

Lieneke C. J. Frerichs

## Een onbekende tekening van Vincenzo Tamagni voor het Rijksprentenkabinet

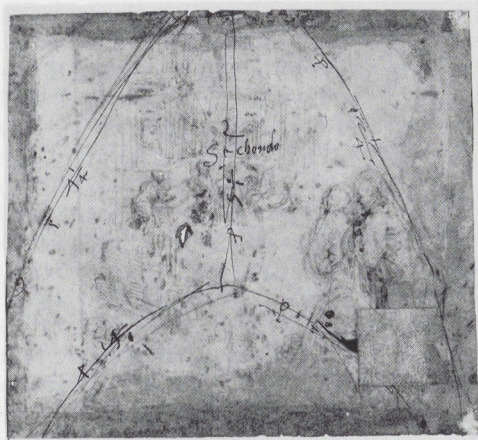
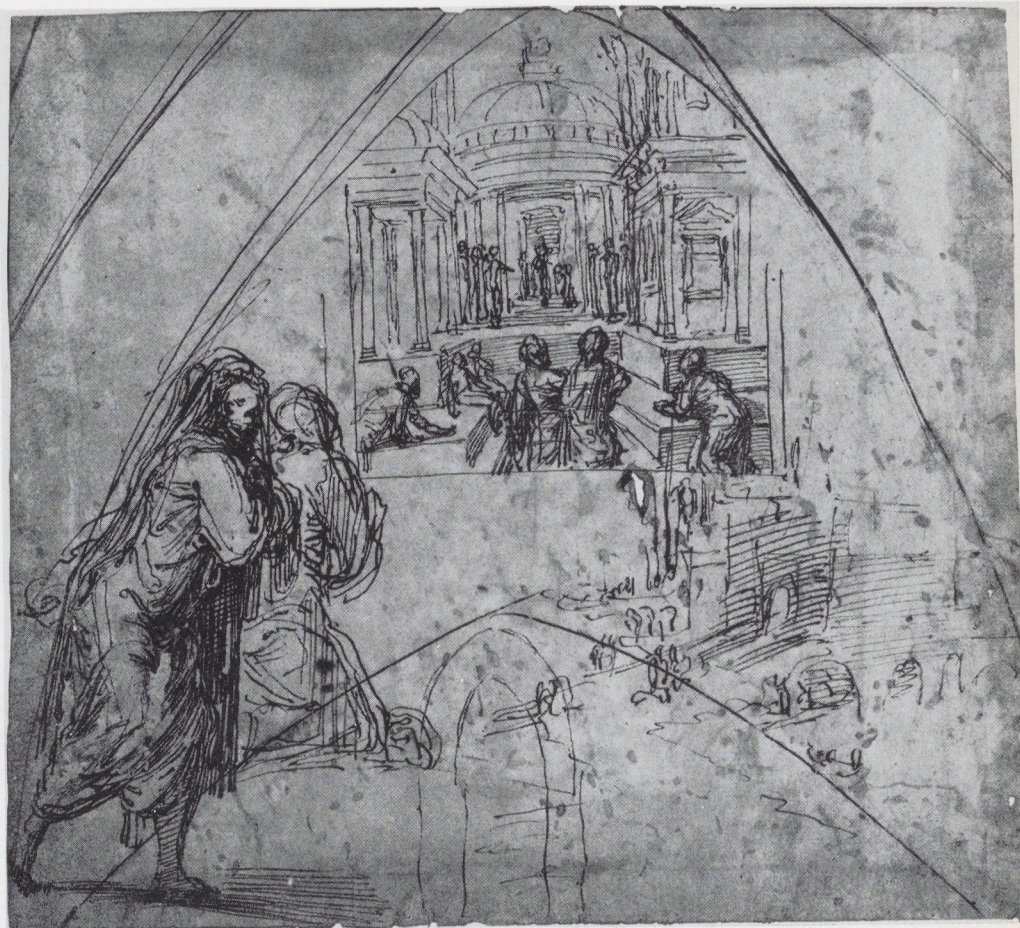
*Wandeling in Rome, aangeboden aan  
I. Q. van Regteren Altena ter gelegenheid van  
zijn tachtigste verjaardag op 16 mei 1979*

Met de groep Nederlandse tekeningen die in 1978 uit een Duitse verzameling werd verworven (zie de *Keuze uit de aanwinsten* in dit Bulletin, p. 128, nrs. 9–17), kwam ook een Italiaanse tekening mee, een ontwerp voor een gewelfschildering, die hoewel niet nader geïdentificeerd, door de directeur van het Rijksprentenkabinet in de eerste plaats om haar artistieke mérites werd gekozen. Wel had zij een meer algemene benaming: *School van Siena* en was het onderwerp als *Tempelgang van Maria* geïdentificeerd (afb. 1)<sup>1</sup>. Een zekere verwantschap met de tekenaars van de eerste decennia van de zestiende eeuw in Siena, in het bijzonder met Domenico Beccafumi kon worden geconstateerd: in het evenwicht der massa's die de voorgrond beheersen en in de centrale rol die de architectuur in de compositie vervult<sup>2</sup>, maar deze overwegingen golden niet de eigenlijke tekenmanier. Het fresco waarvoor de tekenaar ons een schets, een detailstudie en een opmeting naliet, kon helaas niet worden teruggevonden. Een opschrift op de keerzijde bood gelukkig de mogelijkheid om de kunstenaar snel te lokaliseren: in de herhaling van het architectonisch stramien, dat op de keerzijde door een rib wordt doorsneden, heeft de tekenaar het woord *sechondo* geschreven (afb. 2) en de aspiratie van de keelklank die uit deze fonetische schrijfwijze blijkt, is een typisch facet van het Florentijnse taaleigen<sup>3</sup>. Bernard Berenson's *Drawings of the Flo-*

*rentine Painters*, in de uitgave van 1938, bracht op één pagina van het platendeel, in het voetspoor van Ridolfo Ghirlandajo, vier tekeningen van Vincenzo Tamagni, waarvan de twee onderste, ontwerpen voor een zelfde compositie<sup>4</sup>, een zo frappante verwantschap toonden in de lijnvoering, dat de toeschrijving van onze tekening, die later door Philip Pouncey bevestigd werd<sup>5</sup>, een feit werd.

De twee tekeningen in kwestie, in het British Museum en in de Graphische Sammlung te München (afb. 3), zijn ontwerpen voor Tamagni's schilderij van de *Ontmoeting van Joachim en Anna bij de Gouden Poort* in Istia d'Ombone bij Grosseto, dat 1528 is gedateerd<sup>6</sup>. Beide hebben een rappe situatieschets in de achtergrond, waar bij de *Ontmoeting van Joachim en Anna* uit de aard der zaak de *Ontmoeting van Joachim en de Engel* is weergegeven. In onze tekening is rechts beneden op een vergelijkbare manier een Romeinse stadspoort met haar entourage in de voorstelling geschetst. De Münchense tekening (afb. 3) heeft bovendien, onder de streep die het blad in twee helften deelt, een schets voor een uitbeelding van een geheel ander thema, *Job op de mesthoop bespot door zijn vrienden*, drie figuren die zeer wel overeenstemmen met de figuren in het tweede plan van onze tekening. Mogen wij in de schets van de poort een aanduiding zien dat een *Ontmoeting van Joachim en Anna*, een thema, dat in de

Afb. 1. Vincenzo Tamagni. Ontwerp voor de Tempelgang van Maria. Pen in bruin, 171 × 193 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam. Inv. 78:80.  
Afb. 2 (onder). Keerzijde van afb. 1.



cyclus van het Marialeven voorafgaand aan de *Tempelgang* werd uitgebeeld, in de voorstelling zou worden opgenomen?

De schetsmatigheid van het ontwerp laat geen definitieve conclusie toe; in ieder geval zijn in de figuren op de voorgrond links van onze tekening Joachim en Anna in een geheel andere gemoedstoestand te herkennen: onzekerheid en bezorgdheid bij de vader; vrome overgave in de houding van de op de knieën gezonken moeder. Verrassend is bovendien dat Tamagni het ouderpaar nog eens in de voorstelling heeft gebracht: in een diep gelegen opgang naar het tempelcomplex, waarin zij, dit maal in opvallende eensgezindheid voortschrijdend, links en rechts worden geflankeerd door

Afb. 3. Vincenzo Tamagni. Ontwerp voor een Ontmoeting van Joachim en Anna bij de Gouden Poort. Studie voor het schilderij van 1528 in Istia d'Ombrone. München, Graphische Sammlung.



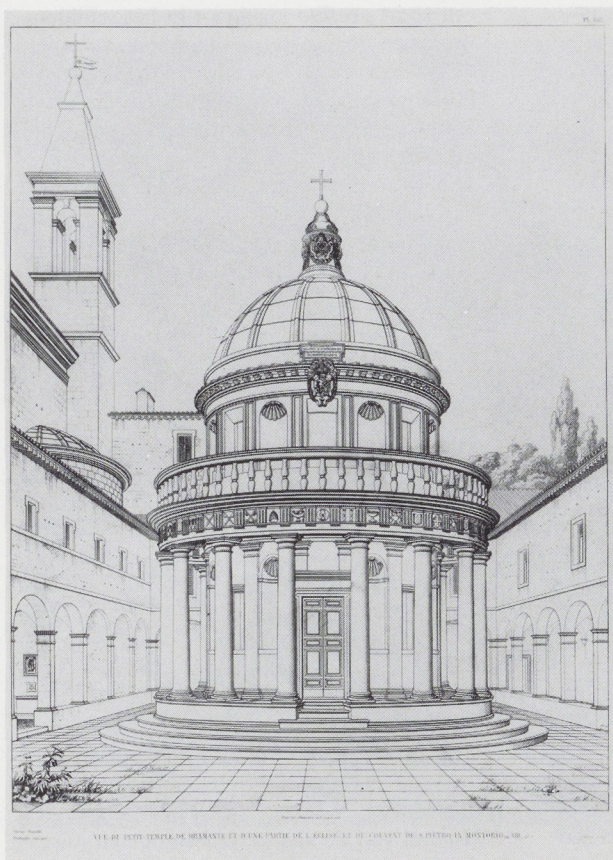
toeschouwers die hun houding van innerlijke spanning en inkeer in gebed hebben overgenomen. Op de trede van de tempel knielt de jonge Maria en de hogepriester die in de as van de voorstelling staat, strekt de hand zegenend uit. Tussen de zuilen staan toeschouwers.

Het fascinerende is nu dat zich in de ronde tempel met zijn opgang van vijf treden naar de cella die door een krans van zuilen wordt omgeven, gemakkelijk laat herkennen het z.g. *Tempietto* (afb. 4)<sup>7</sup> dat naar ontwerp van Donato Bramante in de jaren 1500-1502 te Rome werd opgericht op de plaats waar volgens de overlevering het Kruis van Petrus had gestaan, op de opgang tot de Janiculus in de binnenhof van de kerk S.

Pietro in Montorio (*Monte Aureo*: gouden berg, een zeer oude bijnaam van de Janiculo, geïnspireerd op de kleur van de leem). En hoewel de tekenaar zijn voorbeeld op een opvallende manier heeft ingekort, door de tambour van de koepel weg te laten en de zuiltjes van de balustrade meteen te verbinden met de ribben van het koepeldak, de verdieping die in het interieur van de cella met enkele treden voert naar het kleine ronde heiligdom van de voet van het Kruis, heeft hij als het ware naar buiten gekeerd, in de voorhof van de tempel, waar zich de ouders en toeschouwers bevinden. En het geweld dat hiermee werd aangedaan aan het Bramantesk perspectief, heeft hij op een verrassende en vertederende manier opgelost door – ter keuze links en rechts – twee vroeg-Renaissancistische architecturen te plaatsen op het platform dat zo ontstond. Het *Tempietto* en de beide architecturen, geïnspireerd op gebouwen zoals ze Rafaël voor ogen stonden<sup>8</sup>, bepalen in eerste instantie de plaats van ontstaan van deze tekening. Zij wijzen naar Rome en onze gedachten gaan uit naar de allereerste auteur die gegevens over Tamagni heeft verzameld: Giorgio Vasari in zijn *Vite* en noodzakelijkerwijze ook naar het commentaar dat Gaetano Milanesi hier aan heeft toegevoegd<sup>9</sup>. Het blijkt dan dat Tamagni die in 1492 in San Gimignano geboren werd, in zijn geboorteplaats het vak heeft geleerd van Sebastiano Mainardi, die een navolger was van Domenico Ghirlandajo.

Uit Siensese documenten is bovendien gebleken dat Tamagni reeds in 1505/1506 medewerker was van Sodoma, die toen zijn beroemde fresco's uitvoerde in het klooster Monte Oliveto Maggiore bij Siena. Op achttienjarige leeftijd, in 1510, signeerde hij een reeks fresco's met het Marialeven in de Franciscaner kerk in Montalcino, waarin een hedendaags auteur, David Rust, de sterke invloed van Sodoma heeft kunnen herkennen<sup>10</sup>. De samenwerking schijnt te zijn voortgezet toen Il Sodoma in 1513 naar Rome ging om mee te werken aan de beschildering van de Villa Farnesina, waar ook Peruzzi en Rafaël gewerkt hadden. In 1516 voerde Tamagni in Arrone bij Spoleto,

Afb. 4. Donato Bramante. Het Tempietto op de binnenhof van San Pietro in Montorio, Rome. Lijngravure uit P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Parijs 1857.



samen met een lokale schilder, een fresco-cyclus uit, waarin, volgens David Rust, zowel de invloed van Michelangelo als van Rafaël aantoonbaar is<sup>11</sup>.

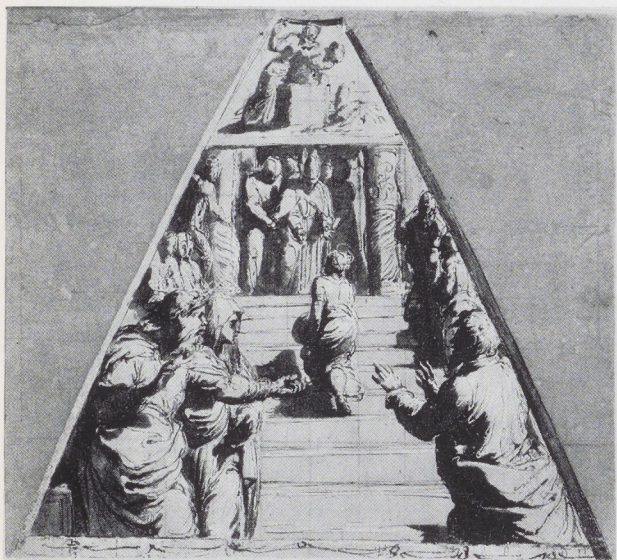
Vasari, die zelf tekeningen van Tamagni heeft verzameld<sup>12</sup>, heeft zijn leven met sympathie beschreven. Het langst staat hij stil bij wat het meest opvallende feit uit Tamagni's leven is geweest: zijn medewerking aan de beschildering van Rafaëls *Loggia* in het Vaticaan. Onder Rafaëls *Loggia* wordt meestal verstaan één van drie zuilengalerijen, tegen het Pauselijk Paleis aangebouwd, – waarbij eerst Bramante en later Rafaël als architect optraden –, die de Pausen een middel tot recreatie moesten verschaffen door een reeks geschilderde Bijbelse voor-

stellingen ingepast in een feestelijk en luchtig kader van schijnarchitecturen en van geschilderde grotesken. Deze decoratie die tussen 1517 en 1519 begonnen en voltooid werd, was een gemeenschappelijke onderneming van Rafaël en zijn leerlingen, waarbij de meester wel het oppertoezicht behield, maar zijn meest gequalificeerde leerlingen Giulio Romano, Gian Francesco Penni, Giovanni da Udine en later Polidoro da Caravaggio en Perino del Vaga een grote zelfstandigheid gunde.

Vasari is vol lof over Tamagni's prestatie en zegt 'dat hij door Rafaël en de anderen zeer werd geprezen'. In het bijzonder staat hij stil bij de façadeschilderingen die Tamagni in de *Borgo* naar ontwerp van Rafaël uitvoerde. Hiervan is niets bewaard gebleven. In de *Loggia* heeft Nicole Dacos, zoals blijkt uit haar in 1977 verschenen monografie<sup>13</sup>, vier Bijbelse composities als van Tamagni's hand herkend. Hiervan zijn de *Aanbedding der Koningen* en het *Laatste Avondmaal* zeker de meest geslaagde. De schrijfster meent echter dat aan deze twee schilderingen, waarvan de compositie ambitieuzer is dan we bij Tamagni's zelfstandig uitgevoerde werken gewoon zijn, ontwerpen van Perino del Vaga ten grondslag liggen<sup>14</sup>. Deze, later bij het werk in de *Loggia* betrokken, had al spoedig naast Giovanni da Udine en Polidoro da Caravaggio een leidende rol. Ook is duidelijk geworden dat in deze jaren de tekenstijl van Tamagni door het kopiëren naar voorbeelden van Rafaël en de anderen, onder wie in de eerste plaats Polidoro moet worden genoemd, sterk werd beïnvloed en die eigenaardige wel-sprekendheid kreeg, die ook in onze tekening treft<sup>15</sup>. Dat hij die in zijn geschilderde werken, vooral die welke hij in de provincie uitvoerde, niet altijd vermocht over te brengen, heeft Vasari zeer betreurd: 'De ervaring leert dat een mens onder wisselende omstandigheden niet altijd hetzelfde niveau bereikt, en niet overal alle dingen met dezelfde bekwaamheid doet, maar beter of minder goed naar de mate van de eisen die het milieu, waarvoor hij werkt, hem stelt.'<sup>16</sup>. Is het daarom dat Tamagni, in 1522 naar San Gimignano teruggekeerd, bleef terug-

Afb. 5. Perino del Vaga. Voorstudie voor de Tempelgang van Maria in de Santissima Trinità dei Monti, Rome. Pen en penseel in bruin, zwart krijt en wit gehoogd, 227 × 255 mm. The Metropolitan Museum, Rogers Fund, New York.

verlangen naar die stad waarvan 'de lucht en de ligging de begaafde geesten voedt en tot bijzondere prestaties brengt'?'<sup>17</sup> Tamagni's biograaf Nomi Pesciolini heeft kunnen vaststellen dat hij tussen 1525 en 1527 naar Rome is teruggekeerd<sup>18</sup>, en het zijn deze twee laatste Romeinse jaren die ons in verband met deze tekening het meest interesseren. Nicole Dacos heeft kort geleden het werk kunnen aanwijzen dat misschien de aanleiding tot deze terugkeer is geweest: de



beschildering van drie plafonds in de thans *Villa Lante* genoemde villa op de Janiculo, die, tussen 1518 en 1527 door Giulio Romano gebouwd, door Polidoro en andere kunstenaars uit de Rafaël-kring werd beschilderd, in aansluiting op de bouw<sup>19</sup>. Tamagni's taak bepaalde zich tot de beschildering van het plafond van drie kleine kamers, met médaillonportretten van vier grote Renaissance kunstenaars en met twee keer vier vrouwenportretten, gerangschikt in een decoratief patroon. Het geheel telkens omrankt door grotesken, waarvan Nicole Dacos de samenhang met andere grotesken-decoraties van de Rafaël-school heeft aangetoond<sup>20</sup>. Dat dit alles vóór de fatale datum van 6 mei 1527, de dag van de val

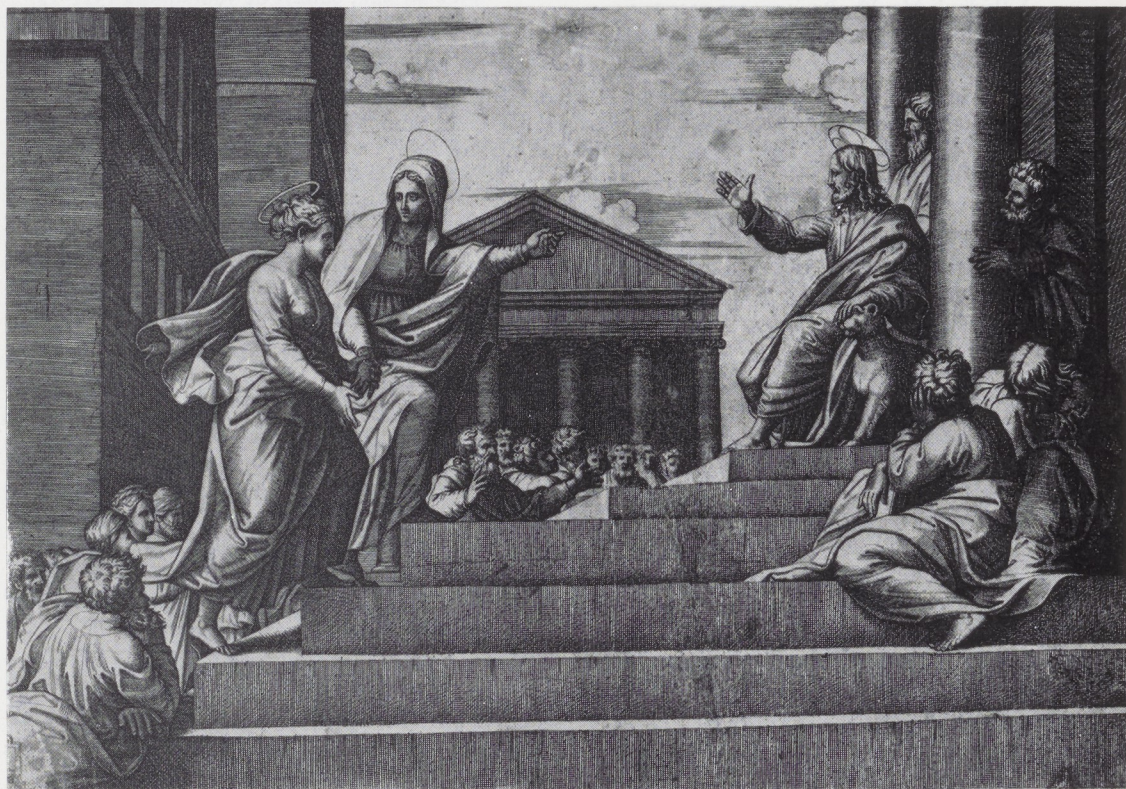
van Rome en het uiteengaan van de Rafaël-kring, voltooid moet zijn geweest, blijkt uit een soort *graffito* ingekrast in het schilderwerk van de aangrenzende *salone*, waarvan de schilderijen voor een groot deel door Polidoro da Caravaggio, die na de val van Rome er nooit meer is teruggekeerd, zijn uitgevoerd: *Addi 6 maggio 1527 fo la presa di Roma*<sup>21</sup> (Op 6 mei 1527 werd Rome ingenomen).

In de loop van het jaar 1527 was hij wederom werkzaam voor Siense opdrachthever. Philip Pouncey heeft een schetsblad in het Louvre, dat reeds als Tamagni in de collectie van Mariette was, herkend als een voorstudie voor het altaarstuk in de kerk in Montalcino, dat gesigneerd en 1527 gedateerd is<sup>22</sup>.

Het verblijf van Tamagni temidden van de kunstenaars uit de Rafaël-kring is voor onze tekening bepalend. De afhankelijkheid van de compositie van onze *Tempelgang van Maria* van die welke Perino del Vaga waarschijnlijk omstreeks 1524 (of iets vroeger)<sup>23</sup> had geschilderd op één van de vier gewelven van de *Cappella Pucci* in S. Trinità dei Monti is zo sterk, dat Tamagni òf kennis moet hebben genomen van de voorstudies, welke alle vier bewaard zijn gebleven<sup>24</sup>, òf bij zijn oude makker op de steigers moet hebben gestaan. Misschien wel beide. Hoewel van de vier gewelfsegmenten juist dat van de *Tempelgang* onherstelbaar is beschadigd en op de foto van het Gabinetto Fotografico Nazionale alleen het ouderpaar links beneden is te herkennen, in een paralleliteit die door Tamagni subtiel is gevarieerd, leert de voorstudie in het Metropolitan Museum (afb. 5)<sup>25</sup> ons, hoeveel inspiratie van Perino's bewogen compositie is uitgegaan. Het is misschien wel typerend voor de beperkingen van zijn talent dat hij de jonge Maria niet tot het dramatisch centrum van zijn compositie heeft gemaakt. De behendigheid waarmee Perino hier, gebruikmakend van een vondst van Rafaël, één van de op de rug geziene vrouwen uit de *Borgobrand* de tempeltrap laat bestijgen, was hem vreemd.

In Tamagni's compositie is de scheiding tussen ouders en dochter een voldongen

Afb. 6. Marcantonio Raimondi naar Rafaël. De Tempelgang van Maria. Gravure, Bartsch 45. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



feit en het gebaar van wanhoop waarmee Perino's Joachim de armen uitstrekt, parallel aan het beeldvlak, is bij hem afgezwakt, zoals hij ook de toeschouwer rechts, de tegenspeler van Joachim bij Perino, overgebracht heeft naar het tweede plan. Het is ongetwijfeld interessant te zien dat Perino weer twee figuren ontleend heeft aan de prent van Marcantonio Raimondi naar Rafaël<sup>26</sup> (afb. 6, Bartsch 45, Delaborde 15) en in eerste instantie dankt Tamagni aan Perino zijn gedurfd perspectief. Maar zijn uitwerking is in hoge mate origineel en nu wij dat alles overwegen vragen wij ons af in hoeverre de dagelijkse wandeling naar de Janiculo, waartoe de *Salita di San Pietro in Montorio* een aangename bekorting vormt, de keuze van dit motief voor zijn compo-

sitie, die misschien nooit is uitgevoerd, zal hebben geïnspireerd.

#### Noten

<sup>1</sup> Inventaris 1978: 80. Vincenzo Tamagni (1492-1530). *Ontwerp voor een gewelfschildering met de Tempelgang van Maria*. Op de keerzijde: *schets voor een gewelf*, met annotaties betreffende de afstanden en de inscriptie *sechondo*. Pen in bruin, 171 × 193 mm.

<sup>2</sup> A. Venturi, *Storia dell'arte italiana* IX, v, Milaan 1932, afb. 236, 237 en 258. De *Ontmoeting bij de Gouden Poort* in het Ospedale della Scala in Siena is 1512 gedateerd; de fresco's in het Palazzo Sergardi worden in het begin van de twintiger jaren gedateerd.

<sup>3</sup> De Stendhal zegt in zijn *Promenades dans Rome* dat dit een rest is van de taal der Etrusken.

<sup>4</sup> Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago 1938, nrs. 2756<sup>H</sup> en 2756<sup>L</sup>, afb. 365 en 366.

<sup>5</sup> Ik dank Mr. Ph. Pouncey ten zeerste voor de hulp bij de identificatie van de tekening ontvangen.

<sup>6</sup> David Rust, *The Drawings of Vincenzo Tamagni da San Gimignano*, National Gallery of Art. Report and Studies in the History of Art, Washington 1968, afb. 6.

<sup>7</sup> De afbeelding is overgenomen uit P. Letarouilly, *Edifices de Rome Moderne*, T. 3, Parijs 1857.

<sup>8</sup> Zie K. Oberhuber, 'Eine unbekannte Zeichnung Raffaels in den Uffizien', *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 12 (1966) afb. 1 en 10.

<sup>9</sup> Giorgio Vasari, *Le Vite dei piu eccellenti pittori, scultori ed architettori*, con annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi, T. IV, Florence 1879, pp. 489-92.

<sup>10</sup> Rust, *op. cit.*, p. 71.

<sup>11</sup> Idem, p. 72.

<sup>12</sup> Cf. Annegrit Schmitt, *Italienische Zeichnungen 15.-18.-Jahrhundert*, München 1967, onder no. 74 (Tamagni).

<sup>13</sup> Nicole Dacos, *Le Logge di Raffaello*, Rome 1977, pp. 106-08.

<sup>14</sup> Idem, p. 107.

<sup>15</sup> Andrée Hayum, 'Two Drawings by Vincenzo Tamagni', *The Burlington Magazine* 114 (1972) pp. 87-89.

<sup>16</sup> Vasari, *op. cit.*, p. 491, (vertaling van de auteur).

<sup>17</sup> Idem, p. 491.

<sup>18</sup> U. Nomi Pesciolini, 'Il Pittore Vincenzo Tamagni e le sue opere', *Rassegna bibliografica dell'arte italiana* 7 (1904) pp. 1-10.

<sup>19</sup> Nicole Dacos-Crifò, 'Vincenzo Tamagni a Roma', *Prospettiva* 7 (oktober 1976) pp. 46-51.

<sup>20</sup> Idem, p. 49 en afb. 9.

<sup>21</sup> Idem, p. 50 en noot 21.

<sup>22</sup> *The Burlington Magazine* 88 (1946) p. 42.

<sup>23</sup> Maria Vittoria Brugnoli, 'Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci. Note sulla prima attività romana del pittore', *Bollettino d'arte* 47 (1962) pp. 327 dateert de fresco's, in afwijking van Vasari, ná Perino's

terugkeer uit Florence, waarheen hij gevlucht was voor de pestepidemie van 1523. Bernice Davidson, die meent dat de pestepidemie in 1522 uitbrak, dateert de voorstudies 1521-22.

<sup>24</sup> Bernice Davidson, 'Early Drawings by Perino del Vaga I', *Master Drawings* 1 (1963) 3, p. 14, afb. 4 en Pl. 6a, 6b, 7a en 7b.

<sup>25</sup> Ik dank Mr. Jacob Bean en Dr. Richard Harprath hartelijk voor de snelle toezending van de foto's van de tekeningen in het Metropolitan Museum, New York, en de Graphische Sammlung, München.

<sup>26</sup> De relatie tussen de prent van Raimondi en het gewelffresco in de Cappella Pucci, waarop reeds Delaborde gewezen heeft in zijn noot bij de prent (*Marc Antoine Raimondi*, Parijs z. j. p. 98; hij noemt als schilder Giulio Romano of Penni) en de ontlending aan de Borgo-brand wijzen ons inziens naar een vroege datering van de fresco's. Dat de steigers niettemin zijn blijven staan, wordt waarschijnlijk door het feit dat de beschildering van de kapel nog niet voltooid was. Maria Brugnoli (zie noot 23) heeft er op gewezen dat de afstand vanaf de grond tot aan het gewelf veertien meter bedraagt; het lijkt dus haast onmogelijk dat Tamagni deze afstand met zijn ogen heeft kunnen overbruggen.