

## De betekenis van Francesco Cozza's Hagar en Ismaël

De eenvoudige vraag naar de betekenis van Oud-Testamentische voorstellingen in de schilderkunst van de 17e eeuw is moeilijk te beantwoorden. Niet alleen was de betekenis van de voorstelling méér dan die van een simpele bijbel-illustratie, maar ook de belangstelling in het algemeen voor deze voorstellingen blijft vaak raadselachtig. Toch zijn er misschien enkele van de factoren aan te wijzen, die op deze belangstelling van invloed zijn geweest.

In enkele brieven van Rubens aan Sir Dudley Carleton uit 1618 krijgen we toevallig enige inlichtingen over een Oud-Testamentische voorstelling. Rubens onderhandelt in deze brieven over de aankoop van een collectie antieke beelden van Sir Dudley in ruil voor schilderijen van eigen hand. Hij schrijft in zijn brief van 12 mei 1618, dat hij voor de laatste honderd gulden, die nog verrekend moet worden, een klein schilderijtje zal leveren; *qualqu'altra galanteria*<sup>1</sup>. In een brief uit dezelfde maand horen we nu welk schilderijtje hiervoor gemaakt is: de vlucht van Hagar voor Sara. Als toelichting schrijft de schilder 'vero originale e soggietto nè sacro nè profano, per dir così, benche cavato della sacra scrittura, ...'<sup>2</sup>. De opmerking 'nè sacro, nè profano' is belangrijk

en kan wellicht de grote populariteit van Oud-Testamentische voorstellingen helpen verklaren, die we haast als een eigen genre tegenkomen onder de niet al te grote schilderijen in de 17e eeuw. Door het optreden van de kerk na het Concilie van Trente was er een duidelijke scheiding ontstaan tussen kerkelijke en profane kunst. Deze scheiding werd zeker niet altijd streng gehandhaafd, maar de grenzen waren wel degelijk beschreven. De voorstelling uit het Oude Testament blijkt echter tussen de regels te vallen; noch kerkelijk, noch profaan, maar wel gebaseerd op de Heilige Schrift. Dit gaf de kunstenaar vrijheid in de keuze en interpretatie van het onderwerp. Hij kon zich bijvoorbeeld met plezier verdiepen in het landschap, dat vaak een belangrijke plaats inneemt, en zo het idyllisch karakter van de voorstelling tot uiting laten komen<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> M. Rooses, *Correspondance de Rubens, II, Anvers, 1898, p. 150.*

<sup>2</sup> M. Rooses, *op. cit., p. 170; M. Rooses, L'oeuvre de P. P. Rubens, I, Anvers, 1886, p. 126.*

<sup>3</sup> *Op een naar idylle en pastorale uitgaande voorkeur der belangstelling bij Hagar-voorstellingen in de Rembrandt-kring wijst H. van de Waal, 'Hagar in de woestijn' door Rembrandt en zijn school, Nederlandsch Kunst-historisch Jaarboek, 1947, p. 150.*



Afb. 1. Verstoting van Hagar, Hagar en Ismaël. Miniatuur 14e eeuw, Landesbibliothek, Stuttgart.



Afb. 2. Rembrandt. Verstoting van Hagar. Tekening in het Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Niet minder zijn echter de verhalen zelf een belangrijke faktor. In een tijdvak, waarin de bijbel zowel in reformatorische- als in contra-reformatorische landen weer in het middelpunt van de belangstelling stond, zal van de verhalen een hernieuwde inspiratie uitgegaan zijn. De structuur van de verhalen uit het Oude Testament maakt juist deze aantrekkelijk voor de kunstenaar van de barok. Hij zocht immers naar duidelijk herkenbare scènes, waarin een grote emotionele geladenheid te vinden was. Waar in het Oude Testament momenten optreden van menselijke crises, geladen met emoties, vond de schilder tal van mogelijkheden. Het zijn verhalen waarin de hoogtepunten gevormd worden door dramatische gebeurtenissen, waarbij de mens niet met zijn 'gezond verstand', noch zoals in de Griekse tragedie door de willekeur van het Lot, maar in vol geloofsbewustzijn handelt. Deze momenten treffen wij ook in het verhaal van Hagar, de Egyptische slavin, die de kinderloze Abraham een zoon baarde. Twee passages, in Genesis 16 en 21, door de geschiedenis van Abraham heen gevlochten, vertellen haar lot. Merkwaardig genoeg vertonen de passages veel overeenkomst. Beide keren verlaat Hagar het huis, de eerste keer voor Sara op de vlucht, de tweede keer door Sara verjaagd. In beide situaties wordt alles tenslotte ten goede gekeerd door een goddelijke interventie. Toch is er een verschil. Wordt in Genesis 16 het verhaal van een slavin verteld, met tal van lokale trekken, in Genesis 21 wordt eerder het algemeen menselijk aspect gegeven. Het is een verstoten moeder, die met haar kind dreigt om te komen<sup>4</sup>.

Het is hieraan waarschijnlijk te danken dat de passage van Genesis 21 van oudsher een bron van inspiratie voor de beeldende kunstenaar is geweest. In twee kleine scènes heeft een middeleeuwse bijbelillustrator al het verloop van het Hagar-verhaal van Genesis 21 samengevat (afb. 1)<sup>5</sup>. Links verstoot Abraham Hagar, gehoorzaam aan de woorden van Sara: 'Jaag die slavin met haar zoon weg, want de zoon van deze slavin zal niet erven met mijn zoon, met Isaäk'<sup>6</sup>. Abraham geeft Hagar, het kind op de arm, een waterzak,

de laatste zorg van de vader. Rechts van de boom, tegelijk aanduiding van het landschap en afscheiding van de scènes, loopt Hagar met Ismaël in de woestijn, waar de engel redding van de dood brengt. Het zijn deze twee voorstellingen, die we eeuwenlang als de uitbeeldingen van het Hagar-verhaal in de kunst terugvinden: 'De verdrijving van Hagar' en 'Hagar in de woestijn'. In de 17e eeuw, waartoe wij ons verder zullen beperken, komen we voorstellingen met juist deze scènes uit het Hagar-verhaal veel tegen. Bekend genoeg zijn zij uit de Hollandse kunst, waar wij bij Rembrandt en zijn leerlingen een bijzondere aandacht voor dit thema vinden<sup>7</sup>. Zelden is zo duidelijk de situatie van de verstoting gegeven als in Rembrandt's tekening van omstreeks 1652 (afb. 2)<sup>8</sup>. Door niet alleen Abraham, Hagar en Ismaël op de voorgrond te plaatsen, maar bovendien Sara op de achtergrond over de balustrade toe te laten kijken, is in één ogenblik het drama getekend. De hond loopt als laatste huisgenoot nog een eindje mee.

Ook in Frankrijk en Italië treffen we het thema veelvuldig aan. Zo schildert bijvoorbeeld Guercino een 'Verdrijving' en een 'Hagar in de woestijn'. Het valt echter op, dat van beide taferelen uit Genesis 21 de voorstelling 'Hagar in de woestijn' wel bijzonder vaak voorkomt<sup>9</sup>. Kennelijk ging hiernaar in Italië de voorkeur uit. Hamann, die enkele mooie voorbeelden van deze Italiaanse voorkeur geeft, meent dat de Italiaan eerder aangetrokken werd door de godde-

<sup>4</sup> Zie: *Göttinger Handkommentar zum Alten Testament, Genesis, 1917, p. 232.*

<sup>5</sup> *Weltchronik Rudolf von Ems, Handschrift Cod. poet. fol. 5, Landesbibliothek, Stuttgart.*

<sup>6</sup> *Genesis, 21:10.*

<sup>7</sup> R. Hamann, *Hagars Abschied bei Rembrandt und im Rembrandt-Kreise, Arb. Jahrb. f. KW., 1936, p. 471; H. van de Waal, op. cit., p. 145.*

<sup>8</sup> M. D. Henkel, *Catalogus van de Nederlandsche Teekeningen etc., 's-Gravenhage, 1942, no. 59.*

<sup>9</sup> Niet alleen numeriek, ook in plaatselijke spreiding, overtreft 'Hagar in de woestijn' de andere voorstelling. Een opsomming van de stukken ( $\pm 30$ ) kan hier niet gegeven worden, maar er zal een afzonderlijk artikel aan deze kwestie worden gewijd.



Afb. 3. Fr. Cozza. Hagar en Ismaël in de woestijn. Doek 72 × 97 cm.

lijke engel, die aan Hagar verscheen toen zij neerzat om te sterven, dan door de ietwat moeilijk uit te beelden huiselijke verdrijving<sup>10</sup>. Misschien is het ook de mogelijkheid om het landschap te schilderen, die de doorslag gaf. Een antwoord kunnen wij hierop nog niet direkt geven. We kunnen slechts vaststellen dat het thema van 'Hagar in de woestijn' de gehele 17e eeuw in Italië geliefd blijft en ook nog in de 18e eeuw te vinden is in het werk van Batoni en Tiepolo.

Het schilderij 'Hagar in de woestijn', dat in 1960 door het Rijksmuseum is aangekocht, is een nieuwe toevoeging aan deze reeks Italiaanse

Hagar-voorstellingen (afb. 3). Het stuk, onlangs uit Engels bezit opgedoken, is gesigneerd 'Fran.cus Cozza Pint. 1665'<sup>11</sup>. Cozza, geboren in Calabrië in 1605, behoort tot de generatie van Romeinse barokschilders, die werken in een

<sup>10</sup> R. Hamann, *op. cit.*, p. 569.

<sup>11</sup> Het schilderij werd verkocht op de veiling van 20 juli 1960, bij Sotheby, no. 114 als P. da Cortona. Het stuk bevond zich blijkens een zegel op de achterkant in het midden van de 19e eeuw in de collectie van Lady Anne Brudenell († 1877), dochter van de 6th Earl of Cardigan en echtgenote van George Charles, 3rd Earl of Lucas (Bingham). Het schilderij werd tentoongesteld op de antiekbeurs te Delft in 1960 door G. Cramer, van wie het voor het museum werd verworven.



Afb. 4. P. Fr. Mola. Hagar en Ismaël in de woestijn. Galleria Colonna, Rome.

tijdvak, waarin weinig zichtbare veranderingen plaats vinden. De artistieke gegevens van Guercino, Domenichino, van wie Cozza een leerling was, en ook die van Caravaggio worden door hem verder uitgewerkt. Dit zou ons ertoe kunnen brengen, het werk slechts als een goede toevoeging aan het oeuvre van de schilder te beschouwen en aan het zo gemakkelijk te herkennen onderwerp verder geen bijzondere aandacht te schenken. Wittkower waarschuwt ons echter dat Cozza één van de interessantste meesters uit deze tijd is en meer aandacht verdient<sup>12</sup>.

Een vergelijking van het schilderij in het Rijksmuseum met een 'Hagar in de woestijn' van de

wat beter bekende schilder uit dit tijdvak Pier Francesco Mola (1612-1666) geeft meteen al reden om op onze hoede te zijn (afb. 4). Niet zozeer is het verschil in de verhouding tussen figuur en landschap van belang. Hagar zelf is bij Mola volkomen anders. Bij Cozza zien we een nerveuze vrouw, die naar de bron snelt, door de engel de weg gewezen, de waterkan in de hand. Op het schilderij van Mola is de jonge moeder ten einde raad neergezegen en luistert nu half onge-

<sup>12</sup> R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Harmondsworth, 1958, p. 213.



*Ismael vultus Sitticus inuocem de puerboat Agar  
 Suetia vultus Saeper sic Synagoga fuit  
 Ismael dicit agnos Christus fuit vir Ismael Agar  
 Aspice Agna mori sic Synagoga fuit.*

*Ismael agnatus motens arcece gentem  
 Suis ligna Christi fere Synagoga fuit  
 Angelus e caelo miserat dicit arcece Ismael  
 Inuocentique mori sic puer oritur.*

*Etha moustrante Deus miseratus Hebraes  
 Tandem Siquora nocere verba dabit  
 Angelus libam Synagoga denotat Agar  
 Ismael Hebraes gentis Ismael fuit.*

*ILL. D. PATRONE SVÆ COLEND. MAGDALENÆ FABRY NOBILISSIMI ET ILL. VIRI PETRI SEGVIER DIGNISSIMI FRANCIAE CANCELLARII SELECTISSIMÆ CONIUGI  
 cœnna in pauperes ei egentes charitate conficere tabellam hanc afflicte Agar, obseruantia sua monumentum D. D. C. Ioannes valdor Leodienfis auct.*

Afb. 5. J. Valdor II. Hagar en Ismaël in de woestijn. Gravure, Rijksprentenkabinet.

lovig naar de engel. De verklaring zou natuurlijk kunnen zijn, dat we hier met twee verschillende momenten van het bijbelverhaal te maken hebben. Bij Mola komt de engel juist het verlossende bericht brengen, in het andere schilderij zijn Hagar de ogen al geopend en is zij opgestaan om water te halen. Een aantal factoren maken deze zo voor de hand liggende verklaring echter onwaarschijnlijk.

Pier Francesco Mola, de vriend die Cozza aan grote opdrachten voor de Pamphili in Rome helpt, houdt zich namelijk aan de traditionele voorstelling, zoals we deze steeds in de 17e eeuw in Frankrijk en Italië tegenkomen. Het is een tamelijk vaste ikonografie, waarbij Hagar in

halfliggende houding haar lot afwacht; de engel komt juist aanzweven; Ismaël ligt onder een boom, soms vlakbij, dan weer eens op enige afstand<sup>13</sup>. De lange traditie van deze ikonografie is niet het gevolg van slaafse navolging. Het zou wel bijzonder vreemd zijn wanneer deze compositie alleen op grond van vormoverlevering steeds hetzelfde aspect krijgt. De betekenis van de voorstelling speelt een bepalende rol. Gelukkig is er een tekst, die ons uitleg hierover geeft. Onder een

<sup>13</sup> Dat in deze ikonografie wel kleine variaties optreden is begrijpelijk. Zo wordt Hagar geknield afgebeeld door Salvator Rosa. Toch geven deze afwijkingen geen nieuwe gezichtspunten voor de traditionele ikonografie, zodat zij buiten beschouwing kunnen blijven.



Afb. 6. Fr. Cozza. Hagar en Ismaël in de woestijn. Doek 127,5 × 180 cm. Statens Museum for Konst, Kopenhagen.

prent van J. Valdor II 'Hagar in de woestijn' uit de eerste helft van de 17e eeuw geven enkele verzen de verklaring van onze voorstelling (afb. 5)<sup>14</sup>. Uit de eerste strofe van het Latijnse gedicht blijkt dat het werkloos neerzitten van Hagar van grote betekenis is, en bovendien dat wij in het geheel niet met de uitbeelding van het historische bijbelverhaal te maken hebben. De regels luiden: 'Iuxta undas sitiens miseram se praedicat Agar Iuxta undas semper sic Synagoge sitit'. 'Hoewel vlak naast de bron gezeten voorziet Hagar ellende, zo dorst ook steeds de Joodse kerk vlak naast de bron.'

In de rest van het gedicht wordt ons verteld dat, zoals Hagar haar zoon onder de boom ('sub ligno

Christi') ziet verdorsten, de Synagoge ook zijn zonen heeft weggelegd om te sterven. Zij zullen van de dreigende dood worden verlost door een engel uit de hemel, die een bron wijst, symbool van de doop. Aan het slot wordt nog eens de betekenis der figuren aangegeven: Hagar is de Synagoge, Ismaël het volk der Hebreëen en de engel de profeet Elia. Het is de allegorische uitleg

<sup>14</sup> Een vroegere staat van deze prent is voorzien van het jaartal 1644. De prent is gemaakt door J. Valdor II (zie L. Lebeer, *Biographie Nationale . . . de Belgique*, t. 26, col. 64), die ook in Rome werkte, waar hij o.a. opdrachten van de Jezuïeten kreeg. Het opschrift op de afgebeelde prent, 'H. Swanevelt fecit' is een latere en vermoedelijk onjuiste toevoeging; zie ook: G. K. Nagler, *Künstler Lexicon*, vol. 19, p. 318, no. 18.

van de passage van Genesis 21, die hier in een zeer volledige vorm gegeven wordt<sup>15</sup>. Deze exegetische, waarin het Oude Testament niet in zijn historische betekenis wordt opgevat maar uitgelegd wordt als de voorafspiegeling van de periode van het Nieuwe Testament, kennen we al in de beeldende kunsten in de vroege middeleeuwen. In een 12e eeuwse miniatuur vinden we dezelfde uitleg bij deze voorstelling van Hagar, als in de fraaie en heel wat geleerdere verzen onder de prent van Valdor. De tekst op de miniatuur luidt: Hagar en de smachtende zoon toont de engel boom en bron, d.w.z. de oude kerk die verdroogt door ongelovigheid wordt door de engel de boom van het kruis en de bron van de doop getoond<sup>16</sup>. De opvatting dat deze allegorische betekenis van het Oude Testament in de 17e eeuw geen rol meer speelt of de kunstenaars onbekend was, wordt door de prent geloochenstraft<sup>17</sup>. De tekst geeft een nog algemeen bekende verklaring voor de passage van Genesis 21. Hij geeft ons ook de oplossing waarom de uitbeeldingen hiervan zo lang hun vaste opbouw gehouden hebben. Pas in de 19e eeuw wordt door de Franse schilders hiermee gebroken<sup>18</sup>.

We kunnen ons nu nog eens de vraag stellen of juist niet deze dubbele betekenis van de voorstelling de voorkeur van de Italiaan voor schilderijen van 'Hagar in de woestijn' verklaart. Een andere voorstelling kan hierbij de weg wijzen: Elia in de woestijn door een engel brood en drinken gebracht. Het is een voorstelling, die niet alleen uiterlijk gelijkenis vertoont. Ook hier vinden we een allegorische betekenis; het brood en drinken dat de levensmoede Elia gebracht wordt, duidt op de Communie, die de ziel weer kracht geeft. Het is echter niet deze allegorische betekenis, die zoveel schilderijen van Elia heeft doen ontstaan in de 17e eeuw. De veronderstelling dat Elia de oprichter is van de Carmeliter orde heeft deze profeet in de algemene belangstelling geplaatst en daarmee ook deze scène uit zijn leven<sup>19</sup>. Ook voor Hagar moeten we een andere reden zoeken, om haar aantrekkelijkheid te verklaren, dan de wel bekende maar toch niet meer springlevende allegorie.

De prent van Valdor geeft ook hiervoor een aanwijzing. Onder de gedichten bevindt zich een prachtige opdracht, waar in de gebruikelijke taal deze voorstelling van de arme Hagar opgedragen wordt aan Magdalena Fabry, de vrouw van de Franse kanselier, die in het oog viel door 'exima charitate' voor de armen en behoeftigen.<sup>20</sup> In Treviso in de Monte di Pietà bevindt zich een geschilderd fries in de 'Capella dei Rettori' waar werken van barmhartigheid (caritas) zijn afgebeeld<sup>21</sup>. Pozzoserrato, aan wie dit fries is toegeschreven, heeft zich daarbij bepaald tot scènes uit de bijbel, waar of de liefde van God tot de mens of die van de mens tot zijn medemens zijn afgebeeld. Wij zien er Elia door de raven gevoed en naast de arme man en de rijke Lazarus, Hagar in de woestijn. Daartegenover

<sup>15</sup> De gedachte dat Hagar voorbeeld is van het Oude Verbond vinden we ook in Galaten 4 : 20, waar Hagar tegenover Sara wordt gesteld als het Jeruzalem dat nu is tegenover het hemelse Jeruzalem. Zie voor dit probleem in het algemeen: Henri de Lubac, *Exégèse Médiévale, Les quatre sens de l'écriture*, Lyon, 1959.

<sup>16</sup> A. Boeckler, *Die Regensburg - Prüfinger Buchmalerei des XII und XIII Jahrhunderts*, München, 1924, p. 36, no. 10; zie ook: K. Möller, *Abraham, Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, I, Stuttgart, 1937, col. 92.

<sup>17</sup> Hoevel E. Mâle in *L'art religieux du XVIIe siècle, Paris, 1951*, p. 345 zijn uitspraak, dat deze allegorische uitleg na het Concilie van Trente in de vergetelheid geraakte (*L'art religieux du XIIIe siècle en France, Paris, 1919*, p. 163) niet geheel herhaalt, suggereert hij toch dat de kunstenaars van deze zaken niet of nauwelijks op de hoogte waren. Ook zijn conclusie 'Le symbolisme s'oublia, mais le sujet demeurat', is voor Italië in de 17e eeuw niet algemeen geldend.

<sup>18</sup> Het belangrijkste verschil met vroeger is dan, dat de engel uit de voorstelling verdwijnt. Daarnaast verandert het landschap. De woestijn, die sinds de vlaamse primitieven in de Europese schilderkunst werd aangegeven door bos en rotsen, wordt nu door de kennismaking met N. Afrika en de Sahara veranderd in 'een woestijn' bv. J. F. Millet, *Hagar en Ismael, catalogus Rijksmuseum H. W. Mesdag*, 1928, no. 262.

<sup>19</sup> E. Mâle, *L'art religieux du XVIIe siècle, Paris, 1951*, p. 443.

<sup>20</sup> Magdalena Fabry was de vrouw van Pierre Segulier (1588-1672), die in 1635 Frans kanselier werd. Hij was één van de stichters van de Académie Française.

<sup>21</sup> S. Sulzberger, *Le peintre Louis Toeput et la décoration du Mont de Piété, Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 1935, p. 149; L. Menegazza, *Il Pozzoserrato, Venezia*, 1958, p. 18.



wijst ons de barmhartige Samaritaan op onze plichten. Het zijn alle scènes van barmhartigheid, waar ook onze Hagar-voorstelling bij hoort. Het is nu te begrijpen dat deze 'Hagar in de woestijn' wordt opgedragen aan een vrouw die opvalt door haar grote menselijkheid of 'caritas'. We mogen daarom veronderstellen dat juist dit barmhartigheidsmotief 'Hagar in de woestijn' in de algemene belangstelling heeft geplaatst en ook hierdoor de voorkeur voor deze scène bepaald is<sup>22</sup>.

De lange reis, waarbij we Hagar in haar verschillende gedaanten hebben leren kennen, brengt ons echter niet geheel bij ons doel. Wel hebben we de betekenis van de traditionele voorstelling kunnen nagaan en de belangstelling hiervoor iets nauwkeuriger kunnen bepalen, maar een oplossing voor de zo afwijkende kompositie van Cozza hebben we niet gevonden. Is Cozza misschien ongewild origineel? Cozza is één van de regenten van de 'Virtuosi al Pantheon' geweest, een gezelschap dat zich speciaal met de kerkelijke kunst bezig hield. Bovendien wordt Cozza bijzonder geroemd om zijn geleerdheid<sup>23</sup>. Ongewild origineel is Cozza zeker niet. Een tweede schilderij van Cozza met 'Hagar in de woestijn' bevestigt hoezeer hij zich juist met het thema bezig gehouden heeft. Het schilderij dat zich sinds 1844 in het Museum van Kopenhagen bevindt is gesigneerd en gedateerd 1664 (afb. 6)<sup>24</sup>. Het was tot voor kort het enige landschap dat we van de figuurschilder Cozza kenden. Hagar, Ismaël en de engel zijn praktisch gelijk in deze stukken. Vooral het landschap en ook de relatie tussen landschap en figuren vormen de opgaaf, die Cozza zeer verschillend oplost. Het schilderij in Kopenhagen verdient door het mooie wijde landschap bewondering. De detaillering van de bomen, de lichtval en de suggestie van ruimte worden in de beschrijvingen uit het begin van de 19e eeuw bijzonder geprezen. Het stuk, toen nog in Rome, werd terecht voor één van de goede en zeldzame werken van Cozza gehouden<sup>25</sup>. Geheel onverwachts komt overigens het landschap niet in Cozza's later werk. In fresco's die hij tussen 1657 en 1661 voor de Pamphili in hun buitenverblijf in Valmontone maakt, zien we

voor het eerst naast de figuren het landschap een plaats innemen<sup>26</sup>. Cozza werkt in Valmontone met Mola, Tassi en Preti en ook Gaspar Dughet, de 'kleine' Poussin. Dat Cozza, die zeer gevoelig was voor zijn artistieke omgeving, door Dughet het landschap leerde zien, kunnen we ook op grond van het Kopenhagense schilderij met zekerheid aannemen.

Hoe kunnen we nu begrijpen dat Cozza een jaar later een zo totaal verschillend schilderij maakt? De wetenschap dat Cozza in deze jaren zwaar depressief was en zijn stemming gemakkelijk omsloeg zal van betekenis zijn, maar kan de verandering van zijn artistieke inzichten niet voldoende verklaren<sup>27</sup>. De rust en vriendelijkheid van het stuk in Kopenhagen zijn verdwenen. Ook de evenwichtige compositie is verlaten. Hagar en de engel steken dramatisch af tegen de donkerte van een hoge rots en een steenachtige grond met dode en geknakte bomen suggereert droogte en bovendien wordt door de diagonale opbouw de spanning versterkt. Cozza is hier tot een overtuigender oplossing gekomen dan in het stuk in Kopenhagen. De figuren zijn beter in verhouding met hun omgeving, maar vooral het landschap past beter bij het onderwerp. Cozza heeft bewust een ander type gekozen. Hij gebruikt niet meer het klassieke landschap, waar-

<sup>22</sup> Daarnaast wordt de voorstelling ook wel direkter gebruikt. Zo komt deze voor op een pelgrimsfles van Frans aardewerk uit de tweede helft van de 17e eeuw in het Victoria and Albert Museum.

<sup>23</sup> L. Pascoli, *Vite de' Pittori etc.*, Roma, 1736, p. 65 e.v.

<sup>24</sup> Royal Museum of Fine Arts, Copenhagen, *Catalogue of old foreign paintings*, 1951, no. 137. Over de herkomst wordt slechts vermeld dat het van Mr. Vigram werd gekocht, die het in Rome had verworven.

<sup>25</sup> Het schilderij werd gezien in de Torlonia collectie in Rome door Lady Marray, die het vermeldt in het dagboek van haar Italiaanse reis (*privately printed*) uit omstreeks 1836 (*vriendelijke mededeling van Mr. Brinsley Ford*). Daarnaast bestaat er een lithografie van dit stuk van Ach. Parboni (omstreeks 1830), waarbij een tekst is gevoegd met een korte bespreking van het stuk. Het schilderij bevond zich toen in de collectie Cabral in Rome.

<sup>26</sup> L. L. Lopresti, *Francesco Cozza*, Pinacotheka, 1928-29, p. 327; L. Montalto, *Gli affreschi del Palazzo Pamphili in Valmontone*, *Commentari*, 1955, p. 267.

<sup>27</sup> L. Pascoli, *op. cit.*, p. 65 en p. 71.



Afb. 7. Fr. Cozza. Hagar en Ismaël in de woestijn. Doek 114,7 × 139,4 cm. Coll. Mr. Brinsley Ford, Londen

van de bloei in de tweede helft van de 17e eeuw in Rome alweer voorbij was, maar legt zich toe op het min of meer dramatische landschap. Dit type had hij leren kennen in het werk van zijn vriend Mola, of misschien ook in het werk van Salvator Rosa, die in deze jaren voor paus Alexander VII in Rome werkte.

Een belangrijke theoretische steun voor zijn verandering in landschapvisie heeft hij daarbij zeker gevonden in de rede van Bellori. Giovanni Pietro Bellori (1615–1696) hield immers juist in 1664 zijn beroemde rede 'L'idea del pittore...'

voor de Accademia di San Luca, die Cozza, oudvoorzitter van deze academie, zeer goed gehoord kan hebben. Bellori wijst niet alleen op de noodzaak van 'de idee' voor de kunstenaar, maar evenzeer op de gevaren van het werken alleen vanuit de 'fantastische idee'<sup>28</sup>. Daarbij is de idee van de schoonheid niet één algemene, maar heeft verschillende vormen. Deze vormen nu hangen samen met het onderwerp. Al naar gelang dit verschillend van aard is, zijn ook de vormen

<sup>28</sup> E. Panofsky, *Idea*, Berlin, 1924, p. 60.

verschillend<sup>29</sup>: 'così a diversi convengono diverse forme, per non essere altro la bellezza, se non quella, che fa le cose come sono nella loro propria e perfetta natura'. Vanuit deze gedachten-gang is het stuk in Kopenhagen een mislukking. Het landschap kunnen we slechts fantastisch noemen, wanneer we ons het verhaal realiseren. Het zoeken van een bron lijkt in dit arcadisch gebied overbodig. In het schilderij in het Rijksmuseum is de verbeelding van het landschap in overeenstemming gebracht met het onderwerp<sup>30</sup>. Toch heeft de Hagar-voorstelling Cozza nog niet losgelaten. Een derde schilderij met 'Hagar in de woestijn' kennen we van hem. Het stuk is echter ongesigneerd noch gedateerd, zodat we het eigenlijk niet zonder meer als laatste mogen noemen (afb. 7)<sup>31</sup>. De stemming van het landschap, dat ook in details het meest aan het stuk in het Rijksmuseum doet denken, rechtvaardigt echter wel een datering rond 1665. Daarbij doet de uitwerking van de figuren, die weer iets groter zijn ten opzichte van het landschap, vermoeden dat dit schilderij na het Rijksmuseumstuk is ontstaan. We zouden daarom een datering van na 1665 willen voorstellen en het schilderij het sluitstuk van de serie willen noemen. Cozza heeft hiermee zichzelf weer hervonden, door de grote aandacht die hij aan zijn figuren besteedt. Er is daardoor een grote rust ontstaan die het stuk iets monumentaals geeft.

Het is boeiend om te zien hoe Cozza, die we toch eigenlijk figuurschilder moeten noemen, zich enkele keren met het landschap bezighoudt<sup>32</sup>. De gevoeligheid voor invloed van zijn omgeving blijkt ook hier, zoals in zijn latere fresco's Preti's voorbeeld bepalend zal zijn. Jammer genoeg weten wij nog steeds niet, waarom Cozza in zijn voorstelling afwijkt van de gangbare ikonografie. Dat dit bewust gebeurd is leren ook de drie versies. Zijn gedachten hierover kunnen we niet goed volgen, de oplossing van de artistieke problemen des te beter. Niet alleen door de veranderingen in het landschap leren we hem kennen. Vooral het verschil in sfeer, waarbij rust en onrust haast om beurt bepalend zijn, laat zijn weinig rechtlijnige evolutie zien. De beweeglijkheid en

onrust van het stuk in Amsterdam zouden bovendien al een voorbode kunnen zijn van het vroege Rococo, dat zijn werken in de jaren '70 zal bepalen.

Cozza leefde in een tijdvak in Rome dat wij al hebben aangeduid als een overgangstijd, waarin weinig belangrijke veranderingen plaats vonden. We mogen hieruit niet de conclusie trekken dat de kunstenaars nu maar rustig doorwerkten op oude gegevens. Het zal voor kunstenaars als Cozza des te moeilijker geweest zijn, om in een tijd waarin grote leidende figuren ontbraken artistiek op de been te blijven. Ook menselijk heeft dit Cozza grote moeite gekost. Pascoli vertelt dat de schilder door de dood van zijn vrouw in 1661 ontroostbaar was geworden en aan depressies leed. Aan het einde van zijn leven wilde hij van niets anders horen dan van de eeuwigheid en aan niets anders denken dan aan de 'salute dell' anima'<sup>33</sup>. De dood, die hem in 1682 trof heeft hij in bezinning afgewacht. Misschien is hem daarbij nog wel eens de troostrijke gedachte ingevallen, dat ook de Egyptische slavin en haar zoon van de dood in de woestijnen verlost werden.

<sup>29</sup> E. Panofsky, *op. cit.*, p. 135.

<sup>30</sup> We weten dat ook in de kring van Cl. Lorrain verschillende landschapstypen werden gebruikt, al naar gelang het onderwerp Oud-Testamentisch of mythologisch etc. was.

<sup>31</sup> Het stuk is door F. Bologna in *Paragone*, 1956, p. 58 overtuigend aan Cozza toegeschreven. Het schilderij, sinds 1952 in de collectie van Mr. Brinsley Ford, Londen, was toegeschreven aan Guercino. Het is afkomstig uit de coll. 2nd Viscount Palmerston (1739-1802), coll. Lord Mount Temple en coll. Countess Mountbatten of Burma. Een kopie werd verkocht op de veiling Mak van Waay, Amsterdam, 7 april 1936 die wederom geveild werd bij Sotheby, 5 maart 1958, no. 14 als P. da Cortona. (Mr. Brinsley Ford toonde ons niet alleen zeer bereidwillig zijn schilderij, maar stelde ook de gegevens hierover tot onze beschikking.)

<sup>32</sup> In deze discussie zou ook een schilderij in de coll. Lord Burgley, Engeland, betrokken moeten worden. Het stuk 'de verloren zoon de zwijnen hoedend in een rotsachtig landschap' is van oudsher Cozza genoemd, en vertoont zeer veel overeenkomst met het landschap in het Rijksmuseum. Hoewel het schilderij in de literatuur niet genoemd wordt, menen wij op grond van het Rijksmuseumstuk ook 'de verloren zoon' aan de landschappen van Cozza te kunnen toevoegen.

<sup>33</sup> L. Pascoli, *op. cit.*, p. 71.