

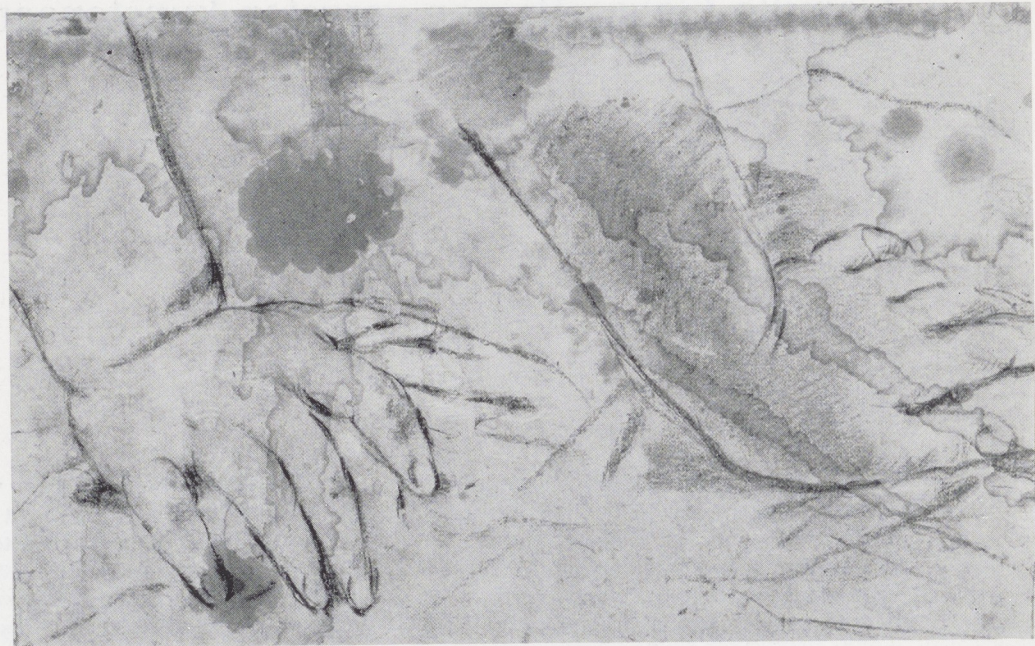
L. C. J. Frerichs

Camillo Gavasetti, een vergeten kunstenaar

Tot een groep Noorditaliaanse, merendeels Bolognese, tekeningen die het Rijksprentenkabinet in 1958 uit een Zuidduitse bron verwierf, behoort ook een aan beide zijden betekend blad met studies van vrouwenhanden. Minder goed geconserveerd en daardoor minder geschikt om tentoongesteld te worden¹, had toch de vóorzijde van het blad, twee handen die met het volle gewicht van een lichaam op een plat vlak steunen en daarbij een kleed rimpelen (afb. 1), een zó expressieve kracht, dat het beeld zich hechtte op het netvlies en tot herinneringsbeeld werd. En zo was het mogelijk om twee jaar later, bij een bezoek aan de Galleria Rospigliosi-Pallavicini in Rome, die twee vrouwenhanden te herkennen op een schilderij dat een der meest geliefde onderwerpen van de Barokschilderkunst *Diana door Actaeon verrast* in beeld brengt (afb. 2). De door Federico Zeri bewerkte catalogus van de verzameling lag ter plaatse ter inzage: de auteur had de toeschrijving van Roberto Longhi aan de Modenese schilder Camillo Gavasetti, leerling van de Carracci, zonder voorbehoud aanvaard². Uitgangspunt voor deze zeer overtuigende toeschrijving was een van de weinige gesigeneerde en gedateerde schilderijen van de vooral als frescoschilder bekende Gavasetti: *De Onthoofding van Johannes de Doper* in het Museo Civico in Cremona, dat 1624 gedateerd is³ (afb. 3). De catalogus van Zeri citeert nog kort de vroegere toeschrijvingen

die dit briljante resultaat hebben voorbereid: in de inventaris van 1708 was het werk volkomen anoniem, in 1713 heette het *School van de Carracci*, in de catalogus van P. Roscini van 1760 was het toegeschreven aan de Carracci-leerling Albani en in 1856 werd het door T. Minardi geplaatst in de omgeving van Alessandro Tiarini, leerling van de Carracci. En die laatste toeschrijving is te meer opmerkelijk omdat Francesco Baldinucci in zijn levensbeschrijving van Tiarini de nadruk legt op de nauwe vriendschap die hem met Gavasetti, evenals hij een Carracci-leerling, verbond⁴. Deze relatie groeide in Parma, waar beide kunstenaars werkzaam waren bij de beschildering van het Palazzo del Giardino, tot vriendschap uit. Tot voor kort werd aangenomen, dat Gavasetti in Parma in 1628 is overleden⁵; een recente publicatie heeft echter aangetoond dat hij juist in 1629, als frescoschilder in de Madonna della Ghiara in Reggio Emilia zijn hoogste kunnen heeft bereikt⁶. Hij heeft zijn opdracht daar slechts gedeeltelijk voltooid; uit de kerkelijke rekeningen blijkt dat hij 19 maart 1630 nog in leven was. Zijn vroege dood moet waarschijnlijk in verband gebracht worden met de pestepidemie die in 1630 Lombardije en geheel Noord-Italië getroffen heeft. Wij weten met zekerheid dat Gavasetti zijn opleiding bij de Carracci heeft genoten omdat Malvasia hem onder de leerlingen vermeldt⁷. Ook zónder deze vermelding zou

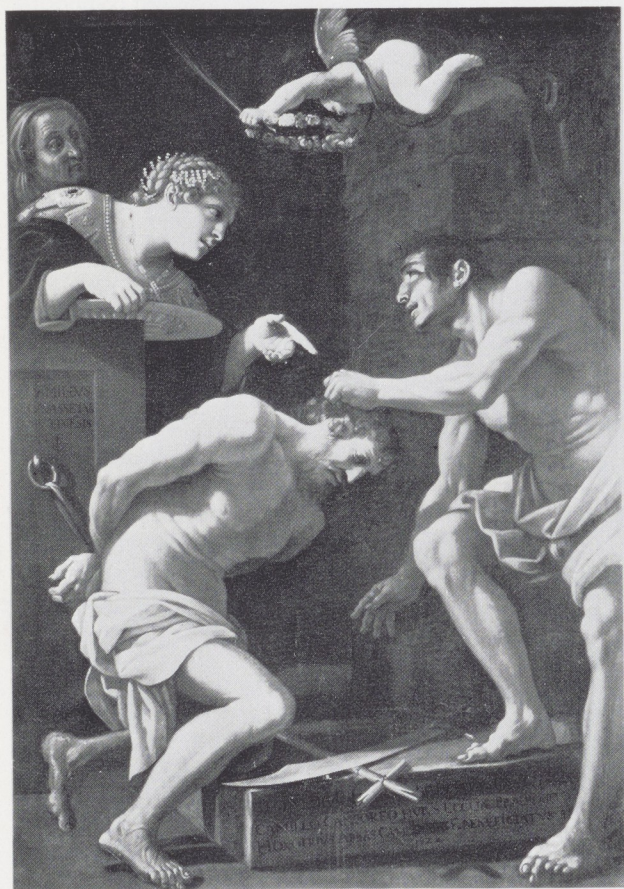
Afb. 1. Camillo Gavasetti. Studieblad met handen.
Houtskool; 24,8 × 39,4 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 2 (onder). Camillo Gavasetti. Diana door
Actaeon verrast. Olieverf op doek; 2,60 × 3,94 m.
Gall. Pallavicini, Rome.



Afb. 3. Camillo Gavasetti. *De onthoofding van Johannes de Doper*. Gesigeneerd en gedateerd 1624. Doek. Pinacoteca, Cremona.



het mogelijk geweest zijn de Carracci-leerling in hem te herkennen: het voorbereiden van geschilderde composities door getekende krijtstudies van details: hoofden, draperieën, handen was één der gewoonten van het Carracci-atelier⁸. De expressiviteit der handen, dragers van de expressie door middel van het gebaar, kwam in Emilia (de provincie waarin Modena en Bologna liggen) voort uit een zeer oude traditie; in de middeleeuwse sculpturen van Meester Wilhelmus, in de façade van de Dom van Modena, hebben de handen, evenzeer als de gezichten, in dit opzicht een duidelijke functie (afb. 4). Het valt op dat de middeleeuwse beeldhouwer ze bij voorkeur in onmiddellijk contact met stoffen heeft weer-

Afb. 4. Meester Wilhelmus. *Noach en zijn zonen verlaten de Ark*. Kalksteen, voorgevel van de kathedraal, Modena.

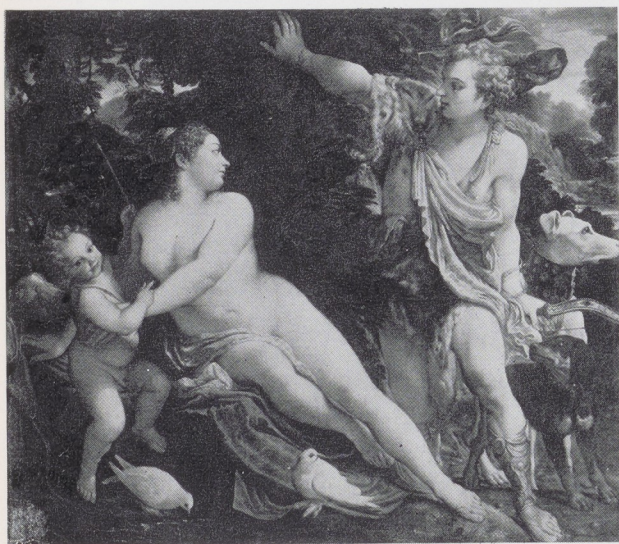


gegeven: en men mag het evenzeer aan die oeroude Modenese traditie als aan de lessen van het Carracci-atelier wijten, wanneer Gavasetti dit gegeven, 'vrouwen die bij het baden verrast worden', aangrijpt om zoveel mogelijk handen in contact met stoffen af te beelden: de staande nymf die met beide handen een laken opheft om zich aan Actaeon's blik te onttrekken, de nymf daarachter die een zuiver decoratief bedoelde 'prop' maakt van de draperie die ze voor haar lichaam langs trekt, volkomen vergelijkbaar met de slippers van de mantels van de zonen van Noach op het reliëf aan de Dom, en de hand waarmee Diana een om haar heupen gedrapeerd kled vasthoudt. De studie op de keerzijde van ons blad (afb. 5), waar een vrouwenhand in een draperie verdwijnt, moet ook in dit verband worden gezien, ook al is het niet mogelijk haar in deze compositie aan te wijzen. Ook in die studie valt op een merkwaardige kracht van expressie, alsof de motoriek van de arm de tekenaar meer beziggehouden heeft dan de hand die hij tekent.

En Actaeon zelf? Zijn wijd uitslaand gebaar, dat de snelheid waarmee hij de badenden verrast, onderstreept, houdt het midden tussen een brede groet en een gebaar van ontsteltenis, dat de starre blik van zijn pupillen wèl suggereert. Komt dat omdat hij

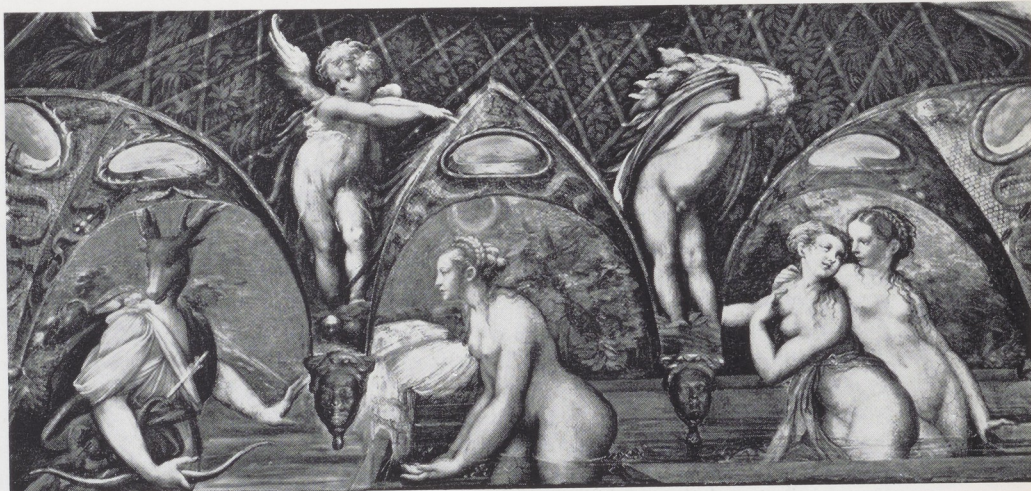
Afb. 5. Camillo Gavasetti. Studieblad met handen; keerzijde. Houtskool; 24 × 39,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Afb. 6 (onder). Annibale Carracci. Venus en Adonis. Repliek van het origineel in het Prado-Museum te Madrid. Kunsthistorisches Museum, Wenen.



in zijn geheel ontleend is aan een compositie van Annibale Carracci, waar hij eveneens als jager, maar nu in de gedaante van Adonis, wèl een welkome binnendringer is in de schuilplaats van Venus? Het schilderij van Annibale Carracci, dat zich thans in het Museum te Madrid bevindt⁹ (vgl. afb. 6) wordt omstreeks 1590 gedateerd. Het ademt – en hiervoor is Agostino Carracci als bemiddelaar aangewezen – de geest van de Venetiaanse figuurschilderkunst in haar meest aantrekkelijke vorm – in verbinding met het landschap. Het is opvallend hoe Gavasetti dit element in zijn compositie mee laat spelen in een door witte wolken doortrokken avondhemel die de avond aankondigt en het nachtelijk rijk van Diana, waarin de ‘dwaling’ van Actaeon, zoals Ovidius het zo indringend heeft beschreven, tot ‘misdaad’ wordt. De figuur van de liggende vrouw op de voorgrond is eveneens door Annibale Carracci’s compositie geïnspireerd. Haar lichaam is tegenzijdig gevolgd naar de liggende Venus, haar gelaat is iets meer in verloren profiel naar de binnendringende gekeerd en zelfs het kapsel is overgenomen. Ovidius, in het derde boek van zijn *Metamorphosen*, beschrijft dat Actaeon op jacht zijnde ‘door zijn noodlot’ gevoerd werd naar een natuurlijke grot in het bos, waar een bron klaterde die Diana en haar nymfen tot een bad had verlokkt. Het blijkt dat Gavasetti zich in zijn uitbeelding zo nauw mogelijk aan de tekst gehouden heeft: Diana’s hand beweegt zich in de richting van de hoog opstijgende zuil van het bronwater en ‘alsof zij pijlen afschoot, zo spatte ze hem water toe’, teneinde de gedaanteverwisseling tot stand te brengen, die Actaeon zou beletten te pochen dat hij Diana naakt had gezien. Voor deze geste van Diana, voor haar haast speels gebaar, had Gavasetti niet ver van zijn geboortestad, in de omgeving van Parma, een illuster voorbeeld: het zogenaamde *boudoir* van Paola Gonzaga in Fontanellato, dat eigenlijk badkamer was. De noodlottige ontmoeting van Diana en Actaeon is er door de jonge Parmigianino in de lunetten van het plafond uitgebeeld (afb. 7). De houding en profiel, het rijk getooide hoofd, de te lange arm, alles is daar in proto-

Afb. 7. Parmigianino. *De Metamorfose van Actaeon*. Fresco. Fontanellato.



Afb. 8 (links onder). Camillo Gavasetti. *Studieblad met de hand van een vrouw*. Houtskool en wit krijt; 45 × 26,7 cm. Verzameling Fodor in het Amsterdams Historisch Museum, Amsterdam.



type aanwezig. Maar hoewel Parmigianino's Diana geheel naakt is, overeenkomstig Ovidius' tekst, is Gavasetti's Diana gedeeltelijk bedekt, en in de hand waarmee zij de draperie vasthoudt heeft Gavasetti, door de edele vorm en door de bracelet, de godin van haar gezellinnen onderscheiden, zoals Ovidius het bedoelde, maar met andere woorden beschreef¹⁰.

Het mag wel een eigenaardig toeval genoemd worden, dat zich in een tweede Amsterdamse verzameling, de verzameling Fodor in het Amsterdams Historisch Museum, de voorstudie bevindt voor Diana's hand¹¹ (afb. 8). Het is misschien geen toeval wanneer men bedenkt dat de directeur van het Rijksprentenkabinet in 1958, en de conservator van de verzameling Fodor in 1938, één en dezelfde persoon waren: I. Q. van Regteren Altena. Het is een houtskooltekening op groen papier, eveneens aan twee zijden betekend. De hoge kwaliteit, de vloeiende vormgeving, de genuanceerde schaduwwerking verklaren de toeschrijving aan Lodovico Carracci, die de tekening bij de verwerving kreeg. De maniëristische tendens, die uit de lange, spits toelopende vingers spreekt, vinden we zeer verwant terug op schilderijen van Lodovico uit zijn latere tijd, bijvoorbeeld de hand van de op een luit tokkelende engel op zijn schilderij *De Droom van Jacob* in de Pinakothek van Bologna¹².

Afb. 9. Camillo Gavasetti. Studieblad met staande vrouwenfiguur. Houtskool en wit krijt; 45 × 26,7 cm. Keerzijde van de tekening van afb. 8.

Het is opvallend dat in de werkwijze van de tekenaar, in het gebruik van het materiaal, ook invloed is te bespeuren van Annibale Carracci die reeds in 1595, toen Gavasetti het Carracci-atelier waarschijnlijk nog niet frequenteerde, Bologna verlaten had. Juist van Annibale – en zijn uit Bolognese tijd – zijn zeer mooie handenstudies bekend¹³. Men moet aannemen dat zulke studies, in het atelier achtergebleven, ook Lodovico's leerlingen tot voorbeeld hebben gediend. En toch is er een wezenlijk verschil met de handenstudies van de Carracci: het is alsof de studie van de structuur, een van de wezenskenmerken van hun tekenkunst, vergeten is onder de hulde aan de schone vorm en de impetus van het gebaar.

De tekening op de keerzijde, of liever gezegd op de voorzijde – want volgens de traditie van het Carracci-atelier is de detailstudie na de studie voor de gehele figuur ontstaan – is een voorbereiding voor de figuur van Diana die de waterstraal ondervangt. Links boven is bovendien haar onderlichaam nog eens schetsmatig aangegeven (afb. 9). Ook deze tekening is nauw met de Bolognese traditie verbonden, maar op een andere manier: zij getuigt van een bredere cultuur. De studie die alle drie de Carracci, in verschillende tijden van hun ontwikkeling, van de kunst van Parma en van Correggio gemaakt hebben weerspiegelt er zich in, maar ook de tekenstijl die Agostino Carracci in Parma ontwikkelde en die zijn leerlingen Sisto Badalocchio en Giovanni Lanfranco inspireerde en die zich hier vooral manifesteert in de zeer fijne arceringen binnen scherpe contouren die de licht- en schaduwpartijen suggereren.

De vraag, wanneer tekening en schilderij kunnen worden gedateerd, kan niet dadelijk worden beantwoord. Voor een chronologie van Gavasetti's oeuvre ontbreken de aanknopingspunten: heel weinig werk is gedateerd en omtrent zijn geboortedatum zijn wij in het geheel niet ingelicht. Ook de bronnen bieden weinig houvast: de vier plaatsen waar, na Modena, werken van zijn hand bewaard zijn gebleven: Parma, Piacenza, Cremona en Reggio Emilia worden door de latere biografen¹⁴ in vrij willekeurige volgorde ge-



noemd, terwijl de latere plaatsbeschrijvers¹⁵ hem slechts incidenteel vermelden. Zijn korte werkzaamheid in zijn geboortestad, zijn vroegtijdig vertrek, dat wellicht verband hield met dezelfde redenen, waarom hij in 1629 een vrijeleide nodig had voor Reggio Emilia, eveneens binnen het machtsgebied der Este's gelegen, heeft tot deze obscuriteit bijgedragen. We weten dat zijn vader Stefano Gavasetti in Modena een gevestigde reputatie had als vervaardiger en vergulder van die terracotta sculpturen waarin Modena, sinds de dagen van Mazzoni, heeft uitgeblonken¹⁶. Daarnaast wordt hij in de jaren 1600 en 1601 vermeld als schilder van *prospettive*, feitelijk decorschilderingen voor opvoeringen van *herdersspelen* aan het

Afb. 10. Camillo Gavasetti. *Laatste Communie van de Heilige Hieronymus*. Gesigneerd en 1625 gedateerd (detail). Fresco. San Sigismondo, Cremona.

Estensische hof¹⁷. Camillo schijnt aanvankelijk, met zijn broer Luigi, zijn vader geassisteerd te hebben en is misschien daardoor later in het Carracci-atelier gekomen dan voor een leerjongen in die tijd gebruikelijk was. Malvasia noemt hem als de op één na laatste van de leerlingen die hij met name vermeldt; daar Lodovico in 1619 is gestorven kan dit een uitgangspunt zijn voor een datering van zijn intrede in de jaren tien. Zijn latere vriendschap met Tiarini hoeft geenszins in te houden dat zij generatiegenoten waren: de in 1577 geboren Tiarini moest op 22-jarige leeftijd uit Bologna vluchten en keerde pas omstreeks



1606 in het atelier van Lodovico terug. Als compositie vertoont Gavasetti's schilderij verwantschappen met die schilderijen van Lodovico die de stijlkritiek omstreeks 1610 dateert; in het bijzonder geldt dit voor het figuurtje van de diacoon achter S. Carlo Borromeo op het schilderij *San Carlo doopt tijdens de pest in Milaan*¹⁸. De twee hoofdfiguren zijn daar op dezelfde manier formeel verbonden als op dit schilderij Diana en de achter haar staande nymf. Mogen we dan vermoeden dat hij omstreeks 1610 in het atelier is gekomen en omstreeks 1590 geboren is?

Dit zou betekenen dat hij in Bologna, in het atelier van de oude Lodovico, die in wezen een late manierist was die omstreeks 1600

door de uitstraling van Caravaggio voorbijgaand was beïnvloed, geconfronteerd werd met die jongere meesters van de Bolognese school die er een tweede bloeiperiode van zouden uitmaken: de jonge Guercino, vanaf 1615 regelmatig werkend in Bologna of voor Bolognese opdrachtgevers, Domenichino die in 1603 naar Rome vertrok en in 1617 terugkeerde, als profeet van het Romeinse classicisme dat hem eigen was geworden sinds zijn medewerking met Annibale in de Galleria Farnese, Antonio Carracci de zoon van Agostino die, geboren in Parma, er de nieuwe ontwikkeling zou meebeleven die de verworvenheden der Carracci met de erfenis van Correggio verbond; al deze meesters die tenslotte overvleugeld werden door de in 1615 uit Rome terugkerende Guido Reni¹⁹. Een echo van die adembenemende strijd vinden we in het nagelaten oeuvre van Camillo Gavasetti dat thans nog hoofdzakelijk bestaat uit fresco's die hij schilderde in de kerken van Cremona (San Sigismondo), Piacenza (San Antonino), en Reggio Emilia (Madonna della Ghiara) en dat de indrukken reflecteert die hij wellicht niet alleen in Bologna maar ook tijdens een bezoek aan Rome²⁰ blijkt te hebben ondergaan. Terwijl het ene fresco in de kapel van de Heilige Hieronymus in de San Sigismondo te Cremona, de *Laatste Communie*, nog geheel de geest ademt van Agostino Carracci's meesterwerk, geeft tussen de ramen een groep dansende putti een indruk van het Romeinse classicisme van Domenichino, dat ook van invloed is geweest op de *Begrafenis*, het niet gedateerde fresco op de andere wand. Van deze twee grote wandschilderingen is de *Laatste Communie* waarop het motief van de op de hand steunende figuur nog eenmaal terugkeert (afb. 10), voor ons het interessantst. Dit fresco is gesigneerd en 1625 gedateerd.

Een oude traditie, die zich weerspiegelt in het jaartal 1622 dat de *Guida* van de Touring Club opgeeft als datering van de fresco's in Piacenza, wordt niet geheel door de feiten bevestigd²¹. Want terwijl de plafondschilderingen van het presbyterium voor een groot deel gebaseerd zijn op Lodovico Carracci's beschildering van dezelfde ruimte

Afb. 11. Camillo Gavasetti. Een wonder van de Heilige Antoninus. Beschildering van het presbyterium. San Antonino, Piacenza.



in de Dom, is de beschildering van de aangrenzende lunet zo zeer geïnspireerd door Guercino dat het onmogelijk lijkt deze te distantiëren van het verblijf van Guercino die in 1626 de beschildering van de Domkoepel voltooide. Daarom lijkt het mogelijk te vermoeden dat Gavasetti in 1622 het plafond van het presbyterium beschilderde, en vier jaar later de lunet²².

De moeilijke opdracht het zeer hoge presbyterium-plafond te beschilderen met een verheerlijking van de H. Antoninus, aartsbisschop van Florence, heeft Gavasetti vervuld op een wijze die volgens Vedriani door Guercino zeer geprezen werd (afb. 11)²³. Hij heeft alle gestalten, figuren uit het Oude Testament en heiligen, plaats laten nemen op een dik wolkendek in een krans waarbinnen zwevende engelen de aartsbisschop, thans op een springend paard, begeleiden. De zware musculatuur van deze merendeels Herculische gestalten krijgt alle aandacht die een onder-aanzicht met zich brengt. En ook hier treft weer een merkwaardig element in de gebaren en bewegingen van Gavasetti's creaturen: alsof de *Padaanse* kunst van Meester Wilhelmus, waarin de natuurkrachten gestalte aannemen in de mensen²⁴, in hem een laatste epigoon vond.

Vedriani zegt dat Gavasetti uit Piacenza naar Parma terugkeerde, waar hij gehuwd

was. Het is merkwaardig dat van het verblijf in Parma zo heel weinig werken getuigenis afleggen, en daarom moet vermoed worden dat het niet heel lang heeft geduurd. Over het verblijf in Parma zijn wij zijdelings, maar niet oninteressant ingelicht door Baldinucci die Gavasetti karakteriseert als *uomo spiritoso molto, ben parlante, politico e cortigiano*. Niettegenstaande deze voortreffelijke eigenschappen heeft hij het onderspit moeten delven tegenover Tiarini die het verstand aan meerdere opdrachten tegelijkertijd te werken, terwijl hij zich op één opdracht wenste te concentreren. Baldinucci vermeldt dat het hem ondanks de succesvolle beschildering van twee kamers in het Palazzo Giardino en ondanks zijn welsprekendheid niet lukte om aan het hof meerdere opdrachten te krijgen²⁵. De bronnen noemen slechts een bescheiden aantal werken in Modena, waar men mag aannemen dat Gavasetti zich, na de dood van Lodovico Carracci, het eerst gevestigd heeft. Vedriani noemt als zijn eerste werk een *Giustizia* geschilderd in het plafond van de *Residenza dei Signori Giudizi in Piazza*. Honderd jaar later, toen Tiraboschi zijn werk beschreef, bestond het nog, maar waren een *Hemelvaart van Maria* in Santa Maria della Neve en een *Steniging van Stefanus* in S. Agostino reeds verdwenen. Het enige dat gespaard is gebleven waren *hoofden van heiligen en festoenen*, tot voor kort te zien in het plafond van de *Madonna del Paradiso*²⁶, een werk dat ongetwijfeld verbonden was aan zijn oorspronkelijke werkzaamheid als modelleur.

Er zijn tenslotte nog enkele verbindingen die er sterk voor pleiten dat het schilderij in kwestie in Modena is ontstaan. Een levensgrote terracottagroep in een doopkapel van de San Domenico in Modena toont ons in de hand van een jonge vrouw, Maria, een toezijende figuur in een groep waarvan Christus het middelpunt is, het prototype van de hand van Diana (afb. 12). De groep staat in een maansikkelvormige kapel van de halfronde kerk en ontvangt slechts licht uit een sleufvormige opening erboven. De sterke belichting die hier het resultaat van is, lijkt de inspiratiebron voor de belichting van het schilderij geweest te zijn. Het vaststellen van

Afd. 12. Lodovico Begarelli. Maria. Figuur uit een beeldengroep in de doopkapel. Terracotta. San Domenico, Modena.



deze verbindingen is te meer interessant omdat het onderhoud van deze beeldengroep, die op naam staat van Lodovico Begarelli (c. 1524-1576) zeker tot de taken van de Gavasetti's, vader en zoons, zal hebben behoord. Ons omdraaiend in de kapel valt ons oog op een marmeren gedenkplaat, zo te zien vroeg 19de-eeuws, daar geplaatst door de weduwe van Tommaso Rospigliosi, die van geboorte een Modensische was. Zij heeft de kapel laten restaureren ter gedachtenis aan haar man. 'Restauratie' herinnert hier aan 'stichting'. Als nu een Rospigliosi opdrachtgever van Lodovico Begarelli is geweest, zou dan niet een lid van dezelfde familie die in de 17de eeuw in aanzien groeide, de opdracht

aan Camillo Gavasetti hebben gegeven voor een schilderij dat zich thans in het familiemuseum in Rome bevindt²⁷? En al is de datering omstreeks 1620 slechts een bescheiden resultaat van dit onderzoek, dan mogen we tenslotte ook nog constateren dat het schilderij van Annibale Carracci, waarvan de herkomst niet bekend was, oorspronkelijk voor de Este's geschilderd is²⁸.

Noten

- ¹ Inventaris 1958: 61. Houtskool op groenachtig papier; 24 × 39,4 cm. Verworven als Lanfranco. De tekening figureerde niet in de tentoonstelling *Italiaanse tekeningen in het Rijksmuseum te Amsterdam, I, De zeventiende eeuw*, in 1973 in het Rijksmuseum gehouden.
- ² Federico Zeri, *La Galleria Pallavicini in Roma. Catalogo dei dipinti*, Florence 1959, no. 208. Doek; 2,60 × 3,95 m.
- ³ A. Puerari, *La pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, no. 237, afb. 204. Hierbij wil ik Dr. Puerari hartelijk danken voor het beschikbaar stellen van de foto van dit schilderij.
- ⁴ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, Florence 1702, p. 418.
- ⁵ L. Vedriani, *Raccolta dei pittori scultori e architetti modenesi più celebri*, Modena 1662, p. 115.
- ⁶ N. Artioli en E. Monducci, *Gli affreschi della Ghiara in Reggio Emilia*, Milaan 1970, pp. 105 en 154, noten 128-136.
- ⁷ C. Malvasia, *Felsina Pittrice*, Bologna 1678, I, p. 581.
- ⁸ O. Kurz, *Bolognese drawings of the XVII & XVIII centuries in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1955, p. 5.
- ⁹ D. Posner, *Annibale Carracci*, Londen 1971, no. 46. Een oude replek, die rechts iets is afgesneden, bevindt zich in het Kunsthistorisches Museum te Wenen (vgl. afb. 6) Het schilderij in Madrid werd (tegenzijdig) in prent gebracht door Luigi Scaramuccia in 1655. In 1666 wordt het in een Spaanse inven-

taris vermeld. Scaramuccia was werkzaam in Perugia, Bologna en Milaan.

¹⁰ De mooiste uitbeelding van het verhaal, die Ovidius' tekst volkomen recht doet wedervaren, is ongetwijfeld de tekening van Rembrandt in Dresden (Benesch v, no. 1210, afb. 1510). Op Rembrandt's rietpentekening, een van zijn laatste compositietekeningen, wordt Diana door haar gezellinnen omgeven, maar steekt toch door haar gestalte (*ipsa dea est*) boven hen uit. Conform Ovidius' tekst keert zij hem de rug toe.

¹¹ *Jaarverslag van het Museum Fodor*, 1938, p. 16. Inv. A 1826. Houtskool, gehoogd met wit krijt, op groenachtig papier; 450 × 267 mm. (als Lodovico Carracci). De tekening werd gepubliceerd als Camillo Gavasetti in *Oude tekeningen in het bezit van de Gemeentemuseum van Amsterdam. Deel 1. Italië 15e-18e eeuw*, Amsterdam 1976, no. 22 (met afb.).

¹² Dit schilderij werd door Bodmer (*Lodovico Carracci*, 1939, p. 128, no. 35) tussen 1605 en 1608 gedateerd.

¹³ In de tentoonstelling *Museum Fodor 1863-1938, Teekeningen, keuze uit Aanwinsten 1932-1937*, no. 7 was de tekening toegeschreven aan A. Carracci.

¹⁴ Behalve Vedriani *op. cit.*: G. Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, VI, Bologna 1786, p. 426-428. Ook Luigi Lanzi besteedt in zijn *Storia pittorica dell'Italia*, 1795/96, onder de 'Modenesi del Seicento' aandacht aan Gavasetti.

¹⁵ C. Carasi, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, 1780; A. M. Panni, *Dipinti di Cremona*, 1762; Scarabelli, *Guida di Piacenza*, 1841; Grasselli, *Guida di Cremona*, 1818.

¹⁶ A. Barbieri, *Modenesi da ricordare*, Modena 1966, p. 78.

¹⁷ Adolfo Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena*, Modena 1882, p. 139.

¹⁸ *Cat. Natura ed espressione nell'arte Bolognese-Emiliana*, Bologna 1970, no. 63.

¹⁹ De brief van Lodovico Carracci uit 1617 aan zijn vriend Ferrante Coli, waarin hij de situatie in Bologna beschrijft, is onder meer geciteerd door Evelina Borea, *Domenichino*, Milaan 1965, p. 66.

²⁰ Het is de mening van Don Franco Voltini – en hij demonstreerde dit aan de treffende verwantschap tussen Gavasetti's Christus in een schilderij *Christus in Gethsemané* in de Dom

in Casalmaggiore (afb. in *Itinerari d'arte in Provincia di Cremona*, Cremona 1975 p. 345) en Caravaggio's Christus in de *Roeping van Mattheus* in de S. Luigi dei Francesi te Rome – dat Gavasetti ook zelf in Rome geweest is. Dit bezoek wordt door zijn biografen niet vermeld.

Ik betuig hierbij mijn hartelijke dank aan Don Franco Voltini voor zijn waardevolle suggesties en voor het beschikbaar stellen van fotomateriaal van de fresco's in S. Sigismondo.

²¹ Cf. *Dizionario Enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dal XI al XX secolo*, Turijn 1974, s.v. Gavasetti. Het jaartal 1625 dat andere geschriften noemen, gaat waarschijnlijk terug op de opgave in Thieme-Becker's *Künstler-Lexicon*, die anoniem is.

²² In 1626 verzorgde Camillo Gavasetti in Piacenza de uitgave van een dichtwerk *Lambrusche di Pindo di Gabriel Corvi Piacentino raccolte da Camillo Gavasetti Modanese*.

²³ Gaarne wil ik mijn dank betuigen aan Dr. Rupert Hodge van het Courtauld Institute te Londen voor het welwillend beschikbaar stellen van foto's van Gavasetti's werk in Piacenza.

²⁴ In zijn inleiding tot de tentoonstelling *Natura ed espressione nell'arte Bolognese-Emiliana*, Bologna 1970, heeft Francesco Arcangeli dit *Padaanse* element geïdentificeerd en van de (latere) kunst van Vitale da Bologna gedifferentieerd.

²⁵ Baldinucci, *op.cit.*, p. 418.

²⁶ Deze kerk is thans gesloten.

²⁷ Het opschrift op de epitaaf: *In memoria del principe Tommaso Rospigliosi | la consorte | Beatrice Viti Molza | questo battistero | volle in splendore rinnovato | nella speranza | che la vita di grazia | perennamente rinnovantesi | abbia nella comunione dei santi | ad assicurare ed affrettare | allo sposo amatissimo | la piena funzione della vita divina.*

²⁸ Annibale Carracci had al eerder voor de Este's gewerkt: een *liggende Venus* in ovaal, oorspronkelijk bestemd voor een plafond in het paleis in Ferrara, werd in 1598 naar Modena overgebracht (Posner, *op cit.*, no. 65). De auteur betuigt haar hartelijke dank aan Dott. ssa Adalgisa Lugli voor haar zeer effectieve hulp in de bibliotheek van de Soprintendenza in Modena en aan Dr. G. Bonsanti voor de gastvrijheid in de Soprintendenza ondervonden.

Dieuwke de Hoop Scheffer

Onbeschreven staten in het etswerk van Jan Both

Wie het voorrecht heeft in een grote verzameling grafiek te werken moet er altijd op bedacht zijn onbekende schatten te ontdekken; ook in het werk van belangrijke etsers dat reeds door één of meer prentenkenners in catalogus werd gebracht¹. Zo bleek onlangs dat de beschrijving van de staten – de bewerkingsfasen – van vier Italiaanse landschappen van Jan Both (Utrecht ca. 1618–1652), de zogenaamde landschappen in de hoogte – hij etste er ook vier in de breedte – veel te algemeen was. Door grote en kleine verschillen zijn zij niet onder één hoedje te vangen.

De beschrijving van de verschillende staten bij Hollstein is van Dutuit overgenomen, die op zijn beurt waarschijnlijk Weigel heeft overgeschreven. Dit laatste wordt ook door Philip van der Kellen, een oud-directeur van het Rijksprentenkabinet, in zijn manuscriptaantekeningen (in het Rijksprentenkabinet) verondersteld. Van der Kellen, die zich overigens zelden in zijn altijd uiterst zakelijk gehouden aantekeningen uit, zegt dan ook bij de beschrijving van de staten van Jan Both over Dutuit en Weigel: *Ik stel echter weinig vertrouwen in hunne nauwkeurigheid*. Bartsch kende slechts twee staten: I, met de naam van Both en het adres van Matham, en II, waarbij dit adres is weggeslepen. Weigel, Dutuit en Hollstein vermelden ten onrechte in de vierde staat een nummer, dat dan later zou zijn gewijzigd.

Veel boeiender is evenwel dat er van Dutuit 2 en 4 nog niet eerder gesignaleerde, vroege staten kunnen worden aangewezen.

Om met de belangrijkste te beginnen (Dutuit 4): *Het landschap met de twee muilezels* of de *Rocca Aquatico* bij Ancona² (afb. 1).

Van deze ets kwam een staat tussen de eerste en de tweede aan het licht, terwijl bij verdere

Afb. 1. Jan Both, *Het landschap met de twee muilezels*. Ets, eerste staat. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

