huomini bestiali

Over de mogelijke integratie van dierenfysionomie en bijbehorende symboliek in het werk van Leonardo da Vinci

Auteur: **Sjoerd Laarman**
Studentnummer: **3127931**
Docent: **Prof. Dr. M.W. Kwakkelstein**
Vak: **OWG I: Florence (NIKI)**

Inleiding

'Als een schilder iets moois wil zien dat hem bekoort, ligt het in zijn vermogen om dat te scheppen, en als hij monsterachtige dingen wil zien die angstaanjagend zijn of koddig of bespottelijk of echt zielig, kan hij daar heer en schepper van zijn…Als een schilder dieren of duivels in de hel wil uitbeelden, wat een overdaad aan bedenksels krioelt er dan in zijn hoofd'.[1]

Toen Leonardo di Ser Piero da Vinci in 1452 werd geboren, bevond hij zich precies op het juiste moment op de juiste plaats. Hij groeide op in Anchiano, een gehucht dicht bij Florence. Florence vormde op dat moment het culturele, economische en humanistische centrum van de wereld, en de renaissance naderde zijn hoogtepunt. Via zijn vader, die notaris was in de stad, leerde hij op 16-jarige leeftijd Andrea del Verrocchio (1435-1488) kennen. Zodoende kon hij op jonge leeftijd kennis maken met de grote stad. Na zijn opleiding bij deze veelzijdige kunstenaar te hebben voltooid, ontwikkelde Leonardo zich geleidelijk aan als een ware autodidact en verdiepte zich in een breed scala aan disciplines. Wij kennen hem als natuurkundige, filosoof, wiskundige, architect, geoloog, anatomist, beeldhouwer en musicus, maar bovenal als schilder. Hij wordt beschouwd als een van de grootste kunstschilders die ooit heeft geleefd, ondanks zijn relatief kleine oeuvre. Bij zijn dood in 1519 liet hij echter een schat aan notities, tekeningen en krabbels na die ons een zeldzame blik bieden in de belevingswereld van deze *homo universalis*. Deze nalatenschap is echter lange tijd in de vergetelheid geraakt. Toen wetenschappers zich er in de 19de eeuw in begonnen te verdiepen kwam daar verandering in. Sindsdien zijn er talloze publicaties verschenen waarin elk facet van Leonardo's artistieke en geschreven erfenis werd onderzocht. Tot op de dag van vandaag houdt deze uitzonderlijke man kunsthistorici en andere onderzoekers uit elke wetenschappelijke hoek wereldwijd in zijn greep. Na ruim anderhalve eeuw onderzoek is nog lang niet alles vastgesteld over de eigenzinnige meester. Sterker nog, hoe verder het onderzoek vordert, hoe meer discrepanties er worden ontdekt tussen hetgeen Leonardo voorschrijft, en wat hij zelf in de praktijk brengt. Deze spanning tussen theorie en praktijk in het werk van Leonardo is niet in de minste zin merkbaar bij het bestuderen van zijn tekeningen.[2] In totaal zijn er nog ruim 6000 vellen over met notities, krabbels en tekeningen. Een opvallend genre binnen het oeuvre van tekeningen zijn de studies van groteske koppen van mannen en vrouwen. Vanaf de 16de eeuw genoten deze tekeningen grote populariteit, zowel bij kunstenaars, die ze vaak kopieerden, tot verzamelaars en liefhebbers.[3] Door de jaren heen hebben kunsthistorici verschillende pogingen ondernomen om deze tekeningen te duiden, hetgeen tot uiteenlopende theorieën heeft geleid. De oorsprong en ontstaansgeschiedenis van deze schetsen worden nog steeds bediscussieerd. Eén van de eersten die specifiek ingaat op de groteske koppen van Leonardo is Ernst Gombrich in 1952 met het artikel *The Grotesque*

---

[1] Philip McMahon, *Leonardo da Vinci. Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, 2 vols., Princeton 1956, folio 5r. (McM 35).
[2] Michael Kwakkelstein, *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci*, Utrecht 2011, pp. 5-25.
[3] Michael Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and practice,* Leiden 1994, p. 9.

Heads.[4] Mede als reactie op het stuk van Gombrich volgden meer studies waarin de oorsprong van deze tekeningen besproken worden. Er is weleens voorgesteld dat de extreme gelaatstrekken ontleend zijn aan de uiterlijkheden van dieren.[5] Bij het bestuderen van enkele grotesken zouden de fysionomische eigenschappen inderdaad bijna bestempeld kunnen worden als onmenselijk. Volgens Gombrich en andere onderzoekers zijn er weliswaar aanwijzingen te vinden voor de toepassing van dierenfysionomie bij het ontstaan van enkele van deze opvallende koppen, maar om verschillende redenen wordt deze theorie vervolgens weer ontkracht.[6] Toch zijn er mijns inziens enkele zaken te onderscheiden die deze theorie zouden kunnen ondersteunen. Bij dit onderzoek zal ik een poging doen te achterhalen in hoeverre de ogenschijnlijke toepassing van dierenfysionomie en –symboliek in het werk van Leonardo strookt met zijn geschreven theorieën. De verwachting is dat de sleutel tot het antwoord verscholen zal het liggen in een structurering van Leonardo's theorieën, overtuigingen en gedachtepatronen met betrekking tot de schilderkunst en de natuurlijke wereld. Wat betreft de natuur zal het zwaartepunt bij het dierenrijk zal liggen. Wanneer hier een duidelijk beeld van is gegeven, is het wellicht eenvoudiger om in de huid van Leonardo te kruipen, en zijn gedachtegangen te kunnen begrijpen en verklaren.

Om te onderzoeken of dierenfysionomie en –symboliek daadwerkelijk een rol spelen in het werk van Leonardo, is het van belang dit te toetsen aan de geschreven bronnen die hij heeft nagelaten. Daarnaast zullen Leonardo's theorieën met betrekking tot universaliteit van de schilder worden weergegeven. Ook zal kort worden ingegaan op de toepassing van dierensymboliek in zijn werk. Dit alles dient ter ondersteuning van latere beweringen en conclusies bij de tekeningen. Van de lezer wordt een zekere basiskennis omtrent het leven en werk van Leonardo da Vinci verwacht. Vandaar dat een al te uitgebreide biografie of bespreking van zijn oeuvre achterwege zijn gelaten.

Dieren en Leonardo

Bij het onderzoeken van Leonardo's relatie met dieren kan men niet om twee anekdotes van Giorgio Vasari heen. Deze schetst een beeld van de kunstenaar als een ware dierenvriend. Hij hield altijd paarden, die hij met veel liefde en toewijding verzorgde, maar ook alle andere dieren vonden bij hem een warm thuis. Volgens Vasari bezocht Leonardo met enige regelmaat markten waar hij vogels in kooitjes kocht, om deze vervolgens vrij te laten.[7] Uit deze beschrijving valt op te maken dat Leonardo de natuur met al haar flora en met name fauna een warm hart toe droeg. Paarden spelen ook een belangrijke rol in het tekenwerk van Leonardo. Volgens Lomazzo was Leonardo van plan een

---

[4] Ernst Gombrich, 'The Grotesque Heads' (1954) in: E.H. Gombrich, *The Heritage of Apelles,* Londen 1976, pp. 57-75.
[5] Gombrich 1954 (zie noot 4), p. 61.
[6] Ibid.
[7] Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccelenti architetti, pittori, et scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri,* (Florence 1550) Ed. L. Torrentino, Turijn 1986, pp. 546-547.

volledig boek te wijden aan de anatomie en proporties van het paard. In verschillende werken van Leonardo keert het paard terug.[8] Hij blijkt ook vegetariër te zijn geweest, wat ongebruikelijk was in die tijd.[9] De tweede anekdote van Vasari is beduidend mysterieuzer en duisterder van toon en inhoud. Het verhaal gaat dat de vader van Leonardo, Ser Piero da Vinci, een oud versleten schild kreeg van een trouwe werknemer, met het verzoek deze te laten beschilderen in Florence. Ser Piero gaf de opdracht aan de jonge Leonardo, die zich er vol overgave op stortte. Eerst knapte hij het schild grondig op en voorzag het van een grondlaag. Vervolgens verzamelde hij allerlei wezens die hij in de tuin aantrof, zoals slangen, vlinders , sprinkhanen en vleermuizen, en creëerde zodoende een monsterlijk ensemble dat deed denken aan de kop van Medusa. Volgens Vasari vormde het geheel een monster dat vuur en giftige dampen uitademde. Na de voltooiing jaagde Leonardo zijn vader vervolgens de stuipen op het lijf met zijn inventie.[10] Uit deze laatste anekdote blijkt niet zozeer een uitgesproken liefde voor dieren, als wel een diepgaande interesse voor de natuur en de manieren waarop een kunstenaar haar kan herscheppen. Op de precieze uitleg van deze ogenschijnlijk allegorische vertelling zal ik in een later hoofdstuk terugkomen.

In Leonardo's aantekeningen zijn verschillende teksten te vinden waarin dieren een rol spelen. Zo zijn er filosofisch getinte overpeinzingen te vinden die betrekking hebben op de dierenwereld. Ook schreef hij een bestiarium, een allegorische dierenencyclopedie, waarin hij aan verschillende dieren, menselijke karaktereigenschappen toeschrijft. In een boek gewijd aan anatomie trekt Leonardo verschillende parallellen tussen menselijke en dierlijke anatomie. Dit terugkerende thema zal hieronder puntsgewijs worden besproken.

Filosofische overpeinzingen, fabels, allegorieën en moralen

In Leonardo's aantekeningen zijn talloze filosofische overpeinzingen, fabels, allegorieën en moralistische spreuken terug te vinden. Enkele hiervan hebben betrekking op overeenkomsten tussen mens en dier. Voor de lezer valt hieruit een beeld te vormen van hetgeen in de ogen van Leonardo de mens onderscheidt van de dieren. Een van deze overpeinzingen heeft betrekking op de slechtheid van de mens. Leonardo meent dat mensen met grove en slechte eigenschappen en weinig kennis, geen recht hebben op de fijne instrumenten die wij mensen tot onze beschikking hebben gekregen, dat zij niet meer dan vehikels voor voedsel zijn, want zij hebben niets over zich van de menselijke soort, en zijn behalve hun menselijke verschijning niets meer dan beesten.[11] Met name de laatste woorden duiden op de associatie die Leonardo maakt tussen mensen van laag allooi en dieren. Een andere uitspraak van Leonardo heeft betrekking op het bedwingen van lusten. Hij stelt dat een mens die zijn

---

[8] Arthur Ewart Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci,* Londen 1994, pp. 26-27.
[9] Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled & edited from the original manuscripts,* 2 vols. (2de ed.), Londen 1939, p. 103*n* (Richter 844).
[10] Vasari 1986 (zie noot 7), p. 548.
[11] Richter 1939 (zie noot 9), p. 245 (Richter 1178).

wulpsheid niet kan bedwingen, gelijk staat aan de beesten.[12] Ook hier maakt hij een negatieve vergelijking tussen mens en dier. Bij de bespreking van de wreedheid van de mens wordt wederom een vergelijking gemaakt met het dierenrijk:

> 'Over de gehele aarde ziet men beesten die elkaar bevechten, met aanzienlijke verliezen aan beide zijden. En er komt geen einde aan hun kwaadaardigheid; grote delen van bossen worden geveld en wanneer zij verzadigd zijn van voedsel, verzadigen zijn hun lusten van het verspreiden van dood, verdriet, dwangarbeid oorlogen en woede. Vanuit hun onbegrensde trots verwachten zij de hemel te kunnen bereiken, maar het te grote gewicht van hun lijven zal hen tegenhouden... O Aarde, waarom opent U zich niet en verzwelgt U hen in Uw afgronden, zodat een dergelijk wreed en verschrikkelijk monster niet meer in de hemel te vinden zal zijn.'[13]

Het valt op dat de associaties die Leonardo hier heeft met dieren doorgaans van negatieve aard zijn. Dat is echter overwegend het geval wanneer het een vergelijking tussen mens en dier betreft. Wanneer Leonardo dieren op zichzelf bespreekt, zoals in het bestiarium, is dat lang niet altijd het geval en schrijft hij regelmatig positieve eigenschappen aan dieren toe. Leonardo gebruikt de negatieve vergelijking schijnbaar veelal om de zondigheid van de mens weer te geven. Het lijkt alsof, in de ogen van Leonardo, zonde en deugd de scheidslijn tussen mens en dier bepalen.

Bestiarium

Het bestiarium is een bespreking van de gewoonten en leefwijzen van verschillende diersoorten. Wanneer men deze stukken kritisch doorneemt, zal wordt duidelijk dat hier weinig wetenschap aan te pas is gekomen, maar veel fantasie en moraal. Met name de thema's van deugd en zonde komen aan bod, en zo zijn de meeste van de vertellingen ook gerangschikt. Bij verschillende menselijke eigenschappen worden allegorische vertellingen geplaatst met dieren in de hoofdrol. De meeste van de vertellingen die Leonardo in de jaren 1493-4 opnam in zijn notities heeft hij niet zelf bedacht. In de boekencollectie van Leonardo zijn enkele werken te vinden waar de fabels aan zijn ontleend.[14] Zo zijn Richter 1220 – 1234 afkomstig uit het 14de eeuwse *Fior di Virtù* van een onbekende schrijver uit Bologna, 1235 - 1241 uit *l'Acerba* van Cecco d'Ascoli en 1240 – 1262 uit *Naturalis Historia* van Plinius de Oudere.[15] Andere fabels van Leonardo zijn ontleend aan de fabels van Aesopus, van wie Leonardo ook een bundel in zijn collectie had. Hieronder zal een aantal fragmenten uit het bestiarium worden weergegeven om een beeld te schetsen van de inhoud.

---

[12] Richter 1939 (zie noot 9), p. 247 (Richter 1192).
[13] Richter 1939 (zie noot 9), p. 302 (Richter 1296).
[14] Ladislau Reti, 'The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid-II', *The Burlington Magazine* 110 (1968) nr. 779 (februari), p. 81.
[14] Carlo Pedretti, *The literary works of Leonardo da Vinci,* 2 vols., Londen 1977, pp. 261-265.

Woede

Er wordt gezegd dat wanneer de beer op zoek gaat naar honing bij bijenkorven, hij zo veel gestoken wordt dat zich op hen allen wil wreken. Bij zijn poging zich op elk van hen te wreken, wreekt hij zich op geen van hen. Dit gaat zo ver dat zijn woede een punt van volslagen gekte bereikt, waarbij hij zich op de grond werpt en met handen en voeten zwaaiend zich tracht te verdedigen tegen zijn belagers.[16]

Vrijgevigheid

Er wordt gezegd dat de adelaar nooit dusdanig hongerig is dat hij niets van zijn prooi over laat voor de andere vogels om hem heen die zelf niet een prooi kunnen bemachtigen. Deze anderen zijn dus bij het verzamelen van voedsel afhankelijk van de vrijgevigheid van de adelaar. [17]

Ondankbaarheid

De duif is het toonbeeld van ondankbaarheid; want als ze de leeftijd hebben bereikt dat ze niet meer door de ouders gevoed moeten worden, beginnen ze te vechten met hun vader. Deze strijd duurt voort tot de vader is verdreven en het jong de moeder voor zichzelf heeft veroverd.[18]

Trouw

De kraanvogel is dusdanig trouw aan hun koning, dat wanneer de koning slaapt, de anderen rondjes vliegen om de wacht te houden. Zij houden hierbij een steen in de klauwen, zodat zij wakker zullen worden van het lawaai van de vallende steen wanneer zij onverhoopt in slaap vallen. Zij wisselen constant de wacht, zodat de koning altijd bewaakt is.[19]

Zonden en deugden vormen het uitgangspunt van de meeste vertellingen in het bestiarium. Zodoende kan het bestiarium gelezen worden als een deugdenleer, waarbij de dieren voornamelijk als metafoor dienen bij wat eigenlijk een verzameling korte moralistische verhalen is. In een later hoofdstuk zal bij de bespreking van enkele groteske portrettekeningen nog op dit bestiarium worden teruggegrepen.

---

[16] Richter 1939 (zie noot 9), p. 262 (Richter 1222).
[17] Richter 1939 (zie noot 9), p. 262-263 (Richter 1225).
[18] Richter 1939 (zie noot 9), p. 262 (Richter 1224).
[19] Richter 1939 (zie noot 9), p. 263 (Richter 1228).

Anatomie

Bij de anatomische studies van Leonardo vormt de vergelijking tussen mens en dier een belangrijk onderdeel. In zijn notities maakt hij een aantal aantekeningen waarin hij zichzelf de opdracht stelt een aantal zaken nader te onderzoeken.[20] Hij maakt hij een verdeling van het zoogdierenrijk waarbij de mens en aapachtigen één soort vormen. Daarnaast maakt hij onderscheid tussen katachtigen, paardachtigen en rundachtigen. Van deze soorten is hij van plan het spijsverteringskanaal naast die van de mens te leggen en deze te onderzoeken op onderlinge verschillen.[21] Een dergelijke anatomische vergelijking vindt men terug bij onderstaande pentekening van de poot van een beer uit ca. 1490 (afb. 1).
Wellicht koos hij dit de poot van dit dier, omdat de sterke overeenkomst met het menselijke been hem was opgevallen.

Afb. 1: Leonardo da Vinci, *Anatomie van een berenpoot,* ca. 1485-90, pen/papier, 16,1 x 13,7 cm, Windsor Castle, Windsor.

De toon waarmee Leonardo deze zaken beschrijft, zou erop kunnen wijzen dat hij verrast was door de vele overeenkomsten in anatomie bij mens en dier. In het daaropvolgende hoofdstuk over fysiologie wijdt hij wederom een aantekening over de positie van de mens in de natuur tegenover de dieren. Hij meent dat de benaming van de mens als Koning van de Dieren, eigenlijk Koning van de Beesten zou moeten zijn, omdat de wreedheid van de mens ten opzichte van de dieren én de mensen om hem heen geen grenzen lijkt te kennen.[22] Deze aantekening zou men kunnen opvatten als een reactie op de eerder beschreven overeenkomsten tussen mens en dier. Men krijgt het idee dat Leonardo slechte mensen onder de beesten schaart en dat de meest noemenswaardige overeenkomst tussen slechte en deugdzame mensen slechts van anatomische aard is.

Leonardo's theorieën met betrekking tot universaliteit

Bij het lezen van Leonardo's verhandeling over de schilderkunst valt op dat er één eigenschap is die hij boven alle anderen lijkt te waarderen; universaliteit. Een schilder zou niet prijzenswaardig zijn wanneer hij slechts één ding goed kan weergeven, zoals alleen gezichten, naakten, dieren, of landschappen. Het is immers onvermijdelijk dat een zekere mate van perfectie benaderd wordt wanneer men zich slechts op één onderwerp toelegt. Alle zaken die de natuur

[20] Voor een uitgebreide beschrijving van Leonardo's anatomisch onderzoek, en met name het vergelijkend onderzoek tussen mens en dier, zie: Charles D. O'Malley en J.B. de C.M. Saunders, *Leonardo da Vinci on the human body,* New York 1952, pp. 204-213.
[21] Richter 1939 (zie noot 9), p. 94 (Richter 816 & 817).
[22] Richter 1939 (zie noot 9), p. 103-104 (Richter 844).

ons geeft, zoals alle bewegingen die een mens kan maken, alle soorten dieren, planten, landschappen, gebouwen en alle andere zaken verdienen van de goede schilder evenveel aandacht.[23] En de schilder zal niet alles uit het hoofd kunnen schilderen. De natuur biedt immers zoveel, dat dit simpelweg niet mogelijk is. Men moet dus met enige regelmaat naar de natuur blijven schilderen om de beelden daadwerkelijk natuurlijk te houden. De schilder moet in zijn tekenwerk in eerste instantie streven naar een weergave van de natuur aan de hand van zijn oog, om vervolgens met zijn verbeeldingskracht er elementen aan toe te voegen en te verwijderen, tot hij voldaan is.[24]

Universaliteit met betrekking tot mens en dier is volgens Leonardo relatief gemakkelijk te bereiken, omdat elk aards wezen op elkaar lijkt wat betreft de ledematen, spieren, zenuwen en botten. Deze verschillen onderling slechts in lengte en dikte. Een uitzondering hierop vormen de waterdieren en insecten, waarbij sprake is van een schier oneindige variëteit aan verschijningsvormen.[25] Een goed voorbeeld van de toepassing van deze voorschriften met betrekking tot universaliteit geeft Leonardo in een richtlijn voor het creëren van een fantasiewezen met een natuurlijke verschijning. Voor het ontwerp van een draak baseert hij zich op bestaande elementen uit de natuur.[26] Zo kiest hij de kop van een hond, de achterpoten van een leeuw, de vleugels van een adelaar en de nek van een slang. Dit voorschrift van Leonardo zou mogelijk ook de aanleiding kunnen zijn geweest voor de eerder genoemde anekdote van Vasari, waarbij Leonardo een schild decoreerde in opdracht van zijn vader. Deze anekdote zou men kunnen uitleggen als een allegorische beschrijving van de werkwijze van Leonardo. De mogelijkheid om zijn ontwerp direct op de natuur te baseren is uiteraard uitgesloten. Men mag gerust aannemen dat Leonardo niet geloofde in het bestaan van draken, maar dit betekent niet dat Leonardo de artistieke waarde van een dergelijk fantasiewezen ontkent. Op basis hiervan zou men kunnen stellen dat wanneer Leonardo op zoek is naar een onderwerp dat hij niet in de natuur terug kan vinden, hij een formule ontwikkelt om dit onderwerp te baseren op zaken die hij wel in de natuur terug kon vinden. Zo creëert hij een schepsel waar geen wetenschappelijke grondslag voor is, maar wel een die op een wetenschappelijke manier is opgebouwd. Op deze manier blijft Leonardo zo dicht mogelijk bij de natuur en zou dit een voorbeeld kunnen zijn van de universaliteit waarover een goed kunstenaar, in zijn ogen, zou moeten beschikken.

Dierensymboliek in het werk van Leonardo: *Portret van Cecilia Gallerani*

In het Louvre in Parijs bevindt zich naast de *Mona Lisa* een ander beroemd portret van Leonardo; het portret van Cecilia Gallerani uit omstreeks 1490, beter bekend als *Dame met een hermelijn* (afb. 2). Cecilia was de minnares van Ludovico Sforza, de toenmalige hertog van Milaan. Laatstgenoemde was dan ook de opdrachtgever voor het werk.

---

[23] Richter 1939 (zie noot 9), p. 308-309 (Richter 500).
[24] Richter 1939 (zie noot 9), p. 309 (Richter 502)
[25] Richter 1939 (zie noot 9), p. 310 (Richter 505)
[26] Richter 1939 (zie noot 9), p. 342 (Richter 585)

De witte hermelijn in de armen van Cecilia Gallerani is één van de meest in het oog springende elementen van het portret. De betekenis van het dier in dit schilderij is veelbesproken. Door onderzoekers werd het dier in eerste instantie bestempeld als wezel, maar hier werd al snel aan getwijfeld. De wezel werd namelijk gezien als een dier dat zijn seksuele driften de vrije loop liet, hetgeen geen logische associatie zou zijn voor een dame van goede komaf. Emil Möller wijdde in 1916 een artikel aan het schilderij, waarbij hij het dier als hermelijn bestempelt. Als bewijs draagt hij de symbolische betekenis van de hermelijn aan, namelijk kuisheid, bescheidenheid en puurheid. Deze eigenschappen zouden beduidend beter aansluiten bij Cecilia Gallerani dan die van de wezel.

Afb. 2: Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani,* ca. 1490, paneel, 54 x 36cm, Musee du Louvre, Parijs.

Ook wijst Möller voor het eerst op de verwijzingen naar de hermelijn in de aantekeningen van Leonardo.[27] In het bestiarium komt het knaagdier namelijk meerdere keren voor. Hierin wordt de hermelijn beschreven als het toonbeeld van bescheidenheid en decorum. Hij zou slechts één keer per dag eten en zich liever laten vangen door jagers, dan zich te verstoppen in een modderig hol.[28] Deze laatste eigenschap heeft Leonardo in onderstaande emblematische tekening vastgelegd (afb. 3). Er is echter nog een constatering die de relatie tussen Cecilia en de hermelijn des te sterker bevestigd. Het Griekse woord voor hermelijn is namelijk γαλη *(galé)* wat een woordspeling zou kunnen zijn op haar achternaam.

Afb. 3: Leonardo da Vinci, *Hermelijn*, ca. 1489-94, pen/papier, 9,1 cm diam., Fitzwilliam Museum Cambridge.

[27] Janice Shell en Grazioso Sironi, 'Cecilia Gallerani, Leonardo's Lady with an Ermine', *Artibus et Historiae* 13 (1992) nr. 25, pp. 52-54.
[28] Richter 1939 (zie noot 9), p. 266 (Richter 1234).

Het werk wordt weleens beschreven als de weergave van een spontaan moment. Het lijkt wel alsof er net iemand binnenkomt en Cecilia enigszins verschrikt opkijkt. Opvallend hierbij is het feit dat de hermelijn de emoties van de vrouw lijkt te delen.[29] Door de manier waarop Leonardo de hermelijn heeft weergegeven, lijkt hij het alsof hij het dier menselijke emoties heeft getracht toe te schrijven. De alerte, maar toch berustende blik van het dier geeft de toeschouwer de indruk dat degene die de ruimte betreedt geen bedreiging vormt voor zijn meesteres. Leonardo lijkt mens en dier op emotioneel niveau met elkaar te verbinden.

Dierensymboliek in het werk van Leonardo: *Jonge vrouw met de eenhoorn*

Afb. 4: Leonardo da Vinci, *Jonge vrouw met de Eenhoorn,* ca. 1475-80, pen/papier, 9.4 x 7.4 cm, Ashmolean Museum, Oxford.

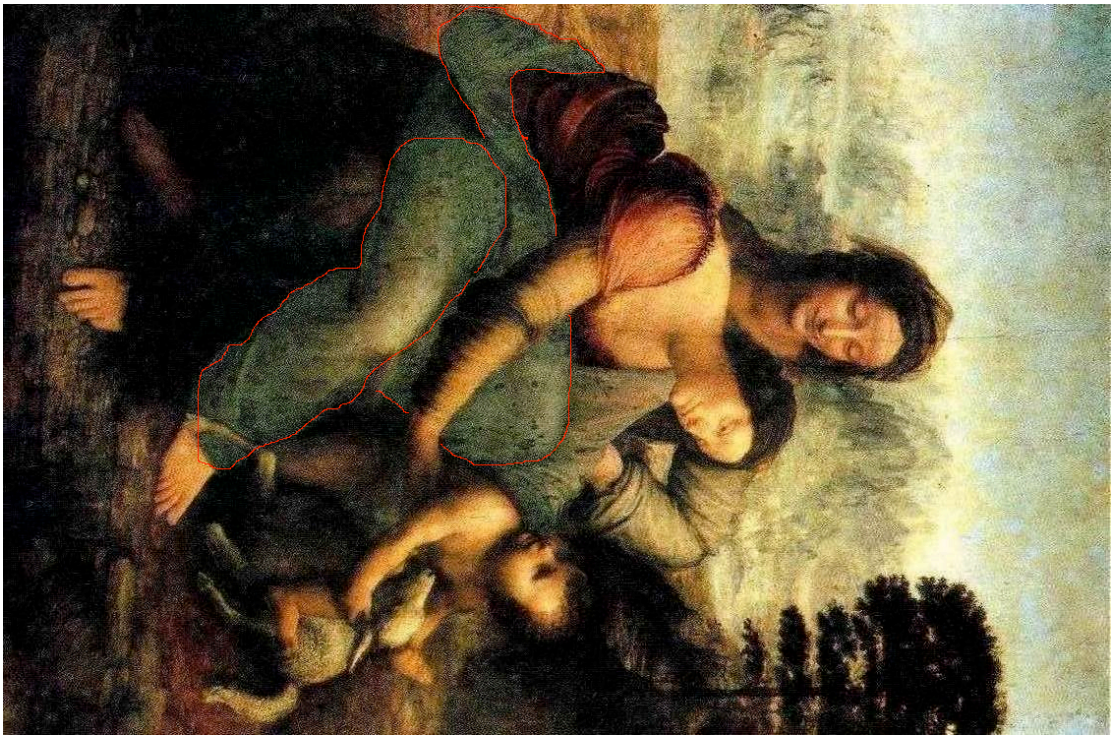
In het Ashmolean Museum in Oxford bevindt zich een tekening in pen en inkt van een jonge vrouw, wijzend op een eenhoorn (afb.4). Deze tekening valt rond 1480 te dateren. *Jonge vrouw met de Eenhoorn* uit Leonardo's vroege jaren is een ander voorbeeld van een werk waar de aanwezigheid van een (fantasie)dier een belangrijke rol speelt. Deze tekening is een weergave van de allegorische beschrijving van de eenhoorn in Leonardo's bestiarium. Volgens Leonardo voelt de eenhoorn zich sterk aangetrokken tot jonge maagden. De eenhoorn zal de onbedwingbare drang voelen om de maagd te benaderen en in haar schoot in slaap te vallen. Deze methode zou voor jagers de enige manier zijn om dit schuwe dier te vangen.[30] De aanwezigheid van de eenhoorn is dus

[29] Carlo Pedretti (red.), *Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor*, 2005, p. 74.

bedoeld om de puurheid en maagdelijkheid van de afgebeelde vrouw te onderstrepen.[31]

Dierensymboliek in het werk van Leonardo: *St. Anna-te-Drieën*

Sommige suggesties van dierensymboliek in het werk van Leonardo lijken wat ver gezocht. De gier die Sigmund Freud meende te zien wanneer St. Anna-te-Drieën (afb. 5) een kwartslag wordt gekanteld, is hier een goed voorbeeld van.[32] Het zou in elk geval goed passen in de theorieën van Freud met betrekking tot de jeugd van Leonardo. De twee vrouwen zouden twee onbewuste representaties zijn van zijn moeder, en de gier zou symbool staan voor een droom die Leonardo als jong kind heeft gehad.[33] Later bleek echter dat Freud een vertaalfout heeft gemaakt, en dat de vogel uit Leonardo's droom eigenlijk een wouw was.[34] Toch zijn de contouren van de vogel een opvallende en interessante vondst te noemen.



Afb. 5: Leonardo da Vinci, *St. Anna-te-Drieën,* ca. 1508, paneel, 168 x 112 cm, Musee du Louvre, Parijs (zelf met rood omlijnd).

---

[30] Richter 1939 (zie noot 9), p. 265 (Richter 1232).
[31] Voor een uitgebreide beschrijving van de symbolische betekenis van de eenhoorn, zie: James Hall, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst,* Leiden 1992, pp. 95-96.
[32] Sigmund Freud, *Leonardo da Vinci, a study in psychosexuality,* New York 1947, pp. 82-85.
[33] Meyer Schapiro, 'Leonardo and Freud: an art-historical study', *Journal of the History of Ideas* 17 (1956) nr. 2 (april), pp. 148-149.
[34] Schapiro 1956 (zie noot 33), pp. 150-151.

In de verzamelde tekeningen van Leonardo treft men nog veel meer dieren aan, zoals studies van paarden, honden en katten. Velen hiervan zijn echter niet van toepassing voor dit onderzoek, omdat er geen diepere betekenis aan ontleend kan worden, of omdat deze betekenis te plaatsen is in de algemene iconografische traditie. Het lam in *St. Anna-te-Drieën* is een goed voorbeeld van de laatstgenoemde categorie.

Leonardo over fysionomie

Fysionomie is de kunst van het vaststellen van het karakter van mensen aan de hand van hun uiterlijk. Tegenwoordig wordt fysionomie beschouwd als een pseudowetenschap, maar in de klassieke oudheid gold het als volwaardige wetenschap. Aristoteles was een van de grondleggers van deze leer en in de renaissance werd de fysionomie herontdekt en opnieuw onderzocht.[35] Uit de appendix in de Madrid Codex blijkt dat Leonardo zelf enkele boeken met betrekking tot dit onderwerp bezat.[36] Dat fysionomie in Leonardo's tijd als volwaardige wetenschap werd beschouwd, maar niet door hem zelf, blijkt uit het volgende:

> 'Ik zal niet uitweiden over de misleidende praktijken van Fysionomie en Waarzeggerij, want zij bevatten geen waarheid. Hetgeen duidelijk moge zijn, omdat er voor deze monsterlijkheden geen wetenschappelijke basis bestaat. Het is wel waar dat enkele eigenschappen van het gezicht iets kunnen zeggen over de inborst van hun eigenaar, over hun goede en slechte kanten. De mondhoeken en het deel tussen de neus en het oog geven duidelijk weer of iemand veel lacht, terwijl iemand die deze trekken niet heeft, zich concentreert op zijn gedachten. Mensen met boze, beestachtige trekken, of juist mensen met horizontale lijnen op het voorhoofd, zijn mensen die luid spreken en brullen, of juist in stilte peinzen. Hetzelfde kan gezegd worden van vele andere trekken.'[37]

Leonardo lijkt hier een direct verband tussen uiterlijk en innerlijk te ontkennen. Bij deze uitspraak lijkt Leonardo onderscheid te maken tussen de botstructuur en de bouw van een gezicht, en de lijnen veroorzaakt door spiersamentrekkingen, zoals bij lachen of peinzen. Opvallend is, dat juist deze afwijkende botstructuren een terugkerend thema zijn in zijn groteske portretten. Of deze uitspraak bedoeld was als onderdeel van zijn verhandeling over de schilderkunst is nog maar de vraag.[38] Wellicht was het een reactie op de toen heersende scholastiek.[39] Tegenstrijdig hierbij is een andere notitie met betrekking tot het verband tussen innerlijk en uiterlijk:

---

[35] Voor een historisch overzicht van de leer van fysionomie, met name met betrekking tot Leonardo, zie: Otto Baur, *Leonardo da Vinci:Anatomie, Physionomik, Proportion und Bewegung,* Keulen 1984. En: Michael Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and practice,* Leiden 1994.
[36] Reti 1968 (zie noot 14), p. 81.
[37] McMahon 1956 (zie noot 1), p. 157 (McM 425).
[38] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3) p. 54.
[39] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3) p. 53.

‘Het schijnt mij toe dat men moet concluderen dat de ziel, die elk lichaam beheerst en aanstuurt, ook hetgeen is dat ons oordeel vormt voordat het ons eigen oordeel vormt. Zodoende bepaalt de ziel de gehele vorm van de mens, zoals zij bepaalt dat een lange, korte, of platte neus het beste past, en in ieder geval zijn lengte en omvang.’[40]

Hier spreekt Leonardo zichzelf tegen, omdat hij een direct verband aankaart tussen de ziel en de vorm van het menselijk lichaam. Ook geeft hij in zijn schilderstraktaat een advies dat dezelfde discrepantie in zich draagt:

‘Geef gezichten zo weer, zodat ze niet allen dezelfde uitdrukking hebben, zoals men ziet in de meeste gevallen, maar geef ze elk een andere uitdrukking naargelang hun leeftijd, teint, en karakter, zowel goed als slecht.’[41]

Met de laatste woorden lijkt Leonardo zijn eerdere afwijzing volledig tegen te spreken. Men mag aannemen dat hij onvoldoende wetenschappelijke grond zag om de fysionomie als volwaardige wetenschap te beschouwen, maar het wellicht beschouwde als een interessante toevoeging voor de schilderkunst.

Dierenfysionomie in het werk van Leonardo: Anghiari schets

In de Koninklijke Collectie te Windsor Castle vindt men een bijzondere tekening gemaakt met pen, inkt en rood krijt op papier. Deze studie uit omstreeks 1503 maakte Leonardo voor zijn Slag bij Anghiari (afb. 6). Hier zien we een paardenhoofd, mensenhoofd en een leeuwenkop naast elkaar afgebeeld met een uitdrukking van intense woede en strijdlust. In eerdere hoofdstukken is benadrukt dat Leonardo een fel tegenstander is van oorlogsvoering. Hij meent dat de mens zich bij oorlog verlaagt tot het niveau van de beesten, en juist die gedachte zou kunnen verklaren waarom Leonardo voor een dergelijke aanpak heeft gekozen. De inspiratie voor het uitdrukken van beestachtige woede, de *pazzia bestialissima,* lijkt Leonardo bij de beesten zelf te zoeken. In zijn aantekeningen gebruikte hij de woorden ‘*huomini bestiali*’[42] met de betekenis van woedende of wrede mensen in fysionomische context. Een dergelijke uitdrukking kan volgens Leonardo dus gegeven worden aan iemand met een opvliegend of boosaardig karakter. Uit zijn geschriften is al gebleken dat Leonardo een verregaande interesse had voor de overeenkomsten tussen mens en dier, op anatomisch en gedragskundig vlak.

[40] McMahon 1956 (zie noot 1), p. 153 (McM 414).
[41] McMahon 1956 (zie noot 1), p. 55. (McM 86).
[42] McMahon 1956 (zie noot 1), McM 425 (vol. II facsimile).

Afb. 6: Leonardo da Vinci, *Studie van een paarden een leeuw en een man,* ca. 1503, pen en rood krijt op papier, 19.6 x 30.8 cm, Windsor Castle, Windsor.

Martin Clayton meent echter dat het hier voor Leonardo om een puur anatomische vergelijking gaat, maar dat lijkt me twijfelachtig.[43] Gezien Leonardo's uiterst gedetailleerde anatomische tekeningen lijkt het niet aannemelijk dat hij deze vergelijking op een dergelijke grove en schetsmatige manier zou weergeven. Een duiding van deze tekening als experiment om het beestachtige in de menselijke fysionomie te laten terugkomen lijkt aannemelijker. Wanneer we uitgaan van Leonardo's theorieën met betrekking tot universaliteit en de sterke overeenkomsten tussen alle aardse wezens, lijkt dit een voor de hand liggend doeleinde van deze schets. De gezichtsuitdrukking van de man in de tekening is terug te voeren op de beschrijving van een schilderij van een veldslag door Leonardo. Hier stelt hij dat de soldaat wordt afgebeeld met opgetrokken neusgaten, de wenkbrauwen naar beneden, naar voren razend, waarbij zijn haren en losse delen naar achter waaien in de wind.[44] Deze beschrijving komt overeen met de hier afgebeelde man, maar ook met de andere dieren. Zo ontstaat een universele fysionomische studie waar veel kracht en emotie vanuit gaat.

Dierenfysionomie in de groteske portretten van Leonardo

In het artikel genaamd *The Grotesque Heads* uit 1952 bespreekt Ernst Gombrich de mogelijke theorieën voor het ontstaan, en de betekenis van deze opvallende tekeningen. Gombrich verwijst hierin naar een contemporaine

[43] Martin Clayton, *The Divine and the Grotesque,* Londen 2002, p. 120.
[44] Richter 1939 (zie noot 9), p. 348-349 (Richter 601-602).

bron van de jonge schrijver Pomponius Gauricus genaamd *De Sculptura*.[45] Gauricus maakt gebruik van een pseudo-aristoteliaanse fysionomische doctrine waarbij menselijke gezichten worden beoordeeld aan de hand van hun gelijkenis met dieren. Zo zou een man met een haakneus zo edel zijn als een adelaar, en een man met leonide eigenschappen zou dezelfde moed bezitten als een leeuw.[46] Volgens Gombrich legde Leonardo de gehele leer van fysionomie naast zich neer, omdat het niet voldoende wetenschappelijke grond zou hebben.[47] Hij baseert zich hierbij op de eerdere afwijzing van fysionomie als wetenschap door Leonardo. Hoewel uit deze aantekening duidelijk naar voren komt dat Leonardo de fysionomie niet als volwaardige wetenschap beschouwde, betekent dit niet dat hij er niet de artistieke meerwaarde van erkende. Ook Michael Kwakkelstein wijst in de publicatie *Leonardo da Vinci as a Physiognomist. Theory and drawing practice* (1994) op de inconsistentie tussen enerzijds de afwijzing van de fysionomie door Leonardo, en anderzijds zijn tekeningen, waar een fysionomische invloed onmiskenbaar aanwezig is.[48] Mede gesteund door de reactie van Kwakkelstein zou men kunnen stellen dat Gombrich de mogelijkheid van fysionomische invloeden in het werk van Leonardo ontkent, zonder deze ontkenning voldoende te onderbouwen. Er zijn bovendien andere artistieke uitingen van Leonardo te duiden waar hij gebruik maakt van een pseudo-wetenschappelijke methode om zijn fantasie te ondersteunen. Waar dit goed te zien is, is bij het eerder beschreven ontwerp van een draak. Als men de groteske portretten vanuit deze gedachtegang beschouwt, wordt het aannemelijker dat Leonardo dierlijke fysionomie toepaste in zijn tekeningen.

De Leoneske Man

In de Koninklijke Collectie van Windsor Castle bevindt zich een tekening met rood krijt op papier. Het stelt een buste van een man voor, met aan zijn linkerzijde een schets van een leeuwenkop (afb. 7). In 1963 verscheen een artikel van de hand van Peter Meller met de titel *Physiognomical Theory in Heroic Portraits*. Hier bespreekt hij deze tekening van Leonardo waarbij de afgebeelde persoon leonide gezichtstrekken toebedeeld zou hebben gekregen om een heroïsche indruk te versterken. Meller wijst de afgebeelde aan als Gian Giacomo Trivulzio[49], maar dit wordt weerlegt door Clark en Pedretti die beweren dat een portret van Trivulzio niet vóór 1510 kan zijn gemaakt.[50]

Volgens Kenneth Clark zou de leeuwenkop simpelweg kunnen suggereren dat de afgebeelde man een leeuwenvel droeg.[51] Martin Clayton sluit zich aan bij deze theorie, maar voegt hieraan toe dat Leonardo wel degelijk een parallel

---

[45] Gombrich 1954 (zie noot 4), p. 61.
[46] Pomponius Gauricus, *De Sculptura,* (Florence 1503) Ed. Andre Chastel en Robert Klein, Geneve 1969, p. 101.
[47] Gombrich 1954 (zie noot 4), p. 60.
[48] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), pp. 133-135.
[49] Peter Meller, 'Physiognomical Theory of Heroic Portraits', in: *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art,* Princeton 1963, p. 56.
[50] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), p. 103.
[51] Kenneth Clark, *Catalogue of the drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle,* 3 vols., Cambridge 1935, p. 72.

wilde maken tussen de gezichtstrekken van de afgebeelde man, en die van de leeuw. Hiermee, stelt Clayton, vormt deze tekening een van de weinigen waarbij Leonardo blijk geeft van een interesse in de antieke theorieën met betrekking tot fysionomie.[52] De leeuw heeft de naam grootmoedig en dapper te zijn, en dat zijn eigenschappen met wie menig man zich zou willen vereenzelvigen. In Leonardo's bestiarium worden deze eigenschappen bevestigd:

Moed
'De leeuw is nooit bang, maar vecht eerder met veel durf en bruut geweld tegen een tal van belagers'[53]

Afb. 7: Leonardo da Vinci, *Bust of a man and head of a lion*, ca. 1505-10, rood krijt op papier, 18.3 x 13.6 cm, Windsor Castle, Windsor.

De gezichtstrekken die van de man komen inderdaad overeen met de trekken die worden voorgeschreven in de klassieke fysionomische theorie zoals beschreven door Aristoteles. De man heeft een forse nek, maar niet dik, een ronde punt van de neus, de oogkassen liggen enigszins diep, het gezicht is

[52] Clayton 2002 (zie noot 43), p. 64.
[53] Richter 1939 (zie noot 9), p. 264 (Richter 1229).

vierkant en symmetrisch, de wenkbrauwen fors en overhangend, en het haar krullend. Dit zijn volgens Aristoteles allen kenmerken van een leonide uiterlijk[54], en allen lijken van toepassing te zijn op dit portret. De rechtsonder gepositioneerde leeuw bevestigt deze theorie nog sterker.

In de categorisering die Kwakkelstein maakt voor de verschillende groteske portretten wordt dit leonide type bij het zogenaamde 'warrior-type' ingedeeld.[55] Als het echter zo is dat Leonardo hier de leonide eigenschappen als uitgangspunt voor het portret heeft gebruikt, zou een indeling bij de categorie 'physiognomical experiments' wellicht gepaster zijn. Het is goed mogelijk dat deze multidisciplinaire methode van experimentele aard is geweest. Men heeft bij dit portret immers te maken met een mengeling van verschillende disciplines, zoals invloeden van de Antieken, fysionomie en symboliek. Leonardo heeft doorgaans niet de gewoonte om aanwijzingen bij zijn tekeningen te geven om deze begrijpelijker te maken. De grof geschetste leeuw zou dus kunnen wijzen op een actief denkproces tijdens de uitwerking van de tekening. Dit in tegenstelling tot een tekening waarvan Leonardo vooraf precies wist hoe hij deze ging vormgeven.

Een wetenschappelijk verantwoord beeld van een mens met leonide trekken wordt gegeven door Charles Le Brun (1619-1690)(afb. 8). Hij maakte tekeningen waar hij met meetkundige precisie de trekken van dieren laat terugkomen in mensengezichten.[56]

Afb. 8: Charles le Brun, *Fysionomische vergelijking tussen mens en leeuw*, ca. 1660, grafiek, detail.

[54] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), p. 104.
[55] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), p. 103.
[56] Louis-Marie-Joseph Morel d'Arleux, *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux,* Parijs 1827, p. 9.

Wanneer men de gezichtsharen wegdenkt, is de overeenkomst treffend. De punt van de neus komt niet geheel overeen en neigt bij de tekening van Leonardo iets meer naar het aquiline type. Alle argumenten in acht nemend zou men voorzichtig kunnen concluderen dat Leonardo bij deze tekening inderdaad de fysionomische eigenschappen van een leeuw heeft geïntegreerd. Hiermee is echter niet vastgesteld dat de integratie van dierenfysionomie ook daadwerkelijk het uitgangspunt was van deze tekening. Het is ook mogelijk dat dit bedoeld was als aanvullend hulp- of stijlmiddel.

De Kameeleske Man

Deze tekening gemaakt met houtskool op papier uit omstreeks 1503 stelt de buste van een man voor met het hoofd naar rechts gedraaid (afb. 9). Carmen Bambach meent dat het onwaarschijnlijk is dat deze tekening is gebaseerd op het uiterlijk van een bestaand persoon. Zij schaart deze tekening onder pogingen van Leonardo om de grenzen van de menselijke fysionomie af te tasten.[57] Er bestaan verschillende theorieën met betrekking tot de identiteit van de afgebeelde man. De tekening is wel eens gekoppeld aan een tekst van Vasari:

> '...van dit type zijn vele koppen te vinden, van zowel manen als vrouwen, en ik bezit er meerdere van, van zijn hand met pen getekend, in onze tekeningenverzameling die ik al eerder heb genoemd; zoals die van Amerigo Vespucci, dat een prachtige kop van een oude man is, getekend in houtskool, en een soortgelijke van Scaramuccia, Kapitein van de Zigeuners...'.[58]

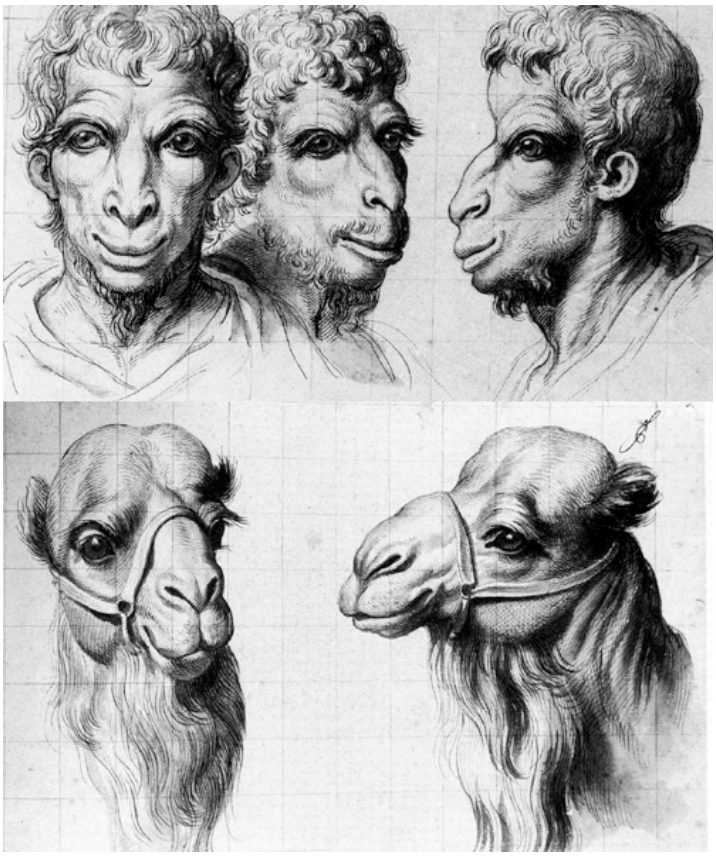
Onderstaande tekening zou dus het portret van Scaramuccia kunnen zijn, de zigeunerkapitein. Het bestaan van deze man wordt echter nergens anders bevestigd. Het feit dat de tekening een doorgeprikt oppervlak heeft, zou erop kunnen wijzen dat het hier een karton betreft voor een schilderij.[59]

---

[57] Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman,* New York 2003, pp. 508-511.
[58] Bambach 2003 (zie noot 57), p. 208.
[59] Ibid

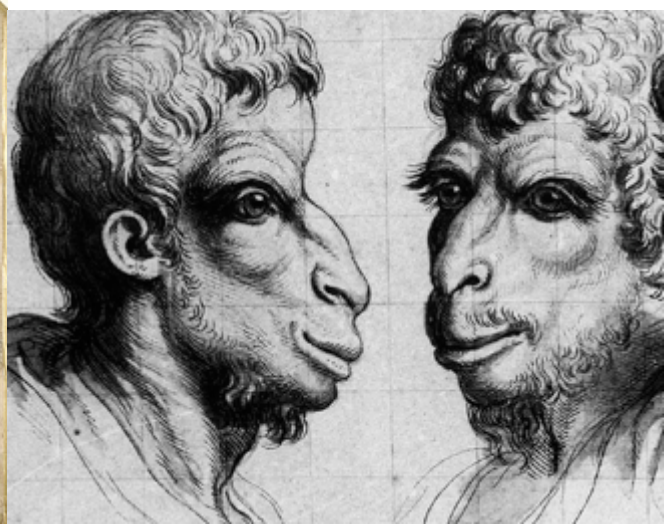
Afb. 9: Leonardo da Vinci, *A Grotesque Head*, ca. 1503-07, houtskool op papier, 39 x 28 cm, Christ Church, Oxford.

In fysionomisch opzicht is het een opvallende kop. De trekken van het gezicht zijn vrij extreem geprononceerd, en doen haast onrealistisch aan. Met name de naar voren gedrukte mond, waarbij het deel tussen bovenlip en neus enorm overhelt, lijkt bijna niet menselijk, maar doet eerder denken aan die van een kameel. De eerder genoemde fysionomist Charles Le Brun heeft, net als van de leeuw, ook een fysionomische vergelijking gemaakt tussen mens en kameel (afb. 10).



Afb. 10: Charles le Brun, *Fysionomische vergelijking tussen mens en kameel,* ca. 1660, grafiek, 43.4 x 32.1 cm, Musee du Louvre, Parijs.

Als we deze tekeningen vergelijken zijn er verschillende overeenkomsten te noemen. Het sterk gelijkende haar en het sterk opbollende voorhoofd, met de diepgelegen overgang naar de neus. De brede, dikke rimpels bij de wenkbrauwen. De brede uitstulping boven op de neus. De dikke, ietwat getuite lippen, en de brede, ronde kin.



Nu is het zo dat de kameel ook is opgenomen in Leonardo's bestiarium. Hij beschrijft de kameel als 'het meest wellustig van alle dieren, die de vrouwelijke soortgenoot wel duizend mijlen kan achtervolgen in de woestijn'.[60] Als Leonardo bewust deze dierlijke gezichtstrekken heeft toegepast, zoals met voornoemde leonide trekken, probeerde hij wellicht een zondige, wellustige man weer te geven middels dezelfde pseudo-wetenschappelijke methode.

Mogelijke bedoelingen van de toepassing van dierenfysionomie en -symboliek bij menselijke portretten

Wanneer we aannemen dat Leonardo inderdaad dierenfysionomie heeft toegepast bij de totstandkoming van menselijke portretten, zal men zich afvragen waarom Leonardo dit zou hebben gedaan. Om deze vraag te kunnen beantwoorden zal moeten worden teruggegrepen op de eerder genoemde aanwijzingen in het theoretische en praktische werk van de kunstenaar.

Wellicht maakte Leonardo gebruik van dierenfysionomie als hulpmiddel bij het verzamelen van nieuwe gezichtstypes. De kunstenaar schrijft immers zelf voor dat een schilder moet waken voor herhaling van gezichten in zijn schilderijen, dit zou ten koste gaan van realisme en overtuigingskracht van het schilderij.[61] Leonardo ondernam verschillende stappen om deze herhaling te voorkomen. Het verhaal gaat dat hij regelmatig met een schetsblok in de hand door de stad liep, op zoek naar bijzondere gezichten. In een van zijn aantekeningen vinden we een opgetogen notitie waarin hij zegt een fantastisch gezicht te hebben gevonden in het St. Catharina hospitaal.[62] Dit betekent bij Leonardo overigens meestal niet dat het hier om een bijzonder mooi gezicht gaat, maar juist om een opvallende, karikaturale kop.[63] Daarnaast ontwikkelde hij een systeem waarbij verschillende delen van het gezicht op schematische wijze in typen worden onderverdeeld. Zo kon hij deze op tal van manieren combineren. Het zou in de lijn der verwachting liggen dat de toepassing van dierenfysionomie een andere formule is om zijn repertoire van gezichten uit te breiden. Dit sluit aan op de theorie van Gombrich, die stelt dat Leonardo constant bezig was met een zoektocht naar nieuwe formules voor gezichten.[64]

Naast het bereiken van variëteit, zou er ook een andere verklaring kunnen zijn. We weten dat Leonardo geneigd was om zijn werk enigszins in mysteriën te hullen. In zijn geschreven werk zijn de nodige raadsels, allegorieën en symbolen te vinden. Ook in de eerder besproken schilderijen en tekeningen zijn symbolische boodschappen en verwijzingen verstopt. Men zou dus kunnen aannemen dat Leonardo met de toepassing van dierenfysionomie bij menselijke portretten een symbolische lading aan het werk wil meegeven. Zodoende lijkt hij de eigenschappen van verschillende dieren toe te willen schrijven aan de afgebeelde persoon. Leonardo schreef al eens dat hij het bedwingen van lusten ziet als een van de belangrijkste zaken die ons onderscheidt van de beesten. Als we uitgaan van deze gedachtegang van

---

[60] Richter 1939 (zie noot 9), p. 265 (Richter 1231).
[61] McMahon 1956 (zie noot 1), p. 55 (McM 86).
[62] Richter 1939 (zie noot 9), p. 352 (Richter 1404).
[63] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), p. 106.
[64] Gombrich 1954 (zie noot 4), p. 61.

Leonardo, is het mogelijk dat hij op zoek was naar een manier om het zondige, of juist het deugdelijke in de mens weer te geven door middel van dierenfysionomie en bijbehorende symboliek.

Leonardo zou zeker niet de eerste zijn die kenmerken van dieren combineert met menselijke beeltenissen als symbolisch stijlmiddel. Deze traditie bestaat immers al veel langer. In Egypte werden goden al afgebeeld met de kop van een dier en mythische wezens als de sfinx zijn beide hybride verschijningsvormen van mens en dier. De sfinx heeft een dubbelzinnige symbolische betekenis, zij staat voor wijsheid en domheid tegelijk. De Sfinx komt ook voor in de Griekse legende van Oedipus.[65] In de iconografische en literaire traditie van de klassieke Oudheid waren er vele hybride verschijningsvormen als saters en harpijen te vinden. Ovidius deed met zijn *Metamorfosen* de grenzen tussen mens en dier verder vervagen met moralistische allegorieën waarin de zonden van mensen bestraft werden met een symbolische gedaanteverwisseling, veelal in een dier.[66] Leonardo had overigens een exemplaar van dit boek in zijn bezit.[67] In de Middeleeuwen was het samenvoegen van delen van mens en dier een terugkerend thema in uitingen van christelijke kunst. Dit was met name terug te zien bij de religieuze kunst van de Franciscanen. De legende van St. Franciscus beschrijft hoe de heilige beestachtige mensen in wilde dieren veranderde. St. Bonaventura, die de heiligenlegende optekende, voegde hieraan toe dat mensen 'worden misvormd door zonde, en welgevormd door deugd…hij die naar God wil opstijgen moet eerst zonde vermijden, hetgeen zijn natuur vervormt'.[68] Aristoteles geeft bijna dezelfde uitleg, maar dan zonder de religieuze inslag.[69] De herontdekking van de mens-dier hybride uit de klassieke Oudheid was een directe bron van inspiratie voor schilders tijdens de renaissance van de 15de en 16de eeuw. Andrea del Sarto schilderde zijn *Madonna van de Harpijen* (ca. 1517) en Andrea Mantegna gaf twee sfinxen weer in een allegorie van goed en kwaad, beter bekend als de *Virtus Combusta* (1490-1500). Vaak zijn deze hybride wezens vrij angstaanjagend, wat verklaart wordt door het feit dat ze veelal als metafoor voor zonde dienen.[70] Ook bij Leonardo duikt er een dergelijke hybride op in een van zijn tekeningen. Aan de rechterzijde van zijn *Allegorie op de diplomatie* (afb. 11) is een sater-achtig wezen afgebeeld die een groep honden loslaat op de personificaties van Rechtvaardigheid en Voorzichtigheid, ongetwijfeld de eigenschappen toegeschreven aan Ludovico Sforza. De twee deugden verdedigen een kooi met een slang erin. Waarschijnlijk representeert deze tekening het afslaan van een verraderlijke aanval op de stad Milaan.[71]

---

[65] Joyce Salisbury, *The Beast Within, animals in the Middle Ages*, New York 1994, p. 101.
[66] Simona Cohen, *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Tel-Aviv 2008, p. 222.
[67] Robert Zwijnenberg, 'On Leonardo da Vinci's St. John the Baptist', in: *Bodily Extremities: Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture,* Burlington 2003, p. 63.
[68] Cohen 2008 (zie noot 66), p. 251.
[69] Kwakkelstein 1994 (zie noot 3), p. 55.
[70] Cohen 2008 (zie noot 66), p. 203-205.
[71] Popham 1994 (zie noot 8), p. 32.

Afb. 11: Leonardo da Vinci, *Allegorie op de diplomatie,* ca. 1483-5, pen op papier, 20.5 x 28.5 cm, Christ Church, Oxford (detail).

Een andere tekening geeft een allegorie op Jaloezie weer (afb. 12). Jaloezie is hier weergegeven als een lelijke oude vrouw met een boosaardige, cholerische uitdrukking. Zij is gezeten op een kikker, symbool van imperfectie, en zij slaat het dier met een zweep.[72] Gian Paolo Lomazzo geeft in zijn *Trattato della Pittura* dat in 1584 in Milaan verscheen, de volgende uitleg bij dit tafereel: 'Jaloezie is hier geportretteerd als een bleke, lelijke oude vrouw, zoals Apelles haar ook had weergegeven…het lijkt alsof zij tijdens het berijden van het dier er bijna van af valt, dit als teken dat de Jaloezie nooit het deugdelijke en goede kan overwinnen, omdat zij gestoeld is op imperfectie'.[73]

[72] Popham 1994 (zie noot 8), p. 33.
[73] Carlo Pedretti, 'Leonardo's Allegories at Oxford explained by Lomazzo', *Burlington Magazine* Vol. 96 (juni 1954), pp. 175-177.

Afb. 12: Leonardo da Vinci, *Allegorie op Jaloezie*, ca. 1483-5, pen op papier, 20.5 x 28.5 cm, Christ Church, Oxford (detail).

Men zou kunnen beargumenteren dat onderstaande groteske koppen uit de Windsor collectie (afb. 13) weergaven zijn van de personificaties van Imperfectie (links) en Jaloezie (rechts). De figuur links heeft de nodige amfibische of reptielachtige fysionomische eigenschappen, met zijn naar binnen getrokken lippen, het volumineuze, kale achterhoofd en de enigszins bolle ogen. De vrouw rechts komt overeen met de eerder gegeven beschrijving van Jaloezie in de tekening van Leonardo door Lomazzo, bovendien zou de haardracht, in de vorm van ramshorens, symbool kunnen staan voor haar boosaardige en opvliegende karakter.[74]

Afb. 13: Naar Leonardo da Vinci, *Five Grotesque Heads,* ca. 1510-15, pen en rood krijt op papier, 21.8 x 15.3 cm, Windsor Castle, Windsor (detail).

[74] Beryl Rowland, *Animals with human faces: A guide to animal symbolism,* Knoxville 1973, p. 121-122.

Zonde lijkt een terugkerend thema te zijn in de geschiedenis van de hybride vorm van mens en dier; de verandering van de natuur en het uiterlijk van de mens door zondig gedrag. Deze synergie tussen de ziel en het uiterlijk past in zoverre in de filosofie van Leonardo, dat hij dit verband in zijn teksten bespreekt.[75] De harde afwijzing van de fysionomie als wetenschap spreekt dit echter tegen. Dergelijke tegenstrijdigheden maken het moeilijk om te bepalen welke houding Leonardo had ten opzichte van hybriden. Toch zou onderstaande tekening erop kunnen wijzen dat Leonardo wel degelijk geïnteresseerd was in het creëren van monsterlijke hybriden (afb. 14). Dit monster is menselijk wat betreft verschijningsvorm, maar heeft de hoorns van een ram, oren als harige vleugels en de vleugels van een vleermuis. Aan zijn kin hangen twee grote testikels die zouden kunnen wijzen op wellust.[76] Bij het zien van een duivels wezen als dit kan men bijna niet anders dan erkennen dat dit Leonardo hier een metaforische weergave van zonde en kwaad geeft. Het menselijk lichaam dat is verwrongen door de slechtheid van de ziel. Hoewel het een groteske tekening is, kan deze niet tot de groteske portretten van Leonardo gerekend worden. De dierlijke trekken bij de tekeningen van mannen met leonide en kameeleske trekken waren veel subtieler dan hier het geval is. Deze hybride duivel is wellicht een zeldzame uitspatting, maar wel een teken dat Leonardo gevoelig was voor dergelijke assimilaties van natuur en fantasie.

Afb. 14: Naar Leonardo da Vinci, *Hoofd een duivel,* ca. 1510-15, rood, zwart en wit krijt op rood papier, 21.8 x 15 cm, Windsor Castle, Windsor.

[75] McMahon 1956 (zie noot 1), p. 153 (McM 414).
[76] Clayton 2002 (zie noot 43), p. 162.

Conclusie

Dieren spelen een belangrijke rol in het werk van Leonardo, zowel in zijn geschriften, als in zijn tekeningen en schilderijen. Het paard speelt hier verreweg de grootste rol, maar vele andere soorten dieren ziet men terug in zijn tekeningen. Dit valt in eerste instantie te verklaren door zijn diepgaande interesse voor de natuur en zijn liefde voor alles dat leeft. Voor Leonardo lijkt de grens tussen dier en mens veel vager dan voor die tijd gebruikelijk was. Bij zijn anatomisch onderzoek kwam hij tot de constatering dat er nauwelijks verschillen zijn tussen de fysieke bouw van mensen en andere zoogdieren, maar ook op geestelijk vlak plaatst Leonardo de mens niet al te ver van de dieren. Sterker nog, mensen die hun dierlijke lusten niet kunnen bedwingen, zoals zij die oorlog voeren, staan in Leonardo's ogen gelijk aan de beesten. Wellicht heeft hij deze overtuiging overgebracht in zijn portretkunst. De integratie van dierenfysionomie bij menselijke portretten zou overeenkomen met Leonardo's theorieën met betrekking tot universaliteit. In zijn verhandeling over de schilderkunst schrijft hij bijvoorbeeld voor, hoe een kunstenaar een fantasiewezen kan creëren dat natuurlijk oogt. Wanneer hij op zoek was naar een onderwerp dat hij niet in de natuur terug kon vinden, ontwikkelde hij een formule om dit onderwerp te baseren op verschillende zaken die hij wel in de natuur terug vond. Deze wijze van het herscheppen van de natuur is typerend voor de artistieke filosofie van Leonardo, en als hij dezelfde formule zou hebben toegepast op het samenstellen van menselijke portretten, zou dit de toepassing van dierenfysionomie kunnen verklaren. Het gebruik van dierlijke uiterlijkheden bij menselijke beeltenissen maakt deel uit van een lange iconografische traditie. Vanaf de antieke oudheid tot in de late middeleeuwen was de assimilatie van mens en dier een gebruikelijk stijlmiddel voor het visualiseren van zonde en deugd. De symbolische functie van dieren lijkt Leonardo te fascineren. In zijn bestiarium symboliseren dieren verschillende menselijke deugden en zonden. Vervolgens gebruikt hij deze symboliek in zijn werk, zoals bij de hier besproken schilderijen en tekeningen het geval lijkt. Bij het portret van *Cecilia Gallerani* lijkt de aanwezigheid van de hermelijn het decorum en de gematigdheid van Cecilia te benadrukken en bij de tekening van *de Leoneske Man* lijkt hij de moed en strijdvaardigheid van de man te willen onderstrepen door de integratie van leonide trekken. Leonardo zou zeker niet de eerste zijn die de zonden en deugden van een afgebeelde persoon wil benadrukken met de visuele hybridisering van mens en dier.

Een discrepantie ten opzichte van bovenstaande constateringen is echter dat Leonardo de fysionomie als legitieme wetenschap afwijst in een van zijn aantekeningen. Dit bood Ernst Gombrich voldoende grond om de aanwezigheid van dierenfysionomie in Leonardo's schetsen van mensen direct te ontkennen. Ook andere auteurs namen deze stelling over. Ik sluit mij echter aan bij de mening van Michael Kwakkelstein dat Leonardo's aantekeningen en artistieke uitingen voldoende aanleiding geven om aan Gombrich' afwijzing te twijfelen. Leonardo heeft aangetoond dat zijn opvattingen met betrekking tot pure wetenschap niet altijd stroken met zijn opvattingen van goede

schilderkunst. Er zou dan immers te weinig ruimte overblijven voor wat misschien wel als zijn grootste verdienste kan worden aangemerkt; zijn fantasie. Of Leonardo daadwerkelijk dierenfysionomie heeft geïntegreerd in zijn tekeningen van mensen is onduidelijk. Dit wordt bemoeilijkt doordat de identiteit van de afgebeelde personen veelal onbekend is. Er is dus onvoldoende bewijs om deze toepassing hard te maken. Op basis van de informatie die bij dit onderzoek is samengesteld kan echter wel gesteld worden dat het een mogelijkheid is die niet zonder meer kan worden afgewezen.

Nawoord

Ik denk dat eenieder die onderzoek doet naar Leonardo da Vinci in essentie hetzelfde doel voor ogen heeft; in de huid kruipen van de meester en zijn gedachtepatroon proberen te begrijpen en verklaren. Leonardo heeft weliswaar met zijn notities en tekeningen de nodige hulpmiddelen nagelaten waarmee dit bereikt kan worden, maar er zijn tegenstrijdigheden te vinden die dit proces bemoeilijken. Het begrijpen van Leonardo is te vergelijken met de werkwijze van de meester zelf. Men moet alle informatie tot zich nemen die hem geboden wordt, om hier vervolgens met fantasie en logische redenering een eigen interpretatie van geven. Deze methode heb ik dan ook geprobeerd te handhaven om te onderzoeken in hoeverre de ogenschijnlijke toepassing van dierenfysionomie en –symboliek in het werk van Leonardo strookt met zijn geschreven theorieën.

Literatuur

Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci, Master Draftsman,* New York 2003.

Clayton, Martin, *The Divine and the Grotesque,* Londen 2002.

Cohen, Simona *Animals as disguised symbols in Renaissance art*, Tel-Aviv 2008.

Freud, Sigmund, *Leonardo da Vinci, a study in psychosexuality,* New York 1947.

Gauricus, Pomponius, *De Sculptura,* (Florence 1503) Ed. Andre Chastel en Robert Klein, Geneve 1969.

Gombrich, Ernst, 'The Grotesque Heads' (1954) in: E.H. Gombrich, *The Heritage of Apelles,* Londen 1976, pp. 57-75.

Hall, James, *Hall's iconografisch handboek. Onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst,* Leiden 1992.

Kwakkelstein, Michael, *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci*, Utrecht 2011.

Kwakkelstein, Michael, *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and practice,* Leiden 1994.

McMahon, Philip, *Leonardo da Vinci. Treatise on painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, 2 vols., Princeton 1956.

Meller, Peter, 'Physiognomical Theory of Heroic Portraits', in: *Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art,* Princeton 1963, pp. 53-69.

Morel d'Arleux, Louis-Marie-Joseph, *Dissertation sur un traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux,* Parijs 1827.

Nicholl, Charles, *Flights of the mind: A biography,* New York 2004.

Pedretti, Carlo (red.), *Leonardo da Vinci. Artist, Scientist, Inventor*, 2005.

Pedretti, Carlo, 'Leonardo's Allegories at Oxford explained by Lomazzo', *Burlington Magazine* Vol. 96 (juni 1954), pp. 175-177.

Pedretti, Carlo, *The literary works of Leonardo da Vinci,* 2 vols., Londen 1977.

Popham, Arthur Ewart, *The Drawings of Leonardo da Vinci,* Londen 1994.

Ladislau Reti, 'The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid-II', *The Burlington Magazine* 110 (1968) nr. 779 (februari), pp. 81-91.

Richter, Jean Paul, *The Literary Works of Leonardo da Vinci compiled & edited from the original manuscripts,* 2 vols. (2de ed.), Londen 1939.

Rowland, Beryl, *Animals with human faces: A guide to animal symbolism,* Knoxville 1973.

Salisbury, Joyce, *The Beast Within: animals in the Middle Ages*, New York 1994.

Schapiro, Meyer, 'Leonardo and Freud: an art-historical study', *Journal of the History of Ideas* 17 (1956) nr. 2 (april), pp. 147-178.

Shell, Janice en Grazioso Sironi, 'Cecilia Gallerani, Leonardo's Lady with an Ermine', *Artibus et Historiae* 13 (1992) nr. 25, pp. 47-66.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' piu eccelenti architetti, pittori, et scultori Italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri,* (Florence 1550) Ed. L. Torrentino, Turijn 1986.

Zwijnenberg, Robert, 'On Leonardo da Vinci's St. John the Baptist', in: *Bodily Extremities: Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture,* Burlington 2003, pp. 48-67.

Afbeeldingen

Afb. 1: Leonardo da Vinci, *Anatomie van een berenpoot,* ca. 1485-90, pen/papier, 16,1 x 13,7 cm, Windsor Castle, Windsor.
Uit: royalcollection.org.uk

Afb. 2: Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani,* ca. 1490, paneel, 54 x 36cm, Musee du Louvre, Parijs.
Uit: universalleonardo.org

Afb. 3: Leonardo da Vinci, *Hermelijn*, ca. 1489-94, pen/papier, 9,1 cm diam., Fitzwilliam Museum Cambridge.
Uit: arthistory.about.com

Afb. 4: Leonardo da Vinci, *Jonge vrouw met de Eenhoorn,* ca. 1475-80, pen op papier, 9.4 x 7.4 cm, Ashmolean Museum, Oxford.
Uit: arthistory.about.com

Afb. 5: Leonardo da Vinci, *St. Anna-te-Drieën,* ca. 1508, paneel, 168 x 112 cm, Musee du Louvre, Parijs.
Uit: universalleonardo.org

Afb. 6: Leonardo da Vinci, *Studie van een paarden een leeuw en een man,* ca. 1503, pen en rood krijt op papier, 19.6 x 30.8 cm, Windsor Castle, Windsor.
Uit: royalcollection.org.uk

Afb. 7: Leonardo da Vinci, *Bust of a man and head of a lion*, ca. 1505-10, rood krijt op papier, 18.3 x 13.6 cm, Windsor Castle, Windsor.
Uit: royalcollection.org.uk

Afb. 8: Charles le Brun, *Fysionomische vergelijking tussen mens en leeuw*, ca. 1660, grafiek, detail.
Uit: charleslebrun.com

Afb. 9: Leonardo da Vinci, *A Grotesque Head*, ca. 1503-07, houtskool op papier, 39 x 28 cm, Christ Church, Oxford.
Uit: chch.ox.ac.uk (website Christ Chrurch)

Afb. 10: Charles le Brun, *Fysionomische vergelijking tussen mens en kameel,* ca. 1660, grafiek, 43.4 x 32.1 cm, Musee du Louvre, Parijs.
Uit: charleslebrun.com

Afb. 11: Leonardo da Vinci, *Allegorie op de diplomatie,* ca. 1483-5, pen op papier, 20.5 x 28.5 cm, Christ Church, Oxford (detail).
Uit: Popham, Arthur Ewart, *The Drawings of Leonardo da Vinci,* Londen 1994, p. 105.

Afb. 12: Leonardo da Vinci, *Allegorie op Jaloezie*, ca. 1483-5, pen op papier, 20.5 x 28.5 cm, Christ Church, Oxford (detail).
Uit: Popham, Arthur Ewart, *The Drawings of Leonardo da Vinci,* Londen 1994, p. 108.

Afb. 13: Naar Leonardo da Vinci, *Five Grotesque Heads,* ca. 1510-15, pen en rood krijt op papier, 21.8 x 15.3 cm, Windsor Castle, Windsor (detail).
Uit: royalcollection.org.uk

Afb. 14: Naar Leonardo da Vinci, *Hoofd van een duivel,* ca. 1510-15, rood, zwart en wit krijt op rood papier, 21.8 x 15 cm, Windsor Castle, Windsor.
Uit: royalcollection.org.uk