

Leonardo da Vinci's decorum

De spanning tussen theorie en praktijk binnen de regels van het decorum .

Onderzoekswerkgroep NIKI- Florence, november 2011-januari 2012

Thema: De spanning tussen theorie en praktijk bij Leonardo da Vinci

Student: Hanneke Boogaard

Studentnummer: 3283755

e-mailadres: j.h.l.boogaard@students.uu.nl

Docent: Dhr. Prof. Dr. Michael W. Kwakkelstein

Inhoudsopgave

1. Inleiding
2. Decorum
3. Alberti's decorum:
 - *Inleiding*
 - *Het karakter van De pictura*
 - *Invloed van de klassieke retorica op Alberti's decorum*
4. Leonardo's decorum:
 - *Inleiding*
 - *Het karakter van Treatise on Painting*
 - *Welke regels omvatte het door Leonardo opgestelde decorum?*
5. Het decorum van Leonardo vs. het decorum van Alberti
6. De theorie van Leonardo's decorum vs. zijn eigen praktijk
7. Conclusie
8. Literatuurlijst
9. Bijlagen

Inleiding

Omdat er al enorm veel literatuur over Leonardo da Vinci is verschenen is het niet gemakkelijk om een bepaald onderwerp op een wetenschappelijke en concrete manier dusdanig toe te lichten dat het kan bijdragen aan de reeds bestaande literatuur. In deze paper wordt toch een poging gewaagd door in te gaan op een onderwerp dat in de gehele Leonardo literatuur minder uitgebreid aan bod is gekomen. Het is namelijk opvallend dat er vele handboeken en traktaten zijn geschreven over de artistieke activiteiten van Leonardo, maar dat er in al deze werken weinig aandacht uit gaat naar het belang van de theorie van decorum voor de praktijk van de renaissance kunstenaar en, meer specifiek, voor Leonardo. In deze paper wordt dan ook getracht een antwoord te vinden op de volgende hoofdvraag:

Hoe verhouden de door Leonardo da Vinci opgestelde regels van het decorum zich tot de decorum regels van L.B. Alberti en tot zijn eigen praktijk?

Allereerst zal worden toegelicht wat de term decorum daadwerkelijk inhoudt. Daarbij wordt niet alleen gekeken naar de betekenis van de term zoals deze vroeger gehanteerd werd, maar ook hoe wij de term vandaag de dag moeten uitleggen. Daarna zal worden ingegaan op het decorum zoals dit is gedefinieerd door Leon Battista Alberti (1404-1472). Alberti kan worden gezien als een typische renaissance man, een ‘uomo universale’, hij was niet alleen een humanistisch geleerd persoon, maar ook schilder, architect, uitzonderlijk literator en vooral ook theoreticus van de beeldende kunsten. Het door Alberti in 1435 geschreven *De pictura* wordt gezien als een traktaat waarin voor het eerst een theorie van de schilderkunst werd geformuleerd waarmee de bezigheden van de schilder gefundeerd werden. Daarnaast bood het op een duidelijke manier een begrippenapparaat waarmee de toeschouwer over schilderijen kon spreken. In *De pictura* omschrijft Alberti voor het eerst de term ‘decorum’ en zijn traktaat is later van grote invloed geweest op Leonardo’s theorie en praktijk.¹

Na een uiteenzetting van Alberti’s decorum gegeven te hebben zal worden ingegaan op het decorum zoals dit door Leonardo da Vinci is opgesteld. Leonardo da Vinci (1452-1519) is een van de grootste schilders die de renaissance heeft voortgebracht. Zijn ongekende kennis van de natuur, vrijgevigheid en briljantheid zijn alom geroemd. Zijn genialiteit voor uitvindingen was verbazingwekkend. Volgens Paolo Giovio (1483-1552), een Italiaanse historicus, bisschop en biograaf, die de enige echte betrouwbare biografie over Leonardo heeft geschreven was Leonardo:

“the arbiter of all questions relating to beauty and elegance, especially in pageantry”²

¹ Leon Battista Alberti, *De schilderkunst*, Amsterdam 2011, p. 13.

² Ludwig Goldscheider, *Leonardo. paintings and drawing*, London 1967, p. 29.

Aan de hand van de *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]* zullen Leonardo's standpunten en regels van het decorum nader worden onderzocht. De *Codex Urbinas Latinus* bevat de vroegst bekende samenstelling van Leonardo's *Treatise on Painting* en bevat vele uiteenzettingen over de schildertheorie.³ Vervolgens wordt niet alleen gekeken naar de theorie zoals deze door Leonardo is opgetekend, maar wordt ook ingegaan op de praktijk. Er wordt uitgezocht op wat voor manier Leonardo zijn decorumtheorie in de praktijk toepaste. Daarnaast zal worden gekeken naar de zichtbare invloed van Alberti op het decorum van Leonardo en zullen overeenkomsten en verschillen naast elkaar worden geplaatst. Tot slot wordt een poging gedaan om toe te lichten in hoeverre het decorum van Leonardo al dan niet van invloed is geweest op zijn eigen stijl. Wanneer voorgaande deelvragen zijn onderzocht en toegelicht kan een correct antwoord geformuleerd worden op de hoofdvraag en een uiteindelijke conclusie gegeven worden.

Decorum

Volgens het *Koenen Woordenboek Nederlands* betekent het woord decorum:

de.co.rum het uiterlijk welvoeglijke, passende: *het ~ in acht nemen* de gepaste vormen⁴

De huidige betekenis zegt dat wanneer men het zogenaamde decorum in acht neemt men rekening dient te houden met het passende, ofwel de gepaste vormen. Deze betekenis richt zich met name op passende, betamelijke en welgemanierde uiterlijke kenmerken, in deze definitie omschreven als 'het uiterlijk welvoeglijke'.

Om een juiste algemene definitie te kunnen geven van het begrip decorum moet ook de oorspronkelijke betekenis van het woord bekeken worden. Decorum is een vervoeging van het woord 'decor' en in het Latijn/ Nederlands Woordenboek wordt de volgende betekenis gegeven van het woord 'decor/ decorus':

decor, oris m (deceo, decus) (poët.; postklass.)

1. fatsoen, gepastheid, betamelijkheid;
2. bekoorlijkheid, waardig voorkomen;
3. sieraad, versiering.

decorus, a, um (decor)

1. behoorlijk, fatsoenlijk, passend, gepast, in overeenstemming met de zeden en gewoonten
2. sierlijk, mooi, bekoorlijk, charmant
3. (poët.;postklass.) uitgedost, getooid.⁵

In de oorspronkelijke Latijnse betekenis had het woord decorum niet alleen betrekking op uiterlijke kenmerken zoals sierlijk, mooi, uitgedost, getooid maar voornamelijk op

³ A. Philip McMahon, *Treatise on painting [Codex urbinas latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Volume I, Princeton/New Jersey 1956, p. XI.

⁴ W.Th. de Boer, e.a., *Koenen Woordenboek Nederlands*, Utrecht-Antwerpen 2005.

⁵ Harm Pinkster, e.a., *Latijn/ Nederlands Woordenboek*, Amsterdam 2003.

karaktereigenschappen. Al deze karakter eigenschappen hebben net zoals in de huidige betekenis betrekking op gepastheid. Decorum wordt uitgelegd als fatsoen, betamelijkheid, waardig voorkomen, eervol en ‘ in overeenstemming met de zeden en gewoonten’.

De betekenis van het begrip decorum voor Leonardo moet worden geplaatst in de context van zijn tijd. Gedurende de Renaissance waren vele kritische en theoretische commentaren in omloop welke de bewustheid onder intellectuelen weergaven met betrekking tot het decorum. Deze bewustheid van decorum werd ook reeds sinds de veertiende eeuw zichtbaar in de visuele kunsten. Het decorum was in die tijd nog geen op zichzelf staand en gedefinieerd begrip, echter vanaf de veertiende eeuw was het wel gewoon om het menselijk sociaal gedrag in de visuele kunsten uit te beelden, wat automatisch tot gevolg had dat men met kwesties van decorum te maken kreeg. Pas met de komst van Alberti's *De pictura* in 1435 werd decorum een theoretisch gefundeerd begrip.⁶

Decorum werd niet alleen gezien als van grote invloed op de visuele interpretatie, maar als invloedrijk op alle kunstvormen, het leven en op de manieren van het alledaagse leven.⁷ Ook voor Leonardo da Vinci was het in acht nemen van decorum van groot belang. Leonardo hanteerde de klassieke opvatting dat decorum de geschiktheid en gepastheid van een actie, handeling, kleding en situatie omvat. Daarnaast had het decorum volgens Leonardo te maken met de waardigheid en rang of stand van de persoon die je af dient te beelden. Hiermee bedoelde Leonardo dat wanneer je bijvoorbeeld een koning op gepaste wijze wil afbeelden dit figuur een baard moet hebben, waardig gedrag moet uitstralen en gepaste kleding aan moet hebben. Daarnaast is de omgeving van belang, een koning dient in een gedecoreerde omgeving geplaatst te worden en ook wanneer er andere personen aanwezig zijn op het schilderij moeten zij allen respectvol en vol bewondering, gekleed in kleding waardig en gepast voor de waardigheid van het hof, afgebeeld worden.⁸

Alberti's decorum

Inleiding

Het decorum van Alberti zoals beschreven in *De pictura* is erg belangrijk om toe te lichten, dit traktaat had namelijk grote invloed op Leonardo's visie op het decorum. Om Leonardo's decorum goed te kunnen begrijpen en te kunnen plaatsen in de juiste context is het van belang om allereerst de regels van Alberti nader te verklaren. Wanneer het decorum van Alberti uitgebreid is toegelicht, alsmede het decorum van Leonardo kunnen overeenkomsten en verschillen worden vastgesteld.

⁶ Francis Ames-Lewis, A. Bednarek, *Decorum in Renaissance Narrative Art*, London 1992, p. 24.

⁷ Ames-Lewis 1992 (zie noot 3), p. 7.

⁸ Martin Kemp, *Leonardo on painting*, New Haven/ Londen 2001, p. 152.

In *De pictura* van Alberti gepubliceerd in 1435 wordt een opsomming gegeven van conventies uit zijn tijd. Hoewel schilderijen uit de vroege veertiende eeuw al gebaren en bewegingen bevatten die tot op zekere hoogte werden geleid door sociale verwachtingen, was er rond die tijd nog geen sprake van een algemeen bekend en aanvaard decorum. Met de komst van *De pictura* werd de eerste indicatie gegeven van een theorie van decorum. *De pictura* vormde de eerste geschreven bevestiging van de aanwezige tendens in de kunsten waarbij de vereniging van picturale communicatie met de observatie van sociaal gedrag centraal staat.⁹

Het decorum van Alberti zal worden toegelicht door in grote lijn de indeling van *De pictura* aan te houden. Om een zo compleet mogelijk beeld te krijgen van de ideeën van Alberti waardoor zijn decorum in de juiste context gezien kan worden zal niet alleen Alberti's decorum worden besproken maar ook het algemene doel en karakter van *De Pictura*. Daarnaast zal de invloed van de klassieke retorica op Alberti's decorum nader worden bekeken omdat dit van groot belang is geweest voor de uiteindelijke vorming van zijn decorum.

Het karakter van De pictura

De pictura was niet bedoeld als een handboek voor schilders maar als een theoretische uiteenzetting van de schilderkunst voor een geleerd en erudiet publiek. Er bestaan twee versies van *De pictura*. De eerste versie welke werd uitgebracht in 1435 was geheel in het Latijn geschreven en was uitsluitend bedoeld als handboek voor humanisten die deze taal beheersten en geïnteresseerd waren in schilderkunst, geometrie of goede eenvoudige proza.¹⁰ De tweede versie die Alberti waarschijnlijk enige tijd later schreef, in 1436, was geheel in het Italiaans geschreven en getiteld *Della Pittura*. Alberti had niet alleen veel contact met humanistische geleerden maar ook met op de praktijk gerichte schilders, ingenieurs en architecten.¹¹ Alberti meende dat een schilder moest beschikken over kennis en vaardigheden die zowel betrekking hebben op de intellectuele kennis van een wiskundige als ook op de praktische kennis van een ambachtsman. De schilder hoeft echter niet meer van de wiskunde te weten dan noodzakelijk is om de wiskunde praktisch toe te kunnen passen.¹²

Het traktaat was een poging van Alberti om de schilderkunst te verheffen uit de ambachtspositie waarin het zich in de vijftiende eeuw nog bevond. Alberti wilde graag dat de schilderkunst de positie van 'Ars liberalis', ofwel vrije kunst, zou krijgen. Om de schilderkunst deze positie te kunnen geven was het noodzakelijk om theoretische principes op te stellen, immers alle vrije kunsten beschikten in die tijd over algemene theoretische en wetenschappelijk gefundeerde

⁹ Ames-Lewis 1992 (zie noot 3), p. 8.

¹⁰ Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972, p. 117.

¹¹ Alberti 2011 (zie noot 1), p. 11.

¹² Leon Battista Alberti, *Over de schilderkunst*, Amsterdam 1996, p. 20.

principes. Alberti gebruikte wetenschappelijk principes uit de wiskunde en retorica voor de vorming van zijn theorie. De wiskundige aspecten hebben betrekking op de meetbare aspecten van de schilderkunst. De retorische aspecten gaan om de inhoud, de relatie met het publiek en de analyse van een bepaalde compositie.

Invloed van de klassieke retorica op Alberti's decorum

Alberti presenteert in Boek II van *De Pictura* de eerste theorie van de schilderkunst en hij maakt hierbij veelvuldig gebruik van termen en concepten uit de retorica. Zijn grote voorbeelden en inspiratoren waren Cicero en Quintilianus die bekend stonden als de grootste retorici uit de klassieke oudheid. Hij gebruikt dan ook retorische hulpmiddelen om zijn theorieën uit te leggen. Deze toepassing van retorica is van belang omdat de retorica ook een concept van decorum bevat, iets wat in de volgende alinea's aan bod zal komen.

Retorica is de theorie van de welsprekendheid. De retorica heeft alle aspecten van de menselijke samenleving als onderwerp en heeft als voornaamste doel het overtuigen van het publiek. Het belangrijkste instrument om deze overtuiging te bereiken is ontroering. Retorica is dan ook niet alleen de leer van welsprekendheid maar omvat ook een theorie van menselijke emoties.¹³ De retorica gaat dan zowel over de rationele en logische overdracht van intellectuele kennis als ook om het scheppen van een emotionele band tussen spreker en publiek. Het idee is dat door een band te creëren het publiek zich zal openstellen voor de boodschap van de spreker en zich zal laten overtuigen.

In de Italiaanse renaissance ontstond, als gevolg van hernieuwde interesse voor de antieken en als gevolg van emancipatie van de burgerij in de Italiaanse stadstaten, wederom een grote belangstelling voor retorica. Alberti was de eerste persoon in West-Europa die de retorica op systematische wijze heeft toegepast op de schilderkunst.¹⁴

De retorica vervulde een belangrijke rol in de kunst van de renaissance door het universele karakter, de bijbehorende analyse van het scheppingsproces en haar opvatting over de relatie tussen vorm en inhoud. Het universele karakter van de retorica stelt de redenaar in staat om over alle mogelijke onderwerpen overtuigend te spreken. De analyse van het scheppingsproces zorgt ervoor dat in vijf stadia een geheel schrijf- of schilderproces doorlopen kan worden. De volgende vijf stadia moeten worden doorlopen:

1. *Inventio*; vinden van materiaal over het thema van redevoering
2. *Dispositio*; ordenen van dat materiaal in logische en overtuigende volgorde

¹³ Alberti 1996 (zie noot 9), p.30.

¹⁴ Ibidem p. 31.

3. *Elocutio*; vinden van meest boeiende en passende stijlfiguren/metaforen +vinden van stijl die past bij het onderwerp,de situatie en het publiek
4. *Memoria*; uit het hoofd leren van de redevoering
5. *Actio*; houden van de redevoering met juiste gebaren,gelaatsuitdrukkingen, kleding en bewegingen. ¹⁵

Het proces van compositie, waarbij een schilder door een systematische weergave van elk aanwezig element in een afbeelding tot een geharmoniseerd geheel kan komen werd in 1435 door Alberti geïntroduceerd. Alberti inspireerde zijn compositie methode op de klassiek literaire kritieken van de humanisten, voor wie 'composito' een manier was waarop een zin werd opgebouwd. Uit het volgende citaat blijkt hoe Alberti het bestaande woord en model omzette in een concept voor de schilderkunst:

*"Pictures are composed of bodies, which are composed of parts, which are composed of plane surfaces: planes are composed into members, members into bodies, bodies into pictures."*¹⁶

Tot slot is binnen de retorica voor het vormen van een goede compositie de relatie tussen vorm en inhoud van groot belang. Deze relatie tussen vorm en inhoud wordt omschreven als 'decorum'. De redenaar moet zich gedurende het hiervoor genoemde schrijfproces laten leiden door decorum, het passende. Zijn woordkeuze en dat wat hij zegt, zijn gedrag, kleding, kortom zijn gehele optreden moet worden afgestemd. Er moeten constant overwegingen worden gemaakt om te zorgen dat hetgeen hij doet en uitstraalt te allen tijde overeenkomt met het onderwerp, de gelegenheid, de omgeving, het publiek en zijn relatie tot het publiek.¹⁷

De (decorum) ideeën over het compositieproces en het effect van de redevoering op de toeschouwer kunnen ook worden toegepast op kunstwerken, waardoor iets gezegd kan worden over de structuur en de geleding van een afbeelding. Zoals in de retorica een redevoering wordt opgebouwd uit elementen als woorden, zinnen en alinea's, zo wordt de voorstelling van een schilderij opgebouwd uit figuren en objecten. Alberti definieert overigens de term 'voorstelling' niet maar spreekt over verhalen die worden samengevoegd op doek, ofwel 'historia'.¹⁸

Alberti verbindt het concept verhaal met het retorische concept decorum. Een groot aantal paragrafen van Boek II wordt gewijd aan decorum. Alberti wijst onder andere op de noodzaak dat alle lichamen in grootte en functie moeten passen bij het onderwerp van handeling.

¹⁵ Alberti 1996 (zie noot 9), p. 34.

¹⁶ Baxandall 1972 (zie noot 7), pp. 135-136.

¹⁷ Alberti 1996 (zie noot 9), p. 32.

¹⁸ Ibidem pp. 33-34.

Alberti legt in zijn decorum de nadruk op het gegeven dat delen ook in grootte op elkaar moeten worden afgestemd. Een belangrijk middel dat zorgt voor juiste en gepaste proportionele verhoudingen tussen de voorwerpen in een afbeelding is het lineaire perspectief. Alberti beschouwt dit lineair perspectief dan ook als een van de expressieve middelen die een schilder tot zijn of haar beschikking heeft om een voorstelling met het juiste decorum op het doek te krijgen.¹⁹

Alberti stelde met de voorgaande retorische ideeën in gedachte een reeks van aspecten van artistieke praktijk voor waarbij het concept decorum in overweging genomen moest worden. Hij schreef over de waarneming van decorum en ging daarbij in op de proportionele verhoudingen van lichaamsdelen, de functies van lichaamsdelen, de algehele houding van het lichaam en de overeenkomst tussen karakter, emoties en uiterlijke weergave.

Met het oog op de proportionele verhoudingen meende Alberti dat bij de compositie van figuren vooral gelet zou moeten worden dat alle figuren met elkaar overeenkomen.²⁰ Figuren komen zouden in overeenstemming zijn wanneer ze in grootte, functie, sekse en kleur overeenkomen met de gratie en schoonheid.

In relatie tot de functies van lichaamsdelen suggereerde Alberti dat de schilder er voor moest zorgen dat alle figuren de juiste functie op het doek vervulden met het oog op de gebeurtenis die werd afgebeeld. De schilder die dus wenste dat zijn representatie van het lichaam levendig zou overkomen moest er voor zorgen dat alle figuren de geschikte bewegingen maakten.

Daarnaast vond Alberti het van belang dat alle delen van het lichaam overeenkwamen met het karakter dat de betreffende figuur representeerde. Ook de kleding en kleur van de figuren zou passend moeten zijn bij het karakter.

Tot slot was de verbeelding van bewegingen en emoties, ofwel de beweging van de geest, van groot belang. De bewegingen van de geest zouden overeen moeten komen met de leeftijd en de status van de persoon die afgebeeld werd.²¹

Leonardo's decorum

Inleiding

Volgens Leonardo gaat de waarneming van decorum over de geschiktheid van actie, kleding, plaats en respect voor de hoge of lage stand die je representeert. Dat betekent onder andere dat een koning een baard zou moeten hebben en serieuze expressie en kleding.²² Daarnaast moet de voor

¹⁹ Alberti 1996 (zie noot 9), pp. 38-39.

²⁰ Ibidem p. 39.

²¹ Ames-Lewis, Bednarek 1992 (zie noot 3), pp. 9-10.

²² Kemp 2001 (zie noot 8), p. 152.

de afbeelding gekozen omgeving versierd zijn, de omstanders moeten respectvol en bewonderend afgebeeld worden en gepast gekleed zijn naar waardigheid van het Koninklijke hof. Gewone mensen moeten onversierd afgebeeld worden, wanordelijk gekleed en ellendig; hun omstanders moeten gelijkwaardig worden afgebeeld, met lage en aanmatigende gebaren, en ieder van hen zou moeten overeenkomen met de compositie. De daden van een oude man zouden niet gelijk moeten zijn aan die van een jonge man, net als de daden van een vrouw niet gelijk mogen zijn aan die van een man, en de daden van een man niet gelijk mogen zijn aan die van een kind.²³

De *Treatise on Painting* bevat een groot aantal aanbevelingen en specifieke regels waaraan een schilder zou moeten voldoen wanneer hij het decorum in acht wil houden. In de volgende alinea wordt Leonardo's decorum nader toegelicht. Om de veelvoud aan regels overzichtelijk te houden is een onderverdeling gemaakt in de waar te nemen hoofdthema's van het decorum. In de *Treatise on Painting* zijn twee hoofdstukken gewijd aan decorum. Het ene hoofdstuk is een uitgebreide uiteenzetting van het decorum en correctheid, waarbij subonderwerpen zoals decorum voor houdingen, bewegingen en typen uiteen worden gezet. Het andere hoofdstuk biedt een decorum voor een meer specifieke thema, dit deel gaat namelijk over decorum en gratie in de draperie van kleding. Allereerst zal het deel over decorum en correctheid worden toegelicht, vervolgens zal het decorum met betrekking tot de draperie van kleding besproken worden.

Het karakter van Treatise on Painting

Omstreeks 1490 begon Leonardo aantekeningen te maken voor een verhandeling over de schilderkunst. Hij ontwikkelde in de jaren daarna zijn activiteiten als een kunst theoreticus met het idee om een meer samenhangende verhandeling over de schilderkunst samen te kunnen stellen. Echter, gedurende Leonardo's leven is geen enkel deel van zijn theoretische teksten over de kunsten gepubliceerd. De Codex Urbinas zoals wij die vandaag de dag kennen bevat *Leonardo's Treatise on Painting*, welke pas na zijn dood in 1519 is verschenen.²⁴

De Codex Urbinas zou omstreeks halverwege de zestiende eeuw zijn samengesteld uit achttien van Leonardo's notebooks, waarvan geschat wordt dat meer dan de helft op dit moment verdwenen is.²⁵ Leonardo's pupil en erfgenaam, Francesco Melzi, erfde het grootste deel van Leonardo's literaire nalatenschap na zijn dood.²⁶ Melzi was de persoon die de eerste belangrijke stappen zette in het opmaken en reorganiseren van Leonardo's chaotische aantekeningen. Dit deed hij naar alle waarschijnlijkheid met het idee een publicatie te kunnen samenstellen. Melzi doorzocht

²³ McMahon 1956 (zie noot 2), p. 147.

²⁴ Michael W. Kwakkelstein, "Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice", *Letteratura e arte* 9 (2011), p. 108.

²⁵ Claire J. Farago, *Leonardo da Vinci's paragone*, Leiden 1992, p. 4.

²⁶ Kwakkelstein 2011 (zie noot 24), p. 108.

de aantekeningenboeken van Leonardo die hij in zijn bezit had en trachtte pagina's te verzamelen voor een verhandeling over de schilderkunst.²⁷ Er wordt aangenomen dat Melzi over directe kennis beschikte van wat Leonardo met zijn aantekeningen had bedoeld door educatie die hij had gekregen van Leonardo.²⁸ Het resultaat van Melzi's werk is dat wat wij nu kennen als de *Codex Urbinas*, het manuscript van dit verzamelwerk dat zich vandaag de dag in het Vaticaan bevindt. Gedurende de eeuwen na Melzi's dood (1570) werd de collectie tekeningen en manuscripten verspreid en veel van de delen verdwenen. Melzi's werk was dan ook niet alleen van groot belang omdat het een eerste poging was om Leonardo's geschriften in een systematische volgorde te plaatsten. Het was van onschatbare waarde omdat het passages bevat van manuscripten die verloren zijn gegaan.²⁹ De *Treatise on Painting* is een samenvatting van wat Leonardo heeft geschreven over de schilderkunst en andere kunsten, de opzet en indeling is dus niet van Leonardo zelf. Dit is van belang omdat het lastig is vast te stellen wat de daadwerkelijke invloed van Melzi is geweest op de inhoud van de *Treatise*. Leonardo's aantekeningen zijn door Melzi nauwkeurig gekopieerd maar sommige argumenten zijn uit de context gehaald en verschillende aantekeningen zijn samengevoegd in paragrafen.³⁰ De oorspronkelijke context, betekenis en het doel van Leonardo's aantekeningen kan dan ook niet met zekerheid worden vastgesteld maar aangenomen wordt dat hij met zijn aantekeningen een traktaat voor de schilderkunst wilde opstellen, gericht op de ambachtsman ofwel de schilder zelf.

Welke regels omvatte het door Leonardo opgestelde decorum?

Decorum en correctheid

Leonardo meende dat iedere beweging van een figuur op zo'n manier geschilderd zou moeten worden dat het een levensecht effect teweeg zou brengen. Dit hield in dat een geschilderde beweging moest passen bij de mentale staat van de figuur en met grote levensechtheid, emotie en hartstocht afgebeeld moest worden. Wanneer een schilder dit niet deed, zou zo'n figuur door Leonardo 'twee keer dood' genoemd worden, een keer dood omdat het dood is omdat de figuur een imitatie is en nog een keer dood omdat het geen beweging van lichaam of de geest tentoonstelt.³¹ De bewegingen en houdingen van figuren zouden de ware mentale staat van het bewegende figuur moeten weergeven op zo'n manier dat ze niets anders kunnen voorstellen.³² Dit betekent dat de

²⁷ Kemp 1989 (zie noot 5), p. 1-2.

²⁸ Ibidem p. 1.

²⁹ Ibidem p. 3.

³⁰ Leonardo da Vinci, *Paragone*, Amsterdam 1996, p. 12.

³¹ McMahan 1956 (zie noot 14), p. 149.

³² Ibidem p. 150.

specifieke lichaamsdelen zoals de handen en armen, zo vaak mogelijk, de intenties van de actie van de geest die hen beweegt moeten weergeven.

Leonardo meende dat goede sprekers hun woorden altijd samen laten gaan met hand en arm gebaren om hun luisteraars te overtuigen van iets. Het gebruik van hand en arm gebaren komt uit de retorica en de invloed van Alberti's decorum is hier dan ook goed zichtbaar. Het decorum waar de redenaars rekening mee dienden te houden kan, zoals reeds is toegelicht, ook worden toegepast op de schilderkunst. Daarom is volgens Leonardo een gebrek aan hand en arm gebaren een groot defect in het leven, maar nog meer een defect in geschilderde figuren omdat zonder deze gebaren overtuigingskracht ontbreekt.³³

Niet alleen hand en arm gebaren zullen volgens het decorum afgebeeld moeten worden, ook andere lichaamsbewegingen zullen, afhankelijk van leeftijd, welzijn en belangrijkheid van degene die de beweging maakt moeten worden weergegeven. Dit betekent dat de bewegingen gepast voor mensen van verschillende leeftijden met meer of minder levendigheid en waardigheid moeten worden weergegeven.³⁴ Dat betekent voor Leonardo dat de bewegingen van een oude man of een kind niet zo levendig afgebeeld dienen te worden als de bewegingen van een jongeman. Dit houdt ook in dat de beweging van een koning of ander waardig en hooggeplaatst persoon van grotere kracht moet zijn en meer ontzag waardig is dan de beweging van een kruier of elk andere gewoon mens.³⁵

Naast de gepastheid van afzonderlijke bewegingen van ledematen die van groot belang was binnen Leonardo's decorum was ook de algehele lichaamshouding van figuren erg van belang. De verscheidenheid in houdingen en handelingen van mensen moest worden uitgedrukt overeenstemmend met hun leeftijd en stand en dit verschilde per sekse.³⁶ De houdingen van de mens en zijn lichaamsdelen moesten op zo'n manier worden weergegeven dat de houding de intentie van de geest weerspiegelde.³⁷

Leonardo meende dat de schilder de spontane houdingen en bewegingen van de mens moest kunnen opmerken die voortkomen uit onmiddellijke emoties. Deze onmiddellijke emoties moesten opgeschreven worden of in het geheugen geprent. Dit omdat de actie van het huilen daardoor niet gekopieerd zou moeten worden van iemand die poseert alsof hij aan het huilen is maar geen echte reden heeft voor verdriet. Leonardo's achterliggende gedachte hierbij was dat wanneer de actie niet uit een echte situatie voortkwam deze nooit levendig en natuurlijk nagebootst zou

³³ McMahan 1956 (zie noot 14), p. 149.

³⁴ Ibidem p. 147.

³⁵ Ibidem p.148.

³⁶ Ibidem pp. 148- 149.

³⁷ Ibidem p.150.

kunnen worden. De weergave was dan immers geen natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid maar slechts een kopie van een nabootsing.

Enigszins tegenstrijdig is dat Leonardo tegelijkertijd opmerkte dat het goed was om een dergelijke emotie zoals huilen eerst gezien te hebben in een natuurlijke situatie, waarna je als schilder iemand kon laten poseren in die actie, en het vervolgens kon natekenen.³⁸ Waar Leonardo eerst stelde dat het niet goed was om een emotie te tekenen naar de nabootsing van een model zei hij later dat het geen probleem was zolang je als schilder de echte emotie maar in je geheugen had.

De gepastheid verschilt niet alleen qua stand en leeftijd maar ook qua sekse. Leonardo gaat specifiek in op het decorum voor jonge kinderen en oude mannen. Er wordt gezegd dat zij geen levendige bewegingen zouden moeten maken met hun benen. Ook gaf Leonardo aan op wat voor manier de spieren en ledematen bij zowel jonge als oude mannen weergegeven zouden moeten worden.

“All the parts of each creature should be in keeping with its overall age, that is to say, that the limbs of the Young should not be contrived with pronounced muscles, chords or blood vessels, as is done by those who, wishing to display artistry and great draughtsmanship, ruin the whole effect through switching limbs, and the same thing is done by others who, lacking draughtsmanship, make old people with Young limbs. Youths have limbs with small muscles and blood vessels, and the surfaces of the body are delicate and rounded and of agreeable colour. In men the limbs will be sinewy and full of muscles. Old men will have rough and wrinkled surfaces, venous and with prominent sinews.”³⁹

Uit voorgaand citaat blijkt dat het belangrijk was om alle onderdelen van het lichaam te creëren in overeenstemming met de leeftijd van de figuur. De ledematen van jongemannen zouden bijvoorbeeld niet onnatuurlijk weergegeven mogen worden met in het oog springende spieren of aderen of bloedvaten. Jonge mannen hebben immers ledematen met smalle spieren en bloedvaten en de oppervlaktes van het lichaam zijn fijn en hebben een aangename kleur.⁴⁰ In het verlengde van voorgaande regel mochten oude mannen niet worden weergegeven met jonge ledematen maar moesten zij worden afgebeeld met ruwe en gerimpelde huid met veel aderen en prominente pezen.

Ook wordt ingegaan op de poses van vrouwen en meisjes. Vrouwen en meisjes zouden hun benen niet omhoog moeten hebben of te ver uit elkaar, dit zou een teken zijn van stoutmoedigheid en een algemeen gebrek aan bescheidenheid. Rechte benen daarentegen duiden op verlegenheid en bescheidenheid en waren voor vrouwen en meisjes dus meer gepast.⁴¹

Naast een decorum voor houdingen en bewegingen worden gepaste regels voor verschillende type figuren gegeven. Gewoonlijk, in de gebruikelijke verhalende composities, moeten een paar oude mannen geïntroduceerd worden. Deze oude mannen moeten echter wel gescheiden

³⁸ Ibidem p.151.

³⁹ Kemp 1989 (zie noot 8), p. 132.

⁴⁰ Ibidem p. 132.

⁴¹ McMahan 1956 (zie noot 14), p. 148.

van jongere mannen worden afgebeeld omdat er minder oude mannen zijn en hun gewoontes niet overeenkomen met de gewoontes van jonge mannen. Leonardo meende dat wanneer er geen overeenstemming was in gewoontes er geen vriendschap mogelijk kon zijn en wanneer er geen sprake was van vriendschap moest een scheiding worden gecreëerd.⁴² Ook met betrekking tot sekse moest er rekening gehouden worden met wat passend was en wat niet. Leonardo adviseerde een bepaald aantal jongens niet met hetzelfde aantal oude mannen te mengen, geen jonge mannen met baby's en geen vrouwen met mannen te combineren tenzij de situatie van de figuren het vereiste om ze te mengen.⁴³

Binnen het hoofdstuk decorum en gepastheid gaat Leonardo ook in op de invloed van de geest. Figuren moesten worden afgebeeld met een gebaar dat voldoende toont wat de figuur in gedachten had, anders zou de kunst niet lovenswaardig zijn volgens Leonardo. Een figuur zou ook niet lovenswaardig zijn als het niet de passie van de geest weergaf. Uit de gebaren van een figuur zou moeten blijken door welke passie zijn geest op dat moment gedreven werd.⁴⁴ Het doel van de schilder was zijn publiek te emotioneren. De toeschouwer diende op dezelfde manier geroerd te worden als de afgebeelde persoon op een schilderij. Wanneer een schilderij niet dezelfde reactie teweeg bracht had de schilder zijn doel niet bereikt en was zijn werk niet lovenswaardig.⁴⁵

Niet alleen zouden de gezichtsuitdrukkingen afwisselend moeten zijn overeenstemmend met de emoties van de mens in vermoeidheid, rust, boosheid, wenend, in gelach, geschreeuw, angst enzovoorts, tegelijkertijd zouden de lichaamsdelen en de hele houding moeten antwoorden aan de verandering in gezichtsuitdrukking. Leonardo is ook over het weergeven van de emoties van de mens erg stellig en zegt dat ook hierover:

*“Wanneer figuren niet de geest weergeven, zijn ze twee keer dood.”*⁴⁶

Hij bedoelde hiermee dat wanneer figuren geen levensechte acties verrichten, en het plan van hun geest niet werd weergegeven met hun ledematen, ze twee keer dood zijn. Figuren zijn al vanaf het begin dood, schilderkunst is immers op zichzelf niet levend, maar een expressie van dingen die levend zijn. Dus wanneer de schilder geen levendigheid van actie toevoegt, is de figuur twee keer dood. Leonardo zegt tegen de schilder dat hij er voor moet zorgen dat hij voldoende genoeg haalt uit het bestuderen en observeren van de figuren die tegen elkaar praten met handgebaren. Je moet

⁴² Ibidem p. 148.

⁴³ McMahon 1956 (zie noot 14), p. 148.

⁴⁴ Ibidem p. 150.

⁴⁵ Da Vinci 1996 (zie noot 30), p. 60-61.

⁴⁶ Ibidem p. 150.

als schilder diegene die lacht, huilt en schreeuwt van woede met alle emoties van onze geest bestuderen.⁴⁷

De schilder die het decorum goed observeerde en opmerkte wanneer iets niet passend was, met daarbij zowel oog voor de plaats als voor de handeling, voor het gedrag van de meester en de dienaar, was een goede schilder.⁴⁸ Want Leonardo meende dat wat een kind doet niet overeen kon komen met wat een volwassen persoon doet, een klein kind zou zich moeten gedragen als een oude man die zichzelf nauwelijks kan ondersteunen. Een boer hoort zich niet te gedragen als een nobel en wel gemanierde persoon, een sterk persoon niet net als een zwak persoon, courtisanes niet als goede vrouwen en mannen niet als vrouwen.⁴⁹

Tot slot schreef Leonardo over de manier waarop de aandacht van omstanders bij een ongewone gebeurtenis weergegeven zou moeten worden. Bij iedere gebeurtenis die het waardig was om afgebeeld te worden, moesten alle omstanders met verschillende gebaren van verbazing reageren terwijl ze de gebeurtenis beschouwden. Wanneer het ging om een gebeurtenis van toewijding of aanbidding moesten alle omstanders hun ogen op het object van aanbidding richten.⁵⁰ De omstanders behoorden verschillende uitdrukkingen van vroomheid uit te stralen. Wanneer het ging om een gebeurtenis die vroeg om een lach of een traan, dan was het niet nodig dat alle omstanders hun ogen richtten op de oorzaak en konden de omstanders vrolijk zijn of treuren op hetzelfde moment met andere gebaren. En wanneer de gelegenheid angst inboezemt moesten de bange gezichten van diegene die vluchten een grote hoeveelheid angst en vlucht uitbeelden met verschillende expressies.⁵¹

Decorum en gratie in draperie van kleding

Leonardo geeft in zijn aantekeningen ook aan hoe men rekening dient te houden met het decorum in de manier waarop je als schilder je figuren aankleedt. Er diende rekening gehouden te worden met de status en leeftijd van de afgebeelde figuur. Daarbij was de belangrijkste taak voor de schilder ervoor te zorgen dat draperieën geen bewegingen verdoezelen; lichaamsdelen mocht niet afgesneden worden door vouwen en de schaduw van vouwen. Leonardo geeft als tip dat zoveel mogelijk geprobeerd moet worden de antieke Griekse en Latijnse traditie te imiteren, waarbij door de wind draperieën tegen het lichaam worden geperst en weinig vouwen worden gecreëerd. Slechts wanneer

⁴⁷ McMahan 1956 (zie noot 14), p. 150.

⁴⁸ Ibidem p. 150.

⁴⁹ McMahan 1956 (zie noot 14), pp. 150-151.

⁵⁰ Ibidem p. 148.

⁵¹ Ibidem p. 149.

je een oude man in een autoritaire positie afbeeldt mocht veel vouwen gemaakt worden omdat deze personen vaak zware kleding dragen.⁵²

Over de manier waarop figuren gekleed moeten worden en de verschillende kledingstukken had Leonardo ook specifieke ideeën. Alle kledingstukken van figuren moesten in overeenstemming zijn met leeftijd en decorum. Dat hield in dat een oude man een kledingstuk zou moeten dragen, een jonge man versierd moet worden met een kledingstuk dat de schouders niet verlengt, behalve wanneer hij religieus geaard is. De schilder diende het afbeelden van zijn eigen dagelijkse kostuum te vermijden, tenzij de figuur tot een religieuze groepering behoort. Kostuums uit eigen tijdperk zouden niet afgebeeld moeten worden, dit om te voorkomen dat de schilder later uitgelachen zou worden door opvolgers over de gekke kleding van mannen. We moeten alleen dingen achterlaten die bewonderd kunnen worden voor waardigheid en schoonheid.⁵³

Het decorum van Leonardo vs. het decorum van Alberti

Op wat voor manier werd Leonardo's decorum beïnvloed door het decorum van zijn voorganger Alberti? Wat voor schilderkunst was volgens de regels van Leonardo's decorum gepast en hoe dacht Alberti hierover? Wanneer het decorum van Leonardo wordt vergeleken met het decorum zoals dat opgesteld was door zijn voorganger Alberti zijn vele overeenkomsten maar ook zeker een aantal verschillen waar te nemen. Allereerst zullen de grootste overeenkomsten nader worden toegelicht.

Een eerste overeenkomst tussen Leonardo's decorum theorie en de theorie van Alberti is onder andere te vinden in de regels met betrekking tot het gedrag en houdingen van figuren. Zowel Leonardo als Alberti meende dat de schilder te allen tijde rekening moest houden met het decorum. De schilder moest volgens Leonardo en Alberti niet alleen respect voor de plaats en gebeurtenis tonen, maar daarnaast ook in acht houden dat de acties van de mens uitgebeeld moesten worden met respect voor de gepastheid van leeftijd, sekse en typen.

Zowel Leonardo als Alberti ging specifiek in op het decorum voor vrouwen en meisjes, waarbij ze allebei meenden dat vrouwen en meisjes geen acties mochten ondernemen waarbij benen en armen verheven moesten zijn of te ver uit elkaar geplaatst moesten worden. Dit waren geen gepaste bewegingen voor vrouwen die zich over het algemeen bescheiden en verlegen op dienden te stellen.

Daarnaast is er een grote overeenkomst zichtbaar in de waarde die ze allebei hechtte aan het belang van decorum in de representatie van emoties. De bewegingen van de afgebeelde mensen zouden de beweging van de geest van diezelfde persoon moeten weergeven. Wanneer men een

⁵² McMahan 1956 (zie noot 14), p. 207.

⁵³ Ibidem p. 208.

figuur op een afbeelding bekeek zou men dus uit de gemaakte emotionele beweging moeten kunnen opmaken wat die figuur op dat moment dacht, voelde en bewoog. De passie van de geest van de figuur moest duidelijk zichtbaar zijn in de beweging van het lichaam en de beweging moet op zijn beurt in overeenstemming zijn met de geest .

Tot slot is er een grote overeenkomst zichtbaar met betrekking tot de weergave van kleding en bijbehorende draperieën. Leonardo en Alberti deelden de mening dat de kleding van figuren gepast moest zijn voor de status en leeftijd van de afgebeelde figuur. Hierbij was het van belang dat de draperieën geen bewegingen verdoezelden.

De invloed van Alberti's decorum theorie is goed zichtbaar in de theorie van Leonardo. Vele regels zijn gebaseerd op dezelfde thema's en onderwerpen en niet zelden lijken de regels van Leonardo erg veel op wat eerder door Alberti is opgesteld. Er zijn echter ook een aantal verschillen waar te nemen.

Het allereerste en misschien wel grootste verschil dat waargenomen kan worden komt voort uit de aard van de bron waaruit de theorieën van Leonardo en Alberti waargenomen kunnen worden. Alberti bood met *De pictura* een theoretisch raamwerk van conventies en formuleerde een decorum voor humanistische geleerden. Hij schreef het traktaat aanvankelijk niet voor de ambachtsman, de schilder zelf. Met de komst van de Italiaanse versie werd het traktaat echter ook leesbaar voor de schilder en konden de regels zoals uiteengezet in *Della Pittura* door de schilders overgenomen worden en als richtlijn voor hun werk gebruikt worden.

Leonardo's *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270]* is in de vorm zoals wij hem kennen niet door Leonardo zelf samengesteld, het bevat echter wel zijn aantekeningen en schetsen. Het is bekend dat de samensteller van de Codex Urbinas Latinus, Francesco Melzi, de aantekeningen van Leonardo nauwkeurig heeft gekopieerd maar daarbij soms zijn argumenten uit de context heeft gehaald. Ook zijn uit verschillende aantekeningen nieuwe paragrafen samengesteld die oorspronkelijk misschien helemaal niet door Leonardo als een samenhangend geheel werden beschouwd. Hoewel de *Treatise on Painting* dus niet door Leonardo is samengesteld in de vorm zoals wij hem vandaag de dag kennen, wordt over het algemeen aangenomen dat Leonardo zijn aantekeningen maakte met als doel ooit een eigen verhandeling voor en door de schilder samen te stellen.

De regels zoals opgesteld door Leonardo en door Alberti dienden dus aanvankelijk een ander doel. Alberti wilde een theoretisch raamwerk bieden voor de geleerde humanistische Renaissance-man waardoor de schilderkunst uit de ambachtspositie verheven zou kunnen worden. Leonardo daarentegen maakte zijn aantekeningen niet alleen als oefening en reflectie voor zichzelf, maar voornamelijk met als doel de ambachtelijke Renaissance schilder een theoretisch concept te kunnen bieden voor goede schilderkunst.

Een tweede verschil in theorie komt voort uit voorgaande uiteenzetting. Door het verschil in doel van de verhandeling van Leonardo en Alberti is de uitwerking ook anders. Omdat Alberti zijn traktaat schreef voor een geleerd en humanistisch publiek zijn de door hem opgestelde regels voornamelijk gebaseerd op wetenschappelijk gefundeerde (mathematische) principes. Alberti gaat niet zo zeer in op de technische details van een schilderij zoals bijvoorbeeld de weergave van spieren, maar hij stelde vooral regels op met betrekking tot de algemene compositie van afbeeldingen. Zijn decorum heeft betrekking op de relatie tussen vorm en inhoud en daarbinnen zijn mathematische en retorische concepten zoals respectievelijk lineair perspectief en overtuiging van groot belang.

Leonardo schreef zijn aantekeningen niet voor een geleerd publiek, wat niet wil zeggen dat zijn aantekeningen niet ingewikkeld zijn, maar ze hebben een ander doel en een andere vorm. De door Leonardo opgestelde regels van het decorum zijn bedoeld voor de Renaissance schilder. Wanneer de schilder zich aan de regels van het decorum en de andere door Leonardo opgestelde regels zou houden zou hij goede schilderkunst bedrijven. Het traktaat van Leonardo bood een zeer uitgebreide beschrijving van de theorie van de schilderkunst en de regels zijn zeer gedetailleerd opgesteld. Leonardo gaat in op de algemene regels van compositie en het belang van de relatie tussen vorm en inhoud voor een schilderij. Daarnaast biedt hij een uitgebreide beschrijving van de te volgen regels met betrekking tot de technische en vakkundige aspecten van de schilderkunst. Hij bood een groot decorum voor de weergave van emoties, houdingen, bewegingen, draperieën en gaf de schilder daarmee een zeer uitgebreide handleiding voor de goede schilderkunst.

Tot slot is er een verschil waar te nemen in de toon waarmee de regels worden toegelicht. Alberti's traktaat lijkt over het algemeen een theorie te zijn voor de humanistisch geleerde Renaissance persoon waarin uiteen wordt gezet waarom de schilderkunst een vrije kunst zou moeten zijn. Dit is geen aanbeveling voor zijn lezerspubliek maar hij presenteert dit als een feit dat geaccepteerd zou moeten worden.

Uit Leonardo's (decorum) regels komt naar voren dat de schilder de regels van het decorum in acht moet houden wil hij goede schilderkunst kunnen bedrijven. Hierbij zet Leonardo niet alleen uit een wat hij goede schilderkunst vindt, hij doet daarbij ook aanbevelingen en geeft daarnaast soms specifieke afkeuringen. De specifieke afkeuring komt onder meer naar voren in het eerdergenoemde citaat :

“Wanneer figuren niet de geest weergeven, zijn ze twee keer dood.”⁵⁴

⁵⁴ Da Vinci 1996 (zie noot 30), p. 150.

De theorie van Leonardo's decorum vs. zijn eigen praktijk

In het artikel "Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice" door Prof. Dr. Michael W. Kwakkelstein⁵⁵ wordt uiteen gezet hoe Leonardo zich niet altijd, bewust of onbewust, hield aan de door hemzelf opgestelde regels van de schilderkunst. In hoeverre de theorie van Leonardo's decorum overeenkomt met zijn eigen praktijk zal worden toegelicht door te kijken naar de uitvoering van de volgende werken van Leonardo; *Johannes de Doper* (ca. 1509-15) en *De dame met de hermelijn* (ca. 1489-1490).

De keuze van deze werken is gebaseerd op de inhoud van de afbeelding. Het portretschilderij van *Johannes de Doper* is gekozen vanwege het religieuze thema. Juist bij een schilderij met een dergelijke religieuze boodschap zou rekening gehouden moeten worden met het decorum, in hoeverre dat bij deze uitvoering van Leonardo het geval is zal worden toegelicht. Daarnaast is gekozen voor het vrouwportret *De dame met de hermelijn* om te bekijken in hoeverre Leonardo zijn eigen regels met betrekking tot het specifiek voor vrouwen geldende decorum naleefde.

Deze specifieke werken geven een goed overzicht van soorten schilderijen die Leonardo produceerde en de uitwerking van de betreffende afbeeldingen zou overeen moeten komen met Leonardo's theorie.

Het schilderij *Johannes de Doper* (zie bijlage 1) behoort tot zijn latere werken, Leonardo vervaardigde het schilderij omstreeks de jaren 1509-15. Het schilderij is door de jaren heen onderworpen aan verschillende interpretaties. Deze verscheidenheid aan theorieën heeft te maken met de dubbelzinnige en verwarrende elementen die het schilderij kenmerken.⁵⁶

Op het schilderij is te zien hoe Johannes de Doper uit de donkere achtergrond tevoorschijn komt en van bovenaf wordt verlicht. Zijn lichaam is frontaal naar de toeschouwer gericht en zijn ene oog lijkt de toeschouwer aan te kijken waar zijn andere oog naar het kruis lijkt af te dwalen. Zijn gezicht is scherp ovaal en lange bruine krullen hangen langs zijn gezicht. De expressie op Johannes' gezicht en de beweging van zijn mond maken niet meteen duidelijk wat voor emoties er in zijn hoofd omgaan.⁵⁷ Hoewel door de afgebeelde attributen, de dierenhuid en het houten kruis, duidelijk wordt dat het om Johannes de Doper moet gaan, doet zijn uiterlijk anders vermoeden. Wat meteen opvalt is de androgyne weergave van Johannes.⁵⁸

Waar Johannes normaalgesproken als een uitgemergelde en ascetische man wordt weergegeven, is Johannes op dit schilderij welgevormd en zeer vrouwelijk te noemen. De

⁵⁵ Kwakkelstein 2011 (zie noot 24), p. 108.

⁵⁶ Robert Zwijnenberg, "St. John the Baptist and the essence of painting", in: Claire J. Farago (ed.), *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, Manchester/ New York 2008, p. 96.

⁵⁷ Zwijnenberg 2008 (zie noot 56), p. 97.

⁵⁸ Zwijnenberg 2008 (zie noot 56), p. 106.

vrouwelijkheid van zijn verschijning wordt versterkt door de lange krullende haren, de rondheid van zijn lichaamsvormen en de zachte weergave van de huid. Daarbij komt dat Johannes traditioneel wordt afgebeeld met een vinger wijzend naar Christus of het Lam Gods. Johannes wijst op deze afbeelding echter recht naar boven. Al deze afwijkende kenmerken zorgen voor een moeilijke interpretatie van dit werk. Echter uit de afwijking van de voor die tijd gewenste en gepaste weergave van Johannes blijkt dat Leonardo het decorum hier niet in acht hield. Daarmee komt de vraag waarom hij in deze afbeelding geen rekening hield met het decorum? Er is weinig bekend over in hoeverre Leonardo bekend was met het decorum voor theologische figuren. Het zou in theorie dus zo kunnen zijn dat hij niet op de hoogte was van de gepaste weergave van Johannes.⁵⁹

De interpretatie van professor en kunsthistoricus Robert Zwijnenberg is wellicht een meer waarschijnlijke. Hij meent dat Leonardo Johannes wilde weergeven als een hemelse verschijning, zijn lichaam ontdaan van wonden en andere tekenen van zijn lijdensweg. Dit zou verklaren waarom zijn lichaam er zo welgevormd en zacht uitziet en waarom hij het kruis vasthoudt. Het zou ook een verklaring zijn voor de ongebruikelijke frontale weergave. Johannes zou Leonardo frontaal hebben afgebeeld omdat hij een visioen is dat aan ons, de toeschouwer, verschijnt om een boodschap van God te brengen.⁶⁰ Als deze interpretatie waar zou zijn zou Leonardo met dit werk op een voor die tijd ongebruikelijke en extreme manier de grenzen van de schilderkunst hebben opgezocht. Zowel met het oog op de praktische uitvoering als met het oog op zijn eigen decorum theorie.

Bij de uitvoering van het portret *Dame met de Hermelijn* (zie bijlage 2) dat gedateerd wordt omstreeks 1489-90 lijkt Leonardo zich meer gehouden te hebben aan zijn eigen decorum. Het portret toont Cecilia Gallerani, de minnares van Ludovico Sforza, regent en latere hertog van Milaan.⁶¹ Cecilia Gallerani oogt kalm, vol zelfvertrouwen en ze lijkt tevreden. Haar blik richt zich over haar linkerschouder naar iets of iemand buiten het gezichtsveld van de toeschouwer. Deze manier van afbeelden zorgt er voor dat er een bepaalde beweging in het schilderij wordt gesuggereerd. Deze beweging wordt versterkt door de beweging die zij maakt met haar rechterhand, in haar schoot houdt zij een hermelijn die zij met haar rechterhand lijkt te strelen. De hermelijn stond symbool voor puurheid, gematigdheid en zelfs voor kuisheid.⁶² Al deze eigenschappen diende een vrouw in de Renaissance te bezitten en Cecilia Gallerani straalt dit niet alleen uit door de hermelijn maar ook door haar bescheiden houding. Leonardo heeft in dit portret zeker rekening gehouden met het voor vrouwen gepaste decorum. Haar bescheiden houding en gezichtsuitdrukking is in overeenstemming

⁵⁹ Ibidem pp. 107-108.

⁶⁰ Ibidem p. 108.

⁶¹ David Bull, "Two portraits by Leonardo: Ginevra de'Benci and the Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), p. 67.

⁶² Janice Shell, Grazioso Sironi, "Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), p. 52.

met haar sekse en leeftijd. Ook heeft Leonardo rekening gehouden met het decorum van draperieën. Er moest volgens zijn regels voor gezorgd worden dat draperieën geen bewegingen zouden verdoezelen, lichaamsdelen mochten niet afgesneden worden door vouwen en de schaduw van vouwen. Hoewel Cecilia een gedrapeerde jurk draagt en hier zeker vouwen in zijn waar te nemen zorgt deze jurk er niet voor dat haar beweging, het strelen van de hermelijn, wordt verdoezeld.

Naar de reden waarom Leonardo in dit werk wel rekening hield met de voor die tijd gepaste regels van decorum kan alleen maar gegist worden. De verklaring zou kunnen liggen in het feit dat het portret in opdracht van een rijke opdrachtgever is gemaakt. De opdrachtgever, naar men denkt Ludovico Sforza, heeft naar alle waarschijnlijkheid veel geld betaald voor het portret.⁶³ Het zou dan ook zo kunnen zijn dat Leonardo werd geacht het schilderij volgens de regels van het op dat moment heersende, door hemzelf opgestelde decorum, te schilderen.

Conclusie

Naar aanleiding van voorgaande bevindingen kan een antwoord gegeven worden op de vraag hoe de door Leonardo opgestelde regels van het decorum zich tot de decorum regels van Alberti verhouden en hoe deze theorie zich verhoudt tot zijn eigen praktijk.

Uit voorgaande passages blijkt dat Leonardo en Alberti een vrijwel zelfde definitie van het begrip 'decorum' hanteerden. Decorum wordt door beide uitgelegd als fatsoen, betamelijkheid, waardig voorkomen en bovenal moest een afbeelding in overeenstemming zijn met de zeden en gewoonten van de Renaissance.

Er zijn zichtbare overeenkomsten waar te nemen tussen de decorum theorie van Leonardo en de theorie van Alberti. Het is duidelijk dat Leonardo de theorie zoals deze gebundeld is in de *Treatise on Painting* grotendeels heeft gebaseerd op de theorie van Alberti zoals deze in *De pictura* is uitgewerkt. De overeenkomsten hebben voornamelijk betrekking op de regels met betrekking tot het gedrag en houdingen van figuren. Daarnaast is een grote overeenkomst zichtbaar in de waarde die ze allebei hechtten aan het belang van decorum in de representatie van emoties. De bewegingen van de afgebeelde mensen zouden te allen tijde de beweging van de geest van diezelfde persoon moeten weergeven.

Tot slot is er een grote overeenkomst zichtbaar met betrekking tot de details in weergave van kleding en bijbehorende draperieën. Leonardo en Alberti deelden de mening dat de kleding van figuren gepast moest zijn voor de status en leeftijd van de afgebeelde figuur. Hierbij was het van belang dat de draperieën geen bewegingen verdoezelden.

⁶³ Shell, Sironi 1992 (zie noot 62), pp. 48-49.

De invloed van Alberti's decorum theorie is goed zichtbaar in de theorie van Leonardo. Vele regels zijn gebaseerd op dezelfde thema's en onderwerpen en niet zelden lijken de regels van Leonardo erg veel op wat eerder door Alberti is opgesteld. Er zijn echter ook een aantal verschillen waar te nemen.

Het grootste verschil dat waargenomen kan worden komt voort uit het verschil van de aard van de bron waaruit de theorieën waargenomen kunnen worden. De regels zoals opgesteld door Leonardo en door Alberti dienden aanvankelijk een ander doel waardoor de theoretische uitwerking van de verhandeling van Leonardo en Alberti verschillend is.

Tot slot kan een en ander worden geconcludeerd over de toepassing van Leonardo's theorie in zijn eigen praktijk. Wanneer de werken *Johannes de Doper* en *De dame met de hermelijn* als representatief worden gezien voor Leonardo's praktijk kan worden gezegd dat hij zich de ene keer wel en de andere keer niet aan zijn eigen theorie hield.

Uit de afwijking van de voor die tijd gewenste en gepaste weergave van Johannes blijkt dat Leonardo het decorum hier niet in acht hield. Daarmee komt de vraag naar boven waarom hij in deze afbeelding geen rekening hield met het decorum? Een vraag die alleen maar groter wordt wanneer blijkt dat Leonardo bij de weergave van het portret van De dame met de hermelijn wel rekening heeft gehouden met zijn eigen decorumtheorie. De verklaring hiervoor zou kunnen zijn dat het portret in opdracht van een betalende opdrachtgever is gemaakt waardoor Leonardo werd geacht het schilderij volgens de regels van het op dat moment heersende, door hemzelf opgestelde decorum, te schilderen. Maar ook in dit portret kan hij het niet laten wat afwijkende elementen toe te voegen.

De uiteindelijke conclusie is dan ook dat Leonardo zijn theorie van decorum grotendeels op de theorie van Alberti heeft geïnspireerd, maar dat hij hieraan eigen elementen en ideeën heeft toegevoegd waardoor zijn decorum een nieuw en eigen karakter heeft gekregen. Leonardo kon zijn eigen theorie wel degelijk toepassen in de praktijk, hij had hiervoor de juiste technieken en ook de juiste kennis van de regels. Maar waarschijnlijk wilde hij het decorum niet altijd toepassen en won zijn eigenzinnig en wispelturig karakter het vaak van zijn theoretisch verstand.

Literatuurlijst

- Alberti, Leon Battista, *Over de schilderkunst*, Amsterdam 2011.
- Alberti, Leon Battista, *De schilderkunst*, Amsterdam 1996.
- Ames-Lewis, Frances, Bednarek, Anka, *Decorum in Renaissance narrative Art*, Londen 1992.
- Baxandall, M., *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford 1972.
- Boer, W. Th., e.a., *Koenen Woordenboek Nederlands*, Utrecht-Antwerpen 2005.
- Blunt, Antony, *Artistic Theory in Italy, 1450-1600*, Oxford 1940.
- Bull, David "Two portraits by Leonardo: Ginevra de'Benci and the Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), pp. 67-83.
- Farago, Claire J., *Leonardo da Vinci's paragone*, Leiden 1992.
- Goldscheider, Ludwig, *Leonardo. paintings and drawing*, London 1967.
- Kemp, Martin, *Leonardo on painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci*, Yale University Press London 1989.
- Kwakkelstein, M.W., "Did Leonardo always practice what he preached? Discrepancies between Leonardo's didactic views on painting and his artistic practice", *Letteratura e arte* 9 (2011), pp. 107-136.
- McMahon, Philip A., *Treatise on painting [Codex urbinas latinus 1270] by Leonardo da Vinci*, Vol. I, Princeton/New Jersey 1956.
- Pinkster, Harm, e.a., *Latijn/ Nederlands Woordenboek*, Amsterdam 2003.
- Shell, Janice, Sironi, Grazioso, "Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), pp. 47-61.
- Zwijnenberg, Robert, "St John and the essence of painting" in: Claire J. Farago (ed.), *Leonardo da Vinci and the ethics of style*, Manchester New York 2008, pp. 96-118.
- Vinci, Leonardo da, *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst*, Amsterdam 1996.
- Vinci, Leonardo da, *Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, Princeton New Jersey 1956.

Overige bronnen

Afbeelding Johannes de Doper door Leonardo da Vinci via: website *Leonardo da Vinci The complete Works* < <http://www.leonardoda-vinci.org> > geraadpleegd op 22-01-2012.

Afbeelding portret Cecilia Gallerani (De dame met de hermelijn) door Leonardo da Vinci via: website *Leonardo da Vinci The complete Works* < <http://www.leonardoda-vinci.org> > geraadpleegd op 22-01-2012.

Bijlagen

- 1. Johannes de Doper**
- 2. Portret van Cecilia Gallerani (De dame met de hermelijn)**

Bijlage 1



Leonardo da Vinci, Johannes de Doper, olieverf op paneel (69 × 57 cm) - ca. 1509-15, Het Louvre Parijs.

Bijlage 2



Leonardo da Vinci, Portret van Cecilia Gallerani (De dame met de hermelijn), olieverf op paneel (54 x 39 cm) - 1490, Czartoryski Museum Krakow.