



AFB. 13. FRANCESCO MELANZIO. „GONFALONE” (1498). MONTEFALCO.



AFB. 12. FRANCESCO MELANZIO. RETABEL (1488). MONTEFALCO.

UMBRISCHE SCHILDERS DER XV^E EEUW,

□ □ □ DOOR DR. G. J. HOOGEWERFF. □ □ □

II (*Slot*).

Het niet ver van Foligno op de bergen gelegen Montefalco, waar Benozzo Gozzoli en Pierantonio Messastri een poos lang werkten, bracht ook zijn eigen meesters van beteekenis voort: Eerst een kloosterbroeder, zekeren Fra Agnolo, van wien ter plaatse een fresco met „Tobias begeleid door den Aartsengel” tusschen vier figuren van heiligen, wordt aangewezen; maar vooral merkwaardig is de nog lang niet naar zijn rechte waarde geschatte Francesco Melanzio. Het vroegst bekende werk van dezen meester is een retabel van 1487, voorstellende de Tronende Madonna met ter weerszijde twee heiligen. Op dit altaarstuk zijn de figuren eigenaardig kort van gestalte, te kort zelfs, en de troon is bovendien perspectivisch misteekend. De tempera-

kleuren zijn echter van een zoo zacht gestemde, opmerkelijke harmonie, dat het werk alleen reeds daardoor aandacht verdient. De Madonna is niet in het conventionele rood, met blauwen mantel, maar in een mosgroen gewaad. Zij houdt een open boek in de hand; het Christuskind een pauweveer. St. Pieter, links, draagt een dofgeel kleet, St. Paulus, rechts, is gehuld in een karmozijnrooden mantel. Dit werk wordt te Montefalco in de tot museum ingerichte kerk van San Francesco bewaard, in het koor waarvan (zooals men zich herinneren zal) zich de fresco's van Benozzo Gozzoli bevinden. Een eigenaardige „stedelijke pinacothek” van roerende en onroerende kunstwerken is aldus ontstaan. In de kerk wordt, — dat behoeft nauwelijks gezegd, — niet meer gecelebreerd.

Men bewondert er nog een tweede retabel

van Melanzio, dat met het vorige zeer veel overeenkomst vertoont en volgens het opschrift den 30en December 1488 gereed kwam. (afb. 12).

Wederom is hier de Madonna afgebeeld tusschen vier heiligen: St. Sebastiaan, patroon tegen besmettelijke ziekten, en drie schutsheiligen van de stad. De indeeling in vijf vakken is dezelfde, terwijl ook hier de goudgrond is toegepast. De Madonna is weder in een mosgroen kleed gehuld. Ook op dit stuk zijn de gestalten der heiligen gedrongen, terwijl mistekening valt op te merken in de ledematen. Beide deze jeugdwerken — want dat zijn het — verraden invloed van Niccolò Alunno en zijn in diens trant ontworpen, zonder dat echter van rechtstreeksche imitatie gesproken kan worden. Wel is de invloed sterk genoeg om met grond te veronderstellen, dat Melanzio te Foligno de leerling van Alunno is geweest.

Een processie-vaandel (z.g. „gonfalone”) van 1498, steeds in dezelfde museum-kerk, toont reeds aanmerkelijken vooruitgang (afb. 13). Het is geheel als een schilderij op doek behandeld, zooals de gewoonte was. De Madonna troont hier tusschen zes heiligen: links St. Franciscus, voor wien Montefalco een bijzondere devotie had; achter hem staan zijn beide volgelingen en ordenooten St. Antonius van Padua en St. Bernardinus. Rechts staan drie beschermheiligen der stad: vooraan St. Fortunatus, voor wiens kerk dit vaandel gemaakt werd. Op den achtergrond ziet men één landschap met zeegezicht, dat nogmaals even aan Alunno denken doet. Diens schilderwijze is voor het overige echter door Melanzio geheel losgelaten. Reeds richt hij zich meer naar de kunst van Perugia. Gezichten en houdingen zijn van grooter natuurlijkheid; van bevangenheid is bijna geen sprake meer. Mistekening beperkt zich tot de figuur van het Christuskind, dat zeker niet „natuurlijk” is afgebeeld, en tot de voeten der heiligen links. Uit zulke tekortkomingen

ziet men, dat de meester geen vernieuwer of baanbreker is op het gebied der techniek. Hierin leidt hij niet, maar volgt. Doch hij verdient waardeering, niet alleen wegens zijn eenvoud en eerlijk sentiment, maar ook (en vooral) als oorspronkelijk colorist. Het eerste raakt de geestelijke waarde van zijn werk, de tweede eigenschap kenmerkt zijn wijze van wereldbeschouwing — om zoo te zeggen —, die niet analyseerend is, als b.v. van zijn tijdgenoot Signorelli, maar meer lyrisch. Aldus wordt zijn kunst niet constructief en schiet zelfs in dit opzicht ontegenzeggelijk te kort, doch zij is in de afzondering van wat men bijna een klui-zenaarschap zou kunnen noemen meer meditatief, en ook inniger, dan het werk van menig gelijktijdig meester, die te Florence of te Rome zijn triomfen vierde. Wat Melanzio ook miste, hij bezat één ding: den schat der nederigen.

Eveneens door een inscriptie gewaarmerkt, op dergelijke wijze als het voorgaande stuk, is een „Tronende Madonna” met koor van vier engelen en omgeven door tien heiligen, geschilderd voor het altaar der kerk van Sant’ Illuminata en den 7en September 1515 gereed gekomen. De standen der heiligen zijn ook hier ongedwongen; de indruk van volte wordt vermeden door een trapsgewijze opstelling rond den troon, waardoor tevens het probleem der compositie op bevredigende wijze is opgelost. De tekening is aanmerkelijk zuiverder, de hooge troonzetel goed van perspectief. De kleuren zijn weder gedempt, maar droger en nuchterder dan in de vroegere werken. De meester lijkt niet geheel zich zelf meer en inderdaad is in sommige der figuren, in de koppen vooral, invloed van Pietro Perugino duidelijker merkbaar dan voorheen. Dit kan ook niet verwonderen, als men weet, dat Perugino tusschen 1500 en 1510 te Montefalco gewerkt heeft en er in de kerk van San Francesco een uitvoerig fresco schilderde. Hij schijnt er tevens zijn leerling en trouwen navolger

Tiberio d'Assisi te hebben geïntroduceerd, die in dezelfde kerk in 1510 een zijner beste fresco-werken voltooidde. Melanzio moest zich inspannen om bij zulke ernstige mededingingen het veld te behouden. De gunst van zijn medeburgers kon zich anders licht van hem afwenden. Dat hij daarbij in zijn schilderwijze onwillekeurig trachtte Peruginomeer op zijde te komen, is niet verwonderlijk.

Evengoed als zijn stadgenooten vergelijkingen maakten, zal hij dit zelf hebben gedaan en daarbij hebben ingezien, dat werkelijk de gevierde Pietro Vannucci meer vermocht in het vak dan hij. Het voorkomen van onzekerheid is echter in dit werk voor een deel ook daaruit te verklaren, dat de meester met olie-verf, die hij ditmaal bezigde, lang niet zoo goed terecht kon als met tempera of in fresco.

In fresco werd door hem een kapel in nisvorm uitgevoerd in de kerk van San Leonardo, volgens opschrift eveneens van 1515. De voorstelling is weder de „Tronende Madonna” met vier heiligen en de „Opstanding van Christus” daarboven. Gewichtiger dan dit werk, dat in gelijke mate als het vorige den invloed van Perugino

vertoont, is een schildering op den muur in de apsis van het kleine oratorium Santa Maria di Piazza (of Santa Maria del Popolo), recht tegenover het Stadhuis gelegen. Dit werk toont ons de Madonna met het Kind tusschen twee aanzwevende, aanbeddende engelen. Links en rechts, in twee afzonder-

lijke fresco-vel-den, ziet men St. Gregorius en St. Jeroen, en voorts ter weerszijde tegen de wanden van het kerkje St. Fortunatus (weder met de stad Montefalco op zijn handpalm) en St. Severus, eveneens schutspatroon. Deze fresco's heeft de meester gesig-neerd door een inscriptie, doch zonder aan zijn naam een jaartal toe te voegen. Dit werk moet echter tusschen 1500 en 1510 ontstaan zijn. De schilderijen hebben door vocht — en door verwaarloozing — ernstig geleden en zijn boven-



AFB. 14. FRANCESCO MELANZIO. „MADONNA DI PIAZZA” (DETAIL).
MONTEFALCO.

dien door overschildering voor een groot deel bedorven. Gelukkig dat de „herstellende” hand de figuur der Madonna on-aangeraakt liet, evenals 't gelaat van het Christuskind (afb. 14). Van de voetjes is er een „echt”; het linkerbeentje met de partij daaromheen werd overgedaan, zooals men zelfs op de afbeelding duidelijk

zien kan. Van de twee engelen is alleen de rechter intact, terwijl de vier heiligen er zoo deerniswaardig aan toe zijn, dat zij door de meest oordeelkundige en omzichtige restauratie niet meer te redden zouden zijn.

De Madonna is hier bij uitstek zachtzinnig en liefelijk, zonder eenige school-conventie in de trekken, peinzend, en met een innige uitdrukking in de aanzienende moederlijke oogen. De val van den sluier langs het ovaal van 't gelaat is uitnemend waargenomen. Het Kind is werkelijk een kind, veel natuurlijker van houding dan b.v. de „Bambino” op het processie-vaandel van 1498 (afb. 13).

Plaatselijke overlevering wil, dat dit de vrouw van den schilder zou zijn met hun eenig zoontje, en inderdaad is de mogelijkheid van een portret niet uitgesloten. Het bovenschrijf in het Latijn: „gezegend zijt Gij onder de vrouwen,” zou in dat geval voor den kunstenaar een dubbele beteekenis hebben gehad. Zijn eigen trekken zou hij aan het gelaat van St. Severus hebben gegeven; maar als dit juist is, zou men ook in het blond gelokte hoofd van dezen zelfden heilige op den „Gonfalone” — waar hij geheel rechts staat (zie de afb.) — het portret van den meester moeten zien. De gelaats-trekken komen namelijk overeen.

De weinig oudere in 'het oratorium zijn enkel ernstiger, de groote oogen kijken zwaarmoediger voor zich heen, starend als in zorgelijke gedachten verzonken. Juist deze oogen en de vochtig gekrulde lippen zijn door de overschildering gespaard.

Wat nog de Madonna aangaat, door haar zachte expressie van toegewijd moederschap is zij een der meest kenmerkende gestalten der Umbrische schilderkunst te noemen. In dit gelaat is de eigenaard der school als het ware besloten, het karakter van het land zelfs en de ziel van zijn bevolking. Nog zijn daar de stemmen zacht en wel-luidend, is er het bewegen rustig, het leven gelijkmoedig, gelijk aan de bezonnen stap der blanke ossen, die er de akkers ploegen. Er is een droomerigheid zonder weekheid,

men ontmoet er welwillendheid zonder onderworpenheid.

Zoo treffend zegt dit een Franschman in zijn meesterlijk boek over dit schoone land: „.... Car la volupté, à tout prendre, est absente d'Ombrie. La douceur de la nature et de la vie s'y relève d'énergie; ces vallées sont charmantes, mais les montagnes les encadrent de leur force. Ce peuple fut amène, sensible, mais la guerre le trempa d'héroïsme.... L'âme, dans ce pays, a toujours maintenu ses droits sur le corps et les sens; et en soi, elle a toujours sauvegardé, même contre les déliquescences du mysticisme, la dignité, la tenue” *).

Een fragment van een ander (vernield) fresco afkomstig uit de kerk van Sant' Agostino, dat men, zoo goed het nog ging, getracht heeft te redden door het af te nemen, wordt in San Francesco bewaard. Het was weder een „Madonna” en ook een heilige is te onderscheiden. In beteren toestand verkeert een fresco in het kerkje van Vecciano, een gehucht buiten Montefalco op den weg naar Spoleto. Onze Lieve Vrouw is hier zittende voorgesteld met het Kind in zegenende houding op haar rechter knie. Rechts en links ziet men een engel, half staande, half zwevende, waarvan de eene een luit, de andere een kleine harp bespeelt. De achtergrond wordt hier gevormd door een marmierwand, waarboven twee boomkruinen uitsteken. In de figuren van Moeder en Kind valt groote overeenkomst met den „gonfalone” van 1498 op te merken, maar het fresco schijnt eer vroeger dan later te zijn ontstaan. Een andere „Madonna tussen twee musiceerende engelen,” eveneens in fresco, afkomstig uit een „maestà” op den weg naar Cammiano, werd in San Francesco ondergebracht. Op het werk is het jaartal 1510 met eenigen goeden wil te ontcijferen.

Niet met zekerheid wordt aan Melanzio toegeschreven een „Madonna di Buon

* René Schneider, *L'Ombrie*, 3e éd. (Paris 1907) p. 110.

Soccorso" in de kerk van Santa Marina te Castel Ritaldi. Zulke werken op doek werden bij besmettelijke ziekten geschilderd en dan als processie-vaandel omgedragen.

Hier verschijnt Maria, gekroond als hemelkoningin en in blauwen sterrenmantel, op de wolken en verjaagt met opgeheven geesel een duivelachtig monster, dat juist een kind uit de wieg heeft geroofd. Links knielt

werk, niet eigenhandig, en hoogstens in zijn atelier ontstaan.

Uit documenten weten wij, dat nog in 1517 Melanzio zich bij contract verbond in de kerk van Sant' Illuminata — waar reeds twee jaar vroeger het boven besproken stuk boven het hoogouter werd geplaatst — een kapel-nis met fresco's te versieren. Deze schilderijen, drie velden beslaande,



AFB. 15. BENEDETTO BONFIGLI. UITVAART VAN ST. LODOVICUS. PERUGIA.

de ontzette moeder. Het opschrift luidt: „Sancta Maria succurre populo Castri Ritaldorum 1509.”

Twee dergelijke werken van aanmerkelijk minder kunstwaarde, een op hout en een op doek, worden te Montefalco zelf in de kerk van San Francesco getoond. Het laatste is blijkbaar een copie naar het eerste, waarop een opschrift met het jaartal 1510 is aangebracht. Eenige bijzonderheden, als een marmervand achter de figuren, met 't zelfde ornament dat op de „Madonna" van Vecciano voorkomt, zouden gereede aanleiding geven ook dit stuk aan Melanzio toe te schrijven. Doch het is een zeer zwak

zijn nog bewaard, doch zij werden in later tijd zoo afdoende overgewerkt, dat geen vierkante palm meer de hand van den meester vertoont. Hij schilderde in deze zelfde kerk ook een „Pietà", boven de deur welke naar de sacristij voert. Dit fresco, van 1509, is reeds een rechtstreeksche navolging van den stijl van Perugino, maar overigens weinig belangrijk.

Een ander document leert ons, dat Melanzio in 1524 reeds gestorven was. Zooals men ziet zijn de werken uit zijn latere periode, na 1505 ongeveer, niet de meest merkwaardige. Een samenstelling van het „œuvre" van dezen schier vergeten meester is hier

voor het eerst beproefd. Fresco's, die hem te Subriaco in het klooster Sacre Speco (vestibule) worden toegeschreven, zijn misschien wel door een Umbriër geschilderd, maar zeker niet door Melanzio.

De gewichtigste Umbrische schilders uit dezen tijd zijn de beide hoofdmeesters van Perugia: Benedetto Bonfigli († 1506) en Fiorenzo di Lorenzo († 1522—'24). De eerste is geheel vrij van den invloed van Alunno, maar niet geheel vrij van dien van Benozzo Gozzoli. Het vroegste bericht over zijn werkzaamheid is van 1445, in welk jaar hij een contract voor een nu verloren altaarstuk afsloot. In 1450 stond hij een poos lang in dienst van paus Nicolaas V, nadat Fra Angelico en Gozzoli voor dezen gewerkt hadden; maar te Rome is niets meer van hem aanwezig. In den herfst van 1453 was hij weder te Perugia terug. Toen was zijn naam reeds gemaakt.

In 1454 kreeg hij opdracht de kapel van het „Palazzo Pubblico”, het stadhuis, voor de helft met fresco's te versieren. Den 11en November 1461 werden deze door Fra Filippo Lippi opzettelijk daartoe uit Florence ontboden, beoordeeld en getaxeerd. Dit was in Italië gewoonte tot diep in de XVIIe eeuw toe. Het doel was zich te overtuigen, of het geleverde werk inderdaad den in het contract genoemden prijs waard was. Werd de waarde geringer bevonden, zooals maar al te dikwijls voorkwam, dan was de besteller ook niet gehouden meer te betalen. Dat concurrentie hierbij vaak kwade parten speelde en dat zel's twisten voorkwamen, spreekt van zelf. In dit geval echter luidde de uitspraak onverdeeld gunstig en eervol, zoodat nog denzelfden dag het contract ook voor de tweede helft van het werk door de partijen werd getekend, in tegenwoordigheid van Lippi.

Al had dus Bonfigli reden om tevreden te zijn en welgemoed, zoo vorderde toch het werk uiterst langzaam. In 1477 wordt nog een betaling vermeld voor zeker gedeelte

dat toen voltooid was; maar toen de meester in 1496 zijn testament deed opstellen, was de kapel nog niet gereed, en zelfs bij zijn overlijden, tien jaar later, bleef er nog een wand onbeschilderd. Zoo vulde deze bestelling een heel kunstenaarsleven!

Deze uiterst langzame voortgang heeft de legende doen ontstaan, dat Lippi de fresco's der eerste helft naar het oordeel van Bonfigli veel te laag zou hebben geschat. De meester staakte! En zijn verbolgenheid luwde vooreerst niet. Als hij dan om het contract na te komen het werk, nadat een jaar of acht verstreken waren, weder opvatte, zou dit met wrevel en tegenzin zijn geschied. Vandaar dat hij er nooit mee gereed kwam. Dit sprookje, door Vasari, met zooveel andere sprookjes, in de wereld gezonden, werd trouw geloofd, tot eerst onlangs de bescheiden aan het licht kwamen, die het afdoend logenstraffen *). Niet verklaren de documenten evenwel, — wat het sprookje zoo gereed toelichtte, — waarom Bonfigli met het werk zoo eigendunkelijk treuzelde, dat hij meer dan een halve eeuw noodig had om het niet gereed te krijgen.

Deze fresco's uit de „cappella de priori” zijn hoewel zeer beschadigd, bewaard gebleven. Zij moesten evenwel worden afgenomen en zijn nu in de stedelijke pinacothek te Perugia ondergebracht. Vier velden behandelen het leven van den H. Lodewijk van Toulouse: diens bisschopswijding, twee wonderen door hem verricht, en zijn uitvaart (afb. 15). Vier andere velden vertoonen voorvallen uit de „vita” van St. Herculanus: beleg van Perugia door Totila, koning der Gothen, de heimelijke begrafenis van den heilige en de beide translaties van zijn gebeente. 't Mag hier vermeld worden, dat de muurvlakken, welke Bonfigli onbeschilderd had gelaten, in het eind der XVIe eeuw werden voltooid door den Vlaming Hendrik van den Broeck, uit Mechelen, die

*) Dr. Walter Bombe, *Geschichte der Peruginer Malerei*. (Berlijn 1912); ook voor de verdere gegevens zie aldaar.

sedert ook te Rome werkte en daar in 1597 overleed.

Zoals men uit de afbeelding zien kan, zijn Bonfigli's fresco-schilderingen zeer Florentijnsch van voorkomen. Het is duidelijk te merken, dat hij zich in de groepeer- ring en de gansche wijze van in-beeld-brenging naar Filippo Lippi richt. Men gevoelt zelfs, dat hij de fresco's van dezen leidenden meester te Prato is gaan bezichtigen. Bon- figli is ook de

eerste Umbriër, die het perspec- tief (zoals hier het doorzicht in de kerk) volko- men beheerscht. Alunno waagde zich nog alleen aan een land- schap-verschiet. De teekening der figuren echter, hoewel dikwijls goed en nimmer bepaald foutief, is in deze fresco's niet altijd even gelukkig. Aan de hoofdpersonen en aan de gestalten op den voor- grond is steeds merkbaar meer aandacht ge- schonken, dan

aan de overige „figuranten”, vooral wanneer er meerdere daarvan aanwezig zijn. Men lette slechts op de opstelling der monniken achter de baar, op het hier aangehaalde voorbeeld. Over het geheel is anders de meester in de rustige composities op zijn best. De belegering van Perugia b.v., met het krijgsgewoel dat daaraan te pas komt, is een hoogst ver- ward tafreel en niet veel meer dan een mislukking. 't Is een verward kluwen van strijdende ruiters en voetknechten links,

een nuchter toezien, rechts, en wie het in den catalogus niet even naziet, komt er niet licht achter, dat die stad door een wonder gered wordt. De strijdende partijen merken er blijkbaar niets van, en de burgerij neemt het nog al kalmpjes op.

De kleur dezer fresco's is mat en vreug- deloos; doch dat moet voor een groot deel worden toegeschreven aan de schadelijke invloeden, die deze schilderingen in verloop

van tijd hebben ondergaan. In- dien zij niet nu gefixeerd waren, zouden zij ge- heel te gronde zijn gegaan.

Behalve aan zijn fresco-cyclus in het stadhuis werkte Bonfigli weinig op de muur, maar hij maakte des te meer „gonfalon” en verscheiden al- taarstukken. Van zijn „gonfalon” is het meest be- kend dat van 1465 voor het Oratorium van San Bernardino, reeds door Va- sari een eervolle vermelding waar-



AFB. 16. BENEDETTO BONFIGLI. ANNUNTIATIE MET ST. LUCAS. PERUGIA.

dig gekeurd. Van de altaarwerken is er geen enkel gesigneerd. Wij weten, dat hij een nog bewaard triptychon in 1468 schilderde, maar bij de betaling wordt nadrukkelijk vermeld, dat dit een der stuk- ken is, waaraan de jongere schilder Barto- lomeo Caporali medewerkte.

De altaarstukken, welke van Bonfigli bekend zijn, bevinden zich schier zonder uitzondering in de pinacothek te Perugia.

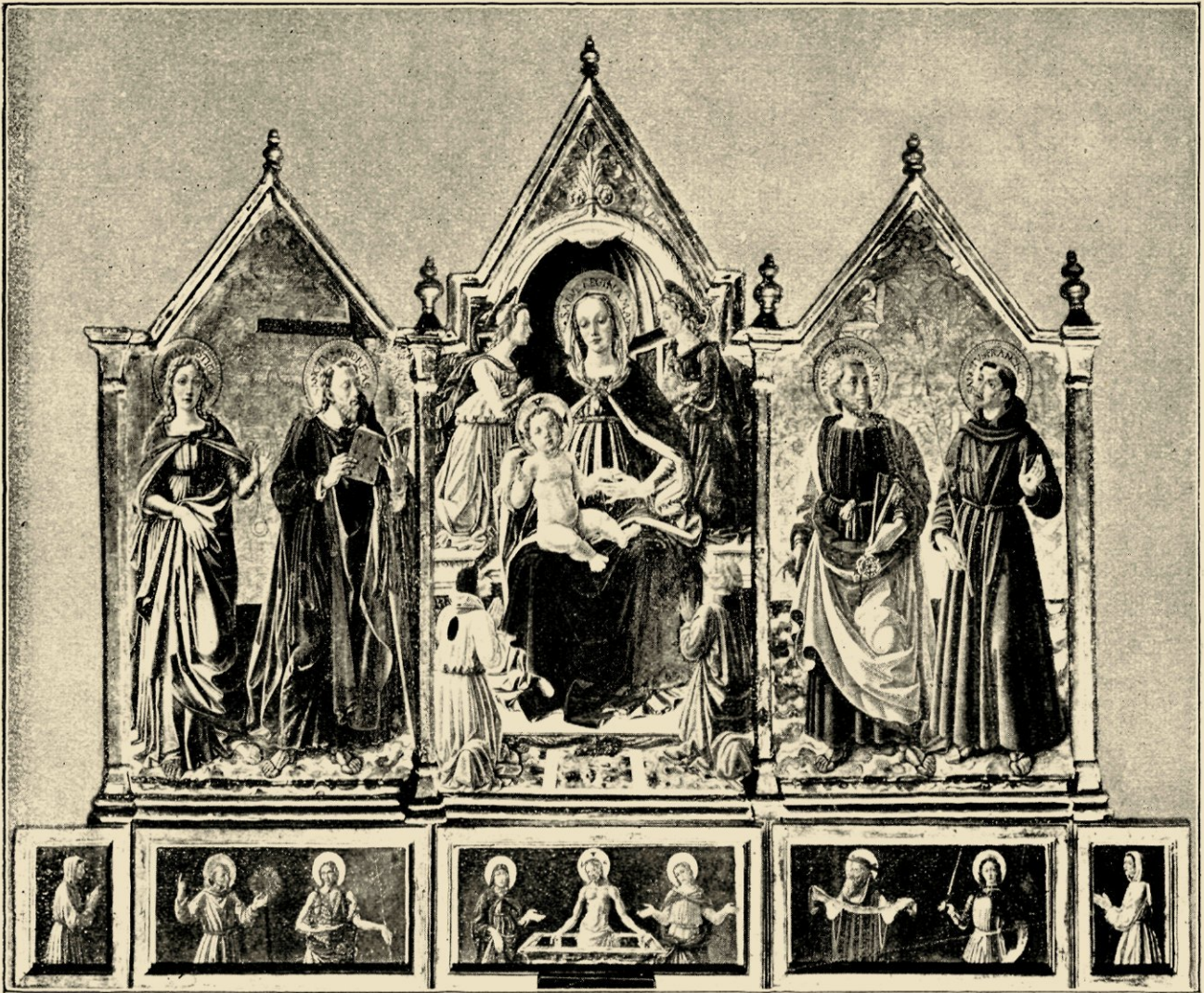
Het meest de aandacht trekken daar wel

drie paneelen, zeer kenmerkende stukken, die uit de laatste periode van den meester moeten zijn. (Caporali was toen reeds naar het atelier van Fiorenzo di Lorenzo overgegaan). Het zijn twee „Annuntiaties,” waarvan een met den schrijvenden evangelist St. Lucas op den voorgrond (afb. 16), benevens een „Aanbidding der Wijzen”. Alle drie deze stukken zijn, bij toegenomen gratie in de houdingen, vrij dor en eenvormig van schildering en eenigszins kalkig van coloriet. Als wij dan verder nog opmerken, dat de Madonna op de hier afgebeelde „Verkondiging” geheel gecopieerd is naar een vroegere en eigenlijk veel fraaiere „Madonna het Kind aanbiddende”, — waar het gelaat der Moeder fijn is en zachtzinnig tot het uiterst teedere toe, — dan hindert zulk nadoen, zulk overdoen van vroeger succes als een te kennelijk bewijs van tekort aan verbeelding en geestkracht. Toch moet dit herhalen van dezelfde typen, dit angstvallig vasthouden aan een eenmaal gelukt procédé voor een deel ook worden verklaard als een gevolg van den opgang dien de meester gaandeweg maakte. Zóó wenschte men zijn Madonna's te zien: subtiel van teekening, voorgesteld met al de broosheid, waartoe een zorgvuldige techniek in staat was. Vandaar het terugkeeren van telkens weer dezelfde handigheidjes, als 't fijntjes plooiën van een sluier in den hals. De Madonna heeft steeds het fijn besneden, eigenaardig smalle gelaat, dat ook van de bewondering voor Lippi iets te veel getuigenis aflegt: een gezichtje liefelijk van belijning, maar wel wat bleekneuzig en meestal wezenloos. Aan verscheidenheid van vormen, aan levendigheid in het uitdrukken der aandoeningen, daaraan komt Bonfigli niet toe. Hij blijft als 't ware, in plaats van scheppend kunstenaar, goeddeels een decoratief-schilder, maar dan met figuren; zooals een bedreven handwerksman op majolica steeds weer dezelfde ornamentmotieven herhaalt. In zijn wijze van voortbrenging is Bonfigli dus eigenlijk nog hoogst

primitief en hij staat ook bij een kunstenaar als Alunno, hoewel ook die in zijn beide eerste perioden nog „bevangen” was, verre achter. Daarbij was hij geen colorist van beteekenis als Melanzio. Kenmerkend voor zijn persoonlijkheid is een architectuur als op de hier afgebeelde „Annuntiatie”: bouwvormen der Renaissance, deels toegepast in den geest der Gothiek, getuige het dicht opeen zetten der spijlen in de balustrade boven.

Dat de gelijkvormigheid bij Bonfigli niet uit het geheel ontbreken van verbeelding voortkomt, maar vooral uit aangenomen gewoonte, blijkt ook uit de realiteit zijner landschap achtergronden, zoowel op de fresco's als op de gonfaloni en altaarstukken. Niet zelden is het de „veduta” eener stad, meestal met een gefingeerde omgeving. Zoo ziet men op een der fresco's voor de „Cappella dei Priori” hoe Perugia opeens aan zee ligt en tot een havenstad (Marseille) geworden is. Maar de kust met het daarvoor geankerde schip is zoo goed „verteld”, dat men er haast aan gelooft. Op Bonfigli, meer nog dan op Alunno, gaat de Umbrische landschapschildering terug, zooals wij die bij Perugino en vooral bij Pinturicchio in alle uitvoerigheid zullen aantreffen. En allereerst bij Fiorenzo di Lorenzo.

Fiorenzo di Lorenzo wordt door sommigen voor een leerling van Bonfigli gehouden, maar zijn vroegste werken verraden te duidelijk den invloed van Alunno om niet aannemelijk te maken, dat hij uit diens school voortkwam. Ook hij wordt, evenals wij dat bij Melanzio en Bonfigli opmerkten, in olieverf dof van kleur, en zelfs troebel. Hierbij komt een doorgaans stroeve teekening, die merkbaar moeite kost en soepelheid meestal mist. Toch is Fiorenzo belangrijker dan de meer handige Bonfigli, niet het minst wegens het voorbereidend karakter, dat zijn doorwerkte kunst draagt, en ook omdat hij als persoonlijkheid ontegenzeggelijk krachtiger is. Maakt Bonfigli soms den indruk van



AFB. 17. FIORENZO DI LORENZO. RETABEL. PERUGIA.

een tuberculeuzen mijneraar — door iemand die wat hard oordeelde, maar over een puur gezonden smaak beschikt, heb ik hem eens een „lijs” hooren noemen — Fiorenzo is, bij hem vergeleken, de gebieder, die de krachtadige overhand heeft; — tot ook hij in een steeds sneller levenden tijd wordt ingehaald en achteruitgezet. Hoe meer men namelijk het begin der XVIe eeuw (de Hoogrenaissance) nadert, hoe meer het tempo der kunstontwikkeling zich bespoedigt. Bonfigli leverde in zijn altaarwerken een welgevallig, zachtzinnig derivaat, hij is een achterblijver, zooals ook Benozzo Gozzoli er een was, maar zonder diens levendigen geest en frisschen kijk op het leven. Hij heeft geen school gemaakt. Fiorenzo daarentegen is de leermeester geweest zoowel van Perugino als van Pinturicchio en dat

vermeerdert voor ons zijn beteekenis, ook al werd zijn roem door het succes van zulke volgelingen reeds bij zijn leven verduisterd. De altaarstukken van Fiorenzo kan men weder uitsluitend in de pinacothek te Perugia leeren kennen; maar hij heeft ook fresco's gemaakt, waaraan nog zeer weinig aandacht is geschonken. Het vroegste werk, dat ons van den meester is bewaard, is een triptuchon met predella, reeds zeer merkwaardig wegens den persoonlijken stijl (afb. 17). Ofschoon de techniek nog wat onbeholpen is, bespeurt men in de nevenfiguren reeds het gedegene, dat andere schrijvers tot de veronderstelling heeft gebracht, of niet Fiorenzo, evenals Botticelli, in zijn jeugd bij een beeldhouwer-bronswerker in de leer is geweest. De compositie van het middenpaneel is wat vol, waardoor

het haast lijkt of de „luiken”, elk met hun twee heiligen, er niet bij hooren. 't Geheel wordt aldus een compositie als 't ware in twee rhythmten tegelijk. De kleuren zijn daarbij ietwat hard, wel behoedzaam opgezet, maar niet onderling in overeenstemming gebracht, zooals dat bij Melanzio — òverigens als vakman Fiorenzo's mindere — het geval was. Toch verloochent ook Fiorenzo ten slotte zijn Umbrische landaard niet, die in de broosheid van expressie zelfs te meer tot uiting komt, waar zijn teekening strakker is dan die van zijn meeste landgenooten. Zoo kan een dichter de teerste aandoening tot uiting brengen in de vast belijnden vorm van het „gebeeldhouwd” sonnet.

Een ander drieluik van Fiorenzo, dat slechts weinige jaren later ontstaan moet zijn bevindt zich in de National Gallery te Londen. Het is het eenige werk van den meester, dat, bij mijn weten, in een buitenlandsche verzameling wordt aangetroffen. De voorstelling van het middenpaneel (de Madonna het Kind op haar schoot aanbidde, met een engelkoor en aan haar voeten St. Franciscus en St. Bernardinus) is gevolgd naar het werk van Niccolò Alunno in de kerk van San Francesco te Deruta (van 1457), terwijl deze de compositie, zooals wij vroeger zagen, met geringe wijzigingen ontleende aan een retabel van Benozzo Gozzoli, dat nu te Weenen bewaard wordt. Dit is wel een zeer merkwaardig voorbeeld van overlevering van kunstvormen van leermeester op leerling, terwijl het tevens bewijst, hoe Fiorenzo in deze zijn vroegste periode van Foligno afhankelijk was *).

Geen eigenlijk jeugdwerk meer, bij benadering van 1475—80, is de fresco-versiering van een altaarnis in de kerk van Monte Abbate (afb. 18). Deze schildering, zeer deugdelijk ook in het bijwerk, toont duidelijk dat de traditie van Benozzo nog steeds nawerkt. Men lette op de wijze van

aanbrenging der medaillons in het randwerk en tevens op hun zorgvuldige behandeling. Dit fresco werd geschilderd tijdens een der toenmaals zoo vaak voorkomende epidemieën, zooals valt op te maken uit de beide heiligen, die op den voorgrond knielen en die de gezamenlijke bewoners van het plaatsje in de hoede van Onze Lieve Vrouw aanbevelen: het zijn St. Sebastiaan en St. Rochus, die beiden als beschermers bij pestziekte werden aangeropen. Het is zeer waarschijnlijk dat Caporali aan dit fresco medewerkte.

Met een overeenkomstig doel werd een „Madonna di Bon Soccorso” vervaardigd voor de kerk van San Francesco te Montone (afb. 19). Dit is weder een kenmerkend voorbeeld van een „gonfalone”, zooals in processies werden omgedragen (vgl. afb. 13) Ook de voorstelling wijst op zulk een bestemming. Het werk is gedateerd: 1482. O. L. V. beschut onder haar mantel de burgerij van het stadje, dat beneden is afgebeeld. Met de bevolking roepen acht heiligen de „goede hulp” der Madonna in. Links beneden knielt weder St. Sebastiaan, in wiens figuur duidelijke overeenstemming met het fresco te Monte Abbate valt op te merken. Rechts tegenover hem ziet men St. Bernardinus, die door de bevolking van Umbrië in dezen tijd (na zijn heiligverklaring in 1450) meer werd aangeropen dan de andere Franciscaner heiligen en zelfs meer dan de H. stichter der Orde zelf. Ook deze is nochtans aanwezig (achter St. Sebastiaan), evenals St. Antonius van Padua (achter St. Bernardinus.) Dit werk wordt ter plaatse ten onrechte aan Bonfigli toegeschreven, op geen anderen grond dan dat deze als maker van zulke „gonfaloni” bekend was; Venturi verbindt aan dit werk den naam van Sinibaldo Ibi, een middelmatigen navolger van Perugino, die in 1482 dit werk zeer stellig ook niet kan gemaakt hebben. Aanleiding tot de onjuiste toeschrijving gaf wellicht een „gonfalone” van Ibi met geheel dergelijke voorstelling,

*) Vgl. Bombe. t. a. p. blz. 129, met de drie afbeeld.



AFB. 18. FIORENZO DI LORENZO. ALTAAR-FRESCO. MONTE ABBATE.

doch van veel minder verdienste, te Gubbio.

Eenige verwantschap met de beide vroegere drieluiken, schoon reeds aanmerkelijk later ontstaan, vertoont een groot paneel met de „Geboorte met koor van engelen”, een hoogst leerzame proeve van Fiorenzo's kunst (afb. 20). Als schilderij is dit werk ontegenzeggelijk keurig, maar toch voldoet het niet in alle opzichten, doordat de compositie weder te „vast” is en ieder onderdeel daarbij te veel op zich zelf aan aandachtige afwerking is onderworpen: de hemelingen engel voor engel, de handen van de Madonna en van St. Jozef vinger voor vinger. Van de drie devote herders links hebben de twee jongste zulke onherderlijke en onbeduidende gezichten, dat men hun trekken bij een eersten oogopslag terugvindt onder de engelkoppen boven. De saamgevouwen handen van den een verschillen in niets van die der Madonna. Hoe anders en hoe veel echter schilderde de Florentijnsche tijdgenoot zijn herders op de bekende „Aanbidding” in de Academie te Florence.

St. Jozef in zijn breed plooienden mantel van licht okergeel is als figuur nog het best geslaagd. De musicerende engeldrom in den stal is daar opeengedrongen als schuilde ze voor den regen. Er heerscht daar onder die binten een zelfde volte, in 't groot, als op het middenpaneel van het hier afgebeelde triptychon in het klein werd aangetroffen. Men merke op hoezeer de beide engelen, voor wie daar bijna reeds geen plaats was, overeenkomen met de twee uiterste aanzwevende engelmeisjes van deze groep, tot in het gewaad en zelfs tot in de snit der mouwen toe. Dit verraadt het elders afs „primitief” bestempelde vasthouden van een kundig vakman aan zijn eenmaal aangeleerde en geslaagd bevonden modellen, maar het bewijst in een tijd, die aan het primitieve druk bezig was te ontgroeien, een armelijk achterblijven ook van Fiorenzo. Geen wonder dat anderen voorbij streefden.

Het gemis aan impulsie en aan spontani-

teit blijkt ook uit de wijze, waarop Fiorenzo met zijn verven omgaat. Er is in een werk als dit niets of zeer weinig, dat men coloriet kan noemen. De kleurkracht is gelijdelijk over het paneel verdeeld, zonder gloed hier of tempering daar, en dat schier met voorbedachten rade om aan de harmonie vooral geen kwaad te doen. Als die harmonie nu maar bereikt was door een evenwicht van kleurtegenstellingen; maar ook dit is niet het geval. Veeleer zijn de kleuren met overlappend naast elkaar ingevuld, zonder een tint krachtig te doen spreken. De eene toon wordt door den anderen terstond afgestompt. Het geheel wordt daardoor mat en vreugdeloos. De ongekleurde afbeelding geeft van het schilderij een indruk die veel gunstiger is dan de werkelijkheid. — Eén ding moet men echter roemen: dat dit werk, ook waar het teeder wordt, niet de weekheid bezit, welke aan sommige stereotiepe gestalten van Perugino en diens school eigen is. (De weekheid, als „affect”, is ook bij Perugino meer stereotiep dan de gestalten, en de zelfherhaling dus van wel anderen aard dan het primitief genoemde overdoen van geijkte vormen, zelfs al is Perugino daar nog niet geheel vrij van. Dit komt echter meer voort uit zijn productie-inmassa, dan uit armelijkheid). —

Aan Fiorenzo di Lorenzo werd in 1472 opdracht gegeven een groot polyptiek te maken voor het hoogaltaar in de kerk van Santa Maria Nuova te Perugia. Voor dit statige retabel hadden de monniken van het klooster besloten 200 goudguldens als maximum te besteden. De stad zeide daarenboven een subsidie van 60 „fiorini” toe, mits aan een kunstenaar uit Perugia de opdracht gegeven zou worden. Bij contract werden toen aan Fiorenzo 235 goudguldens toegezegd. De meester was in dit jaar zelf een der „fiori” (leden van het stadsbestuur), die tot het verlenen der subsidie besloten. Dat hij dit ambt bekleedde leert ons tevens, dat hij onder zijn medeburgers in hoog aanzien stond. Het bestelde werk kwam

eerst veel later, in 1493, gereed en in een heel anderen vorm als oorspronkelijk was bepaald. Het contract werd tot tweemaal toe gewijzigd en de verdere afwijkingen waren dan nog zoo groot, dat men niet eens met zekerheid weet, of een drieluik, uit de genoemde kerk afkomstig en nu in de pinacothek bewaard, eigenlijk wel het bewuste stuk is of niet *).

Geenerlei onzekerheid heerscht daarentegen aan gaande een ander en belangrijker werk van 1487, het eenige dat door Fiorenzo gesigneerd is (afb. 21). Afkomstig uit de kerk van San Francesco is het nu ook in het museum te Perugia ondergebracht †). Ter weerszijde van een thans ledige nis, waarin een beeld van St. Franciscus gestaan moet hebben, ziet men St. Petrus en St. Paulus, krachtige figuren, wederom „als uit brons gegoten”.

Van boven is het werk afgerond en in de lunet, die aldus ontstaat, verschijnt de verheerlijkte Madonna met het Kind op de arm, halffiguur in een krans van zes cherubkopjes, die een

„fondo” om haar heen vormen. Rechts en links is een aanbeddende engel aangebracht.

Een overeenkomstige voorstelling ver- toont een fresco-lunet boven een deur in het Palazzo Comunale van omstreeks 1478. Ook daar is de Madonna in halffiguur afgebeeld, door zes cherubkopjes omgeven, op dergelijke wijze trouwens als ook op het

hier afgebeelde fresco te Monte Abbate 't geval is. De beide fresco's vertoonen trouwens ook in ander opzicht nauwe verwantschap. Geheel ten onrechte wordt de lunet-fresco door Jacobsen aan Pinturicchio toegeschreven *). Een vergelijking der beide engel- figuren met die op het gesigneerde werk van Fiorenzo, dat wij zoo even bespra- ken, is voldoende om diens auteurschap terstond en onbetwistbaar vast te stellen. Eigenlijk is zelfs deze vergelijking overbodig, want het is na te gaan, dat alleen één



AFB. 19. FIORENZO DI LORENZO. „MADONNA DI BON SOCCORSO” (1482). MONTONE.

der engelen (en wel de linker) door den jongen Pinturicchio geschilderd werd en dat misschien zelfs nog volgens een karton of teekening van zijn leermeester †). De rest deed Fiorenzo zelf.

In deze periode van ± 1475—'90 is de

*) Zie desgewenscht nader over het vraagstuk W. Bombe, t. a. p. blz. 122 vgg.

†) E. Jacobsen, *Umbrische Malerei* blz. 79 vg. en Bombe t. a. p. blz. 125.

*) Afb. aldaar pl. 45 beneden.

†) Zie Bombe, blz. 139 en 220.

meester zelden geheel meer in zijn kracht.

Het vergaat hem wel niet als Melanzio: hij kijkt niet van zijn grooten stadgenoot, Pietro Perugino, af — eens zijn leerling, maar reeds vóór hij 30 jaar oud was een geducht mededinger —, maar hij ziet zich toch meer en meer in een hoek gedrongen. Het gevolg is, dat zijn vrije ontwikkeling wordt belet, dat zijn teekening nog stroever wordt en ook zijn reeds vroeger niet zeer levendige kleur eigenaardig vast en ondoorzichtig.

Een groote „Aanbidding der drie Koningen” uit Santa Maria Nuova, die ook in de pinacothek te Perugia een plaats kreeg, vertoont die eigenschappen. Niets is daar opgelost, de heele compositie is als geklonterd door het kortzichtig aandacht schenken aan ieder ding op zich zelf. Het werkstuk, hoe deugdelijk ook, laat ons onverschillig. De beteekenis is te zeer historisch. Alleen het landschap is fraai, doch moet aan Pinturicchio worden toegeschreven, wiens meer luchtig werkende hand ook in sommige andere onderdeelen is te herkennen. Zijn hulp vermocht echter het werk niet te redden. — In 1480 trok Pinturicchio naar Rome, om daar met andere jonge Umbriërs onder leiding van Perugino in de Sixtijn'sche kapel te werken. Dit fatale jaar onttrok aan het atelier van Fiorenzo de beste werkkrachten.

Als een paar jaar later het Umbrische gezelschap uit de Eeuwige Stad te Perugia terugkomt (Pinturicchio bleef daar achter), wordt weldra de mededinging van Perugino's productief atelier voor Fiorenzo nog aanmerkelijk drukkender. Perugino beschikte gaandeweg over een schaar van bedreven gezellen en leerlingen, geoefende kunstenaars, die geheel in zijn geest waren gevormd en in zijn dienst of soms meer als vennoten s a m e n met hem bleven werken. Het is zelfs met zekerheid uitgemaakt, dat hij eenige jaren achtereen gelijktijdig te Florence en te Perugia een „winkel”, d.i. een atelier heeft gehad. In de laatstgenoemde stad stond de jonge

Rafaël een poos lang aan het hoofd van het bedrijf. Deze dubbele productie beteekende uiteraard voor de andere vakgenooten een harden strijd om 't bestaan. 't Werd een soort trust! En voor Fiorenzo was het niet 't minst bitter dien strijd te voeren en zich al meer overvleugeld te zien. Niet alleen was Perugino immers uit zijn werkplaats voortgekomen, maar ook meer dan een van diens helpers. Wrijving bleef niet uit. Vak-twisten moesten voor den rechter worden uitgemaakt. Maar een kunst, die voorbereidend is, moet het altijd afleggen tegen een jongere, gelijktijdige richting, wanneer die de vervulling inhoudt van een belofte. Wat Fiorenzo aangaat, hij vereenzaamde meer en meer en hield ten slotte, behalve zijn twee zoons, die als schilders niet veel beteekenden, alleen den middelmatigen Bartolomeo Caporali als helper over, die omstreeks 1480 uit het atelier van Bonfigli in het zijne overging. Van hetgeen Fiorenzo ná 1500 nog mag gepresteerd hebben is ons niets bewaard.

Met een enkel woord moet hier nog gewag worden gemaakt van de bekende paneeltjes met voorstellingen uit het leven van St. Bernardinus. Zij zijn afkomstig uit de sacristij van San Francesco te Perugia, waar zij een tabernakel sierden, waarin het beroemde processie-vaandel van Bonfigli bewaard werd. Nu bevinden zij zich in de pinacothek, in een afzonderlijk vertrekje. Over deze paneeltjes is veel te doen geweest en hun kunstwaarde is door sommigen niet weinig overschat. De acht werkjes werden in het midden der vorige eeuw aan Fiorenzo di Lorenzo toegeschreven, maar het ging er om, of dit verondersteld auteurschap al dan niet aanvaard mocht worden. De meeningen der kenners loopen nog zeer uiteen! In ieder geval — zoover is men wel — zijn verschillende handen duidelijk te onderscheiden. De jonge Pinturicchio, die zooals wij zagen een tijd lang onder Fiorenzo arbeidde, had z o n d e r t w i j f e l een groot aandeel in het werk en met hem (misschien) de

schilderarchitect Francesco di Giorgio uit Siena, die een poos te Perugia werkte. Wat Pinturicchio aangaat behoeft geen twijfel te heerschen, want alle onzekerheid, die op het punt nog mag bestaan, wordt weggenomen bij aandachtige vergelijking van 's meesters eerste zelfstandige fresco te Rome in S. Maria in Aracoeli (1484) en van zijn wat latere schilderijen in het Appartamento Borgia (1492—'95). De paneeltjes

blanke paleishal, zij zijn van een virtuositeit, welke Fiorenzo nooit bereikte. Meer nog dan mieren zijn het goudhaantjes of glanzige loopkevers en de bruine figuur van St. Bernardinus beweegt er zich als een boktor tusschen. Het is kennelijk een jong talent, dat zich hier op het koord waagt. Het succes is onmiskenbaar: men heeft plezier in de episodien van dit onplechtig, anecdotisch behandelde heiligeleven; doch het gaat niet



AFB. 20. FIORENZO DI LORENZO. „GEBORTE”. PERUGIA.

zijn bevallig en dragen 't kenmerk door een levendiger talent te zijn ontworpen dan Fiorenzo ooit was. Diens vaste compositie en ietwat zware teekening kan men hoogstens in wee der schilderijtjes herkennen. De overige zijn juist opmerkelijk rank, boomen en figuren zelfs tot bij het spichtige af. Die bedrijvige mierenmenschjes op hun spillebeentjes, met de geestige kleurtjes van hun gewaden in een wijd landschap of voor een

aan te verkondigen, dat de serie „zum Hervorragendsten gehört, was das italienische Quattrocento hervorgebracht had” *). Nog moet worden opgemerkt, dat het jaartal 1473, op een eerepoort geschilderd, waarschijnlijk maakt, dat de paneeltjes

*) Jacobsen t. a. p. blz. 71. Afbeeld. aldaar pl. 36—40. Vgl. ook Bombe blz. 130—139, met belangwekkende, doch niet geheel overtuigende uiteenzetting.

in dat jaar voltooid werden. Pinturicchio was toen 20 jaar oud.

Bartolomeo Caporali was sedert 1442 meester te Perugia en, zooals wij zagen, helper en vennoot eerst van Bonfigli en later van Fiorenzo. Welk aandeel hij echter in de productie van deze beide ateliers mag hebben gehad is in verreweg de meeste gevallen niet uit te maken. Zelfstandige werken van zijn hand kunnen niet worden aangewezen, behalve alleen één klein stukje „Madonna en Kind met vier aanbeddende engelen,” dat in 1904 door het museum der Uffizi werd verworven. Het is een vroeg werk. Uit later tijd dateert een aan dezen meester toegeschreven schilderij op doek in de kerk van Civitella d'Arma: een „Tronende Madonna met St. Sebastiaan en St. Johannes den Dooper”. Dit stuk na-dert zeer de ma-nier van Fiorenzo en draagt het

jaartal 1492. Caporali leverde ook een merkwaardig commentaar op Vitruvius, waaruit blijkt, dat hij ook op het gebied van bouwkunst ervaring bezat, en stierf tusschen 1500 en 1509. Ook hij maakte dus den ganschen bloeitijd der Umbrische school mede tot Perugino de overhand kreeg.

Deze heft de Umbrische schilderkunst tot de hoogte van het grootsche; zijn fresco's worden van devote kerkversiering tot op

den wand gemaalde treurspelen. Het liefelijke blijft ook hem daarbij eigen, b.v. in een Madonna of in een St. Jan onder het Kruis, maar het wordt bij hem verdiept en veredeld, meer vergeestelijkt, en daardoor tot betere mogelijkheid gebracht. (afb. 23).

De strakheid van Fiorenzo is voor altijd verbannen, de precieusheid van een Bonfigli voor immer overwonnen. De goede tradities der school worden daarnaast door Pinturicchio in meer novellistischen trant voortgezet. Op te merken is, dat deze in het type zijner Madonna's en ook anderszins veel dichter bij Fiorenzo blijft staan dan Perugino, die met Rafaël als zijn wapendrager zich een eigen weg baande. De schildknaap bracht het dan weldra tot roemruchtig veld-overste, die zelf een aanhang van strijders om zich heen verzamelde. Doch de kunst van dit nieuwe geslacht is niet „Umbrisch” meer,



AFB. 21. FIORENZO DI LORENZO. DE VERHEERLIJKTE MADONNA MET ST. PETRUS EN ST. PAULUS (1487). PERUGIA.

doch „Italiaansch”.

Naast Rafaël en naast de andere leerlingen van Perugino als Lo Spagna en Tiberio d'Assisi, die terloops reeds boven werden genoemd, moet nog op Andrea d'Assisi gezegd „l'Ingegno” ('t Vernuft, het Genie) de aandacht worden gevestigd, een meester die bij zijn leven naast Perugino en Pinturicchio grooten naam had. Ook hij kwam uit Fiorenzo's school voort, en niet uit

die van Perugino, hoewel hij, naar Vasari (1550) ons mededeelt, evenals Pinturicchio tot de Umbriërs behoorde, die onder Perugino's aanvoering te Rome in de Sistina werkten. Andrea komt nog voor te Assisi in 1484 en te Orvieto in 1490, bezig aan schilderijen, welke verloren zijn gegaan. Het laatst wordt in 1509 melding van hem gemaakt. Hij stierf blind.

Tot dusver was alleen van hem bekend een bijzonder treffende „Madonna het Kind aanbidde,” een fresco, dat nu in het museum van het Kapitol bewaard wordt (afb. 22). Deze Madonna behoort wel, — met die van Melanzio (afb. 14), — onder de meest kenmerkende scheppingen der Umbrische school, die er zijn aan te wijzen. Een opmerkelijk lezer ziet daarbij terstond, dat een werk als dit niet de consequentie kan zijn van de kunst van Perugino, ook waar

deze geheel hetzelfde onderwerp behandelt (afb. 23), doch van Fiorenzo's Madonnatype, waarvan afb. 19 en 20 duidelijke proeven geven. De geheimzinnige meester, die dit uitmuntende werk schiep, zou alleen daardoor reeds bewondering verdienen, en men is verrast — aanvankelijk aangenaam — als Adolfo Venturi in een der jongste deelen van zijn „Storia dell'Arte Italiana” over dezen kunstenaar verschillende nieuwigheden te berde brengt.

Welk aandeel Andrea mag hebben gehad in het werk, dat aan Perugino in de Sixtijnse kapel wordt toegewezen, ligt ten eenenmale in het duister, omdat alle aanwijzingen en nadere berichten op dit punt ontbreken. Venturi echter heeft langs den weg van loutere stijlkritiek een gewaagde poging gedaan om dit aandeel vast te stellen en kwam daarbij tot het ongedachte resultaat dat de h e e l e „Doop van Christus in den

Jordaan” aan Andrea d'Assisi zou moeten worden toegeschreven, die hier zou gewerkt hebben, „volgens teekening van zijn leermeester”, versta: Perugino —. En dat niet alleen, maar ook de „Verloving van Maria met Jozef” in het museum te Caen, met den fraaiën tempelbouw en het marmersplein op den achtergrond, zou van Andrea's hand wezen *). Verder worden werken te Perugia en elders op zijn naam gebracht, zonder eenig betoog, zon-



AFB. 22. ANDREA D'ASSISI, MADONNA. KAPITOL TE ROME.

der dat met het bestaan van de „Ma-

*) Adolfo Venturi VII² (1913) blz. 662 vgg. Het moet hier gezegd worden, dat de bekende nestor der levende Italiaansche kunsthistorie, na het verlies van een veelbelovenden zoon, eenige jaren geleden, dezelfde niet meer is. Ontroerend is de wilskracht waarmee de grijsaard zijn onderwijs aan de Universiteit te Rome en zijn „Geschiedenis van de Italiaansche Kunst” voortzet; doch zijn gave van onderscheiding is te loor, zijn uitspraken niet vrij van willekeur en de motiveering uiterst zwak. Ter aangeh. plaatse wordt ook de „Ondergang van Farao in de Roode Zee”, het fresco van Cosimo Roselli in de Sistina toegeschreven aan een helper: zekeren Fra Diamante. Enz.

„donna” op het Kapitoel bij dit alles ook maar een oogenblik wordt rekening gehouden. De genoemde „Madonna” die bij de verschillende toeschrijvingen als onmiskenbaar beletsel in den weg staat, wordt zonder vorm van proces ter zijde geschoven door haar geheel willekeurig, op naam van Antonio da Viterbo te brengen een leerling van Perugino van wien wij ook al bijster weinig weten en die daardoor met te minder bezwaar als „deus ex machina” kan dienst doen.

Het behoeft niet gezegd, dat op deze wijze de grootst denkbare verwildering ontstaat. Als men één werk van Perugino aan Andrea toekent, — de mogelijkheid nog wel openlatende, dat hij naar een carton van den meester arbeide, — dan ziet men weldra ook in andere stukken overeenkomst met dit

werk. Dat spreekt van zelf. Noemt men dan die overeenkomst „stijl-eigenaardigheid” en „kenmerk van dezelfde hand”, dan heeft men in een oogwenk een groep werken bijeen, die den meester in kwestie aan een „œuvre” helpen. Zelfs als men bij zulk soort toeschrijvingen met stelselmaat te

werk gaat, is het experiment gevaarlijk, wanneer men niet over een studie-basis beschikt van gesignde of door gelijktijdige documenten als onbetwistbaar gewaarborgde werken; maar als die basis ontbreekt, is van het heilloos begin niet anders dan nog heilloozer verwarring te wachten. En

die heeft Venturi hier met geestdrift tot stand weten te brengen, om welke reden verschillende zijner uitspraken ook door zijn landgenooten streng zijn veroordeeld. Er is in het fresco der Sixtijn-sche kapel niet alleen niets dat de auteurschap van Andrea d'Assisi bewijst, maar zelfs niets dat geacht kan worden daarop te wijzen. Wij kunnen hierop niet verder ingaan, maar het is geraden voor eerst liever bij het eene fraaie Madonna-fresco te blijven, dat door overoude traditie aan l'Ingegno wordt toe-



AFB. 23. PIETRO PERUGINO. MADONNA. PINACOTHEEK TE PERUGIA.

geschreven. Met dit werk kan alleen een „Madonna” in de Vaticaansche Pinacothek (no 215) in verband worden gebracht: een klein fresco, dat zich vroeger in de zoogenaamde „segreteria” van de oude bibliotheek van Sixtus IV bevond en in den jongsten tijd werd afgenomen. De Moeder

is voorgesteld in halffiguur het Christus-kind vasthoudende, dat in 't kozijn van een venster rechtop staat. Het werk wordt in den Catalogus „mamera di Pinturicchio” genoemd, 't geen juist is in zoover niet hij maar een ander bekwaam leerling van Fiorenzo di Lorenzo hier het penseel voert: Andrea.

Zooals wij zagen wordt de Umbrische schilderkunst der XV^e eeuw gekenmerkt door een uit zielsbehoefte vasthouden aan het devoot stemmingsvolle, zonder verwerking of bijmenging schier van paganistische elementen. Daardoor onderscheidt de school zich van die van Florence en nog scherper van Mantegna's noordelijker sfeer. Dit kenmerk van verzonkenheid, vroomheid, meestal niet dwepend, eer droomerig, vinden wij zoowel bij l'Alunno en Melanzio als bij Bonfigli en Fiorenzo di Lorenzo, voorts bij Perugino op andere wijze, en zelfs blijft het Rafaël in diens Madonna's eigen. Op last

van Julius II ontwerpt deze „de School van Athene”, maar in de blanke verrukking der „Disputa” kan hij daartegenover zijn godsdienstzin weer ten volle tot uiting brengen. Hij wordt dan ook door de tijdgenooten „il Divino” genoemd.

Leonardo en Michel Angelo, de meer heidensche heroën, zouden dien naam nimmer hebben verworven. Vroomheid brengt ook tot de lichtelijk weeke wijding, die wij in sommige der meest ontroerende paneelen van Rafaël aantreffen. Want hij blijft een Umbriër. De oogopslag van de Godsmoeder verraad den landaard op ieder werk. Deze kunst kan van Alunno en Fiorenzo zijn afgeleid, maar nooit van Filippo Lippi of Botticelli. Wat zijn technische vorming betreft mag Rafaël aan de Florentijnen nog zooveel te danken hebben, hij blijft een zoon van zijn liefelijk gewest.

Augustus—September 1916.

