

1 Filarete (?), Die Auffindung des wundertätigen Marienbildes. L'Impruneta (Firenze), Basilica S. Maria.

## FILARETE ?

von Ulrich Middeldorf

Für Giulia Brunetti  
in alter Freundschaft

Das Marmorrelief mit der Auffindung des wundertätigen Bildes<sup>1</sup> am Altar der Madonna in der Basilika von l'Impruneta (Abb. 1-4) hat bisher wenig Beachtung gefunden, obwohl es öfters abgebildet worden ist.<sup>2</sup> Einmal wohl, weil es lange von einem silbernen Vorsatz verdeckt war<sup>3</sup>, dann weil die Terrakotten des Luca della Robbia die Aufmerksamkeit monopolisiert haben.<sup>4</sup> Abgesehen von zaghaften und kaum begründeten Versuchen, es Michelozzo zuzuschreiben<sup>5</sup>, den man für den Autor der grossen Baldachine hielt, ist nur einmal ein Vorschlag mit Überzeugung gemacht worden: es handele sich um ein Werk des Luca della Robbia.<sup>6</sup>

Luca della Robbias Reliefstil ist jedoch ganz anders, sei es in Marmor, sei es in Terrakotta. Er hält sich an den von Ghiberti erstellten Kanon: ein perspektivisch gestalteter Raum mit frei sich darin bewegendem Figuren von angemessener Grösse und klassischer Proportion.

<sup>1</sup> 0,74 × 2,38 m.

<sup>2</sup> Zunächst im Stich: *Giovambatista Casotti*, Relazione della venuta in Firenze della miracolosa immagine di Maria Vergine dell'Impruneta, Florenz 1713, Frontispiz; *derselbe*, Memorie istoriche della miracolosa immagine etc., Florenz 1714, Frontispiz. Dann nach Fotos: *Edoardo Casini*, L'Impruneta per l'incoronazione della sua Madonna, Florenz 1920, p. 8; Ricordo dell'elevazione a Basilica dell'Insigne Propositura Collegiata di S. Maria all'Impruneta 17-24 maggio 1923, Florenz 1925, p. 6; *Leo Planiscig*, Luca della Robbia, Wien 1940, Abb. 62 (ital. Ausgabe, Florenz 1948, Abb. 79); *Luigi Bellini*, Il Santuario dell'Impruneta, in: Firenze e il Mondo 1, 1948, p. 61; *Marcello Cagnacci*, Impruneta e la sua Basilica, Florenz 1969, Taf. geg. p. 32.

<sup>3</sup> *Maud Cruttwell*, Luca and Andrea della Robbia, London-New York 1902, p. 109, n. 1. Zu dem Silbervorsatz s. *Lankheit*, p. 96 f., 196 f. und Abb. 46.

<sup>4</sup> *Allan Marquand*, Some Unpublished Monuments by Luca della Robbia, in: *American Journal of Archaeology* 8, 1893, pp. 153-170 (p. 161 ff.); *derselbe*, Luca della Robbia, Princeton 1914, pp. 136-152.

<sup>5</sup> *Marcel Reymond*, Les Della Robbia, Florenz 1897, p. 74 ff.; *derselbe*, La sculpture florentine, II, Florenz 1898, p. 207 f. *Paul Schubring*, Luca della Robbia und seine Familie, Bielefeld und Leipzig 1905, p. 62 und Abb. 55.

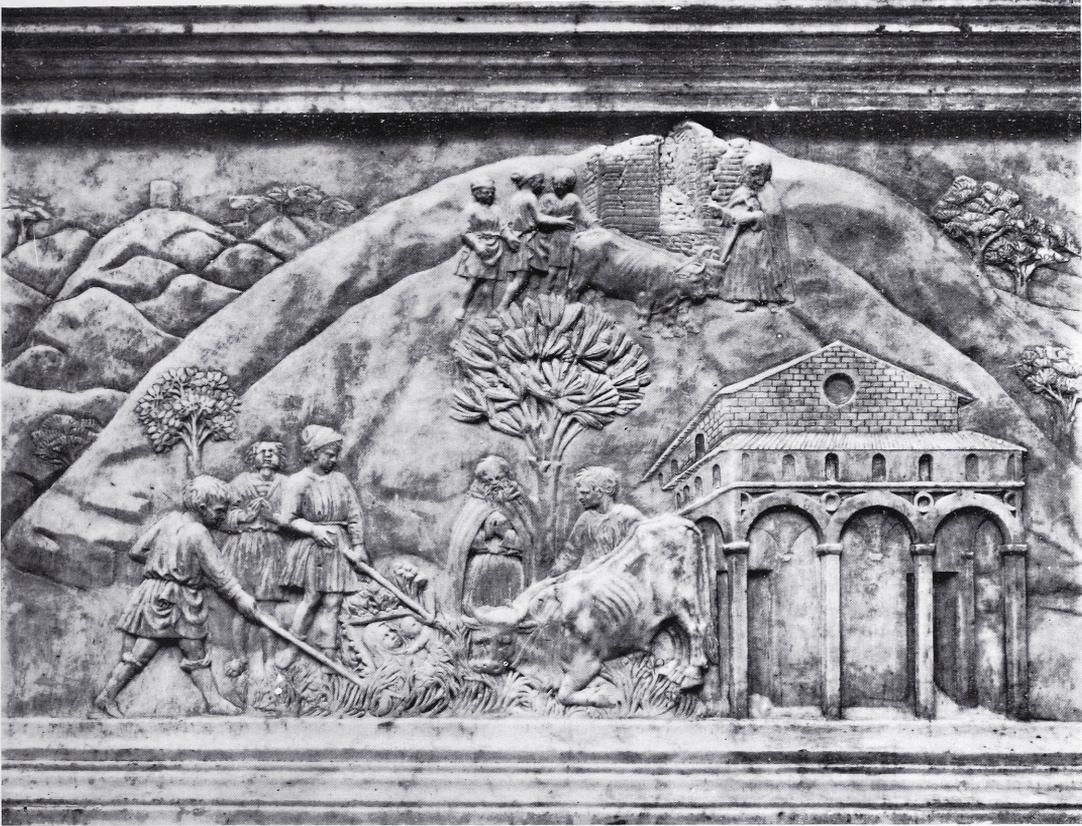
<sup>6</sup> (*Ugo Procacci*) Mostra di opere d'arte trasportate a Firenze durante la guerra e di opere d'arte restaurate, Florenz 1947, p. 19, Nr. 12. Vielleicht ist die Tatsache, dass *L. Planiscig* das Relief in der Ausgabe seines Buches von 1948 gross abbildet, wenn auch ohne Kommentar, als Zustimmung zu deuten.



2 Filarete (?), Detail des Reliefs Abb. 1.

Donatello's Relief, obwohl verschieden in Technik und Temperament, hat grundsätzlich die gleichen Absichten. Diesen beiden Idealen folgt mehr oder weniger das ganze Florentiner Quattrocento, so auch Michelozzo; und die Malerei geht parallel.

Hier haben wir nun ein bedeutendes Werk an vornehmster Stelle, das völlig herausfällt. Relativ kleine Figuren stehen in einer weiten Landschaft, die bis zum oberen Rande reicht. Während Ghiberti, in der zweiten Baptisteriumstür, verschiedene Phasen einer Erzählung in einen einheitlich konstruierten Raum zusammenrafft, sind hier verschiedene Episoden lose über die Bildfläche verstreut. Eine Einheit wird nur von der gleichmässig ausgespannten Landschaft gegeben. Diese ist eine statische Ansammlung von Hügeln und Bergen mit einzelnen Bäumen und Gebäuden, die etwas naiv angeordnet sind, ein grosser Berg in der Mitte und kleinere symmetrisch balanciert an jeder Seite. Keine der Geländewellen — wenn man überhaupt von solchen sprechen kann — ist artikuliert, hat Volumen oder steht fest im Raume. Eine flache Silhouette steht neben oder halb hinter der anderen, wie in einer Appliqué-Arbeit. Seit dem Dugento sind wir an andere Landschaften gewöhnt. Auch wenn sie noch nicht die mindeste Kenntnis der späteren Perspektive haben, sind die Landschaften des Trecento doch stark räumlich. Felszüge stossen diagonal in die Tiefe; Aufsichten auf Plateaus, Standflächen werden gegeben; das Volumen der Berge oder Geländewellen wird, wenn auch schematisch, angedeutet; für die Figuren wird Luft oder Raum geschaffen. Als Beispiel sei die Thebais in den Uffizien genannt, deren Erzählungsweise im übrigen der unseres Reliefs entspricht. Von hier aus war der Weg zu der perspektivisch geordneten Renaissancelandschaft nicht weit,

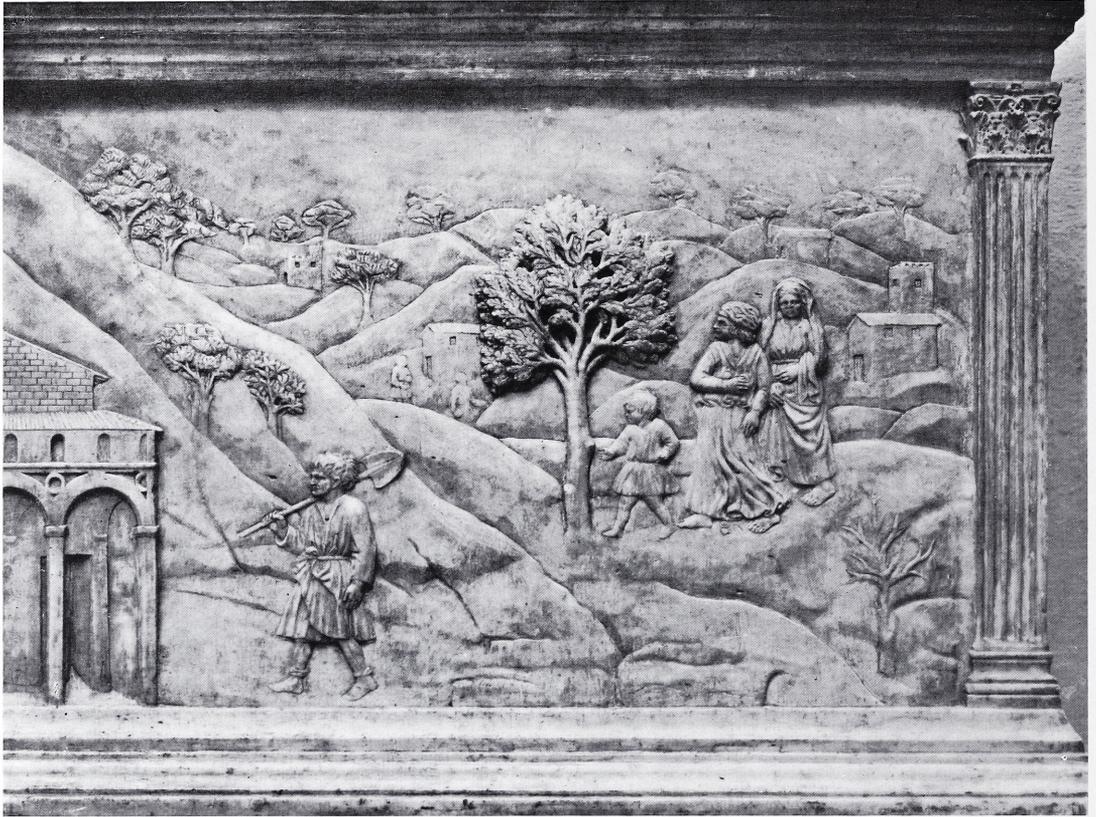


3 Filarete (?), Detail des Reliefs Abb. 1.

wie wir aus Ghibertis Entwicklung wissen. Die feste Symmetrie des Reliefs der Impruneta, die jede Bewegung im Raum verhindert; der flache Hintergrund, auf dem die Figurengruppen und die gut konstruierten Gebäude recht seltsam stehen, erscheint dagegen rückständig und erinnert *mutatis mutandis* an die rein kalligraphischen Landschaften eines Berlinghieri oder Guido da Siena. Bestenfalls liessen sich als Parallele zitieren die äussersten Gründe in bestimmten Landschaften Masaccios, Ghibertis usw., denen die Ferne Substanz geraubt hat.

Die Figuren verraten, wo das eigentliche Interesse des Künstlers lag. Sie schildern in einer für Florenz ungewohnten Weise Menschen und Szenen des täglichen Lebens. Sie dominieren nicht, sondern verlieren sich eher in der Landschaft; sie bewegen sich natürlich und unkonventionell. Ihre untersetzten Proportionen und ihre scharf charakterisierten Gesichter sind alles andere als klassisch. Oberflächlich erinnern sie an Cassoni oder Miniaturen wie die im Virgil des Apollonio di Giovanni.<sup>7</sup> Ihnen fehlt aber jeder höfische Schliff. Sie sind nicht im geringsten präziös. Auf die Tiere hat der Künstler besondere Sorgfalt verwandt; die Ochsenpaare sind gut charakterisiert, nur das Hintereinander der beiden ist nicht ganz gelungen. Die Gebäude sind sorgfältig konstruiert. Das Laub der Bäume ist nach Gattungen differenziert, die nicht in allen Fällen klar zu bestimmen sind. Das Madonnenbild, das aufgefunden

<sup>7</sup> Ernst H. Gombrich, *Norm and Form*, London 1966, p. 11 ff.



4 Filarete (?), Detail des Reliefs Abb. 1.

wird, entspricht nicht dem Gnadenbild selber, wie zu erwarten gewesen wäre, sondern es bildet eine der zahllosen damals in Florenz üblichen Halbfigurenreliefs nach.<sup>8</sup>

Viele der geschilderten Züge finden sich in Filaretets Bronzetür von St. Peter in Rom wieder.<sup>9</sup> Zunächst in den Reliefs der Martyrien von Petrus und Paulus die lappigen Berge, die so mutlos aufsteigen (Abb. 5)<sup>10</sup>, mit den verschiedenen charakterisierten kleinen Bäumchen. Dann die Raumlosigkeit und das Fehlen einer Stehebene für die Figuren, die bewirken, dass Menschen, Tiere und alles Beiwerk wie an eine Frontfläche gedrückt erscheinen und nur die Bauwerke eine gewisse perspektivische Räumlichkeit entfalten können. Natürlich sind diese beiden Reliefs viel komplizierter und anspruchsvoller, mit allen möglichen klassischen Zitate und vielem Detail angefüllt. Die Figuren haben durchaus antiken Charakter, im Einklang mit dem Stil der ganzen Tür. Der Eindruck einer eine ganze Fläche überspinnenden Stickerei ist jedoch der gleiche.

<sup>8</sup> Vom gleichen Typ: Washington, National Gallery (*Charles Seymour Jr.*, *Masterpieces of Sculpture*, New York 1949, Taf. 58), Florenz, Museo Bardini (*Alfredo Lensi*, *Il Museo Bardini: stucchi e terracotte*, in: *Dedalo* 4, 1923/24, p. 487 u. Taf. geg. p. 490) und eine Michelozzo zugeschriebene Madonna in Budapest (*Jolán Balogh* in: *Jahrbücher des Museums der bildenden Künste* 6, 1929/30, p. 36, Abb. 41; dt. Resümee p. 255 f.).

<sup>9</sup> Gut und detailliert abgebildet in: *Michele Lazzaroni und Antonio Muñoz*, *Filarete, scultore e architetto del secolo XV*, Rom 1908 (im folgenden: *Lazzaroni-Muñoz*).

<sup>10</sup> *Lazzaroni-Muñoz*, Taf. II u. III.



5 Filarete, Martyrium des hl. Paulus. Detail der Bronzetür von St. Peter in Rom.

Der Wirklichkeitssinn des Reliefs der Impruneta findet sich aber in den historischen Szenen der Tür<sup>11</sup> wieder. Dort gibt es die untersetzten Figuren, die sich, eingebündelt in schwere Gewänder, so ungeschickt bewegen (Abb. 6). Dort gibt es die bis ins einzelne beschriebenen Gebäude und die gut beobachteten Tiere (Abb. 7). Auch die Physiognomien ähneln einander, soweit das kleine Format Vergleiche zulässt. Der Gesamtcharakter ist verschieden. Es handelt sich in dem Fries um hochpolitische Zeremonien, denen von Natur aus ein gewisser Stil geschuldet war. Man wundert sich, wieviel von der Unbekümmertheit der Figuren im Relief der Impruneta trotzdem auch hier noch zu merken ist. Ganz ohne Zeremonie ist dann das

<sup>11</sup> *Lazaromi-Muñoz*, Abb. 57-62, 64, 65.



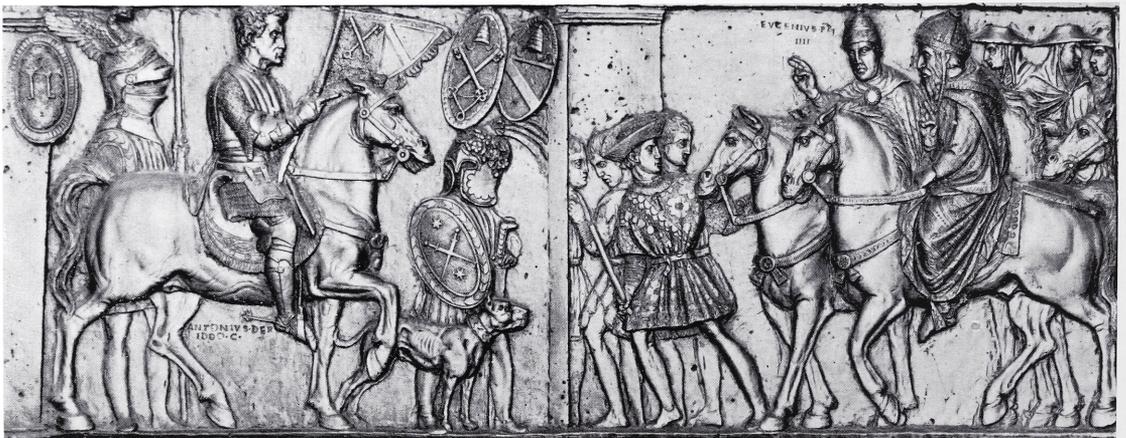
6 Filarete, Gesandtschaft des Patriarchen von Konstantinopel bei Papst Eugen IV. Detail der Bronzetür von St. Peter (Aufnahme vor der Reinigung).

Relief der Rückseite der Tür<sup>12</sup>, auf dem Filarete sich und seine Gehilfen abgebildet hat (Abb. 8 und 9). Diese lustige Gesellschaft trägt sich und bewegt sich wie die Bauern auf dem Marmorrelief.

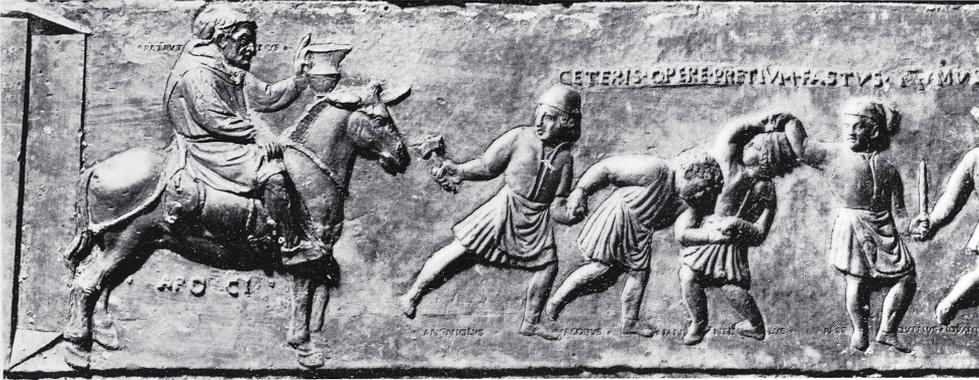
Leider kann eine Zuschreibung des Reliefs der Impruneta an Filarete durch keine äusseren Beweise gestützt werden. Es gibt keine nützlichen Daten für die Arbeiten an den Tabernakeln in der Impruneta.<sup>13</sup> Filaretos Leben liegt bis auf einige, hier kaum brauchbare Daten völlig

<sup>12</sup> *Lazzaroni-Muñoz*, Abb. 66, 67.

<sup>13</sup> Die Arbeiten gehen auf die Initiative des Antonio degli Agli zurück, eines hohen Klerikers und Vertrauten zweier Päpste, der seit 1439 bis zu seinem Tode 1477 der Kirche vorstand; über ihn s. *Arnaldo D'Adario*, in: *Dizionario degli Italiani I*, Rom 1960, p. 400 f. Es gibt nur ein Dokument für eine geringfügige Zahlung von 1466 an Luca della Robbia, aus dem keine Schlüsse zu ziehen sind (*A. Marquand*, *The Brothers of Giovanni della Robbia*, Princeton 1928, p. 149). Die Arbeit an den grossen Baldachinen wird im allgemeinen in die vierziger Jahre datiert, die der Robbias um 1455-1460.



7 Filarete, Einzug Kaiser Sigismunds mit Papst Eugen IV. in Rom. Detail der Bronzetür von St. Peter.



8 Filarete, Rahmendarstellung an der Innenseite der Bronzetür von St. Peter.

im Dunkeln.<sup>14</sup> Von der Tür ist es wahrscheinlich, dass sie 1445 fertig war und dass die Arbeit an ihr, wie Vasari versichert, gegen zwölf Jahre gedauert hat. Man weiss nicht, wann Filarete Florenz verlassen hat, wann und wie oft er dahin zurückgekehrt ist. Es lassen sich also schwer Vermutungen über das zeitliche Verhältnis von Tür und Relief anstellen. Wie Filaretos Marmorskulpturen ausgesehen haben, ist auch unbekannt, da es nicht klar ist, wie weit seine Arbeit am Grabmal des Kardinals Chavez in S. Giovanni in Laterano gediehen war, als er 1447 von Rom flüchten musste.<sup>15</sup> Ein kleines Marmorrelief, das ihm seit langem wohl mit Recht zugeteilt worden ist<sup>16</sup>, würde gut zu dem Relief in der Impruneta passen.<sup>17</sup>

<sup>14</sup> *Angiola Maria Romanini*, in: *Dizionario degli Italiani* IV, Rom 1962, pp. 662-667.

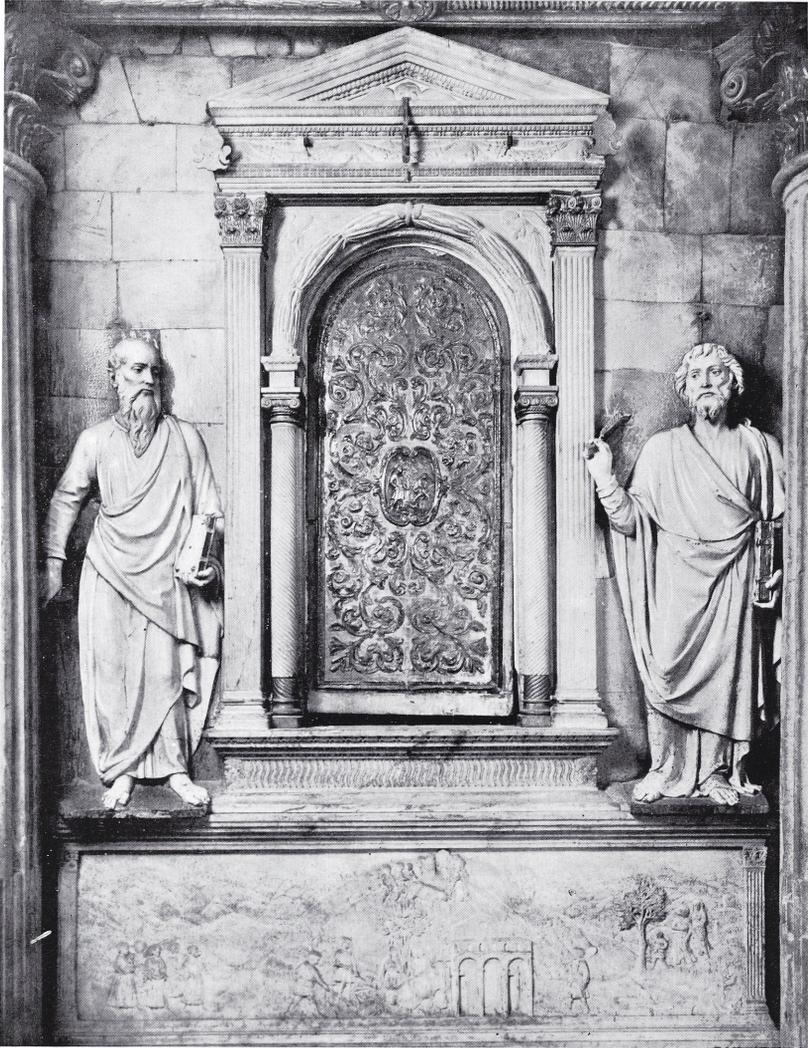
<sup>15</sup> Der Sarkophag, der ihm gewöhnlich zugeschrieben wird (*Lazzaroni-Muñoz* Abb. 24), gibt für stilistische Vergleiche nichts her.

<sup>16</sup> *Lazzaroni-Muñoz* Abb. 87; *Mostra d'antiche sculture italiane*, Rom, Studio d'Arte Palma, Mai-Juli 1945, Nr. 12.

<sup>17</sup> Ich kann nicht sehen, dass die schöne donatelleske Madonna in London von derselben Hand sein soll wie das Relief in der Impruneta (*John Pope-Hennessy*, *Catalogue of Italian Sculpture in the VAM*, I, London 1964, p. 93). Einzelne Köpfe sind verwandt, die Gesamtkonzeption ist aber ganz verschieden. Vor allem sind die Draperien völlig anders. Donatelleske Ideen sind damals von vielen aufgegriffen worden.



9 Filarete, Rahmendarstellung an der Innenseite der Bronzetür von St. Peter.



10 L'Impruneta, Altartabernakel der Marienkapelle in der Basilica.

Man könnte sich fragen, ob nicht auch das Tabernakel, dem das Relief als Predella dient (Abb. 10), von Filarete sein könnte. Und wieder ist es wahrscheinlich, aber schwer beweisbar. Seine Abhängigkeit von Donatellos Ludwigs-Tabernakel an Orsanmichele ist längst bemerkt worden.<sup>18</sup> Es ist eine Kopie, aber mit vielen Schwächen. Ein Zerfasern von Profilen wie an seinem Giebel gibt es z.B. an der römischen Tür (s. Abb. 5). Auch die Überlängung der Pilaster gibt es dort, wie etwa auch auf dem mythologischen Bronzerelief in Wien.<sup>19</sup> Die Kapitelle der Pilaster sind von gleichem Typus wie die des Rahmens des Reliefs. Aber dies alles sind Motive, die damals so verbreitet gewesen sind, dass es waghalsig wäre, zu feste Schlüsse aus solchen Ähnlichkeiten ziehen zu wollen.

<sup>18</sup> M. Reymond, a.a.O.

<sup>19</sup> Lazzaroni-Muñoz Abb. 91.



11 Barberino Valdelsa (Firenze), S. Stefano a Linari, Pax.

Das Tabernakel und die Predella der Impruneta wären die einzigen Werke Filaretos in seiner Heimat, zusammen mit der Pax in S. Stefano a Linari in Barberino Valdelsa (Abb. 11)<sup>20</sup>, die ich vor vielen Jahren Filarete zugesprochen hatte<sup>21</sup>, ohne damit jedoch Erfolg zu finden.<sup>22</sup> In ihr sind doch wohl Nachklänge an die römische Tür zu finden. Mit dem Impruneta-Relief ist sie schwer zu vergleichen, aber sie fügt sich unschwer in das übrige Werk Filaretos ein.

Vielleicht ist dies eine gute Gelegenheit, einige Zuschreibungen an Filarete zu sichten und Umschau zu halten nach weiteren Möglichkeiten. Man ist sich heute wohl einig, dass die drei grossen Bronzeköpfe nicht von ihm sind.<sup>23</sup> Der Kopf des Paläologus scheint eine historisierende Arbeit des 19. Jahrhunderts zu sein<sup>24</sup>, mit Benutzung der Medaille des Pisanello; der Cäsar

<sup>20</sup> Mostra del tesoro di Firenze sacra, Florenz 1933, als toskanisch 15. Jh.

<sup>21</sup> Flor. Mitt. 5, 1937-40, p. 437.

<sup>22</sup> Mostra di arte sacra antica, Florenz 1961, Nr. 31; Ausstellung „Arte in Valdelsa“, Certaldo 1963, Nr. 41, Taf. 33; Ausstellung „Francesco da Barberino“, Barberino Valdelsa 1964, p. 83, Nr. 46; in allen Katalogen als florentinisch 15. Jh. bezeichnet, in dem von Certaldo jedoch hat *Roberto Longhi* die Zuschreibung an Filarete vorgeschlagen.

<sup>23</sup> *Lazzaroni-Muñoz* Abb. 79-81, 85-86, 89.

<sup>24</sup> Zweifel haben geäussert *Adolfo Venturi* (*Storia* VI, p. 540, und in: *L'Arte* 11, 1908, p. 396) und andere bis zu *A. M. Romanini* (a.a.O.). Die Überzeugung, dass das Stück aus dem 19. Jh. stammt, ist meine.



12 Filarete zugeschrieben, Pflügender Bauer. Ehemals Paris, Slg. Garnier.

steht dem Jörg Muscat nahe<sup>25</sup>, der Kopf in Wien ist wohl eine paduanische Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts.<sup>26</sup> Dass das Reliquiar in Montalto<sup>27</sup> irgendetwas mit Filarete zu tun hat, ist durch nichts bewiesen. Solche Akanthusranken sind im römischen Bereich im fünfzehnten Jahrhundert gar nicht verwunderlich, und die des Reliquiars sind ganz anders geordnet als die an Filaretos Tür.

Ungebührlich vergessen ist die kuriose, signierte Plakette in Leningrad<sup>28</sup>, die mehr Beachtung verdiente. Ihr beizufügen wäre eine Plakette mit einem pflügenden Bauern (Cincinnatus?) mit der Inschrift POSTREMO ARATO (Abb. 12).<sup>29</sup> Die groteske Bewegung des Pflügers, die gut charakterisierten Ochsen, die Inschrift, der dekorative Fries scheinen auf das beste zum Stil des Filarete zu passen.

Ein anderes kleines Werk, das wir nur in schlechten Repliken kennen, ist eine Pax, die verschiedentlich vorkommt (Abb. 13). Sie stellt einen interessanten Fall dar, der ein paar Worte verdient. Das Exemplar in Washington<sup>30</sup> ist als aus dem Kreise Filaretos stammend veröffentlicht worden. Dagegen hat man eingewendet<sup>31</sup>, dass die Pax nicht so früh sein könnte, da die Figuren nach einem Kristall von Giovanni Bernardi da Castelbolognese kopiert seien.<sup>32</sup>

<sup>25</sup> Hans R. Weihrauch, Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, in: Münchner Jb. III. F. 3/4, 1952-53, p. 203 ff.; derselbe, Die Bildwerke in Bronze (Bayer. Nationalmuseum, Kataloge Bd. XIII, 5), München 1956, p. 38, Nr. 50.

<sup>26</sup> L. Planiscig, Die Bronzeplastiken (Kunsthistorisches Museum in Wien), Wien 1924, p. 27, Nr. 40.

<sup>27</sup> Carlo Astolfi, Su la storia e le iscrizioni del Reliquiario donato a Montalto da Sisto V, in: Arte e Storia 29, 1910, pp. 65-72; derselbe, Sul Filarete e il Reliquiario di Montalto. Nuovi importanti documenti, ebenda pp. 139-142; Carlo Grigioni, Chi è uno degli autori del Reliquiario di Montalto?, ebenda pp. 97-99.

<sup>28</sup> V. Rakint, Une plaquette du Filarete au Musée de l'Ermitage, in: Gaz. B.-A. V. Ser. 10, 1924, pp. 157-166.

<sup>29</sup> Emile Molinier, Les Plaquettes, II, Paris 1886, p. 91, Nr. 509 (Slg. Spitzer und His de la Salle); La Collection Spitzer, IV, Paris 1892, p. 143; Taf. I (Plaquettes), Nr. 50; La Collection de M. Paul Garnier, II, in: Les Arts Nr. 53, Mai 1906, p. 18; Ernst Friedrich Bange, Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock II, Reliefs und Plaketten (Staatl. Museen zu Berlin), Berlin und Leipzig 1922, p. 75, Nr. 545, Taf. 51.

<sup>30</sup> J. Pope-Hennessy, Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection, London 1965, p. 79, Nr. 274, Fig. 28.

<sup>31</sup> Jennifer Montagu, Plaquettes Revealed, in: Apollo 83, 1966, p. 229.

<sup>32</sup> Ernst Kris, Meister und Meisterwerke der Steinschneidekunst, Wien 1929, p. 69 ff., Taf. 68.



13 Filarete zugeschrieben, Pax mit Darstellung der Geißelung Christi. Washington, D.C., National Gallery.



14 Filarete zugeschrieben, Büssender Hieronymus. England, Privatbesitz.

Das letztere ist richtig. Andererseits gibt es die gleiche Pax mit einer eindeutig quattrocentesken Kreuzigung im Relieffelde.<sup>33</sup> Es wäre also ein früherer Rahmen im 16. Jahrhundert wiederverwendet worden. Solche Fälle sind zahlreich und verdienen ein eingehenderes Studium. Plaketten, und vor allem solche, die Gebrauchsgegenstände sind wie Paces, sind nicht immer zu der Zeit ausgeführt worden, auf die ihre Formensprache deutet. Dem Rahmen und der Landschaft nach zu urteilen könnte eine andere beliebte Plakette eines hl. Hieronymus (Abb. 14) in diesen Kreis gehören.<sup>34</sup> Von dem Triumph des Cäsar<sup>35</sup> ist ein weiteres Exemplar in römischem Privatbesitz aufgetaucht.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> E. F. Bange, a.a.O., p. 46, Nr. 328, Taf. 64.

<sup>34</sup> É. Molinier, a.a.O., II, p. 39, Nr. 391; (Gaston Migeon) Catalogue des bronzes et cuivres (Musée National du Louvre), Paris 1904, p. 279, Nr. 350; E. F. Bange, a.a.O., Nr. 563, Taf. 54. — Das Exemplar in unserer Abbildung ist in englischem Privatbesitz. Ich danke dem Besitzer für das Foto und die Erlaubnis, es zu veröffentlichen. Im Museum von Arezzo ist ein Exemplar mit anderem Rahmen.

<sup>35</sup> Lazzaroni-Muñoz, Abb. 90.

<sup>36</sup> Mostra d'antiche sculture (s. Anm. 16), p. 32 f., Nr. 3.

Von Medaillen ist Filarete neulich eine auf das Konzil von Florenz von 1439 zugeschrieben worden.<sup>37</sup> Falls sie wirklich von ihm sein sollte, sagt sie uns nichts Neues. Das Selbstporträt<sup>38</sup> ist wohl überall akzeptiert worden. Man zögert allerdings etwas bei der Medaille von Filelfo<sup>39</sup> wegen ihrer geringen Qualität und des unerklärten Monogramms A.V. Filarete hat Medaillen offenbar nur gelegentlich gemacht.

Zum Schluss noch ein paar Worte zu einigen bedeutenderen Werken, die zur Diskussion gestellt worden sind. Die wichtigsten Entdeckungen der letzten Jahre sind die der Statuette des Hektor zu Pferde in Madrid<sup>40</sup> und der Statuetten der Maria und des Johannes im Ashmolean Museum.<sup>41</sup> Andererseits ist die Zuschreibung der Grabplatte Martins V. an Filarete<sup>42</sup> schwer einzusehen. Ein Desideratum älteren Datums wäre die genauere Untersuchung der Silberverkleidung der Ikone im Dom von Tivoli<sup>43</sup>, die zumindest helfen könnte, das Milieu zu illustrieren, in dem Filarete sich in Rom gebildet hat.

Filarete ist sicher kein grosser Künstler gewesen, auch wenn man ihn gegen das barsche Urteil Vasaris in Schutz nehmen muss. Seine Tätigkeit war ein wichtiger Bestandteil der Geschichte der Skulptur in Rom und in Florenz um die Mitte des 15. Jahrhunderts.

<sup>37</sup> *Antonio Patrignani*, La prima medaglia papale, in: *Italia Numismatica* 4, 1953, p. 82 f. — *Hill* Nr. 13.

<sup>38</sup> *Hill* 905.

<sup>39</sup> *Hill* 906; er datiert sie um 1447. Eine Medaille von Filelfo wird in einem Brief von 1459 erwähnt: *G. F. Hill*, A Lost Medal by Pisanello, in: *Pantheon* 8, 1931, p. 488.

<sup>40</sup> *Herbert Keutner*, Hektor zu Pferde. Eine Bronzestatue von Antonio Averlino Filarete, in: *Studien zur toskanischen Kunst*, Fs. für Ludwig H. Heydenreich, München 1964, pp. 139-156.

<sup>41</sup> *John R. Spencer*, Two Bronzes by Filarete, in: *Burl. Mag.* 100, 1958, pp. 392-397.

<sup>42</sup> *Ch. Seymour Jr.*, Sculpture in Italy 1400 to 1500 (*Pelican Hist.*), Harmondsworth 1966, p. 115. Die beste Diskussion des Grabmals findet sich bei *Janson*, Donatello, p. 232 ff.

<sup>43</sup> *Attilio Rossi*, Opere d'arte a Tivoli, in: *L'Arte* 7, 1904, p. 8 ff.

## RIASSUNTO

Si propone l'attribuzione al Filarete del tabernacolo della Madonna nella Basilica della Vergine all'Impruneta e specialmente del bassorilievo con la rappresentazione della Scoperta della Sacra Immagine. Viene analizzato lo stile molto individuale del marmo e confrontato con quello delle porte di bronzo di S. Pietro a Roma. Si conclude con una rivista di vecchie e nuove attribuzioni al Filarete di opere in bronzo più o meno occasionali, scartandone alcune e accettando e proponendo altre.

## Bildnachweis:

*Soprintendenza alle Gallerie, Florenz: Abb. 1, 2, 3, 4. — Archivio Fotografico delle Gallerie e Musei Vaticani: Abb. 5, 7, 8, 9, 11. — Anderson: Abb. 6. — Alinari: Abb. 10, 12. — Besitzer: Abb. 15.*

*Nach Les Arts Nr. 53, 1906: Abb. 13. — Nach Seymour De Ricci, The Gustave Dreyfus Collection. Reliefs and Plaquettes, Oxford 1931, Taf. LXXXIX, Nr. 304: Abb. 14.*