



AFB. I. OTTAVIANO NELLI. RETABEL UIT PIETRALUNGA (1403). PINACOTHEEK TE PERUGIA.

UMBRISCHE SCHILDERS DER XV^E EEUW,

□ □ □ DOOR DR. G. J. HOOGWERFF. □ □ □

I.

Wanneer de Umbrische schilderschool van de XIVe en XVe eeuw in haar geheel tot dusverre niet zoo algemeen bekend is en gewaardeerd wordt als zij dat verdient, dan heeft dit een bepaalde en voor de hand liggende oorzaak. Men is onwillekeurig gewend geraakt, als van de Italiaansche schilderkunst der XIVe eeuw („Trecento”) sprake is, terstond aan Siena volle aandacht te schenken, en gaat men over tot de volgende eeuw („Quattrocento”), dan is de Florentijnsche school met haar reeks groote meesters weldra zoo overheerschend, dat al het overige uit hun omgeving vanzelf op den achtergrond geraakt en als 't ware ver-

bleekt. Zelfs wie Perugia, de hoofdstad van Umbrië, en de rijke pinacothek aldaar bezocht, zonder met land en geschiedenis eenigermate vertrouwd te zijn, zal van de Umbrische schilderkunst licht een voorstelling behouden als gold het een locale school, min of meer gewichtig in haar beste meesters — zeer zeker —, doch niet belangrijk genoeg om in de ontwikkelingsgeschiedenis der Italiaansche kunst als factor van beteekenis mede te tellen.

Dit is zoo de algemeen geldende voorstelling geworden; maar het gangbare oordeel is hoogst onbillijk en onjuist. Indien werkelijk de oude Umbrische schilders slechts een school „van locale beteekenis” vormden, dan zijn ook de meesters van Siena



AFB. 2. OTTAVIANO NELLI. „MADONNA DEL BELVEDERE”, GUBBIO.

op dezelfde wijze enkel van plaatselijk belang. Toch werd de Sieneesche school door de kunsthistorici steeds naar voren geschoven. En waarom? Omdat onder de werken, die deze school voortbracht, zeer veel, bijna overstelpend veel altaarstukken zijn, retabels en drieluiken, voor een groot deel zelfs van kleine afmeting en in de musea van Europa zeer verbreid. Nu wil het geval, dat de Umbrische meesters, en juist de besten onder hen, hoofdzakelijk als fresco-schilders hebben uitgemunt. Hun werken konden dus bezwaarlijk naar den vreemde zwerven, konden zich niet in museumzalen condenseeren; hun kunst kan alleen ter plaatse, waar zij ontstond, worden gekend en bewonderd, en zelfs in de pinacothek van Perugia leert men haar verre van volledig kennen. Dit geldt zoowel voor het „Trecento” als voor het „Quattrocento”.

Dat men aan de oude Umbrische mees-

ters niet eerder en niet meer aandacht heeft geschonken, is te meer verwonderlijk, als men bedenkt, dat juist uit deze school, en niet uit de Florentijnsche, Rafaël is voortgekomen. De geschiedenis zélfs van een lokaal-school zou om deze rede gewichtig zijn. Rafaël is door en door een Umbriër, al ligt zijn geboorteplaats, Urbino, juist buiten de staatkundige grenzen van het gewest. Zijn karakter is Umbrisch, zijn opleiding was Umbrisch, en te Perugia schilderde hij zijn eerste zelfstandige werken. Te Florence en later te Rome kwam hij als vreemdeling. Zijn kunst baseert zich op die van zijn leermeester Perugino, en Perugino's werk is niet anders dan voortzetting van hetgeen vroegere geslachten tot ontwikkeling hadden gebracht. De school van Siena heeft eenerzijds slechts tot Sodoma geleid, en de kunst van dezen leerling van Leonardo da Vinci is niet de consequentie



AFB. 3. OTTAVIANO NELLI. OVERBRENGING VAN HET LICHAAM VAN ST. AUGUSTINUS, GUBBIO.

van stedelijk of gewestelijk verleden en milieu, anderzijds tot Baldassare Peruzzi, die én als bouwmeester én als schilder van Michelangelo geheel afhankelijk is. De inheemsche school van Siena had geen eigen mogelijkheden: arm aan vormen, bij het hiëratisch conventionele van haar „Trecento” liefst blijvende en niet naar den geest zich vernieuwende, verdort zij tot een curiositeit en staat bloedeloos tegenover de Umbrische jonge kunst, die ontbot, die krachtige loten schiet, aan wie echt gevoel eigen is.

Van Ottaviano Nelli, over Alunno, Bonfigli en Fiorenzo di Lorenzo, tot Perugino, Pinturicchio en Rafaël voert een stijgende lijn van meest merkwaardige ontwikkeling *)

Men is gewoon te zeggen, te decreteren, dat de oude Umbrische schilderschool zich onder invloed van die van Siena ontwikkeld heeft. Dit is alleen in zoover juist als de

Umbrische kunst uit de XIVe eeuw zich van de Sieneesche (en Florentijnsche) school niet geheel laat scheiden, maar daarmede ten deele samenhangt. Deze samenhang mag echter allerminst als een afhankelijkheid worden opgevat. De Umbrische school bezit, integendeel, zeer veel eigens, om te beginnen een eigen ontwikkeling. Eerst tegen het einde der XVe eeuw sluiten de gewestelijke scholen zich meer aaneen. In de Sixtijnse kapel zou men op het eerste gezicht niet zeggen, dat aan de wand-fresco's Umbriërs zoowel als Florentijnen medewerkten. Later, in den tijd der Hoog-Renaissance voegt alles zich nog meer samen tot een groote kunst, waar de Venetianen altijd het meest kenbaar zullen blijven.

Deze bijdrage heeft slechts ten doel op de beteekenis van enkele Umbrische kunstenaars wat meer licht te doen vallen, zonder de geschiedenis der schilderschool in haar geheel te schetsen. Daarbij zal ge-

*) In den allerlaatsten tijd is voor de Umbrische kunst wat meer belangstelling ontstaan, vooral na de groote tentoonstelling te Perugia van 1907. Een boekje van Walter Rothes: *Anfänge und Entwicklungsgeschichte der alt-Umbrischen Malerschulen, ins besondere ihre Beziehungen zur früh-Sienesischen kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Umbrischen Malerei* (Strassburg 1908) is een oppervlakkig werkje vol onjuistheden, waarvan inhoud en omvang (84 blz.) omgekeerd evenredig zijn met de uitvoerigheid van den titel. — Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio* (Berlin 1912) behandelt alleen Perugia; het is een zuiver historisch werk,

gegrond op veel archiverisch materiaal door den schrijver verzameld. — De Deen Emil Jacobsen, *Umbrische Malerei des XIVen, XVen und XVIen Jahrhunderts. Studien in der Gemäldegalerie zu Perugia* (Strassburg 1914) beperkt zich te veel tot Perugia en is daardoor eenzijdig. Vgl. voorts B. Berenson, *The Central Italian painters of the Renaissance*, New-York, London 1909 en A. Venturi, *Storia dell' Arte Italiana VII, 1—2*, Milano 1911—'13. Er zijn verder tal van Ital. tijdschriftartikelen (zie de opgave bij Jacobsen). Verscheidene Fransche en Engelsche boeken handelen over de Umbrische steden en over het landschap. Over Assisi bestaat een uitvoerige bijzondere literatuur.



AFB. 4. OTTAVIANO NELLI. GEWELFFRESCO DER „CAPPELLA TRINCI“ (1424), FOLIGNO.

tracht worden ook enkele weinig bekende meesters tot hun recht te laten komen. Het was niet altijd makkelijk de besproken werken, in de uithoeken waar zij zich bevinden, te bereiken. De schrijver deed de rondreis door Umbrië tweemaal: eens in den zomer van 1909, zwerfende te voet van stadje tot stadje, van klooster tot klooster, en een tweede maal in 1915 om zijn geheugen op te frisschen en de aantekeningen volledig te maken. De afbeeldingen worden voor het meerendeel hier voor het eerst gegeven.

Tot bepaalden bloei kwam de Umbrische schilderschool het eerst te Gubbio, welk stadje onder zijn burgers meesters telde, die reeds in het einde der XIIIe eeuw meer dan plaatselijken roem verwierven. De miniatuurschilder Oderigo (1240—'99) wordt door Dante in zijn *Purgatorio* (c. XV, 80) „l'onor d'Agobbio" genoemd. Bekend is ook de naam van Guido Palmarucci (1280—1352), aan wien te Gubbio zelf twee Madonnafresco's in de kerk van Santa Maria Nuova worden toegeschreven. De geheele XIVe eeuw door blijft deze school ter plaatse bloeien. *)

Ook Ottaviano Nelli († 1444), de belangrijkste meester dien de school van Gubbio in de XVe eeuw voortbracht, werkte hoofd-



AFB. 5. PIERANTONIO MESSASTRI. FRESCO IN DE KERK VAN SAN FRANCESCO, MONTEFALCO.

zakelijk in zijn vaderstad en was daar gevestigd; maar zijn kunst gaat boven hetgeen de school tot dusver vermocht verre uit.

Kracht en gelegenheid vertoond in de wijze der voorstelling, boeit zijn werk door bijzonder karakter. Dit karakter bestaat daarin, dat de heilige onderwerpen niet enkel zijn afgebeeld, maar tevens gedramatiseerd. Zij zijn niet op den kalkwand

als nuchtere bedenkzels neergeschreven met gebruikmaking der sterotiepe uitdrukkingsmiddelen, welke Siena toepast. Zij zijn tot een eigen leven gewekt, nieuwgeschapen als 't ware, en zodoende zelf tot gebeurtenis geworden.

Nelli was uit een familie van kunstenaars gesproten; doch waar zijn vader en grootvader gewone handwerkslieden waren, werkte Ottaviano zich op tot een hoogte van zelfstandig kunstenaarschap. Hij schilderde ook eenige, nu hoogst zeldzame retabels, waarvan er hier een wordt afgebeeld, dat in de pinacothek te Perugia bewaard wordt, gedateerd en gesigneerd als volgt: „....Anno Domini 1403, die 5 mensis Madii (sic) per manus Otavii (sic) de Egubio. Deo gracias" (Afb. 1).

Meer bekend dan dit werk is in de reeds genoemde kerk van Santa Maria Nuova te Gubbio de z.g. „Madonna del Belvedere" (afb. 2), die eveneens in 1403 geschilderd zou zijn volgens een niet geheel betrouwbaar opschrift, dat bovendien eenige jaren geleden

*) Vgl. nader André Pératé in Michel's *Histoire de l'Art*, III^e, blz. 613 vgg.



AFB. 6. PIERANTONIO MESSASTRI. LUNETFRESKO IN HET KLOOSTER VAN SAN LUCIA (1471), FOLIGNO.

verwijderd werd. Eerder zou men aan een later jaartal gelooven: 1408, of 1413. De inscriptie werd, toen zij nog aanwezig was, door een bevoegde hand aldus opgeteekend: „Octavianus Martis (?) Eugubinus pinxit anno Domini MC.... III”. Men ziet, zij is voor verschillende interpretatie vatbaar. Drie C's moeten in ieder geval worden aangevuld; maar als zij zeer dicht opeen stonden, — zooals op het eerste afgebeelde altaarstuk het geval is, waar zij zelfs aaneengeschreven staan, — zou voor een V of X zeer wel plaats zijn geweest. Hoe dit zij, wat eerder of wat later ontstaan, blijft dit fresco merkwaardig en aantrekkelijk, juist doordat men terstond ziet, hier niet met een conventionele afbeelding der Madonna te doen te hebben. Bekoring gaat er van uit, doordat de schilder niet weten wil van afpassen en afmeten volgens voorgeschreven patroon, noch van strak getrokken gezichtslijnen of gesystematiseerden plooiwal, maar in plaats daarvan blijk geeft van eigen zoeken en van zelfstandig waarnemen. Dit bespeurt men

in houding, gebaar en oogopslag zoowel van de Moeder als van het Kind. Naïef, maar echt, zijn ook de figuren der musicerende engelen. De groepeerings is niet meer in star gelid, maar vrijer volgens een eer eigen trant, waardoor ook de overige werken van Nelli zijn te herkennen.

Het kan nuttig zijn van dit werk hier een nadere verklaring in te voegen, opdat de lezer zich te beter rekenschap kan geven van de voorstelling: Gezeten voor een matrooden van goud rankwerk doorweefden doek, die door twee vliegende engelen gehouden wordt, is de Madonna, gehuld in een licht-blauw en gouden mantel. Een troonzetel is niet zichtbaar. Op haar knie staat het Christuskind, gekleed in wit doorzichtig lijnwaad. Hij wendt zich in zegenende houding tot de vrouw van den donator, die links ter zijde geknield ligt en door een engel wordt gepresenteerd. Ter weerszijde van de Madonna staat een in 't wit gekleede engel, van wie de linker een viool, de rechter een luit bespeelt. De compositie wordt afgesloten door de

gestalten der twee staande heiligen, links St. Emilianus en rechts St. Anthonius abt. Aan de voeten van den laatste is de donator geknield. Boven de Madonna, in een glorie van roode cherubs en violette engelen daalt Jezus neer om haar te kronen, terwijl twee engelen toezweven om Hem te ontvangen, bij tonen van orgel en harp.

Het bestaan van vroege werken als deze zou op Ottaviano Nelli reeds de aandacht moeten vestigen, maar gewichtiger nog zijn de fresco's, welke hij te Gubbio in het koor der kerk van Sant Agostino schilderde. Zij stellen in niet minder dan vierentwintig velden, die gewelf en wanden bedekken, de gansche „vita” van St. Augustinus voor: zijn jeugd, loopbaan, bekeering, monnikschap, dood, translatie, wonderen (afb. 3).

Een volledig heiligenleven dus, in extenso gefigureerd; en wat daaruit spreekt is een rijke, veel omvattende verbeelding, die weder gepaard gaat met een oorspronkelijke behandeling der stof. Sedert Giotto te Assisi de kerkmuur met het leven van St. Franciscus verluchtte, was er in Umbrië zulk uitvoerig fresco-werk niet meer ontstaan. Doch uit Nelli's schilderijen spreekt een geheel andere geest. Deze fresco's worden gekenmerkt door gedempte, ietwat zware kleuren en door een zeker rudimentair realisme, dat pakt. De teekening is nog stroef, de samenstelling der groepen soms gedrongen, het geheel echter verraadt niet de onzekere hand van een tastend talent, maar reeds de gedegen werkwijze van een resoluut meester Tegen het front van het koor, boven den triumfboog is bovendien het Laatste Oordeel aangebracht, en in twee altaarnissen der kerk een „Madonna met heiligen en engelen” in fresco, benevens een „Madonna del Buon Soccorso”. Het laatste werk echter is in de XVII^e eeuw helaas duchtig gemoderniseerd.

Van onzen meester is ook een op naam van Gentile da Fabriano staande fresco-Madonna in de buiten Gubbio gelegen kerk van Santa Maria della Piaggiola, en te Assisi bevindt

zich van hem een goed bewaard, doch zeer weinig bekend fresco in de onderkerk van St. Franciscus. Het stelt voor de Tronende Madonna met drie heiligen. De troon van dit laatste werk, architectonisch opgebouwd zooals de Byzantijnen en Cimabue dat deden, is nog volop ouderwetsch, — en ouderwets misteekend. Nelli beheerschte de leer der perspectief nog allerminst. Alberti zou zijn baanbrekend tractaat eerst in 1435 schrijven. De gestalten echter, vooral die der drie staande heiligen, — daar de Madonna van haar zonderlingen zetel, waarop zij niet „zitten” kan, het onvermijdelijk nadeel ondervond, — zijn typische figuren van het tegelijk frank zich wenschende en onder-vinding nog dervende kunstenaarschap der vroegste Renaissance. De pilasters van den troon zijn bekroond met de vier „heidensche” Kardinaaldeugden: Justitia, Temperantia, Prudentia, Fortitudo. Zij leggen mede getuigenis af van een dageraad, die staat aan te breken, en zijn daardoor, hoewel zij op zich zelf slechts een bijzaak vormen, een element van bcteeckenis. Dit werk moet uit de eerste tien of twintig jaren der XV^e eeuw dagteekenen.

Te Foligno in de kapel van het paleis der Trinci (thans „Palazzo del Governo”) beschilderde Nelli het kruisgewelf en de wanden met uitvoerige fresco's, gedateerd: 1424 (afb. 4). Zij stellen voor de geschiedenis van de H.H. Joachim en Anna, voorts de geboorte van Christus en boven het altaar een merkwaardige kruisiging. Dit gansche werk staat, wat conceptie aangaat, beneden de fresco's te Gubbio en is vermoedelijk e e r d e r dan deze ontstaan. De kleur echter is reeds dezelfde: gematigd en zwaar. Het geheel maakt een indruk van ontegenzeggelijk „kunnen”. Men gevoelt ook hier, dat in Nelli's werk mogelijkheden besloten liggen van m e e r dan hij zelf vermocht tot stand te brengen, en dit terwijl Siena — behalve dan in het werk van een eenzame als Stefano Sassetta — gedurig onvermogen verraadt. De Umbriër echter, juist doordat



AFB. 7. MATTEO DA GUALDO. RETABEL. MUSEUM TE GUALDO TADINO.

hij worstelt naar beter, kan niet altijd op dezelfde hoogte zich handhaven, vooral niet als het om een opdracht gaat, die jaren en jaren in beslag neemt. Dan verliest hij den blik over het geheel, zijn werk verbrokkelt zich tot beter of slechter gelukte onderdeelen, zooals een jonge vogel fladdert van tak tot tak: zijn vlucht strekt nog niet ver genoeg om de breede ruimte te overspannen. Of als men een ander beeld wil gebruiken: deze kunst vertoont de eigenschap van zekere „kortademigheid”. De tekortkoming is ook in de fresco's te Gubbio op te merken, doch hier te Foligno in meerder mate. Onwillekeurig valt de meester tot het

ambachtswerk terug en niet zelden munten gedeelten juist door naarstig ambachtswerk uit. De zin voor „werkelijkheid” is ook meer in staat hem daar te steunen. Dat blijkt waar op het fresco met de „geboorte van Maria” (zie de afb.) de luiers voor het haardvuur worden gewarmd, of waar wij een vrouw bemerken, die aan het open venster rustig haar bloemen verzorgt, geheel onbewust van het gewichtige, dat er beneden op straat mag voorvallen.

Twee luikjes van een verloren altaarwerk, die zich in de Vaticaanse Pinacothek bevinden, worden sinds eenigen tijd aan Ottaviano Nelli toegeschreven, Zij stel-

len voor „de Besnijdenis van Christus” en „het Huwelijk van St. Franciscus met vrouw Armoede”.

Den stijl van den meester vertoont nog een paneel met den „Dood van Maria”, dat hangt in den dom te Perugia. Het is gedateerd op 1432, en werd vermoedelijk in 's meesters werkplaats te Gubbio geschilderd. Hiermede is het volledig „œuvre” van dezen vroegen Umbrischen meester, voor zoover dat viel na te gaan, beschreven.

De eerste kunstenaarsnaam, die te Perugia voorkomt, is die van Vivollo di Angelo. In 1281 werden hem zekere betalingen van stadswege gedaan. Aangaande zijn werkzaamheid is hoegenaamd niets bekend. *) Werken van inheemsche meesters zijn ons eerst bewaard uit de tweede helft der XIVe eeuw. Een anoniem fresco met St. Juliana, als beschermster der nonnen van het aan haar gewijde klooster buiten de stad, draagt het jaartal 1376. Het bevindt zich nu in de Stedelijke Pinacothek. Een gewichtiger Kruisiging uit de kerk van Sant' Agostino is van 1398. En na deze beide eenzame „gothische” werken komen wij reeds tot de XVe eeuw.

Van Luca da Perugia is een Madonna met heiligen ter weerszijden, fresco van 1417, in de Cappella Pepoli in San Petronio te Bologna †). Hij vertoont invloed van Nelli, maar is toch al een tijdgenoot van Taddeo Bartoli, van wien zich vier authentieke werken in de Pinacothek te Perugia bevinden. Een daarvan, een „Nederdaling van den H. Geest” is gedateerd op 1403. Verder is er een „St Paulus”, benevens twee retabels van gelijke afmetingen, die blijkbaar als „pendants” hebben gediend: de „Tronende Madonna en het kind”, met aan iedere zijde twee staande heiligen in afzonderlijke vakken, en „St. Franciscus den duivel

vertredende” in een dergelijke opstelling. De figuren op deze beide vijfluiken zijn nog plechtig-star van houdingen, tegen hun gouden achtergrond. Leven is alleen in de oogen, zonder wier uitdrukking dit werk dood zou zijn *). Van Taddeo's zoon Domenico Bartoli is in hetzelfde museum een retabel aanwezig, van 1438, eveneens de Madonna met vier heiligen †). De houdingen zijn hier lossere, de lijnen beweeglijker, het bijwerk rijker. Men ziet, dat deze jonge kunstenaar vrijer is en verder dan zijn vader; maar een vergelijking tusschen de twee zou ten onrechte tot de slotsom voeren, dat de school van Perugia in het tweede kwartaal der XVe eeuw een tijd van inzinking doormaakte. Integendeel zal het blijken, dat de lijn, ook na 1450, nog steeds stijgende blijft. Domenico Bartoli was alleen een zwakker talent dan zijn vader, en dat kan in iedere familie en in elk tijdvak voorkomen.

Het niet ver van Gubbio gelegen Fabriano, dat meestal bij Umbrië gerekend wordt, hoewel het evenals Urbino eigenlijk tot de „Marken” behoort, bracht eveneens reeds vroeg meesters van betekenis voort. Allegretto Nuzzi was sedert 1346 te Florence werkzaam, maar hij richtte zich geheel naar de Sieneesche kunst († 1385) §). Reeds aanmerkelijk later is Antonio Agostino di ser Giovanni, maar dit „heerschap” is een zonderling, zelfs eenigszins bizar kunstenaar, die nog meer dan Ottiviano Nelli op zich zelf staat en op het oorspronkelijke, het bijzondere haast, schijnt uit te zijn. Een „Dood van Maria” wordt bewaard in het museum van zijn vaderstad, en een „San Girolamo”, gedateerd op 1451, in de verzameling Fornari aldaar.

De erkende hoofdmeester van deze school is Gentile da Fabriano († 1428), die ook buiten zijn gewest, te Florence, te Rome en elders werkte, en mede daardoor in ge-

*) W. Bombe, „Geschichte der Peruginer Malerei, blz. 31.

†) Afb. bij Bombe, t. a. p. blz. 71.

*) Afb. der beide retabels bij E. Jacobsen, Umbrische Malerei, plaat 4 onder en 6 boven.

†) Afb. bij E. Jacobsen, t. a. p. plaat 6 onder.

§) Michel, Histoire de l'Art, III^e, blz. 615.



AFB. 8. CARLO CRIVELLI. POLYPTIEK TE ASCOLI PICENO.

heel Italië reeds tijdens zijn leven bekend was. Beroemd is van hem de uitvoerige en fleurige „Aanbidding der Drie Koningen” in de Academie te Florence, een werk dat uit den treure in kunsthistorische handboeken is afgebeeld. Doch terecht! Het blijft zijn mooiste staal, al zou men een voor de „echte” Umbrische school meer kenschetsend werk kunnen kiezen. Het stuk bewijst tevens, dat de meester van Siena wel niet geheel onafhankelijk was, — men lette op sommige gelaats-typen, — maar een kunstenaar van oneindig rijker verbeelding. Gentile heeft met de „Sienesi” ook dit gemeen, dat hij veel altaarstukken maakte in betrekkelijk klein formaat. Goede werken van hem vindt men dan ook, behalve in de Pinacothek te Perugia, in verscheidene andere musea. Het eenig bekende en door een onderschrift als echt gewaarmerkte stuk van

Francesco, zoon van meester Gentile da Fabriano, is een „Madonna met het Kind” in de Pinacothek van het Vaticaan. Wegens zijn zelfstandigen stijl mag het een alleszins merkwaardig paneel worden genoemd, maar het valt, meer nog dan het werk van den vader, buiten de sfeer der Umbrische school en daarmee buiten het bestek van deze studie.

Omstreeks het midden van de XV^e eeuw

verplaatst zich het brandpunt der Umbrische school van het Noorden tijdelijk meer naar het Zuiden en wordt — zonder dat het handwerk te Perugia eigenlijk in verval komt — vooral het in de vlakte gelegen Foligno centrum bij uitnemendheid. Uit deze stad kwam een gansche reeks van meesters voort. In de eerste plaats Bartolomeo di Tommaso, een middelmatig, onbeholpen schilder, aan wiens werk alle bekoring ont-

breekt. Ten onrechte heeft hij wel als stichter van de school te Foligno gegolden. In 1430 maakte Bartholomeo, dus zes jaar nadat Ottaviano Nelli zijn fresco's in de Cappella Trinci voltooide, een veelluik voor San Salvatore, en in 1449 een uitvoerig fresco met de Madonna en het Kind, vergezeld van twee engelen, tusschen St. Anthonius van Padua en St. Barbara, geschilderd voor Rinaldo di Corrado Trinci, den laatsten Heer van Foligno. Het



AFB. 10. NICOLÒ ALUNNO. DE KRONING VAN MARIA, FOLIGNO.

fresco is nu afgenomen en overgebracht naar het stedelijk museum.

Deze beide authentieke werken vertoonen geenerlei verwantschap met fresco's en altaarstukken van meesters, van wie men, afgaande op hun leeftijd, zou kunnen vermoeden, dat zij te Foligno onder Bartolomeo's leerlingen hebben behoord. Veeleer kan hij gerekend worden tot de meesters van Camerino en Sanseverino, plaatsen



AFB. 9. NICCOLÒ ALUNNO. POLYPTIEK (1471). MUSEUM TE GUALDO TADINO.

die oostelijk van Foligno en ten zuiden van Fabriano in het gebied der Marken gelegen zijn. Met hen vormt hij een afzonderlijke, maar weinig belangrijke groep; maar als stichter van een zelfstandige school te Foligno mag hij niet worden beschouwd.

Deze school verwerft eerst een eigen bestaan met de aankomst en werkzaamheid van Benozzo Gozzoli in het nabijgelegen Montefalco (1250—'52). Benozzo is het, zelf nog jong, die aan de plaatselijke school haar bijzonder karakter gegeven heeft, vooral door de bemiddeling van zijn helper Pierantonio Messastri, uit Foligno geboortig. Ook de hoofdmeester van deze stad: Niccolò di Liberatore, gezegd Niccolò l'Alunno, verraadt in zijn vroegste werk den invloed van den blijmoedigen Florentijn *).

Deze invloed van Benozzo Gozzoli op de meesters van Foligno moet niet worden onderschat. Daaruit

toch is de bovenvermelde verplaatsing van het zwaartepunt van Perugia naar Zuid-Umbrië voor een groot deel te verklaren. De verplaatsing was, als gezegd, slechts tijdelijk, maar de invloed zoo merkbaar en ingrijpend, dat André Peraté zeggen kon — schoon niet geheel met recht, daar hij een kunstenaar

* Zie Giustino Cristofari: „Appunti Critici sulla Scuola Folignate”. *Bollettino d'Arte*, 1911, blz. 93 vgg. — Over Benozzo Gozzoli vgl. een bijdrage van schrijver dezes in *Elsevier's Maandschrift* van Februari—Maart 1916.

als Ottaviano Nelli te kort doet —: „Du séjour de Benozzo Gozzoli à Montefalco date, peut on dire, l'existence de l'école ombrienne. Les petites écoles locales, dispersées dans les montagnes de l'Ombrie, reçoivent par lui la tradition du plus chrétien des peintres.” (Fra Angelico, Benozzo's leermeester *).

Pierantonio Messastri was geen uitnemend schilder, maar een talent van wezenlijke betekenis: een dier ernstige werkers, die,

zonder geniaal te zijn, grondleggers worden van toekomstige grootheid, waaraan zij meest worden geacht zelf geen deel te hebben. Hij werkte twee jaar lang samen met Benozzo Gozzoli te Montefalco en een zelfstandig werk van hem wordt aldaar reeds aangetroffen in de kerk van San Francesco: een fresco tegen den achterwand van een kapel, voorstellend den H. Antonius van Padua met twee mirakelen van dezen, en daarboven een



AFB. II. NICCOLÒ ALLUNNO. „CRUCIFIXUS” (1497). MUSEUM TE TERNI.

Kruisiging (afb. 5). Het werk is gedeeltelijk overgeschilderd, maar men behoeft de kleuren niet te kennen om te zien, dat het geheel in den stijl en in den geest van den leermeester ontworpen is.

Te Foligno worden in het „Palazzo Municipale” vier afgenomen fresco's van Messastri bewaard: een Madonna met engelen, tweemaal de Madonna tusschen heiligen, en een „Crucifixus”. Deze werken zijn stug

* Michel's *Histoire de l'Art*, III, blz. 700.

in de houdingen en droog van voordracht. Indien de toeschrijving aan Messastri inderdaad op oude documenten berust, dan moeten het jeugdwerken van den meester wezen. Ander vroeg werk van Messastri wordt aangetroffen in de kerk van Santa Maria in Campis bij Foligno, waar hij samen met Alunno een reeks fresco's voltooide. Deze kapel dateert volgens inscriptie uit 1452 en zou dus binnen 't jaar na het vertrek van Gozzoli uit Montefalco geschilderd zijn. Een poging om de beide handen te onderscheiden is gedaan door Guistino Cristofari *). Deze criticus staat echter in zijn reconstructie van Messastri's jeugdwerk niet geheel op vasten bodem. Hij schrijft hem ook het lunet-fresco toe boven de deur van San Fortunato bij Montefalco (de Madonna tusschen St. Franciscus en St. Bernardinus), een schildering die stellig, evenals het engelkoor er boven, van Benozzo Gozzoli is en op diens naam behoort te blijven staan. Wel is het waar, dat Messastri de Madonna uit deze lunet, met de twee engelen boven haar schouders, nadeed — 't zij volgens een karton, dat in zijn bezit bleef, 't zij volgens een door hem gemaakte tekening — in een lunet boven een deur van het klooster Santa Lucia te Foligno (afb. 6). Dit werk is, volgens het opschrift, van 1471. De navolging van Benozzo is, behalve in de Madonna zelf en in de beide kleine engelgestalten, duidelijk merkbaar in het gelaatstype van de H. Maria Magdalena (links). De afhankelijkheid blijkt echter het allersterkst uit den ornamentband, die de nis omsluit. Dergelijk ornament met ingevatte medaillons is voor Benozzo immers kenschetsend en hij paste het telkens toe. Messastri toont zich hier, na twintig jaar, nog duidelijk proseliet, in alle opzichten; maar hij blijkt tevens als ambachtsman aanmerkelijk minder bekwaam dan zijn voorganger. Diens geest ontbreekt

*) T. a. p. blz. 95. Van Alunno is in ieder geval de groote kruisiging tegen den achterwand en van Messastri een deel van het bijwerk.

hem ten eenenmale. Ditzelfde bewijst een San Rocco met twee kleine engelfiguren in de kerk van Santa Maria infra Portas te Foligno *).

Een belangrijk werk, dat op goede gronden door Cristofari aan Messastri wordt toegewezen en door hem werd ontdekt, bevindt zich in een „edicola" of z.g. „mastà" in een kapelletje te Sant' Angelo di Fanciullata, een gehucht niet ver van Deruta. De tronende Madonna is hier voorgesteld met het Christuskind staande op haar knie, omgeven door aanbeddende en musiceerende engelen. Het werk is van 1459 en vertoont den stijl van Benozzo Gozzoli in bijzonder sterke mate. Het moet geroemd worden wegens de harmonie der kleuren, welke geheel Florentijnsch is †).

Tusschen 1468 en 1471 werkte Messastri met Matteo da Gualdo, een ander Umbrisch kunstenaar, te Assisi en beschilderde daar met dezen ingangswand, zijmuren en gewelf van de kapel gewijd aan de HH. Antonius en Jacobus in het „Ospedale dei Pellegrini". Matteo da Gualdo kreeg daar den achterwand (Tronende Madonna met musiceerende engelen) alleen voor zijn rekening. Hij blijkt verre de mindere van Messastri, zooals deze de mindere van Gozzoli is §).

Het vroegste werk van Matteo's hand, dat wij kennen, is een retabel van 1462, thans in het kleine museum van zijn geboorteplaats Gualdo Tadino (afb. 7). Een geheele reeks werken is verder aan te wijzen, fresco's zoowel als altaarstukken, zonder uitzondering van matige verdienste, doch geheel Umbrisch van teedere expressie. Het laatste werk van hem bewaard is een schildering van 1498 in de St. Franciscus-kapel binnen de muren van het niet ver van Gualdo gelegen Nocera Umbra. Men herkent de figuren van dezen meester gemakkelijk door den smallen, spichtigen vorm, dien hij steeds aan de hoofden zijner

*) Afgeb. door Cristofari, blz. 101. De engelen vooral doen weder sterk aan Gozzoli denken.

†) Afb. bij Cristofari, blz. 104.

§) Afb. van den altaarwand door Matteo bij E. Jacobsen, t. a. p. pl. 8 en van den ingangswand door Messastri aldaar, pl. 11.

Madonna's en Santen geeft, terwijl ook de gestalten onnatuurlijk rank zijn, recht en stakerig. Ook in de zonderling dicht bijeen geplaatste oogen is een stereotiepe mis-teekening op te merken.

Hoofdmeester der school van Foligno is, als gezegd, Niccolò l'Alunno, met wien de Umbrische schilderkunst op een aanmerkelijk hooger plan komt. Zijn vroegst bekende werk is van 1457: de z.g. „Madonna dei Consoli” in de kerk van San Francesco te Deruta; het laatste is van 1499: een retabel in de kerk van Santa Croce te Bastia.

Ook Alunno is geen meester van grooteforschheid, eer teeder en schuchter, vooral in zijn eerste periode, waarin de invloed van Benozzo Gozzoli hem niet vreemd is. Tevens vertoonen zijn beste werken die eigenaardige bleekheid, gevoeligheid van kleur, welke ook voor andere Umbriërs kenmerkend is, wanneer men hun coloriet vergelijkt met dat der meer levendige Florentijnen. Deze voorliefde voor zachte, gedempte tinten immers is zelfs Perugino nog eigen en meer nog diens leerling Lo Spagna, den tijdgenoot van Rafaël en diens mededinger te Rome in dienst van paus Julius II.

De „Madonna dei Consoli” toont reeds het vroom zachtmoedige, dat Alunno ook later in dergelijke werken eigen blijft. De Moeder, op een kunsteloozen troon neergezeten, is verzonken in de aanschouwing van het Jezuskind op haar schoot. Om haar heen is een koor van zingende en aanbiddende engelen, aan haar voeten knielen de HH. Franciscus en Bernardinus, de beide „nationaal-heiligen”, vaders der Minrebroeders, die door de Umbriërs zoo gaarne te zamen worden aangeroepen en afgebeeld. Het engelkoor doet even sterk aan Gozzoli denken als dat met sommige werken van Messastri het geval is. De compositie is met zeer geringe wijzigingen ontleend aan diens retabel, dat nu in het museum te Weenen bewaard wordt.

Andere merkwaardige jeugdwerken van Alunno zijn drie of vier „Kruisgingen”, waarop het lichaam van den Heiland in

relief van hout is aangebracht, terwijl daarna het heele paneel, met omstaande figuren en achtergrond, door den schilder als retabel werd bewerkt. Het schijnt dat zulke werken een „specialiteit” waren van Niccolò's beginnend atelier en dat hij ze daardoor voor verscheidene Umbrische kerken besteld kreeg. Een aldus behandeld tabernakel, met Maria en Johannes aan den voet van het Kruis, bevindt zich in de sacristij van San Frediano te Foligno.

Vroege werken worden ook gevonden in den dom te Assisi en in de Galleria di Brera te Milaan, doch dit zijn reeds veelluiken, waar de invloed van Benozzo Gozzoli heeft plaats gemaakt voor navolging van het handwerk van Carlo Crivelli en de Venetiaansche meesters uit diens omgeving. Crivelli werkte in de Marken en in Umbrië twintig jaar lang: van 1468 tot 1488, o.a. te Camerino en te Fabriano, en weldra schijnt er naar uitvoerige polyptieken in zijn geest veel vraag te zijn geweest. Het zijn meest groote retabels, saamgesteld en opgebouwd uit verschillende paneelen, met zorgvuldig bewerkt en rijk verguld pilasteren lofwerk. De breedte is gelijk aan die van het altaar en hun bestemming is daarboven te worden geplaatst, waar zij bij den schijn der kaarsen door pracht van goud en kleuren inderdaad schitterend tot hun recht komen. De samenstelling van zulke werken eischte een groote mate van technische bekwaamheid en zorg. De Venetianen van Murano, Vivarini en de drie Crivelli's, muntten uit op dit gebied. (Zie afb. 8. De toppen van het lofwerk werden later afgezaagd, om het geheel in een omlijsting te kunnen plaatsen. Ascoli Piceno ligt in de Marken.)

Als men nagaat, dat Carlo Crivelli in 1468 in deze streek aankwam, is het wel opmerkelijk, dat Alunno reeds in 1471 zijn eerste veelluik volgens de nieuwe mode afleverde. Het was gemaakt voor de domkerk te Gualdo Tadino en bevindt zich nu in het museum van dat stadje (afb. 9). Men ziet terstond, dat de voorbeelden hier op

den voet worden gevolgd. Het gansche gothieke apparaat, de indeeling der voorstellingen zelfs is overgenomen: beneden de Madonna tusschen staande heiligen, boven de „Pietà” tusschen halffiguren van heiligen. Alleen als men iedere gestalte afzonderlijk beschouwt, ziet men dat Alunno in het schilderwerk den Venetiaan niet nabootste, doch zich zelf en Umbriër blijft. Ditzelfde is ook met de latere polyp-tieken in dezen trant het geval. Een der belangrijkste daarvan is wel een groot retabel in de sacristij der kathedraal te Nocera Umbra. Het is van 1481 en vertoont met dat te Gualdo Tadino veel overeenkomst. De middenvoorstelling is ditmaal „Maria het Kind aanbeddende” onder een tentvormigen baldakijn; daarboven: „de Kroning van Maria.”

Weder tien jaar later ongeveer (1492) is een dergelijk altaarwerk ontstaan, dat aan de kerk van San Niccolò te Foligno toebehoort en thans (tijdelijk?) in het stedelijk museum aldaar wordt bewaard. Ook aan dit veelluik is groote zorg besteed, buitengewone zorg zelfs. De afwerking is zoo serieus in alle onderdeelen, dat de figuurtjes op de verticale spijlen even goed zijn van teekening en van behandeling als de hoofdfiguren, zoodat zij elk een kunstwerkje op zich zelf vormen. Alunno doet in werken als deze door zijn toewijding en groote bedrevenheid een oogenblik aan de Vlaamsche primitieven denken. Er is bij hem iets van dezelfde liefde voor de meest nederige details, niet alleen in de drapeeringen en in het bijwerk, maar ook in de gelaatstrekken, die hij als geen ander zijner gelijktijdige landgenooten blijkt te observeeren en volgens bevinding weer te geven. Het is de liefde voor het vak, die hem kenmerkt, die in alles aan den dag komt, zoowel in de devotie der „Geboorte”, die in het midden staat afgebeeld, als in de karakteristiek der verschillende heiligen-gestalten. De Madonna is in haar trekken gewoon: zachtzinnig en lief, Umbrisch kortom. Vol aandacht en ernst is de grijze Jozef naast haar. Ons verrast het landschap op

den achtergrond: een zeegezicht met schuimkoppen op de golven. Maar het meest boeien ook hier weder de Santen. Daar is de blijde St. Nicolaas, 's meesters eigen patroon; St. Sebastiaan, van pijlen doorboord, lijdt werkelijk de hevigste pijn; St. Rochus, den pestzweer toonende, staat en kijkt meewarig; St. Jeroen is fanatiek in zijn zelfkastijding en klemt den keisteen krampachtig, waarmede hij zich de borst aan bloed slaat.

Buiten Umbrië bevinden zich nog zulke veelluiken van Alunno te Rome in de Villa Albani, en in de Pinacothek van het Vaticaan twee, een groot en een kleiner. Buiten Italië is er slechts één aan te wijzen: in het Tog Museum te Cambridge (Vereenigde Staten).

In San Niccolò te Foligno is voorts een „Kroning van Maria” met St. Antonius abt en St. Bernardinus, een werk dat door zijn vastheid van stijl en technische hoedanigheden uitmunt (afb. 10). Men bespeurt ook hier weder de oplettendheid en de zorgvuldigheid, die in plaats van aan een veelluik nu aan dit enkele paneel met predella ten koste zijn gelegd. De oplettendheid gaat ditmaal zelfs zoover, dat in acht genomen is welke der aureolen, der beide heiligen beneden en der engelkinderen boven, hun lichtzijde en welke hun schaduwkant toewenden! Weder is invloed van Carlo Crivelli, vooral in het „dichte” bovengedeelte, merkbaar. De Madonna echter is bij Alunno geen hemelkoningin, maar de nederige bedeesde Moeder der Geboorte, de Umbrische Madonna, aanbeddend zelfs in haar verheerlijking. Opmerkelijk is ook hier weder het open landschap met het jachttafreel en het zeegezicht op den achtergrond. Het gevoel voor de natuur, of liever de zin voor natuur-weergave is echter bij Alunno nog niet zoo ontwikkeld als dat bij de gelijktijdige meesters van Perugia reeds het geval is, die hierna nog aan de orde komen.

Uit Niccolò's laatste levensjaren (1497) dateert een „Crucifixus” met St. Franciscus en St. Bernardinus in het kleine museum te Terni (afb. 11). Het werk is voluit ge-

signeerd en was, daar het op linnen is geschilderd, vermoedelijk bestemd om als processievaandel te worden omgedragen. Ook de compositie met het rouwdoek achter het kruis uitgespannen wijst daarop. Alunno maakte verscheidene van zulke „gonfaloni”. De Christus-figuur, redelijk goed van tekening en zéér goed (plastisch) van omtreklijn, is van conventie niet geheel vrij (vgl. afb. 5 boven). Luca Signorelli zou op het gebied van anatomie twee jaar later binnen de Umbrische landpalen werk van ander slag leveren! Alunno's realisme is naïefer, zijn vroomheid daarbij misschien oprechter.

Het afgeleden gelaat van den Gekruisten, met de gebroken oogen en de gestorven mond, heeft zelfs Fra Angelico nauwelijks zoo aangrijpend geschilderd. Men zie hoe alles is gedaan om op het leelijke gezicht van St. Franciscus de echte smart tot uitdrukking te brengen, en men zie hoe de Heilige met krampende vingers het kruishout omklemt. Even „echt” is het leed van St. Bernardinus, die met een neusdoek zijn tranen droogt. Men glimlacht even. Maar is dit komisch? Deze kunst is niet voor ons bestemd, menschen van deze verlichte eeuw, maar voor een eenvoudige landbevolking, eenvoudig van hart.

Zulk realisme, als wij hier aantreffen, was Alunno vooral in deze zijn laatste periode eigen. Het blijkt uit zijn laatste werk te Bastia van 1499, eveneens gesigneerd: Tronende Madonna met musicerende engelen en in de zijvakken St. Sebastiaan en St. Michiel. Drie lunetten en predella voltooiën dit schilderij, dat wel zéér ver afstaat van het eerste werk van den meester, toevallig met dergelijke voorstelling, te Deruta. Echter is dit retabel opmerkelijk veel zwakker en grover van bewerking dan al hetgeen Alunno vroeger maakte *). Men mag aannemen, dat hij inmiddels zeer oud was geworden en, hoewel in naam nog aan het hoofd van zijn atelier staande, het meeste werk aan anderen overliet. Dit vermoeden

*) Afb. bij Jacobsen, t. a. p. pl. 29 beneden.

wordt zekerheid, als wij in het testament lezen, dat de meester een werk voor de kerk van San Bartolomeo bij Foligno aan zijn zoon Lattanzio overlaat om het te voltooiën. Dit werk nu, dat in 1502 gereed kwam, is ter plaatse nog aanwezig en toont duidelijk, dat Lattanzio het niet alleen afmaakte, maar zoo goed als van meet af aan alleen heeft gemaakt: Hoogstens de compositie kan de vader, en dan nog zeer summier, hebben aangegeven; diens bedreven en zorgvuldige hand valt nergens te herkennen. Het stuk stelt het Martelaarschap van St. Bartholomeus voor en is van boven tot beneden een gruwel van jammerlijke mislukking *). Wat de vader had bedoeld, bedierf de zoon geheel door een voos effectbejag. Dat Alunno voor realisme niet terugschrikte, zagen wij; maar Lattanzio is er op uit door verwrongen trekken het smartelijke en wreede zoo „erg” mogelijk te maken. De twee beulen, die den Heilige binden, zijn baarlijke duivels, en de apostel zelf ondergaat het martyrium, niet meer lijdend maar lamenteerend. Het is duidelijk, dat Lattanzio, die uit onmacht aldus te werk gaat, Alunno ook in diens laatste werk te Bastia „geholpen” heeft; en het is schier een voldoening te zien, dat zijn kunst na den dood van den vader niets meer beteekent.

Niccolò Alunno voert ons tot den drempel van de XVI^e eeuw. Wij zien in zijn beste werken een mengeling van zachtmoedigheid en ritueele wijding, van oprecht sentiment en welbewust realisme. Het laatste dankt hij aan nauwgezette waarneming. Hij laat de werkelijkheid nimmer los. In het boven afgebeelde veelluik uit de kathedraal te Gualdo Tadino, van 1471, neemt het Christuskind bloemen aan van een engel en ziet daarbij, zich omwendend, de Moeder aan, als om deze haar toestemming of voorkeur te vragen. Zoo iets, deze kleine ingehouden beweging en de zin voor het kinderlijk gebaar, behoort tot de gevoels-sfeer van Botticelli. Of van Rafaël? . . . ((Slot volgt).

*) Afb. bij Jacobsen, t. a. p. pl. 30 boven.