



DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(FLORENCE, S. MARIA NOVELLA).

MADONNA.

# DE SIENEESCHE SCHILDERKUNST IN DE MIDDELEEUWEN,

□ □ DOOR J. S. WITSEN ELIAS □ □



UDE huizen, die zich stapelen tegen een heuvel en daar boven uit het alles domineerend gevaarte van de marmeren kathedraal, dat is de aanblik van Siena wanneer wij haar van een der heuvelen in den omtrek af naderen. Zij ligt er nog Middeleeuwsch in den ring van haar hoogen stadsmuur, met de zware poorten, en ook als wij door haar nauwe, sombere straten gaan of over haar wijde stadsplein, dan komen wij onder den indruk van dat Middeleeuwsch aspect.

Het is als heeft zij tusschen haar eeuwen-oude paleizen, in de ovale ruimte van haar Piazza met het hooggetorende raadhuis, en vooral over haar stil en vredig Domplein iets gevangen gehouden van de sfeer dier verre eeuwen. Er hangt nog iets van den kleurigen droom van een lang vervlogen tijdperk waarin de hartstochten feller en primitiever waren, waarin men krijg en burgertwist kende, maar ook mystieke devotie en stille mijmerij.

In deze oude stad bloeide in de Middeleeuwen een schilderkunst op in wondere harmonie met geheel de omgeving. Decoratief in hooge mate is zij tevens een zeer fijne uitbeelding van het leven in dien tijd. Zij paart vaak ontroerende vroomheid aan lichte gratie; geen wonder dat zij geen volle eeuw op dit hoogtepunt kon blijven. Nadat slechts enkele meesters haar hadden voortgebracht verviel zij tegen het einde van het trecento reeds in manier en toen in een volgende eeuw de kunst in het naburige Florence openbloede tot de lente der Vroeg Renaissance bleef Siena zich herhalen in een vorm die de ziel reeds lang had verloren.

De Sieneesche schilderkunst is voortgekomen uit de strenge, verstarde Byzantijsche Mozaiekkunst. Nog in de 13e eeuw n.l. was Italië een kunstleer van het Oosten. Byzantium leverde er de geschilderde altaartafelen of iconen, de ivoren reliquie-kistjes en kleine beelden. Langzaam aan echter vertoont zich dan ook een opnemen van Westersche invloeden, van Westerschen geest die de stijfheid verdrijft en een zekere gevoeligheid in gelaat en houding brengt. Het duidelijkst spiegelt zich dit af in de Madonna's van de 13e eeuw.

Wanneer echter heeft de Italiaansche schilderkunst een beslist nieuwe richting ingeslagen? Vroeger beschouwde men algemeen Guido da Siena's groote Madonna in het stadhuis te Siena als het beginpunt van een nieuw stadium. Men nam als haar dateering aan 1221 en kende hiermede Siena

de eer toe het eerst den nieuwen weg te hebben ontsloten. Sinds men voor dit jaartal echter 1271 is gaan lezen moet de Florentijn Cimabue wel als de grondlegger van een eigen Italiaansche kunst worden beschouwd.

Guido's Madonna is natuurlijker in gelaatsuitdrukking dan degenen die voorafgingen, haar omtreklijn, hoewel nog vrij zwaar, is soepeler, gratieuzer, de oogen vooral zijn meer levenswaar geschilderd. Het kind heeft zich tot de Moeder gewend en ziet tot Haar op.

Een kleinere Madonna van dezen schilder bevindt zich in de Accademia. Ook hier nog eenige stijfheid, en vrij zware omtreklijnen maar toch iets meer gevoel, iets meer zachtheid. Merkwaardig zijn de groote gaten in de kroon die Maria draagt en waarin vroeger glasjuweelen hebben gezeten: een echt teeken van Oostersche prachtliefde dat wij nu smakeloos zouden vinden. Ook later echter komt het nog wel voor.

Deze werken kunnen ons nog niet een direct kunstgenot geven. Zij interesseeren ons echter daarom, wijl uit deze Italo-Byzantijnsche school een meester is voortgekomen die wel, zij 't misschien ook onbewust, schoonheid heeft gegeven. Dit is Duccio di Buoninsegna.

Hij is geboren waarschijnlijk omstreeks 1260 en van zijn leven weten we weinig, evenmin als van de dateering van zijn werken. Een der eerste van zijn hand moeten we in Florence zoeken. In 1285 werd hem n.l. een madonna besteld voor Santa Maria Novella en meer dan waarschijnlijk is het dat we voor deze madonna mogen houden degene die zich in de Capella Rucellai aldaar bevindt. De argumenten dergenen die dit werk aan Cimabue toekenden zijn meer en meer van twijfelachtige waarde gebleken en inderdaad heeft de Rucellai Madonna vele typisch-Sieneesche karaktertrekken. Er is een zekere zachte melancholie in het gelaat die we ook in andere werken van Duccio vinden.

De schilder toont zich hier wel nog een leerling der Byzantijnsche school maar men zou kunnen zeggen dat hij de Oostersche kunst heeft ver-Westerscht.

Wanneer we in de schemerige kapel voor dit schilderij staan, dat door een lamp wordt belicht, dan beschouwen we het met andere oogen dan Guido's werk. Hier begint ons aesthetisch gevoel mee te spreken, terwijl we dat oudere werk meer als een curieuze merkwaardigheid beschouwden.

Tegenover Guido's kunst bleven we koud, het is ons om zoo te zeggen vreemd, als behoort het tot een andere levenssfeer dan de onze. In Duccio's kunst herkennen we iets van onszelf. Zijn werk heeft ook een gevoelsinhoud, we zien graag naar dat mooie, zachte, ovale gelaat met de donkere oogen.

Nog meer typisch-Sieneesch zijn enkele kleinere werken van den schilder in de Accademia te Siena. Ik noem hier bijv. zijn Madonna met vier Heiligen, welke laatsten van een treffende levenswaarheid zijn.

Doch het meesterwerk, waardoor Duccio een eerste plaats in de kunstgeschiedenis inneemt is zijn Maestà, in het Dom-museum.

Op 9 October 1308 kreeg de schilder de opdracht een groot altaarstuk voor de kathedraal te maken en daar de Sieneezen een werk, hun prachtige Dom waardig, wilden hebben spaarden zij er geen kosten voor. Men kwam overeen dat Duccio behalve zijn onkosten een vaste vergoeding van 16 soldi per dag zou ontvangen, waartegenover hij zich verbond geen ander werk onder handen te nemen alvorens de Maestà klaar was.

De meester werkte er ongeveer 32 maanden aan en de kosten bedroegen, volgens een Sieneesch kroniekschrijver, meer dan drieduizend gouden florijnen.

In 1311 was het gereed en den 9en Juni van dat jaar werd het werk in processie, onder het luiden der klokken, naar de kathedraal gedragen. De gansche bevolking volgde den stoet.

Het stuk was aan twee zijden beschilderd. Voor- en achterzijde bevinden zich nu echter van elkander gescheiden, naast elkaar in het museum van den Dom. De voorzijde vertoont de Madonna tusschen aanbeddende Heiligen- en Engelenscharen, de achterzijde telt 26 kleine velden waarin Jezus' leven en lijden is afgebeeld.

Ik zal mijn blijde verrassing niet gauw vergeten toen ik plotseling voor dit machtige werk kwam te staan. Juist dan, bij zoo'n onverwachten aanblik valt de groote decoratieve pracht sterk op.

Dit decoratieve is hetgeen de Sieneesche schilderkunst uit de erfenis van Byzantium heeft behouden als hoogste deugd.

Doch naderen wij het stuk en bezien we de gezichten van nabij dan ondergaan we een nieuwe verrassing. Want hoe zeldzaam fijn zijn die trekken uitgepenseeld. En hoe mooi zijn zij, hoe mooi in hun stille vereering voor de Moedermaagd en het Kind waarnaar zij in de onderste rijen opzien, tot welke zij het hoofd wenden in de hoogere rijen, terwijl enkelen als schijnen te mijmeren over hun Hemelschen staat.

Denken we nu even aan Giotto die vrij kort na Duccio zijn fresco's in Padua en Florence schilderde. De Florentijn heeft de Byzantijnsche kunst vervangen door een andere. Zijn figuren die hij zoo harmonisch weet te schikken zijn minder conventioneel, maar de gezichten zijn bij hem veel levenlooser. Giotto schildert maskers die geen emotie verraden. Duccio echter geeft aan zijn stijve, nog bijna Oostersch conventioneele figuren, gezichten waarin de trekken naar het leven zijn uitgebeeld.

Ook in de opstelling der figuren is Duccio stijver dan Giotto. De laatste plaatst reeds de figuren naast zijn Madonna, in de Uffizi, achter elkaar. Duccio's Heiligen zijn nog boven elkaar gezet, en toch is bij hem duidelijker een o p z e t te bespeuren om schoonheid te geven dan bij Giotto.

De meester van Florence is feitelijk naar den geest nog meer de Middeleeuwsche dienaar der kerk dan de Sienees.

Het realisme gaat echter nog verder in de verschillende tooneelen uit Jezus' leven. Wenden we ons thans tot deze reeks van kleine paneeltjes dan valt weer, bij een nauwkeurige beschouwing, veel te genieten.

Wanneer we de Middeleeuwsche kunst misschien hebben leeren kennen uit Giotto's werk, dan staan we hier verbaasd over de ver-gaande levens-waarheid, de fijne psychologische uitbeelding, de treffende karakteri-seering van Duccio.

Waar heeft hij zulk zuiver waarnemen en weergeven geleerd?

Hier denk ik onwillekeurig aan het verhaal, dat het gerechtshof reeds voor Duccio's tijd den schilders van de stad opdracht gaf om de portretten te schilderen van misdadigers teneinde het volk met hen bekend te maken.

We vergeten immers maar al te vaak dat er in de Middeleeuwen ook wel degelijk een burgerlijke kunst moet zijn geweest, maar deze, daar zij het Heilig karakter der kerkelijke kunst miste, is meestal vrijwel geheel voor ons verloren gegaan. Toch bestond zij — enkele beschilderde banieren uit dien tijd getuigen er te Siena nog van — en zij moet dus ook wel degelijk haar invloed gehad hebben.

Het is dus misschien niet al te gewaagd een verband te zoeken tusschen een opdracht als hierboven vermeld en de buitengewone psychologische opmerkingsgave waarvan Duccio's werk het resultaat is.

Om nu tot de bijzonderheden te komen; let eens op het gezicht van Judas, in het schilderij van het verraad. Zoo zeldzaam meesterlijk is hier de uitdrukking in het gelaat van den verrader dat we onze oogen bijna niet durven gelooven. Dit is kunst uit het jaar 1311! En zie vlak daarnaast het smartelijke en tevens schoone gelaat van den Heiland. Let ook op de jongeren, die verschrikt en angstig vluchten. Alleen Petrus snijdt nog nijdig den Romeinschen soldaat het oor af. Hier is het gebaar nu wat onbeholpen; dat zou Giotto weer beter uitgebeeld hebben.

De achtergrond is goud en daartegen staan bijzonder mooi de donkere groene boomen.

Een ander staaltje van fijne psychologie: Waar Jezus, geblinddoekt, met stokken wordt geslagen zien we Petrus buiten de poort van het huis staan met de vrouw die hem beschuldigt: „Ook gij waart met dezen Jezus van Nazareth.” Doch Petrus ontkent. Niet alleen met het afwerend gebaar der beide handen, ook zijn gelaat drukt de schrik en de sterke ontkenning uit. Doch de vrouw, streng en vorschend, den vinger op hem gericht, spreekt de onverbiddelijke woorden uit.... en boven beider hoofden kraait de haan.

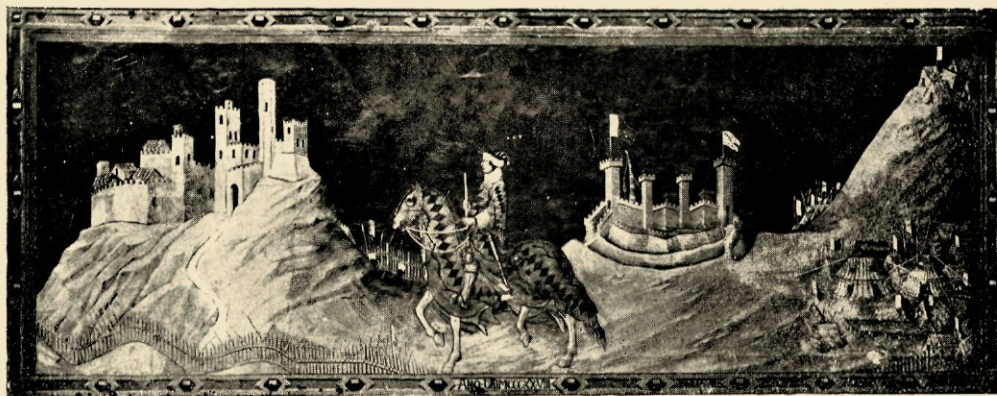
Wondermooi is het groote paneel met de kruisiging, en daarop dan vooral de groep der vrouwen van wie de Moeder ineenzinkt.



SIMONE MARTINI.

(FLORENCE, UFFIZI).

ANNUNCIATIE.



SIMONE MARTINI.

(PALAZZO PUBBLICO, SIENA).

GUIDORICCIO DEI FOGLIANI.



AMBR. LORENZETTI.

(ACCADEMIA, SIENA).

ANNUNCIATIE.

Maar we raken niet uitgekeken bij deze tafereelen. We ontdekken telkens nieuwe schoonheden, telkens nieuwe fijne trekjes van Duccio's groote opmerkingsgave en artistiek gevoel, van zijn vromen zin zoowel als van een zekere levensliefde.

Dit alles is niet louter meer geschilderd om de kerk een middel te geven waardoor zij het volk op bevattelijke wijze de Heilige geschiedenissen kan onderwijzen, dit is gedaan met het verlangen het gemoed te uiten in schoonheid, het leven te geven zooals het kunstenaarsoog het zag. O, ik stel me niet voor dat de schilder Duccio zich van deze gevoelens rekenschap heeft gegeven. Hij zal zich zeker nog als elk Middeleeuwsch kunstenaar niet meer dan een eenvoudig werkman gevoeld hebben. Alleen misschien zal het onder het werk tot hem doorgedrongen zijn dat het toch wel een zéér schoone taak was waartoe men hem geroepen had.

En dan penseelde hij de menigte voor Pilatus, opgewonden de handen bewegend, en eischend dat de Nazarener ter dood zal worden gebracht, maar vooral dan liet hij zijn penseel zeer liefdevol aan 't werk gaan om de figuur van den Christus te schilderen, met dat zacht-droeve gelaat, dat op deze schilderij zoo eindeloos schoon voor zich uitstaart.

Dit is het Westersche-, meer nog het Italiaansche element in deze kunst: de heel zachte weemoed, de melancholie die soms tot gratie verslankt, de mijmering in een gelaat, waarin de amandelvormige oogen ons dan weer aan haar Oosterschen oorsprong doen denken.

Ook Westersch is de Gothische architectuur, die de gouden achtergronden nu vaak begint te vervangen.

Al heeft Duccio zich dan niet geheel los kunnen maken van de school waaruit zijn kunst was gesproten, hij heeft er toch vele Westersche elementen in gebracht, naast vele persoonlijke karaktertrekken.

Zijn volgelingen namen juist die Westersche elementen van hem over en verwaarloosden het Oostersche. Zoo kon zich feitelijk een nieuwe school ontwikkelen waarvan dan Simone Martini een groot leider zou zijn.

Duccio zelf stierf in 1320.

Simone Martini is volgens Vasari in 1284 geboren en ofschoon de schrijver der „Vite” vaak zeer onnauwkeurig met de jaartallen omspringt zal hij hier toch de plank wel niet ver mis geslagen hebben.

Met dezen schilder zijn we tot de klassieke periode van deze kunst gekomen. Simone vereenigt in zich de beste eigenschappen van de Italo-Byzantijnsche school. Het decoratieve element blijft in hooge mate aanwezig, maar tegelijk is de meester naar den geest zeer Westersch.

Het Oosten heeft het schoonheidselement in zijn kunst gebracht, het verlangen en het doel, schoonheid te geven. Dit is bij Simone opmerkelijk veel sterker en bewuster dan bij Giotto.



Het Westersche noem ik het realisme der détails, het weergeven van het leven, van de wereld zooals de schilder die om zich heen zag.

En deze wereld nu was het Siena in de eerste helft der 14e eeuw, toen de stad na jaren van oorlog en burgerwist weer tot rust was gekomen en tot welvaart. Er heerschte een zekere weelde, een zekere elegance en deze heeft de fijnzinnige Simone zeer gelukkig weergegeven in zijn werk. Doch niet koel pralend alleen. Zijn natuur die tevens innig-religieus en teeder-droomerig was heeft die wereldsche verschijnselen vergeestelijkt.

De kunstenaar, gevoelig voor indrukken, was tevens in staat zich te verliezen in de droomerijen van een dichter.

Typeerend is dan ook voor hem dat hij bevriend was met Petrarca. Zooals Giotto zich verwant gevoelde met den Goddelijken Dante, omdat hun beider Middeleeuwsche geesten overeenstemden, zoo heeft de schilder der gratieuse vrouwe-figuren, Simone, den verliefden minnezanger van Avignon begrepen.

Simone heeft voor Petrarca het portret van Laura geschilderd zooals het sonnet vertelt dat begint:

Maar zeker moet mijn Simone in 't Paradijs zijn geweest,

Waarvan deze schoone jonkvrouw deel uitmaakte.

Hij zag haar daar, en beeldde haar af op perkament.

Teneinde hier beneden getuigenis af te leggen van haar schoon gelaat.

Een der eerste werken van den meester, die ons bekend zijn, is zijn Maestà op een der wanden van het raadhuis.

Ook hierin zijn nog verschillende Byzantijsche karaktertrekken, zooals bijv. de kroon die Maria op het hoofd draagt, de houding van het Kind, dat weer, als op de oude mozaïeken, recht op den schoot der Moeder staat. Dan de pracht der kleuren, het vele goud en de tooisels. Doch van eigen vinding is de baldakijn, dien Heiligen dragen, en nieuw zijn ook de sierlijke Engelen met de slanke vleugels, die schalen vol bloemen tot de Madonna opheffen.

In 1317 schilderde Simone te Napels de kroning van Koning Robert door diens broer, den H. Lodewijk van Toulouse.

Als r i d d e r Simone Martini, trekt de meester van daar. In 1320 vinden we hem aan het werk te Pisa waar we nu nog van zijn hand een Madonna aantreffen in het Dommuseum en een altaarstuk, oorspronkelijk voor St. Catharina bestemd, in het Stadsmuseum. Vooral dit laatste werk is bijzonder mooi van kleur, terwijl de trekken der gezichten uiterst zorgvuldig zijn uitgepenseeld.

Na ook nog te Orvieto te hebben geschilderd gaat de meester dan naar Assisi.

Daar, waar zooveel schilders hebben samengewerkt, waar de ploeg van

Cimabue die van Cavallini heeft ontmoet, waar de kunst van Giotto haar beginpunt vindt, heeft Simone's ontwikkeling een belangrijke stap verder gedaan.

Dr. van Marle geeft dit bezoek aan tusschen de jaren 1322 en 1326. Simone schilderde er de geschiedenis van den H. Martinus en eenige Heiligen-gestalten, die van een warme levensechtheid zijn. Hoe mooi zijn er vele der gezichten, hoe typisch ook, zooals bijv. de muzikanten op een der feestelijkheden. En hoe prachtig is de Christusfiguur die den Heilige in een droom verschijnt.

Ook wat de perspectief betreft heeft Simone hier groote veroveringen gemaakt. Doch nog belangrijker voor zijn kunst is het Fransch Gothische realisme dat van dezen tijd af een hoofdbestanddeel er van uitmaakt.

Dat ook Fransche miniaturen in gezang-boeken e.d., die in Toscane zeer wel bekend waren, op den schilder invloed hebben uitgeoefend is zeer waarschijnlijk. Vooral wanneer we bedenken dat ook hijzelf verschillende boeken beschilderd schijnt te hebben. Men houdt bijv. het titelblad van een afschrift van Vergilius in de Bibliotheca Ambrosiana te Milaan voor werk van zijn hand.

Terug in Siena heeft Simone op den muur in het stadhuis, tegenover zijn Maestà, het portret van den ridder Guidoriccio dei Fogliani geschilderd, die voor de Sieneezen Castruccio Castracane verslagen had, toen deze Toscane was binnen gevallen, terwijl hij in 1328 Montemarsi voor hen veroverde.

Inderdaad is dit een portret, zoo persoonlijk schijnen de wezenstrekken van den stoer in den zadel gezeten ridder op zijn fier-stappend ros. Maar tegelijk is dit meer dan het portret van één mensch. Het is het symbool van het feudale stelsel. Het is een gedachte, een ideaal dat de schilder hier heeft uitgedrukt. Dit is de ridder, de beschermer der zwakkeren.

Om te beseffen welken indruk dit op den beschouwer maakt moet men het zien in de omgeving die er passend voor is. Dit is de hooge en ruime zaal van het Middeleeuwsche raadhuis waarin het zich bevindt.

Dan voelen we iets over ons komen van de sfeer dier verre eeuwen met hun drie streng gescheiden standen, met hun idealen van ridderdeugd en riddereer. Dan is 't als begrijpen we ineens beter den geest van dien tijd.

In dat gansche tooneel daar voor onze oogen is de ridder het eenig menschelijk wezen. Is de slag reeds gevallen? Is de overwinning behaald? Ik zou dit niet weten te zeggen. We zien alleen dat de ridder het oog heeft gericht op de getorende en gekanteelde forteres in de verte. We zien ook het legerkamp en de lansen der krijgsknechten, maar het leger zien we niet. Juist door die afwezigheid van bijfiguren komt echter ridder Guidoriccio des te beter uit.

Naar den geest is dit werk volkomen Gothisch.

Alvorens Siena te verlaten wil ik nog even de aandacht vestigen op een minder bekend werk van Simone Martini, het paneel met den H. Augustinus en vier tafreelen uit diens levensgeschiedenis in de kerk van dien Heilige.

De H. Augustinus zelf is tamelijk stijf, maar interessant is hier de architectuur in de achtergronden van het linker zijpaneel. Vooral merkwaardig goed is hier de perspectief. Giotto heeft nooit zoo duidelijk het naar achteren wegloopen van een straat weergegeven als Simone het in 't onderste paneeltje doet. Ook de poort, in het bovenste, waar men door kijkt is zeer juist geschilderd.

Enkele kunsthistorici schrijven dit werk slechts voor een deel toe aan Simone, anderen stellen het echter geheel en al op zijn naam. Hoe het ook zij, deze prachtige staaltjes van perspectivisch teekenen hebben we ongetwijfeld aan Simone te danken.

Waarschijnlijk ontstond dit werk dan na het verblijf te Assisi.

Het geven van diepte in zijn werk kan de schilder nu inderdaad merkwaardig goed, maar in de gezichten op sommige van zijn stukken is feitelijk een achteruitgang te bespeuren. Niet zoo zeer dat hij slechter schildert, maar hij begint er behagen in te scheppen hevige emoties in de wezenstrekken uit te beelden, zelfs soms daar waar het in 't geheel niet noodig is.

Dit is een eigenschap die niet zoo zeer voortvloeit uit zijn eigen kunstontwikkeling. Hij heeft deze eigenaardigheid overgenomen uit het werk van tijdgenooten, vooral uit dat der Lorenzetti's. En juist daardoor werkt het zoo storend.

Simone's kunstprincipe was feitelijk: schoonheid geven, harmonische schoonheid; en nu breekt hij in zijn latere jaren soms met dit principe.

Tot welk een meesterschap hij echter nog in staat was, wanneer hij geheel volgens zijn eigen natuur te werk ging bewijst ons het schilderij van 1333, de Annunciatie, thans in de Uffizi te Florence.

Wie, die dat museum heeft bezocht is niet getroffen geworden door dat uiterst fijne kunstwerk dat bijna exotisch aandoet tusschen de Florentijnsche schilderijen. Het is als een vreemde orchidee tusschen rozen en leliën.

Er is een subtiele gratie in, die onmiddelijk opvalt. Eenvoudig eenerzijds — niet meer eigenlijk dan die twee figuren op gouden fond — is het aan den anderen kant toch een psychologisch zeer fijne uitbeelding van een gecompliceerd zielsgebeuren. Dat is in het gebaar en in de houding der maagd die ten zeerste ontroerd is door de woorden van den Engel. Slechts de enkele omtreklijnen geven dit reeds aan, het zacht terugwijken van het lichaam, als door een gevoel van schaamte bevangen.

Dit werken met soepele omtreklijnen is een sterk Westersch-Gothisch element. En hoe schoon is toch ook het geheel der teere tinten. Het is



DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(DOMMUSEUM, SIENA).

MAESTÀ.



DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(DOMMUSEUM, SIENA).

BESPOTTING VAN CHRISTUS.



DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(ACADEMIA, SIENA).

MADONNA EN HEILIGEN.



DUCCIO DI BUONINSEGNA.

(DOMMUSEUM, SIENA).

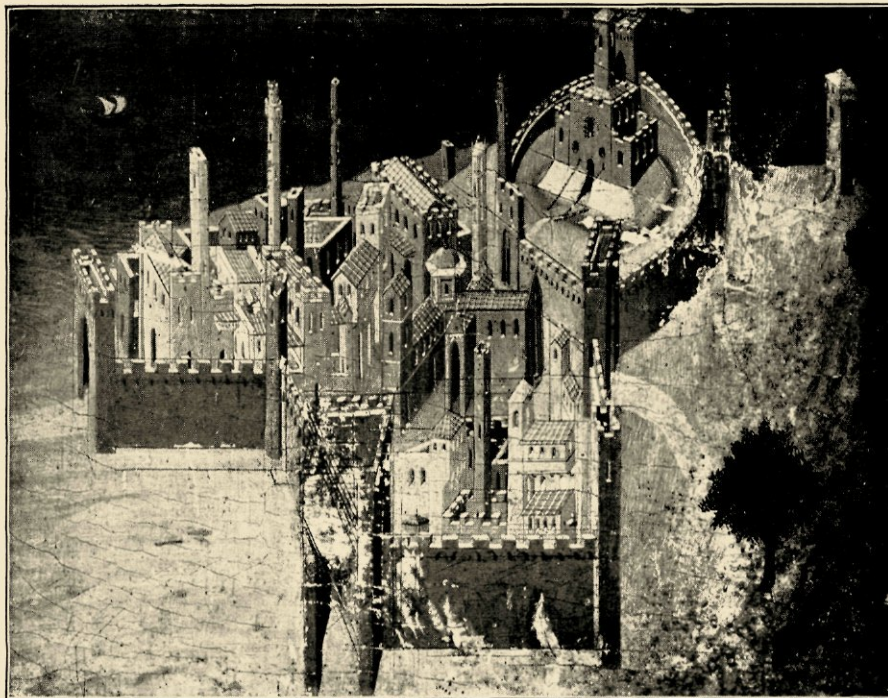
VERRAAD VAN JUDAS.



SIMONE MARTINI.

(S. AGOSTINO, SIENA).

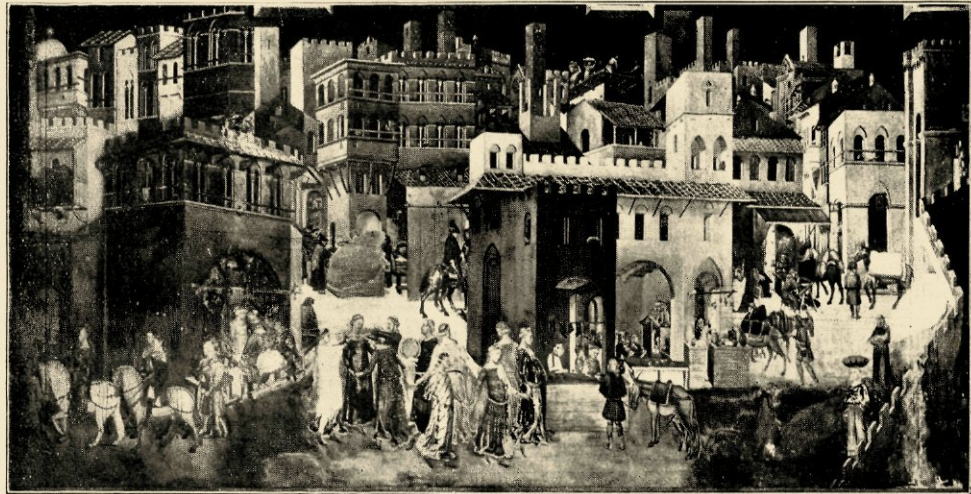
H. AUGUSTINUS.



AMBR. LORENZETTI.

(ACADEMIA, SIENA).

DE STAD.



AMBROZIO LORENZETTI.

(SIENA).

HET GOEDE BESTUUR.



PIETRO LORENZETTI.

(ST. MARIA DEI SERVI).

SALOMÉ'S DANS.

---

## □ SIENEESCHE SCHILDERKUNST IN DE MIDDELEEUWEN. 89

---

als een lichte droom, een zacht glanzend visioen, dat de schilder zoo gezien heeft in dagen van stille mijmerij.

De zijfiguren zijn van Lippo Memmi, en duidelijk valt hier op dat deze schilder, Simone's zwager en leerling zijn mindere was.

Slechts enkele jaren nog zou de meester in Italië blijven. De Paus riep hem naar Avignon waar hij van 1339 tot aan zijn dood in 1344 werkte.

Wat daar nog van zijn kunst over is, het is uiterst weinig en deze brokstukken van zijn arbeid worden hem dan nog betwist.

Zijn invloed echter is er niet onbelangrijk geweest. Had Simone oorspronkelijk van Fransche miniaturen het een en ander geleerd, nu beïnvloedde hij op zijn beurt weer de Fransche schilders die er met hem samen werkten. Zijn fijne penseelstreek, zijn smaakvolle gratie gepaard gaande met een getemperd realisme hebben onmiskenbaar op de Fransche kunst van de late Middeleeuwen ingewerkt. In heel Frankrijk en zelfs tot in Engeland valt die inwerking te bespeuren.

In zijn eigen stad maakte Simone evenzeer school doch geen van zijn volgelingen bereikte zijn meesterschap.

Lippo Memmi is van hen nog de belangrijkste. Hij is echter het beste daar, waar hij zijn meester zoo trouw mogelijk volgt. Zijn schilderwijze is echter stijver, koeler dan die van Simone, zijn werk is gevoel loozer. Hij verstaat wel de techniek maar zijn kunst is niet.... geïnspireerd. Dat ondefinieerbaar-fijne, ik zou willen zeggen artistieke, van Simone mist hij.

Toch treft ons in de Servi-kerk in Siena zijn Madonna boven de Sacristijdeur, door een zekere rustige schoonheid in het gelaat. Van nabij bezien valt echter een zekere stijfheid in het geheel niet te miskennen.

Zoo verstrakte de kunst van Simone weldra. Alleen een zeer fijn, gevoelvol meester kan zich veroorloven te schilderen als hij, zich te vermeien in pracht en gratie. Zoodra een schilder die fijnheid en dat gevoel mist wordt een dergelijk soort werk banaal, en de gratie onttaardt in weekheid of in gezochte vormen. Hieraan ontkwamen dan ook zijn volgelingen niet.

Doch twee schilders brachten nieuw leven in de Sieneesche schilderschool, de broeders Ambrogio en Pietro Lorenzetti.

Pietro, de oudste, bouwt weliswaar feitelijk op Duccio voort, doch hij ontwikkelt diens realisme verder. Ambrogio heeft op jeugdiger leeftijd dan Pietro met de kunst van Simone kennis kunnen maken en is daardoor meer door dezen beïnvloed.

De kunst der Lorenzetti's is minder decoratief dan die van Simone. In de typeering van tooneelen uit het dagelijksch leven gaan zij echter veel verder. Vooral Ambrogio doet dit.

De verovering der werkelijkheid heeft voor deze beide schilders na-



tuurlijk vraagstukken als perspectief, verkortingen e.d. klemmender dan ooit gemaakt, en zeer interessant is het waar te nemen hoe zij deze vraagstukken oplossen.

Pietro is vooral nog schilder van altaarstukken. Waar hij zich aan het werk op de natte kalk waagt, blijkt zijn bekwaamheid soms te kort te schieten. Zoo bijv. in zijn fresco's in de Servi-kerk te Siena. In de „dans van Salome" loopt de vloer veel te stijl naar achteren op, de perspectief is tamelijk gebrekkig en de figuren zijn vrij stijf. De eenige bekooring van dit schilderij ligt in de teere tinten en een zekeren harmonischen eenvoud in de opstelling der figuren.

In zijn „Betlehemsche kindermoord" zijn de figuren beter. De perspectief der gebouwen die het tooneel van handeling omsluiten is echter ook daar zeer slecht.

In het paneeltje met tooneelen uit het leven van S. Umilta (van 1341) in de Uffizi te Florence is wel een kleine vooruitgang doch ook hier nog dezelfde gebreken.

Verwonderlijk is daarom de groote verbetering in het schilderij met de geboorte van Maria (van 1342) in het Dom-museum te Siena. Niet alleen dat de teekening van een juister inzicht getuigt, ook de figuren zijn veel fijner en gevoelvoller. Pietro overtreft hier al zijn vorig werk.

Ambrogio is echter grooter dan zijn oudere broeder. Als mensch een religieus denker en wijsgeer — Vasari beschrijft ons hem als van een groote gelijkmoedigheid en met een innemend karakter — heeft hij in zijn kunst eenige mooie allegorische tafereelen en werkelijk prachtige symbolische figuren gegeven. Ook moet hij een bewonderaar der antieken zijn geweest. Ghiberti schrijft over een teekening naar een Venus van Lysippos door de hand van Ambrogio.

Deze teekening kennen we niet doch een waarlijk Helleensche rust en harmonie vertoont de figuur van de Vrede in des meesters fresco van „Het Goede Bewind" in het raadhuis. Zij is afgebeeld in half liggende houding, het hoofd gesteund op de hand. Het schoone lichaam is gehuld in een eenvoudig wit kleed met natuurlijk- en harmonieus-vallende plooien. Uit geheel haar wezen ademt een geest van kalme waardigheid.

Een niet minder fraaie figuur in deze zelfde allegorie is die van „het Recht", die de weegschaal in evenwicht houdt, die „de Wijsheid" tot haar heeft doen neerzinken.

Weldadig is werkelijk de aanblik van „Justitia's" verheven-schoon gelaat, waar de zachte ernst als een glans over heen ligt. De mooie, amandelvormige oogen blikken rustig omhoog. Wie dit verrukkelijk gelaat eens gezien heeft zal het niet licht vergeten.

De „Eendracht" aan de voeten van het „Recht" gezeten is evenzeer van bijzondere schoonheid. Zij slaat kalm den stoet van burgers gade die

zich naar de hoofdfiguur van de allegorie begeeft. Ook deze stoet is mooi, met de levendig geschilderde koppen.

Op de beide andere wanden vinden we tegenover elkaar de uitwerking van het goede, zoowel als van het kwade bestuur.

Op het fresco van het goede bestuur zien we Siena zelf oprijzen, met haar oude muren, haar paleizen en torens, haar balkons en loggia's, en haar aardige vensters met de slanke, witte zuiltjes. En dan in of voor die stad aanschouwen we het leven van Ambrogio's tijd: de schoenmaker die een boer schoenen te koop aanbiedt, een kleermaker aan het werk en eveneens een schrijver. Jonge meisjes dansen bij vroolijke muziek, een vrouw draagt een schaal met etenswaren op het hoofd, kooplieden rijden de stadspoort uit.

Elk der kleine groepen is levendig en aardig, maar ook het geheel, in die mooie kleuren en vaak vlotte teekening, maakt een schilderachtigen indruk.

En gaan we dan verder den muur langs, dan ontrollen zich voor onze oogen de heuvelen uit Siena's omgeving. Dat zijn de zon-gekoesterde olijve-hellingen en de welige wijngaarden. Het is dat gansche lieve landschap waar we misschien dien zelfden dag nog door gedwaald hebben.

Het „Slechte Bewind” aan de andere zijde vertoont nog slechts brokstukken. Roovers overvallen er klaarblijkelijk kooplieden. Ook de allegorie hierop betrekking hebbende is minder gaaf gebleven.

Ambrogio's werk heeft eveneens in Florence invloed uitgeoefend. De allegorieën in het Spaansch klooster van S. Maria Novella bijv. zijn nauw met de zijne verwandt en de groote fresco's in de Capella Strozzi van de zelfde kerk, met haar gratieuze vrouwengestalten, zijn zeker door hem beïnvloed. Zij paren Sieneesche gratie aan Florentijnsche monumentaliteit.

Tot slot moge ik nog enkele paneeltjes van den schilder vermelden, die merkwaardig zijn om de nieuwe elementen die hij in zijn kunst heeft opgenomen.

Vooreerst de vermaarde Annunciatie in de Accademia van Siena (van 1344), met de welhaast antiek-schoone gezichten van Maria en den Engel, waarin het volkomen-juiste lijnenperspectief van den vloer ons ten zeerste treft. Dan in de Uffizi te Florence twee juweeltjes van schilderkunst: de geschiedenis van den H. Nicolaas van Bari (van 1332) en de „Voorstelling in den Tempel”. In beide deze werken valt de zorg op waarmede de architectuur tot in de kleinste details is uitgepenseeld. Vooral in het laatste, waar we een Gothische kerk aanschouwen met een in onberispelijk perspectief geschilderde mozaiekvloer.

Doch ook de gezichten en de gewaden zijn zeldzaam fraai weergegeven. Een bijzonder stemmingsvol en harmonieus geheel vormt in het eerste werk een paneeltje dat het inwendige van een kerk te zien geeft: aan het

altaar staat de priester en tusschen slanke zuilen door worden we de koren gewaar.

Merkwaardiger nog voor dien tijd zijn twee landschapjes in de Accademia te Siena. Het een vertoont een stad, het andere een heuvellandschap met boomen, een burcht, een meer met een bootje, doch op beide geen enkele levende figuur.

De perspectief is weliswaar slecht, maar deze werkjes bewijzen dat de schilder oog heeft gehad voor het typische van de landstreek waarin hij leefde.

De beide broeders stierven in 1348 aan de pest. Zeker had de kunst in Siena in een halve eeuw een snelle ontwikkeling doorgemaakt. Een volgende generatie zien we deze ontwikkeling echter weinig verder brengen. De schilders uit de tweede helft van de 14e eeuw kunnen we in de Accademia uit overvloed van werken leeren kennen.

De beste van hen lijkt mij dan Bartolo di Maestro Fredi (1330—1410) wiens schilderij met het huwelijk van Maria geen onverdienstelijk werk is.

Van de broeders Andrea en Lippo Vanni heeft de eerste een zekere vermaardheid verworven door zijn schilderij van St. Catharina in de kerk van S. Domenico. De Heilige, eenvoudig als wit- en zwart gekleede non gegeven, draagt in de eene hand enkele witte lelies, terwijl zij de andere aan een knielende vrouw reikt die haar eerbiedig en liefdevol de vingertoppen kust. In zijn eenvoud en gratie heeft dit werk een onge-meene bekooring.

Tot de ontwikkeling der schilderkunst hebben deze meesters echter weinig bijgedragen. Zij zijn de bestendigers niet de opbouwers.

Langzaam vervalde deze kunst. Siena zag dit zelf reeds in. Haar bestuur noodigde althans in 1407 den Florentijn Spinello Aretino uit om een zaal in zijn raadhuys van fresco's te voorzien.

De Sieneesche school had haar taak volbracht. De geheele 15e eeuw door blijft zij tamelijk achterlijk. De vroeg-Renaissance beroert haar niet of ternauwernood.

Florence verspreidde in het Quattrocento een glans die haar buursteden deed verbleeken.

Van de Middeleeuwsche scholen, is die van Siena echter een van de merkwaardigste en bekoorlijkste.

