



Siener Meister um 1360/65, Katharina von Alexandrien. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « A »).

NEU ENTDECKTE GOTISCHE FRESKEN IN S. AGOSTINO IN SIENA

von Max Seidel

Dieter von der Recke gewidmet

G. Milanesi erwähnte 1846 erstmals gotische Fresken (Abb. 33) in einem den Eingang des Collegio Tolomei (des ehemaligen Konventes von S. Agostino in Siena) flankierenden Gebäude.¹ Diese drei *Tondi* (Abb. 27) wurden im 19. Jahrhundert als Reste des berühmten, von Ghiberti und Vasari beschriebenen Zyklus des Ambrogio Lorenzetti gedeutet, der Szenen aus der Legende der Katharina von Alexandrien sowie Darstellungen der zwölf Apostel und der *Maestà*, Versinnbildlichungen des *Credo* und Personifikationen der vier Winde enthielt.² Die Attribution an Ambrogio Lorenzetti wurde von den Sieneser Kunstführern (z. B. W. Heywood-L. Olcott³, L. Dami⁴), von J. A. Crowe und G. B. Cavalcaselle⁵ sowie von B. Berenson⁶ übernommen (selbst in der letzten, 1968 erschienenen Ausgabe der "Italian Pictures of the Renaissance" figurieren die drei *Tondi* noch als Werke des Ambrogio Lorenzetti).⁷ Schon J. v. Schlosser hatte sich hingegen in seiner Edition der *Commentarii*⁸ mit einiger Skepsis zu dieser Identifikation geäußert. In der neueren Lorenzetti-Literatur⁹ (z. B. in den Monographien von G. Rowley¹⁰ und E. Borsook¹¹) wurde die Zuschreibung an Ambrogio mit Recht meist preisgegeben.

Da das betreffende Gebäude seit einiger Zeit von der Sieneser Stadtverwaltung als Notunterkunft vermietet und deshalb nur noch unter grösseren Schwierigkeiten zu besichtigen ist, gerieten die Fresken in den letzten Jahren in völlige Vergessenheit. So fehlt selbst in der jüngst erschienenen, die Werke auch aller Kleinmeister aufzählenden Geschichte der Sieneser Malerei zwischen 1330 und 1370 von C. de Benedictis¹² jeder Hinweis auf diese drei *Tondi* (die einzige neuere Nennung¹³ beruht nicht auf dem Studium der Originale, sondern auf einem Passus von Crowe und Cavalcaselle).¹⁴ Auf unsere erste Anfrage im Jahre 1977 wussten weder die Verwaltung des städtischen Kunstbesitzes noch das Sieneser Denkmalpflegeamt den genauen Standort dieser Wandmalereien anzugeben.

Die Frage der Zugehörigkeit zum genannten Freskenzyklus des Ambrogio Lorenzetti kann heute eindeutig verneint werden. Denn einerseits lässt sich leicht feststellen, dass sich die Werke noch an ihrem ursprünglichen Ort befinden und somit nicht — wie immer wieder behauptet wurde — als Fragmente hierher überführt wurden. Andererseits weiss man seit kurzem mit Sicherheit, dass der gotische Kapitelsaal, als dessen Schmuck die Lorenzetti-Fresken von Ghiberti und Vasari beschrieben wurden, nicht an dieser Stelle lag.¹⁵ Somit war erneut nach der Entstehungszeit und der stilgeschichtlichen Bedeutung dieser drei *Tondi* (Abb. 33) zu fragen. Ferner planten wir, das gesamte Gebäude erstmals soweit wie möglich systematisch auf weitere Freskenreste zu untersuchen. Ziel der vorliegenden Forschungen war eine ideelle Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens und der einstigen Bedeutung dieser freskengeschmückten Räume.

Abb. 12 vermag zu veranschaulichen, wie hoffnungslos angesichts des heutigen desolaten Zustandes dieses Gebäudes ein solches Projekt vorerst erscheinen musste. Zunächst war

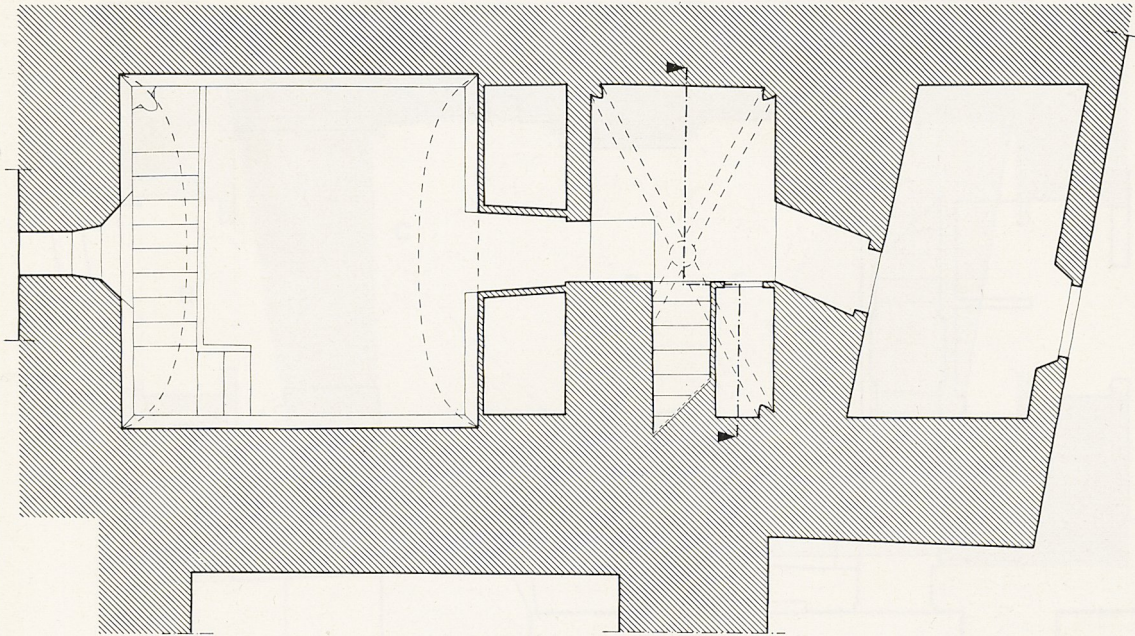


1 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Grundriss des Untergeschosses im heutigen Zustand (mit Angabe der für Abb. 7 gewählten Schnittfläche).

die Rettung der schon sichtbaren Fresken der eigentliche Beweggrund für eine unmittelbare Beschäftigung mit diesem Thema. Denn eine Besichtigung mit den Restauratoren Leonetto Tintori und Giuseppe Gavazzi hatte auf die grosse Gefährdung dieser Wandmalereien aufmerksam gemacht. Grössere Farbflächen drohten innerhalb kürzerer Zeit wegen der äusserst geringen Haftung des Kolorits abzublättern.

Im Zusammenhang mit dieser Restaurierung erschien eine eingehende Untersuchung des ganzen Gebäudes sinnvoll, war doch zu befürchten, dass bei einem weiteren unkontrollierten Ausbau dieser Notwohnung wertvolle, unter dem Verputz verborgene Trecento-Fresken zerstört würden. Welch erschreckendes Ausmass solche durch Umbauten verursachten Schäden in den letzten Jahrzehnten schon erreicht hatten, sollte allerdings erst im Verlauf dieser Forschungen deutlich werden.

Der Autor konnte sich bei diesen Forschungen auf die Archivstudien von Monika Butzek zum Konvent von S. Agostino und auf die Bauforschungen von Hans Teubner stützen, die zur Vorbereitung des 1. Bandes des Corpus der "Sieneser Kirchen" durchgeführt worden waren. Den beiden Mitarbeitern an diesem Projekt gilt mein herzlicher Dank für



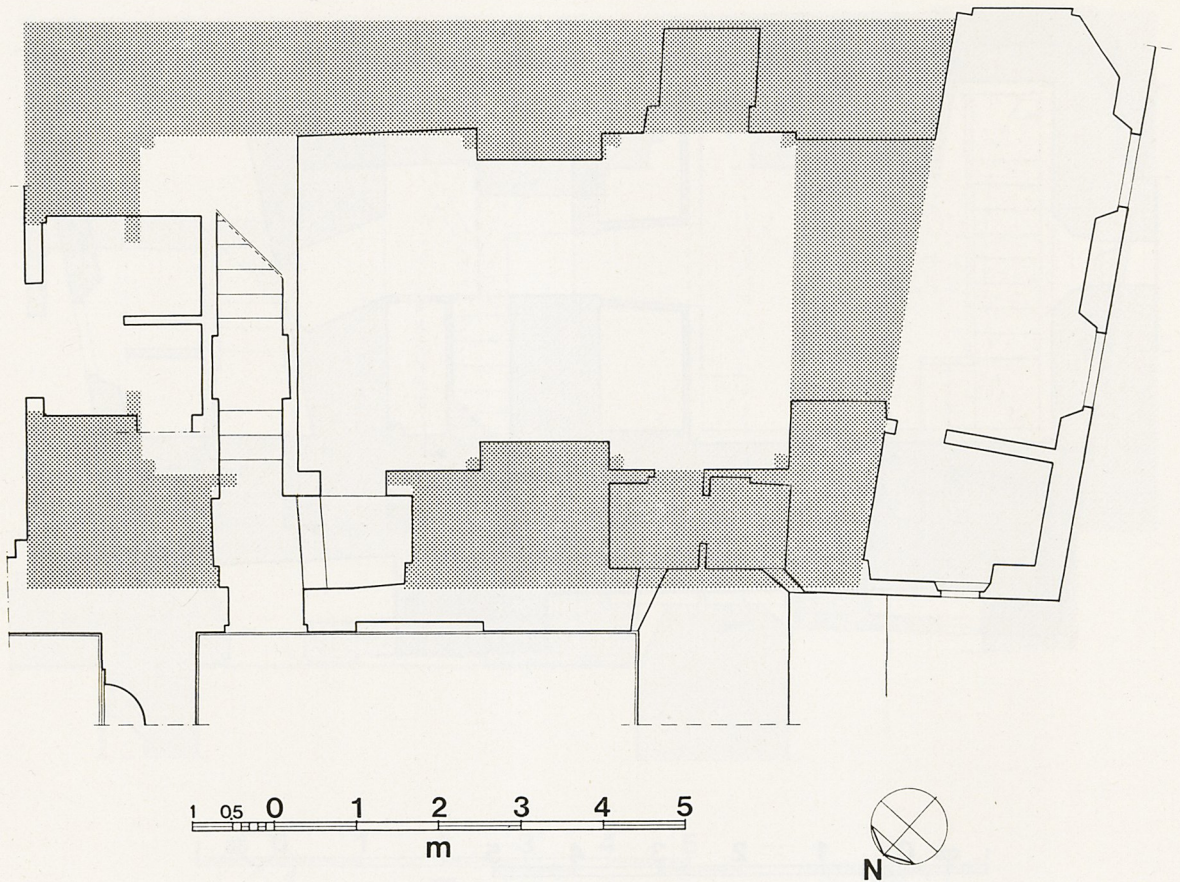
2 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Grundriss des 1. Geschosses im heutigen Zustand (mit Angabe der für Abb. 7 gewählten Schnittfläche).

die Erlaubnis, die für das Verständnis dieser Fresken notwendigen baugeschichtlichen Fakten hier kurz zusammenzufassen.

Nach Aussage der Bilddokumente und der Urkunden bildete dieses Gebäude ursprünglich das Untergeschoss des frei stehenden Turmes von S. Agostino, der zugleich — und dies ist auch für die Bedeutung der hier gefundenen Fresken von grossem Interesse — Haupteingang des Konventes war.

Die Rekonstruktion der Gestalt und der ursprünglichen Bedeutung dieses Gebäudes ergibt sich in erster Linie aus folgenden Urkunden und Bilddokumenten:

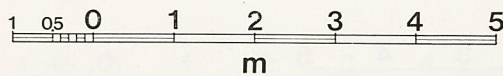
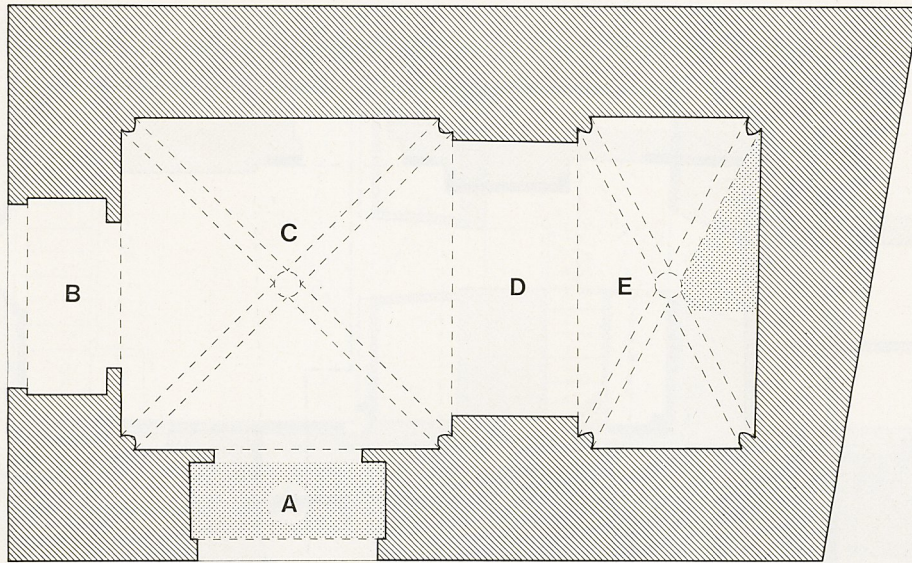
1. Im ältesten Totenbuch von S. Agostino, dessen erste Eintragungen von 1382 datieren, werden zwei Turmportale genannt.¹⁶ Das mit den drei *Tondi* (Abb. 33) geschmückte, auf Abb. 4 mit dem Buchstaben "A" gekennzeichnete Portal öffnete sich gegen den vor der Kirchenfassade gelegenen Platz. Das auf demselben Grundriss (Abb. 4) mit "B" bezeichnete Tor wird in diesem Totenbuch *arco dentrare in chiostro* genannt.¹⁷ Es führte somit in den ersten Kreuzgang, an den der Kapitelsaal, das Dormitorium und das Refektorium angrenzten.



3 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Grundriss des Untergeschosses im heutigen Zustand (punktiert wiedergegeben ist der rekonstruierte Grundriss des Baus aus dem 14. Jahrhundert).

2. Diese bauliche Situation wird noch in der zu Ende des 16. Jahrhunderts gezeichneten Sieneser Stadtansicht von Francesco Vanni wiedergegeben (Abb. 9). Wie an anderer Stelle Hans Teubner ausführlicher erörtern wird, war dieses Turmuntergeschoss damals allerdings durch einen Umbau von 1521 ff. etwas verändert worden. Der Bruderschaft "Corpus Domini" war 1521 bewilligt worden, den längsrechteckigen, ursprünglich wahrscheinlich als Kapelle dienenden Nebenraum (Abb. 4, "E") durch eine Zwischenwand vom quadratischen Hauptraum (Abb. 4, "C") abzutrennen.¹⁸ "E" diente in der Folge als Eingangsraum zu den der Bruderschaft gehörigen, in südöstlicher Richtung an den Turm angrenzenden Gemächern (entsprechend wurde damals an den zwei Schmalseiten des Raums je eine Tür eingebrochen, von denen die eine auf dem Vanni-Plan, Abb. 9, sichtbar ist).

3. Die hauptsächliche Veränderung des ursprünglichen Grundrisses erfolgte 1642 ff., als der sich südwestlich an "E" anschliessende Anbau errichtet wurde. Wie Hans Teubner im 1. Band des Corpus der Sieneser Kirchen zeigen wird, lässt sich aus den damals gezeichneten Plänen¹⁹ die Rekonstruktion des gotischen Grundrisses sowie der ursprünglichen

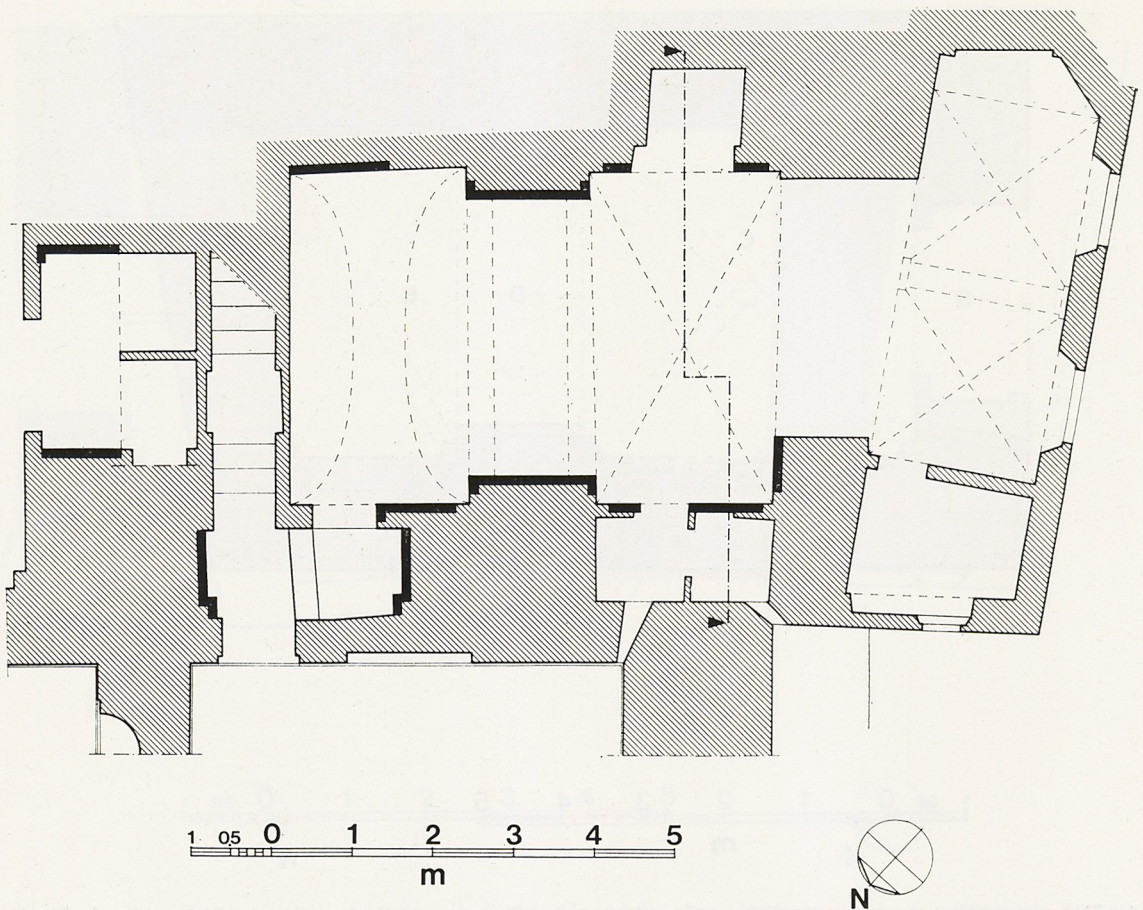


- 4 Rekonstruktion des ursprünglichen Grundrisses des Turms von S. Agostino in Siena (durch Punktierung sind die Fresken in den Räumen « A » und « E » bezeichnet).

Doppelfunktion dieses Gebäudes als Turmuntergeschoss und als Haupteingang des Konventes nochmals eingehend beweisen. Die Bedeutung der Portale " A " und " B " (Abb. 4) kann noch auf Grundrissen des frühen 19. Jahrhunderts erkannt werden.²⁰

Freskenfreilegung

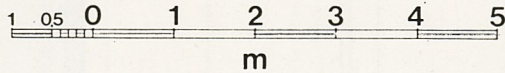
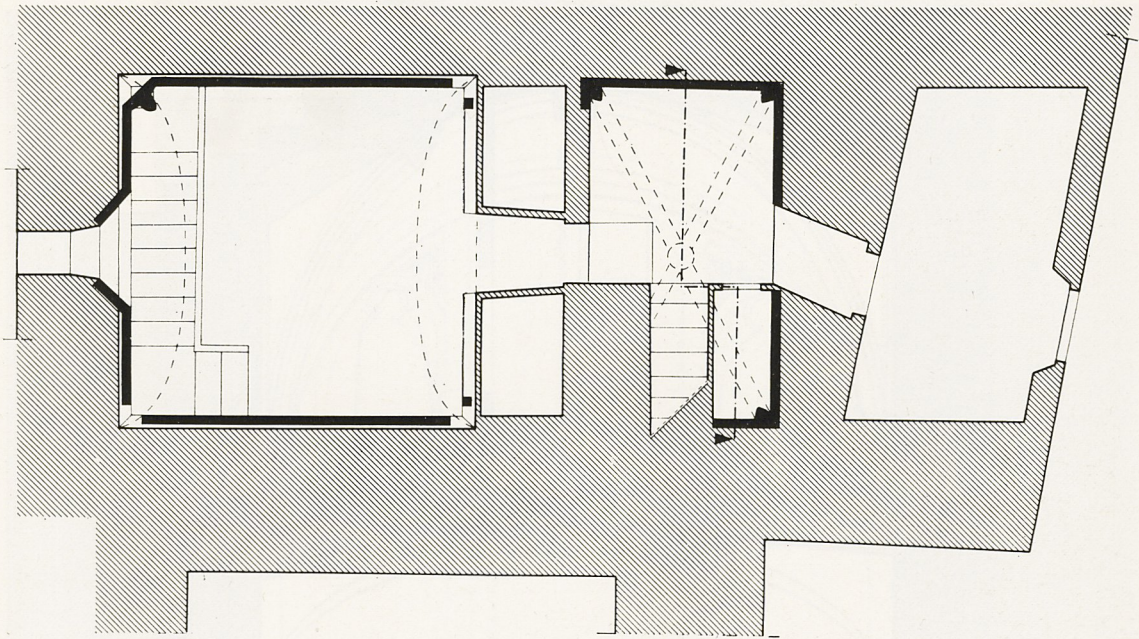
Die nach dem Wohnungseinbau und der dadurch bewirkten Unterteilung der beiden hohen gotischen Räume in zwei Geschosse noch freiliegenden ursprünglichen Innenwände sind auf Abb. 5 und 6 bezeichnet. Die heutige Nutzung dieses Gebäudes erlaubte bloss eine partielle Untersuchung dieser alten Mauern. Es ist denkbar, dass bei einer Gesamtrestaurierung dieses ehemaligen Turmuntergeschosses noch weitere Freskenreste an für uns vorerst unerreichbaren Stellen zum Vorschein kommen könnten.



5 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Grundriss des Untergeschosses im heutigen Zustand (mit Bezeichnung der noch erhaltenen Wandteile des Baus des 14. Jahrhunderts).

Vorerst konnte durch die Entfernung des Mauerwerkes, das ca. ein Drittel der Fresken am Eingangsbogen "A" überlagerte, die Gesamtkomposition dieser Wandmalereien freigelegt werden (Abb. 33-36). Dabei wurden vor allem auch bisher verborgene Attribute entdeckt, die eine genauere ikonographische Deutung ermöglichten. Am gleichfalls in originaler Form erhaltenen Portalbogen "B" (Abb. 4) durften wegen der Verwendung dieses Gebäudeteils als Pförtnerloge nur wenige Sondierungen vorgenommen werden, die ebenso erfolglos verliefen wie die Proben im Turmuntergeschoss (Abb. 4, "C" und Abb. 10).²¹ Unsere Bemühungen konzentrierten sich in der Folge auf das obere, heute als Speisezimmer genutzte Geschoss des Raumes "E", dessen Kreuzrippengewölbe noch erhalten ist (Abb. 19). Auch dieses Zimmer hatte allerdings spätere Veränderungen erlitten (Durchbruch in der Mitte der südwestlichen Wand, Abtrennung der westlichen Ecke im Zusammenhang des Treppeneinbaus, Abb. 11). Alle Wände zeigten einen einheitlichen weissen Anstrich.

Die gotischen Fresken dieses Raumes müssen vor dem Wohnungseinbau noch vollständig erhalten gewesen sein. Zwar waren sie wahrscheinlich schon zu diesem Zeitpunkt durch spätere Anstriche verborgen; bei einer sorgfältigen Arbeitsweise hätten diese Malereien aber schon damals entdeckt und somit in vollem Umfang gerettet werden können.

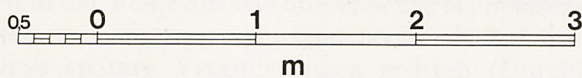
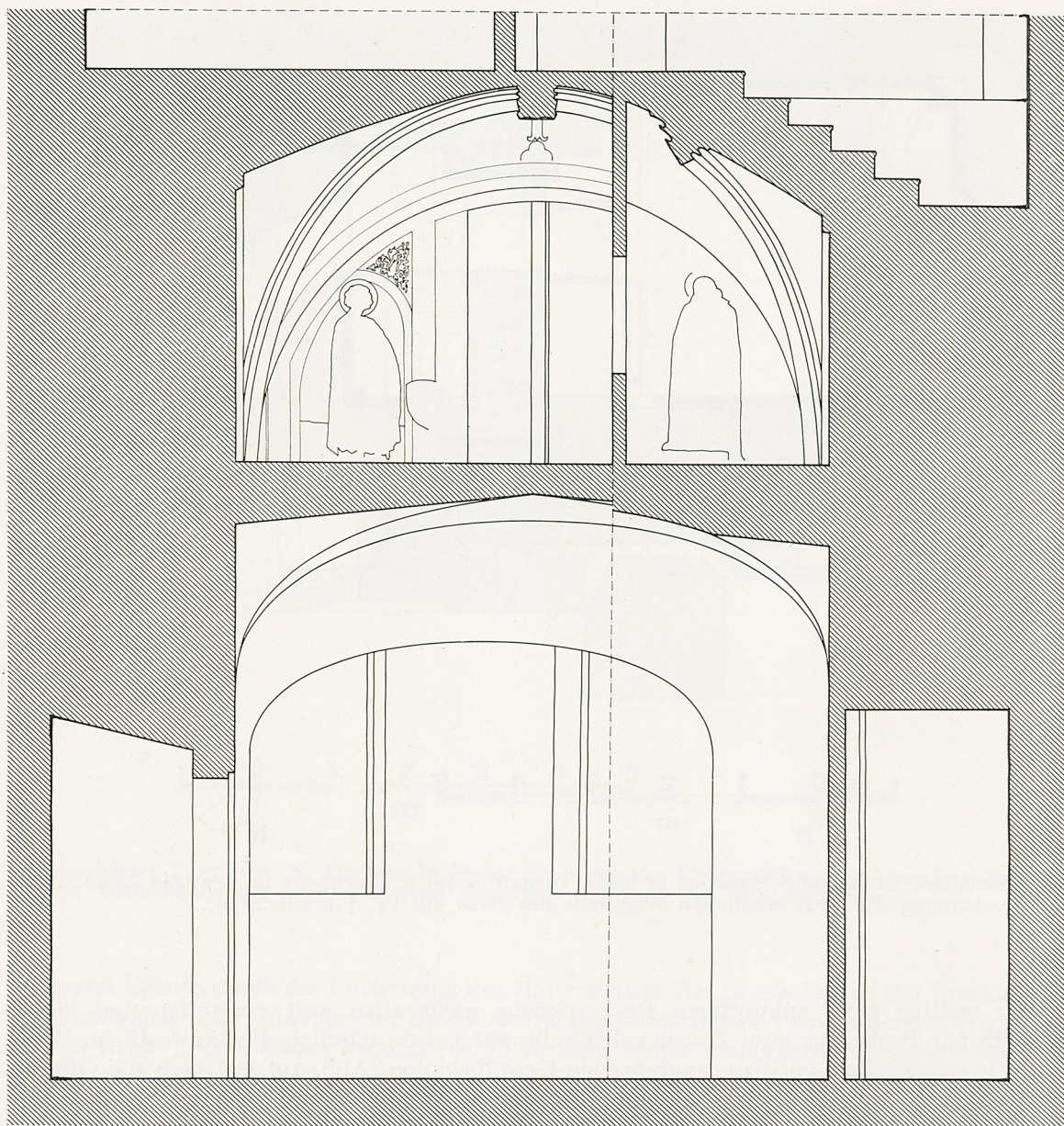


6 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Grundriss des 1. Geschosses im heutigen Zustand (mit Bezeichnung der noch erhaltenen Wandteile des Baus des 14. Jahrhunderts).

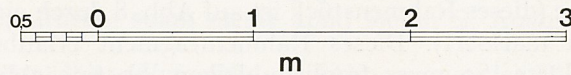
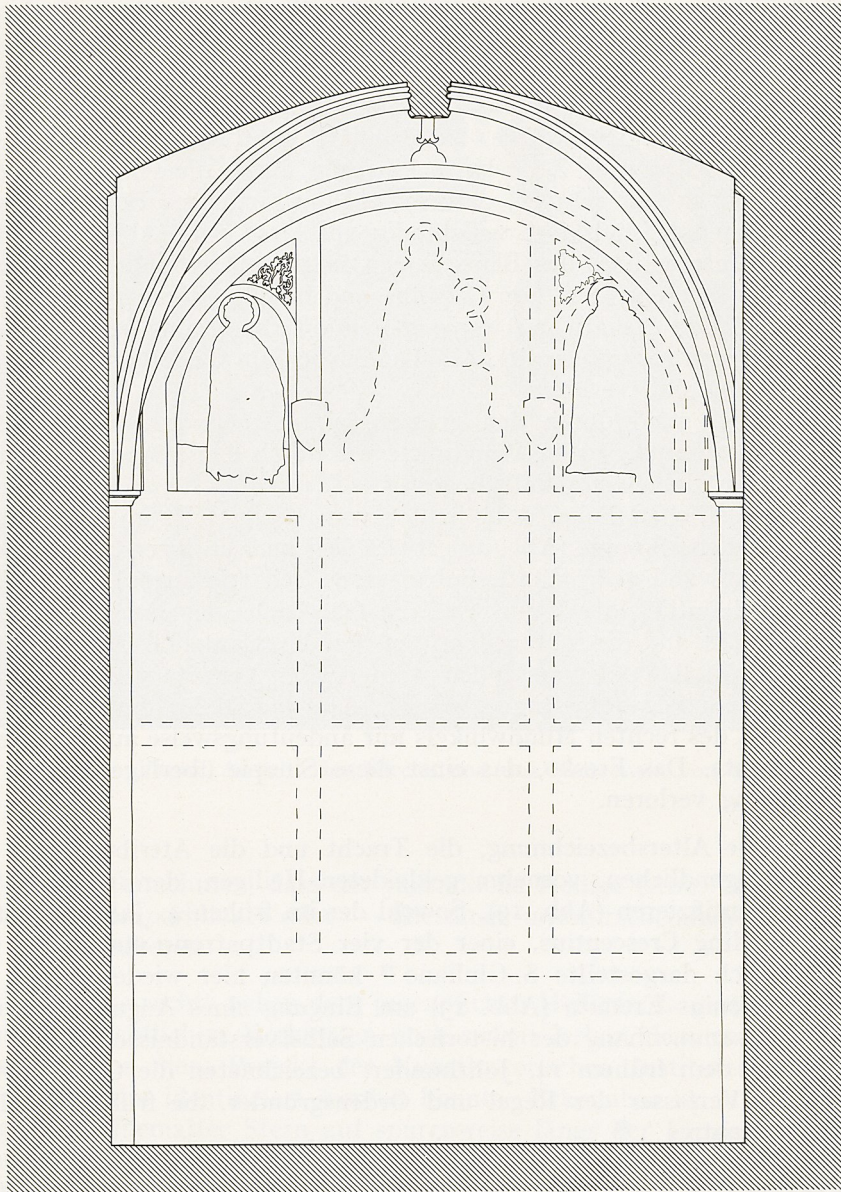
Wir wollten einer zukünftigen Restaurierung nicht allzu weit vorgreifen und liessen deshalb zur Probe nur zwei Zonen vollständig aufdecken, nämlich die südwestliche Wand und die unmittelbar an diese angrenzende Gewölbekappe (Abb. 19).²² Durch die Öffnung eines grossen Durchgangs im heutigen Erdgeschoss (Abb. 7) wurde allerdings der untere Teil dieser südwestlichen Wand fast vollständig zerstört. Hier konnten nur mehr minimale Freskenreste gefunden werden, die jedoch gewisse Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion der Gesamtkomposition ergeben (Abb. 8).

Fresken und Sinopien im Raum " E "

ERHALTUNGSZUSTAND. Abb. 21 dokumentiert den Zustand des Freskos nach Abschluss der Probesondierungen. Der Kopf des Heiligen ist schon bis auf wenige, am Nimbus und den Haaren haftende Übermalungsreste freigelegt. Die Rahmenformen werden noch durch



7 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Aufriss längs der in Abb. 1 und 2 bezeichneten Schnittlinie mit Angabe der 1978 entdeckten Fresken.



8 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Rekonstruktion der Fresken an der Südwestwand des Raumes « E ».

den untersten der vielen weissen Anstriche verdeckt, die diese Fresken überlagerten. Man sieht deutlich, wie fest diese weissen Farben auf dem Kolorit der Fresken hafteten und wie entsprechend mühsam und schwierig sich diese Freilegungsarbeiten gestalteten. Der Kopf des Heiligen und die umliegenden Zonen wie auch die Farben des Gewölbes sind weitgehend intakt erhalten. Die untere, bis ungefähr zum Knauf des vom Heiligen gehaltenen Schwertes hochragende Zone hatte hingegen durch die vom Fussboden emporsteigende Feuchtigkeit so sehr gelitten, dass sowohl das Grün des Bodenstreifens wie das Rot des pelzgefütterten Mantels fast vollständig verblasst sind (Abb. 19). In Folge der verschiedenartigen Untermalung des Blaus zeigen sich heute erhebliche Unterschiede im Erscheinungsbild der Hintergründe (am Gewölbe und bei den Figuren wurde eine dunkelgraue, an den Fehlstellen deshalb nur wenig störende Grundierung verwendet; der Ornamentstreifen ist hingegen rot untermalt). Alle Goldfarben am Gewölbe (Sterne; Ankerkreuz mit roten *corde battute*) sind verloren.

Der Gesamteindruck wird durch den grossen, glücklicherweise auf ein Bildfeld beschränkten Mauerdurchbruch in der Wandmitte wie durch den knapp über Fusshöhe des Heiligen eingezogenen Boden empfindlich gestört.

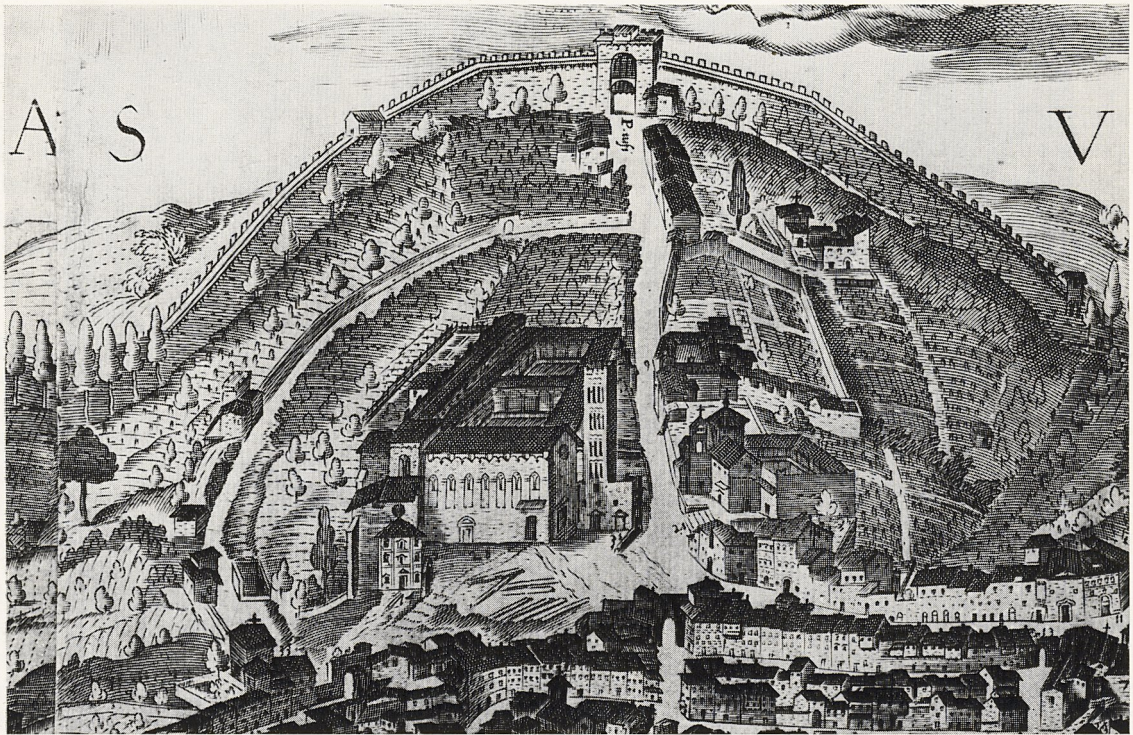
Die in der nordwestlichen Ecke, d. h. in der vom übrigen Raum "E" abgetrennten Gerätekammer gefundene Sinopie (Abb. 13) erwies sich auch in ihrer Chromatik als ausgezeichnet erhalten (rote und gelbe Umrisslinien, graue Schattierungen). An einigen Stellen in der Fusszone und seitlich der Figur wird die Oberfläche der Backsteinwand sichtbar. Die Flecken im Gesicht und die schräg über den Mund verlaufende Bruchkante (Abb. 18) dürfen nicht als Fehlstellen missverstanden werden. Der Verputz war vielmehr in dieser Zone z. T. so unregelmässig aufgetragen worden, dass der Maler die Umrisse des linken Auges, der Nase und des rechten Mundwinkels nur andeutungsweise auf die unebene Oberfläche zeichnen konnte. Das Fresko, das einst diese Sinopie überlagert hatte, ging beim Einbau der Wohnung verloren.

IKONOGRAPHIE. Die Altersbezeichnung, die Tracht und die Attribute sind nicht ausreichend, um den jugendlichen, vornehm gekleideten Heiligen, der in seiner Linken ein Schwert hält, zu identifizieren (Abb. 19). Sowohl der im frühen 4. Jahrhundert n. Chr. in Rom geköpfte Jüngling Crescentius, einer der vier Stadtpatrone von Siena, wie der im Trecento sehr ähnlich dargestellte S. Giuliano²³ könnten hier wiedergegeben sein.

Das Bild des Antonius Eremita (Abb. 13) am Eingang eines Augustinereremiten-Konventes muss im Zusammenhang des historischen Selbstverständnisses dieses Ordens begriffen werden. Seit dem frühen 14. Jahrhundert bezeichneten die Ordenshistoriker den Hl. Augustinus als Verfasser der Regel und Ordensgründer, die frühchristlichen Eremiten aber als ihre "patres".²⁴

REKONSTRUKTION. Nur das obere Drittel des Freskenschmucks der südwestlichen Wand des Raumes "E" ist erhalten (Abb. 7, 8). Einziges Indiz für die Rekonstruktion der beiden unteren Drittel ist die Fortsetzung des den jugendlichen Heiligen umfassenden Rahmens in der mittleren Bildzone (dieses Rahmenstück ist auf Abb. 8 durch einen die Punktierungen unterbrechenden Strich markiert). Dieses Rahmenfragment erlaubt allerdings nur sehr hypothetische Rückschlüsse. So muss fraglich bleiben, ob tatsächlich — wie in unserer Rekonstruktionszeichnung angenommen (Abb. 8) — die verlorenen Fresken in zwei gleich hohe horizontale Streifen unterteilt waren. Über das ikonographische Programm dieser unteren Wandzone ist nichts bekannt.

Das mittlere, 1,33 m breite Bildfeld im obersten Register (Abb. 8) wurde gemäss noch zu besprechender Analogien zu Altarbildern des Luca di Tommè ergänzt (Abb. 16, 17), die ähnliche Proportionsunterschiede zwischen Mittelfiguren und assistierenden Heiligen



9 Francesco Vanni. Ansicht der Kirche und des Konventes von S. Agostino.

aufweisen. Man darf annehmen, dass der jugendliche Heilige (Abb. 22) zur im Mittelfeld dargestellten Maria emporblickte oder — allerdings unwahrscheinlicher — zu einer Darstellung der Anna Selbdritt.

AUFTRAGGEBER. Das rechts neben dem jugendlichen Heiligen dargestellte Wappen (Abb. 23) ist in seinen wesentlichen Merkmalen noch soweit lesbar, dass es mit Hilfe der von Hans Teubner für das Siena-Projekt des Kunsthistorischen Institutes in Florenz eingerichteten Wappenkartei identifiziert werden konnte. Erkennbar ist in der oberen Hälfte ein ursprünglich goldbemalter Stern auf spurenweise längs der Umrisse noch erhaltenem blauen Grund sowie — in etwas über halber Höhe — ein horizontales, wellenförmiges Band, unter dem (allerdings erst bei genauerer Betrachtung) Spuren eines zweiten Sternes sichtbar werden. Dieses Wappen gehörte der Familie Nelli. Im Testament des Pietro Francesco Nelli "pinzichaiulus" vom 13. Oktober 1383, der somit Stifter dieser Fresken sein könnte, heisst es: "sepulturam suam elegit apud locum S. Augustini, in eius avello".²⁵

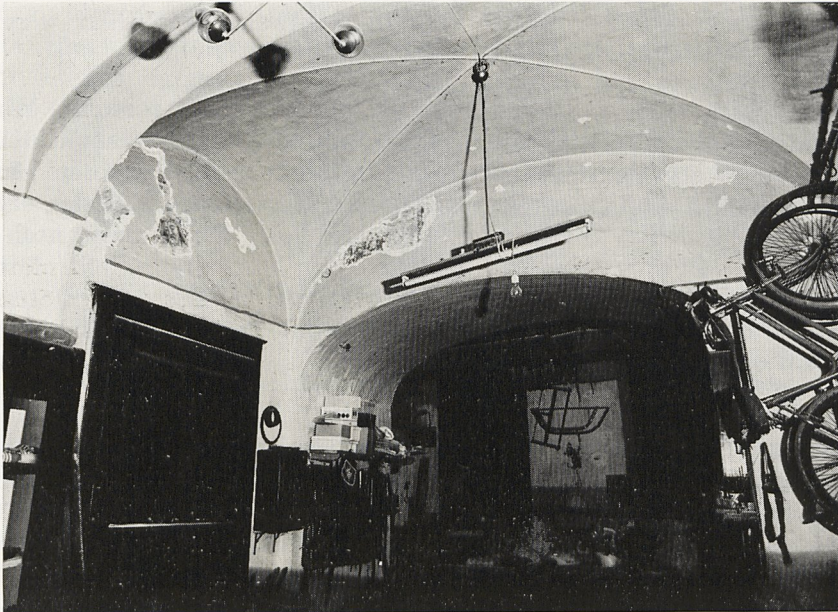
DATIERUNG DER SINOPIE. Diese Vorzeichnung (Abb. 13) ist der Darstellung des Antonius auf dem von Luca di Tommè signierten und 1367 datierten Annen-Altar in der Sieneser Pinakothek (Abb. 14, 16)²⁶ verwandt. Die Übereinstimmungen reichen weit über die allgemeine Typik dieses Heiligen in der Sieneser Malerei des 14. Jahrhunderts hinaus (man vergleiche beispielsweise mit entsprechenden Darstellungen des Naddo Ceccarelli²⁷, Jacopo di Mino del Pellicciaio²⁸, Bartolo di Fredi²⁹, Paolo di Giovanni Fei³⁰, Taddeo di Bartolo³¹ und Angelo Puccinelli³² in der Sieneser Pinakothek). Bemerkenswert ist auch die gleiche



10 Ehem. Turm von S. Agostino in Siena. Rest des gotischen Gewölbes in Raum « C ».



11 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Raum « E » nach Abnahme der Sinopie.



12 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena. Heutiges Erdgeschoss.

Stellung des Antonius neben dem Mittelbild (Abb. 8, 16; entgegen anderslautenden Behauptungen³³ ist die Anordnung der fünf Haupttafeln des Annen-Altars bei der Überführung von S. Quirico d'Orcia nach Siena im Jahre 1867 nicht verändert worden, denn die von Ramboux in S. Quirico angefertigte Zeichnung in der Städel-Sammlung zeigt die gleiche Reihenfolge (Abb. 17); zu überlegen wäre hingegen, inwieweit eine frühere Vertauschung der kleinen Tafeln der Altarbekrönung stattgefunden haben könnte, auf die — ausser der schon früher bemerkten Fremdartigkeit der mittleren Tafel mit der Darstellung des Andreas³⁴ — auch der Umstand hinzuweisen scheint, dass in der Zeichnung von Ramboux die äussersten Teile dieser Bekrönung fehlen).

Dennoch bestehen gegen eine Zuschreibung der neu entdeckten Sinopie (Abb. 13) an Luca di Tommè einige Bedenken. Vor allem fehlt bei der Sinopie eine so genaue Übereinstimmung der Gesichtsformen wie bei der mit Sicherheit Luca di Tommè zuschreibbaren Tafel in Mercatello sul Metauro (Abb. 14, 15).³⁵ Ich möchte deshalb eher annehmen, diese Sinopie sei um 1370³⁶ nach dem Vorbild des wahrscheinlich für die S. Agostino unmittelbar benachbarte Sieneser Kirche S. Mustiola³⁷ gemalten Annen-Altars (Abb. 14) von einem bisher nicht identifizierten Künstler geschaffen worden.

POLYCHROMIE DER SINOPIE. Obleich Cennino Cennini auf die verschiedenen Farben hingewiesen hatte, die die Maler des Trecentos bei diesen Vorzeichnungen auf den Rauhputz verwendeten, ist dieser Aspekt der Mehrfarbigkeit in der bisherigen Sinopien-Forschung sehr selten diskutiert worden (eine Ausnahme bildet die Veröffentlichung der Sinopien des Simone Martini am Portal der Notre-Dame-des-Doms in Avignon³⁸). Die meisten der bisher publizierten Farbaufnahmen von Sinopien sind trügerisch. Sowohl in der wegweisenden Veröffentlichung von U. Procacci³⁹ wie in der Publikation der Sinopien des Pisaner Camposanto⁴⁰ erscheinen diese Wandzeichnungen in so einförmig roter Farbe, dass man sich fragen muss, weshalb die Verleger überhaupt auf Farbproduktionen Wert legten. Betrachtet man hingegen beispielsweise die Originale im 1979 eröffneten Pisaner Sinopien-Museum, so ist man erstaunt über den koloristischen Reichtum, der zumindest einige dieser Vorzeichnungen wie die Mariengruppe in der Kreuzigung oder die Himmelfahrt Christi auszeichnet.

Cennino Cennini schrieb im 67. Kapitel seines Traktates über die Vorzeichnung der Fresken: *Poi piglia un pennello piccolo e pontio in setole, con un poco d'ocria senza tempera, liquida come acqua; e va' ritraendo e disegnando le tue figure, aombrando come arai fatto con acquerelle quando imparavi a disegnare... Poi toglì un poco di senopia senza tempera, e con pennello puntio sottile va' tratteggiando nasi, occhi, cavellature e tutte stremità e intorni di figure...*⁴¹ Dank der guten Erhaltung dreier Farben — des Dunkelrots, des Hellgelbs und eines wässrigen Graus — kann die Sinopie des Antonius (Abb. 13) weitgehend als Illustration dieses Passus gelten. Diese farbliche Differenzierung ermöglicht die Erkenntnis von vier Arbeitsphasen. Nachdem der Maler vielleicht schon mit Kohle⁴² die wichtigsten Kompositionslinien festgelegt hatte, skizzierte er mit feinem Pinsel in gelber Farbe die Umriss- und einige Binnenformen (diese gelben Striche sind auf der hier publizierten Abb. 18 als hellgraue Linien zu erkennen). Darauf verlieh er — und dies darf als besonderes, von den durch Cennini festgehaltenen Regeln der Giotto-Schüler abweichendes Charakteristikum der Technik dieses Meisters gewertet werden — der Gestalt des Eremitenheiligen eine gewisse Plastizität mittels breiter, senkrechter Pinselstriche in grauer Farbe (Abb. 13). Mit feinen dunkelroten Strichen wurden daraufhin die gelben Linien verstärkt und an einigen wenigen Stellen korrigiert, so beispielsweise an der rechten Hand und am T-förmigen Stockende (Abb. 18). Die sensible Zeichenkunst wird besonders bei der Wiedergabe des Kopfes sichtbar (Abb. 18), wo die gelbe Vorzeichnung durch die roten Linien nicht einfach über-



13 Sieneser Meister um 1370, Antonius Eremita (Sinopie). Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « E »).



14 Luca di Tommè,
Antonius Eremita
(vom Annenaltar
von 1367). Siena,
Pinakothek.

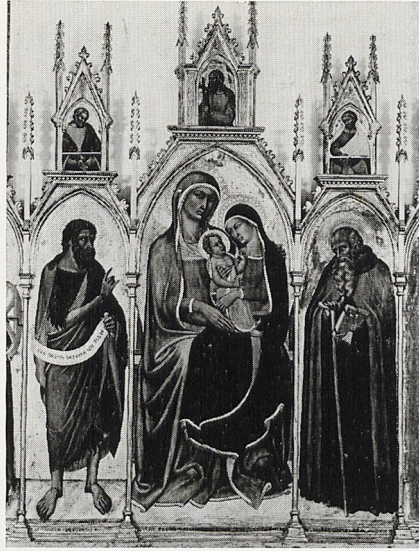


15 Luca di Tommè,
Antonius Eremita.
Mercatello
sul Metauro,
S. Francesco.

lagert wird, sondern sich die beiden Farben in lockerem Strichgefüge ergänzen. Zum Schluss umriss der Künstler die Gestalt mit breiten, dunkelroten Strichen und schattierte im selben Farbton die Faltentäler (Abb. 13).

DER JUGENDLICHE HEILIGE. Wie vorsichtig man bei der Beurteilung der scheinbar nahe liegenden Attribution der Antonius-Sinopie an Luca di Tommè (Abb. 13) sein muss, lehrt auch die Betrachtung des Heiligen auf der Gegenseite des verlorenen Mittelbildes (Abb. 19). Bei der Gestaltung dieser Figur lehnte sich der Maler gleichfalls an bedeutendere Vorbilder an — hier allerdings weniger an Werke von Zeitgenossen als an ältere, bis ins zweite Jahrzehnt des Trecento zurückreichende Stilrichtungen. So erinnert der eine Baldachinstütze tragende Heilige⁴³ in der 1317 gemalten *Maestà* des Lippo Memmi im Rathaus von San Gimignano (Abb. 20, 25) sowohl in seiner Tracht wie in der Haltung und im Gesichtstypus an das Fresko in S. Agostino (vgl. auch Abb. 26). Spätere Werke von Lippo Memmi⁴⁴ wie allgemein der Simone-Martini-Schule (Naddo Ceccarelli, “Maestro di Palazzo Venezia”, “Maestro della Madonna Strauss”) scheinen hingegen unseren Künstler weniger beeindruckt zu haben.

Diese Orientierung an zwei so verschiedenartigen Vorbildern wie dem frühesten Lippo Memmi und dem Luca di Tommè der sechziger Jahre erschwert die Identifikation dieses



16 Luca di Tommè, Annenaltar.
Siena, Pinakothek.

Malers ausserordentlich. Ferner wird bei solchen Studien erneut bewusst, wie beschränkt im Grunde unsere Kenntnisse der Sieneser Maler besonders in der 2. Hälfte des Trecento sind. Ein jüngst erschienener Forschungsbericht nennt Werke von 31 Sieneser Malern des 14. Jahrhunderts.⁴⁵ A. Lisini hatte hingegen schon anno 1927 für denselben Zeitraum 233 Namen von urkundlich in Siena genannten Malern gesammelt.⁴⁶ Diese Zahl liesse sich durch neuere Archivforschungen sicher noch wesentlich erhöhen. Ich möchte annehmen, dass der Meister dieser neu entdeckten Fresken im Turm von S. Agostino nicht unter den bekannten Sieneser Malern, sondern in dieser Zahl der vergessenen Künstler zu suchen sei. Bis zu einer allfälligen Aufdeckung der Sinopie unter dem Fresko des jugendlichen Heiligen (Abb. 19) lässt sich allerdings auch die Hypothese nicht völlig ausschliessen, dass ein älterer Meister den Heiligen mit dem Schwert (Abb. 19), ein Schüler des Luca di Tommè hingegen den Antonius (Abb. 13) gemalt habe.

Die Fresken am Portal

ERHALTUNGSZUSTAND. Der Vergleich der anfangs der dreissiger Jahre⁴⁷ aufgenommenen Abbildung 33 mit dem Zustand im Jahre 1978 (Abb. 34) lässt das Ausmass der Zerstörungen dieser $2,83 \times 1,17$ m messenden Fresken in den letzten fünfundvierzig Jahren erkennen. Bei der Darstellung der Katharina beispielsweise sind nicht nur zahlreiche Farbabbütterungen längs der Körperkontur festzustellen, die u. a. zum fast völligen Verlust des Palmzweigs führten, sondern auch zahlreiche neuere Fehlstellen inmitten des ansonsten wundervoll frisch erhaltenen Kolorits des Gesichtes.

Auf eine Ergänzung oder Eintönung der Fehlstellen wurde verzichtet, um die vorzüglich konservierten Farben rein zur Geltung zu bringen (Abb. 35 und Farbtafel).

Am schlechtesten ist die Erhaltung des Christusbildes (Abb. 35). Während das Gesicht bei der unsachgemässen Aufdeckung (des 19. Jahrhunderts?) weitgehend zerstört wurde,



17 Johann Anton Ramboux, Zeichnung des Annenaltars von Luca di Tommè. Frankfurt a. M., Städel.

deuten die matten Farben des Gewandes auf eine Mischtechnik, in der teilweise auf schon leicht eingetrockneten Verputz, teilweise aber direkt *a secco* gemalt wurde. Besonders deutlich ist diese Technik bei dem in der linken Hand gehaltenen Buch zu erkennen. Der Meister hatte in Fresko nur die ungefähren Umrisse vorgezeichnet, die Deckfarben aber auf den trockenen Verputz aufgetragen. Erst diese grösstenteils verlorene *Secco*-Malerei korrigierte ehemals die heute merkwürdig schiefen Konturen dieses Buches, die *a fresco* ausgeführt worden waren.

Bei allen drei Medaillons (Abb. 35) ist allein die rote Untermauerung des Blaus des Hintergrundes erhalten. Alles Gold der Nimben ging verloren. Einer Erklärung bedarf die merkwürdige Binnenform der Schale, die Laurentius in seiner Rechten hält (Abb. 36). Diese muss einst *a secco* gemalte Gegenstände enthalten haben, für die in der vorhergehenden Phase der Freskomalerei eine mit flüchtigem Pinselstrich umrissene Zone ausgespart wurde (an dieser Stelle ist dementsprechend heute nurmehr der Feinputz zu sehen).

IKONOGRAPHIE. Zur Erklärung der Darstellung der Katharina am Eingangsbogen dieses Konvents (Farbtafel) wird auf eine frühere Studie über den Freskenzyklus des Ambrogio Lorenzetti im Kapitelsaal von S. Agostino⁴⁸ verwiesen, wo ausführlich von der Bedeutung der alexandrinischen Heiligen in dieser Kirche, die mehrere ihrer Reliquien besass, die Rede war. Durch die beiden Bücher in ihrer Linken wird Katharina als Schutzpatronin der Wissenschaften und damit insbesondere des seit 1315 nachweisbaren *Studium generale* in S. Agostino bezeichnet, über dessen reiche Bibliotheksbestände ein Inventar von 1360 unterrichtet.⁴⁹

Die Aufschrift DISPERSIT DEDIT PAUPERIBUS (Abb. 36), ein Versanfang im III. Psalm, begegnet schon auf dem im späten 6. Jahrhundert entstandenen Laurentius-Bild in S. Lorenzo fuori le mura in Rom.⁵⁰ Das nächstliegende Vergleichsbeispiel für diesen Text ist eine Laurentius-Tafel aus der Schule des Pietro Lorenzetti in der Sammlung Briganti in Florenz.⁵¹ Dieser auch im Laurentius gewidmeten Kapitel der *Legenda aurea*⁵² zitierte Psalm-Vers verweist auf die Verteilung des Kirchenschatzes, die zum Kernbestand der



18 Sieneser Meister um 1370, Antonius Eremita (Sinopie, Ausschnitt aus Abb. 13). Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « E ».)



19 Ehemaliger Turm von S. Agostino in Siena, Raum « E »).



20 Lippo Memmi, Heiliger (Ausschnitt aus der Maestà). San Gimignano, Palazzo Municipale.

Legende dieses Heiligen gehört. Die Bedeutung der Schale, die Laurentius in seiner Linken hält (Abb. 36), erklärt sich aus dem Vergleich mit einer Miniatur des Lippo Vanni im Chorbuch von Casole d'Elsa (Abb. 37).⁵³ Lippo stellte in der Iniziale D (*ispersit dedit pauperibus..*)⁵⁴ Laurentius dar, wie er aus einer geldgefüllten Schale einem Pilger einige Münzen überreicht. Es ist naheliegend, die fehlenden, *a secco* aufgetragenen Gegenstände im Gefäß des Sieneser Laurentius (Abb. 36) gemäss dieser Miniatur zu ergänzen (das Gold hat sich, wie oben gesagt, auch an den Nimben nicht mehr erhalten). Ursprünglich wird somit ein Zusammenhang zwischen der Ikonographie dieses Laurentius-Bildes und dem Brauch bestandem haben, an der Konventspforte Armen und Pilgern Almosen zu spenden.

DATIERUNG UND ZUSCHREIBUNG. Auf Grund der irrtümlichen Annahme, diese drei Medaillons (Abb. 35) seien Teile der Kapitelsaal-Dekoration gewesen, hatte die ältere Kunstgeschichtsforschung diese Fresken Ambrogio, seltener auch Pietro Lorenzetti zugeschrieben. Dieses Fehltril konnte umso leichter entstehen, als diese Werke tatsächlich in die Tradi-



21 Sieneser Meister um 1370, Heiliger (während der Freilegung). Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « E »).



22 Sieneser Meister um 1370, Heiliger. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « E »).



23 Sieneser Meister um 1370, Wappen der Familie Nelli. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « E »).

tion der Lorenzetti-Schule gehören. Vielleicht ist dieser Künstler einer der letzten Gehilfen von Pietro Lorenzetti gewesen. Diese Schulung wird z. B. beim Vergleich mit dem Katharinen-Bild (Abb. 27-29) des Metropolitan Museum erkennbar (die wahrscheinlich unter Mithilfe von Schülern⁵⁵ geschaffene Tafel in New York gehörte ursprünglich, gleich wie die Bilder in den Sammlungen Loeser in Florenz, Lia in La Spezia⁵⁶, Perkins in Assisi sowie den Tafeln in der Prager Nationalgalerie⁵⁷ und im französischen Privatbesitz⁵⁸ zu einem in der letzten Schaffenszeit Pietros entstandenen Altar unbekannter Provenienz).

Ein weiterer Anhaltspunkt für die Datierung dieser Fresken in S. Agostino ergibt sich aus der Beobachtung der künstlerischen Entwicklung von Lippo Vanni, des bedeutendsten Schülers von Pietro Lorenzetti. Vannis Interpretation der S. Cecilia von Pietro Lorenzetti (1332 datiert, Abb. 31)⁵⁹ in den um 1345 gemalten Miniaturen in Casole d'Elsa (Abb. 32)⁶⁰ zeigt beispielsweise schon ähnliche Tendenzen, wie sie auch der Meister der *Tondi* in S. Agostino verfolgte (Abb. 28; man vergleiche die Wiedergabe des dünnen, strähnigen Haares; ferner die im Vergleich zu Pietros Bildern weiter geöffneten Augen sowie vor allem die formelhafte Vereinfachung der Ausdrucksgebung). Diesen *Tondi* noch näher steht die in die fünfziger Jahre datierte Madonna des Lippo Vanni in Le Mans.⁶¹ Eine sehr verwandte Stilrichtung verfolgte derjenige Meister, der um 1360 die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in der *Sala della Pace* des Palazzo Pubblico ergänzte und dabei auch die hier in Abbildung 30 wiedergegebene *Magnanimitas* schuf.⁶² Als *terminus ante quem* für die Vollendung der *Tondi* in S. Agostino (Abb. 35) kann das Jahr 1368, das Datum der Wandmalereien in der Kirche von Paganico⁶³ gelten, deren Zusammenhang mit den Fresken von S. Agostino erstmals Gaudenz Freuler entdeckte.⁶⁴ In Hinsicht auf die Möglichkeiten einer genaueren Attribution der Werke in Paganico und die vielleicht hiervon abzuleitende hypothetische Zuschreibung der *Tondi* von S. Agostino an Biagio di Goro Ghezzi wird auf Freulers Beitrag in diesem Heft verwiesen.

Die *Tondi* im ehemaligen Turmuntergeschoß von S. Agostino (Abb. 35) müssen somit zwischen ca. 1355 und 1365 von einem Schüler des Pietro Lorenzetti geschaffen worden sein, der in engem Kontakt sowohl zu Lippo Vanni wie zu dem ersten Restauratoren der Lorenzetti-Fresken in der *Sala della Pace* im Palazzo Pubblico gestanden hatte.⁶⁵

ANMERKUNGEN

Die Entdeckung dieser Fresken wurde durch Sonderspenden einiger Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Institutes in Florenz ermöglicht. Unser Dank gilt deshalb in erster Linie dem Präsidenten, Wolfgang Braunfels, dem Schatzmeister, Ralph P. Odendall, sowie den Herren Dieter von der Recke, Botho Bösel, Martin K. Döll, Walter Leetsch und Hans-Dieter Wendt. Der Bürgermeister von Siena half bei der Überwindung bürokratischer Schwierigkeiten. Marisa Forlani Conti, Piero Torriti, Alberto Cornice und Aldo Cairola unterstützten in zuvorkommender Weise dieses Projekt. Die vielseitige Hilfe der Mitarbeiter am Siena-Projekt des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, vor allem von Monika Butzek und Hans Teubner, wird im Text dieser Studie dankend erwähnt. Die Planaufnahmen werden Miranda Ferrara verdankt. Verantwortlicher Restaurator war Giuseppe Gavazzi.

¹ *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, di Giorgio Vasari, pubblicate per cura di una Società di Amatori delle Arti Belle [V. Marchese, C. Pini, C. e G. Milanese], vol. II, Florenz 1846, p. 66, Anm. 3 (diese Anmerkung wird wörtlich wiederholt in *Vasari-Milanese*, vol. I, p. 522). In der älteren, vor 1846 erschienenen Sienser Guiden-Literatur konnte ich jedoch keine Erwähnung dieser Fresken finden.

² M. Seidel, Die Fresken des Ambrogio Lorenzetti in S. Agostino, in: *Flor. Mitt.* XXII, 1978, pp. 185-252. Zur von Ghiberti und Vasari nicht erwähnten Darstellung der Winde vgl. E. Carli, Luoghi e opere d'arte senesi nelle prediche di Bernardino del 1427, in: Bernardino predicatore nella società del suo tempo, XVI Convegno del Centro di Studi sulla Spiritualità medievale (9-12 ottobre 1975), Todi 1976, pp. 153-182.



24 Sieneser Meister um 1370, Heiliger. Siena, ehem. Turm von S. Agostino (Raum « E »).



25 Lippo Memmi, Heiliger (Ausschnitt aus der Maestà). San Gimignano, Palazzo Communale.



26 Lippo Memmi, Agnes. San Gimignano, Palazzo Communale.

- ³ W. Heywood, L. Olcott; Guide to Siena, Siena 1903, p. 277 (Zuschreibung an Pietro Lorenzetti; in der zweiten, von F. Mason Perkins überarbeiteten Ausgabe [Siena 1924, p. 325] findet sich wieder die traditionelle Attribution an Ambrogio Lorenzetti).
- ⁴ L. Dami, Siena e le sue opere d'arte, Florenz 1915, p. 24.
- ⁵ I. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle; A new History of Painting in Italy, vol. II, London 1864, p. 136.
- ⁶ B. Berenson, The Central Italian Painters of the Renaissance, 2. Aufl., New York-London 1909, p. 187. Ders., Italian Pictures of the Renaissance: A List of the Principal Artists and their Works, Oxford 1932, p. 291.
- ⁷ Berenson, Pictures, C. & N. It., I, p. 217. P. Murray (An Index of Attributions made in Tuscan Sources before Vasari, Florenz 1959, p. 105) schloss sich der Zuschreibung von Berenson an.
- ⁸ Ghilberti-Schlosser, II, pp. 143-44. Schlosser schrieb jedoch diese Zeilen wahrscheinlich ohne Kenntnis der Originale, denn anders lässt sich seine Bezeichnung « einige beim Eingang zum jetzigen Collegio Tolomei in Siena eingemauerte Fragmente » nicht verstehen.
- ⁹ Schon E. v. Meyenberg (Ambrogio Lorenzetti, Zürich 1903) hatte die Fresken in S. Agostino nicht mehr unter den Werken des Ambrogio Lorenzetti verzeichnet. Hingegen erwähnte noch G. Sini-baldi (I Lorenzetti, Florenz 1933, p. 212) diese Fresken als eigenhändige Arbeiten des Ambrogio.
- ¹⁰ G. Rowley, Ambrogio Lorenzetti, vol. I, Princeton 1958, pp. 88-91.
- ¹¹ E. Borsook, Ambrogio Lorenzetti, Florenz 1966.
- ¹² C. De Benedictis, La Pittura Senese 1330-1370, Florenz 1979.
- ¹³ Ch. Knapp Fenger, Lorenzo Ghilberti's second commentary: The translation and interpretation of a fundamental Renaissance treatise of art, The University of Wisconsin Ph. D. 1974 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1978), p. 148.
- ¹⁴ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, op. cit. (s. Anm. 5), p. 136 (man vergleiche dieselbe irrtümliche Ortsangabe und dieselbe übertriebene Schilderung des Verfallzustandes).
- ¹⁵ Vgl. Anm. 2.
- ¹⁶ Archivio arcivescovile di Siena (= AAS), Nr. 3554, fol. 71 r-77 r.
- ¹⁷ AAS, Nr. 3554, fol. 71 r.
- ¹⁸ Archivio di Stato, Siena (= ASS), Conventi, Nr. 1084 (Vertrag vom 11.1.1521).
- ¹⁹ ASS, Patrim. Resti, Nr. 637, fol. 74-98.
- ²⁰ Biblioteca Comunale, Siena (= BCS), E.I.I, fol. 10 v.
- ²¹ Im Raum « C » ist vom ursprünglichen Gewölbe nur noch der Ansatz einer Kreuzrippe erhalten.
- ²² An der südöstlichen Wand wurden keine Fresken gefunden.
- ²³ C. Volpe, Un polittico integrato di Spinello, in: Paragone XXX (Nr. 349), Abb. 112.



27 Pietro Lorenzetti, Katharina von Alexandrien (Ausschnitt). New York, Metropolitan Museum.



28 Sieneser Meister um 1360/65, Katharina von Alexandrien. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « A »).



29 Sieneser Meister um 1360/65, Laurentius. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « A »).



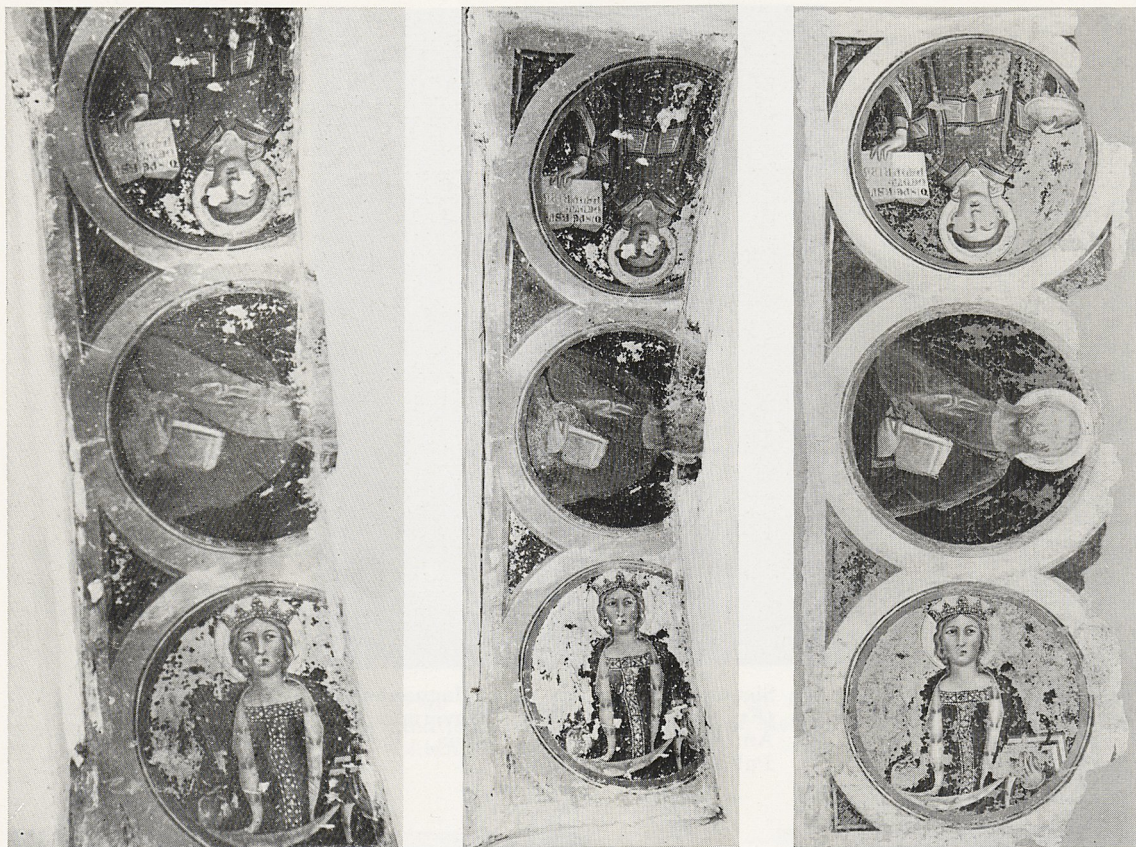
30 Sieneser Meister um 1360, Magnanimitas (Ergänzung des «'Buon Governo» von Ambrogio Lorenzetti). Siena, Palazzo Pubblico.



31 Pietro Lorenzetti, Cecilia (Ausschnitt aus dem Crevole-Altar von 1332). Siena, Pinakothek.



32 Lippo Vanni, Agata. Casole d'Elsa, Chorbuch (fol. 66).



33 - 35 Sienerer Meister um 1360/65, segnender Christus, Katharina von Alexandria und Laurentius. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « A »).

33 Zustand um 1930)

34 Zustand 1978

35 Heutiger Zustand

- ²⁴ Vgl. z. B. R. Arbesmann, Mönchslegenden in mittelalterlichen Augustinusviten, in: Perennitas (Fs. Th. Michels), Münster 1963, p. 91.
- ²⁵ ASS, Particolari, Fam. Senesi, 114 (freundlicher Hinweis von Prof. Gino Corti). Die Grabstätte der Nelli in S. Agostino wurde im Jahr 1561 erneuert (G. Pecci, Raccolta universale di tutte l'iscrizioni... esistenti in diversi luoghi pubblici... di Siena [1730], ASS, Ms. D. 4, vol. I, Nr. 43).
- ²⁶ S. A. Fehm Jr., Luca di Tommè, Yale University Ph. D. 1970 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1973), p. 113 ff. und Katalog Nr. 21. P. Torrioni, La Pinacoteca Nazionale di Siena - I dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1977, pp. 157-58.
- ²⁷ P. Torrioni, op. cit. (s. Anm. 26), p. 141, Abb. 146.
- ²⁸ P. Torrioni, op. cit., p. 146, Abb. 153.
- ²⁹ P. Torrioni, op. cit., p. 177, Abb. 196.
- ³⁰ P. Torrioni, op. cit., p. 184, Abb. 204.
- ³¹ P. Torrioni, op. cit., p. 193, Abb. 218.
- ³² P. Torrioni, op. cit., p. 223, Abb. 262; vgl. ferner beispielsweise p. 162 (Abb. 176), p. 163 (Abb. 177), p. 186 (Abb. 206), p. 190 (Abb. 212), p. 210 (Abb. 243).
- ³³ S. A. Fehm Jr., op. cit. (s. Anm. 26), p. 114.
- ³⁴ P. Torrioni, op. cit., p. 158.
- ³⁵ S. A. Fehm Jr., op. cit., p. 121 ff. und Katalog Nr. 23. Vgl. Ausstellung « Restauri nelle Marche », Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte delle Marche, Urbino 1973, pp. 91-92 (Nr. 17).
- ³⁶ Luca di Tommè ist erstmals in Siena 1356 erwähnt.
- ³⁷ S. A. Fehm Jr., op. cit., pp. 113-14.
- ³⁸ F. Enaud, Les fresques de Simone Martini à Avignon, in: Les Monuments Historiques de la France IX, 1963, pp. 115-181.



36 Sieneser Meister um 1360/65, Laurentius. Siena, ehemaliger Turm von S. Agostino (Raum « A »).



37 Lippo Vanni, Laurentius. Casole d'Elsa, Chorbuch (fol. 198).

³⁹ U. Procacci, *Sinopie e Affreschi*, Florenz 1960.

⁴⁰ M. Bucci, L. Bertolini, *Camposanto monumentale di Pisa – Affreschi e Sinopie*, Pisa 1960.

⁴¹ Cennini-Brunello, p. 75.

⁴² Cennini-Brunello, p. 75: « Poi componi col carbone, come detto ho, storie o figure... ».

⁴³ Die Namensaufschrift dieses Heiligen wurde bei einem späteren Mauerdurchbruch zerstört.

⁴⁴ Zur Entwicklung des Lippo Memmi vgl. z. B. A. Caleca, *Tre politici di Lippo Memmi, un'ipotesi sul Barna e la bottega di Simone e Lippo*; in: *Critica d'Arte* XXII, 1976, pp. 49-59; XXIII, 1977, pp. 55-80. Gaudenz Freuler wies freundlicherweise auf gewisse Analogien im Spätwerk des Pietro Lorenzetti hin (*H. Maginnis, Lorenzettian Panels in Prague*, in: *Burl. Mag.* CXVI, 1974, p. 100, Abb. 37).

⁴⁵ H. Maginnis, *The Literature of Sienese Trecento Painting 1945-75*, in: *Zs. f. Kgesch.* XL, 1977, pp. 276-309.

⁴⁶ A. Lisini, *Elenco dei Pittori senesi vissuti nei secoli XIII e XIV*, in: *La Diana* II, 1927, pp. 295-306.

⁴⁷ Dieses Foto findet sich bei G. Simibaldi, op. cit. (s. Anm. 9) als Tfl. 33 publiziert.

⁴⁸ M. Seidel, op. cit. (s. Anm. 2), p. 203.

⁴⁹ M. Seidel, op. cit., pp. 204-205.

⁵⁰ Kaftal, *Saints II*, Sp. 663, Abb. 219.

⁵¹ Gab. Fot. Naz. E. 28527.

⁵² Ed. Th. Graesse, *Dresden-Leipzig* 1846, p. 488.

⁵³ H. W. van Os, *A choir-book by Lippo Vanni*, in: *Simiolus* II, 1967-68, pp. 117-133.

⁵⁴ Auf Seite 198.

⁵⁵ Neuere Zuschreibungen: E. Skang, *Notes on the chronology of Ambrogio Lorenzetti and a new painting from his shop* in: *Flor. Mitt.* XX, 1976, p. 324; M. S. Frinta, *Deletions from the oeuvre of Pietro Lorenzetti and related works by the Master of the Beata Umiltà*, in: *Flor. Mitt.* XX, 1976, p. 288 ff. H. Maginnis (*The So-Called Dijon Master*, in: *Zs. f. Kg.* XXXXIII, 1980, p. 121-138) spricht nun von einem "Master of the Loeser Madonna".

⁵⁶ F. Zeri, *Un « San Giovanni Evangelista » di Pietro Lorenzetti*, in: *Fs. U. Middeldorf*, Berlin 1968, pp. 42-44.

⁵⁷ Maginnis, op. cit. (s. Anm. 44), pp. 98-101.

⁵⁸ M. Laclotte, *Un Saint Evêque de Pietro Lorenzetti*, in: *Paragone* XXVII (Nr. 317-319), 1976, pp. 15-18.

⁵⁹ P. Torriti, op. cit. (s. Anm. 26), p. 104.

⁶⁰ Siehe Anm. 53. Vgl. ferner: H. W. van Os, *Lippo Vanni as a miniaturist*, in: *Simiolus* VII, 1974, pp. 67-90.

⁶¹ C. de Benedictis, op. cit. (s. Anm. 12), p. 99, Abb. 66.

⁶² C. Brandi, Chiarimenti sul « Buon Governo » di Ambrogio Lorenzetti, in: Boll. d'Arte XL, 1955, pp. 119-123. L. Bellosi, Buffalmacco e il Trionfo della Morte, Turin 1974, pp. 53-54.

⁶³ E. Carli, Bartolo di Fredi, Florenz o.J.

⁶⁴ Die am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Zürich vorbereitete Dissertation von Gaudenz Freuler über die Fresken in Paganico steht kurz vor dem Abschluss. Ich danke Herrn Freuler für zahlreiche Gespräche über diese Themata sowie für die Erlaubnis, hier auf seine Resultate hinweisen zu dürfen.

⁶⁵ Kirchtürme mit gotischem Freskenschmuck sind in der Toskana bisher m. W. niemals im Zusammenhang erforscht worden. Als Vergleichsbeispiel zu S. Agostino wäre der in die heutige Scuola d'Arte inkorporierte Turm von S. Pietro in Pistoia zu nennen.

RIASSUNTO

Fin dal 1846 si conosceva l'esistenza, in un edificio attiguo all'ingresso del Collegio Tolomei (già convento di Sant'Agostino) a Siena, di affreschi che rappresentano Cristo benedicente, S. Caterina e S. Lorenzo. La critica d'arte ottocentesca attribuì questi affreschi ad Ambrogio Lorenzetti. L'edificio, attualmente adibito ad alloggio d'emergenza, costituiva un tempo la base del campanile di Sant'Agostino e contemporaneamente funzionava — come risulta, fra l'altro, dalla pianta della città disegnata da Francesco Vanni (fig. 9) — da ingresso principale del convento. Originariamente gli affreschi sopra menzionati decoravano la volta dell'arco che immetteva nel convento.

Un più accurato esame dell'edificio, basato sulla distinzione fra muratura medievale e muratura di epoca posteriore, ha portato alla scoperta di altri affreschi e sinopie nell'ex cappella annessa al campanile (figg. 13, 18, 19, 22, 24). Contemporaneamente si è però dovuto constatare che la ristrutturazione dell'edificio ad uso di abitazione privata ha distrutto una gran parte degli affreschi gotici nascosti sotto l'intonaco.

L'analogia che lega la sinopia recentemente scoperta (fig. 3) all'altare firmato da Luca di Tommè e datato 1367 (fig. 14) consente di fissare attorno al 1370 l'esecuzione degli affreschi sulle pareti dell'ex cappella (figg. 13, 18, 19, 22, 24). I tondi che decorano l'ex ingresso del convento (figg. 33-36, tav. a colori) dovrebbero risalire all'incirca al periodo compreso fra il 1355 e il 1365: essi possono essere attribuiti a uno scolaro di Pietro Lorenzetti, che successivamente aveva subito l'influsso del giovane Lippo Vanni e del primo restauratore degli affreschi del Lorenzetti nel Palazzo Pubblico. Questo pittore potrebbe forse essere identificato con il maestro degli affreschi di Paganico (Biagio di Goro Ghezzi). È da augurarsi che questo edificio venga presto riscattato dal suo attuale stato di deformazione (fig. 12) con un intervento di restauro, che conseguirebbe anche lo scopo di valorizzare e rendere fruibili gli affreschi riscoperti nei locali rimasti intatti.

Abbildungsnachweis:

KIF (Luigi Artini): Abb. 9-14, 16, 18, 19, 21-24, 28, 29, 31, 32, 34-36. — Grassi, Siena: Abb. 26. — Anderson: Abb. 30. — Metropolitan Museum, New York: Abb. 27. — Sansoni: Abb. 20. — Städel, Frankfurt: Abb. 17. — Sopr., Urbino: Abb. 15. — Sopr., Siena: Abb. 25, 33. — Miranda Ferrara, Florenz: Abb. 1-8.