

In der Hamburger Privatsammlung Werner Gramberg befindet sich der Bozzetto zu einer Anbetung der Könige; das 33 : 24 cm grosse Bildchen ist eine Ölskizze in Braun und Grau auf Papier (Abb. 1).¹ Die Szene der Anbetung spielt sich in einer Säulenarchitektur ab, die links oben den Blick auf den Stall freigibt und rechts sich zur Landschaft hin öffnet. Vor der leicht erhöht sitzenden Madonna mit dem Kinde auf dem Schooss ist der älteste der Könige in die Knie gesunken, um Christus den Fuss zu küssen. Die Gruppe wird von den beiden anderen Königen flankiert : rechts vorn steht, zum Kinde hin gewandt, der Mohr mit seinem Geschenke; seine üppige orientalische Draperie macht ihn zum wirkungsvollen Repoussoir der viel heller beleuchteten Hauptgruppe. Der linke König blickt, sich auf den Augenblick der Darbringung seiner Gabe sammelnd, zum Himmel auf; zwischen ihm und Maria ist Josef sichtbar, schräg darüber beugen sich Hirten über eine Brüstung. Rechts aus der Tiefe drängt das bunte Gefolge der Könige heran : die Vordersten sind bereits stille Zuschauer geworden, die dahinter sitzen noch hoch zu Ross. Vorn rechts vor steilem Säulensockel ist der hl. Franziskus in ekstatischer Haltung zu sehen. Hoch über dem Ganzen gleisst, von drei Putten umflattert, der Stern von Bethlehem. — Die glückliche Komposition des Bildes überrascht nicht weniger als die souverän andeutende Malerei. Der grosse Diagonalzug, der sich rechts oben aus der Tiefe heraus entwickelt, wird gehemmt durch die statuarische Figur Mariä und kunstvoll aufgefangen und doch zugleich weitergeleitet durch die Figur des knienden Königs. Das effektvolle Widerspiel der Gestalten der beiden stehenden Könige, die geistreiche Lichtführung, die den Diagonalzug betont, räumliche Werte klärt und gleichzeitig irrational bleibt, die Sicherheit des Pinselstrichs : das alles konstituiert die Qualität des Bildes. — Eine alte Aufschrift auf der Rückseite gibt die Auskunft : „Bozzetto di Franco Vanni del quadro fatto a spesi della casa Panciatici nella chiesa della Madonna dell'Umiltà di Pistoia“.

Dieses grosse Leinwandbild existiert noch heute in der Panciatici-Kapelle der Pistoieser Kirche (der mittleren Kapelle rechts; Abb. 2 u. 3).² Es ist weder durch Urkunden noch durch eine Signatur belegt, aber durch eine gute Tradition für Francesco Vanni gesichert.³ Baldinucci erwähnt es 1702 in der *Vanni-Vita*, Della Valle 1786 in seinen „Lettere Senesi“, Lanzi lobt es als ein Hauptwerk des Künstlers und Tolomei zitiert es, allerdings unter Verweis auf Lanzi, in seiner *Pistoia-Guida* von 1811.⁴ In der neueren Literatur wird das Bild gelegentlich genannt, reproduziert wurde es m. W. noch nie.⁵ Leider hat das Gemälde im Laufe der Zeiten schwer gelitten; dadurch, dass es zu bestimmten Tageszeiten sehr der Sonne ausgesetzt ist, hat sich offenbar schon früh der Farbträger verändert. Man suchte dem durch verschiedene Restaurierungen zu steuern, erreichte aber das Gegenteil. Bereits Tolomei klagt : „ha molto patito dopo il ristauero fattole modernamente“.⁶ 1836 suchte man das Bild durch eine Übertragung auf neue Leinwand zu retten. Darüber berichtet eine Schrift von Ferdinando Gamberai : „Del trasporto della pittura del cav. Francesco Vanni L'Adorazione dei Magi, eseguito su nuova tela, da Antonio Vannacci Pistoiese“ (Pistoia 1839). Dieser Vannacci hatte eine neue Technik entwickelt, Leinwandgemälde (aber auch Tafelbilder und Fresken) auf Leinwand so zu übertragen, dass zugleich die alten Firnissschichten abgelöst, die Farben aufgefrischt, die Fehlstellen aber nur mit Tempera eingetönt wurden, damit sie jederzeit wieder blossgelegt werden konnten.⁷ Leider bewährte sich Vannacci — in seiner Bescheidenung

¹ Das Papier ist (offenbar von altersher) auf Leinwand aufgezogen.

² Öl auf Leinwand, ca. 385 : 255 cm.

³ Leider waren meine Bemühungen, in dem überaus reichen, noch kaum erschlossenen Aktenmaterial zur Geschichte der Madonna dell'Umiltà (Staatsarchiv Pistoia) eine Notiz über das Bild zu finden, erfolglos.

⁴ *Filippo Baldinucci*, *Notizie de' professori del disegno*, Firenze 1702, S. 145. — *Guglielmo della Valle*, *Lettere Senesi*, Bd. 3, Roma 1786, S. 339. — *Luigi Lanzi*, *Storia pittorica della Italia*, Bd. 1, Bassano 1795-1796, S. 335. — *Francesco Tolomei*, *Guida di Pistoia*, Pistoia 1821, S. 93. — Vgl. auch *Giuseppe Tigri*, *Pistoia...*, Pistoia 1854, S. 216.

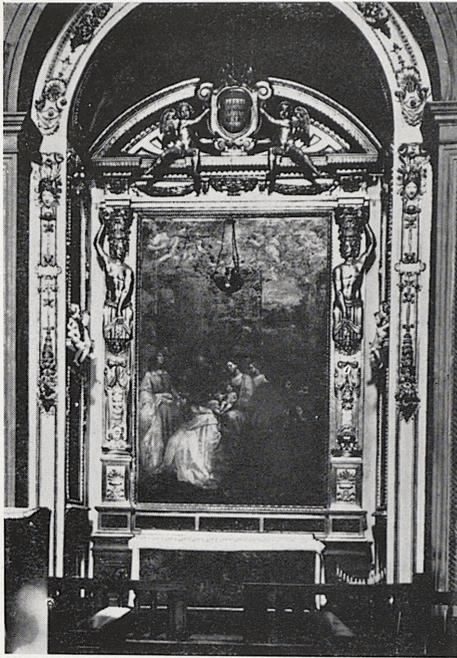
⁵ *B. C. Kreplin*, *Francesco Vanni*, *Thieme-Becker* Bd. 34, Leipzig 1940, S. 97 ff., gibt ein ausführliches Literaturverzeichnis. Er erwähnt auch Bozzetto und Bild. — Die wichtigsten Arbeiten über Francesco Vanni sind : *Hermann Voss*, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin 1920, S. 508 ff.; *A. Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana*, IX/7, Milano 1934, S. 1036 ff. und *Cesare Brandi*, *Francesco Vanni*, in „*Art in America*“, Bd. 19, 1931, S. 63 ff. — *Paola Celandroni* zitiert in ihrer Dissertation über Vanni (Pisa 1957, Schreibmaschinenmanuskript) das Pistoieser Bild falsch als „Adorazione dei Pastori“ (S. 35, S. 368) und nimmt es nicht in ihren Katalog auf. Eine Zeichnung „*Visitazione dei Pastori*“ (sic!), die mit dem Pistoieser Gemälde in Verbindung stehen soll, hat es im Museum von Lille nie gegeben (frdl. Auskunft des Konservators P. Maurois).

⁶ *Tolomei*, a. a. O., S. 93.

⁷ Laut *Gamberai* erhielt Vannacci das Pistoieser Bild erst nach Überwindung verschiedener Anfeindungen. Vom Zustand des Gemäldes heisst es : „screpolature... sulla superficie... le quali penetravano a traverso alla sottoposta imprimitura e ne avevano staccati, e fatti cadere più frammenti“ (S. 5). — Vgl. auch *Gamberai* S. 13, S. 14 u. Anm. S. 15.



1 F. Vanni, Bozzetto zur „Anbetung der Könige“ in Pistoia. Hamburg, Slg. Werner Gramberg.



2 Panciatici-Kapelle, Pistoia, Mad. dell'Umiltà.



3 F. Vanni, Anbetung der Könige (Ausschnitt). Pistoia, Mad. dell'Umiltà.

so modern anmutendes — Verfahren bei Vannis Bild nicht. Im späten 19. Jahrhundert musste es neuerdings restauriert werden⁸, und heute bietet es wieder einen traurigen Anblick: Pigment und Grundierung sind, hauptsächlich in der mittleren und oberen Zone, stark abgeblättert, und die ohnedies durch die vielen Überarbeitungen entstellte Oberfläche ist völlig von Krakeluren zerrissen. Dennoch wirkt das Bild, vor allem durch sein Kolorit, noch immer imponierend. Gegen die dunklen Braun- und Blautöne des Grundes steht der satte Schmelz der Gewandfarben. Maria trägt einen blauen Mantel über violetterem Kleid, die Gestalt hinter ihr ist in Zinnober gewandet, der König vor ihr in rot-blau gemusterten Goldbrokat, der König links trägt einen olivgrünen Mantel über blauem Rock und rote Strümpfe. Das Farbensemble bleibt auf den dunklen Grund bezogen und der Eindruck von Buntheit wird vermieden.

Ein Vergleich mit dem Bozzetto erweist dessen weitgehende Verbindlichkeit für die monumentale Ausführung. Ins Gewicht fallen eigentlich nur drei Veränderungen: das Jesuskind schaut nicht mehr den König an, sondern blickt empor; zwischen dem rechten König und dem Säulensockel späht ein sehr portraithaft wirkendes Kindergesicht aus dem Bilde; der Stern in der Höhe ist klarer artikuliert und wird ausser von den drei Putten noch von zwei gewandeten Engeln und mehreren gefiederten Cherubimsköpfchen begleitet. Darüber hinaus ist die Haltung des hl. Franziskus etwas unpathetischer geworden. Sonst finden sich alle Einzelheiten wieder. Dass das Bild im Ganzen flacher und gleichgültiger wirkt als der Bozzetto liegt mit am Erhaltungszustand. Der (auf der Skizze so effektvolle) Mittelgrund mit den Reitern ist bis zur Unkenntlichkeit zerstört, und auch die Vordergrundfiguren haben ein Gutteil ihrer Frische eingebüsst.

Noch eine andere vorbereitende Studie ist mit der „Anbetung der Könige“ in Verbindung zu bringen, die Federzeichnung mit der Gruppe von Maria und Kind, knieendem und links stehendem König in den Uffizien (Abb. 4).⁹ Alles ist auf dieser wohl ersten, spontanen Skizze lebhafter und unbefangener als auf Bozzetto und Bild. Maria sitzt leicht nach rechts gedreht, das segnende Kind quer auf ihrem Schoss.

⁸ Vgl. Luigi Bargiacchi, *Tempio e opera della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Pistoia 1890, S. 217: „Il quadro grande, essendosi scrostato in alcune parti, fu... restaurato dal prof. Pietro Ulivi, ed il gradino molto danneggiato, fu rimesso nello stato attuale da Emilio Burci“. — Die Restaurierung scheint gleichzeitig mit der Wiederherstellung der Kapelle und der Neuvergoldung des Rahmens 1875 erfolgt zu sein; vgl. Bargiacchi, a. a. O., S. 219.

⁹ Auf Papier, 9,8 : 8,5 cm, Uff. 4801 S. Paola Celandroni, a. a. O., S. 361, erwähnt die Zeichnung, erkennt aber nicht die Relation zum Pistoieser Bild.

Der kniende König wirkt weniger versunken, der andere scheint seine Gabe zu empfehlen. Das sozusagen aktive Beisammensein der Figuren macht den Hauptreiz der Zeichnung aus.

Wie die älteren Retabel der Madonna dell'Umiltà hat auch der Dreikönigsaltar eine Predella. Sie setzt sich aus fünf auf den Sockel des Ädikularrahmens aufgezogenen Leinwandbildern zusammen, die manche Restaurierung mitgemacht zu haben scheinen und dick überfirnisst sind.¹⁰ Die beiden äusseren zeigen die Berufung je eines hl. Königs, die drei in der Mitte den Zug der vom Stern geleiteten Könige, die Könige vor Herodes und schliesslich ihre Rückkehr. Wenn auch etwas flüchtig gemalt, erfreuen die Darstellungen durch lockere Komposition und novellistische Unbefangenheit. Besonders hübsch ist die Gruppe der mit den Pferden wartenden Knappen auf dem mittleren Bild.

Die Pistoieser „Anbetung der Könige“ ist wohl um 1605 entstanden.¹¹ Für die Art der Drapierung der Gewänder findet sich zwar bei Vanni schon in den neunziger Jahren Vergleichbares. Aber die Vorliebe für das Chiaroscuro, das gewisse Zurücktreten komplizierter chromatischer und überhaupt baroccesker Effekte, die Vereinfachung der Bildstruktur, der freie malerische Vortrag, die Gestaltung der Physiognomien, vor allem der Kinder: das alles lässt auf das spätere Datum schliessen. Man denkt etwa an die um 1603/04 entstandene „Flucht nach Ägypten“ in S. Quirico zu Siena oder die noch spätere „Mariengeburt“ in S. Maria di Corteorlandini zu Lucca.¹² Ob Vanni das Bild ganz eigenhändig ausgeführt hat oder ob Gehilfen eingegriffen haben, lässt sich bei dem heutigen Zustand kaum entscheiden.

Vanni hat das Thema der „Anbetung der Könige“ offenbar nur dieses einzige Mal behandelt. Von den zahlreichen älteren und gleichzeitigen toskanischen Fassungen — ich nenne nur Pietro Sorris Bild von 1588 im Sieneser Dom und Aurelio Lomis um und kurz nach 1600 entstandene Gemälde in S. Spirito zu Florenz und S. Frediano zu Pisa¹³ — unterscheidet sich Vannis Formulierung durch die Absage an spätmanieristische Härte in Form und Farbe. Dagegen hat sie mit der — kompositionell und koloristisch ansonsten sehr verschiedenen — Darstellung Gregorio Paganis von 1603 in S. Maria del Carmine zu Florenz die Klarheit des Gesamtaufbaues und die überlegte Verteilung der Lichtwerte gemeinsam. *



4 F. Vanni, Anbetung der Könige. Zeichnung. Florenz, Uffizien.

¹⁰ Das Schema ist von den beiden Cinquecento-Altären in den Kapellen neben dem Choreingang übernommen. Grösse der beiden äusseren Bilder ca. 17 : 33,5 cm, der drei Hauptdarstellungen ca. 17 : 79 cm.

¹¹ Von der Rahmenform aus ist kein sicherer Anhaltspunkt für die Datierung der „Anbetung der Könige“ zu gewinnen. Der Rahmen ist jedenfalls wesentlich üppiger und fortgeschrittener als die Ädikulen der in den achtziger Jahren entstandenen Bilder in den genannten Kapellen neben dem Choreingang.

¹² Die beiden gewandeten jugendlichen Engel des Pistoieser Bildes wiederholen sich ziemlich genau auf einer Darstellung der Madonna in himmlischer Glorie mit fünf Heiligen in der Chiesa del Santuccio zu Siena, einem Bild, das im ersten Jahrzehnt des 17. Jhs. in der Vanni-Werkstatt entstanden ist (vgl. P. Celandroni, a. a. O. S. 260); die ersten Ideen zu diesem Bilde repräsentiert m. E. das Skizzenblatt Uff. 4818 S, das ohne Zweifel eine eigenhändige Arbeit Vannis ist. — Ein bei einer biblischen Szene präsenter hl. Franziskus findet sich übrigens — ebenfalls rechts vorn vor einem Säulensockel — auf der sicherlich späten Zeichnung Uff. 10802 F zu einem Tempelgang Mariä.

¹³ Die Zeichnung Raffaello Vannis in den Uffizien (4845 S) ist durch eine (schlecht bewältigte) barocke Dynamik gekennzeichnet. — Von dem im Thieme-Becker, Bd. 29, S. 436, genannten Budapester Bild Ventura Salimbenis (1587) ist mir leider keine Abbildung erreichbar gewesen. — Vannis Schüler Astolfo Petrazzi hat das Thema mehrfach behandelt (vgl. Della Valle, a. a. O., S. 435 ff.); die schöne Fassung in der Chiesa del Refugio zu Siena gibt nur die Gruppe von Maria und Kind, zwei Könige und Josef ohne weitere Assistenzfiguren, scheint aber in Komposition und Farbe von Vanni angeregt.

* Bis hierher gibt der Artikel ein am 12. Mai 1959 am Kunsthistorischen Institut in Florenz gehaltenes Referat wieder.

In den „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae“ hat Maria Gerzsi kürzlich eine die Mariengeburt darstellende Zeichnung aus dem Besitz des Museums der Schönen Künste in Budapest veröffentlicht.¹⁴ Die Verfasserin gibt das Blatt, das schon die Namen Lodovico Carracci und Meldolla trug, dem Ventura Salimbeni und rechtfertigt die Zuschreibung durch einen Vergleich mit der signierten Salimbeni-Zeichnung zu einer Mariengeburt in den Uffizien (835 Esp.). Beide Blätter scheinen der Verfasserin — trotz beträchtlicher Verschiedenheiten unter sich — mit dem seinerseits von den Zeichnungen stark abweichenden Fresko links neben dem Hochaltar der Chiesa di Fontegiusta in Siena in Verbindung zu stehen.¹⁵ Gerzsi verweist darauf, dass Salimbeni das Thema sonst nicht behandelt habe und folgert, dass die Entwürfe als frühe Stufen der nicht weiter dokumentierten Planungsgeschichte des Freskos zu werten seien. An der Richtigkeit der Attribution der Budapester Skizze an den Stiefbruder Francesco Vannis kann kaum ein Zweifel sein: es gibt, ausser den von der Autorin zitierten, noch andere Zeichnungen Ventura Salimbenis, die in ihrem nervösen Strich, der manieristischen Überlängung der Figuren, der formelhaften Behandlung der Köpfe dem Blatt ganz nahestehen.¹⁶ Und auch die Behauptung, es müsse sich um unverbildliche Vorstudien handeln, hat vieles für sich, sind beide Blätter doch nicht quadriert. Dagegen wird man die Verbindung zu dem Fontegiusta-Fresko in Frage stellen dürfen. Das Fresko bietet nicht nur eine andere kompositionelle Lösung, sondern hat auch hochrechteckiges Format; beide Zeichnungen schliessen oben im Halbkreis (die Budapester scheint oben nachträglich etwas beschnitten) und lassen eher an Entwürfe für ein Tafelbild denken. Im übrigen hat sich Salimbeni — das bezeugen verschiedene Zeichnungen und ein Bozzetto in den Uffizien — mit dem in seiner Zeit so beliebten Thema durchaus auch sonst noch beschäftigt. Den schönen quadrierten Lünetten-Entwurf (Abb. 5)¹⁷ kann ich mit keinem ausgeführten Werk in Beziehung bringen; was die Zeichen- und Laviertechnik angeht, ist er der genannten Uffizien-Zeichnung verwandt. Die Komposition lebt vom wirkungsvollen Kontrast der Gruppe rechts vorn vor dem Kamin und der Gruppe um das Bett links in der Tiefe. Salimbenis Erzählergabe kommt hier glücklicher zur Geltung als bei allen anderen Fassungen des Themas. — Auf eine Lünettenkomposition scheint sich nach Aussage der rechten oberen Begrenzung auch die quadrierte Teilskizze mit der hl. Anna auf der Bettstatt und vier Frauen zu beziehen.¹⁸ Die Komposition hat mit der vorhergenannten aber nichts gemeinsam. — Eine eigenwillig-reizvolle Formulierung bietet eine breitformatige Rötzelzeichnung: der rechten Gruppe mit dem Kind im Bade und zwei Frauen sind links zwei Putten zugeordnet, die Tücher bereithalten.¹⁹ — Auch ein (soweit das die Photographie beurteilen lässt) Salimbeni mit Recht zugeschriebenes Ölbild im Florentiner Privatbesitz gibt die Wochenstube wieder²⁰: vorne bemühen sich vier Frauen um das Kind, links im Hintergrund sind einige Frauen um das Bett der Wöchnerin versammelt.

Alle diese Redaktionen sind von der in der Chiesa di Fontegiusta ziemlich oder ganz weit entfernt. Dagegen steht der monochrome Bozzetto in den Uffizien (Abb. 6)²¹ offenbar im Zusammenhang mit dem Fresko. Wenn er auch in der Gestaltung des Mittel- und Hintergrundes stark vom Wandbild abweicht, besitzt er doch eine ganz ähnliche Höhen-Breiten-Proportion und die gleichen den Vordergrund bestimmenden Elemente: die kniende, weit vorgebeugte Frau links, die steiler kniende Frau mit der Schüssel rechts, zwischen ihnen die Frau mit dem Neugeborenen und ganz links die Hereinschreitende. Freilich ist noch keine einzige Figur endgültig formuliert. Der Mittelgrund ist reicher gegliedert als auf dem Fresko: die Bettstatt ist links hinten zu sehen, der Kamin mit den tüchertrocknenden Frauen rechts in der Tiefe; beim Fresko ist das umgekehrt.

Der Bozzetto gehört der gleichen, im Cinque- und Seicento sehr verbreiteten Gattung an wie der oben

¹⁴ I disegni di Ventura Salimbeni per gli affreschi della Chiesa di S. Maria in Portico a Fonte Giusta di Siena, Acta..., Bd. 5, Heft 3-4, 1958, S. 359 ff. Dasselbst Abbildungen der Zeichnungen in Budapest, Florenz Uff. 835 Esp., Stockholm, und der Fontegiusta-Fresken. — Die wichtigste Literatur zu Ventura Salimbeni: W. Stechow, V. S., Thieme-Becker Bd. 29, Leipzig 1935, S. 345 ff.; H. Voss, a. a. O., S. 518 ff.; A. Venturi, a. a. O., S. 1084 ff.

¹⁵ Der Hochaltar der Chiesa di Fontegiusta wird von drei Salimbeni-Fresken umrahmt: links ist die Geburt Mariens, rechts der Marienod und darüber die Verkündigung dargestellt.

¹⁶ Zum Beispiel Uff. 4639 S.

¹⁷ Uff. 91740 F, Feder, Bister laviert, mit Rötel quadriert, 13 : 28,3 cm.

¹⁸ Uff. 4647 S, Feder, Bister laviert, mit Rötel quadriert, 19,4 : 22,3 cm. Auf dem Blatt finden sich noch andere kleine Skizzen. Die zu einer Heimsuchung ist wohl mit der Salimbeni-Zeichnung Uff. 1286 F in Verbindung zu bringen.

¹⁹ Uff. 4637 S, 13,9 : 26,1 cm.

²⁰ Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Inv. Nr. 73331. Es könnte sich auch um eine Werkstattarbeit handeln. — Aus der grossen Fülle von Wochenstuben-Darstellungen des Kreises um Salimbeni seien hier nur vier unveröffentlichte Zeichnungen in den Uffizien genannt, die kompositionell von den Salimbeni-Formulierungen aber deutlich abweichen: 10796 F (Vanni), 10867 F (Manetti?), 4698 S (Vanni) und 10840 F (Casolani).

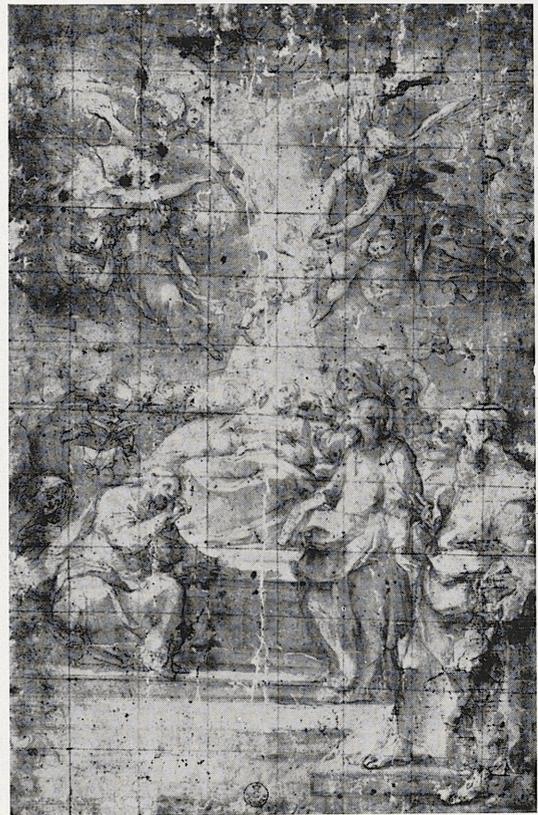
²¹ Uff. 20768 F, Öl (Braun, Weiss) auf Papier auf Leinwand, 40,3 : 27 cm.



5 Ventura Salimbeni, Geburt Mariä. Zeichnung. Florenz, Uffizien.



6 V. Salimbeni, Geburt Mariä. Bozzetto. Florenz, Uff.



7 V. Salimbeni, Tod Mariä. Zeichng. Florenz, Uff.

besprochene des Francesco Vanni²², steht hinter diesem aber qualitativ zurück. Nur der Vordergrund verrät wirkliche Meisterschaft: bestimmt sind die Raumakzente verteilt und sicher ist die Zeichnung. Alles übrige ist flüchtig behandelt, was daran liegen mag, dass sich der Meister über die Gestaltung dieser Partien selbst noch nicht ganz im Klaren war. Die Formen sind im ganzen fester und gröber als bei Vanni, der Gesamtwirkung fehlt die Gelassenheit. Beim — leider sehr schlecht erhaltenen — Fresko sind solche Mängel dann freilich weniger zu spüren: es herrscht lichte Farbigkeit und die einzelnen Raumschichten verbinden sich selbstverständlicher.

Maria Gerszi macht auch mit einer quadrierten Zeichnung zum Pendant-Fresko, dem Marienod, bekannt, die im Nationalmuseum in Stockholm aufbewahrt wird. Trotz der grossen Nähe zum Fresko und trotz der Quadrierung handelt es sich bei diesem Blatt nicht, wie die Verfasserin meint, um den für die Ausführung verbindlichen Entwurf. Dieser liegt vielmehr unter Francesco Vanni in den Uffizien (Abb. 7).²³ Die flüchtig hingeschriebenen und manierten Gestalten der Stockholmer Zeichnung sind bestimmter und wohlproportionierter geworden. Manche Partien sind viel deutlicher zu erkennen als auf dem durch Feuchtigkeit verdorbenen Fresko und könnten bei einer etwaigen Restaurierung hilfreich sein. — Vielleicht lässt sich auch der entsprechende Ausführungsentwurf für die Mariengeburt noch auffinden.

Was die Datierung der Fontegiusta-Fresken angeht, wird man Maria Gerszi beipflichten müssen; die stilistische Beziehung zu den Hyazinth-Legenden in S. Spirito zu Siena und zu den Fresken im Oratorio di S. Bernardino legt die Ansetzung um 1600 nahe.²⁴

Zur Darstellung links vom Hyazinth-Altar in S. Spirito, der Heilung blinder Zwillinge durch den polnischen Dominikaner-Heiligen, gibt es in den Uffizien eine etwas routinemässig ausgeführte, aber dennoch sehr reizvolle Vorzeichnung, die der gemalten Fassung schon sehr nahe kommt (Abb. 8 u. 9).²⁵ Die Komposition gehört zum Gewinnendsten, was wir von Salimbeni kennen; bei allem Reichtum an Figuren und Architekturstaffage bleibt die Erzählung einfach und einprägsam. Die Skizze gibt die oberste Zone nicht wieder und deutet den Hintergrund nur flüchtig an; die gewisse Formelhaftigkeit in der Gestaltung der Gesichter begegnet auch auf anderen Zeichnungen des Meisters. — Ein weiteres Skizzenblatt in den Uffizien, von Ferri schon richtig mit den Hyazinth-Fresken in Verbindung gebracht, aber m. W. noch nie reproduziert, gibt drei detailliert ausgeführte Einzelstudien (Abb. 10).²⁶ Die Frau mit dem blinden Kind links ist in kaum veränderter Form in das Fresko übernommen worden. Dagegen ist die Figur mit dem anderen Kind auf der Skizze ein Mann; im Wandbild erscheint dann wieder, wie auf der Zeichnung Abb. 8, eine Frau. Die Mönchsgestalt rechts bezieht sich auf das Pendantfresko, das den hl. Hyazinth über die Wasser des Dnjepr wandelnd zeigt, und bereitet die endgültige Formulierung unmittelbar vor (Abb. 11).

Die beiden Fresken in S. Spirito sind (wie die anderen Wandbilder der Hyazinth-Kapelle) 1600 entstanden. Drei Jahre später hat Salimbeni den Chor der Sieneser Kirche Ss. Quirico e Giulitta mit einem grossen Freskenzyklus geschmückt.²⁷ An der Apsiswand hinter dem Hochaltar stellte er das Martyrium der Titelheiligen dar. Die schwierige Aufgabe ist souverän gelöst, indem die durch den Altaraufbau teilweise verdeckte Mitte einer perspektivisch verkürzten Loggienarchitektur vorbehalten ist und die beiden Martyrien nach den Seiten verlegt sind. Links hat der vor Wut rasende Richter den dreijährigen Quiricus gepackt, um ihn auf die Treppe zu schmettern, rechts bricht die Mutter Julitta unter den Schlägen zweier Häscher zusammen. Der neutrale Zwischenraum erhöht aufs wirkungsvollste die Dramatik, und das Kolorit — in der Mitte hell und leicht, an den Flanken intensiver — unterstützt den Effekt. Auch zu diesem Wandbild hat sich der quadrierte Entwurf in den Uffizien erhalten (Abb. 12).²⁸ Er zeichnet sich durch besondere Sicherheit und Schönheit aus: der Strich ist locker und lebendig, und die leichte Lavierung sorgt für den räumlichen Zusammenhang der verschiedenen Vordergrundskomponenten. Der einzige ins Gewicht fallende Unterschied zwischen Zeichnung und Fresko ist die verschiedenartige Formulierung der Gruppe in der linken unteren Ecke.

Schliesslich sei noch auf eine Zeichnung hingewiesen,²⁹ die in den Uffizien unter Francesco Vanni liegt, in Wirklichkeit jedoch eine Teilskizze zu jener grossartigen „Kreuztragung“ in S. Agostino zu Siena ist, die als das letzte (1612 vollendete) Werk Salimbenis gilt, einer alten Tradition zufolge aber

²² Vgl.: Bozzetti delle Gallerie di Firenze, Catalogo, Firenze 1952.

²³ Uff. 11807 F, schwarze Kreide, Bister laviert, ca. 41,5 : 26,9 cm.

²⁴ Venturi, a. a. O., S. 1085 u. 1130 f.

²⁵ Uff. 11596 F, Feder, Bister laviert, weiss gehöht, (leicht verblichen), 25,9 : 20,3 cm.

²⁶ Uff. 1287 F, schwarze Kreide auf graugrünem Papier, 20,9 : 25,9 cm. Vgl. P. N. Ferri, Catalogo... della raccolta di disegni..., Roma 1890, S. 177: „Per il quadro esistente nella Chiesa di S. Spirito in Siena.“

²⁷ Vgl. Della Valle, a. a. O., S. 362. — Venturi, a. a. O., S. 1086.

²⁸ Uff. 15065 F, Feder, Bister laviert, schwarz quadriert, 18,8 : 32,1 cm.

²⁹ Uff. 10826 F, schwarze Kreide, leicht gehöht, auf grauem Papier, 19,9 : 25,2 cm.



8 V. Salimbeni, Der hl. Hyazinth heilt blinde Zwillinge. Zeichnung. Florenz, Uffizien.



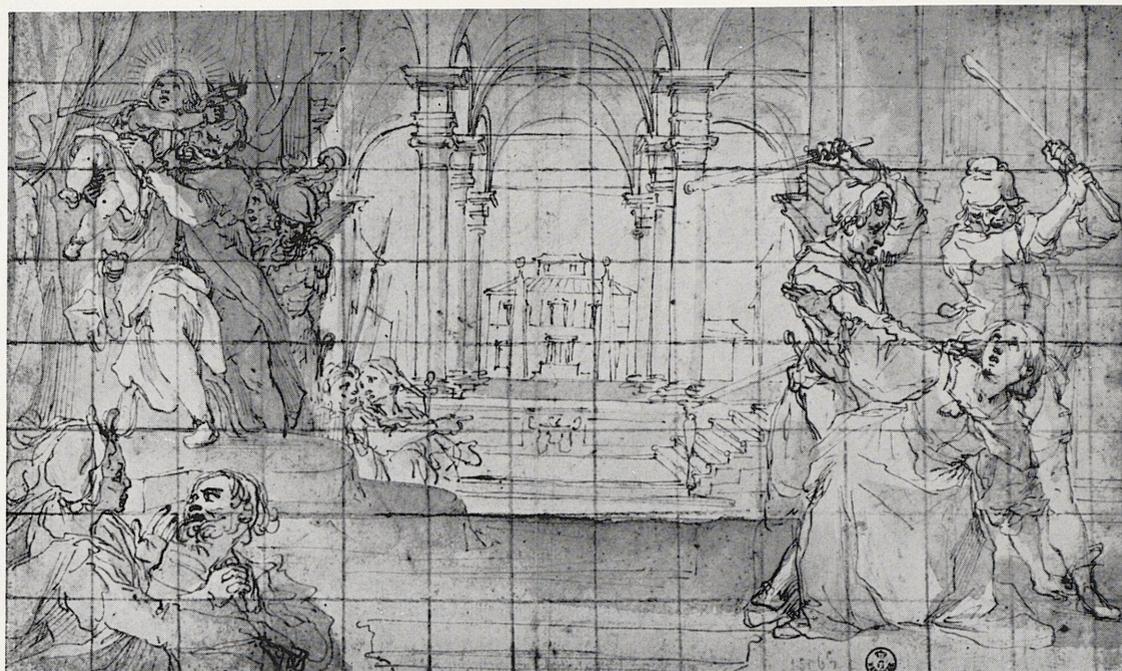
9 V. Salimbeni, Der hl. Hyazinth heilt blinde Zwillinge. Fresko. Siena, S. Spirito.



10 V. Salimbeni, Studien zu den Hyazinth-Legenden in S. Spirito zu Siena. Zeichnung. Florenz, Uffizien.



11 V. Salimbeni, Fresko. Siena, S. Spirito.



12 V. Salimbeni, Martyrium der hll. Quiricus und Julitta. Zeichnung. Florenz, Uffizien.

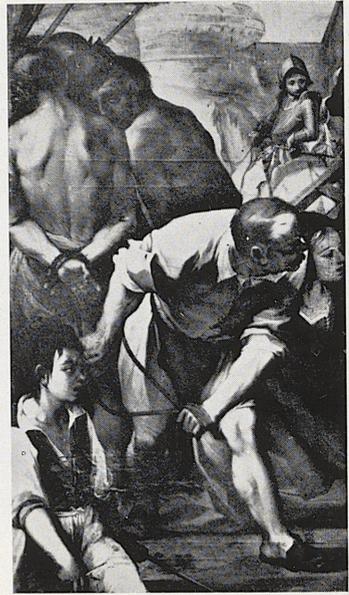


13 V. Salimbeni, Martyrium der hll. Quiricus und Julitta. Fresko. Siena, Ss. Quirico e Giulitta.



14 V. Salimbeni, Studien zur „Kreuztragung“.

Florenz, Uffizien.

15 V. Salimbeni, Kreuztragung
(Ausschnitt). Siena, S. Agostino.

von Alessandro Casolani angefangen wurde.³⁰ Die Zeichnung gibt die Gruppe des vorgebeugten Schergen und der beiden von rückwärts gesehenen gefesselten Schächer, welche auf der Leinwand links vom gestürzten Heiland erscheint (Abb. 13 und 14); es handelt sich noch nicht um die endgültige Redaktion. Technik und Auffassung weisen das Blatt als eine unbestreitbar eigenhändige Arbeit Salimbenis aus. Man darf daraus wohl folgern, dass Casolani Anteil an der „Kreuztragung“ gering ist, ja sich vielleicht nur auf die allgemeine Disposition beschränkt.

³⁰ *Della Valle*, a. a. O., S. 420, bezeichnet das Bild als ein Werk Casolani und erwähnt einen Bozzetto in der „casa Azzoni“. Sonst wird das Gemälde ganz oder doch zum entscheidenden Teil dem Ventura Salimbeni gegeben: z. B. *Venturi*, a. a. O., S. 1087 (Venturi bezieht sich auf ein Manuskript Romagnolis); *Voss*, a. a. O., S. 522; *Elena Mirolli*, in „Diana“, VII, 1932, S. 123 (Verweis auf Romagnoli; der Katalog der Werke Salimbenis bei E. Mirolli ist unvollständig und ungenau; das gleiche gilt für den Vanni-Katalog in „Diana“, VII, 1932, S. 70 f.). Auch die Guiden-Literatur registriert die „Kreuztragung“ meist als ein Werk Salimbenis. Der Versuch einer Abgrenzung der ev. Anteile ist m. W. noch nicht unternommen worden.

Photonachweis: Abb. 1: Kleinhempel, Hamburg; Abb. 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12 und 14: Soprintendenza alle Gallerie, Florenz; Abb. 9, 11 und 15: Alinari; Abb. 13: Grassi, Siena; Abb. 2 und 3: vom Verfasser.

RIASSUNTO

Nella prima parte si tratta di un bozzetto monocromo di Francesco Vanni rappresentante l'Adorazione dei Magi nella Coll. Werner Gramberg di Amburgo; tale opera si distingue per un alto valore pittorico. Il quadro per il quale servi come bozzetto si trova inedito nella Chiesa dell'Umiltà a Pistoia e pur molto danneggiato dal tempo e dai restauri conserva ancora qualità coloristiche notevoli. La pala d'altare completata da una predella con storie dei Re Magi è databile per motivi stilistici intorno al 1605. Un disegno agli Uffizi è messo in rapporto con il dipinto.

Nella seconda parte si discute un articolo di Maria Gerzsi „I disegni di Ventura Salimbeni per gli affreschi della Chiesa di S. Maria in Portico a Fonte Giusta di Siena“ pubblicato poco tempo fa negli „Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae“. Risulta che Ventura Salimbeni ha trattato il tema della Nascita della Vergine più volte (disegni negli Uffizi) e che i due disegni pubblicati dalla Gerzsi non sembrano avere rapporti stretti con l'affresco della Nascita di Maria nella Chiesa di Fonte-

giusta. Un bozzetto negli Uffizi invece dimostra un legame con l'affresco. Per l'affresco della Morte della Vergine nella stessa chiesa esiste, oltre al disegno di Stoccolma pubblicato dalla Gerzsi, un disegno (negli Uffizi erroneamente sotto Vanni) quadrettato e definitivo per l'esecuzione.

Nella Galleria Fiorentina si conservano inoltre due disegni per gli affreschi Salimbeniani del 1600 nella Chiesa di S. Spirito a Siena rappresentanti storie di S. Giacinto, un bellissimo disegno quadrettato per l'affresco absidiale della Chiesa dei Ss. Quirico e Giulitta e (sotto Vanni) uno schizzo per l'ultima opera del Salimbeni, Cristo al Golgota, in S. Agostino a Siena, quadro del 1612.