

Als Filippino Lippi am 20. April 1504 nach kurzer, heftiger Krankheit starb¹, hinterliess er eine Frau, Maddalena di Pietro Paolo Monti und drei unmündige Knaben, Roberto, Giovanfrancesco und Aloysio, der nach dem Tode seines Vaters Filippo genannt wurde (Dok. I).² Vier Wochen später übernahm Maddalena mit Unterstützung eines von ihr gewählten Muntanwalts die Vormundschaft über ihre drei Kinder (Dok. I).³ Bei dieser Gelegenheit wurde, wie damals üblich und vom Gesetz vorgeschrieben, zur Wahrung der Interessen der unmündigen Erben, das hier publizierte Inventar des Hauses und der Werkstatt von Filippino angelegt (Dok. II). In ihm sind, von Raum zu Raum fortschreitend, aufs Genaueste — von den Kunstwerken bis zu den Kinderwindeln — alle Möbel, Hausgeräte, Kleidungsstücke, Juwelen und Bücher verzeichnet, die sich beim Tode Filippinos in dessen Haus in der "Via degli Agnoli", der heutigen Via degli Alfani, befanden⁴: "tutte le chose e masserizie che sono in detta chassa fu di Filippino di Fra Filippo dipintore", wie es in dem Dokument heisst (Dok. II, S. 384-390). Das Inventar ist eine reizvolle Mischung aus banalen "due paia di chalze di Filippo" (152), "10 fascie da banbini" (179) mit kulturhistorisch hochinteressanten Dingen, wie etwa der Bücherliste (222-233), den Muranogläsern (180) und der seltenen Porzellanvase (234); das ist typisch für diese Pupilliinventare. Wir gewinnen auf diese Weise einen guten Einblick in die damaligen Lebensverhältnisse und Vermögensumstände Filippinos, die keineswegs glänzend waren. Die Ausstattung des Hauses, die Möbel, Kleidungsstücke und Juwelen, gehen bis auf wenige Ausnahmen über das damals Übliche nicht hinaus. Filippino war also keineswegs ein reicher Mann, wie von Scharf vermutet wurde.⁵ Dieser Eindruck wird durch Filippinos Steuererklärung des Jahres 1498 bestätigt, in der ausser dem Haus in der Via degli Alfani und einer "caseta" mit einem "casolare apichato" in Prato, in dem Filippinos Mutter, Lucrezia Butti, wohnte, keinerlei Grundbesitz erwähnt wird. Die erhobene Steuer fiel dementsprechend bescheiden aus: "soldi 3".⁶

Von ausserordentlichem Interesse für die Kunstgeschichte sind nun die Angaben über die Bilder, Zeichnungen, Skulpturen und Medaillen, die Filippino bei seinem Tode hinterlassen hatte und die ebenfalls in dem Inventar aufgeführt werden (Dok. II). Der grösste Teil befand sich in der "bottegha sotto la chaxa", also im Erdgeschoss des Hauses; einige aber auch in der "chamera terrena", in der "sala" und im "scrittoio". Insgesamt handelt es sich um 26 Bilder, drei zur Bemalung vorbereitete Buchdeckel, drei Skulpturen, darunter ein Gipsabguss nach der Antike, und 46 "medaglie di piombo", auch diese wahrscheinlich Abgüsse nach antiken Vorbildern. Die Zeichnungen Filippinos werden im "scrittoio" erwähnt, jedoch ohne weitere Angaben, da sie, wie der Schreiber selber mit einem gewissen Bedauern bemerkt, verschlossen, ja sogar versiegelt waren "che non si possono scrivere per niente" (Dok. II, S. 389).

Während wir nun leider über die Zeichnungen und Medaillen nichts Genaueres erfahren, enthält das Inventar, was die Bilder angeht, eine Reihe interessanter Details. Bei fast allen ist die Grösse oder das Format angegeben und der Zustand, je nach Vollendungsgrad der Malerei, beschrieben. Manchmal ist sogar das Sujet erwähnt. So erfahren wir z.B. dass sich unter den 26 Bildern drei Tondi (70, 76 u. 79) befanden, fünf "sportelli di altezze" (81), weiterhin vier grosse, drei und mehr braccia hohe Bilder (45, 51, 80 u. 82), ein mittelgrosses (47) und drei kleinere, ca. ein braccio grosse Bilder (46, 87 u. 89). Ferner werden drei "quadretti" genannt, also Bilder, die weniger als einen braccio betragen, darunter zwei Tabernakel, "quadretti con sportelli" (86, 88 u. 92), zwei Leinwandbildchen (83 u. 93) und eine kleine Tafel (219). Ohne Massangaben sind überhaupt nur fünf Bilder (50, 85, 93, 106 u. 195) und die drei Buchdeckel, von denen zwei kleineren und einer grösseren Formats war (90 u. 91).

Sehr aufschlussreich ist auch der Zustand, in dem sich die einzelnen Bilder befanden. Alle Stadien des malerischen Arbeitsprozesses — vom Schreiber sorgfältig unterschieden —, von der lediglich grundierten bis zur vollendeten Tafel sind vertreten. Die überwiegende Zahl, nämlich 13, war über die Grundierung ("ingessato") nicht hinausgelangt (51, 81, 82, 85, 89 u. 90); zwei trugen eine Entwurfszeichnung ("disegnato") (85 u. 92); sechs werden als "cominciato", "principiato" oder "in parte cominciato" bezeichnet (45, 46, 76, 81 u. 83). Ein Leinwandbildchen trug eine schon teilweise ausgeführte Vergoldung (83). Ein Tondo (70) muss in seiner malerischen Ausführung relativ weit fortgeschritten gewesen sein, da er im Gegensatz zu "cominciato" als "non fornito", "nicht vollendet" bezeichnet wird. Vier Bilder schliesslich waren vollendet (106, 219, 93 u. 195), wobei bei dem Madonnenbild, das für einen "Ausländer" bestimmt war (106), und der "tavoluzza", die mit den Köpfen von Christus und Maria bemalt war, ausdrücklich vermerkt ist "fornita" bzw. "forniti di sua mano". Aber auch die beiden anderen Bilder, das Tüchlein mit dem Bildnis des Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (93), auf das ich noch zurückkommen werde, und die "piatà con uno volto Santo" (195), müssen fertig gewesen sein, da es sonst sicher vom Schreiber vermerkt worden wäre.

Von diesen insgesamt 14 vollendeten oder begonnenen Bildern ist für zehn eine Beschreibung oder einen Hinweis auf das Sujet des Bildes angegeben. Vier waren Madonnendarstellungen (46, 70, 85 u.

106), eine grosse Tafel zeigte das Bild eines Franziskanerheiligen: "uno San Francesco anzzi: uno Sam Bernardino" (45), eine andere die oben erwähnte "piata con un volto Santo" (195). Ausserdem waren noch zwei Porträts (92 u. 93), ein Tondo mit einer Taufe Christi und die ebenfalls schon genannte "tavoluzza chon dua teste di Christo e Nostra Donna" (219) anzuführen.

Ausser der Angabe der Masse, der Beschreibung des malerischen Zustandes und des Darstellungsgegenstandes enthält das Inventar in einigen Fällen eine zusätzliche Information, die bei einem späteren Versuch, die hier aufgeführten Bilder zu identifizieren, von grosser Hilfe sein kann: es nennt bei einigen Bildern den Auftraggeber. In diesem Sinne ist m.E. der Zusatz zu verstehen, mit dem der Schreiber einige Bilder versehen hat, z.B. "un tomdo ... di Filippo del Pugliese" oder "un tomdo ... dissono di Donato Tornabuoni", wodurch der Besitzanspruch, den der Auftraggeber aufgrund der meist zu Beginn des Auftragsverhältnisses geleisteten Anzahlung an dem Bilde hatte, zum Ausdruck gebracht wird. Darauf werde ich später noch zurückkommen. So ist bei allen drei Tondi der Auftraggeber angegeben. Der fast vollendete Tondo mit einer Madonnendarstellung (70) war für Filippo del Pugliese, ein zweiter, in dem Filippino die Taufe Christi zu malen begonnen hatte, für Donato Tornabuoni bestimmt (76).⁷ Dagegen fehlt leider bei dem grossen, ebenfalls begonnenen Tondo für Giovanni Vespucci (79)⁸, wie auch bei der grossen Tafel quadratischen Formats für Bernardino de' Rossi (80) jeder Hinweis auf das Sujet des Bildes. Dies gilt auch für die fünf "sportelli di altezze" (81), die man sich am ehesten als schmale Hochformate vorstellen muss (Orgelflügel vielleicht?) für einen nicht weiter bezeichneten "Abate di Faenze" und für das Leinwandbildchen mit dem schon teilweise ausgeführten Goldgrund (83) "dissono de' Genovesi", wobei bei diesen beiden Auftragebern die Angaben so ungenau sind, dass ihre Identifikation Schwierigkeiten bereiten dürfte.

Auch die beiden in der Werkstatt erwähnten Büsten (69 u. 73) lassen vielleicht auf einen Auftrag schliessen.⁹ Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelt es sich nicht um eigenhändige Werke Filippinos, da uns bislang von einer bildhauerischen Tätigkeit nichts bekannt ist. Man könnte jedoch vermuten, dass die Büsten mit einem Porträtauftrag in Zusammenhang stehen, wobei Filippino aus Gründen, die uns nicht bekannt sind, nach einer plastischen Vorlage gearbeitet haben könnte. Nicht auszuschliessen ist aber auch, dass Filippino die farbige Fassung der Büsten ausführen sollte.

Alle genannten Auftraggeber gehören zweifellos zu den bedeutendsten und einflussreichsten Florentiner Familien. An herausragender Stelle wären hier die Medici und die del Pugliese zu nennen. Es ist angesichts der immer wieder betonten Savonarola-Freundlichkeit von Filippino¹⁰ sehr interessant, dass Filippino zwei Porträts für die Medici ausgeführt hat: ein kleines, tabernakelähnliches Bild mit dem Porträt der Caterina Sforza (92)¹¹ und ein Bildnis des Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (93), dessen Familienname in dem Inventar zwar nicht genannt wird, den wir aber doch wohl, einmal wegen der für die jüngere Medicinlinie typischen Vornamen und zum anderen aufgrund der Tatsache, dass er der Gemahl der unmittelbar vorher im Inventar genannten "Madama d'Imola" war, mit Giovanni di Pierfrancesco il Popolano identifizieren dürfen.¹² Vasari berichtet ja, Filippino habe in seiner Anbetung der Könige für S. Donato a Scopeto eine Reihe von Mediciporträts ausgeführt, darunter auch das des Giovanni di Pierfrancesco.¹³ Medicibildnisse sah er auch in der von Botticelli für Gasparre dal Lama gemalten Tafel gleichen Themas.¹⁴ Beide Bilder bildeten die Hauptquelle für Vasaris eigenen Zyklus von Mediciporträts im Palazzo Vecchio. Vasari hat damit eine Tradition begründet, gewisse Porträts in diesen Gemälden für Medicibildnisse zu halten, der gegenüber jedoch äusserste Vorsicht geboten ist, wie jüngst Karla Langedijk ausdrücklich betonte. Da keine Quelle vor Vasari Mediciporträts in den beiden Altarbildern erwähnt, vermutet sie, dass es das Legitimationsbedürfnis von Cosimo I. war, das Vasari veranlasste, eine möglichst vollständige Ahnenreihe des grossherzoglichen Hauses zu erstellen.¹⁵ In diesem Zusammenhang ist das Auftauchen zweier Mediciporträts in dem Inventar von Filippino doppelt interessant, denn es bestätigt in gewisser Weise Vasaris Bericht: Filippino hat Porträts für die Medici ausgeführt, die vielleicht auch in ein Altarbild Eingang gefunden haben. Gelänge es, das im Inventar erwähnte Bildnis des Giovanni di Pierfrancesco, sollte es sich erhalten haben, zu identifizieren, dann wäre ein Ausgangspunkt für das Erfassen von "Dichtung und Wahrheit" der Vasarischen Überlieferung von Mediciporträts gewonnen.

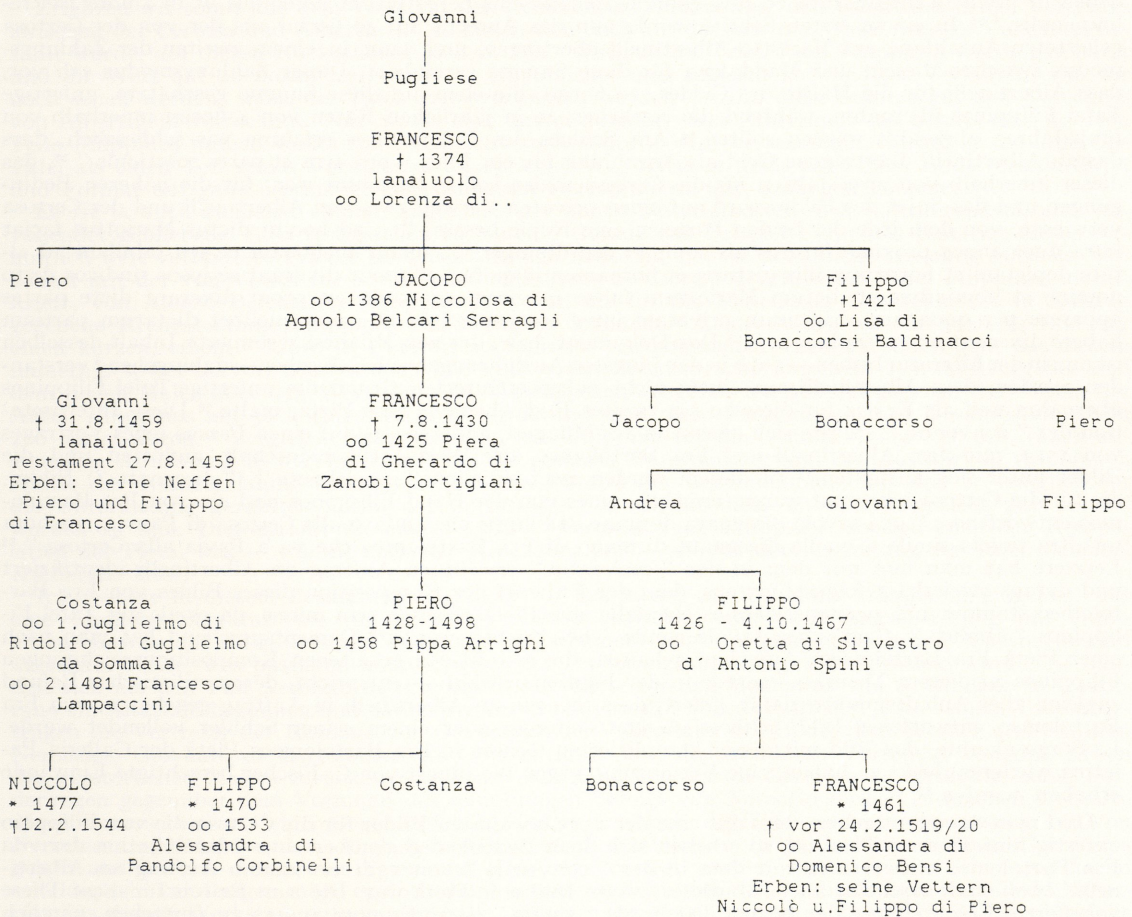
Die del Pugliese waren eine reiche und einflussreiche Kaufmannsfamilie aus dem Quartier von S. Spirito.¹⁶ Seit den 80er Jahren des 15. Jh.s besaßen sie einen Palast am Anfang der Via de' Serragli, eine Villa mit eigener Kapelle in Sommaia und eine grosse Kapelle, die dem Hl. Hieronymus geweiht war, in S.M. del Carmine.¹⁷ Ihr umfangreiches Mäzenatentum schloss die besten Künstler ihrer Zeit ein, neben Filippino unter anderen Botticelli, Piero di Cosimo und Fra Bartolomeo.¹⁸ Piero di Francesco di Jacopo Pugliese kam zusammen mit seinem Neffen Francesco di Filippo di Francesco für die Ausstattung der Familienkapelle in S.M. alle Campora auf, für die Filippino seine schon früh berühmte, heute in der Badia befindliche "Vision des Hl. Bernhard" malte.¹⁹ Für Francesco schuf Filippino, wie aus dessen Testament von 1503 hervorgeht, eine grosse Anbetung der Könige, sowie zwei Flügel für ein flämisches Bild mit dem Antlitz Christi.²⁰ Für Filippo di Piero di Francesco schliesslich war der fast vollendete Madonnentondo bestimmt, der im Inventar erwähnt wird (70). (Vgl. den Stammbaum S. 375)

Die über 20 Jahre anhaltenden Beziehungen zwischen den del Pugliese und Filippino müssen über die rein geschäftlichen zwischen Maler und Auftraggeber hinausgegangen sein. Vor allen Dingen Francesco di Filippo muss Filippino nahegestanden haben. In seinem ersten Testament aus dem Jahre 1488 betraute Filippino ihn mit der Aufgabe, das Geld für die für König Mathias von Ungarn gemalten Bilder einzufordern²¹, während er ihn in seinem zweiten Testament von 1495, das Milanesi in seinem Vasarikommentar ohne weitere Angaben erwähnt²², offensichtlich als Testamentsvollstrecker eingesetzt

hatte; als solcher tritt er jedenfalls zu Beginn des Inventars auf (Dok. II, S. 384). Francesco war es auch, der die Schachteln, Ledersäckchen und Gefäße, in denen sich die kostbaren Malerpigmente befanden (236, 239, 241 u. 244), und die im "scrittoio" erwähnten Zeichnungen und Rechnungsbücher versiegelt hatte. Dieses Verfahren diente sicherlich dazu, möglichst vollständig alles, was zur Erbmasse gehörte, zu erfassen und vor Diebstahl zu bewahren. Doch mag gerade das Versiegeln der Zeichnungen und Pigmente auch in Hinblick auf eine künftige Auseinandersetzung mit den nicht zufriedengestellten Auftraggebern und den Kompagnons und Gehilfen erfolgt sein.

Ich komme damit auf eine Frage von allgemeinerer Bedeutung, die sich angesichts eines solchen Inventars stellt, nämlich, was geschah mit den unvollendet hinterlassenen Gemälden? Wie wurden die Rechtsansprüche des Auftraggebers gegenüber dem Künstler und vice versa geregelt? Dabei muss man sich vor Augen halten, dass, im Unterschied zur heutigen Zeit, die meisten Verträge des 15. Jahrhunderts, auch die zwischen Künstler und Auftraggeber, für die Erben der Vertragspartner rechtlich bindend waren. Dementsprechend enthalten die Verträge fast immer die Formel, dass die Parteien

STAMMBAUM DER FAMILIE DEL PUGLIESE



versprechen, "per se et suis heredibus et successoribus" (oder eine äquivalente Formel) den Vertrag einzuhalten. Dies bedeutet, dass im Falle des Todes und bei Nichterfüllung des Vertrages die Erben eines Künstlers für die Erfüllung oder eine beide Parteien befriedigende Lösung des Vertragsverhältnisses in Anspruch genommen werden konnten. War der Auftrag noch gar nicht begonnen, so war die Sache relativ einfach durch Rückzahlung der gewöhnlich vereinbarten Abschlagszahlung zu regeln. Hatte der Künstler jedoch bereits mit der Arbeit angefangen, dann musste in einem Vergleich eine Übereinstimmung über den Wert des Begonnenen und eine Verrechnung des schon gezahlten Geldes gesucht werden. Wir haben gerade im Falle Filippinos ein gutes Beispiel eines solchen Vergleiches, die "conventio" von 1511 zwischen Maddalena, der Witwe Filippinos, den Mönchen der Certosa von Pavia und Mariotto Albertinelli. Das Dokument, dessen Inhalt in einer zu falschen Annahmen verleitenden Form Milanese in seinem Vasarikommentar resümiert, ist erst unlängst vollständig publiziert, jedoch missverstanden worden.²³ Angesichts der über unseren speziellen Zusammenhang hinausweisenden generellen Bedeutung des Dokumentes möchte ich auf dieses etwas ausführlicher eingehen.

Filippino hatte im Jahre 1495 den Auftrag übernommen, für die Certosa von Pavia eine Pietà mit Engeln und Heiligen zu malen. Das Bild war jedoch bei seinem Tode 1504 über die Untermalung, "tantummodo disegmata", wie es in der "conventio" heisst, nicht hinausgelangt.²⁴ Sieben Jahre später, im Jahre 1511, wandten sich daher die Mönche der Certosa an den Vormund der Erben Filippinos, deren Mutter Maddalena, mit der Forderung, das bereits an Filippino gezahlte Geld zurückzuzahlen, wobei von der verlangten Summe von 45 fiorini das, was sie Filippino für die Zeichnung schuldig seien, und ausserdem fünf fiorini als Almosen an die Erben abgezogen werden sollte: "exemptis his qui sibi debentur predicta disegmata et aliis quinque ducatis eius hereditati et heredibus ut in amore Dei relinquendis".²⁵ In einem ersten Schritt wurde nun das Anrecht auf 40 fiorini aus der von der Certosa geleisteten Anzahlung auf Mariotto Albertinelli übertragen, und dann in einem zweiten der Zahlungsmodus zwischen diesem und Maddalena für diese Summe vereinbart. Dieser Zahlungsmodus sah vor, dass Albertinelli für die Hälfte des Geldes, 20 fiorini, die eben auf diese Summe geschätzte, unfertige Tafel Filippinos übernahm, während die restlichen 20 in jährlichen Raten von 4 fiorini innerhalb von fünf Jahren abgezahlt werden sollten.²⁶ Am Schluss des Dokumentes erfahren wir schliesslich, dass das an Albertinelli übertragene Geld als Anzahlung für ein Bild, "pro arra et parte solutionis"²⁸, das dieser innerhalb von zwei Jahren für die Certosa malen sollte, bestimmt war; für die näheren Bedingungen und das Sujet des Bildes wird auf einen privaten Vertrag zwischen Albertinelli und der Certosa verwiesen, von dem jede der beiden Parteien eine Kopie besass: "... ad hoc ut dictus Mariottus faciat infra duos annos proxime futuros ab hodie et seu dipingere ... unam anchonam et seu tabulam ad altare depictam et hornatam illis picturis et hornamentis quibus et prout dixerunt se ipsos syndicos dicto nomine et nominibus et dictum Mariottum fuisse in vicem concordet et prout dixerunt dicte partes apparere per quondam scripturam privatam inter eos confectam et cuius quelibet dictarum partium habere dixerunt unam copiam ...".²⁹ Das Dokument, bzw. der von Milanese resümierte Inhalt desselben ist nun in der Literatur bisher — auch in den jüngsten Ausführungen von C. Fischer — dahingehend verstanden worden, dass Albertinelli aus einem nicht näher erläuterten Grund die unfertige Tafel Filippinos übernahm und als Ersatz für dieselbe ein zweites Bild, ebenfalls eine Pietà, malte.³⁰ Diese Interpretation der "conventio" stützte sich einerseits auf Milanese, andererseits auf einen Passus jenes Vertrages von 1513, mit dem Albertinelli und Fra Bartolomeo ihre Werkstattgemeinschaft auflösten und die Bilder unter sich aufteilten.³¹ In diesem werden zwei lediglich "gezeichnete" ("disegnata") Bilder, die für die Certosa bestimmt waren, erwähnt, eines von der Hand Filippinos und ein von Fra Bartolomeo entworfenes: "una tavola disegnata di mano di Filippo che andava alla Certosa di Pavvia; anchora un'altra tavola simile a quella disegnata di mano di Fra Bartolomeo che va a Pavia alla Certosa".³² Letztere hat man nun mit dem in der "conventio" erwähnten Auftrag an Albertinelli identifiziert und daraus zweierlei gefolgert: erstens, dass der Entwurf der Komposition dieses Bildes von Fra Bartolomeo stamme und zweitens, dass es ebenfalls eine Pietà gewesen sein müsse, da es als der Tafel Filippinos "ähnlich", "un'altra tavola simile" beschrieben werde.³³ Dementsprechend hat man nach einer Pietà Fra Bartolomeos Ausschau gehalten, die sowohl den erhaltenen Kompositionszeichnungen Filippinos zu diesem Thema — gerade in der Figurenauswahl — entspricht, deren stilistischer Befund zugleich aber Anhaltspunkte dafür liefert, dass hier ein an Albertinelli in Auftrag gegebenes, von Fra Bartolomeo entworfenes Bild, schliesslich von ersterem oder einem seiner Schüler vollendet wurde. L. Borgo glaubte, das Bild mit dieser komplizierten Genese in Fra Bartolomeos Pietà der Galleria Palatina wiederentdeckt zu haben, eine Vermutung, gegen die jüngst von C. Fischer berechnigte Einwände erhoben wurden.³⁴

Darf man davon ausgehen, dass das eine der 1513 erwähnten Bilder für die Certosa die von Filippino unfertig hinterlassene Tafel ist, so erheben sich doch Bedenken gegenüber einer Identifikation der von Fra Bartolomeo entworfenen mit dem in der "conventio" von 1511 erwähnten Auftrag an Albertinelli. Zweifelhaft erscheint auch, ob dieses zweite Bild eine Pietà war. Die zum Beweis für diese These angeführte Beschreibung der beiden Tafeln als "simile" ist m.E. ganz anders zu verstehen, nämlich in Hinblick auf ihren Zustand, als lediglich gezeichnete, mit einer Untermalung versehene Tafeln. In diesem Sinne beschreibt der Schreiber die Tafel von Fra Bartolomeo zunächst als "ähnlich" wie die von Filippino gezeichnete, um dann den Unterschied zu betonen, dass sie aber von der Hand Fra Bartolomeos sei. Es will ja auch nicht so recht einleuchten, dass die Ähnlichkeitsbeziehung der beiden Tafeln in einem nicht einmal genannten Sujet bestanden haben sollte. Wäre dies der Fall gewesen, so hätte der Schreiber, der, wo immer möglich, den Bildgegenstand nennt, dies vermerkt. Genau genommen

ergibt sich also aus dem besagten Passus von 1513 nur, dass es zwei Bilder für die Certosa gegeben hat, die unvollendete Pietà Filippinos und eine von Fra Bartolomeo entworfene Tafel, deren Sujet wir nicht kennen.

Betrachtet man nun die "conventio" von 1511 etwas genauer, so ergibt sich auch hier eine ganz andere Lösung des Problems der "zwei Pietàs" für die Certosa.³⁵ Es zeigt sich nämlich, dass Albertinelli gar kein zweites Bild für die Certosa, sondern die Tafel Filippinos fertigstellen sollte. Es muss sich also in der Tat, wie schon der oben diskutierte Passus von 1513 vermuten liess, bei dem Bilde von Fra Bartolomeo um einem zweiten, von der Pietà Filippinos völlig unabhängigen Auftrag für die Certosa handeln.

Meine Überlegungen stützen sich vor allen Dingen auf die Beobachtung, dass die "conventio" von 1511 in erster Linie eine Abrechnung zwischen der Certosa und den Erben Filippinos ist, wobei die Forderungen, die sie gegenüber diesen geltend machen konnte, auf einen Dritten, nämlich Albertinelli, übertragen wurden. Die juristische Form des Vertrages entspricht dem, was wir heute eine "Forderungsabtretung" nennen. In diesem Zusammenhang ist der neue Vertrag zwischen Albertinelli und der Certosa ohne Bedeutung, insofern er ein davon verschiedenes Rechtsverhältnis darstellt, dessen Bedingungen in einem anderen notariellen Akt festgelegt worden waren.³⁶ Infolgedessen wird dieser Vertrag nur am Rande und in ganz allgemeiner Form erwähnt, und auch das nur, weil ausdrücklich festgehalten werden sollte, dass das an Albertinelli übertragene Geld nur ein Teil der ausgemachten Entlohnung war. Die "conventio" selber ist also gar keine Auftragserteilung, wie bislang immer angenommen wurde.³⁷

Erfahren wir somit aus dem Wortlaut der "conventio" nichts über den Inhalt des neuen Vertrages zwischen der Certosa und Albertinelli, so lassen sich doch aus der Art und Weise, wie der Vorschuss bezahlt wurde, auf diesen Rückschlüsse ziehen. Die "disegnatura" der Tafel Filippinos wurde geschätzt und ihr Wert auf 20 fiorini festgesetzt — ein übliches und zugleich notwendiges Verfahren, wie wir noch sehen werden, sollte die Tafel weiterverwendet werden — und diese Summe auf den Vorschuss von Albertinelli verrechnet. Nur wenn man davon ausgeht, dass Albertinelli die bereits ausgeführten Teile Filippinos nutzen wollte (und vielleicht auch sollte!), wird verständlich, warum er die unfertige Tafel als einen Teil seines Vorschusses akzeptierte. Was hätte er auch mit einem Bilde, dessen Sujet und Format auf ganz bestimmte Gegebenheiten zugeschnitten war, anfangen können?³⁸

Es ist ja auch zunächst einmal, angesichts der hohen Materialkosten, das Naheliegendste, eine unvollendet gebliebene Tafel fertigstellen zu lassen.³⁹ Gerade das Beispiel Filippinos bestätigt diese, vermutlich weit verbreitete Praxis. So wurde die sich heute im Louvre befindliche Krönung Mariens, von Scharf mit der von Vasari für S. Girolamo sulle coste S. Giorgio überlieferten Tafel Filippinos identifiziert, von Alonso Berruguete fertiggemalt⁴⁰, und die für die Florentiner Servitenkirche in Auftrag gegebene Kreuzabnahme Filippinos von Perugino vollendet.⁴¹ Leider haben wir für letzteres Bild nur einen kurzen, einem "Libro di Debitori e Creditori" entnommenen Vermerk. Doch geht aus diesem immerhin soviel hervor, dass es auch hier eine notarielle Absprache zwischen dem Auftraggeber und dem neuen Maler über den Wert der vom Verstorbenen ausgeführten Malerei gegeben hat, wobei der Anteil Filippinos auf 50 fiorini berechnet wurde und man diese Perugino von der Gesamtsumme von 200 fiorini abzog.⁴² Vergleicht man nun das, was Filippino für die "molte figure"⁴³, d.h. (nach allgemeiner Auffassung in der Literatur) für die gesamte Untermalung und die Ausführung der oberen Hälfte der Kreuzabnahme bekam, nämlich ein Fünftel der Gesamtsumme, mit den 20 lediglich für die Untermalung gezahlten fiorini der Certosatafel, so scheint diese unverhältnismässig gut bezahlt worden zu sein. Dies spricht für eine deutliche Wertschätzung Filippinos, speziell auch der Komposition der Pietà, was — wie im Falle der Kreuzabnahme — die Wiederverwendung der Tafel plausibel erscheinen lässt.

Ich möchte in diesem Zusammenhang kurz auf das zweite mir bekannte Dokument eingehen, das eine ähnliche Struktur wie die Certosa-conventio aufweist: eine Forderungsabtretung mit explizitem Hinweis auf einen weiteren Vertrag. Das Dokument zeigt auf eine zugleich aufschlussreiche und amüsante Weise, was passieren konnte, wenn der Forderungsabtretung widersprochen wurde. Es handelt sich um den Fall Neroccio de' Landis. Dieser hatte für den Hochaltar von S. Giuliano in Gavorrano ein Altarbild begonnen und dafür den Vorschuss von 148 libbre erhalten.⁴⁴ Nach seinem Tode übertrugen die Vertreter der Komune von Gavorrano die Vollendung des Bildes dem Schüler und Gehilfen Neroccios, Giovanni di Bartolomeo, und berechtigten ihn, den gezahlten Vorschuss von den Erben des verstorbenen Malers zurückzuverlangen.⁴⁵ Als nun Giovanni di Bartolomeo versuchte, seine Forderungen gegenüber dem Vormund des unmündigen Sohnes von Neroccio geltend zu machen, konterte dieser unversehens mit einer Gegenforderung, indem er angab, die Tafel sei zu einem grossen Teil von Neroccio ausgeführt worden. Auch habe Giovanni di Bartolomeo 20 Jahre lang im Hause Neroccios gelebt und sei von diesem mit Essen und Kleidung versorgt worden, wofür er den Erben 400 fiorini schuldig sei. Im übrigen möge er doch die "masserie et suppellettili", die er nach dem Tode Neroccios aus dessen Werkstatt entnommen habe, insbesondere "una statua di marmo di S. Caterina delle Ruote" im Wert von 100 fiorini zurückerstatten.⁴⁶

Aus den von Milanese veröffentlichten Dokumenten geht leider nicht hervor, wie die Sache endete und ob eine Einigung über den uns hier vor allen Dingen interessierenden Punkt, eine Scheidung der Anteile der beiden Maler, erzielt wurde.⁴⁷ Ansonsten weist der Fall in vielerlei Hinsicht Parallelen zu unserem Beispiel auf: ein unvollendet hinterlassenes Bild, Übertragung der Rückzahlungsforderungen des Auftraggebers gegenüber dem Verstorbenen auf den neuen Ausführenden, ohne dass jedoch — und

dies ist der entscheidende Unterschied zur Certosa-conventio — eine Einigung mit dessen Erben erfolgte. Auch hier wird der neue Vertrag mit dem nachfolgenden Meister erwähnt, ebenfalls ohne auf die darin festgelegten Bedingungen einzugehen.⁴⁸ Dass es sich um die Vollendung des Bildes handelte, wird letztlich erst aus den folgenden, den jahrelangen Streit betreffenden Dokumenten deutlich.⁴⁹ Dieser Streit hatte seinen Grund vor allen Dingen in dem Versäumnis, den Anteil Neroccios an der Malerei zu bestimmen. Dies gab den Erben Gelegenheit, der Forderungsabtretung zu widersprechen und eigene Forderungen anzumelden. — Im übrigen wirft das Dokument auch ein bezeichnendes Licht auf die damaligen Werkstattverhältnisse. Angesichts des "räuberischen" Vorgehens von Giovanni di Bartolomeo — das kein Einzelfall gewesen sein dürfte — erscheint bei der Auflösung der Filippino-Werkstatt die Vorsichtsmassnahme des Francesco del Pugliese, alle wertvollen Dinge wie Pigmente, Zeichnungen und Kontobücher in Sicherheit zu bringen, durchaus gerechtfertigt.

Beide geschilderten Fälle machen deutlich, wie normalerweise, hinterliess ein Künstler ein unvollendetes Werk, verfahren wurde. Der Auftraggeber hatte das Recht, den Vorschuss von den Erben zurückzuverlangen und das Werk an einen anderen Meister in Auftrag zu geben.⁵⁰ Doch setzte dieses jedes Mal eine notarielle oder private Absprache mit den Erben, eine "conventio", wie sie uns in dem Certosadokument erhalten ist, voraus. Diese Absprache konnte die Form einer Forderungsabtretung haben, die juristisch klare Verhältnisse aber auch nur dann schuf, wenn alle drei Parteien, der Schuldner, der alte und der neue Gläubiger, einverstanden waren. Erhob der Schuldner Einspruch, dann kam es zu solchen Komplikationen wie im Falle Neroccios.

Bezogen auf unser Inventar dürfen wir also für jedes der unvollendeten Bilder eine ähnliche Absprache zwischen dem Auftraggeber und den Erben Filippinos voraussetzen. Von dieser vertraglichen Vereinbarung grundsätzlich verschieden war der Vertrag zwischen dem alten Auftraggeber und dem neuen Künstler.

Die Ähnlichkeit der beiden Dokumente macht wahrscheinlich, dass für die Certosa nicht ein neues Bild, sondern die Vollendung des alten vereinbart wurde. Wenden wir uns unter dieser Voraussetzung noch einen Moment dem schon diskutierten Passus aus dem Werkstattauflösungsvertrag von 1513 zu, so wird dieser nun vollends verständlich: Es muss zwei voneinander unabhängige Aufträge für die Certosa gegeben haben: der eine erging an Filippino und betraf eine Pietà, den anderen erhielt Fra Bartolomeo für ein Bild unbekanntes Sujets.

Die hier vorgeschlagene Interpretation lässt sich durch den Hinweis auf einen bislang wenig berücksichtigten, auf Grund seines Datums mit grosser Wahrscheinlichkeit auf unsere beiden Bilder zu beziehenden Zahlungsvermerk vom 3. Juli 1511 — nur wenige Tage später also als die Certosa-"conventio" vom 25. Juni 1511 — stützen. Nach diesem Vermerk erhalten Fra Bartolomeo und Albertinelli 12 fiorini für "dipinture", die sie für die Certosa ausführten.⁵¹ Sowohl die Tatsache, dass beide Maler erwähnt werden, wie auch der deutliche Plural "dipinture" sprechen dafür, dass zwei von einander unabhängige Bilder für die Certosa in Auftrag gegeben worden waren.

Der Fall Neroccios macht noch etwas anderes deutlich, was in unserem Zusammenhang von Bedeutung ist, nämlich die Tendenz, die Vollendung der Kunstwerke den Kompagnons und Schülern, oder demjenigen, der die Werkstatt fortführte, zu übertragen. Neroccio selber übernahm die Werkstatt seines Lehrers Vecchietta und vollendete dessen polychromes, hölzernes Altarbild mit Tod und Himmelfahrt Mariens, das für Lucca bestimmt war.⁵² Verrocchio übertrug seinem Schüler und Mitarbeiter Lorenzo di Credi testamentarisch die Obliegenheiten seiner Werkstatt und beauftragte ihn mit der Vollendung seiner Reiterstatue des Colleoni.⁵³ Orcagnas Bruder, Jacopo di Cione, vollendete das Altarbild von S. Marco, als dieser krank daniederlag, und führte nach dessen Tode die Werkstatt weiter.⁵⁴ Die Beispiele für eine derartige Kontinuität liessen sich noch beliebig vermehren. Dass ein solcher Wechsel nicht immer das Wohlgefallen der Auftraggeber fand, zeigt das Beispiel der Ghirlandaiowerkstatt, die nach dem Tode Domenico von David fortgeführt wurde. Dieser vollendete ein von Domenico hinterlassenes Bild für Elisabetta von Rimini mit vier knienden Stifterfiguren. Die Porträts fielen jedoch nicht zur Zufriedenheit der Auftraggeberin aus, die sich daraufhin weigerte, das noch ausstehende Geld zu bezahlen, da, wie auch der zur Schlichtung des Streites aufgerufene Schiedsrichter feststellte, ein grosser Qualitätsunterschied zwischen den beiden Malern bestünde "quod inter artefices magna est differentia".⁵⁵ Der Streit endete schliesslich damit, dass David sich mit weniger Geld, als ursprünglich vereinbart war, zufrieden geben musste.

Für unser Inventar bedeutet dies, dass man bei der Frage, wer möglicherweise für die Vollendung der von Filippino hinterlassenen Bilder in Frage käme, zunächst einmal an die Mitglieder der Werkstatt und den engeren Kreis um Filippino denken müsste. An erster Stelle wäre hier Raffaellino del Garbo zu nennen, Filippinos wohl engster Schüler und Nachfolger. Aber auch Piero di Cosimo, Albertinelli und der von Vasari als Schüler Filippinos erwähnte Niccolò Zoccolo wären in Betracht zu ziehen.⁵⁶ Hier stellt sich im Grunde das ganze Problem des Spätwerkes von Filippino und die damit in Zusammenhang stehenden Schul- und Werkstattarbeiten ganz neu zur Diskussion. Auch die Frage, wer in der letzten Zeit Filippinos Kompagnon gewesen sein könnte, müsste erörtert werden. Dass er die Werkstatt in Zusammenarbeit mit einem oder mehreren Kompagnons betrieben hat, geht aus der Bücherliste des Inventars, in der ein "libro da chompagnie" erwähnt wird, hervor (228). Andere "libri da chompagnie" könnten sich unter den versiegelten Dingen des "scrittoio" befinden haben.⁵⁷

Ich komme zum Abschluss nun noch auf eine Kuriosität des Inventars. Es ist mir nicht gelungen, die Bilder, von denen wir wissen, dass Filippino sie unvollendet hinterlassen hat, mit den im Inventar erwähnten zu identifizieren: weder die Pietà für die Certosa, noch die Kreuzabnahme für SS. Annun-

ziata oder das für die Sala dei Cinquecento bestimmte Bild. Für das Certosabild sind keine Masse überliefert; es könnte sich also unter den grösseren, nicht näher beschriebenen, aber begonnenen Tafeln des Inventars verbergen. Für die drei anderen Bilder haben wir jedoch Masse — wenn man für das Bild des Palazzo Vecchio ungefähr die Masse der Tafel Fra Bartolomeos, die ja der Ersatz für Filippinos Bild hätte sein sollen, zugrundelegt. Doch stimmt keine der im Inventar aufgeführten Tafeln im Format mit diesen Bildern überein. Procacci hat darauf hingewiesen, dass Kompagnons nicht immer in einer Werkstatt arbeiteten, dieses aber nicht bedeutete, dass sie nicht gemeinsam Aufträge ausführten.⁵⁸ Eine Lösung des Problems wäre also, anzunehmen, dass sich die fraglichen Bilder zum Zeitpunkt der Aufzeichnung des Inventars in der Werkstatt des oder der jeweiligen Kompagnons befanden. — Über das weitere Schicksal der Werkstatt selber wissen wir bislang nur auf Grund eines neuen Dokumentes, dass sie Maddalena 1507 an den Karmelitermönch und Maler Girolamo di Antonio di Andrea für drei Jahre weitervermietete (Dok. IV).⁵⁹ Doch dürfte Girolamo wohl kaum an der weiteren Verwendung des künstlerischen Nachlasses von Filippino beteiligt gewesen sein.⁶⁰

Betrachtet man das Inventar der Werkstatt Filippinos als Ganzes und vergleicht man es mit den wenigen anderen bislang bekannten Inventaren von Künstlernachlässen des 15. und angehenden 16. Jahrhunderts, wie etwa dem des Neroccio de' Landi⁶¹ und dem des Girolamo di Benvenuto del Guasta⁶², so fällt die grosse Produktivität Filippinos auf. Das Inventar des Girolamo di Benvenuto verzeichnet immerhin sieben Bilder, darunter mehrere Madonnen, zwei Altarbilder und eine Kreuzigung. Ausserdem mehrere Motivbilder, Wappen, kleinere Leinwandbildchen, grundierte Tafeln, Rahmen, Holz- und Terrakottaskulpturen und Kartons. Dagegen ist im Inventar Neroccios überhaupt nur ein Bild aufgeführt. Alle anderen Werke sind Terrakotta- und Marmorskulpturen, darunter zahlreiche Büsten. An Reichtum und Bedeutung der Werke ist das Inventar Filippinos eher dem des Benedetto da Maiano aus dem Jahre 1497 zu vergleichen, auch dies ein Pupilliinventar.⁶³ Unter den mehr als 200 Stücken des Inventars zählt man, neben den zahlreichen Architekturteilen (Architraven, Pilastern und Kapitellen) und Grabplatten, 32 Marmor-, 25 Terrakotta- und 8 Holzskulpturen; ferner 2 Sakraments-tabernakel und zwei Terrakottamodelle. Die Anzahl der fertigen und in Arbeit befindlichen Werke macht in beiden Fällen deutlich, dass die Meister über einen grossen Mitarbeiterstab verfügt haben müssen. Auch muss es sich grösstenteils um Auftragsarbeiten gehandelt haben.⁶⁴ Dies ist bei Benedetto evidenter als bei Filippino. Doch lässt auch in seinem Falle das z.T. aussergewöhnliche Format auf bestimmte Auftragsbedingungen schliessen. Für den "freien Markt" könnten höchstens die *quadretti* bestimmt gewesen sein. Die Fülle der in den Werkstätten Benedettos und Filippinos erwähnten Werke zeigt — was Vasari auch im Falle Filippinos ausdrücklich berichtet — dass beide ein unvermittelter Tod ereilte.⁶⁵

ANMERKUNGEN

¹ Dok. I nennt den 20. April als das Todesdatum von Filippino, *Vasari-Milanesi* III, S. 476, Anm. 1 und das Libro Rosso der Accademia del Disegno (ASF, Accademia del Disegno 2, Debitori - Creditori e Ricordi, 1472-1520, c. 57 rechts: "mori addi 18 d'aprile 1504 e soterosi in San Michele Bisdomini. Idio gli perdoni") den 18. April 1504. Doch dürften die Angaben des Dok. I, nur einen Monat nach dem Tode Filippinos, am 16. Mai 1504 verfasst, die verlässlicheren sein.

² Robertos Alter wird mit vier und das von Giovanfrancesco mit 3 Jahren angegeben. Aloysio "qui post mortem dicti Filippi vocatus fuit et vocatur Filippus" war gerade 7 Monate alt.

³ Vgl. Dok. I, c. 330. Weitere Versionen der Übernahme der Vormundschaft finden sich bei ser Angiolo d'Alessandro Cascese unter dem Datum des 23. Juli 1506 und 19. September 1507, wohl im Zusammenhang mit der Weitervermietung des Hauses und der Werkstatt von Filippino. Vgl. ASF, Not. antecos. A 619 (ser Angiolo d'Alessandro Cascese, 1506-1509, cc. 8, 61, 269 v u. 289-v). Dieser Notar protokollierte auch die "emancipatio" von Maddalena vom 28. April 1508 und andere, innerfamiliäre Angelegenheiten der Familie Maddalenas betreffende Akten. Vgl. *ibid.*, cc. 453-460. Für die Vermietung des Hauses und der Werkstatt vgl. Dok. III und IV.

⁴ Vgl. *Stradario Storico e amministrativo della Città e del Comune di Firenze*, Florenz 1913, S. 5. - Zur Numerierung des Inventars vgl. die Anm. zu den Dokumenten.

⁵ A. Scharf, *Filippino Lippi*, Wien 1955, S. 8. Maddalena war schon bald gezwungen, einen Teil des Hauses und die Werkstatt zu vermieten (vgl. Dok. III u. IV).

⁶ ASF, Decima repubblicana 34 (Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, 1498), cc. 434-v.

- ⁷ In *Litta*, Ser. I, Bd. V ist auf Taf. II der Tornabuoni-Stammbäume ein "Donato di Filippo di Francesco Tornabuoni" ohne weitere Angaben erwähnt.
- ⁸ Giovanni Vespucci (1476-1533) war ein Mäzen nicht nur von Filippino, sondern auch von Botticelli und Piero di Cosimo. Vgl. zu Botticellis Bildern für den Palazzo Vespucci *Vasari-Milanesi* III, S. 312 und *R. Lightbown*, Sandro Botticelli, I, London, S. 92, 141 f; II, S. 104 f. Zu Piero di Cosimos Serie von Bacchanalen für den gleichen Palast vgl. *Vasari-Milanesi* IV, S. 141, *Lightbown*, ebenda u. *M. Bacci*, Piero di Cosimo, Mailand 1966, S. 92 ff.
- ⁹ Zu Girolamo Martelli und Giovanbattista del Cittadino habe ich nicht viel herausfinden können. Girolamo Martelli ist im ASF, Mediceo avanti il Principato, CXXXVI, c. 82 unter den Ufficiali de' Ribelli als Verwalter der Erbschaften Lorenzo Magnificos erwähnt. Zu den del Cittadino vgl. *G.B. Crollalanza*, Diz. storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili Italiane estinte e fiorenti, I, Pisa 1886, S. 299 u. Diz. Biogr., XXVI, S. 66. Giovanbattistas Steuererklärung von 1498 befindet sich im ASF, Decima repubblicana 34 (Quartiere di S. Giovanni, Gonfalone Vaio, 1498), c. 638.
- ¹⁰ Vgl. dazu *J.B. Supino*, Les Deux Lippi, Florenz 1904, S. 181; *K.B. Neilson*, Filippino Lippi, Cambridge, Mass. 1938, S. 147 u. *Scharf* (Anm. 5), S. 51 ff, bes. 56, u. 71.
- ¹¹ Zu den Bildnissen der Caterina Sforza vgl. *A. Gottschewski*, Über die Portraits der Caterina Sforza und über den Bildhauer Vincenzo Onofri, Strassburg 1908; *P.D. Pasolini*, Caterina Sforza, Rom 1893; *K. Langedijk*, The Portraits of the Medici 15th-18th Centuries, I, Florenz 1981, S. 356-361, u. *G. Pieraccini*, La stirpe de' Medici di Cafaggiolo, I, Florenz 1924, S. 345-352.
- ¹² Vgl. *Pieraccini* (Anm. 11), I, ibid. u. *Langedijk* (Anm. 11), II, Florenz 1983, S. 1042-1045.
- ¹³ Vgl. *Vasari-Milanesi* III, S. 473.
- ¹⁴ Vgl. dazu zuletzt *R. Hatfield*, Botticelli's Uffizi "Adoration": A Study in Pictorial Content, Princeton 1976.
- ¹⁵ Vgl. *Langedijk* (Anm. 11), I, S. 106 ff. - Vasaris relativ freies Schalten und Walten mit Porträts ist ja auch bei seinen Künstlerporträts zu bemerken. Vgl. *W. Prinz*, Vasaris Sammlung von Künstlerbildnissen, in: Beiheft zu Bd. XII der Flor. Mitt., Florenz 1966. Als besonders markantes Beispiel für das Vorgehen von Vasari sei das Porträt des sogenannten "Piero del Pugliese" herausgegriffen, der ja in unserem Zusammenhang eine grosse Rolle spielt. Vgl. S. 374 u. Anm. 17, 19. Dieser ist, laut Vasari (*Vasari-Milanesi* III, S. 463), in der "Auferweckung des Sohnes des Theophilus" in der Brancaccikapelle dargestellt und wurde in der Literatur mit der dritten Figur am linken Bildrand des Freskos identifiziert. Vgl. *Prinz*, ibid., S. 145 u. *P. Meller*, La Cappella Brancacci: problemi ritrattistici ed iconografici, in: *Acropoli 1960/61* III, S. 186-227; 273-313. Dieselbe Person taucht als Enface-Figur am rechten Bildrand der "Anbetung der Könige" Filippinos für S. Donato a Scopeto und auf einer Zeichnung der Ambrosiana auf. Vasari hat dieselbe Person, den Kopf der Brancaccikapelle, für sein Porträt des Giovanfrancesco Rustici zugrundegelegt! Vgl. *Prinz*, ibid., S. 145, Nr. 135.
- ¹⁶ Stammbaum der Familie auf S. 375, gewonnen teils aus den Notizen des *Poligrafo Gargano* (BNCF, Poligrafo Gargano, Nr. 1634), den Carte Dei (ASF, Carte Dei, Stichwort: del Pugliese), teils aus den Steuererklärungen und Protokollen der Notarsakten des ASF. Vgl. auch die bislang ausführlichste Darstellung des Mäzenatentums der del Pugliese bei *H.P. Horne*, The last Communion of St. Jérôme by Sandro Botticelli, in: Bull. of the Metropolitan Museum of Art X, 1915, S. 52-56; 72-75; 101-105. Die Testamente von Giovanni di Jacopo vom 27. August 1459 und von Filippo di Francesco vom 22. September 1467 befinden sich im ASF, Not. antecos. F 304 (ser Filippo di Cristofano, 1454-1462), cc. 257-258, respektive in M 646 (ser Francesco di Piero Moletti, 1460-1469), cc. 528 v-529 v. Die Testamente von Francesco di Filippo di Francesco vom 28. Januar 1502/03, 25. August 1512 und 27. Juni 1519 befinden sich in V 356 (ser Lorenzo di Paolo Violi, 1500-1503), cc. 94 v-99 v; V 358 (1511-1519), cc. 92-96 v u. V 359 (1519-1546), Busta 1, cc. 13- v.
- ¹⁷ Vgl. dazu *Horne* (Anm. 16), S. 54 f, 72 ff. — Die dem Hl. Hieronymus geweihte Kapelle, von Starnina 1404 mit Fresken ausgestattet, war nicht von Anfang an unter dem Patronat der del Pugliese, wie bislang allgemein vermutet. Vgl. dazu *Vasari-Milanesi* II, S. 7; *Paatz*, Kirchen III, S. 214; *Horne* (Anm. 16), S. 72 und *U. Procacci*, L'incendio della chiesa del Carmine del 1771, in: Riv. d'Arte XIV, 1932, S. 140-232, bes. 171 f u. 194 ff. *Id.*, Gherardo Starnina, in: Riv. d'Arte XV, 1933 S. 151-190. Procacci hatte angenommen, der überlieferte Stifter der Kapelle, Tommaso di Guidoni, sei ein del Pugliese gewesen (ibid., 1933, S. 188). Dies war jedoch nicht der Fall. Vielmehr gelangte die Kapelle erst nach der Mitte des 15. Jahrhunderts über die Familie Dati in den Besitz der del Pugliese. Der Sohn von Tommaso di Guidoni, Matteo, hatte in seinem Testament vom 24. Juli 1407 seine Frau Maddalena di Stagio Dati, und nach deren Tod ihren Bruder Goro di Stagio Dati und dessen Erben als Universalerben eingesetzt (vgl. ASF, Not. antecos. F 297, ser Filippo di Cristofano, 1401-1403, cc. 157-158 v). Am 17. September 1465 übertragen nun die Söhne von Goro, Bernardo und Antonio, die Patronatsrechte an der ausgemalten und ausgestatteten Kapelle "picta et ornata" auf Filippo und Piero di Francesco di Jacopo del Pugliese (vgl. den Stammbaum auf S. 375): "...dederunt, donaverunt et concesserunt... Filippo et Piero fratres et filii olim Francesco Jacobi del Pugliese civibus et mercatoribus florentinis ibidem presenti per se et suos heredes ... unam cappellam fulcitam altari et tabula altaris picta et ornata et predella et cum aliis suis fulcimentis et ornamentis sita in ecclesia Sancte Mariae del Carmine de Florentia iuxta campanile dicte ecclesie ex parte orientali intitulata sub titulo et vocabulo Beati Jeronimi, infra suos confines nec non etiam ius et nomen patronatus dicti cappelle. Que cappella ut dixerunt fuit fundata, erecta et hedifactam post modum ful-

citam per dictum olim Mattheum Tommasii Giudonis testatorem predictum cum omni iure et actione ...". ASF, Not. antecos. M 646 (ser Francesco di Piero Moletti, 1460-1469) cc. 335.

¹⁸ Vgl. *Horne* (Anm. 16), S. 104. Er nennt auch noch Antonio Pollaiuolo und Raffaellino del Garbo, ohne das auszuführen. — Botticelli "Letzte Kommunion des Hl. Hieronymus", heute im Metropolitan Museum in New York, ist mit grosser Wahrscheinlichkeit identisch mit dem Bild, das Francesco del Pugliese in seinem Testament von 1503 erwähnt und das er der Kapelle des Hl. Andreas in seiner Villa in Sommaia vermachte. Das Thema des Bildes lässt vermuten, dass es ursprünglich für die Kapelle in S.M. del Carmine bestimmt war. Vgl. Anm. 17. Ferner werden unter den Bildern, die Francesco der Kapelle stiftete, ein "Jüngstes Gericht" von Fra Angelico erwähnt, dessen Flügel Botticelli ausgeführt hatte. Vgl. *Horne* (Anm. 16), S. 54. Ich zitiere hier den Originaltext des von Horne in englischer Übersetzung wiedergegebenen Passus aus dem Testament des Francesco del Pugliese, weil er in unserem Zusammenhang von Wichtigkeit ist. Er beweist die Kunsttätigkeit der del Pugliese nicht nur als Auftraggeber, sondern auch als Kunstsammler. Was die zeitgenössischen Bilder angeht, also die von Botticelli und Filippino, so halte ich sie für Auftragsarbeiten der del Pugliese. Der Passus befindet sich in dem in Anm. 16 zitierten Testament des Francesco vom 28. Januar 1502, c. 96: "E più lascio alla decta cappella e chiesa di Sancto Andrea di Sommaia cinque quadri dipinti in asse e quali si truovano decto testatore, cioè un quadro dipintovi una testa di Christo facta in Fiandra, con dua sportelli da lato dipinti di mano di Filippo di Fra Filippo et uno quadro dipintovi uno giudicio di mano di Fra Giovanni con dua sportelli da lato dipinto di mano di Sandro di Botticello, et un'altro quadro dipintovi el transito di Sa' Girolamo di mano di decto Sandro; et un'altro quadro piccholo di mano di Pisellino et un altro quadro grande di mano di decto Filippo dipintovi una Navità co' Magi". — Was Piero di Cosimos Tätigkeit für die del Pugliese angeht, so schuf er für sie zwei grosse Altarbilder: eine für die Kapelle der del Pugliese des Ospedale degli Innocenti bestimmte Thronende Madonna mit Kind und vier Heiligen (heute im Museum des Ospedale) und die heute in St. Louis, Missouri City Art Museum aufbewahrte Tafel, ebenfalls eine Madonna mit Kind und vier Heiligen, mit dem Bildnis des Stifters (vielleicht Niccolò di Piero, Neffe von Francesco di Filippo? Vgl. den Stammbaum auf S. 375). Ausserdem malte er für den Palast in der Via de Serragli "intorno a una camera diverse storie di figure piccole". Vgl. *Vasari-Milanesi* IV, S. 139; *Bacci* (Anm. 8), S. 27-29; 34; 69 ff, 75, 77, 79; *Lighbown* (Anm. 8), I, S. 122 u. *Chr. Lloyd*, *Piero di Cosimo's Forest Fire*, Oxford 1984. — Fra Bartolomeo malte für eine Marmormadonna von Donatello, die sich im Besitz Francesco del Puglieses befand, ein Tabernakel, auf dessen Flügeln, innen die "Geburt" und "Beschneidung Christi", aussen die "Verkündigung" dargestellt war. Das Tabernakel befindet sich heute in den Uffizien. Vgl. *Vasari-Milanesi* IV, S. 176. Ausserdem entwarf er für den Palast einen "Hl. Georg mit dem Drachen", der jedoch unvollendet blieb. Später erwarb Francesco noch einen Kruzifix von der Hand des Künstlers. Vgl. *E. Frantz*, *Fra Bartolomeo della Porta*. Studie über die Renaissance, Regensburg 1879, S. 256 f. Zu Fra Bartolomeo und den del Pugliese vgl. zuletzt *C. Fischer*, in: *Kat. der Ausstellung: Disegni di Fra Bartolomeo e della sua scuola*, Florenz 1986, S. 91 f.

¹⁹ Vgl. *J.B. Supino*, *La cappella del Pugliese alle Campora e il quadro di Filippino*, in: *Miscellanea d'Arte* I, 1903, S. 1-4. Es herrscht in der Literatur immer noch Unklarheit darüber, wer der Stifter der Kapelle und des Bildes war, Francesco oder Piero di Francesco, sowie über die Datierung des Bildes. Die frühen Quellen (*Billi-Frey*, S. 50 und der *Codice Magliabecchiano*, hrsg. von *C. Frey*, Berlin 1892, S. 119) nennen überhaupt keinen Auftraggeber. Francesco Name wird dort in einem anderen Zusammenhang genannt, als Stifter von einer kleinen, so wunderbar gemalten Tafel, dass sie den Zeitgenossen erregte. Vgl. *ibid.* Erst Vasari nennt Francesco als den Stifter des Bildes und erwähnt sein Porträt, das sich als Halbfigur am unteren Bildrand befindet. Vgl. *Vasari-Milanesi* III, S. 463. Ihm folgen, fast wörtlich, *P. Puccinelli*, *Istoria dell'eroiche attiche di Ugo il Grande ... con la Cronica dell'Abbadia di Fiorenza*, Mailand 1664, S. 9 und *Bocchi-Cinelli*, S. 381. Milanesi schliesslich nennt dann, seltsamerweise mit Bezug auf Puccinelli und Bocchi-Cinelli, den Namen von Piero di Francesco (*Vasari-Milanesi* III, S. 464, Anm. 1). Aus den von Supino 1903 veröffentlichten Dokumenten geht nun klar hervor, dass Piero di Francesco für die Zahlungen aufkam. Vgl. *ibid.* Doch wird auch zu einem späteren Zeitpunkt sein Neffe, Francesco di Filippo genannt. Mit grosser Wahrscheinlichkeit handelte es sich also um eine Familienkapelle, möglicherweise bereits ein Legat des Vaters Francesco, für das seine Söhne, Piero und Filippo, und, nach dem Tode des Letzteren, Francesco di Filippo aufkamen (vgl. den Stammbaum auf S. 375). Dies würde die Verwirrung in den Quellen zwischen "Piero" und "Francesco" erklären. — Die Frage jedoch, wer der Stifter des Bildes und mithin die dort dargestellte Person sei, ist m.E. dahingehend zu beantworten, dass schon aufgrund des Alters des Dargestellten nur Piero di Francesco in Frage kommt. Schätzt man dieses auf c. 50 Jahre, so entspräche es in etwa dem des 1428 geborenen Piero. Francesco, der Vater Pieros, starb bereits 1430 und Francesco di Filippo, mit dem Filippino später in enger Verbindung stand, war zu dem Zeitpunkt, als Filippino die Tafel malte, noch zu jung, etwa 20 Jahre alt. — Was die Datierung des Bildes angeht, so lässt sie sich vielleicht durch den Hinweis auf die Baugeschichte der Kapelle präzisieren. Den von Supino veröffentlichten "Ricordi" (nebenbei handelt es sich nicht um die "Ricordi" des Piero di Francesco, wie *Scharf* [Anm. 5], S. 29 u. 87 f meinte), sondern um die nach 1491 geschriebenen, nachträglichen Aufzeichnungen eines Mitgliedes des Klosters, vielleicht des mit der Aufsicht über die Bauarbeiten beauftragten "providitore", die eine Art Résumé aller für die Kapelle ausgeführten Arbeiten darstellen; ihm gehen spezifizierte Zahlungen, den Bau der Ka-

- pelle betreffend, voraus. Vgl. ASF, Conv. soppr. 78, 333 (Camporearum), cc. 196-199. (Die Filza 333 besteht aus zahlreichen, *in sich* nummerierten Inserten, Briefen, Kontrakten, Ricordi und Creditori-Debitori. Die *durchgehende* Numerierung ist modern und wurde mit der Restaurierung vorgenommen). Diese Ausgaben erscheinen in den "Ricordi" als der erste Posten: sie beliehen sich auf f. 135 oder lire 784 (vgl. *ibid.* cc. 195 v und 199). Der zweite Posten der "Ricordi" verweist ausdrücklich mit Hilfe eines Kreuzes auf die Ausgaben für die gleichen Sachen der vorausgehenden Seiten. Aus diesen Zahlungen geht nun hervor, dass der Bau der Kapelle am 6. Oktober 1479 begonnen und im Mai 1480 vollendet war. Am 31. Mai wird die Kapelle getüncht. Spätestens zu diesem Zeitpunkt, wenn nicht früher, wird die Auftragvergabe an Filippino erfolgt sein. Es besteht also keine Notwendigkeit, die Tafel Filippinos in die Mitte der 80er Jahre zu datieren. Scharf (Anm. 5), S. 29 kommt auf Grund eines Missverständnisses zu seiner Datierung ins Jahr 1486: er hat den 1486 gestifteten Kelch für den Rahmen des Bildes gehalten, ein Missverständnis, auf das schon Neilson (Anm. 10), S. 44 aufmerksam gemacht hat. Auch sie plädiert für eine frühere Datierung des Bildes.
- ²⁰ Vgl. den Text des in Anm. 18 zitierten Testamentes und Horne (Anm. 16), S. 54 f.
- ²¹ Vgl. das Dok. X bei Scharf (Anm. 5), S. 89 f.
- ²² Vgl. *Vasari-Milanesi* III, S. 491. — Über Francesco del Pugliese, seine Medicifeindschaft und seine leidenschaftliche Parteinahme für Savonarola vgl. Horne (Anm. 16), S. 101 und zuletzt Fischer (Anm. 18), S. 92. Francesco gehörte zu den "frateschi", die bei der Gefangennahme Savonarolas dabei waren, festgenommen und später verhört wurden. Auch hatte er die Petition an Alexander VI. mitunterschrieben, Savonarolas Exkommunizierung aufzuheben. Vgl. zu Francescos Engagement für die Sache des Frate allgemein P. Villari, *La Storia di Girolamo Savonarola e de' suoi tempi* I, Florenz 1898, S. XXIII; II, 136 CLXXI, CVI, CLVII, CLXXXIII, CCII, CCXXVI, CCXXVIII, CCXXX u. speziell zu den Ereignissen des 8. April 1498 S. CCXXXV-CCXXXVI, CCXLVII f, CCLIII, CCXXXII; P. Villari, *E. Casanova, Scelte di prediche e scritti di Frà Girolamo Savonarola con nuovi documenti intorno alla sua vita*, Florenz 1898, S. 513. Von Francescos Verhör existiert leider nur ein Résumé, vgl. Villari, *La Storia* II, S. CCXXXII, Doc. XXIX und F.T. Pervens, *Jérôme Savonarole*, Paris 1856, S. 390. Ich teile daher die von mir im ASF, Not. antecor. G 429 (ser Giovanni di Marco da Romena, 1498-1499), c. 41 aufgefundene "absolutio Francisci del Pugliese" mit, da sie ein bezeichnendes Licht auf die damaligen Verhältnisse wirft, und, was Francesco angeht, eine Reihe zusätzlicher Informationen enthält. (Dok. V).
- ²³ Vgl. dazu *Vasari-Milanesi* III, S. 475, Anm. 3 u. IV, S. 227, Anm.; Scharf (Anm. 5), S. 47-49 und zuletzt C. Fischer, in: *Kat. der Ausst.: Perugino, Lippi e la bottega di San Marco nella Certosa di Pavia*, Florenz 1986, S. 60-68, bes. das Dok. S. 66-68.
- ²⁴ Vgl. Fischer (Anm. 23), S. 66.
- ²⁵ *Ibid.*
- ²⁶ *Ibid.*, S. 67.
- ²⁷ *Ibid.*, S. 68.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ *Ibid.*; ich nehme an, dass die Transkription der Stelle "... et dictum Mariottum fuisse *in lucem* concordis" bei Fischer (Anm. 23), S. 68 "fuisse *in vicem* concordis" lauten sollte. Dieses gäbe Sinn und entspräche den üblichen Formeln.
- ³⁰ Vgl. die in Anm. 23 zitierte Literatur.
- ³¹ Vgl. Frantz (Anm. 18), S. 247, Dok. V.
- ³² *Ibid.*, S. 248, Dok. V.
- ³³ Vgl. Scharf (Anm. 5), S. 48; Neilson (Anm. 10), S. 106-107; Fischer (Anm. 23), S. 60 ff. L. Borgo, *Fra Bartolomeo, Albertinelli and the Pietà for the Certosa of Pavia*, in: *Burl. Mag.*, CVIII, 1966, S. 463-468 und J. Shoemaker, *Filippino Lippi as a Draughtsman*, Diss. Columbia Univ. 1975, S. 417-430; Fischer (Anm. 23), S. 60: "nel documento della spartizione i due quadri sono stati citati come identici".
- ³⁴ Vgl. Borgo (Anm. 33), S. 464 ff u. Fischer (Anm. 23), S. 60.
- ³⁵ *Ibid.*, S. 66-68.
- ³⁶ Vgl. den S. 376 zitierten Passus aus der Certosa-"conventio". Albertinelli steigt also keineswegs in den alten Vertrag zwischen Filippino und der Certosa von 1495 ein, wie Fischer (Anm. 23), S. 60 glaubt. Albertinelli erhält eine Kopie des neuen Vertrages, wie das bei Vertragsabschlüssen üblich war.
- ³⁷ Vgl. Fischer (Anm. 23), S. 68: "et pro arra et parte solutionis". Das Dokument ist in diesem Punkte ganz eindeutig. Die Abschlagszahlung an Albertinelli entsprach somit ungefähr der an Filippino gezahlten. Vgl. dagegen Fischer, *ibid.*, S. 60, der annahm, diese Summe sei der gesamte für das Bild, sowohl mit Filippino, als auch mit Albertinelli, vereinbarte Preis gewesen.
- ³⁸ Schon aus diesen Gründen überzeugt die bisherige These nicht, Albertinelli habe eine zweite Pietà malen sollen. Warum hätte er eine zweite, thematisch gleiche Komposition entwerfen sollen, wenn er doch just eine solche vorfand, für die er ausserdem einen Teil seines Vorschusses hatte opfern müssen.
- ³⁹ Was die grosse Tafel Filippinos für die Sala dei Cinquecento angeht, die dann Fra Bartolomeo anvertraut wurde, so scheint unsicher, ob sie überhaupt begonnen wurde. Vgl. dazu *Vasari-Milanesi* III, S. 474 f; J. Wilde, *The Hall of the Great Council of Florence*, in: *Warburg Journal* VII, 1945, S. 65-81 u. 72-74.
- ⁴⁰ Vgl. *Vasari-Milanesi*, III, S. 474; Scharf (Anm. 5), S. 73 f u. Neilson (Anm. 10), S. 177 f.

- ⁴¹ Vgl. *Vasari-Milanesi* III, S. 475; *Scharf* (Anm. 5), S. 75 f u. 101, Dok. XXIV; *Neilson* (Anm. 10), S. 178-181.
- ⁴² *Scharf* (Anm. 5), S. 101, Dok. XXIV.
- ⁴³ *Ibid.*
- ⁴⁴ Vgl. *G. Coor*, Neroccio de' Landi, 1447-1500, Princeton 1961, S. 11. Das Dokument ist bei *Milanesi*, Documenti III, S. 38 f publiziert.
- ⁴⁵ Vgl. *Milanesi*, Documenti, *ibid.*
- ⁴⁶ *Ibid.*, S. 40.
- ⁴⁷ *Ibid.*, S. 41 f.
- ⁴⁸ *Ibid.*, S. 38: "... et cum aliis pactis et conditionibus, de quibus omnibus et dicta locatione constare dicitur manu ser Cristofori Francisci notarii publici senensis...".
- ⁴⁹ *Ibid.*, S. 40.
- ⁵⁰ Vgl. dazu auch *H. Glasser*, Artist's contracts of the Early Renaissance, Diss. Columbia 1965, bes. S. 92.
- ⁵¹ Vgl. *P.V. Marchese*, Memorie dei più insigni pittori scultori e architetti dominicani, II, Genua 1869, S. 92.
- ⁵² Vgl. *Glasser* (Anm. 50), S. 3, 6.
- ⁵³ Vgl. *G. Passavant*, Andrea del Verrocchio als Maler, Düsseldorf 1955, S. 16.
- ⁵⁴ Vgl. *Offner*, Corpus. Andrea di Cione, Sect. IV, vol. I, S. 24.
- ⁵⁵ Vgl. *Glasser* (Anm. 50), S. 199 f.
- ⁵⁶ Vgl. *Vasari-Milanesi* III, S. 477.
- ⁵⁷ Vgl. S. 389.
- ⁵⁸ Vgl. *U. Procacci*, Di Jacopo di Antonio e delle compagnie di pittori nel corso degli Adimari nel XV secolo, in: *Riv. d'Arte* XXXIV, 1961, S. 3-70.
- ⁵⁹ Zu Girolamo di Antonio di Andrea vgl. *Thieme-Becker* XIV, 1921, S. 181.
- ⁶⁰ In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Söhne von Filippino hinweisen, von denen zwei Künstler waren: Roberto Maler und Giovanfrancesco Goldschmied. Roberto scheint Schüler von Rustici gewesen zu sein, nahm regen Anteil an der Compagnia di San Luca und war ein Mitglied der für ihre Gelage berühmten Künstlergemeinschaft "La Compagnia del Paiuolo". Vgl. *Vasari-Milanesi* IX, S. 88; VI, S. 608 f; *Colnaghi*, Dictionary, S. 155. Giovanfrancesco war ein Freund und Mitarbeiter Cellinis; gemeinsam studierten sie die Zeichnungen Filippinos, die sich damals noch in dem Haus in der "Via degli Agnoli" befunden haben müssen. Vgl. *Vasari-Milanesi* IX, S. 87 u. Vita di Benvenuto Cellini, hrsg. von *O. Bacci*, S. 27.
- ⁶¹ Vgl. *Coor* (Anm. 44), S. 152-159.
- ⁶² Vgl. *Milanesi*, Documenti III, S. 78-79.
- ⁶³ Vgl. *G. Baroni*, La Parrocchia di S. Martino a Majano, Florenz 1875, Dok. XXIV, S. LXVII-LXX VI.
- ⁶⁴ Auch im Inventar von Benedetto da Maiano ist manchmal der Auftraggeber erwähnt, so z.B. ein für Matteo Canigiani bestimmtes Lavabo und ein Grabmal für die Salviati. Vgl. *Baroni*, *ibid.*, S. LXXIII.
- ⁶⁵ *Vasari-Milanesi* III, S. 476. Benedetto da Maiano erscheint am 24. April 1497, einen Monat vor seinem Tod, vor dem Tribunal der Mercanzia (*Baroni* [Anm. 64], Dok. XXII), und am 4. Mai 1497 war er noch in Pistoia, um den Entwurf für einen Taufbrunnen abzuliefern. Vgl. *P. Bacci*, Documenti su Benedetto da Maiano, in: *Riv. d'Arte* 1904, S. 271-274.

DOKUMENTE

Dokument I

ASF, Not. antecos. S 563 (ser Giovanni di ser Piero del Serra, 1497-1504), Insert 4, cc. 330-333 v:
(*Am linken Rand: Tutela*)

In Dei nomine amen. Anno Domini nostri Yesu Christi ab eius Salutifera incarnatione MDIIII, scilicet 1504, indictione VII et die XVI mensis Maii. Actum Florentie in populo Sancti Michaelis Bisdomini, in domo habitationis infrascripte domine Magdalene, presentibus ser Francisco Filippi Bartholomei ser Iohannis et ser Francisci Tommasii Iohannis Bartoli, ambobus notariis ... testibus etc.

Domine Magdalene vidue uxori olim Filippi magistri Filippi pictoris, populi S. Michaelis Bisdomini et filie Pietripauli Michaelis de Montibus, presenti et petenti etc. dedi etc. in suum mundualdum ser Franciscum Bartholomei de Mazis, civem et notarium florentinum, presentem etc., cuius consensu possit se obligare et infrascripta facere in forma requisita etc.

Item incontinenti, dictis anno et indictione et die et loco et presentibus dictis testibus etc. Constituta in presentia mei notarii infrascripti iudicis ordinarii etc. et testium suprascriptorum dicta domina Magdalena vidua uxor olim Filippi magistri Filippi de Lippis, pictoris et civis florentini, et filia Pietripauli Michaelis de Montibus, et dixit et exposuit qualiter die XX mensis aprilis proxime preteriti seu alio veriori die, dictus Filippus olim magistri Filippi de Lippis pictor, olim maritus dicte domine Magdalene, populi S. Michaelis Bisdomini, decessit et diem suum clausit extremum, non facto testamento aliquo vel aliqua alia ultima voluntate quod sciatur per ipsam dominam Magdalenam, relictis et superviventibus post se et hodie superstitibus dicta domina Magdalena eius uxore predicta et Roberto etatis annorum quattuor et Iohannefrancisco etatis annorum trium et Aloysio, qui post mortem dicti Filippi vocatus fuit et vocatur Filippus, etatis mensium septem vel circa, ipsorum Filippi et domine Magdalene filiorum masculorum legiptimorum et naturalium [sic!], et nullis aliis relictis filiis masculis vel feminis vel descendantibus. Ac etiam relicta et adhuc superstitibus domina Lucretia, eiusdem Filippi matre. Et quod dicta domina Magdalena vult assumere tutelam et pro debito tempore curam ditorum eius filiorum predictorum, videlicet Roberti, Iohannisfrancisci et Filippi, et vult infrascripta omnia facere. Quare dicta domina Magdalena omni modo etc. petiit et petit a me Iohanne iudice ordinario etc. decerni in tutricem et pro debito tempore curatricem et pro tutrice etc. ditorum Roberti, Iohannisfrancisci et Filippi, et eidem committi gestionem etc., offerens etc. Qua petitione etc. ego Iohannes iudex etc., primo et ante omnia certiorari et plenissime informari dictam dominam Magdalenam de preiudicio et importantia et viribus presentis contractus et assumptionis tutele et omnium et singulorum predictorum et infrascriptorum et quid et quantum vigeat et ad quod se obtabat et cui oneri se submittebat et qualiter dicta domina Magdalena si habet animum se iterum nubendi non potest assumere dictam tutelam, et quod proptereas opus est quod hoc declaret et quod ad hoc ut illam assummat, debet renumpiare secundis seu aliis nuptiis [etc. etc.] Rogantes etc. // (c. 331)

Et incontinenti, dictis anno et indictione et die et loco, et presentibus dictis testibus etc. prefata domina Magdalena tutrix et pro tempore curatrix predicta ditorum Rubertis et Iohannisfrancisci et Filippi, eius filiorum [etc.] sciens se dictam ad inventarii confectionem teneri et volens, prout de iure tenetur, inventarium de bonis et rebus et iuribus ditorum pupillorum conficere, ipsum inventarium et seu inventaria conficiendo Yesu Christi nomine invocato ac premisso Sanctissime crucis venerabili signo, constituta in presentia mei Iohannis etc., dixit et asseruit et confessa fuit, cum licentia etc. dicti mundualdi [etc.]

Dokument II

ibid., ohne Paginierung:

1504

Inventario di tutte le chose e [masseri]zie che sono in chasa che fu di Filippin(o) di Fra Ffilippo dipintore, fatto per me Salvestro di Ghaleotto Cei questo di 24 d'april(e) 1504 a preghiera di Pietro Paolo Monti ¹ e Franceso del Pugliese, e quali dissono essere exechutori del testamento di detto Filippo. E prima:

Nella voltta

- | | |
|---|---|
| (1) 3 botte di barili, 3 $\frac{1}{3}$ l'una | } le dette botte e 'l charratello dissono essere di Mona L(u)-
} crexia sua madre ² |
| (2) uno charratello di barili 1 $\frac{1}{2}$ | |
| (3) 7 botte di barili, 4 $\frac{1}{2}$ incircho l'una | |
| (4) uno charratellina di barili una | |
| (5) uno orc(i)o da olio, voto | |
| (6) un pevera | |

In chucina terrena

- (7) 2 paiuoli
- (8) una sechia al pozzo
- (9) una chatena al fuocho e molle e paletta
- (10) una schuricina
- (11) una sechia al pozzo
- (12) 2 manichi di secchia
- (13) uno vaxo di buchato murato
- (14) 3 chomchucchie da buchato
- (15) 3 cholatoi e ramieri
- (16) molti lengniami vechi (... *Lücke*) da murare
- (17) 4 fiaschi voti

In sulla schalla della volta

- (18) 2 mezzi barili voti
- (19) 5 trave d'abeto di braccia (... *Lücke*) l'una incircha
- (20) 2 pamchoni di noce
- (21) molti altri legniami vechi
- (22) una barella da murare

In terreno, dremto all'uscio

- (23) uno montte di sassi, cioè pezzami di braccia $0/2$ incircha
- (24) uno chapezzale da letto cholle chasse e cchoschie e sua apartenenze, più pezzi d(i) chomci lavorati di davanzali da finestre da via drieto a mattoni e alt(ri) chomci
- (25) 800 o 900 mattoni incircha in u'montte

Nella loggia

- (26) 4 pezzi d'asse strette d'abeto, lunghe braccia XI incircha l'una
- (27) una pamchetta lumgha, stretta istretta //
- (28) uno lemgnio da chamino da chucina
- (29) una predella da ssedere
- (30) uno deschetto tristo
- (31) 3 baxe e 3 chapitelli di pietra, chomci da cholonne, e 3 cholonne sotterrate mezze nel pratello
- (32) uno chardinale de prieta da chamino nell'ortto
- (33) uno rochio di cholonna di prieta fine, simile a granito
- (34) uno annaffiatoio di terra
- (35) più pezzi di stipiti posti nell'ortto, per orttincini e muriccuoli

In chamera terrena

- (36) 2 deschetti vechi
- (37) 1000 pannelle da tretto
- (38) una tavola di braccia 6 incircha, samza trespoli
- (39) uno cestino chom dua manichi
- (40) una zana arcionata di Pietro Pagholo
- (41) una portta a bastone di pietra fine inn'arco per l'uscio da via, chon tutte sua apartenenze
- (42) uno camino di pietra di macingnio, cholli stipiti e chornicie e altre sua apartenza
- (43) 2 seggiole samza fomdo
- (44) uno ornamento quadro di chornice ingessato, samza telaio, di braccia 3 $1/2$ incircha
- (45) uno San Francesco, a(n)zzi: uno Sam Bernardino comcinc(i)ato e non fornito di braccia 3 incircha, disopra mezzo tomdo
- (46) uno quadro d'una Nostra Donna chominciata, di braccia 1 $1/4$ alta
- (47) uno quadro ingessato di braccia 2 per ogni versso
- (48) una pamcha di braccia 3 $1/2$ chorniciata di nocie, di Mona Lucrezia
- (49) una pamcha vechia di braccia 3, di Mona Lucrezia
- (50) uno quadro d'una tavola di lemgniamie, non chominc(i)a(ta)
- (51) una tavola quadra di braccia 4 $1/2$, ingessata
- (52) uno saccho gramde da grano
- (53) una segha a telaio
- (54) una chazuola
- (55) uno bechastrino
- (56) uno segholo
- (57) uno rastrellino
- (58) uno pialletto
- (59) una marra
- (60) una pala trista
- (61) 5 pezzi d'asse grosse, istrette, d'abeto, di braccia 11 incircha l'uno
- (62) 6 pezzi d'asse per la metà de' sopradetti incircha
- (63) uno telaio da nastri

- (64) 4 pezzi di pietra bigia, drieto all'uscio di chamera
- (65) uno festone intagliato di lengniamme e 2 pezzeti di chornicie //
- (66) uno paio di [pettine] da stoppa
- (67) uno lamciettino
- (68) una lettieretta di braccia 3, vechia, cholle spomde, samza chassa

In botteggha sotto la chaxa

- (69) una testa di donna di terra di Giovambatista del Cittadino
- (70) uno tomdo di Nostra Donna non fornito, di Filippo del Pugliese
- (71) una pamcha vechia, di braccia 6 incircha
- (72) uno descho nuovo, di braccia 3 incircha
- (73) una testa di gesso di Girolamo Martelli
- (74) una tavoletta vechia chon dua trespoli, di Mona Lucrezia
- (75) 2 asse d'abeto grosse, di braccia 11 l'una incircha
- (76) uno tomdo principiatovi uno batteximo, dissono di Donato Tornabuoni
- (77) uno descho da macinare cholori
- (78) 2 pezzi di porfido da macinare cholori, cioè l'uno di braccia uno lumgha e llargha 1/2, e l'altra per la metà d'essa incircha ³
- (79) uno tomdo grande chominciato, di Giovanni Vespucci
- (80) una tavola quadra di braccia 3 incircha, di Bernardino de' Rossi
- (81) 3 sportelli di alltteeze ingiessati e 2 im partte chominciati, dissono essere dell'abate di Faemze
- (82) uno quadro ingiessato di braccia 3 alto e llargho 1 1/2
- (83) uno telaietto partte dorato di braccia 1 1/2, dissono de' Gienovesi ⁴
- (84) una testa di femina all'amticha, di giesso ⁵
- (85) uno quadro ingiessato, emtrovi disegnato la Nostra Donna
- (86) una quadretto piccholo, ingiessato, samza chornicie
- (87) uno quadro di braccia 1 incircha, chon lla chornicie intorno, ingiessato
- (88) uno quadretto chon dua sportelli, ingiessato, chon chornicie
- (89) uno quadro di braccia 1 o più, cholla chornicie ricca, ingiessato
- (90) 2 libri d'asse ingiessati per dipigniere, piccholi
- (91) uno libro simile d'asse gramde, per dipigniere ⁶
- (92) uno quadretto chon dua sportellini, disegnati di Madama d'Imola
- (93) una testa di Giovanni di Pierfrancesco, im pannolino dipimta vechia
- (94) una asse d'albero per palchetto lumgho il muro
- (95) una chassetta chom più vaxelli e schatole di cholori

In sala

- (96) una tavola di braccia 4 cho' trespoli, uxata
- (97) una pamcha di pino di braccia 9
- (98) una chassapamcha a 2 serrami
- (99) 9 segg(i)ole
- (100) 5 deschetti
- (101) uno tomdo chol piè, da mang(i)are
- (102) uno sechione all'aquaio
- (103) uno paio di chorna di ceraio dorate
- (104) uno stuoia di giunchi drieto alla tavola, alta braccia 3 e lumgha braccia 8
- (105) 6 quadretti di stangnio in sull'aquaio, cioè VI //
- (106) una Nostra Donna [appicha](ta) ⁷ e fornita, dissono essere d'uno forestiero
- (107) uno letto di braccia 5 cholle chasse e spallette e samza lettiera, chom sarchone, materassa, choltrice, chon dua amarietti, anzzi choltrone e sargia rossa
- (108) uno lettuccio a chassone, chom dua armarietti alle teste e chon dua palle di marmo nero e uno materassino e uno celone
- (109) uno chornicione intorno a tutta la chamera, chon fregio e architrave di lengniamme d'albero
- (110) 2 forzetti biamchi uxati
- (111) una chassa da mercerie
- (112) uno chassoncello, di Pietro Pagholo Monti
- (113) 2 charpate vechie e triste
- (114) uno pezzetto di spalliera vechia al chapezale del lecto

(Beischrift am linken Rand für die Zeilen 115-132:)

nel cassone

- (115) uno giubbone di velluto nero, buono
- (116) uno giubbone di raso rosso, tristo
- (117) uno giubbone di taffetà tané, uxato
- (118) uno luccho allazzato, foderato di taffetà di grana, buono
- (119) uno mantelle allazzato, buono
- (120) una mantello nero, buono

- (121) uno ghabbano bigio, fiandrescho, da cha(va)lchare, chol velluto nero dinanzi
 (122) una ghabbanella bigia, fiandrescha, overo tané schura, scempia
 (123) una chotta in raso alessamdrino, samza maniche, chom balzana di raso rosso stretta e orlata di velluto rosso
 (124) una chotta di cimabellotto argemtato, chol maniche di raso giallo, chative
 (125) una chotta di ciambellotto azzurro, chol maniche di raso verde
 (126) una chamurra allazata buona, samza maniche, chom balzana di velutto nero
 (127) una giachetta di taffetà sbiadato pieno
 (128) una ghamurra paghonazza d'oriciello, samza maniche
 (129) una cioppa di saia nera, milanese, orlata di velluto
 (130) 2 chappucci neri
 (131) uno mantellino da bambini tané schuro, orlato di trippa verde
 (132) 2 ghamurruzze da fanciulli, uno bigio e uno cilestro

(Beischrift am linken Rand für die Zeilen 133-151:)

[in] un forzeretti

- (133) uno mantellino nero, chattivo
 (134) una giachetta da huomo, di saia, nera, trista
 (135) una ghabanelluzza paghonazza, trista
 (136) 2 chappucci, uno paghonazzo pieno e um' chiaro
 (137) una cioppa paghonazza da donna, chon orlo di velluto nero
 (138) una ghabbanella bigia, scempia, chattiva
 (139) uno mantellino da bambini, rossetto, foderato, tristo
 (140) 2 fodere di pelle vechie
 (141) 4 celoni uxati//

+ Jesus

Seghue la detta camera

- (142) una ghabbanelletta paghonazza ritimta, samza maniche
 (143) una ghabbanelletta paghonazza simile
 (144) 2 paia di maniche di dette ghabbanella
 (145) uno mantellino bigio, fiandrescho, foderato di suamtone bianco
 (146) uno federo (... *Lücke*) della donna, triste
 (147) una ghamurruzza bigia, per una bambina
 (148) uno paio di chalze paghonazze, vechi, sdruce
 (149) uno pitochetto, tristo, foderato
 (150) uno ghabbaniccho di frigio
 (151) 2 chapelli da chavalchare

(Beischrift am linken Rand für die Zeilen 152-171:)

in una cassa

- (152) 2 paia di chalze di Filippo
 (153) 16 chamice da huomo, fra buone e chative
 (154) 1 scharsella di quoio, fornita d'ariento
 (155) 1 scharsella alla framzese, di raso verde, chattiva
 (156) 34 federe da ghuanc(i)ali, tra gramde e picchole e buone e triste
 (157) 6 chamice da donna, tra buone e triste
 (158) 5 sciughatoi da chappellinaio
 (159) 2 sciughatoi gramdi da chassoni
 (160) 5 sciughatoi da vixo
 (161) 6 chucchiai d'argento chon melagrane dorate da chapo
 (162) 2 chornuiole leghate in oro
 (163) uno rubinuzzo leghato in oro
 (164) uno berillo leghato in oro
 (165) uno verghetto inn oro
 (166) uno pemdette chon uno balascio tavola e uno berillo disopra
 (167) 3 filze di paternostri d'ambra gialla e ambra nero e disaspro
 (168) uno choltello e una forchetta d'ariento e ghuaina fornita d'argento
 (169) una rete di seta nera da cingniere
 (170) una borsa di velluto nero, chon un cimto e 2 puntte d'argento
 (171) uno cornetto di madreperla da bambini fornito d'ariento, chon uno Angnius Dei entrovi 5 per-luzze e rubinuzzi tristi
 (172) uno paio di lemzuola in sul letto
 (173) uno paio di lemzuola picchole
 (174) una turcha di pannolino

- (175) 2 pezze di ghuarnello da bambini
- (176) uno fazzoletto gramde
- (177) 6 chamice da bambini
- (178) più chamice triste
- (179) 10 fascie da banbini//

+ Jesus

Seghue la detta chamera

- (180) 12 pezzi di vetri di christallini in diverse maniere ⁸
- (181) 5 tazze fatte a Faemza di terra
- (182) 6 piattellini da Faemza
- (183) 5 libra d'accia biamcha grossa
- (184) 3 sciugatoi grossi da piede in u' filo
- (185) 12 bemduccci in u'filo
- (186) uno libricino fornito d'ariento overo di raso bigio
- (187) 3 borsetti lavorati d'oro e uno pettine d'avorio
- (188) 15 ghuanc(i)ali tra gramdi e piccholi
- (189) 2 paia di ghuanc(i)ali cholle nappe d'oro di Cipri

Nella anttichamera

- (190) uno letto di braccia 3 1/2 chon chasse, sacchone, materassa, choltricie, choltre, primacci, lenzuola e uno panni d'arazzo
- (191) un chappellinaretto piccholo
- (192) 3 tovaglie
- (193) 20 tovagliolini
- (194) 2 bamdinelle
- (195) una piatà con uno Volto Santo
- (196) più cenci, lini e lani in detta chassa
- (197) 5 paia di lenzuola, buone

In chucina

- (198) 6 schodelle di stangnio
- (199) 6 schodellini di stangnio
- (200) 6 piattelletti di stangnio
- (201) uno schadaletto di roma
- (202) 2 chatini di rome ⁹
- (203) uno bariglione da gresto
- (204) più stoviglie di terra
- (205) 5 chandellieri d'ottone
- (206) una lucerna d'ottone chol piè
- (207) 3 paiuoli
- (208) 3 teglie di rame di 3 sorte
- (209) più stidioni e treppie e grattugia e gratichola
- (210) uno chassonaccio vechio e umto
- (211) molte stoviglie da chucina di diverse sorte ben fornita
- (212) uno infreschatoio di maiolicha gramde
- (213) uno paio di secchie al pozzo

Nello scrittoio

- (214) una misciroba grande d'ottone, riccha e bbella//
- (215) 8 chamdellieri d'ottone da aquaio, nuovi gramde e bbelli//

Jesus

Seghue lo scrittoio

- (216) 3 miscirobe picchole d'ottone
- (217) 3 bacini d'ottone di tre sorte, uno gramde e 2 mezzani
- (218) una spera in telaio quadro
- (219) una tavoluzza chon dua teste, di Christo e di Nostra Donna, forniti di sua mano ri ... (*unleserliches Wort*)
- (220) uno liuto gramde cholla chassa
- (221) 5 zufoli buoni in una sacchetto
- (222) uno libro di Tito Livio scritto in penna amticho
- (223) uno libretto delle Sibille ¹⁰
- (224) uno chamzoniere ¹¹
- (225) una Bibbia

- (226) uno nimfale ¹²
 (227) uno libro del Poggio ¹³
 (228) uno libro da chompagnie
 (229) uno libro del Chomvivio di Damtte ¹⁴
 (230) uno Damte in charta pechora
 (231) uno Ciemto Novelle in forma ¹⁵
 (232) uno Ovidio, vulghare
 (233) uno libro di geometria
 (234) uno vaxo di porcellana chol manicho ¹⁶
 (235) uno paneruzzolo di più ferramenti
 (236) una schatoletta lungha entrovi più sachtellini di quoio d'azzurri oltre amarini ¹⁷ di peso di libbre 3 cholla schatola suggellata dell'anello di Francesco del Pugliese
 (237) uno tomdo di marmo intagliato da uno specchio
 (238) uno paio di stadere in ferro
 (239) una schatola tomdo di lengnio gramde, emtrovi 5 alberelli ¹⁸ d'azzurri di Mangnia biadetto ¹⁹, in tutto circha a libbre (... *Lücke*) suggiellata del sopradetto siggiello
 (240) 46 medaglie di piombo di più sortta in una schatola, tra gramde e picchole
 (241) più chartocci di diversi cholori in detta schatola dorata, verdi azzurri e giallolini (e) altre zacchere ²⁰ che tutto è suggellato chon detto sugello disopra
 (242) una schodella di lengnio chon più saggi d'azzurri
 (243) una filza di paternostri di lengnio a bronchoni
 (244) più altre zacchere e disegni e quadernucci e scritte e schartabelli e lavori e llibri de chomti sua e lettere, scritte che non si possono scrivere (per) niente che tutto è rasettato in detto scritto

(in anderer Schrift und mit anderer Tinte hinzugefügt:)

- (245) braccia 50 di pannolino largo da lenzuola
 (246) 6 fazzoletti da mano, tristi

Dokument III

ASF, Not. antecos. A 619 (ser Angiolo d'Alessandro Cascese, 1506-1509), c. 61-v:

Locatio domine Magdalene Filippi pictoris

[20 Ottobre 1506, in Firenze]

Domina Magdalena vidua uxor olim Filippi fra Filippi pictoris ... locavit ad pensionem etc. Mattiaae olim Antonii Pauli, populi ad presens S. Maria de Florentia... pro tempore et termino trium annorum ... et pro annua pensione florenorum sex largorum auri de auro in auro ...

Unam salam principalem, videlicet salam infrascripte domus et respondentem super via publica ... existentem super primo palco dicte et infrascripte domus, et unam cameram respondentem super dicta sala, et unam aliam cameram, videlicet cameram terrenam dicte et infrascripte domus, ac etiam unam voltam, videlicet voltam illam integram dicte domus, respondentem a parte posteriori dicte domus, videlicet ex parte loggie dicte domus. Que omnia sunt habitura et habitationes dicte domus, videlicet unius integre domus in qua ad presens habitat dicta domina Magdalena cum dictis eius filiis, posita in via Angelorum de Florentia et in populo S. Michaelis Vicedominorum de Florentia, cui a I via predicta, a II domus habitationis Mattei de Angenis alias de Terra Rossa, a III videlicet a parte horti dicte domus, hortus domus et bona que fuit et fuerunt olim Ugolini pellicciarii et filiorum, a IIII domus et bona Cosme Niccolai de Fiorinis et sui domine cose uxoris dicti Cosme de Fiorinis et seu domine Cose uxoris dicti Cosme de Fiorinis ...

Dokument IV

ibid., c. 289 r:

Locatio domine Magdalene Filippi fratris Filippi.

In dei nomine amen. Anno ab eius incarnatione 1507, indictione XI et die XVIII octobris. Actum Florentie, in populo Sancti Michaelis Vicedominorum de Florentia [etc.]

Constitutata personaliter in presentia mei Angeli notarii infrascripti etc. domina Maddalena, vidua, filia Pietripauli Michaelis de Montis et uxor olim Filippi fratris Filippi pictoris dicti populi Sancti Michaelis Vicedominorum de Florentia, petiit in suum mundualdum etc. Matteum Iohannis Dominici dello Schappella [etc.]

Item postea, ibidem incontinenti et coram eisdem testibus etc., prefata domina Maddalena certificata etc. cum consensu dicti sui mundualdi [etc.] locavit ad pensionem etc. fratri Ieronimo Antonii Andrea, fratri ecclesie et conventus Sancte Marie del Charmino de Florentia, ordinis charmellitarum, habitatorem ad presens extra clausuram conventus et in populo S. Fridiani de Florentia, presenti et condu-

centi etc., unam apotecham actam ad exercitium pictoris et pro dicto exercitio per ipsum conductorem in ea faciendo, qui conductor est pictor et seu vacat etiam exercitio pictoris, prout dicte partes asseruerunt, positam in via Angelorum de Florentia et in dicto populo S. Michaelis Vicedominorum de Florentia, cui a primo dicta via, a II et III bona dictarii olim Filippi, mariti olim dicte domine Madalene, a IIII bona Francisci Aloysii trombetti et zoccolarii [etc.], pro tempore et termino trium annorum incohendorum die prima mensis Novembris proxime futuri etc., pro annua pensione florenorum trium largorum d'oro in oro, solvendorum quolibet anno in tribus pagis [etc.]

Dokument V

ASF, Not. antecos. G 429 (ser Giovanni di Marco da Romena, 1489-1499), c. 41:

(*Am linken Rand*: Absolutio Francisci del Pugliese super inquisitis, est infra.)

Die vigesima septima mensis Maii 1498 formata fuit quedam inquisitio per reverendum dominum Franciscum Remolinum [iuris utriusque do]ctorem, S.mi in Christo patris et domini nostri divina Providentia [Alexandri pape] sexti iudicem commissarium specialiter deputatum, rogata per me [Rane]-rium Casioctum de Sancto Geminiano, clericum Vulterrane diocesis, publicum apostolica atque imperiali auctoritate notarium, contra quendam Franciscum del Pugliese, civem florentinum, de et super infrascriptis criminibus, excessibus et delictis videlicet.

Quod idem Franciscus fuit fautor, defensor et auxiliatorem quondam fratris Hieronymi de Ferraria, ordinis predicatorum, de heresi et aliis damnosis et damnabilibus [cri]minibus condemnati, et inobediens mandatis apostolicis, [dictorumque] mandatorum apostolicorum contemptor.

Item quod dictus Franciscus cum dicto quondam fratre Hieronymo excommunicationis vinculis innodato ac diversis aliis excommunicatis, scienter participavit missis, et predicationes ipsius audiendo post promulgatas censuras, et cum eo loquendo et comedendo etiam post dictas promulgatas censuras. Item quod dictus Franciscus asseruit publice excommunicationem Sancti mi domini nostri non tenere, obediens eis increpando ac alios ad inobservantiam illius exhortando.

Item quod de consilio et ordinatione dicti quondam fratris Hieronymi, dictus Franciscus scripsit seu scribi fecit et procuravit certas litteras directas ad nonnullos principes christianos contra prefatum Sanctum dominum nostrum et ad provocandum illos ad congregandum concilium.

Et ego Ranerius Casioctus, notarius supradictus, omnia [supra]scripta ex dicta inquisitione summarie extraxi de mandato, me subscripsi.

(*Es folgt, unter dem gleichen Datum die "absolutio de predictis" mit der Remolini "absolvit prefatum Franciscum a predictis" wie er ihn auch von jeder anderen Strafe losspricht*).

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN DOKUMENTEN.

Gino Corti sei an dieser Stelle herzlich für seine Hilfe bei der Transkription der Dokumente gedankt. Der Protokollband des Notars ser Giovanni di Piero del Serra, in dem sich Dok. I und II befinden, ist offensichtlich bei der Überschwemmung des Jahres 1966 beschädigt worden. Er zeigt noch immer deutliche Dreckspuren, die manche Worte unleserlich machen, und ist besonders am oberen und rechten Seitenrand stark ausgefranst. Die unleserlichen oder fehlenden, aber zu erratenden Worte sind in der Transkription durch eckige Klammern gekennzeichnet, im Gegensatz zu den sinngemässen Wortergänzungen, die in runde Klammern gesetzt sind. Das Inventar (Dok. II) ist als loses Insert, ohne Nummerierung der Seiten, in das Protokoll der "tutela" eingelegt. Seine Schrift unterscheidet sich deutlich von der des Notars. Der Schreiber war jener im Vorspann des Inventars genannte "Salvestro di Galeotto Cei", über dessen Person mir sonst nichts bekannt ist. Seine besonderen orthographischen Eigenarten sind die Verdopplung der Anfangskonsonanten und die Verwendung von "m" statt "n", z. B. "Ffilippino", "bbello" und "Faemze" statt "Faenza". Die einzelnen Posten des Inventars (Dok. II) sind von mir mit einer durchgehenden Nummerierung versehen worden, um dem Leser das Auffinden der im Text zitierten Stücke zu erleichtern.

¹ Pietro Paolo Monti war der Schwiegervater Filippinos.

² Mona Lucrezia war die Mutter Filippinos, Lucrezia Buti.

³ Porphyry war das bevorzugte Material zum Mahlen von Farben. Vgl. die Empfehlung *Cenmino Cenminis*, Trattato della Pittura, hrsg. von G. Tambroni, Rom 1821, S. 30, Kap. XXXVI und die Inventare von Neroccio bei *Coor* (Anm. 49), S. 156, Nr. 152, 162 und Girolamo di Benvenuto del Guasta, *Milanesi*, Documenti III, S. 78 f.

⁴ Filippino hat andere Arbeiten für Genueser Auftraggeber ausgeführt. Vgl. das signierte und 1503 datierte Dreieiligenbild für S. Teodoro, heute im Palazzo Bianchi in Genua. *Scharf* (Anm. 5), S. 72 u. 110, Kat. Nr. 51.

⁵ Hier handelt es sich mit grosser Wahrscheinlichkeit um einen Abguss nach der Antike. Vgl. dagegen die wohl antiken Stücke im Inventar von Neroccio, *Coor* (Anm. 44), S. 157, Nr. 180, 183, 184.

⁶ "Libri d'asse": wohl am ehesten als hölzerne Buchdeckel, ähnlich den Bicchernatafeln, zu verstehen. Gewiss waren die "libri d'asse" keine kleinen Tabernakel, die in den Inventaren immer als

- “Libretti” bezeichnet werden. Vgl. *Frantz* (Anm. 18), S. 255 f.: “due quadretti a uso d'un libretto”. Für “asse” = “legno segato per lo lungo dell'albero di grossezza di tre dita”, vgl. das Vocabulario degli Accademici della Crusca I, Florenz 1741, S. 220. Vgl. auch die “libri ... legati in asse” im Inventar des Benedetto da Maiano bei *Baroni* (Anm. 63), S. LXXIX.
- ⁷ Das Wort “appichata” fehlt völlig; an dieser Stelle des oberen Seitenrandes ist ein Loch. Es liess sich jedoch durch ein auf dem verso der ersten Seite befindliches Fragment, das offensichtlich beim Trocknen der Filza herausgerissen und auf der gegenüberliegenden Seite festgeklebt war, ergänzen. Das Fragment zeigt das Wort “appicha” und fügt sich genau in die Lücke ein. Am unteren Rand dieses Fragmentes kann man noch zwei “Beinchen” sehen, die zu den beiden “1” des darunter befindlichen Wortes “cholle” gehören und die ebenfalls genau aufeinander passen, wenn man das Fragment in die Lücke schiebt. Es kann also kein Zweifel sein, dass das fehlende Wort durch “appichata” zu ergänzen ist.
- ⁸ Muranoglas gab es schon im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Florenz. Vgl. etwa die Inventare Filippo Strozzi's von 1475 bei *M. Spallanzani*, *Ceramiche orientali a Firenze nel Rinascimento*, Florenz 1978, S. 165 f.
- ⁹ “rome” und “roma” statt “rame”.
- ¹⁰ Vielleicht ein Exemplar des Traktates von Filippo Barbieri “I vaticani delle Sibille”, der in dessen “Opuscula” 1481 in Rom erschien. Eine mit Holzschnitten illustrierte Ausgabe erschien 1482. Barbieri widmete die erste, illuminierte Ausgabe Kardinal Oliviero Carafa, dem Auftraggeber der von Filippino mit Fresken ausgestatteten Carafa-Kapelle in S.M. sopra Minerva in Rom. Vgl. zur Diskussion des möglichen Einflusses des Traktates auf die Sibyllen der Decke der Carafa-Kapelle zuletzt *G.L. Geiger*, *Filippino Lippi's Carafa Chapel*, Kirksville, Missouri 1986, Kap. 3, S. 55-72.
- ¹¹ Wahrscheinlich Petrarca's “Il canzoniere”. Eine “editio princeps” erschien 1470 in Venedig bei Vendelin de Spira. Vgl. *G. Belloni*, *Manoscritti veneziani e prime stampe venete*, in: *Petrarca. Mostra di documenti e codici veneziani con scelta di edizioni venete dal XV al XIX secolo*, S. 49.
- ¹² Boccaccio's “Ninfale fiesolano”. Eine erste, mit Holzschnitten versehene Ausgabe erschien in Florenz zwischen 1495-1498, ein Nachdruck unter Verwendung der gleichen Druckstöcke 1568. Vgl. die Ausgabe von T. de Marinis “Il Ninfale Fiesolano” di Giovanni Boccaccio di una perduta edizione fiorentina del Quattrocento ora riunite da vari libri del Cinquecento e reincise in legno, Verona 1940. Dazu *F. Borroni Salvadori*, *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI*, in: *Annali della Scuola Normale superiore di Pisa*, Ser. III, VII, 2, 1977, S. 685-690.
- ¹³ Poggio Bracciolini, Kanzler von Florenz zwischen 1453 und 1459. Das Buch von “Poggio” könnte das “Liber Facietiarum” gewesen sein, das sich im 15. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreute. Vgl. *E. Walser*, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig-Berlin 1914, S. 262 ff. Eine erste gedruckte Ausgabe erschien bereits 1469 in Rom.
- ¹⁴ “Il Convivio” von Dante, editio princeps von ser Francesco Buonaccorsi 1490. Vgl. *Enciclopedia Dantesca II*, Rom 1970, S. 193-204.
- ¹⁵ Mit grosser Wahrscheinlichkeit das “Decamerone” Boccaccio's, vielleicht aber auch die Sammlung der “Cento Novelle” eines unbekanntem Florentiner Autors um 1300, des sogenannten “Novellino”. Eine erste Edition erschien bei C. Gualteruzzi 1525 in Bologna. Vgl. dazu *A. D'Ancona*, *Del Novellino e delle sue fonti*, in: *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna 1912; *L. Di Francia*, *Novellistica*, Mailand 1924. “Un libro di Cento Novelle” findet sich häufig in den Inventaren des 15. Jahrhunderts erwähnt. Siehe *Spallanzani* (vgl. Erläuterung 8), S. 164 und *Baroni* (Anm. 63) S. LXXIX. Für die frühen illustrierten Ausgaben der “Cento Novelle”, i.e. in diesem Falle das Decamerone vgl. *Borroni Salvadori* (vgl. Erläuterung 12) S. 637-678.
- ¹⁶ Für den Begriff “porcellana” Siehe *Spallanzani* (vgl. Erläuterung 8), S. 83-98. Es handelt sich sicher um chinesisches Porzellan. Für Beispiele vgl. *ibid.* das Inventar von Filippo Strozzi, S. 164 f, 166, 169. Eine “vaso di porcellana” ist schon im Inventar Piero de' Medici's von 1463 genannt, vgl. *ibid.* S. 177. Filippino's “vaso ... col manico” könnte ein Mischgefäss gewesen sein, vgl. die “mesciroba” bei *Spallanzani*, *ibid.*, Abb. 25, 36, 39.
- ¹⁷ “azzuri oltre amarini” = azzuri ultramarino. Für die verschiedenen Qualitäten des Ultramarinblaus vgl. *F. Baldinucci*, *Vocabulario toscano dell'Arte del Disegno*, Florenz 1691, S. 18.
- ¹⁸ *ibid.*, S. 7: “alberello”, vaso piccolo di terra o di vetro per ripor colori o altro. Die “alberelli” waren häufig islamische Importe. Siehe *Spallanzani* (vgl. Erläuterung 8), S. 70-82: Filippino selber hat einen solchen islamischen “alberello” in seinem “Stilleben” im Hintergrund des Madonnentondos der “Verkündigung” in S. Gimignano dargestellt. Vgl. *Scharf* (Anm. 5), Taf. 30, Abb. 44.
- ¹⁹ “azzurri di Magnia biadetto” = die billigere Sorte Blau. Vgl. dazu *Baldinucci* (vgl. Erläuterung 17), S. 18.
- ²⁰ “zacchere”. Siehe *Vocabulario della Crusca* (vgl. Erläuterung 6), VI., S. 234: “qualunque cosa di poco pregio”.