

## 'Uomini Famosi'

De dubbele functie, die de in dit nummer gehuldigde tot op heden bekleedde, heeft zich op gelukkige wijze gemanifesteerd in de aankopen, die onder zijn beleid voor het Rijks-Prentenkabinet tot stand gekomen zijn. Als uitnemend kenner van tekeningen kwam het er bij Van Regteren Altena op aan werken te verwerven, die de hoogste toets der kwalitatieve critiek konden doorstaan. Maar hij ware geen kunsthistoricus met een hoge mate aan wetenschappelijke speurzin, indien hij niet, mèt de tekening, ook beslag had willen leggen op het historisch-artistieke probleem, dat achter elk kunstwerk schuilt.

De hier te bespreken tekening (afb. 1) is een goed staal van deze instelling. Over de kwaliteit valt niet te twisten – elke bezoeker van het Prentenkabinet kan zich ervan overtuigen – temeer echter over de historische achtergronden<sup>1</sup>.

Het betreft een tekening, welks voorstelling niet op het eerste gezicht duidelijk is. In rijen van 3 zijn er 9 mannen afgebeeld. Vier ervan dragen wijde gewaden en mantels en houden boeken of banderollen vast. Twee figuren dragen een pseudo-Romeins harnas en een commandostaf. De figuur in de linker benedenhoek is door tulband en kromzwaard gekarakteriseerd als Oosterling. Midden op het blad zit een grijsaard, wie

door een vogel een schildpad op het hoofd geworpen wordt.

De personen zijn door bijschriften gemakkelijk te identificeren. Beginnend in de linker bovenhoek treft men aan de profeet Zacharias, de filosoof Democritus, Heraklitus en Anaxagoras, de tragediedichter Aeschylus, de Romeinse veldheer Publius Valerius, koning Xerxes, de Atheense veldheer Themistocles, terwijl de rij besloten wordt met Euripides, hier als filosoof aangeduid. Onder de figuur van Xerxes kan men lezen 'fuit anno mmm cccc lxxxviii'; bij de overige personen wordt volstaan met de opmerking 'fuit eodem (of hoc) tempore'.

Deze bijschriften maken de connectie van de personen op ons blad duidelijk. Zij behoren tot een reeks beroemde mannen uit de Bijbelse en de klassieke geschiedenis, die in chronologische volgorde worden weergegeven. Als begindatum nam men de schepping der wereld en niet zoals in onze moderne tijdrekening vanaf Christus' geboorte.

De tekening in het Prentenkabinet behoort tot een reeks van negen bladen, alle van één hand; acht ervan bevonden zich achtereenvolgens in de verzamelingen van William Morris, C. Fairfax Murray en Sir Sydney Cockerell<sup>2</sup>. De bladen hebben eenzelfde bladindeling en de bijschriften

zijn door één hand geschreven. Een latere hand heeft de bladen in de rechterbovenhoek genummerd. Naast enkele stadsgezichten (Rome, Karthago, Capua, Troje) en bekende personages zoals Socrates, Cambyses, Hercules, Hector en profeten treft men ook tamelijk onbekende figuren aan, met name uit de klassieke geschiedenis (Alethes, Euristheus, Silvius). De reeks vertoont kleine hiaten in de chronologische volgorde waaruit blijkt, dat er bladen verloren zijn gegaan. Gelukkige omstandigheden maken het mogelijk om de hele serie te reconstrueren. Daarvoor moeten hier terstond een aantal kunstwerken geïntroduceerd worden, die ten nauwste met de Morris-bladen samenhangen. Zij stellen ons in staat, een nadere datering en lokalisering te beproeven.

In de collectie Crespi te Milaan wordt een codex bewaard, die de reeks van 'Uomini Famosi' nog compleet bevat. Het werk is op de laatste pagina gesignd door Leonardo da Besozzo uit Milaan<sup>3</sup>.

Een datum ontbreekt helaas; het werk wordt tussen 1430 en 1440 gedateerd. Reeds een oppervlakkige vergelijking van dit manuscript met de Morris-bladen toont aan, dat in beide werken in grote trekken dezelfde ikonografie gevolgd wordt. Ook de volgorde der personen en de bij-schriften zijn, behoudens enige verschrijvingen, dezelfde<sup>4</sup> (afb. 2).

Een tweede verwant handschrift wordt thans bewaard in het Gabinetto Nazionale delle Stampe te Rome<sup>5</sup>. De afwijkingen zijn hier groter. Ten eerste zijn de figuren alleen met de pen over een krijtschets getekend, en ten tweede is de volgorde niet aangehouden. Ook komen andere voorstellingen voor, o.m. een aantal figuren, die gecopieerd zijn naar antieke reliefs. Voorts bevatten de recto's van een aantal bladen een serie voorstellingen van Deugden en Ondeugden en de Artes Liberales. Deze houden verband met de verloren gegane fresco's van Giusto de Menabuoi te Padua geschilderd. Om deze reden wordt het boek meestal het Libro di Giusto genoemd, ook al is de opvatting, dat Giusto zelf de tekenaar geweest zou zijn, reeds lang opgegeven<sup>6</sup>. Het

werk wordt gemeenlijk in de jaren veertig der 15e eeuw gedateerd.

Weer een andere indeling vertoont een codex in Turijn<sup>7</sup>. Hier worden wel ikonografie, volgorde en verluchting van de Crespi-codex aangehouden, maar elke figuur wordt apart op één blad weergegeven. De matige kwaliteit, benevens een ontstaansdatum, die later lijkt te liggen dan de vernoemde drie reeksen, maken dit exemplaar voor een vergelijkend onderzoek van minder belang. Het zal daarom niet nader ter sprake komen.

Uiteindelijk vindt men nog sporen van eenzelfde opzet in de zogenaamde 'Florentine Picture Chronicle', een album met pentekeningen in het Brits Museum<sup>8</sup>. De volgorde is vaak dezelfde, maar de voorstellingen zijn volstrekt anders uitgevoerd. Derhalve kan ook dit stuk geen licht werpen op herkomst en datering der Morris-bladen.

Voordat men echter dit laatste kan bestuderen, dient er kort ingegaan te worden op de structuur en de indeling van de serie als zodanig. Uitgangspunt moet de complete reeks van de codex Crespi zijn.

Wij hebben hier te maken met een uitbeelding van het gangbare middeleeuwse systeem voor de periodisering der wereldgeschiedenis. Het werd in de Christelijke literatuur ingevoerd door Augustinus en diens leerling, de geschiedschrijver Orosius, en berust op een indeling der geschiedenis in zes perioden (aetates), analoog aan de zes Scheppingsdagen. In deze aetates werden de uit Bijbel en klassieke auteurs bekende historische personen ingevoegd, hetgeen vaak zeer ingewikkelde berekeningen vergde<sup>9</sup>. De indeling is als volgt:

Aetas 1. Adam tot en met Tubalcain.

Aetas 2. Noach tot en met Nimrod.

Aetas 3. Abraham tot en met Alethes<sup>10</sup>.

Aetas 4. David tot en met Peisistratus.

Aetas 5. Cambyses tot en met Horatius.

Aetas 6. Vanaf de geboorte van Christus.

De door Orosius gebruikte indeling werd door Isidorus van Sevilla aan de middeleeuwse geleerden doorgegeven en vooral door de chronologische geschriften van Beda gepropageerd. Beda is degen, die voor het eerst stelselmatig de tijd-



58 Afb. I. Een van de acht bladen uit de vroegere verzameling Morris. Rijksprentenkabinet



Afb. 2. Codex Crespianus, fol. 9 recto

rekening 'ab incarnatione Domini' toepaste<sup>11</sup>. In onze reeks is dit feit beklemtoond: terwijl Beda zelf nog wordt gedateerd met het jaar 4602 'a creatione mundi', is zijn opvolger in de reeks, Koning Pepijn, beschreven als levende 'Anno Domini 801'<sup>12</sup>. Dit bewijst, dat de samensteller goed met de materie bekend was. Wiè echter de auctor intellectualis geweest is, kan ik vooralsnog niet zeggen. Zijn kennis der klassieke geschiedenis wijst er op, dat wij hem in de kring der vroege humanisten moeten zoeken. Zeker zal hij ook aan de uitvoerende kunstenaar aanwijzingen hebben gegeven over bepaalde ikonografische eigenaardigheden der af te beelden personages. Zo wordt bijv. op ons blad (afb. 1) de dood van Aeschylus in beeld gebracht. Het was de treurspelschrijver voorspeld, dat hij door een vallend voorwerp zou sterven. Hij verbleef daarom zoveel mogelijk in de open lucht, maar ook daar achterhaalde hem het fatum in de gedaante van een adelaar, die het schild van een gevangen schildpad wilde openbreken. Hij liet het dier vanuit grote hoogte op de kale schedel van Aeschylus vallen, in de mening met een steen te doen te hebben<sup>13</sup>.

Het, de humanist zo aansprekende, onderwerp van de reeks antieke helden vond ook zijn neerslag in de monumentale kunst. Gaarne versierde men paleizen en openbare gebouwen met dergelijke reeksen. Uit kunsthistorische bronnen en archiefstukken zijn voorbeelden bekend van de hand van Giotto, Altichiero, Uccello, Piero della Francesca en anderen<sup>14</sup>. Slechts weinig van dit soort fresco's resten ons thans nog. Men zij verwezen naar de reeks van Andrea del Castagno – thans te Florence –, de Romeinse helden van Taddeo di Bartolo in het Palazzo Pubblico van Siena, en de 'Giganti' van Ottaviano Nelli in een zaal van het Palazzo Trinci te Foligno. Deze reeksen zijn veel minder omvangrijk dan onze serie; meestal volstond men met een of twee dozijn figuren aan te brengen. Een ander, belangrijker verschil is de diepere betekenis der meeste fresco-cycli. Vaak werden de personen voorzien van verklarende tituli. Uit de interpretatie hiervan is komen vast te staan, dat men vaak een welbewuste keuze deed. Bepaalde aspecten van

gebouw of stad komen er in naar voren, en in stadhuizen moesten zij aan de magistratuur als toonbeelden van stadsvaderlijke deugden voor ogen staan<sup>15</sup>. Onze reeks bevat daarentegen generlei externe aanwijzingen voor een politiek programma, dat er aan ten grondslag zou kunnen liggen. Dit maakt het moeilijk om ze met een bepaald gebouw in verband te brengen.

Niettemin heeft men sedert lang getracht, een samenhang van onze serie met een der verdwenen fresco-reeksen te construeren. Dit is met name door Ragghianti ondernomen<sup>16</sup>. Hij baseerde zijn these gedeeltelijk op de duidelijk toskaanse inslag van de codex Crespi. Reeds Toesca<sup>17</sup> had geconstateerd, dat de aan de Crespi-miniaturen ten grondslag liggende stijl niet op het conto van de Lombardische Leonardo da Besozzo gezet kon worden. Vooral de eerste bladen bevatten elementen, die men in de jaren dertig van de 15e eeuw alleen in het vooruitstrevende Florence kon aantreffen, reden waarom Toesca terecht stelde, dat Leonardo werkte met een Florentijns voorbeeld voor ogen<sup>18</sup>. Ragghianti meende Paolo Uccello als ontwerper van de reeks te kunnen aanwijzen; het prototype zouden diens verloren fresco's van 'Uomini Famosi' in de Casa Vitaliani te Padua geweest zijn, die door Marcantonio Michiel en Vasari kort genoemd worden<sup>19</sup>. Bij deze bewijsovervoering betrok Ragghianti ook het Libro di Giusto, in welks tekeningen hij stilistische verwantschap met Uccello meende te onderkennen. Deze theorie is sedertdien tegengesproken<sup>20</sup>.

Volgens Vasari waren Uccello's fresco's in groen camaïeu uitgevoerd. Dit valt niet te rijmen met de verluchting van de Morris-bladen, de codex Crespi en die te Turijn. Ook levert Vasari ons nog een tweede tegenargument. Hij spreekt uitdrukkelijk van 'alcuni Giganti'. Beide woorden zal men letterlijk moeten opvatten. Het is in hoge mate onwaarschijnlijk, dat hij honderden figuren met het woord 'enige' af zou doen; en het woord 'Giganti' zal op het formaat slaan: de Romeinse helden van Ottaviano Nelli te Foligno zijn meer dan drie meter hoog. Het is daarom praktisch onmogelijk, een zaal te vullen met meer dan 340

'reuzen', waarbij dan nog enige stadsgezichten komen.

Trouwens, op het eerste gezicht is het enorme aantal personen een bezwaar, indien men zich een beschilderde zaal wil voorstellen. In de codex Crespi vindt men echter bewijzen voor het feit, dat Leonardo da Besozzo naar een fresco-cyclus werkte. Op folio 14recto treffen wij Sallustius en Cicero aan, zonder enige reden gezeten op een verhoging, die blijkens haar randprofilering niets anders kan zijn dan een opening in een muur (afb. 3). En op folio 4verso (dat ook in de Morrisserie bestaat) ziet men op de bovenste rij rechts Agamemnon, naar rechts gewend op een bank zitten. De bank zet zich links op de midden-rij voort, waar Menelaus naar links gezeten is. Het is duidelijk dat beide figuren oorspronkelijk op hetzelfde plan waren afgebeeld (afb. 4).

Nu het echter duidelijk is, dat de codex Crespi inderdaad direct op een muurschildering teruggaat, rijst de vraag, waar en door wie dit origineel werd uitgevoerd. Aangezien het fresco verloren schijnt te zijn, moeten wij te rade gaan bij teksten.

De belangrijkste bron in deze is Filarete. In zijn bekende geschrift over de ideale stad Sforzinda geeft hij onder meer aanwijzingen hoe het paleis van de Vorst versierd dient te worden. Hij adviseert om in de voorhal een serie beroemde mannen te schilderen, zoals – zegt hij – in een huis te Rome het geval is<sup>21</sup>. Hierbij noemt hij enige figuren bij name..

Alle vindt men terug in onze reeks, en de doorslag voor de identiteit wordt gegeven, doordat Filarete de uitzonderlijke figuur van de Tartarenhoofdman Tamerlan als laatste noemt, en er aan toevoegt: . . . en daarmee zijn wij in het heden aangeland''<sup>22</sup>. Nu kan het geen toeval zijn, dat juist Tamerlan ook in de codex Crespi voorkomt, en wel eveneens als laatste! Ook het bijschrift komt globaal overeen met Filarete's opmerking: 'finita est sexta aetas'<sup>23</sup>. Deze opmerking nu was in Filarete's tijd niet meer juist. Hij verliet Rome in 1447, terwijl Tamerlan reeds in 1405 gestorven was. Dit wijst erop, dat hij verwees naar een niet al te recente cyclus.

Filarete spreekt helaas zeer vaag over een 'huis te Rome', en noemt geen kunstenaar. Doch een blik in Vasari zal ons weer iets dichterbij een oplossing brengen.

Indachtig de door Toesca geobserveerde toskanisten in de stijl van de codex Crespi (hij verwijst in dit verband o.a. naar Ghiberti en Masolino, m.a.w. de vroegste Florentijnse Quattrocentisten), krijgt Vasari's opmerking in diens leven van Giottino enig belang. Hij zegt daar, dat Giottino in de Casa Orsini een hal met beroemde mannen schilderde: ' . . . et in casa degl'Orsini vna Sala piena d'huomini famosi . . . '<sup>24</sup>. Deze opmerking kan echter niet op onze reeks slaan, aangezien de reeds genoemde Tamerlan nà Giottino's tijd leefde. Doch interessant in verband hiermede wordt een tweede, verwante uitlating van Vasari. In Masolino's vita zegt hij, dat deze de hal van de oude Casa Orsini op de Monte Giordano beschilderde: ' . . . Et andatosene a Rome per studiare, mentre, che vi dimorò, fece la sala di casa Orsina vecchia in monte Giordano . . . '<sup>25</sup>. Het valt aannemelijk te maken dat Vasari hier tweemaal hetzelfde feit vermeldt, waarbij de gelijke voornaam der schilders hem parten speelde<sup>26</sup>.

De combinatie van deze drie teksten leidt tot de voorlopige conclusie, dat het origineel van de Crespi-serie een cyclus was, door Masolino in het oude Orsini-paleis te Rome geschilderd<sup>27</sup>.

Nu is het mogelijk om ook in de Crespi-serie zelf indicaties voor deze veronderstelling te vinden. Reeds Brockhaus<sup>28</sup> viel het op, dat in deze 'chronaca figurata' de persoon van Dante ontbreekt (evenals trouwens die van Petrarca en Boccaccio), hetgeen bij een in Italië samengestelde reeks moet bevreemden. Nu komen op de laatste pagina van de codex Crespi de Pausen Nicolaas III en Bonifatius VIII voor<sup>29</sup>. De eerste was een Orsini, de tweede een Caetani, bevriend met de Orsini's. Maar juist deze Pausen worden door Dante met name genoemd in zijn Inferno, waar zij in de achtste cirkel van de hel vertoeven als hoofdvertegenwoordigers der simonie<sup>29</sup>. Zou men daarom niet geredelijk kunnen aannemen, dat in een Orsini-paleis wèl de familie-Paus maar

niet de man die hem op zo sinistere wijze onsterfelijk maakte, opgenomen werd?

Hiermede is echter nog niet verklaard, waarom de in Napels werkzame Leonardo da Besozzo de reeks moest kopiëren. Hierop hoeft in dit verband echter niet dieper ingegaan te worden<sup>30</sup>. Het is dienstig, thans terug te keren tot het blad in het Prentenkabinet.

Het is van belang, zich af te vragen of de verhouding van de codex Crespi tot de Morris-bladen nader gepreciseerd kan worden, met andere woorden, of de Morris-serie naar Crespi, of direct naar het fresco, of wellicht naar een andere tussenschakel gecopieerd is<sup>31</sup>. Dit vereist een nadere vergelijkende analyse (zie afb. 1 en 2)<sup>32</sup>. Even sterk als op het eerste gezicht de globale overeenkomst frappeert, trekken bij nadere bestudering de opvallende detail-verschillen de aandacht.

De Crespi-figuren maken een slanke, elegante indruk. De hoofden zijn klein; het hoofdhaar is in grote trekken schilderachtig aangegeven, en de koppen vertonen een gesloten contour. De draperie valt in langwerpige, licht golvende plooiën over het lichaam. Schaduwen worden slechts in beperkte mate aangeduid. Daarentegen maken de figuren op het blad in het Prentenkabinet een robuuste indruk. Het hoofd is groter geworden, haar en baard zijn ruig en los getekend waardoor de kapsels veranderen, en de hoofdcontour sterker gedifferentieerd wordt. De figuren staan stevig op hun benen. De plooiënval is geheel veranderd en vernieuwd; in plaats van de vloeiende lijn der gewaden – late voorbeelden van de internationale gothische stijl – krijgen wij de typische gebroken, rechtlijnige, in hoeken op elkaar stotende plooiën van de generatie van omstreeks 1450: men vergelijkte slechts de drapering bij de twee Euripides-figuren<sup>33</sup>. Ook de schaduwwerking is veel krachtiger dan die van Leonardo da Besozzo. De Morris-meester geeft poids aan zijn personen, niet alleen doordat hij de stoffen zwaarder laat neerhangen, maar ook door de binnenzijde van het overkleed in diepe kleurtinten tegen de buitenzijde te laten afsteken.

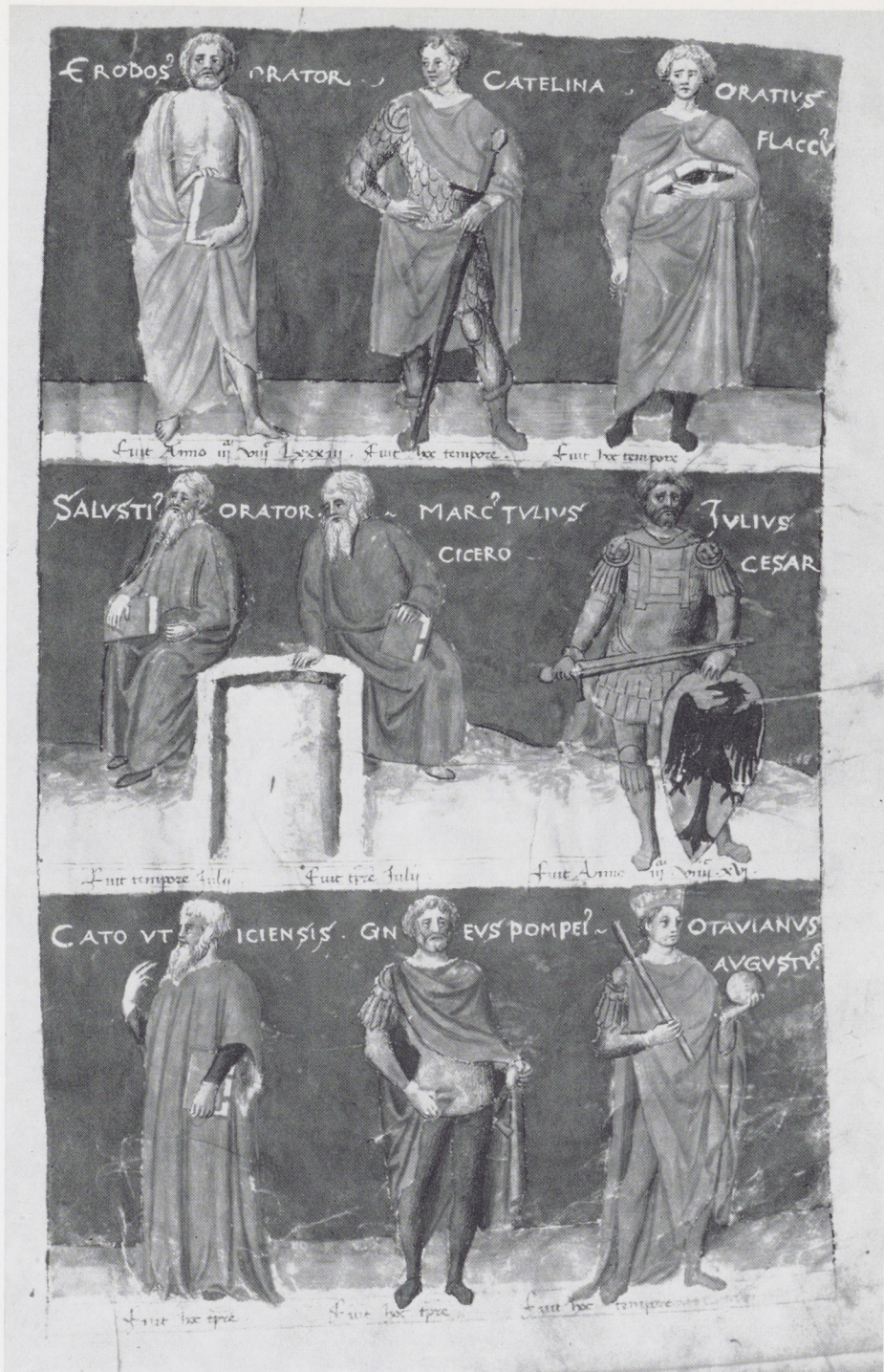
Tevens voltrekt zich een ingrijpende verandering

in het kostuum. Vaak gaat dit zover, dat de figuren geheel nieuw aangekleed worden. Men zie vooral de Anaxagoras: bij Crespi draagt hij, evenals zijn collega's op de bovenste rij, een ondergewaad tot even over de knieën, en een mantel die aan één schouder bevestigd is. De Morris-tekenaar legt hem een kazuifelvormige mantel over beide schouders, zet hem een muts op, en laat hem een klein open boekje doorbladeren, in plaats van een grote foliant vasthouden. Een verdere vergelijking kan gevoelig aan de lezer overgelaten worden.

Resumerend kan men zeggen, dat de Morris-meester een dieper inzicht heeft in de organische bouw van het gewaad. Men zie slechts, hoe conscientieus hij knopen en schoenen toevoegt, onderdelen, die in de codex Crespi verwaarloosd zijn. Toch is, bij nader toezien, de overeenkomst met de codex Crespi groter dan de verschillen. Een groot aantal details blijken identiek te zijn, zoals – op ons blad – de honden van Euripides en de van boven geziene schildpad op het hoofd van Aeschylus.

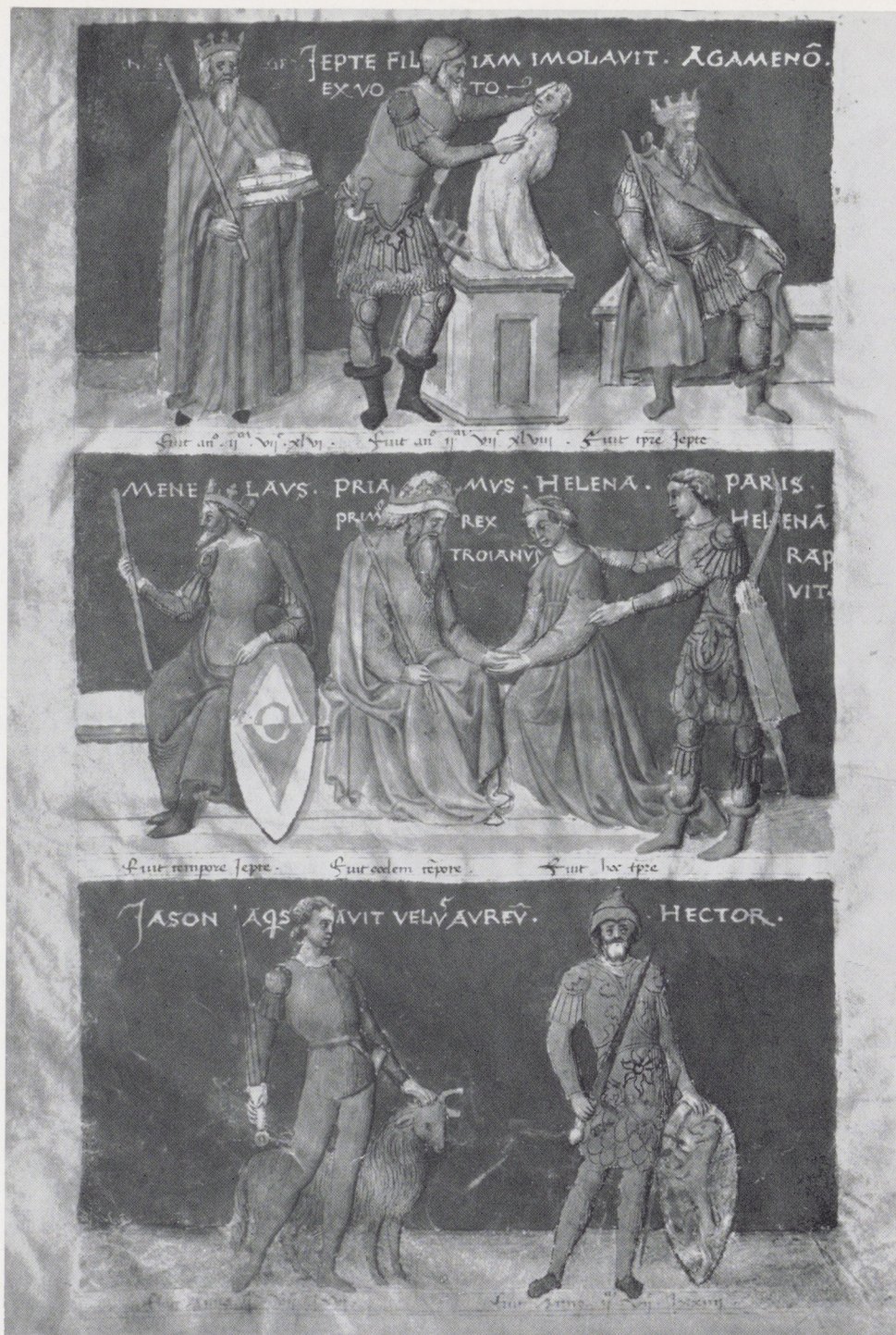
Een vergelijking van de bijschriften leidt voorlopig tot dezelfde conclusie<sup>34</sup>. Het blijkt, dat de Morris-bladen schrikbarende schrijffouten bevatten. 'hesquiles' en 'Xerxes' moge nog verdedigbaar zijn in de orthographisch niet zeer secure 15e eeuw, maar fouten als 'Temistodes' en 'Rublius lerijs' kunnen niet anders dan lapsus calami zijn. Nu komen in de codex Crespi ook oneffenheden in de schrijfwijze voor: 'Heschiles' en 'Xerses'. Opmerkelijk echter is, dat ook hier de blunder 'Temistodes' optreedt. Het andere gewraakte bijschrift is zodanig geplaatst, dat 'lerijs' zich aan een kant van het hoofd van de afgebeelde bevindt. Men zou kunnen aannemen, dat de schrijver van de Morris-bladen de eerste twee letters van de naam letterlijk en figuurlijk 'over het hoofd' zag<sup>35</sup>.

Ook op de andere Morris- en Crespi-bladen komen dergelijke blunders voor. Naast vergefelijke verschrijvingen, bevatten beide series de onmogelijke schrijfwijze 'Empledocles' en 'Agamenon'. Andere fouten (Menalaus, Trambises, Sandanapolis, ioanas) heeft alleen de Morris-serie.



Afb. 3. Codex Crespi, fol. 14 recto







Afb. 5. Een van de acht bladen uit de vroegere verzameling Morris. Verblijfplaats onbekend. 65

Het is wellicht nog te gewaagd, uit de identieke schrijffouten een definitieve conclusie te trekken aangaande de verhouding Morris-Crespi. Een zeer sterk argument ten positieve kan echter nog elders gevonden worden.

Hiervoor zij verwezen naar de afb. 4 en 5, met name naar de figuren van Agamemnon en Menelaus. Leonardo da Besozzo liet de bank, waarop zij gezeten zijn, doorlopen, omdat zulks bij het fresco het geval geweest moet zijn. De Morris-tekenaar ging uit van de mise-en-page van Leonardo. Daarom verloor de bank haar zin, en – consequent verbeteraar die hij, naar wij zagen,

was – veranderde hij de bank in twee aparte zetels: een bewijs, dat hij het fresco niet kende. Telt men de hierboven opgesomde argumenten op, dan wordt de waarschijnlijkheid, dat de Morris-bladen direct naar de codex Crespi gecopieerd zijn, groot genoeg, om als 'circumstantial evidence' bewijskracht te bezitten. De vragen, door de Morris-bladen gesteld, zijn hiermee nog lang niet alle beantwoord<sup>36</sup>. Maar elke stap in de richting van een oplossing inspireert tot verder onderzoek. En de hoge kwaliteit der tekeningen staat borg voor een blijvende belangstelling der kunsthistorici.

<sup>1</sup> De tekening werd reeds eerder in dit Bulletin 1959, p. 82–83, in het kort gepubliceerd door Prof. Van Regteren Altena. Ik wil hem op deze plaats hartelijk danken voor het afstaan van de door hem verzamelde gegevens, ten behoeve van een andere, door mij ondernomen studie.

<sup>2</sup> Zij werden voor het eerst gepubliceerd door Ilaria Toesca, Gli 'Uomini Famosi' della Biblioteca Cockerell, in: *Paragone* 25, 1952, p. 16–20. Telkens één blad bevindt zich thans in het Kupperstichkabinet te Berlijn, de Pierpont Morgan Library te New York, de coll. Springell (Portinscale, Engeland) en de Münchense kunsthandel.

<sup>3</sup> Een volledige beschrijving werd gepubliceerd door H. Brockhaus, in: *Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte für Anton Springer*, Leipzig 1885, p. 42–64. Ik moge hier mijn hartelijke dank betuigen aan Mario Crespi, die mij foto-materiaal ter beschikking stelde, zonder hetwelk dit artikel niet geschreven had kunnen worden.

<sup>4</sup> De volgende bladen uit de Crespi-serie komen overeen met Morris-bladen: f. 4r (Cadmus-Theseus), 4v (Minos-Hector), 5v (Pirrus-Absalon), 6r (Dido-Homerus), 6v (Elisa-Jonas), 7r (Rome-Midas), 8v (Brutus-Haggai), 9r (Zacharias-Euripides), en 9v (Pindarus-Nermias).

<sup>5</sup> Gepubliceerd door A. Venturi in *Le Gallerie Nazionali Italiane IV*, 1889, p. 345 e.v. (text), en V, 1902 (afbeeldingen).

<sup>6</sup> Schrijver dezes hoopt deze codex elders te behandelen.

<sup>7</sup> *Biblioteca Reale*, ms. 102. Zie o.a. P. Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia . . . Milano 1912*, p. 489, en de catalogus van de *Mostra di Quattro Maestri del Primo Rinascimento*, Florence 1954, nr. 33, m. 2 afb.

<sup>8</sup> S. Colvin, *A Florentine Picture Chronicle*, London 1898. De tekeningen worden door Colvin toegeschreven aan de goudsmid-graveur Maso Finiguerra. Deze toeschrijving blijft dubieus, hoewel er geen andere gevonden is.

<sup>9</sup> In onze reeks worden begin en einde van elke actus door inscripties in cirkels aangegeven.

<sup>10</sup> 'Aethes, Primus Rex Corinthi.'

<sup>11</sup> Zie voor deze kwestie Th. Mommsen, *Chronica Minora III*, Berlin 1898 (Mon. Germ. Hist., Auct. Antiq. XIII), waar Beda's lijst is gepubliceerd. Het blijkt dat de aanvullingen in onze reeks voornamelijk uit Griekse en Romeinse personen bestaan.

<sup>12</sup> *Codex Crespi* f. 19 v. Zie *Critica d'Arte* 1937, Tav. 160, fig. 2.

<sup>13</sup> Zie hiervoor ook U. Hoff, *Meditation in Solitude*, in *Journal of the Warburg Institute I*, 1937–38, p. 292 e.v.

<sup>14</sup> Een beknopte bespreking van deze series is te vinden bij T. E. Mommsen, *Petrarch and the decoration of the 'Sala Virorum Illustrium' at Padua*, in *Art Bulletin XXXIV*, 1952, p. 95–116. Onze reeks gaat niet op Petrarca's werk 'de viris illustribus' terug, daar diens portret ontbreekt, en er verschillende personen in voorkomen, die volgens Petrarca het praedicaat illuster niet verdienen, zo o.a. Caligula en Karel de Grote.

<sup>15</sup> Zie bijv. de interpretatie der sienese tituli door N. Rubinstein, *Political Ideas in Sienese Art . . .*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes XXI*, 1958, p. 179 e.v.

<sup>16</sup> C. L. Raghianti, *Casa Vitaliani*, in *La Critica d'Arte II*, 1937, p. 236 e.v.

<sup>17</sup> Toesca, op. cit., p. 488–489.

<sup>18</sup> Sommige schrijvers menen zelfs, dat de eerste twee bladen van Toskaanse hand zijn. De overgangen zijn echter geleidelijk, waaruit men kan opmaken, dat Leonardo begon in een hem vreemde stijl te werken, maar na korte tijd deze poging opgaf.

<sup>19</sup> Der Anonimo Morelliano, uitg. Th. Frimmel (*Quellenschriften f. Kunstgeschichte N.F.I*), Wenen 1888, p. 28; G. Vasari, *Vite de' piu eccelenti pittori scultori et architettori*, Florence 1568, dl. I, p. 273.

<sup>20</sup> O.a. door Ilaria Toesca, op. cit., p. 17–18; van Regteren Altena, op. cit., p. 83, en J. Pope-Hennessy, *Paolo Ucello*, London 1950, p. 173.

<sup>21</sup> Antonio Averlino, detto il Filarete, *Trattato dell'Architettura*, uitg. W. v. Oettingen (*Quellenschriften f. Kunstgeschichte N.F. III*), Wien 1895, p. 305 e.v.

<sup>22</sup> ' . . . Tambrulano, il quale è l'ultimo di questa età; in ella quale noi siamo al presente . . .' Raghianti, op. cit., p. 237, citeert Filarete weliswaar, zonder echter aan diens opmerking over het 'huis te Rome' enige conclusies te verbinden.

<sup>23</sup> *Codex Crespi*, f. 20r. Een afbeelding in *Critica d'Arte* 1937, Tav. 162, fig. 5.

<sup>24</sup> Vasari, op. cit., dl. 1, p. 190. In de eerste editie van 1550 komt deze passage niet voor.

<sup>25</sup> *ibid.*, p. 288. Deze zinsnede komt wel in de eerste editie voor. De term 'casa vecchia' komt overeen met de situatie in Vasari's tijd. Het toenmalige 'nieuwe' Palazzo Orsini bevond zich aan de korte zijde van de Piazza Navona, waar thans het Palazzo Braschi staat. Het oude Palazzo Orsini schijnt in het begin der 15e eeuw verbouwd te zijn. Een derde verwijzing naar onze fresco's lijkt te schuilen in de opmerking van Giovanni Rucellai uit 1450: 'Monte Giordano dove habita il cardinale Orsini, dove é una bellissima sala storiata con buone figure . . .' (Geciteerd door P. Tomei, *l'Architettura a Roma nel Quattrocento*, Rome 1942, p. 36).

<sup>26</sup> Beide schilders heetten eigenlijk Tommaso. Op het probleem in hoeverre Giottino een historische figuur geweest is, hoeft hier niet ingegaan te worden.

<sup>27</sup> Het is niet mogelijk om hier nader in te gaan op een stilistische bevestiging van deze veronderstelling. Ik moet volstaan met er op te wijzen, dat in de fresco's te Castiglione d'Olona en die van San Clemente te Rome voldoende vergelijkingsmateriaal bestaat, dat op het eerste gezicht positieve resultaten belooft.

<sup>28</sup> Brockhaus op. cit., p. 59.

<sup>29</sup> Dante, *Inferno*, Canto 19.

<sup>30</sup> Leonardo was lange tijd te Napels werkzaam, waar hij o.a. fresco's in Santa Maria di Carbonara maakte. De codex Crespi sluit vanwege zijn copiekarakter niet geheel bij de stijl van deze werken aan (zie G. Urbani, in: *Bollettino d'Arte* 1953, p. 297-306). De op de laatste bladzijde afgebeelde Karel van Anjou, stichter van de Angevijnsse dynastie in Zuid-Italië, zou in de richting van Napels kunnen wijzen. In dat geval moeten fresco en codex voor 1445 dateren, toen de Aragonezen Napels definitief overnamen. Van 1438 tot 1442 resideerde Koning René van Anjou in Napels; wellicht had hij de opdracht voor de codex verstrekt? Deze datering zou dan overeenkomen met die van Brockhaus, die uitgaande van bepaalde topografische gegevens in de veduten van Rome en Troje tot een datering tussen 1436 en 1442 komt (op. cit., p. 62).

<sup>31</sup> De codices te Rome en Turijn kunnen hier uitgeschakeld worden, door hun afwijkende volgorde of mise-en-page.

<sup>32</sup> Een vergelijking der kleurenschema's kon helaas niet ondernomen worden, daar het mij door omstandigheden onmogelijk was, de codex Crespi te Milaan te bestuderen.

<sup>33</sup> De Euripides van ons blad is sterk geretoucheerd.

<sup>34</sup> Dr. G. I. Lieftinck, aan wie ik vele belangwekkende palaeografische gegevens dank, was zo vriendelijk het schrift der Morris-bladen aan een onderzoek te onderwerpen, en enige bijschriften te ontcijferen. Volgens hem is het schrift vóór 1470 nauwelijks denkbaar.

<sup>35</sup> Ook in de teksten op de banderollen komen soms identieke fouten voor, zo bijv. op f. 6v (voor afb., zie Toesca, op. cit., p. 483) bij Amos: ascensionem (recte ascensionem), Elisa: vescet c.q. vescit (recte veniet), Obadja: in montem (recte in monte), Jonas: al lavit c.q. valavit (recte velavit).

<sup>36</sup> Bij gebrek aan vergelijkingsmateriaal kan schrijver dezes zich geen oordeel aanmatigen over de identiteit van de Morris-meester. Er zij hier slechts op gewezen, dat herhaaldelijk de naam van Jean Fouquet genoemd is, zoals in *Pagone* 27, 1952, p. 20 en 57; *ibid.*, 39, 1953, p. 57; en door Van Regteren Altena, op. cit., p. 83.