er im Jahre 1388, d. h. also in der Periode, in der er „operaio“ war, das „Stabat Mater“ auf dem Passionsaltar anbringen liess.¹⁴ Die Zeit seines Kapitanats fällt dann mit der im Jahr zuvor beschlossenen Weiterführung der Innenausstattung (Fresken und Glasmalereien) zusammen. Offenbar entwarf er damals das Programm der Deckenmalereien, die wohl jetzt erst begonnen wurden; dafür spricht, dass sie 1400, als er sein „Capitolo“ verfasste, noch nicht vollendet waren.

Dass die Wahl auf Sacchetti fiel, ist im übrigen keineswegs verwunderlich, da er längst — abgesehen von seinen theologischen Kenntnissen, von denen seine „Sposizioni di Vangeli“ Zeugnis ablegen — eine gewisse Erfahrung in derartigen Unternehmungen hatte. Jedenfalls kennen wir

¹³ *La Sorsa*, *La Compagnia d'Or San Michele*, Trani 1902, 180 (unzuverlässig in den Daten).

Für die Originaldokumente vgl.: Florenz, Staatsarchiv, Orsanmichele Cod. 12, c. 4 (1380); Cod. 16, c. 10^v (1388).

¹⁴ Vgl. hierzu den im *Bollettino d'Arte* XLI (1956), S. 171-177 erschienenen Aufsatz des Verfassers „Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della Chiesa di Orsanmichele di Firenze“.

von ihm Sonette und sonstige Verse, die als „Titoli“ für Malereien in Florentiner Amtsräumen bestimmt waren, und es ist mehr als wahrscheinlich, dass er nicht erst nach Vollendung dieser Fresken herangezogen wurde, sondern bereits bei der Wahl der Themen mitwirkte. So kennen wir von ihm ein Sonett, das er geschrieben hatte, als er zu den „Otto de la Guardia“ gehörte, und das in ihrer „audienza“ unter der Darstellung der „Gerechtigkeit“ und der drei theologischen Tugenden angebracht war.¹⁵ Ferner gibt es von ihm „certi versi“, die „sopra la porta dentro a l'audienza de' Signori, dove san Tommaso mette la mano ne la piega di Cristo“, geschrieben waren¹⁶, und schliesslich verfasste er die Verse für die „audienza de la Gabella de le Parti sopra gli Officiali dipinti“.¹⁷

Auch sonst wurde er gelegentlich als Beirat in künstlerischen Fragen herangezogen. So gehört er im Dezember 1397 zu einer Kommission von Bürgern, die ihr Gutachten darüber abzugeben haben, wie die „figura di nostra Donna ch'è in santa Reparata apresso della porta verso il cimitero e de l'altare di sancto Victorio“, d. h. das Gnadenbild der „Madonna gratiarum plenissima“, zu verzieren sei und an welchem ehrenvolleren Platze man sie aufstellen könne. Die Meinung der Kommission ging damals dahin, das Bild an die Eingangswand der Kirche zwischen die Haupttür und die Tür nach dem Campanile zu versetzen, ein Rat, den die Operai dann auch akzeptierten.¹⁸

Von dem Interesse Sacchettis an den Darstellungsinhalten kirchlicher Malereien zeugt schliesslich auch sein Brief an Jacopo di Conte aus Perugia, in dem er sich über die immer mehr um sich greifende Wiedergabe erst jüngst kanonisierter Heiliger und Seliger zum Nachteil der althergebrachten Bildthemen beklagt.¹⁹

Wir sehen also, dass es Sacchetti an der nötigen Erfahrung in derartigen Arbeiten nicht fehlte. Hinzu kommt, dass er einen regen Umgang mit Künstlern pflegte, wie die zahlreichen Novellen beweisen, in denen Künstler (vor allem Buffalmacco) die Hauptpersonen sind und deren Stoff er, sei es direktem Miterleben, sei es der ununterbrochenen Werkstatttradition entnehmen konnte.²⁰

Das Programm der Deckenmalereien nun, wie es aus dem Text Sacchettis zu rekonstruieren ist, ist in seinen Hauptzügen denkbar einfach und mit Hilfe der Angaben Sacchettis ohne weiteres verständlich. Sie stellen die drei Phasen der Geschichte der Menschheit dar: die Periode des natürlichen Gesetzes („legge di natura“), die des geschriebenen Gesetzes („legge scritta“) und die des Gesetzes der Gnade („legge di grazia“). Jede Periode ist durch acht Vertreter repräsentiert, und zwar durch je vier männliche und vier weibliche.

Der Ehrenplatz, d. h. der Platz an den Gewölben über und neben dem Tabernakel, ist natürlich dem „Gesetz der Gnade“ eingeräumt. Rechts sehen wir Gottvater, Johannes den Täufer, Joachim und Johannes den Evangelisten, links die Madonna, die hl. Maria Magdalena, die hl. Anna und die hl. Katharina. Das „geschriebene Gesetz“ nimmt die beiden Mitteljoche ein: rechts sind dargestellt: Moses, Josua, David und Judas Makkabäus, links Miriam, Esther, Judith und Ruth. Dem Eingang zunächst sollte das „natürliche Gesetz“ personifiziert werden.

¹⁵ *Franco Sacchetti*, *Il Libro delle Rime*, Bari 1936, 270.

¹⁶ ebda., 285.

¹⁷ ebda., 339. – Vgl. zu diesen Darstellungen ferner: *S. Morpurgo*, *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze*, Firenze 1897, 12-13.

¹⁸ Vgl. *G. Poggi*, *Il Duomo di Firenze*, Berlin 1909, 201-202, Nr. 1004-1006. Über alles Weitere siehe den Text von Poggi, S. CVI ff.

¹⁹ *Opere*, vol. II, 99.

²⁰ *Franco Sacchetti*, *Il Libro delle Trecentonovelle*, a cura di *Ettore Li Gotti*, Milano, 1946. Es kommen besonders in Betracht die Novellen Nr. 43 u. 75 (Giotto), 84 (Mino da Siena), 136 (Andrea Orcagna), 170 (Bartolo Goggi), 161, 169, 191, 192 (Buffalmacco).

Die Fresken waren damals — wie sich aus dem Text Sacchettis ergibt — noch nicht vollendet. Wie Sacchetti angibt, sollten hier Adam und Eva, Abraham und Sarah erscheinen. Sie wurden in der Tat in der Folge ausgeführt. Die übrigen, bei Sacchetti nicht erwähnten Figuren sind einerseits Noah und — wahrscheinlich — Jakob (als dritter Stammvater; Isaak ist mit Abraham zusammen dargestellt), auf der anderen Seite Rahel (als Frau Jakobs) und — weniger sicher — Rebekka.

Nicht ganz so einfach ist die Identifikation der Malereien der Gurtbögen, die die einzelnen Gewölbejoche trennen. Hier ist der Text Sacchettis weniger eindeutig, vor allem deshalb, weil die inneren Gurtbögen naturgemäss jeweils zwei Jochen gemeinsam sind und man aus Sacchettis Text nicht ohne weiteres entnehmen kann, auf welchen Bogen er die entsprechenden Malereien bezieht. Zudem sind die Malereien derart verblasst, dass von vielen Figuren kaum mehr als ein Schatten geblieben ist. Nach den Angaben Sacchettis wären in den Gurten um das erste Joch rechts Engel „con stormenti e citare“, in dem ersten Joch links die neun Engelchöre dargestellt. Das zweite Joch rechts wäre von Märtyrern und Priestern umgeben, während den Mittelbogen die Bildnisse von zehn Päpsten (einschliesslich Petrus) schmückten. In den Bögen um das zweite Joch links schliesslich wären Bekenner, Doktoren und heilige Jungfrauen dargestellt. Die Eingangsjoch waren, wie schon erwähnt, damals noch nicht ausgemalt. Für sie plant Sacchetti die Reihe der Heiligen fortzusetzen; in den beiden „archi maggiori“ schliesslich soll das „principio“ von Adam und Eva, also offenbar die Schöpfungsgeschichte, dargestellt werden.

Alle diese Figuren sind, wie gesagt, derart mitgenommen, dass eine Identifikation im einzelnen nicht möglich ist. Auf keinen Fall ist dies jedoch ein Grund, an der Zuverlässigkeit der Angaben Sacchettis zu zweifeln. Die Darstellungen der Päpste, die noch deutlich am Gurtbogen zwischen den beiden Mitteljochen zu sehen sind, können als Bestätigung dafür dienen.

Die Einteilung der Weltgeschichte in drei Phasen, in die Periode des „natürlichen Gesetzes“, des „geschriebenen Gesetzes“ und der „göttlichen Gnade“ ist als solche für den christlichen Geschichtsdenker gewiss naheliegend und in der Tat bereits im Römerbrief des Apostels Paulus (I. 19-20 usw.) vorgebildet.²¹ Dennoch kann man nicht sagen, dass in der mittelalterlichen Geschichtsphilosophie dieses chronologische Schema viel Glück gehabt habe. Es erscheint fast ganz in den Hintergrund gedrängt durch die Periodisierung der Weltgeschichte, wie sie Augustin entwirft, der zufolge die Entwicklung der Menschheit sich in sechs Epochen vollzieht, der ersten von Adam bis zur Sintflut, der zweiten von der Sintflut bis Abraham, der dritten von Abraham bis David, der vierten von David bis zur Babylonischen Gefangenschaft, der fünften von der Babylonischen Gefangenschaft bis zur Geburt Christi, und der sechsten von der Geburt bis zur Wiederkehr Christi.

Dennoch schwindet die Vorstellung von den drei Phasen der Menschheitsentwicklung nicht vollkommen aus dem Bewusstsein der mittelalterlichen Denker. Für Isidor von Sevilla z. B. sind die drei Tage, die Abraham und Isaak für ihre Wanderung zum Berge Morija benötigen, die Präfiguration dieser drei Epochen.²² Und der Gelehrte oder die Gelehrten, die die alttestamentlichen „figurae“ für den Klosterneuburger Altar auszuwählen hatten, trugen Bedacht, soweit dies möglich war, je eine Szene „ante legem“ und eine „sub lege“ der entsprechenden neutestamentlichen Episode gegenüberzustellen.²³

²¹ Vgl. zu dieser Interpretation: A. Dempf, *Sacrum Imperium*, Messina 1935, 9 u. ff.

²² S. Isidori Hispalensis *Quaestiones in V. T.*: in *Genesis*, cap. XVIII (Migne, P. L., Bd. 83, 251): *Triduum autem illud, in quo venerunt ad locum immolationis, tres mundi significat aetates: unam ante legem, alia sub lege, tertiam sub gratia. Ante legem, ad Abraham usque ad Moysem; sub lege, a Moyse usque ad Joannem; inde jam ad Dominum. Et quidquid restat, tertius dies gratiae est. In qua tertia aetate, quasi post triduum sacramentum sacrificii Christi completum est.*

²³ K. Drexler, *Der Verduner Altar*, Wien 1903.



3,4 Florenz, Orsanmichele. Florentiner Meister um 1400 : Johannes d. T. und Gottvater.

Auch bei Dante findet sich ein Reflex dieser Periodisierung, wenn auch in einer etwas modifizierten Weise. Für ihn beginnt die zweite Phase, die des Gesetzes, nicht mit der Übergabe der Gesetzestafeln an Moses, sondern mit dem an Abraham ergangenen Befehl, seine männliche Nachkommenschaft zu beschneiden.²⁴

Sacchetti hatte offenbar ein besonderes Interesse für dieses Geschichtsschema. In seinen „Sposizioni di Vangeli“²⁵ erörtert er es zweimal aufs ausführlichste. In dem Kapitel über das „Fasten“ zieht er eine Parallele zwischen den 40 Tagen der „Quaresima“ und dem Zehnten (40 Tage = 10. Teil des Jahres), der zur Zeit des „Gesetzes der Natur“ Gott geweiht war,

²⁴ Par. XXXI, 76-84 :

Bastavasi ne' secoli recenti
con l'innocenza, per aver salute,
solamente la fede de' parenti.
Poi che le prime etadi fuor compiute
convenne ai maschi all'innocenti penne

per circumcidere acquistar virtute.
Ma poi che 'l tempo della grazia venne,
senza batesmo perfetto di Cristo,
Tale innocenza là giù si ritenne.

²⁵ Franco Sacchetti, *Opere*, vol. II, a cura di Alberto Chiari, Bari, 1938, 113-288.

den 40 Jahren, die das Volk Israel zur Zeit des „geschriebenen Gesetzes“ in der Wüste wanderte, und schliesslich — als Beispiel der Gnadenzeit — den 40 Tagen und Nächten, die Christus in der Wüste fastete.²⁶ In der 17. „sposizione“ gibt er — diesmal ohne jegliche allegorische Einkleidung — eine sachlich klare Übersicht über das Drei-Phasen-Schema, das gleichsam als Kern des späteren Programmentwurfs angesehen werden kann.²⁷

Es darf uns also nicht überraschen, wenn Sacchetti, als er den Auftrag erhielt, die Themen für die Ausmalung des Gewölbes von Orsanmichele anzugeben, auf diese ihm lieb gewordenen Vorstellungen zurückgriff.

Wie weit die räumlichen Bedingungen des Gewölbes Sacchetti bei der Wahl seines Themas und seiner Verwirklichung bestimmten, ist schwer zu sagen. Auf jeden Fall muss man zugeben, dass sich das welthistorische Drei-Phasen-Schema in ungewöhnlich glücklicher Weise der Konfiguration der Decke anpasst. Die Aufgabe, die dem Maler und seinem Berater gestellt war, war als solche mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Handelte es sich doch hier nicht um ein einfaches Kreuzgewölbe, wie etwa bei den „Veile“ der Unterkirche von Assisi oder in der Spanischen Kapelle von S. Maria Novella in Florenz, noch um die Felderabfolge einer Langhauswand. Das Programm hatte sich hier der doppelten Reihung dreier Gewölbejoche einer zweischiffigen Hallenkirche einzuordnen, eine Aufgabe, die von dem Autor ein besonderes Mass von Einsicht und Ueberlegung verlangte. Sacchetti löst das Problem, indem er die drei Jochpaare den drei welthistorischen Phasen zuordnet und diese durch jeweils vier männliche und vier weibliche Vertreter illustriert. Architektonisches System und ikonographisches Programm gelangen so zu einer restlosen Deckung, ein Resultat, das, so selbstverständlich es dem heutigen Betrachter erscheint, nicht eines genialen Zuges entbehrt und dessen Verdienst Sacchetti zuzuschreiben ist.

Die Idee, die Epochen der Menschheitsgeschichte durch eine bestimmte Anzahl ihrer Vertreter zu illustrieren, wurde Sacchetti vielleicht durch die damals so beliebten Zyklen von „viri illustres“ nahegelegt. Es wäre besonders an die freilich vor allem in Frankreich verbreitete Reihe der „Neuf Preux“ zu denken, die in ähnlicher Weise einen Dreitakt der Weltgeschichte — Heidentum, Altes Testament, Christliche „Neuzeit“ — repräsentieren. Eine derartige Vermutung findet eine gewisse Bestätigung in dem Umstand, dass die drei jüdischen „Preux“ — Josua, David, Judas Makkabäus — den drei Gestalten entsprechen, die Sacchetti mit Moses als Vertreter der Aera „sub lege“ auswählte. Man kann nicht sagen, dass diese Wahl sich von selbst verstand. Vor allem die von Judas Makkabäus war keineswegs naheliegend. Er wird relativ selten dargestellt; eher hätte man hier etwa Samson erwarten können.

²⁶ a. a. C., 115 :

È da sapere che il digiuno di quaranta dì de la Quaresima significa al numero di tre cose. Il primo ne la legge de la natura, che si dava il decimo d'ogni cosa Dio; così, per lo decimo dell'anno, quaranta dì de la Quaresima a digiunare per l'anima sono disposti. Il secondo ne la legge seconda, cioè ne la legge scritta, s'apropriano questi quaranta dì quando il popolo d'Israele andò quaranta anni per lo deserto, prima che venisse a terra di promessa. Il terzo ne la legge terza de la grazia, ne la quale noi siamo, si può apropiare a' quaranta dì e quaranta notti, che digiunò il nostro Salvatore inanzi a la nostra redenzione.

²⁷ a. a. O., 170 :

Egli è da sapere che da Adamo insino a Moises si vivea secondo legge naturale, e chiamossi la legge de la natura, e in iscambio di batesimo davano la decima a Dio. E nota che questo tempo de la legge de la natura durò tre mila anni, e nota ancora che non fu mai tempo che alcuno nascesse che, se si volesse salvare, non si potesse. Poi da Moise insino a l'avenimento di Cristo, là dove noi siamo; e questa si chiamò la legge de la Tavola, la legge scritta di Moise, là dove furono li dieci comandamenti etc. Questi dì questa legge, in iscambio di batesimo, si faceano circumcidere. Poi fu l'avenimento di Cristo, la dove noi siamo, e chiamasi la legge de la grazia; e noi pigliamo il santo Batesimo de la Santa Madre Ecclesia, la quale è sposa di Cristo; si che noi siamo figliuoli de lo sposo e de la sposa.

Für die Beziehungen zwischen Schrifttum und bildender Kunst im Trecento erscheint unser Beispiel von erheblicher Bedeutung.²⁸ Es ist in der Tat, wie eingangs gesagt, der einzige Fall, in dem ein Autor sich ausführlicher über seine Grundsätze und Absichten äussert. Es ist bezeichnend, dass es sich dabei um eine von einem Laien und für eine Laienbruderschaft geplante Dekoration handelt. Die grossen Bilderzyklen der Ordenskirchen wurden offenbar innerhalb der Klostermauern festgelegt, ohne dass von ihrem Urheber etwas an die Öffentlichkeit drang.²⁹ Es ist daher auch kaum wahrscheinlich, dass die Verse und damit die Idee zu dem „Triumph des Todes“ in S. Croce auf Orcagna zurückgehen, wie man gelegentlich angenommen hat.³⁰ Es mag bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen werden, dass auch der einzige uns bekannte Programmentwurf aus dem frühen Florentiner Quattrocento für eine kirchliche Aufgabe von einem Laien und im Auftrag einer Laienorganisation ausgearbeitet wurde; ich meine den Plan Leonardo Brunis für die von der Calimala-Zunft bestellte Paradiespforte Lorenzo Ghibertis am Florentiner Baptisterium.

Leider werfen die uns erhaltenen Quellen auch in diesem Fall wenig Licht auf die bei derartigen Gelegenheiten befolgte Praxis. So wissen wir nicht, ob ausser dem Staatssekretär noch andere Gelehrte um ihre Meinung befragt worden waren. Das Thema als solches (Altes Testament) und die Zahl der Szenen (20) war jedenfalls von den Konsuln der „Arte di Calimala“ bereits festgelegt, denn in seinem Antwortschreiben spricht Leonardo von den „20 historiae della nuova porta, le quali avete deliberate che siano del vecchio testamento“. Der Aretiner hatte also nur die Auswahl der einzelnen Geschichten zu treffen; er betont, dass sie vor allem zwei Anforderungen zu entsprechen hätten, und zwar „l'una che siano illustri, l'altra che siano significanti“. Was die Ausführung anbelangt, so bittet er darum, die Arbeit überwachen zu können. „Ben' vorrei essere presso a chi l'havrà a disegnare per farli prendere ogni significato che la storia importa“. Die Konsuln schätzten offenbar seine Mitarbeit: am 23. März 1425 wurde er zum Ehrenmitglied der Zunft ernannt; und so darf man annehmen, dass Leonardo auch weiter an dem Unternehmen beteiligt blieb und mitverantwortlich war für die Reduktion

²⁸ Vgl. zu diesen Beziehungen den wichtigen Aufsatz von *J. von Schlosser*, *Poesia e Arte Figurativa nel Trecento*, in *La Critica d'Arte*, III (1938), 81-90. Es überrascht freilich, dass Schlosser in seinem knappen, aber so inhaltsreichen Essay Sacchettis „capitolo“ mit keinem Worte erwähnt. Auch in seinem „Quellenbuch zur Kunstgeschichte“ übergeht er es seltsamerweise.

²⁹ Es ist in der Tat auffallend, wie unergiebig die Quellen in dieser Hinsicht sind. Die Urkunde z. B., in der Andrea Buonaiuti mit der Ausmalung der Spanischen Kapelle in S. Maria Novella beauftragt wird (vgl. *P. Inn. Taurisano*, *Il Rosario*, 1916, 217), sagt uns nichts von dem theologischen Programm, dem der Maler zu folgen habe. Der einzige Fall, in dem m. W. der Name eines Theologen in Verbindung mit einem bildkünstlerischen Auftrag genannt wird, ist der des Pisaner Paulus-Altars von 1363. In der uns erhaltenen Urkunde (vgl. *P. Bacci*, in *La Diana*, V, 1930, 171), erhält ein „Francesco pittore“ den Auftrag, eine Tafel für den Paulus-Altar in S. Caterina zu malen „ad voluntatem et laudum discreti viri fratris Dominici prioris Conventus fratrum sancte Cataline vel eius successoris in ipso officio“. Der erwähnte Prior ist Domenico da Peccioli; leider ist die Altartafel, wie die Dinge heute liegen, nicht mit Sicherheit nachzuweisen. Auf keinen Fall kann sie mit der Thomas-Glorie in S. Caterina identifiziert werden. Weder stimmen das Thema – der hl. Paulus hat hier eine ganz sekundäre Rolle –, noch die Zeit – der Thomas-Altar ist wenigstens anderthalb Jahrzehnte früher entstanden – und die Masse, die in dem Vertrag ausdrücklich angegeben sind, überein. Vielleicht darf man die Tafel in dem Polyptychon mit dem hl. Paulus im Zentrum (ehem. Samml. Toscanelli, heute Slg. Vitt. Cini, Venedig), das aus Pisa stammt, wiedererkennen.

³⁰ So noch neuerdings *J. von Schlosser* (a. a. O.). Um diese Frage endgültig zu lösen, wäre eine philologisch strenge Überprüfung der Orcagna zugeschriebenen Gedichte, von denen bereits Vasari (Ed. Milanese, I, 607) berichtet, nötig. Diese sind keineswegs verloren oder unpubliziert, wie u. a. auch Schlosser anzunehmen scheint. Eine erhebliche Zahl von ihnen findet sich nach den Handschriften der Florentiner Biblioteca Nazionale abgedruckt in: *Francesco Turchi*, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Prato, II (1846).

der 20 alttestamentlichen Szenen auf 10 und für die Ausschaltung der acht Prophetenfiguren in den Sockelfeldern.³¹

Was wir sonst über den Anteil von Dichtern und Gelehrten an bildkünstlerischen Aufgaben aus dem Trecento erfahren — es ist verhältnismässig dürftig und bisher nie systematisch gesammelt worden, — bezieht sich in der Regel auf den Schmuck von Profanbauten. So berichtet uns Francesco da Barberino in seinen „Documenti d'Amore“³², dass er im Bischofspalast von Treviso die Justitia zwischen Misericordia und Conscientia malen liess. Ueberhaupt muss Francesco ähnlich wie Sacchetti ein lebhaftes Interesse für die bildende Künste gehabt haben. Wir kennen einen von ihm mit allerdings etwas primitiven Federzeichnungen illustrierten Kodex seiner „Documenti d'Amore“³³, auf seine Angaben geht offenbar der Schmuck des Orsi-Grabmals im Florentiner Dom — Francesco war der Testamentsvollstrecker des Bischofs — zurück³⁴ und er erzählt uns ferner, ebenfalls in den Documenti d'Amore³⁵, dass er in Florenz (leider sagt er nicht, wo) den Krieg zwischen der „curialitas“ und der „avaritia“ und ihren Anhängern und den zwischen der „probitas“ und der „codardia“ und ihrem Gefolge malen liess. Nicht geklärt ist es, wie weit man Francesco Petrarca einen direkten Anteil an der Dekoration der „Sala dei Giganti“ in Padua zuschreiben kann. Die Worte Marcanton Michiels: „Nella sala dei Giganti... sono ritratti di Petrarca e Lombardo (della Seta), i quali credo desero l'argomento di quelle pitture“³⁶ könnten in diesem Sinne ausgelegt werden, doch wäre es auch denkbar, dass sein Werk „De viris illustribus“ bzw. das von ihm verfasste „Compendium“ als Vorlage diente.³⁷

In die Zeit Sacchettis gelangen wir bereits mit zwei Freskenfolgen von „viri illustres“, für die Coluccio Salutati und Ser Domenico Silvestri die „tituli“ verfassten und damit wohl auch die Auswahl der Darzustellenden trafen. Der Zyklus des Florentiner Staatskanzlers war für die „aula minor Palatii Florentini“ bestimmt und umfasste zweiundzwanzig Gestalten des Altertums und der Neuzeit in bunter Reihe, und zwar: Brutus, Camillus, Scipio Africanus, Curius Dentatus, Pyrrhus, Hannibal, Petrarca, Fabius Maximus, Marcus Marcellus, Ninus von Assyrien, Alexander den Grossen, Claudianus, Zenobio Strada, Giovanni Boccaccio, Julius Caesar, Augustus, Konstantin, Karl den Grossen, Marcus Tullius, Fabricius und Cato.³⁸ Die zweite Folge, für die der Notar Ser Domenico Silvestri verantwortlich zeichnete, befand sich im Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai (Proconsolo) und stellte Florentiner Dichter und Gelehrte — Petrarca, Boccaccio, Zenobio Strada, Dante, sowie Coluccio Salutati und Claudianus (der damals

³¹ Für die Diskussion dieser Fragen und die Publikation der betreffenden Dokumente vgl. *Heinrich Brockhaus*, *Ricerche sopra alcuni capolavori d'arte fiorentina*, Milano (1902), 4-5, 34-36.

³² *I documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, a cura di *Francesco Egidi*, Roma, vol. III (1913), 287.

³³ Cf. *F. Egidi*, *L'Arte*, V (1902), 1 ff.

³⁴ Cf. *W. R. Valentiner*, *Tino di Camaino*, Paris (1935), S. 67, Abb. 15, Taf. 27-28. — Zu Valentiners Bemerkungen möchte ich nachtragen, dass auf Francescos Anregung gewiss die Darstellung der dreigesichtigen, mit zwei Bögen bewaffneten Figur des Todes zurückgeht, die in gleicher Weise von Francesco in seinen „Documenti“ beschrieben und gezeichnet wird. Vgl. hierzu eine demnächst erscheinende Arbeit des Verfassers „Die Todesvorstellung in der italienischen Kunst und Literatur des 13. und 14. Jahrhunderts“.

³⁵ *ibid.*, vol. I (1902), 24-25.

³⁶ *Anonimo Morelliano* [Marcanton Michiel], *Notizie d'opere del disegno*, herausg. von *Th. Frimmel*, Wien (1888), 34.

³⁷ Vgl. zu dieser Frage den eingehenden Aufsatz *Theodor E. Mommsens*, *Petrarch and the Decoration of the Sala Virorum Illustrium in Padua*, in *The Art Bulletin*, XXXIV (1952), 95-116.

³⁸ Vgl. *Laurentius Méhus*, *Ambrosii Traversarii Vita*, in: *Ambrosii Traversarii Latinae Epistolae*, Florenz (1759), I, p. CCLXVI. — Die Verse finden sich in dem aus der Badia stammenden Codex Magl. Cl. V, No. 54 (*Epigrammata Virorum illustrium posita in aula minori Palatii Florentini*).

als ein Florentiner galt) — dar. Die „tituli“ sind in einer Sammelhandschrift der Biblioteca Laurenziana in Florenz (Cod. Plut. inf., 13, cc. 28^t, 44)³⁹ überliefert. Bei den beiden Porträts von Coluccio Salutati und Claudianus scheint es sich um die Malereien zu handeln, für die Ambrogio di Baldese im Jahre 1406 bezahlt wurde.⁴⁰ Ob er auch die Bildnisse der anderen vier Dichter ausführte, entzieht sich unserer Kenntnis.

Etwa aus der gleichen Zeit stammen die Reste eines Freskenzyklus im Palazzo Trinci in Foligno mit den Figuren von zwanzig römischen Grossen. Wir wissen heute⁴¹, dass die Inschriften von dem römischen Humanisten Francesco da Fiano herrühren; die Malereien selbst gehören der Schule Ottaviano Nellis an.

Was unsere Malereien von diesen direkt oder indirekt unter Petracas Einfluss stehenden und den beginnenden Renaissancehumanismus widerspiegelnden Zyklen von „viri illustres“ unterscheidet, ist ihr noch ganz von mittelalterlichen Gedankengängen bestimmter Charakter. Das einzig Moderne an ihnen — und das, was ihnen ein besonderes Interesse verleiht — ist der Umstand, dass es ein Laie und nicht ein Kleriker war, der mit dem Entwurf des Programms betraut wurde.

³⁹ Vgl. *A. M. Bandini*, *Catalogus Codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, Florenz (1776), III, 714 ff. — Am Rande der Verse ist angegeben: „Haec carmina sita sunt in domo Artis Judicum et Notariorum et in residentia Proconsulis civitatis Florentiae et edita fuerunt a scientifico viro ser Dominico Silvestri Not. Flor.“.

⁴⁰ Vgl. *Giov. Poggi* in *Rivista d'Arte*, XI (1929), 54 n. 2. — Von diesem Zyklus haben sich Reste in einem Hause der Via del Proconsolo erhalten, wie mir Dr. Ugo Procacci, der diese Fresken demnächst publizieren wird, liebenswürdigerweise mitteilte.

⁴¹ Vgl. *Ludwig Bertalot*, *Humanistisches in der Anthologia Latina*, in *Rheinisches Museum für Philologie*, N. F. LXVI (1911), 74-75, sowie *Angelo Messini* in *Rivista d'Arte*, XXIV (1942), 74-98.

*

FRANCO SACCHETTI CAPITOLO DEI BIANCHI

- | | |
|---|--|
| <p>Adunque, alta Regina d'ogni grazia,
Soccorrimi ch'io sono in contumazia,
Ed io ricorro a Te sicchè adoveri
Che l'alma mia alquanto si ricoveri.</p> <p>5 Nella brieve stagion ch'io deggio vivere
E che mi vaglia alquanto questo scrivere
Che io ho fatto col tuo aiutorio
Nel qual de' Bianchi fedelmente storio;
E per l'orazion cho fatta in genere</p> <p>10 Domani grazia anzi ch'io torni in cenere,
Vergine sposa, fal per la tua clemenzia,
Sicch'io mi disponga a penitenzia.
Avvocata per me al Padre e Filio
Acciò che 'l ciel no m'abbia in exilio,</p> <p>15 Riconoscendo il mio Signore altissimo
E come stato son peccator pessimo.
Con confessione, contrizio e satisfazio
Con pianto tale che non torni in sollatio.
Aiutami ancora per quello ostacolo</p> <p>20 Ch'ho fatto tredici anni al tabernacolo,
Che passa di bellezza, s'io ben recolo,
Tutti gli altri che son dentro dal secolo,
Con grandissima fede ogni tua storia
S'è fatta là per dimostrar la gloria,</p> | <p>25 Li miracoli tuoi disporre e pingere
D'intorno a Te chi vuol ne puote attingere
E nelli vetri ancora si dimostrano,
Che tanto chiaro quel tuo loco adornano.
Dietro a sant'Anna fu pinto il mistero</p> <p>30 Della passion com'a tutti è plenerio
E scritta quella orazion visibile
Che tra li Bianchi è così sensibile
E di la molti strani già preson copie,
E forse alcun la ne portò in Iscozia.</p> <p>35 Molti adorare in quel loco concorrono,
E la con divozione la mente pongono.
De' santi tuoi ancora i più notabili
Vi son d'intorno degni e venerabili.
E ne la volta di sopra stellifera,</p> <p>40 Atorniata con stormenti e citera,
Son pinti i tuo' angeli, che suonano,
E ne' pilastri ancora, che t'adorano;
Li due Giovanni e Giovacchino riseggono</p> <p>45 Intorno al'altra è l'angelico numero
De' nove cori, come spesso annumero.
Dipinta se' la sù, Virgo santissima,
Con la tua madre Anna si dignissima,
E Magdalena del tuo figlio appostola</p> |
|---|--|

- 50 Con Caterina sposa vi s'acostola,
E tutto è fatto per la salutevole
Legge di grazia tanto a noi valevole.
Nella prima di quelle che secondano
Martiri e sacerdoti intorno abbondano.
- 55 Nell'arco da traverso son pontefici,
Piero et altri, e son sei men che sedici.
Moyses è nel cielo con le tavole
E'l re David, che non compuose favole;
E Josuè e Maccabeo, che furono
- 60 Si valorosi, con lor sì quadrorno
In questa legge scritta sul suo titolo,
Così nell'altra volta ragomitolo
Datorno confessori, dottori e vergini,
L'ordine seguitando ne le margini;
- 65 Maria di Moysè tiene il salterio
Sulla volta, e non senza misterio;
Judith, Ester e Ruth l'acompagnano
Per gran virtù quel loco si guadagnano.
Le terze volte e prime su lo introito
- 70 Di legge di natura fia racolito;
Là fia Adamo in una volta pristino
- Ed Abraam et altri, s'io ben distino;
Eva e Sara et altre due isplendide
In quella sesta volta fian ostendide.
- 75 Negli archi atorno l'ordine mostrandolo
Degli altri santi fia seguitandolo.
Ne' due archi maggiori s'io ben concipio
Sarà d'Adam e d'Eva il loro principio;
Le grate e l'accenditorio de' lumini
- 80 Perchè il tuo loco più degno s'allumini.
Diece di marmo trovai tuoi appostoli,
E'n gran bruttura stavano nascostoli,
Li due in altra parte murati erano
Per due profeti, e scritte in man teneano;
- 85 Con gran fatica e pena pur riebbonsi,
E tutti intorno a te di fuor muroronsi.
E questo tutto ho così disposito
Perchè ciascun che fia sappia il composito,
E altre cose assai come discernere
- 90 Si può per ciaschedun che vuol ben cernere,
Con ogni mio ingegno ed astuzia
Ho fatto fare, avendo in te fiducia...

KOMMENTAR

- Z. 8 Es ist dies die vorausgehende Einleitung, in der Sacchetti, wie gesagt, die Prozession der „Bianchi“ beschreibt.
- Z. 19-20 Der Ausdruck „ostacolo“ ist missverständlich und ist in der Tat falsch interpretiert worden (Gerspach). Der Sinn ist zweifellos der, dass der Dichter die Fürsprache der Madonna anruft in Anbetracht der langen Jahre, die er dem „tabernacolo“ gewidmet habe. Das Argument fügt sich logisch den anderen, die zu seinen Gunsten sprechen sollen (vgl. Z. 6-8 und den gleichfalls mit „per“ eingeleiteten Grund in Z. 9) an. Es kann sich also nicht um eine Schuld (ostacolo = Widerstand, Hindernis) handeln, von der er losgesprochen werden möchte, eine Interpretation, die keinen Sinn ergibt und in den Tatsachen keine Rechtfertigung findet. Diese Auffassung wurde mir liebenswürdigerweise von Prof. Carmelo Cappuccio, Florenz, bestätigt, dem ich an dieser Stelle für seine philologische Beratung danken möchte. Der Zeitraum von 13 Jahren erklärt sich ohne Schwierigkeiten, wenn wir uns erinnern, dass Sacchetti im Jahre 1388 „operario“ von Orsanmichele war, dass also im Jahre 1400 13 Jahre vergangen waren, seit er aktiv an der Bauleitung des Oratoriums und an der Aufsicht über das Tabernakel teilzunehmen begonnen hatte. Am ehesten könnte man das Wort „ostacolo“ mit „Mühewaltung“ übersetzen.
- Z. 25-28 Die „Miracoli“ in den Glasfenstern verdienen in der Tat eine besondere Beachtung. Der Verf. hat in einem Vortrag im Kunsthistorischen Institut zu Florenz eine ikonographische Erklärung der einzelnen Szenen gegeben, die in einer der folgenden Nummern der „Mitteilungen“ publiziert werden soll.
- Z. 29-32 Es ist dies die heute im Bargello befindliche Holzgruppe der hl. Anna, die ursprünglich (wohl seit 1343) auf dem Annenaltar stand. Wahrscheinlich stand hinter dieser Skulptur, wie ich bereits an anderer Stelle (Bollettino d'Arte, 1956) nachzuweisen versuchte, die „Grablegung und Auferstehung Christi“ von Niccolò di Pietro Gerini, heute in S. Carlo („mistero della passione“). Die „orazione“, die unter den „Bianchi“ so verbreitet war, war das „Stabat Mater dolorosa“, das Sacchetti 1388 auf der „Grablegung“ hatte inschriftlich anbringen lassen (s. o.). Er sagt in der Tat in der „Einleitung“ seines Gedichts:
- | | |
|--|--|
| <p>Cantavano divota orazione,
di san Gregorio fu il suo sermone
Comincia: „Stabat mater dolorosa“;
seguendo: „iuxta crucem lacrimosa“.
In Orto san Michele ell'è descritta</p> | <p>ne l'altar di sant'Anna vera e dritta;
venendo a le mani a me scrittore,
di farla scrivere là io fui autore,
ne l'ottantotto del mese d'agosto
là dove'l nostro Signore è disposto.</p> |
|--|--|
- Z. 37 Die Heiligen sind die Figuren, die teils auf Holz, teils in Fresko, die Pfeiler von Orsanmichele schmückten (vgl. hierzu: *W. Cohn*, Un quadro di Lorenzo di Bicci e la decorazione primitiva della Chiesa di Orsanmichele, in *Bollettino d'Arte*, XLI [1956], S. 171-177).

- Z. 39-42 Die musizierenden Engel des Gewölbes, d. h. in den Gurtbögen, sind heute kaum mehr zu unterscheiden. Spuren von anbetenden Engeln haben sich an den seitlichen Pfeilern erhalten.
- Z. 42 Vgl. Text.
- Z. 45-46 Auch diese Engelschöre sind kaum mehr zu erkennen.
- Z. 47 ff. Vgl. Text.
- Z. 55-56 Die zehn Päpste sind deutlich sichtbar.
- Z. 57 ff. Vgl. Text.
- Z. 63 Es ist nicht ganz klar, auf welche Gurtbögen sich die Angabe „confessori, dottori e vergini“ bezieht.
- Z. 65 Vgl. Text.
- Z. 78 Das von Sacchetti geplante „principio... d'Adamo e d'Eva“ (Genesis-Szenen?) wurde nicht dargestellt.
- Z. 81 Die zwölf Apostel mit Schriftbändern, die Sacchetti versteckt und vergessen wiederentdeckte und die er von neuem einmauern liess, sind die Giovanni Balducci und seiner Werkstatt zugeschriebenen und um 1336-38 anzusetzenden, in die Füllmauern der Arkaden eingefügten Büsten (vgl. *W. R. Valentiner*, Tino da Camaino, Paris [1935], 177). Diese Büsten müssen also schon gegen Ende des Trecento, nicht erst, wie Valentiner annimmt, zu Beginn des 15. Jahrhunderts hierher versetzt worden sein.

RIASSUNTO

L'A. esamina il „Capitolo dei Bianchi“ di Franco Sacchetti come raro esempio di una descrizione di affreschi medioevali da parte del compilatore stesso del ciclo. L'A., dopo essersi soffermato sulla figura del Sacchetti, indaga sulle ragioni per cui la stesura del soggetto fu affidata al noto poeta e cerca di rintracciare le fonti letterarie del soggetto stesso determinato dal concetto di uno sviluppo in tre fasi — legge di natura, legge scritta e legge di grazia — dell'umanità. In una seconda parte l'A. raccoglie le notizie che esistono sulla partecipazione di altri scrittori alla compilazione di cicli figurativi nel Trecento e nella prima metà del secolo quindicesimo.