

Een studieblad toegeschreven aan Piero di Cosimo

Enkele jaren geleden trof een Haagse kunsthandelaar op een boedelveiling van het Venduhuis der Notarissen de tekening aan die hier voor het eerst wordt gepubliceerd. Hij had het geluk dat geen tekeningenliefhebber diezelfde veiling bezocht, zodat hij zonder veel moeite in het bezit kwam van een blad dat blijkbaar, zoals op te maken is uit een Nederlands opschrift op de rand, al sedert de 18de eeuw in ons land moet zijn geweest¹.

De tekening bevond zich toen hij werd gekocht in een lijst zodat slechts één kant ervan zichtbaar was maar uit de verschillende schetsen, die hem deden denken aan Filippino Lippi, meende de aspirantkoper wel te kunnen opmaken dat hij een vroege Italiaanse tekening voor zich had. Eerst toen hij het blad na aankoop uit de lijst genomen had, bleek hem hoe intensief de tekenaar het had gebruikt. De voorzijde (afb. 1) toonde reeds dat geen hoekje onbetekend bleef. Aanvankelijk waren figuren in enkele lijnen geschetst. Dit stadium is nog te zien in twee figuren, een knielende en een staande, aan de onderkant van het blad. Bij deze twee in enkele lijnen geschetste figuren, waarschijnlijk herders voor een Aanbedding van het Kind, hoort nog een derde, staande figuur, die reeds wat uitvoeriger werd uitgewerkt, maar die later weer ten dele werd bedekt door een andere studie. Een Johannes de Doper met het lam in de rechter benedenhoek is in ditzelfde stadium van voltooiing gebleven evenals twee engelen en een knielende Maria Magdalena. Veel verder blijkt de tekenaar te zijn gegaan in een engel die de rand van een mandorla vasthoudt. Ze kan geïnspireerd zijn door de engelen van Filippino Lippi in zijn

bekende Kroning van de Heilige Maagd in de Uffizi te Florence², maar men vindt een dergelijke engel ook in de tekening van Lorenzo di Credi in het Brits museum³. Credi's techniek, bestaande uit het uitvoerig opwerken met witte dekkende hoogsels van een reeds uitvoerig uitgewerkte tekening, is stellig het voorbeeld geweest waaraan de tekenaar zich heeft geschoold. Hij heeft hetzelfde procédé in twee staande vrouwen, mogelijk figuren in een Geboorte van Maria, gevolgd. Deze kant van het blad vertoont dus duidelijk drie tekenmethoden in op elkaar volgende stadia. Om de witte hoogsels, aangebracht in het laatste stadium, beter te doen uitkomen is het papier licht met rode aarde ingewreven en bovendien heeft de tekenaar nog rondom de figuren een achtergrond van fijne arceringen aangebracht om hen meer reliëf te geven. Het gaf hem ook een ondergrond waarop hij met zijn wit penseel grasjes aan de voeten van de vrouw, die het baldakijn vasthoudt, kon toevoegen.

Zover dus over de voorkant van het blad. De achterzijde (afb. 2) bleek, toen zij uit de lijst tevoorschijn kwam, niet minder intensief gebruikt. Hier zijn slechts twee figuren geheel uitgewerkt, een jonge man die een soort voluut vasthoudt (het midden houdend tussen een ornament en een hoorn des overvloeds) en een knielende Sebastiaan. Naast deze laatste figuur kan men de volgende twee regels in een Florentijns dialect – volgens Professor E. Morpurgo, die ik hierover raadpleegde – ontcijferen: *cholla (con la) penna e no chol pio(m)bo*, waarmee de tekenaar waarschijnlijk bedoelde dat hij deze studie zonder gebruik van de tekenstift direct met de pen begon. Het lijkt een overbodige



Afb. 1. Piero di Cosimo (toegeschreven). Schetsblad met vele figuren (voorzijde). Rijksprentenkabinet, Amsterdam (Geschenk van de Commissie voor Fotoverkoop).



Afb. 2. Piero di Cosimo (toegeschreven). Schetsblad met vele figuren (achterzijde). Rijksprentenkabinet, Amsterdam (Geschenk van de Commissie voor Fotooverkoop).



opmerking omdat de lichter geschetste figuren er omheen duidelijk laten zien hoe de tekenaar met de pen begonnen is. Maar omdat de Sebastiaan met vele penlijnen is overgewerkt is hier het effect van die eerste opzet geheel verloren gegaan; vandaar, waarschijnlijk voor een nog weinig ingewijde, deze annotatie.

Het blad is dus een demonstratie van de pentecheniken voortkomend uit de ervaringen van Filipino Lippi, bij wie het eerst deze vrije penschetsen met over elkaar liggende partijen voorkomen, en van Credi's methode om het dekwit te gebruiken. Maar niet alleen deze twee kunstenaars, ook Leonardo da Vinci vinden wij in deze schetsen terug. Enkele van de met snelle trekken geschetste omtrekfiguren herinneren aan de studies voor zijn Aanbedding der Koningen⁴. Het is dus mogelijk dat de tekenaar van deze schetsen de invloed van Leonardo onderging, nadat deze in 1500 te Florence was teruggekeerd. Waar het gebruikte dialect dus al op wees wordt bevestigd door de tekenstijl: de maker van dit curieuze studieblad moet een Florentijn zijn geweest en wel iemand die kort na 1500 in Florence werkte onder invloed van de drie reeds genoemde kunstenaars.

In deze richting bleek ook Philip Pouncey de tekenaar gezocht te hebben toen hem een foto van het blad was toegestuurd, voordat dit eigendom van het Prentenkabinet werd. Hij wees op de samenhang met een bekende tekening van dezelfde hand in het Brits Museum, die vroeger aan Lorenzo di Credi was toegeschreven en die Berenson met nog een aantal hiermee samenhangende bladen in zijn catalogus van de Florentijnse tekeningen aan Piero di Cosimo toeweest⁵ (afb. 3).

In de jaren na de oorlog is echter aan Berensons visie op Piero di Cosimo als tekenaar nogal eens getornd en niet in het minst heeft hiertoe het afwijzende oordeel juist van Pouncey bijgedragen, die het Londense blad in zijn in 1950 verschenen catalogus van de vroege Italiaanse tekeningen van het Brits Museum niet meer als een volkomen

Afb. 3. Piero di Cosimo (toegeschreven). Maria met het Kind, de heilige Anna en twee engelen. British Museum, Londen.

authentieke tekening van Piero di Cosimo erkennen kan⁶. In het kort komt zijn argumentatie hierop neer: de groep tekeningen waartoe het Londense blad behoort vertoont niet voldoende stijlvereenkomsten met drie directe voorstudies van Piero, n.l. een in de oorlog verdwenen tekening in Bremen voor de Onbevleete Ontvangenis in de Uffizi, een voorstudie voor de Visitatie in Washington in de Uffizi en eveneens in de Uffizi een krijtstudie voor de late Onbevleete Ontvangenis in Fiesole. Pouncey meent dat de tekeningen uit de groep rondom het Londense blad wel affiniteiten vertonen met Piero di Cosimo, maar dat deze affiniteiten zich beperken tot enkele 'manierismen' die men ook bij andere tekenaars uit hetzelfde tijdvak kan aantreffen en hij noemt in dit verband speciaal Amico Aspertini, die kort na 1500 in Florence moet hebben gewerkt.

Aangezien Pouncey zich zeer intensief met het probleem dat direct met onze tekening te maken heeft heeft bezig gehouden wil ik eerst proberen zijn Aspertini-these wat nader onder de loupe te nemen, voordat ik op de door Berenson geopperde toeschrijving aan Piero di Cosimo terugkom.

Pounceys argumenten ten voordele van Aspertini zijn de twee volgende: er bevindt zich in de verzameling van de Uffizi een tekening die al lang als een voorstudie voor een fresco in het Oratorio di Santa Cecilia te Bologna bekend was. Dit fresco werd vroeger beschouwd als een werk van een weinig betekenende locale schilder, Chiodarolo. Roberto Longhi heeft echter in zijn *Amplimenti nell'Officina Ferrarese* aangetoond dat de tekening zowel als het fresco niet door Chiodarolo gemaakt kunnen zijn, maar door de schilder van het altaar van de *Tirocinio* in de Pinacoteca van Bologna van 1494, met name de jonge Aspertini, die volgens Malvasia bij de fresco-reeks in het Oratorio betrokken moet zijn geweest⁷. De hierboven genoemde tekening nu staat niet ver af, volgens Pouncey, van de tekeningen die Berenson met de Londense tekening als werk van Piero di Cosimo publiceerde (afb. 4).

Het tweede argument van Pouncey, dat ik hier



Afb. 4. Amico Aspertini. Voorstudie voor het fresco met de heilige Cecilia voor Almachius in de Oratorio di Santa Cecilia te Bologna. Uffizi, Florence (Inv. 166E).

volledigheidshalve vermeld, maar dat enigszins buiten ons betoog valt, berust op een nog niet vermelde, door Berenson aan Piero di Cosimo toegeschreven tekening te Londen, die een liggende naakte vrouw vertoont, geflankeerd door twee staande naakte figuren. Pouncey meent dat de liggende vrouwenfiguur vergeleken kan worden met een dito figuur op een bas-reliëf in een Aspertini-schilderij te Washington wat ingenieus gevonden is, maar geen bewijskracht bezit omdat het slechts een overeenstemming van motieven betreft.

Belangrijker blijft zijn eerste argument. Maar ook dat blijkt zeer aanvechtbaar als men de Uffizi-tekening van Aspertini, die hier afgebeeld is, nauwkeurig gaat vergelijken met de bladen van Berensons Piero di Cosimo-groep. Meder, die het blad in de Uffizi in zijn beroemde handboek afbeeldde als voorbeeld van wat hij noemde 'systemlose Schattierung', heeft al gewezen op het 'chaotische Model-

lieren' van deze tekenaar⁸ dat al duidelijk een pre-manieristisch stadium bereikt. Van de Amsterdamse en Londense tekening kan dit bepaald niet gezegd worden. In deze beide laatste tekeningen wordt nog duidelijk van een systeem uitgegaan; dat blijkt ook uit de hele opbouw zoals ik die hiervoor beschreven heb. In tegenstelling tot Aspertini, wiens voorstudie vele vage passages bevat, gebruikt de tekenaar van ons blad bewust hoekige accenten in zijn eerste opzet die hij later in een verder stadium verzacht. Hij stelt zich niet, als Aspertini, tevreden met een *à peu près* en met een afronden van het modelé maar, voortkomend uit de degelijke Florentijnse traditie, gaat hij juist terdege op de moeilijke passages in. Het verschil wordt nog duidelijker als men een tweede tekening van Aspertini, ongeveer uit dezelfde tijd, een

Afb. 5. Amico Aspertini. Het huwelijk van Maria. Uffizi, Florence (Inv. 676E).





Afb. 6. Piero di Cosimo (toegeschreven). De Wegzending van Joachim uit de Tempel. Uffizi, Florence (Inv. 168E).

schets voor een *Sposalizio*, met onze tekening vergelijkt en let op het verschil in de wijze waarop de figuren op de grond staan (afb. 5). Bij Aspertini zijn de voeten nooit duidelijk op de grond geplant, een detail waaraan de tekenaar van ons blad juist zoveel aandacht besteedt. Maar niet alleen in dit detail, ook in de hele behandeling van de figuur is het verschil opvallend. Dit springt onmiddellijk in het oog als men de Maria-figuur van Aspertini vergelijkt met de vrouw die het baldakijn ophoudt in onze tekening. De doorlopende spiraallijn, die later in het Manierisme een atelier-ge-

woonte wordt, is bij de Aspertini-figuur al in aanleg aanwezig terwijl bij de hoofdfiguur van de Amsterdamse tekening de ledematen nog duidelijk gearticuleerd zijn en volgens hun eigen functies blijven geschetst.

In de richting van Aspertini moet dus mijns inziens de tekenaar van het Londense en het Amsterdamse blad niet worden gezocht. De vraag of Piero di Cosimo als tekenaar van beide bladen in aanmerking kan komen dient derhalve opnieuw te worden onderzocht, indien geen andere schilder als maker van deze bladen gevonden kan worden.



Afb. 7. Piero di Cosimo (toegeschreven). De Wegzending van Joachim uit de Tempel. Musée des Beaux Arts, Lille.

Er zijn in de loop der jaren wel enige suggesties gedaan. Zo stelde Langton Douglas in zijn boek over Piero di Cosimo van 1947 voor om de Londense tekening aan Niccolò Soggi toe te schrijven, hetgeen nergens weerklank vond⁹, evenmin als het idee van Bernard Degenhart om deze tekening in de school van Credi te behouden en haar toe te schrijven aan Castrocara¹⁰. Inderdaad is de Londense tekening bijna een paraphrase van een Credi-compositie; hetzelfde geldt voor een draperiestudie te Windsor. Als men echter de andere tekeningen, zoals de hierbij afgebeelde *Wegzending*

van Joachim uit de Tempel in de Uffizi (afb. 6), die tot deze groep behoort, of de tekening met hetzelfde onderwerp te Lille (afb. 7) in de kring van Credi betreft, zoals Degenhart doet, dan wordt de relatie met de laatste genoemde kunstenaar bijzonder vaag. De consequentie hieruit trok dan ook de schrijfster van de laatste Credi-biografie, Gisetta delli Regoli, die slechts de Londense tekening van Maria en het Kind met de twee engelen als authentieke Credi-studie beschouwde (*uno degli più alti del linguaggio maturo di Credi*) en niet de andere die door Berenson, Degenhart en Pouncey als direct



Afb. 8. Piero di Cosimo. Studieblad met een Madonna en het Kind. Uffizi, Florence (Inv. nr. 6369F).

samenhangend met het Londense blad worden beschouwd¹¹.

Deze uiteenlopende meningen en de, vooral van Italiaanse zijde, nogal willekeurige beoordeling van het bewaard gebleven tekeningenmateriaal¹² maken het probleem misschien ingewikkelder dan het in werkelijkheid is.

De vraag moet worden gesteld of de reeds meerder malen genoemde groep tekeningen, die ik in dit verband helaas niet in detail kan behandelen om niet buiten het kader van een voorlopige publicatie te gaan, niet een speciale categorie in het getekende oeuvre van Piero di Cosimo is en met name afkomstig is uit een schetsboek met oefenbladen, die niet direct bestemd waren om in een altaar te worden uitgevoerd.

Wij weten immers uit Vasaris levensbeschrijving, dat Piero over een rijke fantasie beschikte en dat hij zich schoolde aan het grote voorbeeld van Leonardo wiens spontane tekenstijl, zoals wij reeds zagen, hem duidelijk beïnvloedde.

Is het dan ook niet waarschijnlijk dat Piero di Cosimo buiten de zeer summiere voorstudies voor een viertal van zijn altaren ook meer doorwerkte tekeningen heeft gemaakt, wellicht om tekenmethoden of variaties van één compositie te proberen? Het laatste zou b.v. het geval kunnen zijn voor de tot driemaal toe gevarieerde versie van de *Wegzending van Joachim uit de Tempel*, waarvan er hier twee zijn afgebeeld, een uit het Kabinet van de Uffizi en de ander uit het Musée Wicar te Lille. Indien wij deze veronderstelling thans aanhouden en dus terugkeren tot Berensons toeschrijving van de door hem voor het eerst bij elkaar gebrachte groep, de nummers 1850A, 1851, 1852, 1852A, 1859A, 1859B en 1862A van zijn catalogus van Florentijnse tekeningen, dan wil ik nog eens op een opmerking van Pouncey in zijn catalogus wijzen die de connectie met Piero niet uitsluit. Hij zegt daar n.l. op voorzichtige manier dat de tekeningen uit de zojuist genoemde groep van Berenson een *appreciable affinity in handling* vertonen met de twee voorstudies voor de Onbevleete Ontvangenis te Fiesole, beide bewaard in de Uffizi (nrs. 1855 en 1856 van Berensons catalogus)¹³. Dit is weliswaar juist, maar te weinig positief uitgedrukt,

want niet alleen de *handling*, maar ook de details van deze voorstudies stemmen overeen met de karakteristiek van de tekeningen uit de Berensongroep, zoals ik die hierboven beschreven heb aan de hand van onze tekening. Een nòg nauwere samenhang bestaat er met het blad dat Degenhart in het Kabinet van de Uffizi ontdekte en dat Berenson ook in zijn latere editie van de Florentine Drawings opnam onder nr. 1857c¹⁴ (afb. 8). Dit blad is in zwart krijt uitgevoerd en doet – zoals Degenhart opmerkte – direct denken aan de in hetzelfde krijt uitgevoerde partijen in de tekening voor de Onbevleete Ontvangenis. De figuren komen echter ook dicht bij enkele schetsen van ons blad en men vindt er b.v. weer de verschillende stadia in voorbereiding terug die voor onze tekening zo karakteristiek bleken te zijn.

Hoewel het mij dus onmogelijk is om een directe relatie tussen ons blad en een van de thans bekende schilderijen van Piero di Cosimo aan te wijzen, meen ik dat er voorlopig, hangende een dieper gaand onderzoek naar zijn tekeningen, geen reden is om het buiten de kring van Piero te plaatsen. Het heeft de allure die alleen een groot kunstenaar erin gebracht kan hebben en zeker niet een van de slappe Credi-imitatoren of navolgers van Filippino Lippi, ook al mogen er aanwijsbare connecties bestaan.

Het is een onverwachte verrijking voor de Italiaanse collectie van het Prentenkabinet die maar heel weinig vroege stukken van importantie bevat. Dankzij de steun van de Commissie voor Fotoverkoop kon dit verdwaalde schaap uit een nog onbekende, wellicht 18de eeuwse, Nederlandse verzameling voorgoed voor Nederland behouden blijven.

Noten

¹ Het blad, dat 245 × 181 mm meet, is vroeger vastgezet op een stuk wit papier waarvan aan de achterzijde nog een strook van 20 mm te zien is. Op deze strook staat het opschrift in een laat-18de eeuwse(?) hand: *Italiaansche tekening N 14. Een mogelijk vroegere bezitter heeft op deze achterzijde aan de onderrand met inkt de naam: P. Pirucino f (Perugino) toegevoegd. Het blad is aan de voorzijde, vooral op de plaatsen waar met wit gehoogd is, met rode aarde ingewreven.*

² Florence, Uffizi, Nr. 1568, eigenlijk de Heilige Maagd met de heiligen Johannes de Doper, Victor, Bernardus en Zenobius. Afgebeeld bij Alfred Scharf, *Filippino Lippi*, Wenen 1950, afb. 43.

³ Vgl. A. E. Popham and Philip Pouncey, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, London 1950, p. 28, Nr. 45 en het schilderij van Credi in het Aartsbisschoppelijk Museum te Esztergom (Van Marle VIII, afb. 215).

⁴ Vgl. o.m. de Leonardo-studies te Bayonne (Berenson, *Florentine Drawings*, nr. 1010B), Oxford (Berenson nr. 1109), Hamburg (Berenson nr. 1021) en New York (Berenson nr. 1049C).

⁵ Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Amplified Edition, Chicago 1938, II, p. 259 nr. 1958D. In 1938 aarzelde Berenson nog tussen zijn vermeende Tommaso en Piero di Cosimo. In de Italiaanse editie van deze catalogus van 1961 wordt niet meer over enige relatie met 'Tommaso' gesproken en een datum kort vóór 1500 voor deze tekening verondersteld.

⁶ Popham and Pouncey, l.c., p. 127, nr. 211.

⁷ Vgl. Roberto Longhi in *Amplamenti nell'Officina Ferrarese*, Firenze 1940, p. 146 en voor de Palla della Tirocinio, Andrea Emiliani, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna* 1967, p. 206 en over de opdrachten aan de verschillende schilders voor de frescos in de Oratorio di Santa Cecilia, Maurizio Calvesi, *Gli Affreschi di Santa Cecilia in Bologna*, Bologna 1960.

⁸ Het blad van Amico Aspertini heeft in de Uffizi het Inv. nr. 166E. Het werd door Meder in 'Die Handzeichnung' afgebeeld op p. 574 nog op de naam Chiodarolo. Het stelt het Dispuut van Cecilia met de tyran Almachius voor. De tekening draagt een opschrift van een vroege, waarschijnlijk 17de eeuwse kenner: Fra Filippino. Met dezelfde hand is de naam van Filippino op een tekening uit de Piero de Cosimogroep in de Uffizi, een Aanbedding der herders (Inv. 170E), geschreven. Deze laatste tekening geldt ook voor de meest kritische beoordeelaar van de Piero di Cosimo-tekeningen, Mina Bacci in haar boek van 1966 nog altijd als een authentieke Piero-tekening.

⁹ R. Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago 1946, p. 88.

¹⁰ *Münchener Jahrbuch der Bildende Kunst* 1932, p. 99. Degenhart vereenzelvt hier zijn Meester van de Kruisiging te Göttingen met Gianjacopo Castrocara die eerst 1525 tot het gilde te Florence toetrad en 1581 stierf. De stijl van de Londense tekening maakt een dergelijke late datering onmogelijk.

¹¹ Zie voor de toeschrijving aan Credi, Gisetta delli Regoli, *Lorenzo di Credi*, Firenze 1966, p. 166 (Cat. nr. 141). Over de tekening in Lille gaf Albert Châtelet een zeer positief oordeel ten gunste van Piero di Cosimo in de *Catalogus Italiaanse tekeningen uit het Museum te Rijssel, Amsterdam/Brussel* 1968, Nr. 72.

¹² Vgl. de catalogus van de *Mostra di Disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo a cura di Maria Fossi*, Firenze 1955, waar een tamelijk kritische, maar helaas beperkte, keus uit het materiaal in het *Gabinetto Disegni e Stampe* wordt besproken en b.v. wel de *Mythologische voorstelling* (Inv. 1257 E, cat. 85) wordt genoemd maar niet de door Bacci in haar boek over Piero di Cosimo van 1966 als authentiek erkende tekening met de *Aanbedding der herders* (Uffizi, Inv. nr. 170E). Deze laatste tekening is zonder twijfel van de hand van de tekenaar van het blad van het *Prentenkabinet*.

¹³ Popham and Pouncey, l.c., p. 128. Het is merkwaardig dat in de Londense catalogus de voorstudie voor de *Madonna met de musicerende engel in de Uffizi* (Inv. nr. 176E) genegeerd wordt. Dit blad is door het gebruik van de vele witte hoogsels eveneens van belang voor een juiste appreciatie van Pteros techniek.

¹⁴ Voor het eerst gepubliceerd in de *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz* 4 (1932/34), p. 127.