

1 Francesco Botticini, Madonna mit Heiligen. Gagliano bei Barberino di Mugello, S. Bartolommeo.

FLORENTINER GEMÄLDE UND ZEICHNUNGEN AUS DER ZEIT
VON 1480 BIS 1580
Kleine Beobachtungen und Ergänzungen

von Christian von Holst

Am Rande meiner derzeitigen Hauptarbeit über Serienbilder in der florentinischen Renaissancemalerei, d. h. über die serienmässige Herstellung von Andachtsbildern nach ein und demselben Karton und die damit verbundenen Probleme, konnte ich verschiedene Beobachtungen machen, von denen ich hier einige mitteilen möchte. Zwar würden manche kaum den Stoff für eine Miszelle abgeben, doch meine ich, dass sie dennoch für weitere Spezialforschungen von Nutzen sein dürften. Vielfach ist von Kunstwerken zweiter oder gar dritter Rangordnung die Rede, in denen sich die Leistungen der führenden Meister nur gebrochen spiegeln. Eine Beschäftigung mit derartigen Arbeiten halte ich deswegen für vertretbar und sogar notwendig, weil namentlich durch sie Einblick in die Arbeitspraxis aller Künstler zu gewinnen ist.

Oft helfen gerade sie, die Bedeutung der die Epoche prägenden Meister zu ihren Lebzeiten und nach ihrem Tode klarer und richtiger zu erkennen, als das bei einer Betrachtungsweise möglich ist, die die Grossen historisch retortenhaft und praxisfremd als „Genies“ isoliert.

Dieses erläuternde Wort soll nicht eine hier selbstgesetzte Aufgabe bezeichnen. Denn das Folgende will nichts bieten als kleine Beobachtungen und Ergänzungen, wobei ich chronologisch vorgehe und es sich, sofern nicht anders vermerkt, um Neuzuschreibungen und Erstpublikationen handelt.

Francesco Botticini

Im Pfarrhaus von Gagliano bei Barberino di Mugello befindet sich eine kleine *Sacra Conversazione* (Abb. 1).¹ In altbewährter Manier stehen die Heiligen neben der thronenden Madonna vor einer Brüstung mit Bäumen und Himmel darüber. Zwei von ihnen, Johannes der Täufer und Matthäus, blicken mit dem Christuskind ernst und treuherzig auf den Betrachter; zwei einander fast spiegelbildlich gleiche Profilfiguren, Franziskus und Dominikus, schliessen die Komposition seitlich ab. Die ansprechenden Gestalten der Madonna und des Kindes (Abb. 2) wie die Köpfe von Johannes und Matthäus verraten die Hand Francesco Botticinis (1446-1497), während die z. T. recht schematische Ausführung des Rests an eine Mitbeteiligung seiner Werkstatt denken lässt. Nicht so eindeutig wie in manchen seiner anderen Bilder ist hier Botticinis damaliges Vorbild festzustellen. Die Madonna und das Kind wurzeln noch in der Kunst des reifen Fra Filippo Lippi, am Gesicht Marias erkennt man den Zeitgenossen Botticellis, in den beiden Haupteiligen kreuzen sich Elemente Ghirlandaios und des Verrocchio-Kreises. Der eingängige, etwas simple Gesamtcharakter ist Botticini weniger als künstlerisches Unvermögen anzulasten (denn er konnte durchaus Besseres leisten), sondern eher durch Wünsche des Abnehmers und den wohl ländlichen Bestimmungsort zu erklären. Dass Auftraggeber aus der Provinz häufig mit Arbeiten geringerer Qualität als die städtischen Mitbürger der Künstler bedacht wurden, mag zu gleichen Teilen an ihren gewiss oft beschränkteren finanziellen Möglichkeiten wie an ihrem geringeren künstlerischen Urteilsvermögen gelegen haben. Denn hier bot sich den Künstlern die weidlich ausgenutzte Gelegenheit, durch Beschäftigung von Gehilfen Geld und Zeit zu sparen.

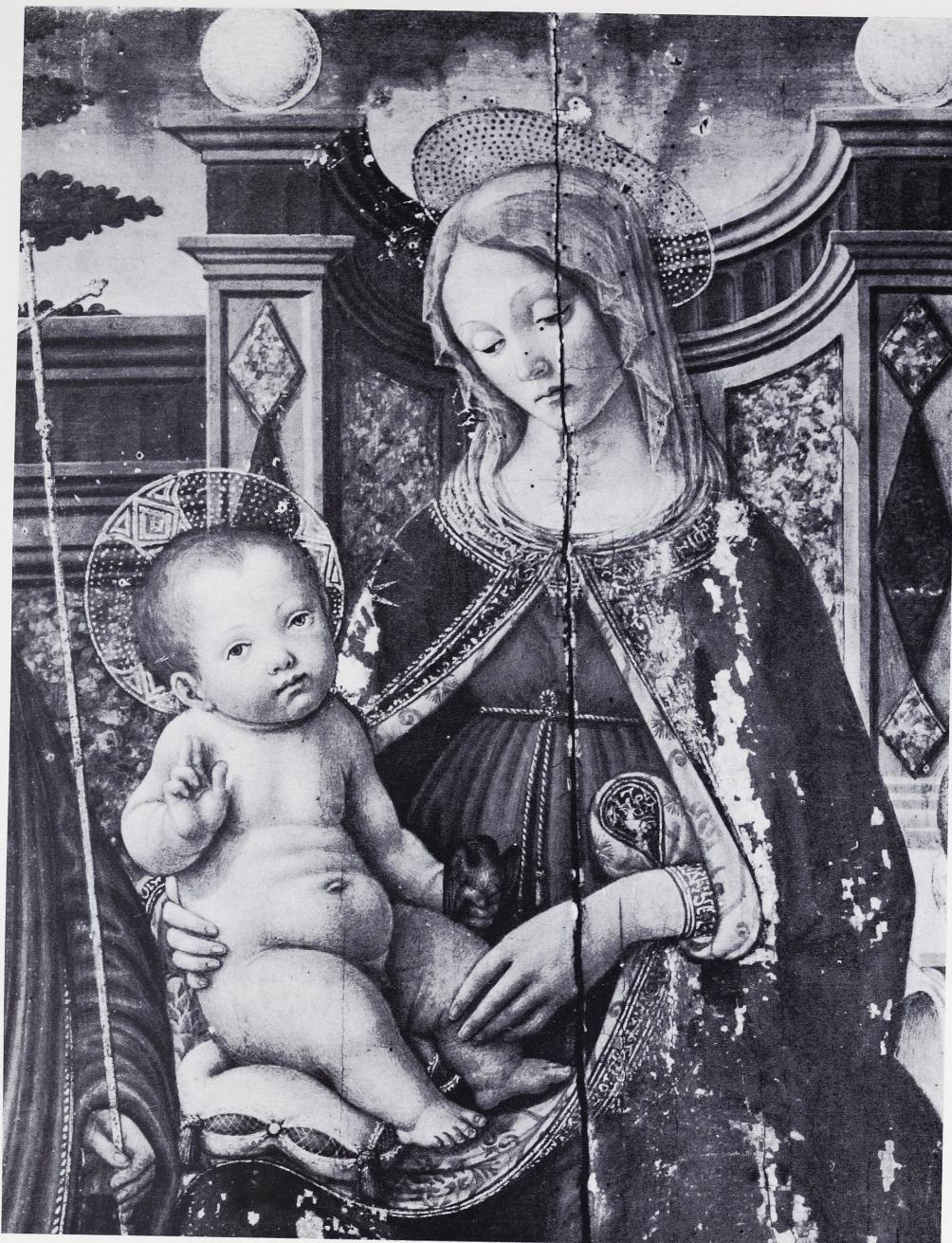
Eine Arbeit anderen Anspruchs und Formats ist die Anbetung des Kindes in der Kirche S. Lorenzo in Florenz (Abb. 3, 4 und 5).² Früher als Werk Cosimo Rossellis angesehen³, dann, obgleich stark übermalt, bereits von Crowe und Cavalcaselle⁴ mit einigen Gemälden in Ver-

¹ Holz; 106 × 132,5 cm (im Rahmen gemessen). Der Bildträger ist in zwei Hälften zerbrochen und wird nur durch die aufgenagelten Rahmenleisten zusammengehalten. Abgesehen von den abgeblätterten Farbpartien und dem grossenteils zerstörten Blau des Madonnenmantels ist die Farboberfläche unter einer Schmutzschicht offensichtlich in gutem Zustand. Die Tafel stand bis in die dreissiger Jahre auf dem Hochaltar der Kirche S. Stefano im benachbarten Rezzano. Dort lobt sie als „Madonna di Rezzano“ Francesco Niccolai, Mugello e Val di Sieve, Borgo S. Lorenzo 1914, p. 359 (mit winziger, schlechter Abb.), und berichtet, dass man sie in Rezzano Filippino Lippi zuschreibe; ebenso: Gaspéro Righini, Mugello e Val di Sieve, Florenz 1956, p. 121, obgleich die Tafel damals nicht mehr in Rezzano war.

² Holz; 166 × 169 cm. — Schlechter Erhaltungszustand und stellenweise Übermalung (vgl. dazu das alte Foto Brogi Nr. 7567) machten 1954 eine Reinigung und Restaurierung notwendig, in deren Verlauf das Gesicht und der Mantel Marias, der untere Bildrand mit dem kleinen Kruzifix und viele kleinere Partien in der ganzen Bildfläche weitgehend neugemalt werden mussten. Die neuen Teile sind durch Schraffuren gut kenntlich gemacht. Unsere Abbildungen zeigen die bisher unpublizierte Tafel in ihrem Zustand nach der Restaurierung von 1954. — In den letzten Jahren war die Tafel nicht sichtbar; sie soll demnächst wieder ausgestellt werden.

³ Richa V (1757), p. 28, und Federigo Fantozzi, Nuova Guida ... di Firenze, Florenz 1842, p. 472.

⁴ Crowe-Cavalcaselle II (1864), p. 455; vgl. auch: III (1866), p. 416 Anm. 2.



2 Francesco Botticini, Detail der Madonnentafel in Gagliano (Abb. 1).



3 Francesco Botticini, Anbetung des Kindes. Florenz, S. Lorenz.

bindung gebracht, die erst nach ihnen als Arbeiten Botticinis erkannt wurden, galt die Tafel vielfach seit Ulmann⁵ als Produkt der Schule des Piero di Cosimo oder besaß keine Zuschreibung⁶, bis zuletzt Mina Bacci⁷ einen von ihr geschaffenen, aber nicht definierten "Maestro

⁵ Hermann Ulmann, Piero di Cosimo, in: Jb. der Preuss. Kslgn. 17, 1896, p. 139. Wie Ulmann: van Marle XIII, p. 381; R. Langton Douglas, Piero di Cosimo, Chicago 1946, p. 121; Venturi VII, 1, p. 712 Anm. 1. Von Berenson (Florentine Pictures, 1963, p. 175) sogar dem späten Piero di Cosimo selbst zugeschrieben.

⁶ Paatz, Kirchen II, p. 495 und 559 Anm. 181, wobei sich die dort genannte Literatur zum Teil nicht auf unsere Tafel bezieht, sondern auf eine Arbeit des Domenico Ghirlandaio-Kreises (van Marle XIII, p. 151 f., Abb. 97).

⁷ Mina Bacci, Piero di Cosimo, Mailand 1966, p. 117.



4 und 5 Francesco Botticini, Details der Anbetung des Kindes in S. Lorenzo, Florenz (Abb. 3).

delle Adorazioni" für sie und andere Gemälde Botticinis verantwortlich machen wollte. Obgleich die Bildoberfläche heute in nicht unwesentlichen Teilen von der Hand eines geschickten Restaurators stammt, scheint mir der Befund der originalen Partien keine Zweifel darüber zu lassen, dass es sich bei der Tafel um ein authentisches Werk Botticinis handelt. Man braucht die Figuren nur mit denen einer ganzen Reihe seiner Altartafeln oder Andachtsbilder zu vergleichen; dort finden sich auch oft entsprechende Vegetationsschilderungen und ähnliche Fernblicke in der Art Pollaiuolos oder Baldovinettis. Der starke Einfluss niederländischer Malerei, auf den Langton Douglas hingewiesen hat⁸, ist an der Anordnung der Figuren und der Stallarchitektur ablesbar, aber auch an Ochs und Esel, deren grosse Köpfe den Tieren des Portinari-Altars von Hugo van der Goes nachempfunden sind.

*

⁸ A. a. O., p. 121.



6 Fra Filippo Lippi, Barbadori-Altar, Ausschnitt.
Paris, Louvre.



7 Michelangelo, Brügger Madonna, Detail.
Brügge, Notre Dame.

Michelangelo

Viele der frühen Arbeiten Michelangelos zeugen von seiner Auseinandersetzung mit älterer grosser Kunst. Werke der Antike, Giottos, Masaccios⁹, Donatellos, Quercias, Schongauers sind es, an denen sich sein Geist entzündet. Vasari nennt noch manchen Künstler früherer Generationen, den Michelangelo schätzte, ohne dass wir das jedoch als Echo in einem seiner erhaltenen Werke bislang bestätigt fanden. So schreibt er zum Beispiel in der Vita des Fra Filippo Lippi: *e Michelagnolo l'ha non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose*¹⁰.

Dieser bisher nicht weiter beachtete Passus wird nicht allzu wörtlich zu nehmen sein. Dass er aber einen wahren Kern enthält, scheint mir durch folgende Beobachtung belegt. Der Barbadori-Altar Fra Filippos, für S. Spirito in Florenz gemalt und heute im Louvre, zeigt den kleinen Christus in einer ganz ungewöhnlichen Haltung (Abb. 6): in die Arme der Mutter

⁹ Vgl. dazu meinen Aufsatz: Michelangelo in der Werkstatt Botticellis?, in: Pantheon 25, 1967, p. 329-335, und in englischer Fassung im Bulletin des Isabella Stewart Gardner Museums in Boston: Fenway Court 2, Nr. 5, 1969, p. 39-48.

¹⁰ Vasari-Milanesi II, p. 626,

gelehnt steht er in einem langen, den Hals Marias umspannenden Tragetuch, das unter seinem rechten Füsschen verknotet ist; das linke Bein ist etwas angewinkelt und gehoben, um nicht zwischen das Standbein und die durch das Körperegewicht gestraffte Schlaufe eingezwängt zu werden. Bei allen allein schon aus der späteren Entstehungszeit, anderen künstlerischen Absicht und Funktion resultierenden Unterschieden steht dennoch das Kind der Brügger Madonna verblüffend ähnlich in den Mantelfalten zwischen den Beinen der Mutter (Abb. 7). Zwar sind bei dem Kind Michelangelos gegenüber dem Fra Filippes Stand- und Spielbein vertauscht, sind Haltung der Arme und Drehung des Körpers komplizierter, tritt an die Stelle eines statischen der für Michelangelo so kennzeichnende transitorische Bewegungscharakter, aber trotz dieser Abweichungen scheinen mir in Fra Filippes Figur deutlich Elemente angelegt zu sein, die Michelangelo reizen konnten, sie weiterzuentwickeln. Namentlich das besondere Standmotiv und die Neigung des ganzen Körpers von Fra Filippes Kind, aber auch die Blickwendung über die rechte Schulter und der Verzicht auf den traditionellen Segensgestus mochten in diesem Fall Fra Filippo Lippi zu einer Inspirationsquelle Michelangelos werden lassen.¹¹

Wenn Michelangelo in dieser Weise eine Anregung aufgreift — und um mehr hat es sich ja hier keineswegs gehandelt —, dann ist das selbstverständlich nicht vergleichbar mit der Übernahme fremder Motive durch zweit- oder drittrangige Meister.¹² Unter den genialen Künstlern steht er damit auch nicht allein. Dazu drei Beispiele. Leonards Madonna Benois ist bekanntermassen in Auseinandersetzung mit Desiderio da Settignanos Madonnenrelief in London entstanden. Seine Madonna Litta hat eine Vorstufe in Ambrogio Lorenzettis Madonna im Seminario in Siena. Und Raffael arrangierte in der Madonna von Foligno zwei fast wörtliche Zitate: die Madonna stammt aus Leonards Londoner Karton¹³, das Kind aus dem Doni-Tondo Michelangelos. Jeweils führte die künstlerisch schöpferische Auseinandersetzung mit einem anderen Kunstwerk zu einer neuen grossen Leistung ganz individuellen Charakters von ebenbürtigem oder sogar höherem Range. Diese hebt sich ab von Werken weniger begabter Künstler, für die, da ihnen die künstlerische Intelligenz und schöpferische Kraft der grossen Meister fehlte, Verarbeitung fremder Motive mehr oder weniger blosse Nachahmung bedeutete und nicht den Anstoss geben konnte zu grundlegender Weiterentwicklung und völliger Neinterpretation.

*

Wir wissen nicht genau, wie der im 17. Jahrhundert in Frankreich verschollene Bronze-David von Michelangelo aussah. Pierre de Rohan, Maréchal de Gié, hatte 1501 in Lyon gegenüber den Florentiner Botschaftern den Wunsch geäussert, eine Figur eines Bronze-David zu besitzen, *chome quello chè nella chorte della Signoria V(ost)ra*, womit er sich auf Donatellos Bronze-David (heute im Bargello) bezog. Im Jahr darauf gab die Signoria bei Michelangelo die gewünschte Statue in Auftrag. In Michelangelos flüchtiger Skizze eines David im Louvre (Abb. 8)

¹¹ Es ist natürlich keineswegs gesagt, dass Michelangelo daneben nicht auch anderes verwertet haben könnte. Vgl. z. B. Tolnay, Michelangelo I (1947), p. 263, Abb. 203 b, der das Motiv des Kindes von einer antiken Figur ableiten möchte, die uns aus einer Zeichnung Pisanellos oder seiner Werkstatt bekannt ist; oder: Luciano Bellosi, Michelangelo pittore (= I Diamanti dell'Arte, Nr. 54), Florenz 1970, p. 5, Abb. auf p. 6, der sogar meint, dass sich Michelangelo hier eines Bildes von Pesellino, heute in New Haven, erinnert habe.

¹² Eine geistlose Wiederverwendung von Fra Filippes Motiv findet sich in einer dem Meister von S. Miniato zugeschriebenen Tafel in der Sammlung Vitetti in Rom (in: Bolaffi Arte 1, Nr. 2, 1970, p. 14, Abb. 13).

¹³ Albert Schug, Zur Ikonographie von Leonards Londoner Karton, II. Teil, in: Pantheon 27, 1969, p. 31, Abb. 32.



8 Michelangelo, Skizze eines David. Paris, Louvre.



9 Nach Michelangelo (?), Bronzestatuelle eines David. Paris, Louvre.

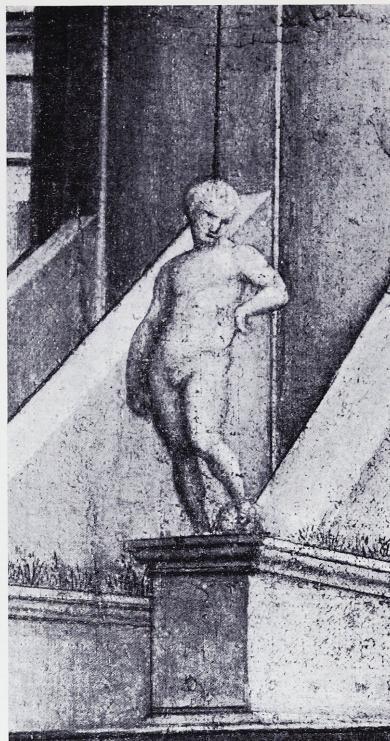
glaubte man allgemein einen Entwurf für die Skulptur erkennen zu dürfen, obgleich das lediglich durch die Entstehung der Zeichnung im ersten Jahrhundert des Cinquecento nahegelegt wird. Neuerdings wird häufig, wenn auch nicht einstimmig, eine Statuette, die gleichfalls zum Besitz des Louvre gehört (Abb. 9), als Guss nach einem Modell Michelangelos für den David angesprochen. Die Statuette hat als Rekonstruktionsmittel gegenüber der Zeichnung den Vorteil, die von Pierre de Rohan gewünschte und von Benedetto Varchi besonders hervorgehobene Auseinandersetzung Michelangelos mit Donatello motivisch zu bestätigen.¹⁴

Beide Versuche, uns Michelangelos Bronze-David wiedererstehen zu lassen, werden durch gemalte David-Skulpturen gestützt, mit denen Michelangelos Zeitgenossen und Freunde Fran-

¹⁴ Neben Tolnay, Michelangelo I, p. 205 ff. und der dort verzeichneten älteren Literatur vgl. Luitpold Dussler, Die Zeichnungen des Michelangelo, Berlin 1959, Nr. 213 r, Abb. 12; Wilhelm Boeck, Michelangelo's Bronze-David und die Pulcszky-Statuette im Louvre, in: Mitt. 8, 1957/59, p. 131-138; Ludwig Goldscheider, A Survey of Michelangelo's Models in Wax and Clay, London 1962, Nr. und Abb. 54; Christian Adolf Isermeyer, Das Michelangelo-Jahr 1964 und die Forschungen zu Michelangelo als Maler und Bildhauer von 1959 bis 1965, in: Zs. für Kunstgeschichte 28, 1965, p. 324 f.; Ursula Schlegel, Problemi intorno al David Martelli, in: Donatello e il suo tempo, Atti dell'VIII Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze-Padova 1966, Florenz 1968, p. 247 f. und 256 f., Abb. 4; Charles de Tolnay, Donatello e Michelangelo, ibid., p. 264 f., Abb. 18-21; Martin Weinberger, Michelangelo the Sculptor, London-New York 1967, p. 96 f., Taf. 30.



10 Francesco Granacci, Geburt Johannes des Täufers, Detail. New York, Metropolitan Museum.



11 Giuliano Bugiardini, Raub der Dina, Detail. Wien, Kunsthistorisches Museum.

cesco Granacci und Giuliano Bugiardini Tempelarchitekturen in ihren Bildern schmückten. Den David der Zeichnung finden wir in Granaccis Geburt Johannes des Täufers in New York wieder (Abb. 10), einer Tafel, die etwa in den gleichen Jahren wie die Zeichnung und die verschollene Skulptur entstanden sein dürfte.¹⁵ Bugiardini malte einen der Statuette ähnelnden David in dem „Raub der Dina“ in Wien (Abb. 11), einem Bild, über das im Jahre 1531 Giovanbattista Mini, der Onkel von Michelangelos Gehilfen Antonio Mini, in einem Brief unter anderem schreibt: *El bugiardino à una opera degnissima, che fu disegno del frate di san marcho, finicchio lui ; e michelagnolo non si può saziare di chomendarlo.*¹⁶ Unterscheiden sich die gemalten Statuen von den beiden David-Figuren im Louvre auch in manchen Details, so erhalten sie dennoch durch ihre Übereinstimmung im Grossen dokumentarischen Wert.

¹⁵ Die Tafel aus der Sammlung Robinson wurde am 24. Juni 1970 bei Sotheby's, London, für das Metropolitan Museum of Art erworben; für eine Gesamtabbildung siehe Berenson, Florentine Pictures, Abb. 1265, den Versteigerungskatalog, Nr. und Abb. 39, bezw. meinen Artikel: Three Panels of a Renaissance Room Decoration at Liverpool and a New Work by Granacci, in: The Liverpool Bulletin 14, 1971 (in Vorbereitung). Zur Datierung, stilistischen Einordnung usw. vgl. meine voraussichtlich 1972 erscheinende Monographie über Francesco Granacci als Maler.

¹⁶ Gaye, Carteggio II, p. 231. Für eine Gesamtabbildung und zur Geschichte des Gemäldes siehe Isolde Härtl, Zu Landschaftszeichnungen Fra Bartolommeos und seines Kreises, in: Mitt. 9, 1959/60, p. 127 und Abb. 1.



12 Nach Michelangelo, Madonna und Kind. (Ehemals?)
Florenz, Privatbesitz.

Federico Zeri schrieb 1953 eine keineswegs homogene Gruppe michelangelesker Bilder seinem „Meister der Manchester-Madonna“ zu.¹⁷ Für mich führt dieser Künstler nur ein Scheindasein, denn zu gross sind in meinen Augen die stilistischen, vor allem aber die qualitativen Unterschiede innerhalb seines „Oeuvre“. Zumaldest hätte nicht die Michelangelo selbst so oft mit guten Gründen zugeschriebene „Manchester-Madonna“, die fast alle anderen Werke der Gruppe überragt, für den Notnamen herhalten dürfen.

Zu dieser Gruppe zählt Zeri auch eine kleine Madonnentafel in Florentiner Privatbesitz (Abb. 12)¹⁸, die Fiocco erstaunlicherweise sogar Michelangelo selbst zuzuschreiben nicht gezögert hatte.¹⁹ Schlecht erhalten und in der Ausführung schwach, besticht die Tafel jedoch

¹⁷ F. Zeri, Il Maestro della Madonna di Manchester, in: *Paragone* 43, 1953, p. 15-27. Vgl. auch Sidney J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge 1961, p. 255 ff., Abb. 332-338.

¹⁸ A. a. O., p. 22, Abb. 17.

¹⁹ Giuseppe Fiocco, *Primizie di Michelangelo*, in: *Riv. d'Arte* 26, 1950, p. 153 f., Abb. 2; die Masse der Tafel sind: 37,5 × 29 cm. Die Abbildung bei Fiocco, der das Gemälde 1944 in Venedig sah und damals eine Fotografie davon erhielt, zeigt es vor der von Zeri nicht erwähnten gründlichen Reinigung, die zwischen 1944 und 1953 erfolgt sein muss. Zeris und unsere Abbildung zeigen die Tafel nach dieser Reinigung, bei der die Ruinenarchitektur oben links und die Stadtansicht hinten rechts, die bei Fiocco zu sehen waren, beseitigt wurden.



13 Nach Michelangelo, Madonna und Kind, Kupferstich.
Paris, Bibliothèque Nationale.

durch die meisterhaft aufeinander abgestimmte und ganz einzigartige Bewegung der Figuren, die selbst in diesem Fragment noch die Grösse michelangelesker Erfindung spüren lässt. Aufgrund einer eingehenden Analyse hat Zeri dieses Gemälde neben der Manchester-Madonna denn auch als „il numero più michelangelesco“ seiner Gruppe gedeutet.

Henry Zerner bemerkt zu dem von ihm publizierten und dem Florentiner Domenico del Barbiere zugeschriebenen Kupferstich einer Madonna mit Kind in Paris (Abb. 13) zutreffend: „die wunderbare Zeichnung dieser Madonna muss von einem grossen Meister herrühren.“²⁰

²⁰ H. Zerner, Die Schule von Fontainebleau, Das graphische Werk, Wien-München 1969, p. 34 und 52, Nr. D, B. 1: 188 × 116 mm. Zerners Zuschreibung des von Félix Herbet, Les Graveurs de l'École de Fontainebleau, in: Annales de la Société Historique et Archéologique du Gâtinais 1896-1902 (unveränderter Nachdruck in Buchform, Amsterdam 1969), p. 214, Nr. 18, unter „Les Eaux-Fortes Anonymes“ geführten Kupferstichs braucht in diesem Zusammenhang nicht diskutiert zu werden.

Ich glaube, dieser kann nur Michelangelo sein. Auch wenn uns die besprochene Tafel nicht bekannt wäre, genügte ein Blick auf die jüngst von Tolnay zusammengestellten Madonnen in Michelangelos graphischem Werk²¹, um diese Überzeugung bestätigt zu finden. Die Komposition enthält nicht nur zahlreiche augenfällig michelangeleske Elemente, der ganze Wurf ist nur Michelangelo zuzutrauen. Wer sonst hätte eine derart psychologisch differenzierte Beziehung der Madonna und des Kindes darzustellen verstanden: das Kind in selbständiger Bewegung, nur leicht von der Mutter gestützt, gespannt aufblickend, die Mutter dagegen fast aktionslos, die Lider gesenkt, vielleicht das künftige Los des Sohnes vorausahnend, eine Schwester der übrigen sibyllinischen Frauengestalten Michelangelos. Wenig glücklich erscheint der Entschluss des Malers unserer Tafel, diese Komposition zu verstümmeln und in Details zu verändern. Wie sehr banalisierte er allein das Verhältnis von Mutter und Sohn dadurch, dass er beide einander anblicken lässt.

Mit dem Pariser Kupferstich eines Künstlers der Schule von Fontainebleau ist uns vielleicht eine derjenigen Zeichnungen Michelangelos ideell wiedergewonnen, die Michelangelo zusammen mit vielen Kartons Antonio Mini zum Geschenk machte, die von diesem nach Frankreich mitgenommen wurden und dort nach seinem baldigen Tod verloren gingen.²²

Die Benutzung einer Komposition Michelangelos durch andere Künstler möchte ich noch an einem weiteren Beispiel illustrieren. Von der nicht unumstrittenen Zeichnung einer Madonna mit Kind und Johannesknaben in London (Abb. 14), die vielleicht von Anfang an für einen befreundeten Künstler als Bildvorlage bestimmt war, wie bereits Wilde es für möglich hält²³, gibt es eine getreue, Salviati zugeschriebene Nachzeichnung in den Uffizien (Abb. 15).²⁴ Weiter fanden die Figuren der Madonna und des Kindes Verwendung in zwei grossen Altarbildern, das eine in Bukarest (Abb. 16)²⁵, das andere in der Ortschaft Camucia bei Cortona (Abb. 17).²⁶ Wie die Figurentypen, namentlich die Gestalten von Elisabeth und Joseph, und die Farbigkeit der Tafel in Camucia beweisen, setzen die beiden Gemälde die Kenntnis von Werken Vasaris und Salviatis voraus. Jahrzehnte nach der Entstehung der Zeichnung hat also ein findiger Künstler die Hauptfiguren Michelangelos mit moderneren Assistenzfiguren zu einer neuen „akademischen“ Gruppe systematisiert. Bei der routinemässigen Ausführung der Tafeln, die beide wohl in der gleichen Werkstatt, aber von verschiedenen Händen gemalt sein dürften, verlor sich dann allerdings der letzte Rest von Michelangelos Geist.

*

²¹ Ch. de Tolnay, *Le Madonne di Michelangelo. A proposito di due disegni della Vergine col Bambino al Louvre*, in: Mitt. 13, 1967/68, p. 343-366.

²² Vasari-Milanese VII, p. 202 und 276; Dussler, a. a. O., p. 37.

²³ Johannes Wilde, *Michelangelo and his Studio, Italian Drawings ... in the British Museum, London 1953*, Kat. Nr. 58, Taf. LXXXVII; Dussler, a. a. O., Kat. Nr. 558; Tolnay, a. a. O. (s. Anm. 21), p. 356, Abb. 29.

²⁴ Uff. 594 F: Rote Kreide, 179 × 120 mm.

²⁵ Laut Foto in der Villa I Tatti, Settignano, unter „with Bacchiacca“, „Museum of the Roumanian Republic, Inv. No. 47“.

²⁶ Holz; 160 × 135 cm. Seit den dreissiger Jahren von der Soprintendenza alle Gallerie di Firenze an die Chiesa di Christo Re in Camucia entliehen. Zuvor in der Villa di Castello bei Florenz, Inv. Nr. 468. Irrtümlich von Carlo Gamba, *Nuove attribuzioni di ritratti*, in: Boll. d'Arte 4, 1924-25, p. 210 f., Abb. auf p. 215, und selbst von Berenson, *Florentine Pictures*, p. 19, Francesco Bacchiacca zugeschrieben, was bereits Lada Nikolenko, Francesco Ubertini called il Bacchiacca, New York 1966, p. 79, zurückgewiesen hat. „Nei depositi delle Gallerie di Firenze“ existiert laut Gamba noch „una replica peggiorata“.



14 Michelangelo zugeschrieben, Skizze einer Madonna mit Kind und Johannesknaben. London, British Museum.



15 Nach Michelangelo, Skizze einer Madonna mit Kind und Johannesknaben. Florenz, Uff. 594 F.



16 Heilige Familie mit Elisabeth und Johannesknaben. Bukarest, Museum der Rumänischen Republik.



17 Heilige Familie mit Elisabeth und Johannesknaben. Camucia (Cortona), Chiesa di Cristo Re.

FLORENZ NACH 1508

Nachdem Leonardo, Michelangelo und Raffael Florenz den Rücken gekehrt hatten, sind es bekanntlich im wesentlichen Fra Bartolommeo und der jüngere Andrea del Sarto, die die weitere Entwicklung der florentinischen Hochrerenaissancemalerei prägen. Der Frate von San Marco wusste sich seit seinen Anfängen wie kein anderer die neuen Möglichkeiten von Leonards Helldunkelmalerei zu eigen zu machen. Er verband das mit einer ausserordentlichen Kompositionsgabe, sodass er in Florenz anfangs zum Mentor des jungen Raffael werden konnte. Als er seinerseits zum Empfangenden gegenüber dem gereiften Genie wurde, fiel ihm die Rolle eines Vermittlers zu, der vielen seiner Zeitgenossen, zum Beispiel Granacci und Bugiardini, dem jüngeren Ridolfo Ghirlandaio und dessen Kreis, Sogliani usf., die Errungenschaften Leonards und Raffaels erschloss. Seine ausschliesslich frommen Bildthemen, seine Kunst, Figuren in natürlicher bis erhaben-pathetischer Bewegung zu ausgewogenen, unmittelbar ansprechenden Gruppen anzuordnen, verschafften ihm ein breites Publikum. Vielfach malte und signierte er die Bilder zusammen mit seinem weniger begabten Kompagnon Mariotto Albertinelli, den Vasari sogar *un altro Fra Bartolommeo* nennt.²⁷ Albertinellis schöpferischer Beitrag zu den gemeinsamen Werken ist schwer zu ermitteln. Als er 1513 aus der gemeinsamen Werkstatt von San Marco ausschied, traten tüchtige, aber ganz unselbständige Maler wie Fra Paolino da Pistoia an seine Stelle, deren Tätigkeit sich mehr oder weniger im Ausführen der Gedanken des Werkstattleiters erschöpfte. Nach dem Tod des Frate im Jahre 1517 bestand die Werkstatt unter Fra Paolinos Leitung fort, das reiche hinterlassene Zeichnungsmaterial auswertend und unberührt von moderneren Zeitströmungen einen Auftraggeberkreis ausgesprochen konservativer Geschmacksrichtung zufriedenstellend. Für ein ähnliches Publikum arbeitete auch Ridolfo Ghirlandaio; mit seinem grossen Werkstattbetrieb lieferte er sogar laut Vasari innerhalb weniger Jahre zu seinem grossen Gewinn *una infinità* von Holz- und Leinwandbildern nach England, Deutschland und Spanien.²⁸

Anders war es mit Andrea del Sarto und seinem Kreis. Temperamentvoller und vielseitiger als Fra Bartolommeo, vor allem als Kolorist eine in der gesamten florentinischen Malerei einzigartig dastehende Begabung, beeinflusste Andrea nachhaltig eigenständige Künstler wie Franciabigio, Puligo, den alten Granacci, den späten Sogliani u. a. Wichtiger ist jedoch, dass aus seiner Werkstatt so aufregende, umstürzlerisch wirkende Künstlerpersönlichkeiten wie Pontormo und Rosso Fiorentino hervorgingen, die den Beginn des Manierismus in der florentinischen Malerei bezeichnen. Die einzelnen Phasen dieser Stilperiode wurden unterschiedlich von der Auseinandersetzung der späteren Künstler mit Pontormo, Rosso und Sarto, und vor allem mit dem mittleren Michelangelo, bestimmt, wobei vereinzelt auch wesentliche Akzente und Orientierungen durch aus Rom zurückkehrende Florentiner wie Perino del Vaga oder Salviati gesetzt wurden.

Nach diesen äusserst summarischen Sätzen soll nun im folgenden zunächst von mehreren Arbeiten aus der Werkstatt von San Marco bzw. deren Einflussphäre die Rede sein, anschliessend von einigen, die in Andrea del Sartos Kreis und Nachfolge entstanden sind.

*

²⁷ Vasari-Milanesi IV, p. 217.

²⁸ Vasari-Milanesi IV, p. 462.



18 Mariotto Albertinelli, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Aufbewahrungsort unbekannt.



19 Mariotto Albertinelli, Detail der Madonna Abb. 18.

Mariotto Albertinelli und Fra Bartolommeo

Als sich im Jahre 1509 im Kloster San Marco Fra Bartolommeo (1475-1517) und Albertinelli (1474-1515) erneut zu einer Werkstattgemeinschaft zusammentretenen, setzte im täglichen Umgang mit dem überlegenen Freund Albertinellis fruchtbarste Schaffensperiode ein. Noch im gleichen Jahr entstand seine eindrucksvolle Madonna mit Kind und kleinem Johannes, die er unten rechts mit 1509 MARIOTTI FLORENTINI OPUS. signierte (Abb. 18, 19).²⁹

²⁹ Holz, 115 × 88 cm. Der Erhaltungszustand ist wegen einer dicken Firnisschicht schwer zu beurteilen, scheint aber von einzelnen Retuschen abgesehen insgesamt recht gut zu sein. — Der gegenwärtige Aufbewahrungsort der Tafel ist mir nicht bekannt.

In mehrfacher Hinsicht verdient die Tafel unsere Aufmerksamkeit. Zunächst scheint sie neben dem kleineren Gemälde in Harewood House³⁰ das einzige uns erhaltene eigenhändige Andachtsbild Albertinellis zu sein, das signiert und datiert ist³¹; dadurch ist uns ein neuer Fixpunkt zur Gliederung und Beurteilung seines Oeuvres gewonnen. Von grösserer Bedeutung ist aber, dass sie uns im Gesamtbild der florentinischen Renaissancemalerei wie kaum ein zweites Werk vor Augen führt, welchen Eindruck Raffaels Aufenthalt in Florenz hinterliess. Wie in Raffaels Florentiner Madonnentafeln in den Uffizien, im Louvre und in Wien sind die Figuren nah und gross als geschlossene Gruppe vor eine weite, in der Ferne sanft belebte Landschaft gesetzt. Albertinelli hat verstanden, dass die harmonische Wirkung dieser Gemälde Raffaels in wesentlichen Zügen von dem Verhältnis der Figurengruppe zum Hintergrund bestimmt wird. Wie dort beansprucht die Landschaft eine annähernd quadratische Fläche, die etwa zwei Drittel der Bildhöhe ausmacht, während das obere Drittel dem Himmel vorbehalten ist, der den Kopf Marias hell und ruhig umgibt. Im Gesamtcharakter ist Albertinellis Tafel der *Madonna del Cardellino* am ähnlichsten, von der Haltung Marias bis hin zu den feingliedrigen Bäumen, deren Blätterwerk sich in ihrer Kopfhöhe filigranhaft gegen den Himmel abhebt. So brauchte man im 19. Jahrhundert eine kleinere Werkstattwiederholung auch nur teilweise in Raffaels Manier zu übermalen, damit sie als Arbeit von dessen Hand gelten konnte (heute in der Sammlung James Hope, New York; Abb. 20).³² Zwar verleiht die allgemeine Anlehnung an Raffaels Schöpfungen unserem Gemälde einen bei Albertinelli selten anzutreffenden grossen Zug, doch bleibt es durch die Malweise, die Detailschilderung, die schweren leonardesken Farben und die etwas herbe Lieblichkeit der Figuren dennoch nur ein gediegenes, Albertinellis sonstiges Niveau nicht wesentlich überragendes Werk.

Von der Komposition existiert nicht nur die erwähnte schwächere Werkstattwiederholung (Abb. 20). In *Fra Bartolommeos Heiliger Familie mit kleinem Johannes*, die sich im Depot des Rijksmuseums in Amsterdam verborgen hält (Abb. 21)³³, finden wir die Gestalten unseres

³⁰ MARIOTTI FLORENTINI OPUS 1509; *Berenson*, Florentine Pictures, p. 2, Abb. 1307.

³¹ *Berenson*, Florentine Pictures, p. 1, nennt noch eine weitere Madonnentafel Albertinellis unter „Genoa, Alessandro Bassevi“, die signiert und 1509 datiert sei, bezeichnet sie aber als „r.“ (was zur freien Auswahl „ruined, restored, repainted“ bedeutet); ich konnte weder etwas über den Verbleib erfahren, noch eine Fotografie bekommen. — Übrigens gibt es auch Gemälde, die signiert und datiert sein können, ohne deshalb eigenhändig zu sein; vgl. z. B. eine Werkstattwiederholung der Harewood-Tafel in Fitzwilliam Museum in Cambridge (Catalogue of Paintings II, Italian Schools, Cambridge 1967, p. 2, Nr. 162).

³² Dort trägt sie noch immer den Namen Raffaels. Unsere Abbildung zeigt die Tafel nach der jüngst erfolgten drastischen Reinigung und Restaurierung. Den Zustand davor, bei dem der Kopf Marias ganz dem 19. Jahrhundert entstammte, zeigt eine Fotografie in der Villa I Tatti unter „with Albertinelli (Michele di Ridolfo?)“; nach den dortigen Notizen kam die Tafel aus der Sammlung Desvignes am 14. Dez. 1929 als „School of Raphael“ in den Anderson Galleries in New York zur Versteigerung; der Hinweis „Art News, 7. XII. 1929“ auf der Foto-Rückseite bezeichnet wohl die Herkunft der Fotografie, konnte von mir aber nicht mehr kontrolliert werden.

³³ Nr. 432 D 1, Vermächtnis J. W. Edwin vom Rath, 1941; zuvor in der Sammlung des Earl of Northbrook, dann im Besitz von R. Langton Douglas, von dem es E. vom Rath 1921 erwarb. — Holz, 108 × 82,5 cm. — Bei *Ronald Sutherland Gower*, The Northbrook Gallery, 1885, p. 5, Abb. 3, in der „Exhibition of Early Italian Art from 1300 to 1550“, London, The New Gallery 1893-1894, Nr. 217, bei *Adolfo Venturi*, Studi del Vero, Mailand 1927, p. 75 ff., Abb. 44, und zuletzt bei *Berenson*, Florentine Pictures, p. 22, zu Recht als Arbeit *Fra Bartolommeos*; in den ersten Auflagen seiner Listen sah *Berenson* die Tafel als Werk *Fra Bartolommeos* „finished by Albertinelli“ an (1896, p. 103; 1900, p. 104; 1909, p. 112; ebenso: *Venturi* IX, 1, p. 348 Anm.), korrigierte dann aber selbst seine Auffassung (seit 1932, p. 47; 1936, p. 40). *Fra Bartolommeo* ohne Begründung abgeschrieben von *Fritz Knapp*, *Fra Bartolommeo della Porta* und die Schule von San Marco, Halle 1903, p. 264, und *Hans von der Gabelentz*, *Fra Bartolommeo* und die Florentiner Renaissance, I, Leipzig 1922, p. 193, die beide das Gemälde nicht kannten, da sie die Massangaben des englischen Katalogs in inches als Zentimeter referieren; von *Costanza Jocelyn Ffoulkes*, Le esposizioni d'arte italiana a Londra, in: *Archivio Storico dell'Arte* 7, 1894, p. 170, sogar *Perino del Vaga* gegeben.



20 Madonna mit Kind und Johannesknaben. New York,
Sammlung James Hope.

Gemäldes identisch und das Gehöft im Hintergrund ganz ähnlich wieder. Da die Masse der Figuren vollkommen übereinstimmen, müssen beide Tafeln nach ein und demselben Karton ausgeführt worden sein. Ein qualitativer Vergleich und die bekannte Abhängigkeit Albertinellis von seinem Freund lassen keinen Zweifel daran, dass natürlich Fra Bartolommeo hier der eigentliche Interpret Raffaels ist. Allerdings wird Raffael als Inspirationsquelle bei Fra Bartolommeo nicht so eindeutig erkennbar wie bei Albertinelli, da der Frate dank seiner künstlerischen Eigenständigkeit die vorgefundenen Motive in seinem Sinne weiterentwickelt, indem er in einer für ihn typischen Weise der Madonna-Kinder-Gruppe eine Assistenzfigur beifügt und auch den Hintergrund teilweise verschliesst. Das Amsterdamer Bild bzw. seine Kompositionserfindung lassen sich durch die Inschrift auf Albertinellis Gemälde in das Jahr 1509 oder kurz davor datieren. Zudem erscheint auch das Gehöft in Fra Bartolommeos grosser Altartafel in der Pinakothek in Lucca wieder, die die Jahreszahl 1509 trägt.³⁴

³⁴ Ein sehr ähnliches Gehöft ist uns auch aus einer herrlichen Landschaftszeichnung Fra Bartolommeos bekannt, die nach Cleveland gelangt ist; vgl. dazu Louise S. Richards, Three Early Italian Drawings, in: Bull. of the Cleveland Museum of Art 49, 1962, p. 172, Abb. 5-6, und auch Berenson, Disegni fiorentini (1961), Nr. 433 F, fol. 3.



21 Fra Bartolommeo, Heilige Familie mit dem Johannesknaben.
Amsterdam, Rijksmuseum.

Auch wenn uns die Komposition in nur je einer Fassung der Werkstattleiter bekannt ist, bezeugen weitere Bilddokumente ihre grosse Beliebtheit beim Publikum. Das beweisen weniger die Wiederholung der Sammlung Hope und ein schwaches Fresko im Museo Civico in Pisa³⁵ als vielmehr die Tatsache, dass sich Bacchiacca diese Tafeln zum Vorbild für eine seiner Serienkompositionen nahm. In dem Bildentwurf in den Uffizien (Abb. 22)³⁶ sind die Madonna und das Kind wörtlich zitiert, in drei seiner Gemälde³⁷ erscheint auch Elisabeth in der uns vom Amsterdamer Bild her vertrauten Stellung des Joseph. Möglicherweise überliefert Bacchiaccas Zeichnung eine verschollene Variante unserer Komposition.

³⁵ Catalogo del Museo Civico di Pisa, Pisa 1906, p. 22 f.: Maniera di Fra Bartolommeo; Foto Brogi, Nr. 19 361: das schlecht erhaltene Fresko zeigt Maria als Dreiviertelfigur mit dem Kinde allein.

³⁶ Uff. 20 993 F; Luisa Marcucci, Contributo al Bacchiacca, in: Boll. d'Arte 43, 1958, p. 26 und Abb. 1.

³⁷ Nikolenko, a. a. O. (s. Anm. 26), p. 52 f., Abb. 52-54; die Tafel von Abb. 53 befindet sich heute in der Arciconfraternita della Misericordia in Florenz, der sie Colonnello Umberto Sala vererbte. Vgl. auch Nikolenko, p. 39, Abb. 16 und Abb. 19-20.



22 Francesco Ubertini gen. Bacchiacca, Skizze einer Madonna mit Kind, Elisabeth und Johannesknaben. Florenz, Uff. 20 993 F.



23 Fra Bartolommeo, Studie für den Annen-Altar in S. Marco (Ausschnitt). Florenz, Uff. 401 F.

Wir dürfen auch deshalb auf den Erfolg unserer Komposition schliessen, weil Fra Bartolommeo selbst die Figuren der Madonna und des Kindes zu einem späteren Zeitpunkt wieder aufgegriffen hat. Kaum verändert sind sie beide in den Annen-Altar im Museo di San Marco übernommen, den er 1510 in Auftrag bekam und der bei seinem Tode unvollendet blieb. In dem Dutzend vorbereitender Skizzen, in denen wir die Madonna und das Kind entweder in der Gesamtkomposition oder allein sehen³⁸, differieren die Figuren von den ausgeführten — mit zwei Ausnahmen allerdings. In einer kleinen, schnell fixierten Studie in den Uffizien (Abb. 23)³⁹, die wegen ihrer Übereinstimmungen mit der Ausführung in der Endphase der Planung entstanden sein muss, finden wir die Gestalten annähernd in der Haltung unserer Komposition wieder, und ebenso in dem der Ausführung direkt vorausgehenden grösseren Blatt, das gleichfalls in den Uffizien verwahrt wird (Abb. 24).⁴⁰ Fra Bartolommeo hat sich also

³⁸ Zusammengestellt von Gabelentz, a. a. O., I, p. 159 ff.

³⁹ Uff. 401 F; Gabelentz, a. a. O., II, p. 53, Nr. 92; Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 351.

⁴⁰ Uff. 523 E; Gabelentz, a. a. O., II, p. 81, Nr. 161; Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 275. Trotz gewisser Schwächen, die auch Berenson empfunden hat und die vor einigen Jahren Giulia Sinibaldi veranlasst haben werden, die Zeichnung in den Uffizien der „Scuola di Fra Bartolommeo“ zuzuordnen, wird man sie dennoch mit Berenson und der übrigen Literatur Fra Bartolommeo selbst zuschreiben dürfen; dafür sprechen auch die Pentimente und die Quadrierung.



24 Fra Bartolommeo, Studie für den Annen-Altar in S. Marco. Florenz, Uff. 523 E.

plötzlich entschlossen, für den ehrenvollsten Auftrag seiner Laufbahn — die Tafel war für den Ratssaal im Palazzo Vecchio bestimmt — eine eigene ältere Kompositionserfindung wiederzuverwenden. Das hätte er schwerlich getan, hätte er sich davon nicht Beifall beim Publikum versprochen. Und Albertinelli wiederholt seinerseits Fra Bartolommeos „neue“ Madonna-Kind-Gruppe in seiner 1514 datierten Altartafel in Volognano bei Pontassieve.⁴¹ — Nach alledem wird wohl noch mit weiteren Fassungen unserer Komposition zu rechnen sein, entweder von den Werkstattleitern selbst oder aus ihrem Umkreis.

⁴¹ Berenson, Florentine Pictures, p. 2; Lodovico Borgo, Fra Bartolommeo, Albertinelli and the „Pietà“ for the Certosa of Pavia, in: Burl. Mag. 108, 1966, p. 468, Abb. 28.
Neue biographische Daten zu Albertinelli:
Vertragsabschluss am 14. Nov. 1514 (ASF, Notarile ante-cosimiano B 1297, Benedetto di Matteo, Protokolle 1513-1515, nicht paginiert).
Grundstückskauf (ASF, Convento 102, S. Maria Novella, filza 89, Ricordi 1507-1527, fol. 41 v).

Es ist fast die Regel in der florentinischen Renaissancemalerei, dass eine für einen Privatraum bestimmte Komposition in mehr als einem Exemplar ausgeführt wurde. Sehr oft verliessen sogar mehrere gleichwertige „Originale“ die Werkstätten. Angesichts unserer Tafeln von Fra Bartolommeo und Albertinelli und zahlreicher ähnlich gelagerter Beispiele taugen die Begriffe „Original“ und „Kopie“ in ihrer modernen Bedeutung nicht zur Beschreibung des historischen Phänomens. Dem Dilemma wäre auch damit nicht beizukommen, wenn man nun die künstlerische Leistung allein in der Erfindung der Komposition sähe. Diese Probleme werde ich in meiner Arbeit über Serienbilder erörtern.

Giuliano Bugiardini

Mitten im Chianti liegt südöstlich von San Casciano Val di Pesa die Pfarrei S. Stefano a Campoli. Sie gehörte einst den Bischöfen von Florenz und zählte zu den ältesten und angesehensten der Diözese; dort waren als Geistliche spätere Bischöfe, Kardinäle, selbst Papst Leo X. tätig.⁴² Von der ehemaligen, gewiss reichen Ausstattung der Kirche ist wenig verblieben, darunter eine grosse Sacra Conversazione (Abb. 25, 26), die in der Lokalliteratur zwar mit Bugiardinis Namen in Verbindung gebracht⁴³, von der Forschung jedoch übersehen wurde. In meinen Augen ist sie die beste von Bugiardinis Altartafeln.⁴⁴ Nichts hat hier, wie sonst so oft in seinen Gemälden, etwas Sprödes, merklich Konstruiertes. Unter dem Eindruck von Werken Albertinellis und nach der Venedigreise von 1508 gemalten Bildern Fra Bartolommeos gelang es Bugiardini, ein in Komposition, Farbigkeit und Lichtführung gleich harmonisches Werk zu schaffen. Ähnlich wie Albertinelli, dessen Mitarbeiter er zeitweilig war, in seiner um 1510 datierbaren Sacra Conversazione in der Florentiner Akademie, setzt er an die Stelle der halbkreisförmigen Anordnung der Heiligen in Werken des Frate, die stets ihren Zusammenhalt und ihre Überhöhung in reichen Baldachinformen findet, eine vergleichsweise altertümliche, stufenweise gegliederte Raumform. Gleichwohl schliessen sich in der Bildmitte Maria und die stehenden Heiligen Stephan und Bartolomäus kompositionell und durch dreifachen Rotklang ihrer Gewänder auch farblich zu einer Hauptgruppe um das Kind zusammen. Die knienden Heiligen Antonius und Franziskus schaffen dazu ehrerbietige Distanz. Die ausgewogene Anordnung der Gestalten erfährt in einer fast venezianisch zu nennenden Art eine Steigerung ihrer Wirkung durch den hohen Baldachin und den weiten Himmelsraum. Mit dieser Tafel hat Bugiardini einen im Rahmen seiner Möglichkeiten beachtenswerten Beitrag zur Florentiner Hochrenaissancemalerei geleistet.

⁴² Siehe zur Geschichte der Kirche: *Giovanni Targioni Tozzetti*, Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana ..., 2. Aufl., VIII, Florenz 1775, p. 130-135; *Guido Carocci*, Il comune di San Casciano in Val di Pesa, Florenz 1892, p. 95 ff.

⁴³ *Carocci*, a. a. O., p. 99; *Torquato Guarducci*, Guida illustrata della Val di Pesa, Sancasciano Val di Pesa 1904, p. 130 (referiert *Carocci*); *Franco Lumachi*, Guida di Sancasciano Val di Pesa, Mailand o. J., p. 95. — Die ca. 210 × 175 cm grosse Tafel ist abgesehen von den abgeblätterten Farbpartien unter einer Schmutzschicht augenscheinlich gut erhalten. Heute ist sie auf dem rechten Seitenaltar zu sehen. Da sich unter den Heiligen der Kirchenpatron Stephanus befindet und als einziger neben dem Christuskind den Blick auf die Gläubigen richtet, liegt die Vermutung nahe, dass die Tafel für den ehemaligen Hochaltar gemalt wurde und diesen Platz erst bei der Barockisierung der Kirche verlassen musste.

⁴⁴ Die übrigen befinden sich in S. Maria Novella in Florenz, in Bologna, Berlin-Ost und New York. Eine weitere, unpublizierte Altartafel mit einer Sacra Conversazione in der Kirche S. Piero a Terrano bei Brollo, Comune di Figline Valdarno, die *Berenson*, Florentine Pictures, p. 45 („ca. 1532“), und *Venturi IX*, 1, p. 426, Bugiardini zuschreiben, ist keinesfalls nach dem ersten Jahrzehnt des Cinquecento entstanden; ihr Maler wird trotz gewisser bugiardinesker Züge bei den Heiligen wegen der insgesamt vorherrschenden Stilverwandtschaft mit Werken Lorenzo di Credis in einem von dessen zahlreichen, uns nicht näher bekannten Schülern zu suchen sein; Foto Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Nr. 154 665-70.



25 Giuliano Bugiardini, Madonna und Heilige. Campoli bei San Casciano Val di Pesa (Firenze), S. Stefano.



26 Giuliano Bugiardini, Detail der Madonnentafel in Campoli (Abb. 25).

Die Zeichnung einer Madonna mit Kind in den Uffizien (Abb. 27)⁴⁵, die die cinquecenteske Aufschrift *Giuliano Bugiardini* trägt, könnte ein erster Entwurf für unsere (oder eine sehr ähnliche) Komposition sein.⁴⁶

⁴⁵ Uff. 14 562 F: Schwarze Kreide auf rosabraun gefärbtem Papier, 318 × 227 mm.

⁴⁶ Neue biographische Daten zu Bugiardini (1475-1554):

B. fungiert als Zeuge in einem Vertrag am 30. Juli 1526 (ASF, Notarile ante-cosimiano V 107, Giovanni Vannucci, Protokolle 1525-1533, fol. 18 r).

Er wird in einem Vertrag genannt am 15. März 1532 (ebenda, fol. 313).

Jahresbeitrag an die Malerzunft 1539-1540 (ASF, Accademia del Disegno, filza 3, 1538-1556, fol. 93 v).



27 Giuliano Bugiardini, Skizze einer Madonna mit Kind. Florenz, Uff. 14 562 F.

Fra Paolino da Pistoia

Wie für viele Kirchen in der Provinz hatte die Klosterwerkstatt von San Marco auch für das Oratorio della SS. Annunziata in San Casciano Val di Pesa eine Altartafel zu liefern (Abb. 28).⁴⁷ Die Verkündigungsdarstellung, die seit dem Abbruch des Oratoriums Ende des 18. Jahrhunderts die an gleicher Stelle erbaute Collegiata schmückt, lässt über dem schönen Zusammenstimmen der Figuren, der weiträumigen Architektur und fernen Hügellandschaft fast die schematische Ausführung vergessen. Die Handschrift hat natürlich nichts mit der Micheles di Ridolfo zu tun, sondern ist eindeutig diejenige Fra Paolinos (ca. 1490-1547), der sich hier — sei es auf Wunsch der Auftraggeber, sei es aus Bequemlichkeit — der gleichen Vorlage Fra Bartolomeos bediente, die er für den Altar des Verkündigungsoratoriums in Vinci⁴⁸ benutzt hatte. Beim Betrachten der Komposition erinnert man sich der Worte Jacob

⁴⁷ Carocci (a. a. O., p. 34), Guarducci (a. a. O., p. 221) und Lumachi (a. a. O., p. 22) fühlen sich irrtümlich an die Art Micheles di Ridolfo del Ghirlandaio erinnert. — Die 202 × 185 cm grosse Tafel wurde offensichtlich einmal zu scharf gereinigt, wodurch die Farboberfläche stellenweise zerstört wurde,

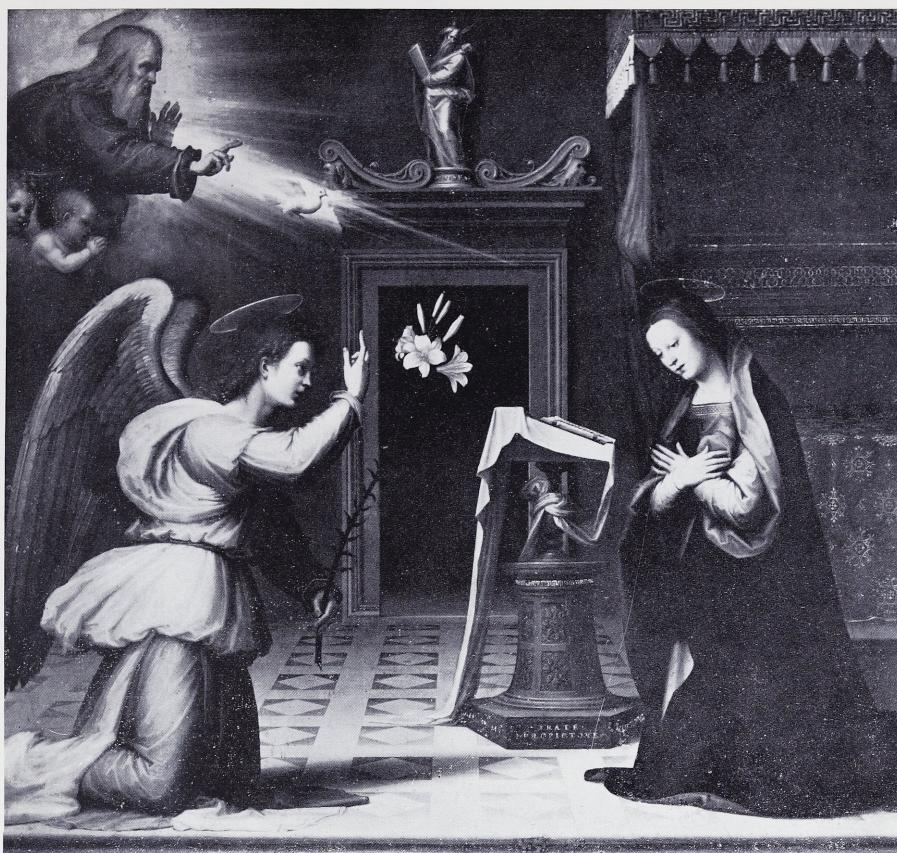
⁴⁸ Berenson, Florentine Pictures, Abb. 1336.



28 Fra Paolino, Verkündigung an Maria. San Casciano Val di Pesa (Firenze), Collegiata.

Burckhardts⁴⁹: „...so naht sich jetzt mit einigen Bildern des grossen Fra Bartolomeo jene hochernste Behandlung der Architektur (Nische, Säulen, Stufenwerk), da dieselbe, auf ein Minimum von Formen beschränkt, nur noch den Raum und seine Höhe und Tiefe zu versinnlichen hat. Derselbe gedeiht nun zur Stätte jener wunderbaren, in vollständigen und doch überall durch Kontraste aufgehobener Symmetrie dargestellten Welt von Idealgestalten.“

⁴⁹ Jacob Burckhardt, Das Altarbild, in: Gesamtausgabe XII, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1930, p. 37.



29 Giovanantonio Sogliani, Verkündigung an Maria. Florenz, S. Maria degli Innocenti.

Giovanantonio Sogliani

Nach seiner Lehrzeit bei Lorenzo di Credi schloss sich Sogliani (1492-1544) für Jahre ganz der Werkstatt von San Marco an. Seine Handschrift ist manchmal schwer von der der Werkstattleiter zu trennen, weshalb auch viele seiner Zeichnungen und Gemälde einmal deren Namen führen durften. 1515, im Todesjahr Albertinellis, unterhält der Dreiundzwanzigjährige eine eigene Werkstatt beim Dom.⁵⁰

Beginnen wir mit der farbenprächtigen Verkündigung in der Kirche des Spedale degli Innocenti in Florenz (Abb. 29), deren Datum wahrscheinlich „1517“ zu lesen ist und die wie zahlreiche im Kloster San Marco entstandene Gemälde die Aufschrift — für die Zeitgenossen wohl eine Art Werkstattmarke und damit ein Gütezeichen — ORATE PRO PICTORE trägt.

⁵⁰ Neue biographische Daten zu Sogliani:

Jahresbeitrag an die Malerzunft 1539-1540 (wie bei Bugiardini, vgl. Anm. 46). „Laudum“ zwischen Bartolommeo Bernardi de' Gondi auf der einen und Sogliani und dessen Bruder Filippo auf der anderen Seite am 29. Okt. 1543 (ASF, Notarile ante-cosimiano B 245, Raffaello Baldesi, Protokolle 1542-1544, fol. 207 f.). Testament am 18. April 1544 (ebenda, fol. 304-306; wohnhaft im Popolo S. Pier Maggiore).



30 Giovanantonio Sogliani, Gottvater mit Cherubim, Studie. Florenz, Uff. 17 059 F.



31 Giovanantonio Sogliani, Studie zu einem Verkündigungsengel. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

Vereinzelt Albertinelli zugeschrieben⁵¹, meist aber Sogliani⁵², verrät sich in der klaren Raum- und Figurenkomposition so stark Fra Bartolommeos bzw. Albertinellis Geist, dass man versucht ist, anzunehmen, Sogliani habe hier ein von Albertinelli angelegtes Werk nach dessen Tod ausgeführt. Eine Zeichnung Gottvaters in einer Cherubimwolke in den Uffizien (Abb. 30), die Knapp und Berenson zu Recht Sogliani zuschreiben, ist eine fast wörtliche Wiederholung der Figuren, die wir aus San Casciano kennen, war jedoch entgegen der Auffassung beider Autoren keinesfalls als Studie für die Innocenti-Tafel gedacht.⁵³ Vielmehr diente sie als Vorlage für ein kleinformatisches Andachtsbild, wie die zur Übertragung durchstochenen Linien eindeutig zeigen. Das gleiche gilt für das schöne Blatt mit dem knienden Gabriel im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (Abb. 31), dessen Einordnung in die Schule Fra Bartolommeos durch Berenson bereits von Agnes Mongan und Paul J. Sachs in eine Zuschreibung an So-

⁵¹ Gabelentz, a. a. O., I, p. 11, Anm.; Venturi IX, 1, p. 381 Anm. 1, Abb. 276; Berenson, Florentine Pictures, p. 1: „Albertinelli (with Sogliani)“.

⁵² Paatz, Kirchen II, p. 449 und 454 Anm. 48. Neben der dort genannten Literatur auch: Knapp, a. a. O., p. 247, und die beiden folgenden Anmerkungen. — Aus den Unterlagen der Soprintendenza alle Gallerie geht hervor, dass die Tafel aus dem Ospedale S. Bonifazio stammt. Dort beschreibt sie ungenau Vasari (-Milanesi VI, p. 18) und zwar irrtümlich als Arbeit Niccolò Soggi, worin ihm die ganze spätere Literatur folgte (bei Paatz, Kirchen I, p. 400 und 404 Anm. 46), mit Ausnahme von Crozve-Cavalcaselle (III, p. 48), die als erste an Sogliani dachten.

⁵³ Uff. 17 059 F: Albertinelli zugeschrieben. Knapp, a. a. O., p. 247; Berenson, Disegni fiorentini, Nr. 2690. — Soglianis Skizze einer Verkündigung (Uff. 17 075 F; Berenson, ebenda, Nr. 2706) nennt Knapp fälschlich eine direkte Vorstudie zu der Innocenti-Tafel.



32 Giovanantonio Sogliani, Verkündigung an Maria. Ehemals Paris, Sammlung Comte de Pourtalès.

gliani korrigiert wurde.⁵⁴ Eine solche Verwendung für ein Kleinformat illustriert eine Verkündigungsdarstellung, früher in der Sammlung Pourtalès in Paris (Abb. 32), die als Werk Fra Bartolommeos⁵⁵ bzw. Albertinellis⁵⁶ bekannt ist, mir jedoch — zumindest nach der alten Fotografie zu schliessen — eine Arbeit Soglianis oder seiner Werkstatt zu sein scheint.

⁵⁴ Loeser-Bequest Nr. 1932.167; Berenson, Disegni fiorentini, Nr. 528 B; A. Mongan und P. J. Sachs, Drawings in the Fogg Museum of Art, Cambridge, Mass., 1940, Nr. 180, Abb. 44.

⁵⁵ Souvenirs de la Galerie Pourtalès, Tableaux, Antiques et Objects d'Art, Photographiés par Goupil & Cie., Paris 1863, Taf. 9: Holz; 73 × 57 cm. — Catalogue des Tableaux Anciens et Modernes ... de feu M. le Comte de Pourtalès-Gorgier ... Neuvième Vente: Tableaux Anciens, Paris, 31.3-1.4. 1865, Nr. 54; Émile Galichon, La Galerie Pourtalès, Les Tableaux Italiens, in: Gazette des B.-A. 18, 1865, p. 8.

⁵⁶ Venturi IX, 1, p. 377, Abb. 273; Berenson, Florentine Pictures, p. 2.



33 Giovanantonio Sogliani, Verkündigung an Maria. Ehemals Florenz, Kunsthändel.

In einer weiteren Verkündigungsdarstellung, die vor Jahren unter Fra Paolinos Namen im Florentiner Kunsthändel auftrat (Abb. 33), deutet Sogliani Innenraum an, indem er nur das Betpult und die Bettstatt der Innocenti-Tafel vereinfacht und leicht verändert wiederholt, während er den Erzengel auf kleinen Wolkenballen daherschweben lässt in der Haltung, die uns von den kühl-buntfarbigen Engeln in der Sammlung Davenport in Capesthorne Hall⁵⁷ und in New Haven⁵⁸ vertraut ist.

Die beiden Prozessionsfahnen der Kirche S. Niccolò al Ceppo in Florenz (Abb. 34, 35 und 36) sind durch Vasari als Werke Soglianis bezeugt.⁵⁹ In der Heimsuchung lehnt sich Sogliani an Albertinellis grossartige Interpretation des gleichen Themas in den Uffizien an. Für den Kirchenpatron auf der anderen Fahne hielt sich eine genaue Kopfstudie in den Uffizien verborgen (Abb. 37).⁶⁰

⁵⁷ Berenson, Florentine Pictures, p. 200, Abb. 1342.

⁵⁸ Osvald Sirén, A Descriptive Catalogue of the Pictures in the Jarves Collection Belonging to the Yale University, New Haven-London-Oxford 1916, Nr. und Abb. 77: irrtümlich als Fra Paolino; Berenson, Florentine Pictures, p. 201: Sogliani.

⁵⁹ Vasari-Milanesi V, p. 216 f. — Die weitere Literatur bei Paatz, Kirchen IV, p. 394 und 397 Anm. 14. — Unter den von Berenson, Disegni fiorentini, Nr. 2525, 2563 und 2755 als Vorzeichnungen zur Heimsuchung angesprochenen Blättern ist nur Nr. 2755, die bekannte Wiener Skizze, eine direkte Vorstudie; vgl. auch die beiden kleinen Blätter, die Knapp, a. a. O., p. 248 (Berenson, ebenda, Nr. 2673-2674), als Vorstudien nennt; Fotos im Kunsthistorischen Institut in Florenz. — Die beiden Fahnen erlitten Schäden bei der Überschwemmung von 1966 und werden zur Zeit in einem in der Villa Corsini in Castello eingerichteten Depot verwahrt.

⁶⁰ Uff. 428 F. — Berenson, Disegni fiorentini, Nr. 2548 als Sogliani, aber ohne Hinweis auf die Fahne. Berenson hat dagegen fälschlich seine Nr. 2578 und 2746 mit der Nikolaus-Fahne in Verbindung gebracht.



34 Giovanantonio Sogliani, Heimsuchung. Florenz, S. Niccolò al Ceppo.



35 Giovanantonio Sogliani, Hl. Nikolaus von Bari. Florenz, S. Niccolò al Ceppo.



36 Detail des hl. Nikolaus Abb. 35.



37 Giovanantonio Sogliani, Studie zum hl. Nikolaus Abb. 35. Florenz, Uff. 428 F.



38 Giovanantonio Sogliani, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Privatbesitz.



39 Giovanantonio Sogliani, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Kopenhagen, Königliches Schloss Amalienborg.



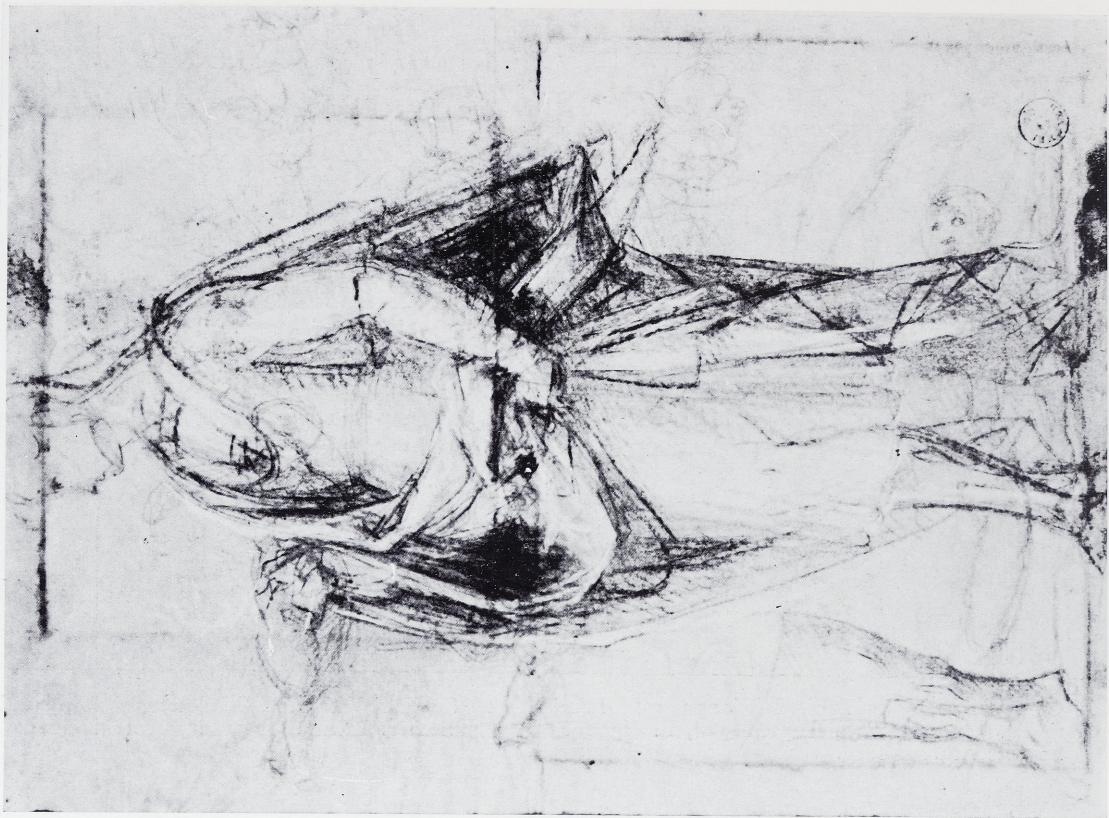
40 Sogliani-Werkstatt, Madonna mit Kind und Stifter. Ehemals Florenz, Kunsthändel.

Nun zu einigen Madonnendarstellungen. Das unter „Fra Bartolomeo“ laufende Gemälde (Abb. 38)⁶¹ erweist sich nach einem Blick auf die von Berenson veröffentlichte Tafel in Kopenhagen (Abb. 39)⁶² als ein authentisches Werk Soglianis. Seine Ausbildung bei Credi ist hier im Gegensatz zu den Madonnentafeln in Palermo, Baltimore, Turin oder Brüssel kaum mehr zu spüren. Raffael ist das bewunderte Vorbild, gesehen und verarbeitet mit Augen, die an Werken Fra Bartolomeos und Albertinellis geschult sind (vgl. Abb. 18, 21). Die Vorbilder für die nordalpinen Gebäude und Stadtkulissen im Hintergrund, die man genau so in weiteren Bildern Soglianis antrifft, glaubt man (wie bei Bacchiacca oder Pontormo) im grafischen Werk etwa Lucas' van Leyden, Dürers oder Cranachs finden zu müssen. — In einer kleineren Werkstattwiederholung der Komposition von Abb. 38 nimmt den Platz des kleinen Johannes ein Mönch ein, sicher der Auftraggeber, dem in seinem Wunsch nach frommer Lebensführung offensichtlich die büssende Maria Magdalena und Hieronymus Beispiel waren (Abb. 40).⁶³

⁶¹ Holz; 108 × 82 cm. — Der gegenwärtige Aufbewahrungsort der Tafel ist mir nicht bekannt.

⁶² Berenson, Florentine Pictures, p. 200, Abb. 1343.

⁶³ 1969 im Florentiner Kunsthändel. Von Borgo, a. a. O. (s. Anm. 41), p. 468, Abb. 29, irrtümlich als Werk Albertinellis publiziert.



41 Giovanantonio Sogliani, Studienblatt. Florenz, Uff. 17 055 F recto.

Ein Blatt in den Uffizien (recto: Abb. 41; verso: Abb. 42)⁶⁴ enthält diverse Skizzen kniender Johannesknaben, die dem in Abb. 38 ähneln, und wohl direkte Vorstudien zu dem Kopenhagener Gemälde auf der Vorderseite unten links und der Rückseite oben rechts. Ein mit dem Lamm spielendes Kind (verso: Abb. 42 halbrechts oben) weist auf eine Auseinandersetzung mit Leonardo hin. Die schöne, Abb. 38 nahverwandte Bildskizze auf der Rückseite zeigt ein Umarmungsmotiv bei den Kindern, das Leonardo entwickelt hatte und das von Fra Bartolomeo aufgegriffen und so häufig und phantasievoll abgewandelt worden.⁶⁵

*

⁶⁴ Mit drei Inventarnummern versehen: recto Uff. 17 055 F, verso Uff. 17 056 F - 17 057 F. — Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 2686-2688, geht auf die Detailskizzen nicht im einzelnen ein. Die Masse des Blattes: 276 × 202 mm; die Rahmenlinien auf der Rückseite in lackartigem Rot stammen offensichtlich von einem Sammler.

⁶⁵ Die überzeichnete Aktstudie auf der Vorderseite rechts gleicht — soweit erkennbar — einer u. a. auch Fra Bartolomeo zugeschriebenen Skizze eines hl. Sebastian in Lille; vg. Albert Châteleit, *Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille*, Kat. Ausst. Uffizien 1970, Florenz 1970, Nr. 17 v, Abb. 12.



42 Giovanantonio Sogliani, Studienblatt. Florenz, Uff. 17 055 F verso.

Wohl etwas später ist die Bildergruppe anzusetzen, auf die ich durch eine Tafel im Besitz der Arciconfraternita della Misericordia in Florenz aufmerksam wurde (Abb. 43). Das Gemälde haben 1782 Giuseppe Magni und kurz vor 1839 Gaetano Botticelli nicht sehr glücklich restauriert. Es galt bisher als Werk Andrea del Sartos oder dessen Schule oder nach Auffassung Botticellis als Arbeit Granaccis.⁶⁶ Der Augenschein lehrt, dass es nur in Soglianis Werkstatt entstanden sein kann (wobei schwer zu entscheiden ist, ob der etwas spröde Charakter nun von Gehilfenbeteiligung oder den Restauratoren herrührt). Diese Zuschreibung bestätigen auch die beiden Zeichnungen eines Kinderkopfes, eine im Fogg Art Museum in Cambridge, Mass. (Abb. 45)⁶⁷, die andere als Raffael-Kopie des 17. Jahrhunderts in den Uffizien

⁶⁶ Bei Paatz, Kirchen IV, p. 307 und 314 Anm. 36 (der das Gemälde verschollen glaubt) ist die ältere Literatur verzeichnet. Es hängt im 2. Obergeschoss in dem Zimmer des Provveditore; Masse (im Rahmen gemessen): 80 × 66 cm.

⁶⁷ Loeser-Bequest 1932.150. — Von Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 2510 G* mit Recht Sogliani zugeschrieben. Bei Mongan-Sachs, a. a. O., Nr. 58, der dort verzeichneten Literatur und Adolf von Beckerrath, Die vierte Lieferung der Vasari Society für die Reproduktion von Zeichnungen alter Meister, in: Rep. für Kunsthiss. 32, 1909, p. 321, irrtümlich als Fra Bartolomeo.



43 Giovanantonio Sogliani (mit Werkstatt?), Madonna mit Kind und Johannesknaben. Florenz, Arciconfraternita della Misericordia.

(Abb. 46)⁶⁸, und eine dem Gesicht der Madonna sehr nahestehende Kopfstudie, ebenfalls in den Uffizien (Abb. 44).⁶⁹ Die Bauernhütte ist uns bereits aus Abb. 38 bekannt.

⁶⁸ Uff. 14 729 F O.N.: Schwarze Kreide, weiss gehöht, wohl allseitig beschnitten, 167 × 122 mm. Neuerdings schrieb jemand unter die Zeichnung „Fra Paolino“, doch stammt sie fraglos von der Hand Soglianis bzw. aus dessen Werkstatt.

⁶⁹ Uff. 355 F und Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 2544 als Sogliani.



44 Giovanantonio Sogliani, Kopfstudie einer jungen Frau. Florenz, Uff. 355 F.



45 Giovanantonio Sogliani, Studie eines Kinderkopfes. Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.



46 Giovanantonio Sogliani, Studie eines Kinderkopfes. Florenz, Uff. 14729 F.



47 Giovanantonio Sogliani, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Ehemals Paris, Sammlung Comte de Pourtalès.

Ein Besuch in der Witt Library, London, erbrachte gleich mehrere Versionen der augenscheinlich sehr beliebten Komposition: eine eigenhändige und drei schwächere Wiederholungen. In der eigenhändigen Tafel, ehemals in der Sammlung Pourtalès in Paris (Abb. 47)⁷⁰, sehen wir Maria und den kleinen Johannes als Ganzfiguren, im Hintergrund zudem den wandernden Joseph vor einer vom Kolosseum angeregten Ruinenarchitektur. Bei Sogliani war die gleiche Komposition laut der Massangaben zu den fünf Tafeln in drei verschiedenen Größen zu haben, sowohl in eigenhändiger als auch in gewiss preiswerterer Gehilfenausführung: in einer

⁷⁰ Vgl. Anm. 55: Souvenirs ..., Taf. 8: Holz, 118 × 98 cm. — Catalogue ... 1865, Nr. 3. — Galichon, a. a. O., p. 8 („important par ses dimensions“): jeweils als Albertinelli. Obgleich bereits bei *Crowe-Cavalcaselle*, III, p. 492 und 516, und *Knapp*, a. a. O., p. 248, als Sogliani, bisher wohl wegen der schwer erreichbaren „Souvenirs ...“ von 1863 (dort die einzige Abb.) nicht weiter beachtet.



48 Antonio del Ceraiuolo, Anbetung des Kindes. Florenz, S. Elisabetta delle Convertite.

Höhe von circa 120 cm (Pourtales) bzw. circa 85 cm (Sotheby⁷¹ und Lepke⁷²) mit Ganzfiguren oder mit Dreiviertelfiguren circa 85 cm hoch (Misericordia und Fischer⁷³). Ich nehme an, dass allen Tafeln eine uns unbekannte Ganzfigurenfassung zugrundeliegt, nach der die Misericordia-Tafel als Ausschnittwiederholung entstand und später, wohl erst in den zwanziger Jahren, das Pourtales-Exemplar, worauf dessen Malweise und Landschaftscharakter hinzudeuten scheinen.⁷⁴

*

⁷¹ Versteigerung Anonym; London, Sotheby, 6. April 1949, Nr. 47 als Albertinelli; 35,25 × 28,75 inches.

⁷² Versteigerung Berlin, Lepke, 15. März 1935, Nr. 313, Taf. 1 als Bugiardini mit Gutachten von *Wilhelm v. Bode* und *Hermann Voss*; Holz, 85,5 × 67,5 cm.

⁷³ Versteigerung Luzern, Fischer, 1. Dez. 1956, Nr. 2096, Taf. 17 als Sogliani mit Gutachten von *H. Voss*; Holz, 87 × 69 cm.

⁷⁴ Dafür spricht auch ein kleines Detail: der Greifgestus der Linken des Christuskindes wirkt ohne den Vogel sinnentleert, wodurch die Pariser Tafel — analog zu ähnlichen Beispielen bei Granacci und Bacchiacca — sich als eine spätere Fassung zu erkennen gibt.

Antonio del Ceraiuolo

Von diesem wenig bedeutenden Maler besitzen wir seit Zeris Aufsatz eine hinreichend präzise Vorstellung.⁷⁵ Der Handvoll uns bislang bekannter Altartafeln ist ein wichtiges Werk hinzuzufügen: die grosse Anbetung des Kindes in S. Elisabetta delle Convertite in Florenz (Abb. 48)⁷⁶. Die Tafel bestätigt Vasaris Mitteilung, dass der Künstler zunächst jahrelang mit Lorenzo di Credi und dann mit Ridolfo Ghirlandaio zusammengearbeitet habe.⁷⁷ Der Aufbau und das auf wenige Kontraste beschränkte, etwas trockene Kolorit stehen in Beziehung zu Ridolfos Anbetungsdarstellungen in Budapest⁷⁸ und in Leningrad (Abb. 49)⁷⁹, während der Gesamtcharakter und kompositionelle Details auf Credis Tafel gleichen Themas in den Uffizien (und darüber hinaus indirekt auf deren Vorbild, den Portinari-Altar des Hugo van der Goes) zurückweisen. Die retrospektive Art in Stil und Themenauflösung teilt die Tafel mit fast allen Werken Ceraiuolos, vor allem ist sie aber seiner Darstellung „Christus bei Maria und Martha“ von 1524 in Berlin⁸⁰ nahe verwandt, sodass ihre Entstehung um diese Zeit anzunehmen ist.⁸¹

*

⁷⁵ F. Zeri, Antonio del Ceraiolo, in: *Gazette des B.-A.* 6, Ser. 70, 1967, p. 139-154.

⁷⁶ Holz; 185 × 215 cm. Von kleinen Fehlstellen abgesehen unter einer leichten Schmutzschicht gut erhalten. — Bei *Paatz*, Kirchen II, p. 34 und 38 Anm. 19 nach einer Bestimmung von Heinrich Bodmer als Art des Michele di Ridolfo del Ghirlandaio, womit zwar der richtige Werkstattverband, aber eine zu späte Künstlergeneration getroffen ist.

⁷⁷ *Vasari-Milanesi* IV, p. 462, und VI, p. 542.

⁷⁸ Berenson, Florentine Pictures, p. 77, Abb. 1287; 1510 datiert.

⁷⁹ Diese wichtige Tafel Ridolfos ist mit derjenigen zu identifizieren, die der Künstler laut *Vasari* (-Milanesi VI, p. 536) für das Cestello-Kloster (heute: S. Maria Maddalena dei Pazzi) in Florenz malte, was bereits *Crowe-Cavalcaselle* III, p. 523 f. richtig erkannten. Weitere Literatur bei *Paatz*, Kirchen IV, p. 102 und 118 Anm. 93; *Fritz Harck*, Notizen über italienische Bilder in Petersburger Sammlungen, in: *Rep. für Kunstwiss.* 19, 1896, p. 415, *Berensons Listen* (1896, p. 114; 1900, p. 119) und Katalog Ermitage, I, Leningrad 1958, p. 85: dort jeweils als Ridolfo. In älteren Katalogen der Ermitage, in *Berensons Listen* seit 1909 (p. 146, zuletzt: Florentine Pictures, p. 99) und bei *Venturi* IX, 1, p. 489, führt die Tafel fälschlich Granaccis Namen. Ihre Provenienz aus S. Maria Maddalena dei Pazzi und damit auch Ridolfo Ghirlandaios ohnehin stilistisch und aufgrund Vasaris genauer Beschreibung ausser Frage stehende Autorschaft wird bestätigt dadurch, dass die lichte Weite (171 × 175 cm) des bis zur Überschwemmung *in situ* befindlichen Originalrahmens (mit der Jahresangabe MDXIII) mit den Massen der Tafel in Leningrad (173 × 171 cm) übereinstimmt. — Eine getreue Wiederholung der Komposition gelangte in London zur Versteigerung: Christie's, 6. Mai 1949, Nr. 139 als Ridolfo; 45 × 49 inches; Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

⁸⁰ Zeri, a. a. O. (s. Anm. 75), p. 141, Abb. 2.

⁸¹ Neue biographische Daten zu Ceraiuolo (Lebensdaten unbekannt):

1520-1521 Beitrag an die Malerzunft, den er an Ridolfo Ghirlandaio, den damaligen Schatzmeister, entrichtet (ASF, Accademia del Disegno, filza 2, 1472-1520, fol. 5 v, 6 r).

1525 Aufnahme in die Zunft der Ärzte und Apotheker (ASF, Medici e Speziali, filza 11, fol. 24 v: damals wohnhaft im Popolo S. Maria in Campo).

Da sein Name nicht in der filza 3, 1538-1556, der Malerzunft erscheint, könnte er vor 1538 gestorben sein oder Florenz verlassen haben.

Neue biographische Daten zu Ridolfo Ghirlandaio (1483-1562):

12. Okt. 1525 mit Giovanni Cianfanini und Sarto *chapitano* der Malerzunft (ASF, Accademia del Disegno, filza 2, fol. 149 r).

1538-1539 Jahresbeitrag an die Malerzunft (ebenda, filza 3, fol. LXX v).

Laut Abschriften von Gargani nach Magliabechis Abschriften nicht mehr vorhandener Urkunden (Ms. Gargani 303 und 304 der BNCF) entrichtet Ridolfo Vertragssteuern in den Jahren:

1511 zusammen mit seiner ersten Frau Contessina di Giovanbattista del Bianco de Detis und seinem Onkel Davide Ghirlandaio,

1513 allein,

1533 und 1534 mit seiner zweiten Frau Cosa di Ser Bartolommeo di Antonio Mei.

9. Mai 1533 Verkaufsvertrag (ASF, Notarile ante-cosimiano M 17, Pierfrancesco Maccari, Protokolle 1532-1533, fol. 238).



49 Ridolfo Ghirlandaio, Anbetung des Kindes. Leningrad, Ermitage.



50 Andrea del Sarto zugeschrieben, Dädalus und Ikarus.
Florenz, Palazzo Davanzati.

Andrea del Sarto

Ein kleines Tafelbild aus dem Besitz der Uffizien, ausgestellt im Palazzo Davanzati, das Ikarus mit Dädalus und einer weiblichen Gestalt zeigt (Abb. 50), haben Freedberg⁸² und nach ihm Monti⁸³ als eines der frühesten Werke Andrea del Sartos angesprochen. Bisher wurde nicht beobachtet, dass die Gestalten des Dädalus und Ikarus einem augusteischen Sardonyx-Kameo (Abb. 51) nachgebildet sind, der sich im 15. Jahrhundert, wie die Inschrift zeigt, im Besitz von Lorenzo de' Medici befand und heute in Neapel verwahrt wird. Dieser Kameo hatte bereits Jahrzehnte zuvor als Vorlage für eines der Reliefmedaillons im Hof des Palazzo Medici-Riccardi gedient.⁸⁴

*

⁸² S. J. Freedberg, Andrea del Sarto, Cambridge, Mass., 1963 (im folgenden: Freedberg, Sarto), I, p. 4 ff., Abb. 3; II, p. 4, Nr. 2.

⁸³ Raffaello Monti, Andrea del Sarto, Mailand 1965, p. 17 f. und 132 Anm. 16, Abb. 6.

⁸⁴ Ursula Wester und Erika Simon, Die Reliefmedaillons im Hof des Palazzo Medici zu Florenz; in: Jb. der Berliner Museen 7, 1965, p. 31 f. und 75 ff., Abb. 16-17.



51 Dädalus und Ikarus, augusteischer Sardonyx-Kameo (vergrössert). Neapel, Museo Nazionale.

Pierfrancesco di Jacopo Foschi

Diesem 1502 geborenen Schüler Andrea del Sartos hat als erster Antonio Pinelli eine umfassende Studie gewidmet.⁸⁵ Über seinen Weg nach Sartos Tod wissen wir nun recht genau Bescheid, nicht aber über seine Anfänge. Sein frühestes bekanntes Werk war bislang eine signierte Zeichnung nach dem Kopf von Sartos hl. Agnes im Pisaner Dom.

Der steinreiche Bankier Bernardo di Piero Bini⁸⁶, der unter den Medici-Päpsten in Rom Ansehen und Vermögen gewonnen hatte, lebte seit dem Tode Leos X. wieder vornehmlich in seiner Heimatstadt Florenz. Von seinem Mäzenatentum legt nur noch das kleine profanierte Oratorio di S. Sebastiano (gegenüber seinem Palast in der Via Romana) bescheidenes Zeugnis ab, das nach ihm und seiner Familie den Beinamen „dei Bini“ führt. Die Deckplatte der für ihn und die Seinen bestimmten Grablege in der Chorkapelle trägt die Jahreszahl 1525.⁸⁷ Um diese Zeit werden der Umbau des Oratoriums seinen Abschluss und der Hochaltar seine heutige Form gefunden haben (Abb. 52).⁸⁸ Bernardo Bini liess in diesem aufwendigen Bildtabernakel das ältere, im Oratorium verehrte Marienbild durch seine Namenspatrone Bernhard (von Clairvaux) und Petrus rahmen.⁸⁹ An Maria als jungfräuliche Muttergottes wenden sich auch bittend und preisend unter dem Leitgedanken INITIVM HVMANE SALVTIS CO[N]-

⁸⁵ A. Pinelli, Pier Francesco di Jacopo Foschi, in: *Gazette des B.-A.* 6. Ser. 69, 1967, p. 87-108. — Vgl. zur Datierung von Foschis Tafeln in S. Spirito: Alessandro Parronchi, Due appunti sul Foschi, in: *Antichità Viva* 7, Nr. 2, 1968, p. 3 ff.

⁸⁶ Vgl. Michele Luzzati, Bini, Bernardo, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Rom 1968, p. 503-506.

⁸⁷ S(epulchrum) BERNARDI PETRI DE BINIS ET SVORVM A D MDXXV.

⁸⁸ Zur Geschichte des Oratoriums und seines Hochaltars vgl. Paatz, Kirchen V, p. 90 ff.

⁸⁹ Als Stifter liess er an den äusseren Säulenpostamenten sein Familienwappen und das seiner Frau, einer Ricasoli, anbringen.



52 Bildtabernakel. Florenz, Oratorio di S. Sebastiano dei Bini.

CEPTIO die Inschriften zu seiten der Engelpietà und auf der Predella.⁹⁰ In unserer Abbildung ist allerdings nicht die ursprüngliche, 1931 gestohlene „Madonna dell’Umiltà“ von Rossello di Jacopo Franchi zu sehen⁹¹, sondern eine etwas kleinere Tafel gleichen Themas

⁹⁰ O MATER DEI ELECTA — ESTO NOBIS VIA RECTA; ASSVMPTA EST MARIA IN CELV[m] GAVDENT ANGELI; ANGELVS DOMINI NUNTIAVIT MARIE ET CO[n]CEPIT DE SPIRITV S[an]C[t]O; POST PARTV[m] VIRGO I[n]VIOLATA P[er]MA[n]SISTI DEI GENETRIX I[n]TERCEDE P[ro] N[o]B[is] und GENVISTI QVI TE FECIT ET IN ETERNV[m] P[er]MANES VIRGO.

⁹¹ Vgl. Paatz, Kirchen V, p. 94. Den Zustand des Hochaltars vor der 1931 durchgeföhrten Restaurierung mit Franchis Madonna zeigt Martin Warncke, Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock, in: Münchener Jb. III. F. 19, 1968, p. 69 ff, Abb. 7.

und etwa gleicher Entstehungszeit von der Hand des Meisters des Bambino Vispo⁹², die mit der störenden Beischrift AVE MARIA in die alte Rahmung eingefügt wurde.⁹³

Die Cinquecentotafeln des Bildtabernakels fanden bis auf Berenson, der sie fälschlich Sogliani zuschreibt⁹⁴, bisher keine besondere Beachtung. Sie wurden von zwei Künstlern gemalt. Zunächst zu den Heiligtäfeln. Sie zeigen eine Rezeption von Sartos Figurenstil, die derjenigen Soglianis aus den zwanziger Jahren durchaus vergleichbar ist. Die Köpfe der Heiligen, namentlich der des Bernhard (Abb. 53), die sperrigen Gewandfalten, die einfache, etwas bleiche Farbigkeit deuten jedoch auf Foschi hin. Gestützt wird diese Zuschreibung durch Foschis Skizze eines Bildtabernakels in Oxford (Abb. 54)⁹⁵, in der sich ein Petrus in fast gleicher Haltung wie der in dem Bini-Tabernakel und ein seliger Filippo Benizzi in verwandter Pose wie der Zisterziensermönch wiederfinden. Ist man auch aufgrund dieser Übereinstimmungen anfangs geneigt, das Blatt als ersten Entwurf für unser Tabernakel anzusehen, so überzeugt doch schliesslich Pinellis Auffassung, nach der es „evidentemente una prima idea“ für das etwa ein Jahrzehnt später entstandene Bildtabernakel in San Frediano a Settimo bei Pisa ist.⁹⁶ Foschi scheint sich also bei der verwandten Aufgabe zunächst einmal seiner



⁹² Aus dem Besitz der Florentiner Galerien, Inv.Nr. 6270; vgl. Paatz, Kirchen V, p. 93 und zuletzt Berenson, Florentine Pictures, p. 139.

⁹³ Es ist mir nicht gelungen, die beiden folgenden Schriften ausfindig zu machen:

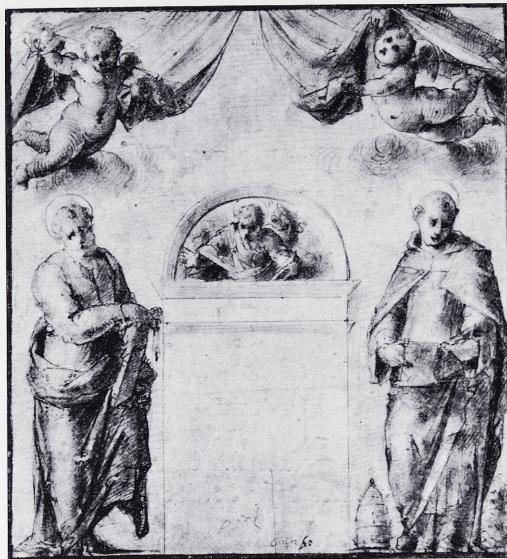
„Sommarario delle Indulgenze che si acquistano nell'Oratorio di S. Sebastiano da' Bini... stampato dal Mouche nel 1754“ (Richa X, p. 189) und „Brevi Notizie dell'antica miracolosa Imagine della SS. Vergine della Stella che al presente si conserva nell'Oratorio di S. Sebastiano de' Bini, ec. Firenze, l'anno 1792 in 12°. — Opusc. di pag. 10 num. nel Vol. Miscellaneo Riccardiano“ (Ms. Gargani 309, BNCF).

⁹⁴ Berenson, Florentine Pictures, p. 201. — Bei Warncke, a. a. O., p. 71 als Umkreis Fra Bartolomeos.

⁹⁵ John Shearman, Andrea del Sarto, Oxford 1965 (in folgenden: Shearman, Sarto), p. 226, Taf. 44 b, wies auf die Abhängigkeit dieser Skizze von Sartos Madonna von S. Ambrogio hin.

⁹⁶ Pinelli, a. a. O. (s. Anm. 85), p. 92, Abb. 7.

53 Pierfrancesco Foschi, Hl. Bernhard von Clairvaux, Detail aus Abb. 52.



54 Pierfrancesco Foschi, Skizze eines Bildtabernakels. Oxford, Christ Church.

der besprochenen Tafeln so unprofilierten Malern wie dem jungen Foschi und dem Meister von Serumido anvertraute und nicht Künstlern wie Sarto, Pontormo oder anderen entsprechenden Ranges, bleibt ein wenig rätselhaft.

Zum Schluss noch der Hinweis auf eine Darstellung der Bezahlung der Arbeiter im Weinberg aus Foschis Umkreis (früher Florentiner Kunsthändler als Bacchiacca; Abb. 55).¹⁰² Unter den zahlreichen Wiederholungen von Sartos berühmten, heute zerstörten Fresken der Weinbergparabel im Garten der SS. Annunziata¹⁰³ zeichnet diese sich durch ihre unbefangene, wenn auch nicht besonders geistreiche Paraphrase des Vorbilds aus.¹⁰⁴

eigenen frühen Lösung erinnert zu haben, sie freilich sogleich modifizierend und modernisierend. Die Richtigkeit der Zuschreibung der beiden Tafeln an Foschi gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die Tatsache, dass der Künstler auch später noch für die Familie Bini tätig war.⁹⁷

Für die übrigen Bildfelder des Altars, die altertümlich aufgebauten, in Farbe und Figurenproportionierung modisch manierierten Predellenszenen und die rohe Engelpietà, ist ein „Eccentrico Fiorentino“ verantwortlich, den Zeri nach der Altartafel in einer benachbarten Kirche „Meister von Serumido“ genannt hat.⁹⁸ Diesem Maler ist noch ein Madonnentondo in Berliner Privatbesitz zuzuschreiben⁹⁹, ferner eine Anna Selbdritt mit den hl. Franziskus und Sebastian in Cavallina bei Barberino di Mugello¹⁰⁰ und eine Verkündigung an Maria mit den hl. Johannes der Täufer und Laurentius.¹⁰¹

Warum allerdings ein Mann wie Bernardo Bini, der zu Künstlern wie Leonardo, Raffael und Michelangelo in Beziehung stand, die Ausführung

⁹⁷ Er malte für ihre Familienkapelle in S. Spirito seine bekannte Verklärung Christi.

⁹⁸ F. Zeri, Eccentrici Fiorentini, V. Il Maestro di Serumido (e Aristotele da San Gallo), in: Boll. d'Arte 47, 1962, p. 318-326.

⁹⁹ Die mir nur in der Fotografie bekannte Tafel wurde von Ursula Schlegel, Tafelbilder des Cinquecento Fiorentino in Berliner Privatbesitz, in: Pantheon 21, 1963 (im folgenden: Schlegel, Berliner Privatbesitz), p. 39, Abb. 1, als Arbeit Soglianis publiziert.

¹⁰⁰ Niccolai, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 336 mit briefmarkengrosser Abbildung, und Righini, a. a. O. (s. Anm. 1), p. 110 irrtümlich als Perugino-Schule. Neuaufnahme im Kunsthistorischen Institut in Florenz; Inschrift: Q[uest]A TAVOLA AFFATTA FARE FRANCESCO D[i] PACINO.

¹⁰¹ Ein bei der Überschwemmung von 1966 beschädigtes Foto-Negativ befindet sich in der Soprintendenza alle Gallerie di Firenze (provisorische Negativ-Nr. 09898). Die ursprüngliche Negativ-Nr. ist nicht feststellbar und damit zur Zeit auch nicht der Aufbewahrungsort; Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

¹⁰² Vgl. Foschis Darstellung des Themas bei Schlegel, Berliner Privatbesitz, p. 41 ff., Abb. 7.

¹⁰³ Vgl. Freedberg, Sarto II, p. 64 ff., Nr. 32, Abb. 67, und Shearman, Sarto, p. 219 ff., Nr. 33-34, Taf. 37 a-c.

¹⁰⁴ Mit Foschis frühen Andachtsbildern ist eine ziemlich schlecht erhaltene Madonna mit Kind und kleinem Johannes in der Bildersammlung des Ospedale degli Innocenti in Verbindung zu bringen, eine unpublizierte Werkstatt-Variante von Pinellis Abb. 2, die bisher fälschlich den Namen Francesco Brina trägt; Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz.

Neue biographische Daten zu Foschi (1502-1567):



55 Foschi-Umkreis, Bezahlung der Arbeiter im Weinberg. Ehemals Florenz, Kunsthandel.

Von 1535 an diverse Zahlungen an die Malerzunft für die Lukasfeste u. ä. (ASF, Accademia del Disegno, filza 4, 1535-1556, fol. 1 r, 2 r, 2 v, 3 r, usw.).
Jahresbeiträge an die Malerzunft von 1538-1556 (wie oben, filza 3, 1538-1556, fol. LXVIII v, 102 v, 103 r, 113 v, 114 r, 121 v, 122 r, 140 v, 141 r).

Jacopino del Conte

Altersgleich mit Foschi erhielt auch Jacopino del Conte seine künstlerische Schulung bei Andrea del Sarto. Bald zog es ihn nach Rom, wo er blieb. Dort finden sich auch seine ersten gesicherten Arbeiten, die interessanten Fresken im Oratorio di S. Giovanni Decollato aus der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre. Von seiner florentinischen Zeit davor wissen wir erst, seitdem es Zeri gelang, einige frühe Tafelbilder auf stilkritischem Wege zu ermitteln.¹⁰⁵ Meine Absicht war es, hier zunächst Jacopinos Anfänge in Sartos Einflussphäre zu untersuchen, was jedoch durch den gerade erschienenen Artikel von Iris H. Cheney¹⁰⁶ überflüssig geworden ist.

Als die frühesten uns bekannten selbständigen Gemälde Jacopinos dürfen mit Cheney die „Madonna degli Innocenti“ in Florenz¹⁰⁷ und die Madonna mit Kind und kleinem Johannes auf Wolken in der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem¹⁰⁸ angesprochen werden. Beide zeigen den Künstler vor allem dem Sarto der zwanziger Jahre verpflichtet und trugen früher, vor der genaueren Kenntnis ihrer Entstehungsperiode, irrtümlich, aber nicht ganz unverständlich den Namen Pontormos.¹⁰⁹

Während und nach diesem Beginn im Gefolge Sartos und auch Pontormos orientierte sich Jacopino zunächst hauptsächlich an Michelangelo. Seine elegische Madonna in den Uffizien¹¹⁰ ist in ihrer Pose und den gestreckten Proportionen nicht ohne Kompositionen Michelangelos denkbar, wie zum Beispiel der unserer Londoner Zeichnung (Abb. 14), die, wie oben gezeigt wurde, andere Künstler sogar direkt kopierten (Abb. 15-17). In Auseinandersetzung mit Michelangelo entstand auch ein leider schlecht erhaltenes, stellenweise übermaltes Madonnenbild im Depot der Alten Pinakothek in München (Abb. 56).¹¹¹ Jacopinos Handschrift verraten die Körperhaltung der Madonna und ihre Kleidung, wie ein Blick auf die Tafeln in der Sammlung Contini-Bonacossi¹¹² und in Belgrano in Argentinien (Abb. 59)¹¹³ lehrt; man vergleiche auch die

¹⁰⁵ F. Zeri, Salviati e Jacopino del Conte, in: *Proporzioni* 2, 1948 (im folgenden: Zeri, Salviati e Jacopino), p. 180-183. Vgl. auch ders., *Intorno a Gerolamo Siciolante*, in: *Boll. d'Arte* 36, 1951 (im folgenden: Zeri, Siciolante), p. 139-149.

¹⁰⁶ Iris H. Cheney, Notes on Jacopino del Conte, in: *Art Bull.* 52, 1970, p. 32-40.

¹⁰⁷ Ebenda, p. 33, Abb. 1.

¹⁰⁸ Venturi IX, 5, p. 120 ff., Abb. 65, als Pontormo, damals J. Böhler, München. — Cheney, a. a. O., p. 33, Anm. 7, schreibt die Tafel Jacopino nur mit Vorbehalt zu, da sie ihr lediglich aus Venturi und nicht im Original bekannt ist. Robert Oertel teilte mir freundlicherweise mit, dass Irene Kühnel, die die Tafel 1963 als Arbeit Pontormos für die Gemäldegalerie erwarb, sie inzwischen auch als Werk Jacopinos ansieht und zu publizieren beabsichtigt und dass sich die neue Zuschreibung bereits im englischen Summary Catalogue von 1968 findet.

¹⁰⁹ Vasari (-Milanesi VII, p. 576) sagt u. a. von Jacopino: *costui, da giovinetto, disegnava tanto bene, che diede speranza, se avesse seguitato, di farsi eccellentissimo, e saria stato veramente*. Man hätte, diesen Passus im Ohr, bei einer Untersuchung von Jacopino als Zeichner zu überlegen, ob mit seinem Namen nicht eventuell auch das grossartige Blatt Uff. 341 F in Verbindung zu bringen wäre, in dem heute allgemein eine Jugendzeichnung Pontormos gesehen wird (vgl. Janet Cox Rearick, *The Drawings of Pontormo*, Cambridge, Mass., 1964, p. 110 f., Abb. 20). Bereits Frederick Mortimer Clapp, *Les dessins de Pontormo*, Paris 1914, p. 88 f., hielt es weder für ein Werk Sartos noch Pontormos, sondern vielmehr für die Arbeit eines Gehilfen von Sarto wie Foschi oder Solosmeo. Auch mir scheint sich die Zeichnung trotz nicht bestreitbarer stilistischer Verwandtschaft mit frühen Werken Pontormos doch nicht ganz in dessen Oeuvre einzufügen. Auf der anderen Seite ist eine Zuschreibung an Jacopino bei dem derzeitigen Kenntnisstand nur aufgrund der etwas weitläufigen Beziehungen zu seinen frühen Madonnentafeln noch nicht vertretbar. Vorstellen könnte man sich aber sehr wohl, dass Jacopino in dieser Weise seine Karriere hoffnungsvoll begann, beeinflusst von Sarto und Pontormo zugleich.

¹¹⁰ Zeri, Salviati e Jacopino, p. 182, und Cheney, a. a. O., p. 33, Abb. 2.

¹¹¹ Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. Nr. 2228 als Puligo; Holz, auf Leinwand übertragen; 100,5 × 74,5 cm.

¹¹² Zeri, Salviati e Jacopino, p. 181, und Cheney, a. a. O., p. 34 f., Abb. 4.

¹¹³ Zeri, Siciolante, p. 142, Abb. 6. — Früher in Mailänder Privatbesitz. Laut Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz: Sammlung J. Genrich in Belgrano; 125 × 90 cm. — Das Gabinetto dei Disegni der Uffizien besitzt eine Nachzeichnung der Komposition von Giacomo Sementi unter Nr. 20 180 O. N.: Rötel, 181 × 137 mm, oben rechts mit *Sementi* bezeichnet. Eine Wiederholung in Terrakottarelief befand sich im Kaiser-Friedrich-Museum der Stadt Magdeburg; Katalog 1907, p. 132: fälschlich Pierino da Vinci zugeschrieben; Abb. in: *Zs. für bildende Kunst* N. F. 18, 1907, p. 88.



56 Jacopino del Conte, Madonna mit Kind und Johannesknaben. München, Alte Pinakothek.



57 (Nach?) Jacopino del Conte, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Cambridge, Fitzwilliam Museum.



58 Jacopino del Conte, Figurenstudie. Florenz, Uff. 658 E.



59 Jacopino del Conte, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Belgrano (Argentinien), Sammlung Genrich.

Kinder mit denen weiterer Gemälde von ihm oder die Gewandbehandlung mit der einzigen ihm in den Uffizien zugeschriebenen Zeichnung (Abb. 58).¹¹⁴ Die Münchener Madonna hielt ich bereits für ein Werk Jacopinos, bevor ich von dem Gemälde gleicher Grösse und Komposition im Fitzwilliam Museum in Cambridge erfuhr (Abb. 57). Cheney bildet es als Arbeit Jacopinos aus seiner frühen römischen Zeit ab¹¹⁵; im Museum gilt es zuletzt als „Florentine School, mid-sixteenth Century“ (das Münchener Bild sei „a partial copy ... of poor quality“ danach).¹¹⁶

Abgesehen davon, dass eine Datierung der Münchener Madonna erst um die Jahrhundertmitte aus stilistischen Gründen kaum zulässig ist, die Ausführung der Tafel in England mit ihrer „römischen“ Hintergrundkulisse dagegen sehr wohl, spricht noch ein kleines Detail für ein

¹¹⁴ Uff. 658 E: Rötel, 290 × 173 mm (ohne die Anstückungen oben und unten; das Blatt wurde einmal im Zickzack in zwei Hälften zerschnitten, dann aber wieder fugenlos auf die heutige Unterlage aufgeklebt). Bei Berenson, *Disegni fiorentini*, Nr. 101 als Sarto; dort ältere Literatur. Wer in den Uffizien das Blatt als Zeichnung Jacopinos erkannt hat, weiss ich nicht. Diese Zuschreibung finde ich sofort einleuchtend. Der sarteske Charakter spricht für eine relativ frühe Entstehungszeit; die Buchstaben bezeichnen die für die Ausführung vorgesehenen Farben.

¹¹⁵ Cheney, a. a. O., p. 34, Abb. 3.

¹¹⁶ Fitzwilliam Museum Cambridge, Catalogue of Paintings, II, Italian Schools, Cambridge 1967, p. 52 f., Nr. 651: Holz; 100,3 × 76,7 cm.



60 Nach Michelangelo, Detail aus den „Bogen-schützen“. Windsor Castle.



61 Michelangelo, Joram und seine Mutter (Ausschnitt). Lünettenfresko in der Sixtinischen Kapelle.

anderes Abhängigkeitsverhältnis. Das ikonographisch seltene Motiv des schlafenden kleinen Johannes¹¹⁷ geht auf den schlafenden Amor-Cupido aus den Bogenschützen Michelangelos zurück (Abb. 60).¹¹⁸ In München nun liegt ein fast wörtliches Zitat vor, während dasjenige in Cambridge stärker abgewandelt erscheint, woraus sich die Entstehungsfolge der beiden Gemälde ergibt. Das Michelangelo-Zitat und die Verwandtschaft mit den genannten Arbeiten Jacopinos erlauben, die Kompositionserfindung und das Münchner Exemplar in die dreissiger Jahre zu datieren. Wahrscheinlich ist uns mit dem Münchner Bild lediglich die Teilwiederholung einer Urfassung erhalten, zu der wie bei der späteren Version in Cambridge wohl auch die Figur der Elisabeth gehört haben wird.¹¹⁹

*

Noch eine weitere Madonnentafel Jacopinos, die sich in der Sammlung Hugh Sackville-West in Knole House in Kent befindet (Abb. 62)¹²⁰, möchte ich hier vorstellen. Die Zuschreibung ist durch die stilistischen Übereinstimmungen mit der Tafel in Belgrano gerechtfertigt. Der „Pfiff“ der äusserst gesuchten Komposition ist Jacopinos Geschick als Kompilator zu danken. Der — später als König gewalttätige — Joram und seine Mutter aus einem Lünettenfeld in der Sixtina (Abb. 61)¹²¹ sind durch Hinzufügung von Heiligscheinen zu

¹¹⁷ Einige Beispiele für Darstellungen von Madonna und Kind mit schlafendem Johannesknaben: a) Rosso Fiorentino, Los Angeles; b) Dono dei Doni, Göttingen, Universitätsammlung, Nr. 49 (Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz); c) Toskanisch, Mitte 16. Jh. (nach Carlo Portelli?), Verona, Museo Civico (Foto wie b); eine Teilwiederholung (ohne Johannesknaben) als Arbeit Carlo Portellis publiziert von Luciano Berti, Introduzione a una Madonna del manierismo fiorentino, in: Biella 1, 1963 (unpaginiert); vgl. auch Paola Barocchi, Proposte per Carlo Portelli, in: Fs. Ulrich Middeldorf, Berlin 1968, p. 288, Anm. 16; d) Giovanni Bizzelli (Luciano Berti, Il Principe dello Studiolo, Florenz 1967 [im folgenden: Berti, Studiolo], Abb. 183: ohne Ortsangabe).

¹¹⁸ Dussler, a. a. O., Nr. 721, Abb. 264.

¹¹⁹ Die Tafel in Cambridge kenne ich nur in einer Fotografie. Danach scheinen die Art der Ausführung und die daraus resultierende späte Datierung gegen die Eigenhändigkeit Jacopinos zu sprechen. Auch deshalb finde ich die — vom Kopftyp der Elisabeth hergeleitete — Annahme Cheneys, dass der junge Jacopino von Ridolfo Ghirlandaio beeinflusst worden sei und eventuell sogar eine frühe Ausbildung in dessen Werkstatt erhalten haben könnte, nicht überzeugend.

¹²⁰ Dem Eigentümer und dem Courtauld Institute, London (Neg. Nr. B 60/853; bereits als „Jacopino del Conte?“ inventarisiert), danke ich für die Erlaubnis, die Tafel zu publizieren. Holz; 121,3 × 89,5 cm.

¹²¹ Tolnay, Michelangelo II, p. 89 und 177, Abb. 24 und 164.



62 Jacopino del Conte, Madonna mit Kind und Johannesknaben. Knole House (Kent), Sammlung Sackville-West.

der unorthodoxen Madonna-Kind-Gruppe avanciert, während der muntere Johannesknabe dem berühmten Tabernakel der Porta Pinti von Sarto entstammt.¹²² Wie in vielen ähnlichen

¹²² Freedberg, Sarto II, p. 94 ff., Abb. 97; Shearman, Sarto, p. 247 ff., Taf. 90 b. — Eine gute Wiederholung des zerstörten Freskos hängt in der Collegiata in San Casciano Val di Pesa (Foto im Kunsthistorischen Institut in Florenz).

Fällen zeigt sich auch an dieser rein äusserlichen Nachahmung einer Komposition Michelangelo, dass die neue grosse Form und der neue Inhalt, die Michelangelo dem Andachtsbild mit dem Doni-Tondo und auch allen seinen Madonnenstudien gab, missverstanden wurden als lediglich schwierige und komplizierte Figurengruppierung. Was bleibt, ist die anspruchsvolle, aber nur noch kapriziöse und sinnentleerte Pose.¹²³

Francesco Brancadori

Im Pfarrhaus von Gagliano bei Barberino di Mugello steht neben der oben publizierten Tafel von Francesco Botticini (Abb. 1) noch eine grosse, ziemlich mitgenommene *Sacra Conversazione* (Abb. 63).¹²⁴ Man sollte sie kaum eines Blickes würdigen, geschweige denn sie hier abilden, obgleich sie eine — wenn auch simplifizierte — Nachbildung von Sartos verschollener Madonna von S. Ambrogio¹²⁵ ist, trüge sie nicht folgende Signatur: FRANCISCHVS. THOME.DE.BRANCHADORI.FLORENTINVS.I.FACIEBAT. Von dem 1533 geborenen Francesco di Tommaso Brancadori kannten wir bisher nur einige biographische Daten.¹²⁶ Durfte man hinter dem „*nome senza quadri*“ vielleicht sogar einen guten Maler vermuten, so braucht das nach Kenntnis dieser Tafel nun nicht mehr zu geschehen.

Maso da San Friano

Zum Abschluss noch einige Worte zu zwei „Malern des Studiolo“, zu Tommaso Manzuoli (1532-1571), allgemein nach seinem Wohnviertel Maso da San Friano genannt, und zu dem jüngeren Francesco Morandini (1544-1596), der nach seiner Herkunft Il Poppi heisst. Masos¹²⁷ Werke lassen weniger seine Ausbildung bei seinem Lehrer erkennen, sei dieser nun Pierfrancesco Foschi (laut Vasari¹²⁸) oder Carlo Portelli (laut Borghini¹²⁹) gewesen, als vielmehr eine intensive Auseinandersetzung mit Andrea del Sarto, dem frühen und mittleren Pontormo und Rosso Fiorentino. Die Annäherung an den Stil dieser nicht allein von ihm als überlegen empfundenen Initiatoren des florentinischen Manierismus geschieht natürlich im Generationenabstand nicht ohne Beeinflussung durch ältere, zeitgenössische Künstler wie Salviati oder auch Michele Tosini und Vasari. Letzterer bescheinigt Maso die Erfüllung seiner eigenen Maximen: Maso habe *invenzione, disegno, maniera, grazia ed unione nel colorito* gezeigt.¹³⁰

¹²³ Neue biographische Daten zu Jacopino:

1538-1539 Jahresbeitrag an die Malerzunft, obgleich er in dieser Zeit bereits hauptsächlich in Rom tätig ist (ASF, Accademia del Disegno, filza 3, 1538-1556, fol. LVI v).

¹²⁴ Holz; 174,5 × 116,3 cm (im Rahmen gemessen).

¹²⁵ Über ihr Aussehen unterrichtet u. a. eine wohl von Empoli stammende Kopie in Stoke Poges; vgl. Freedberg, Sarto II, p. 47 ff., Abb. 58, und Shearman, Sarto, p. 225 f., Taf. 44 b.

¹²⁶ Vgl. Isolde Härtl, Zu Andrea del Sartos „Opfer Abrahams“, in: Mitt. 8, 1957/59, p. 172, Anm. 17.

¹²⁷ Die neuesten, wenn auch noch keineswegs erschöpfenden Arbeiten über Maso sind: Luciano Berti, Nota a Maso da S. Friano, in: Scritti... in onore di Mario Salmi, III, Rom 1963 (im folgenden: Berti, Maso), p. 77-88; Peter Cannon Brookes, Three Notes on Maso da San Friano, in: Burl. Mag. 107, 1965, p. 192-196; ders., The Portraits of Maso da San Friano, in: Burl. Mag. 108, 1966, p. 560-568 (mit manchen wohl kaum haltbaren Zuschreibungen, was auch Berti, Studiolo, p. 230, Anm. 39, findet).

Neue biographische Daten zu Maso:

15. Nov. 1558 Aufnahme in die Zunft der Ärzte und Apotheker (ASF, Medici e Speziali, filza 12, 1547-1566, fol. 123 v); 3. Juli 1561 Beglaubigung der Steuererklärung eines Bekannten (ASF, Decime Granducali, filza di Partiti 1560-1561, fol. 220, Nr. 410).

¹²⁸ Vasari-Milanesi VII, p. 612.

¹²⁹ Raffaello Borghini, Il Riposo, Florenz 1584, p. 539.

¹³⁰ Vasari-Milanesi VII, p. 612.



63 Francesco Brancadori,¹ Sacra Conversazione. Gagliano bei Barberino di Mugello (Firenze), S. Bartolomeo.



64 Maso da San Friano, Skizze für eine Vermählung der hl. Katharina. Florenz, Uff. 6475 F.

Unter Rossos Namen wird in den Uffizien eine kleine Zeichnung mit der Heiligen Familie, Katharina und dem Johannesknaben verwahrt (Abb. 64), die Berenson nichts als den lakonischen Kommentar „spirited“ bzw. „composizione piena di brio“ entlockt hat.¹³¹ Das ist nicht unzutreffend, nur stammt das Blatt nicht von Rosso, sondern von Maso da San Friano und ist die Fixierung eines ersten Gedankens für eine Mystische Vermählung der hl. Katharina, wie der grosse und genauere Bildentwurf von Masos Hand, ebenfalls in den Uffizien (Abb. 65)¹³², beweist. In der Behandlung des Themas ist eine Beziehung zu Rosso nicht zu leugnen, der seine Bildflächen ähnlich prall füllt oder in seiner beklemmenden Tafel in Los Angeles die Grossfiguren in verwandter Weise über dem in der unteren linken Bildecke sitzenden Johannesknaben aufbaut. Anderes wiederum deutet auf Pontormo hin, z. B. die Gestalt des

¹³¹ Uff. 6475 F recto: Schwarze Kreide auf braunem Papier, 157 × 118 mm. — Berenson, *Disegni fiorentini* (englische Ausgabe 1938), Nr. 2407 als Rosso.

¹³² Uff. 7100 F: Schwarze Kreide, weiss gehöht, auf grünlich grau gefärbtem Papier, 337 × 252 mm. Laut Vermerk auf dem Passepartout hat *Marcia Hall* das früher Giacomo Coppi zugeschriebene Blatt als Arbeit Masos erkannt.



65 Maso da San Friano, Bildentwurf für eine Vermählung der hl. Katharina. Florenz,
Uff. 7100 F.

Joseph.¹³³ Anfangs hatte Maso geplant, das Kind auf dem Schoss der Mutter sitzen zu lassen, besann sich dann aber anders und zitierte das Christuskind aus Pontormos Annen-Altar, der für das Kirchlein S. Anna in Verzaia in Masos Wohnviertel gemalt worden war (zu Masos Zeiten in S. Anna sul Prato auf der gegenüberliegenden Arnoseite; heute im Louvre).¹³⁴ Die Parallelen zu Masos 1560 datierten Altartafeln in Cortona¹³⁵ und im Fitzwilliam Museum in Cambridge¹³⁶ sprechen für eine Datierung des Bildentwurfs um diese Zeit. Von einer Ausführung wissen wir nichts.

Als Arbeit Masos annähernd gleicher Entstehungszeit möchte ich eine Madonnentafel vorstellen, die 1953 in der Villa Poggio Imperiale fotografiert wurde, von der heute dort aber niemand etwas weiss (Abb. 66).¹³⁷ Von der Komposition kenne ich noch zwei fast identische Versionen: eine Zeichnung in den Uffizien (Abb. 67)¹³⁸, deren etwas grobe und unsichere Strichführung Zweifel an der Autorschaft Masos aufkommen lässt (auch wenn die cinquecenteske Aufschrift *Tom.so Manzuoli da S. Friano* ihn als Künstler nennt und damit auch die Zuschreibung des Gemäldes bezw. der Kompositionserfindung an ihn stützt) und zum anderen ein spannenhohes Aquarell im Miniaturenkabinett der Uffizien (Abb. 68), das laut Borghini von Bernardo Buontalenti für Francesco I. de' Medici gemalt wurde.¹³⁹ Da nur in der Miniatur der Engel eine Taube hält (wobei die Position seines rechten Armes keinen Sinn ergibt), dieses Motiv entstellt und verkümmert in der Zeichnung wiederkehrt und es wohl kaum denkbar ist, dass die Miniatur für das Gemälde als Vorlage diente, scheint mir die nächstliegende — aber wohl kaum einzige — Hypothese für den Zusammenhang der drei Werke folgende zu sein: alle drei entstanden nach einem uns unbekannten Bildentwurf Masos, der oben rechts den Engel ähnlich wie in der Miniatur und der Zeichnung gezeigt haben dürfte; lediglich Maso entschied sich dann bei der Ausführung für einen anderen, aktiver am Geschehen teilnehmenden Engel. Insgesamt verrät die Komposition Anklänge an Salviati¹⁴⁰, während Einzelheiten wie die Haltung des Christuskindes auf dasjenige in Sartos *Madonna del Sacco* und der Kontrapost des kleinen Johannes auf Michelangelos *Manchester-Madonna*, das Kind der Brügger Madonna oder den Satyrknaben des Bacchus im Bargello zurückweisen.¹⁴¹ Den kleinen Johannes, der sich einstmals dem Gottessohn ehrerbietig zu nähern hatte, hier wie ein Faunkind fröhlich auf einer Flöte spielen zu lassen, was das Christuskind aber mindestens ebenso entzückt und den Engel ebenso fesselt wie althergebrachtes seriöses, unkindliches Ge-

¹³² Sie steht der entsprechenden Figur Masos in Oxford nahe, die sich von Pontormos Tonmodell in Ost-Berlin herleitet; siehe: *Ursula Schlegel*, Ein Terrakotta-Modell des Frühmanierismus, in: *Pantheon* 19, 1961 (im folgenden: *Schlegel*, Terrakotta-Modell), p. 35, Abb. 20-21, und zur Datierung des Tonmodells aufgrund einer um 1520 entstandenen Nachzeichnung im Louvre: *Christian von Holst*, Ein Marmorrelief von Pontormo, in: *Jb. der Berliner Museen* 8, 1966, p. 224 f., Abb. 19-20.

¹³³ *Paatz*, Kirchen I, p. 57 ff.

¹³⁴ Zuletzt *Luciano Bellosi* in: Ausstellungskatalog „Arte in Valdelsa“, Cortona 1970, p. 45 f., Nr. 72, Abb. 72 (dort die ältere Literatur). — Die „Neeld Madonna“, 1963 im Londoner Kunsthandel, früher Sarto zugeschrieben und von *Shearman*, Sarto, p. 290, Taf. 96 b, als Arbeit aus dessen Werkstatt publiziert, scheint manchen Bildern Masos nahezustehen, namentlich der Tafel in Cortona. Soweit die Abbildung ein Urteil erlaubt, halte ich es für sehr wohl möglich, dass die Tafel von Masos Hand stammt; das von *Shearman* nachgewiesene Gemisch von Reminiszenzen an Sarto und Pontormo würde auch gut zu ihm passen.

¹³⁵ *Berti*, Maso, p. 78, Abb. 1.

¹³⁶ Foto Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, Nr. 94 939: ohne Zuschreibung.

¹³⁷ Uff. 13.904 F: Schwarze Kreide, weiss gehöht, auf grünlich grau gefärbtem Papier, 188 × 161 mm. — *Anna Forlani* in: Ausstellungskatalog „I Fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno“, Florenz 1963, Nr. 46 als Maso (ohne Abb.).

¹³⁸ *Borghini*, a. a. O., p. 611. — Vgl. *Arduino Colasanti*, Una miniatura di Bernardo Buontalenti, in: *Miscellanea ... in onore di I. B. Supino*, Florenz 1933, p. 560 ff., Abb. 4, und *Berti*, Studiolo, p. 52 f., Abb. 41.

¹⁴⁰ Vgl. *Forlani*, a. a. O., Nr. 46.

¹⁴¹ Der Bacchus selbst erscheint seitenverkehrt als Arbeiter in Masos „Diamantenwerk“ im Studiolo.



66 Maso da San Friano, Madonna mit Kind, Johannesknaben und Engel. Ehemals Florenz, Villa Poggio Imperiale.



67 Maso da San Friano (-Werkstatt?), Madonna mit Kind, Johannesknaben und Engel. Florenz, Uff. 13 904 F.



68 Bernardo Buontalenti, Madonna mit Kind, Johannesknaben und Engel, Miniatur. Florenz, Uffizien.

baren, unterwandert das fromme Thema in menschlich liebenswürdiger, zugleich aber verweltlichender Weise, ja gibt ihm fast einen etwas frivolen Anstrich. Gegen solcherlei *capricci* und Profanierung ging die Gegenreformation an. Unsere Darstellung, genauso wie die Jacopo del Conto in Knole (Abb. 62), hätte Kardinal Paleotti in seinem weitschweifigen „Discorso intorno alle imagini sacre e profane“ wohl unter das Kapitel „Delle pitture che appor-tano novità e sono insolite“ eingereiht, in dem er unter anderem schreibt: *che da alcuni si dipinge nel sacro Bambino, che giuoca da fanciullo con s. Giovanni Battista overo scherza da sé con un rondenino in mano, cose che rendono più tosto bassezza che divozione.*¹⁴²

Francesco Morandini, genannt Il Poppi

Den Forderungen Paleottis dürfte dagegen ein Andachtsbild entsprochen haben, das früher zur Sammlung Catholina Lambert in New York gehörte und schliesslich nach Kalifornien, in das kleine Museum von Santa Barbara, gelangte (Abb. 69)¹⁴³, wo ich es vor Jahren sah. In dieser Distanz von seinem Ursprungsort kann es nach wie vor den stolzen Namen Andrea del Sarto führen, wurde aber auch bereits nach einer alten Fotografie als Arbeit Naldinis publiziert.¹⁴⁴

¹⁴² Gabriele Paleotti, Discorso ..., in: *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di Paola Barocchi, II, Bari 1961, p. 403.

¹⁴³ Versteigerung Sammlung C. Lambert, American Art Association, 21.-24. Feb. 1916, als Sarto. — 1962 von Mitgliedern der Familie Billings zur Erinnerung an Mr. und Mrs. C. K. G. Billings dem Museum gestiftet. — Holz; 125 × 98 cm.

¹⁴⁴ Schlegel, Berliner Privatbesitz, p. 43, Abb. 10.



69 Francesco Morandini gen. Il Poppi, Madonna mit Kind, Johannesknaben, hl. Anna und Erzengel Michael. Santa Barbara (Kalifornien), Museum.

Die Madonna sitzt am Boden und blickt auf die beiden sich umarmenden Kinder nieder, wobei ihr wohlwollend und aufmerksam die hl. Anna und der Erzengel Michael assistieren. Die ausgewogene Anordnung der Gestalten ruft Andachtsbilder der Hochrenaissance in Erinnerung.

So gruppiert z. B. Fra Bartolomeo, den Paleotti neben Fra Angelico und anderen als besonders frommen, im Sinne der Gegenreformation vorbildlichen Maler lobt¹⁴⁵, in einer seiner erfolgreichsten Serienkompositionen die Figuren in ähnlicher Weise, mit dem Unterschied allerdings, dass sich die Umarmungsszene der Kinder in der gemeinsamen Obhut von Maria und Anna vollzieht.¹⁴⁶ Vergleicht man die Tafel, auch in ihrer kräftigen Buntfarbigkeit, mit der signierten Caritas von Poppi in der Florentiner Akademie (Abb. 70), den Erzengel mit einer Kopfstudie in den Uffizien¹⁴⁷, die übrigen Gestalten mit anderen gesicherten Werken des gleichen Künstlers, so bedarf ihre Zuschreibung an Poppi keiner weiteren Erläuterung. Der Künstler ist hier, wie auch sonst mehrfach, deutlich von dem etwas älteren, bisweilen mit ihm konkurrierenden Naldini beeinflusst. Dass so verschiedenartige Kompositionsweisen wie die der turbulenten, modischen Caritas und die unserer daneben beschaulich und traditionell wirkenden Tafel gleichzeitig anzutreffen sind, zeigt — und das gilt vornehmlich für die zur Privatandacht bestimmten Madonnenbilder — eine verstärkte Rückorientierung an der Florentiner Klassik als Folge des Tridentiner Konzils.

¹⁴⁵ *Paleotti-Barocchi*, a. a. O., p. 167.

¹⁴⁶ Vgl. *Venturi* IX, 1, Abb. 245-248. — Dem widerspricht nicht die zutreffende Beobachtung von *Schlegel*, Terrakotta-Modell, p. 38, Anm. 61, und *Berliner Privatbesitz*, p. 46, Anm. 32, dass das Umarmungsmotiv der Kinder und auch der Madonnentyp über Zwischenstufen mit dem genannten Terrakotta-Modell Pontormos in Verbindung stehen.

¹⁴⁷ *Paola Barocchi*, Appunti su Francesco Morandini da Poppi, in: *Mitt.* 11, 1963/65, p. 134, Abb. 19.

RIASSUNTO

In questo articolo sono riassunte alcune osservazioni e precisazioni sui dipinti e disegni fiorentini dal 1480 al 1580, che l'autore ha espresso a seguito del suo più ampio lavoro sulla produzione in serie di quadri a soggetto religioso derivanti da uno stesso cartone.

La tradizionale Sacra Conversazione di Francesco Botticini in Gagliano è stata eseguita in parte da aiuti, ciò che ci permette di identificare nella provincia il luogo di origine, mentre la più pretenziosa Adorazione del Bambino (molto restaurata) conservata a Firenze è opera posteriore, autografa del Maestro e rivela un forte influsso fiammingo. L'asserzione del Vasari nella Vita di Fra Filippo Lippi e Michelangelo l'ha non pur celebrato sempre, ma imitato in molte cose sembra trovare conferma nell'osservazione che il Bambino della Madonna di Bruges di Michelangelo appare ispirato dall'altare Barbadori di Fra Filippo. Le due sculture dipinte del David, che completano l'idea che abbiamo avuto finora del bronzo scomparso del David di Michelangelo, si trovano in un dipinto del Granacci a New York e in uno del Bugiardini a Vienna. Una incisione in rame della Madonna col Bambino della scuola di Fontainebleau è evidentemente ispirata da un disegno di Michelangelo, forse proprio da uno di quelli che Antonio Mini portò con sé in Francia e che andarono perduti dopo la sua morte.

Dopo alcune osservazioni generali sull'ambiente artistico fiorentino dopo il 1508, in questo articolo sono prese in considerazione alcune opere della scuola di San Marco, della sua sfera d'influenza, quindi della cerchia di Andrea del Sarto e dei suoi successori. Una Madonna molto raffaellesca dell'Albertinelli, firmata e datata 1509, è stata dipinta secondo un cartone di Fra Bartolomeo, come prova la grande tavola di uguali dimensioni che si trova ad Amsterdam e che fornisce nuove possibilità per la datazione di alcune opere dei due artisti. La composizione ebbe evidentemente molto successo, come dimostrano le sue diverse versioni. Con opere come queste, i termini „originale“ e „copia“ nel loro significato moderno non possono essere usati per la chiarificazione del fenomeno storico e devono essere sostituiti da altri oppure pre-



70 Francesco Morandini gen. Il Poppi, *Caritas*. Florenz, Akademie.

cisati. Seguono le pale d'altare del Bugiardini in S. Stefano a Campoli e di Fra Paolino (secondo un abbozzo di Fra Bartolommeo) in San Casciano. I disegni e i dipinti del Sogliani qui presentati tradiscono tutti l'influenza determinante di Fra Bartolommeo oppure dell'Albertinelli; sono soprattutto da notare due tavole di Madonne, l'una di proprietà privata e l'altra di proprietà dell'Arciconfraternita della Misericordia di Firenze. Nella tradizionale Adorazione del Bambino di Antonio del Ceraiuolo, conservata a Firenze e databile intorno al 1524, si fondono in parti uguali elementi e caratteristiche di Lorenzo di Credi e di Ridolfo del Ghirlandaio, due pittori con i quali il Ceraiuolo lavorò per molti anni. Una piccola tavola del Palazzo Davanzati a Firenze, rappresentante Icaro e attribuita al giovane Andrea del Sarto, fu ispirata da un cammeo augusteo già di proprietà di Lorenzo il Magnifico. Le prime opere conosciute dell'allievo di Andrea del Sarto, Pierfrancesco Foschi, è da ritenersi che siano i Santi ai lati dell'altare dell'Oratorio di San Sebastiano dei Bini a Firenze, databile intorno al 1525; la predella e la Pietà possono essere tribuite al Maestro di Serumido, e lo stesso dicasi per una Madonna a Berlino e due pale d'altare in Toscana. Due Madonne di Jacopino del Conte a Monaco e nella Knole House (Kent) presentano un rapporto puramente formale con Michelangelo. I disegni di Maso da San Friano agli Uffizi e la sua Madonna, già nella Villa di Poggio Imperiale a Firenze, mostrano chiaramente di discendere dalle opere di Andrea del Sarto, Pontormo e Rosso. In confronto ai „capricci“ di Maso e di Jacopino, la tavola di Francesco Morandini a Santa Barbara (California) appaga le esigenze della Controriforma, anche perché vi si può avvertire un ritorno all'influenza di Fra Bartolommeo, indicato come modello.

Bildnachweis:

Verfasser: Abb. 1, 2, 25, 26, 28, 34, 35, 36, 48, 63. – Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 3, 4, 5, 7, 15, 17, 30, 44, 50, 58, 64, 65, 66, 67, 68. – Alinari: Abb. 6, 29. – Musées Nationaux, Paris: Abb. 8. – Sotheby & Co., London: Abb. 10. – Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 11. – Bibliothèque Nationale, Paris: Abb. 13. – Villa I Tatti, Settignano: Abb. 16, 32, 39. – Rijksmuseum, Amsterdam: Abb. 21. – Kunsthistorisches Institut, Florenz: Abb. 22, 23, 24, 27, 33, 37, 40, 41, 42, 46, 52, 53, 55, 59. – Fogg Art Museum, Cambridge (Mass.): Abb. 31, 45. – Courtauld Institute, London: Abb. 47, 62. – Ermitage, Leningrad: Abb. 49. – Christ Church, Oxford: Abb. 54. – Bayer. Staatsgemäldesammlungen, München: Abb. 56. – Fitzwilliam Museum, Cambridge: Abb. 57. – Anderson: Abb. 61. – Museum of Art, Santa Barbara (Cal.): Abb. 69. – Soprintendenza alle Gallerie, Neapel: Abb. 70.

Nach Fotos im Besitz der Bildeigentümer: Abb. 20, 43. – Nach Fotos unbekannter Herkunft (Verfasser): Abb. 18, 19, 38.

Nach Goldscheider, Michelangelo's Models in Wax and Clay (Fig. 54): Abb. 9. – Nach Paragone 1953 (Fig. 17): Abb. 12. – Nach Wilde, Italian Drawings, Brit. Mus., Michelangelo (Taf. 87): Abb. 14. – Nach Georg Lippold, Gemmen und Kameen des Altertums und der Neuzeit, Stuttgart o.J. (Taf. 48): Abb. 51. – Nach Dussler, Zeichnungen des Michelangelo (Abb. 264): Abb. 60.