

'Dua ritratti che paion vivi'

Bij Piero di Cosimo's portretten van Giuliano da San Gallo en Francesco Giamberti

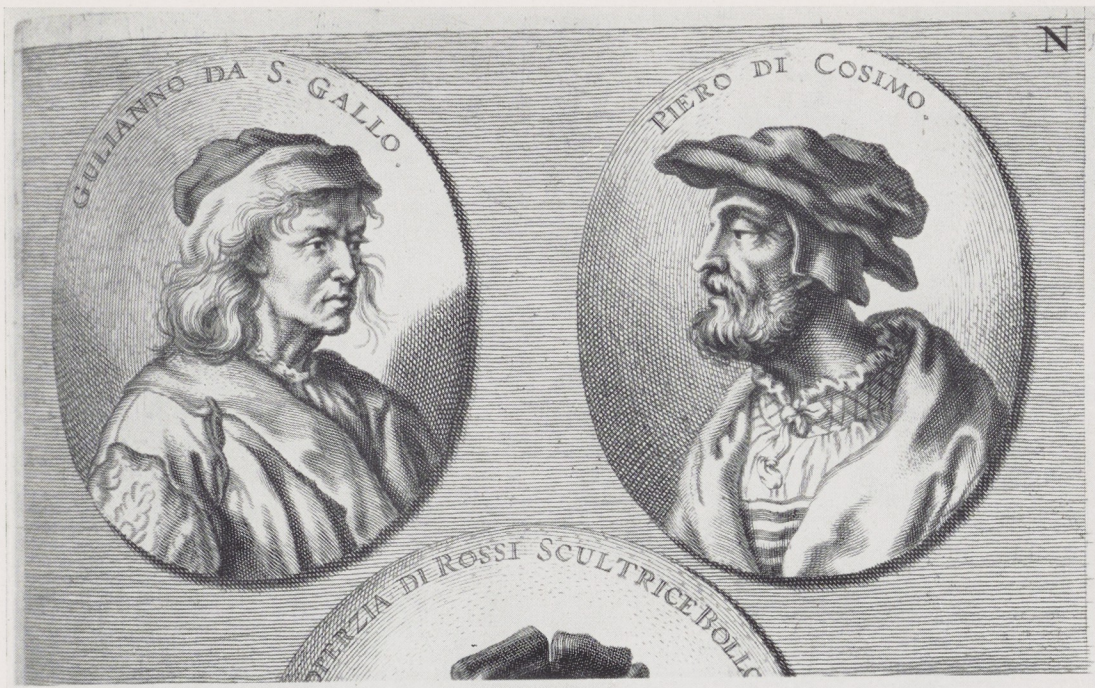
Een der pagina's in het tweede boek van Sandrarts Teutsche Academie is geïllustreerd met vijf gegraveerde portretten van Italiaanse kunstenaars¹; bovenaan, respectievelijk links en rechts en met de gezichten naar elkaar toe, plaatste de auteur de Florentijnse architect Giuliano da San Gallo en de schilder Piero di Cosimo, elk voorzien van zijn naam (afb. 1). Deze rangschikking heeft een bijna symbolische betekenis – althans voor ons. Want het is de vraag of Sandrart geweten heeft wat wij thans weten, namelijk dat beide gravures tot elkaar in een speciale relatie staan. De uitbeelding van San Gallo is, zoals vele andere portretten in Sandrarts boek, geïnspireerd op een houtsnede in Vasari's tweede uitgave van de *Vite*² (afb. 2) en deze houtsnede gaat zeer waarschijnlijk weer terug op het door Piero di Cosimo geschilderde portret van Giuliano dat zich thans, met zijn tegenhanger: het portret van Francesco Giamberti, Giulianos' vader, in het Rijksmuseum bevindt als bruikleen van het Mauritshuis³ (afb. 3 en 4). Met andere woorden: de 'schilder' kijkt hier naar een van zijn eigen werken, in werkelijkheid dus naar het extract van een extract daarvan.

Achteraf kan men deze confrontatie beschouwen als een ironisering van een inmiddels opgelost kunsthistorisch probleem, een probleem dat actie

uitlokte tegen anonimiteit en onjuiste benamingen. Want de beide schilderijen, die indertijd vanuit Italië via Engeland⁴ naar ons land zijn gekomen, verloren tijdens deze reis twee belangrijke accessoria – de naam van de portrettist en de identiteit van de geportretteerden.

In het Engelse koninklijk bezit waren ze gecatalogiseerd onder het hoofd Holbein als 'An old mans head in a red cap ye manner of Albert Durer & An old mans head in a black cap by y same hand'⁵. Koning-stadhouder Willem III heeft de schilderijen waarschijnlijk naar Holland gebracht, tezamen met andere stukken waaronder enkele Holbeins die thans eveneens eigendom van het Mauritshuis zijn⁶. Na de dood van de koning kwamen ze eerst in het bezit van Johan Willem Friso, daarna werden ze ondergebracht op het paleis Het Loo (als: in de trant van Lucas van Leyden)⁷, vervolgens in het kabinet van Willem V (als Gui' d'Arezzo en Laurens Coster, geschilderd door Lucas van Leyden) en tenslotte in het Mauritshuis waar aanvankelijk de naam van Lucas gehandhaafd werd, om weer later plaats te maken voor die van Dürer. Daarna sprak men nog van Duitse en Italiaanse school.

In 1879 maakte de Italiaan Gustavo Frizzoni voor goed een einde aan het onzekere geschuif met



Afb. 1. Giuliano da San Gallo en Piero di Cosimo. Kopergravures uit: Joachim von Sandrart, Teutsche Academie.

namen en scholen⁸. Hij ontdekte dat beide schilderijen door Vasari beschreven zijn aan het slot van diens biografie van Piero di Cosimo en werd, kennelijk als eerste, gefraspeerd door de gelijkenis tussen genoemde houtsnede en het portret van de grote architect. De kunstenaarsbiograaf had de twee panelen aangetroffen in het huis van Francesco da San Gallo, zoon en kleinzoon van de afgebeelden. 'Francesco', aldus Vasari, 'anchora ha di mano di Piero . . . dua ritratti, l'uno di Giuliano suo padre, l'altro di Francesco Giamberti, suo avolo, che paion vivi'⁹. De interpretatie van deze aanvankelijk weinigzeggende zin was een succes voor Frizzoni maar het blijft curieus dat houtsnede en gravure, beide afgedrukt in bekende boeken, niet al eerder waren ingeschakeld bij pogingen tot identificatie. Iets niet ontdekken kan echter ook toevallig zijn. Terwijl onze wetenschap over de zoon dus water-

dicht is – tekst en beeld dekken elkaar – worden we over de vader slechts met woorden ingelicht. Men hoeft daar niet tevreden mee te zijn: een tweede beeltenis die de zaak sluitend zou kunnen maken, ontbreekt niet alleen maar bovendien laat Vasari's uiterst korte informatie nog ruimte over voor andere gevolgtrekkingen¹⁰. Na Frizzoni's publicaties hebben verscheidene auteurs daar ook, zij het wat vaag op gewezen, zoals de Duitsers Hermann Ulmann¹¹ en Fritz Knapp¹², die in feite de eerste biografen van Piero di Cosimo na Vasari zijn geweest. En in een aantal edities (van 1880 tot 1891) van de door Victor de Stuers samengestelde Franse catalogus van het Mauritshuis, wordt nota bene in één adem gesproken over een 'Portrait d'un vieillard' en een 'Portrait de l'architecte Giuliano de San Gallo'. De voorzichtigheid waarmee de bloedverwantschap wel of niet erkend werd, was overigens



Afb. 2. Giuliano da San Gallo. Houtsneide uit Giorgio Vasari, *Vite* . . . 2de druk, Florence 1568.

begrijpelijk. Twijfel werd vooral gewekt door het muziekblad op de balustrade, een attribuut dat aangebracht op een wijze zoals dat hier gebeurde, in de regel op het beroep van musicus duidt. Immers, Francesco Giamberti was geen musicus maar schrijnwerker¹³, ofschoon anderzijds Vasari in de eerste druk van zijn *Vite* duidelijk spreekt over een relatie tussen Giamberti en de muziek¹⁴. Knapp wilde op dit punt hoe dan ook, geen definitieve uitspraak doen: 'Eine Entscheidung darüber, ob hier Francesco Giamberti oder, nach dem Notenblatt zu schliessen, ein Musiker dargestellt sei, wird sich kaum fällen lassen'¹⁵.

Toch is dunkt mij, de laatste twijfel over het 'who-is-who' van de man met de rode hoed eveneens weg te nemen. En wel juist vanwege die hoed. Ik meen namelijk in de vorm van dit hoofddeksel een duidelijke toespeling op de naam Gallo te zien. Gallo betekent immers haan en het valt

niet moeilijk in de opstaande kartelrand een hane-kam te onderscheiden. Hier wordt dus niet gebruik gemaakt van een 'volledig' symbool – de haan – maar van een pars pro toto, een inventiviteit die uitstekend past bij de fantasierijke en dikwijls zeer bizarre geest van Piero di Cosimo, waarover we door Vasari en door de kunstenaar zelf, in andere werken, uitvoeriger worden ingelicht. Het feit dat een dergelijke fantastisch gevormde hoed in werkelijkheid nooit heeft bestaan¹⁶, versterkt deze toespelings-hypothese aanmerkelijk. En bovendien: allusies op namen waren in Piero's tijd allerm minst ongewoon¹⁷, hoewel hoeden hierbij verder geen rol van betekenis spelen; de mogelijkheden welke zij in dat opzicht bieden, zijn beperkt – niet iedereen heet tenslotte San Gallo of De Haan.

Nu was de oorspronkelijke naam van de oude schrijnwerker niet San Gallo, zoals reeds is gebleken, maar voluit Francesco di Bartolo di Stefano. Als kleine maar veelzijdige kunstenaar-artisan (zijn vak reikte volgens de toenmalige gewoonte van timmerman tot architect)¹⁸, werkend onder anderen voor Cosimo de Medici¹⁹, moet hij tegen het einde van zijn leven enig kapitaal hebben vergaard. Van de kloosterbroeders van de Badia kocht hij enkele jaren voor zijn dood²⁰, op 14 mei 1477²¹ voor twintig goudgulden en een jaarlijkse erfpacht van één gulden, een stuk grond bij de Porta San Gallo, teneinde daar een huis neer te zetten, een huis dat overigens pas na 1487 door zijn zonen Giuliano en Antonio zou worden afgebouwd. Francesco's aankoop van deze grond nu is voor de familie aanleiding geweest om haar naam te veranderen²². En daarom moet hij worden beschouwd als de stamvader der San Gallo's.

De typische hoed die hij draagt op de – posthume²⁸ – beeltenis, zou men kunnen zien als een eerbetoon van de opdrachtgever (wie anders dan een der zonen?) en van de schilder, die zoals Vasari meedeelt, met de familie bevriend was. Als een symbool ook van sociale evolutie, van een keerpunt dat het geslaagde einde aangeeft van de loopbaan van een 'petit bourgeois' en tegelijkertijd het grandioze begin van een nieuw kunst-



Afb. 3. Piero di Cosimo.
Portret van Giuliano da San Gallo.
Rijksmuseum

naarsgeslacht. Het aannemen van de naam San Gallo luidt voor de Giamberti's een nieuw tijdperk in – reden genoeg om de 'naamgever' te eren. Edgar Wind²³ merkt op dat 'it is characteristic of Renaissance 'inventions' that the heraldic subject (hier: de hoed) would not be introduced flatly for its own sake, but as motivated by the theme of the painting (hier: het eerbetoon aan Giamberti)'. Wind zegt dit naar aanleiding van Gombrich's interpretatie van de wespen op Botticelli's *Venus en Mars*¹⁷. Deze dienen inderdaad, schrijft hij, als

toespeling op de naam Vespucci, maar niet alleen: ze zijn daarenboven nog een 'reminder of his (Mars') pugnacious spirit' (waarbij Wind Valeriano's *Hieroglyphica* aanhaalt: 'quod per vespam . . . pugnacitatem et infestum adversos hostes ingenium ostendebant').

Een nieuw tijdperk dus voor het beroemde Florentijnse architectengeslacht: Giuliano wordt tenslotte niets minder dan pauselijk bouwmeester. Vele belangrijke vestingen, paleizen en kerken, waarin Brunelleschi's opvattingen worden voort-

gezet, staan op zijn naam. Het 'kleine' milieu waaruit hij voortkwam in aanmerking genomen, is zijn carrière nogal uitzonderlijk. Want de mogelijkheden voor sociale stijging schijnen later in het Quattrocento geringer dan in het begin²⁴. Wat de oude Giamberti bereikt had, is uiteindelijk dan ook minder opzienbarend dan de maatschappelijke positie die zijn zonen op hun beurt wisten te bewerkstelligen.

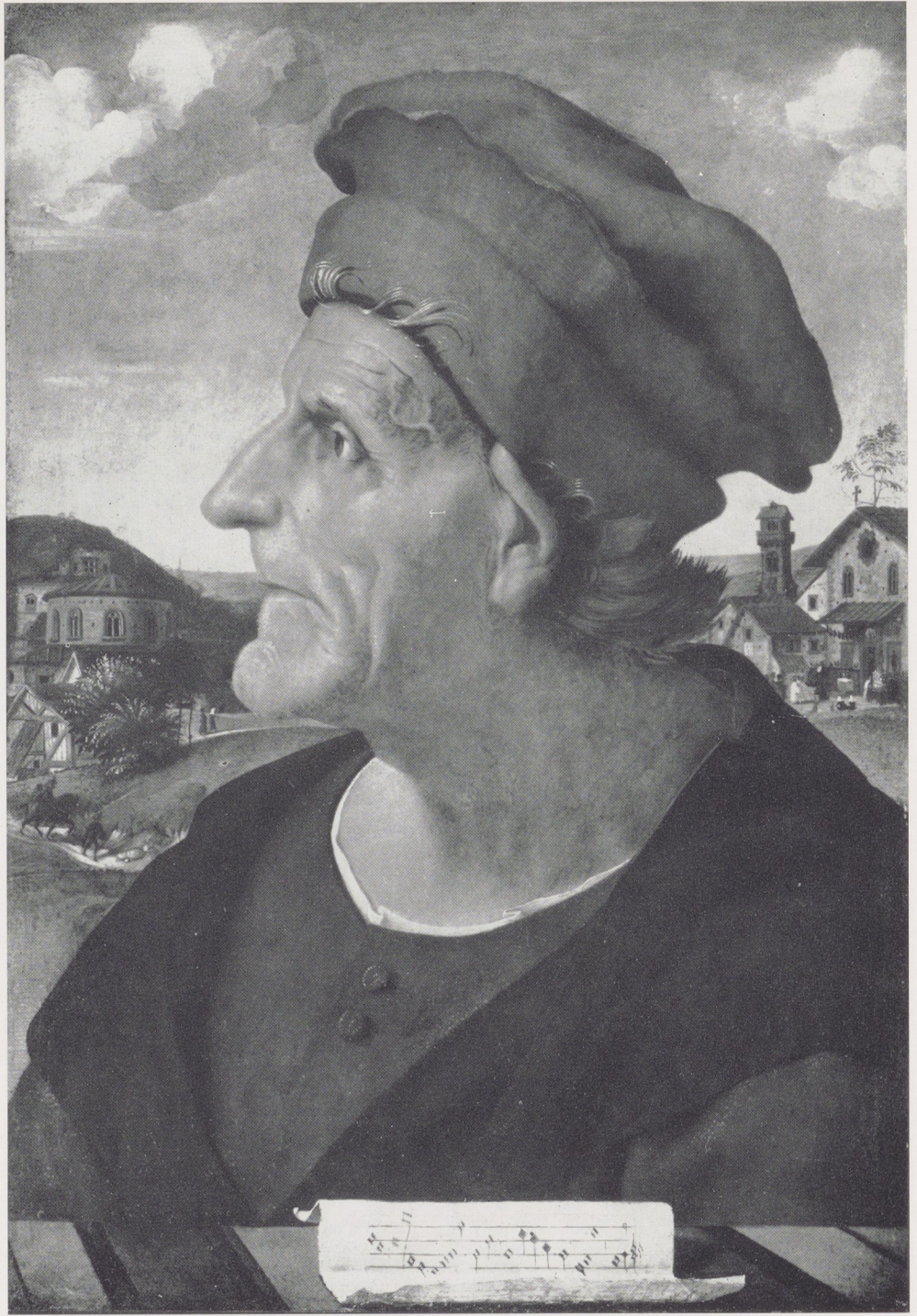
Giuliano die in 1445 geboren werd²⁵, stierf in 1516. Op het portret in het Rijksmuseum is hij afgebeeld als een ongeveer zestigjarige en op grond daarvan kan men het schilderij rond 1505 dateren²⁶. Nauwkeuriger is om een datum aan te nemen die in de eerste maanden van 1504 ligt, of kort na juli 1507, want in de tussenliggende periode verbleef Giuliano te Rome²⁷. De kleding welke hij op het portret draagt weerspreekt een ontstaan in de eerste jaren der zestiende eeuw niet, Piero's stijlontwikkeling evenmin.

Nu is het portret van Giamberti met algemene stemmen gelijktijdig gedateerd hetgeen, waar men met evidente tegenhangers te doen heeft, op het eerste gezicht misschien vanzelfsprekend is maar bij nader inzien toch stellig niet bevredigend. De vraag komt naar voren of er niet al te zeer is afgegaan op dit dominerende 'tegenhangerschap' en te weinig gelet op andere factoren. Wanneer schildertrant en stijl van beide portretten minutieus tegen elkaar worden afgewogen, stuit men tenminste op een reeks divergenties die m.i. alleen verklaard kunnen worden met een ontstaan in verschillende perioden, in verschillende stijlfasen. Houden we de traditionele datering voor Giuliano's portret dus aan (halverwege het eerste decennium van de zestiende eeuw), het 'rondom 1505' voor dat van Giamberti behoeft een corrigerende vermindering van een jaar of tien²⁸. Op dat jongere tijdstip hanteerde Piero een andere, meer 'moderne' uitdrukkingmethode dan degene waarmee de beeltenis van de hanige oude man tot stand is gekomen.

Terwijl immers de weergave van de zoon reeds duidelijke sporen draagt van de verheven opvattingen der Hoog-Renaissance, bezit de tegenhanger talrijke kenmerken van de voorafgaande

stijl in haar allerlaatste stadium, zoals ook bijvoorbeeld Filippino Lippi's fresco's in de Santa Maria Novella daar typerend voor zijn. Giamberti's kop is wel op bijzondere wijze in het vlak gezet. Het hoofd is net iets naar ons toegewend zodat het op enkele graden na, juist geen profielportret is. Deze minieme afwijking veroorzaakt, samen met de richtingsafwijking tussen kop en lichaam en de merkwaardige manier waarop de nek op de romp is gezet, een sterke spanning en een grote levendigheid; een zekere onrust zelfs. Waar een zuiver profielportret 'dood' is, een statische arabesque zonder hartklopping, schijnt deze alerte kop ieder ogenblik in staat tot een bruuske beweging. Er zijn trouwens meer elementen die de onrust in de hand werken. De discrepantie bijvoorbeeld tussen het geringe lineaire aspect (een deel van de hoed, voorhoofd, neus) en de onmiskenbare plasticiteit die 'ergens' middenin begint om dan in de forse nek en in de tors, welke herinneringen wekken aan gebeeldhouwde busten, tot volle ontplooiing te komen. Door deze niet scherp aanwijsbare overgang, deze onzichtbare botsing eigenlijk van het lineaire met het plastische, wordt de gespannenheid van het beeld zeker verhoogd. Onrustig zijn ook de bijna bizarre en onwerkelijke contour van de kop met de opwippende haarbos in de nek, de golvende, beweeglijke lijn van de hoed, de scherpe haviksneus en de vooruitstekende kin. Het 'onschone', on-klassieke oor dat door de hoed in een soort contrapost wordt gedwongen, de springerige haartjes op het voorhoofd en de diepe groeven in het gezicht, de geprononceerde arteria temporalis, kenmerk van ouderdom, en tenslotte de witte baardstoppels op de kin ('cleanshaven', menen sommige auteurs), dragen dan eveneens bij tot het nerveuze karakter van het portret.

Het toont verwantschap met een aantal werken van de kunstenaar zelf en van andere meesters uit de jaren negentig en kort daarvoor. Wat het bijna overdreven irreele realisme (symptomatisch voor het Quattrocento) aangaat waarmee Giamberti getekend is, denkt men aan de vermoedelijk in dezelfde tijd geschilderde kop van Hieronymus in de Pitti, die vroeger van Piero del Pollaiuolo



heette te zijn maar die terecht door Berenson, Langton Douglas en recentelijk weer door Paola Morselli, op naam van Piero di Cosimo is gezet²⁹. Tevens bijvoorbeeld aan Ghirlandaio's bekende schilderij van een oude man en een jongen in het Louvre³⁰, aan Signorelli's tegen 1495 geschilderde Rechtsgeleerde in Berlijn³¹ en aan het portret van een oude man, in fresco gedaan door Filippino Lippi, in de Uffizi³² (afb. 6). Misschien heeft Piero van dit laatste werk het vrijwel identieke omgebogen oor overgenomen. Interessant is tenslotte om Giamberti's kop te vergelijken met de hoofden van enkele personages (vooral de z.g. Roberto Malatesta en een verdrinkende krijgsman) op de Tocht door de Rode Zee in de Sixtijnse Kapel (1482), die door Steinmann, in navolging van Vasari, aan de jonge Piero zijn toegeschreven door Knapp daarentegen aan de school van Ghirlandaio. Langton Douglas huldigt eenzelfde mening als Steinmann, zij het niet zo expliciet³³. Een overzicht van Piero's werk wijst uit dat hij met zijn tijd mee is gegaan. Niet voor niets noemt Knapp hem in de ondertitel van zijn monografie 'ein Übergangsmeister vom Florentiner Quattrocento zum Cinquecento'. Waar nu precies een, of dè overgang ligt, is overigens niet gemakkelijk te bepalen, vooral ook omdat de chronologie van het oeuvre nogal duister is. Maar met enig voorbehoud kan men toch wel zeggen dat Piero in de eerste jaren van de zestiende eeuw een zwenking maakt naar een evenwichtiger en meer 'klassieke' compositie, en bovendien een vloeiender en genuanceerder vormgeving gaat hanteren, elementen die in het zojuist geanalyseerde werk volkomen ontbreken. De terugkeer van Leonardo naar Florence, na een afwezigheid van bijna achttien jaar, zal aan deze ommekeer ook zeker niet vreemd zijn geweest³⁴.

Wat nu het portret van Giuliano betreft, hier vinden we weinig of niets van de eigenschappen gesignaleerd bij Giamberti. Er gaat van dit portret, in tegenstelling tot het andere, een grote rust uit, het ademt een volmaakt ontspannen sfeer. Hoofd en romp zijn beide in *trois-quarts* geplaatst, in één vlak dus, en de werking of niet-werking daarvan wordt pas goed voelbaar,

wanneer men op dit punt een vergelijking trekt met de pendant. De enigszins in gedachten verzonden Giuliano heeft de gemakkelijke, maar ook trotse houding van een elitefiguur met een zekere sophistication, een figuur die zich zijn maatschappelijke en geestelijke positie ten volle bewust is, die als het ware groeit in zichzelf.

Zijn hoofd lijkt van een andere, zachtere, buigzamer materie dan de keiharde kop van Giamberti. De vlakken van het gezicht gaan geleidelijk en soepel, zonder 'grensposten' in elkaar over, terwijl het gelaat van de vader uit verschillende fragmenten lijkt opgebouwd, met ongemacamerde voegen. Giuliano's hoofd staat ook normaal op het lichaam en de contour biedt geen enkele grilligheid, geen plotselinge inhammen of uitsteeksels. Weliswaar blijkt dit schilderij enkele overschilderingen te hebben³⁵ maar deze zijn zeker niet van dien aard, dat de oorspronkelijke opvatting is aangetast.

De verf is bovendien anders en dikker opgebracht³⁶ dan op het bijbehorende paneel en het craquelé blijkt (hierdoor?) steeds, in overeenkomstige stroken, te verschillen. Het blauw van de lucht is bij Giamberti niet gecraqueleerd, daarentegen bij Giuliano vrij grondig, in legpuzzelachtige figuurtjes. Met het groen van het middenplan is het precies omgekeerd: bij Giamberti vindt men in alle groene delen horizontale barsten, op de pendant is het craquelé in deze zone te verwaarlozen. Tenslotte treft men bij de laatste een licht netwerk van barstjes in het gezicht en op de balustrade, terwijl het andere stuk op deze plaatsen vrijwel ongeschonden is.

Wanneer men nu vervolgens de werking van het licht in beide nagaat, zal men opnieuw op incongruenties stuiten. Bij Giuliano valt het schuinlinks van voren waardoor zijn rechtergezichtshelft wordt verlicht, bij Giamberti komt het geheel van opzij, ongeveer onder een hoek van 135° met de blikrichting, hetgeen blijkt uit de donkere plekken op de kop en hoed en uit de slagschaduw van het muzieklad naar rechts. Dit laatste is, zoals wij hebben gezien, geen beroepsattribuut. Op dezelfde plaats in het andere portret vinden we daarentegen wél beroeps-

attributen: de ganzeveer maar vooral de passer zinspeelt op het vak van architect ³⁷. Ook hier dus weer een – ditmaal ikonografische – ongelijkheid. Opmerkelijk is voorts dat het landschap niet, gelijk dat het geval is bij de meeste portretten ³⁸, van het ene op het andere werk wordt voortgezet ofschoon beide achtergronden hier op eenzelfde wijze zijn ingedeeld. De overeenkomstige stroken stemmen echter weer niet geheel overeen in kleur – steeds zijn er enkele nuances verschil. Tenslotte valt het op dat het rood-bruin gestreepte kleed over de balustrade niet 'doorloopt' maar in beide werken aan de 'richting' van de geportretteerde is aangepast. Nu kan men zich afvragen of er misschien stroken zijn afgezaagd of dat er oorspronkelijk een derde werk, tussen de twee anderen in, heeft bestaan. Vasari spreekt daar niet over en bovendien, wat zou dat voor werk moeten zijn? Een portret van de tweede zoon Antonio is niet aannemelijk. Hij zou de ereplaats hebben ingenomen en daar kwam hij niet voor in aanmerking. Een religieus werk is evenmin waarschijnlijk, in zekere zin omdat het formaat (46 bij 34 centimeter) zich daartoe in dit verband nogal moeilijk leent, maar vooral omdat deze soort portretkunst meestal geheel profaan werd gehouden. De mogelijkheid van een verloren gegaan paneel kan daarom met recht verworpen worden.

Maar men zou wel dit kunnen stellen: tussen de landschappen en de balustrades en tussen beide figuren ligt een fictieve ruimte, die op te vatten is als symbool van tijdsverschil. Na de lange lijst van stilistische en ikonografische tegenstrijdigheden moet het verantwoord zijn om zo concreet mogelijk een dergelijke abstractie te hulp te roepen en dan te concluderen dat Giuliano's portret een jaar of tien na het andere, door de opdrachtgever is 'bijbesteld'. De kunstenaar die zich inmiddels een nieuwe, meer actuele schildertrant eigen had gemaakt, heeft geen moeite gedaan om de figuur van Giuliano te assimileren met de in 'oude' trant opgezette figuur van zijn vader. Hij heeft niettemin behoorlijk voldaan aan de opdracht een pendant te maken, door een zelfde formaat te gebruiken en de meer onper-

soonlijke delen van het vroegste werk *mutatis mutandis* in het andere over te nemen – het kleed op de balustrade en de planindeling van het landschap. Vooral het eerste wekt een sterke illusie van saamhorigheid.

De wijze waarop de landschappen zijn ingedeeld, is nogal schematisch. Bovendien 'kleven' ze te veel tegen de ruggen der figuren. De suggestie van ruimtelijkheid, gewekt door de balustrades, gaat hierdoor weer gedeeltelijk verloren. De landschappen zijn op zichzelf ook niet bijzonder indrukwekkend terwijl Piero juist vele malen blijkt heeft gegeven ook in dit opzicht over een zeer eigen visie te beschikken. Men heeft hem geroemd om zijn scherpe waarneming en natuurbeschouwing, waarbij meestal de Nederlander ³⁹ als zijn voorbeelden werden genoemd. 'Piero di Cosimo's landscapes . . . would be inexplicable without the wings of the Portinari altarpiece', aldus Panofsky en dezelfde schrijver spreekt elders ⁴⁰ over 'his 'empathic' interest in what may be called the 'souls' of plants. . .', en merkt op dat Piero 'as an observer a stupendous realist' is geweest.

Inderdaad heeft Piero de 'ziel' van planten en bomen dikwijls trachten te concretiseren door hun karakter te romantisieren en te beklemtonen. Stellig had hij een scherpe blik maar niet zelden schilderde hij ook pure fantasiebomen en dan is de nauwkeurige waarneming vanzelfsprekend ver te zoeken. Men vindt ze op zijn *Bosbrand* in Oxford, op de *Madonna het Kind aanbiddend* te Toledo (Ohio), op de *Geboorte* in een New Yorkse particuliere verzameling (vroeger in de Quincy Shaw collectie te Boston) en tenslotte ook op de twee portretten in het Rijksmuseum ⁴¹. De vierkante vegetatie op het latere portret is volstrekt onmogelijk. Bomen hebben nooit zulke hoekige vormen van boven. En de gewassen links op het andere werk lijken wel iets, maar toch veel te weinig op de cycas die trouwens in deze tijd nog niet in Italië bekend was. Het profiel van de boom achter de kerk, geheel rechts, valt evenmin te determineren ⁴².

In overeenstemming met de natuur is ook de architectuur op de achtergrond van Giuliano's



Afb. 5. Detail uit de Bergprediking. Fresco door Cosimo Rosselli en Piero di Cosimo, 1481/82. Sixtijnse Kapel (Foto Alinari).

beeltenis tamelijk pover uitgevallen. In de pendant daarentegen vindt men enkele huizen, een campanile en twee kerken. De ronde kerk links op het schilderij doet romaans aan, de vensters enigszins vroeg gotisch. Typisch Toscaans is dit bouwwerk zeker niet, eerder noordelijk van voorkomen. Het bouwwerk rechts toont overeenkomsten met kerkjes op enkele andere schilderijen van Piero (Onbevleete Ontvangenis in de Uffizi) en doet bepaald veel inheemser aan. Er buiten vindt een religieuze plechtigheid plaats; men kan misdienaren, een priester en andere personen onderscheiden en geheel aan de rand van het beeld een figuur die een orgel (positief) bespeelt. Het kan zijn dat er een processie aan de gang is – links ziet

men nog meer mensen kerkwaarts gaan – of een feest, waar de versieringen aan het lessenaarsdak boven de ingang op zouden wijzen⁴³. Maar het is ook denkbaar dat er een mis wordt opgedragen, wat wel meer in de open lucht gebeurde. Een Requiemmis, waaraan men in dit geval misschien het eerst geneigd is te denken, werd evenwel nooit uitgevoerd buiten het kerkgebouw.

Het muziekblad kan betrekking hebben op het orgelspel⁴⁴ maar zeker ook op de rol die de muziek in Giamberti's leven heeft gespeeld¹⁴. Het is klaarblijkelijk bestemd om gelezen te worden en als zodanig behoort het, met de notenschriften op enige andere stukken (waaronder de Drie musicerende vrouwen van de Meester der



Afb. 6. Filippino Lippi, Portret van een oude man. Galleria degli Uffizi, Florence.

¹ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie, Nürnberg 1675*, Zweiter Theil, op blad N, tussen p. 86 en 87.

² Giorgio Vasari, *Vite de' piu eccellenti pittori scultori et architettori*, In Fiorenza, Apressi i Giunti 1568; *Primo Volume della Terza Parte*, p. 55. Sandrarts tekening voor de door zijn neef Jacob gestoken gravure bevindt zich te München. Zie R. A. Peltzer, *Sandrart-Studien*, in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge Band II* (1925), p. 103-165. Ook andere, later gegraveerde portretten van Giuliano da San Gallo zijn, voor zover ik heb kunnen nagaan, gebaseerd op de bij Vasari voorkomende houtsnede. Zie Hans W. Singer, *Allgemeiner Bildniskatalog V*, Leipzig 1931, p. 17.

³ De *Catalogue Raisonné des Tableaux et Sculptures 1935*, van het Mauritshuis (p. 70) spreekt over: 'La tête seule, gravée sur bois dans Vasari . . . copiée probablement d'après une gravure du temps de San Gallo'. Fritz Knapp - Piero di Cosimo, Halle 1899, p. 72 - meent: 'Dass der jüngere Giuliano da Sangallo ist, wird zweifellos erwiesen durch die Ähnlichkeit des Kopfes mit seinem Holzschnittporträt vor dessen Biographie bei Vasari. Offenbar ist Pieros Bild sogar das direkte Vorbild dazu gewesen'.

⁴ Wanneer de werken precies in Engeland terecht zijn gekomen, is niet bekend. Claude Phillips - *The picture gallery of Charles I*, London 1896, p. 64 - schrijft dat (they) 'were

Vrouwelijke Halffiguren in de Galerie Harrach te Wenen), tot de vroegste voorbeelden in dit genre⁴⁵. Partituur lezende tijdgenoten zullen misschien geweten hebben van welke compositie deze noten afkomstig zijn en of ze iets te maken hebben met de dood van de man er achter. Bijna vijfhonderd jaar later vormen ze slechts een raadsel, temeer waar de bewuste passage het begin noch het einde van een compositie vormt maar afkomstig is uit wat daar tussen ligt⁴⁶.

Overigens zou een oplossing van dit raadsel het schilderij nog niet tot een 'open boek' maken. Er resteert het een en ander dat duister blijft. Dat geldt voor beide werken. Argumenten, hypothesen en zelfs documenten leggen het af tegen eeuwen van ondoorzichtigheid, tussen nu en de jaren toen Piero di Cosimo zijn portretten schilderde. Men kan bij het moeizaam turen door bijna vijf eeuwen ook nauwelijks de illusie koesteren van een helder zicht. Evenmin als men zonder meer kan menen dat de mist wel zal optrekken als die ene kostbare zin van Vasari met enkele honderden, zij het minder kostbare zinnen, wordt uitgebreid. Alleen was dit laatste onvermijdelijk.

clearly in James II's collection, but although we may legitimately surmise that they were included in that of Charles I, it is not at present possible to furnish direct evidence from any inventory or catalogue in support of the conjecture'. Oliver Millar is meer definitief (in een brief van 12 december 1960): 'I am almost certain that they did not belong to Charles I'.

⁵ Zie *Catalogus Mauritshuis 1935*, p. 69. Volgens Claude Phillips, op. cit. p. 64, kwamen ze voor als 'nos. 17 and 18 respectively in Queen Anne's list', de lijst met kunstwerken welke door koningin Anne na de dood van Willem III, in 1702 werden teruggeëist. Bij het Koninklijk Huis Archief in Den Haag berust een lijst (uit mei 1702) van 'Schilderijen die gesecht worden door de Coninginne van Engeland gereclameert te zijn'. Nummer 42 ('Een oud Pourtrait') correspondeert vermoedelijk met het nummer 42 dat achter op het portret van Giuliano is geschreven. Nummer 45 van deze lijst (eveneens 'Een oud Pourtrait') met een nummer (45 of 1145?) op de achterzijde van het paneel met Giamberti. Ter ondersteuning: nr. 28, 'Portrait van Holbein', komt overeen met het nummer 28 op Holbeins Man met valk uit 1542 (Mauritshuis).

⁶ Een papier op de achterzijde van het paneel waarop Giuliano is afgebeeld, draagt het opschrift: 'The Manro (Maner?) of Albert Durer', geschreven door dezelfde hand

die een aantekening maakte op de achterkant van Holbeins Man met valk ('The manner of Holbein'). Zie catalogus Mauritshuis 1935, p. 143.

⁷ Het Koninklijk Huis Archief bezit een 'Inventaris van de Meubilen en verdere Goederen, Schilderijen etc. ... 't Loo 1763; als nummers 112 en 113 worden genoemd: 'Een Kop op de manier van Lucas van Leiden' en 'Een dito, dito Lijsten ieder'.

⁸ Gustavo Frizzoni, *L'Arte Italiana nella Galleria Nazionale di Londra*, in: *Archivio Storico Italiano*, Tomo IV, Firenze 1879, p. 257v. Frizzoni geeft overigens een wonderlijke beschrijving van het portret van Giuliano: '... un uomo nel fior degli anni con un compasso in mano ...' Zie ook G. Frizzoni, *Arte Italiana del Rinascimento*, Milano 1891, p. 249v.

⁹ Vasari, op. cit. p. 26. In de eerste uitgave der *Vite* (1550) worden de portretten nog niet vermeld. Bredius heeft het in de Franse catalogus van het Mauritshuis uit 1891, over de 'Oncle du précédent' (i.e. Giuliano), daarbij Vasari's tekst aanhalend.

¹⁰ De dikwijls breedspakige Vasari is hier opmerkelijk beknopt als men bedenkt dat hij van Francesco da San Gallo, een goede bekende van hem, gemakkelijk meer te weten had kunnen komen over de portretten van diens vader en grootvader.

¹¹ Hermann Ulmann, Piero di Cosimo, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Siebzehnter Band, Berlin 1896, p. 134v.

¹² Knapp, op. cit. p. 71v.

¹³ G. K. Loukomski, *Les Sangallo*, Paris 1934, p. 12. In Florentijnse archiefstukken wordt Francesco verscheidene malen als schrijnwerker vermeld: 'Franciescho dj bartolo dj stefano lavora dj legnjame' (1451), en 'Franco dj bartolo dj stefano legnauio' (1477) - geciteerd bij Cornelius von Fabriczy, in: Beiheft zum *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Dreiundzwanzigster Band, Berlin 1902, p. 1-42.

¹⁴ 'Le Vite del Vasari' nell'edizione del MDL a cura di Corrado Ricci, Milano-Roma 1929, III, p. 66: '... et guiderdo nato di provisione ... per la musica, che di diversi strumenti sonava'. Over Giamberti-en-de-muziek wordt in de uitgave van 1568 echter gezwegen.

¹⁵ Knapp, op. cit. p. 72.

¹⁶ Mondelinge mededeling van prof. dr. F. W. S. van Thienen.

¹⁷ Slechts enkele voorbeelden. De wespen op Botticelli's *Venus en Mars* in de National Gallery te Londen, zinspelen op de naam van de opdrachtgeefster, de familie Vespucci te Florence (vespa = wasp); zie E. H. Gombrich, *Botticelli's Mythologies*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. VIII (1945), p. 49. De jeneverbes op Leonardo's portret van Ginevra de' Benci in de Liechtenstein Galerie te Wenen, slaat op de naam Ginevra, een dialectvorm van ginepro (jeneverbes); zie Kenneth Clarke, *Leonardo da Vinci*, Penguin Books 1958, p. 28. Een parallel hiervan is de laurier op Giorgione's *Laura* (Kunsthistorisches Museum, Wenen), hoewel het niet geheel zeker is dat hier inderdaad een 'Laura' is voorgesteld; zie Helen A. Noë, *Messer Giacomo en zijn 'Laura'*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 11 (1960), p. 7. In dr. Noë's studie wordt ook gesproken (p. 18, noot 62) over Raphaels 'Fornarina' dat wellicht een portret is van Margherita Luti. De parel in haar hoofddoek zou een toe-

speling op haar naam kunnen zijn, aldus de schrijfster. Ook het drukkersmerk van de Fransman Geofroy Tory bevat ingenieuze naamstoespelingen, zoals een aantal linten in samenhang met guirlandes. Een lint aan een krans is in het Latijn torus (Cicero, *Or. par.* 21), meervoud: tori; zie P. J. Vincken, *Non Plus Ultra*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 7 (1956), p. 46. Jean Fouquets portret van Guillaume Jouvenel des Ursins in het Louvre, vertoont het wapen van de geportretteerde, verwerkt in de kapitelen der pilasters op de achtergrond. Twee beren dienen als schilddragers. Hier heeft men uiteraard zuivere heraldiek maar tussen de bladornamentiek van de architectuur kan men eveneens beren onderscheiden (De grens met de heraldiek is moeilijk te trekken. Allusies op namen zijn in de wapenkunde in ieder geval veel meer rechtstreeks). Als voorbeeld uit de literatuur tenslotte moge Erasmus' *Moriae Encomium* (*Stultitiae Laus*) dienen, waar immers met moria bedoeld wordt op Thomas Morus aan wie het boek is opgedragen: 'Primum admonuit me Mori cognomen tibi gentile ...'

¹⁸ Zie Loukomski, op. cit. p. 12.

¹⁹ Vasari, op. cit. p. 55: '... fu ragionevole Architetto al tempo di Cosimo de' Medici e fù dalui molto adoperato ...'

²⁰ De sterfdatum is niet bekend. Uit een document van 22 oktober 1482 blijkt evenwel dat Giamberti kort voor dat tijdstip moet zijn overleden. De erfpacht werd in dit jaar nog wèl, maar daarna niet meer onder zijn naam volstaan. Zie Von Fabriczy, op. cit. p. 15.

²¹ Von Fabriczy, op. cit. p. 28.

²² De naam San Gallo komt in documenten voor sedert 13 september 1483; zie Von Fabriczy, op. cit. p. 15. Het jaartal op de titelpagina van Giuliano's z.g. *Codex Vaticano* is geantedateerd: 'Questo libro e di Giuliano di Francesco Giamberti architetto nuovamente da San Gallo chiamato ... chominciato A.D.N.S.M.CCCCCLXV in Roma'; zie il libro Giuliano da Sangallo codice vaticano Barberiniano latino 4422 con introduzione e note di Christiano Huelsen, Roma 1910, Vol. I, p. XXV, Vol. II, titelpagina.

²³ Edgar Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958, p. 84, 85.

²⁴ Mededeling van de heer J. Offerhaus. Zie ook Arnold Hauser, *Sociale Geschiedenis van de Kunst*, Aula-boeken 1959, p. 183.

²⁵ Over Giuliano's geboortedatum heerst geen eenstemmigheid. Zie Loukomski, op. cit. p. 15 en Von Fabriczy, op. cit. p. 1 en 12.

²⁶ Het is niet uitgesloten dat Piero di Cosimo al eerder de grote architect had geportretteerd, op een fresco namelijk in de Sixtijnse Kapel te Rome waar de in 1462 geboren schilder zijn leermeester Cosimo Rosselli assisteerde (1481 en '82). Ernst Steinmann - *Die Sixtinische Kapelle I*, München 1901, p. 411 - heeft er op gewezen dat de man met de witte, tulbandachtige hoofdbedekking, links op de Bergprediking, misschien Giuliano voorstelt. Wil men Knapp, op. cit. p. 19 v. volgen, die over Piero's aandeel in deze muurschildering zegt: 'Sucht man das Beste aus und giebt es dem Piero, so kommt man dazu, die ganze linke Hälfte dieses Freskos, die Predigt Christi, ihm zuzuschreiben ...', dan betekent dit dat het z.g. portret van Giuliano inderdaad van Piero's hand is. (Zie afb. 5).

²⁷ Zie Von Fabriczy, op. cit. p. 10. Op 25 januari 1504

nam Giuliano (èn Piero di Cosimo) nog deel aan de Florentijnse kunstenaarsvergadering over de plaatsing van Michelangelo's David; zie G. Gaye, *Carteggio degli Artisti* . . . Firenze 1840, II, p. 455.

²⁸ Anderzijds kan het ook niet veel vroeger zijn gemaakt dan medio '90. De schilder was voor die tijd nog niet in staat een werk van een dergelijke allure af te leveren. Hieruit volgt dan dat de beeltenis van Giamberti na diens dood moet zijn geschilderd, naar een tekening of desnoods naar een penning. Zie B. Degenhart in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1933, XXVII, p. 16: (Het portret van Giamberti) 'nuss - nach dem Tode des Dargestellten (†1480) entstanden - auf eine Münze zurückgehen (Profil!)'. De benadrukte toevoeging 'Profil!' zegt betrekkelijk weinig. Dat de profielportretkunst van het Quattrocento uit de penningkunst is voortgekomen, impliceert niet dat óls een profielportret een prototype heeft, dit per se een penning moet zijn. Zie tevens J. Lipman, *The Florentine Profile Portrait in the Quattrocento*, in: *The Art Bulletin* XVIII, March 1936, p. 54 v.v.

²⁹ R. Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago 1946, p. 108 v. Paola Morselli is de laatste auteur die uitvoerig over Piero di Cosimo heeft geschreven. Zij publiceerde een studie met biografische gegevens en een nieuwe catalogus die veel uitgebreider is dan die van Langton Douglas. Zie Paola Morselli, *Ragioni di un pittore Fiorentino: Piero di Cosimo*, in: *L'Arte*, Luglio-Dicembre 1957, p. 125-161. Zie ook Paola Morselli, *Saggio di un catalogo delle opere di Piero di Cosimo*, in: *L'Arte* 1958, p. 67-92.

³⁰ Zie Emil Schaeffer, *Das Florentiner Bildnis*, München 1904, p. 113.

³¹ Voor datering van dit schilderij zie: Mario Salmi, Luca Signorelli, Novara 1953, p. 51.

³² Alfred Scharf - Filippino Lippi, Wien 1935, p. 38 - merkt dat dit werk van Ghirlandaio is. (In zijn nieuwe werk over Lippi - Wien 1950 - komt dit frescoportret niet meer voor). De catalogus van de Uffizi (*The Uffizi Gallery* . . . by Roberto Salvini, 1955) spreekt van een tamelijk vroeg werk van Lippi. Voor de invloed van Filippino Lippi op Piero di Cosimo, zie: Langton Douglas, op. cit. passim en Alfred Scharf, *Filippino Lippi and Piero di Cosimo*, in: *Art in America and Elsewhere* XIX (1931), p. 59-62.

³³ Steinmann, op. cit. p. 432-458; Knapp, op. cit. p. 21-22; Langton Douglas, op. cit. p. 11.

³⁴ Zie Langton Douglas, op. cit. p. 72 en Paola Morselli, *Ragioni* . . . , p. 147.

³⁵ Een röntgenfoto toonde verscheidene kleine overschilderingen in het gezicht aan. Het linkeroog lijkt bijgewerkt. Een deel van de neus en onmiddellijke omgeving schijnen het meest geleden te hebben. Dubieus is de harde, ongevoelige lijn die de linkergezichtshelft begrenst. Het portret van Giamberti is in zeer behoorlijke staat.

³⁶ Volgens prof. dr. G. J. Hoogewerff - *De kunst van een zonderling*, in: *Elsevier's Geïllustreerd Maandschrift* XXX, Januari-Juni 1920, p. 370 - zijn de twee portretten 'zoo goed als gelijktijdig geschilderd, blijkens hun factuur'.

³⁷ Zie bijvoorbeeld Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600 I*, Genève 1958, p. 111.

³⁸ Enkele Italiaanse voorbeelden van tegenhangers met 'doorlopend' landschap: 1. De portretten van Giovanni II Bentivoglio en zijn gemalin, door Ercole de Roberti

(National Gallery, Washington). 2. Federigo da Montefeltro en echtgenote, en de achterzijde van deze beeltenissen, door Piero della Francesca (Uffizi). 3. Portretten van Alessandro di Bernardo Gozzadini en Donna Canonici da Ferrara, toegeschreven aan Francesco Cossa (*Collectie Lehman*, New York). 4. Raphaels portretten van Angelo en Maddalena Doni (Pitti).

³⁹ Dr. A. van Schendel die de twee portretten in 1959 voor Openbaar Kunstbezit besprak (nr. 34), wees aangaande de 'zorgvuldige behandeling van de gezichten en van de landschappen' Memling als bron van inspiratie aan.

⁴⁰ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Mass.) 1953, Vol. One, p. 2 en *Studies in Iconology*, New York 1939, p. 33.

⁴¹ Botanische gegevens werden mij verstrekt door de heer S. Segal.

⁴² Wanneer men deze boom zonder meer als een product van fantasie beschouwt, zijn de uitzonderlijke lengte van, zoals men berekenen kan, 18 à 20 meter (in Italië zelden voorkomend), en het onbestaanbare profiel bij een dergelijke lengte, verklaarbaar. Doet men dit niet dan wordt die lengte dus absurd, tenzij men aanneemt dat de boom (of tak) op het dak staat in plaats van achter de kerk. De manier van schilderen laat deze hypothese toe. Een boom-op-een-dak zou een symbolische betekenis kunnen hebben, zeker bij Piero di Cosimo die in een aantal van zijn schilderijen openlijk boomsymboliek gebruikt. Op 'La bella Simonetta' te Chantilly zinspeelt de dode boom evenals de zwarte wolk achter het hoofd van het model, op haar vroegtijdige dood. De jonge loot uit een dode stam op de Madonna met Kind en Johannes te Wenen (*collectie baron Von Ofenheim*), doelt vermoedelijk op het Nieuwe Verbond.

⁴³ Een soortgelijke versiering komt o.a. voor aan het portaal van een hospitaal (klooster?) op de achtergrond van Filippino Lippi's Maria en Kind met de heiligen Hieronymus en Dominicus (National Gallery, Londen).

⁴⁴ Dr. F. Noske die mij verschillende muziek-technische inlichtingen verstrekte, deelde mee dat het schrift een orgel-tabulatuur is.

⁴⁵ Zie Hans Joachim Moser, *Die Symbolbeigaben des Musikerbildes*, in: *Musik und Bild*, Festschrift Max Seiffert . . . Kassel 1938, p. 43.

⁴⁶ Prof. dr. Edward Lowinsky schreef (in een brief van 15 juni 1960): 'It would be like looking for a needle in a haystack to try to place this line of music . . . the notes are written in the mensural notation of the 15th-16th century. The voice is set in the baritone clef. Most likely this is the bass part of a polyphonic work, probably of religious nature. The passage is neither from beginning nor end, but from the middle of the composition'.

Vignet uit: Giorgio Vasari, *Vite*

