

Studien zum "Maestro di San Biagio" in Ravecchia bei Bellinzona : ein Beitrag zur Malerei des Trecento im Tessin

Autor(en): **Freuler, Gaudenz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera**

Band (Jahr): **39 (1988)**

Heft 1

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-393734>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GAUDENZ FREULER

Studien zum «Maestro di San Biagio» in Ravecchia bei Bellinzona

Ein Beitrag zur Malerei des Trecento im Tessin

Der «Maestro di S. Biagio», Autor der Fassadenfresken und zweier Fragmente in der rechten Langhauswand von S. Biagio in Ravecchia, zeichnet sich im Panorama der lombardischen Kunst durch eine aussergewöhnlich enge Bezugnahme zur sienesischen Kunst aus. Besonders berührt wird er von Pietro Lorenzetti und Simone Martini, deren Kunst er aber bereits in der vereinfachten Sprache der zweiten Jahrhunderthälfte rezipiert. Stilistische Verbindungen zu zwei in Como, Mendrisio und Varese tätigen Malern, dem «Fissiraga-Meister» und dem «Maestro di S. Abondio», fixieren seine künstlerischen Wurzeln in der Gegend von Como. Seine Anflüge an die höfische Gotik und bestimmte Stilelemente seiner Sienarezeptionen legen für die Fresken des unbekannten Meisters eine Entstehungszeit zwischen 1350 und 1375 nahe. Von anderem künstlerischem Temperament und nicht, wie bis anhin geglaubt, mit dem Autor der Fassadenfresken identisch ist der Maler der Evangelisten im Chorgewölbe, der auch für die fragmentarische Apostelreihe an den Chorwänden verantwortlich zeichnet. Offenbar lombardischen Ursprungs, verrät der «Secondo Maestro di S. Biagio» gerade in seinen individualisierenden Personenbeschreibungen und in bestimmten stilistischen Aspekten Verbindungen zur Kunst des Veneto und Padua, namentlich zu Tommaso da Modena.

Die Forschung der Malerei in der Lombardei, speziell die des Mittelalters, ist verhältnismässig jung. Dies ist insofern kaum erstaunlich, wenn man sich in Erinnerung ruft, wie sehr die italienische Kunstgeschichtsforschung in ihrer Konzentration auf die berühmten toskanischen Künstler von Giorgio Vasari konditioniert wurde. Bereits im früheren 19. Jahrhundert bekundete der grosse toskanische Archivforscher Gaetano Milanesi darüber sein berechtigtes Unbehagen, wenn er darauf hinwies, dass die kunstgeschichtlichen Interessen zu stark von der Autorität des Aretiners dirigiert wären¹. Um so grösser ist deshalb Johann Rudolf Rahns und Pietro Toescas Verdienst, um die Jahrhundertwende die Malerei des Tessins bzw. die Kunst der Lombardei in Pionierarbeit erstmals systematisch erforscht zu haben². Ein Hauptproblem, das sich den nämlichen Forschern stellte und mit dem wir uns noch heute auseinanderzusetzen haben, ist die *magere Quellenlage* zur Kunst in diesem Gebiet. Bei Erhebungen zu Kunstwerken in der Lombardei können wir uns nur selten auf gesicherte Fakten abstützen; zudem sind die *namentlich* bekannten lombardischen Künstler äusserst rar. Wegen der geringen Zahl von Tafelbildern des lombardischen Trecento beschränken sich unsere Erhebungen zur Malerei im Einzugsgebiet von Mailand auf die in den verschiedenen Kirchen erhaltenen Freskenfolgen sowie auf ein-



1 Ravecchia, S. Biagio, Fassade.



2 «Maestro di S. Biagio»,
Fassadenfresko,
Ravecchia, S. Biagio.

zelne illuminierte Manuskripte³. Herausragende Künstlerpersönlichkeiten mit klarem Profil und richtungsweisende «Capi Scuola» wie in Florenz und Siena fehlen in der Lombardei des 14. Jahrhunderts fast gänzlich. Einzig mit dem *Meister des Fissiraga-Grabmals* in der Franziskanerkirche von Lodi und dem namentlich unbekannten «*Maestro di S. Abondio*», die in der Gegend von Como, Varese und Mendrisio verschiedene Freskenzyklen hinterlassen haben, kann zumindest in der Gegend von Como im frühen Trecento eine stilistisch zusammenhängende Tradition festgestellt werden⁴; doch von einer recht eigentlichen comaskischen Malerschule kann kaum die Rede sein.

Der einzige mit Namen bekannte Lombarde von Profil, *Giovanni da Milano*, oder präziser Giovanni da Caversaccio (Como), begab sich schon in jungen Jahren nach Florenz⁵, weshalb sich in seiner Heimat keine Werke erhalten haben, die ihm mit guten Gründen zugeschrieben werden könnten⁶. Auch wenn er aus diesem Grunde eher der florentinischen als der lombardischen Malerei zuzurechnen ist, darf ihm in der norditalienischen Malerei doch eine nicht unerhebliche Funktion in der Vermittlung der toskanischen Kunst zuge-
traut werden. Ungeachtet der dominierenden zentralitalienischen Einflüsse sind in der Kunst der Lombardei auch Tendenzen aus dem Veneto und der Emilia Romagna spürbar. Die Frage ist deshalb bere-
rechtigt, ob angesichts ihres komplexen und eklektischen (nicht im pejorativen Sinn) Charakters überhaupt von lombardischer Malerei die Rede sein kann, oder ob lombardische Kunst – zumindest die des 14. Jahrhunderts – nicht eher als ein geographisch diktiertter Begriff zu verstehen ist. Diese Frage lässt sich möglicherweise an den Fresken in S. Biagio in Ravecchia beantworten.



3 Pietro Lorenzetti, Altar der Seligen Umiltà (Ausschnitt), Florenz, Uffizien.

Die Fresken des «Maestro di S. Biagio»

Die Kunstkritik, die sich bisher mit den Malereien von Ravecchia befasste, sah in der Vergangenheit die verschiedensten Stileinflüsse auf den *Meister von S. Biagio* vereint. Ihre meist intuitiv vorgetragenen Eindrücke, besonders die oft genannten toskanischen Einflüsse auf den unbekannten Maler, wurden jedoch im Detail nie ausreichend dokumentiert. Ungeklärt blieb auch das kleine, heute auf die Kirche in Ravecchia beschränkte Œuvre des «Maestro di S. Biagio». Pietro Toesca schreibt ihm lediglich die Fresken *an der Fassade* zu⁷, wohingegen Virgilio Gilardoni, Stella Matalon und Bernhard Anderes denselben Maler auch für die Evangelisten im *Chorgewölbe* beanspruchen⁸. Andere Fresken in S. Biagio, die, wie noch auszuführen sein wird, eindeutig dem angesprochenen Maler zugewiesen werden können, blieben unbeachtet. Das solchermassen etwas verschwommene Profil des zur Frage stehenden Malers brachte seinen Werken widersprüchliche Datierungsvorschläge ein, die eine Zeitspanne zwischen dem Jahr 1350 und dem letzten Trecentoviertel umfassen. Einigkeit in der Beurteilung des «Maestro di S. Biagio» erzielte man lediglich bezüglich dessen unverkennbarer Tendenz zu *toskanischen* Stilformeln, der wir uns in der Folge noch eingehend zuzuwenden haben.

Abb. 2

Abb. 13

Ausgangspunkt unserer Untersuchung zum «Maestro di San Biagio» sind die Fresken an der Aussenfassade der Kirche von Ravecchia.

Die Fassadenfresken

In einem eleganten Rahmensystem aus Kosmatenbändern und Akanthusranken, in dem in regelmässiger Abfolge beidseitig fünf (ehemals sechs) kleine diamantförmige Bildfelder mit Heiligenbüsten eingelassen sind, türmt sich in strenger Frontalität die riesige

Abb. 2



4 «Maestro di S. Biagio», Verkündigungengel (Ausschnitt), Ravecchia, S. Biagio.

5 Simone Martini, Engel der Maestà (Ausschnitt), 1321, Siena, Palazzo Pubblico.

6 Bartolo di Fredi, Verkündigungengel (Ausschnitt), Siena, S. Pietro a Ovile.

Gestalt des *Christophorus* auf. Dank seiner gigantischen Dimension ist er (in Linie mit seiner Bedeutung als Pestheiliger und Beschützer der Reisenden) der alles überragende Blickfang der Passanten. Das Jesusknäblein auf der linken Schulter des Giganten umklammert verspielt das längliche Haupt des Heiligen und wendet sich mit seinem frontal dargebotenen Antlitz an den Bildbetrachter. Die statische Wirkung dieses sehr ungleichen Paares, die sich besonders aus der frontalen Haltung des Heiligen und aus der flächigen Musterung seines Kleides ergibt, wird durch die lebhafte Bewegung des Christusknaben und durch dessen dynamisch vom Wind aufgeworfenes Gewand geschickt überspielt.

In den beiden obersten Bildfeldern der Rahmung ist in Kurzform eine *Verkündigung* vergegenwärtigt, wohingegen in den übrigen die Büsten *verschiedener Heiliger* erkennbar sind. Sie sind offenbar gleich wie die beiden Figuren der Verkündigungsszene als sich einander gegenübergestellte Paare angeordnet. Jedenfalls sind die beidseitig, jeweils im dritten diamantförmigen Bildfeld zu erkennenden Heiligen von gleichem Aussehen, zudem treffen sich ihre Blicke gegenseitig. Ihre identische Charakterisierung als junge Männer mit schwarzem Spitzbart und orientalisch anmutender Kopfbedeckung könnte auf eine Identifikation als *Cosmas und Damian* hindeuten. Als Schutzheilige der Ärzte und Kranken bilden sie eine sinnvolle Ergänzung zum zentral erscheinenden Pestheiligen Christophorus.

Unmittelbar an den Christusträger grenzt rechts die *Dekoration des Kirchenportals* an. Sein Rahmensystem basiert gleich wie jenes um den heiligen Christophorus auf Formeln, die Simone Martini in Avignon und der auch schon als Stefano Fiorentino identifizierte «Maestro delle Vele» in Assisi kreiert haben. Da dieses für den grossen Pestheiligen wie für das Portalfresco einheitlich ausgefallen ist, steht fest, dass beide Malereien als ein Wurf entstanden sind.

Im Mittelpunkt der Portaldekoration, in der Lünette, ist die *Heilige Mutter mit Kind* dargestellt, die links vom Apostelfürsten *Petrus* und rechts vom Titelheiligen *Blasius* flankiert ist. Darunter, im De-



7 «Maestro di S. Biagio», Christus (Ausschnitt), Ravecchia, S. Biagio.

8 «Maestro di S. Abondio», Johannes der Täufer, ehemals Vertemate, S. Giovanni Battista.

korationsband des Portalarchitravs, sind Reste einer *Pietà* auszumachen. Die obere Zone des Portalfreskos enthält eine *Verkündigung* und – im Tondo über dem Scheitel der Lünette – eine Büste des *Erlösers*.

Im Panorama der lombardischen Malerei ist der «Maestro di San Biagio» eine höchst komplexe Erscheinung, denn sein *Stil* birgt die verschiedensten Aspekte der damaligen Kunstproduktion. Er zeichnet sich, wie dies in der Vergangenheit wiederholt festgestellt wurde, in erster Linie durch eine bemerkenswerte Kenntnis der *toskanischen* und im besonderen Masse der *sienesischen* Malerei aus. Die Vertrautheit eines Lombarden mit den künstlerischen Errungenschaften der Toskana erstaunt an sich kaum, wenn wir uns Stefano Fiorentinos Fresken in Chiaravalle und Giotto's Mailand-Aufenthalt in Erinnerung rufen⁹ und bedenken, dass letzterer mit seinem denkwürdigen Zyklus in der Arenakapelle in Padua ein Werk schuf, das die italienische, namentlich die lombardische Malerei nachhaltig prägte. Zudem sollten wir nicht vergessen, dass durch den in der Lombardei tätigen Florentiner, Giusto de' Menabuoi, weitere toskanische Komponenten in die norditalienische Kunst einfließen¹⁰. In vielen Aspekten (nicht aber als Gesamterscheinung) kann die Kunst in der Lombardei deshalb als Ableger der florentinischen Malerei bezeichnet werden¹¹.

Dass sich ein norditalienischer Maler, wie dies für den unbekannten Meister in Ravecchia zutrifft, speziell von der sienesischen Malerei angesprochen fühlte, ist hingegen ein isoliertes Phänomen. Die Sienarezeptionen des «Maestro di S. Biagio» sind nicht auf einen einzelnen Künstler beschränkt, vielmehr finden sich in Ravecchia beide Hauptexponenten der sienesischen Malerschule, *Simone Martini* und die *Brüder Lorenzetti*, zu einem für die nämliche Gegend einma-

Abb. 2

ligen, stilistisch jedoch unkohärenten Erscheinungsbild verbunden. Man gewinnt den Eindruck, dass der Maler von S. Biagio versuchte, seine, wie wir sehen werden, archaischen künstlerischen Wurzeln zu überwinden und seine Kunst mit sienesischen Elementen zu verfeinern und zugleich zu aktualisieren. Besonders augenfällig sind die sienesischen Einflüsse in der *Verkündigungsdarstellung* der Portalzone, auf der sich beide der erwähnten künstlerischen Hauptströmungen Sienas vereint finden. Die dort deutlich zu erkennende Tendenz des unbekannten Lombarden, die Körper in ihrer Plastizität greifbar zu machen, lässt sich nur aus seiner Berührung mit *Pietro Lorenzettis* Kunst erklären. In der Tat steht der sich straff über Marias Körper ziehende, in schweren vertikalen Faltenbahnen fallende Madonnenmantel, in Lorenzettis Tradition. Analog aufgebaute und ebenso als blockhafte Körper erscheinende Wesen sind auf diesem wahrscheinlich in den vierziger Jahren entstandenen Altar der Beata Umiltà in den Uffizien zu erkennen. Gerade auf dem Bildchen von

Abb. 3

Ugenottos Einkleidung erscheint mit der Seligen Umiltà eine Figur, die sich gleich wie die Annunziata in Ravecchia durch einen wuchtigen, im Umriss sehr vereinfachten, der Pyramidenform angeglichenen Aufbau auszeichnet. Gleichartigkeit kann auch in der Gewandgestaltung festgestellt werden, die durch viele senkrecht verlaufende straffe Parallelfalten gekennzeichnet ist. Der kniende Verkündigungsengel ist von einem ebenso einfachen, die plastischen Werte beto-

Abb. 2, 4

nenden Aufbau wie sein Gegenüber. Sein massiger und auf simple dreidimensionale Formen abstrahierter Körper findet sich auf aussergewöhnlich ähnliche Weise auf verschiedenen sienesischen Altarwerken, besonders auf solchen des Pietro Lorenzetti¹². Dass ein lombardischer Maler gerade von Pietro Lorenzetti berührt wird, von einem Künstler also, der als Folge seiner Erfahrung mit Giotto in Assisi wie kein anderer Sienese die monumentale Form suchte, darf kaum überraschen, wenn wir bedenken, dass die Maler in der Lombardei durch ihre unmittelbare Erfahrung mit Giotto und Stefano Fiorentino für ebendiesen Aspekt der Malerei besonders sensibilisiert waren.

Abb. 2, 4

Die Figur des *Engels* lässt aber erkennen, dass die Sienarezeption des «Maestro di S. Biagio» von widersprüchlicher Natur ist, denn in seine ausgeprägt auf plastische Werte ausgerichtete Gestaltungsweise mengen sich Elemente, die einen Hang zum Linearen und Dekorativen verraten und unmittelbar aus der Tradition des *Simone Martini* geschöpft sind. Dies gilt für das scharf geschnittene Profil des Engels, das augenfällig auf Simone Martinis Formenrepertoire

Abb. 5

fusst, im einzelnen jedoch, gerade in den stark vereinfachenden Abstraktionen der Einzelformen, bereits spätere sienesische Trecentisti, beispielsweise Bartolo di Fredi rezipiert. Quelle des Engelsge-

Abb. 6

sichts in Ravecchia sind, wie gesagt Simone Martinis Engel, wie sie in der Maestà im Palazzo Pubblico in Siena auf uns gekommen sind.

Abb. 5

Einzelformen, so zum Beispiel die um die Haarspange gewundenen Haarbüschel, die in ein paar zügigen Wellen über die Schulter fallenden Locken, oder das als dreieckiger Schlitz abstrahierte Auge sind in Ravecchia jedoch gegenüber dem sienesischen Vorbild erheblich



vereinfacht ausgefallen, so dass sich hier ein Erscheinungsbild eingestellt hat, das auf der gleichen Entwicklungsstufe steht wie die Erzeugnisse der sienesischen Maler der zweiten Trecentohälfte. In der Tradition Simone Martinis höfischer Gotik steht auch die Neigung zum Dekorativen, die sich in Ravecchia besonders durch die unzähligen mit einem Stempel in den weichen Verputz gedrückten (ehemals goldgefärbten) Muster im Kleid des Engels bemerkbar macht. Die reiche Applikation von Punzenmuster sind im Tessiner Fresko auch an anderer Stelle, in der Mitra des Blasius und in den Nimben der wichtigsten Figuren auszumachen. Auch am *Christus* über dem Portal hat der unbekannte Maler *Simone Martinis* raffiniertes Schönheitsideal angestrebt, und als elegante feingliedrige, ätherische Erscheinung muss diese Figur als unmittelbares Simone-Martini-Derivat bezeichnet werden¹³. Gemessen an seinem grossen Vorbild verliert sich hier der Meister von S. Biagio etwas in Oberflächlichkeit. Zwar wird mit der eleganten Gestik der Hände (vgl. die einwärts gekrümmten Finger) Simone Martinis Grazie angestrebt, doch ohne (auch innere) Kraft ist sie reine ästhetische Floskel geworden (vgl. die kraftlos um den Herrscherstab gelegte Hand). Nur in Ansätzen befolgt ist auch Simones Lektion, mit der Linie pulsierende Rhythmen zu erzeugen, denn die Bewegungen der Draperien werden immer wieder gezügelt und in die Vertikale gedrängt.

9 Pietro Lorenzetti,
St. Donatus (1320),
Arezzo, Pieve.

10 «Maestro di S. Biagio»,
St. Blasius, Rave-
chia, S. Biagio.

Abb. 12

Abb. 2, 7



11 «Maestro di Fissiraga»,
Grabmal des Fissiraga,
Lodi, S. Francesco.

12 «Maestro di S. Biagio»,
St. Blasius (Ausschnitt),
Ravecchia, S. Biagio.

Im Panorama der lombardischen Kunst profiliert sich der Meister von S. Biagio durch einen wachen Sinn für die höfische Gotik sienesischer Prägung. Er könnte ihm über die regen Verbindungen zwischen dem Visconti-Mailand und der päpstlichen Kurie in Avignon erwachsen sein, denn es gilt zu bedenken, dass die Kunst Simone Martinis am päpstlichen Hof auf einen vorzüglichen Nährboden fiel und von dort aus die europäische Kunst weit überstrahlte.

Trotz allen Bemühungen des Meisters von Ravecchia, seine Malerei durch sienesischen Raffinessen zu aktualisieren, haften seiner Fassadendekoration archaische Züge an, die dessen comaskische Herkunft verraten. Das Spannungsfeld zwischen künstlerischen Lösungen aus der Fremde und lokalen, etwas überholten Traditionen ist besonders an der Figur des *Kirchenpatrons* augenfällig. Obwohl der Künstler für die Darstellung dieses Heiligen wiederum aus dem sienesischen Typenrepertoire schöpft – Sankt Blasius basiert auf einem ähnlichen Modell wie der heilige Donatus von Pietro Lorenzetti Aretiner Altar aus dem Jahre 1320¹⁴ –, dringt hier unverkennbar die leicht *venezianisch* gefärbte Kunst der beiden führenden Comasken, des *Meisters von S. Abondio* und des «*Maestro di Fissiraga*» durch¹⁵. Wenn auch der Maler von Ravecchia die Inkarnatsfarbe im Vergleich zu seinen Vorgängern durch die zarten Rosatöne leichter und lasierender werden lässt¹⁶ und die stark prononcierten, maskenhaften Gesichtszüge seiner Figuren auf diese Weise in ihrer markigen Wirkung etwas abmildert, so ist hier der künstlerische Bezug zu den älteren Malern, gerade was die Neigung zum Deskriptiven betrifft, unverkennbar. Wie der Schöpfer des Fissiraga-Grabmals in Lodi, ist der Maler in Ravecchia darauf bedacht, die einzelnen angespannten Gesichtszüge (Stirnrunzeln, Hautverfältelungen um die Augen) mit harten Hell-Dunkel-Gegensätzen und mit temperamentvollen Konturierungen markant auszuformen. Auch die Gestaltung der Binnenformen ist bei beiden Meistern sehr ähnlich ausgefallen. Hier wie dort blicken uns grosse ausdrucksvolle, allerdings etwas starr wirkende Augen entgegen, die überdies im einzelnen ähn-

Abb. 10, 12

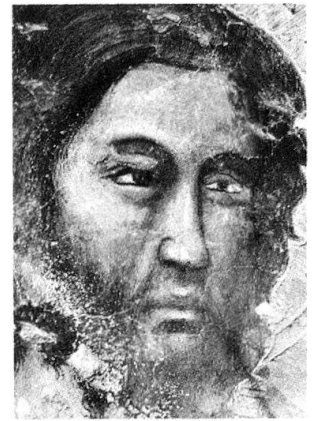
Abb. 9

Abb. 11

lich gezeichnet sind (vgl. die charakteristischen schnurgerade gezogenen unteren Augenlider). In Linie mit der für die lombardischen Maler des 14. Jahrhunderts typischen Vorliebe für die Darstellung realistischer Details, geht der unbekannte Lombarde hier über die detaillierte Wiedergabe der Gesichtszüge hinaus und malt dem Antlitz des heiligen Blasius sogar jedes einzelne Haar des Stoppelbarts auf.

Die künstlerische Formation des Malers von Ravecchia in der Gegend von Como, in der Nähe des Fissiraga-Meisters und des «Maestro di S. Abondio» lässt sich auch am bereits bekannten *Erlöser-tondo* aufzeigen. Trotz den oben erwähnten unverkennbaren Simone-Martini-Anflügen ist das Antlitz des Erlösers formal, wie dies aus einem Vergleich mit dem Täufer des «Maestro di S. Abondio» (ehemals in Vertemate) hervorgeht, in der comaskischen Kunst verankert. Die beiden frontal dargebotenen Gesichter des Täufers von Vertemate und des Erlösers (und auch des Christophorus) verbinden sich durch ihre charakteristische, aussergewöhnlich langgezogene Form, die in solchem Ausmass bloss auf Werken der nämlichen Maler festzustellen ist. Als weitere gemeinsame Stilmerkmale sei noch auf die kalligraphisch geprägte Malweise sowie auf bestimmte ähnliche Einzelformen, beispielsweise die in Dreiecksform zur Oberlippe herabgebogenen Nasenspitzen, hingewiesen¹⁷. Auch die etwas archaisch anmutende, extrem lineare Dekorationsauffassung an den Gewändern des Christophorus und des Blasius entspringt dem gleichen künstlerischen Milieu, doch gemessen an den früheren Malern hat sie sich wesentlich verfeinert¹⁸.

Zusammenfassend stellen wir fest, dass sich die künstlerische Ausbildung des «Maestro di S. Biagio» vermutlich in unmittelbarer Nähe der in Como tätigen Maler der ersten Trecentohälfte abgespielt hat. Über Wege, die noch zu klären sind, mit der *sienesischen Malerei* in Berührung geraten, verfeinerte und aktualisierte er die noch stark archaisch wirkende Kunst seiner Vorgänger und schuf in Ravecchia ein Erscheinungsbild, das in seiner anmutigen Poesie das Ideal der *höfischen Gotik* anstrebt. Dieses Kunstwollen könnte mit den künstlerischen Vorgängen am päpstlichen Hof in Avignon zusammenhängen, zu dem die Visconti in Mailand in der Jahrhundertmitte enge Beziehungen pflegte¹⁹. Die Zeit um 1350 ist jedoch nicht unbedingt mit der Entstehungszeit der Malereien in Ravecchia gleichzusetzen, sie ist vielmehr ein ungefährer «terminus postquem», der sich auch durch die noch recht altertümlich wirkenden Fresken des «Maestro di S. Abondio» in Castel S. Pietro von 1343–45²⁰ bestätigt findet. Für eine Datierung nach 1350 sprechen die oben beobachteten Details, wie die reich punzierten dekorativen Elemente und bestimmte vereinfachende Stilformeln, die in Siena erst im Verlaufe der sechziger Jahre auf breiterer Front üblich werden. Die Fresken des «Maestro di S. Biagio» – zu ihnen gehören auch die beiden Fragmente mit den Köpfen des Franziskus und der Maria von Ägypten an der rechten Langhauswand²¹ – sind deshalb vermutlich im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts entstanden.



13 «Secondo Maestro di S. Biagio», St. Lukas, Ravecchia, S. Biagio.

Abb. 7, 8



14 «Secondo Maestro di S. Biagio», St. Jakobus der Ältere und weiterer Apostel, Ravecchia, S. Biagio.



15 Tommaso da Modena, Christus, Treviso, S. Margherita.

Abb. 14, 16

Abb. 13

Abb. 15

Die Chorfresken des «Secondo Maestro di S. Biagio»

Von anderem künstlerischem Temperament als der Meister von S. Biagio ist der Autor der (heute allerdings schwerst beschädigten) Chorfresken. Aus stilistischen Gründen und in Linie mit der damaligen Werkstattpraxis können wir davon ausgehen, dass der nämliche Künstler nicht nur die Fragmente der *Apostelreihe* an den Chorwänden, sondern auch die *Evangelisten* im Gewölbe malte, die bis heute irrtümlicherweise dem Schöpfer der Fresken an der Fassade zugewiesen wurden. Im Vergleich zu diesem zeichnet sich der unbekannte Maler der Chordekoration durch einen erheblich energischeren, im Wesen weniger synthetischen Malstil aus. Seine Wurzeln sind zwar ebenfalls in der *Lombardei* zu suchen – diesem Kulturkreis entspringt beispielsweise die in Ravecchia zu greifende Idee, die Evangelisten im Gewölbe in komplexe Gehäuse gestellt wiederzugeben²² –, doch dringt hier, gerade was die individualisierende Charakterisierung der einzelnen Heiligen angeht, der Einfluss *Tommaso da Modenas* an die Oberfläche, der mit der Serie von 40 illustren Exponenten des Dominikanerordens in S. Niccolò in Treviso seine Gewandtheit in der individuellen Personenbeschreibung unter Beweis gestellt hat. Gemessen an den geschliffen wirkenden, sehr abstrahierten Gesichtern des Meisters von S. Biagio sind jene der Chorfresken weicher und zugleich auch subtiler modelliert. In ihrer klareren plastischen Artikulation und ihrer fleischigeren Wirkung sind sie in Linie mit Tommaso da Modenas späten Schöpfungen, etwa den Freskenfragmenten aus S. Margherita in Treviso. Angesichts der künstlerischen Anklänge an Tommaso da Modena, der mit seinen grossen Freskenzyklen in Mantova und vor allem in Treviso

die norditalienische und venezianische Malerei des ausgehenden 14. Jahrhunderts entscheidend prägte, ist man zur Vermutung geneigt, dass der zweite Meister von S. Biagio mit der Kunst der venezianischen Gegend (Treviso und Padua) in Berührung gekommen ist. Unser Verdacht bestätigt sich auch insofern, als er für seinen Apostel Andreas den noch byzantinisch geprägten hageren venezianischen Greisentypus aufgegriffen hat, der sich durch ein knöchiges, längliches Asketengesicht auszeichnet, das in seiner Form durch den Bart zusätzlich betont ist. Die hohe Malkultur des «Secondo Maestro di S. Biagio» und seine Vertrautheit mit dem späten Tommaso da Modena und anderen auf der Achse Treviso–Padua tätigen «Neogiotteschi»²³ deuten für die Chordekoration in Ravecchia auf eine Entstehungszeit im vorgerückten Trecento, um ca. 1380 hin.

Die zwei in ihrem Wesen völlig verschiedenen Künstler von S. Biagio in Ravecchia – der eine richtet seine Augen nach Siena, der andere nach Padua und Treviso – stehen im Einklang mit den künstlerischen Gegebenheiten in der Lombardei des 14. Jahrhunderts. Insbesondere illustrieren sie die damalige Situation dieser Gegend als Drehscheibe verschiedenster, zum Teil heterogen nebeneinander laufender Kunstströmungen, die nicht in einer grossen lombardischen Malerschule zusammenflossen, sondern von einzelnen Künstlern in sehr persönlich gefärbten Varianten vorgetragen wurden. Die «Maestri von S. Biagio» bezeugen zudem, dass die im Tessin hervorbrachte Mittelalterkunst, obwohl nie im Zentrum der grossen künstlerischen Ereignisse, mannigfaltige Impulse verspürte und so immer wieder bemerkenswerte Resultate zeitigte.

Le «Maestro di S. Biagio», auteur des fresques de la façade et de deux fragments sur la paroi droite de la nef de S. Biagio à Ravecchia, se singularise, dans le contexte de l'art lombard, par des rapports inhabituellement étroits avec l'art siennois. Il est particulièrement influencé par Pietro Lorenzetti et Simone Martini. Des rapports stylistiques avec deux peintres actifs à Côme, Mendrisio et Varese (le maître Fissiraga et le maître de S. Abondio) permettent de situer ses racines artistiques dans la région de Côme. Ses allusions au gothique courtois et certains éléments stylistiques précis de son assimilation de l'art siennois parlent en faveur d'une datation des fresques de ce maître inconnu entre 1350 et 1375. L'auteur des Évangélistes sur la voûte du chœur, qui paraît également être responsable de la suite fragmentaire des Apôtres sur ses parois, est d'un tempérament artistique différent et ne s'identifie pas au peintre de la façade, comme on l'a cru jusqu'ici. L'art du «secondo maestro di S. Biagio», d'origine manifestement lombarde, présente cependant des liens avec l'art du Vénétien et de Padoue, celui de Tommaso da Modena surtout: on peut le remarquer dans ses descriptions individualisantes de personnages, ainsi que dans certains éléments stylistiques précis.

Il «Maestro di San Biagio», autore degli affreschi sulla facciata e di due frammenti nella navata laterale di destra della chiesa di S. Biagio a Ravecchia, si distingue nel panorama dell'arte lombarda per straor-



16 «Secondo Maestro di S. Biagio», St. Andreas, Ravecchia, S. Biagio.

Résumé

Riassunto

dinari e precisi richiami alla pittura senese. È vicino soprattutto ai modi di Pietro Lorenzetti e di Simone Martini. Legami stilistici con il «Maestro di Fissiraga» e il «Maestro di Sant'Abbondio», due artisti attivi a Como, Mendrisio e Varese, lo fanno ritenere di formazione comasca. Qualche accento di gusto cortese e certi elementi stilistici fornitigli dalla pittura senese lasciano supporre, per gli affreschi dell'ignoto artista, una datazione compresa fra il 1350 e il 1375. Animato da diverso temperamento artistico ci appare l'autore degli evangelisti raffigurati sulla volta del coro e della frammentaria teoria degli apostoli sulle sue pareti; egli non è pertanto identificabile con il frescante della facciata, come finora si è creduto. Verosimilmente di origine lombarda, nella rappresentazione individualizzante dei personaggi e in taluni aspetti stilistici il «Secondo Maestro di San Biagio» è prossimo all'arte del Veneto e di Padova e risente in particolare dell'opera di Tommaso da Modena.

- Anmerkungen ¹ «Un'altra ragione che ha fatto lenti i progressi della critica nell'arte e la cieca servilità di molti scrittori nella autorità del Vasari. Chi non vede che anche oggi i giudizi sulle opere, e sul merito di alcuni artefici si attengono più che ad un sentimento proprio quello del Biografo Aretino? Quanti sono gli artefici che nonostante il loro valore non sono ancora in quella fama che meriterebbero perchè niente o poco nominati dal Vasari?» Unveröffentlichtes Manuskript in Biblioteca Comunale Siena, MS. P.II.38 (Miscellanea Milanese Vol. IX), S. 314.
- ² RAHN, JOHANN RUDOLF. Die mittelalterlichen Wandgemälde in der italienischen Schweiz (Mitteilungen der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich, XXI, 1881; id. Die mittelalterlichen Kunstdenkmäler des Kantons Tessin, Zürich 1893; id. Wanderungen im Tessin [Kunst und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1882]. TOESCA, PIETRO. La pittura e la miniatura in Lombardia, Mailand 1912.
- ³ Für einen kurzen Überblick zur lombardischen Malerei des 14. Jahrhunderts vgl. PIROVANO, CARLO. Pittura del Trecento in Lombardia. (La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, I. Mailand 1896.) S. 71–92.
- ⁴ Die Malerei des frühen 14. Jahrhunderts hat in jüngster Zeit besonders durch die Studien von Miklòs Boskovits und Carla Travi an Profil gewonnen. BOSKOVITS, MIKLÓS. La decorazione del presbiterio nella Basilica di S. Abondio in Como. (Arte Cristiana, 705, 1984.) S. 369–380; TRAVI, CARLA. Affreschi dal monastero di S. Margherita in Como. (Arte Cristiana, 715, 1986.) S. 231/232; id. Per il «Maestro di S. Abondio». (Arte Cristiana, 717, 1986.) S. 375–392.
- ⁵ Sein Name, Johannes Jacobi de Commo, findet sich 1346 in der Liste der in Florenz tätigen fremden Künstler. Vgl. PROCACCI, UGO. Il primo ricordo di Giovanni da Milano a Firenze. (Arte antica e moderna, 1961.) S. 49–66.
- ⁶ Die jüngsten Zuschreibungen der Lünette von S. Maria delle Grazie in Mendrisio an Giovanni da Milano fassen auf zu schmaler Basis, um ernst genommen zu werden. Vgl. CAVADINI, LUIGI. Giovanni da Milano, Valmorea 1980, S. 35–37, mit weiterer Literatur.
- ⁷ TOESCA (wie Anm. 2), S. 243–247.
- ⁸ GILARDONI, VIRGILIO. Inventario delle Cose d'Arte e di Antichità, II. Distretto di Bellinzona. Bellinzona 1955, S. 148–161; MATALON, STELLA. Affreschi Lombardi del Trecento. Mailand 1963, S. 394/395; ANDERES, BERNHARD. Guida d'arte della Svizzera Italiana, S. 19–21. Nichts mit dem angesprochenen Maler hat das Fresko in der *Cappella di S. Maria* in Progero gemeinsam, das Anderes (S. 32) mit dem «Maestro di S. Biagio» in Zusammenhang bringt. Es stammt von einem zweitrangigen und provinziellen Maler des ausgehenden 14. Jahrhunderts.
- ⁹ Laut der Cronica di G. Villani (ante 1348), XI, Kapitel 12, soll sich Giotto (1335) nach Mailand begeben haben und in Azzone Viscontis Palast Fresken gemalt haben. Für die Zuschreibung der Fresken von Chiaravalle an Stefano Fiorentino verweise ich auf ZANARDI, BRUNO. Da Stefano Fiorentino a Puccio Capanna. (Storia dell'Arte, 22, 1978.) S. 115–127. Mit Giovanni di Balduccio war im 14. Jahrhundert auch ein toskanischer Bildhauer in der Lombardei tätig (POPE-HENNESSY, JOHN. Italian Gothic Sculpture. London/New York 1972, S. 25/26, 198–200).
- ¹⁰ Für eine Übersicht zu Giusto de' Menabuois Biographie vgl. LA PITTURA IN ITALIA. Il Duecento e il Trecento. II. Mailand 1986, S. 583/584.
- ¹¹ Dies gilt besonders für die giottesken Fresken in S. Gottardo in Corte in Mailand, die Wandmalereien in der Abtei von Chiaravalle, die sogar von einem Florentiner, Stefano Fiorentino, ausgeführt sind, und die Zyklen in Solaro und im Oratorium von Mocchirolo.

- ¹² Vgl. Pietro Lorenzetti, Altarwerk der Pieve von Arezzo (1320), Werkstatt des Pietro Lorenzetti, Altar von S. Giusto, Siena, Pinakothek Nr. 50, Jacopo Mino del Pellicciaio, Altarwerk, Sarteano, S. Francesco.
- ¹³ Vgl. den Christus über dem Portal von Notre-Dame-des-Doms in Avignon und andere Erlöserdarstellungen des Simone Martini (Vatikan, Pisa).
- ¹⁴ Aus dem Milieu Pietro Lorenzettis stammt auch die schöne Idee, das Buch in den Händen des Heiligen raumschaffend in starker Aufsicht zu malen. Sie findet sich auf einer Tafel des besten Lorenzetti-Schülers, Lippo Vannis, auf welcher der heilige Petrus dargestellt ist (vgl. *IL GOTICO A SIENA*. Florenz 1982, S. 256).
- ¹⁵ Auf die künstlerische Formation des «Maestro di Fissiraga» und des Meisters von S. Abondio im Umkreis des «Maestro delle Sante Liberata e Faustina», eines Malers des frühen 14. Jahrhunderts mit venezianischem Einschlag, hat BOSKOVITS (wie Anm. 4), S. 373, hingewiesen.
- ¹⁶ Das charakteristische Rosainkarnat des «Maestro di S. Biagio» findet sich ähnlich wie in Ravecchia auch in den Fresken von Solaro.
- ¹⁷ Stilistisch verwandt ist auch der unbekannte Meister, von dem sich in S. Fedele in Como eine Darstellung des heiligen Bartolomäus erhalten hat. Für eine Abbildung dieser Figur vgl. *TRAVI* (wie Anm. 4) 1986, S. 390, Abb. 18.
- ¹⁸ Charakteristisch für den Meister von S. Abondio (vgl. dessen Fresken in Castel S. Pietro) sind die grossen kreisförmigen Gewandmuster, die der Meister von S. Biagio auf dem Kleid des Blasius zu Ranken formte.
- ¹⁹ Auf den höfischen Einschlag der Fassadenfresken in S. Biagio und auf Parallelen zu Entwicklungen am päpstlichen Hof in Avignon hat bereits Enrico Castelnovo hingewiesen. *CASTELNUOVO, ENRICO. Un pittore italiano alla corte di Avignone*. Turin 1962, S. 153/154.
- ²⁰ MATALON (wie Anm. 8), S. 368.
- ²¹ Für die Abbildung dieser Fragmente verweise ich auf GILARDONI (wie Anm. 8), S. 158, Abb. 258/259, der die beiden Köpfe jedoch nicht als Werke des «Maestro di S. Biagio» erkannte.
- ²² In derartigen, wenn auch komplizierteren, Architekturen erscheinen die Evangelisten beispielsweise im Gewölbe der Visconti-Kapelle in S. Eustorio in Mailand. Dieselbe Idee findet sich isoliert auch in der zentralitalienischen Malerei auf Allegretto Nuzis Evangelisten in S. Domenico in Perugia.
- ²³ Die Bezeichnung der Maler Tommaso da Modena und Altichiero als «Neogiotteschi» stammt von Carlo Volpe. *VOLPE, CARLO. Andrea de' Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento*. [Paragone, 373, 1981.] S. 316.

1, 2, 10, 14, 16: Aldo Abächerli, Lugano. – 3: Soprintendenza, Florenz. – 4, 7, 12, 13: Archivio fotografico dell'Opera Svizzera dei Monumenti (OSMA), Locarno. – 5, 6: Luigi Artini, Florenz. – 8, 11: Deutsches Kunsthistorisches Institut, Florenz. – 9: Soprintendenza, Arezzo. – 15: Fototeca Berenson, Villa «I Tatti», Florenz.

Dr. Gaudenz Freuler, Kunsthistoriker, Via di Corbignano 4, 50135 Florenz, Italien

Abbildungsnachweis

Adresse des Autors