



1 Sano di Pietro, Madonna mit Kind und Engeln (Ridolfi-Madonna). Siena, Pinacoteca Nazionale (aus S. Francesco vormals S. Giovanni in San Gimignano).

DAS ENDE DER SIENESISCHEN TRADITION IN SAN GIMIGNANO: SANO DI PIETRO, BENOZZO GOZZOLI UND DIE FAMILIE RIDOLFI

von Wolfgang Loseries

DAS RETABEL DES SANO DI PIETRO AUS SAN GIMIGNANO

In der Pinacoteca Nazionale von Siena wird ein Altarbild des Sano di Pietro ausgestellt, das die thronende Madonna mit Kind zeigt (Abb. 1). Sechs Engel stehen betend hinter dem Thron, zwei weitere musizierend davor. Die zu den originalen Teilen gehörende Fußleiste des Rahmens trägt die Inschrift "S(ER) BARTHOLOMEI DE RODULFIS DE S(ANC)TO GEMINIANO". Ist dies ein Hinweis, daß die Madonna ursprünglich für eine Kirche oder Kapelle in San Gimignano bestimmt war?

Die Kataloge der Sieneser Pinakothek geben als Herkunft des Werks den Franziskanerkonvent San Francesco in Colle Val d'Elsa an.¹ In der Tat fand Francesco Brogi das Bild dort während der Jahre 1862-65 in der Sakristei, als er seinen verdienstvollen *Inventario Generale degli Oggetti d'Arte della Provincia di Siena* zusammenstellte.² Wenig später, im September 1867, wurde dann die Altartafel von Colle Val d'Elsa nach Siena in die Pinakothek gebracht.³ Doch das ist nur die halbe Wahrheit über die Provenienz von Sanos Madonna mit den Engeln.

Die Franziskanerkirche in Colle Val d'Elsa war lediglich Zwischenstation, nicht aber ursprünglicher Aufstellungsort der Tafel. Das Bild stammt, wie die Inschrift schon vermuten läßt, tatsächlich aus San Gimignano. Dort befand es sich auf einem Seitenaltar in der Kirche des Minoritenkonvents San Francesco. 1775 berichtet Giovanni Targioni Tozzetti in seiner Beschreibung der Toskana: "In detta Chiesa di S. Francesco [a San Gimignano], a mano sinistra a entrare, vi è l'altare della Famiglia Ridolfi, in cui è effigiata la Santissima Vergine, in mezzo a S. Gio. Batista, e a S. Bartolommeo, e sotto a dette Immagini è la seguente Iscrizione. *Fieri fecit Ser Angelus Ser Bartholomei de Rodulfis de Sancto Geminiano, MCCCCXXXVIII.*"⁴ Sieben Jahre später wurde der Konvent im Zuge der Reformen unter dem toskanischen Großherzog Pietro Leopoldo aufgehoben. Dasjenige an Besitz, was nicht dem Staat zu übereignen war, erhielten die von der Säkularisierung vorerst verschonten Franziskaner im benachbarten Colle Val d'Elsa. Zu dem Kirchengut, das man 1782 nach San Francesco in Colle Val d'Elsa überführte, zählte, wie später der Kanoniker Luigi Pecori mitteilte, auch das Retabel "appartenente all'altare della famiglia Ridolfi".⁵

Die Nachrichten von Targioni Tozzetti und Pecori bestätigen nicht nur die Provenienz aus San Gimignano, sondern bieten darüber hinaus eine Fülle von weiteren wertvollen Informationen zum Altarbild des Sano di Pietro, welche der Forschung zur Quattrocentomalerei bis heute unbekannt geblieben sind. So widerlegen sie die bisher unwidersprochene Vermutung von Jörg Trübner, man habe es "nicht mit einem Altarfragment, sondern mit einer einzigen Tafel zu tun, die nie Flügel gehabt hat".⁶ Tatsächlich hatte das Altarbild zwei Seitentafeln. Eine zeigte Johannes den Täufer, die andere den heiligen Bartholomäus. Auf der unteren Rahmenleiste lief die Stifterinschrift offensichtlich über die ganze Breite des Triptychons. Mit dem Verlust der beiden Flügel gingen auch Anfang und Ende der Inschrift verloren.



2 Sano di Pietro, Madonna mit Kind und den hll. Bartholomäus und Lucia. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Die Seitentafeln scheint man in den Jahren um 1860 entfernt zu haben. So überliefert Luigi Biadi in seiner 1859 erschienenen *Storia della Città di Colle in Val d'Elsa* noch die vollständige Stifterinschrift. Das Bild wurde damals für ein Werk Peruginos gehalten und hing in der Sakristei von San Francesco in Colle Val d'Elsa.⁷ Dort sah es dann wenige Jahre später Brogi, aber nicht mehr vollständig. Er inventarisierte bloß die Mitteltafel, die er als Arbeit des Sano di Pietro erkannte, und notierte von der Inschrift nur den Teil, der mit dem zentralen Fragment des Triptychons erhalten geblieben war. Brogis lakonische Beschreibung des Erhaltungszustandes der Madonna als "restaurata" läßt vermuten, daß die Altartafel kurz zuvor einer radikalen Restaurierung unterzogen worden war.⁸ Möglicherweise hatten sich die Seitentafeln und eine bis dahin vielleicht auch noch vorhandene Predella in so schlechtem Zustand befunden, daß



3 Sano di Pietro, Madonna mit Kind und den hll. Johannes dem Täufer und Gregor, Mitteltafeln eines Polyptychons. Siena, Pinacoteca Nazionale.

sie von der Haupttafel abgetrennt worden waren. Vielleicht existieren die Flügel andernorts noch, mehr oder weniger beschnitten?

Im bislang publizierten Œuvre des außerordentlich produktiven Sano di Pietro finden sich keine Darstellungen der heiligen Johannes und Bartholomäus, die als Seitentafeln des Ridolfi-Altars in San Gimignano angesehen werden könnten. So wird man sich mit Vergleichsstücken behelfen müssen, um eine genauere Vorstellung vom ursprünglichen Triptychon zu gewinnen. Den hl. Bartholomäus wird Sano in ähnlicher Art gestaltet haben wie denselben Heiligen auf der linken Seitentafel des 1447 datierten und signierten Altarbilds in der Sieneser Pinacoteca Nazionale (Abb. 2).⁹ Johannes wiederum wird viele Gemeinsamkeiten aufgewiesen haben mit den Täuferfiguren auf dem 1449 datierten Scrofiano-Polyptychon, dem Santa Bonda-Altar oder



4 Teilrekonstruktion des Ridolfi-Retabels von Sano di Pietro. Zeichnung Dario Melloni.

dem — wie die beiden anderen Werke ebenfalls in der Sieneser Pinakothek ausgestellten — Retabel, das wahrscheinlich aus der zerstörten Kirche San Giovanni all'Abbadia Nuova in Siena stammt und laut Inschrift von der Augustinerin Bartolomea di Domenico di Francesco gestiftet worden ist (Abb. 3).¹⁰ Die Stifterinschrift läuft dort übrigens von der Seitentafel links neben dem Hauptbild bis zum Pendant auf der rechten Seite. Ähnlich wird die Inschrift auf dem Ridolfi-Altar angebracht gewesen sein (Abb. 4).

DER AUFTRAGGEBER UND SEINE KAPELLE

Die mit der Entfernung der Außentafeln verbundene Beschneidung der Stifterinschrift hatte zur Folge, daß der Auftraggeber und die Entstehungszeit des Ridolfi-Triptychons in Vergessenheit gerieten. Für die Datierung des Werks behalf man sich hinfort mit Mitteln der Stilkritik. Trübner vermutet, wie später auch Cesare Brandi, die Tafel sei um 1447 entstanden¹¹, Piero Torriti schlägt eine Datierung "verso il 1448 e non oltre il 1450" vor und findet die Zustimmung von John Pope-Hennessy.¹² Diese Ergebnisse sind erstaunlich präzise, denn übereinstimmend berichten Targioni Tozzetti, Pecori und Biadi, daß auf dem Retabel das Datum 1448 eingetragen war. Weniger genau sind in der jüngeren Literatur die Angaben zum Stifter. Hier avancierte trotz der Genitivform des latinisierten Vornamens, die man wohl für eine grammatikalische Ungenauigkeit hielt, Bartolomeo Ridolfi zum Stifter.¹³ Bartolomeo ist aber lediglich der Name des Vaters vom wirklichen Auftraggeber Angelo Ridolfi.

Die Familie Ridolfi war Ende des 12. Jahrhunderts von dem im Chianti gelegenen Kastell Montegrossoli nach San Gimignano übergesiedelt. Francesco Ridolfi, der Großvater des Altarstifters Angelo, zählte 1334 zu den zwölf *consiglieri* der Arte della Lana, ist 1346 als Pächter von Mühlen der Kommune und des Klosters San Galgano bezeugt, überlebte zwei Jahre später die Pest und ist noch in den Jahren 1363 und 1375 nachweisbar. Francescos Sohn Bartolomeo und der Enkel Angelo mehrten den Wohlstand der Familie beträchtlich und erweiterten den Besitz durch den Erwerb von Ländereien im *contado*.¹⁴ Sie waren weiterhin als *lanaioli* erfolgreich im Wollgeschäft tätig, doch in seiner Vermögenserklärung vor den Florentiner Beamten des Catasto erwähnte Bartolomeo Ridolfi 1428 auch den Besitz von "libri di gramatica, in retorica et in poesia come bisogna alli scolari et libri di notaria come bisognano a' notari."¹⁵ Der Achtundsiebzigjährige lebte damals in einem Palazzo in der *contrada* San Giovanni zusammen mit seinen drei minderjährigen Kindern, von denen das jüngste erst 13 Jahre alt war.¹⁶ Sein Sohn Angelo, der spätere Altarstifter, zählte zu der Zeit bereits 45 Jahre. Er wohnte in demselben Palazzo, der zu einem Drittel sein Eigentum war, hatte aber einen eigenen großen Haushalt, zu dem seine 36jährige Frau Checha, zehn Kinder und die Sklavin Magdalena gehörten.¹⁷ Auch wenn Angelos Vater sich vor den Florentiner Finanzbeamten selbst bemitleidete und listig jammernd an sie appellierte, "[di] avere compassione alla sua età annosa et alla sua famiglia et di ser Agnolo suo figliuolo et alle incomportabili spese che ane et occorrengli"¹⁸, zählten die Ridolfi zu den reichsten Familien von San Gimignano.¹⁹ Als vermögende Patrizier übernahmen sie auch politische Aufgaben in ihrer Heimatstadt. So suchte Angelo Ridolfi, der spätere Auftraggeber von Sano di Pietro, während der Pestepidemie von 1450 Cosimo de' Medici in Volterra auf, überbrachte ihm Wein und lud ihn — allerdings vergebens — im Namen der Kommune nach San Gimignano ein. Zwei Jahre zuvor spielte er eine wichtige Rolle bei der Organisation von Maßnahmen zur Verteidigung von San Gimignano, die durch den Krieg zwischen Florenz und dem König von Neapel, Alfons von Aragonien, in der Toskana notwendig geworden waren, also in eben dem Jahr, in welchem Sano di Pietro die Altartafel malte.²⁰ Daß die Stiftung des Altars mit diesen kriegerischen Ereignissen des Jahres 1448 in Zusammenhang stehen, ist allerdings eher unwahrscheinlich.

Doch welcher Kirche stiftete Angelo Ridolfi damals die Altartafel? War sie ursprünglich für die von den Franziskanern außerhalb der Stadtmauer von San Gimignano errichtete Konventskirche San Francesco bestimmt? In den von Giuseppe Borgheresi zwischen 1797 und 1837 kompilierten handschriftlichen *Notizie delle chiese di S. Gimignano e suo contado e dei conventi esistenti in S. Gimignano* findet sich ein Blatt mit einer *Pianta della Chiesa e Sepultura di S. Francesco in San Gimignano*.²¹ Der schematische, den Zustand des 16. Jahrhunderts dokumentierende Grundriß zeigt eine Kirche, die wie heute noch Sant'Agostino am anderen Ende der Stadt, kein Querschiff besaß, und an deren beiden Seitenwänden sich je fünf Kapellen mit zugehörigen Familiengräbern reihten.²² Die vom Eingang gesehen vierte, mit dem Buchstaben K bezeichnete Kapelle auf der rechten Seite der Kirche war, wie die Legende erläutert, die "Cappella de' Ridolfi dove a cornu evangelii è la sepultura de' Raffaelli e a cornu epistole un'altra sepultura".²³ Hatte Sano di Pietro das Ridolfi-Retabel für diese Kapelle geschaffen? Wahrscheinlich nicht. Die der Verkündigung Mariä geweihte Familienkapelle in San Francesco²⁴ war einem 1528 verfaßten Testament zufolge erst von einem Enkel des Angelo Ridolfi, von Girolamo di Ludovico Ridolfi gestiftet worden.²⁵ Eine zweite Kapelle der Ridolfi in San Francesco ist indessen nicht bezeugt, ebensowenig ein anderer Altar, dessen Patrozinium mit der Ikonographie von Sanos Retabel übereingestimmt hätte.

Das Altarbild wird also für eine andere Kirche gemalt worden sein, doch für welche? Wahrscheinlich für San Giovanni. Von dieser Kirche, die einem der ursprünglich vier, später drei Stadtbezirke von San Gimignano seinen Namen gegeben hatte, steht heute nur noch der untere Teil der romanischen Fassade (Abb. 5). Ihre Formen weisen in das beginnende 13. Jahrhun-

dert.²⁶ Die Geschichte des Baus ist schlecht dokumentiert. Vermutlich war die Kirche vom Ritterorden, in dessen Besitz sie sich lange befand, auch erbaut worden.²⁷ In San Giovanni hielten die Mitglieder der Arte della Lana vorzugsweise ihre Zusammenkünfte ab. So wurden 1334 ebendort die Statuten der Zunft erneuert.²⁸ Zu den zwölf *consiglieri* der Arte della Lana gehörte damals, wie oben erwähnt, Francesco Ridolfi, der Großvater des Altarstifters Angelo. Im Juni 1553 mußten die Johanniter ihre Kirche an die Franziskaner abtreten, als der Herzog von Florenz Cosimo I. Medici den vor der Porta San Giovanni von San Gimignano gelegenen Konvent der Minoriten abreißen ließ, um eine Bastion zu errichten. Die Johanniterkirche erhielt den Weihetitel und auch einiges von der Ausstattung der aufgegebenen Franziskanerkirche. Darunter befanden sich Bilder, wie vermutlich das in der Sakristei aufgestellte 1340 datierte und heute verschollene Retabel mit einer *Anbetung der Heiligen Drei Könige* auf der Haupt- und den heiligen Michael, Johannes, Franziskus und Laurentius auf den Seitentafeln,



5 San Gimignano, Fassade der ehemaligen Kirche S. Francesco, vormals S. Giovanni.



6 Marco di Lorenzo Ciardi, der hl. Franziskus, Kupferstich nach einer der beiden rechten Seitentafeln eines 1340 datierten, ehemals in San Francesco in San Gimignano befindlichen Retabels, aus: *Catalano* (Anm. 29), S. 436.

und sogar Grabplatten, wie die — heute im Museo d'Arte Sacra von San Gimignano nur noch als Fragmente erhaltenen — des 1342 verstorbenen Franziskanerprovinzials Bernardus von Arezzo oder der adeligen Sangimignesen Giovanni und Venanzio Moronti (Abb. 6-9).²⁹ Andererseits scheint beim Einzug der Franziskaner zumindest ein Teil der Ausstattung in San Giovanni geblieben zu sein, so der Altar mit der von Angelo Ridolfi gestifteten Tafel. Bei der am 2. August 1576 durchgeführten Apostolischen Visitation fand der damit betraute Bischof von Rimini Giovanni Castelli in der damals immer noch nach dem hl. Johannes benannten Kirche sieben Altäre vor. Leider läßt sich mit Hilfe des Visitationsberichts nicht die Ausstattung der Kirche vor Einzug der Franziskaner rekonstruieren. Auch gibt Castelli keine näheren Beschreibungen der Retabel und verzeichnet, von einer Ausnahme abgesehen, nicht die Patronatsherren der Altäre.³⁰



7 Marco di Lorenzo Ciardi, Kupferstich nach der ehemals in San Francesco in San Gimignano befindlichen Grabplatte des Bernardus von Arezzo, aus: *Catalano* (Anm. 29), S. 434.

8 San Gimignano, Museo d'Arte Sacra (aus S. Francesco), Fragment der Grabplatte des Bernardus von Arezzo († 1352).



⁹ San Gimignano, Museo d'Arte Sacra (aus S. Francesco), Fragment der Grabplatte für Giovanni und Venanzio Moronti.

ZUR IKONOGRAPHIE UND GESTALT DES RIDOLFI-ALTARS

Daß Angelo Ridolfi das Triptychon für die Johanniterkirche San Giovanni und nicht für die Minoritenkirche San Francesco in Auftrag gegeben hatte, scheint die Ikonographie zu bestätigen. So fehlt auf den Haupt- und Nebentafeln jeglicher Bezug zum Franziskanerorden. Stattdessen sah man auf einem der beiden verlorenen Seitenbilder den hl. Johannes, den Patron des Ritterordens und der Kirche. Der Täufer war auch Patron der *contrada*, in der die Ridolfi lebten.³¹ An der Hauswand unmittelbar rechts neben der Fassade der ehemaligen Kirche San Giovanni ist heute noch ein großes Wappen der Ridolfi angebracht, das möglicherweise aus dem Gotteshaus selbst stammt und das einzige Familienwappen im näheren Bereich des ehemaligen Sakralbaus ist (Abb. 5). Das Relief zeigt ein Lamm in einem Lorbeerkranz³², ein Symbol also, das sinnvoll auf den Beruf der Ridolfi als *lanaioli* bezogen werden kann³³ und überdies auch ikonographisches Hauptattribut von Johannes ist. Den Namen des Täufers hatte Angelo Ridolfi im übrigen seinem erstgeborenen Sohn gegeben.³⁴

Bartholomäus, der Heilige auf der zweiten Seitentafel des Triptychons, war der Patron vom Vater und außerdem vom jüngsten Sohn des Stifters.³⁵ Welcher persönliche Heilige vertrat aber am Thron der Muttergottes den Altar-Stifter selbst mit seinem frommen Wunsch nach dem Seelenheil? Angelo Ridolfi trug einen Vornamen, für den es einen individuellen Heiligen, den er als Fürsprecher hätte anrufen können, nicht gab. Er war nach den Engeln benannt und zwar nicht nach einem bestimmten, wie dem Erzengel Michael oder Raphael, sondern nach den himmlischen Wesen im allgemeinen. Betrachtet man die erhaltene Mitteltafel des Ridolfi-Retabels unter diesem Gesichtspunkt, scheint es, daß den Engeln hier mehr als nur die traditionelle Rolle himmlischer Statisten, die einen höfisch-prächtigen Rahmen um die thronende Muttergottes bilden, zgedacht war, auch wenn Sano durchaus auf überlieferte Kompositionsmuster zurückgreift. Denn in seiner zentralen Mutter-und-Kind-Gruppe adaptiert er recht genau einen in der byzantinischen Ikonenmalerei verbreiteten Madonnentypus, dessen bekanntestes Beispiel die



10 Moskau, Tretjakov-Galerie, Gottesmutter von Wladimir (Wladimirskaja), Ikone.

aus Byzanz stammende, im 12. Jahrhundert gemalte Wladimirskaja in der Moskauer Tretjakov-Galerie ist (Abb. 10 u. 11). Diesem auf ein verlorenes Urbild zurückgehenden Typus, bei dem sich die Byzantinisten nicht einig sind, ob sie ihn als Eleusa oder als Glykophilusa bezeichnen sollen³⁶, wird auch das Vorbild für die Ridolfi-Madonna entsprochen haben. Offen bleibt, ob Sano eine aus Byzanz stammende Ikone vor Augen hatte, was sehr gut möglich ist, oder ein nach einer byzantinischen Tafel gearbeitetes italienisches Werk.³⁷ Daß auch andere Maler in Siena diese Eleusa oder Glykophilusa kannten, belegt eine später als der Ridolfi-Altar entstandene Madonna von Giovanni di Paolo (Abb. 12).³⁸

Wie stark sich Sano an überlieferten Werken orientieren konnte, zeigen seine nach dem Vorbild von Simone Martinis Madonna aus Lucignano d'Arbia gemalte *Madonna del Parto* in der Sieneser Kirche San Domenico, seine nach Ambrogio Lorenzettis Tafel in den Uffizien gestaltete *Darbringung im Tempel* für den Dom von Grosseto oder seine nach Fresken von Simone Martini und den Lorenzetti geschaffene Predella für die Cappella de' Signori im Palazzo Pubblico in Siena.³⁹ Auch für die den Marienthron in stiller Anbetung umstehenden Engel auf der Ridolfi-Tafel gab es eine Bildtradition. Sie entstammen ursprünglich der byzantinischen Malerei, finden sich bei Guido da Siena und waren spätestens seit Duccios *Maestà* für den Dom in Siena fester Bestandteil eines repräsentativen Typs der Muttergottes-Darstellung in der sienesischen Malerei. Sie begegnen bei Sano auf verschiedenen Tafeln, so bereits auf dem Gesuati-Altar, seinem 1444 datierten Hauptwerk in der Sieneser Pinacoteca Nazionale. Besonders nah



11 Sano di Pietro, Detail der Ridolfi-Madonna.

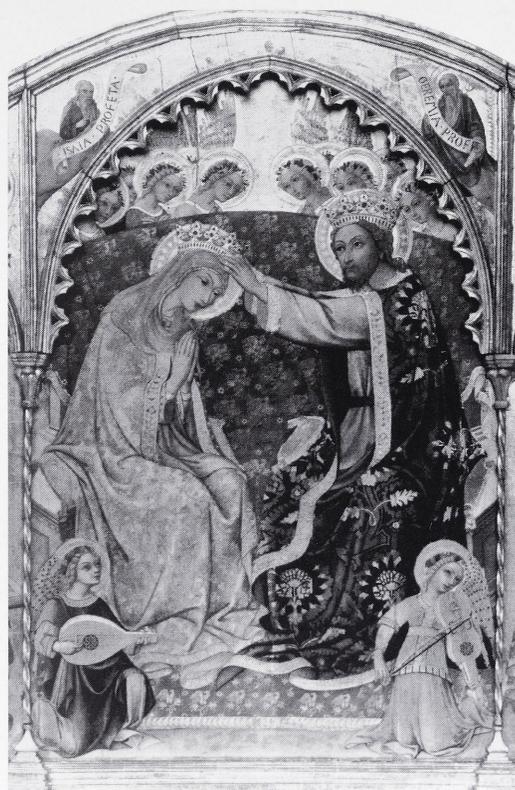


12 Giovanni di Paolo, Madonna mit Kind und Heiligen, Detail. Siena, Pinacoteca Nazionale.

ist in dieser Hinsicht die Mitteltafel des schon mehrfach erwähnten Polyptychons aus San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova in Siena (Abb. 3). Sie zeigt zudem, wie bereits Trübner beobachtet hat, sowohl in der Gestalt der Madonna als auch in der Malweise starke Übereinstimmungen mit dem Ridolfi-Triptychon.⁴⁰ Die Engel rahmen dort den Marienthron wie bei der Ridolfi-Madonna. Nur vermindert der Maler auf dem Bild für San Gimignano die strenge Symmetrie der Tafel aus San Giovanni Battista all'Abbadia Nuova. Werden dort alle Engel im Vollprofil gezeigt, stehen auf dem Ridolfi-Retabel acht Engel einander gegenüber, von denen links drei im Voll- und einer im Dreiviertelprofil zu sehen sind, während umgekehrt auf der rechten Seite drei im Dreiviertel- und nur einer im Ganzprofil dargestellt sind.⁴¹ Der bedeutendste Unterschied besteht aber in der zusätzlichen Einfügung der beiden musizierenden Engel im Vordergrund auf der von Angelo Ridolfi gestifteten Tafel. Der linke streicht eine spätmittelalterliche mit vier Griff- und einer Bordunsaite bespannte Fidel, der rechte schlägt eine Schellentrommel.⁴² Es ist nicht das einzige Mal, daß Sano musizierende Engel darstellt, doch begegnen sie sonst immer nur dort, wo die traditionelle Ikonographie des sienesischen Quattrocento sie erforderte: bei Darstellungen der Geburt Christi, der Himmelfahrt Mariä und der Marienkrönung (Abb. 13).⁴³ Instrumentenspielende Engel vor einer thronenden Madonna, die nicht in einem dieser Zusammenhänge gezeigt wird, finden sich im Œuvre des konservativen Sano di Pietro nur auf einer einzigen Tafel, nämlich auf derjenigen für Angelo Ridolfi. Frei vor dem Thron stehend, nehmen die beiden namenlosen musizierenden Himmelswesen den Platz ein, der sonst einem als Individuum erkennbaren Heiligen, von dem eine besondere Vermittlerfunktion erhofft wird, zukommt. Daß den Engeln hier am Thron der Muttergottes eben diese Rolle der für den Stifter Angelo parteiergreifenden Patrone zugewiesen wird, verdeutlicht der Maler auch durch Sprache. In goldenen Lettern schreibt Sano auf dem über die Thronlehnen geworfenen roten Tuch die Worte "AVE MAR/IA GRA/TIA PLENA / DOMINUS / TEC(UM)". So beginnt eines der seit dem 13. Jahrhundert populärsten Gebete⁴⁴, auf das besonders bei Privatandachtsbildern von Sano di Pietro häufig durch verkürzte Inschriften auf den Nimben oder Rahmen verwiesen wird⁴⁵, nie aber so ausführlich und unübersehbar wie auf der Ridolfi-Tafel. Der Grund für die Herausstellung wird der biblische Ursprung dieser Worte gewesen sein, den Angelo Ridolfi zweifellos kannte: Es ist der an Maria gerichtete Gruß des Engels.⁴⁶

DIE SIENESISCHE TRADITION IN SAN GIMIGNANO

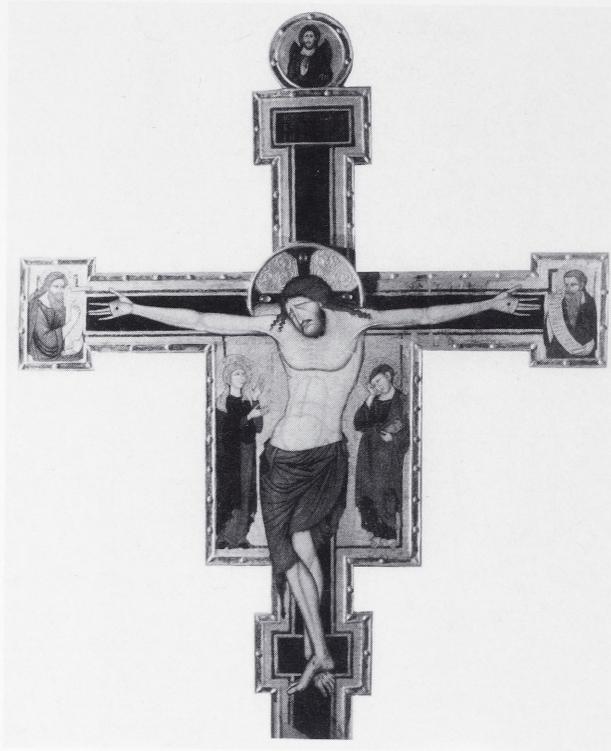
Angelo Ridolfi war sich hingegen wohl kaum bewußt, daß mit dem von ihm in Auftrag gegebenen Triptychon eine künstlerische Tradition ihren Abschluß fand. Die Rede ist von der langen Periode der sienesischen Kunst in San Gimignano. Wenn auch zu Beginn der Kunstgeschichte von San Gimignano das großartige Tafelkreuz des Coppo di Marcovaldo steht, so waren es doch sienesische und nicht Florentiner Künstler, welche die mittelalterliche Stadt nachhaltig geprägt hatten. Und es ist im übrigen durchaus möglich, daß Coppo's Werk für die Sangimignesen in einem Zusammenhang mit seinem Aufenthalt in Siena steht, wo er nach der 1260 von den Florentinern verlorenen Schlacht von Montaperti als Kriegsgefangener festgehalten wurde, um für die dortige Servitenkirche Santa Maria dei Servi eine *Maestà* zu malen.⁴⁷ Schon bald darauf sind die ersten Sienesen in San Gimignano nachweisbar. 1274 beauftragte die Kommune den Maler Rinaldo da Siena, auf der Fassade der Collegiata von San Gimignano die Ermordung des Schiavo Paltoni darzustellen. Das Bild existiert nicht mehr. Doch ist Rinaldo da Siena, der auch in seiner Heimatstadt für die Kommune tätig war, möglicherweise der Autor des um 1280 geschaffenen Tafelkreuzes (Abb. 14), das aus San Girolamo in das Museo Civico von San Gimignano gelangt ist.⁴⁸ Nur wenige Jahre später entstand ein weiteres, in demselben Museum ausgestellt Tafelkreuz, dessen unbekannter Maler ebenfalls aus Siena stammen muß.



13 Sano di Pietro, Marienkrönung. Siena, Pinacoteca Nazionale.

Ein dritter, heute anonymer, Sieneser schuf Ende des 13. Jahrhunderts eine großformatige Maestà. Das Bild — jetzt im Museo Civico — war wahrscheinlich für Sant’Agostino in San Gimignano bestimmt, dessen Konvent in jenen Jahren von Augustinern aus Siena gegründet worden war.⁴⁹

Zu Beginn des Trecento kam dann der Sieneser Maler Memmo di Filippuccio nach San Gimignano. 1303 erhielt er Geld “pro pictura librorum domini Potestatis”, d. h. wohl für Miniaturen oder ornamentalen Schmuck eines Kodex, zwei Jahre später ein Honorar von der Kommune für Malereien in der Hauptkirche von San Gimignano, der damals noch dem heiligen Geminianus geweihten Collegiata, und 1307 sowie 1308 Bezahlungen für weitere Arbeiten.⁵⁰ 1307 und 1310 zahlte die Kommune dem sienesischen Maler sogar eine Rente, nur um ihn mit seiner Werkstatt am Ort zu halten, was Enzo Carli wohl zu recht dahingehend deutet, daß Memmo “fosse il pittore ufficiale del Comune, ed anzi, l’unico pittore allora residente a San Gimignano”.⁵¹ Eine kleine Gruppe von Werken hat sich in San Gimignano erhalten, die man Memmo di Filippuccio zuschreiben kann. Dazu gehören die fragmentarischen Fresken mit einer Nikolaus-Szene und einer Madonna an der Innenfassade der Collegiata, das Fresko der thronenden Madonna mit Kind zwischen den heiligen Jakobus und Johannes Evangelist in San Jacopo, das aus Santa Chiara stammende Altarbild in der Pinacoteca Comunale von San Gimignano (Abb. 15) und nicht zuletzt die profanen Wandmalereien in der sogenannten Camera del Podestà des Palazzo del Popolo, deren auf Liebe und Erotik rekurrierende Ikonographie bis heute nur zu einem geringen Teil entschlüsselt worden ist.⁵²



14 Rinaldo da Siena zugeschrieben, Tafelkreuz. San Gimignano, Museo Civico (aus S. Girolamo).

Memmo di Filippuccio war Vater des Malers Tederigo (oder Federigo) und des viel bekannteren Lippo Memmi. Lippo Memmi malte für die Sala del Consiglio des Palazzo del Popolo von San Gimignano eine *Maestà*, die er 1317 datierte und signierte (Abb. 16). Vorbild war das nur zwei Jahr vorher vollendete Wandbild gleichen Themas von Simone Martini in der Sala del Mappamondo des Palazzo Pubblico von Siena. Wohl kaum ein Werk dokumentiert deutlicher das Primat der sienesischen Kunst im mittelalterlichen San Gimignano. Hier waren nicht nur der Maler und das Modell sienesisch, hier war es sogar der Auftraggeber, nämlich der rechts im Bildvordergrund kniende Podestà Nello di Mino Tolomei.

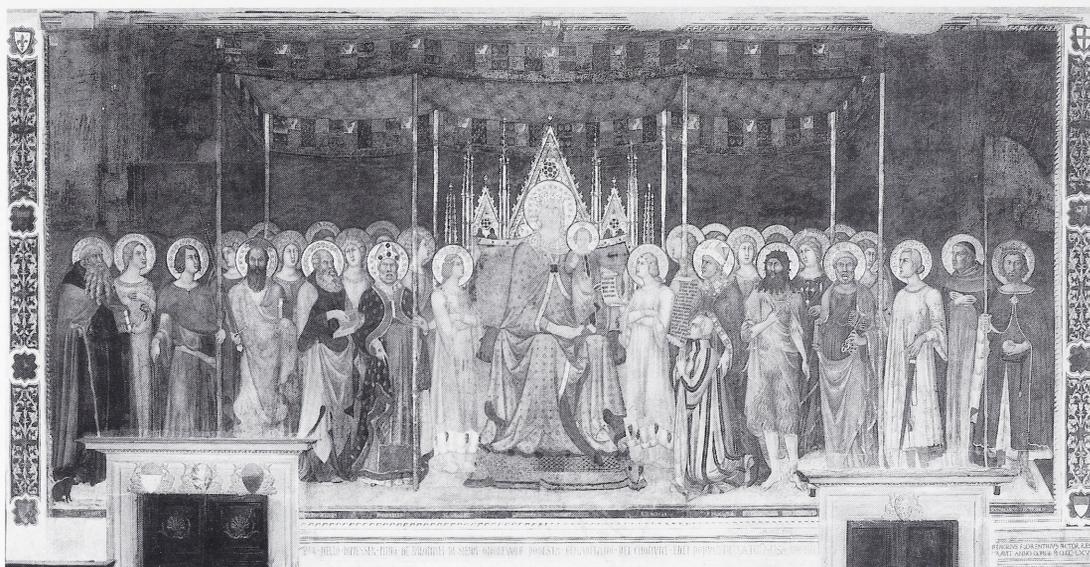
Auch Simone Martini selbst war in San Gimignano tätig. Für Sant'Agostino schuf er ein Retabel mit der Madonna auf der Haupttafel und den heiligen Michael, Geminianus, Augustinus, Katharina von Alexandrien sowie möglicherweise zwei weiteren Heiligen auf den Seitentafeln (Abb. 17). Das heute zerlegte und über verschiedene Sammlungen verstreute Polyptychon schmückte wahrscheinlich den Hochaltar. Über seine Datierung herrscht in der jüngeren Forschung Uneinigkeit ebenso wie über die Zahl und Anordnung der Tafeln. Vier verschiedene Rekonstruktionsvorschläge liegen vor, und die Zeitangaben schwanken zwischen 1315 und 1335.⁵³ In dieser Zeit war auch Lippo Memmi, dessen Schwester Giovanna seit 1324 mit Simone Martini verheiratet war, in Sant'Agostino tätig. An der linken Seitenwand befindet sich ein schlecht erhaltenes und teilweise verdecktes Fresko mit einer Maria Lactans, flankiert vom Erzengel Michael und einem weiteren Heiligen, das Lippo im zweiten Jahrzehnt des Trecento ausgeführt zu haben scheint.⁵⁴ Der dritte Künstler, den die Augustiner in der ersten Hälfte des Trecento aus Siena beriefen, war ein Bildhauer. Tino di Camaino, der sich durch das vor



15 Memmo di Filippuccio, Madonna mit Kind und Heiligen. San Gimignano, Museo Civico (aus S. Chiara).

dem 13. März 1317 vollendete Grabmonument für Kardinal Riccardo Petroni im Dom von Siena ausgewiesen hatte, sollte für den 1300 verstorbenen Bartolo di Giovanni Buonpedoni, der schon zu Lebzeiten wie ein Heiliger verehrt worden war und dessen Kult von der Kommune gefördert wurde, ein würdiges Grabmal in Sant'Agostino errichten. Von Tinos Grabmal für den heiligen Bartolo, das Gert Kreytenberg identifiziert hat, ist in der Kirche selbst nur ein Fragment erhalten. Zusammen mit zwei weiteren Stücken im Frankfurter Liebieghaus, die er wie das Fragment in Sant'Agostino in die Jahre 1317/18 datiert, hat Kreytenberg versucht, das gotische Grabmal zu rekonstruieren.⁵⁵ Tinos Petroni-Grab im Sieneser Dom dürfte Vorbild für ein weiteres Grabmonument gewesen sein, das ein anderer bedeutender Sieneser Bildhauer, Goro di Gregorio, in San Gimignano — vermutlich in San Francesco — errichtet hatte. Erhalten haben sich jedoch nur noch drei von Roberto Bartalini identifizierte Fragmente im Museo d'Arte Sacra und im Museo Civico von San Gimignano: die Figuren eines Engels, eines Heiligen sowie eines Christus. Bartalini datiert die Fragmente in die 1330er Jahre, während Kreytenberg eine viel frühere Entstehung um 1315 annimmt.⁵⁶

Die Sieneser Künstler waren nicht nur für die Kirchen der Augustiner und Franziskaner von San Gimignano tätig. Auch für die Kirche der Benediktiner, deren Konvent vor den Toren der Stadt der von Sienesen gegründeten Kongregation von Monteoliveto angehörte, wurde ein Auftrag nach Siena vergeben. Etwa 1343-45 schuf Niccolò di Ser Sozzo, wahrscheinlich ein Schüler von Lippo Memmi, ein Polyptychon mit einer Maria Assunta und vier Heiligen, das sich heute im Museo Civico von San Gimignano befindet.⁵⁷ Möglicherweise malte Niccolò, wie Cristina De Benedictis vermutet, ein zweites Retabel für das Oratorio di San Pietro in San Gimignano. Seinen Hauptauftrag erhielt er jedoch für die Collegiata, die wichtigste Kirche von San Gimignano. Für sie illuminierten Niccolò di Ser Sozzo und seine Werkstatt eine Gruppe von sieben Chorbüchern (Abb. 18). Mit diesen wohl in den frühen vierziger Jahren entstandenen Buchmalereien, ein, wie De Benedictis formuliert, "complesso che rappresenta uno dei



16 Lippo Memmi (spätere Hinzufügungen von Bartolo di Fredi und Benozzo Gozzoli), *Maestà*. San Gimignano, Palazzo del Popolo (Palazzo Comunale).

capitoli chiave per l'elaborazione e lo svolgimento della miniatura gotica senese del Trecento'', bewies Niccolò di Ser Sozzo seinen Rang als einer der bedeutendsten Sieneser Miniaturisten des Trecento.⁵⁸

Die Chorbücher für die Collegiata reflektieren bereits den großartigen Zyklus von neutestamentarischen Szenen, die etwa zwischen 1333 und 1341 auf die südliche Seitenschiffwand derselben Kirche gemalt worden waren. Autor war nach Vasari ein Meister Barna oder Barna aus Siena, der bei den Arbeiten an den Fresken von der Leiter gestürzt und daran gestorben sein soll. Die Identität des sonst unbekanntes Malers ist bis heute umstritten. Während einige an der Existenz eines Meisters Barna nicht zweifeln, sehen andere in ihm einen anonymen Mitarbeiter von Simone Martini oder identifizieren ihn mit Lippo Memmi oder mit dessen Bruder Tederigo oder auch mit Donato, dem Bruder von Simone Martini.⁵⁹ Einigkeit herrscht jedenfalls darüber, daß der Freskant aus dem engen Umkreis des Simone Martini mithin aus Siena stammt.

Vielleicht dachte man schon bald nach Vollendung des neutestamentarischen Zyklus an ein Pendant mit Szenen aus dem alten Testament auf der nördlichen Seitenschiffwand der Collegiata. Doch bevor es zur Verwirklichung eines solchen Plans kommen sollte, brach 1348 in San Gimignano die Pest aus und stürzte die Stadt in eine große demographische, ökonomische und politische Krise. Von den Haushalten existierten nach der Seuche nicht einmal mehr die Hälfte, von der Bevölkerung nur noch etwa ein Drittel. Unmittelbare politische Folge war 1353 der Verlust der bis dahin immer noch mühsam gewährten Unabhängigkeit. Das mächtige Florenz verleibte San Gimignano in sein Territorium ein, ein Schicksal, das in jenen Jahren auch Prato, Pistoia, Arezzo, Colle Val d'Elsa und San Miniato erlitten.⁶⁰ Die Florentiner demonstrierten ihre Macht sogleich mit dem Bau einer Burg auf dem Colle di Montestaffoli. San Gimignano mußte die Rocca nicht nur finanzieren, sondern außerdem die dadurch erforderliche Zerstörung des erst wenige Jahrzehnte zuvor an derselben Stelle errichteten Dominikanerkonvents hinnehmen.⁶¹ Konvent und Kirche von San Domenico wurden verlegt. Offenbar gleich nach dem Umzug ließen die Dominikaner eines neues Altarbild malen. Der Auftrag erging nach Siena



17 Simone Martini, Madonna mit Kind. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (aus S. Agostino in San Gimignano).



18 Niccolò di Ser Sozzo, Der thronende hl. Geminianus. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra, Graduale LXVIII, 1, fol. 22r.



19 Bartolomeo Bulgarini, Madonna mit Kind und Heiligen. Palermo, Privatsammlung (aus S. Domenico in San Gimignano).

an Bartolomeo Bulgarini. Bulgarini, nach der Pest von 1348, der wahrscheinlich auch die Brüder Lorenzetti zum Opfer gefallen waren, einer der führenden Meister in Siena, lieferte etwa 1353/55 ein heute in Palermo befindliches Polyptychon mit einer Madonna und den heiligen Petrus Martyr, Johannes dem Täufer, Stephanus und Katharina von Alexandrien (Abb. 19). An der 1329 von Papst Johannes XXII. approbierten Gründung des Konvents in San Gimignano waren die Dominikaner von Siena maßgeblich beteiligt⁶², und es ist gut möglich, daß, wie Judith Steinhoff-Morrison vermutet, der Auftrag an Bulgarini vom Prior Fra Francesco da Siena vermittelt wurde.⁶³ Die Sangimignesen hatten nach dem Verlust ihrer Unabhängigkeit an Florenz Abgaben zu zahlen, Truppeneinquartierungen zu dulden und selbst Soldaten zu stellen. Sie mußten sogar auf die weitere eigene Salzgewinnung verzichten, um ihr Salz ausschließlich über Florenz zu beziehen. Doch wurden sie offenbar nicht gezwungen, wie das Beispiel von Bulgarini zeigt, nun auch Florentiner Künstler zu beschäftigen.

Daß das Engagement des Sienesen Bulgarini kein Einzelfall im nunmehr florentinischen San Gimignano blieb, zeigt die rege Aktivität von Bartolo di Fredi, einem weiteren Hauptvertreter in der Sieneser Malerei der zweiten Trecentohälfte. Er erhielt den ehrenvollen Auftrag, in der Collegiata den alttestamentarischen Zyklus auf die nördliche Langhauswand zu malen. Bartolo signierte und datierte seine Fresken in der Collegiata 1367.⁶⁴ Wohl schon wenige Jahre zuvor hatte derselbe Künstler den Freskenzyklus mit Szenen aus dem Marienleben für die Cappella di San Guglielmo in Sant'Agostino in San Gimignano geschaffen. In diesen Wandbildern spiegelt sich ikonographisch und motivisch der berühmte, heute verlorene, Marienzyklus, den Simone Martini sowie Pietro und Ambrogio Lorenzetti 1335 auf die Fassade von Santa Maria della Scala in Siena gemalt hatten.⁶⁵ Zwei weitere Aufträge führte Bartolo für die Kommune im Palazzo Pubblico aus: für zehn Lire malte er 1366 ein nicht mehr erhaltenes Schandbild, das

einen Augustiner und einen Olivetaner zeigte.⁶⁶ Außerdem fügte er der Maestà des Lippo Memmi rechts und links je zwei, später von Benozzo Gozzoli teilweise übermalte Heiligenfiguren hinzu (Abb. 16).⁶⁷ Neben den Fresken scheint Bartolo di Fredi mindestens drei Altarbilder für Kirchen in San Gimignano geschaffen zu haben. Vasari berichtet von einem 1388 datierten Altar in Sant'Agostino "dov'è la Circoncisione del Nostro Signore con vari Santi", die mit Bartolos *Darbringung im Tempel* im Louvre zu identifizieren ist.⁶⁸ Eine vermutlich zu dem selben Altar gehörige Tafel mit dem *Bethlehemitischen Kindermord*, die Bartolo unter Mitwirkung seines Sohns und Mitarbeiters Andrea di Bartolo gemalt hat, gelangte nach Baltimore in die Walters Art Gallery.⁶⁹ In San Gimignano noch erhalten ist die Mitteltafel eines anderen Polyptychons, die von Bartolo di Fredi signierte *Madonna della Rosa* (Abb. 20). Sie wird heute im Museo d'Arte Sacra aufbewahrt und stammt aus der unweit von San Gimignano gelegenen Pfarrkirche San Biagio in Cusona, für die sie vermutlich gemalt wurde.⁷⁰ Nicht mehr in San Gimignano befindet sich ein Polyptychon, das Ettore Romagnoli dort 1801 "in una rovinosa cappella del claustro di S. Domenico" entdeckt hatte. Nach Romagnoli zeigte die Haupttafel des Altars die *Geburt Christi* und trug den Namen von Bartolo di Fredi sowie das Datum 1374. Wahrscheinlich ist dieses Bild identisch mit der *Anbetung der Hirten* im New Yorker Metropolitan Museum. In seiner jüngst erschienenen Bartolo di Fredi-Monographie schlägt Gaudenz Freuler eine Rekonstruktion des Retabels für San Domenico zusammen mit zwei in New Yorker Privatbesitz befindlichen Tafeln, die den Täufer und Johannes den Evangelisten zeigen, vor. Danach gehörte möglicherweise auch eine *Marienkronung* aus dem Mailänder Kunsthandel zum Altar.⁷¹



20 Bartolo di Fredi, Madonna mit Kind. San Gimignano, Museo d'Arte Sacra (aus S. Biagio in Cusona bei San Gimignano).



21 Taddeo di Bartolo, Madonna mit Kind und den hll. Nikolaus, Christophorus, Johannes dem Evangelisten und Geminianus. San Gimignano, Museo Civico (aus der Collegiata).

Bartolo di Fredi oder seinem Sohn Andrea kann man schließlich auch die Faßmalerei für eine Reliquienbüste aus Holz in San Gimignano zuschreiben, die vermutlich die heilige Ursula darstellt. Geschnitzt wurde das Reliquiar von dem Sienesen Mariano d'Agnolo Romanelli. Es dürfte während oder bald nach 1376-80 entstanden sein, als Romanelli in Siena an der Skulpturen- und Ausstattung der Cappella del Campo beteiligt war.⁷² Der für die Errichtung der Cappella del Campo in Siena seit 1376 verantwortliche Meister war Giovanni di Cecco, seit spätestens 1370 *capomaestro* der Dombauhütte von Siena und als solcher noch 1397 im Amt. Ebenso wie Romanelli war er als Bildhauer in San Gimignano tätig. Für die Collegiata schuf Giovanni di Cecco im Auftrag der Arte della Lana 1379 einen neuen Taufbrunnen, sein einziges signiertes und datiertes Werk.⁷³ Mit Hilfe der Stilkritik läßt sich die Aktivität eines weiteren Sieneser Bildhauers für San Gimignano nachweisen. Die farbig gefaßte Holzskulptur eines heiligen Antonius Abbas im Museo d'Arte Sacra hat Alessandro Bagnoli mit überzeugenden Argumenten Francesco Valdambrino zugewiesen. Sie stand ursprünglich auf dem Antoniusaltar von Sant'Agostino in San Gimignano und dürfte im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhundert geschnitzt worden sein.⁷⁴

Der führende Maler jener Jahre in Siena mit bedeutenden Aufträgen für den Dom und den Palazzo Pubblico war Taddeo di Bartolo. Ihn betraute man auch mit wichtigen Arbeiten in

der Hauptkirche von San Gimignano. So schuf Taddeo di Bartolo eine neue Tafel, die wahrscheinlich für den Hochaltar bestimmt war und den heiligen Geminianus zeigt, den Stadtpatron und damaligen Titelheiligen der Kirche. Das heute im Museo Civico von San Gimignano aufbewahrte Bild trug vermutlich auf einer verlorenen Rahmenleiste das Datum 1401, jedenfalls läßt es sich stilistisch in die Jahre 1401/1403 datieren.⁷⁵ Wohl ein gutes Jahrzehnt später entstand das von Taddeo di Bartolo signierte Polyptychon mit der Madonna und den heiligen Nikolaus, Christophorus, Johannes dem Evangelisten und Geminianus (Abb. 21). Das jetzt ebenfalls im Museo Civico befindliche Retabel stammt aus der Collegiata und ist möglicherweise für diese Kirche auch geschaffen worden, vielleicht im Zusammenhang mit den Fresken, die Taddeo dort im Eingangsjoch des Mittelschiffs malte.⁷⁶ Thema dieses Zyklus sind das Jüngste Gericht, die Paradiesesfreuden und die Höllenstrafen. Eine vom Maler eingetragene Jahreszahl ist leider beschädigt, doch spricht die stilistische Nähe zu den 1413-14 von Taddeo ausgeführten Fresken der Marienkapelle im Sieneser Palazzo Pubblico dafür, eine Entstehungszeit um 1410-15 anzunehmen.⁷⁷ Vielleicht ebenfalls im Zusammenhang mit der neuen Dekoration im Westjoch des Mittelschiffs erging wenige Jahre darauf ein Auftrag an einen weiteren prominenten Sieneser Künstler. Jacopo della Quercia sollte Ersatz für eine ältere Verkündigungsgruppe an der Westwand der Collegiata schaffen. Bereits 1421 sind Zahlungen an Jacopo dokumentiert, doch erst fünf Jahre später scheint der Bildhauer die beiden geschnitzten Figuren dem Sieneser Maler Martino di Bartolomeo übergeben zu haben, der sie laut Inschrift 1426 farbig gefaßt hat (Abb. 22).⁷⁸ Mit Jacopos schöner Verkündigungsgruppe endet — nach heutigem Wissensstand — die lange Tradition der sienesischen Bildhauerei in San Gimignano aber nicht, wie bisher allgemein angenommen, die lange Tradition der Sieneser Kunst überhaupt. Sie wird erst zur Mitte des 15. Jahrhunderts von Sano di Pietro zu ihrem Ende gebracht.

SANO, BENOZZO UND DER KÜNSTLERISCHE UMBRUCH IN SAN GIMIGNANO

Ebenso wie die meisten seiner sienesischen Vorgänger war auch Sano zur Zeit des Engagements für San Gimignano in seiner Heimatstadt bereits ein etablierter Meister mit wichtigen Aufträgen von der Kommune, von religiösen Gemeinschaften und Privatleuten. Ende 1405 geboren und am 2. Dezember des Jahres getauft⁷⁹, schuf Sano gerade im fünften Jahrzehnt des Quattrocento seine interessantesten und besten Werke, darunter sein Hauptwerk, das 1444 datierte Gesuati-Retabel, den Georgsaltar in San Cristoforo⁸⁰, Fresken und eine Predella für den Palazzo Pubblico, Darstellungen des heiligen Bernardino von Siena und seiner Predigten für die Compagnia della Virgine⁸¹ sowie Buchmalereien für den Dom in Siena. Sano gehörte zu den führenden Malern von Siena⁸², als er 1448 das Retabel für Angelo di Bartolomeo Ridolfi in San Gimignano schuf (Abb. 1). Der Auftrag könnte auf Anregung von Angelos Sohn Ludovico, der Siena und damit wohl auch viele Werke von Sano di Pietro gut kannte, zustande gekommen sein. Ludovico Ridolfi hatte in Siena Rechte studiert und bewarb sich dort mit einem von der Kommune San Gimignano am 13. März 1450 abgefaßten Empfehlungsschreiben um die Stelle des Rektors der Universität. Der damals Vierundzwanzigjährige bewarb sich vergebens, doch machte er später in päpstlichen Diensten als Jurist und Diplomat eine glänzende Karriere und stieg 1463 in den Adelsstand auf.⁸³

Das Ridolfi-Retabel entstand zu einer für San Gimignano schwierigen Zeit. Die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der Republik Florenz, zu der San Gimignano gehörte, und dem König von Neapel sowie die Pestepidemien von 1450 und 1464 prägten unheilvoll die Jahre nach Vollendung der Altartafel des Sano di Pietro. Nennenswerte künstlerische Unternehmungen in diesen anderthalb Jahrzehnten sind nicht bekannt. Erst 1464 erhielt ein Künstler wieder größere Aufträge. Doch nun kam er aus Florenz: der Maler Benozzo Gozzoli. Er hatte in den



22 Jacopo della Quercia, Verkündigungsgruppe. San Gimignano, Collegiata.

Jahren zuvor in seiner Heimatstadt mit den Fresken in der Kapelle des Palazzo Medici sowie mit dem Retabel für die Compagnia della Purificazione e di San Zanobi in San Marco wichtige Werke ausgeführt. Fresken und Altartafeln waren es auch, die Benozzo zusammen mit seiner Werkstatt in den folgenden drei Jahren in San Gimignano schuf: Den großen Freskenzyklus mit Szenen aus der Vita des heiligen Augustinus im Chor von Sant'Agostino, ein Fresko mit dem heiligen Sebastian in derselben Kirche, ein anderes des Pestheiligen in der Collegiata⁸⁴, ein Wandgemälde mit der Kreuzigung Christi im nahe gelegenen Konvent der Olivetaner, ein weiteres mit gleichem Thema im Palazzo del Comune, wo Benozzo auch die Maestà restaurierte, ferner Retabel für den Hochaltar von Sant'Andrea und für Santa Maria Maddalena.⁸⁵

Das Altarbild für Sant'Andrea wurde, wie eine Inschrift verrät, von Girolamo di Niccolò, dem Rektor der Kirche, gestiftet (Abb. 23). Hingegen bis heute unbekannt ist der Auftraggeber der im Museo Civico von San Gimignano ausgestellten Tafel aus der Kirche des 1810 säkularisierten Klosters Santa Maria Maddalena (Abb. 24). Ein Hinweis findet sich in den auf Dokumentenstudium beruhenden, im frühen 19. Jahrhundert abgefaßten *Notizie del monastero di S. Ma(ria) Maddalena della Terra di S. Gimignano* in der Biblioteca Comunale von San Gimignano, aus denen hervorgeht, daß der rechte Seitenaltar der ab 1459 neu errichteten Konventskirche mit dem 1466 datierten Bild von Benozzo Gozzoli ausgestattet und von der Familie Ridolfi gestiftet worden war.⁸⁶ Aus der Ikonographie der Tafel läßt sich der ursprüngliche Ort des Retabels erschließen und mit einiger Wahrscheinlichkeit auch die Identität des Stifters aus der Familie Ridolfi, die, wie eine Vermögensschätzung der Steuerbehörde von 1475 zeigt, nach wie vor zu den reichsten der Stadt zählte.⁸⁷ Die zur Rechten der Madonna kniende Maria Magdalena war die Patronin des Konvents und der Kirche, der heilige Augustinus auf der anderen Seite signalisierte die Zugehörigkeit der Nonnen zum Augustinerorden. Der Stifter wurde vermutlich durch den im linken Bildvordergrund knienden Johannes am Thron der Muttergottes vertreten. War der Täufer, wie anzunehmen, Namenspatron des Stifters, wird Benozzo Gozzoli die Altartafel für Battista Ridolfi gemalt haben. Der 1413/14 geborene Battista war der älteste Sohn von Angelo Ridolfi, dem Auftraggeber von Sano di Pietro.⁸⁸ Stellt man das vom Vater gestiftete Retabel des Sano di Pietro dem von Benozzo Gozzoli für den Sohn gemalten Bild gegenüber, wird paradigmatisch sichtbar, welcher künstlerischer Umbruch sich inzwischen in San Gimignano vollzogen hatte. Sanos vielteiliges, spitzbogiges Triptychon steht noch ganz in der Tradition der Sieneser Gotik, während Benozzos wahrscheinlich ursprünglich von einer klassisch-antikisierenden Ädikula gerahmte quadratische Tafel der Malerei der Florentiner Frührenaissance angehört.

Weitere Florentiner Künstler folgten Benozzo nach San Gimignano, so sein mäßig talentierter Schüler Pier Francesco Fiorentino, der schon bei dem Augustinuszyklus mitgearbeitet hatte. Er führte in den letzten drei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts eine ganze Reihe von Aufträgen in San Gimignano aus, darunter für die Collegiata, für Santa Lucia und Sant'Agostino. 1466, in eben dem Jahr, in dem Benozzo das Ridolfi-Retabel malte, wurde der Architekt Giuliano da Maiano mit dem Umbau der Collegiata betraut. 1468 begann man unter dessen Leitung mit dem Neubau der Kapelle der heiligen Fina. Giulianos Bruder Benedetto da Maiano schuf 1472-77 den reich gestalteten Altar für die Kapelle und Domenico Ghirlandaio, assistiert von seinem Bruder David und seinem Schwager, dem Sangimignesen Sebastiano Mainardi, die Fresken mit der Vita der Heiligen. Benedetto da Maiano gestaltete auch zwischen 1478 und 1482 den Hochaltar der Collegiata neu⁸⁹ und ersetzte 1492-94 das von Tino di Camaino skulptierte Grab des heiligen Bartolo in Sant'Agostino durch einen neuen Aufbau.⁹⁰ Für dieselbe Kirche malte 1483 Piero del Pollaiuolo, Bruder des bedeutenderen Antonio, eine *Marienkronung*, die auf dem Hochaltar aufgestellt wurde und damit vermutlich das Retabel von Simone Martini auf einen Nebenaltar verdrängte, wo es dann von Vasari gesehen wurde. Ebenfalls an einen "pittore fiorentino" erging 1482 ein Auftrag der Kommune, auf zwei Tondi die *Verkündigung Mariä* zu malen. Geliefert wurde das heute im Museo Civico hängende Bildpaar vom jungen Filippino Lippi. Zwei weitere auswärtige Künstler rief man zu Beginn des Cinquecento nach San Gimignano. 1507 dekorierte der aus Norditalien stammende Giovanantonio Bazzi, genannt il Sodoma, die Gefängniskapelle im Palazzo Pubblico mit einem Fresko, das den Patron der Advokaten, den heiligen Ivo zeigte. Sechs Jahre später schuf derselbe Meister ein heute zum größten Teil zerstörtes Fresko mit einer Madonna in der Loggia des sogenannten Palazzo Antico del Podestà.⁹¹ In der Zwischenzeit malte Bernardino di Betto, genannt il Pinturicchio ein großes Altarbild für die Olivetaner-Kirche, das Maria in einer Gloriole, angebetet von den heiligen Gregor und Bernhard von Clairvaux, darstellt.⁹²



23 Benozzo Gozzoli, Madonna mit Kind und den hll. Andreas und Prosperus. San Gimignano, Museo Civico (aus S. Andrea).

DIE RENAISSANCE IN SAN GIMIGNANO UND IN SIENA: PARALLELEN

Betrachtet man die hier skizzierte Kunstgeschichte von San Gimignano in ihrer Entwicklung von der ausgehenden Romanik bis zur Hochrenaissance, wird offenbar, daß die Sienesen die Kunst der Stadt bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts prägten. Mit dem Ridolfi-Retabel von Sano di Pietro endete 1448 die lange Epoche der Sieneser Kunst in San Gimignano, deren Beginn mit dem verlorenen Gemälde von Rinaldo da Siena auf der Fassade der Collegiata 1274 erst-



24 Benozzo Gozzoli, Madonna mit Kind und den hll. Johannes dem Täufer, Maria Magdalena, Augustinus und Marta (Ridolfi-Retabel). San Gimignano, Museo Civico (aus S. Maria Maddalena).

mals dokumentarisch faßbar wird. In diesem Zeitraum waren, wie gezeigt, folgende Sienesen für San Gimignano tätig: Memmo di Filippuccio, Lippo Memmi, Simone Martini, "Barna da Siena", Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Niccolò di Ser Sozzo, Bartolomeo Bulgarini, Bartolo di Fredi, Andrea di Bartolo, Mariano d'Agnolo Romanelli, Giovanni di Cecco, Francesco Valdambriano, Taddeo di Bartolo, Jacopo della Quercia und vermutlich noch andere. Aus Florenz stammende Künstler traten erst zu Beginn des Quattrocento vereinzelt auf. So schuf Lorenzo di Niccolò 1402 einen bemalten Schrein mit Szenen aus der Vita der heiligen Fina für die in der Collegiata gehütete Reliquienbüste der Heiligen, ferner das 1401 datierte Bartholomäus-Polyptychon. Ungefähr 1413 malte Cenni di Francesco einen Freskenzyklus in San Jacopo al Ponte, und etwa 1427 entstand für die Cappella di San Giuliano das heute im

Museo Cívico ausgestellte Triptychon mit dem thronenden Titelheiligen im Zentrum, das dem anonymen Florentiner "Meister von 1419" zugeschrieben wird. Möglicherweise war auch Gherardo Starnina in San Gimignano aktiv.⁹³ Doch stellt Alessandro Angelini hinsichtlich der Florentiner Arbeiten zu recht fest, daß "questi importanti fatti figurativi presentano caratteri episodici e non riescono ad avere continuità, tanto meno a configurare una 'scuola' nel territorio di San Gimignano".⁹⁴ Dies ist insofern erstaunlich als die Kommune von San Gimignano bereits seit 1353 der Republik Florenz eingegliedert worden war. Als Sano di Pietro das Altarbild für Angelo Ridolfi 1448 vollendete, wurde San Gimignano schon fast ein Jahrhundert lang politisch und wirtschaftlich von Florenz kontrolliert. Doch die traditionelle Ausrichtung auf die Kunst Sienas, des großen politischen Rivalen von Florenz, war in San Gimignano immer noch gegeben. Erst im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts bestimmten die Florentiner auch das künstlerische Geschehen in San Gimignano.

Wie erklärt sich dieser Wechsel? War es allein der Erfolg der Arbeiten von Benozzo Gozzoli, der vom weltläufigen Augustiner Domenico Strambi, wegen seiner Lehrtätigkeit an der Pariser Universität auch Dottor Parisino genannt, nach San Gimignano gerufen worden war? Stand die Familie Medici hinter dem Engagement der Florentiner, wie das Anna Padoa Rizzo im Fall desselben Künstlers vage vermutet?⁹⁵ Oder war es ein Geschmackswandel, bewirkt durch junge Angehörige der Florentiner Oberschicht, "tra' quali un Brunelleschi, un Lapi, un Bernardo e Piero de' Medici, un Lorenzo Capponi, un Lodovico di Galileo Galilei"⁹⁶, die sich 1450 aus Angst vor der Pest von Florenz für längere Zeit nach San Gimignano geflüchtet hatten, dort mit Ehren empfangen wurden und während ihres Aufenthalts der einheimischen Auftraggeberschicht die Ideen der Renaissance näherbringen konnten? Eine eindeutige Erklärung für den Wechsel läßt sich wohl nicht finden. Vermutlich spielten verschiedene Faktoren eine Rolle. Dabei werden vielleicht, so paradox es zunächst klingt, nicht zuletzt Impulse von der gleichzeitigen Entwicklung in der Kunst von Siena ausgegangen worden sein. Denn parallel zu der in der Mitte des Quattrocento erfolgten Zäsur in San Gimignano zeigt sich auch ein gravierender Einschnitt in der Kunstgeschichte von Siena.⁹⁷ Sassetas 1450 erfolgter Tod und Donatellos Aufenthalt von 1457 bis 1459 in der Stadt blieben nicht ohne Auswirkungen auf die Sieneser Kunst. Wenn nicht verursacht so doch zumindest nachhaltig verstärkt wurde der künstlerische Umbruch in Siena durch die Wahl des Sienesen Enea Silvio Piccolomini zum Papst im Jahr 1458. Als Papst Pius II. ernannte er seinen Neffen Francesco Todeschini Piccolomini zum Kardinal und Erzbischof und verhalf dem Sieneser Adel, von dem etliche Mitglieder im Exil lebten, wieder zu politischen Rechten innerhalb des republikanisch regierten Siena. Der humanistische Papst, sein Neffe sowie ein Teil der Sieneser Aristokratie waren ästhetisch sehr stark an den künstlerischen Entwicklungen außerhalb von Siena interessiert. Sie förderten die neuen Tendenzen in der sienesischen Kunst und engagierten vorrangig prominente auswärtige Meister für bedeutende Projekte in Siena oder in der Umgebung. So wählte der Papst den Florentiner Bernardo Rossellino zu seinem Architekten und ließ von ihm seinen kleinen Heimatort Corsignano zur Renaissancestadt Pienza umgestalten. Für die Familie des Papstes in Siena entwarf Rossellino zwei große Paläste, deren Architektur nicht mehr der späten Sieneser Gotik angehört, sondern den Regeln der Florentiner Renaissance folgt. Einen dritten Palast im neuen Stil ließ sich in Siena der von Pius II. zum obersten Verwalter der päpstlichen Finanzen ernannte Bankier Ambrogio Spannocchi nach seiner Rückkehr aus Rom von Giuliano da Maiano 1473-75 errichten. Bei Giulianos Bruder Benedetto da Maiano gab Spannocchi ein Ziborium für den Hochaltar sowie ein Weihwasserbecken in San Domenico in Auftrag, das dann vermutlich in der zweiten Hälfte desselben Jahrzehnts fertiggestellt wurde. Von demselben Künstler stammen vielleicht auch die Renaissance-Fenster der auf Kosten von Spannocchi ausgestalteten Chorkapelle von San Domenico.⁹⁸ Zur Illuminierung der Chorbücher des Doms berief man die beiden Norditaliener Liberale da Verona und Girolamo da Cremona, die sich zwischen 1466

und 1476 lange Jahre in Siena aufhielten. In der Kathedrale selbst errichtete der vor allem in Rom erfolgreiche Lombarde Andrea Bregno in den 1480er Jahren einen monumentalen Altar, für den der Florentiner Pietro Torrigiani 1501 eine Skulptur und Michelangelo in den Jahren 1503-1504 vier weitere Statuen lieferte. Der Auftrag war vom Erzbischof Francesco Todeschini Piccolomini erteilt worden, der an den Dom auch die Libreria Piccolomini bauen ließ. Sie wurde von dem Umbrier Pinturicchio freskiert, der 1504-1506 seine Arbeit in der neuen Johanneskapelle im Dom fortsetzte. Danach war er an der malerischen Ausgestaltung des Palazzo Petrucci beteiligt, für die der Herrscher von Siena, Pandolfo Petrucci, den in Cortona ansässigen Luca Signorelli engagierte. Signorelli hatte bereits um 1490 für die Familie Bichi Teile der Wände und die Gewölbe der Familienkapelle in Sant'Agostino freskiert und das zugehörige Altarbild gemalt.⁹⁹ Für den Altar der Familie Chigi in derselben Kirche lieferte Perugino 1502-1504 das große Kreuzigungsbild.¹⁰⁰ In jenen Jahren wanderte schließlich der Norditaliener Sodoma zu, um über Jahrzehnte eine führende Rolle in Siena zu spielen.

Vergleicht man die hier nur grob skizzierten Entwicklungen in Siena und San Gimignano, so wird deutlich, daß sich die künstlerische Neuorientierung in beiden Städten etwa gleichzeitig, nämlich zu Beginn der zweiten Hälfte des Quattrocento, vollzog. Und es fällt auf, daß ein Teil der bis zur Hochrenaissance in San Gimignano engagierten Künstler auch in Siena tätig war. So erhielten die Brüder Giuliano und Benedetto da Maiano in beiden Städten wichtige Aufträge, und ebenso wie die von Giuliano errichtete Fina-Kapelle in der Collegiata von San Gimignano soll der vom selben Architekten in Siena gebaute Palazzo Spannocchi, so berichtet Vasari, innen mit Bildern von Domenico Ghirlandaio dekoriert gewesen sein. Läßt sich dies auch nicht mehr verifizieren¹⁰¹, so ist doch zumindest gesichert, daß Domenicos Bruder und Mitarbeiter David Ghirlandaio 1493/94 die aus dem Trecento stammenden Mosaiken der Sieneser Domfassade restaurierte.¹⁰² Auch Pinturicchio und Sodoma erhielten sowohl in San Gimignano als auch in Siena Aufträge, wobei die letzteren die weitaus bedeutenderen waren. Beide nahmen ihren Wohnsitz in Siena und beschlossen dort auch ihr Leben. Und schon vor ihren Arbeiten für San Gimignano hatten sie sich in Siena oder im Sienesischen ausgewiesen. Ihre Berufungen nach San Gimignano zeigen, daß man dort auch noch in der Hochrenaissance die Entwicklungen in Siena verfolgte. Es gab mithin bis in das 16. Jahrhundert hinein künstlerische Verknüpfungen zwischen beiden Städten, obschon nach der Mitte des Quattrocento kein einziger sienesischer Künstler mehr Aufträge in San Gimignano erhalten hatte. Der letzte war Sano di Pietro gewesen. Mit seinem Retabel für Angelo Ridolfi endete 1448 in San Gimignano die lange Tradition der sienesischen Kunst und damit zugleich das Mittelalter.

ANMERKUNGEN

Für Anregungen und Hilfe danke ich Cecilia Alessi, Luigi Artini, Alessandro Bagnoli, Rolf Bargemibl, Roberto Bartalini, Luciano Bellosi, Mario Bocci, Miklós Boskovits, Wolfger Bulst, Doris Carl, Gaudenz Freuler, Christa Gardner von Teuffel, Andrea Giorgi, Anna Maria Guiducci, Irene Hueck, Jole Vichi Imberciadori, Vittoria Markova, Ortensia Martinez Fucini, Laura Martini, Stefano Moscadelli, Giuseppe Picone, Carl Strehlke.

- ¹ Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti di Siena, Siena 1872, S. 52, Nr. 293; Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti di Siena, Siena 1895, S. 73, Nr. 2; Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti in Siena, Siena 1903, S. 75, Nr. 224; Catalogo della Galleria del R. Istituto provinciale di belle arti in Siena, Siena 1909, S. 77, Nr. 224; L. Dami, La Galleria di Siena, Florenz 1924, S. 29, Nr. 224; C. Brandi, La Regia Pinacoteca di Siena, Rom 1933, S. 248, Nr. 224; P. Torriti, La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti dal XII al XV secolo, Genua 1980, S. 264, Nr. 224; *idem*, La Pinacoteca nazionale di Siena. I dipinti, Genua 1990, S. 189, Nr. 224. Die Tafel mißt 136,5 x 77 cm ohne die modernen Rahmenteile. Nicht original sind das profilierte Stück unter der Leiste mit der Inschrift, die Säulchen einschließlich der Basen (aber ohne die Kapitelle), die oberen Enden der seitlichen Lisenen und der gebälkartige Teil oberhalb des Bogenscheitels. Auf der Rückseite der Tafel klebt ein Zettel mit der Aufschrift: "Settembre [Lücke] / levato dal Convento / di S. Francesco dentro Colle."
- ² F. Brogi, Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena (1862-65), Siena 1897, S. 158.
- ³ P. Bacci, La R. Pinacoteca di Siena, in: Boll. d'Arte, 3. Folge, XXVI, 1932, S. 181.
- ⁴ G. Targioni Tozzetti, Relazioni d'alcuni viaggi fatti in diverse parti della Toscana per osservare le produzioni naturali, e gli antichi monumenti di essa, Florenz 1775, Bd. VIII, S. 218. Das Kapitel über San Gimignano beruht auf den Angaben des Kanonikers Angelo Maria Bandini; *ibidem*, S. 187.
- ⁵ L. Pecori, Storia della Terra di San Gimignano, Florenz 1853, S. 414, Anm. 1: "Tra gli arredi sacri che si trasportarono al convento di Colle, era un quadro appartenente all'altare della famiglia Ridolfi, rappresentante la Vergine con S. Gio. Batista e S. Bartolommeo, colla seguente Iscrizione: *Fieri fecit ser Angelus ser Bartholomei de Rodulphis de San Gem. MCCCCXXXVIII*. Pei molti pregi artistici che vi si riscontrano, duole ignorarsene l'autore."
- ⁶ J. Trübner, Die stilistische Entwicklung der Tafelbilder des Sano di Pietro (1405-1481), Straßburg 1925, S. 30.
- ⁷ L. Biadi, Storia della città di Colle in Val d'Elsa, Florenz 1859, S. 307: "In Sagrestia è osservabile in tavola la Madonna con Figlio infante, che dicesi del Perugino, con iscrizione - *Fieri fecit Ang. Ser. Bart. de Rodulphis de S. Gem. 1448*."
- ⁸ Brogi (Anm. 2), S. 158.
- ⁹ Torriti, 1990 (Anm. 1), S. 189, Nr. 232, Abb. 232.
- ¹⁰ *Ibidem*, S. 191, Nr. 255, Abb. 235; S. 194, Nr. 226, Abb. 240; S. 201, Nr. 231, Abb. 251; M. Ciampolini, L'Abbadia Nuova di Siena, Bari o. J., S. 82-88.
- ¹¹ Trübner (Anm. 6), S. 30; Brandi (Anm. 1), S. 248, Nr. 224.
- ¹² Torriti, 1990 (Anm. 1), S. 189, Nr. 224; J. Pope-Hennessy (unter Mitarbeit von L.B. Kanter), The Robert Lehman Collection, Bd. I, Italian Paintings, New York 1987, S. 158.
- ¹³ Bacci (Anm. 3), S. 181.
- ¹⁴ E. Fiumi, Storia economica e sociale di San Gimignano, Florenz 1961, S. 180, 273; L. Chellini, La caduta del Palazzo Ridolfi in San Gimignano, in: Miscellanea storica della Valdelsa, XXXIX, 1931, S. 73-77.
- ¹⁵ ASF, Catasto 233, fol. 257v.
- ¹⁶ *Ibidem*, fol. 255r:

In Dei nomine amen. Anno Domini .mccccxxviii. indictione .vii. et die [Auslassung] mensis octobris. Dinanti a voi prudenti huomini Diece uffitiali del Catasto del Popolo et Comune di Firenze ser Bartolomeo di Francesco Ridolfi da Sangimignano dà, produce et notifica tutte persone, beni et sustantie mobili et immobili che al presente ane, tiene et possiede et tutti suoi crediti et debiti, come qui di sotto apparirà. Piacciavi avere compassione alla sua età annosa et alla sua famiglia et di ser Agnolo suo figliuolo et alle incomportabili spese che ane et occorrenghi.

Ser Bartolomeo predicto d'età d'anni circa settantotto notifica la sua facultà et sustantia et beni.

Et prima pone le due parti delle tre d'una casa con torre, chiostro, orticello, spatii, casolari, delle quali cose allui s'aspettano delle tre parti le due et l'altra terza parte ene di ser Agnolo mio figliuolo. Et ne' dicti casamenti al presente abita esso ser Bartolomeo una con ser Agnolo mio figliuolo et con le nostre famiglie, la quale casa, torre, chiostro, orticello, spatio o vero poggiarello dirieto et spatii da lato la terza parte sono per non diviso col dicto ser Agnolo et me ser Bartolomeo suo padre, le quali cose sono poste in Sangimignano nella contrada di Sancto Iohanni, a' quali da primo via publica di Sancto Iohanni et in parte gli eredi d'Antonio di ser Ghino, da secondo Antonio di Buzichino in parte et in parte ser Guasparre di Pasquino, mediante viuolo vicinale, da terzo la via di Piendarnella et da quarto gli eredi d'Antonio di ser Ghino. Con massaritie a uso de' dicti ser Bartolomeo et ser Agnolo et delle loro famiglie [...]

[fol. 258v]: [...] Ser Bartolomeo di Francescho Ridolfi predicto d'età d'anni settantotto.

Ser Iohanni mio figliuolo d'età d'anni venti.

Francescho mio figliuolo d'età d'anni quattordici.

Pippa mia figliuola d'età d'anni tredici.

¹⁷ Ibidem, fol. 110r:

Christus. In Dei nomine amen. Anno Domini .mccccxxviii. indictione .vi.^a, die .xii. mensis septembris. Dinanzi da voi signiori Dieci del Catasto della cictà di Firenze. Ser Angniolo di ser Bartholomeo di Francescho da Sam Gimignano, emancipato dal dicto ser Bartholomeo suo padre più anni sono, produce tucte sue persone grandi et picchole et tucti suoi beni mobili et immobili, crediti et debiti come qui di sotto aparirà et pregandovi con ogni debita reverentia vi piaccia averllo per racomandato, considerato el peso grande a della infrascripta sua famiglia. Et prima faccio mentione delle persone.

Ser Angniolo di ser Bartolomeo predicto d'età d'anni quarantacinque.

Anni .xlv.

Monna Checha sua dona d'età d'anni trentasei, è gravida e aspectasi all'uscita d'octobre.

Anni .xxxvi.

Batista loro figliuolo d'anni quattordici.

Anni .xiii.

Mariocto loro figliuolo d'anni tredici.

Anni .xiii.

Iacopo loro figliuolo d'anni undici.

Anni .xi.

Rudolfo loro figliuolo d'anni sette.

Anni .vii.

Lodovicho loro figliuolo d'anni due.

Anni .ii.

Femine

Camilla loro figliuola d'anni dodici.

Anni .xii.

Lisabetta loro figliuola d'anni octo.

Anni .viii.

Orecta loro figliuola d'anni sei.

Anni .vi.

E la donna gravida che s'aspecta d'ottobre a venire come detto di sopra.

[späterer Zusatz von anderer Hand] Iacopa d'uno mese.

Magdalena schiava che molti anni sono la comprai da Piero Pincioli prestatori alla Vacha perché la donna non poteva suprire alla faticha di casa.

Beni immobili et mobili, crediti et debiti.

Et prima a el dicto ser Angniolo la terza parte de' casamenti dove al presente habita ser Bartholomeo suo padre col dicto ser Angniolo, con palagio, torre, chiostro, sodarello di dietro et spatii dal lato et orticello, per non divisa col dicto ser Bartholomeo et colla terza parte delle massaritie in dicti casamenti esistenti posta nella terra di Samgimignano nella contrada di S. Iohanni. A primo et secondo via di Comune, a terzo Antonio di Buzichino im parte et im parte via vicinale, a quarto gli heredi d'Antonio di ser Ghino da Samgimignano.

¹⁸ Siehe oben Anm. 16.

¹⁹ *Fiumi* (Anm. 14), S. 177-180.

²⁰ *Pecori* (Anm. 5), S. 225; *Gio. Vincenzio Coppi, Annali memorie ed huomini illustri di San Gimignano ove si dimostrano le leghe e guerre delle repubbliche toscane*, Florenz 1695, S. 343-345.

²¹ San Gimignano, Archivio della Collegiata (ohne Signatur), S. 276.

²² Überlieferten Maßen zufolge war San Francesco 72 braccia (41,02 m) lang, 22 braccia (12,84 m) breit, 27 braccia (15,76 m) hoch und entsprach damit in etwa den Dimensionen der erhaltenen Kirche Sant'Agostino; vgl. *Pecori* (Anm. 5), S. 411, und *L. Chellini, Notizie valdelsane*, in: *Miscellanea storica della Valdelsa*, XXI, 1923, S. 90 f.

²³ *Borgheresi* (Anm. 21), S. 276.

²⁴ San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 106, fol. 162r: "Cappelle che esistevano nella Chiesa vecchia di S. Francesco di S. Gimignano, e Padronati delle medesime [...] Cappella intitolata la Nunziata / Padroni i Ridolfi". Ibidem, fol. 162r-163v: "Sepulture che erano nella Chiesa antica di S. Francesco di S. Gimignano [...] La Sepoltura dinanzi alla Cappella della Nunziata chiusino quadro è de' Ridolfi di S. Gimignano."

²⁵ *Chellini* (Anm. 14), S. 75f.; *Pecori* (Anm. 5), S. 460.

²⁶ *M. Salmi, L'architettura romanica in Toscana, Mailand/Rom o. J.*, S. 19, 51, Anm. 51; *I. Moretti/R. Stopani, Chiese romaniche in Valdelsa*, Florenz 1968, S. 192-194.

- ²⁷ C. Talei-Franzese, Cenni su l'“Ordine Gerosolimitano in San Gimignano”, in: *Miscellanea storica della Valdelsa*, LI, 1943, S. 37-45.
- ²⁸ L. Chellini, Le iscrizioni del territorio sangimignanese, in: *Miscellanea storica della Valdelsa*, XXXVII, 1929, S. 167.
- ²⁹ Targioni Tozzetti (Anm. 4), S. 215, gibt, wie zuvor schon Coppi (Anm. 20), S. 154 f., eine Beschreibung des damals noch vollständigen Moronti-Grabmals: “In detta Chiesa di S. Francesco, è in marmo il Sepolcro di Giovanni Moronti, il qual Lastrone di marmo fu levato dalla Chiesa antica demolita, e fu collocato in questa. Il ritratto d'esso Giovanni è scolpito in bassorilievo, con gli sproni ai piedi, colla spada in mezzo al petto, e colle mani incrociate sopra di essa. Nel contorno del lastrone si legge la seguente Iscrizione in Caratteri Gotici, senza millesimo. + *Strenua Magnanimi recubant hic ossa Ioannis, / Illustrisque tuus latet hoc sub marmore pulvis / Natorumque cinis, proles tua clara, Venanti, / Miles uterque fuit celsa de stirpe Morontum, / Quorum animas Celo tandem tulit inclita virtus.* Vi è l'arme di detta Famiglia, ch'è un Leone raspante d'Oro, in campo azzurro, con Rastrello sopra con tre Gigli, e sopr'ai medesimi un Elmo dorato.” Aus der Inschrift geht hervor, daß das Grabmal für Giovanni und Venanzio Moronti sowie für die Nachfahren des letzteren bestimmt war. Siehe zur Ausstattung von S. Giovanni nach dem Einzug der Franziskaner auch: Nicolò Catalano, *Fiume del terrestre paradiso*, Bari 1652, S. 434-437; Pecori (Anm. 5), S. 413 f.; Chellini (Anm. 14), S. 75 f.; *idem*, San Gimignano e dintorni, Modena ²1921, S. 32 f.; *idem*, Le iscrizioni del territorio sangimignanese, in: *Miscellanea storica della Valdelsa*, XXXVI, 1928, S. 103 f.; *idem* (Anm. 28), S. 44, 77 f.; Z. Kaluza, Serbi un sasso il nome: une inscription de San Gimignano et la rencontre entre Bernard d'Arezzo et Nicolas d'Autrecourt, in: B. Mojsisch/O. Pluta (Hrsg.), *Historia philosophiae medii aevi. Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, Amsterdam/Philadelphia 1991, S. 437-466.
- ³⁰ Nach dem heute in Volterra im Archivio Vescovile aufbewahrten Visitationsbericht hatte die Kirche außer dem Hochaltar fünf Nebenaltäre mit folgenden Patrozinien: Verkündigung Mariä, Empfängnis Mariä, Franziskus, Kreuzifixus sowie Elisabeth. Von dem sechsten Altar wird der Weihetitel nicht genannt, aber das Patronat des Ospedale Santa Maria della Scala.
- ³¹ Siehe oben Anm. 16, 17. Später bezogen die Ridolfi einen prächtigen, außen mit Fresken von Vincenzo Tamagni geschmückten Palazzo an der Piazza della Cisterna, der allerdings im Jahr 1646 durch den Einsturz des zugehörigen Turms zerstört werden sollte; Chellini (Anm. 14), S. 73-77; Fiumi (Anm. 14), S. 273; G. Casali, Le residenze dei sangimignanesi nella prima metà del XV secolo, in: *Miscellanea storica della Valdelsa*, XCVII, 1991, S. 208, 211.
- ³² Das Wappen der Familie Ridolfi wird beschrieben in: *Descrizione dell'arme gentilizie di alcune famiglie antiche di S. Gimignano*, San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 106, fol. 86r: “Campo rosso con un Agnelino bianco in mezzo a una corona [durchgestrichen: d'alloro ossia ulivo] rossa d'intorno all'agnello.” Siehe dort auch fol. 214v: “L'arme de' Ridolfi campo bianco con un agnello col capo volto indietro.”
- ³³ Chellini, 1921 (Anm. 29), S. 32, hält das Wappen bezeichnenderweise für das der Arte della Lana. Im Eingang des Hauses, das die Familie Ridolfi noch heute an der Piazza della Cisterna in San Gimignano bewohnt, ist ein gleiches Familienwappen angebracht.
- ³⁴ Siehe oben Anm. 17; vgl. Fiumi (Anm. 14), S. 200.
- ³⁵ Bartolomeo wird in dem Kataster von 1428 noch nicht unter den aufgezählten Kindern von Angelo Ridolfi erwähnt, muß also später geboren worden sein; siehe oben Anm. 17. 1475 gab er mit seinen Brüdern eine Vermögenserklärung ab; *ibidem*, S. 200.
- ³⁶ G. Schiller, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Bd. IV, 2, Maria, Gütersloh 1980, S. 180 f.; H. Hallensleben, in: LCI, Bd. III, Sp. 170-172; K.-A. Wirth, in: RDK, Bd. IV, 1958, Sp. 1297-1307.
- ³⁷ Siehe zu Adaptationen dieses Typs im italienischen Trecento D.C. Shorr, *The Christ Child in devotional images in Italy during the XIV century*, New York 1954, S. 38-48.
- ³⁸ Torriti, 1990 (Anm. 1), S. 233-236, Nr. 191.
- ³⁹ W. Loseries, in: P.A. Riedl/M. Seidel (Hrsg.), *Die Kirchen von Siena*, Bd. II, 1, 1, Oratorio della Carità-S. Domenico, München 1992, S. 688 f.
- ⁴⁰ Vgl. Trübner (Anm. 6), S. 31; Brandi (Anm. 1), S. 248; Torriti, 1990 (Anm. 1), S. 189. Eine seitenverkehrte Variante der Ridolfi-Madonna wählte Sano di Pietro für die thronende Muttergottes auf der Tafel Nr. 252 in der Sieneser Pinakothek; siehe *ibidem*, S. 198, Abb. 248.
- ⁴¹ Vgl. zur Ähnlichkeit der im Vollprofil gezeigten Engel auf der Ridolfi-Tafel mit dem hl. Georg auf Sanos Georg-Retabel in San Cristoforo in Siena: W. Loseries, *La pala di San Giorgio nella Chiesa di San Cristoforo a Siena. Sano di Pietro o il 'Maestro dell'Osservanza'?* in: *Prospettiva*, 49, 1987, S. 66, Abb. 12, 13; *idem*, in: *Die Kirchen von Siena* (Anm. 39), Bd. II, 1, 1, S. 376-380.
- ⁴² B. Dohme Siedersbeck/H.-H. Dräger, s. v. Fidel, in: F. Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. IV, Kassel/Basel 1955, Sp. 156-165; B. Disertori, *La musica nei quadri antichi*, Calliano (Trento) 1978, S. 72-75; W. Stauder, *Alte Musikinstrumente*, Braunschweig 1973, S. 156 f., 185 f. Der die Schellentrommel schlagende Engel erinnert eigentümlich an die das gleiche Instrument spielende und dazu tanzende Salome auf Sanos Predellentafel im Budapester Museum der Schönen Künste. Das Täfelchen gehörte jedoch

- mit großer Wahrscheinlichkeit nicht zum Retabel in San Gimignano. V. Tátrai (Hrsg.), Museum of Fine Arts Budapest, London/Budapest 1991, S. 106, Nr. 23.
- ⁴³ Siehe etwa die Marienkrönungen in Siena im Palazzo Pubblico, in der Pinacoteca Nazionale (Nr. 269), im Museo dell'Opera del Duomo sowie in der Pinacoteca Comunale von Gualdo Tadino oder die Darstellungen der Assunta in der Sieneser Pinacoteca Nazionale (Nr. 227, 260). Vgl. zur Funktion und Bedeutung musizierender Engel in der Malerei des 15. Jahrhunderts: E. Winternitz, *Musical instruments and their symbolism in western art. Studies in musical iconology*, New Haven/London 1979, S. 137-149; R. Hammerstein, *Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters*, Bern/München 1962, S. 239-257.
- ⁴⁴ S. Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*, Freiburg i. Br. 1909, S. 228-236; W. Delius, *Geschichte der Marienverehrung*, München/Basel 1963, S. 167.
- ⁴⁵ Siehe etwa Sanos Privatandachtsbilder in der Sieneser Pinakothek Nr. 228, 254, 261, 263; *Torrìti*, 1990 (Anm. 1), Abb. 253, 256, 261, 263.
- ⁴⁶ Lk. 1, 28: "et ingressus angelus ad eam dixit hanc gratia plena Dominus tecum benedicta tu in mulieribus." Ein Teil des Ave Maria, der gleichwohl auf der Ridolfi-Tafel nicht mehr zitiert wird, wird auch mit den Worten der mit Johannes schwangeren Elisabeth zu Maria nach Lk. 1, 42 in Verbindung gebracht: "et exclamavit voce magna et dixit benedicta tu inter mulieres et benedictus fructus ventris tui." Insofern ergab sich für den theologisch kundigen Gläubigen auch ein Zusammenhang zu dem ursprünglich auf der Seitentafel des Triptychons neben der Madonna dargestellten Täufer.
- ⁴⁷ E. Carli, in: E. Carli/G. Cecchini, *San Gimignano*, Mailand 1962, S. 70, 181; *idem*, in: E. Carli/J. Vichi Imberciadori, *San Gimignano*, Mailand 1987, S. 65.
- ⁴⁸ L. Bellosi, *Per un contesto cimabuesco senese*. b) Rinaldo da Siena e Guido di Graziano, in: *Prospettiva*, 62, 1991, S. 15-17; J.H. Stubblebine, *Guido da Siena*, Princeton 1964, S. 99 f.
- ⁴⁹ *Ibidem*, S. 104-106; E. Carli, *Dipinti senesi del contado e della Maremma*, Mailand 1955, S. 15-33, 41 f.
- ⁵⁰ *Idem*, 1962 (Anm. 47), S. 73.
- ⁵¹ *Ibidem*, S. 74.
- ⁵² *Ibidem*, S. 74-79; *idem*, 1987 (Anm. 47), S. 36, 72, 78-80; M. Torrìti, in: J. Vichi Imberciadori/M. Torrìti/P. Torrìti, *La Collegiata di San Gimignano e il suo Museo d'Arte Sacra*, Genua 1991, S. 49 f.
- ⁵³ Die fünf erhaltenen Tafeln befinden sich heute in Cambridge (Fitzwilliam Museum), Köln (Wallraf-Richartz-Museum) und Florenz (Privatsammlung). Siehe (mit weiteren Literaturangaben) C. De Benedictis, *Simone Martini a San Gimignano e una postilla per il possibile Donato*, in: L. Bellosi (Hrsg.), *Simone Martini, atti del convegno* (Siena 1985), Florenz 1988, S. 187-191; A. Martindale, *Simone Martini*, Oxford 1988, S. 28, 200-202, Nr. 23; G. Kreytenberg, *Zum gotischen Grabmal des heiligen Bartolus von Tino di Camaino in der Augustinerkirche von San Gimignano*, in: *Pantheon*, XLVI, 1988, S. 13-25; P. Leone De Castris, *Simone Martini*, Florenz 1989, S. 50-54, Nr. 6.
- ⁵⁴ Carli, 1987 (Anm. 47), S. 92.
- ⁵⁵ Kreytenberg (Anm. 53).
- ⁵⁶ R. Bartalini, *Goro di Gregorio e la tomba del giurista Guglielmo di Ciliano*, in: *Prospettiva*, 41, 1985, S. 30 f.; *idem*, in: *Scultura dipinta. Maestri di legname e pittori a Siena 1250-1450*, Kat. der Ausstellung Siena 1987, Florenz 1987, S. 186, Nr. V; *idem*, *Du nouveau sur Goro di Gregorio*, in: *Revue de l'Art*, 87, 1990, S. 47-50; G. Kreytenberg, *Goro di Gregorio vor 1324*, in: *Städel-Jahrbuch*, N.F., XIII, 1991, S. 131; P. Torrìti, in: *Vichi Imberciadori/Torrìti/Torrìti*, 1991 (Anm. 52), S. 64-66.
- ⁵⁷ C. De Benedictis, *Niccolò di Ser Sozzo*, in: *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, Kat. der Ausstellung Siena 1979, Genua 1979, S. 74 f., Nr. 24; *eadem*, *Sull'attività giovanile di Niccolò Tegliacci*, in: *Paragone*, 291, 1974, S. 51-61. Weniger überzeugend ist Carli's Annahme, daß dieses Retabel für Sant'Agostino in San Gimignano geschaffen wurde: Carli, 1987 (Anm. 47), S. 76-77; *idem*, 1962 (Anm. 47), S. 83 f.
- ⁵⁸ C. De Benedictis, *Per il catalogo di Niccolò Tegliacci*, in: *Paragone*, 311, 1976, S. 74; *eadem*, 1974 (Anm. 57), S. 51-61; *eadem*, *I corali di San Gimignano*, in: *Paragone*, 313, 1976, S. 103-120; Carli, 1962 (Anm. 47), S. 83 f.
- ⁵⁹ M. Dachs, *Barna da Siena*, in: *Allgemeines Künstler-Lexikon*, Bd. VII, S. 92; A. Caleca, *Quel che resta del cosiddetto Barna*, in: *Simone Martini, atti* (Anm. 53), S. 183-185; Martindale (Anm. 53), S. 58-60.
- ⁶⁰ Fiumi (Anm. 14), S. 170-174.
- ⁶¹ Pecori (Anm. 5), S. 183 f.; G. Cecchini in: *Carli/Cecchini* (Anm. 47), S. 48.
- ⁶² Pecori (Anm. 5), S. 418-423; P.U. Nomi, *Il convento della SS. Annunziata dei PP. Domenicani*, in: *Il Rosario. Memorie domenicane*, XXIII, 1906, S. 237 ff., 436 ff.
- ⁶³ J. Steinboff-Morrison, *Bartolomeo Bulgarini and Sienese painting of the mid-fourteenth century*, Diss. Princeton University 1989, Ann Arbor 1991, S. 442-457; *eadem*, *A Trecento altarpiece rediscovered. Bartolomeo Bulgarini's polyptych for San Gimignano*, in: *Zs. für Kgesch.*, LVI, 1993, S. 102-112.

- ⁶⁴ P.A. Harping, *The Siene painter Bartolo di Fredi*, London/Toronto 1993, S. 38-63; G. Freuler, Bartolo di Fredi Cini. Ein Beitrag zur sienesischen Malerei des 14. Jahrhunderts, Disentis 1994, S. 50-95.
- ⁶⁵ Harping (Anm. 64), S. 108-116; Freuler (Anm. 64), S. 32-45; Carli, 1962 (Anm. 47), S. 85.
- ⁶⁶ Ibidem, Anm. 6; Freuler (Anm. 64), S. 417; Harping (Anm. 64), S. 163; eadem, Bartolo di Fredi and Siene painting, Diss. Indiana University 1989, Ann Arbor 1991, S. 270, Dok. 9 und 10.
- ⁶⁷ Freuler (Anm. 64), S. 435, Nr. 2; Harping (Anm. 64), S. 107 f.; L. Bellosi, Lippo Memmi, Bartolo di Fredi e Benozzo Gozzoli, in: *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto II*, Kat. der Ausstellung Siena 1981, Genua 1981, S. 24-31, Nr. 4.
- ⁶⁸ Freuler (Anm. 64), S. 260-272, 480-482; Harping (Anm. 64), S. 116-122; Carli, 1962 (Anm. 47), S. 85, Anm. 8.
- ⁶⁹ Freuler (Anm. 64), S. 482; Harping (Anm. 64), S. 116-119; eadem (Anm. 66), S. 120-127; L.B. Kanter, A Massacre of the Innocents in the Walters Art Gallery, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, XLI, 1983, S. 17-28.
- ⁷⁰ Freuler (Anm. 64), S. 45-48; Harping (Anm. 64), S. 33-38; eadem (Anm. 66), S. 26-29; Torriti (Anm. 56), S. 66; P. Dal Poggetto, *Arte in Valdelsa dal sec. XII al sec. XVIII*, Kat. der Ausstellung, Certaldo 1963, S. 32, Nr. 19.
- ⁷¹ Freuler (Anm. 64), S. 105-113; E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' Bellartisti Senesi 1200-1800*, Florenz 1976, Bd. III, S. 129; Carli, 1962 (Anm. 47), S. 85.
- ⁷² Freuler (Anm. 64), S. 272-274; A. Bagnoli, in: *Scultura dipinta* (Anm. 56), S. 83-85, Nr. 17.
- ⁷³ E. Carli, *Gli scultori senesi*, Mailand 1980, S. 25.
- ⁷⁴ Bagnoli (Anm. 72), S. 135-137, Nr. 32.
- ⁷⁵ G.E. Solberg, *Taddeo di Bartolo: His life and work*, New York University Diss. 1991, Ann Arbor 1991, S. 831-852 (mit ausführlicher Bibliographie); D. Carl, *Der Hochaltar des Benedetto da Maiano für die Collegiata von San Gimignano*, in: *Flor. Mitt.*, XXXV, 1991, S. 37.
- ⁷⁶ Solberg (Anm. 75), S. 824-830.
- ⁷⁷ Ibidem, S. 784-823.
- ⁷⁸ P. Torriti, in: *Scultura dipinta* (Anm. 56), S. 156.
- ⁷⁹ "Sano di Pietro di Domenico di Pepo si batteçò adì II di dicembre [1405]. Fu compare Meio di Nicholò." ASS, Biccherna, 1132, fol. 217v. Der Fund dieser bisher verloren geglaubten Quelle (K. Christiansen, in: *idem/L.B. Kanter/C.B. Strehlke*, *La pittura senese nel Rinascimento 1420-1500*, Siena 1989, S. 152) ist Stefano Moscadelli zu verdanken.
- ⁸⁰ Loseries (Anm. 41).
- ⁸¹ M. Mallory/G. Freuler, Sano di Pietro's altar-piece for the Compagnia della Vergine in Siena, in: *Burl. Mag.*, CXXXIII, 1991, S. 186-192; K. Christiansen, Letter to the editor (Sano di Pietro's S. Bernardino panels), in: *Burl. Mag.*, CXXXIII, 1991, S. 451 f.
- ⁸² Christiansen (Anm. 79), S. 138.
- ⁸³ Pecori (Anm. 5), S. 459 f., 642.
- ⁸⁴ A. Ronen, Gozzoli's St. Sebastian altarpiece in San Gimignano, in: *Flor. Mitt.*, XXXII, 1988, S. 77-126.
- ⁸⁵ A. Padoa Rizzo, Benozzo Gozzoli, Florenz 1992, S. 11-16, 62-77, 83-98.
- ⁸⁶ San Gimignano, Biblioteca Comunale, Ms. 106, fol. 258v/S. 514: "Nel Libro di Rifor(magion)e di Francesco di Antonio de' Giral di Po(dest)à di S. Gim(ignan)o a 264 sotto di 28 9bre 1459 si vede che le monache [fol. 259r/S. 515] di S. M(ari)a Maddalena fabbricarono la loro chiesa, e per fabbricarla chiesero al Com(un)e di S. Gim(ignan)o tutti i mattoni vecchi della Piazza, la quale si faceva di nuovo fabbricare, e il d(ett)o Com(un)e glie li dà, ed ivi si legge ancora, che le d(ett)e monache cominciarono i fondamenti della pred(ett)a loro chiesa [...] Nella chiesa di queste monache a mano destra a entrare vi è l'altare fondato della famiglia de' Signori Ridolfi di S. Gimignano in cui si rappresenta in tavola la SS.ma Vergine col suo Figlio Gesù in braccio; da una parte vi è S. Agostino e S. Marta, e dall'altra S. M(ari)a Maddalena e S. Giov(anni) Battista, e a piedi di d(ett)a immagine vi è scolpito: Opus Benotii de Florentia MCCCCLXVI." Das zitierte Dokument findet sich heute im Archivio del Comune di San Gimignano, 180 (alte Signatur: NN 125), foll. 264v-265r. Vgl. *Chellini* (Anm. 14), S. 77.
- ⁸⁷ Fiumi (Anm. 14), S. 200, 273.
- ⁸⁸ Siehe oben Anm. 17. Zwei andere Ridolfi kommen als Stifter dieses Altars wohl kaum in Frage. Der in der Steuererklärung von Battistas Großvater Bartolomeo 1428 genannte zwanzigjährige Sohn *Iohanni* (Anm. 16) wird vielleicht den Evangelisten zum Patron gehabt haben, gehörte aber jedenfalls, wenn er 1466 noch gelebt haben soll, zum armen Zweig der Familie. Der ebenfalls auf den Namen Giovanni Battista getaufte Sohn von Battistas zwölf Jahre jüngerem Bruder Ludovico kommt aus Altersgründen nicht in Betracht. Vgl. *Fiumi* (Anm. 14), S. 200, 273; *Chellini* (Anm. 14), S. 73-77.
- ⁸⁹ Carl (Anm. 75), S. 22-30.
- ⁹⁰ E. Lein, *Benedetto da Maiano*, Universität Bochum, Diss. 1987, Frankfurt/M. 1988, S. 177-124.
- ⁹¹ Carli, 1962 (Anm. 47), S. 90 f.; *idem*, *Il Sodoma*, Vercelli 1979, S. 37 f.

- ⁹² *Idem*, 1962 (Anm. 47), S. 90 f.; *idem*, Il Pintoricchio, Mailand 1960, S. 86.
- ⁹³ A. Angelini, La pittura a Siena nel secondo Quattrocento. San Gimignano tra senesi e fiorentini, in: F. Zeri (Hrsg.), La pittura in Italia. Il Quattrocento, Bd. I, Mailand 1987, S. 338.
- ⁹⁴ *Ibidem*.
- ⁹⁵ Padoa Rizzo (Anm. 85), S. 14.
- ⁹⁶ Pecori (Anm. 5), S. 224 f.
- ⁹⁷ Vgl. dazu und zum Folgenden die Aufsätze von K. Christiansen/C.B. Strebke in: Pittura senese (Anm. 79), S. 2-74, sowie die einführenden Beiträge von L. Bellosi, R. Bartalini, A. Bagnoli, A. De Marchi, A. Angelini, F. Sricchia Santoro und G. Agosti in: L. Bellosi (Hrsg.), Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500, Kat. der Ausstellung (Siena 1993), Mailand 1993, passim.
- ⁹⁸ I. Bähr, in: Die Kirchen von Siena (Anm. 39), Bd. II, 1, 2, S. 626-629, 667; H. Teubner, *ibidem*, S. 497, 510.
- ⁹⁹ M. Seidel, Signorelli um 1490, in: Jb. der Berliner Museen, XXVI, 1984, S. 181-256; *idem*, in: Die Kirchen von Siena (Anm. 39), Bd. I, 1, Abbadia all'Arco-S. Biagio, München 1985, S. 76 f.; A. Bagnoli, in: Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena (Anm. 97), S. 440-443.
- ¹⁰⁰ M. Butzek/S. Ferino Pagden, in: Die Kirchen von Siena, 1985 (Anm. 99), S. 62-66.
- ¹⁰¹ Vasari-Milanesi, Bd. III, S. 274 f.
- ¹⁰² A. Middeldorf-Kosegarten, Sienesische Bildhauer am Duomo Vecchio. Studien zur Skulptur in Siena 1250-1330, München 1984, S. 98 (dort, Anm. 266, weitere Literaturangaben).

RIASSUNTO

A partire dalla fine del Duecento al più tardi l'arte in San Gimignano ebbe impronta senese, fino a quando, a metà Quattrocento, i maestri fiorentini, prevalendo, vi introdussero il Rinascimento; sovertimento che mostrano bene due opere, di Sano di Pietro e di Benozzo Gozzoli. La tavola di Sano, a Siena dal 1867, non si trovava in origine a Colle Val d'Elsa, dove giunse solo nel 1782, ma nella chiesa di San Giovanni a San Gimignano, dal 1553 dedicata a San Francesco, e dove nel 1775 Targioni Tozzetti la vide nello stato originario di trittico, con i santi Giovanni Battista e Bartolomeo ai lati ed una iscrizione che ricorda il donatore, Angelo di Bartolomeo Ridolfi, e la data 1448. Committente e provenienza ne spiegano l'iconografia: il Battista è l'originario patrono della chiesa e della contrada in cui viveva il committente, che battezzò il figlio maggiore col suo nome; san Bartolomeo risulta patrono del padre e del figlio minore di Angelo. A lui stesso si riferiscono nel dipinto gli angeli. Per la Madonna Sano adattò un tipo bizantino di icona che anche Giovanni di Paolo conosceva. Provenienza, donatore, datazione, forma originaria danno a questo trittico un posto certo nell'opera di Sano di Pietro (nato, come documentato dall'autore, alla fine del 1405). Il politico Ridolfi mostra anche come la

tradizione dell'arte senese a San Gimignano non giunse a termine nel 1426 con l'*Annunciazione* di Jacopo della Quercia; Sano diviene così l'ultimo dei senesi che hanno lavorato per committenti sangimignanesi: Rinaldo da Siena, Memmo di Filippuccio, Lippo Memmi, Simone Martini, Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Niccolò di Ser Sozzo, "Barna da Siena", Bartolomeo Bulgarini, Bartolo di Fredi, Andrea di Bartolo, Mariano d'Agnolo Romanelli, Giovanni di Cecco, Francesco di Valdambrino, Taddeo di Bartolo, Jacopo della Quercia e presumibilmente altri ancora. San Gimignano rimase rivolta all'arte senese anche dopo il 1353, pur perdendo l'indipendenza politica da Firenze, rivale di Siena. Artisti fiorentini si trovano all'inizio del Quattrocento isolatamente — Lorenzo di Niccolò, Cenni di Francesco, il "Maestro del 1419" e forse anche Gherardo Starnina — ma a San Gimignano comincia per l'arte una nuova epoca solo con Benozzo Gozzoli, nel 1464. Il cambiamento, come dimostra il caso dei Ridolfi, provenne dallo stesso ceto di committenti per cui in precedenza lavoravano artisti senesi. Sano di Pietro dipinse per Angelo, Benozzo Gozzoli, si suppone, per Battista, il suo figlio maggiore. Viene infatti documentato che su un altare laterale della chiesa di Santa Maria Maddalena, donato dai Ridolfi, compariva la pala di Benozzo del 1466; l'iconografia indica Battista come probabile committente, per la presenza, oltre a Maria Maddalena e a sant'Agostino (i santi eponimi della chiesa e dell'ordine cui essa apparteneva), del santo di cui porta il nome. Mentre il trittico di Sano rimane pienamente nella tradizione del gotico senese, la tavola di Benozzo appartiene al primo Rinascimento fiorentino. Altri artisti, per lo più fiorentini, seguirono Benozzo a San Gimignano: Pier Francesco Fiorentino, Giuliano e Benedetto da Maiano, Domenico e David Ghirlandaio, Piero del Pollaiuolo, Filippino Lippi, Pinturicchio, Sodoma. Verso questa nuova preferenza per artisti non senesi, indotta da fattori assai diversi, avranno paradossalmente agito anche impulsi provenienti dalla stessa Siena. Nello stesso periodo — 1458 — viene infatti eletto papa il senese Pio II, provocando, insieme al rafforzarsi dell'influenza politica, un netto mutamento del ceto dei committenti, legato alle nuove tendenze dell'arte al di fuori da Siena, che vennero così sostenute impiegando soprattutto maestri venuti da fuori: Bernardo Rossellino, Giuliano e Benedetto da Maiano, Liberale da Verona, Girolamo da Cremona, Andrea Bregno, Pietro Torrigiani, Michelangelo, Pinturicchio, Luca Signorelli, Perugino, Sodoma. Colpisce il fatto che parte di questi artisti lavorava tanto a Siena quanto a San Gimignano: continuavano quindi legami tra le due città sul piano dell'arte, benché dopo Sano di Pietro nessun artista senese ottenesse incarichi in San Gimignano.

Bildnachweis:

KIF: Abb. 1-4, 6, 7, 11, 19, 20. - Soprintendenza, Siena: Abb. 12-16, 21-24. - Alinari (Anderson): Abb. 5. - Courtauld Institute, London: Abb. 8, 9. - Tretjakov-Galerie, Moskau: Abb. 10. - Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 17. - Luigi Artini, Florenz: Abb. 18.