

## BEMERKUNGEN ZUR ALTEN AUSSTATTUNG VON SAN FRANCESCO IN SIENA

von Peter Anselm Riedl

Alle an sienesischer Kunst Interessierten haben kürzlich eine angenehme Überraschung erlebt: in einem Anhang zum — von Piero Torriti verfassten — zweiten Band des Kataloges der Sieneser Pinakothek hat Gabriele Borghini eine unerwartet grosse Zahl von Gemälden bekanntgemacht, die zur alten Ausstattung von S. Francesco gehörten, darunter sogar Bilder, welche den Brand von 1655 überdauert haben.<sup>1</sup>

Nun lässt sich auch von einigen *verlorenen Altarblättern* eine Vorstellung gewinnen, nämlich mit Hilfe alter Beschreibungen und erhaltener Vorzeichnungen. Über Francesco Vannis Anbetungsdarstellung habe ich an anderer Stelle gehandelt.<sup>2</sup> Hier sei zunächst von jener "Cena del Fariseo" Vannis die Rede, die Ugurgieri mit dem Zusatz "e la Maddalena a' suoi piedi" näher charakterisiert.<sup>3</sup> Ein Gesamtentwurf im Gabinetto Nazionale delle Stampe in Rom (I 26 II 2), drei Studien in der Biblioteca Marucelliana in Florenz (B 134 recto, B 134 verso, C 70), ein Studienblatt und eine Teilnachzeichnung in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. I. 5/II 4 recto; S. III. 1/47 recto) sowie ein Studienblatt in der Sammlung E. Schapiro, London/Paris (2.488) summieren sich zu einem Bild, dem das verbrannte Gemälde des Tolomei-Altars recht genau entsprochen haben dürfte.

Der römische Gesamtentwurf (Abb. 1)<sup>4</sup> ist mit schwarzem Stift gezeichnet, teilweise mit der Feder nachkonturiert und zweifarbig, nämlich braun und rosa, laviert. Er bietet eine Komposition im Hochrechteckformat, die sich durch Struktur und Figurenaufwand als Vorstufe einer Monumentaldarstellung zu erkennen gibt. Verbildlicht ist die Begebenheit gemäss Lukas 7, 36-47, und zwar der Augenblick, da Christus zum Pharisäer Simon spricht: "Siehst du diese Frau? Ich kam in dein Haus: Wasser für die Füße hast du mir nicht gegeben; diese aber hat mit ihren Tränen meine Füße benetzt und mit den Haaren getrocknet. Einen Kuss hast du mir nicht gegeben; diese aber hat, seitdem sie eingetreten ist, nicht aufgehört, meine Füße zu küssen. Mit Öl hast du mein Haupt nicht gesalbt; sie aber hat mit Salböl meine Füße gesalbt. Deshalb sage ich dir: Ihre vielen Sünden sind vergeben..."

Der Betrachter blickt in einen Innenraum, aus dem links hinten eine Tür in einen zweiten Raum führt; die linke Wand wird von einem Fenster durchbrochen, ein Gewölbe mit Stichkappen bildet die Decke. Rechts steht unter einem hohen Stoffbaldachin der Tisch, um den mehrere Personen versammelt sind. In zentraler Position sitzt Christus; Kopfhaltung und Gestus der linken Hand verdeutlichen, dass er zum rechts von ihm plazierten Gastgeber spricht; mit der rechten Hand weist Christus auf die Sünderin, die ihm kniend die Füße salbt. Hinter Simon stützt sich ein aufmerksam blickender, stehender Gast mit der Rechten auf den Tisch, an der rückwärtigen Tischseite sitzt ein weiterer Gast, der mit der rechten Hand ein Tuch zum Mund führt und gleichzeitig in der ausgestreckten Linken ein Glas hält, das ein Diener aus einer Karaffe mit Wein füllt. Links kniet ein zweiter Diener mit einer Schüssel neben einem gefüllten Korb. Im Nebenraum sind zwei stehende oder schreitende weibliche Figuren zu erkennen. Zum Inventar des Hauptraumes zählen ein Tischchen und mehrere Gefässe rechts im Vordergrund sowie eine Staffeletagere mit zahlreichen Tellern an der Wand hinter dem Tisch. Ein Hund, der unter der Tischdecke



1 Francesco Vanni, Gesamtentwurf für "Das Gastmahl des Pharisäers".  
Rom, Gabinetto Nazionale delle Stampe, 126 112.



2 Francesco Vanni, Studie zum Pharisäer Simon. Florenz, Biblioteca Marucelliana, B 134 r.



3 Francesco Vanni, Studie zu einem der Gäste. Florenz, Biblioteca Marucelliana, B 134 v.

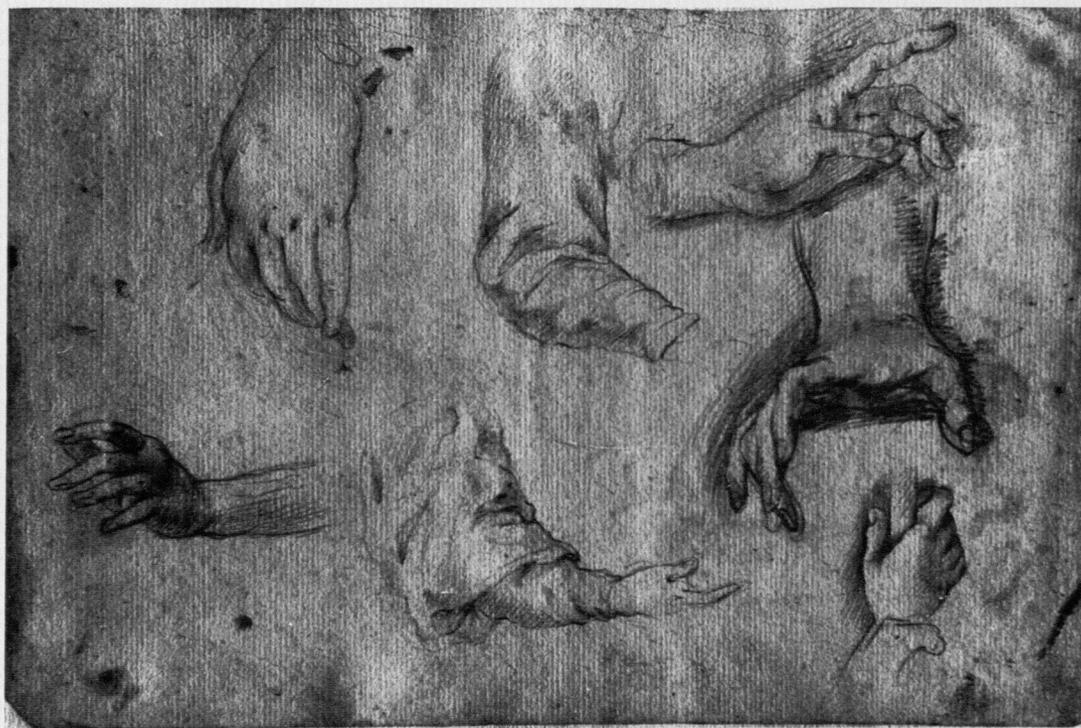
hervorschauend die Salbungsszene beäugt, figuriert als narrative Beigabe. Der Fluchtpunkt der — sehr sorglos perspektivierten — Komposition liegt etwa auf halber Höhe des Bildfeldes, also so, dass die Platte des Tisches in Schrägdraufsicht erscheint. Denkt man sich das Ganze in das Grossformat eines Altarbildes übersetzt, ergibt sich ein nicht eben vorteilhafter Raumeffekt; die Übersichtlichkeit der Darstellung ist allerdings — und dies entspricht wohl dem Sinn der besonderen räumlichen Organisation — grösser, als das bei einem tieferliegenden Fluchtpunkt erreichbar wäre.

Die Faktur des Kompositionsentwurfes wirkt auf den ersten Blick etwas uneinheitlich. Einige Partien sind sorgfältig durchgearbeitet, andere nur leicht angedeutet, wieder andere durch das Nachhelfen mit der Feder vergrößert. Im ganzen kommt die Abstufung der Intensitätsgrade dem angestrebten bildmässigen Eindruck zustatten. Die Handschrift ist offenkundig die Francesco Vannis. Die Art der Faltenbildung, der (sparsam eingesetzten) Schraffuren und der Lavierung findet Entsprechung auf vielen anderen Zeichnungen des Meisters. Und auch die etwas derbe und nicht gerade zusammenhangfördernde Anwendung der Feder hat zahlreiche Parallelen, etwa auf den Blättern Albertina 421, Chatsworth 375 oder Stockholm 134.<sup>5</sup>



4 Francesco Vanni, Studie zu einem der Gäste und einem Diener. Florenz, Biblioteca Marucelliana, C 70.

Die drei Zeichnungen in der Biblioteca Marucelliana sind stilistisch und im Hinblick auf die Zeichentechnik eng verwandt. In allen Fällen handelt es sich um mit schwarzer und weisser Kreide auf rostrosa getöntem Papier verwirklichte Naturstudien. B 134 recto (Abb. 2)<sup>6</sup> ist auf Simon den Pharisäer zu beziehen, B 134 verso (Abb. 3)<sup>7</sup> auf den vorgebeugt stehenden Gast hinter Simon, C 70 (Abb. 4)<sup>8</sup> auf die Gruppe des zweiten Gastes und des weineinschenkenden Dieners. Gemeinsam ist den drei Studien ein spontaner und zugleich entschiedener Strich; die Umriss sind ohne harte Brechungen geführt, die Schraffuren in Parallel- und Kreuzlagen wechselnder Kräftigkeit gesetzt, die Höhungen ökonomisch auf die lichtreflektierenden Grate und Punkte verteilt. Das Zusammenspiel mit dem rostrosa Tongrund<sup>9</sup> sorgt für eine relativ malerisch-weiche Wirkung. Die Ateliersituation ist den drei Studien sogleich anzumerken: Personen und Aufmachung lassen die physische Präsenz der (vermutlich Vannis Mitarbeiterstab entstammenden) Modelle spüren. Auf dem Gesamtentwurf wirken die Figuren, von Abweichungen der Kostümierung abgesehen, steifer und distanzierter.



5 Francesco Vanni, Arm- und Handstudien. Siena, Biblioteca Comunale, S. I. 5/114 r.

Das Blatt S. III. 1/47 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale<sup>10</sup> gibt nur die Gruppe von Christus und Magdalena wieder und ist offensichtlich eine später von fremder Hand gezeichnete Teilwiederholung nach dem Altargemälde. Unterschiede in der Haltung und Gewandung der Figuren gegenüber dem römischen Abbozzo sind wohl in dem Sinne zu interpretieren, dass das Monumentalbild in eben diesen Punkten vom Gesamtentwurf abwich.<sup>11</sup>

Der Existenz der Sieneser Teilnachzeichnung ist das Faktum zu danken, dass sich das verlorene "Gastmahl des Pharisäers" recht zuverlässig datieren lässt. Die auf dem römischen Gesamtentwurf summarisch formulierten Hände Christi sind auf der Kopie präzise erfasst: die rechte Hand mit stark verkürztem Handteller und angewinkelten Fingern — gleichsam schützend über Magdalena gebreitet —, die linke mit mahndem erhobenem Zeigefinger. Diese Hände kehren nun nicht nur auf einem Studienblatt Vannis in der Sammlung Schapiro (2.488)<sup>12</sup> wieder, sondern auch auf dem Blatt S. I. 5/114 recto der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 5)<sup>13</sup>, und zwar dort im Verein mit anderen Arm- und Handstudien. Die untere Armstudie ist auf die Magdalena des "Gastmahls des Pharisäers" zu beziehen, die Hand links unten und die (einen lotrechten Schaft umfassende) Hand in der rechten unteren Ecke stehen hingegen mit der vorne, etwa in Bildmitte knienden Jünglingsgestalt auf dem Gemälde "Joseph und seine Brüder in Ägypten" im Monte dei Paschi in Siena<sup>14</sup> in Zusammenhang. Das Josephsbild ist 1596 datiert; das "Gastmahl des Pharisäers" muss zur gleichen Zeit gemalt oder zumindest konzipiert worden sein.<sup>15</sup>



6 Nach (?) Francesco Vanni, Kompositionszeichnung zu "Die Kreuzanheftung Christi". Sammlung E. Schapiro, London/Paris.

Über das Aussehen des dritten in S. Francesco verbrannten Bildes von Vanni, *un Cristo quando è posto in Croce*, habe ich in anderem Kontext Überlegungen angestellt.<sup>16</sup> Wahrscheinlich überliefern die — kaum eigenhändige — Zeichnung S. 1.017-1.562 in der Sammlung E. Schapiro, London/Paris (Abb. 6)<sup>17</sup>, die ungelenke Nachzeichnung 1980 im Louvre<sup>18</sup> und das malerisch schwache Altarblatt in S. Croce zu Sinalunga<sup>19</sup> die Komposition des verlorenen Monumentalwerkes von Vanni. Die "Kreuzanheftung Christi" war vermutlich das jüngste der von Vanni für S. Francesco gelieferten Altarbilder; sie dürfte um 1600 oder noch etwas später anzusetzen sein.



7 Alessandro Casolani, Skizzenblatt zu "Die Erweckung des Lazarus".  
Siena, Biblioteca Comunale, S. III. 10/35 r.

Das von Alessandro Casolani 1606 unfertig hinterlassene und von Vincenzo Rustici vollendete Altarbild "Die Erweckung des Lazarus" wurde vor einiger Zeit im Magazin der Sieneser Pinakothek aufgerollt wiederentdeckt.<sup>20</sup> So gewiss das Gemälde in der auf uns gekommenen Form nicht zu den Meisterleistungen der neueren sienesischen Malerei zählt, so interessant ist seine an einigen Zeichnungen verfolgbare Planungsgeschichte.

Auf dem Blatt S. III. 10/35 recto (Abb. 7)<sup>21</sup> sind Einzel-, Gruppen- und eine Gesamtskizze auf eine für Casolani typische Weise lässig vereint. Die Kompositionsskizze links unten enthält die wesentlichen Elemente des Altargemäldes, allerdings in etwas anderer Anordnung und Ausbildung. Der quantitative Anteil der Figuren an der Bildfläche ist auf der



8 Alessandro Casolani, Kompositionsskizze zu "Die Erweckung des Lazarus". Siena, Biblioteca Comunale, E. I. 12/97 v.

Skizze grösser, die Protagonisten — Christus und Lazarus — sind vergleichsweise weit voneinander entfernt. Dadurch, dass die Figur Christi in betontem Achsenzusammenhang mit der Arkade im Mittelgrund steht, wirkt sie erhabener und dramaturgisch gewichtiger als auf den späteren Fassungen. Lazarus ist, soweit sich erkennen lässt, in schlaffer Haltung, also noch dem Tode nahe, gegeben. Rechts neben der Gesamtskizze findet sich in Gestalt einer Teilkomposition eine andere Interpretation des Erweckungsvorgangs: Christus und Lazarus sind zur Gruppe zusammengefasst, Lazarus kniet aufblickend und mit gefalteten Händen vor dem Wundertäter; ein Podest steigert die Theatralik der Szene. Ausser diesen beiden Darstellungen bietet das Blatt weitere Skizzen: links oben zwei Figuren, die auf zwei der erhöht postierten Zuschauer zu beziehen sein mögen, oben in der Mitte eine Par-

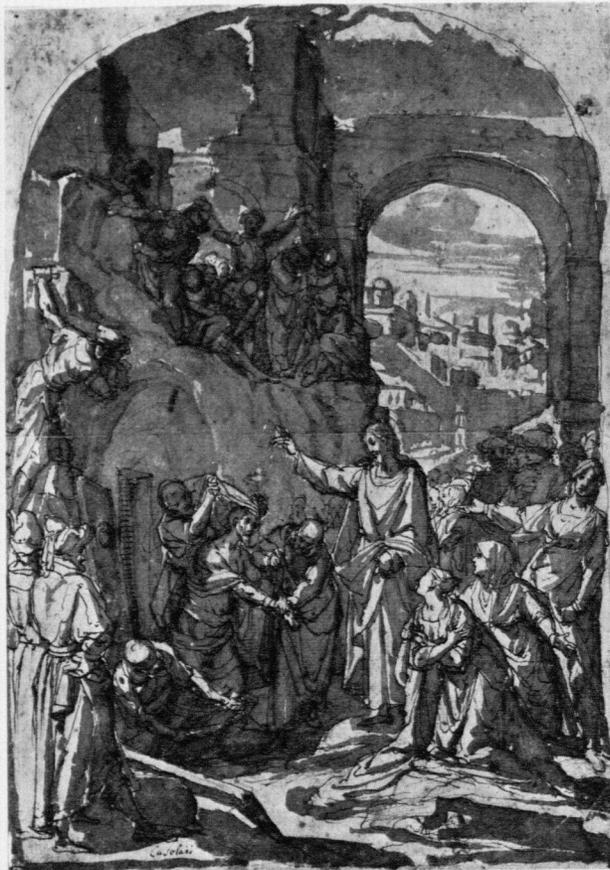
tialnotiz zum auferweckenden Christus, weiter rechts zum stehenden, turbantragenden Zuschauer links im Vordergrund (die Gesamtskizze sieht für diese Stelle eine sitzende Gestalt vor), ganz rechts ein Turm, wie er in dieser Form auf dem Gemälde nicht auszumachen ist. Der mit Feder angedeutete Akt am linken Bildrand lässt sich nicht näher bestimmen.

Casolanis Methode, skizzierend mit dem Zeichenstift umzugehen, wird durch das Sieneser Blatt exemplarisch belegt. Die Neigung zum rundend zusammenfassenden, mitunter sich zum Knäuel verfangenden Strich kommt vor allem in der Gesamtskizze zur Geltung. Aber auch sonst wird die Prävalenz der weichen, kurvigen Linie gegenüber der eckig gebrochenen sichtbar. Auf Schraffuren ist so gut wie ganz verzichtet; räumliche Gliederung wird durch Strichverlauf, Strichhäufung und Variation des Stiftdruckes erreicht. Mit vielen Skizzenblättern Casolanis hat das hier diskutierte die Eigentümlichkeit gemeinsam, Schrifteinsprengsel zu enthalten. Das *almio Caymo Come fraiello* links oben legt die Vermutung nahe, der Künstler habe einen angefangenen Brief als Zeichenpapier weiterverwendet. Aber derartige Formulierungen kommen, neben kitzelnden Federproben (vgl. den rechten Rand unserer Zeichnung!), spielerisch wiederholten Buchstaben oder ganzen Wörtern, an allen möglichen Stellen vieler Casolani-Zeichnungen vor.

Man könnte geneigt sein, die Kompositionsskizze E. I. 12/97 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale (Abb. 8)<sup>22</sup> für eine Vorstufe des soeben kommentierten Blattes zu halten, fehlt auf ihr doch die charakteristische Architekturstaffage mit dem Torbogen. Die Figurendisposition, die grössere räumliche Weite und die Ausbildung mehrerer Details beweisen indessen, dass es sich um eine Folgestation auf dem Wege zur Ausführung handeln muss. Christus ist, verglichen mit der ersten Gesamtskizze, weiter zur Bildmitte gerückt. Lazarus ist in jener Haltung benommenen Erwachens aus dem Todesschlaf gezeigt, die auch auf dem Ausführungsentwurf und dem Gemälde begegnen. Der Dreiergruppe der heiligen Frauen rechts im Vordergrund fällt eine prononcierte Rolle innerhalb der Gesamtkomposition zu. Ob mit dem aufragenden Architekturstück in der obersten Bildpartie etwa der auf S. III. 10/35 recto notierte Turm oder eher ein Gebäudefragment gemeint ist, bleibt fraglich. Was die Zeichenweise betrifft, ist auf die grundsätzliche Nähe zur Gesamtskizze auf S. III. 10/35 recto hinzuweisen; die Definitionskraft der Linie ist um einen Grad grösser, die breite, weiche, teilweise gewischte Schraffur hat an der Wirkung beträchtlichen Anteil. Insgesamt herrscht wiederum der Eindruck des locker Improvisierten.

Völlig anders ist das Berliner Blatt KdZ 16 116 (Abb. 9)<sup>23</sup> gezeichnet. Als einer der ausführlichsten und gewissenhaftesten Entwürfe Casolanis dürfte es die Funktion einer Vorlage für den Auftraggeber gehabt haben. Jedenfalls kommt es in seiner bildmässigen Differenziertheit den in Siena geläufigen und besonders von Francesco Vanni gepflegten Chiaroscuro-Bozzetti nahe. Über einer Unterzeichnung mit schwarzem Stift sind die Formen mit der Feder umrissen, genau, aber ohne Pedanterie. Der Pinsellavierung obliegt die, wiederum treffsichere und dabei grosszügige, Verdeutlichung der Helldunkelverhältnisse. Im Bereich der Hintergrundlandschaft übernimmt der Pinsel die Hauptarbeit der Formdefinition. Die Neigung zur kurvigen Strichführung tritt zurück, das deskriptive Moment gewinnt entsprechend an Gewicht.

Kompositionell basiert der Berliner Abozzo auf der Skizze E. I. 12/97 verso. Evidentester Unterschied ist der Architekturprospekt mit dem Torbogen im Mittelgrund, also ein bereits auf S. III. 10/35 recto erprobtes Motiv. Für die Figuren sind Formulierungen gefunden, denen das Altargemälde weitgehend folgt. Lediglich die Frauengruppe rechts vorne und der Bogendurchblick weichen im ausgeführten Bild auffallend vom Berliner Entwurf ab. Dabei handelt es sich sicherlich um Modifikationen Casolanis; Vincenzo Rusticis Anteil dürfte sich auf Teile der malerischen Umsetzung beschränken.



9 Alessandro Casolani, Entwurf zu "Die Erweckung des Lazarus". Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 16 116.

Drei der vier früher in S. Francesco befindlichen Altarblätter Alessandro Casolanis haben sich erhalten.<sup>24</sup> Mit der "Verkündigung Mariä" vermag ich bislang keine Zeichnung schlüssig in Verbindung zu bringen. Unter Umständen könnte das Blatt 4968 S in den Uffizien eine Vorstudie für den Verkündigungsendel sein. Die Zeichnungen 4947 S in den Uffizien und S. II. 5/44 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale sind eher der formalen Lösung der Verkündigungslünette in der Pieve von Corsano bei Siena verwandt, ohne dass sie damit schon befriedigend bestimmt wären. Auf die "Kreuzigung Christi" lässt sich, soweit ich das bisher beurteilen kann, als eine erste, in der Folge radikal veränderte Kompositionsskizze das Blatt S. III. 10/9 verso in der Sieneser Biblioteca Comunale beziehen; ausserdem die Zeichnungen S. III. 10/37 recto und E. I. 15/9 verso, ebenfalls in der Biblioteca Comunale, 12.259 im Louvre, sowie 4911 S in den Uffizien. Auf die Existenz eines Bozzettos in einer toskanischen Privatsammlung haben mich dankenswerterweise meine Sieneser Kollegen Dr. Martini und Dr. Bagnoli aufmerksam gemacht.

Verloren ist Casolanis "Auferstehung Christi", doch wird man mit ihr den flüchtigen Kompositionsentwurf auf dem Skizzenblatt E. I. 12/92 verso und die Aktstudie eines emporschwebenden Mannes S. IV. 13/92 recto in der Sieneser Biblioteca Comunale in Zusammenhang bringen dürfen.<sup>25</sup>

## ANMERKUNGEN

- <sup>1</sup> G. Borghini, I dipinti della Chiesa di S. Francesco nella Pinacoteca Nazionale di Siena. In: P. Torviti, La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo, Genua 1978, pp. 396-407.
- <sup>2</sup> Vgl. P. A. Riedl, Disegni dei barocceschi senesi (Francesco Vanni e Ventura Salimbeni), Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XLVI, Florenz 1976 (im folgenden: Riedl, Disegni), p. 34 f. (Nrn. 18 und 19). Ausserdem: ders., Francesco Vanni als Zeichner, in: Münchner Jb., XXX, 1979, p. 90.
- <sup>3</sup> I. Ugurgieri Azzolini, Le Pompe Sanesi, vol. II, Pistoia 1649, p. 370. Ugurgieri registriert in der Vanni-Vita: In S. Francesco una Tavola della Natività di N. S. con molte figure, una Cena del Fariseo con Cristo, e la Maddalena a' suoi piedi, ed un Cristo quando è posto in Croce. — Vgl. auch F. Chigi, Elenco delle pitture, sculture e architetture di Siena (ed. P. Bacci, in: Bull. Senese di Storia Patria, N.S.X, 1939, pp. 197 ff. und 297 ff.). Chigi notiert in S. Francesco: L'altare de Ciai e Tolomei Francesco Vanni... la tavola a la Cappella de' Puliti copia di Francesco Vanni fatta da Micalagnolo suo figlio... La Natività di casa Alberti, di Francesco Vanni... l'altare de' Tolomei S. Maria Maddalena, Francesco Vanni, lavoro di Flaminio. Die Architektur des Tolomei-Altars stammte demnach von Flaminio del Turco. Über das Bild der Puliti-Kapelle fehlen genauere Nachrichten.
- <sup>4</sup> Blattgrösse: 305 × 199 mm; unten spätere Schrift: Francesco Vanni. Ich habe das Blatt und die Marucelliana-Studien im zitierten Katalog der Uffizien-Ausstellung (s. Anm. 2) auf p. 35 erwähnt.
- <sup>5</sup> Die Blätter in Wien und Chatsworth beziehen sich auf die Folge "Das Leben der hl. Katharina von Siena" (vgl. Riedl, Disegni, p. 29 f.); zur Stockholmer Zeichnung s. ebenda, p. 48 (Nr. 38).
- <sup>6</sup> 201 × 125 mm; rechts unten spätere Schrift: F. V.
- <sup>7</sup> Blattgrösse: wie 134 recto; unten spätere Schrift: Franges (ist durchgestrichen), daneben: Francesco Vanni.
- <sup>8</sup> 201 × 146 mm.
- <sup>9</sup> Studien auf rostrosa eingefärbtem Papier finden sich im zeichnerischen Oeuvre Vannis auch sonst. Beispiele: S. III. 1/19 recto und verso und S. III 1/20 recto und verso in der Sieneser Biblioteca Comunale (S. III. 1/19 verso und S. III 1/20 recto lassen sich auf Figuren der 1601 datierten "Mythischen Verlobung der hl. Katharina von Siena" in der Sieneser Chiesa del Refugio beziehen).
- <sup>10</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weiss gehöht, bräunlich getöntes Papier, 253 × 180 mm (Maximalmasse des ganz unregelmässig beschnittenen Blattes).
- <sup>11</sup> Das Thema des Gastmahls im Hause des Pharisäers Simon wurde im 16. und 17. Jahrhundert sehr häufig verbildlicht; vgl. A. Pigler, Barockthemen, vol. I, Budapest 1974, p. 320 ff. Unter den mir bekannt gewordenen Darstellungen habe ich zwar mehrere gefunden, die, was den allgemeinen Kompositionsmodus angeht, der Formulierung Vannis verwandt sind, nicht aber ein unmittelbar vergleichbares Werk, dem man etwa Vorbildfunktion unterstellen könnte.
- <sup>12</sup> Schwarze Kreide, weisses Papier, 116 × 88 mm.
- <sup>13</sup> Schwarze Kreide, Rötél, weisses Papier, 182 × 272 mm. Fr. Susan Wegner, mit deren Hilfe die Identifizierung der Hände auf dem Blatt gelang, sage ich meinen herzlichen Dank.
- <sup>14</sup> Vgl. N. Mengozzi, Il Monte dei Paschi, Siena 1905, p. 63 ff. und Abb. 14. Das Gemälde wurde 1596 für die Gesellschaft vom Monte Pio in Siena geschaffen; 1692 vom Grossherzog für die Uffizien erworben, war es zuletzt längere Zeit im Florentiner Depot, bis es als Leihgabe an den Monte dei Paschi nach Siena zurückging.
- <sup>15</sup> Meine früher geäusserte Vermutung, das "Gastmahl des Pharisäers" müsse in Vannis später Schaffenszeit entstanden sein, ist damit hinfällig (vgl. Riedl, Disegni, p. 35).
- <sup>16</sup> Vgl. Riedl, Disegni, p. 61 ff. (Nrn. 60-64).
- <sup>17</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, 290 × 178 mm. Das Blatt dürfte in Vannis Werkstatt nach dem Ausführungsentwurf kopiert sein; die Quadrierung ist wohl als Hilfsmittel des Kopisten zu deuten. Völlig ausschliessen möchte ich Eigenhändigkeit allerdings nicht.
- <sup>18</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, weisses Papier, 293 × 183 mm (Blatt oben etwas angestückt).
- <sup>19</sup> Unpubliziert; es handelt sich offensichtlich um die mediokre Arbeit eines Vanni-Schülers oder -Nachfolgers.
- <sup>20</sup> Vgl. G. Borghini, op. cit. (s. Anm. 1), p. 399 f. und Abb. 478.
- <sup>21</sup> Rötél (und Feder mit brauner Tinte), weisses Papier, 272 × 195 mm.
- <sup>22</sup> Rötél, weisses, fleckiges Papier, 167 × 113 mm.
- <sup>23</sup> Feder, braune Tinte, braun laviert, Spuren von schwarzem Stift und Rötél, leicht gebräuntes Papier (etwas stockfleckig), 317 × 222 mm; links unten Schrift: Casolani.
- <sup>24</sup> Vgl. G. Borghini, op. cit. (s. Anm. 1), p. 399 f. (Nr. 2 Mag.) und p. 402 ff. (Nrn. 11 Mag. und 5 Mag.). — F. Chigi, op. cit. (s. Anm. 3), p. 318 f., registriert in S. Francesco: "La Cappella de' Palmieri l'Annunziata d'Alisandro Casolani... La Cappella del Crocifisso de' Piccolomini Alisandro Casolani... La Resurrezione di Nostro Signore di Casa Bolgarini Alisandro Casolani... La tavola de' Riccardi cominciata da Alisandro Casolani finita da Vincentio Rustici.
- <sup>25</sup> Sicherlich werden sich auf Grund der Publikation Borghinis weitere auf die Bilder aus S. Francesco bezügliche Materialien auffinden lassen. Hier sei noch auf eine Zeichnung Giovanbattista Ramacciottis hingewiesen, welche sich auf die Rückenfigur der sitzenden Dienerin in der "Geburt Mariä" bezieht (Siena, Biblioteca Comunale, S. I. 4/37 recto; zum Gemälde vgl. G. Borghini, op. cit., s. Anm. 1, p. 397, Nr. 13 Mag.).

## RIASSUNTO

Gabriele Borghini ha pubblicato recentemente in un'appendice al secondo volume del catalogo della Pinacoteca di Siena curato da Piero Torriti un numero sorprendentemente grande di dipinti appartenenti agli antichi arredi di San Francesco, tra i quali anche quadri salvati dall'incendio del 1655.

Un'idea di alcune pale d'altare perdute ci si può fare per mezzo di antiche descrizioni e di disegni rimasti. Il presente articolo tratta soprattutto della "Cena del Fariseo" di Francesco Vanni. Il dipinto bruciato può essere ricostruito tramite un progetto d'insieme del Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, tre studi della Biblioteca Marucelliana di Firenze, uno studio e la copia parziale in un disegno nella Biblioteca Comunale di Siena come pure uno studio della collezione E. Schapiro, Londra/Parigi. Inoltre è stato possibile raggiungere una datazione abbastanza sicura intorno al 1596, grazie alla combinazione di vari ragionamenti.

La composizione dell'"Inchiodamento di Cristo" del Vanni è stata probabilmente tramandata per mezzo di un disegno (probabilmente non di sua mano) della collezione E. Schapiro, una copia scadente disegnata conservata al Louvre ed una copia dipinta in S. Croce a Sinalunga.

Della pala d'altare "La Resurrezione di Lazzaro" lasciata incompiuta nel 1606 da Alessandro Casolani, terminata da Vincenzo Rustici e ritrovata arrotolata qualche tempo fa nel magazzino della Pinacoteca di Siena, si conservano due interessanti schizzi dell'insieme nella Biblioteca Comunale di Siena ed il modello a Berlino. Anche agli altri dipinti di Casolani, che si trovavano anticamente in San Francesco, si possono ricollegare alcuni disegni preparatori.

## Bildnachweis:

GNS, Rom (Oscar Savio): Abb. 1. - G. Sansoni, Florenz: Abb. 2, 3, 4. - Verfasser: Abb. 5 - J. Fryszman, Paris: Abb. 6. - KIF (L. Artimi): Abb. 7, 8. - Kupferstichkabinett Berlin (J. P. Anders): Abb. 9.