

DIE FRESKEN DES BIAGIO DI GORO GHEZZI IN S. MICHELE IN PAGANICO

von Gaudenz Freuler

Die Chorfresken von S. Michele in Paganico (Prov. Grosseto) fanden unerklärlich lange nicht die gebührende Beachtung der Kunstgeschichtsschreibung, obwohl sie zum Bemerkenswertesten gehören, was sich von der sienesischen Freskokunst der zweiten Trecentohälfte erhalten hat.¹ Nach Berensons knapper Erstpublikation zu Beginn unseres Jahrhunderts² findet sich die Chorausmalung von S. Michele fast nur in Anmerkungen erwähnt.³ Erst im Jahre 1968 wurde sie bei Abschluss ihrer Restaurierung zum Gegenstand einer kurzen, fotografisch jedoch reich dokumentierten Studie.⁴ Ihrem Verfasser Enzo Carli gebührt Anerkennung dafür, eine ernsthafte Diskussion über diesen wichtigen Zyklus angeregt zu haben. Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, diese fortzusetzen und vor allem die Zuschreibung zu klären.⁵

Bisher wurde die Autorschaft der Paganiceser Fresken fast ausnahmslos mit dem Namen Bartolo di Fredi verbunden, doch ohne überzeugende ausreichende stilkritische Argumentation. Wie unsicher trotz des allgemeinen Konsenses die im Prinzip auf Berenson⁶ fussende Attribution an Bartolo ist, geht daraus hervor, dass ihm unsere Fresken oft nur mit Einschränkungen zuerkannt wurden.⁷ Carlis Inschriftfund⁸, dank dessen die Datierung unserer Fresken auf 1368 erwiesen ist, würde es nahelegen, die Zuschreibung an Bartolo di Fredi durch einen Stilvergleich mit seinem im Vorjahr entstandenen Zyklus des Alten Testaments in der Collegiata zu S. Gimignano zu überprüfen.⁹ Dieses Unterfangen müsste jedoch am Erhaltungszustand der Sangimigneser Fresken scheitern, der bei näherem Zusehen Bedenken aufkommen lässt. Verglichen mit Bartolos restlichem Freskooeuvre — mit dessen Erhaltung es im übrigen auch nicht zum besten steht — sind in S. Gimignano gestalterische Schwächen festzustellen, die bisher zu Unrecht auf die Rechnung des Künstlers selbst gesetzt wurden. In Wahrheit dürften sie aber das Resultat von Übermalungen verschiedener Jahrhunderte sein.¹⁰ Im Hinblick auf den unsicheren Erhaltungszustand dieses Zyklus scheint es uns vorsichtiger, Bartolos Autorschaft für die Paganiceser Fresken an anderen Beispielen zu überprüfen. Dies fällt um so leichter, als sich dessen Freskostil während seiner ganzen Laufbahn nicht wesentlich gewandelt zu haben scheint.¹¹ So bieten sich einerseits das neu entdeckte Fragment des drachentötenden Michael im Dom zu Volterra¹², andererseits die Vermählung Mariens in S. Agostino zu S. Gimignano zum Vergleich an. Auch wenn Bartolos Volterranner Fragment zwölf Jahre nach unseren Paganiceser Fresken entstanden ist, bietet es für unser Vorhaben zwei entscheidende Vorteile: Zum einen ist dieses vor verändernden Restaurierungen gänzlich verschont geblieben¹³, zum



1 Biagio di Goro Ghezzi, Heiliger Michael (Ausschnitt aus "Der hl. Michael erschlägt den Drachen"). Paganico, S. Michele.

anderen kann es in Paganico mit einer analogen Ikonographie konfrontiert werden. Die Vermählung Mariae von S. Agostino — leider nur noch schlecht erhalten — ist für unsere Belange deshalb besonders günstig, weil sich ihre Komposition denselben architektonischen Gegebenheiten (Lünette) anzupassen hatte wie in Paganico und die Entstehungszeit der beiden Werke nur unwesentlich divergieren dürfte.¹⁴

Zunächst stellen wir den Kopf des Volterranner Michael (Abb. 2) jenem von Paganico (Abb. 1) gegenüber. Beide vertreten denselben Typus des jungen blonden Streiters. Aber trotz gleichem Bildvorwurf und Typus sind die Unterschiede beträchtlich. Bartolos ovaler Michaelskopf wirkt im Vergleich zum vollen Antlitz in Paganico linear, ohne prononcierte Darstellung von Dreidimensionalität. Am unmittelbarsten lässt sich die grundlegend verschiedene Gestaltungsweise an der Modellierung der Köpfe feststellen. Während Bartolos



2 Bartolo di Fredi, Heiliger Michael (Ausschnitt aus dem Engelssturz). Volterra, Dom.

Gesicht mit harten, flächig aufgetragenen Helldunkelgegensätzen — die Farbskala reicht vom kräftigen Verdaccio über starke Rosatöne zu grellen Weisshöhungen — formt, ist jenes in Paganico innerhalb einer gedämpften Farbskala mit fließenden Tonübergängen weich modelliert. Die dreidimensionale Wirkung dieses Kopfes wird durch den leicht in Untersicht wiedergegebenen Helm gesteigert, während die in entgegengesetzter Richtung flatternden Haarbüschel des Volterranner Michael ein lineares Gestaltungsmittel sind.¹⁵

Die bisher an der Einzelform gewonnenen Einsichten lassen sich auch auf die Kompositionsprinzipien übertragen.

Wir konfrontieren Bartolos Vermählung Mariens in S. Agostino in S. Gimignano (Abb. 4) mit der Anbetung der Könige von Paganico (Abb. 3). Für beide Szenen dient als Kompositionsgerüst eine mittelachsenbezogene Tempelarchitektur, die der Lünettenform gerecht wird. Dass Bartolo in S. Agostino kompositorisch auf die Lünette eingeht, ist wohl kaum einer besonderen Vorliebe für klargelierte Kompositionen zuzuschreiben¹⁶; vielmehr dürfte die ikonographische Tradition wirksam gewesen sein, die in der Szene der Marienvermählung die Betonung der Mittelachse verlangte. In Paganico bricht jedoch der Künstler zugunsten einer streng geordneten mittelachsenbezogenen Komposition mit der ikonographischen Tradition, wonach in der Anbetung der Könige das Hauptgeschehen immer zur Seite gerückt dargestellt wurde.¹⁷ Grundsätzlich unterscheiden sich die hier verglichenen Darstellungen durch ihr andersartiges Verhältnis zum Raum. Während Bartolos räumlich



3 Biagio di Goro Ghezzi, Anbetung der Könige. Paganico, S. Michele.

an sich gut wiedergegebene Architektur die Szene lediglich hinterfängt, ist jene in Paganico — in etwas stärkerer Untersicht — als Raum fassbar gemacht, in dem sich die Figuren frei bewegen. Im Gegensatz zu Bartolos schlanken Figuren, deren Gestaltung auf lineare Werte ausgerichtet ist (vgl. die reichen Draperiefalten), sind die Menschen in Paganico körperlich greifbar und scheinen sich einzeln zum Bildzentrum, zur Hauptfigur der Muttergottes, hin zu bewegen, die sich ihrerseits in ihrer leichten Schrägstellung frei im Raum entfaltet. Demgegenüber erscheinen in S. Gimignano die Gestalten — ganz in den Vordergrund gerückt — als Masse, die aus dem Bild herauszudrängen scheint. Bartolos manchmal geradezu überschäumender Erzählerstil, der letztlich vom Hauptgeschehen ablenkt, steht in augenfälligem Gegensatz zur ruhigen, ausgewogenen und dennoch lebendigen Stimmung, welche die Paganiceser Anbetung beherrscht.

Unsere Vergleiche haben ergeben, dass sich die Fresken von Paganico stilistisch in verschiedener Hinsicht von Bartolo di Fredis Kunst abheben. Die andersgeartete Gestaltung von Köpfen und Gewändern schliesst seine Hand in unserem Zyklus aus. Angesichts der grundlegend verschiedenen Auffassung von Figuren -und Gesamtkomposition darf die kürzlich aufgestellte These, wonach Bartolo nur für das künstlerische Konzept, nicht aber für



4 Bartolo di Fredi, Vermählung Mariens. S. Gimignano, S. Agostino.

dessen Ausführung verantwortlich gezeichnet habe¹⁸, als widerlegt gelten. Die Zuschreibung unserer Fresken an Bartolo di Fredi kann folglich nicht mehr länger aufrecht gehalten werden und wir müssten sie in die Anonymität entlassen, wenn sich der eingangs erwähnten Inschrift nicht Aufschlüsse über die Identität des Künstlers entnehmen liessen. Wir haben seinen Namen unter den bisher bloss archivalisch bekannten Malern des sienesischen Trecento gefunden.¹⁹

Die von Carli²⁰ veröffentlichte Inschrift findet sich auf der nördlichen Chorwand in das unterste Ornamentband eingefügt und ist durch ein Rosettenornament in zwei Hälften gegliedert (Abb. 5, 6). Trotz beträchtlicher Fehlstellen (Verlust des Verputzes) haben sich glücklicherweise gerade jene Abschnitte erhalten, welchen die wichtigsten Informationen, unter anderem — wie im Folgenden zu zeigen sein wird — der Name des Meisters von Paganico, entnommen werden können. Als Carli die von ihm neu entdeckte Inschrift analysierte, dürften ihm die verblassten Buchstabenfragmente unten auf der rechten Hälfte (Abb. 6)²¹ entgangen sein, denn sie blieben von ihm unerwähnt.

Die beiden ersten Bruchstücke dieses Abschnitts gehören mit einiger Sicherheit zu den Buchstaben "DI", da die einzig andere mögliche Interpretation "OI" — ein "D" unterscheidet sich von einem "O" nur durch seinen zusätzlichen Abstrich — weder als Endung eines Wortes noch in Kombination mit den nachfolgenden eindeutig identifizierbaren Buchstaben "GH" einen Sinn ergeben. Auf die Lettern "GH" folgt eine Fehlstelle, die etwa der Grösse zweier Schriftzeichen entspricht. Der nächste Buchstabe ist auf Grund der noch sichtbaren Rundungen wohl am ehesten als "O" zu lesen. Daran schliesst sich ein Schriftzug von sechs Buchstaben, deren erste vier sich mit Sicherheit "GHES.." lesen.

Die letzten beiden — nur noch in schwachen Spuren sichtbar — können als “si” identifiziert werden. Jedenfalls ist vom letzten “s” noch der Ansatz des oberen S-Bogens und der Übergang zur unteren S-Schleife auszumachen. Dass der letzte Buchstabe — in seinem reduzierten Zustand verschieden interpretierbar — tatsächlich ein “i” gewesen sein muss, ergeben folgende Überlegungen: Das letzte Schriftzeichen muss die Endung eines Wortes gebildet haben, da sich unmittelbar daran das Wort “(p)REGATE” anschliesst. Weil im Italienischen praktisch alle Wörter mit Vokalen enden, scheiden sämtliche Konsonanten aus. Auf Grund des noch sichtbaren Buchstabenrestes kommen an sich nur noch “i” oder “u” in Frage; doch sind Wortendungen mit “u” im Mittelitalienischen sehr selten.

Unser neuentzifferter Schriftzug lässt sich demnach folgendermassen lesen: “DIGH..OGHES-SI”. An diesem Punkt stellt sich die Frage nach dem Stellenwert dieser an sich noch wenig aussagenden Buchstabenfolge innerhalb der gesamten Inschrift. Sie lässt sich jedoch nur beantworten, wenn man weiss, in welcher Reihenfolge die einzelnen Inschriftabschnitte gelesen werden müssen. Es will also geklärt sein, ob sich die Inschrift, ohne auf das trennende Rosettenornament Rücksicht zu nehmen, zunächst auf der oberen und danach auf der unteren Zeile über die ganze Bandbreite liest oder ob die Zweiteilung durch das Ornament respektiert wurde, so dass zuerst die linke und danach die rechte Seite zu lesen ist. Der Schlüssel zur Lösung dieses Problems liegt m. E. auf der rechten Inschriftseite, oben mit dem Rest eines Satzes, der mit “QUI FU DIPI(NT) ...” beginnt und zweifellos eine Künstlersignierung eingeleitet hat. Wäre die Inschrift also auf die erste Art zu lesen, hätte der Schriftzug links unten “EO DI FEIO E FRANCHO (DI) ...” zwei Künstlernamen bezeichnet. Da wir jedoch keinen Maler EO (Matteo, Bartolomeo,...) Fei kennen²² und zudem die Fresken eine einheitliche Realisation verraten, welche eine Doppelsignierung unwahrscheinlich erscheinen lässt, dürfte die Inschrift auf die zweite Art (zunächst links und danach rechts) zu lesen sein.²³ Es lässt sich nun unschwer erkennen, dass unserem neu entzifferten Abschnitt zentrale Bedeutung für die Lösung der Frage nach der Autorschaft unserer Fresken zukommt, da er zumindest Teile — die letzten Teile, es folgt ja das Wort PREGATE — der Künstlersignierung enthält. Bei unserem Versuch, den Schriftzug “DIGH..OGHES-SI” mit einem der zahlreichen archivalisch belegten sienesischen Trecentomaler (vgl. Anm. 19) in Einklang zu bringen, böte sich eigentlich nur GH(UID)O GHEZZI an. Die Schreibweise des Namens Ghezzi mit einem Doppel-S anstelle eines Doppel-Z ist damals ohne weiteres möglich.²⁴

Da jedoch Guido Ghezzi's Dokumente²⁵ bis ins letzte Jahrzehnt des Ducento zurückreichen und sein Name in der Liste der Malergilde von 1356 bereits nicht mehr aufgeführt ist, muss dieser einer beträchtlich früheren Malergeneration (Duccio-Nachfolge?) angehört haben, was ihn als Autor unserer Fresken ausschliesst. Einem Dokument vom 10. November 1367 im Sieneser Staatsarchiv (Blaxius Gori Ghezzi pictor populi Sancti Egidii vendit domum... vgl. unseren Dokumentenanhang, Dokument 6) entnehmen wir, dass gerade zur fraglichen Zeit — unsere Fresken sind ja ins Jahr 1368 datiert — mit Biagio di Goro Ghezzi ein weiterer sienesischer Maler tätig war, der sich mit dem Namen Ghezzi verbinden lässt.²⁶ Tatsächlich kann der Name Biagio di Goro (oder: Ghoro) Ghezzi mühelos mit unserer Inschrift



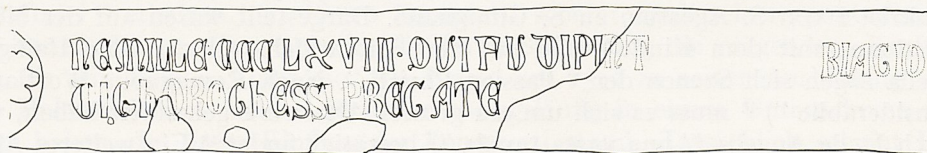
5 Durchpausung der Inschrift der Chorfresken von S. Michele in Paganico.

in Einklang gebracht werden (vgl. Abb. 6), so dass sich die Inschrift wie folgt liest: “QUE-STA CAPELLA FECE FARE CHO... EO DI FEIO E FRANCHO ... (ANNO AB DNI INCHARNATIO)? NE MILLE CCCLXVIII. QUI FU DIPI(NT). ... (BIAGIO) DI GH(OR)O GHESSI (P)REGATE ...”.

Unsere Identifikation des Meisters von Paganico mit Biagio di Goro Ghezzi findet durch *E. Romagnoli*²⁷ eine interessante Bestätigung. Er assoziiert nämlich in der Einleitung zu Biagios Lebensbeschreibung beim Anblick eines signierten, heute leider verschollenen Polyptychons²⁸ ausgerechnet mit Bartolo di Fredi, dem ja, wie wir wissen, unsere Fresken bisher zugewiesen wurden: “Sù lo stile di Bartolo di Fredi colori Biagio di Goro un opera, che Io scoprii nell’1801; un fare rigido accigliato e di quell’epoca repubblicana Democratica, vidi che costui uso nelle sue pitture.”²⁹ “Accennai che il fare dell’artista è burbero, ma corretto, e pieno di carattere.”³⁰ Die Verknüpfung mit Bartolo di Fredi ist um so bemerkenswerter, als sie ganz am Anfang zu Biagios Vita besonders hervorgehoben ist. Sie steht somit in völligem Einklang mit der Tatsache, dass Biagios Paganiceser Fresken seit jeher mit Bartolo in Zusammenhang gebracht wurden. Aber auch die Ausdrücke, mit denen Romagnoli Biagios Stil zu charakterisieren sucht, können durchaus auf unsere Fresken bezogen werden. Was die Steifheit (“un fare rigido”) anbelangt, genügt ein Blick auf die Figuren der Anbetung der Könige (Abb. 3). Mit “burbero” (herb) — ebenso bezeichnet Romagnoli auch Luca di Tommè Stil³¹ — und “accigliato” (schwermütig), dürften die soliden, etwas schwer wirkenden Gestalten gemeint sein, die aber dennoch von einer wachen Lebendigkeit (“pieno di carattere”) beseelt sind (vgl. die Geburt Christi Abb. 9, 11). Mit “corretto”, endlich könnte Romagnoli vielleicht an Biagios bemerkenswerte Fähigkeit zu räumlicher Darstellung gedacht haben; es sei hier nur an Biagios raffiniertes Trompe l’oeil der Verkündigungsszene erinnert.

Eine Reihe von Quellen zu Biagio di Goro Ghezzi hat zuerst F. Montebuoni in seinen “Notizie de’ Pittori Sanesi” von 1717 ausgewertet.³² Hier, wie auch später, 1835, in dem dem Künstler gewidmeten Abschnitt innerhalb des obenerwähnten Werkes von Romagnoli³⁴, das auf einer sehr viel breiteren Quellensammlung basiert, wurden die herangezogenen Archivalien jedoch noch nicht in extenso publiziert. 1854 hat dann G. Milanese zwei neuentdeckte Urkunden zu Biagio di Goro Ghezzi im Wortlaut veröffentlicht und interpretiert.³⁴ Aufgrund eigener Archivforschungen kann ich nun weiteres Material zur Biographie des Malers vorlegen. Von den bis heute bekannt gewordenen Dokumenten³⁵, die in Transkription hier im Anhang zusammengestellt sind, sollen im Folgenden nur jene näher besprochen werden, in denen sich Biagios Vita wenigstens in einigen Grundzügen abzeichnet und die uns erste Anhaltspunkte für seine künstlerische und sonstige Tätigkeit geben.

1350 finden wir Biagio zum ersten Mal als Maler erwähnt (Dok. 1). Dieses Dokument — Biagios früheste Erwähnung überhaupt — ist ein Mietvertrag für ein Haus, in dem sich einst die Werkstatt unseres Künstlers befand. Daraus geht hervor, dass Biagio bereits



6 Durchpausung der Inschrift der Chorfresken von S. Michele in Paganico. (Ausschnitt aus der rechten Hälfte).

vor dem 12. April 1350 über eine eigene Werkstatt verfügt haben muss. Dieser Terminus ante quem ergibt sich aus der Vergangenheitsform "stava" im Passus "...non doversi comprendere una bottega posto sotto detta casa nella quale stava Biagio di Goro pittore". Zum Zeitpunkt dieses Vertrags betrieb Biagio seine Werkstatt nicht mehr im genannten Hause, sondern wohl in jenem, wo er am 2. April 1353 erwähnt ist (Dok. 2). Dass Biagios Name 1350 in einem Mietvertrag zweier fremder Parteien überhaupt noch aufgeführt ist, obwohl er im genannten Hause gar nicht mehr arbeitete, lässt darauf schliessen, dass er seinen Werkstattwechsel erst seit kurzer Zeit vollzogen haben kann, sonst wäre nicht er, sondern sein Nachfolger im Vertrag aufgeführt. Wenn Biagio also kurz vor 1350 sein Atelier wechselte, darf angenommen werden, dass er am alten Ort schon eine gewisse Zeit als selbständiger Künstler tätig war. Wird nun für die selbständige Ausübung des Malerberufs ein Mindestalter von 20 Jahren³⁶ postuliert, kann unser Künstler kaum später als 1325 geboren sein. Seine Lehrzeit dürfte somit in die vierziger Jahre fallen. Die beiden frühesten Quellen sind auch noch in anderer Hinsicht von besonderem Interesse, denn sie setzen uns über die Vermieter der beiden Werkstatträumlichkeiten ins Bild. Das frühere Atelier nahm Biagio vom Ospedale della Misericordia in Miete, das in den Händen des damals in Siena einflussreichen Humiliatenordens war.³⁷ Ins Milieu desselben Ordens gehörten auch die Brüder des Konvents von S. Andrea³⁸, die unserem Künstler die spätere Werkstatt zur Verfügung stellten. Wengleich Biagios Verbindung zu den Humiliaten — hier lediglich durch zwei Mietverträge bezeugt — nicht überschätzt werden sollte, ist ein engeres Verhältnis zu diesem Orden nicht auszuschliessen. Dieses böte eine bequeme Erklärung, warum die Humiliaten in Paganico für den damals wichtigsten Auftrag, die Chorausmalung ihrer Klosterkirche, gerade Biagio di Goro beriefen.

1352 ist eine Bezahlung an einen "Blasio pictor" für Malereien in Sieneser Gerichtsbüchern erwähnt (Dok. 34). Ob es sich beim erwähnten Künstler tatsächlich um unseren Maler oder den damals noch tätigen Biagio di Masinello (vgl. Anm. 28) handelt, geht jedoch aus dem Dokument nicht hervor. 1356 (Dok. 3) und 1363 (Dok. 4) findet sich Biagio di Goro in der Liste der Sieneser Malergilde bzw. im "Libro delle Capitadini" aufgeführt. Zwischen 1366 und 1380 ist er mehrere Male als Vergolder und Goldfolienlieferant für die Sieneser Dombauhütte bezeugt (Dok. 5, 12-14, 16-19, 31). Biagios Tätigkeit als Vergolder und Hersteller oder Vermittler von Blattgold dürfte wohl eine willkommene Nebeneinnahme für dessen Unternehmen gewesen sein. Wenn auch Vergolderarbeiten zur üblichen Tätigkeit einer Malerwerkstatt gehört haben dürften (vgl. Cennino Cennini³⁹), ist es nicht ausgeschlossen, dass Biagio eine besondere Verbindung zur Goldschmiedekunst hatte und so um gute Quellen für Gold oder Goldfolien wusste, was ihm schliesslich die zahlreichen Vergolderaufträge einbrachte.⁴⁰

Für Biagios Malerkarriere sind wir noch auf keine weiteren Dokumente gestossen, denen man Nachrichten über grössere Aufträge für Altarwerke oder Fresken entnehmen könnte.⁴¹ Die einzigen diesbezüglichen Angaben macht E. Romagnoli mit seiner aussergewöhnlich genauen und wohlwollenden Beschreibung zweier heute verschollener Altarwerke unseres Künstlers. Das eine Retabel, das bereits erwähnte Polyptychon, befand sich 1801 noch in der Sakristei von S. Agostino zu S. Gimignano. Dargestellt waren auf der Mitteltafel eine "Madonna mit dem Kinde" und auf den Seitentafeln verschiedene Heilige. Über die Predella zogen sich Szenen der "Passion Christi". Nach Romagnolis Wortlaut ("un opera considerabile")⁴² muss es sich um ein grosses Altarwerk gehandelt haben, was sich auch durch L. de Angelis ("una vasta tavola") bestätigt findet.⁴³ Ein weiteres Altarwerk unseres Künstlers befand sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Sammlung der "Belle Arti" in Siena.⁴⁴ Es stellte auf der Mitteltafel eine "Madonna mit dem Kinde" und auf

den Seitentafeln die Heiligen Matthäus, Franziskus, Stephan und Klara dar. Nach Romagnoli und de Angelis war dieses Gemälde schon damals schlecht erhalten ("slavato e pallido"). Es dürfte wohl schon kurz darauf völlig zugrunde gegangen sein, da es bereits im nachfolgenden Katalog der "Belle Arti" in Siena von 1842⁴⁵ nicht mehr aufgeführt ist. Mit diesen Hinweisen auf die beiden verlorenen Werke, die bei Romagnoli, der in der Beurteilung von Künstlern eher zurückhaltend ist, auf ein wohlwollendes Urteil stiessen, lässt sich Biagios Stellung innerhalb der damaligen sienesischen Maler zumindest erahnen. Dass Biagio ein angesehenener Künstler gewesen sein muss, geht auch aus den Dokumenten hervor, die sein öffentliches Leben betreffen.

In den Jahren zwischen 1368 und 1380 ist er — für einen Künstler der damaligen Zeit durchaus üblich — praktisch ununterbrochen in verschiedenen Regierungsämtern zu finden. Er war bereits am 2. September 1368 als Gefängnisvorsteher in Staatsdiensten (Dok. 7), ein Amt, das er zumindest 12 Jahre lang ausübte (Dok. 9, 11, 15, 20, 22-25, 32). Am 11. Dezember 1368 ist er als "Riformator" der neu an die Macht gekommenen Regierung der "Quindici" (Dok. 8), am 1. Januar 1369 als Mitglied des "Consiglio Generale del Popolo del Magior Numero" (Dok. 10) aufgeführt. Dass Biagio gerade in den Monaten September bis Dezember, wichtige Regierungsämter bekleidete, lässt den Schluss zu, dass er wohl am Sturz der "Dodici" vom 2. September bis 16. Dezember 1368 persönlich mitbeteiligt war.⁴⁶ 1371 und 1377 kam unserem Künstler die hohe Ehre eines Priors des „Terzo di Kamollia“ zu (Dok. 21, 28). Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Biagio zwölf Jahre lang Vorsteher des Sieneser Gefängnisses war. Es ist nicht ausgeschlossen, dass er deshalb seine Karriere als Maler nach 1368 zugunsten einer Beamtenlaufbahn zurückstellte. Über das Todesjahr unseres Künstlers ist nichts bekannt. Da er noch 1384 in einem Steuerbuch als Einwohner des "Popolo di S. Egidio" aufgeführt ist (Dok. 33), jedoch in der Liste der Sieneser Malergilde von 1389 nicht mehr erwähnt wird, dürfte sein Leben zwischen 1384 und 1389 zu Ende gegangen sein.

Auf Grund unserer Dokumente wissen wir, dass Biagio, als er in Paganico seinen Zyklus schuf, bereits seit etwa 20 Jahren als selbständiger Maler tätig war. Er muss wohl einen beachtlichen Ruf genossen haben, um mit einer derart wichtigen Aufgabe betraut zu werden. Wenn wir nun versuchen, seinen künstlerischen Werdegang zu schildern, sind wir uns im klaren, dass ein einziges gesichertes Werk zur Kontrolle unserer Vermutungen nicht ausreicht. Die frühesten Dokumente, die Biagio erwähnen, lassen zunächst annehmen, dass er seine Ausbildung spätestens in den vierziger Jahren des Trecento erhielt. Dies wird durch die Beobachtung bestätigt, dass seine Fresken in Paganico stilistisch eher konservativ sind, was sich auch mit Romagnolis Meinung über unseren Künstler ("non ovvio pittore dell'età sua")⁴⁷ deckt. In der sienesischen Malerei der vierziger Jahre waren — begünstigt durch die Abwesenheit Simone Martinis und dessen Werkstatt — die Lorenzetti-Brüder tonangebend. In ihrem Bann entwickelten sich Künstler wie Lippo Vanni, Niccolò di Sozzo und namentlich unbekanntere vorzügliche Maler, wie der Meister der "Auferstehung von Borgo San Sepolcro"⁴⁸ oder der Schüler von Pietro Lorenzetti, von dem sich das unlängst von H. B. Maginnis teilweise rekonstruierte Altarwerk mit der "Madonna Loeser" als Mitteltafel⁴⁹ erhalten hat. Pietro Lorenzetti scheint dank seiner spontaneren, formal leichter verständlichen Kunstsprache für deren Stilbildung die prägendere Kraft gewesen zu sein, als sein Bruder Ambrogio. Als Biagio um 1340 zu seiner Ausbildung Aufnahme in eine Malerwerkstatt suchte, dürfte er zwangsläufig in einem Unternehmen Anschluss gefunden haben, das unter Einfluss der Lorenzetti stand. Tatsächlich scheint Pietro Lorenzettis Kunst, wenn auch nicht unmittelbar, sondern in der Interpretation des frühen, als Miniaturist bekannten Lippo Vanni auf unseren Künstler eingewirkt zu haben, was



7 Biagio di Goro Ghezzi, Heiliger Michael (Ausschnitt aus der Allegorie der Letzten Dinge). Paganico, S. Michele.



8 Lippo Vanni, Heiliger Michael (Ausschnitt aus "Der hl. Michael umgeben von einer Engelschar"). Casole d'Elsa, Chorbuch (fol. 221).

sich an Hand des nachfolgenden Vergleichs veranschaulichen lässt. Dazu bieten sich die formal wie im Ausdruck ungemein ähnlichen Köpfe des seelenwägenden Michael von Paganico (Abb. 7) und desselben Engels einer Miniatur von Lippo Vanni (Abb. 8) an, welche in die frühen vierziger Jahre datiert wird.⁵⁰ Ein Blick auf die frontalen Engelsköpfe in Pietro Lorenzettis "Maestà" von Cortona, auf dessen 1332 datierte Cäcilia in der Sieneser Pinakothek oder auf die Katharina von Alexandrien — eine Tafel aus der Werkstatt Pietro Lorenzettis — im Metropolitan-Museum (vgl. M. Seidel, Neu entdeckte gotische Fresken in S. Agostino in Siena, im selben Heft, Abb. 1, 27) genügt, um die künstlerischen Wurzeln unserer beiden verglichenen Köpfe zu erkennen. Die besonders beim späteren Pietro Lorenzetti spürbare Tendenz, Köpfe und andere Einzelformen auf einfache geometrische Formen zurückzuführen, findet sich — wie unsere Beispiele zeigen — beim frühen Lippo



9 Biagio di Goro Ghezzi, Geburt Christi (Ausschnitt). Paganico, S. Michele.

Vanni und Biagio di Goro verstärkt. Beide verglichenen Gesichter sind in eine fast vollkommene Ellipse eingeschrieben. Die Haare umfassen beide Gesichter kreisförmig und haben mit ihren vereinfacht dargestellten Wellen das Aussehen eines Kranzes. Diese vereinfachende, in der technischen Ausführung jedoch raffinierte, geometrische Muster unterlegende Gestaltungsweise dürfte — so paradox dies klingen mag — auf gesteigerte dreidimensionale Wirkung gezielt haben. Denn gerade an einfachen Formen kann durch subtile Modellierung — eine solche ist bei beiden Künstlern in sehr ähnlicher Art festzustellen⁵¹ — plastische Wirkung erzeugt werden. Wenn auch die Gesichter bezüglich Typus und Einzelheiten — man sehe von Lippos fleischigerer Gestaltung von Mund und Nase ab — auf verblüffende Art übereinstimmen, ist eine gewisse Abweichung in ihrem Ausdruck — auch dieser gegenüber Lorenzetti vereinfacht — nicht zu übersehen. Wohl steht beiden Strenge und Entschlossenheit ins Gesicht geschrieben, Biagios Engel wirkt jedoch im Ausdruck noch gespannter. Unsere am Vergleich der Köpfe gewonnenen Einsichten — sie liessen sich durch zahlreiche weitere Gegenüberstellungen erhärten⁵² — bewähren sich im Prinzip auch dann, wenn wir sie auf die Figurenkomposition ausweiten. Wir gehen dazu aus vom Vergleich der beiden Geburtshelferinnen der “Geburt Christi” in Paganico mit jenen einer 1345 datierten Miniatur von Lippo Vanni, die “Geburt Mariens” darstellend (Abb. 9,10).⁵³ Ganz abgesehen von evidenten ikonographischen Bezügen (wohl identische Lorenzettische Vorlagen⁵⁴) kann an den verglichenen Darstellungen das gemein-



10 Lippo Vanni, Mariengeburt. Siena, Museo dell'Opera del Duomo, Chorbuch MS 98-4 (fol. 14).

same Bestreben festgestellt werden, die Figuren plastisch greifbar zu machen. Sie sind vereinfacht, mit schlichter Draperie⁵⁵, als skulpturhafte Blöcke dargestellt, die zusätzlich durch ihr Ausgreifen⁵⁶ als Körper im Raum einzeln fassbar sind. In ihrer Monumentalität stehen sie in eigenartigem Widerspruch zur vermenschlichten Darstellungsweise des heiligen Geschehens. Ähnlich, wie wir schon am Vergleich der Köpfe feststellen konnten, unterscheidet sich der Figurenstil der beiden Künstler darin, dass Lippos Gestalten weniger angespannt, eher in sich ruhend und in diesem speziellen Beispiel⁵⁷ eleganter, städtischer wirken, als jene in Paganico, die mit ihrer Steifheit und Gespanntheit wiederum Romagnolis Äusserung zu Biagios Stil ("un fare rigido") wachrufen.

In ähnlich engem Verhältnis zu Lippo Vanni wie unser Paganiceser Zyklus steht auch die fragmentarisch erhaltene Freskoausmalung einer Bogenlaibung im ehemaligen Turmuntergeschoss des Klosters von S. Agostino in Siena.⁵⁸

Diese Fragmente — wie Seidel überzeugend darstellt — sind typologisch mit dem frühen Lippo Vanni eng verwandt. Es lassen sich jedoch hinsichtlich ihrer Ausführung so viele Bezüge zu Biagio di Goro feststellen, dass wir ihn als möglichen Autor vorschlagen, wenn auch die Heiligen in S. Agostino raffinierter, eleganter erscheinen als die strenger wirkenden Figuren in Paganico. Da wir uns für einen Vergleich nur auf die Fresken von Paganico stützen können, ist unsere Zuschreibung lediglich ein Versuch. Ein erster Bezug zu Paganico ergibt sich aus der Art, wie die Köpfe der Heiligen von S. Agostino, auf einfache Formen abstrahiert, als perfekte Rundform (dies gilt vornehmlich für den Laurentius) sich in den Kreis der Nimben einfügen. Der extrem der Rundform angegliche Haaransatz des Laurentius (vgl. Seidel, op. cit., im selben Heft S. 26, 29 Abb. 29, 36) und die plastische Ausformung des Kopfes stimmen mit dem seelenwägenden Michael von Paganico (Abb. 7) weitgehend überein. Auch die Gestaltung von Mund (die Konturlinien um Ober- und Unterlippe), Kinngrübchen, Kinn und der markant gerundeten Augenbrauen ist auffällig ähnlich.

Gleiches gilt auch für die besterhaltene, wohlgelungene Figur der Katharina (vgl. Seidel, op. cit., Farbtafel u. S. 26, Abb. 28), die mit mehreren Figuren des Paganiceser Zyklus in Verbindung gebracht werden kann (vgl. den obenerwähnten Michael, die Margerita, und die Maria der "Geburt Christi"). Katharinas mit weichen Tonabstufungen ausgeführte Gesichtsmodellierung — besonders schön der feine Auftrag des Wangenrots — sowie die Haarstilisierung ist fast bis auf den Pinselstrich identisch mit der Darstellung der Maria in der "Geburt Christi" (Abb. 11). Die Katharina erscheint gleichsam als eine Zwillingsschwester der Maria von Paganico, die ihr Gesicht in Frontalansicht darbietet. Die Form der Augen samt der plastischen Ausformung der Augenlider und Augenschatten sind in analoger Weise gestaltet wie beim Michael von Paganico (Abb. 7). Übereinstimmung zwischen den Fresken von S. Agostino und Paganico ergeben sich auch in der Figurendarstellung, die sich in beiden Fällen durch einen massiven, soliden Körperbau auszeichnet (vgl. den Laurentius mit der Katharina in Paganico Abb. 44 bei E. Carli, op. cit. [s. Anm. 1], p. 60). In diesem Zusammenhang ist auch interessant, wie ähnlich das Oberkörpervolumen der Sieneser Katharina und der Lucia in Paganico (vgl. Abb. 46 bei E. Carli, p. 62) durch einen etwas ungelenten Knick im vertikalen Ornament angedeutet ist.

Wenn sich auch die Sieneser Heiligen von den schlichten, etwas schweren Gestalten des Paganiceser Zyklus durch eine grössere Eleganz unterscheiden — diese Abweichung mag durch eine in ihren Ansprüchen verschiedene Auftraggeberschaft zu erklären sein⁵⁹ — scheinen uns die Übereinstimmungen doch so beträchtlich, dass wir Biagio di Goro als Maler der Fresken in S. Agostino ansehen möchten.



11 Biagio di Goro Ghezzi, Maria (Ausschnitt aus der Geburt Christi). Paganico, S. Michele.

Wir haben mit Biagio di Goro einen Künstler von Rang kennengelernt, der sich durch eine unübersehbare künstlerische Verwandtschaft zum frühen, durch Miniaturen bekannten Lippo Vanni auszeichnet. Diese geht so weit - man erinnere sich an die engen typologischen und gestalterischen Bezüge —, dass für Biagio eine Ausbildung in Lippo Vannis Werkstatt erwogen werden könnte. Unser Verdacht ist auch insofern berechtigt, als sich auf dem Kleid des Verkündigungsendels von Paganico ein Ornament findet, das meines Wissens nur in Werken — vorab Miniaturen — Lippo Vannis Verwendung fand.⁶⁰ Damit liesse sich auch die 1352 dokumentierte Tätigkeit als Miniaturmaler (Dok. 34) erklären, freilich unter dem Vorbehalt, dass es sich beim "Blasius pictor" tatsächlich um unseren Künstler handelt. Lippo Vanni scheint für unseren Künstler Mittler von Kunstprinzipien Lorenzettis gewesen zu sein. Damit ist vielleicht erneut ein Anstoss gegeben, Lippos Bedeutung für die sienesische Kunst der zweiten Trecentohälfte neu zu überdenken.⁶¹ Während sich die Kunst Lippo Vannis und anderer sienesischer Maler seiner Generation in den sechziger- und siebziger Jahren zunehmend der wiederaufblühenden und sich besonders durch Bartolo di Fredi verbreitenden⁶² präziösen, auf lineare Werte ausgerichteten Kunstsprache Simone Martinis öffnet⁶³, bleibt Biagio di Goro vornehmlich der Kunst der Lorenzetti treu. Die simoneske Komponente in Biagios Kunst scheint über gelegentliche typologische Bezüge nicht hinauszugehen.⁶⁴ Möglicherweise konnten sich in seinem Werk gerade so gewisse Ähnlichkeiten zu Bartolo di Fredi ergeben, besonders wenn beide Künstler dieselben simonesken Modelle vor Augen hatten. Die Wiederentdeckung Biagio di Goros ist ein Anzeichen dafür, wie reich Siena damals an guten Künstlern gewesen sein muss und wie hoch deren Niveau auch noch in der zweiten Hälfte des Trecento sein konnte. C. de Benedictis⁶⁵ trifft wohl das Rechte mit ihrer Annahme, dass sich die sienesische Trecentomalerei kontinuierlicher entwickelte, als dies bisher von der Forschung angenommen wurde, welche um die Mitte des 14. Jahrhunderts einen drastischen künstlerischen Qualitätsrückgang sehen wollte.

ANHANG

Dokumente zu Biagio di Goro Ghezzi

Auf einige der hier aufgeführten Archivalien (4, 7, 8, 21, 28, 29) hat bereits Romagnoli (*op. cit.* [Anm. 27]) hingewiesen, während Milanese (*op. cit.* [Anm. 34]) offensichtlich die Dokumente 3, 4, 12b, 17a, 21 und 28 gekannt hat; zwei davon (12b und 17a) veröffentlichte er in Transkription — wenn auch in leicht abweichendem Wortlaut.

1. Archivio di Stato Siena (ASS), MS B 82 (*Repertorio dei strumenti antichi della Sapienza*), fol. 75.
12. April 1350

Paganello di Biagio Bernarduci da Siena piglia a pigione dalla casa della Misericordia una casa posta nel popolo di S. Donato per anni tre, per annua pigione di sei fiorini d'oro confinante da due

con la strada, e con gli eredi di Messer Benuccio, nelle quale allogagione dichiarono non doversi comprendere una bottega posto sotto detta casa nella quale stava Biagio di Goro pittore.

2. *ASS, MS B 82, fol. 87.*

2. April 1353

Andrea di Biagio, detto Paparello, piglia a pigione da fra Pietro di S. Andrea una casa nel popolo di S. Donato persta sopra la bottega abitata da Biagio di Goro per anni tre, e per annua pigione di otto fiorini, e un cero di libbra per la festa di S. Andrea.

3. *ASS, Arte 59 (Breve dell'Arte de' Pittori Senesi), fol. 20v.*

19. Februar 1356

...
Nicholo di Buonachorso
Galgano del maestro Bindoccio
Biagio di Ghoro
Francesco di Piero
Nello Betti
...

4. *ASS, Arte 165 (Libro delle Capititudini delle Arti), fol. 33.*

25. März - 15. Juni 1363

...
Pittores
...
Christofanus Cosone
Fede Nalducci
Blasius Masinelli
Blasius Gori
Matheus Mei
Paulus magistri Neri
...

5. *Archivio Opera del Duomo Siena (AODS), VI, 346, fol. 48.*

März 1366

A Biagio di Goro, dipentore, diece lire, otto soldi, per xii doppie e tre quarti di pannelle di stagno, messovi l'oro, per le stelle dele volte, per xvi soldi la doppia; fo. 50. L. x s. viii .—

6. *ASS, Gabella dei Contratti 75, fol. 21.*

10. November 1367

Blaxius Gori Ghezzi, pictor, populi Sancti Egidii vendit domum postam Senis in dicto populo pro xxxviii florenis, Pietrus vocatus Lambrusco olim Nerii et domina Flore eius uxor emerunt. Die x novembris solverunt Guere camerario iiii libras et xviii sol. vi denarios. fol. 8.

7. *ASS, Regolatori 3, fols. 62-62v.*

2. September 1368

In nomine domini amen

Am Rand: la ragione di Biagio di Goro.

Qui sotto sara scritta la ragione di Biagio di Ghoro, hoparaio, a fare achonciare la prigione dicti di ii di settenbre mcccclxviii infino a di ultimo di ferraio anno detto.

In prima troviamo che l detto Biagio di Ghoro a speso in ferramenti chiavi e altro lavorio costare cento dodici libri diece soldi, come apare per uno suo libro e detti denari a dati a Nicho(lo) chia-vaio. L. cxii S. x

Anco troviamo che l detto Biagio a speso in gesso e calcini et mattoni per fare aconciare la detta prigione cinquanta e sei libri, si come apare per lo suo libro. L. lxvi

Anco troviamo che l detto Biagio ave ispeso in aghuti e ferri da fare ferrare i pregioni, si come apare per lo suo libro vinti libri. L. xx

Anco troviamo che l detto Biagio ave speso nela detta pregione a maestri di pietra e manovagli per loro huopare date nela detta pregione, come apare per lo suo libro cento due libri. L. cii

Anco troviamo che l detto Biagio di Ghoro ave ispeso nela detta pregione per tavole e modegli et schale ecorrenti e una cassetta e per huopare di maestri di legname, come apare per lo suo libro sessanta e otto libri. L. lxxviii

Anco troviamo che ave speso a la fonte de la pregione e altri aconcimi per la detta pregione al quale lavorio die arischio a maestro Michele di Ser Memmo vinte sette libri quatro soldi e cosi apare per lo suo libro. L. xxvii S. iiii

Anco troviamo che l detto Biagio ave ispeso per vino e pane e altre spese e pegioramento di vinti fiorini d'oro ch'esso Biagio chambio e salario di noi riveditori de la detta ragione e al notaio per gli messi deregolatori quatordecim libri dodici soldi. L. xliii S. xii

Somma tutta la spesa di Biagio di Ghoro sopradetto cccc libri vi soldi iiii denari Riveduta la detta ragione per chi mento di Meo Acherigi e per maestro Francescho di Ser Antonio. (Anm. 66)

8. *ASS, Concistoro 1589, fols. 96v-97v.*
 11. Dezember 1368
 Infrascripti sunt electi a riformatores per compagnia secundum superius reformam relati et dati
 inscriptis dictis xviii reformatoibus, quorum haec sunt nomina videlicet:
 ...
 terçerius Sancti Martini:
 ...
 Andreas Vannis pictor — spade fortis
 ...
 terçerius Kamollie:
 ...
 Lodovicus Petri speziarius
 Biagius Gori pictor — sancti Gillii
 Johannes Mei calçettarius
 ...
9. *ASS, Biccherna 247, fol. 97.*
 30. Dezember 1368
 Entrata di Sabato di detto
 da Biagio di Ghoro, chamerario et hoparaio, a rachonciare la prigione libri diece soldi diecie denari
 sette per denari che gli avuanzano di pulizia ricevuta per lo detto achoncime a libro a sua entrata
 fo. 405. L. x S. x D. vii
10. *ASS, Concistoro 1589 (Libro delle Corona), fol. 128v.*
 1. Januar 1369
 ... El consiglio generale del terço di Kamollia de la gente del popolo del magior numero:
 Giovanni di Vanino fornieri
 Lucha di Tome dipentore
 ...
 Giovanni di Meo Nucci calçettaio
 Biagio di Ghoro dipentore
 Petro di Petro coiaio
 ...
11. *ASS, Biccherna 417, fols. 32, 306.*
 29. Mai 1369
 E de dare detto di libri trenta quatro soldi tredici denaro uno per loro a Biagio di Ghoro a lui in-
 nanzi fo. 306 L. xxxiiii S. xiii D. i
 Biagio di Ghoro de avere a di xxviii di magio libri trentaquatro soldi tredici denaro uno per
 Minuccio di Tura e Giorgio di Choltino e chamarlengo (?) e quatro vecchi di biccherna alloro
 ragione indietro fo. 32 L. xxxiiii S. xiii D. i (Anm. 67)
- 12a. *AODS, VI, 348, fol. 44v.*
 Juli 1369
 ... per c pezze d'or fino che si mise ala Madonna sopra la porta dinanzi, verso lo spedale, e per
 sua fadica iiii Lire xiiii S
- b. *AODS, VI, 348, fol. 44v.*
 August 1369
 A Biagio di Goro dipintore quatro lire e quator dici soldi per c pezze d'or fino, che si mise ala Ma-
 donna sopra la porta dinanzi, verso lo spedale, e per sua fadica vinti soldi com'apare al memorial
 di Michele (a fol.) 9. L. iiii S. xiiii.
- c. *AODS, VII, 630, fol. 11r.*
 11. August 1369
 ... (me) se d'agosto c pezze d'oro fino
 ... ala Madona sopra la porta
 ... sua fadica quatro L. quator dici soldi, meso a uscita a folio 44 L. iiii S. xiiii. (Anm. 68)
- 13a. *AODS, VI, 348, fol. 40v.*
 Juli 1369
 A Biagio di Goro, dipintore, quaranta e due soldi per dodici stagniuoli a dorati per le volte del
 duomo (sic), per tre soldi (e) meço l'uno, com'apare al memorial di Michele (di Nello camarlingo)
 a fol. 5 L. ii S. ii.
- b. *AODS, VII, 630, fol. 11r.*
 11. August 1369
 Anne dato in dodici stagnuoli a dorati che si misero ale volte, per tre soldi (e) meço l'uno quaran-
 tadue soldi, dati del mese di lullio L. ii S. ii.
14. *AODS, VII, 630, fol. 11r.*
 11. August 1369
 A Biagio di Goro dipintore de dare adi xi d'agosto i quali ebe contanti in sua mano, due fiorini
 d'oro L. vi S. xvi.

15. ASS, Consiglio Generale 179, fols. 82/82v

6. Novembre 1369

In nomine domini amen. anno ab eisdem incarnatione millesimo trecentesimo sexagesimo nono indictione viii^a .die vi . mensis novembris

In quo consilio dicta die et ora et per ipsum consilium fuit approbata petitio infrascripta facto partito et scrupitino de ea et alia petitione data pro custodia carcerum.

Cuius petitionis optempte tenor talis est videlicet:

Noi magnifici signori, signori defensori del popolo de Siena et savi huomini signori, camarlingo et iiii^o di biccherna expongono i servitori nostri.

Francesco di Vannino coiaio et

Dota di Simone del terço di Samartino et

Biagio di Goro dipintore del terço di Kamollia

che inquanto avoi piaccia intendono a guardare le carcere del comune di Siena elli prigioni desse, che sono e che saranno per lo tempo di due anni cominciando in kallende dicembre proximo che viene o prima se pare a voi detti quactro di biccherna copacti et modi di sotto scripti.

Inprima che volliono dare al comune di Siena per lo detto tempo insomma libre dugentotrenta di denari senesi pagando al camarlingo di Biccherna di vi mesi in sei mesi come per rata taccha.

Ancho dare et offrire per santa maria d'agosto all opera sante marie uno cero fiorito di xxv libre a peso di cera ciaschuno anno di detti due anni.

et volliamo poter tollare per entratura et escitura a ogni prigione solidi v et denari iiii^o come e usato semper et dodici denari il di et sei la nocte agevolatura ogni di entendasi per lo di delle entrare et il di dell escire et chi non volesse pagare stia incapaccia o in orsa, salvo che d'ogni otto l'uno

de piu miserabili, che vi saranno volliamo tenerli agevolati sança torre loro alkuna cosa. Anco voliomo per legame di saramento procurare per le prigioni loro paci far loro ambasciate et mandar lor lectere et per lo loro escire dessa prigione dove incontrario dale signorie comandato non ci fosse.

Anco voliomo pagare ogni lume dove noi habitiamo a le nostre spese che ora si paga per lo comune. Anco promectiamo non tollere alcuno denaio per infino in tre di et a trombatori et messi e famigli mandati per loro rectori per gastigamento da tre di insu paghino come li autri et per li tre di ancora come usato.

Anco promectiamo, se alcuno pouaro morisse in prigione et non avesse di che soppellirsi, farli seppellire a le nostre spese. Sottomectendoci a la correctione de iiii^o di Biccherna se noi none osservassemo le praedicta cose. Anco se avenisse la qualcosa idio cessi, che per romore et a furore, la prigione fosse rotta, che ne noi nele nostre ricolte siamo tenuti ad alcuna pena o danno ma liberi siamo in tucto.le ricolte diamo infrascripte
Francesco di Riccardo

Jacomo di Corso

Goro del maestro Balduccio

Jacomo di Pietro Guidi

Goro di Gratino (t korrigiert über ç)

Giovanni di Vannino

Jacomo di Niccoluccio calçolaio

Giovanni di Naldino chiavaio

Biancho di Meo del Bianco

Et noi tucti e tre soprastanti esser tenuto luno per lautro et lautro per lautro

16a. AODS, VI, 350, fol. 55.

Juli 1370

A Biagio di Goro, dipentore, per istagnolgi per le volute (sic volte) e per istagno per ciii istagnoli per tre soldi e sei denari l'uno: apare a liro longho, a ffo. v L. xvii S. viiii. —

b. AODS, VI, 349, fol. 49.

Juli 1370

A Biagio di Goro, dipentore, per cientoquattro estangni(o)li per tre soldi e meço l'una (sic), chome apare a liro a fo. lv, dicioto soldi e quatro denari e per due peçe di stangnio per ii soldi e meço el peço L. xviii S. viiii D. —

17a. AODS, VI, 349, fol. 90.

Juli 1370

A Biagio di Goro, dipentore, che misse d'oro el chapitello della cholonna del metallo che fecie Miche(le) di ser Mem(m)o, e missella a cholore mordente e per sua fatura quaranta soldi L. ii S. — D. — .

b. AODS, VI, 350, fol. 34.

Juli 1370

A Biagio di Goro, dipentore, per ccc peççi d'oro che si misse nella capella, nella colona del metallo che fece Mic(h)ele di ser Memmo L. iiii S. xvi

A Biagio detto, che messe l'oro di colore mordente la conona (sic) del(la cappella) del Campo due lire L. ii S. — D. — .

- 18a. *AODS, VI, 350, fol. 62.*
 August 1370
 A Biagio di Goro, dipentore per xxvi istagnuoli, per tre soldi e sei dena(ri) l'uno e due peççi di stangno per due s. e sei d. l'uno L. iiii S. xvi D. — .
- b. *AODS, VI, 350, fol. 62v.*
 August 1370
 A Biagio di Ghoro, dipentore, per vi(n)tesei istagnuoli, per tre s e sei denari(ri) l'uno e due peççi di stagno quatro l quatordici s L. iiii S. xiv per istagno detto cinque (sic due) soldi L. — S. ii.
- c. *AODS, VI, 349, fol. 54v.*
 August 1370
 A Biagio di Ghoro (per) vinti e sei stangniuogli per tre soldi e sei denari l'uno e per due peçe di stangnio quatro lire e sedici soldi L. iiii S. xvi D. — .
- 19a. *AODS, VI, 350, fol. 55v.*
 September 1370
 A Biagio di Ghoro, dipentore, per dxxxii istagnuo(li) per le volte per tre s. e sei d. l'uno e per xxiiii peççi di stagno per due s. e sei d. l'uno L. lxxxxvii S. vii D. — .
- b. *AODS, VI, 349, VI, fol. 57.*
 September 1370
 A Biagio di Ghoro, dipentore per dxxxii istagnuoli e per xxxiiii peçe di stangnio per le volte del duomo Sante Marie, per le volte del detto duomo, per iii s. e sei d. l'uno degli stangniuoli per ii s. e vi d. l'uno dello stangnio L. lxxxxvii S. vii D. —
20. *ASS, Camera del Comune 2, fol. 4v.*
 1371
 Biagio di Goro, soprastante di la prigione, die dare i pichone a due ponte (i palo di ferro – im Text durchgestrichen) pro per la puliçia de regholatore paghe.
21. *ASS, Concistoro 2333, fol. iv.*
 November-Dezember 1371.
 Infrascripti sunt, qui in anno domini mcccclxxi . indictione x . de mense novembris et dicembris fuerunt domini defensores et capitanei populi civitatis senensis feliciter de regimine popularis statuti forma debita extracti ad offitium pro dicto tempore praelibatum
 Magister Michael ser Memmi
- n Petrus Tofani
 Ser Viva Cole, notarius terçerii Civitatis
 Ferrus Vannis Falconis
 Paulus Johannis
 Benedictus Vannis
- n Francia Blasii Turchii
 Franciscus Salvini terçerii Sancti Martini
 Ranaldus Michaelis
 Franciscus Lentii
 Blasius Gori pictor
 Feus Andree carnifex
 Nannis Pagni mariscalus capitaneus terçerii Kamollie
 Franciscus Blasii Pietri
- n Guido Domini Guidarelli
 Ser Johannes magistri Donati ca(n)cellarius
 Ser Gharardus Peruççi notarius dictorum dominorum praedicta scripsi
22. *ASS, Biccherna 250, fol. 175v.*
 31 Dezember 1372
 Uscita di venerdì al di xxxi di dicembri mcccclxxii.
 A Biagio di Ghoro, chamarlengho della prigione, lire dodici soldi siedici per spese fatte per lui in due mesi detti, cioe novembre e dicembre, cioe in giustiçie e altre chose, chome apare per lo suo libro e (f)oglio per detti prigionii avemo puliçia de signiori sugielata da regholatori, tutta insieme cho le pose siono in questa facia e nel a(l)tra leghate insieme a libro fo. 434 L. xii S. xvi
23. *ASS, Biccherna 250, fol. 176.*
 31. Dezember 1372
 Uscita di venerdì al di xxxi di dicembri mcccclxxii
 A Biagio di Ghoro, chamarlengho della prigione, lire diece per suo salario di due mesi, cioe novembre passato e dicembre presentte a ragione (?) di lire cinque el mese auvemo puliçia de signiori sugielata deregholatori tutta insieme chole pose messe indietro a fo 221 in due facie poso a libro fo. 434 L. x S. o

24. *ASS, Consiglio Generale 184, fol. 40.*

27. Juni 1374

In nomine domini amen. Anno domini ab eiusdem incarnatione millesimo ccc lxxiiii xi^a indictione, die xxvii mensis Junii.

Convocato et congregato consilio reformationis comunis Senensis et ipsis reformationis in consueto pallio dicti comunis ad sonum campane vocemque preconis ut moris est in numero sufficienti de mandato providi et discreti viri Galgani magistri Minuctii, pictoris, honorabilis capitanei populi et vexilliferi in sortie civitatis et populi Senensi dixit et proposuit idem capitaneus populi.

....

Blaxius Ghorii, pictor, alter ex consiliariis dicti consilii, in dicto surgens consilio, ut supra consuluit super suprascripta proposita generali, quod domina Lucia et eius filius condam Salimbenis de Salimbene, carceratus excarceretur, vendendo seu cedendo iura eorum Montis Orsarii comuni Senensi, sicut alius fuit reformatum.

25. *ASS, Consiglio Generale 185, fol. 74.*

1. August 1375

Biagijs Gori, alter ex consiliariis dicti consilii in dicto surgens consilio ut supra, consuluit super suprascripta proposita generali exbapniture, quod illi exbapniti per dictum laudum rebapniti sint liberi et cassentur et cassi sint et esse intelligantur, sicut in dicto laudo declaratur et laudatum est.

....

Similique modo dato facto et misso partito, ut supra super suprascripto reddito consilio per Biagium Gori super suprascripta proposita generali exbapnitorum. Fuit victum optentum et iuridice reformatum, quod plene sit, fiat, observetur et executione mandetur et omnibus et per omnia prout et sicut in dicto consilio continetur per ducentum nonagintaquatuor exconsiliariis dicti consilii dantes eorum lupinos albos del sic non obstante centum novem aliis consiliariis dicti consilii, qui eorum lupinum nigrum del non contrarium reddiderunt.

26. *ASS, Consiglio Generale 185, fol. 107.*

5. November 1375

In nomine domini amen. anno ab eidem incarnationis mcccclxxv. indictione xiiii die v mensis novembris

Cum pacto, quod liceat eis exire de cassaro ad libitum uno tantum ex eis intus remanentur continue cum dictum numero famulorum salvo, quod unum ex dictis famulis mictere et tenere(?) possint extra cassarum profulciendo alios rebus opportunum et consuetum etiam infine relinquere ibi pro comuni Senarum ii balistas extimatas ii florenos auri et pro praedictis servandis offerunt praedictos fideiuxores, quorum hec sunt nomina videlicet

Ser Nuccius Venture

Jacopus Marchi Ceredo

Biagijs Gori

Agostinus Nucciai

Cechus Peronci

Cione Vannucci

Dota Simonis

Dominicus Guiducci Ruffaldi

Niccolo Mini maliscalcus

Benedictus magistri Johannis coraççarius

Minus Raddi lanifex

Nutus Jacopi calçolarijs (Anm. 69)

27. *ASS, Consiglio Generale 186, fol. 130v.*

30. November 1376

(am Rande) pro primo anno e pro sero.

Biagijs Gori, pictor alter ex consiliariis dicti consilii in dicto surgens consilio ut supra, consuluit super suprascripta proposita generali videlicet magistri sint Ser Nerocci, quod dictus ser Nerocius sit elettus et conductus ad praedictum pro quattuor quod salarium camera biccherna solvere teneatur de pecunia comunis Senensis medietatem cuiuslibet anni in pascate nativitatis domini Iesu Christi et alium medietatum in pascate resurrectionis.

....

In cuius summa et reformatione consilii dato fatto et misso partito ad lupinos albos et nigros secundum formam statuti Senensis super suprascripto consilio Blaxii Gori reddito super suprascripta proposita generali, videlicet ser Nerocci fuit victum optentum et iurisdictione reformatum quod plene sit, fiat osservetur et executioni mandetur in omnibus et per omnia prout et sicut in dicto consilio.

28. *ASS, Concistorio 2333, fol. 30.*
 Juli 1377
 In nomine domini amen. Viri magnifici et honorabiles infrascripti cives Senenses residerunt ad offitium dominorum defensorum civitatis Senensis de mensibus Julii et Augusti currentibus annis dominice incarnationis mcccxxvii indictione xv. illudque laudabiliter extraverunt nomina quorum infra descripta sunt:
- | | | |
|---|---|--------------------------|
| n | Dominicus Guiducci Ruffaldi | |
| | Antonius magistri Jannis | |
| | Augustinus Vannucci capitaneus populi | therçerii Civitatis |
| | Jacobus Dote | |
| | Blaxius Junete | |
| | Paulus Cionis | |
| | Ser Guidinus Cecchi notarius | |
| | Magister Jacobus Chastelli | therçerii Sancti Martini |
| | Ambroxius Beninchase | |
| n | Thalomeus Petri | |
| | Blaxius Gori | |
| n | Simon Fecini Feris | |
| | Franciscus Miniati | therçerii Kamollie |
| | Paulus Pauli | |
| | Soççus Ser Francisci | |
| | Ser Angelus Guidonis Orlandi notarius dictorum dominorum defensorum | |
| | Ser Bartholomeus Galducci cancellarius | |
| | Ser Guiglielminus Ser Pelagotti notarius domini Capitanei. | |
29. *ASS, 20, Ospedale S. Maria della Scala Deliberazioni del 1379-1381, fol. 24.*
 30. März 1379
 Item per simile modo a di detto fu deliberato per xxiii di loro dando loro lupini bianchi del si, nonostante v neri del no, che si venda a Biagio di Goro, dipentore, per dato e facto dello spedale la casa, che Lambrusco ebe da lui e poi la dano a lo spedale e diese li per xxxviii fiorini d'oro pagando Biagio la cabella e le carte, che paga Lambrusco, e questo si fara in quanto Biagio pruovi per testimoni, che gli fusse promesso per Lambrusco di rivedere la detta casa, come si contiene nella petitione. E che la donna di Lambrusco abbi el fructo de detti denari, come vuole la ragione la buona usanza della casa. (Anm. 70)
30. *ASS, Consiglio Generale 189, fol. 63.*
 9. September 1379
 In nomine domini amen. Anno ab eidem incarnatione millesimo trecentesimo septuagesimo nono, indictione tertia die viiii mensis septembris.
 ...
 Biagius Gori, pictor, unus ex consiliariis dicti consilii in dicto surgens consilio addiritorium consuetum, consuluit super proposita cassata hab(ere) carcerum, pro plenum sit fiat observetur et exequatur in omnibus et per omnia, prout et sicut indicta proposita continetur.
31. *AODS, VI, 363, fol. 33v.*
 Juli 1380
 per sua fadicha e stagnio mise soto 400 peçe d'oro per la Nu(n)ziata dala porta del Veschovado L. ii S. xii.
32. *ASS, Consilio Generale 190, fol. 89v.*
 4. September 1380
 In nomine domini amen. Anno ab eiusdem incarnatione millesimo trecentesimo optuagesimo, indictione tertia die iiii mensis septembris.
 ...
 Biagius Gori, pictor unus ex consiliariis dicti consilii in dicto surgens consilio addiritorium consuetum, consuluit super dicta proposita generali, quod quatuor biccherne possint de quibuslibet sex carceratis, uni magis miserabili relaxare agevolaturam pro tempore costabit agevolatura, et etiam relaxare agevolaturam illis, qui acmissi fuerunt in carceribus, qui prius relaxari fuerat videlicet in festo sancte Marie de mense augusti proximi praeteriti. (links am Rand): carceratis videlicet uni ex sex pro iiii
 agevolatura elapsa.
33. *ASS, Lira 21, fol. 214v.*
 1384
 popolo Sancti Egidii
 ...
 Biagio di Ghoro L. i—^I
 3 (Anm. 71)

Die folgenden Dokumente lassen sich nicht mit Sicherheit auf Biagio di Goro Ghezzi, pictor, beziehen.

34. ASS, *Biccherna 229, fol. 96*
 27. Februar 1352
 die lune die xxvii februarii mccccli
 ...
 Item Blasio pictori per xviii schudis, quos fecit in libris malefitorum S. xviii D. iiii
35. Siena, *Biblioteca Comunale, MS CIII, fol. 15v.*
 9. Mai 1363
 filia Blaxii pictoris sepulta est die viiii Maii

ANMERKUNGEN

Vorliegende Arbeit ist Teil meiner Dissertation, die sich der Kirche S. Michele in Paganico — im besonderen der Chorfresken — monographisch annimmt. All die zahlreichen Anregungen und Unterstützung, die mir während meiner Arbeiten von meinen Lehrern, Fachkollegen und Freunden immer wieder zuteil wurden, möchte ich an dieser Stelle herzlich verdanken. Dieser Dank geht vor allem an meine Lehrer, Prof. Dr. E. Maurer und Prof. Dr. M. Seidel, der meine Dissertation massgeblich anregte und mir immer wieder hilfreich zur Seite stand, an das Forschungsteam des Corpus der Sieneser Kirchen, dessen wissenschaftlicher Apparat mir grosszügigerweise offen stand, an Prof. Dr. M. Mallory für die zahlreichen fruchtbaren Gespräche, an Don D. Zago, proposto von S. Michele in Paganico, der mir meine Arbeiten an Ort wesentlich zu erleichtern wusste, an das Arbeitsteam der Soprintendenza Gallerie von Siena, an Dr. V. F. Raschèr und Dr. L. Deplazes für die Hilfe bei der Transkription der Dokumente, sowie an PD. Dr. G. Germann für die Durchsicht des Manuskripts.

Besonderer Dank gebührt Gordon Moran, der mir in selbstloser Weise den Zugang zur Archivforschung erleichterte, bei der Sichtung der Dokumente behilflich war und meine Forschungen mit zahlreichen Hinweisen förderte.

¹ Vgl. E. Carli, Bartolo di Fredi a Paganico, Florenz (1968), p. 5, der den Freskenzyklus von Paganico als "il più importante di tutta la Maremma" bezeichnet.

² B. Berenson, Tesori artistici in un villaggio dilapidato della provincia di Grosseto, in: Rassegna d'arte, V, 1905, pp. 102-103.

³ Die wichtigste Literatur zu unseren Fresken: B. Berenson, op. cit. (s. Anm. 2); C. A. Nicolosi; Il litorale Maremmano, Bergamo 1910, pp. 68-72; G. Chierici, Paganico, in: Rassegna d'arte senese, I-II, 1922, p. 29; Van Marle, vol. II, 1924, p. 552; M. Meiss, Italian Style in Catalonia, in: Journal of the Walters Art Gallery, IV, 1941, pp. 55-56; E. Carli, op. cit. (s. Anm. 1).

⁴ E. Carli, op. cit. (Anm. 1).

- ⁵ Die übrigen Aspekte — vorab ikonographische Probleme — werde ich in einer demnächst erscheinenden Monographie über die Kirche S. Michele in Paganico erörtern.
- ⁶ *B. Berenson*, op. cit. (s. Anm. 2)
- ⁷ Dass sogar *E. Carli*, op. cit. (s. Anm. 1), p. 14, der unsere Fresken Bartolo di Fredi selbst zuschrieb, seiner Sache nicht ganz sicher war, geht aus seiner Formulierung "Siamo quindi costretti a riconoscere pressoché per certa la paternità di Bartolo di Fredi per li affreschi di Paganico" hervor. Im Folgenden geben wir eine Zusammenstellung der wichtigsten Zuschreibungen: *Van Marle*, op. cit. (s. Anm. 3), p. 55: unbekannter Nachfolger des späten Bartolo di Fredi.
M. Meiss, op. cit. (s. Anm. 3), p. 55: enger Nachfolger Bartolo di Fredis, derselbe Autor, *M. Meiss*, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, 2. Aufl., London 1969, p. 393 (Anm. 57), revidiert seine frühere Meinung, und schreibt die Fresken nun bemerkenswerterweise einem Nachfolger Ambrogio Lorenzetti zu.
R. Traldi, *Due precisazioni per Bartolo di Fredi*, in: *Prospettiva*, X, 1977, p. 53 (Anm. 4): Bartolo di Fredi und Mitarbeiter.
C. de Benedictis, *La Pittura Senese 1330-1370*, Florenz 1979, p. 81: Bartolo di Fredi und Mitarbeiter.
- ⁸ *E. Carli*, op. cit. (s. Anm. 1), p. 9.
- ⁹ Auch für *H. B. J. Maginnis*, *The Literature of Sienese Trecento Painting 1945-1975*, in: *Zs. f. Kgesch.*, XL, 1977, pp. 298-299, scheinen Bartolos Fresken in S. Gimignano Ausgangspunkt zur Lösung der Attributionsfrage unseres Zyklus zu sein.
- ¹⁰ Bartolos Kunst wurde bislang an den Fresken in der Collegiata zu S. Gimignano gemessen. Dabei wurde ihm eine hölzerne, eckige Malweise vorgeworfen. Für diesen negativen Eindruck ist m. E. nicht Bartolo, sondern die vielen Übermalungen verantwortlich zu machen. Wir wissen, dass diese Fresken im 18. Jahrhundert, und später wiederholt übermalt, resp. restauriert wurden, was im 19. Jahrhundert von *J. A. Crowe-G. B. Cavalcaselle*, *Geschichte der italienischen Malerei*, ed. Jordan, vol. II, Leipzig 1869, p. 319, registriert wurde. Tatsächlich genügt ein Blick auf die Szene der "Ver suchung Hiobs", um festzustellen, dass praktisch jede der scharfen und unsicher gezogenen Konturlinien das Werk wenig begabter Restauratoren sind. Welcher Trecentokünstler wäre nicht fähig gewesen, die Konturlinie von Augenbraue zum Nasenrücken in einem Schwung zu ziehen? Beim Jüngling links am Tisch musste jedenfalls dabei abgesetzt werden. Solchen, und ähnlichen Unzulänglichkeiten begegnen wir in diesen Fresken auf Schritt und Tritt.
- ¹¹ Nach unseren Kenntnissen umfasst Bartolos Freskooeuvre folgende Werke:
Szenen aus dem Marienleben. S. Gimignano, S. Agostino.
Szenen aus dem Alten Testament. S. Gimignano, Collegiata. (1367)
Martyrium des Andreas, Nikolaus und die drei Jungfrauen. Poggibonsi, S. Lucchese. (1367? gleiche Nimbepunzierung wie in der Collegiata von S. Gimignano)
Engelssturz (Fragmente). Volterra, Dom. (1380)
Martyrium der Margerita. Asciano, S. Francesco.
Szenen aus dem Leben des Augustin / Kreuzigung des Philippus. Montalcino, S. Agostino.
- ¹² *R. Traldi*, *Gli affreschi di Bartolo di Fredi a Volterra e un raro combattimento apocalitico*, in: *Prospettiva*, 22, 1980, pp. 67-72.
- ¹³ Die malerische Oberfläche ist an manchen Stellen stark reduziert und befleckt (unsachgemässe Behandlung während der Sanierung des Dachstocks), trotzdem ist dieser Kopf das aussagekräftigste Vergleichsbeispiel.
- ¹⁴ Diese Fresken werden allgemein als Werke der sechziger Jahre angesehen. *L. Rigatuso*, *Bartolo di Fredi*, in: *La Diana*, IX, 1934, p. 224.
- ¹⁵ Gegensätzlichkeiten sind auch hinsichtlich der Detailgestaltung von Augen, Mund und Kinn erkennbar. Bartolos Michael hebt sich vom Paganiceser Kopf besonders durch die schlitzförmige Augenstilisierung, den geöffneten Mund mit den für Bartolo typischen vorgestülpten Ober- und Unterlippen, sowie durch das etwas vorstehende Kinn ab. Eine gewisse Ähnlichkeit kann jedoch am beidseits angespannten Gesichtsausdruck festgestellt werden. Dieses Stilmerkmal ist beiden Künstlern gemein wie auch die Tendenz — an diesem Vergleichsbeispiel weniger auffällig —, die Köpfe in starker Vorwärtsneigung darzustellen.
- ¹⁶ Weder in S. Lucchese noch in S. Agostino zu Montalcino nehmen die Lünettenkompositionen auf die Mittelachse Bezug.
- ¹⁷ Dass hier das Hauptgeschehen in die Bildmitte komponiert wurde, hat nicht nur formale Gründe, sondern erklärt sich durch ganz bestimmte ikonographische Gegebenheiten, auf die hier nicht eingegangen werden kann.
- ¹⁸ *R. Traldi*, op. cit. (s. Anm. 7), *C. de Benedictis*, op. cit. (s. Anm. 7).
- ¹⁹ vgl. *A. Lisini*, *Elenco dei pittori senesi vissuti nei secoli XIII e XIV*, in: *La Diana*, II, 1927, pp. 299-306. *G. Milanesi*, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1854.
- ²⁰ *E. Carli*, op. cit. (s. Anm. 1), p. 9, dort jedoch nicht ganz richtig wiedergegeben. Für eine korrekte Darstellung vgl. *E. Carli*, *Ricuperi e restauri senesi III. - Affreschi della seconda metà del Trecento*, in: *Bollettino d'Arte*, LI, 1966, p. 179.
- ²¹ Die Buchstaben sind so schwach sichtbar, dass sich diese photographisch nicht reproduzieren lassen. Demzufolge haben wir uns entschlossen, die Inschrift als Durchpausung wiederzugeben.
- ²² Vgl. Anm. 19.

- ²³ In gleichem Ablauf liest sich die Inschrift — ebenfalls durch ein Ornament in der Mitte geteilt — auf Ambrogio Lorenzettis Verkündigungsbild in der Sieneser Pinakothek (Nr. 88).
- ²⁴ Diese Mitteilung verdanke ich der Freundlichkeit von Dott.^{ssa} Sonja Fineschi (1977), der ehemaligen Archivarin des Sieneser Staatsarchivs. Wir verweisen unsererseits auf *Guittone d'Arezzo* (ca. 1225-1294) — vgl. *Lettera ai Fiorentini*, ed F. Meriano, Bologna 1923, pp. 177 ff., wo sich zahlreiche Beispiele für ein intervokalisches Z oder Doppel-Z in der Schreibweise eines Doppel-S finden lassen, z. B. *mattessa* (*matezza*), *fortessa* (*fortezza*, *fassione* (*fazione*))...
- ²⁵ Vgl. Archivio di Stato Siena, Patrimonio Resti 1293, fol. 558v.
Dieses Dokument besagt, dass Guido Ghezzi am 10. Juli 1306 von seinem Vater zur Volljährigkeit eine Geldschenkung erhielt.
Aus ASS Patrimonio Resti 1293, fol. 569, geht hervor, dass Guido zumindest am 26. Dezember 1325 verheiratet war. Auf fol. 566 ist er am 3. März 1329 als Inhaber einer eigenen Werkstatt erwähnt. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist Guido Ghezzi ein Duccio-Nachfolger gewesen.
- ²⁶ Für die grosszügige Hilfe und die zahllosen Anregungen, die mir Gordon Moran während meiner gesamten Archivforschungen zuteil werden liess, bin ich diesem unermüdlichen Forscher sienesischer Kunst dankbar verbunden. Er hatte massgeblichen Anteil am Fund dieses entscheidenden Dokuments.
- ²⁷ *E. Romagnoli*, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi*, ms. Biblioteca Comunale Siena, vol. III, Siena 1835, pp. 261-266.
- ²⁸ Das ehemals in der Sakristei von S. Agostino in S. Gimignano aufbewahrte Altarwerk soll nach Romagnoli (op. cit.) p. 265 mit "Biagio da Siena pinse" signiert gewesen sein. Dass es sich bei diesem Biagio tatsächlich um unseren Künstler und nicht um den an sich einzig noch möglichen Biagio di Masinello handelt, geht aus den Lebensdaten des letzteren hervor. Wohl ist Biagio di Masinello 1363 noch im *Libro delle Capitadini delle Arti* (ASS Arte 165, fol. 33) aufgeführt, seine Dokumente reichen jedoch weit zurück, ins erste Viertel des 14. Jahrhunderts. *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27) vol. I, p. 171 zitiert ein Dokument, aus dem hervorgeht, dass dieser Künstler 1320 bereits verheiratet war. *A. Lisini*, op. cit. (s. Anm. 19), p. 300, seinerseits erwähnt eine Urkunde, die Biagio di Masinello im selben Jahr in einem Steuerbuch als Einwohner des Popolo S. Pietro a Ovile aufführt. Demzufolge muss er um 1300 oder gar schon früher geboren sein. Es ist ganz unwahrscheinlich, dass ein Künstler dieser Generation — wie Romagnoli sagt — im Stile des Bartolo di Fredi gemalt hätte.
- ²⁹ *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27), p. 261.
- ³⁰ *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27), p. 265.
- ³¹ *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27), p. 259: "ma lo stile e robusto e burbero come quello di Luca di Tommè". Tatsächlich erinnern einige Figuren in Paganico durch ihre Herbheit etwas an Schöpfungen des Luca di Tommè.
- ³² *F. Montebuoni*, *Notizie de' Pittori Sanesi*, Biblioteca Comunale, Siena, ms. LV 14, pp. 13, 75-77.
- ³³ vgl. Anm. 27.
- ³⁴ *G. Milanese*, op. cit. (s. Anm. 19), vol. I, pp. 32-33.
- ³⁵ Es ist anzunehmen, dass durch weitere Archivforschungen in Siena, aber vor allem auch in Archiven ausserhalb Sienas, mehr Licht in Biagios künstlerische Aktivitäten gebracht werden kann.
- ³⁶ Aus den Statuten der Sieneser Malergilde geht nichts über ein Mindestaufnahmearter hervor. Wenn gleich die Lehrzeit eines Malers wohl etwas kürzer als die bei Cennino Cennini (*A. Ilg* ed., *Das Buch von der Kunst oder Tractat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa*, Wien 1871, p. 47) genannten 12 Jahre gedauert haben mag, dürfte ein Maler nach Abschluss seiner Lehre kaum jünger, mit aller Wahrscheinlichkeit etwas älter, als 20 Jahre gewesen sein.
- ³⁷ *G. Tiraboschi*, *Vetera Humiliatorum Monumenta*, vol. I, Mailand 1766, p. 180. Zur Stellung der Humiliaten in Siena vgl. *P. Angelucci*, *Gli Umiliati di Siena e la chiesa del borgo franco di Paganico*, in: *Italia Sacra*, XXX, 1979, pp. 265-272.
- ³⁸ ASS Patrimonio Resti 1310 (S. Onofrio Contratti) fol. 207. Nach diesem Dokument soll S. Andrea 1347 von einigen frommen Leuten gegründet worden sein, die zuvor 26 Jahre lang zurückgezogen im Sieneser Humiliatenkloster S. Tommaso gelebt hatten. Gemeint sind wohl Brüder aus dem Terziarorden der Humiliaten. Auch der Umstand, dass die Verträge des Klosters S. Andrea von Humiliaten aufgezeichnet wurden, dokumentiert dessen Verbundenheit mit diesem Benediktinerzweig.
- ³⁹ *Cennino Cennini*, op. cit. (s. Anm. 36), p. 65. Auch andere sienesische Künstler, wie Luca di Tommè und Paolo di Giovanni Fei sind für solche Tätigkeiten bezeugt, vgl. dazu S. A. Fehm, Luca di Tommè, Yale University Ph.D. 1970 (University Microfilms, Ann Arbor, Michigan 1973), pp. 6-9; *M. Mallory*, *The Sieneser Painter Paolo di Giovanni Fei*, New York 1976, pp. 221-222.
- ⁴⁰ Vgl. *I. Machetti*, *Orafi Senesi*, in: *La Diana*, IV, 1929, p. 37.
In der dort aufgeführten Liste der Sieneser Goldschmiede findet sich ein Francesco di Ghezzi, der 1326/27 Einwohner des Popolo di S. Egidio gewesen sein soll. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der zitierte Goldschmied ein Onkel unseres Künstlers gewesen sein könnte, zumal auch Biagio jahrzehntelang Einwohner des Popolo di S. Egidio war. Wenn es zuträfe, dass der in derselben Liste auf p. 39 zitierte Bartolomeo di Maestro Biagio — dokumentiert für die Jahre 1379-1384 — Biagio di Goros Sohn gewesen wäre, könnte von einer Familientradition für dieses Gewerbe gesprochen werden. Diese Hypothese bedarf jedoch einer eingehenden Prüfung in den Sieneser Archiven.
- ⁴¹ Vgl. Anm. 35.
- ⁴² *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27) p. 265.

- ⁴³ *L. de Angelis*, Ragguaglio del nuovo istituto delle belle arti stabilito in Siena, Siena 1816, p. 24: " Egli dipinse ancora una vasta tavola in S. Agostino di San Gimignano, nella quale appose il suo nome".
- ⁴⁴ S. Anm. 43.
- ⁴⁵ *C. Pini*, Catalogo delle Tavole dell'antica Scuola senese, Siena 1842.
- ⁴⁶ Dies ist möglicherweise auch der Grund, warum die Fresken in Paganico nicht ganz zu Ende geführt wurden.
- ⁴⁷ *E. Romagnoli*, op. cit. (s. Anm. 27) p. 261.
- ⁴⁸ *G. Coor*, A Painting of St. Lucy in the Walters Art Gallery and some closely related representations, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, XVII, 1955, pp. 79-90, glaubt, dass sich hinter diesem Meister Francesco di Segna verbirgt, eine These, die jedoch noch durch Dokumente belegt sein will.
- ⁴⁹ *H. B. J. Maginnis*, Lorenzettian Panels in Prague, in: *Burl. Mag.*, CXVI, 1974, pp. 98-101.
- ⁵⁰ Diese Miniatur stammt aus einem Chorbuch von Casole d'Elsa (fol. 221), vgl. dazu *H. W. van Os*, A choirbook by Lippo Vanni, in: *Simiolus*, II, 1966-67, pp. 117 ff; und ders., Lippo Vanni as miniaturist, in: *Simiolus*, VIII, 1974, pp. 67 ff.; *C. de Benedictis*, I corali di San Gimignano, III, Le miniature di Lippo Vanni, in: *Paragone*, XXVII, 1976, 321, pp. 67 ff.
- ⁵¹ Man beachte dazu auch die fast miniaturhafte Modellierung am Kopfe des jungen Königs der Paganiceser "Anbetung", die sehr ähnlich ausgeführt ist, wie am Kopf der Seherin Anna in Lippo Vannis "Darbringung im Tempel", einer Miniatur in der Opera del Duomo in Siena, Corale 98-4, fol. 27v.
- ⁵² Ganz allgemein lässt sich an den Köpfen in Paganico eine enge typologische Abhängigkeit von Lippo Vanni feststellen. Vgl. dazu folgende Gegenüberstellungen: Paganico, Anbetung der Könige: junger König — Lippo Vanni, Casole d'Elsa, ms., fol. 39, Anbetung der Könige: junger König. Paganico, Anbetung der Könige: der greise König — Lippo Vanni, Siena, Opera del Duomo, Corale 98-4, fol. 3, Christus erscheint den Jüngern: greiser Apostel in Profil, rechts. Paganico, Purgatorium: hochblickende Frau — Lippo Vanni, Casole d'Elsa, ms., fol. 99, Anbetung des Kreuzes: Betende, rechts. Paganico, Anbetung der Könige: zweiter König — Lippo Vanni, Siena, Biblioteca del Seminario, Corale, fol. 5v, Fusswaschung: Christus.
- ⁵³ *H. W. van Os*, op. cit. (s. Anm. 50), pp. 67-69. Siena, Opera del Duomo, Corale 98-4, fol. 27 v.
- ⁵⁴ In Lippo Vannis Miniatur scheinen sich zwei Kompositionen zu vereinen: Während sich die Raumordnung zweifellos von Pietro Lorenzettis berühmter "Mariengeburt" in der Sieneser Opera del Duomo herleitet, scheint die Gruppe der sitzenden Mäde ein Zitat aus der "Mariengeburt" des 1335 von den Lorenzetti-Brüdern geschaffenen, im 18. Jahrhundert jedoch zerstörten Marienzyklus an der Fassade des Ospedale della Scala von Siena zu sein. Wir begründen dies mit dem Motiv der zurückblickenden Magd, die in stillem Gespräch mit ihrer Gefährtin ist. Sie, wie auch die analoge Figur in Paganico, scheint mir nichts anderes als eine inhaltliche Umformung der am Kaminfeuer sitzenden, sich vom Rauch abwendenden Magd zu sein, die vom 14. Jahrhundert an bis ins 16. Jahrhundert als beliebtes Motiv in zahlreichen sienesischen "Mariengeburten" zu finden ist, die verschiedentlich mit guten Gründen vom verlorengegangenen Ospedalefresko hergeleitet wurden. Vgl. dazu *M. Seidel*, Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena, in: *Flor. Mitt.*, XXIII, 1979, pp. 40-41, mit weiterer Literatur.
- ⁵⁵ Vgl. dazu die beiden mit ausgestreckten Beinen am Boden sitzenden Mäde. Die Draperiefaltung über der Hüfte ist praktisch auf analoge Art durch drei simple Falten wiedergegeben. Beim Vergleich der beiden zurückblickenden Mäde kann am Oberkörper eine sogar im Umriss sehr ähnliche Figurengestaltung festgestellt werden. In beiden Fällen schmiegt sich das Kleid eng an den Oberkörper an, der auf gleiche einfache, plastisch aber ungemein wirkungsvolle Art und Weise ausgeformt ist.
- ⁵⁶ Vgl. in diesem Zusammenhang besonders den knienden Joseph.
- ⁵⁷ Lippos Miniaturen in Casole d'Elsa wirken im Vergleich zu jenen im Corale 98-4 schlichter. Es überrascht denn auch nicht, dass unsere Fresken gerade zu diesen Miniaturen besondere Affinität bekunden.
- ⁵⁸ *M. Seidel*, Neu entdeckte gotische Fresken in S. Agostino in Siena, in: *Flor. Mitt.*, gleiches Heft.
- ⁵⁹ Wir haben schon innerhalb Lippo Vannis Werk einen ähnlichen Fall kennengelernt (vgl. Anm. 57). Die raffinierten, eleganten Miniaturen des Corale 98-4 waren für das sehr vermögende Ospedale della Scala in Siena bestimmt (vgl. *H. W. van Os*, op. cit. [s. Anm. 50]). Das schlichtere Chorbuch von Casole d'Elsa wurde für eine Kirche von weit geringerem Einfluss ausserhalb Sienas geschaffen.
- ⁶⁰ Lippo Vanni, "Noli me tangere", Neapel, Museo di Capodimonte, nr. 275 (vgl. *C. de Benedictis*, op. cit. [s. Anm. 7] pp. 32, 99). Lippo Vanni, Berry Antiphonar, Cambridge Mass., Fogg Art Museum: u. a. "Auferstehung Christi", "Mariä Himmelfahrt". Sienesisch, 14. Jh. (nach *C. de Benedictis*, I corali di San Gimignano, I, Il secondo miniatore, in *Paragone*, XXVII, 1976, 315, p. 90, Niccolo di Segna), Antiphonar LXVIII-3, S. Gimignano, Museo d'arte sacra: Verkündigung.
- ⁶¹ Eine diesbezüglich interessante Anregung gibt *C. Volpe*, Su Lippo Vanni da miniatore a pittore, in: *Paragone*, XXVII, 1976, 321, pp. 54-57.
- ⁶² Zu Bartolos Bedeutung für die sienesische Malerei der zweiten Trecentohälfte habe ich eine Studie vorbereitet, die demnächst erscheinen wird.
- ⁶³ Vgl. dazu *C. de Benedictis*, op. cit. (s. Anm. 7), p. 49. In ähnlicher Weise wie Lippo Vanni gerieten auch Niccolò di Sozzo und Luca di Tommè zunehmend unter simoneske Einflüsse.

- ⁶⁴ Klare Bezüge zu Simone sind in Biagios Werk an folgenden Figuren auszumachen: An der Lucia — sie folgt der simonesken Lucia der Sammlung Berenson —, der Madonna der Verkündigung — wohl auf Modelle, wie sie die Madonna der Humilitas in Berlin (Nr. 1072) verkörpert, zurückzuführen — und am Verkündigungengel. Er geht über die Zwischenstufe des Engels in der National Gallery von Washington (Kress 405) auf jenen der berühmten Verkündigungstafel der Uffizien zurück. Auf diesem basieren auch Bartolos Engel im Los Angeles County Museum of Art sowie jener von Luca di Tommè in einer Pariser Privatsammlung. Interessant, wie schwer und robust die Engel zweier im Lorenzetti-Milieu formierter Künstler (Luca und Biagio) im Vergleich zu Bartolos fragiler Figur wirken, dessen künstlerische Ausbildung sich wohl in Simone Martinis Nähe abspielte.
- ⁶⁵ *C. de Benedictis*, op. cit. (s. Anm. 7), pp. 7-8.
- ⁶⁶ Wenn auch die Berufsbezeichnung pictor fehlt, ist nicht daran zu zweifeln, dass es sich beim hier zitierten Biagio di Goro um unseren Künstler handelt. Dies geht aus seiner späteren Bestätigungswahl (Dok. 15) zu einem der drei Gefängnisvorsteher und den verschiedenen Ratsberichten hervor, in denen unser Künstler jeweils in Angelegenheiten des Gefängnisses in Erscheinung trat. Der in dieser Revisions genannte Michele di Ser Memmo war ein in Siena erfolgreicher Goldschmied. (vgl. *G. Milanesi*, op. cit. (s. Anm. 19), vol. I, pp. 103-104). Er ist noch zwei weitere Male zusammen mit Biagio di Goro erwähnt (Dok. 17, 21).
- ⁶⁷ Auch die hier zitierten Zahlungen dürften mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit mit Biagios Amt als Gefängnisvorsteher in Verbindung zu bringen sein. Diesbezügliche Zahlungen mussten ja in den Büchern der Biccherna aufgezeichnet werden.
- ⁶⁸ Die im Dokument zitierte Madonna gehörte zur Tympanondekoration von Giovanni Pisano. Vgl. *M. Seidel*, *Ubera Matris*, in: *Städel Jahrbuch*, N. F. VI, 1977, pp. 80-81.
- ⁶⁹ Auch ohne Berufsbezeichnung dürfte es sich beim genannten Biagio di Goro um unseren Künstler handeln, zumal sein ehemaliger Kollege im Amt des Gefängnisvorstehers, Dota di Simone, als Bürge mitaufgeführt ist.
- ⁷⁰ Dies ist der Rückkauf des im Dokument 6 erwähnten Hauses. Da der Verkaufs- und Rückkaufspreis identisch blieben, ist an eine Transaktion im Sinne einer Hypothekablösung zu denken.
- ⁷¹ Dass der hier im Steuerbuch aufgeführte Biagio di Goro mit unserem Künstler identisch ist, ist begründet durch seinen Wohnsitz im Popolo di S. Egidio, wo unser Maler zumindest seit 1367 ansässig war (Dok. 6, 8).

RIASSUNTO

Gli affreschi nella chiesa di S. Michele a Paganico — pur essendo di ottima qualità — per lungo tempo sono stati trascurati dalla critica d'arte. Finora, il più ampio studio di questo ciclo d'affreschi è stato eseguito da *E. Carli*, il quale, basandosi su *Berenson*, attribuisce gli affreschi a Bartolo di Fredi.

Il confronto tra Bartolo e gli affreschi a Paganico (figg. 1-4) rivela un divario stilistico che ci permette di escluderlo come autore. Nell'iscrizione scoperta da *E. Carli* siamo riusciti a decifrare una serie di lettere, che sembrano fare della firma dell'autore (figg. 5-6). Si tratta di Biagio di Goro Ghezzi. La nostra identificazione dell'artista viene confermata da *Romagnoli* nella sua biografia su questo pittore, dove lo stile pittorico descritto accuratamente, ci pare congruente con quello di Paganico.

Dai documenti riveribili a Biagio risulta che dovrebbe essere nato intorno al 1325 ed aveva già la propria bottega nel 1350. Da ciò segue che la sua formazione pittorica deve aver avuto luogo al più tardi durante il quinto decennio del Trecento. Dal 1368-1380 il nostro artista è documentato in varie cariche politiche. Biagio morì probabilmente fra il 1384 e il 1389. La sua formazione stilistica è dovuta all'ambiente di Pietro Lorenzetti, in particolar modo al suo seguace più importante, Lippo Vanni, noto in questi anni come pittore di miniature. L'influsso di Lippo Vanni degli anni 1340 sul nostro artista ci sembra talmente dominante che ci induce a pensare che eventualmente durante questo periodo Biagio lavorava come discepolo nella bottega di Vanni, il che corrisponderebbe anche colla nostra proposta di un apprendistato di Biagio intorno al 1340.

Le strette analogie stilistiche fra gli affreschi di Paganico e i santi nei tondi che decorano l'ex-ingresso del convento di S. Agostino a Siena indicano per questi una eventuale attribuzione a Biagio di Goro Ghezzi (vedi in questo fascicolo, pp. 2-30, l'articolo di M. Seidel).

Come dice Romagnoli "non ovvio pittore dell'età sua", il nostro artista ci sembra conservativo nel senso che non subì l'influsso del "revival" martiniano, che diventava sempre più dominante nella seconda metà del Trecento, e il cui divulgatore principale fu Bartolo di Fredi, come accerteremo in un prossimo studio.

Abbildungsnachweis:

Sopr. Gall. Siena: 1. 3, 7-II. - Fontanelli, S. Gimignano: 4. - G. Freuler: 2, 5-6.