

DER MEISTER DER SANTA VERDIANA

Beiträge zur Geschichte der florentinischen Malerei
um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts *

Von Miklós Boskovits

Als Ergebnis der kunstgeschichtlichen Forschung der letzten Jahrzehnte werden in der Fachliteratur die Meister mit Notnamen ständig häufiger. Diese Erscheinung kann nicht eindeutig gutgeheissen werden, kann sich doch selbst der Spezialist eines bestimmten Gebietes nur schwer unter den neuentdeckten Namenlosen zurechtfinden, die zudem von den verschiedenen Forschern öfters mit verschiedenen Namen benannt werden, und deren einzelne Stilperioden sich zuweilen als Oeuvres selbständiger Meister erweisen. Die meisten von ihnen erhalten auch nur die Erwähnung in einer Fussnote, und wenn es sich um „opere d'artigianato“ handelt, erlaubt ihre Bedeutung auch nicht viel mehr: vom geschichtlichen Gesichtspunkt aus ist ihre Rolle damit abgeschlossen, dass ihre Arbeiten von denen des Meisters, der für sie als Vorbild gedient hat, abgesondert werden.

Hie und da kommt es jedoch vor, dass sich auf Grund der durch Notnamen verbundenen Werke das Profil einer bedeutenden Künstlerpersönlichkeit abzeichnet. Der Forschung gelingt es in solchen Fällen früher oder später — wie unlängst bei Don Silvestro dei Gherarducci oder Giovanni Toscani — den Maler auch mit dem auf Grund der Quellen bekannten Namen zu identifizieren.

Im Falle des Meisters der Santa Verdiana können wir leider eine solche Identifikation noch nicht vorschlagen; die nahezu vierzig Bilder von nicht zu unterschätzender Qualität, die wir ihm zuschreiben können, begründen aber allein schon den Versuch, den Entwicklungsgang dieses Künstlers zu schildern und ihm seinen Platz in der Geschichte der florentinischen Malerei zuzuweisen.

Wer sich für die Malerei an der Wende des Trecento zum Quattrocento interessiert, dem ist unser Maler nicht unbekannt. Roberto Longhi hat bereits 1947 das kleine Triptychon des Palazzo Venezia in Rom mit der Madonna der New Yorker Kress-Sammlung Nr. 261, unter

* Die vorliegende Studie entwickelte sich aus Forschungen, die ich im Zusammenhang mit der Katalogisierung der frühen italienischen Bilder des Esztergomer Christlichen Museums unternommen habe. Diese Arbeit sowie andere Forschungen in den vorhergehenden zwei Jahren in Florenz wurden grösstenteils durch die Hilfe und Gastfreundschaft von seiten des Kunsthistorischen Instituts ermöglicht. Indem ich an dieser Stelle der Direktion und den Forschern des Instituts noch einmal meinen Dank ausspreche, möchte ich meinen Aufsatz als Zeichen meiner Verehrung dem Direktor des Instituts, Prof. Dr. Ulrich Middeldorf, widmen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch Dr. Klara Steinweg für ihre wertvollen Ratschläge und für ihr Wohlwollen danken, mit dem sie mir — nach Abschluss meiner eigenen Forschungen — das von Prof. Richard Offner für das „Corpus of Florentine Painting“ gesammelte Photomaterial zur Verfügung stellte. Den Katalog von Prof. Offner will ich, mit freundlicher Zustimmung von Prof. Craig Hugh Smyth, Institute of Fine Arts, New York University, in alphabetischer Folge nach den Standorten im Anhang veröffentlichen. Diejenigen Werke, von denen ich keine Kenntnis besass, deren Attribution mir aber auf Grund der Photographien als unzweifelhaft erscheint, erwähne ich — entsprechend der von mir rekonstruierten Chronologie — von Fall zu Fall auch in den Fussnoten. An dieser Stelle möchte ich auch meinem Freund Dr. Luciano Bellosi für seine vielen nützlichen Ratschläge und für die anlässlich unserer Diskussion mir erwiesene Geduld danken.

der Benennung „pittore fiorentino intorno al 1400“, in Zusammenhang gebracht.¹ Dann hat William Suida, unabhängig von ihm, das erwähnte Bild der Sammlung Kress und eine andere, ebenfalls dort aufbewahrte Tafel mit der Benennung „Master of the Santa Verdiana“ bezeichnet.² Wie aus der nicht viel später erschienenen typologischen Studie von Dorothy C. Shorr hervorgeht, beschäftigte sich inzwischen ein dritter Forscher, Richard Offner, mit diesem problematischen Künstler und fasste mehrere seiner Werke unter dem Namen „Master of the Louvre Coronation“ zusammen.³ Schliesslich hat im Jahre 1959 Federico Zeri unserem Maler eine kurze selbständige Studie gewidmet, in der er, ohne die unter anderem Namen gesammelten Attributionen von Richard Offner zu übernehmen, elf Tafelbilder des Verdiana-Meisters aufzählt.⁴ Abgesehen von einigen in den letzten Jahren veröffentlichten Zuschreibungen⁵ hat sich der Katalog unseres Meisters nun auch nicht mehr wesentlich geändert, und bis heute ist für seine Tätigkeit die Studie von Zeri die einzige Charakterisierung. Nach Zeris Meinung begann der Meister der Santa Verdiana seine künstlerische Laufbahn im letzten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in der Werkstatt von Agnolo Gaddi; die Arbeit seiner Hand ist wahrscheinlich in den Altarbildern bzw. Fresken dieses Malers zu finden. Nach Agnolos Tod im Jahre 1396 hat er vermutlich in einer gemeinsamen Werkstatt mit dem Meister der Straus-Madonna gearbeitet, dessen Wirkung sich in seinen Werken stark bemerkbar macht. Seine Tätigkeit hat sich — so denkt Zeri — wahrscheinlich nicht weiter als bis zum Jahre 1415 erstreckt.

Stellt man alle unter dem Namen des Verdiana-Meisters — bzw. „Master of the Louvre Coronation“ — veröffentlichten Tafeln nebeneinander, so bedürfen die Feststellungen von Fed. Zeri einer Erweiterung bzw. kleinerer Korrekturen. Während in manchen Werken unseres Meisters tatsächlich die Wirkung von Agnolo dominiert, finden wir in seinen anderen Arbeiten häufig Züge, die eher den Orcagnesken Ursprung seines Stiles bezeugen. Betrachten wir beispielweise die Madonna der Florentiner Akademie (Abb. 1).⁶ Mit Ausnahme von R. Offner, der das Bild als ein Werk unseres Malers erkannte, wurde es von allen für ein Derivat des Orcagna-Stils gehalten.⁷ Wir schliessen uns der Meinung einiger Forscher an, dass das Bild schwerlich in den Rahmen der florentinischen Malerei der 1390er Jahre eingeordnet werden kann. Enthält diese Tafel etwas von der Wirkung Agnolo Gaddis, so ist sie bestenfalls mit dessen frühen, um 1375 entstandenen Werken verwandt⁸; dies beweist aber eher die Zeit

¹ Die Meinung *Roberto Longhis* wird von *Antonino Santangelo*, Museo di Palazzo Venezia, Catalogo Bd. I, Rom 1947, p. 35, zitiert.

² *W. Suida*, The Samuel H. Kress Collection, Birmingham, Alabama, Birmingham 1952, p. 23.

³ *D. C. Shorr*, The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century, New York 1954, p. 61, n. 8; p. 168, n. 4; Type 9, Florence 6; Type 18, Florence 6; Type 29, Florence 3; Type 29, Florence 4 (heute in Dublin, National Gallery of Ireland).

⁴ *F. Zeri*, Il Maestro di Santa Verdiana, in: Studies in the History of Art Dedicated to William E. Suida on his Eightieth Birthday, London 1959, p. 35-40.

⁵ *R. Offner*, A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting, Sec. III, Vol. VII, New York 1957, p. 49, n. 2, und Sec. IV, Vol. III, New York 1965, p. 107, n. 5; *F. Zeri*, Un'apertura per Giovanni Bonsi, in: Bollettino d'Arte XLIX, 1964, p. 225; *L. Bellosi*, Da Spinello Aretino a Lorenzo Monaco, in: Paragone Nr. 187, 1965, p. 34.

⁶ Madonna dell'Umiltà mit vier Engeln und sechs Heiligen, Florenz, Galleria dell'Accademia, Nr. 3156; 0,87 × 0,49 m.

⁷ Zuerst durch *Mario Salmi* veröffentlicht (Spigolature d'arte toscana, in: L'Arte XVI, 1913, p. 213) als eine Arbeit aus der Schule des Orcagna; seiner Ansicht wurde von vielen gefolgt. Vgl. die ausführliche Anführung der Literatur in: *Luisa Marcucci*, Gallerie Nazionali di Firenze, I dipinti toscani del secolo XIV, Rom 1965, p. 125. Sie sagt über unser Bild: „Certo rivela l'influenza dei modi di Jacopo di Cione, con qualche accento geriniano e agnolesco, già sulla fine del '300“, erwähnt aber die Meinung von *R. Offner* nicht (in: *D. C. Shorr*, a.a.O. p. 64, als „Master of the Louvre Coronation“).

⁸ Bei der Erwähnung der frühen Periode Agnolos denken wir vor allem an das mit der Jahreszahl 1375 versehene Altarbild (Parma, Galleria, Nr. 435) und an die Londoner Krönung Mariä (National Gallery, Nr. 568).



1 Meister der S. Verdiana, Madonna dell'Umiltà. Florenz, Akademie.

der Fertigstellung des Bildes als dessen Stilverwandtschaft. Die auf ihrem Kissen in steifer Haltung beinahe frontal sitzende Jungfrau, der geschlossene, sich kaum bewegende Kontur ihres Umhanges, die regelmässigen Gesichtszüge mit den hochgewölbten Augenbrauen und dem kleinen Mund erinnern an die von den Orcagna-Nachfolgern mit kleineren Variationen wiederholten Typen; Analogien wären die Madonnen von Niccolò di Tommaso oder des „Maestro dell'Infanzia“ in den Jahren um 1370. Wie dies übrigens an einigen vereinzelt Beispielen gezeigt wird, gab es in demselben Kreis auch die als himmlische Vision erscheinende, von strahlendem goldenem Hintergrund umgebene „Madonna dell'Umiltà“.⁹ Auf Grund dieser beiden Tatsachen müssen wir also erwägen, ob die Malerei des Verdiana-Meisters tatsächlich von der Kunst Agnolo Gaddis herzuleiten sei und ob es nicht richtiger sei, die Grenzen seiner Tätigkeit vor das letzte Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu erweitern.

Ähnliche Erwägungen werden durch ein weniger bekanntes kleines Triptychon in der Sammlung Lehman in New York inspiriert, das dort als Werk eines unbekanntes Florentiner Meisters katalogisiert wird (Abb. 2).¹⁰ Das Bild überrascht beim ersten Anblick durch seine volkstümliche Darstellungsweise und das ungewöhnliche ikonographische Programm; eine eingehendere Untersuchung zerstreut jedoch jeden Zweifel über seinen florentinischen Ursprung.¹¹ Die Aufteilung der Bildfläche in mehrere kleine Kompositionen ist zwar in Florenz ungewohnt, aber nicht unbekannt: sie kann höchstens als archaisch betrachtet werden¹², und dasselbe kann man auch von der Ikonographie der einzelnen Szenen behaupten.¹³ Die kompakt modellierten, grosszügig behandelten Figuren und die charakteristischen Gesichtstypen weisen auf die Arbeit des Verdiana-Meisters hin, nur die Zeichnung ist hier noch einfacher, die Draperie noch ungekünstelter dargestellt als in den bisher bekannten Bildern; wir sehen hier sozusagen die Entwicklung eines Darstellungsideoms. Das offenbar zum privaten Gebrauch und mit nicht allzu hohen künstlerischen Ansprüchen gefertigte Triptychon scheint mit dem ruhigen Rhythmus seiner Linienführung und mit seinem ornamentalen Geschmack

⁹ Von den Werken Niccolò di Tommasos muss zu allererst die Madonna dell'Umiltà in Boston, Museum of Arts, Nr. 37.409, erwähnt werden, deren Komposition — Maria vor einem strahlenden goldenen Hintergrund auf einem Kissen sitzend — vielleicht als Vorbild für das Triptychon des Maestro dell'Infanzia in der Florentiner Akademie (Nr. 8465) gedient hat. Dieses letztere Werk (bzw. eine seiner Varianten) könnte als Vorbild für unseren Meister gedient haben. Zwischen der Tafel des Verdiana-Meisters und der Fertigstellung der genannten Analogien wird zweifellos ein gewisser Zeitraum liegen; doch mag die Bostoner Madonna von Niccolò di Tommaso mit dem 1371 datierten Neapolitaner Triptychon des Meisters mehr oder weniger gleichzeitig sein, und wahrscheinlich wurde auch das Triptychon der Florentiner Akademie nicht später als um 1380 fertiggestellt. Zum Maestro dell'Infanzia vgl. *L. Marcucci*, a.a.O. p. 103-05. Mit der dort gegebenen Chronologie können wir uns aber nicht einverstanden erklären.

¹⁰ Triptychon. Thronende Madonna mit Kind, zwei Engeln und vier Heiligen; auf den Flügeln Kreuzigung und Arma Christi, bzw. die hl. Onophrius, Antonius Abbas und eine Szene aus der Legende des letzteren, sowie die Verkündigung. New York, Sammlung R. Lehman; 0,445 × 0,47 m. Vgl. *The Lehman Collection, New York, Catalogue*. Cincinnati Museum of Art, 1959, p. 17, Nr. 69: „Florentine Master“.

¹¹ Die Photographie des Triptychons fand ich in der Fototeca Berenson unter der Einteilung „Umbrian, XIV century“.

¹² Vgl. das Triptychon von „Lippus Benivieni“ in der Krakauer Czartoryski-Galerie (Nr. XII-188), das Triptychon von Jacopo del Casentino in den Uffizien (Nr. 9258) oder das dem Orcagnesken „Master of the Ashmolean-Predella“ zuzuschreibende Triptychon der Pinacoteca Vaticana (Nr. 123).

¹³ In der Darstellung der Geburt Christi kommt die Höhle gerade auf den Bildern von Niccolò di Tommaso mehr als einmal vor. Der Schmerzensmann mit den Leidenswerkzeugen erscheint auf Tafelbildern in der Toskana nur später; das Fresko ähnlichen Themas von Bartolo di Fredi in S. Agostino zu San Gimignano wurde aber bereits um 1367 fertiggestellt. Für die Darstellung der Grablegung des hl. Eremiten Paulus kenne ich aus der Zeit des Lehman'schen Triptychons als Tafel auch kein Beispiel; die im Pisaner Campo Santo dargestellte Szene blieb aber offenbar in der Toskana nicht unbekannt.



2 Meister der S. Verdiana, Triptychon. New York, Sammlung R. Lehman.

ein noch früheres Werk zu sein als die Madonna der Accademia und gehört wohl zusammen mit einigen anderen Bildern in die erste Schaffensperiode unseres Meisters.¹⁴

Über die Chronologie der Tätigkeit des Verdiana-Meisters können wir aber, da kein einziges datiertes Gemälde von ihm bekannt ist und es auch auf Grund von Quellen kein einschlägiges Datum gibt, nur sehr vorsichtig argumentieren. Einen Anhaltspunkt bieten vielleicht jene seiner Werke, in denen sich die Wirkung des Spätstils von Agnolo Gaddi, besonders der in

¹⁴ Unserer Meinung nach können daran geknüpft werden aus der Liste von Prof. Offner Nr. 37.705 in der Walters Art Gallery in Baltimore, das Bild Nr. 71 des Museo Horne in Florenz und die Madonna ehemals bei Victor Frisch in New York (s. Anhang).

seinen letzten Lebensjahren geschaffenen „gotisierenden“ Madonnen, widerspiegelt. Wir denken beispielsweise an die in einer Mandorla von Cherubim über Wolken sitzende Madonna des Museums von Birmingham, Alabama (Abb. 12), die kaum ohne Vorbilder wie die Madonnen Agnolo in der Florentiner Akademie (Nr. 461) oder in der Sammlung Pratt in New York (Abb. 13) vorstellbar ist und die demzufolge in die Mitte der 1390er Jahre zu datieren wäre.¹⁵ Es unterliegt keinem Zweifel, dass die schwungvoll gemalte, von den Wellen ihres weiten Umhangs umgebene Madonna der Birminghamer Tafel von der mittleren Figur des Lehman'schen Triptychon durch eine verhältnismässig lange Zeit getrennt ist und dass man viele Bilder des Verdiana-Meisters unter diese zwei Werke einreihen könnte; das genügt aber nicht, um das Triptychon Lehman ausreichend sicher zu datieren. Andere Überlegungen wie z.B. die Gegenüberstellung der Figuren und der Ornamente des Triptychons mit denen auf dem Triptychon von Niccolò di Tommaso in Baltimore¹⁶, oder seiner Landschaftsstruktur und räumlichen Einfügung der Figuren mit der auf den Bildern des Meisters der orcagnesken *Misericordia* in der Florentiner Akademie (Nr. 8565), führen aber zu der Annahme, dass das Triptychon Lehman um 1380, vielleicht auch etwas früher, entstanden ist.

Dieser Tafel (und der sich daran anschliessenden) folgen zeitlich die Madonna der Florentiner Akademie (Abb. 1) und die früher Agnolo Gaddi selbst zugeschriebenen zwei Tafeln der Verkündigung, die aus der Sammlung G. und L. Spiridon, Rom, in die Münchner Sammlung Marzell von Nemes gelangt sind (Abb. 3)¹⁷; ferner eine etwas spätere Komposition, die Maria mit Kind auf Wolken thronend in der von Engeln gebildeten Mandorla darstellt und sich 1954 in der New Yorker Sammlung Weitzner befand (Abb. 4).¹⁸ Der interessante ikonographische Typus, dessen Ursprung allein schon eine wissenschaftliche Untersuchung wert wäre, wurde in dieser Form vielleicht gerade in der Werkstatt des Verdiana-Meisters geschaffen: wir kennen mindestens sieben von ihm gemalte Variationen dieses Bildes. Da aber von anderen Händen stammende Bilder mit ähnlicher Ikonographie bekannt sind, ist

¹⁵ Die Stilentwicklung Agnolo Gaddis wird uns durch zwei dokumentierte Werke aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts verständlich gemacht: die Fresken der Cappella del Sacro Cingolo in der Kathedrale von Prato (1392-95) und die für den Altare del Crocifisso in San Miniato al Monte gemalten Tafelbilder (1393-96). Diese beweisen, dass Agnolo — obwohl er besonders in seinen Wandmalereien bestrebt ist, der grosszügigen Formgebung der Generation von Giotto zu folgen — bei dem Konzipieren gewisser Einzelheiten in Gesichtern und Bewegungen von anderen Idealen geleitet war: dem Anspruch auf Eleganz und Vergeistigung der Erscheinung, dem gesteigerten Ausdruck, also Darstellungsmöglichkeiten, die seine Zeitgenossen einerseits in den Werken der Meister von Siena im frühen Trecento, andererseits in den von jenseits der Alpen importierten Werken der spätgotischen Kunst bewundern konnten. Dieser „gotisierende“ Charakter ist in den Tafeln von San Miniato noch nicht am intensivsten. Da wir wissen, dass die letzten Raten des für das Altarbild zu zahlenden Honorars erst nach dem Tode des Meisters, Ende 1396, bezahlt wurden (vgl. *Roberto Salvini, L'Arte di Agnolo Gaddi, Florenz 1936, p. 139*), und da es offenbar ist, dass die die Leidensgeschichte Christi darstellenden Szenen nur Schülerarbeiten sind, können wir annehmen, dass die eigenhändigen Teile — vor allen Dingen die Figuren von San Giovanni Gualberto und San Miniato — im grossen und ganzen zur Zeit der ersten Zahlungen, im Jahre 1393, fertig waren. Die erwähnten, teilweise ebenfalls von Schülern fertiggestellten Tafeln der Madonna dell'Umiltà dagegen, auf denen das Wallen der pompös ornamentierten Stoffe eine Linienrhythmik schafft, die die Formen der Figuren beinahe vergessen lässt, führen die Entwicklungslinie der Expressivität zu Ende und können so mit den letzten Jahren von Agnolo's Leben verbunden werden.

¹⁶ Walters Art Gallery Nr. 752.

¹⁷ Je 0,44 × 0,185 m; Sammlung Marzell von Nemes, Versteigerung München 16. - 19. Juni 1931, Mensing & Sohn, Paul Cassirer, Hugo Helbing, München, 13, Nr. 1: „Nach Lionello Venturi... Werk... eines der sichersten und besterhaltenen des Agnolo Gaddi“.

¹⁸ Madonna mit Kind, vier Engeln und vier Heiligen. 1954 Sammlung Julius Weitzner, New York; dann (1958) Galerie Scheidwimmer, München; 0,78 × 0,41 m. Es ist anzunehmen, dass das Bild identisch ist mit dem, das auch *F. Zeri* (a.a.O. p. 37) zitiert. Die Möglichkeit, das Bild hier zu reproduzieren, verdanke ich dem Entgegenkommen von Herrn Xaver Scheidwimmer.



3 Meister der S. Verdiana, Verkündigung. Ehemals Sammlung Marzell von Nemes.



4 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Heiligen. Ehemals New York, Sammlung Weitzner.



5 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Heiligen.
Budapest, Museum der Schönen Künste.

es wahrscheinlicher, dass ein früherer, volkstümlicher (vielleicht von Agnolo Gaddi stammender?) Prototyp als Vorbild für die von verschiedenen Werkstätten übernommenen Kompositionen diene.¹⁹ Wie dem auch sei, die Weitznersche Tafel scheint von allen erhaltenen Versionen die früheste zu sein; nach einer räumlich und kompositionell weniger gelungenen Lösung, wie ihn die Madonna der Florentiner Akademie zeigt, könnte sie die vollkommener Realisierung eines alten Gedankens bedeuten. Während das räumliche Verhältnis der Personen zueinander ungeklärt auf der Florentiner Tafel bleibt, sind hier die knienden Heiligen im Vordergrund tatsächlich vor die Madonna gestellt. Die am Rand dargestellten Heiligen wenden sich vom Zuschauer ab, ihre Gestalt wird zum Teil durch den mit dem Bild verbundenen Rahmen verdeckt: sie treten also sozusagen von aussen in den Bildraum hinein, dessen Tiefe veranschaulicht wird durch den kleineren Masstab der zwischen den Heiligen und der Madonna schwebenden Engel und durch die sich entfernenden, übereinander getürmten Wolken. Die Komposition erscheint übrigens in fast gleicher Form in den Tafeln in Budapest (Abb. 5)²⁰ und Esztergom²¹, die sich von der Weitznerschen Tafel, ausser durch die Zahl der Heiligen und der Engel, nur durch die „stilgetreue“ Übermalung aller Figuren im 19. Jahrhundert unterscheiden.

Auch so kann aber festgestellt werden, dass man die Tätigkeit des Verdiana-Meisters nicht nur aus dem Stil Agnolo Gaddis ableiten kann. Vielleicht hat Bellosi recht, wenn er zwischen der Kunst unseres Meisters und der von Spinello Aretino in den 1390er Jahren eine Verbin-

¹⁹ Diese von Engeln umringte himmlische Variante der Madonna dell'Umiltà mag sich aus Kompositionen entwickelt haben wie einerseits dem Bild unseres Meisters in der Florentiner Akademie (Abb. 1), andererseits der Madonna des Museums von Allentown, Pennsylvania (K 44), einem Werk des „Maestro dell'Infanzia“. In diesem wird die aus Strahlen geformte Mandorla von Engeln gehalten. Die aus Cherubim gebildete endgültige Form der Mandorla kann letzten Endes auf den Strozzi-Altar von Orcagna in S. Maria Novella in Florenz zurückgeführt werden; dieser Typ war jedoch vor dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts verhältnismässig selten (vgl. die Krönung Mariä in der Pinacoteca Vaticana, Nr. 8, vom sog. „Meister der Ashmolean-Predella“). Die Annahme, der in erster Linie durch den Verdiana-Meister popularisierte Kompositionstyp rühre von Agnolo Gaddi her, wird dadurch gestützt, dass die Figur der Jungfrau selbst an die Madonna dell'Umiltà - Darstellungen dieses Malers erinnert. Unten zeige ich die mir bekannten, unserem Meister nahestehenden, zum Teil auch ihm zugeschriebenen Kompositionen der „Himmlichen Madonna dell'Umiltà“, die meiner Ansicht nach von anderen Händen stammen.

Über die „himmlische Version der Madonna dell'Umiltà“ vgl. *Millard Meiss, The Madonna of Humility*, in: *The Art Bulletin* XVIII, 1936, p. 435-64, bes. p. 447 f. u. Anm. 31.

Madonna mit Kind und acht Heiligen, 1946 in der Sammlung Sestieri, Rom; Werkstatt Agnolo Gaddis? Stark übermalt (vgl. *F. Zeri, a.a.O.* p. 37). – Madonna mit Kind und sechs Heiligen, 1960 bei X. Scheidwimmer, München; 0,83 × 0,48 m; zwischen Agnolo Gaddi und Mariotto di Nardo. – Madonna mit Kind und vier Heiligen, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana als „Scuola Umbro-Marchigiana“; Kreis von Agnolo. – Madonna mit Kind und zwei Heiligen, Vercelli, Museo Borgogna (Foto Sansoni Nr. 7069); zwischen Mariotto di Nardo und Niccolò Gerini. – Madonna mit Kind, zwei Engeln und vier Heiligen, Fresko, S. Miniato al Monte, Florenz (Foto Alinari Nr. 4503); Mariotto di Nardo. – Über ein Bild, das 1914 in einer Brüsseler Auktion vorkam, siehe Anhang.

²⁰ Auf Wolken thronende Madonna mit Kind und zehn Heiligen. Budapest, Museum der Schönen Künste Nr. 4207; 1,03 × 0,505 m (mit Rahmen); das Bild kam 1912 aus dem Pressburger Palais von János Pálffy ins Museum. *Raimond van Marle, The Development of the Italian Schools of Painting*, IX. Band, Den Haag 1927, p. 36 Anm. 3 („aus der Schule von Lorenzo Bicci“); *Andor Pigler, Országos Szépművészeti Múzeum. A Régi Képtár Katalógusa*, Budapest 1954, p. 195 („Florentiner Maler, Ende 14. Jh.“).

²¹ Madonna mit Kind und sechs Heiligen. Esztergom (Gran), Christliches Museum Nr. 55.164; 0,74 × 0,42 m. Kam 1878 aus der römischen Sammlung Bertinelli in den Besitz des Fürstprimas von Esztergom. *T. Gerevich, Primás Album*, Budapest 1928, p. 227 („Jacopo di Cione“); *M. Boskovits, M. Mojzer, A. Mucsi, Az Esztergomi Keresztény Múzeum Képtára*, Budapest 1964, p. 30, Tafel I, Abb. 5 („Werkstattgenosse Agnolo Gaddis“); die englische Ausgabe desselben Werkes (*Christian Art in Hungary. Collections from the Esztergom Christian Museum*, Budapest 1965, p. I) bezeichnete es als Werk eines „Associate of the Master of S. Verdiana“. Vgl. auch *M. Boskovits, Frühe italienische Tafelbilder*, Budapest 1966, Abb. 31.

nung annimmt²² (unserer Ansicht nach kann sich diese Verbindung später entwickelt haben), aber die Wirkung eines anderen florentinischen Meisters muss seine Kunst noch näher berührt haben. Schon im Weitznerschen Bild lässt sich das Interesse für die plastische Form beobachten, die von den Malern dieser Epoche besonders für den bereits erwähnten Meister der orcagnesken *Misericordia* charakteristisch ist. Die Werke dieses Meisters sind in den Galerien bisher meist unter der Benennung "Gerinis Kreis" untergebracht, obwohl der Meister ohne Zweifel zu den bedeutendsten der letzten Jahrzehnte des Trecento gehört.²³ Seine blockartigen, mit tiefen Schatten geformten Figuren, wie z.B. der Heilige Bischof im Worcester Museum of Art (Nr. 1924-15; Abb. 6) oder die Apostel des Posener Muzeum Narodowe (Nr. MO 546-547), erheben sich mit ihrer Plastizität und mit ihrem Streben nach Monumentalität über die Durchschnittsproduktion des Zeitalters, und es kann wohl kaum zweifelhaft sein, dass diese den Verdiana-Meister inspiriert haben, als auch er die Raumhaftigkeit seiner Figuren durch betonte Licht-Schatten-Gegensätze hervorhob und bestrebt war — im Gegensatz sowohl zu Gaddi als auch zu Spinello Aretino — die Vielfältigkeit des menschlichen Antlitzes oder der den Körper verhüllenden Draperie zu einfachen, geschlossenen Raumformen zusammenzufassen.



6 Meister der orcagnesken *Misericordia*, Heiliger Bischof. Worcester Museum of Art.

²² Vgl. *Bellosi* a.a.O. Ich stimme aber mit der Annahme Bellosis nicht überein, dass der Prototyp der auf den Wolken thronenden Madonna dell'Umiltà von Spinello herrührt. Ohne Zweifel ist die im Museum von Springfield, Massachusetts, aufbewahrte Komposition (*Marvin J. Eisenberg* in: *The Art Quarterly* XXVI, 1963, p. 298 ff.) ein Antecedens des von unserem Meister mit solcher Vorliebe verwendeten Bildtypus; wie wir aber gesehen haben (vgl. Anm. 15), ist eine ähnliche Lösung früher auch schon bei anderen Malern aufgetaucht.

²³ Vgl. über diesen Meister *D.C. Shorr*, a.a.O., Type 3, Florence 7; *R. Offner*, *Corpus*, Sec. III, Vol. VI, p. 166, n. 1; Sec. III, Vol. VIII, p. 203; Sec. IV, Vol. I, p. 73, n. 1; *L. Marcucci*, a.a.O. p. 133-36. *Marcucci* teilt mit, dass derselbe Künstler von *Roberto Longhi* unter dem Namen „Maestro di Sant'Eligio“ rekonstruiert worden sei.



7 Meister der S. Verdiana, Drei Heilige. Ottawa, National Gallery.



8 Meister der S. Verdiana, Krönung Mariä. Paris, Louvre.

Während die Weitznersche Madonna wohl noch im vorletzten Jahrzehnt des Jahrhunderts gemalt wurde, könnte eine weitere Gruppe, in der die kompakte plastische Form etwas leichter und schwungvoller wird, bereits aus den 1390er Jahren stammen. Das früheste Bild dieser Gruppe mag wohl die Tafel in Ottawa²⁴ sein, welche die Halbfiguren dreier Heiliger darstellt (Abb. 7); ihr folgen in der Reihenfolge der Entstehung: die Krönung Mariä im Louvre (Abb. 8)²⁵, das kleine Triptychon im Palazzo Venezia in Rom (Abb. 9)²⁶, die ihr Gewand

²⁴ Drei Heilige. Ottawa, The National Gallery of Canada, Nr. 2024; 0,66 × 0,43 m. Im Katalog der Sammlung (Ottawa 1936, p. 53) ist das Bild als „Florentine, 14th century“ eingetragen, in der Photosammlung der Frick Art Reference Library in New York ist es unter den Werken von Agnolo Gaddi zu finden.

²⁵ Krönung Mariä und zwei Engel. Paris, Louvre, Nr. 1623; 1,13 × 0,66 m. Das aus der SS. Annunziata in Florenz stammende Bild (vgl. Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie... exposés dans le grand Salon du Musée Royal, Paris 1814, p. 68, n. 76) bezeichnen die alten Kataloge als ein Werk von Simone Martini. Vgl. ferner Paul Schubring in: Zeitschrift für christliche Kunst XIV, 1901, Sp. 370 („von einem Florentiner Schüler aus der Daddi-Schule gemalt“); Seymour de Ricci, Description raisonnée des peintures du Louvre, Bd. I, Écoles étrangères, Paris 1913, p. 178 f. („École italienne, XIVE siècle“); R. Offner, Studies in Florentine Painting. The 14th Century, New York 1927, p. 93 („im-



9 Meister der S. Verdiana, Triptychon. Rom, Palazzo Venezia.

mediate following of Niccolò di Pietro Gerini“); *Bernard Berenson*, *Italian Pictures of the Renaissance*, Florentine School, Bd. I, London 1963, p. 160 („Niccolo di Pietro Gerini“). *Offner* hat später, wie erwähnt, unseren Meister nach diesem Bild benannt.

²⁶ Triptychon: Madonna mit Kind und vier Heiligen (mittleres Bild), sechs Heilige bzw. Kreuzigung; Verkündigung an Maria (Flügel). Rom, Museo di Palazzo Venezia, F. N. 702; 0,565 × 0,14 m (Mitteltafel), 0,505 × 0,13 (linker Flügel), 0,55 × 0,13 (rechter Flügel). Vgl. *A. Santangelo*, a.a.O. p. 35 („Florentinisch um 1400“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 37 („Maestro di Santa Verdiana“).

mit fast antiker Eleganz tragenden Heiligen in Greenville²⁷ und einige weitere Tafeln.²⁸ Unter den genannten ist das Bild des Louvre das bedeutendste, das — wenn man dem Katalog des Pariser Musée Royal von 1814 glauben darf — aus der SS. Annunziata in Florenz stammt. Die in feierlicher Haltung dargestellten, in metallartig sich faltende Draperien gehüllten Figuren wurden von einem so scharfsichtigen Kritiker wie Berenson nicht zufällig für ein Werk Gerinis gehalten: sie sind in der Tat in mancher Beziehung verwandt mit dessen 1392 geschaffenen Pisaner Fresken. Niccolò Gerinis nüchterne, objektive Art gelangt aber niemals zu einer so verinnerlichten Ausdrucksweise, wie sie die zwei sich zueinander neigenden Figuren der Krönung im Louvre zeigen; die Instrumentierung seiner Kompositionen ist ärmlicher, da er die Möglichkeiten der durch Licht-Schatten-Gegensätze gesteigerten Plastik und des Linienrhythmus nur sparsam anwendete.

In den Bildern von Ottawa, Paris oder Greenville ergreift ein Maler das Wort, der eine entwickelte, individuelle Darstellungssprache beherrscht, der mit lebhaftem Interesse die neuen Stilerscheinungen der zeitgenössischen Malerei beachtet und die entliehenen Lösungen mit Selbstverständlichkeit seinem eigenem Stil anzupassen vermag. Dieser Maler muss zu Beginn des letzten Jahrzehnts des Jahrhunderts allem Anschein nach schon Besitzer einer Werkstatt gewesen sein, in der er selbst Gehilfen beschäftigte. Zu dieser Schlussfolgerung regt ein kleines Triptychon der Budapester Sammlung Kartschmaroff (Abb. 10)²⁹ an, das noch in seinem stark abgeriebenen Erhaltungszustand deutlich zeigt, dass es aus dem Kreise unseres Meisters stammt und eine Variation des Typus ist, dem auch das Bild des Palazzo Venezia angehört. Auch die — übrigens zum Teil retuschierte — Madonna des Museo Stibbert³⁰ kann als Werkstattarbeit betrachtet werden, ferner eine Tafel mit der Verlobung Mariä in Bergamo (Abb. 11)³¹, die schon die Stileigenschaften der letzten Jahre des Jahrhunderts aufweist. Die

²⁷ Vier Heilige. Bob Jones University, Greenville, South Carolina. Zwei Tafeln, je 1,22 × 0,508 m. Vgl. Palm Beach Life, 27. Januar 1948, p. 73 („Circle of Andrea Orcagna“); Hans Tietze und Erica Tietze Conrat, The Bob Jones University Collection of Religious Paintings, Greenville 1954, p. 16 („Giovanni del Biondo“); F. Zeri, a.a.O. p. 35 mit Abb. („Maestro di Santa Verdiana“); L. Bellosi, a.a.O. p. 34 (dasselbe).

²⁸ Der Tafel von Ottawa nahestehend sind die zwei ehemals in der Londoner Sammlung Langton Douglas befindlichen Tafeln; zu derselben Gruppe kann noch das Bild Nr. 1316 des Louvre und die Tafeln Nr. 886/887 des Museums von Rouen gezählt werden (über diese siehe Anhang). Wir halten es ausserdem für wahrscheinlich, dass die Verkündigungstafel der Sammlung Gambier-Parry in Highnam Court, Gloucester, ebenfalls ein Werk des Verdiana-Meisters ist und in den Jahren um 1390 fertiggestellt wurde (vgl. *Osvald Sirén*, Giotto and Some of his Followers, Cambridge [Mass.] 1917, Bd. I, p. 277: „Jacopo di Cione“), können aber über das stark übermalte Bild, das wir nur auf Grund einer Reproduktion kennen, keine endgültige Meinung abgeben.

²⁹ Triptychon. Thronende Madonna mit vier Engeln und vier Heiligen, auf den Flügeln Stigmatisierung des hl. Franziskus bzw. Kreuzigung; Verkündigung an Maria. Budapest, Sammlung L. Kartschmaroff; früher Sammlung J. Sumári; 0,66 × 0,505 m. Vgl. den Katalog „Ausstellung alter kirchlicher Kunst“, Budapest 1930, p. 144, Nr. 564 („Florenz um 1380“); E. Petrovics, „Régi olasz mesterek kiállítása“ (Ausstellung alter italienischer Meister), Budapest 1937, Nr. 65 („Toskanischer Maler, Ende 14. Jh.“); Exhibition of Old Masters in Hungarian Private Collections, Budapest 1946, p. 22, Nr. 100 (dasselbe).

³⁰ Madonna mit Kind, zwei Engeln und sechs Heiligen. Florenz, Museo Stibbert Nr. 10.294; Foto Brogi 22.134. D. C. Shorr, a.a.O. p. 168 Anm. 4 („Master of the Louvre Coronation“); F. Zeri, a.a.O. p. 37 („Maestro di Santa Verdiana“).

³¹ Accademia Carrara Nr. 311; 0,51 × 0,27 m. (Corrado Ricci) Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo, Bergamo 1912, p. 68 („scuola fiorentina del sec. XV“). Die Photographie (Ist. Ital. d'Arti Grafiche Nr. 242) fand ich in der Photosammlung des Kunsthistorischen Instituts unter „Agnolo Gaddi“.



10 Werkstatt des Meisters der S. Verdiana, Triptychon. Budapest, Sammlung L. Kartschmaroff.



11 Werkstatt des Meisters der S. Verdiana, Verlobung Mariä. Bergamo, Accademia Carrara.

Mitarbeit einer fremden Hand vermuten wir auch in dem Bild mit drei Heiligen in San Martino in Terenzano.³²

Mit den letzten zwei Bildern gelangen wir zu der Gruppe von Werken unseres Meisters, die tatsächlich eng an den Stil von Agnolo anknüpfen und die zum grossen Teil früher diesem Maler zugeschrieben worden sind. Unter ihnen ist vor allem die schon erwähnte Madonna des Museums von Birmingham (Alabama)³³, die wahrscheinlich um 1394-96 gemalt ist (Abb. 12). Die Komposition dieser Tafel stimmt im wesentlichen mit der der früher gemalten Versionen des Themas überein, doch äussert sich in der Haltung der Heiligen, die sich in ihren wallenden Gewändern leidenschaftlich der himmlischen Vision zuwenden, sowie in den Figuren der Pietà auf der Predella ein Pathos, das ein neues Element in der Malerei unseres Meisters bedeutet. Das schöne Triptychon in Dublin (Abb. 14)³⁴ bringt auch kompositionell eine neue

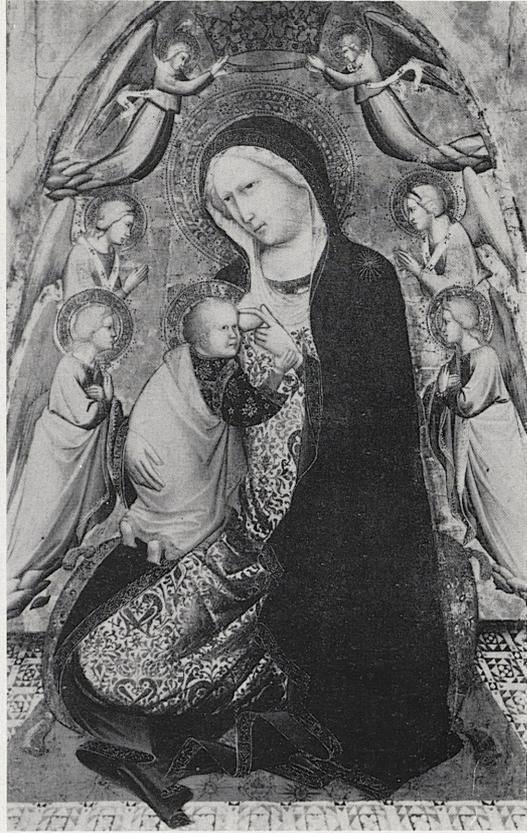
³² Die hl. Martin, Johannes d. T. und Laurentius; Terenzano bei Settignano, Chiesa di San Martino; 1,09 × 0,90 m. – Vgl. *Irene Vavasour-Elder*, *Alcuni dipinti ed oggetti d'arte nei dintorni di Firenze*, in: *Rassegna d'Arte* XVI, 1916, p. 179-86, bes. p. 182 („Scuola di Bicci di Lorenzo“); *R. van Marle*, a.a.O. Bd. IX, p. 36, n. 3, und *Odoardo H. Giglioli*, Fiesole („Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia“), Rom 1933, p. 302 f. mit Abb. (dasselbe); *B. Berenson*, a.a.O. 1963, Bd. I, p. 177 („Pietro di Miniato?“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 37 („Maestro di Santa Verdiana“).

³³ Madonna mit Kind, vier Engeln und zwei Heiligen; in der Predella Schmerzensmann mit Maria und Johannes. Birmingham (Alabama), Museum of Art, Samuel H. Kress Collection, Nr. 261; 0,965 × 0,533 m; früher Sammlung Sterbini, Rom. *A. Santangelo*, a.a. O. p. 35 („pittore fiorentino intorno al 1400“); *W. Suida*, a.a.O. p. 23 („Master of the Santa Verdiana“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 40 (dasselbe); *B. Berenson*, a.a.O. p. 66 („Agnolo Gaddi in part“).

³⁴ Madonna mit Kind und zwei Engeln (Mittelbild), vier Heilige und zwei Donatoren (Flügel); oben Verkündigung und Gottvater. Dublin, National Gallery of Ireland, Nr. 1201; 1,11 × 1,53 m. Früher im Haarlemer Van Stolck Museum, von wo es 1928 versteigert wurde, dann im Besitz von A. Chester



12 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Heiligen. Birmingham (Ala.), Museum.



13 Agnolo Gaddi und Werkstatt, Madonna dell'Umiltà. Ehemals New York, Sammlung H. I. Pratt.

Lösung: es stellt die Heiligen kniend neben die in einem graziösen Kontrapost gemalte Madonna und ersetzt auf diese Weise die hierarchische Zuordnung durch eine gefühlvolle Verbindung.

Beatty, O. *Siren*, Early Italian Pictures. The University Museum, Göttingen, in: Burlington Magazine XXVI, 1914/15, p. 113 f. („Compagno di Agnolo Gaddi“); *Roberto Salvini*, Per la cronologia e per il catalogo di un discepolo di Agnolo Gaddi, in: Bollettino d'Arte XXIX, 1935, p. 279-94, bes. Anm. 11 (gehört zur selben Gruppe wie die Straus-Madonna); *D. C. Shorr*, a.a.O. p. 176 u. 179, Type 29, Florence 4 („Master of the Louvre Coronation“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 38 („Maestro di Santa Verdiana“); National Gallery of Ireland, Catalogue of Pictures of the Italian Schools, Dublin 1956, p. 19 („Giovanni del Biondo“). In diese Gruppe muss wahrscheinlich auch eine Madonna dell'Umiltà eingereiht werden, die sich ehemals in der Kunsthandlung Piccoli, Florenz, befand, über die aber wegen der das Bild bedeckenden Übermalungen nichts Endgültiges gesagt werden kann (*D. C. Shorr*, a.a.O. p. 179, Type 29, Florence 3: „Master of the Louvre Coronation“). Ebenfalls hierher mag die im Jahre 1960 in der Sammlung Weitzner, New York, befindliche Tafel gehören, welche die von einer Mandorla und Cherubim umgebene Madonna mit sechs Heiligen darstellt (vgl. darüber den Anhang).



14 Meister der S. Verdiana, Triptychon. Dublin, National Gallery.

Bei der Analyse des Dubliner Triptychons erwähnt Zeri mit Recht die Verwandtschaft unseres Malers mit dem Meister der Straus-Madonna. Aber auch wenn dieser hervorragende Künstler mit den Werken seiner frühesten Periode — wie z.B. der sog. Straus-Madonna im Museum von Houston/Texas, die mit ihrer lyrischen Grundhaltung und ihrem ornamentalen Reichtum dem Dubliner Bild so nahe steht — der Inspirierende war, wäre es doch schwierig, die malerische Entwicklung des Verdiana-Meisters nur auf Grund ihrer vermuteten Werkstattgemeinschaft zu deuten. Es ist eine von den Fachleuten oft hervorgehobene Tatsache, dass, während Agnolo Gaddi in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts die Darstellungssprache der internationalen Spätgotik in Florenz einzuführen versuchte, während er die Proportionen seiner Figuren verlängerte und ihre Gesichtszüge in einer beinahe an die fernöstliche Kunst erinnernden Weise verfeinerte, die Mehrheit der florentinischen Malerkollegen sich gerade die Malerei von Giotto zum Vorbild nahm. Sie haben im letzten Jahrzehnt des Trecento und auch noch in den ersten Jahren des Quattrocento die Kompositionen des frühen Trecento befolgende, hie und da geradezu kopierende Bilder gemalt.³⁵ Es blieben dann einige im

³⁵ Über die „Giotto-Renaissance“ der 1390er Jahre vgl. neuerdings *L. Bellosi*, *Il Maestro della Crocifissione Griggs: Giovanni Toscani*, in: *Paragone* 193, März 1966, p. 44-58, bes. p. 47 f., und *M. Boskovits*, „Giotto born again“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 29, 1966, p. 51-61 (mit Aufzählung der diesbezüglichen wichtigeren Literatur).



15 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind.
Ort unbekannt.

wesentlichen der giottesken Tradition treu, aber sie übernahmen das eine oder andere Merkmal der gotisierenden Tendenz. Ein solcher Maler war Cenni di Francesco di Ser Cenni, der in einem Bild wie dem der thronenden Hl. Katherina, früher in der Sammlung Kahn in New York³⁶, ausserordentlich schlanke Gestalten und einen komplizierten gotischen Thronaufbau malte, doch in Bau und Bewegung der Gestalten auch weiterhin die traditionellen Methoden der Generation Giotto's anwendete. In mancher Beziehung können wir auch bei den Werken des Meisters der Santa Verdiana eine ähnliche Auffassung beobachten: er folgte z.B. bei seinem von unbekanntem Ort stammenden Madonnen-Fresko (Abb. 15)³⁷ den Typen der späteren

³⁶ Über die Autorschaft dieser interessanten Tafel — deren Herkunft aus den Jahren um 1400 kaum zweifelhaft sein kann — sind die Ansichten noch nicht einheitlich. Vgl. *B. Berenson*, a.a.O. p. 216 und Tafel 299 („close to Giovanni del Biondo“); *F. Zeri*, in: *Bollettino d'Arte* XLVIII, 1963, p. 247, p. 255 Anm. 5 („non escludo infine che Cenni sia il vero autore di quel piccolo gruppo di opere talvolta riunito a formare un cosiddetto Maestro della S. Caterina Kahn“).

³⁷ Über das an unbekanntem Ort aufbewahrte losgelöste Fresko gelang es mir nicht, nähere Daten zu beschaffen. Das Photo wurde mir freundlicherweise vom „Corpus of Florentine Painting“ geliehen.



16 Meister der S. Verdiana, Vier Heilige. Berlin-Dahlem, Staatl. Museen.



17 Meister der S. Verdiana, Madonna dell'Umiltà. Philadelphia, Museum.

Bilder von Agnolo Gaddi — vgl. das Triptychon Nr. 19 der Collegiata in Empoli — und streckte sogar die Proportionen des Gesichts bzw. des Körpers noch mehr als der ihm als Vorbild dienende Meister. Andererseits fasste er die Körperformen auch weiter als solide, geschlossene Einheit auf und hütete sich davor, deren Ruhe durch launenhafte Beweglichkeit der Linienführung zu stören. Neben den schon erwähnten Heiligen in San Martino in Terenzano³⁸ zeigt auch seine vier Heilige darstellende Tafel im Museum von Berlin-Dahlem (Abb. 16)³⁹ diese Entwicklungsstufe; ebenso die Madonna dell'Umiltà in Philadelphia (Abb. 17)⁴⁰, die nicht nur in ihrer Komposition an die von Jacopo di Cione nach dem Vorbild Andrea Orcagnas gemalte Tafel in der National Gallery in Washington erinnert, sondern auch in der metallischen Härte ihrer Plastizität auf die technischen Lösungen des Orcagna-Kreises zurückweist.

³⁸ S. oben Anm. 32.

³⁹ Vier Einzelgestalten von Heiligen (Antonius Abbas, Nikolaus, Laurentius und Ludwig von Frankreich). Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen Berlin-Dahlem, Nr. 1070; 0,31 × 0,25 m (Königliche Museen zu Berlin, Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, 4. Aufl., Berlin 1898, p. 434: „Schule von Siena, gegen 1400; leihweise im Museum von Hannover“).

⁴⁰ Madonna dell'Umiltà mit acht Engeln. Philadelphia Museum of Art, G. G. Barnard Collection, Nr. 45-25-119. *M. Meiss*, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton 1951, p. 138, n. 23 („Orcagnesque“); *Offner*, *Corpus*, Sec. IV, Vol. III, p. 107, n. 5 („Master of the Louvre Coronation“). Diesen Bildern schliesst sich noch das Bild Nr. 54.18 der Notre Dame University Art Gallery, Notre Dame, Indiana, an (s. Anhang).



18 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Engeln. Ehemals Berlin, van Diemen-Benedict.



19 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Heiligen. Atlanta (Ga.), Art Association Galleries.

Um die Wende des 14. zum 15. Jahrhundert nähert sich unser Meister immer mehr der Anschauungsweise der Vertreter der archaisierenden Tendenz. Seine Madonnentafel der Sammlung van Diemen-Benedict in Berlin (Abb. 18)⁴¹ ist, wie der cosmatenartig ornamentierte Thron von einfacher Konstruktion und die ungebrochen senkrecht fallende Linie des Umhangs der Jungfrau zeigt, auf einen aus Giotto's Kreis stammenden Prototyp zurückzuführen, etwa auf eine Komposition wie die thronende Madonna von Taddeo Gaddi in der Yale University Art Gallery (Nr. 1943-205). Eine fast gekünstelte Einfachheit charakterisiert — neben den spätgotischen Proportionen der Figuren — ein Triptychon, das sich in der Qua-

⁴¹ Thronende Madonna und zwei Engel. Früher Berlin, Sammlung van Diemen-Benedict; 0,965 × 0,56 m. Auf der Rückseite einer in der Fototeca Berenson aufbewahrten Photographie dieses Bildes findet sich eine Notiz von *Tancred Borenius* aus dem Jahre 1922: „a work by the Master of the S. Spirito altarpiece, under which name have been grouped a number of Florentine paintings of the times about 1350...“. Vgl. auch *B. Berenson*, *Quadri senza casa*, in: *Dedalo* XI, 1930-31, p. 1294 (nahe zu Giovanni del Biondo: von derselben Hand eine Madonna der Sammlung Conte di Haddington); *D. C. Shorr*, a.a.O., Type 18, Florence 24 („Master of the Louvre Coronation“).



20 Meister der S. Verdiana, Heiliger Diakon. Ehemals Florenz, Lappicirella.

dreria Belloni in Rom befindet.⁴² Das im Mittelbild dargestellte, das Gesicht seiner Mutter streichelnde Jesuskind erinnert wieder an Taddeo Gaddis Bild in Berlin (Staatliche Museen, Nr. 1079-81), und auch die Konstruktion der Bildtafel selbst erinnert an die Altarbilder um 1330-40.

Wenn überhaupt irgendwann, so nähert sich in diesen Jahren die malerische Auffassung des Verdiana-Meisters der des Spinello Aretino, wobei der letztere einen Übergangplatz zwischen der gotischen Richtung von Lorenzo Monaco und dem Konservativismus des Gerinikreises einnimmt. Die auf Wolken thronende Madonna der Art Association Galleries in Atlanta, Georgia (Abb. 19)⁴³, bei der diese Verwandtschaft sich am klarsten äussert, wird im allgemeinen unter die früheren Werke eingereiht. Das Gemälde wurde aber, wie wegen der seltenen Darstellung der S. Verdiana anzunehmen ist — übrigens hat dies auch unserem Meister seinen provisorischen Namen gegeben —, wahrscheinlich für den Convento di Santa Verdiana gemalt⁴⁴, was einen Beweis für seine Entstehung um die Jahrhundertwende liefern könnte. Auf dasselbe Entstehungsdatum deutet auch die Bildung der Gestalten hin, bei denen, wie im allgemeinen bei den Bildern aus der letzten Periode unseres Malers, die schwungvoll gebogenen Linien eine immer grössere Rolle erhalten und unter den glatt modellierten Flächen eine innere Dynamik spannt; demnach eine ähnliche Erscheinung, wie sie auch bei der aus dem Jahre 1401 stammenden Krönung Mariä von Spinello in der Florentiner Akademie zu beobachten ist. Neben der starren Einfachheit sind es die mit betontem Schwung gewölbten Formen, die auch zwei Tafeln mit Darstellung heiliger Diakone hier einreihen lassen: die eine war im Jahre 1932 in der Kunsthandlung Scopinich in Mailand⁴⁵, die andere 1960 in der Galerie Leonardo Lapicciarella in Florenz (Abb. 20).⁴⁶ Zur selben Gruppe gehört auch ein Madonnenbild, das zuletzt 1933 in einer New Yorker Kunsthandlung aufgetaucht ist⁴⁷: eine fast symmetrisch aufgebaute Tafel, die in ihren wesentlichen Zügen ebenfalls giottesken Vorbildern folgt und — nach ihrer Aufschrift — von einer gewissen Filippa di Dophilo Ammanati

⁴² Thronende Madonna mit Kind und zwei Engeln, auf den Flügeln je zwei Heilige. Früher Rom, Prof. Mameli. Das Mittelbild ist 1,04 × 0,63 m, die Flügel 0,75 × 0,40 m. *D. C. Shorr*, a.a.O., Type 18, Florence 23 („Master of the Louvre Coronation“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 40 u. Abb. 3 („Maestro di Santa Verdiana“); *Francesco Saporì*, Angelo Belloni e la sua Quadreria, Rom 1953, p. 13-16 („Scuola senese della fine del secolo XIV“). — Die 1400 datierte Tafel der Kirche S. Giusto in Montalbino, die ohne Zweifel Cenni di Francesco di Ser Cenni zuzuschreiben ist, steht dem Bellonischen Triptychon so nahe, dass wir sie im grossen ganzen als gleichaltrig annehmen können (Arte in Valdelsa. Catalogo a cura di *Paolo Dal Poggetto*, Certaldo 1963, p. 37 u. Taf. XXII. — Aus derselben Zeit stammt wohl auch eine ehemals im Besitz der Londoner Firma Koetser befindliche Tafel (s. Anhang).

⁴³ Madonna mit dem Kind und sechs Heiligen. Atlanta Art Association Galleries, Atlanta (Georgia), S. H. Kress Collection, K 1054; 1,03 × 0,64 m. 1928-29 in der römischen Kunsthandlung Sangiorgi. Vgl. *George Kaftal*, Iconography of the Saints in Tuscan Painting, Florenz 1952, Sp. 1008 („Late Orcagnesque“); *W. Suida*, a.a.O. p. 23 („Master of Santa Verdiana“); *F. Zeri*, a.a.O. p. 40 (dasselbe); (*William E. Suida*) Italian Paintings and Northern Sculpture from the Samuel H. Kress Collection, Atlanta 1958, p. 14 (dasselbe).

⁴⁴ *W. und E. Paatz*, Die Kirchen von Florenz, Bd. V, Frankfurt a. M. 1953, p. 402, nennen ein anderes Bild aus dem Konvent (Accademia, Nr. 461). Über den Bau des Convento di Santa Verdiana vgl. *Giuseppe Richa*, Notizie storiche delle chiese fiorentine, Bd. II, Florenz 1755, p. 221 ff.

⁴⁵ Eine wahrscheinlich aus einem Auktionskatalog stammende Reproduktion befindet sich in der Photo-sammlung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, unter „Mailand“, mit der Bezeichnung „Toskanisch, 14. Jh.“.

⁴⁶ Heiliger Diakon und kniender Donator; 0,79 × 0,39 m.

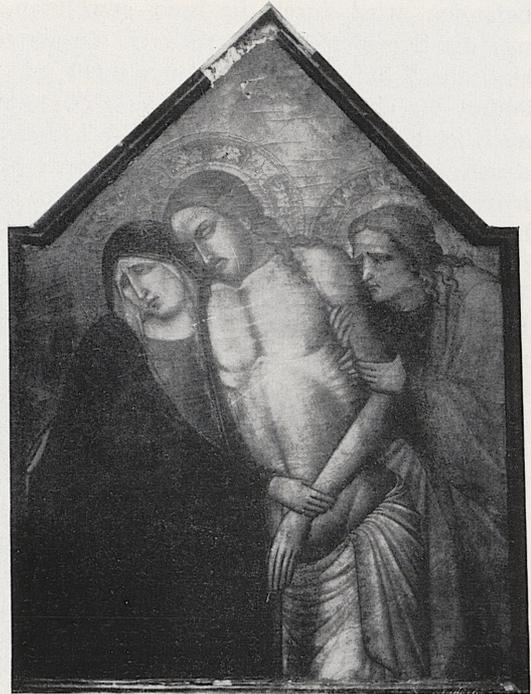
⁴⁷ Thronende Madonna mit Kind und vier Engeln. 1933 Kleinberger Galleries, New York. Vor dem Thron der Madonna eine Inschrift: *Questa. tauola. afatta fare. moa. filipa. didophilo. amanati. moglie charis. dipuchio. dighetto*. Vgl. *O. Sirén und Maurice W. Brockwell*, Catalogue of a Loan Exhibition of Italian Primitives. F. Kleinberger Galleries, New York 1917, p. 38 („Giovanni Bonsi“); *Georg Pudelko*, The minor Masters of the Chiostro Verde, in: The Art Bulletin XVII, 1935, p. 83, n. 21 (dasselbe); *F. Zeri*, a.a.O. p. 40 („Maestro di Santa Verdiana“); *F. Zeri*, Un'apertura per Giovanni Bonsi, a.a.O., p. 225 (dasselbe).



21 Meister der S. Verdiana, Madonna mit Kind und Engeln. Ehemals New York, Kleinberger.



22 Meister der S. Verdiana, Pietà. Florenz, S. Miniato al Monte.



23 Meister der S. Verdiana, Pietà. Ehemals London, Sammlung d'Hendecourt.

bestellt wurde (Abb. 21). In der kunstgeschichtlichen Literatur war diese Tafel Jahrzehnte hindurch für ein um 1370 gemaltes Werk von Giovanni Bonsi gehalten worden; die zart modellierte, etwas träumerische Madonna und die mit geistreicher Leichtigkeit gemalten, fast sprungbereiten Engel beweisen aber, auch bei der traditionellen Einstellung, dass das Werk schon im ersten Jahrzehnt des Quattrocento aus der Werkstatt des Verdiana-Meisters gekommen ist.

In den letzten Werken des Meisters lösen sich die Symmetrie und die feierliche Ruhe auf, welche diese Bilder charakterisiert haben. Auf dem Fresko im linken Seitenschiff von S. Miniato al Monte in Florenz (Abb. 22)⁴⁸ sowie auf Tafeln, die sich ehemals in der Sammlung d'Hendecourt in London (Abb. 23)⁴⁹ bzw. in der Sammlung Grissel in Oxford (Abb. 24)⁵⁰

⁴⁸ Schmerzensmann unter dem Kreuz, von Maria gehalten. Ursprünglich in der Sakristei, von dort um 1930 abgelöst. Über die Geschichte des Bildes vgl. *Quinto Fanucci*, *La Basilica di S. Miniato al Monte sopra Firenze* (Italia Sacra Vol. II, fasc. 5), Turin 1933, p. 41, und *W. und E. Paatz*, *Die Kirchen von Florenz* Bd. IV, Frankfurt a.M. 1952, p. 239 („Art des Spinello Aretino, um 1387“).

⁴⁹ Schmerzensmann von Maria und Johannes gehalten. Photo im Kunsthistorischen Institut in Florenz unter „Niccolò di Pietro Gerini“. Vgl. *Frederick Antal*, *Florentine Painting and its Social Background*, London 1947, p. 226, n. 141 („Niccolò di Tommaso“; Zuschreibung von *R. Offner*).

⁵⁰ Beweinung Christi; 1,85 × 0,81 m. *Frederick Antal*, a.a.O. p. 226, n. 141 („Niccolò di Tommaso“; Zuschreibung von *R. Offner*); *l. m.*, Verbania: Mostra d'arte sacra, in: *Emporium CXXXIII*, 1961, p. 76 („Niccolò di Pietro Gerini“); *L. Marcucci*, a.a.O. p. 104 („Maestro dell'Infanzia di Cristo“); *L. Belli*, *Da Spinello a Lorenzo Monaco*, a.a.O. p. 34 („Maestro di Santa Verdiana“).

befanden, wird durch die breit gewölbten, die Bildfläche diagonal zerlegenden Linien nicht nur die Symmetrie, sondern auch die gewohnte Struktur des Bildes aufgelöst. Die Gesichter sind durch Schmerz und Trauer nicht nur verzerrt, sondern auch in ihren Proportionen verändert zu einer beinahe grotesken Haltung. Aus den breiten, heftigen Gesten kommt zwar auch jetzt eine meist etwas gesuchte Eleganz und weniger die Inbrunst des Gefühls zum Ausdruck; ergreifend ist aber der abgerissene Rhythmus der Kompositionen und die Geschlossenheit der Gruppenbildung, die auch hier noch Erinnerungen an die Malerei um die Jahrhundertmitte heraufbeschwört. Die Verkündigungstafel der Sammlung Kisters in Kreuzlingen in der Schweiz (Abb. 25)⁵¹ ist vielleicht das späteste von den bisher bekannten Werken des Verdiana-Meisters und kann, nach unserer Annahme, schon um 1410 entstanden sein. Die Bewegtheit der Szene steht der in der dramatischen Beweinung der Sammlung Grissel kaum nach, obwohl das dargestellte Thema hierzu kaum Gelegenheit bietet: der mit seinem Oberkörper sich heftig nach vorn beugende Engel, die Jungfrau, welche die Nachricht mit einer etwas pathetischen Würde entgegennimmt, und die in Hinsicht der räumlichen Lage ziemlich unsichere, aber mit viel Phantasie gemalte Architektur bezeichnen alle verschiedene Bewegungsrichtungen, und die Wirkung wird durch die Marmoreinlagen, die cosmatenartige Einlegearbeit und den dekorativen Pomp des üppig vergoldeten Teppichs weiter bereichert.

Der Schwung der Konturen wird auf den Tafeln des Verdiana-Meisters niemals zu einem derartigen Wirbel gesteigert wie auf den Werken der spätgotischen Richtung. Die solide geformten Gestalten bleiben immer geschlossene plastische Einheiten, ihre Zeichnung ist immer nüchtern, scharf und entschlossen: der Verdiana-Meister bekennt sich auch nach dem Sieg der gotischen Tendenzen zu denselben Ansichten über das Verhältnis des Raumes und der Form, wie Giovanni Bonsi oder sogar Taddeo Gaddi zu ihrer Zeit. Und vielleicht ist gerade dies das Interessante seiner Tätigkeit — die zweifellos keine erneuernde Bedeutung hatte —, dass bei ihm klar zu beobachten ist, wie den in einer anderen kulturgeschichtlichen Situation aufgewachsenen Maler die Veränderung des Geschmacks in die Richtung neuer Ausdrucksformen gelenkt hat: das, was wir mit oberflächlicher Einfachheit am liebsten „Zeitgeist“ nennen und was in dieser krisenreichen Periode der Florentiner Geschichte besonders entscheidend auf die kulturelle Entwicklung der Stadt eingewirkt hat. Wir kennen die Laufbahn von so manchen seiner Zeitgenossen verhältnismässig gut; aber im wesentlichen bewegten sie sich entweder konsequent in Richtung auf eine Ausnützung des Formenreichtums der internationalen Spätgotik, wie Lorenzo Monaco, oder aber sie entfernten sich kaum von der „neogotischen“ Auffassung der neunziger Jahre, wie Mariotto di Nardo. Die Wendung, die Richtungsänderung ist in keinem einzigen Fall so ausgeprägt zu beobachten wie gerade bei dem Verdiana-Meister (und vielleicht noch bei einigen Künstlern, deren Tätigkeit von der Forschung bisher nicht genügend klargestellt ist, z.B. beim Meister der Straus-Madonna). Die Zusammenstellung der Bilder unseres Malers veranschaulicht, wie im 15. Jahrhundert unter den äusseren Formeigenschaften des spätgotischen Stils die alten Kompositionsschemata, die traditionellen malerischen Lösungen weiter bestehen. Sie bedeutet so zugleich einen Beitrag zur Frage des künstlerischen Ursprungs jener Maler der klassizistischen Richtung des frühen Quattrocento wie Giovanni Toscani (der sog. „Griggs-Meister“), der Meister von 1419 oder Masolino selbst.

⁵¹ Früher (1930) Langton Douglas, London. Photo im Kunsthistorischen Institut in Florenz unter „Giovanni del Biondo“, mit der Bemerkung, dass das Bild ursprünglich aus Pienza stammt; es gelang mir aber nicht, die Quelle dieser Information zu entdecken. *L. Bellosi*, a.a.O. p. 34 („Maestro di Santa Verdiana“).



24 Meister der S. Verdiana, Beweinung Christi. Ehemals Oxford, Sammlung Grissel.

A N H A N G

Alphabetische Liste der von Richard Offner dem „Master of the Louvre Coronation“ (identisch mit dem Meister der Santa Verdiana) seit Jahren zugeschriebenen Werke, die im „Corpus of Florentine Painting“ (Section IV) veröffentlicht werden sollen.

- Atlanta, Ga., Art Association Galleries, Kress Collection Nr. K 1054. Madonna mit Kind und sechs Heiligen (Abb. 19).
- Baltimore, Md., Walters Art Gallery Nr. 37.705. Michaels Kampf mit dem Drachen.
- Berlin-Dahlem, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Nr. 1070. Vier Heilige (Abb. 16).
- Berlin, ehemals Galerie van Diemen-Benedict. Madonna mit Kind und zwei Engeln; 1,03 × 0,60 m (Abb. 18).
- Birmingham, Ala., Museum of Art, Kress Collection Nr. K 261. Madonna mit Kind und sechs Heiligen; in der Predella: Pietà (Abb. 12).
- Brüssel, S. Gudule-Auktion 5. März 1914. Madonna mit Kind, hl. Antonius Abbas, Jakobus d. Ä., Katharina und Julian; 0,64 × 0,42 m.
- Budapest, Szépművészeti Múzeum Nr. 4207. Madonna mit Kind und zehn Heiligen (Abb. 5).
- Dublin, National Gallery of Ireland Nr. 1201. Triptychon: Madonna dell'Umiltà mit zwei Engeln; vier Heilige und zwei Stifter (Abb. 14).
- Esztergom, Museum für Christliche Kunst Nr. 55.164. Madonna mit Kind und sechs Heiligen.
- Florenz, S. Croce, linkes Seitenschiff, Fresko-Fragment. Himmelfahrt Mariä.
- Florenz, Fondazione Horne Nr. 71. Hl. Katharina (Fragment).
- Florenz, Galleria dell'Accademia Nr. 3156. Madonna mit Kind, vier Engeln und sechs Heiligen (Abb. 1).
- Florenz, Museo dell'Opera di S. Croce, Fresko-Fragment: Madonna dell'Umiltà mit Stifter.
- Florenz, Museo Stibbert Nr. 10.294. Madonna mit Kind und sechs Heiligen.
- Florenz, Galleria Lapicciarella (1959-60). Hl. Leonhard (Fragment); 0,76 × 0,38 m (Abb. 20).
- Florenz, ehemals Galleria Giuseppe Piccoli. Madonna dell'Umiltà (übermalt); 0,84 × 0,48 m.
- Greenville, S. C., Bob Jones University Art Gallery. Zwei Flügelbilder, vier Heilige.
- Kreuzlingen (Schweiz), Sammlung Kisters. Verkündigung; 1,50 × 1,20 m (Abb. 25).
- London, Sammlung Langton Douglas (1932). Zwei Flügelbilder, vier Heilige (jeder Flügel 1,243 × 0,571 m).
- London, Messrs. Koetser (1936). Verlobung der hl. Katharina; 1,50 × 0,50 m.
- Mailand, Antichità Luzzetti (1967). Linker Flügel, vier Heilige.
- München, ehemals Sammlung Marzell von Nemes (vorher Rom, G. und L. Spiridon). Verkündigung; jede Tafel 0,44 × 0,185 m (Abb. 3).
- München, Galerie Xaver Scheidwimmer (1957). Madonna mit Kind und sechs Heiligen; 0,85 × 0,485 m.
- München, Galerie Xaver Scheidwimmer (1958), ehemals Sammlung Julius Weitzner, New York. Madonna mit Kind und vier Heiligen; 0,78 × 0,42 m (Abb. 4).
- New York, ehemals Sammlung Victor Frisch. Madonna mit Kind.
- New York, Kleinberger Galleries (1933). Madonna mit Kind und vier Engeln; 1,142 × 0,712 m (Abb. 21).
- New York, Sammlung Julius Weitzner (1960), ehemals Kleinberger Galleries, New York. Madonna mit Kind und sechs Heiligen.
- Notre Dame, Ind., University Art Gallery Nr. 54.18. Madonna dell'Umiltà mit zwei Engeln; 1,054 × 0,864 m.
- Ottawa, National Gallery of Canada Nr. 2024. Drei Heilige (Abb. 7).
- Paris, Louvre Nr. 1316. Madonna mit Kind und acht Engeln.
- Paris, Louvre Nr. 1623. Krönung Mariä mit zwei Engeln (Abb. 8).
- Paris, ehemals Barone Michele Lazzaroni. Madonna mit Kind, oben Halbfigur des hl. Michael; 0,98 × 0,49 m.
- Philadelphia, Penn., Museum of Art Nr. 45.25.119. Madonna dell'Umiltà (Abb. 17).
- Philadelphia, Penn., Museum of Art Nr. 50.134.528. Rechter Flügel, vier Heilige (mit dem zugehörigen linken Flügel, s.o., ehemals in der Sammlung Wimpfheimer, New York; Werkstattarbeiten).
- Rom, Museo di Palazzo Venezia Nr. F.N. 702. Tabernakel: Madonna mit Kind; Heilige; Kreuzigung (Abb. 9).
- Rom, Sammlung Prof. Mameli (um 1930). Triptychon: Madonna mit vier Heiligen; Mitte 1,04 × 0,63 m, jeder Flügel 0,75 × 0,40 m.
- Rom, Galleria E. Sestieri (1946). Madonna mit Kind und acht Heiligen; 0,835 × 0,49 m.
- Rouen, Musée Nr. 886 und 887. Zwei Flügelbilder, vier Heilige (Flügel zu Nr. 1316 im Louvre).
- Terenzano (Florenz), S. Martino. Drei Heilige; 1,09 × 0,90 m.
- Aufenthaltsort unbekannt. Linkes Flügelbild, Halbfigur eines hl. Diakons (siehe S. 53, Anm. 45).
- Aufenthaltsort unbekannt. Fresko, Madonna mit Kind, 3/4 Figur (Abb. 15).



25 Meister der S. Verdiana, Verkündigung. Kreuzlingen, Sammlung Kisters.

Addenda (Zuschreibungen von Klara Steinweg):

Kreuzlingen (Schweiz), Sammlung Kisters (1959). Linker Flügel, drei Heilige; 0,65 × 0,49 m.
 Lippi bei Rifredi (Florenz), Kirche Mater Dei, Tabernacolo dei Lippi e Macia. Fresken: Maria Lactans zwischen den hl. Johannes d. T. und Petrus; die hl. Laurentius und Johannes Ev., darüber Andreas; die hl. Jakobus d. Ä. und Stephanus, darüber Bartholomäus; im Gewölbe die vier Evangelisten (Spätwerk; laut Inschrift von 1716 im Jahr 1416 von Paolo Uccello [sic] gemalt). Siehe *Guido Carocci*, I dintorni di Firenze, Bd. I, Florenz 1906, p. 331 f.; *Umberto Baldini*, in: Mostra di Affreschi staccati, Florenz 1957, 53; *Ugo Procacci*, Sinopie e affreschi, Florenz 1960, p. 22 und 234 f., fig. V; Fotos: Alinari Nr. 29.207 (vor der Restaurierung); Soprintendenza alle Gallerie, Florenz, Nr. 105.504 (nach der Restaurierung) 114.072-114.074 (Sinopie).

RIASSUNTO

Il nome „Maestro di Santa Verdiana“ è noto agli studiosi della pittura trecentesca almeno dal 1952, ma la sua personalità artistica era stata già abbozzata alcuni anni prima da R. Longhi. Il catalogo di questo nuovo maestro fu in seguito ampliato da R. Offner, F. Zeri e L. Bellosi. L'autore dell'articolo aggiunge ora all'opera del maestro altri 14 quadri inediti, modificando in un certo senso il profilo tracciato nel 1959 dallo Zeri. Secondo l'opinione dell'autore, l'artista proviene dalla cerchia dei seguaci dell'Orcagna e non dalla bottega di Agnolo Gaddi (come era stato prospettato in un primo tempo) e le sue prime opere (trattico nella collezione Lehman, New York; Madonna nell'Accademia a Firenze; Annunciazione già nella collezione Spiridon, Roma; e Madonna nella collezione Weitzner, New York) mostrano l'influsso del „Maestro dell'Infanzia“ e del „Maestro della Misericordia dell'Accademia“. A questi quadri, databili negli anni '80, segue una serie di rappresentazioni della Madonna seduta sulle nubi e circondata da una mandorla di cherubini (Budapest, Esztergom, Birmingham) ed altre tavole (Ottawa, Greenville, Parigi, Roma) nelle quali la concezione della forma orcagnesca si avvicina sempre più alla linearità ed al ritmo delle ultime opere di Agnolo Gaddi. La Madonna di Birmingham, un affresco di provenienza ignota ed il trittico di Dublino, sono vicinissimi all'ultimo periodo stilistico di Agnolo e di conseguenza è probabilmente giusto supporre che siano stati dipinti intorno al 1394-96. Essi presentano una qualità artistica da non sottovalutarsi, che fa annoverare il „Maestro di Santa Verdiana“ fra i migliori rappresentanti della pittura fiorentina di questi anni. Intorno al 1400 spettò sicuramente al nostro pittore un ruolo di intermediario fra i giottisti arcaicizzanti e le tendenze gotiche. Le opere da lui dipinte nel primo decennio del Quattrocento, come la Madonna nella Galleria Kleinberger, la Pietà di S. Miniato a Firenze e quella già appartenente alla collezione Grissel di Oxford, oppure l'Annunciazione della collezione Kisters a Kreuzlingen, si assimilano al nuovo clima culturale, mantenendo il loro carattere plastico saldamente foggiate, che per alcuni pittori classicheggianti del nuovo secolo, ad esempio per il Maestro del 1419, per Giovanni Toscani o per Masolino, servirà come punto di partenza.

Bildnachweis:

*Reali, Florenz: Abb. 1. – F. X. Scheidwimmer, München: Abb. 4. – Szépművészeti Múzeum, Budapest: Abb. 5. – National Gallery of Canada, Ottawa: Abb. 7. – Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 8. – Anderson, Florenz: Abb. 9. – István Zilahy, Budapest: Abb. 10. – Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo: Abb. 11. – S. H. Kress Collection, Birmingham (Ala.): Abb. 12. – Fototeca Berenson, Florenz: Abb. 13. – National Gallery of Ireland, Dublin: Abb. 14. – Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin: Abb. 16. – Philadelphia Museum of Art: Abb. 17. – National Gallery, Washington: Abb. 19. – KIF: Abb. 20, 25. – Alinari, Florenz: Abb. 22. – Courtauld Institute, London: Abb. 23.
Nach unbekannter Vorlage beim Corpus of Florentine Painting: Abb. 2, 6, 15, 21.
Nach unbekannter Vorlage im KIF: Abb. 3, 18, 24.*