

Hanna Dons 3401383

H.M.Dons@students.uu.nl

1 februari 2012

Het schoonheidsideaal van Leonardo da Vinci

OWG Florence

Prof. Dr. M.W. Kwakkelstein

Inhoudsopgave

Inleiding: Leonardo da Vinci: theorie en praktijk	3
Hoofdstuk 1: Het schoonheidsideaal in de renaissance	5
1.1 Poëzie en de natuur	5
1.2 Kledingnormen	6
1.3 Portretkunst	8
1.4 Esthetica	10
1.5 Vasari (1511-74)	11
1.6 Samengevat	12
Hoofdstuk 2: Leonardo's theorieën over schoonheid	13
2.1 Menselijke schoonheid	14
2.2 Grazia	16
Hoofdstuk 3: Leonardo's theorieën in de praktijk	17
3.1 Ginevra de' Benci (1475)	18
3.2 Dame met de hermelijn (1488-90)	21
3.3 La belle Ferronière (1490-96)	23
3.4 La Gioconda (1503-14)	25
3.5 Johannes de Doper (1510-15)	27
Conclusie	30
Lijst van afbeeldingen	32
Bibliografie	33

Inleiding

Leonardo da Vinci: theorie en praktijk

Leonardo da Vinci (1452-1519) leefde als *homo universalis* een veelzijdig leven. Hij was schilder, architect, beeldhouwer, uitvinder en schrijver. Volgens Vasari's levensbeschrijvingen (*Le Vite, 1550-1568*) was Leonardo 'zo goddelijk dat hij alle andere mensen voorbijstreefde'.¹ Leonardo schreef, onder andere naar aanleiding van de theoretische verhandeling van Leon Battista Alberti (1404-1472), over kunst en architectuur. Hij werd geïnspireerd door werken van kunstenaars uit zijn tijd. Delen van zijn theorieën kunnen wij nu lezen dankzij een leerling en vriend van Leonardo: Francesco Melzi (1473-1570).² Hij erfde Leonardo's manuscripten na diens dood, en hij heeft deze gebundeld tot wat wij nu kennen als de *Codex Urbinas Latinus 1270*. Door de manier van ordenen komt er een aantal herhalingen voor in de codex. Ook bestaat het vermoeden dat Leonardo niet alle geschreven passages voor publicatie bestemd had.³

Ondanks de herhalingen geeft de codex ons een idee over hoe Leonardo dacht over bepaalde onderwerpen, en over hoe hij tegen de schilderkunst, en kunst in het algemeen, aankeek. Ook beschreef Leonardo wat volgens hem een ideale schildersopleiding was, en hoe een schilder idealiter te werk zou moeten gaan. Hij legde in zijn geschriften vooral de nadruk op het zo natuurgetrouw mogelijk nabootsten van de werkelijkheid. Een schilder zou de regels van perspectief en proportie moeten beheersen. In de eerste plaats zou hij hiervoor de werken van zijn meester moeten kopiëren, pas daarna zou hij naar voorbeelden uit de natuur gaan werken. Om vaardig te worden in de schilderkunst achtte Leonardo het noodzakelijk dat de leerling dagelijks oefende.⁴

Uit een recente studie van Prof. Dr. M.W. Kwakkelstein is gebleken dat Leonardo niet altijd zijn eigen regels ten opzichte van de schilderspraktijk volgde. Hij schilderde niet al zijn gezichten en composities naar de natuur, maar maakte gebruik van een aantal terugkerende motieven en compositieschema's.⁵ Ondanks het feit dat Leonardo herhaaldelijk schreef over het belang van gezichtsuitdrukking in een schilderij, gebruikte hij zelf een aantal terugkerende gezichtstypes in zijn werken. Deze gezichten en figuren beelden geen duidelijke emotie uit, terwijl Leonardo in zijn geschriften veel waarde aan duidelijk te herkennen emotie hechtte.⁶

¹ Giorgio Vasari, "Het Leven van Leonardo da Vinci, Florentijns Schilder en Beeldhouwer" in *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Red. Henk van Veen, Vert. Anthonie Kee, Amsterdam (1990) 2010, p. 288.

² Ludwig H. Heydenreich, *Introduction: The Codex Urbinas Latinus 1270 And Its Copies*, 1956, p. XI.

³ Heydenreich 1956, p. XIII.

⁴ Martin Kemp, *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci*. Yale University Press and London 1989, p. 197.

⁵ 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 133.

⁶ Kwakkelstein 2011, pp. 129-130.

In zijn verhandeling over de schilderkunst behandelt Leonardo vele onderwerpen, waaronder ook schoonheid. Uit deze passages spreekt geen duidelijk schoonheids*ideaal*. Hij geeft slechts de criteria waaraan een afgebeelde schoonheid moet voldoen. Dit gaat bijvoorbeeld over de juiste belichting en het gebruik van weinig ornamenten bij een portret. Door zijn regels met zijn geschilderde gezichten te vergelijken is te zien of hij zich aan deze regels hield. Door de gezichten met elkaar te vergelijken is er te ontdekken of Leonardo, onbewust, een bepaald ideaal had en of hij voorkeur had voor een bepaald type gezicht.

Er zijn maar weinig werken van Leonardo's hand bewaard gebleven. Slechts een aantal schilderijen, schetsen en tekeningen, maar geen beelden of gebouwen. Van zijn bewaard gebleven schilderijen wil ik de volgende bespreken: *Ginevra de' Benci* (1475), *Dame met de hermelijn* (1488-90), *La belle ferronière* (1490-96), *La Gioconda* (1503-14) en *Johannes de dooper* (1510-15). Dit zijn allemaal werken waarop één figuur is afgebeeld, en waarbij de gezichten goed zichtbaar en vergelijkbaar zijn. Johannes de Doper is de enige afgebeelde man in deze werken, en hij kan helpen bij een vergelijking tussen de schoonheid van de man en de vrouw.

Ik onderzoek in hoeverre het schoonheidsideaal dat Leonardo uitbeeldde in zijn portretten beantwoordt aan zijn theoretische opvattingen over de uitbeelding van de menselijke figuur in het algemeen, en die van schoonheid in het bijzonder. Door Leonardo's werken in de context van zijn tijd te plaatsen is te zien of hij beïnvloed is door het algemene schoonheidsideaal van de renaissance. In hoofdstuk 1 beschrijf ik wat er in die tijd geschreven is over het schoonheidsideaal, en hoe dit terug te zien is in werken uit die tijd. In hoofdstuk 2 wordt dieper ingegaan op Leonardo's opvattingen over schoonheid. In hoofdstuk 3 worden deze regels vergeleken met zijn werken. In de conclusie zal duidelijk worden of Leonardo een ideaal had, of dat hij beïnvloed werd door het algemene schoonheidsideaal dat er in zijn tijd heerste.

Hoofdstuk 1

Schoonheidsideaal in de renaissance

Voor de kunstenaars in de renaissance stond het streven naar de schoonheid van de antieken centraal, en daarmee het streven naar het realistisch weergeven van de natuur. De twee grootste klassieke voorbeelden voor kunstenaars waren Zeuxis en Parrhasios. Hun werken zijn beschreven in de *Naturalis Historia* van de letterkundige Plinius de Oudere (23-79 na Chr.). Er zijn geen werken van hen bewaard gebleven, maar uit de beschrijvingen van Plinius blijkt dat zij zó realistisch konden schilderen, dat men de door hen geschilderde druiven wilde opeten. Naast natuurgetrouw werken wilde men in de renaissance, net als in de oudheid het geval was geweest, de natuur geïdealiseerd weergeven in een kunstwerk. Schilders pasten een werk aan naar hun ideaalbeeld, waarbij harmonie en proporties centraal stonden. Door de beste ‘onderdelen’ van de natuur te gebruiken werd deze geïdealiseerd.⁷ Alberti heeft, gebaseerd op antieke bronnen, geschreven over hoe Zeuxis, die Helena van Troje schilderde, allerlei ‘onderdelen’ van mooie vrouwen selecteerde, en die combineerde tot een ideale vrouw.⁸

Het woord *bellezza* had in de vroege zestiende eeuw een heel specifieke, of juist een heel algemene betekenis. De ene schrijver gebruikte het om symmetrie of proportie aan te duiden, de andere schrijver gebruikte het als ‘aangenaam’. Er werd vooral gedoeld op de ervaring van de toeschouwer. Vasari gebruikte de term *bella/o* vooral om een andere term te benadrukken.⁹

Schoonheid was in vele facetten van het leven terug te vinden in de renaissance. Aan de hand van opvattingen uit de renaissance over poëzie, kleding, esthetiek en portretkunst, evenals Vasari’s opvatting over schoonheid, wil ik analyseren wat het schoonheidsideaal van toen was, en hoe dit terug te zien is in de kunst van die tijd.

1.1 Poëzie en de natuur

“(...) the importance of the influence of Petrarch, not only on Italian Renaissance poetry, but also on the whole discourse concerning the idealisation of women, the expression of love, the description of beauty, cannot be stressed enough: these structures of feelings did not permeate only the literary culture of the time, but influenced almost all areas of cultural life.”¹⁰

⁷ Elizabeth Cropper, “Introduction”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate 1998, p. 5.

⁸ Paolo Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*. Manchester University Press 1997, p. 73.

⁹ Sharon Fermor, “Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of *leggiadria*”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Ashgate 1998, p. 124.

¹⁰ Tinagli 1997, p. 85.

De renaissance kende vele grote dichters, waarvan Petrarca (1304-1374) en Boccaccio (1313-1375) twee van de bekendste zijn. Zij schreven gedichten en vele invloedrijke werken, waar andere dichters en humanisten op voortborduurden. Petrarca schreef over schoonheid, zijn bekendste werken zijn de gedichten over Laura. Hij schreef lovend over haar, en over haar portret gemaakt door Simone Martini (1258?-1344). Hij schreef over haar schoonheid, die hij terugvond in de natuur. Besneeuwde heuvels en nachtelijke regenbuien deden hem bijvoorbeeld denken aan de ogen van Laura.¹¹ Hiermee veranderde hij de kijk op de natuur, deze werd onlosmakelijk verbonden met schoonheid. We zien de natuur daarom vaak terug als achtergrond in portretten van vrouwen. Bijvoorbeeld ook in de werken *Ginevra de' Benci* en *La Gioconda* van Leonardo, de afgebeelde vrouwen zijn tegen de achtergrond van een idyllisch landschap zijn afgebeeld.¹²

Naast een verband tussen de schoonheid en de natuur legde Petrarca een verband tussen de liefde en de fantasie. Hij kon zijn geliefde elk moment van de dag zien in zijn fantasie, zelfs na diens dood. De fantasie was volgens hem een middel om herinneringen te vormen.¹³ Fantasie gecombineerd met herinnering vormden hiermee een ideaal beeld van schoonheid, Petrarca wist dit op treffende wijze onder woorden te brengen.

Naast Petrarca en Boccaccio schreven vele anderen ook over schoonheid. Uit deze verzameling gedichten en werken kunnen we een bepaald ideaalbeeld halen. Zij schreven allen over golvend gouden haar; een sneeuw-, alabaster-, melk- of marmerwitte huid; rozenrode wangen en stralende ogen. Lippen werden vergeleken met robijnen, tanden met parels en borsten met sneeuw of appels. Deze ideale uiterlijkheden kwamen volgens de schrijvers voort uit innerlijke, spirituele perfectie. Het lichaam vormde de spiegel van de ziel.¹⁴

1.2 Kledingnormen

*"The social function of dress, not its beauty, was all important."*¹⁵

Kleding vormde een belangrijk onderdeel in het beoordelen van de schoonheid van iemand in de renaissance. Het ging niet speciaal om de schoonheid van de kleding zelf, denk aan zijde of ornamenten, maar om of een kledingstuk geschikt was voor een bepaalde gelegenheid, of voor een persoon van een bepaalde stand. Getrouwde vrouwen moesten zich bijvoorbeeld soberder kleden

¹¹ Cropper 1998, p. 5.

¹² Ibidem.

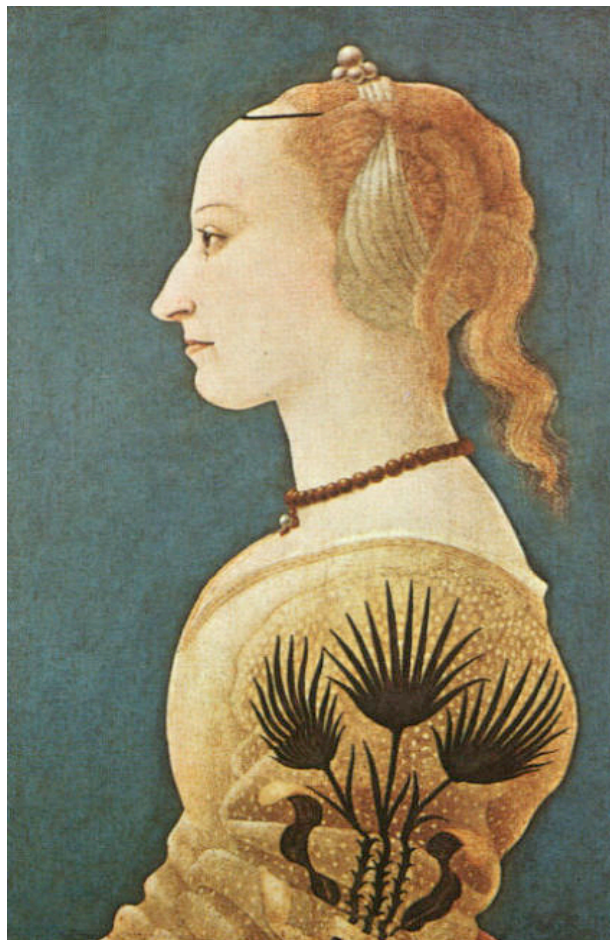
¹³ Cropper 1998, p. 4.

¹⁴ Tinagli 1997, p. 77.

¹⁵ Jane Bridgeman, "*Condecenti et netti...': beauty, dress and gender in Italian Renaissance art*", in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Ashgate 1998, p. 48.

dan jongere meisjes. En alleen als je van adel was mocht je gouden kleding dragen, kooplieden moesten wol of linnen aan.¹⁶

Deze traditie van 'bepalende kleding' zag je ook terug in de kunst van de renaissance. Portretten werden vaak in opdracht gemaakt tijdens een bijzondere gelegenheid in het leven van de geportretteerde. Als een vrouw een huwelijksportret kreeg, was ze daar vaak sober gekleed op afgebeeld. Ook kon door middel van kleding een bepaalde status of bloedlijn aangeduid worden. Een voorbeeld hiervan zien we terug in *Portrait of a Lady in Yellow* (afbeelding 1) van Alesso Baldovinetti (1425-1499).



Afbeelding 1: Alesso Baldovinetti, *Portrait of a Lady in Yellow*, 1450-60

Op de mouw van de gele jurk is een wapenmerk afgebeeld: drie palmladeren en twee veren samengebonden met een lint. De mouw heeft een prominente plaats in het portret. Mouwen werden namelijk als bijzonder gezien in de renaissance. Ze werden vaak los van de jurk gemaakt van mooie stoffen en decoraties. Het wapenmerk op de mouw in dit portret verwijst waarschijnlijk

¹⁶ Bridgeman 1998, p. 51.

naar het feit dat de geportretteerde deel uitmaakte van de familie van Angelo Galli, een dichter en diplomaat uit Urbino.¹⁷

Naast bepalende kleding waren er in de renaissance ook overheersende trends aangaande het haar of het gezicht waarneembaar. Gedurende de vijftiende eeuw was blond de meest gewaardeerde haarkleur, en veel vrouwen verfden hun haren in deze tint. Daarnaast waren hoge voorhoofden erg populair in deze tijd. Vrouwen plukten een deel van hun haarlijn weg om de haargrens verder naar achteren te leggen. Deze trends duurden vaak vrij lang, maar na 1490 waren veel vrouwen weer trouw aan de eigen haarkleur en haargrens.¹⁸

1.3 Portretkunst

“Portraiture is the depiction of the individual in his own character.”¹⁹

Portretkunst vormde een groot onderdeel van de renaissancekunst. Zowel mannen als vrouwen lieten zich vereeuwigen, vaak was dit volgens de klassieke traditie en profiel. Schoonheid is goed te bestuderen in de portretkunst omdat het hoofd centraal staat. Portretten waren vaak echter geen gelijkende beeltenis van een individu, het portret moest de status en deugdzaamheid (virtù)²⁰ van dit individu weergeven. Portretten werden deels naar de natuur geschilderd, maar alleen de mooie delen van een gezicht werden geselecteerd. Een portret was dus meestal een geïdealiseerde weergave.

Er bestonden zowel uiterlijke als sociale verschillen tussen de portretten van een man en een vrouw. Bij mannen draaide het vooral om status, een portret moest dit zo goed mogelijk weergeven. Als een man van adel was moest een portret bijvoorbeeld nobel- en deugdzaamheid verbeelden. Aan het einde van de vijftiende eeuw werden mannenportretten niet meer en-profiel geschilderd. Zij werden driekwart neergezet om zo contact met de toeschouwer te kunnen maken. Dit gaf het mannelijk portret meer ‘persoonlijkheid’.

Vrouwenportretten kenden een andere traditie. Vrouwen speelden een andere rol in de samenleving dan mannen, een minder politiek georiënteerde rol. Vrouwen waren vooral echtgenotes en moeders. In het portret uitte dit zich vaak door de nadruk op familiebanden in de vorm van een zichtbaar familiewapen. De en profiel portretten benadrukte de lange lijn die vanaf het hoge, ronde voorhoofd naar de nek liep, wat goed te zien was door het vaak strak naar

¹⁷ Tinagli 1997, p. 53.

¹⁸ Lilian H. Zirpolo, “Review” *Virtue and Beauty: Leonardo’s Ginevra de’ Benci and Renaissance Portraits of Women* by D.A. Brown, 2003, p. 35.

¹⁹ John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*. Princeton University Press 1970, p. XI.

²⁰ David Alan Brown [et al], *Virtue and Beauty*. Princeton University Press 2001, p. 14.

achteren getrokken haar. Er hingen alleen enkele gedraaide of gevlochten plukken los om het profiel van het hoofd te benadrukken. In het haar droegen de vrouwen vaak juwelen of doeken. De wenkbrauwen van de vrouwen waren, volgens de trend, bijna altijd geplukt. Er werd bij deze portretten weinig gebruik gemaakt van schaduw, waardoor het hoofd vaak een heel 'solide' uiterlijk kreeg.²¹ Een goed voorbeeld van zo'n portret is *Portrait of Battista Sforza, Countess of Urbino* (afbeelding 2) van Piero della Francesca (1420-1492).



Afbeelding 2: Piero della Francesca, *Portrait of Battista Sforza, Countess of Urbino*, 1470

Omdat deze kenmerken in veel portretten voorkwamen zorgden de schilders ervoor dat er ook wat elementen in het portret verwerkt werden die het karakter van de geportretteerde moesten weergeven. Ze varieerden bijvoorbeeld met de vorm van het oog, en de plaatsing van het oog in de oogkas. De manier waarop het hoofd gebogen werd varieerde, eveneens de stand van de nek in relatie tot de schouders. Ook met het haar, en de manier waarop het gedragen werd, werd gevarieerd.

In de laatste jaren van de vijftiende eeuw werd het gebruikelijk om ook portretten te schilderen van mensen die niet bestonden. Dit waren eigenlijk geen portretten, maar pogingen tot

²¹ Tinagli 1997, pp. 48-50.

het vereeuwigen van een ideaalbeeld. Deze traditie vond zijn oorsprong in de klassieke oudheid, maar werd ook beïnvloed door de poëzie. Het al eerder genoemde voorbeeld van Zeuxis, die Helena schilderde door onderdelen van mooie vrouwen te selecteren, vormde samen met de gedichten van Petrarca een grote prikkel voor schilders om de ideale vrouw te schilderen.²²

Sandro Botticelli (1446-1510) en Leonardo waren de eersten die vrouwenportretten niet meer en-profiel schilderden. Hiermee doorbraken zij een lange traditie. De portretten kregen een minder formeel karakter. Waarschijnlijk hing deze doorbraak samen met de opkomst van het humanisme, en daarmee met het individualisme.²³

1.4 *Esthetica*

Zoals al eerder genoemd waren er grote ontwikkelingen in Florence in de vijftiende eeuw. De renaissance kende een opleving van de naturalistische schilderkunst. Vasari schreef over de zoektocht naar naturalisme, en dat Leonardo dit in zijn carrière geperfectioneerd had. Er heerste echter nog een andere opvatting over goede schilderkunst in Florence ten tijde van Leonardo, een opvatting die al eerder door Alberti benoemd was:

*"[advised the artist to be] attentive not only to the likeness of things but also and especially to beauty."*²⁴

Deze opvatting, dat kunst niet alleen de natuur moest nabootsen maar deze ook mooi(er) moest maken kwam indirect voort uit het werk van de humanistische filosoof Marsilio Ficino (1433-1499). De eerste opvatting, realistisch schilderen, was echter dominant. Dit blijkt ook uit de *Paragone* van Leonardo, waarin hij schilderkunst als wetenschap neerzet. Na 1480 vindt er echter een omslag plaats, er komt meer aandacht voor de tweede opvatting. Deze omslag had drie oorzaken. Ten eerste kwam er een einde aan de oorlog met Rome, waardoor er meer rust kwam in het dagelijks leven van Florence. Ten tweede vertrokken er een hoop kunstenaars die realistisch schilderden uit de stad omstreeks deze tijd. Voorbeelden zijn Leonardo, Andrea del Verrocchio (1435-1488) en Antonio Pollaiuolo (1432?-1498). Hierdoor kregen de meer op schoonheid gerichte kunstenaars, zoals bijvoorbeeld Botticelli, vrij spel. Ten derde werd het werk van Ficino door middel van publicatie bekend onder het grote publiek.²⁵

²² Tinagli 1997, p. 77.

²³ Pope-Hennessy, p. 3.

²⁴ David Hemsoll, "Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence" in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Ashgate 1998, p. 66.

²⁵ Hemsoll, p. 67.

Ficino werd geïnspireerd door de Griekse filosoof Plato (427-347 v. Chr.). Hij had de opvatting dat alle natuurlijke objecten lichamelijke equivalenten van 'hogere ideeën' waren.²⁶ Deze hogere ideeën zouden op de kunstenaar geprojecteerd worden, en hij bracht ze vervolgens op een doek aan. Een lichaam was volgens Ficino een afspiegeling van een spirituele schoonheid. Zo'n lichaam zou op een doek weergegeven moeten worden door middel van beweging, levendigheid en sierlijkheid. Ficino vertaalde dit naar de praktijk in zijn publicatie, en schreef over de vormentaal van compositie, verhouding, kleur en lijnen. Ficino zag de kunstenaar als meer dan een nabootser van de natuur, de kunstenaar had de nobele taak schoonheid op te zoeken. Deze opvatting botste met de opvattingen aangaande het natuurgetrouw schilderen.²⁷

Bij zijn terugkomst in Florence omstreeks 1500 kwam Leonardo terecht in een klimaat dat de kunsten niet gunstig gezind was. De heerschappij van de antirenaissancistische dominicaan Girolamo Savonarola (1452-1498), die duurde van 1494 tot 1498, had het culturele leven van Florence geen goed gedaan.²⁸ In zijn aantekeningen over de schilderkunst bleef Leonardo vasthouden aan zijn mening dat de schilderkunst een wetenschap was. Hiermee ging hij tegen Ficino in. Hij stelde dat Botticelli 'very sorry landscapes'²⁹ maakte, hij claimde dat de schilderkunst een dochter van de natuur was, en dat er geen metafysische wereld van vormen en ideeën bestond. Hij viel de praktische lijnen- en kleurentheorie van Ficino aan door te wijzen op *sfumato*, een techniek die contouren in zachte overgangen tussen licht en donker vervaagt, en schaduwwerking.³⁰

Ondanks deze opvattingen over natuurgetrouw schilderen suggereren de in Leonardo's werk uitgebeelde personen bezielde te zijn, en is het niet enkel nabootsing. *La Gioconda* lijkt weldegelijk emoties uit te drukken. Ze heeft een mysterieuze glimlach waar ontzettend veel over gespeculeerd is. Dit wijst op een bepaalde vorm van 'innerlijke schoonheid'. Leonardo heeft dit echter bereikt door zo natuurlijk mogelijk te schilderen, niet door een zekere filosofie toe te passen.

1.5 Vasari (1511-74)

Zoals ik al eerder noemde was Vasari's meest beroemde werk *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, waarvan de eerste editie gepubliceerd werd in 1550. Hij beoordeelde kunst volgens de standaard normen van de zestiende eeuw. Hij hechtte vooral waarde aan technische vaardigheden, compositie, realistische weergave van de natuur, variatie, originaliteit en

²⁶ Hemsoll 1998, p. 68.

²⁷ Fermor 1998, p. 125.

²⁸ Hemsoll, p. 72.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Zöllner, p. 164.

invloeden van de klassieken.³¹ In het voorwoord van de derde editie van *De Levens* schrijft Vasari dat de schilder perfectie van zijn stijl of *maniera* kan bereiken door de mooiste dingen in de natuur en de mooiste onderdelen van een mens te combineren tot een figuur die kan dienen als model in al zijn werken.³²

Vasari's opvattingen over schoonheid zijn Neoplatoons te noemen. Hij zag schoonheid zowel als iets tastbaars, in de vorm van bijvoorbeeld een schilderij, en als iets geestelijks, waarbij het om de visuele ervaring van kunst ging. Hij is duidelijk beïnvloed door Ficino's werk.

Vasari schrijft dat de kunstenaar een werk er uit moest laten zien alsof hij het moeiteloos geschilderd had. Dit kon de kunstenaar doen door 'spontaan' te werk te gaan, en vele inventieve details toe te voegen. Ook adviseert hij de kunstenaar vele ornamenten toe te voegen. Hij noemt hierbij kleding van mooie stoffen, details en kleur.³³ De kunstenaar kon, door alle voorgaande regels toe te passen, de natuur overtreffen volgens Vasari. Kunst corrigeerde zo de imperfecties van de natuur, en creëerde hiermee een ideaalbeeld.

1.6 *Samengevat*

Het ideaalbeeld van vrouwelijke schoonheid in de kunst van de renaissance bestond uit een aantal facetten. Deze zijn het beste terug te zien in de portretkunst uit die tijd. Er moest een bepaalde connectie met de natuur zijn, dit kon in de vorm van een landschap op de achtergrond, maar had ook te maken met poëtische vergelijkingen. Dichters vergeleken huidskleur bijvoorbeeld met sneeuw, wangen met rozen en borsten met appels. Daarnaast was kleding erg bepalend, deze liet zien van welke stand je was. Passende kleding maakte je mooier, en liet zien hoe deugdzaam je was. Het voorhoofd van een vrouw moest hoog en rond zijn, en haar wenkbrauwen geplukt. Het haar droeg zij strak naar achteren, met enkele losse plukken.

In de renaissance waren er twee opvattingen over goede schilderkunst. De ene opvatting was dat schilders vooral natuurgetrouw moesten schilderen, de andere opvatting was dat schilders de natuur moesten idealiseren om een werk mooier te maken. Volgens Vasari was spontaniteit erg belangrijk. Hij moedigde tevens het gebruik van ornamenten en details aan.

³¹ Liana De Girolami Cheney, "Vasari's Interpretation of Female Beauty" in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998, p. 179.

³² Cheney 1998, p. 180.

³³ Ibidem, p. 183.

Hoofdstuk 2

Leonardo's theorieën over schoonheid

*"Throughout his writings Leonardo's mind moves to the general from the particular; facts are recorded, and from them laws of general application are deduced."*³⁴

Naast Leonardo's bewaard gebleven manuscripten, vormt de door Francesco Melzi samengestelde *Codex Urbinas Latinus 1270* een belangrijke bron van informatie over Leonardo's ideeën, regels en theorieën. De codex begint met de *Paragone*, een deel waarin Leonardo de schilderkunst vergelijkt met de disciplines beeldhouwkunst, muziek en poëzie. Leonardo is er van overtuigd dat schilderkunst een wetenschap is, hij ondersteunt deze stelling door te verwijzen naar de Middeleeuwse optica en het lijnperspectief. In verband met deze theorieën noemt Leonardo het oog als ons meest superieure zintuig. Dit versterkt zijn theorie dat de schilderkunst de meest belangrijke kunstvorm zou zijn. Het oog is namelijk het belangrijkste zintuig binnen de schilderkunst. In dit deel noemt hij als laatste heel expliciet het doel van de schilder:

*"The first intention of the painter is to make a flat surface display a body as if modelled and separated from this plane, and he who most surpasses others in this skills deserves most praise."*³⁵

De beste schilders zijn diegene die het menselijk lichaam zo natuurgetrouw mogelijk weergeven. Het lichaam moet op zo'n manier geschilderd zijn, dat het net lijkt alsof het niet op een doek staat, maar hier van af lijkt te stappen.

Deel twee van de codex bestaat uit de *Precetti del Pittore*: op de praktijk gerichte voorschriften voor de schilder. In de vele vertalingen en uitgaven die er van de codex bestaan is dit deel vaak verkort.³⁶ Dit komt omdat hier de meeste herhalingen in voorkomen. In dit deel besteedt Leonardo onder andere veel aandacht aan het menselijk lichaam. Dit is een erg theoretisch deel dat de maten van het lichaam en het gezicht behandelt. Hij heeft geen waardeoordeel over deze maten, en heeft het niet over schoonheid. Na het theoretische deel benadrukt Leonardo dat het bij het weergeven van figuren in een schilderij belangrijk is om emoties te kunnen 'lezen'. Aan een houding of een blik moet je kunnen zien wat de afgebeelde figuur voelt. Leonardo schrijft bepaalde emoties aan bepaalde types (jong, oud, man vrouw) toe:

*"Old women should be represented as shrewlike and eager, with irascible movements in the manner of the infernal furies, and their movements will be more apparent in their arms and heads than in their legs."*³⁷

³⁴ Pope-Hennessy 1970, p. 108.

³⁵ Kemp 1989, p. 2.

³⁶ Heydenreich 1956, p. 14.

³⁷ Kemp 1989, p. 15.

Leonardo verwerpt in dit deel het concept fysionomie, het aflezen van het karakter aan de hand van het uiterlijk een mens. Hij noemt het een onwetenschappelijke 'hersenschim'³⁸. Hij denkt dat het gezicht enkel een klein deel laat zien van het karakter, bijvoorbeeld of of iemand vaak lacht, of veel nadenkt.³⁹

2.1 Menselijke schoonheid

Leonardo heeft een aantal passages geschreven over de schoonheid van het menselijk lichaam en van het gezicht. In de verschillende moderne uitgaven van de *Codex Urbinas* is het verschillend geformuleerd, maar het komt allemaal op hetzelfde neer. Leonardo is van mening dat er zo weinig mogelijk ornamenten en objecten in een portret verwerkt moeten worden. Deze zouden enkel afleiden van de belangrijkste vorm: de vorm en de uitdrukking van het lichaam.

*"In narrative paintings never put so many ornaments on your figures and other objects that they impede the perception of the forms and attitudes of those bodies, for form and attitude are their essentials."*⁴⁰

Hij schrijft dat in het dagelijks leven mensen opkijken van een mooi gezicht, niet van vele ornamenten.⁴¹ Daarnaast vindt hij het belangrijk dat een gezicht zo sierlijk mogelijk is. Hij adviseert de schilder die dit niet met gemak kan weergeven om zo veel mogelijke mooie gezichten te bestuderen. Van deze gezichten zou hij de mooiste delen moeten selecteren, en die samenvoegen. Een schilder kan volgens Leonardo niet zelf beoordelen of een gezicht mooi is, dit zou hij aan de publieke opinie moeten overlaten. Het gevaar dat de schilder gezichten zal schilderen die op dat van hemzelf lijken ligt namelijk op de loer.⁴² Daarnaast besteedt Leonardo meerdere passages aan het beoordelen van schoonheid. Hij is er van overtuigd dat iedereen een andere mening heeft over schoonheid:

*"Of judges of various beauties of equal excellence in various bodies: Although in different bodies there be different beauties of equal attractiveness, different judges of equal intelligence will judge that there is great difference between one and the other among those they prefer."*⁴³

³⁸ Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*. Trans and annotated by A. Philip McMahon, Princeton University Press 1956, p. 157.

³⁹ Kemp 1989, p. 147.

⁴⁰ McMahon 1956, p. 112.

⁴¹ Kemp 1989, p. 196.

⁴² McMahon 1956, p. 112.

⁴³ McMahon 1956, p. 113.

Leonardo vindt het belangrijk om meerdere meningen over één schoonheid te horen. Dit deden schilders in de klassieke oudheid ook al, en het past daarom bij de schilder van de renaissance.⁴⁴ Om een mooi gezicht te versterken is het aan te raden om er een lelijk gezicht naast te plaatsen. Het contrast versterkt een beeld, hij noemt bijvoorbeeld ook de ‘versterkende tegenstellingen’ oud naast jong, groot naast klein en sterk naast zwak.⁴⁵

Naast uiterlijke schoonheid moet een schilder ‘*the man and his mind*’ schilderen volgens Leonardo. Hij doelt hiermee op het innerlijk van een mens, zoals emoties en karakter. Dit innerlijk kan weergegeven worden door middel van bewegingen en gebaren.

*“The good painter has two principal things to paint: that is, man and the intention of his mind. The first is easy, the second difficult, because it has to be represented by gestures and movements of the parts of the body, and this is to be learned from the mute, who make such gestures better than any other sort of men.”*⁴⁶

Hij noemt specifieke gebaren voor bepaalde type mensen. Jonge vrouwen moeten bijvoorbeeld bescheiden gebaren maken, en bijvoorbeeld hun benen over elkaar geslagen houden en hun hoofd buigen naar één kant. Oudere vrouwen maken volgens Leonardo heftigere gebaren.

Het is de taak van de schilder om zo veel mogelijk te oefenen op het tekenen van gezichten. Als je een gezicht ziet, mooi of lelijk, is het niet altijd mogelijk dit direct na te tekenen. Hij raadt schilders daarom aan altijd een boekje bij zich te dragen met daarin verschillende type neuzen, kinnen en voorhoofden. Hierin kunnen zij ter plekke aankruisen welk type het na te tekenen gezicht heeft. In het atelier is het het op die manier gemakkelijker een gezicht op te roepen.⁴⁷ Dit druist in tegen zijn principe van natuurgetrouw tekenen of schilderen, een ‘type’ neus of kin is natuurlijk niet nagetekend naar de natuur.

Leonardo geeft ook nog voorkeur voor een bepaalde omgeving waarin gezichten het beste uitkomen, hij noemt druilerig weer of schemerig licht als voorbeelden: *“Pay attention in the street towards evening, when the weather is bad, to how much grace and sweetness can be seen in the faces of the men and women.”*⁴⁸ Waarschijnlijk heeft dit te maken met zijn voorliefde voor schaduwwerking. Het contrast tussen licht en donker versterkt een gezicht, en geeft het reliëf. Dit verbindt Leonardo met schoonheid.⁴⁹

⁴⁴ Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci On Painting: A Lost Book (LIBRO A)*: reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester. Londen 1965, p. 130.

⁴⁵ Pedretti 1965, p. 80.

⁴⁶ McMahon 1956, p. 104.

⁴⁷ Kemp 1989, p. 215.

⁴⁸ Ibidem, p. 215.

⁴⁹ Ibidem, p. 216.

2.2 Grazia

De term 'grazia' is in de moderne kunstgeschiedenis moeilijk te duiden, dit heeft vooral te maken met vertaling. Leonardo gebruikt het een aantal keren in zijn teksten, maar een duidelijke vertaling van zijn interpretatie van deze term is er niet. MacMahon heeft het bijvoorbeeld over *attractive*, terwijl Rigaud schrijft over *roundness and effect*.⁵⁰ Kemp heeft de term opgenomen in zijn glossaria achterin *On Painting*. Hij beschrijft het als volgt:

*" (...) it embodies a sense of individual virtue, much in the manner of the theological sense of 'grace'. It should be regarded as distinct from 'beauty', which is a more exclusively visual property."*⁵¹

Hieruit is op te maken dat het gaat om een zekere sierlijkheid, of bevalligheid, van een menselijke figuur. Dit gaat niet alleen over het uiterlijk, maar ook over het karakter van het individu.

Ook Vasari heeft over deze term geschreven. Hij schreef niet enkel over de levens van kunstenaars in de renaissance, hij schreef ook over de periode zelf. Hij deelde de renaissance op in drie delen. De eerste periode, van midden dertiende eeuw tot aan het einde van de veertiende eeuw, noemt hij de 'verlichte' periode na de middeleeuwen. De tweede periode, gedurende de vijftiende eeuw, noemt hij de vroege renaissance. Hij vond de kunst van deze periode bewonderenswaardig, maar nog niet perfect. Pas in de derde periode, gedurende de zestiende eeuw, waarin ook Leonardo actief was, kwam er *grazia* in de werken van kunstenaars volgens Vasari. Hij bedoelde hiermee een bepaalde perfectie of zelfs goddelijke schoonheid.⁵²

Grazia beschrijft een moeilijk te duiden inspiratie van een schilder. In de vele literatuur over dit onderwerp wordt er gesproken van 'goddelijke' inspiratie. Vanaf de zestiende eeuw ontdekte men dit in schilderijen, maar wat het precies is werd nooit gedefinieerd.

Leonardo heeft in zijn verhandeling vooral de nadruk gelegd op het praktische aspect van het schilderen. Hij definieerde niet een bepaald ideaal, maar beschreef praktisch hoe een schilder het beste effect kon verkrijgen op zijn doek.

⁵⁰ McMahon 1956, p. 62.

⁵¹ Kemp 1989, *glossary of problematical terms*.

⁵² Christopher L.C.E. Witcombe, *Art & Artists: Renaissance art and "grazia"* < www.arthistory.sbc.edu/artartists/rengrazia.html > op 6/1/12.

Hoofdstuk 3

Leonardo's theorieën in de praktijk

Nadat ik in het voorgaande hoofdstuk Leonardo's ideeën over schoonheid behandeld heb, ga ik nu in op hoe deze ideeën terug te zien zijn in zijn schilderijen. Het is opvallend dat Leonardo, ondanks zijn regels, gedurende zijn carrière vaak hetzelfde type herhaalde in zijn tekeningen en schilderijen. Het gaat om de gezichten van een oude en een jonge man, die in zijn schetsen en narratieve werken vaak terugkomen. Deze types ontleende hij waarschijnlijk aan zijn leermeester Verrocchio. Leonardo wilde het herhalen van deze types tegengaan door het maken van grotesken: schetsen van vervormde of lelijke hoofden. Het maken van deze schetsen moest zijn automatisme bij het schilderen van gewone of mooie hoofden doorbreken.⁵³

Ik wil in dit hoofdstuk vijf van Leonardo's werken in chronologische volgorde bespreken. Op deze manier wordt het duidelijk of er een bepaalde ontwikkeling zit in zijn manier van schilderen. De focus zal echter komen te liggen op de vraag of Leonardo zich aan zijn eigen regels hield. Deze regels zijn naar aanleiding van hoofdstuk 2 als volgt samen te vatten:

- Het gebruik van zo min mogelijk ornamenten en objecten.
- Het schilderen van sierlijke gezichten door een selectie te maken van mooie onderdelen van verschillende gezichten.
- Het verkrijgen van verschillende meningen over dezelfde schoonheid.
- Het gebruik van contrast, bijvoorbeeld mooi naast lelijk of oud naast jong.
- Druilerig of schemerig weer, indirect gaat dit over het gebruik van schaduwen om reliëf te verkrijgen.
- Grazia, een bepaalde 'goddelijke' inspiratie die terug te zien is in een werk.
- Duidelijk te herkennen emotie op een gezicht of in een figuur door middel van gebaren of een bepaalde houding.

Ondanks Leonardo's herhaalde pogingen een verhandeling over de schilderkunst te schrijven en uit te geven, is dat nooit gelukt. Echter, tijdgenoten waren wel op de hoogte van sommige van zijn geschriften.⁵⁴ Ik ga er van uit dat Leonardo, ook al had hij het nog niet opgeschreven of gepubliceerd, deze regels in de praktijk wilde brengen. Hij veranderde zijn mening over goede schilderkunst gedurende zijn carrière, dit deed hij bijvoorbeeld naar aanleiding van zijn anatomische studies. De bovengenoemde basisprincipes bleven echter hetzelfde.

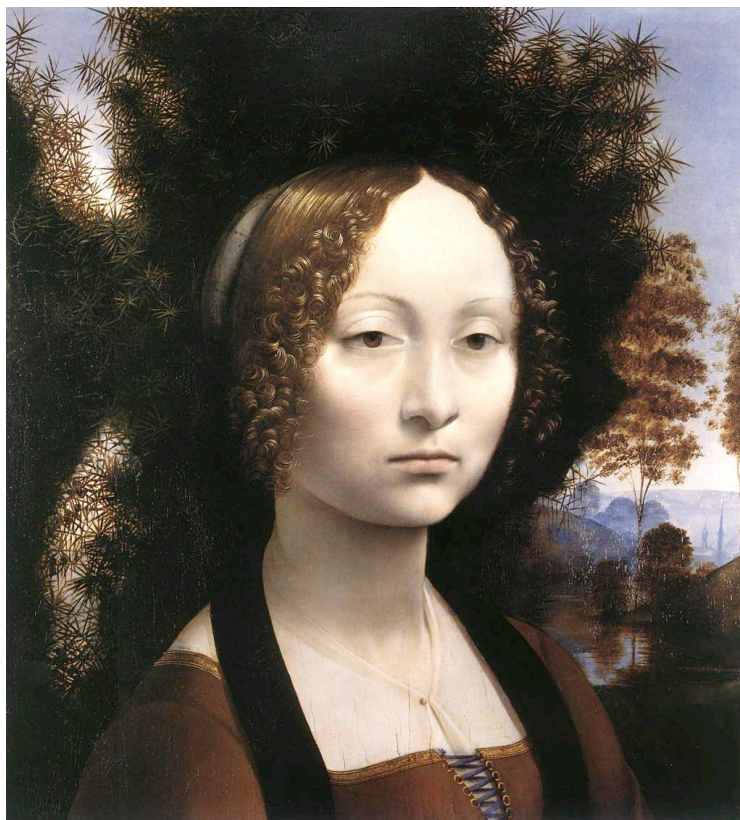
⁵³ Kwakkelstein 2011, p. 115.

⁵⁴ Heydenreich 1956, p. 21.

3.1 *Ginevra de' Benci* (1475)

*"Ginevra's head has the appearance of a large round moon cast with a pool of light and set against the dark mass of a juniper tree."*⁵⁵

Dit werk van Leonardo is een portret van de jonge vrouw Ginevra de' Benci (afbeelding 3). Hij schilderde het rond 1475 in het atelier van Verrocchio. Het werk is waarschijnlijk geschilderd ter gelegenheid van Ginevra's verloving of huwelijk met Luigi di Bernardo Niccolini in 1474. Er bestaat echter ook een theorie dat het schilderij gemaakt is in opdracht van Bernardo Bembo, een Venetiaanse afgevaardigde aan het hof van Lorenzo de' Medici. Bernardo en Ginevra zouden elkaar goed kennen, het blijft echter een raadsel of dit een platonische relatie was, of dat er sprake was van overspel.⁵⁶ In de gedichten uit de tijd waarin Ginevra leefde wordt zij beschreven als 'het mooiste meisje in Florence'. De gedichten zijn lovend over haar gouden haar en donkere ogen. Deze gedichten zijn echter enkel retorisch, en vertellen ons niets over hoe Ginevra er daadwerkelijk uitzag. Het enige wat benadrukt wordt is haar kuisheid.⁵⁷



Afbeelding 3: Leonardo da Vinci, *Ginevra de' Benci*, 1475

⁵⁵ David Bull, *Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine"*. *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 25 (1992), p. 70.

⁵⁶ Bull 1992, p. 67.

⁵⁷ D.A. Brown, *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*. Yale University Press 1998, p. 104.

Aan het schilderij is goed te zien dat Leonardo nog jong was, en dat het werk gemaakt is voor hij zijn anatomische studies uitgevoerd had. Haar armen en schouders zijn niet duidelijk te zien onder haar jurk. Ook het gezicht heeft geen duidelijke structuur onder de huid. Ginevra draagt een heel simpele bruine jurk, die qua textuur niet veel afwijkt van de textuur van haar huid.⁵⁸

Achter Ginevra is een landschap te zien. We zien een beek achter haar linkerschouder, achter deze beek rijzen heuvels op. Naast een grote jeneverbesstruik, een verwijzing naar Ginevra's naam en kuisheid⁵⁹, zijn er ook bomen te zien. Omdat haar hoofd precies in de jeneverbesstruik past, en ze qua kleur bij het landschap past, lijkt Ginevra één te zijn met de afgebeelde, vruchtbare, natuur. Op de achterkant van het schilderij staat een krans van laurier- en palmladeren afgebeeld, deze bladeren omcirkelen een takje van een jeneverbesstruik (afbeelding 4). Bij de afbeelding staat een Latijnse tekst die zoveel betekent als 'schoonheid siert deugdzaamheid'.



Afbeelding 4: Uitsnede van de achterkant van het portret van Ginevra de' Benci, 1475

De laurier- en palmladeren zijn een aanwijzing dat het schilderij in opdracht van Bembo gemaakt is, zijn embleem bestond namelijk uit deze bladeren. Het schilderij zou ook haar huwelijk én haar relatie met Bembo kunnen symboliseren. De voorkant zou haar huwelijk vieren, en de achterkant zou naar Bembo verwijzen.⁶⁰

Ginevra's hoofd is centraal gepositioneerd in het werk, iets wat ongebruikelijk was bij portretten. Vaak zijn portretten rechthoekig, en zijn ook de armen en de torso afgebeeld. Er zijn aanwijzingen dat ook het schilderij van Ginevra ooit langer was aan de onderkant. Door shade

⁵⁸ Bull 1992, p. 71.

⁵⁹ D.A. Brown 2001, p. 143.

⁶⁰ D.A. Brown 2001, p. 142.

zou er een deel afgezaagd zijn. Haar gevouwen handen zouden bij het origineel zichtbaar geweest zijn. Deze handen waren waarschijnlijk geschilderd naar voorbeeld van tekeningen van Leonardo's hand, die nu bewaard worden in de Royal Library te Windsor Castle (afbeelding 5).⁶¹ De handen hadden het portret minder statisch gemaakt. Met de handen eraan had het portret erg geleken op het beeld *Lady with a bunch of flowers* van Verrocchio.⁶² Leonardo schilderde Ginevra waarschijnlijk naar voorbeeld van dit beeld.



Afbeelding 5: Leonardo da Vinci, *Study of arms and hands*, 1474

Over het algemeen is het schilderij van Ginevra goed geconserveerd gebleven. De kleuren zijn echter donkerder, of juist vervaagd. De jeneverbesstruik was bijvoorbeeld veel groener, en Ginevra's lippen en wangen waren veel roder. Het vernis dat op het schilderij aangebracht was verkleurde gedurende de jaren, waardoor het schilderij een warme gloed kreeg. Na een schoonmaakbeurt kwam Ginevra's blanke huid weer tevoorschijn.⁶³

⁶¹ Bull 1992, p. 72.

⁶² D.A. Brown 2001, p. 142.

⁶³ Bull 1992, p. 75.

In het schilderij maakt Leonardo weinig gebruik van ornamenten of objecten. Ginevra's jurk is heel simpel, de enige toevoegingen zijn een lint en een heel klein knoopje. In haar haren draagt zij een simpele doek. Het gezicht van Ginevra is niet uitgesproken sierlijk te noemen, er is geen sprake van een uitgesproken zichtbare botstructuur. In dit vroege werk is ook nog weinig te zien van Leonardo's beroemde *sfumato* techniek. In het gezicht zijn wel enkele schaduwen te zien bij haar halslijn en kaaklijn, maar verder in haar gezicht niet. Hierdoor krijgt het gezicht een wat solide uitstraling, en lijkt ze niet te 'leven' of ademen. Wel vormt de jeneverbesstruik een groot contrast met haar blanke gelaat, al kan dit ook komen door de donkere verkleuring die met de jaren opgetreden is. Ginevra drukt geen duidelijke emotie uit. Ze lijkt wat verdrietig door haar afwezige blik, en haar enigszins naar beneden staande mondhoeken. Als het inderdaad een portret was ter ere van haar huwelijk, zou een verdrietige blik niet passend zijn. Misschien kwam het omdat zij ziek was, een feit dat op te maken is uit de brieven die haar man schreef.⁶⁴ Haar houding is niet goed te zien omdat het schilderij ingekort is. Als haar handen inderdaad naar voorbeeld van de schetsen in Windsor Castle zijn gemaakt, zouden ze netjes in haar schoot gevouwen zijn geweest. Gevouwen handen wijzen op kuisheid, iets wat past binnen de context van dit portret.

Het portret van Ginevra voldoet maar aan een aantal van Leonardo's regels, die hij later zou opschrijven. Hij gebruikte zo min mogelijk ornamenten en objecten en maakte gebruik van contrast. Zijn andere regels zijn niet duidelijk te onderscheiden op dit schilderij. Waarschijnlijk komt dit omdat het een van zijn vroege werken is. Hij moest zijn talenten en ideeën over goede schilderkunst nog verder ontwikkelen.

3.2 Dame met de hermelijn (1488-90)

*"The nervous charm, as well as the physical torsion, of beauty and beast can be seen as having been assimilated the one to the other."*⁶⁵

Dit schilderij is Leonardo's tweede vrouwenportret. Het wordt gedateerd rond 1490, toen hij begon met schilderen aan het Milanese hof. De afgebeelde vrouw is waarschijnlijk Cecilia Gallerani, de minnares van Ludovico Sforza, regent en hertog van Milaan.⁶⁶ Cecilia lijkt te kijken naar iets wat buiten de lijst van het schilderij gebeurt, ze is afgebeeld op het moment van omdraaien. Met haar linkerarm ondersteunt zij een hermelijn, die ze met haar rechterhand aait. De hermelijn heeft zijn blik naar de toeschouwer gericht.

⁶⁴ D.A. Brown 1998, p. 105.

⁶⁵ D.A. Brown 2001, p. 77.

⁶⁶ Ibidem, p. 67.

Cecilia is minder statisch neergezet dan Ginevra. Dit komt waarschijnlijk omdat Cecilia een lagere status had dan de meeste vrouwen die geportretteerd werden. Ze was immers enkel de *minnares* van de hertog. Cecilia heeft een vrij ontspannen houding, de hermelijn lijkt meer op zijn hoede (afbeelding 6). In Cecilia's blik is zelfvertrouwen en tevredenheid te lezen. Door deze blik en haar bewegelijke houding, haar hoofd en bovenlichaam wijzen niet dezelfde kant op,⁶⁷ lijkt Cecilia levendiger dan Ginevra. De hermelijn benadrukt de beweging die Cecilia lijkt te maken.⁶⁸ Haar lichaam is tevens duidelijker weergegeven onder haar kleding. De uitdrukking van textuur is verbeterd, vooral bij de vacht van de hermelijn.



Afbeelding 6: Leonardo da Vinci, *Dame met de hermelijn*, 1488-90

De hermelijn die Cecilia vastheeft staat symbool voor drie dingen. Ten eerste is het een verwijzing naar de familienaam van Cecilia (Gallerani). Het Griekse woord voor hermelijn is namelijk 'galee'. Ten tweede is het een symbool voor zuiverheid. De hermelijn heeft een schone leefomgeving. Ten derde is de hermelijn het embleem van de Milanese hertog.⁶⁹

⁶⁷ Zöllner, p. 82.

⁶⁸ Ibidem, p. 82.

⁶⁹ D.A. Brown 2001, p. 76.

Het schilderij verkeert niet meer in goede staat. De vernislaag die er overheen zit is verkleurd waardoor vele details niet meer zichtbaar zijn. Het geeft het schilderij een warmere uitstraling dan de bedoeling was. Daarnaast is de originele achtergrond, die blauwgrijs was, met zwart overgeschilderd. De schaduwwerking is hierdoor verloren gegaan, evenals de levendigheid. Hier en daar is er zelfs, per ongeluk, met zwart over Cecilia's contouren heen geschilderd. De linkerbovenhoek van het schilderij is op een bepaald moment stukgegaan, en is amateuristisch gerepareerd.

Bij de restauratie waarbij de achtergrond zwart is gemaakt zijn ook de knopen en de kralen op het schilderij met zwart bijgewerkt. Cecilia's lippen en ooghoeken zijn roder gemaakt, en het topje van haar neus is met bruine, glanzende verf bijgewerkt. De scheiding van het haar is met huidskleur ingevuld, en het haar is met bruin glazuur donkerder gemaakt.⁷⁰ De meest controversiële aanpassing is die onder haar kin, daar is amberkleurige verf aangebracht waardoor de loshangende plukken die Leonardo waarschijnlijk geschilderd had verloren zijn gegaan. Ook is er een inscriptie verloren gegaan door de zwarte verf, deze inscriptie was echter niet van Leonardo maar is gedaan ten tijde dat het schilderij opgenomen werd in het Poolse museum te Pulawy. De inscriptie zei "LA BELE FERONIERE. LEONARD D'AWINCI."⁷¹

De dame met de hermelijn lijkt al meer aan Leonardo's regels te voldoen dan het portret van Ginevra. Hij maakt echter wel gebruik van veel ornamenten: Cecilia draagt een ketting, heeft verschillende haarversieringen en haar gewaad is van verschillende stoffen met verschillende print gemaakt. De hermelijn vestigt een groot deel van de aandacht op zich. Daar staat tegenover dat het een sierlijk schilderij is, zowel door de gesuggereerde beweging als door Cecilia's gezichtsuitdrukking. Ze heeft een duidelijk te lezen kalmte en tevredenheid over zich. Dit staat in contrast met de hermelijn, die gespannen lijkt. De compositie maakt weinig gebruik van schaduwwerking, al is dit waarschijnlijk grotendeels verloren gegaan met het overschilderen van de achtergrond.

3.3 *La belle ferronière* (1490-96)

De vrouw op het derde portret dat Leonardo schilderde is nooit met zekerheid geïdentificeerd (afbeelding 7). Hij schilderde het gedurende zijn tijd aan het Milanese hof. Het paneel waarop de dame geschilderd is, is waarschijnlijk afkomstig van dezelfde stam als het paneel waarop Cecilia geschilderd is. Ten tijde van Leonardo's verblijf aan het hof was Ludovico Sforza aan de macht. Officieel was Ludovico sinds 1480 met Beatrice d'Este getrouwd, de officiële huwelijksvoltrekking

⁷⁰ Bull 1992, p. 77.

⁷¹ Ibidem, p. 78.

zou echter pas in 1491 plaatsvinden. Dit uitstel kwam waarschijnlijk door de relatie die Ludovico had met zijn minnares Cecilia Gallerani, die zwanger was van hem. Cecilia was niet Ludovico's enige minnares, hij had ook een relatie met Lucrezia Crivelli.⁷² Het portret kan dus drie vrouwen uitbeelden: Beatrice d'Este, Lucrezia Crivelli of een ouder geworden Cecilia Gallerani.⁷³



Afbeelding 7: Leonardo da Vinci, *La belle ferronnière*, 1490-96

Het doek verkeert in goede staat, op beschadigingen aan het voorhoofd en het décolleté na. Het haar aan de linkerkant van haar hoofd is waarschijnlijk ooit gerestaureerd, en langer gemaakt dan het oorspronkelijk was. Er bestaat ook een theorie dat haar hoofdsieraad, genaamd een *ferronnière*, er pas later opgeschilderd is.⁷⁴ Het is opvallend dat *La belle ferronnière* als enige van de portretten die ik bespreek geen afgebeelde handen heeft, of, in het geval van Ginevra, had. Waarschijnlijk was dit wel Leonardo's doel, de simpele borstwering die nu op het werk te zien is lijkt niet zijn stijl te zijn.⁷⁵

La belle ferronnière is in vele opzichten vergelijkbaar met het portret van Cecilia Gallerani. In zekere zin lijken de twee vrouwen op elkaar. Beide dragen ze uitgebreid versierde jurken, een ketting en een hoofdsieraad horizontaal over het voorhoofd. Ook hebben beide portretten een donkere

⁷² Zöllner 2006, pp. 86-87.

⁷³ Ibidem, p. 183.

⁷⁴ Ibidem, p. 183.

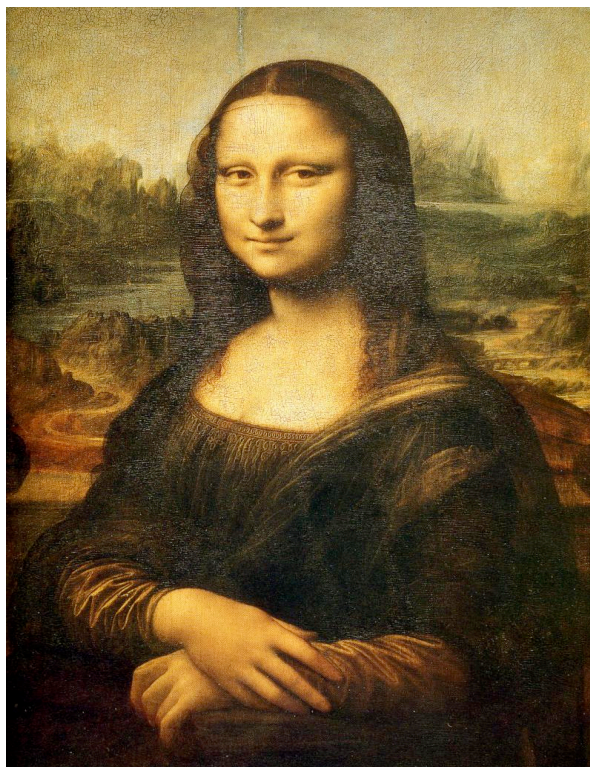
⁷⁵ D.A. Brown 1998, p. 105.

achtergrond. Daarnaast zijn er natuurlijk ook opvallende verschillen. Ze hebben allebei een andere houding, Cecilia is weggedraaid van de toeschouwer terwijl *la ferronière* de schilder aankijkt. Cecilia is een sierlijkere verschijning, en haar portret is dynamischer. Leonardo maakt in dit portret gebruik van ornamenten, en heeft een minder sierlijk gezicht geschilderd dan bij zijn vorige portret. Hij maakte echter wel gebruik van dezelfde schaduwwerking als bij Cecilia's portret. *La belle ferronière* drukt geen uitgesproken emoties uit. Ze lijkt vrij sereen te poseren. Volgens zijn eigen regels is dit een minder mooi portret dan *De dame met de hermelijn*.

3.4 *La Gioconda* (1503-14)

*"As he worked year after year upon the panel, the portrait of an individual was transformed into an essay about portraiture."*⁷⁶

Er is nooit zoveel geschreven over een schilderij als over *La Gioconda* (afbeelding 8). Het werk werd waarschijnlijk rond 1503-14 geschilderd door Leonardo. Over de opdracht, wie er afgebeeld is en waarvoor het diende is veel onduidelijkheid.



Afbeelding 8: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503-07

⁷⁶ Pope-Hennessy 1970, p. 108.

De meest bekende theorie stelt dat de geportretteerde Lisa Gherardini is, de echtgenote van Francesco del Giocondo. Hij zou het portret hebben laten maken ter ere van de geboorte van hun eerste zoon. Het gezin Giocondo zou het portret echter nooit ontvangen hebben omdat Leonardo het werk pas 10 jaar later afgemaakt zou hebben. Hij woonde toen niet meer in Florence. De belangrijkste bron voor deze theorie zijn de levensbeschrijvingen van Vasari.⁷⁷ Twijfel rond deze theorie is gebaseerd op het feit dat veel theoretici niet geloven dat Leonardo, rond 1503 al een beroemd kunstenaar, een portret zou schilderen voor een gewone koopman. Er is geopperd dat het schilderij ook in opdracht van Giuliano de' Medici gemaakt kan zijn, of dat Isabelle d'Este de geportretteerde is. Theorieën die nooit volledig bewezen zijn.⁷⁸

La Gioconda is geschilderd volgens de portrettraditie van de laat vijftiende eeuw, namelijk in halffiguur. Er is goed te zien dat Lisa op een bestudeerde manier is neergezet, ze zit precies in het midden van het paneel.⁷⁹ Lisa zit tegen de achtergrond van een kaal landschap, zulke landschappen paste Leonardo ook toe in zijn religieuze schilderijen. Ook de glimlach van Lisa lijkt iets religieus uit te stralen, wat goed binnen de literaire conventies van bijvoorbeeld Dante of Firenzuolo past.⁸⁰ Ze heeft haar handen vroom gevouwen, iets wat in die tijd op deugdzaamheid wees. Verder draagt Lisa een fijne sluier over haar loshangende haar. Haar zwarte gewaad is versierd met borduursels en plooien. In dit portret heeft Leonardo zijn schaduwwerking geoptimaliseerd.⁸¹

Volgens studies zou de lichtwerking op het schilderij bewijzen dat *La Gioconda* niet naar de natuur geschilderd is. Deze zou zo gemaakt zijn dat het reliëf in het gezicht optimaal uit zou komen. Dit sluit aan bij de theorie dat *La Gioconda* geen afbeelding is van een echt persoon, maar dat het een geïdealiseerd beeld is. Leonardo zou zijn favoriete type, afgeleid van Verrocchio's type van een jonge man, in het schilderij verwerkt hebben.⁸²

Leonardo maakt met *La Gioconda* een duidelijke ontwikkeling door. Dit portret is een van de meest bekende werken ter wereld, en het voldoet tevens aan de meeste van zijn eigen gestelde regels. In *La Gioconda* is niet veel gebruik gemaakt van ornamenten, ze draagt enkel een simpele, weinig versierde jurk, en een simpele sluier. Haar gezicht is erg sierlijk, en er is meerdere malen geopperd dat het een geïdealiseerd portret is. Er is sprake van een contrast tussen het ruige landschap, en Lisa's serene verschijning. Leonardo's schaduwtechnieken, *sfumato*, zijn op zijn best in dit werk.

⁷⁷ Zöllner 2006, p. 131.

⁷⁸ Ibidem, p. 194.

⁷⁹ Pope-Hennessy 1970, p. 106.

⁸⁰ Zöllner, p. 194.

⁸¹ Ibidem, p. 132.

⁸² Kwakkelstein 2011, p. 134.

Alle contouren zijn verdoezeld, en ze lijkt haast te ademen. Door het landschap en haar glimlach krijg het werk iets religieus, wat toegeschreven kan worden aan de zogenaamde *grazia* van een schilderij. Het enige wat ontbreekt in *La Gioconda* is een duidelijke emotie, haar glimlach blijft mysterieus: wat voelt of denkt Lisa?

3.5 Johannes de dooper (1510-15)

Het werk waarop Johannes de Doper afgebeeld staat is een van Leonardo's laatste werken (afbeelding 9). In dit werk komt zijn schildertalent optimaal tot zijn recht. Hij werkt met olieverf en vernis, hierdoor komt de *sfumato* techniek goed uit. Johannes lijkt uit het duister te treden, de lichtbron die zijn gezicht verlicht blijft buiten beeld. Waarschijnlijk moet dit 'goddelijk licht' verbeelden.

De context van het schilderij is altijd onduidelijk gebleven, net als de datering. Het gebaar dat Johannes maakt komt echter vaker voor op Florentijnse schilderijen uit de renaissance. Het doek is in goede staat, en vertoont geen sporen van beschadigingen.⁸³



Afbeelding 9: Leonardo da Vinci, *Johannes de Doper*, 1513-16

⁸³ Zöllner 2006, pp. 164-166.

Door het onderwerp en de verschijning van Johannes is het werk raadselachtig te noemen.⁸⁴ Hij heeft net als *La Gioconda* een mysterieuze glimlach, al verschilt deze in zekere zin van die van Lisa. Hij lijkt minder in controle van zijn emoties te zijn, terwijl Lisa iets heel serene uitstraalt. Daarnaast is Johannes' verschijning vreemd omdat hij door Leonardo heel anders weergegeven is dan de traditionele manier. In de meeste verhalen over, of afbeeldingen van Johannes wordt hij neergezet als een uitgehongerde en onverzorgde man. In Leonardo's portret is Johannes haast mollig, en ziet hij er knap uit. Dit komt waarschijnlijk omdat Leonardo Johannes schilderde naar voorbeeld van een eerdere door hem gemaakte tekening van de engel van Annunciatie (afbeelding 10).⁸⁵ Dit wijst op een zekere voorkeur voor een bepaald type man.



Afbeelding 10: Giacomo Salai?, *Kopie naar Leonardo's engel van de Annunciatie*, na 1513

Net als *La Gioconda* voldoet ook het schilderij van Johannes de Doper aan veel van Leonardo's regels. Naast het kruis en het dierenvel zie je in het schilderij van Johannes weinig ornamenten terug. Het gezicht van de heilige is erg sierlijk voor een mannengezicht, en is bijna androgyn te noemen. Er bestaat een groot contrast tussen de verlichte Johannes, en de duistere achtergrond. Door Leonardo's *sfumato* techniek lijkt Johannes echt te leven, en is er sprake van veel reliëf in zijn gezicht. Omdat de lichtbron buiten beeld blijft, en Johannes een heilige is, lijkt het alsof hij verlicht

⁸⁴ Robert Zwijnenberg, "St. John the Baptist and the essence of painting" in *Leonardo da Vinci and the ethics of style*. Edited by Claire Farago, Manchester University Press 2009, p. 98.

⁸⁵ Kwakkelstein 2011, p. 131.

wordt door 'goddelijk licht', wat in verband gebracht kan worden met *grazia*. Alleen de emotie op Johannes' zijn gezicht blijft, net als bij *La Gioconda*, onduidelijk.

Conclusie

Uit de analyse van Leonardo's werken blijkt dat hij zich niet altijd aan zijn eigen regels hield. Dit komt in de eerste plaats omdat hij zijn talent nog niet volledig ontwikkeld had toen hij zijn eerste werken maakte. Uit de levensbeschrijvingen van Vasari blijkt dat Leonardo aan het einde van zijn leven spijt betuigde over zijn eigen werkwijze:

*"(...) on his deathbed Leonardo showed much regret for not having worked as he should have done, but Vasari also states that Leonardo 'worked more by words than by deeds'."*⁸⁶

Uit Leonardo's geschreven regels is geen uitgesproken schoonheidsideaal op te maken. Als je de besproken werken naast elkaar zet is dit echter wel te ontdekken. Uit de portretten spreekt een zekere voorkeur voor een bepaald type. Het portret van Ginevra de' Benci wijkt iets af van de andere vier besproken werken. Dit is toe te schrijven aan het feit dat het een van Leonardo's vroege werken is, en de invloed van Leonardo's anatomische studies hier bijvoorbeeld nog niet in terug te zien is. *De dame met de hermelijn*, *La belle ferronière*, *La Gioconda* en *Johannes de Doper* hebben echter allemaal een scherp ovaal gezicht en een moeilijk te duiden, maar vrij serene, gezichtsuitdrukking. De laatste vier lijken daarnaast erg op elkaar. Er is gewezen op het feit dat *La belle ferronière* een portret van een oudere Cecilia Gallerani zou kunnen zijn, en ook de overeenkomsten tussen *La Gioconda* en de androgyne Johannes zijn niet onopgemerkt gebleven. Hieruit blijkt dat Johannes een zekere vrouwelijke schoonheid bezit.

De voorkeur voor het perfect nabootsen van de natuur door middel van *sfumato* lijkt ook steeds sterker te worden naar mate Leonardo ouder wordt. Het portret van Ginevra vertoont weinig tot geen schaduwwerking, terwijl Johannes de Doper uit de schaduw naar voren lijkt te treden. Ook *La Gioconda* is een goed voorbeeld van een werk waarin de *sfumato* techniek volledig tot zijn recht komt. Door het gebruik van schaduwen in plaats van contouren lijkt ze haast tot leven te komen.

Leonardo's werken passen in bepaalde opzichten ook binnen de traditie van de (portret) kunst van de renaissance. Bij *La Gioconda* en *Ginevra de' Benci* bestaat er een duidelijke connectie tussen de natuur, in de vorm van een landschap, en hun uiterlijk. Door verkleurde vernislagen is het niet bij elk werk zo duidelijk meer, maar de vrouwen hadden allemaal een erg blanke huid en rode wangen en lippen. De kleding die de geportretteerden dragen paste niet altijd bij Leonardo's regels van somberheid, maar wel bij de portrettraditie van de renaissance. Die schreef namelijk voor dat iemand door middel van zijn kleding kon laten zien van welke stand hij of zij was. Alleen

⁸⁶ Kwakkelstein 2011, p. 135.

Ginevra voldoet aan de norm van het hoge, ronde voorhoofd, maar de vrouwen hebben wel allemaal geplukte wenkbrauwen. Behalve Mona Lisa hebben de vrouwen hun haar naar achteren getrokken, met hier en daar wat losse plukken. Waarschijnlijk was de connectie met het algemene schoonheidsideaal van de renaissance sterker aan het begin van Leonardo's carrière omdat hij zijn theorieën toen nog niet volledig ontwikkeld had. Leonardo stond toen nog onder invloed van zijn leermeester Verrocchio die zich bij het maken van portretten hield aan de algemene regels.

Leonardo had duidelijk zijn eigen mening over schoonheid, en liet in zijn werken een bepaalde voorkeur zien. Toch werd hij ook beïnvloed door de tradities uit zijn eigen tijd. Dit is logisch, want de opdrachtgevers van de schilderijen hadden vaak ook heel wat in te brengen. Zij bestelden portretten bij Leonardo omdat hij een beroemd kunstenaar was, en ze konden hun rijkdom en status door middel van het schilderij tentoonstellen. Het gevolg was dat de geportretteerde bijvoorbeeld sieraden en mooie kleding droeg en er geen rekening gehouden werd met Leonardo's voorkeur voor soberheid. De opdrachtgevers wilden een werk dat binnen de traditie van de renaissance paste, en hechtten minder waarde aan natuurgetrouwheid.

Leonardo ging steeds meer werken volgens zijn eigen regels, en kwam los van het heersende schoonheidsideaal van de renaissance. Uit zijn latere werken spreekt een zekere voorkeur voor een bepaald type gezicht, maar vooral een voorkeur voor een bepaalde manier van werken. De *sfumato* techniek is hier het belangrijkste voorbeeld van. Hiermee bereikte hij de natuurgetrouwheid waar hij naar streefde in zijn werk.

Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1

Alesso Baldovinetti (1425-1499), *Portrait of a Lady in Yellow*, ca. 1445-55, Tempera op paneel, 62.9 x 40.6 cm, National Gallery, Londen, Engeland. Foto: Web Gallery of Art (#1176).

Afbeelding 2

Piero della Francesca (1420-1492), *Portrait of Battista Sforza, Countess of Urbino*, 1470, Tempera op paneel, 47 x 33 cm, Uffizzi Gallery, Florence, Italië. Foto: The Yorck Project, 10.000 Meisterwerke der Malerei, 2002.

Afbeelding 3

Leonardo da Vinci (1452 - 1519), *Ginevra de' Benci* (voorzijde), ca.1474-1478, Olieverf op paneel, 38.1 x 37 cm (zonder lijst), National Gallery of Art, Washington D.C., USA. Foto: National Gallery of Art, Washington 2011.

Afbeelding 4

Leonardo da Vinci (1452 - 1519), *Ginevra de' Benci* (uitsnede achterzijde), ca. 1474-1478, Olieverf op paneel, 38.1 x 37 cm (zonder lijst), National Gallery of Art, Washington D.C., USA. Foto: National Gallery of Art, Washington 2011.

Afbeelding 5

Leonardo da Vinci (1452-1519), *Study of arms and hands*, ca. 1474, Zilverstift op geprepareerd roze papier, 21.4 x 15 cm, Royal Library Windsor Castle, Windsor, Engeland. Foto: The Royal Collection, 2005.

Afbeelding 6

Leonardo da Vinci (1452-1519), *Dame met de Hermelijn* (portret van Cecilia Gallerani), ca. 1490, Olieverf op paneel, 55 x 40.5 cm, Czartoryski Museum, Krakow, Polen. Foto: Czartoryski Museum, Krakow, Polen.

Afbeelding 7

Leonardo da Vinci (1452 - 1519), *La Belle Ferronniere* (portret van een dame aan het Milanese hof), ca. 1485-1495, Olieverf op paneel, 63 x 45 cm, Musee du Louvre, Parijs, Frankrijk. Foto: The Yorck Project, 10.000 Meisterwerke der Malerei, 2002.

Afbeelding 8

Leonardo da Vinci (1452 - 1519), *Mona Lisa* (bekend als portret van Lisa Gheradini), ca. 1503-1507, Olieverf op paneel, 77 x 53 cm, Musee du Louvre, Parijs, Frankrijk. Foto: Musée du Louvre.

Afbeelding 9

Leonardo da Vinci (1452-1519), *St. John the Baptist*, ca. 1513-1516, Olieverf op paneel, 69 x 57 cm, Musee du Louvre, Parijs, Frankrijk. Foto: The Yorck Project, 10.000 Meisterwerke der Malerei, 2002.

Afbeelding 10

Giacomo Salai? (1480-1524), *Kopie naar Leonardo's engel van de annunciatie* (?), ca. 1513, Tempera (?) op paneel, 71 x 52 cm, Kunstmuseum Basel, Zwitserland. Foto: < [www. everypainterpaintshimself. com/ galleries/leonardo_images](http://www.everypainterpaintshimself.com/galleries/leonardo_images) > op 23 januari 2011.

Bibliografie

Bridgeman, J., “*Condecenti et netti . . .*: beauty, dress and gender in Italian Renaissance art”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998.

Brown, D.A., *Leonardo da Vinci: Origins of a Genius*. Yale University Press 1998.

Brown, D.A. [et al], *Virtue and Beauty*. Princeton University Press 2001.

Bull, D., *Two Portraits by Leonardo: “Ginevra de’ Benci” and the “Lady with an Ermine”*. *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 25 (1992), pp. 67-83.

Cheney, De Girolami, L., “Vasari’s Interpretation of Female Beauty” in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998.

Cropper, E., “Introduction”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998.

Fermor, S., “Poetry in motion: beauty in movement and the Renaissance conception of *leggiadria*”, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998.

Hemsoll, D., “Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence” in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Edited by Francis Ames-Lewis and Mary Rogers, Ashgate 1998.

Heydenreich, L., “Introduction”, in *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus] By Leonardo da Vinci*. Trans and annotated by A. Philip McMahon, Princeton 1956, 2 vols., vol. 1, pp. xi-xliii.

Kemp, M., *Leonardo on Painting. An anthology of writings by Leonardo da Vinci*. Yale University Press and 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. 107-361.

Murray, P. and L., *The Penguin Dictionary of ART & ARTISTS*. Penguin Books (New York) 1978.

Pedretti, C., *Leonardo da Vinci On Painting: A Lost Book (LIBRO A): reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester*. Londen 1965.

Pope-Hennessy, J., *The Portrait in the Renaissance*. Princeton University Press, 1970.

Rubin, P., *What men saw: Vasari’s life of Leonardo da Vinci and the image of the renaissance artist*. *Art History*, vol. 13, issue 1, 1990.

Tinagli, P., *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*. Manchester University Press 1997.

Vasari, G., “Het Leven van Leonardo da Vinci, Florentijns Schilder en Beeldhouwer” in *De Levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*. Red. Henk van Veen, Vert. Anthonie Kee, Amsterdam (1990) 2010.

Vinci, da L., *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*. Trans and annotated by A. Philip McMahon, Princeton University Press 1956.

Witcombe, C.L.C.E., *Art & Artists: Renaissance art and "grazia"* op < www.arthistory.sbc.edu/artartists/rengrazia.html >, 6 januari 2012.

Zirpolo, L., "Review", over *Virtue and Beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance Portraits of Women* by David Allan Brown. *Women's Art Journal*, vol. 24, no. 1 (Spring - Summer, 2003), pp. 34-36.

Zöllner, F., *Leonardo da Vinci 1452-1519: Schilderijen*. Librero 2006.

Zwijnenberg, R., "St. John the Baptist and the essence of painting" in *Leonardo da Vinci and the ethics of style*. Edited by Claire Farago, Manchester University Press, 2009.