[Additional information: https://smb.museum-digital.de/object/60767 vom 2024/04/18]

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders [CC BY-NC-SA]

Object:	Die Auferstehung Christi mit Heiligen (Resurrection of Christ with saints)
Museum:	Gemäldegalerie Matthäikirchplatz 10785 Berlin 030 / 266424001 gg@smb.spk-berlin.de
Collection:	Malerei, Tafelmalerei
Inventory number:	90B

Description

Das Bild gibt den auferstandenen Christus schwebend, eingehüllt in einen im Wind wehenden Umhang, über einem geöffneten Marmorgrab wider. Mit nach oben gestreckten Armen hält er mit der Linken die ebenfalls wehende weiße Fahne mit rotem Kreuz als Symbol seines Triumphs über den Tod. Unten knien auf dem rissigen Boden die Hll. Leonhard von Noblat links und Lucia rechts. Gemäß seiner Verehrung als Gefangenenbefreier liegen neben dem hl. Leonhard die Handschellen als eines seiner Attribute, während die hl. Lucia ein Paar Augen auf einem Teller ostentativ in ihrer rechten Hand hält. Im Mittelgrund nimmt ein massiger Felsen die rechte Seite des Bildes ein. Links verliert sich in die Tiefe der Gebirgslandschaft ein gebogener Fluss, an dessen linken Ufer eine befestigte Stadt liegt. Das Bild kam erst 1821 in die Gemäldegalerie, als Teil der Sammlung des Bankiers Edward Solly, die in diesem Jahr für die geplante Königliche Galerie erworben wurde. Dort hing das Gemälde einige Jahre nach deren Eröffnung unter der Zuschreibung „Mailändische Schule unter der Beeinflussung Leonardo da Vincis“. 1843 musste das Bild den neuen Erwerbungen des ersten Galeriedirektors Gustav Waagen aus Italien weichen und wurde ins Depot geschickt. Vierzig Jahre später wurde es von Wilhelm Bode wieder ins Museum aufgenommen, in der Überzeugung, dass trotz seiner Schwächen, die vor allem auf seinen schlechten Zustand zurückzuführen waren, das Bild eine eigenhändige Arbeit Leonardo da Vinci gewesen sei. Eben jener schlechte Zustand ist zunächst durch Brandschäden verursacht und dann durch aggressive „Verschönerungen“ und missglückte Übermalungen weiter verschlimmert worden. Insbesondere die Feinheiten der Gesichter litten darunter. Bodes These und Argumentation, veröffentlicht unter dem bezeichnenden Titel Leonardos Altartafel der Auferstehung Christi, fand in der italienischen Leonardo-Forschung kaum Beachtung, während sie im deutschsprachigen Raum zwar registriert, jedoch mit Skepsis aufgenommen wurde. Der Widerspruch zu Bodes Thesen formulierte sich vor allem anhand der Figur Christi. In einer Anmerkung aus der Cicerone in der Königlichen Gemäldegalerie aus dem Jahr 1889 schrieb Richard Muther: „Während in

den älteren Katalogen das Bild nun unter der Bezeichnung »Schule Lionardo's« aufgeführt war, hat Bode gewichtige Gründe dafür geltend gemacht, dass es von Lionardos eigener Hand herrühre. […] Nur der Christus will sich mit Lionardo nicht zusammen reimen lassen und wirkt umso ärmlicher, wenn man sich das Christus-Ideal auf dem Abendmahl des Meisters vergegenwärtigt. Ein so fader Christustypus dürfte im ganzen Umkreis der italienischen Malerei nicht wieder zu finden sein […]." Malaguzzi Valeri 1915, der Bodes Behauptung als nicht beweisbar und dennoch „kühne und schöne Hypothese" bezeichnete, stellte die Entsprechung eines Bildes zu der Berliner Auferstehung fest, das Torre 1674 in seinem Reiseführer Il ritratto di Milano beschreibt. Als beheimatet im Oratorium des hl. Leonhards, einem Anbau der Kirche San Giovanni sul Muro in Mailand, erwähnt Torre eine Auferstehung Christi mit den Hll. Leonardo und Liberata [sic], deren Entstehung ihm zufolge dem Willen des Erzbischofs von Benevento, Leonardo Grifi, zu verdanken sei. Ferner behauptet Torre Bramante als Architekt des Oratoriums, während Die Auferstehung eigenhändiges Werk von dessen Schüler Bramantino sei. Die Zuschreibungsdiskussion ging dennoch weiter. In seinen Publikationen über Leonardo und dessen Kreis von 1920 und 1929 unterstützt Suida, wenngleich nur zum Teil, Bodes Behauptungen. Dabei bekräftigt er, die Bilderfindung sei keinem anderen der Künstler aus Leonardos Kreis zuzutrauen. Leonardo dürfte also der Bilderfinder gewesen sein, das Bild sei aber von Gehilfen, wie z. B. Boltraffio „unter den Augen und unter steter Mitwirkung" Leonardos ausgeführt worden. Möller griff 1939 auch auf Bodes These zurück. Er betrachtete die Beschränkung der direkten Beteiligung Leonardos nur auf die Gestaltung der beiden Heiligen als denkbar. Die Ähnlichkeiten zwischen der Landschaft der Berliner Auferstehung und des auf der Mitteltafel des Marco d'Oggiono zugeschriebenen Triptychons in Mezzana ließen Bellini (1937) darauf schließen, dass nicht Leonardo oder Boltraffio, sondern Marco d'Oggiono Urheber des Bildes sei. Durch Bellinis Aussage, zusätzlich zu der Suidas, rückten d'Oggiono und Boltraffio nun ins Zentrum der Debatte um die Urheberschaft des Bildes. Marco d'Oggiono und Giovanni Antonio Boltraffio waren bereits Anfang der letzten Jahrzehnte des Quattrocentos Mitarbeiter Leonardos in dessen Mailänder Werkstatt. Eine Notiz auf dem Manuskript C, Folio 15v dürfte ihre Anwesenheit dort belegen. In dieser fasst Leonardo eine Liste von Missetaten zusammen, die sein neuer Gehilfe, der elfjährige Giacomo in den letzten Monaten beging. Der Junge soll am 07.09.1490 einen Silberstift aus dem Studiolo eines Marcos gestohlen haben und später am 02.04.1491 zum wiederholten Male einen solchen Stift entwendet haben, den Gianantonio auf einer seiner Zeichnungen liegen gelassen hatte. Die Gleichsetzung von Marco mit Marco d'Oggiono und Gianantonio mit Giovanni Antonio Boltraffio, die Richter 1883 vorschlug, hat sich heute allgemein durchgesetzt. Ein Vertrag, gefunden und publiziert von Shell und Sironi 1989, beendete die langjährige Debatte über die Urheberschaft der Auferstehung. In diesem Vertrag, datiert auf den 14. Juni 1491, gibt die Confraternità di Santa Liberata den Malern Marco d'Oggiono und Giovanni Antonio Boltraffio, unter Vormundschaft ihre jeweiligen Eltern, die Fertigstellung eines Altarbildes in Auftrag. Bestimmungsort des Bildes war das neu gebaute Oratorium des hl. Leonhard von Noblat. Die Errichtung des Oratoriums sowie des Altarbildes wurde von den Geschwistern Leonardo Grifis, des Bischofs von Benevento, gestiftet und erfolgte auf dessen Wunsch nach seinem Tode. Die in der Kirche ansässige Cofraternità di Santa Liberata agierte nur als deren Vertreter. Der Vertrag legt offen, dass die Berliner Auferstehung das Hauptbild eines mehrteiligen Altares war. Das Thema, Programm und die

Materialen werden im Vertrag ausführlich erläutert: Ein segnender, auferstandener Christus mit der Standarte, flankiert auf dessen Rechten von dem hl. Leonardo und auf der Linken von der hl. Lucia. Überdies ein Tondo mit Gottvater in Halbfigur-Darstellung sowie ein Verkündigungsengel und eine Maria Annunziata aus Holz, gefasst mit Farbe und feinem Gold, während auf der Predella die Darstellung der zwölf Apostel in Ölfarben beschrieben ist. Das Ganze sollte durch einen architektonischen mit fingiertem Marmor verarbeiteten Rahmen mit vergoldeten Pilastern, Kapitellen, Architraven, Friesen und Karniesen eingefasst werden. Die Auftraggeber betonen ihren Anspruch auf hohe Qualität der Materialen und verlangen für die blaue Farbe allein die Verwendung von Ultramarin. Ob alle Vorgaben erfüllt wurden, bleibt offen. Es ist aber nicht auszuschließen, dass das Bild tatsächlich in ein größeres, sehr hochwertiges Ensemble gehörte. Die Arbeitsteilung wurde nicht genauer bestimmt. Stilkritische Analysen lassen jedoch darauf schließen, dass Boltraffio sich hauptsächlich mit den Figuren der knienden Heiligen und dem Gewand Christi beschäftigte, während d'Oggiono für die Figur des Auferstandenen und die Landschaft verantwortlich war. (Marani 1998; Ballarin 1985) Ein weiteres Dokument gibt Auskunft über die eventuelle Fertigstellung des Bildes. In diesem wurden die Maler am 21.03.1494 durch die Auftraggeber ermahnt, das Altarbild unter Androhung einer Geldstrafe binnen zwei Monaten zu beenden. Aufgrund der nachweisbaren späteren Aktivitäten beider Maler lässt sich schlussfolgern, dass entsprechend der Mahnung die Auferstehung zu Mitte desselben Jahres abgeliefert wurde. Die Auferstehung Christi sollte zu ihrer Zeit ein „hochmodernes, fulminantes und unstetiges" („modernissimo, fulminante e discontinuo") Beispiel gewesen sein, wie Agosti 1990 behauptet. Die pyramidale Struktur, die aus der Vogelperspektive wiedergegebene Landschaft und die Felsen als bedeutendes Objekt sind u. a. Motive in der Mailänder Malerei, die Leonardo da Vinci zuzurechnen sind. Der Felsen, auch wenn er hier etwas schematischer, nahezu abstrakt wirkt, wird stets mit Leonardos zweiter Version der Madonna in der Felsengrotte in Zusammenhang gebracht, während die Gebirgslandschaft mit der langen Linie eines gebogenen Flusses sowie die Abstufung in der Entfernung von blauen und grauen Tönen unmittelbar auf den Hintergrund des Porträts der Mona Lisa verweist. Solch eine kompositorische Hintergrundkonstellation kennt man bereits aus Verrocchios Taufe Christi, an der sich der junge Leonardo auch beteiligt haben soll. Fiorio 2000 zufolge, weisen die silbernen Lichteffekte am Gewand Christi sowie die Behandlung der Drapierung der Kleidung beider Heiliger auf Leonardos Prinzipien hin, während ihre kniende Haltung auf Leonardos hl. Hieronymus in den Musei Vaticani als Orientierungsmodell zurückgehe. Die Hand der hl. Lucia übernimmt der Maler ersichtlich aus Leonardos Dame mit dem Hermelin im Czartoryski-Museum in Krakau. Der Kopf des hl. Sebastian, ein Entwurf Leonardos in der Hamburger Kunsthalle, weise Müller-Walde 1898 zufolge viele Gemeinsamkeiten mit dem Kopf des hl. Leonardos auf. Sedini 1989 mutmaßt Ähnlichkeiten zwischen dem Berliner Auferstandenen und einer Zeichnung Raffaels mit Christus in der Glorie, befindlich im Getty Museum (Inv. 82.66.139). Daher vermutet er eine eventuelle Ableitung beider Bilder aus einer verschollenen Bilderfindung Leonardos. Es lässt sich dennoch, abgesehen von den nach oben gestreckten Armen, kein konkreter Bezug zwischen beiden Figuren herstellen. Ohnehin steht die betonte Drehung der Figur des Auferstandenen mit Leonardos Konzept der figura serpentinata in Zusammenhang. Trotz ihrer starken Orientierung an Leonardo markiert die Berliner Auferstehung keinen abrupten Bruch mit der lokalen Tradition. Es lassen sich enge Bezugnahmen zu der Arbeit der zu

diesem Zeitpunkt gut etablierten lombardischen Maler Bernardo Butinone und Bernardo Zenale feststellen, wie z. B. zu den von ihnen ausgeführten Fresken der Kapelle Grifi (1491-1493) in der Mailänder Kirche San Pietro a Gessate. Ebenfalls zur lokalen Tradition eines Foppas gehört die irdische Schwere des Bildpersonals. Seine eher lebensnahe Darstellung steht im Gegensatz zu der anmutigen Leggiadria, die charakteristisch ist für die florentinische Malerei. Als Vorbereitung für das Berliner Bild gilt die Studie des wehenden Umhanges des Auferstandenen Christi im British Museum (Inv. 1895,0915.485). Auch wenn die Figur des Auferstandenen im Bild Marco d'Oggiono zuzuschreiben ist und demzufolge das Blatt als eigenhändige Vorbereitungsstudie d'Oggionos anerkannt werden müsste, entspricht das Blatt nicht seinem Zeichenstil sondern eher dem Boltraffios. Die Drapierung ist zwar etwas kantiger und schärfer als Boltraffios Vorbereitungsstudie des Umhangs der Madonna Litta im Berliner Kupferstichkabinett, jedoch die Art der Schraffuren ähnelt sich in beiden Zeichnungen. Eine Gewandstudie von Marco d'Oggiono, ebenfalls im Berliner Kupferstichkabinett, (Inv. KDZ 5103) beweist einen sehr unterschiedlichen Duktus gegenüber dem Londoner Blatt. Nun ist die schematische Figur Christi auf den Londoner Blatt charakteristisch für d'Oggiono, jedoch behauptet Ballarin 1985, das Blatt sei ausschließlich Boltraffio zuzuschreiben. Eine eventuelle Beteiligung beider Künstler an der Londoner Umhangstudie sei Marani 2003 zufolge, jedoch noch nicht auszuschließen. Über die Nachwirkung der Berliner Auferstehung ist Cesare da Sestos Zeichnung der hl. Lucia in dessen Taccuino (Musterbuch) in The Morgan Library & Museum in New York zu erwähnen. Die Landschaft der Auferstehung sowie die Haltung des hl. Leonardo findet in Marco d'Oggionos späterem Werk Marias Himelsfahrt, heute in der Pinacoteca di Brera, neue Verwendung. Die Auferstehung ist ein erstes Beispiel von Werken enger Mitarbeiter Leonardos, die keine Kopie von dessen Gemälden oder die malerische Ausführung eines seiner Entwürfe ist sondern die eine originale Komposition darstellt, die einige Elemente aus Leonardos Bildsprache übernimmt bzw. übersetzt. Ob Leonardo sich mit der Bilderfindung oder auf einer anderen Ebene mit der Ausführung des Bildes beschäftigte, wie Bode und Suida vermuten, bleibt noch immer offen. Die Erteilung des prestigeträchtigen Auftrags an d'Oggiono und Boltraffio, jungen Malern mit einer zu diesem Zeitpunkt spärlichen Produktion, lässt vermuten, dass die Zuversicht der Auftraggeber auf der Rolle Leonardos als einer Art künstlerischen Gewährsmann beruht. Selbst wenn die Überlegenheit der Pariser Madonna in der Felsengrotte außer Diskussion steht sei es diese, so wie Suida 1929 es andeutete, mit der die Bedeutung der Berliner Auferstehung am ehesten verglichen werden dürfe. Seine Bewertung verdeutlicht die kunsthistorische Relevanz des Bildes als Produkt des bereichernden kulturellen Austausches, der zu dieser Zeit in Mailand stattfand. Llane Fragoso-Maldonado 09. November 2016 Literatur Torre 1674 Carlo della Torre, Il ritratto di Milano, Milano 1674. S. 213. (Bramantino) Latuada 1737 Serviliano Latuada, Descrizione di Milano, 5 Bde. Milano 1737-1738. IV, S. 428. (Bramantino) Sormani 1751 Nicolò Sormani, De' Passeggi storico-topografico-critici nella citta, indi nella Diocesi di Milano, 3 Bde. Milano 1751-1752. III, S. 55. (Bramantino) Bossi 1818 Luigi Bossi, Guida di Milano: o sia descrizione della città e de'luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri, 2 Bde., Milano 1818. I, S. 183-184. (Bramantino) Bode 1884 Wilhelm Bode, Leonardos Altartafel der Auferstehung Christi, in «Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen», V, 1884. S. 293-305. (Leonardo) Knapp 1888 Fritz Knapp in: Die Gemälde-Galerie der Königlichen Museen zu Berlin, 2 Bde., Berlin 1888. II, S. 2-3. (Leonardo

da Vinci) Muther 1889 Richard Muther, Der Cicerone in der Königliche Gemäldegalerie in Berlin, Berlin 1889. S. 74. (Leonardo und Werkstatt) Bode 1891 Wilhelm Bode, (Hg.), Königliche Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde, Berlin 1891. S. 145. (Leonardo) Müller-Walde 1898 Paul Müller- Walde, Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci [Teil 2], in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», 19, 1898, S. 225-266. S. 255. (Leonardo) Müntz 1899 Eugène Müntz, Leonard de Vinci, Paris 1899 S. 53. (Leonardos Werkstatt) Herzfeld 1904 Marie Herzfeld, Leonardo da Vinci. Der Denker, Forscher und Poet, Leipzig 1904. S. 11. (Leonardo) Berenson 1907 Bernard Berenson, North Italian Painters of the Renaissance, New York/London 1907. S. 260. (Leonardos Schule) Seidlitz 1909 Woldemar Seidlitz, Leonardo da Vinci: der Wendepunkt der Renaissance, 2 Bde., Berlin 1909. I, S. 272. (Ambrogio de' Predis) Pauli 1910 Pauli, Gustav, Giovanni Antonio Boltraffio, in: Ulrich Thieme/Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, IV, 1910, S. 256-258. (Boltraffio) Königlichen Museen 1910 Führer durch die Königlichen Museen zu Berlin, Berlin 1910. S. 247. (Leonardo und Schüler) Liphart 1912 Ernst von Liphart, Kritische Gänge und Reiseeindrücke, in «Jahrbuch der Königlichen Preußische Kunstsammlung», 33, 1912, S. 193-228. S. 214-215. (Leonardo/Ambrogio de Predis) Posse 1913 Hans Posse, Die Gemäldegalerie des Kaiser-Friedrich-Museums: Die romanischen Länder, Berlin 1913. S. 157. (Leonardo) Malaguzzi 1915 Francesco Malaguzzi Valeri, La corte di Ludovico il Moro: Bramante e Leonardo, II, Milano 1915. S. 568-574. (Leonardos Schule) Suida 1920 Wilhelm Suida, Leonardo und seine Schule in Mailand, in «Monatshefte für Kunstwissenschaft», 13, 1920. S. 41-42. (Boltraffio/ Leonardo) Venturi 1920 Adolfo Venturi, Leonardo da Vinci pittore, Milano 1920. S. 185. (Keine Zuschreibung) Kaiser Friedrich Museum 1922 Führer durch das Kaiser Friedrich Museum Berlin, Berlin-Leipzig 1922. S. 168. (Leonardo und dessen Schüler) Suida 1929 Wilhelm Suida, Leonardo und sein Kreis, München 1929. S. 86-87. (Boltraffio/Leonardo) Bodmer 1931 Heinrich Bodmer (Hg.), Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen, Stuttgart 1931. S. 49, 369. (Nachfolge Leonardo) Berenson 1932 Bernard Berenson, Italian Pictures of the Renaissance, Milano 1932. S. 279. (Nachfolger Leonardos nach dessen Idee) Bellini 1937 Angelo Bellini, Uomini e cose d'Insubria, Como 1937. S. 406. (Marco d'Oggiono) Möller 1939 Emil Möller, Lionardos Altartafel mit der Auferstehung Christi in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 60, 1939, S. 76-102. (Leonardo und Werkstatt) Popham/Pouncey 1950 Arthur Ewart Popham/ Philip Pouncey, Italian Drawings in the Departament of Prints and Drawings in the British Museum. The Fourteen and Fifteenth Centuries, London 1950. S. 76 (Popham und Pouncey stellen irrtümlicherweise die Körperdrehung und Gesichtszüge Christi mit der erst 1506 entdeckten Laokoon-Gruppe, heute in den Musei Vaticani, in Zusammenhang.) (Leonardos Nachfolger) Ottino della Chiesa 1967 Angela Ottino della Chiesa, L'Opera completa di Leonardo pittore, Milano 1967. S. 115. (Leonardos Schule) Marcora 1976 Carlo Marcora, Marco d'Oggiono. Il problema dei "Leonardeschi", Oggiono 1976. S. 182. (Erwähnt Lipharts Zuschreibung an Leonardo und Ambrogio de' Predis) Natale 1986 Mauro Natale, Pittura in Lombardia nel secondo Quattrocento, in: Federico Zeri (Hg.), La Pittura in Italia: Il Quattrocento, Venezia 1986. S. 61-84. S. 76. (Natale erwähnt den von Janice Shell gefundenen Vertrag, der Marco d'Oggiono und Giovanni Antonio Boltraffio als Maler des Bildes entlarvt) Bora 1987 Giulio Bora, Giulio, Per un catalogo dei disegni die leonardeschi lombardi: Indicazioni e problemi di metodo, in «Raccolta vinciana» 22, 1987. S. 139-182. S. 158-159. Anm. 17. (Boltraffio/ d'Oggiono) Bora 1987b Giulio Bora, in: Giulio Bora/ Luisa

Cogliati Arano/ Maria Teresa Fiorio/ Pietro C. Marani, (Hg.), Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezione milanesi, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale von 27. 11. 1987 bis 31.01. 1988, Milano 1987. S. 15. (Boltraffio /d'Oggiono) Fiorio 1987 Maria Teresa Fiorio, in: Giulio Bora/ Luisa Cogliati Arano/ Maria Teresa Fiorio/ Pietro C. Marani, (Hg.), Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezione milanesi, Ausst.-Kat. Milano, Palazzo Reale von 27. 11. 1987 bis 31.01. 1988, Milano 1987. S. 20-21. (Boltraffio/d'Oggiono mit Leonardos Designs) Marani 1987 Pietro C. Marani, Leonardo e i Leonardeschi a Brera, Firenze 1987. S. 220. (Boltraffio/ d'Oggiono) Marani 1988 Pietro C. Marani in: Carlo Pirovano (Hg.), Pinacoteca di Brera. Scuole Lombarda e Piemontese 1300-1535, Milano 1988. S. 329. (Boltraffio/ d'Oggiono) Shell/ Sironi 1989 Janice Shell/Grazioso Sironi, Giovanni Antonio Boltraffio and Marco d'Oggiono: the Berlin «Resurrection of Christ with Sts. Leonard and Lucy, in «Raccolta Vinciana», 23, S. 119-154. Sedini 1989 Domenico Sedini, Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento, Milano 1989. S. 14-15, 27-28. (Boltraffio/ d'Oggiono) Der Autor fand im Protokoll des Pastoralbesuches des Erzbischofes Carlo Giuseppe Saita. datiert am 16.01.1663, eine der frühesten Auskünfte über des Bildes. Dort wird es als „Icona magna Salvatoris Resurgentis, et ad eius pedes Sanctorum Leonardi ac Lucia positis genibus" erwähnt. Corsini 1990 Piero Corsini, Important Old Meister Paintings. Within the Image, Fall Exhibition 1990, New York 1990. S. 24. (Boltraffio/ d'Oggiono) Agosti 1990 Giovanni Agosti, Bambaia e il classicismo lombardo, Torino 1990. S. 110. (Boltraffio/ d'Oggiono) Fiorio 1993 Maria Teresa Fiorio, in: Valerio Terralori (Hg.), La pittura in Lombardia. Il Quattrocento, Milano 1993. S. 53. (Boltraffio/ d'Oggiono) Carminati 1994 Marco Carminati, Cesare da Sesto 1477-1523, Milano 1994. S. 36. (Boltraffio/ d'Oggiono) Shell 1995 Janice Shell, Pittori in Bottega. Milano nel Rinascimento, Torino 1995. S. 126-127, 261-263. (Boltraffio/ d'Oggiono) Marani 1998 Pietro C. Marani, in: Mina Gregori (Hg.), Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo, Milano 1998. S. 211. (Boltraffio/ d'Oggiono) Fiorio 1998 Maria Teresa Fiorio in: Giulio Bora/David Alan Brown/Marco Carminati (Hg.), I Leonardeschi: L'eredita di Leonardo in Lombardia, Milano 1998. S. 133-135. (Boltraffio/ d'Oggiono) Fiorio 2000 Maria Teresa Fiorio, Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo, Milano 2000. S. 79-80. (Boltraffio/ d'Oggiono) Ballarini 2010 Alessandro Ballarin, Leonardo a Milano. Problemi di Leonardismo Milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, 4 Bde. Milano 2010. I, S. 622. (Boltraffio/ d'Oggiono)

Basic data

Material/Technique:	Pappelholz
Measurements:	Rahmenaußenmaß: 275 x 224 cm, Rahmenaußenmaß (Höhe x Breite): 275 x 224 cm, Bildmaß: 234,5 x 185,5 cm, Bildmaß (Höhe x Breite): 234.5 x 185.5 cm

Events

Created	When	1491-1494
	Who	Marco d' Oggiono
	Where	Italy
Created	When	1491-1494
	Who	Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516)
	Where	Italy
Created	When	1491-1494
	Who	Leonardo da Vinci (1452-1519)
	Where	Italy

Keywords

- Cityscape
- Plant
- Reredos
- River
- veduta