

Wolfgang Loseries: FRANCESCO VANNIS MAGDALENIENALTAR FÜR SAN FRANCESCO IN SIENA.

1655 verwüstete ein Brand die Kirche S. Francesco in Siena. Ein grosser Teil der Ausstattung wurde vernichtet, darunter sämtliche Werke von Francesco Vanni. Gestützt auf die 1625-26 von Fabio Chigi, dem späteren Papst Alexander VII., und die 1649 von Isidoro Ugurgieri Azzolini verfassten knappen Beschreibungen des Inventars von S. Francesco hat Peter Anselm Riedl eine Reihe von Zeichnungen Vannis als Studien oder Entwürfe für die verlorenen Altarblätter identifizieren können. Für den Magdalenenaltar der sienesischen Patrizierfamilie Tolomei entdeckte Riedl ausser dem Gesamtentwurf fünf Studien und eine Teilzeichnung, die zusammen eine anschauliche Vorstellung des zerstörten Gemäldes geben.¹



- 1 Francesco Vanni, Magdalena salbt die Füsse Christi. Entwurf für den Magdalenenaltar in S. Francesco in Siena von 1602, lavierte Stift- und Federzeichnung, 305 × 199 mm. Rom, Gabinetto nazionale delle stampe, 126112.



2 Domenico Beccafumi, Mariengeburt. Ca. 1540/43.
Siena, Pinacoteca nazionale.

Diese Rekonstruktion lässt sich nun mit Hilfe von drei neu aufgefundenen Verträgen präzisieren und ergänzen.² Neben den genauen Angaben zur Entstehungszeit des Altars, die eine sichere Datierung der Zeichnungen Vannis erlauben, informieren die Urkunden über eine Fülle weiterer, bislang unbekannter Details zum verlorenen Werk. In seltener Ausführlichkeit geben sie darüber hinaus Einblicke in das Zusammenwirken von Auftraggeber, Maler und Bildhauer bei der Errichtung eines Altars in der Zeit um 1600. Deutlich zeigt sich auch die wichtige Rolle, die Vanni während seines letzten Lebensjahrzehnts in der Kunst nicht nur Sienas spielte.

Gestiftet wurde der Magdalenenaltar in S. Francesco von Marcantonio Tolomei. Am 25. Februar 1602³ erteilte er Vanni den Auftrag, die Altararchitektur zu entwerfen, das Altarblatt zu malen sowie drei kleinere Bilder zu schaffen, eins für den Frontispiz, die beiden anderen für die Seiten des Altars. Den Kontrakt schlossen Künstler und Auftraggeber in Gegenwart von Deifebo Mancini, der als Sachverständiger spätestens vier Monate nach Vollendung das Werk taxieren sollte.

Das Künstlerhonorar richtete sich nach der ästhetischen Qualität der Arbeit, die Kosten für das Material, die Farben ausgenommen, trug Tolomei ohnehin. Um ein möglichst hohes ästhetisches Niveau vor allem für die Patroziniumstafel zu garantieren, musste der Maler dem Auftraggeber zusichern, das Werk eigenhändig zu schaffen, ohne die Beteiligung von Gehilfen oder Werkstattgenossen. Dafür liess sich der vielbeschäftigte Meister eine Frist von zweieinhalb Jahren einräumen, ein aussergewöhnlich grosszügig bemessener Zeitraum, der sich indes aus dem gleichzeitigen Engagement Vannis für bedeutendere Mäzene in Rom erklärt.

Denn spätestens seit 1601 war der Künstler für zwei einflussreiche Kirchenfürsten, die Kardinäle Paolo Emilio Sfondrato und Cesare Baronio, tätig. Möglicherweise malte Vanni einige der für ihre Kirchen S. Cecilia in Trastevere in Rom und S. Maria degli Angeli in Sora bestellten Bilder zwischen dem 1. März 1602 und dem 1. September 1604, also in der Zeitspanne, die für den Entwurf und die Ausführung des Tolomei-Altars veranschlagt worden war.⁴ Mit Sicherheit jedoch schuf er in eben dieser Zeit für S. Pietro in Rom den *Sturz des Simon Magus*, ein monumentales Altargemälde, das, von den Zeitgenossen als sein Hauptwerk gefeiert, dem Maler auf Geheiss Papst Clemens VIII. die Ernennung zum Cavaliere dell'Abito di Cristo eintrug.⁵ Zum Zeitpunkt der Nobilitierung am 25. Juni 1603 war das Bild vollendet. Zahlreiche Skizzen und Entwürfe belegen seine sorgfältige Planung.⁶ Unbekannt ist jedoch, wann der sienesisische Künstler mit der ehrenvollen Aufgabe in Rom betraut worden war. In den Rechnungsbüchern von S. Pietro taucht Vannis Name erstmals am 4. Dezember 1602 in einem Zahlungsvermerk über 100 scudi auf, für Miles L. Chappell und W. Chandler Kirwin Grund zur Annahme, der Maler hätte erst in jenen Tagen den Auftrag erhalten, um ihn erstaunlich rasch — seine Kollegen und Konkurrenten Cristofano Roncalli, Ludovico Cigoli, Domenico Passignano, Bernardo Castello und Giovanni Bagnione verwendeten auf die gleiche Arbeit ein bis vier Jahre — auszuführen.⁷ Indes spricht die aussergewöhnlich lange Frist, die sich Vanni für die Fertigstellung des Magdalenenaltars von S. Francesco ausbedang, dafür, dass sich der Künstler schon zu Beginn des Jahres 1602 auf die für seine Karriere so wichtige Aufgabe in Rom vorbereitetete.

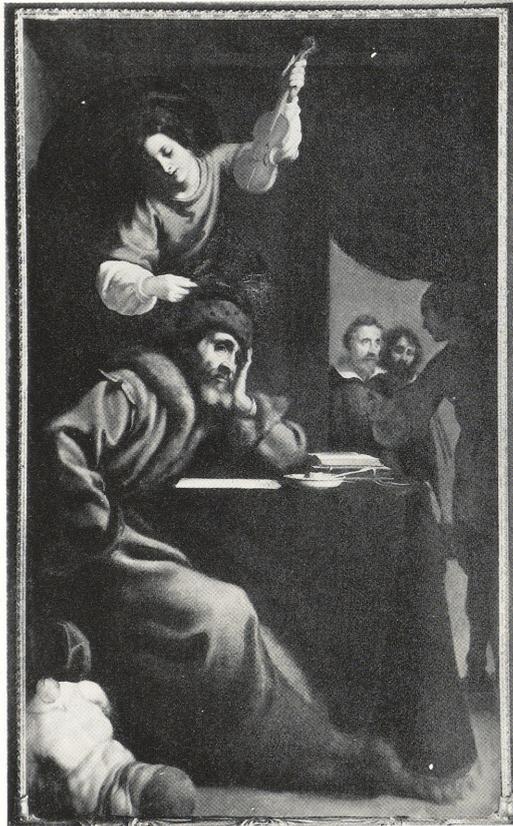
Noch vor seiner Romreise dürfte Vanni die Entwürfe zum Magdalenenaltar Tolomei vorgelegt haben. Bereits anderthalb Monate nach der Unterzeichnung des Kontrakts, am 13. April 1602, erhielt der Maler 140 Lire in bar, vermutlich für Zeichnungen.⁸ Die Rückseite des Vertrags trägt ferner den Vermerk: *Si mèsse su bozza / Fu pagata scudi 100.*⁹ Laut Vereinbarung sollte der Entwurf für das Hauptbild als Chiaroscuro-Cartoncino dem Auftraggeber übereignet werden.¹⁰

Unter den vorgelegten Zeichnungen werden sich auch Entwürfe für die Bilderrahmen und für das Retabel befunden haben. Denn Tolomei hatte Vanni nicht bloss als Maler der Altarblätter verpflichtet, sondern ihn darüber hinaus mit der Konzeption des gesamten Altars betraut. Für die Ausführung der von Vanni entworfenen Altararchitektur waren bereits am 12. Januar 1602 Flaminio del Turco und sein langjähriger Kompagnon Pietro di Benedetto Mei da Prato engagiert worden, die in Siena führenden Spezialisten im Altarbau.¹¹ Dass die erfahrenen und durch ihre Werke schon vielfach ausgewiesenen Bildhauer nach den Anweisungen des Malers arbeiten mussten, bestätigt den hohen Ruf, den Vanni bei den Sienesen als Künstler auch ausserhalb seines eigentlichen Metiers genoss. Laut Auskunft Ugurgieri war Vanni ein gesuchter Ratgeber in Architekturfragen.¹² Gleichwohl scheint er — im Gegensatz zu etlichen sienesischen Malern vor und nach ihm — nicht als Baumeister aktiv gewesen zu sein. Der Entwurf des Altars für S. Francesco ist der erste und bislang einzig bekannte Fall dafür, dass Vanni Altararchitekturen konzipiert hat.

Mithin lässt sich die Gestalt des verlorenen Magdalenenretabels nur vage rekonstruieren. Nach den Erwähnungen im Vertragstext von *colonne*, seitlichen *pilastr*i und einem abschliessenden *frontesp*itio hatte Vanni den Altaraufbau in der üblichen Form einer Ädikula geplant. Durch die Verwendung verschiedener Marmorarten sollte die ornamentale Wirkung der Altararchitektur erhöht werden, ein Charakteristikum der Altäre des Flaminio del Turco, das der Zeitgenosse Ugurgieri in seinem Lob auf den Bildhauer an erster Stelle nennt.¹³ Für die Sockel der beiden Säulen waren Kartuschen mit den von Vanni zu kolorierenden Tolomei-Wappen vorgesehen. Unterhalb des Giebels, vermutlich auf dem Architrav, sollte der Maler auf einem Feld die Dedikationsadresse der frommen Stiftung eintragen: *Deo et Dive Marie Maddalene Dicitum, o altre [parole] simili.*¹⁴

Die grossformatige Darstellung der Hauptpatronin bildete das Zentrum des Altars. Drei kleinere Bilder waren in die Rahmenarchitektur integriert: Ein Tondo mit dem Bildnis Gottvaters mitten im Giebelfeld, je ein Portrait eines Seligen aus der Familie Tolomei *nelli due pilastr*i allato alle *colonne*.¹⁵ Anders als die zentrale in traditioneller Manier auf Leinwand aufgetragene Patroziniumsdarstellung sollten die Nebenbilder auf schwarzen Stein gemalt werden. Der Vertragstext spart die genaue Bezeichnung des Malgrunds für einen — nie ausgeführten — Nachtrag aus. Gemeint war zweifelsohne der nach seinem Fundort in Lavagna an der Genueser Küste genannte schwärzliche Plattenschiefer¹⁶, um 1600 vor allem in Rom ein besonders geschätzter Bildträger.¹⁷ 1599 hatte die päpstliche Kommission entschieden, bei der Neuausstattung von S. Pietro alle sechs grossformatigen Altartafeln des Petruszyklus für die *Navi piccole* in dieser kostspieligen, aber als besonders dauerhaft angesehenen Technik ausführen zu lassen, darunter von Vanni den *Sturz des Simon Magus*.¹⁸ Möglicherweise kündigte sich somit auch in der Wahl von Schiefer als Malgrund für die Nebenbilder des Magdalenenaltars in S. Francesco Vannis zukünftiges Engagement für die Papstkirche in Rom an. Denn in Siena war, wie die offensichtliche Unkenntnis der *pietra negra* deutlich zeigt, Lavagna als Bildträger nicht einmal bekannt.

Welche der 20 Tolomei-Seligen auf den seitlichen Schiefertafeln abgebildet werden sollten, erwähnt der Vertragstext nicht. Wahrscheinlich wählte der Auftraggeber dazu die beiden Hauptseligen der Familie, Bernardo und Nera. Beide Seligen finden sich in der himmlischen Versammlung der Stadtpatrone, die Vanni auf dem um 1597 in Kupfer gestochenen Plan Sienas¹⁹ über der Stadt zeigt; und 1600/01, kurz vor dem Engagement für Marcantonio Tolomei, hatte derselbe Künstler bereits für Capitano Calanio Tolomei, einen Verwandten seines Auftraggebers, Nera und Bernardo als Familienpatrone des Stifters auf dem grossen Apsisbild der Heiligsprechung der Katharina von Siena im Oratorio della Cucina der sienesischen Kirche S. Caterina in Fontebranda dargestellt.²⁰



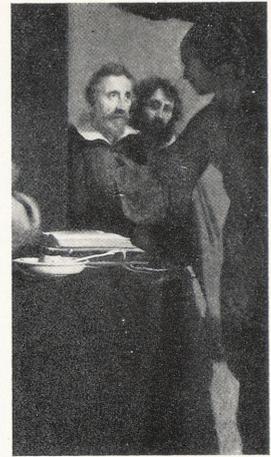
3 Zanobi Rosi nach einem Entwurf von Cristofano Allori, Michelangelo und die Poesie. 1615/22. Florenz, Casa Buonarroti.

Viel präziser als für die Nebentafeln legt der Vertrag die Ikonographie für das Hauptgemälde fest: *l'istoria della conversione di S. Maria Maddalena, cioè quando ella lavò i piedi a Christo, essend'egli a mangiar con il fariseo*.²¹ Der von Riedl erstmals publizierte Gesamtentwurf im Gabinetto nazionale delle stampe in Rom (Abb. 1) zeigt, dass Vanni das gestellte Thema wortgetreu ins Bild umgesetzt hat.²² Doch weder von den bekannten Zeichnungen noch von den zeitgenössischen Erwähnungen des Werks²³ unmittelbar ablesbar ist ein weiterer Wunsch des Auftraggebers. Einzufügen in das Altarbild sei, so Tolomei an späterer Stelle des Kontrakts, *il ritratto di me Marcantonio [e della] mia consorte in persona di quei circostanti che stan[n]o intorno al convito o di chi altri più piacerà a detto messer Francesco [Vanni]*.²⁴ Gewiss hatte sich Vanni auch in diesem Punkt an den Vertrag gehalten. Gleichwohl finden sich die bestellten Portraits naturgemäss noch nicht auf dem römischen Blatt. Es bleibt Gesamtentwurf, auf dem die Gesichter der Bildfiguren nur skizzenhaft angedeutet werden. Erst in der Ausführung wird der Maler zwei der neun Figuren die individuellen Züge des Stifters und seiner Gattin verliehen haben, doch welchen? Die Komposition gibt hier die Antwort.

Angeregt wurde Vanni bei der Bildanlage offensichtlich von einem Werk Domenico Beccafumis, der für S. Paolo in Siena geschaffen, sich heute in der Pinakothek befindlichen *Mariengeburt* (Abb. 2).²⁵ Beccafumi zeigt Anna im Kindbett, umgeben von Frauen, die Wöchnerin und Neugeborenes versorgen. Links gibt eine Türöffnung den Blick aus dem Schlafgemach auf den im Nebenraum wartenden Joachim frei. Die Raumgestaltung der *Mariengeburt* steht in einer sienesischen Bildtradition, die über Francesco di Giorgio, den Maestro dell'Osservanza bis zu Pietro Lorenzetti zurückreicht.²⁶ Sie ist in ihrer charakteristischen Aufteilung in Haupt- und Nebenzimmer durch das ikonographische Thema bedingt. Gleichwohl adaptiert Vanni den Bildraum aus Beccafumis *Mariengeburt* zur Schilderung der Magdalengeschichte: ein dunkles Zimmer, in das Schlaglicht aus einem vom Bildrand



4 Detail von Abb. 1: Stifterpaar.



5 Detail von Abb. 3: Cristofano Allori und Michelangelo Buonarroti d.J.

überschnittenen, hoch oben in die linke Wand eingelassenen Fenster fällt und in dessen Rückwand ein hochrechteckiger Durchgang mit gerafftem Vorhang die Verbindung zu einem heller ausgeleuchteten Nebenraum schafft. Annas Schlafzimmer ist zur Bühne für ein anderes Stück geworden. Der Baldachin des Kindbetts überfängt nun des Pharisäers gedeckte Tafel.

In Simons Speisezimmer spielt sich — der biblischen Vorlage gemäss²⁷ — die Szene ab. Das Nebengemach, bei Beccafumi der Warteraum für den vom geschäftigen Treiben der Ammen und Mägde im Zimmer der Wöchnerin ausgeschlossenen Joachim, ist für die Erzählung der Magdalenen-Episode eigentlich überflüssig geworden. Hier nun, am gleichsam ikonographisch verwaisten Ort, präsentiert Vanni das Stifterpaar Tolomei (Abb. 4): Zwei in portraithafter Pose verharrende Gestalten, die als Zuschauer Anteil am biblischen Geschehen nehmen. Die hochrechteckige Türöffnung zwischen den Räumen rahmt sie wie ein Bild im Bild und unterstreicht ihren Portraitcharakter. Schon in dieser Distanzierung von der eigentlichen Historie lässt Vanni die Zusammengehörigkeit der Figuren unmittelbar anschaulich werden, jedoch um den Preis, dass der Auftraggeber und seine Gemahlin in den Hintergrund des Bilds rücken. Durch zwei Kunstgriffe gleicht der Maler dieses Manko aus: Er adaptiert Beccafumis Lichtregie, indem er das Paar im Hintergrund durch verstärkte Beleuchtung aus dem Dämmer des Bildmittelgrunds hervorhebt. Ferner ist der Bildraum — auf dem Entwurf zwar noch nicht geometrisch exakt — perspektivisch so konstruiert, dass der Auftraggeber und seine Gattin im Fokus der Fluchtlinien stehen. Fast über die Köpfe der biblischen Gestalten hinweg wird der Blick des Betrachters auf die Beiden im Hintergrund gezogen. Dank des hoch gelegten Horizonts präsentieren sie sich ganzfigurig, beinahe ohne Überschneidungen.

Bezog sich Vanni also durch die Adaption von Beccafumis *Mariengeburt* auf die sienesische Bildtradition, so weist andererseits die Art, das Stifterportrait in die Magdalenenlegende einzufügen schon auf barocke Bildideen voraus, wie sie etwa Velázquez ein halbes Jahrhundert später — komplizierter und bravuröser — in den *Meninas* gestalten sollte.²⁸ In Florenz gelangte zu Beginn des Seicento Cristofano Allori zu einer ähnlichen Lösung wie Vanni, um ein Doppelportrait in eine allegorische Michelangelo-Darstellung zu integrieren.²⁹ Das 1615 von Allori entworfene und 1622 von seinem Schüler Zanobi Rosi für die Casa Buonarroti ausgeführte Gemälde (Abb. 3) zeigt den meditierenden, von der Poesie inspirierten Michelangelo. Im Hintergrund rafft ein Diener einen Vorhang, der das dunkle Studio von einem hellen Nebenraum abtrennt, um zwei Zuschauern den Blick auf den einsam sitzenden Michelangelo zu ermöglichen (Abb. 5). Bei den beiden Betrachtern handelt es sich um Michelangelo Buonarroti d.J. (den Grossneffen des Renaissance-Künstlers), der das Bild bestellt hatte, und um Cristofano Allori selbst.³⁰ Die distanzierte Anteilnahme des Auftraggebers und des mit ihm befreundeten Malers an dieser allegorischen, quasi sakralen Situation entspricht übrigens nicht nur formal weitgehend der Beziehung des Stifterpaares auf Vannis Magdalenenbild zur biblisch-historischen Szene vor seinen Augen.

Das Gattenportrait auf der Patroziniumsdarstellung, die Schieferbilder mit den Tolomei-Seligen an den Seiten sowie die Familienwappen am Sockel des Retabels liessen den Magdalenenaltar in S. Francesco zum Denkmal des Stifters und seiner Frau werden. Marcantonio Tolomei war der letzte

männliche Nachkomme seines Zweigs der alten Familie. Seit 1584 mit Celia d'Alessandro Palmieri verheiratet³¹, blieb seine Ehe kinderlos. Durch die Stiftung des Altars in S. Francesco suchte Tolomei noch zu Lebzeiten das spätere Andenken an sich und seine Gemahlin zu sichern. Der weitere Bestand seines Hauses sollte mit Hilfe testamentarischer Verfügungen erhalten werden. Am 24. Oktober 1604 setzte Tolomei Marco di Alamanno Marescotti, den Sohn seiner Schwester Onesta, als Universalerben ein. Marescotti wurde verpflichtet, den Familiennamen seines Oheims anzunehmen, den Palazzo Tolomei, den traditionsreichen Hauptsitz des Geschlechts gegenüber der Hauskirche S. Cristoforo in Siena, zu beziehen, sich binnen kurzer Zeit standesgemäss zu verheiraten und so für die weitere Existenz der Familie Tolomei zu sorgen.³² Noch im selben Jahr starb Marcantonio Tolomei.³³ Der von ihm gestiftete Altar in S. Francesco war damals längst nicht vollendet. Über fünf Jahre sollten sich die Bildhauerarbeiten am Retabel noch hinziehen. Zu Beginn des Jahres 1610 konnte schliesslich Francesco Vanni zum Gutachter des von Flaminio del Turco und Piero Mei aufgerichteten Altars berufen werden. Vanni übernahm diese Aufgabe erst, nachdem die Bildhauer sowie Marco Marescotti, als Erbe des Auftraggebers, sich in einer gemeinsamen, beim Cancelliere der Sieneser Mercanzia, Arcangelo Pini, notariell hinterlegten Erklärung verpflichtet hatten, die Schätzung zu akzeptieren.³⁴ Am 18. März 1610 taxierte dann der Maler die nach seinen Zeichnungen ausgeführte Arbeit auf 770 Scudi.³⁵ Offensichtlich war das Werk zur Zufriedenheit Vannis ausgefallen.

ANHANG

Dokument 1

Vertrag zwischen Marcantonio Tolomei und Francesco Vanni über den Magdalenenaltar in S. Francesco vom 26. Februar 1602 (stile comune).

Archivio di Stato Siena, Archivi privati, Tolomei 1, Nr. 99.

Con il nome di Dio, addì 26 di febbraio 1601 [1602]

Questo dì et anno suddetto, io Marcantonio di Giovan Battista Tolomei ho allogato a dipingere una tavola da altare a messer Francesco di [Textlücke] Vanni, pittor senese. Qual Tavola va in Santo Francesco di Siena, ove di presente ho allogato a fare il l'ornamento di marmi e misti a maestro Flaminio e maestro Piero scarpellini, qual tavola deve dipingere con li capitoli che da basso. E prima che detto messer Francesco vi devi dipingere dentro l'istoria della conversione di S. Maria Maddalena, cioè quando ella lavò i piedi a Christo, essend'egli a mangiar con il fariseo.

Più che devi dipingere con sopra al'ornamento di pietra, uno Dio Padre, cioè sopra al frontespizio, in un tondo che a posta vi sarà fatto e sotto a detto frontespizio in una cartella per ciò fattavi, queste parole: Deo et Divo Marie Maddalene Dicitum, o altre simili. Inoltre, nelli due pilastri allato alle colonne, due ritratti di Beati di casa Tolomei, e colorire le armi che vanno di casa nostra in piè le colonne, e le pitture fuor della tavola, risolvendomi così io, le devi fare in pietra negra chiamata [Textlücke]. Che la misura di detta tavola sia e devi essere conforme alla capacità del'ornamento fino ad ora allogato a maestro Flaminio e maestro Piero scarpellini suddetti, il disegno del quale ornamento è di mano di detto messer Francesco.

Che li telari, fodare di essi, treliccio, cornici et indoratura di esse si devin far fare da me a tutte mie spese, facendo però detto messer Francesco il disegno di esse cornici.

Che detta opera devi esser finita interamente fra il termine di trenta mesi dal dì primo di marzo prossimo futuro, che saremo addì primo di settembre 1604, e prima ancora se prima fusse finito detto ornamento di pietre.

Che il prezzo di detta tavola e opera sia et esser devi quello che stimerà o giudicherà messer Deifebo Mancini fra mesi quatro finita che sarà interamente detta pittura e messa su; e quel tanto che il detto stimerà, promettiamo così detto messer Francesco come io Marcantonio di tener rato et fermo, e quel istesso io Marcantonio suddetto prometto pagare in denar contanti a detto messer Francesco, quello però che fino allora non fusse a buon conto pagato. E caso che in quel tempo detto messer Deifebo non fusse vivo (il che a Dio non piaccia) voliamo si devi chiamare un homo per parte, intelligente; et in caso di discordia, da un terzo da eleggersi secondo la forma della Mercantia di Siena. E quello che da detti homini giudicato sarà insieme con il terzo o la maggior parte di essi, quello sia il prezzo di detto lavoro, e quello istesso io Marcantonio suddetto prometto soddisfare in detto modo.

In ultimo promette detto messer Francesco, per sua cortesia, in detta tavola farci il ritratto di me Marcantonio [e della] mia consorte in persona di quei circonstanti che stan[n]o intorno al convito o di chi altri più piacerà a detto messer Francesco; et il disegno di detta tavola farlo di chiaroscuro

in un quadro da me datoli. E finalmente il detto messer Francesco promette che in detto luogo non metterà mano altri che lui stesso dal principio fino alla fine di essi, e per ciò osservare così detto messer Francesco come io Marcantonio suddetto obghiamo noi stessi, nostri beni et eredi presenti ed avvenire, in ogni miglior modo. Et in fede io Marcantonio Tolomei suddetto ho scritto la presente di propria mano, il dì et anno suddetto in Siena. Qual sarà sottoscritta dal detto messer Francesco e da messer Deifebo Mancini suddetto.

Io Marcantonio Tolomei suddetto affermo e mi obghio quanto di sopra.

Io Francesco Vanni detto affermo.

Io Deifebo Mancini sopradetto accetto e affermo quanto di sopra.

El dì 13 di Aprile 1602 lire centoquaranta contanti dal sopradetto messere Marcantonio. —————

Lire 140.

[*Auf der Rückseite des Vertrags findet sich der Vermerk:*]

Talomei S. Fra[n]cesco

Si mèsse su bozza

Fu pagata scudi 100

Dokument 2

Schiedsvertrag zwischen Marco d'Alamanno Marescotti und den Bildhauern Flaminio del Turco und Piero di Benedetto Mei da Prato zur Berufung Francesco Vannis als Gutachter der Bildhauerarbeiten am Magdalenenaltar in S. Francesco vom 27. Februar 1610 (stile comune).

Archivio di Stato Siena, Notarile postcosimiano, Originali, 470, Nr. 1627.

[Siena, 27 Febbraio 1609/10]

Compromesso del'Ecc[ellen]te messer Marco Marescotti e Flaminio del Turco e Piero [Mei] scarpellini.

Il mag[nific]o et ecc[ellen]te messer Marcho del mag[nific]o messer Alaman[n]o Marescotti, come erede testamentario di messer Marchantonio di messer Giovan Battista Talomei, et havendo già il detto messer Marchantonio avanti che murise fatto obghio con Framinio di Girolamo del Turcho e Piero di Benedetto Mei da Prato, scarpellini, di farli uno altare nella chiesa de' frati di Santo Francesco di Siena, di pietre e misti, conforme ha [sic] uno disegno fatto da messer Francesco Van[n]i, e darlo murato et asito [i.e. assetto — Verf.] dai fondamenti in poi, quali si obghava il detto messer Marchantonio. Et finito il detto altare, il prezzo et il valore delle pietre, lustratura, muratura e fatura, lo dovesse giudicare il detto messer Francesco Van[n]i, e tenere rato e fermo tutto quello che da detto messer Francesco fuse fatto, et altri capitoli, si come nella scritta fatta del 12 di Gennaro 1601. Et perché avendo li detti scarpellini finito a tutta profitione [sic] e conforme al disegno fatto dal detto Van[n]i e da essi so[s]critto; et avendo di già ricercato il detto messer Francesco che vogli giudicare e stimare il detto altare, et esso non volendo venire ad alcuna dichi[a]ratione si non se ne fa compromesso. Di qui è che volendo venire alla fine, et acciò il detto messer Francesco abbi a giudicare e stimare il valore del detto altare, e detrare et compensare quello che detti scarpellini haveveno hauto: il detto messer Marcho, tanto come erede predetto quanto bisognando, in nome suo prop[r]io, et col consenso et volontà del detto messer Alaman[n]o suo padre come di tale consenso, licentia, autorità et libera potestà di ciò et ogn'altro liberamente possè fare, per publico instrumento disse apparire, rogato ser Vincentio Fortini notaio, da una, et il detto Flaminio in nome suo prop[r]io et particolare suo interesse et del detto Piero per il quale promesse come principale et principalmente che terà rato et fermo il presente compromesso et lodo che ne seguirà, dall'a[ll]tra di esse parti comune concordia et volontà rimeseno et compromesseno di ragione e di fatto, di ragione tanto e di fatto tanto nel detto messer Francesco già chiamato nello scritto fatto dal detto messer Marchantonio come i'loro arbitro arbitratore amico comune et amicabile compositore, la stima e valore del detto altare con darli ancora autorità che possi detrare et compensare quello che haveveno riceuto li detti scarpellini per causa et occasione di detto altare, di modo che tutto quello che sarà dichiarato stimato et detrato et compensato, si intendi essere stata et essere lite fra le dette parti e venire compresa nel presente compromesso con tutti suoi anesi et conesi, di sorte che nisuno delle parti si abbi a ritirare da quello che sarà fatto dal detto messer Francesco, et il medesimo promessono attendere et osservare, e non ric[h]iama[r]si et non dire di nullità, ma il tutto atendere et osservare quello che sarà fatto dal detto messer Francesco. Quale voleno durare per uno mese da hogi, dando autorità al medesimo di posserlo pro[ro]gare quindici giorni di più, se caso non si lodi etc., dando etc., prometendo etc., sotto la pena etc., et detta pena etc., con rifacimento etc. Per il che etc. si obghio, renu[n]tiorno, giuro[ro]no etc., co' la guarantigia etc. Rogantes etc.

Fatto in Siena nella Corte di Mercantia, alla presentia di messer Scipione di messer Guido Savini et ser Propertio dell'ecellente messer Claudio Dantini testimoni etc.

Ego Archangelus Pinus notarius rogatus.

Dokument 3

Francesco Vannis Schätzung der von Flaminio del Turco und Piero di Benedetto Mei da Prato für Marco d'Alamanno Marescotti ausgeführten Bildhauerarbeiten am Magdalenenretabel in S. Francesco vom 18. März 1610 (stile comune).

Archivio di Stato Siena, Notarile postcosimiano, Originali, 470, Nr. 1644.
[Siena, 18 Marzo 1609/10]

Lodo tra l'ecc[ellen]te messer Marco Marescotti e Flaminio del Turco e Piero Mei.

Al nome di Dio

Noi Francesco Vanni, pittore et cavaliere dell'abito di Cristo, arbitro arbitratore amico comune et amicabile compositore eletto et deputato nella Corte de' Sig[no]ri Officiali di Mercanzia dal molto magnifico et ecc[ellen]te messer Marco d'Alamanno Marescotti, tantto in nome suo quanto come erede del già Marchantonio di Giovan Battista Tolomei per virtù del suo testamento, e da Flaminio di Girolamo del Turcho, in nome suo e di Piero di Benedetto Mei suo compagno sì come per il compromesso fatto avvanti detti Sig[no]ri Officiali sotto il reggimento dello spettabile ser Archangelo Pini, Cancelliere in detta Corte.

Onde havendo visto l'autorità datomi in detto compromesso da detto messer Marcho tantto chome si è detto, in nome suo quanto come erede di detto già Marchantonio Tolomei: visto la scritta già fatta da detto Marchantonio con li detti Flaminio e Piero, e considerato la maestranza, e visto di nuovo il disegno fatto da me dell'altare overo cappella fatta da detti Flaminio e Piero, e visto il detto altare o cappella, e considerato molto bene il medesimo e le maestranze datoci sì de' lustramenti di dette pietre come ogni e qualunque altra cosa; e finalmente considerato le cose da considerarsi sopra tal materia, e visto il da vedersi e sentito finalmente l'una e l'altra parte più e diverse volte.

Dove pertanto, repetito il nome di Dio e di Maria Vergine e di S. Maria Maddalena — il quale altare si è fatto a onore e gloria sua — dico e dichiaro et arbitro e stimo il suo valore e prezzo, sì di fattura, cavatura, lustratura e muratura fatta da detti scarpellini, cioè il detto Flaminio e Piero, ascendere in tutto a scudi settecento settanta. E tantto dichiaro, stimo e condeno il detto messer Marcho ne' nomi predetti a dare e pagare li detti scudi settecento settanta a detti Flaminio e Piero e a ciascuno di essi, da essergli menato buono a detto messer Marcho tutto quello che da [sic] essi Flaminio e Piero avessero riceuto a tal conto. Reservando nondimeno a ciasqua della parti altre pretensioni e conti che ci fusse del dare e del'avere.

Io Francesco Vanni detto, lodo e arbitro e affermo quanto sopra, questo dì 18 di Marzo 1609, in Siena Anno ab Incarnatione Dominica millesimo sexcentesimo decimo indictione octava, die vero decima octava mensis Martii, Paulo Quinto Pontifice Maximo, Rodulfo secundo Romanorum Imperatore, ut Senis fertur communiter, et Serenissimo domino Don Cosmo Mediceo, Magno Hetruriae Duce, domino nostro dominante.

Latum, datum et presentatum fuit suprascriptum laudum per dictum arbitrum, qui dixi et laudavit et arbitratu fuit in omnibus ut supra, omni meliori modo etc. Rogans etc. Actum Senis, in Curia Mercantiae, coram et presentibus domino Nicolao quondam domini Lactantii de Doccis nobile Senensi, et ser Laurentio de Franceschinis coadiutore in dicta Curia, testibus etc.

Ego Arcangelus Pinus notarius rogatus etc.

ANMERKUNGEN

Für zahlreiche wertvolle Hinweise zur Person und zum Werk Francesco Vannis danke ich Herrn Prof. Dr. Peter Anselm Riedl, Heidelberg, Herrn Prof. Gino Corti, Florenz, und Herrn Dr. Stefano Moscadelli, Siena, gilt mein Dank für Rat bei archivalischen Problemen und die Transkription der hier veröffentlichten Verträge.

¹ P. A. Riedl, Bemerkungen zur alten Ausstattung von San Francesco in Siena, in: *Flor. Mitt.*, XXIII, 1979, S. 325-336.

² S. die im Anhang abgedruckten Dokumente.

³ Nach sienesischer Zeitrechnung noch 1601.

⁴ Vgl. zur römischen Zeit Vannis vor allem P. A. Riedl, Zu Francesco Vannis Tätigkeit für römische Auftraggeber, in: *Flor. Mitt.*, XXII, 1978, S. 313-354, und S. Wegner, Further Notes on Francesco Vanni's Works for Roman Patrons, in: *Flor. Mitt.*, XXIII, 1979, S. 313-324; dort auch weitere Literaturangaben.

⁵ S. Isidoro Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi o' vero Relazione delli Huomini, e Donne illustri di Siena e suo Stato*, Pistoia 1649 (im folgenden zitiert als: *Ugurgieri*), Bd. II, S. 369 f.; vgl. auch Vannis Titel in Dokument 3.

- ⁶ Die Entwurfsgeschichte des Bilds wird ausführlich dargestellt bei *Riedl* (Anm. 4), S. 325-346.
- ⁷ Vgl. *M. L. Chappell* / *W. Chandler Kirwin*, A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII, in: *Storia dell'arte*, 21, 1974, S. 119-170, bes. S. 130, 137, 163 f.
- ⁸ S. Dokument 1.
- ⁹ S. Dokument 1.
- ¹⁰ Vgl. zum Typus und zur Funktion des Öl-Bozzettos im Oeuvre Vannis: *P. A. Riedl*, Francesco Vanni als Zeichner, in: *Münchner Jb.*, 3. Folge, XXX, 1979, S. 94 f.
- ¹¹ S. Dokument 2.
- ¹² *Attese all'Architettura, nè si faceva al suo* [i.e. Francesco Vanni — Verf.] *tempo cola alcuna in Siena st di fabbriche, come di macchine, senza di lui. Ugurgieri* (Anm. 5), Bd. II, S. 369.
- ¹³ *Flamminio da Siena, fu Scarpellino; mà tanto intendente d'Architettura, e di lauoro di marmi. che in Siena hà fatto più di settanta Altari richissimi di pietre, e vaghissimi di disegno, e di lauoro pulitissimi. Ugurgieri* (Anm. 5), Bd. II, S. 392.
- ¹⁴ S. Dokument 1.
- ¹⁵ S. Dokument 1.
- ¹⁶ Vgl. zur Technik und Geschichte der Malerei auf Stein: *M. Koller*, Das Staffeleibild der Neuzeit, in: *Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken*. Bd. I: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, Stuttgart 1984, S. 295-298.
- ¹⁷ So führte Rubens 1608 die drei grossen Gemälde für die römische Kirche S. Maria in Vallicella in Öl auf Schiefer aus. Vgl. *M. Jaffé*, Rubens and Italy, Oxford 1977, S. 85 ff., Abb. 333, 335, 336.
- ¹⁸ Vgl. *Chappell* / *Chandler Kirwin* (Anm. 7), S. 131, 151.
- ¹⁹ Vgl. *E. Pellegrini*, L'iconografia di Siena nelle opere a stampa. Vedute generali della città dal XV al XIX secolo (Siena, Palazzo Pubblico, 28. Juni-12. Oktober 1986), catalogo dell'esposizione, Siena 1986, S. 105-109.
- ²⁰ Vgl. *A. Busivi*, La casa di S. Caterina in Siena ed il nuovo prospetto della chiesa di S. Maria sopra Minerva in Roma, Siena 1880, S. 48 f.; *W. Chandler Kirwin*, The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena, in: *Flor. Mitt.*, XVI, 1972, S. 208-210.
- ²¹ S. Dokument 1.
- ²² Vgl. *Riedl* (Anm. 1), S. 325 ff.
- ²³ Noch vor Chigi und Ugurgieri erwähnt schon Giulio Mancini in *S. Francesco ... la Maddalena che lava i piedi a Christo dell Vanni. G. Mancini*, Considerazioni sulla pittura. Pubblicate per la prima volta da *A. Marucchi* con il commento di *L. Salerno*, Rom 1956, Bd. I, S. 83.
- ²⁴ S. Dokument 1.
- ²⁵ Vgl. zum Einfluss Beccafumis auf das Werk Vannis: *Wegner* (Anm. 4), S. 321, Anm. 8.
- ²⁶ Vgl. zur ikonographischen Tradition der Mariengeburt in der sienesischen Malerei: *M. Seidel*, Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena, in: *Flor. Mitt.*, XXIII, 1979, S. 40-44, 57-60.
- ²⁷ Luk. 7, 36-50.
- ²⁸ Man achte auf das — bekanntlich von Jan van Eycks Arnolfini-Hochzeitsbild inspirierte — Doppelportrait Philipps IV. und seiner Gattin Mariana im Spiegel an der Rückwand des Raums oder — in diesem Fall noch interessanter — auf das ganzfigurige Bildnis des Hofmarschalls Don José Nieto Velázquez, der, ähnlich wie das Tolomei-Ehepaar auf Vannis Magdalenentafel, aus einem hell ausgeleuchteten Nebenraum durch eine rückwärtige Türöffnung auf die Szene im Bildvordergrund blickt. Vgl. *J. López-Rey*, Velásquez. The artist as maker, Lausanne-Paris 1979, S. 139 ff.
- ²⁹ Für diesen Hinweis danke ich Frau Dr. Caterina Chiarelli, Florenz.
- ³⁰ Vgl. *M. L. Chappell* [Hrsg.], Cristofano Allori 1577-1621. Katalog der Ausstellung im Palazzo Pitti in Florenz, Juli-Oktober 1984, Florenz 1984, S. 108-110; *A. W. Vliegenthart*, La Galleria Buonarroti, Michelangelo e Michelangelo il Giovane, Florenz 1976, S. 138 ff.
- ³¹ ASS, A 58, Tolomei: matrimoni, fol. 131 r.
- ³² Das originale Testament Tolomeis existiert nicht mehr. Anlässlich eines von 1725 bis 1747 ausgetragenen Erbstreits zwischen den Nachkommen des Marco Marescotti Tolomei und einem anderen Zweig der Familie Tolomei wurden jedoch zahlreiche Auszüge gefertigt. Sie finden sich im ASS, Archivi privati, Tolomei, 43-44, 127-129.
- ³³ Ebd.
- ³⁴ S. Dokument 2.
- ³⁵ S. Dokument 3.

Bildnachweis:

Oscar Savio, Rom: Abb. 1, 3. — *Soprintendenza BAS*, Siena: Abb. 2. — *Archivi Alinari*, Florenz. Abb. 4, 5.