

*Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften  
Philosophisch-historische Klasse  
Jahrgang 1979 - 6. Abhandlung*

// +  
PETER ANSELM RIEDL

**Das Fondi-Grabmal in S. Agostino  
zu Siena //**

Vorgelegt am 1. Dezember 1979

HEIDELBERG 1979  
CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Riedl, Peter Anselm:*

Das Fondi-Grabmal in S[an] Agostino zu Siena /  
Peter Anselm Riedl. – Heidelberg: Winter, Uni-  
versitätsverlag, 1979.

(Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie  
der Wissenschaften, Philosophisch-Historische  
Klasse; Jg. 1979, Abh. 6)

ISBN 3-533-02892-5



ISBN 3-533-02892-5

Alle Rechte vorbehalten. © 1979. Carl Winter Universitätsverlag, gegr. 1822, GmbH., Heidelberg  
Photomechanische Wiedergabe nur mit ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag  
Imprimé en Allemagne. Printed in Germany  
Photosatz und Druck: Carl Winter Universitätsverlag, Abteilung Druckerei, Heidelberg

80 A 5396

**Meinem Lehrer Walter Paatz  
und meinem Schüler Andeheinz Mößer  
zum Gedächtnis**

## INHALT

Vorwort . . . . .	9
I. Einleitung . . . . .	11
II. Beschreibung . . . . .	13
III. Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes. Perspektivanalyse . . . . .	17
IV. Stil und Attribution . . . . .	19
V. Zur Geschichte . . . . .	29
VI. Zur Bedeutung . . . . .	34
VII. Schlußüberlegungen . . . . .	43
Anhang:	
Zustand und Konservierungsmaßnahmen.	
Von <i>Leonetto Tintori</i> . . . . .	46
Zur Perspektivanalyse. Von <i>Elio E. Rodio</i> . . . . .	47
Abbildungsverzeichnis, Abbildungsnachweis . . . . .	51
Abbildungen . . . . .	53

## VORWORT

An dieser Stelle ist nicht nur den Kollegen zu danken, die mich durch Informationen und Anregungen unterstützt, sondern vor allem jenen, welche die Freilegung und Restaurierung des Fondi-Grabmals überhaupt möglich gemacht haben. Herr Rolf Becker, Baierbrunn bei München, hat als Mitglied des „Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“ dieses Unternehmen großzügig finanziert und darüber hinaus die beiden Farbtafeln für die vorliegende Veröffentlichung gestiftet. Herr Prof. Dr. Piero Torriti, Soprintendente per i Beni Artistici e Storici per le Provincie di Siena e Grosseto, gewährte jede denkbare fachliche und administrative Hilfe. Die schwierige Arbeit der Aufdeckung und Sicherung des Freskos wurde von Herrn Prof. Leonetto Tintori und seiner Equipe auf gewohnt souveräne Weise gemeistert. Herr Architekt Elio Rodio zeichnete die Pläne und führte die Perspektivanalyse durch, Herr Luigi Artini fertigte die Photographien.

Die Kenntnis der Dokumente verdanke ich Fr. Dr. Monika Butzek und Herrn Prof. Dr. Gino Corti. Wichtig für die Lösung der Zuschreibungsfrage waren Gespräche mit Herrn Dr. Alberto Cornice. Wertvolle Einzelhinweise gaben mir die Herren Prof. Dr. Ewald Vetter, Prof. Dr. Reinhold Hammerstein, Prof. Dr. Wilhelm Seidel, Prof. Dr. Volker Scherliess und Dr. Klaus Güthlein.

Last not least gilt mein Dank dem Direktor des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, Herrn Prof. Dr. Herbert Keutner, sowie Herrn Prof. Dr. Max Seidel und dem gesamten Florentiner „Siena-Team“.

*Peter Anselm Riedl*

Heidelberg, im November 1979

## I. EINLEITUNG

Seit einiger Zeit beschäftigt sich das Kunsthistorische Institut in Florenz im Rahmen des Forschungsprojektes „Die Kirchen von Siena“ mit Architektur und Ausstattung der ehemaligen Sieneser Augustinerkirche<sup>1</sup>. Den Sondierungs- und Freilegungsarbeiten ist unter anderem die Wiedergewinnung eines Freskos zu danken, das im Hinblick auf Typus, bildnerische Realisierung und Ikonographie einen sehr interessanten Sonderfall repräsentiert (Abb. 1).

Vorauszuschicken ist zum einen, daß einige Partien des Wandbildes, darunter große Teile der weiblichen Liegefigur rechts unten, bereits durch einen früheren Aufdeckungsversuch ans Licht gebracht worden waren, ohne daß deswegen Rückschlüsse auf den Gesamtzusammenhang möglich gewesen wären<sup>2</sup>. Zum anderen ist zu bemerken, daß einige große Fehlstellen, namentlich in der unteren Zone und links oben, die Lesbarkeit des Freskos beeinträchtigen und die Rekonstruktion mit einigen Ungewissheiten belasten. Indessen: Die wesentlichen Teile sind – wenn auch in ihrer Oberfläche arg angegriffen – erhalten und verlangen nach einer eingehenden Interpretation.

Das Fresko nimmt einen Teil der Nordwand der Cappella Azzoni am nördlichen Querhaus von S. Agostino ein (Abbildung 2). Über seine Platzierung und seine Abmessungen unterrichtet der Aufriß Abb. 3 (vgl. S. 50), über Maltechnik, Zustand und die angewandten Sicherungsmethoden informiert der im Anhang abgedruckte Restaurierungsbericht von Professor Leonetto Tintori (S. 46).

Dargestellt ist ein Grabmonument, dessen besonderer Charakter hier zu bestimmen ist. Zunächst soll eine Beschreibung die formale und koloristische Struktur verdeutlichen, dann eine Analyse die perspektivisch-illusionistischen Qualitäten klären. In der Folge werden

<sup>1</sup> Erste Ergebnisse wurden soeben veröffentlicht: *Max Seidel*, Die Fresken des Francesco di Giorgio in S. Agostino in Siena, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII, 1979, S. 2ff.; *Martina Ingendaay*, Rekonstruktionsversuch der „Pala Bichi“ in S. Agostino in Siena, ebenda, S. 109ff.

<sup>2</sup> Diese um 1960 durchgeführten Sondierungen gingen auf die Initiative von Enzo Carli zurück; Geldmangel verhinderte seinerzeit eine Freilegung des Freskos.

die Fragen nach dem Autor, nach der Identität des Kommemorierten und nach der Bedeutung des gemalten Kenotaphs<sup>3</sup> in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen behandelt.

<sup>3</sup> Anstelle der präzisen Bezeichnung *gemaltes Kenotaph* ist hier einfachheitshalber meist von *Grabmal* bzw. *Grabmonument* die Rede.

## II. BESCHREIBUNG

Das gemalte Grabmonument täuscht ein räumliches Gebilde vor, das zum Teil frei oder reliefartig vor die reale Wand zu treten, zum Teil in diese eingetieft scheint. Grob unterscheiden lassen sich eine Art Sockelbank mit obeliskenkronenden Vorsätzen an den Flanken, ein Ädikulaaufbau und eine von dieser Ädikula gerahmte kastenförmige Nische mit dem Sarkophag. Unglücklicherweise ist die untere Zone durch den Einbruch eines Wandschranks und andere Eingriffe so schwer beschädigt, daß die Basis der ganzen Anlage an keiner Stelle erkennbar ist<sup>4</sup>.

Die sichtbaren Teile erlauben, eine Sockelbank zu rekonstruieren, der beidseitig Postamente für die Obelisken vorgestellt sind. Ein aus einem Plättchen, einem Viertelstab, einer Platte und einem dünnen Profilstab zusammengesetztes Gesims deckt die Sockelteile ab<sup>5</sup>. Im eingesenkt zu denkenden Frontspiegel der erhaltenen Obeliskensbasis sind Spuren eines (ornamentalen?) Reliefs auszumachen. Die flankierenden, schlanken Obelisken ruhen mit blattförmigen Eckbeschlügen auf den Postamenten auf. Der Obeliskenschaft endet jeweils mit einer zweistufigen Metalleinfassung, deren sich kurvig verjüngender (gleichsam das Pyramidion ersetzender) Oberteil als Sockel für eine Famaallegorie dient. Ganz erhalten ist nur die rechte Figur: eine jugendliche Gestalt im Flugschritt, mit flatterndem Gewand, nach rückwärts ausgefächerten Schwingen und zwei gleichzeitig betätigten Tromben (Abb. 19b). Die linke, teilweise zerstörte Figur war mehr oder weniger ein Spiegelbild der rechten (Abb. 19a).

Die Ädikula (Abb. 6,7) wird seitlich von jeweils einer Balustersäule besonderer Beschaffenheit gestützt: Über kubischer Basis erhebt sich ein nach oben konisch verdickter Schaft, der mit einem vasenhalsartig eingeschnürten Oberteil endet, auf dem ein der Basis entsprechendes,

<sup>4</sup> Der Einbau des Wandschranks geht wohl auf das neunzehnte Jahrhundert zurück, also auf eine Zeit, zu der das Fresko unter Tünche verborgen lag.

<sup>5</sup> Die zuverlässige Benennung der Details ist – und das gilt leider auch für andere Partien des Freskos – wegen des schlechten Erhaltungszustandes oder wegen nicht eindeutig interpretierbarer Formulierung nicht durchgängig möglich.



annähernd würfelförmiges Kopfstück ruht. In der unteren Zone umfaßt den Balusterschaft jeweils eine Ornamentmanschette, oben gehen bei der linken Säule von einem Maskaron, bei der rechten von einem nicht genau definierbaren Ornament beiderseits Festons aus. Auf dem Schaft der rechten Säule ist unter den Festons eine kleine, an einem Faden hängende Violine zu erkennen; an korrespondierender Stelle der linken Stütze ist die Freskoschicht ausgebrochen, doch lassen eine feine Schnur und Farbspuren auf das frühere Vorhandensein eines hängenden Gegenstandes schließen.

Die Sarkophagnische wird aus einem quaderförmigen Kasten mit dicken Wandungen gebildet, deren drei Stirnseiten – also die seitlichen und die obere – auf eine nicht exakt benennbare Weise profiliert sind. Das mittlere Glied ist offensichtlich eine Kehle, die Ränder sind mehrfach durch Plättchen und Stäbe gestuft; die oberen Ecken sind auf Gehrung gearbeitet. Alle Innenwände der Nische sind völlig plan und undifferenziert. Auf dem Nischensturz lagert ein makaber figurierter Fries: Von rechts nach links folgen ein übereck gestellter Totenschädel, eine von flatternden Bändern begleitete Stroh(?)–Girlande, welche ein Paar gekreuzter Knochen in ihre Mitte nimmt, ein frontal sitzendes Käuzchen, eine zweite knochenbestückte Girlande und ein frontal gezeigter Totenschädel, der zugleich die Mitte des Frieses markiert. Nach links hin ist das Ensemble symmetrisch ergänzt zu denken.

Es folgt der Giebel: im Prinzip ein einfacher Segmentaufbau mit einem geraden, relativ schlicht profilierten Basisgesims (Plättchen, Viertelstab, Platte, gestuftes Plättchen) und einer ähnlich ausgebildeten Segmentrahmung mit abschließendem steigendem Karnies. Dessen Deckplättchen entsendet oben zwei gegenläufige Voluten, welche eine als Wappenkrönung fungierende phantastische Maske mit palmettenförmigem Kopfschmuck zwischen sich nehmen. Über dem Zenit des Segmentbogens erhebt sich ein kleines, seitlich von steigenden Voluten abgestütztes Gehäuse, das einen Menschenkopf in weit fortgeschrittenem Verwesungszustand birgt (Abb. 18). In der Achse der Balustersäulen ragt über den Flanken des Segmentgiebels jeweils ein mehrfach ausgebauchter und eingeschnürter Kandelaber auf, der in einer Schale endet. Aus der linken dieser Schalen lodern Flammen, auf der rechten ist eine gelb- und bräunlichrote Masse auszumachen, mit der verglühende Asche gemeint sein könnte.

Auffallendstes Element der Ausstattung der ganzen Anlage ist der mächtige Sarkophag in der Ädikulanische. Er ruht, soweit erkennbar, auf einer kurvig geböschten Sockelbank. Der bauchig ausladende und

dann über einer Profilleiste konkav einschwingende Sarkophagkorpus hat beiderseits eine breite Vorlage, die den Krümmungen folgt und unten als Auflage auskragt. Der Sarkophagkörper schließt oben mit einem Gesims, von dessen Deckprofil sechs Voluten ausgehen, deren äusseres Paar jeweils als eine Art breitgezogenes Kapitell der Vorlagen gelesen werden könnte, wenn die inneren beiden Voluten dieser Suggestion nicht widersprächen. Einfach ist der Sarkophagdeckel beschaffen, nämlich als undifferenzierte, annähernd ellipsoidkappenförmige Haube, die nur über dem Zenit von einem Aufsatz mit einem niedrigen, konkavwandigen Körper, einer profilierten Deckplatte und zwei gegenläufigen, liegenden S-Voluten bekrönt wird. Über dem Aufsatz erhebt sich eine schlicht-elegante Vase.

Auf dem Sarkophagdeckel sind zwei weibliche Figuren hingelagert. Die linke (Abb. 9, 12a) trägt eine Art antikischen Harnischs (die Laschen an den Schultern und am unteren Saum sind nur noch schwach zu erkennen) und einen über die Knie gerafften Rock; ein Schleier bauscht sich hinter ihr. Den linken, angewinkelten Arm stützt sie auf eine Volute des Sarkophagaufsatzes; die linke Hand umfaßt einen Zipfel des über die Schulter geführten Schleiers. Der rechte Arm ruht ausgestreckt auf dem (vom linken Bein weitgehend verdeckten) rechten Knie. Das Haupt der Figur ist sinnend nach rechts gesenkt. Neben der linken Hüfte ist ausschnitthaft ein Schild zu erkennen. Links neben der Figur sitzt – über einer größeren Fehlstelle – frontal eine Eule.

Die rechte Figur (Abb. 10, 11, 12b) stützt sich ebenfalls mit einem Arm auf eine Volute des Sarkophagaufsatzes. Ihre rechte Hand greift vor der Brust nach dem reichgefältelten Gewand, die linke stützt die Schnecke eines zerbrochenen Saiteninstruments – wohl einer Viola da Gamba<sup>6</sup> –, dessen Korpus rechts hinter dem ausgestreckten rechten Bein sichtbar ist. Neben der Figur flattert in der Nische eine Fledermaus.

<sup>6</sup> Die Identifizierung ist aus mehreren Gründen nicht einfach. Die Schnecke ist groß und klobig, der Korpus wirkt dagegen zu klein; diese Größendifferenz mag teilweise dadurch zu erklären sein, daß der abgebrochene Korpus in die Nischenecke hinter dem Sarkophagdeckel zurückgerutscht ist. Erschwert wird die Bestimmung des Instruments durch das (wahrscheinlich zustandsbedingte) Fehlen von Detailangaben. Daß es sich um eine Viola da gamba – und nicht um eine Lira da gamba (Lirone) – handelt, wird durch den Vergleich mit dem in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, XIII, 1966, Tafel 83, Nr. 3, abgebildeten Mantuaner Instrument von 1568 wahrscheinlich. Zu vergleichen sind auch die Viola rechts auf Tizians „Venus mit dem Lautenspieler“ im Metropolitan

Das Feld des Segmentgiebels wird von einer großen Rollwerkkartusche mit dem Wappen der Sieneser Familie Fondi – einem steigenden goldenen beziehungsweise gelben Stier auf blauem Grund – beherrscht (Abb. 13a). Rechts sitzt, vor einer seitlich gerafften Schärpe, ein Putto, der mit seinen Armen die Wappenkartusche hält und sein rechtes Bein über das Basisprofil des Giebels baumeln läßt (Abb. 13b). Die linke Partie ist ohne Zweifel entsprechend zu ergänzen. Das Figurenensemble wird durch zwei weibliche Gestalten komplettiert, die auf dem Giebelsegment sitzen und sich jeweils mit einem Arm auf die Deckplatte des oberen Aufsatzes stützen: Beide sind geflügelt, beide halten sie in der freien, ausgestreckten Hand Cornetti torti (geschweifte Zinken)<sup>7</sup>, beide tragen leichte Kleider (Abb. 14, 15a, 15b, 17).

Bekrönende Mitte des Ganzen ist ein (leider in seinen oberen Teilen zerstörtes) Kruzifix über dem Hügel des Adamsgrabes (Abb. 16). Angesichts der Präsenz des Totenkopfes im Gehäuse darunter, ist dem Kreuzeshügel nicht noch eigens ein Skelettattribut beigegeben.

Soweit die Beschreibung der Formen. Die Deskription des Kolorits ist insgesamt einfacher, im Detail freilich so unzulänglich, wie Farbbenennungen zwangsläufig zu sein pflegen. Vorherrschende Farben sind das – offenkundig einen diskret geäderten Marmor simulierende – Grauviolett, welches den Sockel und die Ädikula in allen ihren Teilen bestimmt. Lediglich die Rückwand der Nische ist schwärzlich<sup>8</sup>. Weiter das aus Lila-, Grün-, Gelb- und Rostrotvaleurs zusammengesetzte Bunt-Kolorit der Obeliskten, das wohl einen kostbaren Brecciatio suggerieren soll. Schließlich das Weiß des – aus carraresischem Marmor gemeißelt zu denkenden – Sarkophags. Den Eindruck von Gold sollen die Fußbeschläge der Obeliskten, die Bekrönungen mit den Famaallegorien, der Rahmen der Wappenkartusche und die Kandelaber vermit-

Museum, New York, und das Instrument links auf Veroneses „Allegorie der Musik“ im Dogenpalast zu Venedig; bei Veronese hat die Viola eine auffallend große Schnecke (s. dazu *E. Winternitz*, *Musical Instruments and their Symbolism in Western Art*, London 1967, S. 53 und S. 55, Tafeln 10 und 6b). – Daß auf dem Fondi-Grabmal Schnecke und Korpus als Teile ein und desselben Instruments verstanden werden müssen, wird durch die völlig übereinstimmende Farbigekeit bezeugt.

<sup>7</sup> Zu diesem Instrument s. das Stichwort „Zink“ in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, XIV, 1968, Sp. 1307ff. – *Michael Praetorius* (*Syntagma musicum*, II: *De Organographia*, Wolfenbüttel 1618–20, S. 36) definiert: „Corno vel Cornetto torto, sonst Cornon genand / ist ein großer Zinck / bald wie ein S formiret . . .“

<sup>8</sup> Vermutlich handelte es sich ursprünglich um ein deckendes Schwarz, das heute teilweise abgerieben ist.

teln. Sieht man von den Inkarnattönen ab, so sind noch folgende bildwichtige Farben zu registrieren: das Goldgelb der linken Sarkophagfigur, das gebrochene Scharlachrot der rechten Pendantfigur, das (stark lädierte) Blau des Fondi-Wappens und das lebhaftes Seegrün der Schärpe im Giebelsegment, die Weißgrau-Töne des Gewandes und die Rot/Orange/Gelb-Werte der Flügel der linken Giebelfigur, die Weiß/Gelb/Rot/Blaugrau-Changeants des Gewandes und die Gelb/Grün/Rot-Changeants der Schwingen der korrespondierenden Gestalt.

Insgesamt waltet der Eindruck einer reichen, präziösen und durch das dominierende Violett doch zugleich verhalten gestimmten Farbigkeit, wie man sie von einem plastisch ausgeführten Monument schwerlich erwarten würde. Schon die vergleichsweise realistische Farbgebung der Figuren läßt auf eine künstlerische Intention schließen, die mit der Absicht, ein skulptiertes Denkmal zu fingieren, nicht ohne weiteres in Einklang steht. Es ist also nach den besonderen künstlerischen Zielen des Autors und des Auftraggebers des Fondi-Grabmals zu fragen.

### III. VERSUCH EINER REKONSTRUKTION DES URSPRÜNGLICHEN ZUSTANDES. PERSPEKTIVANALYSE.

Ein erster Schritt auf dem Weg zu einer Antwort ist der Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Aussehens des Fondi-Grabmals. Was die kleinen Intonaco-Ausbrüche und die beiden großen Fehlstellen links oben angeht, macht die annähernde Wiederherstellung des originalen Erscheinungsbildes kaum Schwierigkeiten: In jedem Falle bietet die korrespondierende Seite Anhaltspunkte genug, um zu einem befriedigenden Ergebnis zu gelangen. Auch das Kruzifix auf dem Gipfel des Grabmals läßt sich unschwer ergänzen.

Ganz anders steht es im Hinblick auf die untere Bildzone. Es ist einerseits undenkbar, daß die Malerei bis zum Fußboden reichte, zumal die frühere Existenz einer wandbündigen Bestuhlung anzunehmen ist<sup>9</sup>. Und es ist andererseits ausgeschlossen, daß die gemalte Konstruktion unvermittelt mit dem massiven Sockel ansetzte. Zu ergänzen sind vielmehr fingierte Konsolen, die den seitlichen Vor-

springen, vielleicht aber auch zusätzlich dem breiten Mittelteil, optisch Halt geben.

Mein Rekonstruktionsvorschlag (Abb. 4) hat selbstverständlich hypothetischen Charakter. Gewiß ist hingegen, daß dem mittleren Sockelteil ein Ensemble eingeschrieben war, welches in Korrespondenz mit jenem des Giebelfeldes zu verstehen ist: Der Rest eines Kinderbeines an dem am weitesten nach unten reichenden Sockelrudiment läßt auf eine Figuration mit zwei Putten, die eine Schrifttafel halten, schließen. Da an keiner anderen Stelle des Grabmonumentes Inschriften oder Schriftfragmente zu finden sind, ist die Annahme einer ausführlichen Legende im erwähnten Bereich zwingend. Was der Verlust der Tafel für die Forschung bedeutet, bedarf keiner weiteren Erläuterung.

Unzweifelhaft war die gesamte Basiszone reicher strukturiert und dekoriert, als das meine Rekonstruktion andeutet. Jedes Mehr an Details hätte den Anteil des Ungesicherten unzulässig vergrößert.

Schon eine flüchtige Prüfung läßt erkennen, was eine genaue Nachmessung bestätigt: Das Fondi-Grabmal ist nach den Regeln der Zentralperspektive konstruiert und auf einen bestimmten Betrachtungspunkt hin als illusionsräumliches Gebilde ausgelegt. Die Verkürzung ist auf eine Betrachterposition vor der Mittelachse der Komposition, orthogonal zur Wandebene, bezogen. Die Horizontlinie liegt, knapp unter dem zu rekonstruierenden Fußprofil, 162,5 cm über dem Kapellenboden; der errechnete Betrachterabstand beträgt 459,5 cm. Die unteren Bildpartien sind mithin in leichtem Sottinsù gegeben, die oberen in graduell steilerer Verkürzung. Allgemeiner Übung gemäß sind die Figuren der Oberzone in weitaus weniger ausgeprägter Untersicht gezeigt, als das ihre Plazierung eigentlich erfordern würde. Das Kreuzifix und die beiden Famaallegorien sind beinahe unverkürzt dargeboten.

Schwierig ist die genaue Bestimmung der verschiedenen simulierten Raumschichten in ihrem Verhältnis zur tatsächlichen Wandebene. Die seitlichen Sockelstücke und die über ihnen aufragenden Obelisken sind als weit vor die Wand tretende Gebilde aufzufassen, aber auch die Ädikulaarchitektur mit ihren diversen Bekrönungselementen erhält

<sup>9</sup> Ein derartiges Gestühl ist beispielsweise für die Cappella Bichi belegt. In der Cappella Azzoni könnten seine Rückwände nicht mehr als 140 bis 150 cm hoch gewesen sein, weil sonst kein Platz für die zu rekonstruierenden gemalten Konsolen zur Verfügung gestanden hätte.

als Scheinanlage erst einen Sinn, wenn man sie sich der Mauerfläche vorgeblendet vorstellt. Einzig die Nische mit dem Sarkophag fluchtet offensichtlich teilweise hinter die gedachte Wandebene zurück. Die unbestreitbare Affinität zum Typus des Wandnischengrabmals ändert nichts an der Tatsache, daß das ganze Gefüge optisch vorderlastig und damit als virtuelle dreidimensionale Konstruktion reichlich gewagt wirkt. Die koloristisch-dekorativen Eigenarten mildern etwas diesen – im Prinzip gewiß nicht unbeabsichtigten – Eindruck.

Die Perspektivanalyse von Elio Rodio (Abb. 5) mag auf den ersten Blick insofern verwirren, als ein Maßstabunterschied zwischen der (dem Fresko gemäßen) verkürzten Darstellung links und den Schnitten rechts zu bestehen scheint. In Wirklichkeit handelt es sich nur um die durch die Projektion via Sehstrahlen in Relation zur realen Wandebene bedingte Größenabweichung. Der Kommentar Rodios (S. 47ff.) entschlüsselt das gewählte, methodisch durchaus zuverlässige Verfahren. Man braucht wohl nicht davon auszugehen, daß der Künstler seine Darstellung in Schritten entwickelt hat, die dem Gang der Analyse bis ins Detail reziprok entsprechen. Auf jeden Fall steht völlig außer Zweifel, daß er über ausgezeichnete Kenntnisse in der Perspektivlehre verfügte. Auch die Zugrundelegung eines Moduls dürfte durch Rodios Analyse erwiesen sein. Einige Ungewißheiten bleiben nicht zuletzt wegen des Verlustes der unteren Freskopartie bestehen: So ist nicht ganz sicher zu sagen, ob die Distanz zwischen Obeliskens und Ädikula dem geometrisch ermittelten Wert entspricht oder vielleicht doch geringer anzusetzen ist; unsicher ist auch, ob zwischen Obeliskenssockeln und Ädikulabasis eine architektonische Verbindung angenommen werden muß.

#### IV. STIL UND ATTRIBUTION

Die allgemeine stilgeschichtliche Einordnung kann von zwei Umständen ausgehen: Das Fondi-Grabmal entspricht morphologisch in weiterem Sinne der im Quattrocento eingeführten Gattung des antikisch instrumentierten Wandnischengrabmals; in engerem Sinne läßt es sich dem in Siena heimischen Typus des „Nischenkonsolengrabmals“<sup>10</sup> zuordnen, wie er von Urbanos da Cortona Monument für Cristoforo Felici (gest. 1462) in S. Francesco in Siena (Abb. 20a; bemerkenswert

<sup>10</sup> Vgl. *F. Burger*, Geschichte des florentinischen Grabmals, Straßburg 1904, S. 235.

der durch das Relief erreichte perspektivische Effekt!) und von Nerocios Grabmal für den Bischof Tommaso Piccolomini (gest. 1483) im Sieneser Dom (Abb. 20b) repräsentiert wird. Das Fondi-Grabmal besitzt außerdem eine Eigenart, von der sich ein *Terminus post quem* ableiten läßt, nämlich das auf Michelangelos Medici-Gräber anspielende, gegenseitig gelagerte Figurenpaar auf dem Sarkophagdeckel<sup>11</sup>.

Nähere Auskünfte gibt der Figurenstil. Die Gestalten auf Sarkophag und Giebel weisen auf einen mit der Mitteilungsweise führender sienesischer Meister der ersten Cinquecentohälfte, namentlich Peruzzis, Sodomas und Beccafumis, vertrauten Meister. Die Aufmerksamkeit hat sich also auf einen um die Jahrhundertmitte tätigen, aktuelle bildnerische Möglichkeiten reflektierenden Maler zu richten. Das Fehlen unmittelbar vergleichbarer Werke macht eine schrittweise und in sich nur bedingt kohärente Analyse nötig.

Bemerkenswert ist zunächst, wie sicher der Künstler mit dem architektonischen Formenapparat umgeht, einem Formenapparat, der mit Begriffen wie präziös oder dekorativ wohl angemessen charakterisiert ist. Die einzelnen Teile sind, was Dimensionierung und formale Ausbildung angeht, Zeugnisse einer unorthodoxen – will sagen: von den Vorstellungen der klassischen Hochrenaissance abweichenden – Auffassung. Die nach oben schwellenden Baluster mit annähernd kubischen Kopfstücken finden sich beispielsweise – nämlich in Eckausparungen des Altarblocks eingestellt – in der Neuen Sakristei von S. Lorenzo in Florenz<sup>12</sup>. Die eingedrehten Profilauslappungen unter dem Sarkophagdeckel und am Giebelbogen bezeugen ebenso wie der Kartuschenrahmen Bekanntschaft mit dem (namentlich von der Schule von Fontainebleau entwickelten und seit etwa der Jahrhundertmitte in ganz Europa Widerhall findenden) Rollwerkstil<sup>13</sup>. Die kastenförmigen

<sup>11</sup> Zu diesem Motiv und seiner Vorgeschichte s. *Ch. de Tolnay*, Michelangelo, III: The Medici Chapel, Princeton 1948, S. 42.

<sup>12</sup> *Ch. de Tolnay*, wie in Anm. 11 zitiert, S. 32, bemerkt: „... there is a noteworthy innovation in the fact that between the pilasters and the central field there are inverted balusters . . .“. Auch in der Zone über den Medici-Gräbern, nämlich an den Flanken der Verkröpfungen unter dem ersten großen Gebälk, finden sich umgedrehte Balustersäulchen.

<sup>13</sup> Zum Thema Rollwerk siehe: *A. Lichtwark*, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888; *M. Deri*, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1906; *P. Jessen*, Der Ornamentstich, Berlin 1920; *R. Berliner*, Ornamentale Vorlageblätter des 15. bis 18. Jahrhunderts, Tafeln: Leipzig 1925, Textband: Leipzig 1926; *W. K. Zülch*, Die Entstehung des Ohrmuschelstils, Heidelberg 1932; *E. Forssman*, Säule und Ornament, Uppsala

ge Sarkophagnische ähnelt der Lösung bei den genannten Sienser Nischenkonsolengräbern und auf Peruzzis Vorzeichnung für das Armellini-Grabmal im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main<sup>14</sup>. Beim Fondi-Grabmal fehlt allerdings eine Gliederung der Nischenwände durch Stützen oder andere Elemente und eine Felderteilung der Decke. Die architektonische Ordnung des Nischen-Ädikula-Ensembles des Fondi-Monuments ist insofern eigentümlich, als die Ädikula kein regelmäßiges Gebälk besitzt: Was auf den ersten Blick als Architrav wirkt, ist, genau besehen, der horizontale Oberteil des auf Gehrung gearbeiteten Stirnprofils der Nische; der figurierte Fries vermittelt zu einem Gesims, das zu den stützenden Balustersäulen seinerseits in einer Architravbeziehung steht. Die struktiven Beziehungen sind mithin absichtsvoll kompliziert, wobei der Akzent mehr auf der spielerischen Umdeutung als auf dem Bemühen um spannungstiftende Sinnverkehrung liegt. Eine verwandte Konstellation begegnet bei dem 1574 datierten, mit Rollwerkdekor ausgestatteten Portal von S. Bernardino in Siena (Abb. 21)<sup>15</sup>.

Auffälligste Elemente der Scheinarchitektur sind die beiden flankierenden Obelisken. Von Raffael in die monumentale Sepulkralkunst des Cinquecento eingeführt, spielen Obelisk beziehungsweise Pyrami-

1956; L. Möller, *Der Wrangelschrank*, Berlin 1956; H. Zemer, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien/München 1969. - E. Forssman, a. a. O., S. 112ff., zeichnet den komplexen Entstehungsprozeß des Rollwerks nach und macht auf frühe Beispiele aufmerksam (eine „Keimzelle der Rollwerkartusche“ findet sich demnach bereits auf einer um 1530 entstandenen Grotteske des Agostino Veneziano). H. Zemer, a. a. O., passim, bietet zahlreiche Beispiele vollentwickelten Rollwerks aus der Zeit seit ca. 1540. R. Berliner, a. a. O., Tafel 205, reproduziert ein 1561 datiertes Titelblatt von Battista Pittoni, welches Architekturelemente mit breiten Einrollungen und einen Maskaron enthält, die an Motive des Fondi-Grabmals erinnern. Aus dem Jahre 1561 stammt auch die mächtige Rollwerkartusche mit dem Medici-Wappen am Forte di S. Barbara in Siena (von Francesco Camiliani; vgl. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, X/2, Mailand 1936, Abb. 451).

<sup>14</sup> Siehe C. L. Frommel, Baldassare Peruzzi als Maler und Zeichner, Wien/München 1967/68, S. 123f. und Abb. LXVIII b. - Der Sarkophagkorpus des Fondi-Grabmals ähnelt folgenden, bei G. Ferrari, *La tomba nell'arte italiana*, Mailand o. J., abgebildeten Beispielen: Grabmal des Kardinals del Monte (gest. 1553) von Vasari und Ammanati, Rom, S. Pietro in Montorio (Tafel CV); Grabmal des Dogen Francesco Vernier von Jacopo Sansovino, Venedig, S. Salvatore, 1556-61 (Tafel CXXXII).

<sup>15</sup> Vgl. dazu S. 27f.



de in der Folge eine wichtige Rolle<sup>16</sup>. Die zeitübliche Gleichsetzung wird in den Marmorgebildern der Chigi-Gräber in S. Maria del Popolo zu Rom evident, die sich ebensogut als schlanke Pyramiden wie als gedrungene Obelisken beschreiben lassen. Beachtlich ist die Zahl der im sechzehnten Jahrhundert entstandenen italienischen Grabmonumente, bei denen Obelisken oder Pyramiden in mehr oder minder prominenter Position begegnen<sup>17</sup>. Eine Pyramide krönt beispielsweise das Grabmal der Lavinia Thiene (gest. 1542) im Dom zu Vicenza, gestufte Pyramiden türmen sich über dem wohl von Giulio Romano konzipierten Grabmal des Baldassare Castiglione (gest. 1529) in S. Maria delle Grazie bei Mantua und über dem Grabmal des Alessandro Contarini (gest. 1553) im Santo zu Padua<sup>18</sup>. In einer Pyramide gipfelte das 1564 für Michelangelo in S. Lorenzo zu Florenz errichtete Trauergerüst (Abb. 27)<sup>19</sup>. Angesichts der Besetzung von Obelisk und Pyramide mit bestimmten, später noch ausführlich zu erörternden Bedeutungen wird die Vorliebe der Künstler und Auftraggeber für diese Architekturelemente begreiflich.

<sup>16</sup> Zu Raffaels Chigi-Kapelle und zum Motiv des Obelisken vor Raffael und im Cinquecento s. *J. Shearman*, The Chigi Chapel in S. Maria del Popolo, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, S. 129 ff., besonders S. 133 f.; außerdem *E. Hubala*, Zierobelisken, Studien zur Architektur des 16. Jahrhunderts, Diss. München 1951 (Schreibmaschinenskript).

<sup>17</sup> Außer der in Anm. 16 genannten Literatur vgl. z. B. *G. Ferrari*, wie in Anm. 14 zitiert, *passim*. – Noch wesentlich größer als im Cinquecento ist die Zahl der Obelisken- bzw. Pyramiden-Grabmäler im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert; vgl. dazu auch *Q. Tosatti*, L'evoluzione del monumento sepolcrale nell'età barocca. Il monumento a piramide. In: *Bollettino d'Arte*, VII, 1913, S. 173 ff.; *L. Bruhns*, Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, IV, 1940, S. 253 ff.

<sup>18</sup> Zum Thiene-Grabmal vgl. den Katalog: Michele Sanmicheli, herausgegeben von *P. Gazzola*, Venedig 1960, Nr. 82 (S. 210 u. Tafel 246); zum Castiglione-Grabmal vgl. *A. Venturi*, Storia dell'Arte Italiana, XI/1, Mailand 1938, Abb. 290, 291. Auch *J. Shearman*, wie in Anm. 16 zitiert, S. 134, gibt den Entwurf dem Giulio Romano; zum Contarini-Grabmal vgl. den Katalog: Michele Sanmicheli, wie oben zitiert, Nr. 37 (S. 164 f. u. Tafel 158). – Eine Stufenpyramide als Bekrönung und kleine Obelisken als Attikazier finden sich auf dem Peruzzi-Entwurf für einen Triumphbogen anlässlich des Einzuges Karls V. in Rom (Wien, Hofbibliothek, Cod. 10.935, fol. 140 verso; vgl. *H. Egger*, Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, S. 29, Abb. 23).

<sup>19</sup> Vgl. dazu *R. u. M. Wittkower*, The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Homage on his Death in 1564. London 1964 (mit einem Faksimile des Textes von *Jacopo Giunti* und ausführlichem kritischem Apparat).

Nicht bekannt geworden ist mir bis heute eine dem Fondi-Grabmal unmittelbar entsprechende Konstellation. Raffaels Pyramiden der Chigi-Kapelle sind Pendants innerhalb eines viel umfassenderen Architekturzusammenhanges und zudem zwei verschiedenen Grablegungen zugeordnet. Die paarige Aufstellung von Obelisken war der ägyptischen Kunst geläufig; aus der römischen Kaiserzeit kennen wir bemerkenswerte Nachklänge dieser Praxis<sup>20</sup>. Von den antiken Monumenten war im Cinquecento, wie John Shearman dargelegt hat<sup>21</sup>, zumindest noch das Grabmal des P. Actilius Rufus und seiner Gattin in Pozzuoli erhalten. Ob der 1574 von Seyfried Rybisch publizierte Stich Tobias

<sup>20</sup> Vgl. dazu *Pauly-Wissowa*, Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, XVII/2, Stuttgart 1937, Sp. 1705 ff. („Obeliskos“); *E. Iversen*, *Obelisks in Exile*, I: The Obelisks of Rome, Kopenhagen 1968; II: The Obelisks of Istanbul and England, Kopenhagen 1972; außerdem *E. Hubala*, wie in Anm. 16 zitiert, S. 1 ff. („Die antiken Obelisken und ihr Bild in der abendländischen Kunst bis 1500“). Die Obeliskenpaare des Augustus-Mausoleums und auf der Spina des Circus Maximus standen im sechzehnten Jahrhundert nicht mehr aufrecht, so daß man sich von der ursprünglichen Position nur indirekt eine Vorstellung machen konnte. Über die spezifische Wirkung von Obeliskenpaaren macht Hubala, S. 4, eine auch für das Fondi-Grabmal erhellende Bemerkung: „Werden zwei dieser Stein Pfeiler durch eine gewisse Anordnung unverrückbar aufeinander bezogen, dann steigert dies nur noch die beherrschte Verslossenheit des einzelnen Obelisken, und bringt so in den Charakter der ganzen Architektur etwas Erzwungenes und Festgelegtes im Sinne des Unfreiwilligen“. Aufschlußreich sind auch Hubalas Ausführungen über paarweise angeordnete Obelisken in der Funktion von Fassadenbekrönungen (s. 41 ff.; erstes Projekt Michelangelos für die Porta Pia etc.). – An die Aufstellung von Obelisken im Circus Maximus soll offenbar das Obeliskenpaar auf der Piazza di S. Maria Novella in Florenz erinnern; in diesem Sinne: *G. Richa*, *Notizie storiche delle chiese fiorentine . . .*, Florenz 1754–62, III, S. 18: „Le due Guglie di mistio carrarese, . . . dimostrano essere stata destinata questa piazza da'Principi, oltre a varj spettacoli al corso de' Cocchj, ad imitazione delle antiche quadrighe, nelle quali furono eccellenti anche gl'Imperatori: . . .“; (vgl. dazu auch *E. Dhanens*, *Jean Boulogne*, Brüssel 1956, S. 179 ff.). Das Obeliskenpaar innerhalb des phantastisch-antikisierenden Architekturensembles auf Peruzzis „Merkur-Allegorie“ im Louvre scheint sich, wie auch *C. L. Frommel* meint (wie in Anm. 14 zitiert, S. 155 ff. und Abb. LXXVI), auf einen Zirkus zu beziehen. Einen der beiden Obelisken des Augustus-Mausoleums hat Peruzzi bald nach der Ausgrabung der Bruchstücke im Jahre 1519 vermessen, gezeichnet und rekonstruiert (vgl. *E. Iversen*, a. a. O., I, Abb. 16a–c).

<sup>21</sup> *J. Shearman*, wie in Anm. 16 zitiert, S. 133 f. und Anm. 28; auch Shearman macht auf die mögliche Ungenauigkeit der Darstellung aufmerksam. Die 125 Kupferstiche Fendts erschienen in erster Auflage als „Monumenta sepulcrorum . . .“ 1574 in Breslau, in zweiter ebenda 1584. Das Titelkupfer Jost Ammans zur dritten Auflage (Frankfurt am Main 1585, wiederbenutzt für die vierte Auflage, Frankfurt am Main 1589, und für spätere Ausgaben) zeigt in der Oberzone übrigens zwei zinken-

Fendts (Abb. 22a) das Tabernakel mit den beiden seitlich vorgestellten Obelisken zuverlässig wiedergibt, ist angesichts des beweisbar geringen Genauigkeitsgrades anderer „Monumenta“-Illustrationen fraglich; immerhin dürfte das Anordnungsprinzip stimmen.

Der von Erich Hubala hypothetisch auf 1549 datierte Entwurf für ein Papstgrabmal in der Graphischen Sammlung München (Inv. Nr. 5032)<sup>22</sup> ist insofern ein schwer interpretierbares Gebilde, als in zwei Zonen ein Sarkophag gleichen Typs erscheint; die seitlichen Obelisken bekrönen das Hauptgeschoß der Grabmalsarchitektur und sind zugleich dem hoch aufgesockelten oberen Sarkophag subordiniert; ein dritter Obelisk ragt über diesem Sarkophag auf. Das Ganze ist vielleicht als Kompilation zweier, im Grunde divergierender Ideen aufzufassen; möglicherweise ist es zugleich als Aufriß einer stark in die Tiefe entwickelten Anlage zu verstehen.

Auf einen Entwurf im Victoria & Albert Museum in London, der in unserem Zusammenhang von Interesse ist, hat John Shearman aufmerksam gemacht<sup>23</sup>. Das anonyme Blatt Inv. Nr. 2273 (Abb. 22b) aus

blasende Genien und ein Obeliskenpaar. Zu Tobias Fendt s. *F. W. Hollstein*, *German Engravings, Etchings and Woodcuts*, VIII, Amsterdam 1968, S. 37. – In der neueren archäologischen Literatur fand ich das Rufus-Grabmal nicht erwähnt.

<sup>22</sup> *E. Hubala*, wie in Anm. 16 zitiert, S. 89. Die Datierung in das Todesjahr Pauls III. wird durch die Farnese-Lilien auf den drei Obelisken nahegelegt; das aus zwei Teilen montierte Blatt befindet sich in einem der Münchner Bibiena-Klebebände. Ich danke Frau Dr. Annegrit Schmitt sehr für ihre Informationen! – Es ist zu fragen, ob die Häufung der bekrönenden Obelisken etwas mit jenem von Plinius d. Ä. (*Nat. hist.* XXXVI) beschriebenen etruskischen Porsenna-Grabmonument bei Chiusi zu tun haben könnte, über das Leonbattista Alberti („*De re aedificatoria*“, Lib. VIII. Cap. III) kritisch raisontiert und das Giov. Batt. da Sangallo offensichtlich auf dem Skizzenblatt Uff. 1385 A in mehreren Spielarten zu rekonstruieren versucht hat (reproduziert bei *Ch. de Tolnay*, *Michelangelo*, IV: *The Tomb of Julius II*, Princeton 1954, Abb. 215). Auf die Form späterer Trauergerüste hat das Porsenna-Grabmal vermutlich Einfluß gehabt (s. *O. Berendsen*, wie in Anm. 100 zitiert, S. 62f.).

<sup>23</sup> *J. Shearman*, wie in Anm. 16 zitiert, S. 134, Anm. 28. – Auf ein bemerkenswertes Grabmonument mit einem Obeliskenpaar aus dem beginnenden Seicento macht mich dankenswerterweise Herr Elio Rodio aufmerksam. Es handelt sich um das im Jahre 1602 für den 1600 verstorbenen Girolamo Minucci gesetzte Reliefkenotaph im zweiten Kreuzgang von S. Maria degli Angeli in Florenz, welches aus einem hohen Sockel mit zentraler Inschrifttafel, einem Sarkophag mit flankierenden gedrungenen Obelisken und einem bekrönenden Mittelaufbau mit dem Familienwappen besteht. Obleich der Sockel auf dem Boden aufsetzt und obleich das Ganze eher wie die Zusammendrängung eines Katafalks in eine

dem späten sechzehnten Jahrhundert („the architectural style is near Dosio“, Shearman) zeigt den Schnitt einer überkuppelten Kapelle mit dem Aufriß eines Bischofsgrabmals: Der Kommemorierte sitzt in einer von Obelisken flankierten Ädikula über dem Sarkophag – „The whole composition looks like an imaginative fusion of the Medici Chapel and the Pozzuoli tomb“. Obgleich die Anordnung jener des Fondi-Grabmals noch am nächsten kommt, läßt sich doch keine direkte Beziehung annehmen.

Bleibt mithin festzuhalten, daß die Obeliskenbestückung des Fondi-Monuments im Prinzip keinen Ausnahmefall innerhalb der Sepulkralkunst des Cinquecento – vor der „Obeliskenrenaissance“ unter Sixtus V. (1585–90) – darstellt, im Hinblick auf die spezifische formale Lösung aber nach dem augenblicklichen Kenntnisstand doch ohne direkte Analogie ist.

Geht man von der Hypothese aus, der Autor des Fondi-Grabmals könnte oder müsse ein Sieneſe gewesen sein, so bietet sich insofern rasch eine Folgerung an, als nach dem Tod der großen Meister der ersten Cinquecentohälfte, also Peruzzis, Sodomas und Beccafumis, im Grunde nur ein Künstler von Rang das Erbe verwaltete: Sodomas Schwiegersohn Bartolomeo Neroni, genannt „Il Riccio“ (ca. 1505 bis 1571)<sup>24</sup>. Neronis – in der leider noch ungedruckten Genueser Dissertation von Alberto Cornice kompetent gewürdigtes – Schaffen ist umfang- und facettenreich. Dabei stehen die Leistungen des Malers und Zeichners, insgesamt gesehen, hinter denen des Architekten und Entwerfers kunstgewerblicher Objekte zurück. Auf Riccios Fertigkeiten in der Perspektivkunst heben die Quellen besonders ab. Der wohlinformierte Mancini (auf den sich viele spätere Autoren stützen) refe-

flache Reliefschicht vor der Wand anmutet, hat die allgemeine Disposition von Sockel, Sarkophag und Obelisken durchaus Gemeinsamkeiten mit dem Fondi-Grabmal. Auf einen Direktzusammenhang kann man allerdings nicht folgern. – Noch fehlt eine ausführliche Typologie des italienischen Grabmonuments des späteren sechzehnten und des siebzehnten Jahrhunderts; mit Sicherheit werden sich weitere Grabmäler mit Obeliskenpaaren nachweisen lassen.

<sup>24</sup> Zu Riccio als Maler s. A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, IX/5, Mailand 1932, S. 501 ff. (Bibliographie: S. 504, Anm. 1); zu Riccio als Architekt: A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, XI/2, Mailand 1939, S. 665 ff. – Die wichtigste ältere Gesamtdarstellung findet sich bei E. Romagnoli, *Biografia Cronologica de' Bellartisti Senesi*, Faksimileausgabe Florenz 1976, VI, S. 711 ff. – Den aktuellen Forschungsstand repräsentiert die Dissertation von A. Cornice, *Indagine per un catalogo del Riccio*, Diss. Genua 1974 (Schreibmaschinenscript).

riert: „... nato in Siena d'honorati cittadini, seguì Baldassare [Peruzzi] e Gio. Antonio da Vercelli [=Sodoma] come mastri e vidde le cose del Pittoricchio, Luca Signorelli, Pietro Perugino, Pacchiarotto e Mecarino [=Beccafumi] . . . Essendo stato scolar il nostro Riccio di Baldassare e di Gio. Antonio, dall'uno e dall'altro apprese e fece gran profitto; onde da Baldassare apprese l'architettura e prospettiva e da Gio. Antonio la pittura e colorito . . . Fece molte prospettive in Siena, in particolare quella della comedia dell'Ortentio . . .; ne fece molte in Lucca dove stette molto tempo dopo la guerra di Siena e vi fu amato da quella nobiltà mostrandoli il disegno, la prospettiva e fortificazione<sup>25</sup>.

Für eine Attribution des Fondi-Grabmals an Riccio bieten sich mehrere, zugleich für die Datierung hilfreiche Ansatzpunkte. Da ist zunächst jenes Bravourstück einer illusionistischen Bühnenarchitektur, das durch einen Entwurf für den Chiaroscuro-Schnitt Girolamo Bolsis und diesen Schnitt selbst überliefert ist (Abb. 23)<sup>26</sup>. Konzipiert wurde der „Proscenio d'Ortensio“ für eine Komödie aus der Feder des Erzbischofs Alessandro Piccolomini, die 1560 zu Ehren des neuen, ganz gewiß nicht aufrichtig akzeptierten mediceischen Souveräns in Siena aufgeführt wurde. Das virtuos gegliederte und verkürzte Bühnenbild ist eine Art Idealparaphrase auf die Via del Capitano; Phantasiegebäude im Stile des Architekten Neroni und von realen Sienser Vorbildern abgeleitete Bauten summieren sich zu einem eindrucksvollen Ensemble. Der Fluchtpunkt liegt in der Mittelachse, der Horizont im unteren Drittel der Bühnenöffnung.

Von Riccios Monumentalbauten aus lassen sich kaum Verbindungslinien zur Scheinarchitektur des Fondi-Grabmals ziehen. Um so mehr von einigen Kirchenmöbeln, die in den Jahren zwischen 1567 und 1574 nach Entwürfen des Meisters von Kunsthandwerkern gefertigt wurden. Gemeint sind das Chorgestühl der Apsis, das Lesepult und

<sup>25</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla Pittura*, herausgegeben und kommentiert von G. Marucchi und L. Salerno, I, Rom 1956, S. 193f.

<sup>26</sup> Der Entwurf wird im Victoria & Albert Museum, London, aufbewahrt (E. 191-1954). Zum Chiaroscuro-Schnitt vgl. A. Bartsch, *Le Peintre Graveur*, XII, Würzburg 1920, S. 83f., X: Inventionen, Nr. 29. Über Bolsi berichtet ausführlich E. Romagnoli, wie in Anm. 24 zitiert, VII, S. 667ff. Die häufig begegnende Zuschreibung des Chiaroscuro-Schnittes an Andrea Andreani beruht auf der Tatsache, daß dieser das Blatt 1589 mit einer Widmung an Scipione Bargagli herausgegeben hat. – Riccios Bühnenbild existierte übrigens über ein Jahrhundert lang; erst 1674 wurde es durch ein neues ersetzt.

<sup>27</sup> Die Dommöbel zählen zu den – trotz einiger Schwächen in der Ausführung – interessantesten kunstgewerblichen Objekten dieser Stilphase in der Toskana.

der Levitenstuhl des Sieneser Doms<sup>27</sup>. Der Vergleich der – zum Teil nach Riccios Tod gearbeiteten – überaus prunkvollen Ausstattungsstücke mit den erhaltenen Vorzeichnungen und einige Urkundenpassagen bezeugen, daß sich die ausführenden Kräfte im ganzen an die Vorlagen gehalten haben<sup>28</sup>. An der Rückwand des Chorgestühls finden sich, namentlich in der Oberzone, Rollwerkelemente, die denen des Fondi-Grabmals ähneln. Zwei der Kartuschen im Friesband der „stalli“ kommen der Giebelkartusche des Fondi-Monuments verblüffend nahe (Abb. 24a). Noch aussagekräftiger ist ein Vergleich mit dem Leseput (Abb. 25): Die Saumprofile des Giebelgesimses rollen sich an mehreren Stellen ganz ähnlich ein, wie sich das an den Sarkophag- und Giebelprofilen beim Fresko beobachten läßt. Auf den Giebelkrümmungen des Pultes lagern Figuren wie auf dem Deckel des Sarkophags. Eine der Flanken des Pultoberteils wird vom Relief einer weiblichen Sitzfigur mit einem Cornetto, der sogleich an die Blasinstrumente der Giebelfiguren des Wandbildes denken läßt, geschmückt. Schließlich begegnen an der Vorderbrüstung des Apsisgestühls nach oben hin schwellende, mit Festons und anderen Ornamenten überzogene Balustersäulchen (Abb. 24b).

Der Figurenstil der Dommöbel läßt angesichts des Faktums, daß die Ausführung der Schnitzereien in fremden Händen lag, keine verbindlichen Rückschlüsse zu. Dafür läßt ein anderer Umstand aufmerken: Es ist urkundlich gesichert, daß die Ausführung des Leseputes und der „Cassabanca“ in den Händen von Domenico Cafaggi („schultore“) und Benedetto da Montepulciano („legnaiuolo“) lag<sup>29</sup>. Cafaggi wiederum

Historisch überholt erscheint das negative Urteil von *A. Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana*, XI/2, Mailand 1939, S. 672: „l'arte . . . grida, rumoreggia; invade lo spazio, coprendo ogni vuoto, tutto ingemmando“.

<sup>28</sup> Entwürfe für die Dommöbel werden im Museum der Domopera in Siena und in den Uffizien (1615 E) bewahrt. – Zur Geschichte der Dommöbel, den Entwürfen Riccios und den Auseinandersetzungen um den Auftrag s. *G. Milanesi*, *Documenti per la storia dell'arte senese*, III, Siena 1856, S. 231 ff. (Dokumente Nr. 139, 140, 141, 145–151); aus einem Brief Riccios aus Lucca vom 4. Februar 1568 (Dok. Nr. 141) und aus Dok. Nr. 150 vom 7. November 1570 geht hervor, daß Riccio in dieser späten Phase seines Lebens gesundheitlich aufs schwerste behindert war. S. auch: *S. Borghesi* u. *L. Banchi*, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Siena 1898, S. 584f.

<sup>29</sup> Vgl. *G. Milanesi*, wie in Anm. 28 zitiert, S. 231 f. (Dok. Nr. 147) und S. 362 (Capitoli presentati da lui [= Cafaggi] e da Benedetto da Montepulciano per fare il leggio del coro del Duomo). Die „Cassabanca“ wurde, wie FrI. Dr. M. Butzek ermitteln konnte, von Cafaggi und Benedetto da Montepulciano 1573/74 gearbeitet.

soll, laut Mengozzi, zusammen mit Girolamo del Turco 1574 jenes Travertinportal des Oratorio di S. Bernardino gearbeitet haben, das oben bereits wegen seiner strukturellen Verwandtschaft mit der Ädikula des Fondi-Grabmals erwähnt wurde<sup>30</sup>. Der Verdacht, daß sich Cafaggi und Girolamo del Turco an einem „Inversionsmotiv“ Riccios orientiert haben könnten, bietet sich an.

Unter den Gemälden Riccios findet sich keines, mit dem sich das Fresko in S. Agostino unmittelbar in Beziehung bringen ließe. Immerhin sind morphologische und Detailvergleiche möglich. Höchst charakteristisch sind die Köpfe der beiden unteren Figuren und der linken oberen Figur (Abb. 12a, 12b, 15a): Die langnasigen und hochstirnigen Gesichter und die kurzen, hoch im Nacken ansetzenden Frisuren begegnen nicht nur auf Gemälden (wie zum Beispiel auf der „Marienkrönung“ in der Sieneser Pinakothek<sup>31</sup>) wieder, sondern auch auf Zeichnungen (wie der „Mariengeburt“ im Louvre, vgl. Abb. 26<sup>32</sup>). Der Typus ist offensichtlich von Vorbildern Beccafumis abgeleitet. Auch die beccafumeske Mischung aus kraftvoller Körperlichkeit und geschmeidiger, durch die wie naß anliegenden Gewänder betonter Eleganz ist zahlreichen Gemälden Riccios eigentümlich; desgleichen die etwas outriert-preziöse und dabei im ganzen doch eigentümlich verhangene Farbskala.

Für Neronis Autorschaft am Fondi-Grabmal spricht ein weiteres Faktum, das schon für sich allein sehr beweiskräftig wäre. Im British Museum zu London wird nämlich eine Vorzeichnung für die linke

<sup>30</sup> N. Mengozzi, *Il Monte dei Paschi*, Siena 1905, S. 55: „fece - insieme con Girolamo del Turco - la porta di travertino per la chiesa di S. Bernardino in S. Francesco“.

<sup>31</sup> Abgebildet in: P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena. I dipinti dal XV al XVIII secolo*. Genua 1978, S. 112f.; vgl. auch die Abbildungen S. 114ff. - Herr Dr. A. Cornice, der meine Zuschreibung des Fondi-Grabmals an Riccio voll akzeptiert, bezeichnet den Kopftypus geradezu als „una sigla“ des Meisters (mündliche Mitteilung). Ich danke Herrn Cornice ganz herzlich für die Gewährung der Chance, sein reiches Photomaterial zu Riccio durchzusehen.. - Natürlich habe ich auch andere Zuschreibungsmöglichkeiten erwogen. Aber weder Lorenzo Rustici noch Matteino da Siena scheinen mir als Autoren des Fondi-Grabmals in Betracht zu kommen - und ein weiterer Künstlername bietet sich schwerlich an. Zu Lorenzo Rustici s. E. Romagnoli, wie in Anm. 24 zitiert, VII, S. 139ff.; zu Matteino: ebenda, S. 721ff.

<sup>32</sup> Vgl. C. Monbeig-Goguel, *Musée du Louvre, Cabinet des Dessins: Inventaire général des dessins italiens*, I: Vasari et son temps, Paris 1972, S. 91ff. (Nr. 100).

Sarkophagfigur bewahrt (1874.8.8.84; Abb. 8)<sup>33</sup>. Gleich drei Umstände bezeugen die Authentizität des Blattes: Erstens weicht die Darstellung in einigen Details, namentlich der Haltung des linken Armes, von der Formulierung des Wandbildes ab und kann folglich nicht eine Kopie nach dem Fresko sein; zweitens ist sie mit einem für Riccio typischen, etwas spröden Federstrich über leichter Kreideunterzeichnung realisiert; und drittens trägt sie auf dem Verso eine Aufschrift aus dem sechzehnten Jahrhundert „Riccio da Siena“. Daß sich das Blatt tatsächlich auf die erwähnte Gestalt des Freskos bezieht, steht völlig außer Zweifel, begegnen doch nicht nur gleiche Gewand- beziehungsweise Rüstungsdetails und das Schildattribut, sondern auch die kurvige Auflage und, ganz rechts angedeutet, der Aufsatz des Sarkophagdeckels sowie die Vase.

Die genannten Argumente dürften ausreichen, um eine Zuschreibung an Bartolomeo Neroni zu begründen. Stimmt diese Attribution, läßt sich behaupten, daß das Fondi-Grabmal eine der besten, wenn nicht *die* beste Leistung des Malers Riccio ist. Wohl kein anderes Gemälde kann mit dem Fresko im Hinblick auf Großzügigkeit der Komposition und Eindringlichkeit der Wirkung konkurrieren. Darüber hinaus läßt sich, stellt man die formalen Gemeinsamkeiten mit den Dommöbeln in Rechnung, auf eine späte Entstehungszeit folgern. Nach dem Fall Sienas im April 1555 lebte Neroni hauptsächlich in Lucca; in seiner Vaterstadt war er nur noch zeitweilig tätig<sup>34</sup>.

Die Aufmerksamkeit hat sich nunmehr auf die historischen Umstände zu konzentrieren.

## V. ZUR GESCHICHTE

Warum ein Fondi-Grabmal in einer Kapelle der Azzoni? Im Totenbuch von S. Agostino findet sich folgender Eintrag vom Januar 1555

<sup>33</sup> Feder, braune Tinte, Spuren einer Unterzeichnung in schwarzer Kreide, 223 x 210 mm. Herrn J. A. Gere gilt mein herzlicher Dank für seine Auskünfte über das Blatt. Die Details des Brustpanzers sind auf der Zeichnung besser zu erkennen als auf dem Fresko; die angedeutete Kopfbedeckung ist wohl als eine Art Diadem oder als Helm zu verstehen.

<sup>34</sup> E. Romagnoli, wie in Anm. 24 zitiert, passim, spricht von Siena-Aufenthalten in den Jahren 1556, 1560, 1565 und 1567. Weitere Aufenthalte sind aus verschiedenen Nachrichten zu erschließen. Vgl. dazu etwa W. Chandler Kirwin, *The Oratory of the Sanctuary of Saint Catherine in Siena*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XVI, 1972, S. 201.



(stile senese: 1554): „Ottaviano fondi filiolo di galgano fondi mori adi dicessette di gennaro e fu messo nel diposito che e nella chapella degli azzoni“<sup>35</sup>.

Genau drei Monate vor dem Ende der grausamen Belagerung – die Bevölkerung war damals bereits dezimiert und lebte unter erbar-mungswürdigen Bedingungen! – war mithin ein Ottaviano Fondi aus uns unbekanntem Gründen zu Tode gekommen und in der Kapelle der Azzoni deponiert worden. Vorläufige Bestattungen waren in früheren Jahrhunderten geläufig, unter den im belagerten Siena herrschenden chaotischen Verhältnissen vielleicht sogar unvermeidbar.

Die Fondi zählten im sechzehnten Jahrhundert zu den führenden Familien Sienas. Ein mit einer Piccolomini verheirateter Angelo Fondi brachte es zu Beginn dieses Säkulums zu hohen Ämtern und Ehren: „Angelo Fondi nobil Sanese fu Cancelliere della Republica di Siena, ed Ambasciatore per la medesima al Pontefice Alessandro VI. All’ Imperatore, a’ Fiorentini, a Cesare Borgia Duca di Valenza, ed ad altri Principi, e Potentati; e per la sua erudizione, e sapere fù anco mandato Ambasciatore d’ubbidienza a Giulio II. Pontefice Romano, alla cui presenza recitò un’Orazione, che piacque tanto, e tanto fù stimata, che fù data alle stampe fin fuori d’Italia, cioè in Lipsia da Iacomo Tammer l’anno 1504. come scrive il Simlero. Fù anco grand’amico delle Muse; ond’egli fù celebrato dal Feretrio per Poeta Illustre con i seguenti versi: . . .“<sup>36</sup>. Angelos Tochter Virginia heiratete 1521 einen Alessandro Guglielmi<sup>37</sup>.

Ansehen und Vermögen erwarb sich auch Angelos Bruder Galgano di Giovanni Fondi (letzterer seinerseits Sohn eines „ser Galgano Fondi, cittadino Senese“<sup>38</sup>). Für den Januar 1516 ist die Existenz einer „compagnia per traffico in Siena fra Gismondo Chigi, Galgano di Giov. Fondi e Antonio Salvestri, sotto nome di Rede di Mariano Chigi & C.“ bezeugt<sup>39</sup>, wenig später werden als Inhaber der Gesellschaft Gismondo Chigi, Galgano Fondi und Tommaso Venturi genannt<sup>40</sup>. 1522/23 setzt

<sup>35</sup> AAS, Nr. 3560 (S. Agostino, Sepultuario), fol. 141 verso. – Die Auffindung dieser wichtigen Nachricht ist Frl. Dr. Monika Butzek zu danken.

<sup>36</sup> I. Ugurgieri Azzolini, *Le Pompe Sanesi*, I, Pistoia 1649, S. 557f.

<sup>37</sup> ASS, Particolari, 67bis (Carte della Famiglia Fondi, tomo I, 1475–1599), Nr. 13 („ . . . il contratto è fatto da Galgano Fondi“; Angelo Fondi war damals nicht mehr am Leben, wird er doch in der Urkunde als *fu* bezeichnet).

<sup>38</sup> Ebenda, Nr. 2 (Contratti per l’acquisto della possessione di Petriccio, 1495–1496).

<sup>39</sup> Ebenda, Nr. 8 (10. Januar 1516).

<sup>40</sup> Ebenda, Nr. 9/10 (28. Februar 1516).

Galgano eine Summe von 862 Lire, zahlbar bis 1540, für die dem hl. Silvester geweihte Familienkapelle in S. Agostino aus<sup>41</sup> (vgl. Abb. 2, Pfeil mit Kennbuchstaben F). 1525 bestimmt er testamentarisch, daß die begonnene Kapelle von seinen Erben für 400 Fiorini fertig ausgestattet und jährlich unter bestimmten Auflagen dotiert werden solle<sup>42</sup>. Der Tod Galgano Fondis ist für 1536 bezeugt: „Galgano fondi mori adi tre di feraio 1535 [stile senese] e . . . fu sepolto nel suo diposito acontro ala sua capella<sup>43</sup>. Galgano hinterläßt seiner Witwe Tradita und seinen zahlreichen Kindern offenbar ein beträchtliches Vermögen und – ein krankes Unternehmen. 1548 ist die Familie in Not: „Dal tempo che si serrò il banco de' Chigi in qua ci troviamo havere perso il credito tanto in nome del detto banco quanto in nome proprio. E solamente p la parte nostra haviamo pagato tra beni stabili e mobili più che dicessette mila fiorini a più de' nostri creditari e ancora non haviamo finito di pagare tutti quelli che pretendono a restar ed haver da noi, che pensiamo p la parte nostra arriveranno fino a fiorini tremila“; „Ci troviamo obbligati pagare ogni anno a'frati di Santi Austino p elemosina dela nostra capella fiorini dodicii, è già più anni non se li sonno potuti pagare e ci troviamo debitori di buona somma“; „Siamo . . . nove fratelli insieme con la madre, et il nostro Adriano [der damals bereits tot gewesen sein muß, Anm. d. V.] si trova un figlio maschio et una femmina di anni dieci . . . e viviamo tutti comunamente<sup>44</sup>.

Die Güteraufzählung läßt freilich erkennen, daß die Erben Galganos noch über Etliches verfügen, darunter „la casa p la nostra habitatione nel Terzo di Città e contrada dela Porta al'Arco<sup>45</sup>. Zwar besagt eine bereits vom 28. April 1543 datierende „Proibizione generale che Scipione, Angiolo, Flaminio, Giov. Battista, Antonio, Ottaviano, Camillo ed Emilio, fratelli chierici e non chierici, figli di Galgano Fondi, non possano esser molestati per i debiti di loro padre<sup>46</sup>, doch scheint die Schuldenlast in den folgenden Jahren für die ganze Familie

<sup>41</sup> ASS, Conventi, Nr. 1039 (Dare e Avere, 1526–1576), fol. 72 links.

<sup>42</sup> AAS, Nr. 3558 (S. Agostino, Obblighi), fol. 118 verso: „la cappella de fondi. Nel anno 1525 galgan fondi dovendo andar' a Roma fece il suo test.º et lasso che si fornisse la sua cappella et che vi si spendesse fin alla somma di quattrocento fiorini“.

<sup>43</sup> AAS, Nr. 3560 (S. Agostino, Sepultuario), fol. 70 recto.

<sup>44</sup> ASS, Particolari, wie in Anm. 37 zitiert, Nr. 31. Die Reihenfolge der Zitate ist hier gegenüber dem Originaltext verändert.

<sup>45</sup> Ebenda.

<sup>46</sup> ASS, MSS, B 63 (Spoglio di Pergamene di Casa Fondi e Spedale della Scala), unnumeriert.

recht drückend geworden zu sein. Daß später die Zahlungsverpflichtungen gegenüber den Mönchen von S. Agostino wieder erfüllt wurden, beweisen Nachrichten aus der Zeit vor 1560<sup>47</sup>. 1563 werden wegen „lite tra l'eredi“ die jährlichen Zahlungen durch eine Landübertragung an den Konvent abgelöst<sup>48</sup>.

Der Visitationsbereich von 1575 vermerkt über die Fondi-Kapelle: „altare vero fuit erectum a q. Galgano de Fundis, et heredes tenent [ur] ornare d. Altare, et Capp.<sup>m</sup> qua adhuc non prestiterunt, et ides mand.<sup>l</sup> exhiberi testamentum et cetera“<sup>49</sup>. 1586 endlich beauftragen Antonio di Galgano Fondi und dessen Neffe Adriano di Emilio in Einlösung von Galganos Testament Francesco Vanni mit der Gestaltung des Altarbildes der Familienkapelle<sup>50</sup>. Die „Taufe Konstantins durch den hl. Silvester“, eines der bedeutendsten Frühwerke des Meisters, ist heute noch in situ<sup>51</sup>.

Über die Söhne des Galgano Fondi erfahren wir aus den Quellen wenig. Scipione wird einmal als „cappellano dell'altare del Crocefisso della Metropolitana dottore di ambe le leggi e protonotaro apostolico“ genannt<sup>52</sup>. 1558 heiratet Antonio eine Cinzia di messer Ferrando Benvoglienti („con dote di f. 2500“) <sup>53</sup>; 1561 empfangen Antonio und Emilio „l'eredità della loro madre Tradita“<sup>54</sup>. Ein Dokument vom 13. Dezember 1562 besagt: „Camillo del fu Galgano Fondi, clerico in Corte di Roma e familiare del Cardinale Puteo, avendo avuto notizia che i suoi fratelli Angelo, Flaminio, Giov. Battista e Ottaviano Fondi essero morti ab intestato, accettar la loro eredità – in Roma“<sup>55</sup>. Aus dem Jahre

<sup>47</sup> ASS, Conventi, Nr. 1039, fol. 89 links (Zahlungen von jährlich 48 Lire bis einschließlich 1560).

<sup>48</sup> S. Agostino, Compendio, 1744, S. 53 (Altare di S. Silvestro).

<sup>49</sup> ASS, Visite pastorali, Nr. 21 (S. Agostino, 1575), fol. 710 recto.

<sup>50</sup> Siehe G. Milanese, wie in Anm. 28 zitiert, S. 260f. (Dok. Nr. 164 vom 15. Januar 1586).

<sup>51</sup> Abgebildet z. B. in: A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana, IX/7, Mailand 1934, Abb. 581.

<sup>52</sup> ASS, MSS, wie in Anm. 46 zitiert.

<sup>53</sup> ASS, Particolari, wie in Anm. 37 zitiert, Nr. 39.

<sup>54</sup> Ebenda, Nr. 43.

<sup>55</sup> Ebenda, Nr. 44. – Der erwähnte Giacomo Puteo, gebürtiger Provenzale, war einer der führenden Kirchenfürsten der Epoche. Seit 1551 Kardinal, spielte er unter Julius III. und Paul IV. in verschiedenen Ämtern der Kurie eine wichtige Rolle. Auch als Papstkandidat war der wegen seiner Rechtskenntnisse und seiner Gelehrtheit Hochangesehene im Gespräch. 1561 wurde Puteo von Pius IV. zum Konzilslegaten ernannt. Vgl. dazu L. v. Pastor, Geschichte der Päpste; VI und VII, Freiburg i. Br. 1925<sup>8/9</sup>, passim.

1569 existiert ein Heiratsvertrag zwischen Emilio Fondi und einer Laura di Ventura della Ciaia<sup>56</sup>; daß dieser Vertrag offenbar wieder gelöst wurde, geht aus einem schon ein Jahr später geschlossenen Kontrakt zwischen Emilio und einer Claudia Forteguerra hervor („dote f. 2500“)<sup>57</sup>.

Interessant ist die durch die Ehe der Virginia di Angelo Fondi mit Alessandro Guglielmi zustande gekommene Familienverbindung<sup>58</sup>. Romagnoli berichtet in der *Riccio-Vita*: „Nel 1548: fù inalzato da Alessandro Guglielmi il prospetto del Palazzo riguardante la piazza di S. Agostino, palazzo che appresso fù degli Azzoni ora de Pannellini, da alcuni erroneamente apposto al Peruzzi, e dal dottor Mancini notato come opera del Riccio. La denuncia de'beni scritta dal Guglielmi nel Tomo 114: delle denunzie dice che mess. Alessandro Guglielmi terminava nel 1548. la metà che gli restava a compire della facciata accennata nel trapassato anno nuovamente fondata, p che ruinava, che aveva due figli ai quali teneva maestro di musica e di umanità . . . Questo prospetto s'inalza su d'una piazza pensile; ha loggie a due ordini nelle tre parti d'un quadrato, e i due avancorpi, la parte della strada riguardanti sono gravemente bugnati“<sup>59</sup>.

Der ehemalige Guglielmi-Palast ist ein architektonisches Hauptwerk Neronis<sup>60</sup>. Das Gebäude ging offenkundig erst spät in den Besitz der Azzoni über, wird es doch noch von Mancini in der *Riccio-Vita* als Haus der Guglielmi genannt („ . . . di suo sono le case de'Guglielmi nel Casato“)<sup>61</sup>. Freilich können zwischen den Guglielmi-Fondi und den Azzoni bereits im Cinquecento freundschaftliche oder verwandtschaftliche Bindungen bestanden haben, zumal alle Familien benachbart wohnten.

Was ergibt sich nun aus allen diesen Fakten und Überlegungen für unsere Ausgangsfragestellung? Am nächsten liegt natürlich die Annahme, daß das gemalte Grabmal den 1555 nachweislich in der Cappella Azzoni bestatteten Ottaviano Fondi commemoriert. Aber wer war dieser Ottaviano Fondi, und was gab Anlaß, gerade ihm ein

<sup>56</sup> ASS, Particolari, wie in Anm. 37 zitiert, Nr. 52.

<sup>57</sup> Ebenda, Nr. 57.

<sup>58</sup> Vgl. S. 30 und Anm. 37.

<sup>59</sup> E. Romagnoli, wie in Anm. 24 zitiert, S. 722.

<sup>60</sup> Fassade gegen den Casato di sopra reproduziert in: *A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana*, XI/2, Mailand 1939, Abb. 622.

<sup>61</sup> *G. Mancini*, wie in Anm. 25 zitiert, I, S. 194; II, S. 78 (Anm. 675).

derartiges Denkmal zu setzen? Ist es nicht vielleicht wahrscheinlicher, daß der Kleriker Camillo Fondi seinen vier verstorbenen Brüdern, deren Erbnutznießer er 1562 wurde, über der Bestattungsstelle des Ottaviano ein Erinnerungsmal stiftete? Immerhin enthält das Fresko keinen Hinweis auf eine Einzelperson (etwa in Form einer Liegefigur oder einer Portraitbüste). Natürlich bleibt angesichts des Verlustes der Inschrift eine solche historische Rekonstruktion völlig spekulativ.

Zu Riccio hatten die Fondi zumindest über einen Familienzweig Beziehung; der Künstler hatte, wie oben ausgeführt, kurz vor der Jahrhundertmitte nahe der Augustinerkirche für die Linie Guglielmi-Fondi den repräsentativen Palast errichtet. In den ersten Jahren nach der Einnahme Sienas wird man sicherlich wenig Sinn und Muße für künstlerische Unternehmungen gehabt haben; zudem war Neroni nach Lucca emigriert. So bleibt die Mutmaßung, daß Riccio das Fondi-Grabmal während eines seiner Siena-Aufenthalte in den Jahren zwischen etwa 1560 und 1571 entworfen und wohl auch eigenhändig ausgeführt hat. Die für die Zeit und Region durchaus ungewöhnliche Realisierung als Fresko mag mit der desolaten, eine weniger vergängliche Lösung verbietenden wirtschaftlichen Situation Sienas zusammenhängen.

Daß die gesamte hier ausgerollte Argumentationskette ihre Schwachstellen hat, ist mir wohl bewußt. Künftige Forschungen mögen Korrekturen bringen oder sogar eine neue Urteilsbasis gründen. Die Mitteilung einer Reihe aufschlußreicher Informationen schien mir die Aufstellung einiger gewiß anfechtbarer Hypothesen zu rechtfertigen.

## VI. ZUR BEDEUTUNG

Die Bedeutung des Fondi-Grabmals ist schwer und zum Teil wiederum nur hypothetisch zu entschlüsseln. Ich möchte mich hier nicht auf die Genese so geläufiger Sepulkralmotive wie Totenschädel, gekreuzte Knochen oder Kandelaber einlassen, sondern nach dem Sinn anderer Elemente innerhalb des besonderen Kontexts fragen. Einige weiter ausholende Überlegungen sind dabei unvermeidbar<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Zur Ikonologie des Grabmals seien hier nur folgende grundlegende Untersuchungen genannt: *E. Panofsky*, *Grabplastik*, Köln 1964; *K. Bauch*, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin/New York 1976; *H. s'Jacob*, *Idealism and Realism, a study of sepulchral symbolism*, Leiden 1954.

Die Ädikulaeinfassung einer Sarkophagnische ist im Cinquecento allgemeines, vielerlei Variationen unterworfenes Formgut. Ausgebildet ist das Prinzip bereits im Quattrocento, Vorläufer sind die architektonisch gerahmten Nischengräber der Gotik. Von der spezifischen stilistischen Ausprägung (und der Ausführung in Freskotechnik) abgesehen, bietet das Fondi-Grabmal insofern nichts Außergewöhnliches. Die, freilich sehr generelle, Typverwandtschaft mit älteren Sieneser Nischenkonsolengräbern wurde bereits erwähnt (s. S. 19f.).

Eine Besonderheit innerhalb des vorhin abgesteckten Rahmens ist das Obeliskpaar. Die Literatur über das Problem der Bedeutung von Obelisk und Pyramide ist inzwischen umfang- und ergebnisreich, so daß hier nur einige Aspekte angesprochen werden sollen<sup>63</sup>. Achille Bocchi stellt im zweiten Buch seiner „Symbolicarum quaestionum“ (1555) einen Obelisk auf einer kubischen Basis und mit einer bekrönenden Kugel dar; unter dem Motto „Resurgit ex virtute vera gloria“ wird das Gebilde als „Dignum magnanimo viro sepulcrum“ vorgestellt (Symb. XLVIII; Abb. 28a)<sup>64</sup>. Der Kommentar zum Obelisk lautet: „Nescia fortunae virtus cessisse, subactis/Sensibus, excelso vertice summa petit“, jener zur Basis: „Heroi merito sedes quadrata dicitur,/Rectus enim semper constitit ille sibi“. Dieser moralisierend-heroisierenden Deutung entspricht bei Cesare Ripa 1603 die Auslegung der (wiederum dem Obelisk gleichgesetzten) Pyramide als „simbolo della gloria“ und „gloria de'Prencipi“ (Abb. 28b)<sup>65</sup>. Filippo Picinelli bestimmt 1653 den Bedeutungshorizont mit Begriffen wie „gloria“, „virtù“, „intrepidezza“ und „costanza“ („Immota manet“)<sup>66</sup>. Vom mittleren Cinquecento bis ins mittlere Seicento ist die Symbol-

<sup>63</sup> Außer den bereits zitierten Arbeiten (s. Anm. 16 u. 17) seien speziell unter dem Aspekt der Bedeutungsfrage genannt: *W. S. Heckscher*, Bernini's Elephant and Obelisk, in: *The Art Bulletin*, XXIX, 1947, S. 155ff.; *A. Henkel u. A. Schöne*, *Emblemata*, Stuttgart 1967, Sp. 1222ff. und passim. Vgl. auch die in Anm. 100 zitierte Literatur über Trauergerüste.

<sup>64</sup> *Bocchi*s Werk erschien zuerst 1555 in Bologna, die (von mir benutzte) zweite Auflage folgte 1574; zu den Eigenarten und Abweichungen der beiden Ausgaben vgl. *Henkel u. Schöne*, wie in Anm. 63 zitiert, S. XLVIII. – Ein Obelisk ist auch das Hauptelement von *Symb. XCVII* in Buch IV.

<sup>65</sup> *C. Ripa*, *Iconologia*, Rom 1603, S. 189ff.

<sup>66</sup> *F. Picinelli*, *Mondo simbolico*. Mailand 1653, S. 421f. (Lib. XVI, Cap. XIII). Die lateinische Ausgabe „*Mundus Symbolicus*“, Köln 1680/1, ist jetzt auch in einem von *D. Donat* herausgegebenen Neudruck greifbar (Hildesheim/New York 1979); zu „*Pyramis/Obeliscus*“ s. Bd. II, S. 72ff. – Es ließen sich natürlich noch viele andere literarische Belege anführen; ich beschränke mich bewußt auf einige wenige, für ihre Epoche repräsentative Autoren.

tendenz also vergleichsweise einheitlich: Tugendhaftigkeit und Standhaftigkeit verhelfen zu ewigem Ruhm.

In solchem Sinne sind gewiß auch schon die Pyramiden der Chigi-Grabmäler Raffaels zu verstehen, über die sich besonders aufschlußreich John Shearman geäußert hat: „This new pattern transforms the pyramid half-way towards an obelisk, and there is surely a good reason for this. In Renaissance Rome both models were very conspicuous, and their associations were both then funerary“<sup>67</sup>. Mit dem berühmtesten, seit 1586 im Zentrum des Petersplatzes stehenden Obelisken verband sich die Legende, daß eine – jetzt nicht mehr in situ befindliche – vergoldete Bronzekugel auf der Spitze des Monuments die Asche Caesars berge. Auf diese Vorstellung berufen sich offenkundig auch die Entwerfer des 1564 zu Ehren Michelangelos aufgeführten Trauergerüsts (Abb. 27)<sup>68</sup>. Vasari beschreibt den oberen Teil des pompösen und bedeutungsgesättigten Katafalks folgendermaßen: „Sopra questa base poi posava una piramide alta braccia nove; in due parti della quale, coìe in quella che guardava la porta principale, ed in quella che volgea verso l'altare maggiore, giù da basso, era in due ovati la testa di Michelagnolo di rilievo, ritratta dal naturale, stata molto ben fatta da Santi Buglioni. In testa della piramide era una palla a essa piramide proporzionata, come se in essa fussero state le ceneri di queglii che si onorava; e sopra la palla era, maggiore del naturale, una Fama finta di marmo, in atto che pareva volasse ed insieme facesse per tutto il mondo risonare le lodi ed il pregio di tanto artefice con una tromba, la quale finiva in tre bocche . . .“<sup>69</sup>.

Mit Recht hat kürzlich Gesa Schütz-Rautenberg im Hinblick auf das Michelangelo-Trauergerüst das Faktum hervorgehoben, daß „die architektonische Form des Katafalks als eine Art Kenotaph . . ., der aus verschiedenen Elementen kaiserlich-römischer (Grab)monumente zusammengesetzt war“, anzusehen sei<sup>70</sup>. Ein Moment quasi pagan-imperialer Apotheose ist jedenfalls unübersehbar in den christlichen Sepulkralcult eingedrungen.

<sup>67</sup> J. Shearman, wie in Anm. 16 zitiert, s. 133.

<sup>68</sup> Die Rekonstruktionszeichnung folgt im wesentlichen R. u. M. Wittkower, wie in Anm. 19 zitiert, S. 148.

<sup>69</sup> G. Vasari, *Le Vite . . .*, herausgegeben von G. Milanesi, VII, Florenz 1881, S. 306. Vgl. den Bericht von Jacopo Giunti, *Esequie del Divino Michelagnolo*, Florenz 1564 (abgedruckt bei R. u. M. Wittkower, wie in Anm. 19 zitiert, S. 49 ff.).

<sup>70</sup> G. Schütz-Rautenberg, *Künstlergrabmäler des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Köln/Wien 1978, S. 214. Die aspektreiche Untersuchung enthält auch eine gute Bibliographie (S. 371 ff.).

Die Obeliskens des Fondi-Grabmals kommen, wenn man ihre Sockel tatsächlich von der Basis der Ädikula isoliert denkt, im Prinzip der bei Bocchi wiedergegebenen Anordnung nahe, sind aber auf Grund ihrer schlüssigen formalen Eingliederung in die Gesamtanlage nicht etwa als Paar flankierender Einzelmonumente interpretierbar. Die Wendung der bekrönenden Famaallegorien zur Mitte hin betont die Ensemblebindung. Diese Allegorien haben ikonographisch eine ähnliche Funktion wie die ruhmverkündende Gestalt des Michelangelo-Trauergerüsts; ihre Ausrichtung zum Gekreuzigten hin macht beim Fondi-Grabmal allerdings offenbar, daß sich auf Erden erworbener Ruhm nur in einer christlich verstandenen Überzeitlichkeit zu erfüllen vermag.

Die Fondi-Obeliskens tragen keine Urnen. Wenn man bereit ist, den Deckelaufsatz des mächtigen Sarkophags als Urne und die darauf stehende Vase nicht als bloßes Dekorationsstück aufzufassen, läßt sich – ich unterstreiche es: mit aller gebotenen Vorsicht! – ein in sich stimmiger Concetto konstruieren (oder rekonstruieren)<sup>71</sup>. Der Sarkophag würde demnach symbolisch den Leichnam des Kommemorierten umschließen, die Urne – in Anspielung auf die antike Bestattungsform – die Asche; der Vase käme die Aufgabe zu, gleichsam die ätherischste Stufe der symbolischen Präsenz des Toten zu suggerieren. In Anbetracht der geringen Größe des Gefäßes darf man nicht, wie ich anfänglich vermutete, die Vorstellung „Corpus quasi vas“ bemühen. Ich danke Frau Dr. Ute Davitt Asmus für den Hinweis, daß man eher an ein Salb- oder Duftgefäß zu denken und einen anderen Bedeutungs-

<sup>71</sup> Die Deutung des Sarkophagaufsatzes als Urne vermag ich nicht schlüssig zu belegen. Zwar findet sich auf den Sarkophagdeckeln von Cinquecento-Grabmalern in seltenen Fällen ein formal vergleichbarer Aufsatz (etwa bei Montorsolis Grabmal des Andrea Doria in S. Matteo zu Genua, abgebildet in: *A. Venturi, Storia dell'Arte Italiana*, X/2, Mailand 1936, Abb. 97), doch bleibt die Funktion jeweils unklar. – Den Gedanken, daß Urnen gemeint sein könnten, legt indirekt die ikonographische Struktur des Michelangelo-Katafalks nahe: Im Trauergerüst war der Verstorbene einmal in Form von Portraitdarstellungen gegenwärtig, zum anderen als imaginäre Asche in der Kugelurne auf der Spitze des Obeliskens; darüber hinaus verbildlichte ein zur Ad-hoc-Ausstattung von S. Lorenzo gehörendes Gemälde Buontalenti, wie Michelangelos Seele zum Himmel emporsteigt, während Flußgötter dieser Erde um den Künstler trauern. Die postmortale Erscheinung vollzog sich mithin auf drei verschiedenen Stufen, wobei die suggerierte Anwesenheit der Asche unmittelbar auf die römisch-antike Tradition Bezug nahm. – Mein Vorschlag einer Interpretation des Fondi-Grabmals geht von der Übertragung dieses ikonographischen Grundmusters auf die eigentümlichen formalen Bedingungen des Freskos in S. Agostino aus.



bereich in Erwägung zu ziehen habe<sup>72</sup>. Vasari schreibt in seiner Brunelleschi-Vita: „Cosi dunque cristianamente vivendo, lasciò al mondo odore della bontà sua e delle egregie sue virtù“<sup>73</sup>. Picinelli spricht unter dem ausführlich abgehandelten Stichwort „Vaso“ mit Rekurs auf die Salbung Christi durch Maria Magdalena davon, daß die Seele im Augenblick äußerster Anfechtung „esala odore di divotione, e di pietà“<sup>74</sup>. Der Duft der Tugend und der Frömmigkeit würde mithin aus dem Gefäß verströmen – als reinstes und geistigstes Relikt des Verstorbenen. Daß solche Deutung auf die Vase des Fondi-Grabmals zutrifft, bleibt freilich Hypothese.

Keineswegs so einfach zu definieren, wie es zunächst den Anschein haben mag, sind die beiden Figuren auf dem Sarkophag. Gemeinsam ist den Gestalten das – durch den Gleichklang der Kopfneigung eigenartig akzentuierte – melancholische Air, gemeinsam die Ausstattung mit Attributen. Doch Rüstung, Schild und Eule weisen die linke Figur noch nicht als Minerva aus, ebensowenig das zerbrochene Instrument die rechte als trauernde Allegorie der Musik.

Eule und Fledermaus sind zunächst unabhängig von den weiblichen Gestalten als Geschöpfe der Nacht und, in ausgeweitetem Sinne, des Todes zu verstehen. Michelangelos Nacht-Allegorie auf dem Sarkophag des Giuliano de' Medici ist unter anderem eine sitzende Eule beigegeben, das Obuluskästchen des Lorenzo de' Medici hat vorne die Form eines Fledermauskopfes („The obolus-box . . ., decorated with the head of a bat, the bird of the underworld, is evidently a symbol signifying that he is already in the realm of Hades, which is also considered the realm of riches“<sup>75</sup>). Ripa bezeichnet die Eule als „animal nemico de

<sup>72</sup> Vgl. U. Davitt Asmus, *Corpus quasi vas*, Berlin 1977. – Es gibt einige Cinquecento-Grabmäler mit Kolossalvasen, die m. E. im Sinne der Denkfigur „Corpus quasi vas“, wie sie Davitt Asmus geistreich an ihren Beispielen expliziert hat, gedeutet werden müssen (so die Grabmonumente von Prospero Clementi in S. Andrea zu Mantua und im Dom von Reggio Emilia, abgebildet in: A. Venturi, *Storia dell' Arte Italiana*, XI/2, Mailand 1936, Abb. 470 u. 473).

<sup>73</sup> G. Vasari, *Le Vite . . .*, herausgegeben von G. Milanesi, II, Florenz 1878, S. 383. Den Hinweis auf diese Stelle verdanke ich Frau Dr. Davitt Asmus.

<sup>74</sup> F. Picinelli, wie in Anm. 66 zitiert, 1653, S. 408ff. (Lib. XV, Cap. XXVI); lateinische Ausgabe (Neudruck 1979), S. 47ff.: „Vas/vasculum“. Picinelli bezieht sich auf Johannes 12,3.

<sup>75</sup> Ch. de Tolnay, wie in Anm. 11 zitiert, S. 69. Über die Allegorie der Nacht vgl. ebenda, S. 67: „The frightening creatures of night which disturb the rest of the soul appear below the sleeper. An owl watches; a terrifying satyr mask (symbol of fallacy – Ripa) with two goatlike teeth (symbol of sensuality) snores. A

la luce<sup>76</sup>, Picinelli sagt ihr gleich der Fledermaus nach, sie fliehe den Anblick der Sonne<sup>77</sup>. Nacht und Schlaf werden von Ripa ausdrücklich mit dem Tod in Beziehung gesetzt: „Overo perche come il sonno è una breve morte, così la morte è un longo sonno, & nella sacre lettere spesso si prende per la Morte il sonno medesimo“<sup>78</sup>. Die Tiere der Nacht sind mithin auch Boten oder Gefährten des Todes. Andrea Andreanis 1588 datierter Holzschnitt „Il Trionfo della Morte“ zeigt neben vielen anderen Todessymbolen eine auf den Schultern einer vermummten Gestalt hockende Eule (und in der oberen Zone zwei mit verwesenden Köpfen bekörnte Obelisken!)<sup>79</sup>. Auch ein Blatt aus Wendel Dietterlins „Architectura“ (1598) gliedert dem kaum überschaubaren, makabren Ensemble eine Eule ein<sup>80</sup>. Andrea Alaciati läßt eine Eule auf einem Leichnam sitzen<sup>81</sup>, Daniel Heinsius gibt einer ähnlichen Darstellung die Legende „Noctua ut in tumultis, super utque cadavera bubo“ bei<sup>82</sup>. Auf einem der Stiche aus Gabriel Rollenhagenens „Nucleus emblematum“ (1611–13) erscheinen Totenschädel und Eule unter dem Motto „Memento mori“<sup>83</sup>. Für die unterstellte Bedeutungsrelation zwischen Tod und Fledermaus sprechen viele Darstellungen, welche den als Gerippe hypostasierten Tod mit Fledermausflügeln ausstatten oder aber Stundengläser und andere Todessymbole mit derartigen Schwingen kombinieren<sup>84</sup>. Die hier genannten Beispiele ließen sich leicht vermehren.

bouquet of poppies below the left foot seems to be a symbol of dream or fertility. These are not the emblems which allegorical figures usually hold in their hands; they are symbols into which the stone couch itself . . . has been transformed“. Michelangelo hat beziehungsreiche Attribute aufs eigenwilligste in die Sphäre unmittelbarer Ausdrucksmacht überführt.

<sup>76</sup> C. Ripa, wie in Anm. 65 zitiert, S. 360ff. („Notte“, parte prima).

<sup>77</sup> F. Picinelli, wie in Anm. 66 zitiert, 1653, S. 107 (Lib. IV, Cap. XIX: „Civetta“: „lucem refugit“); S. 133 (Lib. IV, Cap. LVII: „Pipistrello“: „ . . . che fugge dalla vista del Sole“). – Die Bezeichnungen *nottola* (= Käuzchen), *gufo* und *civetta* (= Eule), bzw. – lateinisch – *noctua* und *ulula* (= Eule) werden in der emblematischen Literatur offensichtlich gleichwertig gebraucht. Dem italienischen *pipistrello* (= Fledermaus) entspricht das lateinische *vespertilio*.

<sup>78</sup> C. Ripa, wie in Anm. 65 zitiert, S. 339f. („Morte“).

<sup>79</sup> D. Briesemeister (Herausgeber), Bilder des Todes, Unterschneidheim 1970, Abb. 212.

<sup>80</sup> Ebenda, Abb. 211.

<sup>81</sup> A. Henkel u. A. Schöne, wie in Anm. 63 zitiert, Sp. 891.

<sup>82</sup> Ebenda, Sp. 891.

<sup>83</sup> Ebenda, Sp. 892.

<sup>84</sup> D. Briesemeister, wie in Anm. 79 zitiert, Abb. 210.

Die Eule des Fondi-Grabmals sitzt erhöht auf einem heute nicht mehr erkennbaren Gegenstand; es könnte sich um einen Ast gehandelt haben, aber vielleicht auch um eine Säule oder um einen Säulenschaft<sup>85</sup> – und damit wären der durch Gewandung und Schild der linken Sarkophagfigur evozierte Bezug zu Minerva und folglich der andere, positive Bedeutungsaspekt der Eule („Studio et vigilantia“<sup>86</sup>) doch in den Kreis der Wahrscheinlichkeit gerückt. Vermutlich ist die weibliche Allegorie nicht auf eine einzige Bedeutungsschicht hin interpretierbar. Sie macht Trauer sinnfällig und verweist auf den Bereich von Weisheit und Wissenschaft. Ähnlich, wie die Pendantfigur elegische Stimmung vermittelt und den Bezug zum Musischen herstellt (wobei keineswegs nur Musik gemeint sein muß: Auf Michelangelos Trauergerüst war der Allegorie der Dichtkunst eine Zither zugeordnet<sup>87</sup>, und Ripa stellt die „Poesia“ mit Lirone und Cornetto dar<sup>88</sup>). Derartige Ambivalenz ist nicht etwa eine Ausnahmerecheinung, sondern geradezu ein Charakteristikum der Symbolkunde und der Emblematik bis ins achtzehnte Jahrhundert; man studiere nur das oft völlig verwirrende Deutungsangebot eines Picinelli!

Musikinstrumente als Vanitassymbole begegnen überaus häufig auf Bilddarstellungen und in der Literatur. Als relativ frühes Exempel unter vielen sei Urs Grafs Holzschnitt „Buhlerin mit Totenkopf“ genannt<sup>89</sup>, als späteres der Stich Rollenhagens unter dem Motto „Nescio quo me vertat“<sup>90</sup>, als Zeugnis aus der Zeit um 1700 Carlos Bundetos „El espejo de la muerte“<sup>91</sup>. Gelegentlich wird in Beischriften direkt oder indirekt auf die Verse 30 und 31 bei Hiob 30 Bezug genommen: „Es schwärzt sich meine Haut und löst sich ab; in Fieberglut ist mein Gebein entbrannt. So ward mein Zitherspiel zur Trauermelodie und

<sup>85</sup> Leider ist in der Nischenecke links unter dem Sarkophag die Malschicht zu zerstört, als daß sich eventuell die untere Partie des Gegenstandes, auf dem die Eule sitzt, erkennen ließe.

<sup>86</sup> So bei Rollenhagen, s. A. Henkel u. A. Schöne, wie in Anm. 63 zitiert, Sp. 897. Zu Minerva vgl. ebenda, Sp. 1731ff.

<sup>87</sup> Vgl. R. u. M. Wittkower, wie in Anm. 19 zitiert, S. 100: „... la quarta con la cetra in mano, & con l'habito di Calliope, era benissimo conosciuta per la Poesia“.

<sup>88</sup> C. Ripa, wie in Anm. 65 zitiert, S. 406ff. Deutlicher läßt die Illustration in der Ausgabe von 1618 die Instrumente erkennen; vgl. E. Winternitz, wie in Anm. 6 zitiert, S. 92, Abb. 13.

<sup>89</sup> D. Briesemeister, wie in Anm. 79 zitiert, Abb. 201.

<sup>90</sup> Ebenda, Abb. 116.

<sup>91</sup> Ebenda, Abb. 164.

meiner Flöte Klang zum Tränengesang“ (in der poetischen Auslegung der „Bemahlten Toden-Capell“ des Abraham a Santa Clara von 1711: „Musik und Saiten=Spiel gelten bey mir mit viel“<sup>92</sup>). Ripa rekurriert im Kapitel „Morte“ auf eine Darstellung, welche unter den vom Tod wertlos gemachten „istromenti de l'allegrezze mondane“ auch „strumenti musicali“ anbietet<sup>93</sup>.

Die Viola des Fondi-Grabmals ist zerbrochen, was offenkundig eine tautologische Überhöhung der Vanitasidee meint. Picinelli referiert unter „Corda musicale“: „Alcibiade Lucarini, per dinotare che le disgratie succedono anco nel mezzo alla felicità, figurò un liuto, con una corda spezzata, ed il motto: MEDIIS ETIAM IOCIS. Non si dilunga da questi sensi Giobbe 30. 31. . . .“<sup>94</sup>. Ich kann für das mittlere und spätere sechzehnte Jahrhundert kein unmittelbares Vergleichsstück zum zerbrochenen Instrument des Fondi-Grabmals nachweisen, doch scheint mir der Sinn des Motivs angesichts der zitierten Belege klar. – Die beschädigte und saitenlose Viola da Gamba und die anderen unspielbaren Instrumente auf Raffaels Bologneser Cäcilien-Komposition implizieren eine ganz eigene Bedeutungsvariante, sofern sie, folgt man Reinhold Hammerstein, in Kontrast mit den singenden Engeln auf „den Unterschied himmlischer und irdischer Musik als schlechthinige Ohnmacht der letzteren“ verweisen<sup>95</sup>. – Mehr um illusionistisch-dekorative Spielereien scheint es sich bei den zerrissenen Saiten der Instrumente auf den Intarsien der Stanza della Segnatura im Vatikan zu handeln<sup>96</sup>.

Die beiden Giebelfiguren des Fondi-Grabmals gehören einer anderen Kategorie an als die Gestalten auf dem Sarkophag. Das erhellt schon aus dem Umstand, daß sie geflügelt sind. Als Gerichtengel, wie sie posauneblasend auf den Giebeln einiger Grabmäler des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zu finden sind, wollen sie offensichtlich nicht verstanden sein. Vielmehr als Engel oder Genien, die unter dem Eindruck der Trauer ihre Instrumente verstummen ließen. Der Cornetto ist ein hell timbriertes Instrument<sup>97</sup> und keineswegs speziell

<sup>92</sup> Ebenda, Abb. 160.

<sup>93</sup> C. Ripa, wie in Anm. 65 zitiert, S. 339f.

<sup>94</sup> F. Picinelli, wie in Anm. 66 zitiert, 1653, S. 527.

<sup>95</sup> R. Hammerstein, Die Musik der Engel, Bern/München 1962, S. 256. Vgl. dazu auch W. Gurlitt, Die Musik in Raffaels Heiliger Caecilie, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1938, Leipzig 1939, S. 84ff.

<sup>96</sup> Abbildungen der Intarsien finden sich bei E. Winternitz, wie in Anm. 6 zitiert, Tafeln 48b, 49b, 50a und 50b.

<sup>97</sup> Vgl. Anm. 7.

mit den Bereichen der Klage und des Todes verbunden; eher begegnet er in himmlischen Engelsorchestern, also im Kontext des Jubilierens. Daß die Cornetti der Giebelfiguren abgesetzt sind, scheint mir eine ähnliche Sinndimension wie das zerbrochene Saiteninstrument im Sarkophaggehäuse zu eröffnen: Der Tod bringt die Musik zum Schweigen, ja führt sie sogar – sofern ein zerstörtes Instrument keine Töne zu produzieren vermag – ad absurdum. So, wie die Gestalten der oberen Zone morphologisch und in der Haltung absichtsvoll von denen der unteren abgehoben sind, unterscheidet sich das Maß ihrer potentiellen Aktivität: Sie wirken insgesamt weniger passiv als die Sarkophagfiguren, und ihre Instrumente sind intakt.

Man kann darüber rasonieren, ob die Häufung der Musikinstrumente – es sei hier auch an die Violine im Dekor der rechten Balustersäule erinnert! – als Hinweis auf den Beruf oder die Neigungen des (beziehungsweise der) Kommemorierten begriffen werden will. Solange es für eine solche Mutmaßung keine zuverlässige Stütze gibt, wird man sich mit der Annahme einer allgemeinen Allusion auf musische Interessen begnügen müssen.

Die bislang nicht untersuchten Bestandteile des Fondi-Grabmals lassen sich summarisch behandeln. Schädel und gekreuzte Knochen sind gängige Todessymbole, Kandelaber zählen geradezu zum kanonischen Bestand von Monumentalgräbern. Die Bekrönung durch das Kruzifix entspricht einer verbreiteten formalen und ikonographischen Konstellation. Für das Wappen und die zugeordneten Putten bot sich, wie in vielen anderen Fällen, das Giebelfeld an. Eine gewisse Analogie zur Giebelpartie des Fondi-Monuments bietet das Grabmal für die 1568 verstorbene Virginia Pucci in S. Maria sopra Minerva zu Rom, und zwar im Hinblick auf Giebelform, Rollwerkkartusche mit Wappen, Putten, Kreuzeshügel und Kruzifix<sup>98</sup>. Der verwesende Kopf in dem Gehäuse über der Giebelmitte scheint eine Eigenart des Fondi-Grabmals zu sein. Zerfallende Körper sind seit dem späten Mittelalter zwar ein bevorzugter Gegenstand der Sepulkralplastik, in dieser Form und Position ist mir aber bisher kein Parallelbeispiel bekannt geworden. Die Übergröße des Kopfes gegenüber den anderen Figuren stiftet den Eindruck des Demonstrativen: Ein bannendes MEMENTO MORI unter dem Erlösung verheißenden Bild des Gekreuzigten!

<sup>98</sup> Abgebildet bei *G. Ferrari*, wie in Anm. 14 zitiert, Tafel CII; außerdem in: *A. Venturi*, *Storia dell'Arte Italiana*, X/3, Mailand 1937, Abb. 547.

## VII. SCHLUSSÜBERLEGUNGEN

Die Betrachtung der einzelnen Komponenten kann nicht vergessen machen, daß das Fondi-Grabmal auch in seiner heutigen ruinösen Erscheinung ein als Ganzes eindrucksvolles und in sich logisches Gebilde ist. Die starken dekorativen Züge neutralisieren keineswegs den offenkundig präzise durchdachten Inhalt. Letztlich stehen alle Elemente im Dienste der Funktion, einen bestimmten Bedeutungskomplex zu vermitteln. Unser Verständnis findet dort seine Grenzen, wo das Monument aufgrund seines Zustandes und die schriftlichen Quellen bestimmte Informationen versagen. Gleichwohl erschließt sich uns eine Vorstellungswelt, in der sich Christliches und Humanistisch-Paganisches durchwirken – freilich so, daß die christliche Heilserwartung die antikischen Züge relativiert.

Innerhalb der sienesischen Kunst der Phase zwischen etwa 1550 und 1580 repräsentiert das Fondi-Grabmal einen Höhepunkt. Qualitativ überragt es meines Erachtens nicht nur alle anderen späten Gemälde Riccios sondern auch die vom Meister entworfenen Ausstattungstücke im Sieneser Dom.

Ob das Programm von Bartolomeo Neroni – dessen Vielseitigkeit eine solche Annahme vielleicht zuließe – konzipiert worden ist, muß vorerst dahingestellt bleiben<sup>99</sup>. Der Gedanke, der in Rom wirkende Kleriker Camillo Fondi könnte als gelehrter Inventor tätig geworden sein, ist verlockend.

Mag die Ausführung des Fondi-Grabmals als Fresko durch die erläuterten äußeren Umstände erklärt sein (was der Annahme Elio Rodios widersprechen würde; vgl. S. 49), so bleibt doch die Frage nach den Gründen für die Wahl der reichen Farbskala offen. Die gemalten Quattrocento-Monumente im Florentiner Dom wecken viel eher den Eindruck fingierter Skulpturen als das Sieneser Werk. Zwar operieren auch Uccello und Castagno mit polychromen Effekten, doch bleibt die Distanz zu Riccios Fresko groß. Nicht nur, weil die Farbigkeit der architektonischen Elemente lebhafter ist, sondern vor allem, weil die Figuren koloristisch so behandelt sind, als gehe es um eine möglichst realistische Vergegenwärtigung und nicht um die Übersetzung in simu-

<sup>99</sup> An der Planung eines umfangreichen Zyklus' hatte Riccio beispielsweise im Falle des Oratorio di S. Caterina teil (vgl. *W. Chandler Kirwin*, wie in Anm. 34 zitiert, S. 201). Inwieweit das ikonographische Programm des Leseputles und des Dreisitzes im Dom sein geistiges Eigentum ist, bedarf genauerer Klärung.

lierte Meißelarbeit. Man muß dies wohl auf die Versuchung des Künstlers zurückführen, die Chancen des Mediums Malerei extensiv – und vielleicht etwas zu unbefangen – zu nutzen.

Eine andere Erklärung sei hier – mit aller gebotenen Vorsicht – in Erwägung gezogen. Mehrfach wurde auf Michelangelos Katafalk verwiesen, und nicht nur die Bedeutungsredundanz sondern auch der dekorativ-lockere Aufbau des Fondi-Grabmals könnten an eine Beziehung zur Gattung der Trauergerüste denken lassen. Die Geschichte dieser ephemeren Denkmäler ist erst von der jüngsten Forschung erhellt worden<sup>100</sup>. Wichtige frühe Entwicklungsstufen repräsentieren die Trauergerüste für Kaiser Karl V. in Brüssel, Piacenza (Dezember 1558), Rom (März 1559) und Bologna (April 1559) sowie eben jener „catafalco o vero piramide“<sup>101</sup>, der 1564 für Michelangelo in S. Lorenzo zu Florenz errichtet wurde. Trauergerüste markieren, laut Lieselotte Popelka, „jene Stelle in der Architektur, wo das materielle Substrat am dünnsten und die Signifikanz am größten ist“<sup>102</sup>. Der Michelangelo-Katafalk, über dessen Aussehen wir genau unterrichtet sind, setzte sich aus architektonischen, plastischen und gemalten Elementen zusammen; die Farbigkeit war, wie die der gesamten Sonderausstattung von

<sup>100</sup> Literaturhinweise: *O. Berendsen*, The Italian Sixteenth and Seventeenth Century Catafalques, Diss. New York University 1961 (Kap. II, S. 56ff.: The Obelisk-Catafalque; wichtig zur Vorgeschichte dieses Typs: S. 62); *E. Borsook*, Art und Politics at the Medici Court I, III, IV, in: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XII, 1965/66, S. 31ff. (The Funeral of Cosimo I de' Medici; ergänzend: Drawings for the Funeral of Cosimo I de' Medici, S. 366ff.); XIV, 1969/70, S. 91ff. (Funeral Decor for Philip II of Spain); S. 201ff. (Funeral Decor for Henry IV of France); *L. Popelka*, Trauergerüste, Bemerkungen zu einer ephemeren Architekturgattung, in: Römische Historische Mitteilungen, Graz/Wien/Köln 1967, S. 184ff. (zur Bedeutung der Pyramide bei Trauergerüsten S. 195: „So heißt es etwa 1621 in Zaragoza beim tumulo Philipps III., die *mistica significacion* der Pyramide sei die Unsterblichkeit und Ewigkeit . . . , und bei dem . . . Lateranskatafalk der Königin Anna steht die Pyramide als *ultimo termine* des Herrschaftsgebäudes, als Zeichen des abnehmenden Lebens, das vom Tod erwartet wird. Im allgemeinen aber bedeutet sie seit den emblematischen Werken des 16. Jahrhunderts, bei Alciatus und Cesare Ripa, die *gloria dei principi* und die Ewigkeit“); *B. Riederer-Grohs*, Florentinische Feste des Spätbarock, Frankfurt am Main 1978 (über die Leichenfeiern: S. 82ff.). – Eine wichtige Quelle zur Geschichte der Gattung ist: *D. Moreni*, Pompe funebri celebrate nell'Imp. e Real Basilica di San Lorenzo dal secolo XIII. a tutto il regno Mediceo, Florenz 1827.

<sup>101</sup> Vgl. R. u. M. Wittkower, wie in Anm. 19 zitiert, S. 145.

<sup>102</sup> *L. Popelka*, wie in Anm. 100 zitiert, S. 199.

S. Lorenzo, während der feierlichen Exequien für den „Divino“ offenkundig in der Hauptsache auf Schwarz, Grau und Weiß abgestellt, die Gemälde waren als Grisailen ausgeführt<sup>103</sup>. Für das Trauergerüst zu Ehren Karls V. in S. Giacomo degli Spagnoli zu Rom (1559) sind mit gelbem Taft verkleidete Säulen mit vergoldeten Basen und Kapitellen belegt<sup>104</sup>. Trauergerüste des Barocks waren häufig farbenprächtig: „Kostbare Materialien waren nachgeahmt, so daß der Katafalk in leuchtender Farbigkeit erschien: weißer und grüner Marmor, Porphyr, Lapislazuli, Gold und Silber“<sup>105</sup>. Inwieweit sich Ansätze für eine derart prunkbetonte Auffassung bereits im Cinquecento manifestierten, vermag ich nicht zu sagen. Gewiß ist aber, daß Obelisk und Pyramide bei den frühen Trauergerüsten zu den bevorzugten Bedeutungsträgern zählten.

Ich möchte nun keineswegs die These vertreten, daß das Fondi-Grabmal einen Ad-hoc-Aufbau reproduziere, und auch nicht eine unmittelbare Bekanntschaft Riccios oder des Inventors mit Exemplaren der damals gerade aufkommenden Denkmälergattung unterstellen (sollte das Fondi-Grabmal nach dem Juli 1564 entstanden sein, käme allerdings eine Beeinflussung durch den Michelangelo-Katafalk – man denke nur an dessen famabekrönten Obelisken! – in Betracht). Hier geht es vor allem um den Hinweis auf bestimmte Parallelen im Hinblick auf Freiheit und Komplexität der Struktur, die sich einerseits durch die Verwirklichung in Form einer ephemeren, nicht wandgebundenen Anlage, andererseits durch die Realisierung mit den Mitteln illusionistischer Malerei ergeben<sup>106</sup>.

Man darf hoffen, daß die Forschung bald die Fragezeichen tilgt, die hier so oft gesetzt werden mußten. Sollte diese Schrift zur weiteren Klärung der mit dem Fondi-Grabmal verbundenen Probleme ermuntern, hätte sie ihren Sinn eigentlich erst voll erfüllt.

<sup>103</sup> *J. Giunti*: „... di chiaro scuro, si come erano anco tutte l'altre pitture“; vgl. *R. u. M. Wittkower*, wie in Anm. 19 zitiert, S. 91.

<sup>104</sup> *O. Berendsen*, wie in Anm. 100 zitiert, S. 155f.

<sup>105</sup> *B. Riederer-Grohs*, wie in Anm. 100 zitiert, S. 86.

<sup>106</sup> Beim Michelangelo-Grabmal in S. Croce zu Florenz tritt die illusionistische Malerei Naldinis in der Oberzone ergänzend zu den skulptierten Hauptpartien hinzu (zur Geschichte des Monuments s. *J. Pope-Hennessy*, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, London 1963, Katalogband, S. 66ff.).



## NACHTRAG

Unmittelbar vor der Drucklegung informiert mich Fr. Dr. Monika Butzek freundlicherweise über einen neuen Quellenfund. Im Sepulchuario von S. Agostino (AAS, Nr. 3560, fol. 61 verso) ist verzeichnet: „Dicembre 1549. Flaminio Fondi mori adi 21. et fu messo in chiesa in un deposito nella capella delli Azoni“. – Diese Nachricht ist einerseits geeignet, meine These zu stützen, daß das Fondi-Grabmal kein Individualkenotaph ist, sondern mehrere Fondi-Brüder kommemoriert. Andererseits deutet sie darauf hin, daß die Fondi in der Cappella Azzoni doch eine eigene Grablege besaßen. Theoretisch wäre auch der Weg für eine Datierung des Freskos in die Jahre vor 1555 offen. Aus stilistischen Gründen möchte ich an der vorgeschlagenen späteren Ansetzung festhalten.

## ANHANG

*Leonetto Tintori: SCOPRITURA DELL’AFFRESCO NELLA CAPPELLA AZZONI IN CHIESA DI S. AGOSTINO A SIENA*

Dopo gli ottimi risultati ottenuti nella rimozione dello scialbo dagli affreschi della Cappella Bichi nella stessa chiesa, fù deciso di procedere al recupero dell’affresco nella Cappella Azzoni.

Di questo affresco era nota la presenza ed erano state eseguite piccole campionature della scopritura. Per quanto questa pittura murale risultasse prevalentemente dipinta a buon fresco la difficoltà del recupero è stato notevole. Realizzato su larghe «giornate» il colore risultava fragile e di leggera carbonatazione, così che gli strati della calce sovrapposti si erano tenacemente immedesimati con la pittura stessa.

L’esperienza maturata nel lavoro simile attuato nella Cappella Bichi ha permesso di ottenere anche qui un risultato apprezzabile. L’affresco parzialmente demolito in modifiche alla muratura è risultato incompleto in basso e sul lato a destra. Oltre questa mutilazione alcune grandi lacune intaccano la composizione in alto, dove l’intonaco dipinto era caduto.

Nel restauro pittorico è stato cercato di minimizzare queste perdite, senza peraltro concedere nulla ad una pur facile ricostruzione. Comunque oltre che facili a distinguere i suggerimenti delle masse perdute, sono stati ottenuti con materiale di facile rimozione.

Alle operazioni di scopritura e consolidamento hanno lavorato i restauratori: Giuseppe Gavazzi, Amedeo Lepri, Angiolo Lombardini. Per le stuccature e restauro pittorico: Giovanni Cabras e Stefano Cafaggi.

*Elio E. Rodio*: RESTITUZIONE PROSPETTICA DELLA  
STRUTTURA ARCHITETTONICA DELL’AFFRESCO FONDI

Occorre premettere brevemente, che per rappresentare un oggetto in prospettiva è necessario conoscerne esattamente la dimensione e la forma, cioè piante, prospetti, sezioni e stabilire inoltre, da quale direzione, distanza e altezza l’oggetto deve essere osservato, per poi ottenere, attraverso una precisa costruzione geometrica deformando gradualmente le misure lineari e degli angoli, una veduta tendente a simulare quella umana.

Nel processo inverso cioè di ricostruzione a posteriori da un piano prospettico-pittorico alle tre dimensioni del reale, siccome l’osservatore del ‘quadro’ realizzato non appartiene allo stesso sistema di riferimento dello spazio tridimensionale finto del ‘quadro’ stesso, l’eventualità di trovare come lo spazio interno della rappresentazione sia stato pensato e realizzato, è legata alla possibilità di riuscire ad individuare di volta in volta, sia opportune figure geometriche precise e inequivocabili, sia forme architettoniche ripetitive, che diventano i parametri di riferimento interni al sistema prospettico rappresentato.

Quest’affresco, dato che l’artista dimostra chiaramente di aver costruito il suo spazio pittorico mediante l’applicazione di una metodologia prospettica, deve aver avuto come partenza: piante, prospetti e sezioni, e ciò come viene sperimentalmente trovato e verificato nel grafico. La restituzione prospettica è stata effettuata a scala 1 : 12,2442 tale rapporto è dovuto alle dimensioni dell’immagine fotografica su cui si è operato; da questa infatti, si parte per estrapolare e delineare la sola struttura architettonica, integrata secondo sicuri rapporti di simmetria nelle parti superiori mancanti o occultate da figure. Questo grafico mette in evidenza alcune irregolarità e asimmetrie, ma veramente leggere che confermano la professionalità e affidabilità del disegno di questo artista.

L’affresco è rigorosamente costruito secondo una corretta prospettiva centrale, infatti prolungando opportunamente le linee ortogonali al ‘quadro’ queste si incontrano con estrema precisione in un unico ‘punto di fuga’ situato sulla retta principale verticale a 162,5 cm di altezza dalla ‘linea di terra’, punto che individua anche la ‘linea d’orizzonte’.

L’assenza della parte inferiore dell’affresco ha procurato notevoli difficoltà nella definizione di sicure forme geometriche regolari in pianta, indispensabili elementi informativi sul tessuto prospettico, la cui determinazione rende possibile la ricerca delle matrici della prospettiva. Si sono così individuate, fra le parti architettoniche, alcune figure

definibili con sufficiente sicurezza regolari e cioè: l'obelisco, che ha tutte le caratteristiche per essere definito a base quadrata e come tale se ne è fatta la ricostruzione di sezioni orizzontali sia del plinto su cui poggia sia della parte piramidale; inoltre, si è considerata certamente regolare la base dei dadi che concludono le colonnine come pure i loro plinti, in quanto iscrivono nelle loro facce delle forme, data l'epoca, indubbiamente circolari e definenti quindi la figura circoscritta quadrata.

È così possibile l'identificazione del 'punto di distanza' mediante il tracciamento delle diagonali di queste figure prolungate fino alla 'linea d'orizzonte', incrociata con notevole approssimazione in un intorno piuttosto limitato.

Si individuano quindi, i 'punti uniti' della struttura architettonica con il 'quadro', cioè le parti che teoricamente entrano in contatto con il piano di rappresentazione, nel nostro caso è la fascia della cornice più esterna del piedistallo di base dell'obelisco contrassegnata nel grafico dalle lettere ABCD. Si sceglie di operare sulla sezione verticale mediana e su una pianta principale, che vede dall'alto gli obelischi e taglia alla metà il sarcofago, in quanto questi elementi sono i più pratici per ottenere sia il prospetto frontale reale sia altri tipi di piante e sezioni o informazioni dimensionali.

La sezione del 'quadro' è naturalmente una linea verticale come pure la pianta diventa una linea orizzontale e su questi profili si collocano il grande numero di punti significativi che descrivono l'architettura; così che dal 'punto di vista', che per ribaltamento coincide con il 'punto di distanza', si mandano raggi proiettanti individuati dai punti presi in considerazione e si costruiscono attraverso essi le varie parti in sezione e in pianta.

La linea del 'quadro' è intersecata, di volta in volta, in punti determinati dalle misure date dalla prospettiva affrescata: come altezze per la sezione e come larghezze per la pianta. La precisa ubicazione dei vari punti si ottiene grazie ad un continuo scambio e verifica dei dati delle tre rappresentazioni su cui si opera, infatti dopo aver mandato il raggio proiettante per un punto di pianta lo si definisce e compara con la traiettoria della sezione, il tutto relazionato alle altre parti del sistema compositivo, quindi attraverso una costruzione prospettica dalle piante e sezioni ricavate nei vari casi e la sovrapposizione alla prospettiva dell'affresco, verifichiamo l'esattezza del risultato. Nel caso non si abbia coincidenza si procede ad aggiustamenti del 'punto di vista' fino ad approssimarsi il più possibile, quando ciò non avvenisse può probabilmente dipendere da uno scorcio non calcolato geometrica-

mente o che la costruzione non è stata eseguita in maniera rigorosa dall'artista.

Attraverso questo procedimento di verifica e aggiustamento successivo sono riuscito ad individuare, nell'intorno già definito dal 'punto di distanza', con molta precisione la collocazione del 'punto di vista' a 459 cm dalla superficie dell'affresco: punto da cui la prospettiva che si ricava coincide molto bene con quella costruita dall'artista. - Il numero dei punti individuati è molto alto anche se nel disegno ne sono calcolati solo alcuni per motivi puramente grafici.

Il risultato in pianta e sezione cioè in grafici operativi danno la netta sensazione di un progetto distributivamente studiato a fondo e senz'altro realizzabile come struttura architettonica reale, dove le forme pure e lineari degli obelischi delimitano quelle curve e composite della tomba, in equilibrati rapporti. La stessa realizzazione dimensionale in affresco è fatta con misure concrete; si ha infatti un sarcofago lungo cm 176,2 (da cui va sottratto l'eventuale spessore del marmo), un vano sarcofago alto cm 160,3 e largo cm 188,5 e gli obelischi alti cm 266 che vengono in avanti rispetto al piano principale di cm 80; inoltre gli stessi materiali del monumento funebre sono ben riconoscibili come pietre e marmi pregiati.

Il procedimento ha portato alla scoperta di una griglia modulare su base quadrata che iscrive in dettaglio le forme architettoniche che compongono il monumento rappresentato. Il modulo unitario di base di cm 22 si sviluppa in profondità per un'ampiezza di cm 161,6 e nel senso parallelo al 'quadro' per una larghezza di cm 308. La struttura che ne risulta in sezione è alta dalla 'linea d'orizzonte' al vertice del crocefisso cm 510,5, mentre l'obelisco ha un'altezza di cm 335,5.

Le curve della cornice superiore della trabeazione sono effettuate con archi di cerchio aventi un'unica centro (nel grafico C) situato sulla retta principale verticale in posizione piuttosto centrale. Dalla restituzione prospettica risulta chiaro che l'artista ha un'alta conoscenza teorica pratica della costruzione prospettica. Nella fase realizzativa le incongruenze introdotte per eliminare alcune forzature visive, riscontrabili raramente nelle architetture e più spesso nelle parti figurative, sono dovute allo sviluppo prevalentemente verticale dell'affresco e chiaramente volute dall'artista.

La scelta di questo affresco come monumento funebre probabilmente non è dovuto a vantaggiosa forma di economia ma bensì a una più prestigiosa forma di celebrazione attraverso l'illusione fittizia della costruzione prospettica operata ad alto livello.

***Elio E. Rodio: GRAFICO DELLA SEZIONE LONGITUDINALE DELLA CAPPELLA AZZONI CON IN VISTA IL PROSPETTO DEL LATO SINISTRO (Erläuterung zu Abbildung 3)***

Il rilievo, effettuato con metodo di misurazione diretta coadiuvate da alcune misure tacheometriche specie per le altezze, è stato restituito graficamente in scala 1 : 25. Attraverso un fotomontaggio è stato assemblato al rilievo una fotografia dell'affresco, in opportuna scala, in modo da ottenere un risultato completo e corretto. Il rilievo ha messo in evidenza che la distruzione irreparabile della parte inferiore dell'affresco, fino all'altezza di circa m 2,30 è dovuta alla creazione di un ripostiglio ricavato nello spessore del muro e tamponato in mattoni a cui si accede dalla porta che si apre nella parete.

La collocazione dell'affresco sul muro risulta, molto chiaramente dal rilievo, avere una notevole asimmetria rispetto alla geometria delle superfici, trovandosi tutto spostato verso l'ingresso della cappella il che fa supporre una ben diversa organizzazione di tutto l'ambiente.

L'affresco è largo alla base cinque braccia senesi (cm 305) ed è alto alla sommità del crocefisso sei braccia e un terzo (cm 383).

***Nota:*** Alla restituzione prospettica ha collaborato Giovanni Degl'Innocenti e al rilievo Massimo Baldi.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- 1 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Fondi-Grabmal, Fresko. Siena, S. Agostino, Cappella Azzoni.
- 2 Grundriß von S. Agostino, Siena. Zeichnung von Elio E. Rodio.
- 3 Nordwand der Cappella Azzoni mit dem freigelegten Fresko. Zeichnung von Elio E. Rodio.
- 4 Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Fondi-Grabmals. Zeichnung vom Verfasser.
- 5 Analyse der Perspektivkonstruktion des Fondi-Grabmals. Zeichnung von Elio E. Rodio.
- 6 Giebelpartie. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 7 Sarkophaggehäuse. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 8 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Vorzeichnung zur linken Sarkophagfigur des Fondi-Grabmals. London, British Museum.
- 9 Linke Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 10 Rechte Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 11 Zerbrochene Viola da gamba. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 12a Kopf der linken Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 12b Kopf der rechten Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 13a Fondi-Wappen. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 13b Putto. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 14 Linke Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 15a Kopf der linken Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 15b Kopf der rechten Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 16 Kruzifix. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 17 Rechte Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 18 Totenkopf. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 19a Linke Fama-Allegorie. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 19b Rechte Fama-Allegorie. Ausschnitt aus Abb. 1.
- 20a Urbano da Cortona: Grabmal des Cristoforo Felici. Siena, S. Francesco.
- 20b Neroccio: Grabmal des Tommaso Piccolomini. Siena, Dom.
- 21 D. Cafaggi und G. del Turco: Portal des Oratorio di S. Bernardino, Siena.
- 22a T. Fendt: Grabmal des P. Actilius Rufus. Kupferstich in den „Monumenta“ des S. Rybisch.

- 22b Italienischer Meister des späten 16. Jhs.: Entwurf zu einer Kapelle mit einem Bischofsgrabmal. London, Victoria & Albert Museum.
- 23 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: „Proscenio d’Ortensio“. Entwurf für den Chiaroscuro-Schnitt von G. Bolsi. London, Victoria & Albert Museum.
- 24a Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Chorgestühl in der Apsis des Sienerer Doms, Ausschnitt aus der Oberzone.
- 24b Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Chorgestühl in der Apsis des Sienerer Doms, Ausschnitt aus der Brüstung.
- 25 Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Leseputz in der Apsis des Sienerer Doms.
- 26 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Geburt Mariä, Ausschnitt aus einem Kompositionsentwurf. Paris, Louvre.
- 27 Trauergestühl für Michelangelo in S. Lorenzo zu Florenz, 1564. Auf der Basis der Rekonstruktion von R. und M. Wittkower gezeichnet vom Verfasser.
- 28a „Dignum magnanimo viro sepulcrum“. Aus A. Bocchi, *Symbolicarum quaestionum*, 1555.
- 28b „Gloria de ‘Prencipi““. Aus C. Ripa, *Iconologia*, 1603.

## ABBILDUNGSNACHWEIS

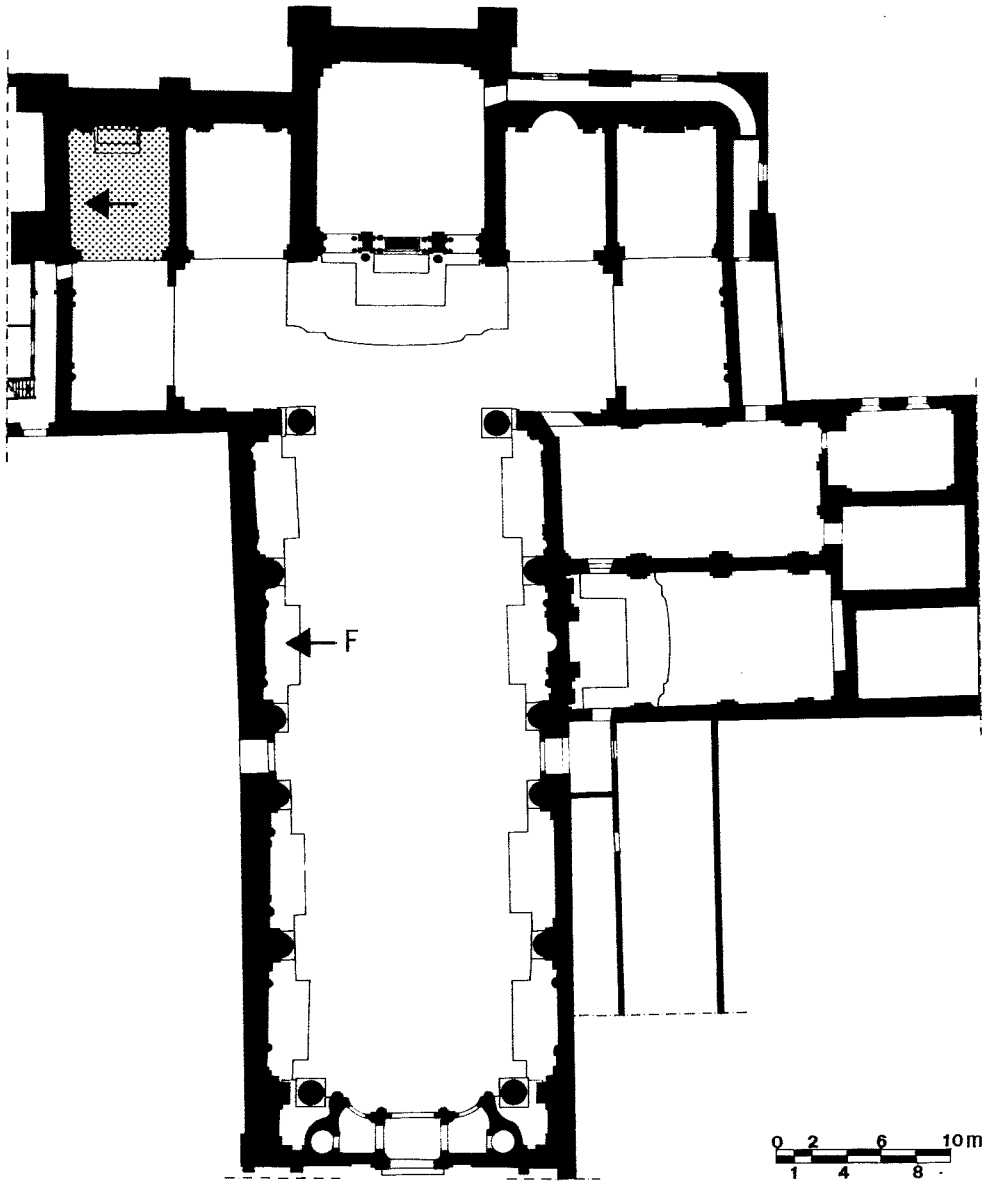
- Kunsthistorisches Institut Florenz (L. Artini): 1, 6, 7, 9–19b, 21  
 The British Museum, London: 8  
 Alinari, Florenz: 20a, 20b, 24a, 24b, 25  
 Herzog-August-Bibliothek, Wolfenbüttel: 22a  
 Victoria & Albert Museum, London: 22b, 23  
 Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Paris: 26  
 Kunsthistorisches Institut der Universität Heidelberg (I. Klinger): 28a, 28b

## ABBILDUNGEN

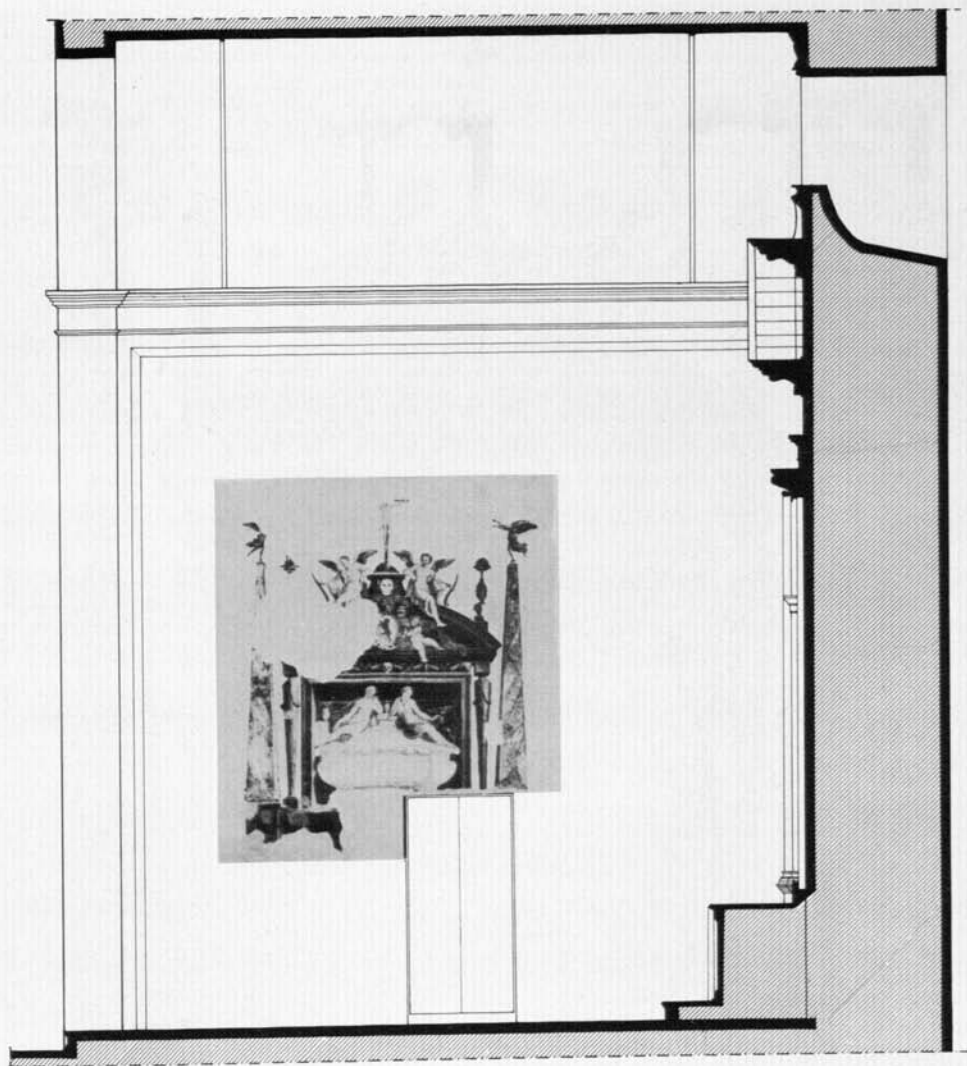




1 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Fondi-Grabmal, Fresko. Siena, S. Agostino, Cappella Azzoni.



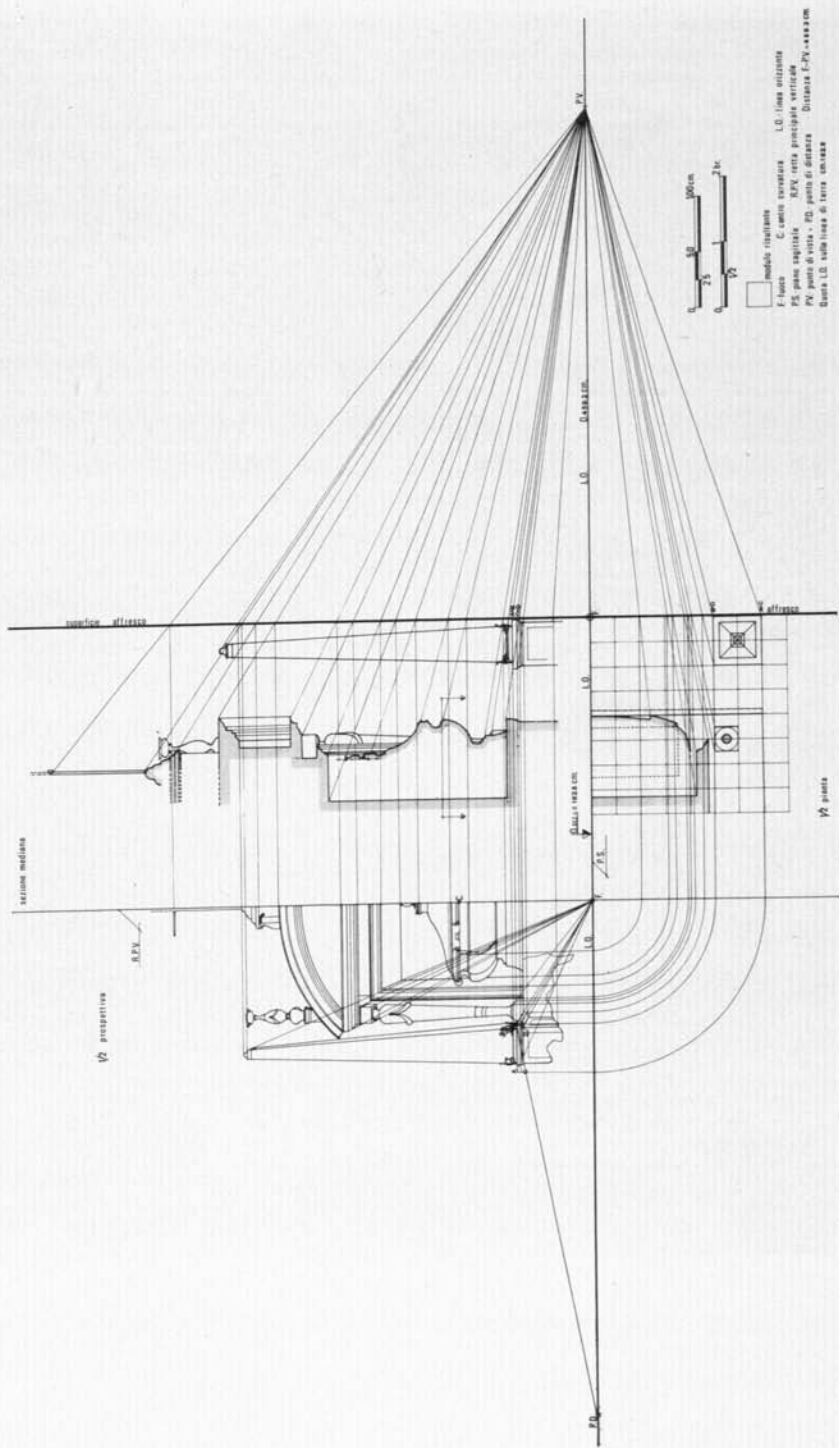
2 Grundriß von S. Agostino, Siena. Punktiert = Cappella Azzoni (der Pfeil weist auf das freigelegte Fresko); F = Cappella Fondi. Zeichnung von Elio E. Rodio.



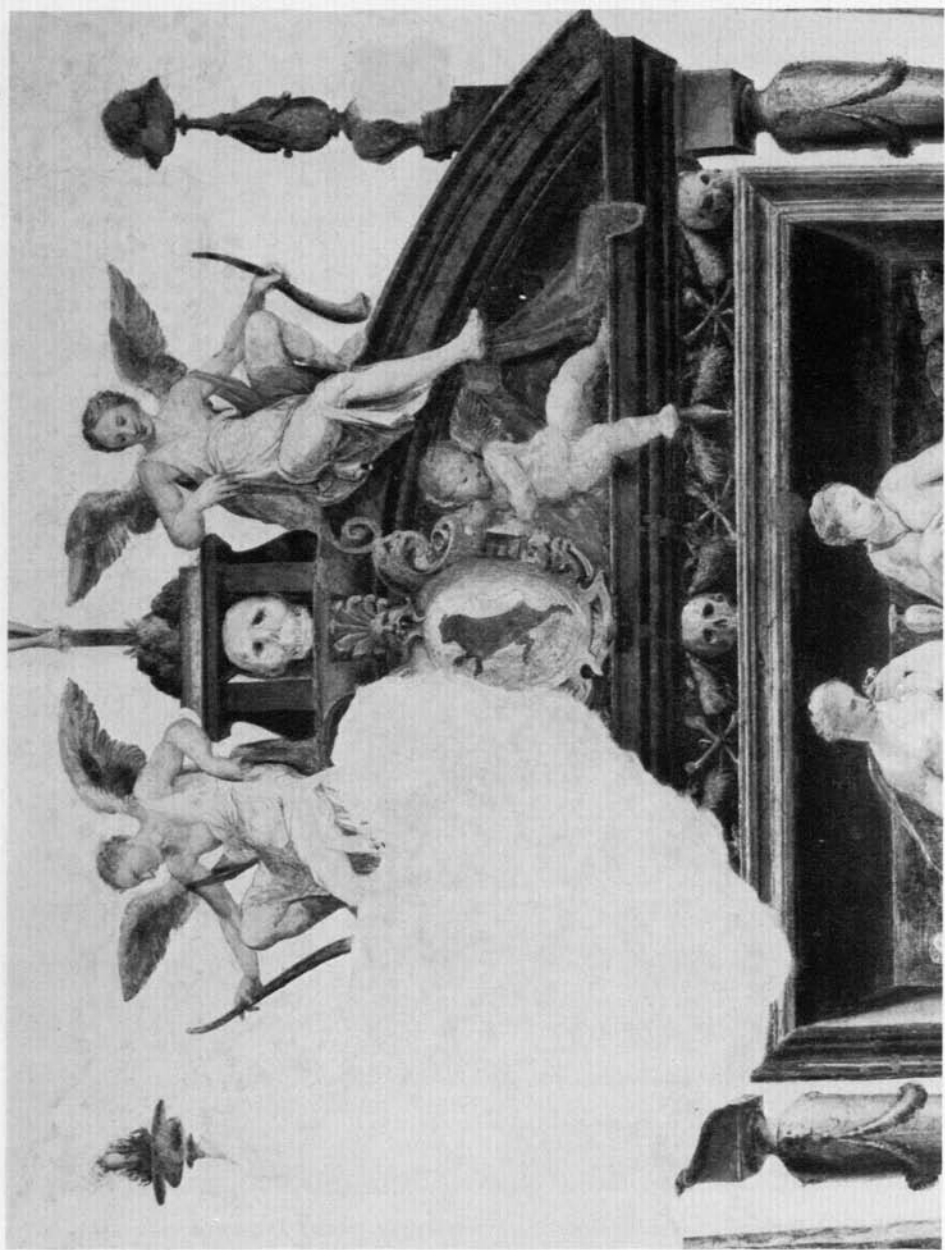
3 Nordwand der Cappella Azzoni mit dem freigelegten Fresko. Zeichnung von Elio E. Rodio.



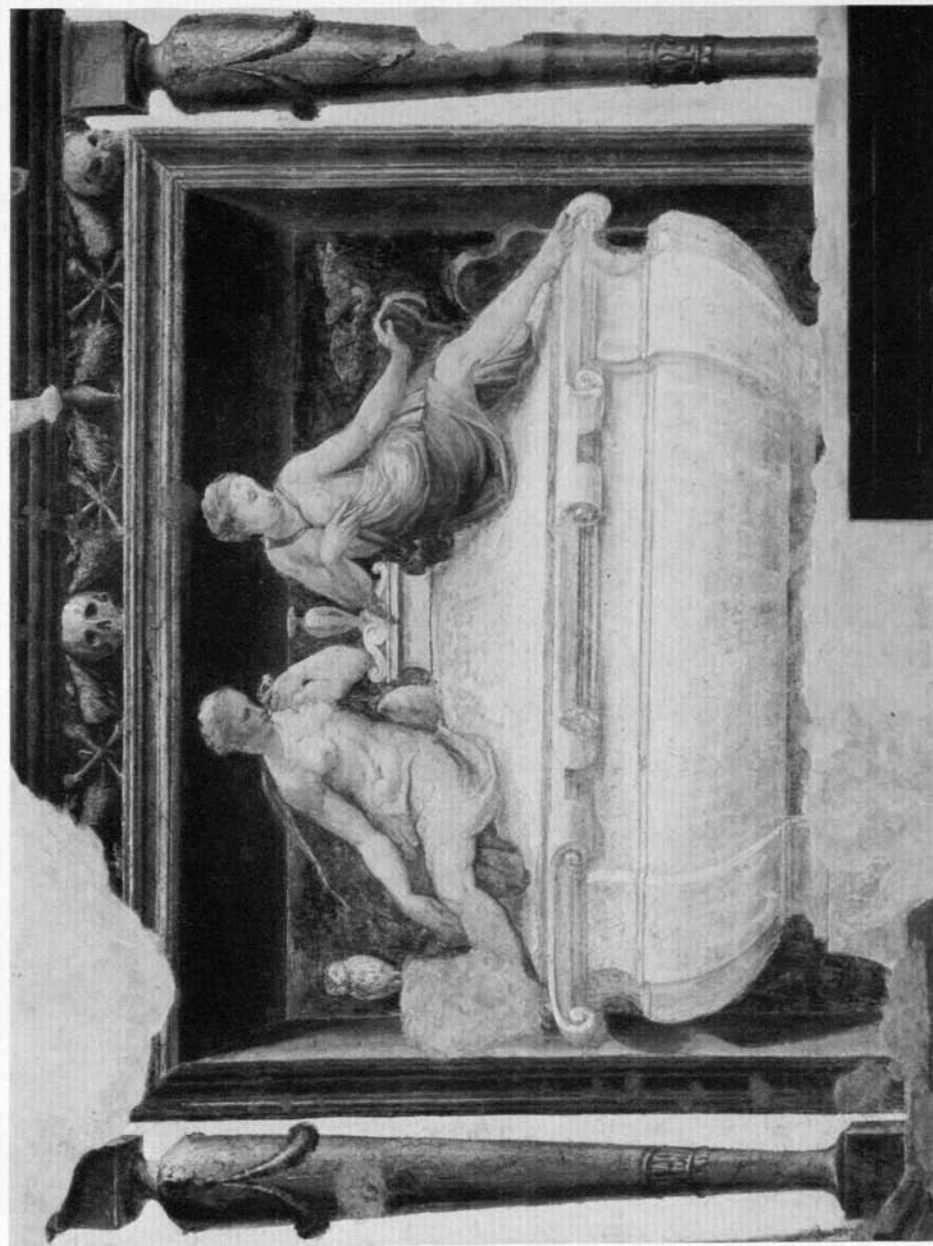
4 Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustands des Fondi-Grabmals. Zeichnung vom Verfasser.



5 Analyse der Perspektivkonstruktion des Fondi-Grabmals. Zeichnung vom Elio E. Rodio.



6 Giebelpartie. Ausschnitt aus Abb. 1.

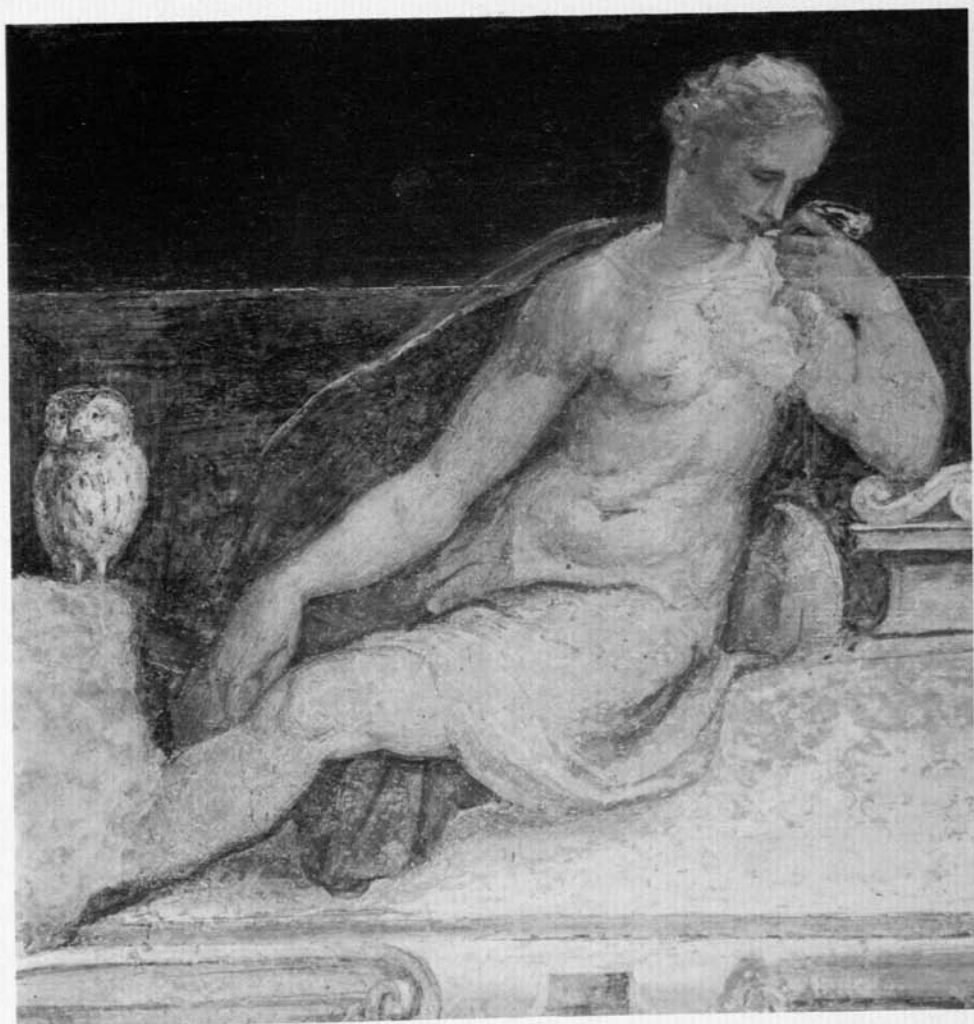


7 Sarkophaggehäuse. Ausschnitt aus Abb. 1.



8 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Vorzeichnung zur linken Sarkophagfigur des Fondi-Grabmals.  
London, British Museum.





9 Linke Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



10 Rechte Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



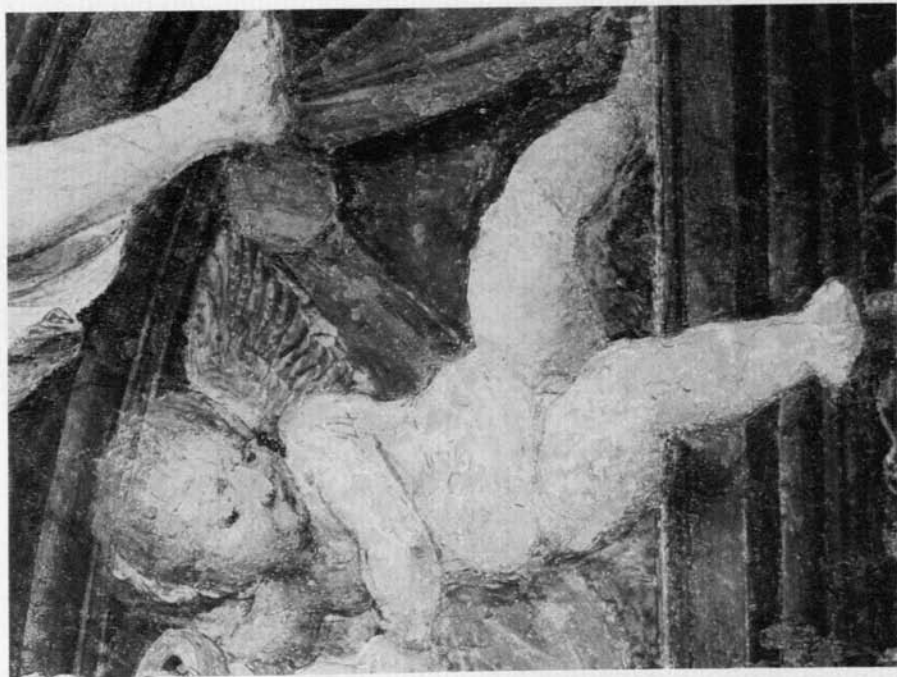
11 Zerbrochene Viola da gamba. Ausschnitt aus Abb. 1.



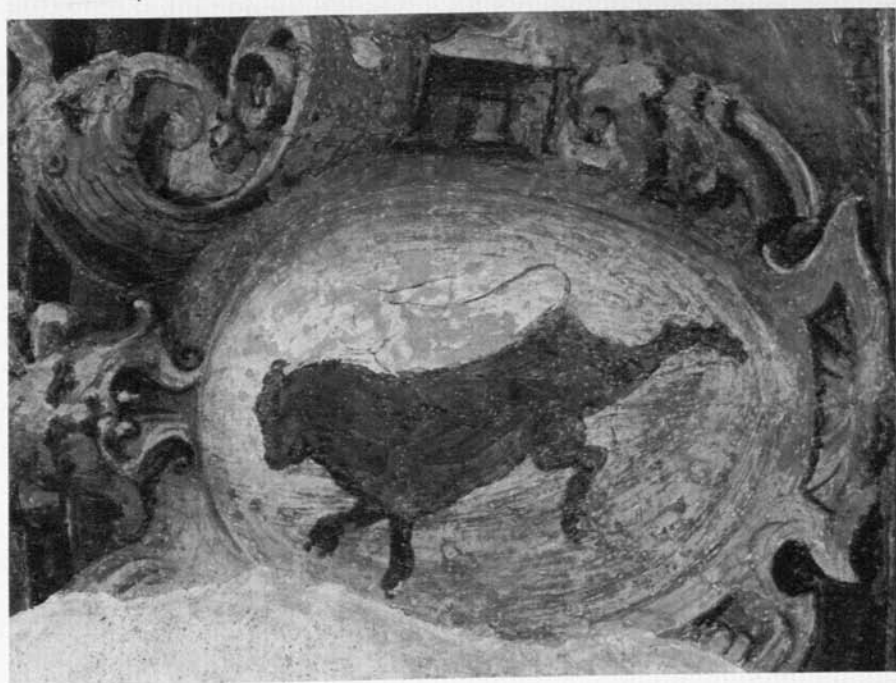
12b Kopf der rechten Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



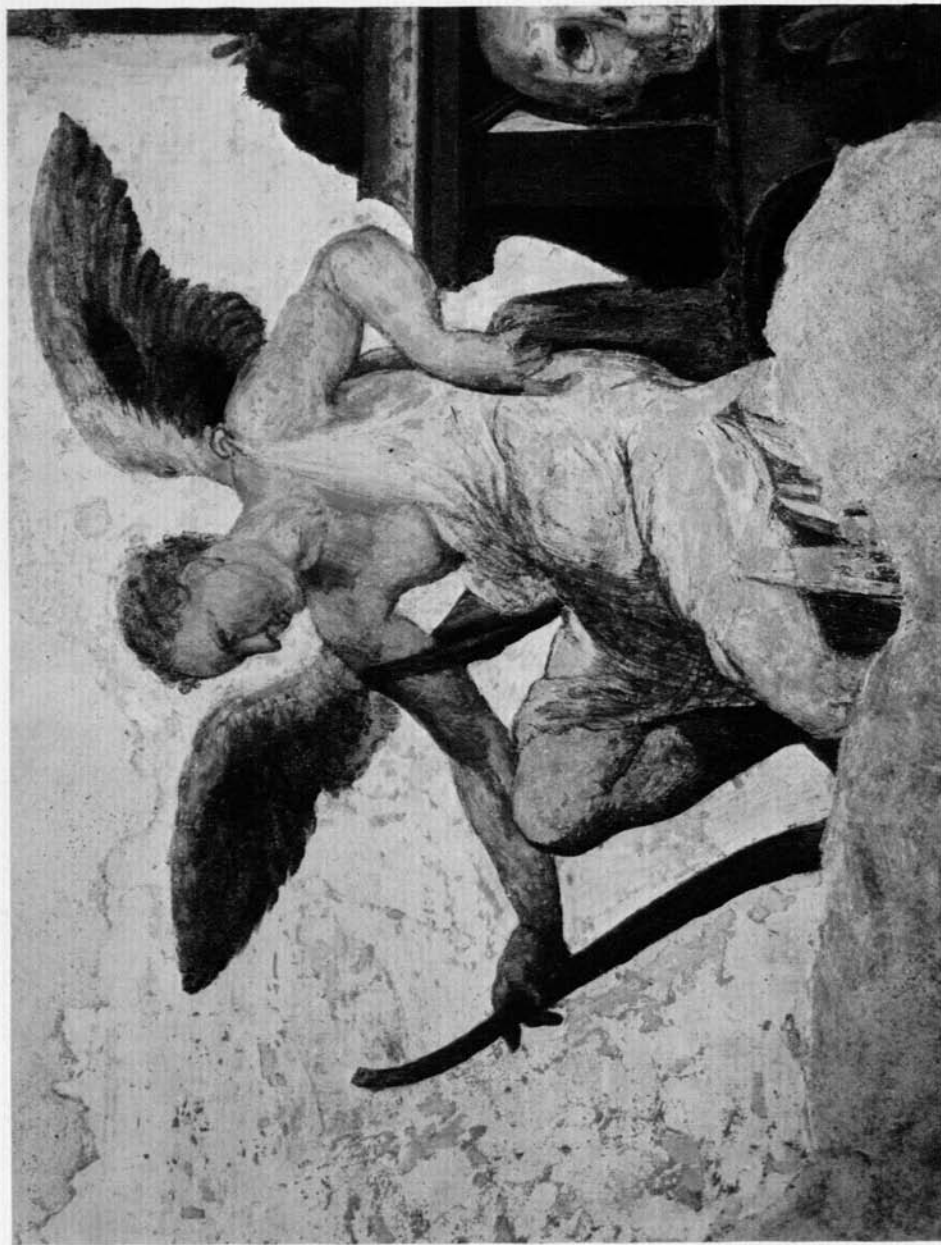
12a Kopf der linken Sarkophagfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



13b Putto. Ausschnitt aus Abb. 1.



13a Fondi-Wappen. Ausschnitt aus Abb. 1.



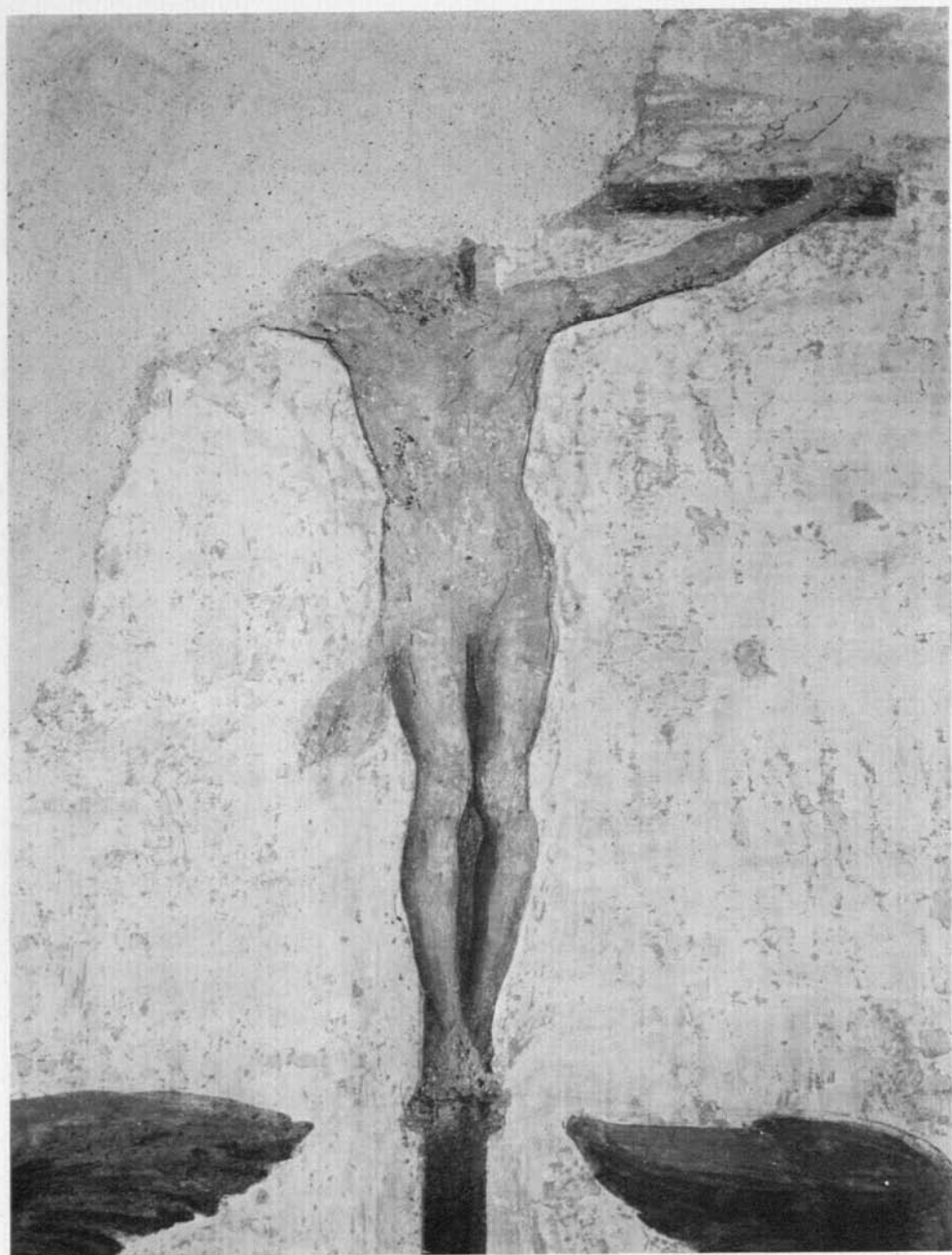
14 Linke Giebellfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



15a Kopf der linken Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



15b Kopf der rechten Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.

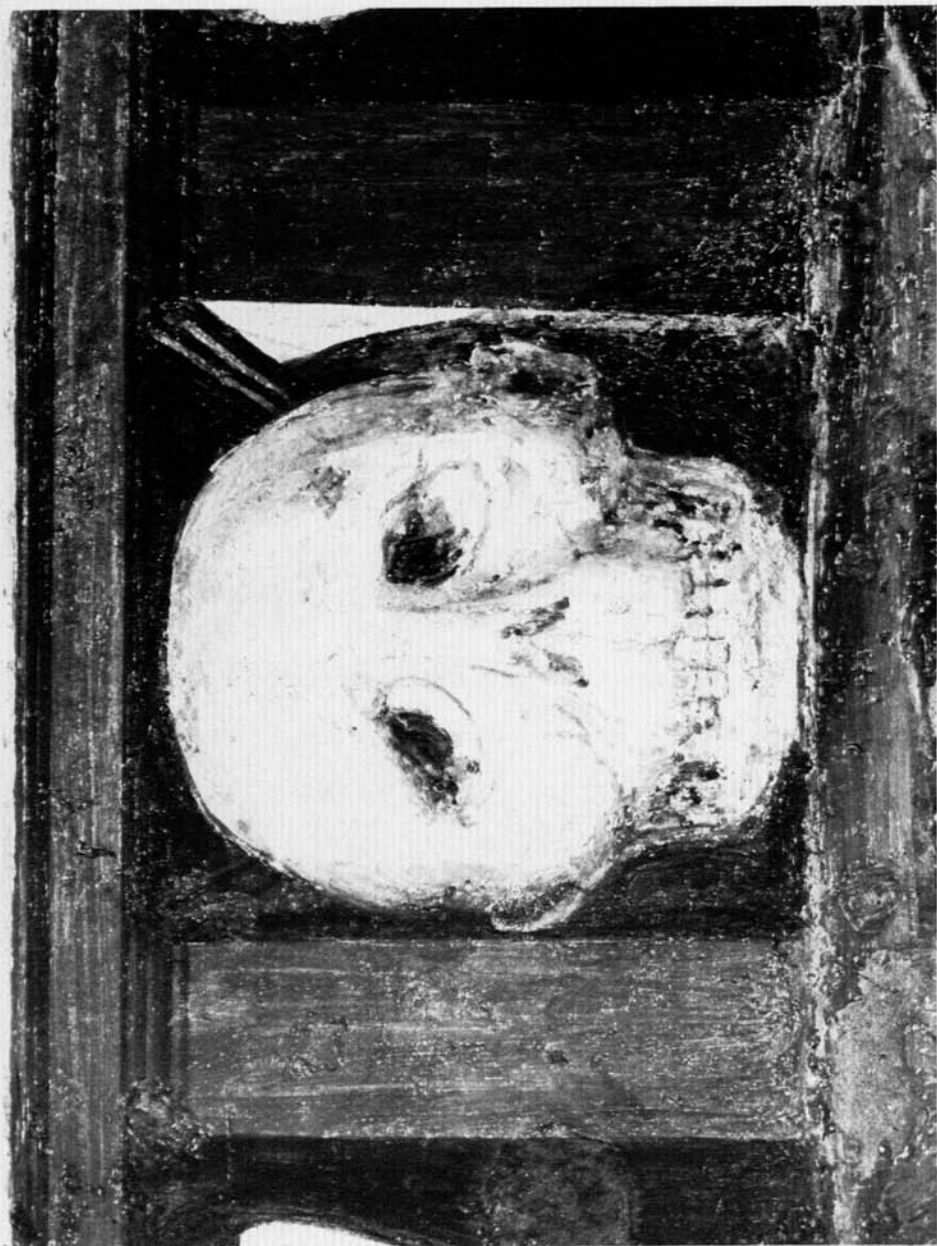


16 Kruzifix. Ausschnitt aus Abb. 1.

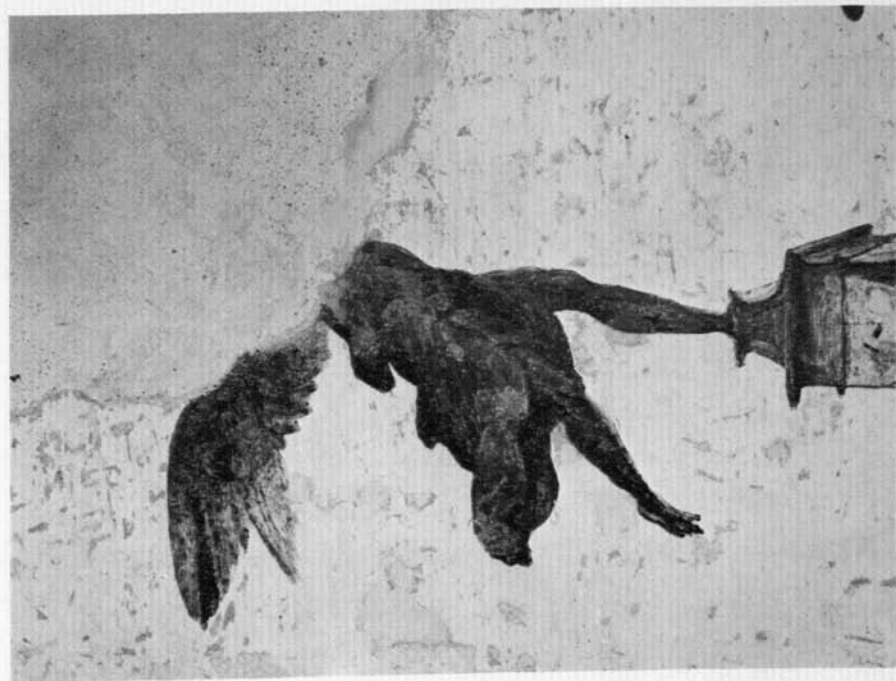




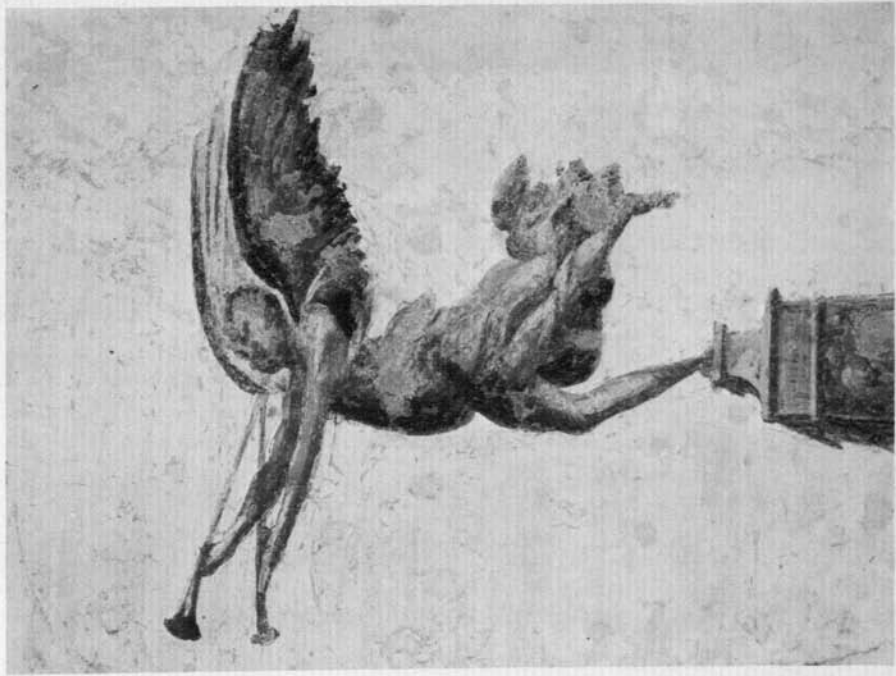
17 Rechte Giebelfigur. Ausschnitt aus Abb. 1.



18 Totenkopf. Ausschnitt aus Abb. 1.

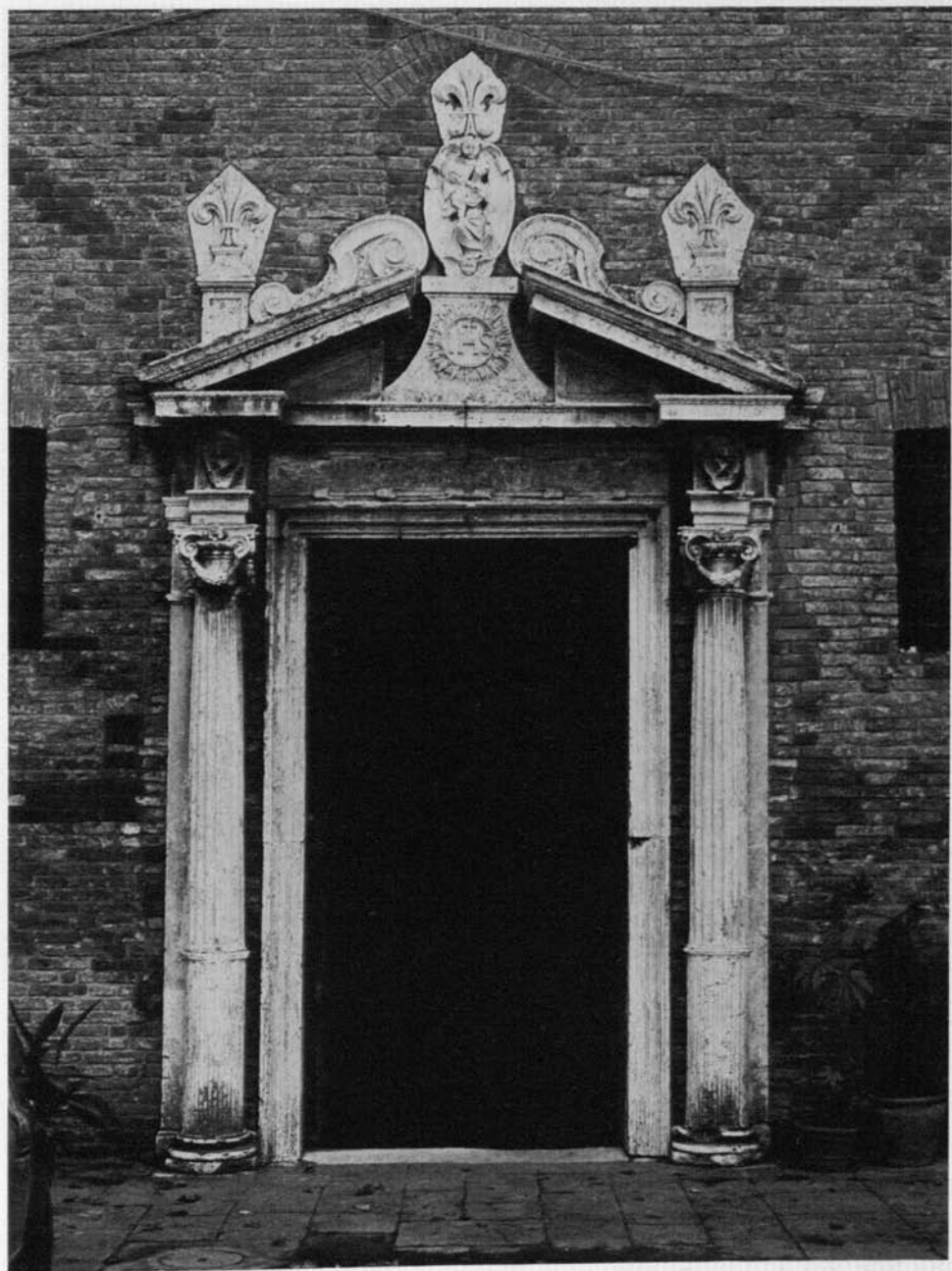


19a Linke Fama-Allegorie. Ausschnitt aus Abb. 1.



19b Rechte Fama-Allegorie. Ausschnitt aus Abb. 1.

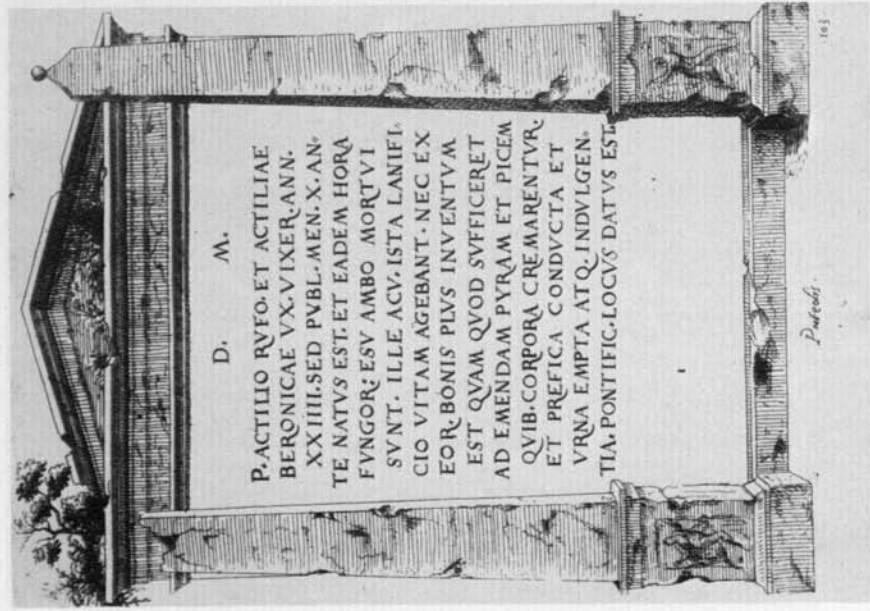




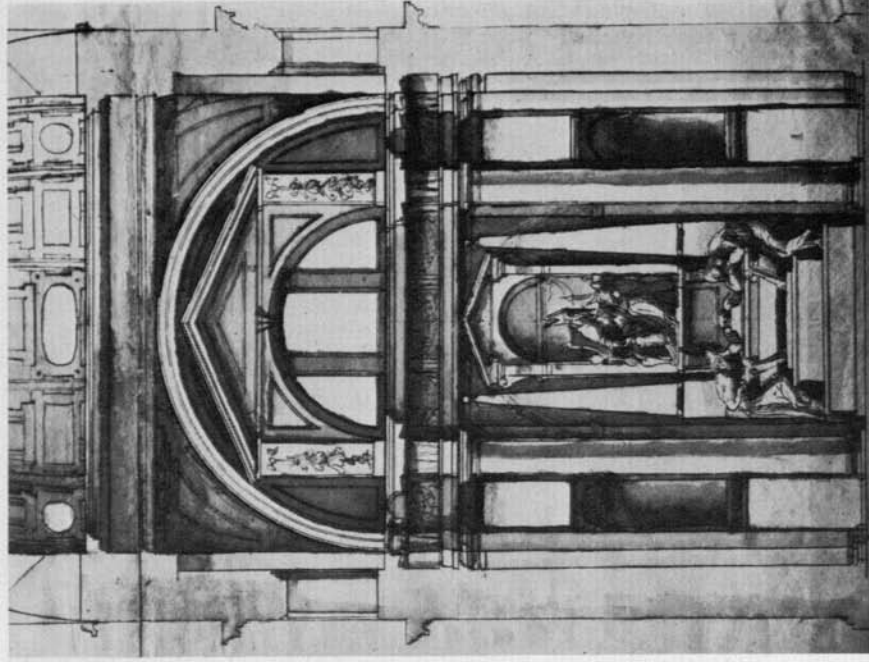
21 D. Cafaggi und G. del Turco: Portal des Oratorio di S. Bernardino, Siena.

20a Urbano da Cortona: Grabmal des Cristoforo Felici. Siena, S. Francesco.

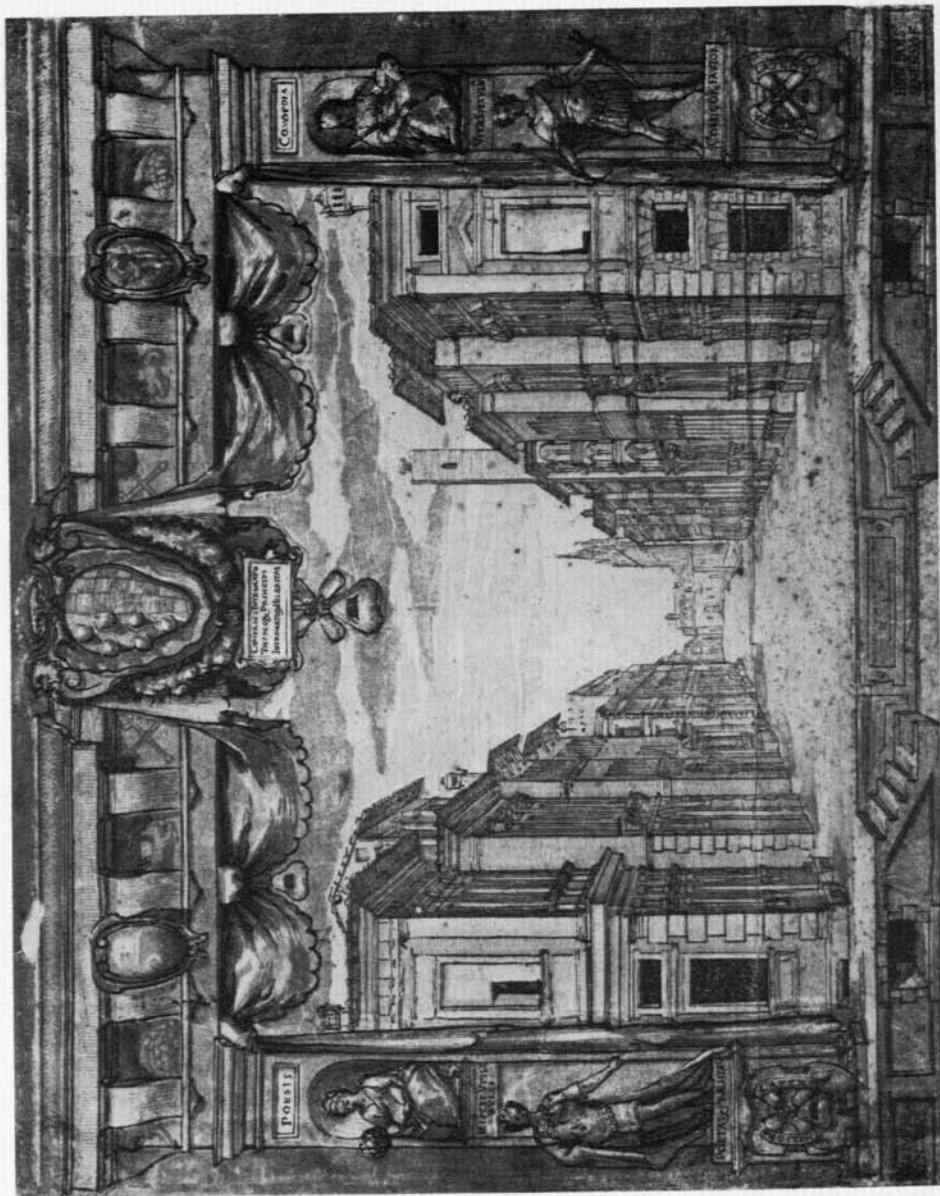
20b Neroccio: Grabmal des Tommaso Piccolomini. Siena, Dom.



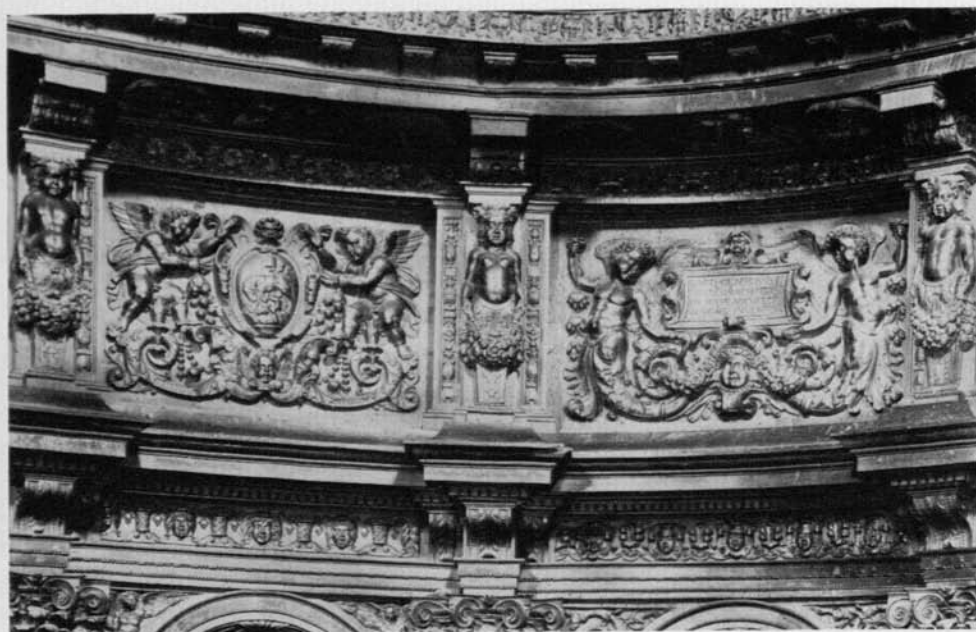
22a T. Fendt: Grabmal des P. Actilius Rufus. Kupferstich in den „Monumenta“ des S. Rybisch.



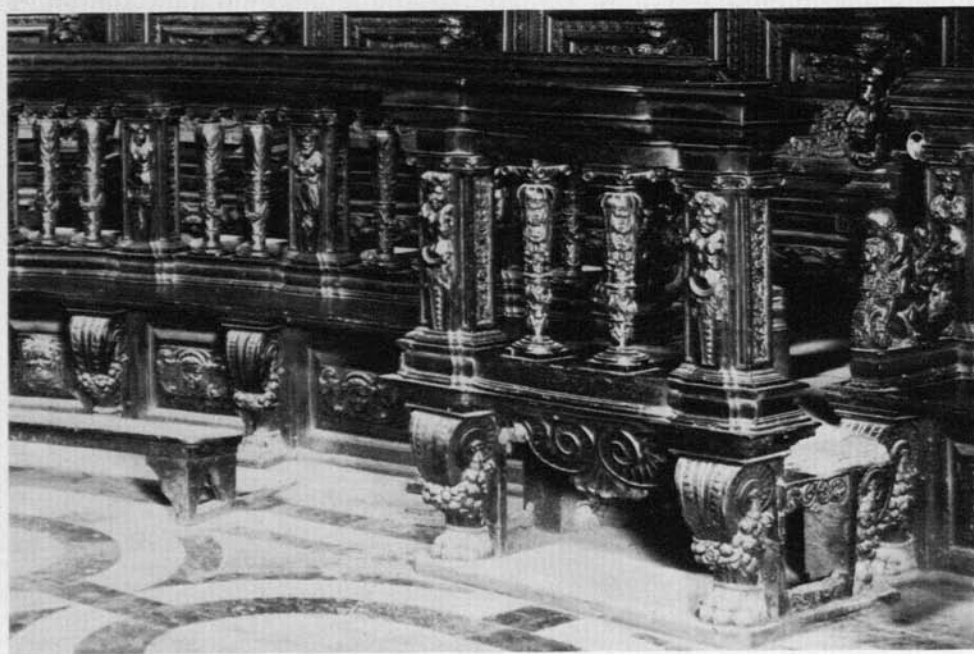
22b Italienischer Meister des späten 16. Jhs.: Entwurf zu einer Kapelle mit einem Bischofsgrabmal. London, Victoria & Albert Museum.



23 Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: „Proscenio d'Ortensio“. Entwurf für den Chiaroscuro-Schnitt von G. B. B. Ricci. London, Victoria & Albert Museum.



24a Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Chorgestühl in der Apsis des Sieneser Doms, Ausschnitt aus der Oberzone.



24b Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Chorgestühl in der Apsis des Sieneser Doms, Ausschnitt aus der Brüstung.



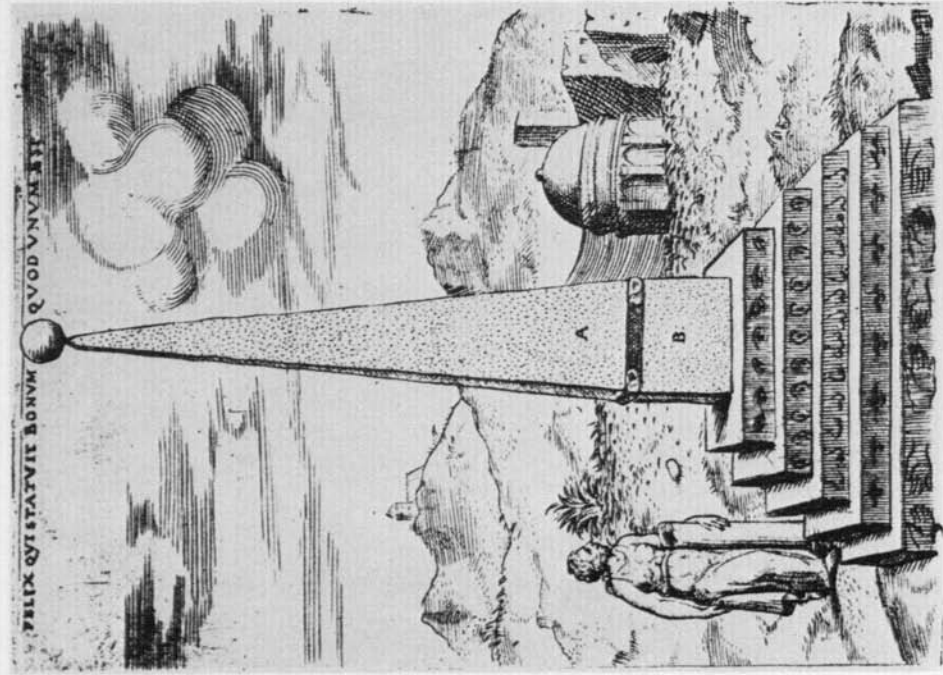


25 Nach Entwurf von Bartolomeo Neroni, gen. Riccio: Leseputl in der Apsis des Sienerer Doms.

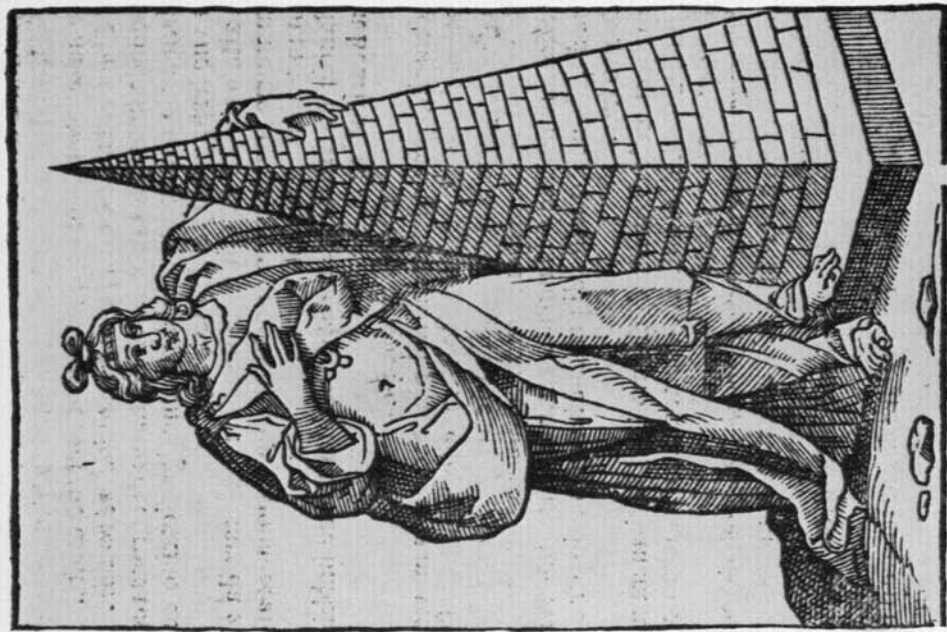




27 Trauergerüst für Michelangelo in S. Lorenzo zu Florenz, 1564. Auf der Basis der Rekonstruktion von R. und M. Wittkower gezeichnet vom Verfasser.



28a „Dignum magnanimo viro sepulcrum“. Aus A. Bocchi, Symbolicarum quaestionum, 1555.



28b „Gloria de 'Principi'“. Aus C. Ripa, Iconologia, 1603.