

ZUM OEUVRE DES VENTURA SALIMBENI

von Peter Anselm Riedl

Giuseppe Scavizzi hat Ventura Salimbeni kürzlich zwei bemerkenswerte Betrachtungen gewidmet.¹ Die römische Frühzeit des Sienesen stellt sich uns jetzt klarer dar, und manch anderes Problem seiner Entwicklung scheint gelöst. Überzeugend ist die Umdatierung der Luccheser Fresken in die späte Schaffensperiode, wertvoll die Charakterisierung der verschiedenartigen Einwirkungen, denen der Meister im Laufe seines Lebens unterworfen war. Die Bedeutung Baroccios für Salimbeni wird im allgemeinen richtig akzentuiert, desgleichen die eines Beccafumi, Cavaliere d'Arpino oder Cigoli. Freilich vermag sich Scavizzi von verschiedenen Vorurteilen nicht zu lösen und neigt darüber hinaus zu verallgemeinernden Richtsprüchen. Bestimmte Schaffensphasen werden ganz summarisch behandelt, die Einwirkungen vonseiten Casolanis und Francesco Vannis nicht richtig eingeschätzt. Zudem sind Scavizzis Berichtigungen und Ergänzungen zum Oeuvreverzeichnis Adolfo Venturis unzulänglich. Der vorliegende Beitrag hat folgende Ziele: er möchte mit Werken Salimbenis vertraut machen, die bisher nicht oder nur unzureichend bekannt waren, möchte Venturis Oeuvreverzeichnis in verschiedenen Punkten revidieren und alte Attributionen kritisch prüfen, möchte schliesslich auch einige schon häufiger diskutierte, aber noch nie reproduzierte Bilder vorführen. Dabei bleiben die Werke in Pisa und Florenz und bestimmte Gemälde in Siena ausseracht; über sie wird in anderem Zusammenhang gehandelt werden. Die Revision des Oeuvreverzeichnisses dient nicht nur einer gerechteren Würdigung der Persönlichkeit Salimbenis, sie ist auch eine der notwendigen Prämissen für das Verständnis der Sieneser Malerei und Zeichenkunst um 1600.²

Salimbenis Tätigkeit in Umbrien kurz nach der Jahrhundertwende wird heute nur noch durch die beiden Tafelbilder in S. Pietro zu Perugia und die Gewölbefresken in S. Maria degli Angeli bei Assisi bezeugt; die einen wie die anderen sind wichtige Schöpfungen. Der Künstler hatte damals einem Mäzen vieles zu danken; der päpstliche Legat in Perugia, Kardinal Bonifazio Bevilacqua, hat Salimbeni offenbar nicht nur mit Aufträgen bedacht und mit

¹ *Giuseppe Scavizzi*, Note sull'attività romana del Lilio e del Salimbeni, Bollettino d'Arte, XLIV, 1959, S. 33 ff. — *Giuseppe Scavizzi*, Su Ventura Salimbeni, Commentari, X, 2-3, Roma 1959, S. 115 ff. (hier zitiert als: *Scavizzi*). — Wichtige Literatur zu Salimbeni: *Isidoro Ugurgieri*, Le Pompe Sanesi, II, Pistoia 1649, S. 365 ff. — *Guglielmo Della Valle*, Lettere Sanesi, III, Roma 1786, S. 354 ff. (hier zitiert als: *Della Valle*). — *Ettore Romagnoli*, Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi, IX, S. 3 ff., Ms. in der Biblioteca Comunale zu Siena (hier zitiert als: *Romagnoli*). — *F. Brogi*, Inventario Generale degli Oggetti d'Arte della Provincia di Siena, Siena 1897 (hier zitiert als: *Brogi*). — *Hermann Voss*, Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz, Berlin 1920, S. 518 ff. — *Adolfo Venturi*, Storia dell'Arte Italiana, IX/7, Milano 1934, S. 1084 ff. (hier zitiert als: *Venturi*). — *Wolfgang Stechow*: Ventura Salimbeni, in: Thieme-Becker, Bd. 29, Leipzig 1935, S. 345 ff. — Einige Sieneser Guiden: *Fabio Chigi* (*Papst Alexander VII.*), Pitture, Sculture e Architetture di Siena, 1625/26, Bibl. Apost. Vat., Ms. Chigiano I. I. 11 (hier zitiert nach der Ausgabe von *Pèleo Bacci*, Bullettino Senese, N. S. X, 1939, S. 197-213 und S. 297-337). — *Giov. Ant. Pecci*, Relazione delle cose più notabili della Città di Siena, Siena 1752. — *Giovacchino Faluschi*: Breve Relazione delle cose notabili della Città di Siena, Siena 1784. — *Anonimo* (*Ettore Romagnoli*), Nuova Guida della Città di Siena, Siena 1822. — *Ettore Romagnoli*, Cenni storico-artistici di Siena e de' suoi suburbi, 2^a ed., Siena 1840 (hier zitiert als: *Romagnoli*, Cenni). — Ausführliche Salimbeni-Bibliographien finden sich bei *Venturi*, *Stechow* und *Scavizzi*, eine Regestenauswahl bei *Venturi*.

² Der Verfasser bereitet eine Untersuchung über die Sieneser Zeichenkunst um 1600 vor, ausserdem Beiträge zu Francesco Vanni und Alessandro Casolanis.

klingenden Titeln belohnt, sondern auch seine Phantasie und seinen Arbeitseifer zu beflügeln verstanden.³

Die „Prozession Gregors des Grossen“ (Abb. 1)⁴ und die „Bestrafung Davids“ (Abb. 3)⁵ in S. Pietro lassen ein überraschend intensives Bemühen um kompositionelle und malerische Wirkung erkennen; Hermann Voss spricht mit Recht von „eindrucksvoller, plastischer Erzählung“ und „geistreichen Kapriolen des Helldunkels“.⁶ Salimbeni arbeitet mit merkwürdigen, morbiden Valeurs, die weniger an die sienesischen als an die florentinischen und römischen spätmanieristischen Tradition denken lassen und die wir bei keinem anderen seiner Werke derart wiederfinden. Wille zur Vergegenwärtigung dramatischer Stimmung und Streben nach koloristischem Raffinement sind zugleich am Werk. In der „Prozession Gregors des Grossen“ gelingt eine klare und einprägsame Organisation des Bildraums; von der grossen, diagonal bildeinwärts knienden Figur des Papstes bis zur Engelsburg im Hintergrund ist die Szene perspektivisch geschickt entwickelt. Die einzelnen Figurengruppen sind so aufeinander bezogen, dass die Bewegung der Prozession ebenso sinnfällig wird wie das wunderbare Geschehen des Augenblicks, die Erscheinung Sankt Michaels. Eine solche Synthese war beispielsweise Federico Zuccaris Komposition versagt geblieben.⁷ Dabei verzichtet Salimbeni durchaus nicht auf novellistische Ausführlichkeit. Er weiss dem Ganzen den für ihn so typischen volkstümlichen Ton zu geben und dem Detail zu seinem Recht zu verhelfen. Einigen steifen und unsicher wirkenden Partien stehen souverän gemalte gegenüber, und die eigentümliche Farbigkeit wird durch wenige klare Rot- und Blautöne belebt.

Das zweite Gemälde, die „Bestrafung Davids“, ist das Pendant zur „Gregorsprozession“. Die ikonographisch komplexe und vor Salimbeni nur sehr selten dargestellte Szene⁸ ist eindrucksvoll veranschaulicht. David, der gegen das Gebot Gottes verstossen hat, darf zwischen drei Strafen wählen: der Hungersnot, dem Krieg und der Pest. Dem reuig hingeknieten König erscheint ein Engel mit Brot und Schwert; aber David entscheidet sich für die furchtbarste Züchtigung, die durch ein totes Kind allegorisierte Pest; ein auf Wolken thronender Engel sendet die Seuche aufs Volk herab. Salimbeni versteht das Bild straff zu gliedern und dynamische gegen statische Elemente auszuspielen. Weniger überzeugend ist das Kolorit; allzu absichtsvoll korrespondiert das Changeant des Engelsgewandes mit der dramatisch flackernden Beleuchtung des Mittel- und Hintergrundes. Zur „Bestrafung Davids“ hat sich

³ Vgl. *Romagnoli*, S. 51 f. — Zu Bonifazio Bevilacqua vgl.: *Alfonso Ciacconi*, *Vitae et res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium...*, IV, Roma 1677, S. 314 ff. — Bevilacqua, 1571 in Ferrara geboren, wurde 1599 Kardinal und am 15. Sept. 1600 päpstliche Legat in Perugia, wo er bis zum 10. Sept. 1601 (*Romagnoli* gibt das Datum 1602) blieb. Dann ging er als Bischof nach Cervia. Er starb 1627 und liegt in S. Andrea della Valle begraben. — Bevilacqua, der sicher in Rom auf Salimbeni aufmerksam geworden war, erhob den Künstler zum Cavaliere dello Speron d'Oro und erlaubte ihm, den Namen Bevilacqua zu führen (vgl. *Romagnoli*, S. 59 f.).

⁴ Öl auf Holz, 1,78 : 1,32 m. Zustand im ganzen gut. Vgl. dazu: *Romagnoli*, S. 61 ff., *Venturi*, S. 1130 (Kat.). — Ausserdem: *Bald. Orsini*, *Guida... di Perugia*, Perugia 1784, S. 14 ff. Orsini spendet den beiden Bildern Salimbenis überschwengliches Lob und gibt detaillierte Beschreibungen. — *Galassi*, *Descrizione delle Pitture di S. Pietro di Perugia*, Perugia 1792, S. XXV, gibt als Entstehungsjahr der Bilder 1602 an und berichtet, dass sie ursprünglich für die „Cappella de' Santi Angioli, ora delle sagre reliquie“ bestimmt waren, also für den Raum, der heute Sakristei ist (vgl. *Galassi*, S. LVIII f.). Heute sind die Bilder in die Wand des rechten Seitenschiffs eingelassen. — Vgl. auch *D. Silvano de Stefano*, *La Basilica... di S. Pietro di Perugia*, Perugia 1902, S. 16 f. Auch hier — offenbar Galassi folgend — das Datum 1602. — Ob Salimbeni die Bilder in Perugia selbst oder in Siena ausgeführt hat, ist nicht zu entscheiden.

⁵ Öl auf Holz, 1,76 : 1,31 m, Zustand recht gut. — Vgl. *Romagnoli*, S. 52 ff., *Venturi*, S. 1130 (Kat.), *Orsini*, a. a. O., S. 11 ff., *Galassi*, a. a. O., S. XXIV.

⁶ *Voss*, a. a. O., S. 522.

⁷ Vgl. dazu *D. Heikamp*, *Vicende di Federico Zuccari*, *Rivista d'Arte*, XXXII, 1959, S. 185 ff.

⁸ *AT*, II Sam. 24, 10-25, I Paralip. 21, 7-27. — Vgl. *A. Pigler*, *Barockthemen*, Budapest und Berlin 1956, Bd. I, S. 158.



1 Ventura Salimbeni, Pestprozession Gregors des Grossen. Perugia, S. Pietro.



2 Ventura Salimbeni, Bestrafung Davids, Zeichnung. Florenz, Uffizien.



3 Ventura Salimbeni, Bestrafung Davids. Perugia, S. Pietro.

in den Uffizien eine interessante Vorstudie gefunden (Abb. 2).⁹ Schon stilistisch weist sie sich als Werk Salimbenis aus: der unbekümmert hinspielende Kreidestrich und die flüchtige, lockere Lavierung sind vielen Skizzen des Meisters eigentümlich. Die Formulierung weicht von der des Ölbildes in einigen Details ab; die Gestalten sind hagerer und expressiver, die perspektivische Verteilung scheint glücklicher gelöst. Eine Frische der Eingebung ist zu spüren, die dem Gemälde fehlt.

Die Gewölbefresken der Cappella di San Massimino in S. Maria degli Angeli (Abb. 4, 6 und 7)¹⁰ repräsentieren eine ganz andere künstlerische Haltung als die beiden Bilder in Perugia. Breit und festlich wird diesmal erzählt, statt Düsternis herrscht helles, klares Licht. Dargestellt sind die Einkleidung und der Tod der heiligen Klara und, im Zenit des Tonnengewölbes, die Himmelfahrt Christi. Trotz des schlechten Erhaltungszustandes¹¹ behaupten die Fresken — vor allem die „Himmelfahrt Christi“ — eine beachtliche Mitteilungskraft.

⁹ Uffizien, dis. S 4775, Kreide, Bister laviert, mit Rötel quadriert, 19,5 : 13,6 cm, Aufschrift: verso la sagrestia. Liegt unter Francesco Vanni.

¹⁰ Vgl. dazu Ugurgieri, a. a. O., S. 367; Romagnoli, S. 59 und S. 67 ff. (nach Romagnoli muss Salimbeni in S. Maria degli Angeli noch andere, heute verlorene Fresken gemalt haben); C. Guasti, La Basilica di S. Maria degli Angeli, Firenze 1882, S. 126 („e V. S. dipinse a fresco la volta, quand'era la cappella de' Vigilanti d'Assisi“); Venturi, S. 1130 (Kat.) rubriziert die Fresken unter Perugia; Emma Zocca, Assisi, Roma 1936, S. 331 (Hinweis auf den schlechten Erhaltungszustand); Scavizzi, S. 124 und tav. XLIX, fig. 9 („Tod der hl. Klara“).

¹¹ S. Maria degli Angeli wurde 1832 durch ein Erdbeben schwer beschädigt; die Fresken Salimbenis scheinen im Zuge der Wiederherstellungsarbeiten stark ausgebessert worden zu sein.



4 Ventura Salimbeni, Tod der hl. Klara. Assisi, S. Maria degli Angeli.



5 V. Salimbeni, Tod d. hl. Klara, Zeichnung. Wien, Albertina.

Einwirkungen vonseiten Roncallis¹² und der römischen repräsentativen Dekorationskunst sind deutlich, und ein monumentales Element adelt das novellistische. Die würdige Figur des segnenden Papstes vor der sterbenden Heiligen oder die Gestalt des auffahrenden Christus sind kompositionelle Energiezentren. In der „Himmelfahrt“ erreicht Salimbeni koloristisch einen Höhepunkt; er weiss den Farben eine fast settecenteske Transparenz zu geben und kräftige Bunttöne effektiv gegen zarte Violetts und Blaus zu stellen.

Zu den Fresken der Cappella di S. Massimino haben sich zwei Kompositionsstudien erhalten, eine in den Uffizien, welche die „Himmelfahrt Christi“ vorbereitet, eine andere zum „Tod der heiligen Klara“ in der Albertina. Das ungewöhnlich sicher und temperamentvoll hingeschriebene Uffizienblatt (Abb. 8)¹³ gibt die drei Hauptfiguren; Nachdruck liegt auf der Anatomie, die Gewänder sind nur rasch markiert. Die Konturen besitzen eine an Casolani-Zeichnungen erinnernde Elastizität, die Schraffuren schliessen sich zu tonigen Partien zusammen. Vitalität und Eleganz sichern der Skizze einen hervorragenden Platz im zeichnerischen Oeuvre Salimbenis. — Das Albertina-Blatt (Abb. 5)¹⁴, das bislang als Arbeit Vannis galt und „Tod der heiligen Katharina“ betitelt war, bezeugt offenkundig eine frühe Phase der Planung für die Ausstattung der Maximinus-Kapelle. Das Bildformat ist hochrechteckig, die räumliche Disposition entsprechend anders als beim Fresko; der Figurenbestand ist ungefähr derselbe: wir erkennen ausser der Heiligen und dem segnenden Papst die trauernden Frauen, die Kardinäle, den reichgewandeten jugendlichen Edelmann und den knienden Pagen im Vordergrund wieder. Der Bozzetto ist gewissenhaft ausgeführt und wirkt im ganzen etwas steif und kleinteilig. Die Komposition hat durch das Aufgeben der Tiefenentfaltung zugunsten der Breiten-

¹² In diesem Sinne *Scavizzi*, S. 124.

¹³ Uffizien, dis. 10854 F, Röteln, quadriert, 33,8 : 25,6 cm. Dr. Anna Forlani hat, wie sie mir eben mitteilt, das Blatt als repräsentative Arbeit Salimbenis in eine Anthologie italienischer Cinquecento-Zeichnungen aufgenommen, die 1961 erscheinen soll.

¹⁴ Albertina, Katalog *Stix/Fröhlich-Bum*, Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen, Wien 1932, Nr. 411 (S. 48); Kreide, Feder, Bister, rötlichbraun laviert, weiss gehöht, 31,4 : 23,9 cm.



6 V. Salimbeni, Einkleidung der hl. Klara, Assisi, S. Maria degli Angeli.



7 V. Salimbeni, Auferstehung Christi, Assisi, S. Maria degli Angeli.

dimension später entschieden gewonnen: im Fresko sind die raumschaffenden Faktoren gegenüber den Hauptfiguren taktvoller eingesetzt als auf der Zeichnung.

Von den anderen Werken, die Salimbeni um 1600 für Perugia und Assisi geschaffen haben muss¹⁵, fehlt jede Spur.

Drei grossformatige, in diesen Jahren entstandene Altarblätter Salimbenis besitzt die Kirche S. Lorenzo in S. Pietro zu Montalcino im Süden der sienesischen Provinz. Das älteste, 1599 datiert, stellt die Schlüsselübergabe an Petrus dar, das zweite, im Jahre 1600 gemalte, eine Disputa, das dritte von 1604 die Kreuzanheftung. Die „Schlüsselübergabe“ (Abb. 9)¹⁶ folgt einem konventionellen, etwa von Girolamo Muzianos Gemälde in S. Maria degli Angeli zu Rom repräsentierten, Schema.¹⁷ Trotz der glücklich formulierten Christusfigur bleibt die Komposition ohne rechte Dominante. Die verschiedenen Gruppen der Jünger falten die Szene auf, und der kniende Petrus — ein derbes Baroccio-Derivat — lässt alle Grösse missen. Befriedigender ist das Kolorit: den Rot-, Gelb- und Blautönen der Gewänder antwortet sonor die schön gemalte Landschaft.

Weitaus bedeutender als die „Schlüsselübergabe“ ist die „Disputa“ (Abb. 11)¹⁸, in der Salimbeni eine überraschende Monumentalität erreicht. Streng symmetrisch bietet sich uns der ideale Vorgang; im Bildzentrum steht der Altar mit der strahlenden Hostie, flankiert von den sitzenden Kirchenvätern und einigen stehenden Heiligen, darüber thront die Dreifaltigkeit.

¹⁵ Vgl. *Ugurgieri*, a. a. O., S. 367: „e fece altre cose“. Siehe auch Anm. 10.

¹⁶ Öl auf Leinwand, 2,46 : 4,10 m, leidlich erhalten; signiert und datiert: 1599 VENTURA SALIMBENI. — Vgl. *Della Valle*, S. 364 (ausführliche Beschreibung und Lob: „sua miglior maniera“); *Brogi*, S. 245; *Venturi*, S. 1130 (Kat.).

¹⁷ Vgl. *Voss*, a. a. O., S. 563, und *Pigler*, a. a. O., S. 285 ff.

¹⁸ Öl auf Leinwand, 3,70 : 2,33 m, Malsubstanz stark ausgetrocknet; r. u. signiert und datiert: VENTURA SALIMBENI PICTOR SENENSIS FECIT ANNO IUBILEI 1600. — *Della Valle*, S. 365, beschreibt das Bild als in der Compagnia della SS. Trinità befindlich; hier unterläuft ihm sicher ein Irrtum. In der Cappella della Compagnia del Corpus Domini zu Montalcino gibt es eine wirre, figurenreiche „Disputa“, die von einem Sienser Manieristen, vielleicht aus dem Kreise Neronis (so *Brogi*, S. 247) oder Arcangelo



8 Ventura Salimbeni, Vorzeichnung zur Himmelfahrt Christi. Florenz, Uffizien.



9 V. Salimbeni, Schlüsselübergabe. Montalcino, S. Lorenzo in S. Pietro.



10 V. Salimbeni, Kreuzanheftung. Montalcino, S. Lorenzo in S. Pietro.

Die Einfachheit des Schemas, die Würde der Gestalten, die feierliche Ruhe sichern dem Werk seinen Rang und heben es aus der (im übrigen nicht sehr zahlreichen) Reihe spätcinquecentistischer Disputa-Darstellungen heraus¹⁹, um an klassische Lösungen denken zu lassen. Auch Francesco Vanni bleibt in seinem Pisaner Altarblatt hinter Salimbeni zurück, da ihm keine überzeugende Modulation des symmetrischen Schemas gelingt. Beachtenswert an Salimbenis Bild ist auch der breite, die Hand des geübten Freskantens verratende Vortrag. Die grossflächigen roten, gelben, blauen und weissen Draperien bilden vitale Zonen in einem sonst auf braune und graue Werte gestellten Ganzen. Im übrigen stehen die Doctores in Anordnung und Einzelgestaltung den Figuren des etwa gleichzeitig gemalten Kirchenlehrer-Zwickels in der SS. Trinità zu Siena nahe.

Salimbenis, stammen könnte. Della Valle meint — offenbar durch die freie, breite Malerei verwirrt —, Salimbenis „Disputa“ sei unvollendet oder von fremder Hand übergangen; weder das eine noch das andere ist der Fall. — Vgl. zur „Disputa“ in Montalcino auch *Romagnoli*, S. 43 f., *Brogi*, S. 245, und *Venturi*, S. 1129 (Kat.). — In der Sieneser Kirche S. Spirito hängen kleine, gute Kopien der „Disputa“ und der „Schlüsselübergabe“. Es könnte sich — einigen Abweichungen nach zu schliessen — um alte Wiederholungen der Bozzetti handeln.

¹⁹ Vgl. *Pigler*, a. a. O., S. 509.



11 Ventura Salimbeni, Disputa. Montalcino, S. Lorenzo in S. Pietro.



12a V. Salimbeni, Der hl. Hyazinth rettet die Ernte. Siena, S. Spirito.

Eine schöne, bisher irrtümlich Vanni zugeschriebene Vorstudie zur „Disputa“ — ich werde in anderem Zusammenhang ausführlich auf sie eingehen — wird in der Albertina bewahrt.²⁰ Sie weicht hauptsächlich in der Formulierung der oberen Zone vom Ölbild ab, sofern sie Christus zentral und in beherrschender Grösse, Gottvater über und den Heiligen Geist unter ihm zeigt.

Die „Kreuzanheftung“ (Abb. 10)²¹ leidet an übertriebener Mitteilsamkeit und routinemässiger Ausführung. Zwar besitzt die Komposition in der Diagonalen des Kreuzesstammes und der zentralen Christusfigur wirksame Koordinaten, aber wie bei der „Schlüsselübergabe“ machen die peripherischen Vorgänge eine echte Geschlossenheit zunichte. Brutale Schergen, die der Typenwelt Casolanis entlehnt scheinen, umzingeln manieristisch bewegt die Gestalt des Erlösers; die Trauernden im Mittelgrund kommen szenisch kaum zum Zuge. Das Kolorit ist dunkel und zu matt, als dass der beabsichtigte luministische Effekt entstehen könnte.

Es gibt in Montalcino neben den eben besprochenen Bildern Salimbenis noch einige andere dem Meister zugeschriebene Gemälde. Auf die Fragen des Altarblattes in S. Francesco²² und

²⁰ Albertina, Katalog *Stix/Fröhlich-Bum*, Wien 1932, Nr. 409 (S. 48); Feder, Bister, braun laviert, hellbraun grundiert, 29,6 : 19,8 cm. Fälschlich als Entwurf Vannis für das Altarbild im Pisaner Dom bezeichnet. Die Disputa-Studien Vannis und Salimbenis werde ich im Rahmen der Untersuchung über die sienesisische Zeichenkunst behandeln.

²¹ Öl auf Leinwand, 3,46 : 2,25 m, stellenweise stark verkrustet und abgeblättert; signiert und datiert: VENTURA SALIMBENI PICTOR FECIT 1604. Schon *Della Valle* (S. 364) weist auf den schlechten Erhaltungszustand hin („va crostandosi“). Vgl. *Brogi*, S. 245, und *Venturi*, S. 1130 (Kat.).

²² Das Thema dieses Bildes wird von *Della Valle* (S. 365) so beschrieben: „La Madonna del Carmine in gloria, e da basso il B. Franco Carmelitano con altri inginocchiati... inoltre il miracolo della neve...“.



12b V. Salimbeni, Der hl. Hyazinth erweckt ein totes Kind. Siena, S. Spirito.

des „S. Giovanni Battista“ in Dom²³ muss ich an anderer Stelle zurückkommen. Der mässige Erhaltungszustand des Täufer-Bildes macht eine Entscheidung zwischen Vanni, Salimbeni und einem dritten Sienesen problematisch. Die Heiligen in der Chiesa della Madonna del Soccorso²⁴ scheinen mir weder von Salimbeni noch von Vanni gemalt zu sein, sondern eher der Vanni-Werkstatt zu entstammen.

Wir wenden uns jetzt einigen zwischen 1600 und 1603 entstandenen Fresken in Sieneser Kirchen zu, die zwar schon gelegentlich beschrieben, aber bisher nicht oder doch nur teilweise reproduziert worden sind. Da sind zunächst die beiden oberen, breitrechteckigen Bilder des Hyazinth-Zyklus in S. Spirito (Abb. 12a-b)²⁵; sie sind den beiden bekannten Hauptdarstellungen zugeordnet und veranschaulichen wie diese wunderbare Taten des polnischen Domi-

während Brogi (S. 249) von „S. Simone Stok, che riceve lo scapolare dalla Madonna...“ spricht und das Bild der Schule attribuiert. Romagnoli (S. 156) lässt es als eigenhändiges Werk gelten. Von den Zeichnungen in der Albertina und in den Uffizien her wird sich die Autorenfrage erhellen lassen.

²³ Vgl. dazu Della Valle, S. 364 (als Salimbeni), Romagnoli, S. 669 des 8. Bandes (als Vanni), Brogi, S. 241 (als Cristofano Casolani oder Vanni-Umkreis), Venturi, S. 1129 (Kat., als Salimbeni); Paola Celandroni, Francesco Vanni, Diss. Pisa 1957 (Ms.), Kat. S. 236 f., denkt eher an Salimbeni.

²⁴ Vgl. Della Valle, S. 364 (als Salimbeni), Romagnoli, S. 155 (als Salimbeni), dagegen Bd. 8., S. 669, als Vanni (!), Brogi, 253 f. (als Vanni), Venturi, S. 1129 (als Salimbeni), S. 1082 (als Vanni, mit der Bemerkung: „il Della Valle da invece quest'opera a V. S.“). — Das Bild, welches ein plastisches Kruzifix hinterfängt, hat wohl durch Übermalungen gelitten, die seine Schwächen mit erklären mögen.

²⁵ Zu den Fresken in S. Spirito vgl. Romagnoli, S. 46 ff. Romagnoli gibt das Datum 1600. — Ferner: Venturi, S. 1102 ff. u. 1131 (Kat.), Scavizzi, S. 124, P. A. Riedl, Zu Francesco Vanni und Ventura Salimbeni, Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, Bd. 9, Heft 1, 1959, s. 66 f. — Diese und die folgenden Fresken werden auch von Ugurgieri, Della Valle und in der Guidenliteratur erwähnt.



13 V. Salimbeni, Tod des Tobia Tolomei. Siena, Oratorio di S. Bernardino.

nikaners: die Rettung der Ernte durch die Besänftigung eines Gewitters und die Wiedererweckung einer toten Mutter und ihres eben geborenen Kindes. Salimbeni entwickelt die Szenen volkstümlich einfach und kunstvoll zugleich, setzt Landschaft, Architektur und Figur aufs geschickteste zueinander in Beziehung. Der Aufruhr der Natur, die Furcht der fliehenden und flehenden Landleute werden von der statuarischen Ruhe des Heiligen und der beiden ergriffenen Zuschauer links aufgefangen. Beim anderen Bilde sammelt sich die Komposition in der linken Gruppe, während rechts die Figuren locker verteilt sind. Eine reiche, freundliche Farbigkeit steigert den novellistischen Reiz der Darstellungen. Es fehlen freilich auch jene an Beccafumi gemahnenden verschwebenden Zwischentöne nicht, die Adolfo Venturi vor allem an der Lünette mit dem Tod des Tobia Tolomei im Oratorio di S. Bernardino bei S. Francesco (Abb. 13)²⁶ zu rühmen weiss. Hier bezaubert Salimbeni in der Tat mit einem Kolorit „d'incomparabile delicatezza“. Die linke Bildzone, welche den Innenraum mit der Sterbeszene in einer von fern an den „Tod der hl. Klara“ in S. Maria degli Angeli erinnernden Anordnung zeigt, entspricht in der farbigen Haltung noch eher den Fresken in S. Spirito. Dagegen bietet die rechte Zone ein prachtvolles Ensemble kaum definierbarer Halbtöne. Ein perlmuttschimmerndes Licht erfüllt den Kirchenraum, in dem wir den predigenden Bernardinus und Scharen lauschender Gläubiger erblicken, und verwandelt die Farben der Mauern und Kleider in hauchzarte Valeurs. Keiner der toskanischen Freskomaler der Zeit hat eine ähnliche Wirkung erreicht, für Salimbeni selber bedeutet die Lünette ein so nur dieses eine Mal geglücktes freies Anknüpfen an die sienesisch-manieristische Tradition.

Über die wohl ebenfalls um oder kurz nach 1600 entstandenen Fresken zuseiten des Hochaltars der Chiesa di Fontegiusta (Abb. 14a-b) hat kürzlich Maria Gerszi gehandelt²⁷; ich muss hier meine eigene Stellungnahme zu diesem Aufsatz²⁸ ergänzen und korrigieren. Meine erste

²⁶ Venturi, S. 1100 f. — In S. Bernardino sind drei Lünetten von Salimbeni gemalt (vgl. die Abbildungen bei Venturi); die eine ist signiert und datiert: VENTURA SALIMBENI 1602 (m. E. ist die letzte — beschädigte — Ziffer eher als „2“ denn als „0“ zu lesen; vgl. Scavizzi, S. 123, Anm. 33). — Vgl. auch Ugurieri, S. 366, Romagnoli, 44 ff., Venturi, S. 1130 (Kat.), Scavizzi, S. 123 f.

²⁷ Maria Gerszi, I disegni di Ventura Salimbeni per gli affreschi della Chiesa di S. Maria in Portico a Fonte Giusta di Siena, Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae, Bd. 5, Heft 3/4, 1958, S. 359 ff. — Zu den Fresken vgl. ferner: Romagnoli, S. 133, Venturi, S. 1130 (Kat.), Scavizzi, S. 125.

²⁸ P. A. Riedl, wie in Anm. 25 zitiert.



14a-b V. Salimbeni, Geburt, Verkündigung und Tod Mariä. Siena, Chiesa di Fontegiusta.

Vermutung, dass der Uffizien-Bozzetto 20768 F²⁹ mit der „Geburt Mariä“ der Chiesa di Fontegiusta in Verbindung stehen könnte, trifft nicht zu. Der Bozzetto ist vielmehr ein Werk des Rutilio Manetti und bereitet die 1625 ausgeführte „Mariengeburt“ in S. Maria dei Servi³⁰ zu

²⁹ Abb. daselbst, S. 65.

³⁰ Dieses Gemälde wird von *Cesare Brandi*, *Rutilio Manetti*, Siena 1931, S. 105 f., behandelt und ebenda auf Tafel XVI teilweise reproduziert. — Andere Manetti-Bozzetti sind bei *Brandi* und in dem Katalog „Bozzetti delle Gallerie di Firenze“, Firenze 1952, fig. 67/69, abgebildet. Im Hinblick auf die Tatsache, dass nur ganz wenige Zeichnungen und Entwürfe Manettis erhalten sind, kommt dem Bozzetto der „Geburt Mariä“ besondere Bedeutung zu. Manetti hatte um 1625 den Umschwung zum Caravaggismus schon vollzogen, blieb in manchem aber weiter der sienesischen Tradition treu.



15a-b V. Salimbeni, Fresken der Chorwände von Ss. Quirico e Giulitta in Siena.

Siena vor. Die von mir angedeuteten Schwächen und die eigentümliche Derbheit der Formen begegnen bei Manetti häufig; im übrigen beweist der salimbenianische Charakter der Studie, wie sehr Manetti noch 1625 (wir unterstellen, dass der Bozzetto erst damals entstanden ist) dem Meister verpflichtet blieb, dem er in seiner Jugend so vieles zu danken hatte. — Die beiden Hauptbilder des Fontegiusta-Zyklus' sind durch Salpeterfrass und andere Beschädigungen zu Ruinen geworden. Dagegen ist die zweiteilige Verkündigungsdarstellung gut konserviert. Maria und der Engel sind geschickt in die niedrigen Bildstreifen hineinkomponiert, derart, dass der Raum vor ihnen — links das Zimmer, rechts das Gewölk — szenisch mitagiert.

Die an Werken der neueren sienesischen Malerei so reiche Kirche Ss. Quirico e Giulitta besitzt ausser dem unlängst von mir publizierten Apsisfresko mit dem Martyrium der Titelheiligen³¹ noch ein Freskenpaar an den Chorwänden (Abb. 15 a-b). Salimbeni hatte jeweils auf ein (heute zugesetztes) kleines Mittelfenster Rücksicht zu nehmen und die Bildflächen entsprechend zweizuteilen; gemalte Baldachine mit spielenden Putten sorgen für die Aufgliederung. In den verbleibenden Wandfeldern sind vier Szenen gestaltet: Petrus erscheint im Traum die unreinen Tiere, die heilige Klara fleht dem Himmel um die Vertreibung der Sarazenen aus Assisi an, die heilige Katharina von Siena empfängt die Kommunion aus der Hand des Erlösers, und Saulus stürzt vom Pferd. Der Meister gibt die Heiligen beherrschend gross und die Vorgänge gewissermassen attributiv. Die Zeichnung ist sicher, die Malerei virtuos; besonders eindrucksvoll sind die Figur Pauli und die Landschaft mit den fliehenden Barbaren hinter der heiligen Klara. Farben und Beleuchtung lassen von fern an Beccafumi denken. — Ein durch die Quellen bezeugtes Madonnen-Fresko Salimbenis über dem Aussenportal von Ss. Quirico e Giulitta³² ist vergangen.

Beachtenswert, wenngleich wenig beachtet, ist die heute drehbar in die Wand eingelassene Rochus-Standarte in S. Pietro alle Scale zu Siena, die von Taja, Brogi und anderen als Werk Venturas kurz erwähnt und von Romagnoli darüber hinaus mit dem Datum 1603 verbunden wird; die ziemlich schlecht erhaltene Leinwand bringt auf der einen Seite die Heiligen Rochus

³¹ Wie in Anm. 25 zitiert, S. 66 und S. 68. — *Della Valle*, S. 362, überliefert das Datum 1603. Vgl. *Romagnoli*, S. 74 ff., *Romagnoli*, Cenni, S. 22, *Venturi*, S. 1131 (Kat.).

³² Vgl. zum Beispiel *Della Valle*, S. 362.



16a-b V. Salimbeni, St. Rochus-Standarte (Vorder- und Rückseite). Siena, S. Pietro alle Scale.

und Katharina in freier Landschaft und über ihnen die Porta Coeli mit adorierenden Engeln, auf der anderen Seite die auf Wolken thronende Madonna mit Engeln und darunter die Heiligen Rochus und Hieronymus vor der Stadt Siena.^{32a} Das zurückhaltende Kolorit der Bilder wirkt in sich nicht ganz einheitlich, ausserdem fällt der vaneske Charakter der hl. Katharina und des Engels über ihr auf. Man braucht deswegen allerdings Salimbenis Autorschaft nicht zu bezweifeln, vielmehr nur einen engeren Kontakt mit Francesco Vanni zu unterstellen. Überraschend gut ist die von abendlichen Licht überglänzte Landschaft zwischen Katharina und Rochus gemalt, welche die Komposition schön kontrapunktiert.

In die Zeit um 1600 gehört ein interessantes Gemälde in der Badia a Isola bei Siena, das Brogi mit vollem Recht Salimbeni zugewiesen hat (Abb. 17).³³ Leider ist es nicht nur an den Rändern völlig zerstört, sondern auch sonst durch Feuchtigkeit stark angegriffen. Sein Wert liegt vor allem im Ikonographischen. Vor neutralgrauem Grund erscheint der wiederauferstandene Christus, die Rechte segnend erhoben, die Linke um den Kreuzesstamm gelegt; aus seiner Brustwunde fliesst mit kräftigem Strahl Blut in einen Kelch, über dem die Hostie schwebt. Der Heiland wird von den knienden Figuren Mariä und S. Biagios flankiert. Die auf Tabernakeltürchen häufige eucharistische Darstellung ist folglich ins Monumentale gesteigert und

^{32a} Romagnoli, S. 76, erwähnt, dass es sich um die ehemalige Standarte der Confraternità di San Rocco handele. Wann und aus welchem Grunde das Werk in die Kirche S. Pietro alle Scale kam, ist nicht zu ermitteln. Vgl. auch F. Brogi, *Inventario...*, Ms. Bibl. Com. Siena, 20.II.P., S. 641 (als Salimbeni); Elena Mirolli, V. Salimbeni, *Diana VII*, 1932, S. 122. Nicht bei Venturi und Scavizzi.

³³ Öl auf Leinwand, 1,30 : 2,25 m. Vgl. Brogi, S. 350. Das Bild gehörte ehemals der Compagnia del SS. Sacramento.



17 V. Salimbeni, Der Erlöser mit Maria und S. Biagio. Badia a Isola.

mit Assistenzfiguren zu einer repräsentativen Gruppe verbunden, die unmittelbarer als eine „Disputa“ an den Gläubigen appelliert. Dem strengen geometrischen Schema und dem abstrakten Grund scheinen die volumhaltigen Figuren zu widersprechen. Der Körper des Heilands ist schön ponderiert und modelliert.

Wohl um 1605 entstandene Arbeiten Salimbenis sind die Bilder der linken Chorkapelle von S. Maria Corteorlandini zu Lucca, die in der Quellen- und Guidenliteratur nie klar identifiziert werden und weder bei Venturi noch bei Scavizzi erwähnt sind.³⁴ Es handelt sich um vier kleine, in die Gewände und die Stutztonne der Kapelle eingelassene, stark beschädigte und daher unreproduzierbare Leinwandgemälde mit folgenden Darstellungen: S. Pellegrino (?) wandelt auf dem Meer, Martyrium des heiligen Bartholomäus, Mariä Schneewunder und Gründung von S. Maria Maggiore, Traum des heiligen Liberius. Die erstgenannte Szene knüpft an das entsprechende Hyazinthwunder in S. Spirito zu Siena an, die Marterszene ist sicher von Casolani inspiriert, der „Liberiustraum“ eine nichtssagende Arbeit. Dafür entschädigt die Komposition des „Schneewunders Mariä“, die zudem in einer feinen lavierten Federzeichnung der Biblioteca Comunale Siena (Abb. 18)³⁵ überliefert ist. Die hufeisenförmige

³⁴ Romagnoli, S. 167, spricht von „due laterali all’altare di S. Caterina delle Ruote: S. Pellegrino..., S. Bartolommeo“; Tommaso Trenta, Guida... di Lucca, Lucca 1820, S. 112, von „due laterali... colla Madonna della Neve del Salimbeni“; die Guida des T.C.I., Toscana, Milano 1959, S. 267, zitiert ganz unklar: „ai lati del presbiterio, buoni dipinti del Salimbeni“. Isa Belli, Guida di Lucca, Lucca 1953, erwähnt die Bilder nicht. Laut Trenta wurde die Kirche S. Maria Corteorlandini 1600 von einem Brande zerstört und 1605 wiederaufgebaut. Die beiden unteren Bilder (S. Pellegrino u. S. Bartolommeo) messen 62 : 65 cm., die oberen 95 : 55 cm.

³⁵ Siena, Biblioteca Comunale, S. III. 2., pag. 50 r, Feder, Bister laviert, 27,2 : 18,8 cm.



18 Ventura Salimbeni, Mariä Schneewunder, Zeichnung. Siena, Biblioteca Comunale.



19 V. Salimbeni, Gottvater und zwei Engel. Siena, S. Lucia.

Gruppierung der Figuren macht die beschneite Fläche räumlich und damit für die Bildwirkung aktiv. Der Entwurf hält die Mitte zwischen Improvisation und detailliertem Bozzetto; ob locker notiert, ob klar fixiert: jede Partie verrät Sicherheit.

Die Gewölbemalereien im Chor der Sieneser Kirche S. Lucia gelten in der neueren Literatur als um 1606 entstandene Arbeiten Vannis. Die alten Guiden und Romagnoli unterscheiden indessen die Fresken der Tonne von denen der Halbkuppelsegmente: erstere — drei Heiligenfiguren — werden Vanni attribuiert, letztere — Gottvater und zwei Engel darstellend (Abb. 19) — als Werke Salimbenis angesprochen.³⁶ Und diese Unterscheidung trifft sicher das Richtige. Die Apsisfresken bezeugen ein vitaleres und unbekümmerteres Temperament und zeigen im einzelnen Übereinstimmungen mit Schöpfungen Salimbenis aus den Jahren zwischen 1605 und 1609, wie den Chorfresken des Sieneser Doms. — Das mehrfach restaurierte und verblasste Fresko aussen über dem Portal der Kirche — es zeigt die Sitzfigur der Titelheiligen und zwei Putten — bewahrt wohl nicht mehr sehr viel von der originalen Substanz.³⁷

Der Forschung ist bisher merkwürdigerweise ein Bild entgangen, das man ohne Zögern zu den Hauptwerken Salimbenis zählen darf: die „Geburt Mariä“ in der Rosenkranzkapelle von S. Domenico zu Ferrara (Abb. 20).³⁸ Die Guiden nennen als Meister Francesco Vanni.³⁹

³⁶ Zum Beispiel: *Fabio Chigi*, a.a.O., S. 305: „Sopra la porta di fuore, e sopra l'altare maggiore Ventura Salimbeni. Nell'arco dell'altare maggiore 4 Santi (es sind in Wirklichkeit nur drei, Anm. d. V.) di Francesco Vanni“; *Faluschi*, a.a.O., S. 72; *Romagnoli*, 1822, S. 63; *Romagnoli*, S. 86; *Romagnoli*, Cenni, S. 24. *Venturi* führt im *Vanni-Katalog* (S. 1083) auf: volta a fresco. Auch *Celandroni*, a.a.O., Kat., S. 193 ff., gibt alle Chorfresken dem Vanni.

³⁷ *Romagnoli*, S. 87, berichtet: „rifatta modernamente dal cav. Franchini“. Auch in neuerer Zeit wurde das Fresko restauriert.

³⁸ Öl auf Leinwand, 3,48 : 2,42 m. Ein dichtes Krakelee überzieht die Oberfläche.

³⁹ *Z. B. Scalabrini*, *Memorie storiche delle Chiese di Ferrara*, Ferrara 1773, S. 53; Guida des T.C.I., Emilia e Romagna, Milano 1957, S. 621. Viele der Werke Salimbenis haben es sich gefallen lassen müssen, unter dem Namen des im späteren 17. und im 18. Jahrhunderts noch sehr berühmten Francesco Vanni zu gehen.



20 V. Salimbeni, Geburt Mariä. Ferrara, S. Domenico.

Dass hier — wie in so vielen anderen Fällen — eine Verwechslung der beiden Halbbrüder vorliegt, lässt sich mehrfach dokumentieren. Einmal sprechen Komposition, Typen und Kolorit für Salimbeni, zweitens steht das Bild der zweifellos eigenhändigen Salimbeni-Zeichnung Nr. 835 Esp. der Uffizien nahe⁴⁰, drittens kommt noch eine Tatsache von erheblicher Beweiskraft ins Spiel: Salimbenis Gönner, Kardinal Bonifazio Bevilacqua, war Ferrarese und die Bevilacqua besaßen eben in S. Domenico eine Familienkapelle.⁴¹ Die Rosenkranzkapelle, in der das Bild heute hängt, wurde erst Anfang des 18. Jahrhunderts eingerichtet, als die Kirche generell umgestaltet wurde; vielleicht schmückte die „Geburt Mariä“ früher sogar die Bevilacqua-Kapelle. Das grosse Leinwandbild besticht durch erzählerischen Reichtum und brillante Farbigkeit. Die Komposition entspricht etwa der „Geburt Mariä“ in der Chiesa di Fontegiusta, nur sind die Tiefenzonen klarer unterschieden und der szenische Apparat vergrössert. Im Vordergrund umringen sechs Personen die Frau mit dem Neugeborenen; darüber tummeln sich zahlreiche Putten in einem Reigen à la Vanni; im Hintergrund rechts ist die von Dienerinnen umgebene Wöchnerin zu sehen. Einzelne Figuren korrespondieren mit denen der erwähnten Uffizienzeichnung: die kniende Magd mit der Schüssel, die Amme mit dem Kind und das den Bettbaldachin raffende Mädchen. Darüber hinaus erinnert die vorgebeugte, den rechten Arm in die Hüfte stemmende Frau sehr an eine entsprechende Gestalt des Fontegiusta-Freskos. Das Aufgebot der Figuren wird von dem der Farben überboten: Rot, Gelb, Blau und viele Nuancen der Grundfarben schaffen den Eindruck freudiger Buntheit, der durch die eingeschalteten Schattenzonen zugleich gedämpft und gesteigert wird. Salimbeni ist weit von jener sublimen Farbkultur entfernt, die wir etwa am S. Bernardino-Fresko bewunderten; huldigt einem — auf seine Art freilich auch sehr sympathischen — äusseren Raffinement. Das Ferrareser Bild ist demnach in die zweite Hälfte des ersten Jahrzehnts zu datieren. Kolorit und Drapierungsmotive lassen beispielsweise an die 1607 gemalte „Marter der heiligen Cäcilie“ in S. Cecilia zu Pisa denken, eine Figur wie die stehende Frau ganz links an Gestalten der Sieneser Domfresken oder der „Frauen am Grabe“ in Ss. Quirico e Giulitta.

In zeitlicher Nachbarschaft zur „Geburt Mariä“ scheint mir das bemerkenswerte Bild in der Pieve von Lucignano d'Arbia (Abb. 21)⁴² zu stehen, das Romagnoli, wohl einer älteren Tradition folgend, als Werk Salimbenis aufführt. Es zeigt die Heiligen Maria Magdalena, Antonius und Rochus in Anbetung des Kreuzes. Die Disposition ist glücklich: rechts vorn die Gruppe von Magdalena und Antonius, links, etwas weiter in der Tiefe, das Kreuz, hinter dem Rochus kniet; in der Mitte ein weiter Ausblick in die Landschaft, und am wolkgigen Himmel ein adorierender Engel und Putten. Das Ganze eindrucksvoll einfach und repräsentativ. Magdalena, von salimbenianisch kräftiger Statur, trägt ein blau-rosa changierendes Kleid und darüber einen goldgelben Mantel; dieses Farbensemble sorgt zusammen mit dem Rot und dem Gelb des Engelsgewandes und der Aureole des Kreuzes für einen reichen koloristischen Gesamteffekt. Die Landschaft verrät Sinn für das Atmosphärische und trägt viel zur baroccesk-melancholischen Stimmung bei, die das Bild durchwebt.

⁴⁰ Abgebildet bei *Maria Gerszi*, a. a. O., S. 361.

⁴¹ Vgl. Anm. 3 und *Marc' Antonio Guarini*, *Compendio Historico...*, Ferrara 1621, S. 95. Ich möchte Bonifazio Bevilacqua, der damals Bischof von Cervia war, als Auftraggeber vermuten.

⁴² Öl auf Leinwand, 2,53 : 1,78 m, restauriert. *Romagnoli* (S. 154, sowie Cenni, S. 87) und im Anschluss an ihn *Venturi* (S. 1129, Kat.) geben das Bild Ventura Salimbeni und bezeichnen es als „S. Elena“, während Brogi — wohl aus Versehen — Arcangelo Salimbeni als Autoren nennt und die Dargestellten als Maria Magdalena, Rochus und Franziskus identifiziert (S. 361). Bei der weiblichen Heiligen handelt es sich wohl um Maria Magdalena: der Typ und das Salbgefäss vor ihr am Boden sprechen dafür; Helena hätte sicherlich irgendwelche kaiserliche Attribute. Mit dem Heiligen links könnte auch Jacobus gemeint sein; allerdings entspricht er in Aussehen und Tracht genau dem Rochus auf Salimbenis Bild in S. Rocco zu Siena. Der andere Heilige kann keinesfalls Franziskus darstellen, sondern eher Antonius.



21 V. Salimbeni, Die Heiligen Maria Magdalena, Antonius und Rochus beten das Kreuz an.
Lucignano d'Arbia, Pieve.



23 V. Salimbeni, Sankt Michael erscheint dem hl. Galganus. Siena, Santuccio.

Auf den hohen Rang des 1612 gemalten St. Galganus-Zyklus in der Chiesa del Santuccio zu Siena hat Giuseppe Scavizzi mit Nachdruck hingewiesen.⁴³ Die sechs kleinen Fresken, die auf die natürlich-frischen Inventionen eines Giovanni da San Giovanni vorauszuweisen scheinen, repräsentieren in der Tat einen späten Gipfelpunkt der Fabulierkunst Salimbenis. Gut erhalten sind leider nur die drei Bilder der linken Wand (Abb. 22-24); die der rechten haben sehr unter Feuchtigkeit gelitten. Handlungsraum der meisten Szenen ist die Natur, eine märchenhafte Natur, die der suggestiven Legende des toskanischen Ritters zutiefst entspricht. Die Vision des Heiligen und seine Begegnung mit Sankt Michael, sein Eremitendasein auf dem Monte Siepi und seine Unterhaltung mit dem Pilger vollziehen sich in einsamer, von wundersamen Licht erfüllter, waldiger Umgebung. Unbefangen werden sukzessive Begebenheiten zusammen gezeigt, als wäre erzählerische Raison hier fehl am Platze. Sehr reizvoll die Darstellung des Galganus-Traumes, bei der die phantastische, in zarten Tönen hingezauberte Szene links der

⁴³ Scavizzi, S. 131. — Vgl. Ugurgieri, a. a. O., S. 366; Della Valle, S. 361 f.; Romagnoli, S. 121 ff., und Venturi, S. 1131 (Kat.). Im Zusammenhang mit den Fresken sind der „Tod des hl. Galganus“ im Refugio und die „Begegnung des hl. Galganus mit dem hl. Michael“ in den Uffizien (Abbildungen b. Venturi, S. 1115 u. 1117) wichtig.



23 V. Salimbeni, Der hl. Galganus als Eremit. Siena, Santuccio.



24 V. Salimbeni, Der Traum des hl. Galganus. Siena, Santuccio.

intim drastischen Interieurszene antwortet. Die Zeichnung und die malerische Behandlung sind spontan, aber nicht routinemässig. Der Galganuszyklus bezeugt nicht nur Salimbenis Vertrautheit mit der Landschaftskunst eines Brill, sondern könnte auch Einwirkungen vonseiten Agostino Tassis spiegeln, dem der Sienese freundschaftlich verbunden war.⁴⁴

Was Salimbenis letztes datiertes Bild, die „Verlobung Mariä“ von 1613 im Seminario zu Foligno (Abb. 25)⁴⁵ angeht, scheint mir Scavizzis negatives Urteil etwas revisionsbedürftig. Von einem „entschieden baroccesken Charakter“⁴⁶ kann man doch wohl kaum reden. Vielmehr werden Beccafumi-Reminiszenzen deutlich spürbar: Maria oder die kniende Frau mit dem Kinde — vom Lichte sonderbar ihres Volumens beraubt — erinnern an Gestalten des Sieneser Manieristen. Man könnte allenfalls auch vergleichbare Figuren Francesco Vannis zitieren. Die Komposition ist streng zentriert, unkompliziert ist der von grossen Elementen erzeugte Farbklang. Salimbeni reduziert, offenbar um einer einfach-monumentalen Wirkung willen, und greift auf anachronistische Beleuchtungseffekte zurück. Ein merkwürdiges Faktum, wenn man bedenkt, wie sehr sich der Meister in den Leinwandbildern der Jahre um 1610 um eine Erweiterung seiner luministischen und koloristischen Möglichkeiten im Sinne der neuen Richtungen bemüht hatte.⁴⁷ Mit dem „Verlöbniß Mariä“ in Foligno erteilt Salimbeni Cigoli und Caravaggio eine deutliche, vom Temperament des Sienesen her immerhin verständliche Absage.

*

Nach diesen chronologischen Betrachtungen wenden wir uns einigen undatierten, sekundären Werken zu.

Die ein trecentistisches Madonnenbild rahmende „Trinität mit Engeln“ in der Chiesa del Triano zu Montefollónico bei Torrita di Siena (Abb. 26)⁴⁸ ist eine eigenhändige Arbeit Salimbenis. Die Proportionen der Figuren und die Art der Malerei würden eine etwas frühere Ansetzung nahelegen als das Baudatum der Kirche, 1609. Da der Chiesa del Triano aber sicher eine Kapelle vorausging, ist das späte Datum ohnehin wenig verbindlich. Das Bild ist gut gemalt und erfüllt seine Funktion mit Takt. In der Chiesa di S. Leonardo zu Montefollónico gibt es eine Salimbeni nahestehende Darstellung mit vier Heiligen, die ein mittelalterliches Kruzifix hinterfängt.⁴⁹

Die „Madonna mit zwei Heiligen“ in der heute aufgegebenen Dorfkapelle S. Andrea a Galignano bei Casciano in den Masse di Siena (Abb. 27)⁵⁰ wird von Romagnoli als eine Arbeit Salimbenis zitiert. Es dürfte sich eher um ein, freilich recht qualitätvolles, Werkstattprodukt handeln; die etwas zaghafte Ausführung bleibt hinter der Zeichnung zurück. — Wohl eigenhändig, aber künstlerisch belanglos und überdies schlecht erhalten ist das Heimsuchungs-Fresco in der Cappella della Madonna delle Volte unter dem Ospedale di S. Maria della Scala in Siena.⁵¹ — Die kleinen, von Brogi beschriebenen Täfelchen mit den Heiligen Vinzenz

⁴⁴ Vgl. *Della Valle*, S. 357 (Zitat n. *Baldinucci*) und *Romagnoli*, S. 113. Zur Frühzeit des Agostino Tassi vgl. *Eckhard Schaar* in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, Bd. 9, Heft 2, 1960, S. 136 ff.

⁴⁵ Öl auf Leinwand, 2,85 : 1,83 m; leidlich erhalten, Malsubstanz ausgetrocknet; signiert und datiert: OPUS VENTURAE DE SALIMBENIS DE SENIS 1613. Vgl. *Romagnoli*, S. 170, *Venturi*, S. 1129 (Kat.). Das Bild war früher im Dom.

⁴⁶ *Scavizzi*, S. 132.

⁴⁷ Vgl. dazu *Scavizzi*, S. 129 ff.

⁴⁸ Öl auf Leinwand, 2,02 : 1,04 m. Zuschreibung von *Brogi* (S. 607), die *Venturi* (S. 1130, Kat.) übernimmt.

⁴⁹ Vgl. *Brogi*, S. 604 („maniera di Francesco Vanni“).

⁵⁰ Öl auf Leinwand, 1,15 : 0,95 m, schlecht erhalten. *Romagnoli*, Cenni, S. 103; *Venturi*, S. 1129 (Kat.). *Brogi* (S. 187) gibt — wenig einleuchtend — das Bild dem Cristofano Casolani.

⁵¹ Vgl. *Romagnoli*, S. 135, *Romagnoli*, Cenni, S. 16.



25 Ventura Salimbeni, Verlobung Mariä. Foligno, Seminario.

und Anastasius in der Kirche zu Bagnáia bei Siena könnten (wie das Tabernakeltürchen, mit dem sie heute kombiniert sind) bescheidene Gelegenheitsarbeiten Salimbenis sein.⁵²

In der um 1605 vollendeten Chiesa della Fonte Nuova zu Monsummano scheint Salimbeni freskiert zu haben⁵³; die verblichenen Reste der Ausmalung erlauben kein Urteil mehr. Dagegen zeigt die Lünette über dem Hauptportal Venturas Handschrift. Ein Puttenpaar mit der Marienkrone wird von den Sitzfiguren der Fides und der Spes flankiert; das lebhaftes Kolorit der breit drapierten Gewänder sichert dem Fresko auch noch im heutigen Zustand dekorative Wirkung. — Von den vier Leinwandgemälden in den Kuppelzwickeln der Chiesa della Villa di Monistero (S. Eugenio) bei Siena stehen die beiden mit den Heiligen Apollonia und Lucia in einer gewissen Verwandtschaft zu Salimbenis 1606 entstandener „Hl. Katharina“ in der Pinakothek zu Lucca; jedenfalls scheinen sie mir nicht von Vanni gemalt zu sein.⁵⁴ Die beiden anderen Bilder stammen von einem Künstler geringeren Ranges.

Über einige andere Bilder Salimbenis und seines Kreises, wie die „Heimsuchung“ in der Chiesa della Madonna di Vitaleta zu S. Quirico d'Orcia, wird in anderem Zusammenhang berichtet werden. Hier bleibt mir, auf verschiedene fragliche Attributionen einzugehen.

Das von Brogi Salimbeni zugewiesene Madonnenbild mit Heiligen in der Chiesa della Fraternità in Rapolano⁵⁵ müsste der Frühzeit Venturas angehören. Ich halte eine Entstehung in der Casolaniwerkstatt für viel wahrscheinlicher. — Das fragmentierte Fresko des Antiporto di Camollia in Siena⁵⁶, welches Scavizzi unter den Werken Salimbenis aufführt, ist in Wirklichkeit der Überrest einer monumentalen Schöpfung Alessandro Casolanis. — Von Giuseppe Nasini, gewiss nicht von Salimbeni, ist die Marienkrönung mit Engeln am Chorbogen der Kirche in Ponte a Tressa freskiert⁵⁷, und die „Verlobung der heiligen Katharina“ in S. Agostino zu S. Gimignano⁵⁸ ist ebenfalls das (schwache) Werk eines Sienesen des späteren Seicento. In Sovicille gibt es kein Bild Salimbenis: das Freskenfragment in der Pretura gehört ganz der älteren sienesischen Cinquecentoschule an.⁵⁹ Die „Beweinung Christi“ aus S. Pietro e Paolo in Roccalbegna⁶⁰ schliesslich, ein langweiliges und glatt gemaltes Bild, wird einem Salimbeni-Imitator, etwa Pisani, zuzuweisen sein.

⁵² 27 : 10 cm. Vgl. *Brogi*, S. 375.

⁵³ Vgl. *Giovanni Bacci*, Monsummano e la Madonna della Fonte Nuova, Prato 1878, S. 85. Die Guida del T.C.I., Toscana, Milano 1959, S. 239, erwähnt sowohl Fresken im Innern wie die Portallünette. In der Salimbeni-Literatur fehlt jeder Hinweis.

⁵⁴ Die (anscheinend stark restaurierten) Bilder werden in der Literatur ganz selten erwähnt. In der Guida des T.C.I., Toscana, 1959, S. 597, werden die Darstellungen der hl. Apollonia und der hl. Lucia als Werke Vannis zitiert, die zwei anderen Bilder (hl. Barbara und hl. Ursula) als Arbeiten Salimbenis.

⁵⁵ *Brogi*, S. 459; im Anschluss daran Venturi, S. 1130 (Kat.). Das stumpffarbige Bild hat neben qualitativollen Partien recht unbeholfen gemalte. Eine Photographie befindet sich in der Photothek des Kunsthistorischen Institutes in Florenz (Nr. 628648).

⁵⁶ *Scavizzi*, S. 135. — Vgl. *Fabio Chigi*, a.a.O., S. 326 : „Sopra il porton' a Camollia Simon Martini rifatta da Alisandro Casolani fuor che il viso della Madonna“. — *Della Valle* geht ausführlich auf den Freskenschmuck des Antiporto ein (S. 412 f.). — Vgl. *Romagnoli*, Bd. 8, S. 51 f.; *Brogi*, S. 207; *Venturi*, S. 1132 u. 1134. — Nach einer Erneuerung des Antiporto im Seicento war Casolanis Fresko 1699 von Giuseppe Nasini übermalt worden (Bozzetto in der Sammlung Chigi-Saracini). Bei der Restaurierung des im 2. Weltkrieg beschädigten Stadttors wurden die Reste von Casolanis Gemälde freigelegt.

⁵⁷ Die Zuschreibung an Salimbeni scheint auf *Della Valle* (S. 361) zurückzugehen. *Brogi* (S. 220) bezeichnet das Fresko als Arbeit Giuseppe Nasinis, *Venturi* übernimmt dagegen die ältere Zuschreibung (S. 1130, Kat.).

⁵⁸ Die Guida des T.C.I., Toscana 1959, S. 520, vermerkt : „attribuita a V.S.“. Richtig dagegen *Brogi* (S. 499) : „scuola senese, sec. XVII“.

⁵⁹ *Brogi* (S. 591) hält das Fresko für ein Werk Salimbenis. Das grosse Leinwandbild mit der Madonna und Heiligen in der Kirche S. Lorenzo zu Sovicille ist von Casolani; *Brogi* (S. 577) katalogisiert es nur als Schülerarbeit.

⁶⁰ Nach der Guida des T.C.I., Toscana 1959, S. 790 : „attribuito a V. S.“. Das Bild hängt zur Zeit in der als Magazin benützten Chiesa della Madonna.



26 V. Salimbeni, Trinität und Engel. Montefollónico, Chiesa del Triano.



26 Salimbeni-Werkstatt, Madonna mit Heiligen. S. Andrea a Galignano (Masse di Siena).

Spurlos verschwunden sind folgende in der älteren Literatur erwähnte Bilder Venturas: „Der heilige Crescentius vor der Madonna“, ehemals im Kloster der Osservanza bei Siena⁶¹, die „Schutzmantelmadonna mit den Heiligen Bernardinus und Katharina“, ehemals im Oratorio interno des alten Kapuzinerklosters⁶², das Hochaltarbild von S. Marcellino in Rigomagno bei Sinalunga⁶³, die „Kreuzigung mit den Heiligen Franziskus, Katharina von Alexandrien, Laurentius und Rochus“ aus S. Lorenzo in Montalbano bei Radicóndoli⁶⁴ und die drei Leinwandbilder der Kirche in Basciano bei Siena.⁶⁵ Die überaus grosse Zahl von Salimbeni und seiner Schule nahestehenden Bildern in den Kirchen der sienesischen Provinz lässt im übrigen eine systematische Nachprüfung der oft ungefähren Angaben und Attributionen Brogis und eine kritische Neuerfassung des Materials praktisch undurchführbar erscheinen.

*

⁶¹ Brogi, S. 234 („molto daneggiata“); Venturi, S. 1130 (Kat.).

⁶² Brogi, S. 236; Venturi, S. 1130 (Kat.). Das Gemälde ist wohl bei der Verlegung des Klosters verloren gegangen.

⁶³ Brogi, S. 571; Venturi, S. 1130 (Kat.). Aus der Kirche S. Marcellino sind sämtliche von Brogi zitierten Leinwandbilder verschwunden.

⁶⁴ Brogi, S. 454; Venturi, S. 1129 (Kat.). Brogi hat das Bild bereits in sehr schlechtem Zustand gesehen.

⁶⁵ Romagnoli, S. 152; Romagnoli, Cenni, S. 76; Venturi, S. 1129 (Kat.).

Die hier behandelten Werke können natürlich nur eine Teilvorstellung von der Kunst Ventura Salimbenis vermitteln. Die Freskenfolgen der SS. Trinità und des Doms in Siena, des Chostro della SS. Annunziata in Florenz und des Palazzo Buonvisi in Lucca, die Bilder in den Kirchen Sienas und Pisas oder in den Galerien von Rom, Lucca und Florenz sind als wesentliche und repräsentative Leistungen des Meister in Betracht zu ziehen.

Kein Zweifel: Salimbeni war mehr Vollstrecker als Wegbereiter, seine Kunst war in einer Tradition verwurzelt, die sich durch neue Entwicklungen in Frage gestellt sah. Salimbeni hat Neues rezipiert, soweit sein Temperament und seine Kapazität es ihm erlaubten, hat seine eigenen Gaben aber immer wieder einzusetzen gewusst: das Talent des vitalen, sympathischen Erzählers, das Talent des eleganten Koloristen und das Talent des selbstsicheren, einfallreichen Dekorateurs. Als Freskant war er Casolani, Sorri, Folli und Vanni überlegen. Man hat Salimbeni Neigung zur Routine und Mangel an Empfindungstiefe vorgeworfen. Gewiss kann man nicht einfach das Gegenteil propagieren, aber Salimbeni will eben weder an Baroccio noch an einem der grossen Bolognesen gemessen sein. Immerhin: Formulierungen wie die „Disputa“ in Montalcino, die Bilder in der Badia a Isola und in Lucignano oder das „Verlöbniß Mariä“ in Foligno offenbaren eine Gesinnung, die manches Vorurteil entkräften mag.

Es ist dem Verfasser ein herzliches Bedürfnis, Herrn Professor Dr. Enzo Carli, Siena, sowie Herrn Direktor Dr. Gino Garosi und Herrn Nello Cortigiani von der Biblioteca Comunale in Siena für ihre immer wieder bewiesene Hilfsbereitschaft zu danken.

Photonachweise: Abb. 1, 3: Omniafoto, Torino; Abb. 2: Pineider, Firenze; Abb. 5: Albertina, Wien; Abb. 8: Gab. dei Disegni, Firenze; Abb. 15, 16, 22, 23, 24: Grassi, Siena; Abb. 20: Giulianelli, Ferrara; Abb. 25: Cardinali, Foligno; Abb. 4, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 17, 18, 19, 21, 26, 27: Aufnahmen des Verfassers.

RIASSUNTO

Qualche tempo fa Giuseppe Scavizzi ha fornito notevoli precisazioni sull'attività di Ventura Salimbeni. La conoscenza dell'evoluzione artistica di Ventura è stata ampliata rispetto alla precedente letteratura, particolarmente per il periodo Romano dell'artista e per certe fasi del suo sviluppo.

Si danno in questa sede alcune aggiunte e correzioni al catalogo delle opere del Salimbeni, compilato dal Venturi, e quindi non completamente aggiornato dallo Scavizzi; si presentano vari dipinti e disegni sconosciuti e meno noti e si verificano attribuzioni incerte. Inoltre si riproducono pitture finora non fotografate. Dopo le opere in S. Pietro a Perugia ed in S. Maria degli Angeli ad Assisi l'Autore tratta delle tele in S. Lorenzo in S. Pietro a Montalcino, delle quali la „Disputa“ può essere considerata come una delle opere importanti dell'Artista. Segue un gruppo di affreschi e tele a Siena e dintorni, come lo stendardo di S. Rocco in S. Pietro alle Scale ed il quadro, notevole per l'iconografia, di Badia a Isola. L'Autore fornisce chiarimenti sulle pitture in S. Maria Corteorlandini a Lucca, sulla bella, finora completamente trascurata „Natività della Vergine“ in S. Domenico a Ferrara, dipinta probabilmente fra il 1605-1610, e sulla tela nella Pieve di Lucignano d'Arbia. Si sofferma quindi sul ciclo di affreschi nel Santuccio a Siena, meritatamente valorizzato dallo Scavizzi, e sull'interessante „Sposalizio“ di Foligno. Termina l'articolo un esame critico di diverse opere secondarie ed un'analisi di incerte attribuzioni.

Un altro gruppo di dipinti del Salimbeni sarà trattato in uno studio posteriore, ed i disegni del pittore in un più vasto argomento sul Disegno Senese intorno al 1600.