

OWG I, FLORENCE (NIKI)
DE SPANNING TUSSEN THEORIE EN PRAKTIJK BIJ LEONARDO DA VINCI
PROF. DR. MICHAEL KWAKKELSTEIN

Poëzie in portretten

Petrarca's schoonheidsideaal in Leonardo da Vinci's theorie en vrouwenportretten

Gwendolyn Herrema, 3763587

7-2-2014



*Leonardo da Vinci, Ginevra de Benci,
c. 1474-1478,
olie op paneel, 38.1 x 37 cm,
National Gallery of Art,
Washington D.C.*

Inhoud

Inleiding	2
Leonardo's bekendheid met Petrarca's schoonheidsideaal	3
Petrarca's schoonheidsideaal en de invloed op Italië	4
Leonardo da Vinci's theorie	7
Leonardo's aantekeningen over schoonheid.	7
Leonardo's theorie over de portretkunst.....	9
De invloed van Petrarca's schoonheidsideaal op Leonardo's theorie	11
De invloed van Petrarca's <i>canzoniere</i> op Leonardo's vrouwenportretten.....	11
Ginevra de Benci	12
De dame met de hermelijn.....	15
Een vrouw aan het hof van Milaan.....	18
De Mona Lisa	21
De invloed van Leonardo's theorie over schoonheid en portretkunst op zijn vrouwenportretten.....	23
Conclusie	25
Literatuurlijst	28
Afbeeldingenlijst	29
Bijlagen	31

Inleiding

[...] Do you not see that among human beauties it is a very beautiful face and not rich ornaments that stop passers-by? And this I say to you who adorn your figures with gold or other rich trimmings, do you not see beautiful young people diminish their excellence with excessive ornamentation? Have you never seen women in the hills wrapped in plain and poor draperies possessing greater beauty than those who are adorned? [...]
(Leonardo da Vinci, Codex Urbinas, fol 130v-131.)¹

Het bovenstaande citaat is een notitie welke Leonardo da Vinci (1452 - 1519) opschreef in ca. 1492. Het onderwerp betreft de vrouwelijke schoonheid in de schilderkunst. Dit is een van de vele aantekeningen die hij over deze kwestie maakte. Het vrouwelijk schoonheidsideaal had ook gedurende het dagelijks leven een belangrijke rol in de maatschappij. Een van de belangrijkste inspiratiebronnen voor het schoonheidsideaal dat in Italië heerste gedurende de 14^{de} en de 15^{de} eeuw was de *canzoniere* van Petrarca (1304 -1374). Het schoonheidsideaal van Petrarca wordt vaak in één adem genoemd met Leonardo's vrouwenportretten. De vrouwenportretten van Leonardo worden aangehaald als voorbeeld voor Petrarca's schoonheidsideaal in de Renaissance.² De auteurs, welke het verband tussen Petrarca's ideaal en Leonardo's portretten beschrijven, gaan hier echter niet veel verder op in. In weinig tot geen secundaire bronnen is terug te vinden wat Petrarca's schoonheidsideaal daadwerkelijk inhield en hoe deze overeenkomt met de vrouwenportretten van Leonardo. Ook wordt het schoonheidsideaal niet in verband gebracht met Leonardo's ideeën over schoonheid en portretkunst die hij gedurende zijn leven opschreef.

De rol van Petrarca's schoonheidsideaal in Leonardo's theorie en praktijk is het onderwerp van deze paper. Onderzocht wordt of Petrarca's schoonheidsideaal terug te vinden is in zowel Leonardo's theorie als in zijn vrouwenportretten. Hierbij worden tegelijkertijd de bestaande tradities in de Florentijnse en Milanese schilderkunst in het oog gehouden. Deze paper tracht antwoord te geven op de vraag: *Hoe verhoudt Petrarca's schoonheidsideaal zich tot de door Leonardo opgestelde adviezen over schilderkunst en zijn vrouwenportretten?* Als eerste wordt gekeken hoe Leonardo Petrarca's schoonheidsideaal gekend kan hebben en/of

¹ P. McMahon (red.), *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270) by Leonardo da Vinci*, dl. 1, Princeton 1956, pp. 163-164, §442.

² P. Simons, 'Portraiture, Portrayal and Idealization', in: A. Brown (red.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford, 1995, p. 283. Simons benoemt dat Cecilia Gallerani naar een Petrarcaans model geïdealiseerd zou zijn. Hij wijdt echter niet uit over wat dit inhoud en hoe dit in het schilderij is terug te vinden. S. Blake McHam, *Pliny and the artistic culture of the Renaissance*, New Haven en Londen 2013, pp. 59-61. Wanneer ze het heeft over Petrarca's canonisering in de Renaissance zowel op het gebied van de poëzie als de portretkunst geeft ze fig. 54, Leonardo da Vinci's *Ginevra de Benci* als voorbeeld zonder verder in detail te treden. Benoemt wel de twee stukken van Cropper als bewijs.

waar hij met Petrarca's schoonheidsideaal in contact gekomen zou kunnen zijn. Hierna komt het schoonheidsideaal van Petrarca aan bod. In dit hoofdstuk wordt uitgelegd wat het schoonheidsideaal inhield en welke rol het speelde gedurende de 15^{de} en 16^{de} eeuw. Vervolgens komt Leonardo's theorie aan bod. Aan de hand van de *Codex Urbinas Latinus 1270* en andere geschriften met Leonardo's aantekeningen wordt Leonardo's beeld over vrouwelijke schoonheid naar voren gebracht. Hierna worden Leonardo's en Petrarca's schoonheidsideaal met elkaar vergeleken. Tot slot wordt gekeken hoe deze vergelijking in Leonardo's portretten tot uiting komen.

De verschillende onderwerpen worden besproken aan de hand van zowel primaire en secundaire bronnen. Als secundaire bron gelden ook de analyses van de auteur van deze paper.

Leonardo's bekendheid met Petrarca's schoonheidsideaal.

Francesco Petrarca was een dichter uit de 14^{de} eeuw. Het schoonheidsideaal van Petrarca vindt zijn oorsprong in een van zijn dichtbundels, de *canzoniere* ofwel het liedboek. Hierin geeft Petrarca een beschrijving van zijn geliefde. Haar uiterlijk werd een nieuw schoonheidsideaal wat invloed had op de Italiaanse samenleving in de vijftiende en zestiende eeuw. Alleen als Leonardo mogelijk bekend zou zijn met de *canzoniere* kan er sprake zijn van rechtstreekse beïnvloeding. In dit hoofdstuk wordt deze Leonardo's bekendheid met Petrarca's schoonheidsideaal onderzocht.

Het is waarschijnlijk dat Leonardo da Vinci bekend was met Petrarca's schoonheidsideaal, mogelijk al op jonge leeftijd. Hiervoor zijn meerdere indirecte aanwijzingen te vinden. De enige directe aanwijzing is een citaat in Leonardo's aantekeningen afkomstig uit de *canzoniere*. Het schoonheidsideaal van Petrarca wordt beschreven in een dichtbundel die Petrarca gedurende zijn leven schreef, *de canzoniere*, ofwel het liedboek. De *canzoniere* is in het Italiaans geschreven in tegenstelling tot de meeste werken van Petrarca. Hierdoor bestond de mogelijkheid dat Leonardo het al van jongs af aan kon lezen aangezien hij zichzelf pas op latere leeftijd in het Latijn had geschoold. Een andere aanwijzing hiervoor is de inventaris van Verrocchio's (1435 – 1488) atelier dat na zijn dood werd opgesteld in 1488. Hierin wordt de *Trionfi*, een ander dichtwerk van Petrarca, benoemd.³ Dit allegorische gedicht in het Italiaans was een aanvulling op de *canzoniere*. Toen Leonardo een leerling van Verrocchio werd was het atelier één van de meest succesvolle in Florence en konden kosten

³ C. Nicholl, *Leonardo da Vinci, flights of the mind*, Londen 2004, p. 76.

voor dit soort boeken gemaakt worden. De mogelijkheid bestaat dat Leonardo zo toegang had tot de literatuur van Petrarca.

Hiernaast was de *canzoniere* algemene en populaire literatuur in Florence gedurende Leonardo's leven.⁴ Door deze populariteit had het werk grote invloed op de samenleving en op de dichtkunst. Er ontstond een traditie van Petrarcaanse gedichten die voornamelijk werden geschreven binnen de cirkel van Lorenzo de' Medici. Ook hier had Leonardo de kans om in aanraking te komen met de dichtbundel van Petrarca. Leonardo was namelijk op latere leeftijd bekend in de hofkringen rondom de' Medici.

Nog een belangrijke aanwijzing is een schets voor de Leda in Windsor Castle waarop een notitie staat: '*Thou, O God, dost sell us all good things at the price of labour. Life gave nothing to mortals without hard work*'.⁵ Dit is een quote van Horatio (65vChr.-8v.Chr). Leonardo wilde Horatio hier citeren maar de tweede zin die eraan is toegevoegd komt van een andere onbekende dichter. Leonardo heeft het citaat uit *De Remediis utriusque fortunae* (II, xii). Hierin geeft Petrarca twee quotes van dichters achter elkaar. Leonardo echter nam ze allebei aan als citaten van Horatio.

Een aanwijzing welke Leonardo rechtstreeks linkt aan de *canzoniere* is een aantekening waarin staat: *Cosa bella mortal passa e no dura, In life beauty perisher and does not endure*.⁶ Deze zin is gebaseerd op de *canzoniere*. In sonnet 248 van Petrarca staat op regel 8: *cosa bella mortal passa e no dura, this mortal passes by and does not last*.⁷ Dit is onderdeel van Leonardo's theorie waarin hij aangeeft dat een portret een commemoratieve functie heeft doordat het de schoonheid bewaard.

Tot slot is in de aantekeningen van Leonardo nog een scherts gericht op Petrarca te vinden: '*If Petrarch loved the laurel so much it was because it is good with sausages and thrushes; I don't attach any value to their trifles*'.⁸ In deze zin waarin Leonardo kritiek heeft op Petrarca komt duidelijk naar voren dat hij de *canzoniere* kende door zijn referentie naar de laurier, ofwel Laura, een metafoor die Petrarca in zijn dichtbundel vaak gebruikt.

Petrarca's schoonheidsideaal en de invloed op Italië

Gedurende zijn leven schreef Petrarca vele gedichten over verschillende onderwerpen.

⁴ P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance art: Gender, Representation, Identity*, Manchester 1997, p. 73.

⁵ C. Pedretti, *Leonardo da Vinci, a study in chronology and style*, Berkely, 1973, p. 101.

⁶ E. MacCurdy (red), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1955, p. 91.

J. P. Richter, *The Literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*, Londen 1970, dl. 1, p. 367, §651.

⁷ P. Verstegen (vertaling en toelichting), *Het liedboek, canzoniere*, Amsterdam 2008, pp. 376-377, sonnet 248.

⁸ MacCurdy 1955 (zie noot 6), p. 1058.

De *canzoniere*, de oorsprong van het Petrarca's schoonheidsideaal, is een dichtbundel bestaande uit 366 gedichten in de vorm van *canzones*, *ballades* en *madrigalen* en voornamelijk *sonnetten*.⁹ In de *canzoniere* beschrijft hij zijn Platonische liefdesrelatie met een vrouw, genaamd Laura.¹⁰ Zij was getrouwd en wilde niets met Petrarca te maken hebben. Hij schreef gedichten over haar schoonheid en onbereikbaarheid. Petrarca ontmoette Laura volgens zijn eigen werken in 1327 en volgde haar leven gedurende eenentwintig jaar tot aan haar dood in 1348. De dichtbundel bestaat uit twee delen. Het eerste deel zijn de gedichten over de periode waarin Laura nog leeft. Het tweede deel bestaat uit gedichten die Petrarca over een periode van tien jaar na haar dood schreef.¹¹ Naast de gedichten over Laura zijn ook gedichten over algemene en politieke thema's in de dichtbundel opgenomen. Petrarca werkte meer dan 40 jaar aan de *canzoniere*.¹²

In de gedichten van Petrarca wordt Laura's uiterlijk niet uitgebreid beschreven. De nadruk ligt op een beschrijving van één bepaald uiterlijk kenmerk of karaktereigenschap. Zowel haar uiterlijke schoonheid, als kenmerken van haar karakter komen in het liedboek naar voren. Wanneer deze korte beschrijvingen worden samengevoegd ontstaat een beeld van Laura's schoonheid. Laura wordt beschreven als een vrouw met lang golvend goud haar dat glanst en golft in de wind. Ze heeft een blank gezicht met rode wangen. Haar huidskleur is bijna wit, alsof ze jarenlang de zon niet heeft gezien. Ze heeft lippen rode lippen, witte tanden een zachtaardige glimlach en een gaaf voorhoofd zonder rimpels. Haar ogen stralen en staan vol tederheid en volgens Petrarca ziet iedereen die in haar ogen kijkt hemelse harmonie. Hij vergelijkt haar wimpers met ebben en haar voeten met marmer. Ze beweegt met een hemelse gratie dat geen sterveling haar na kan doen. Laura had een goed verstand en een engelachtige stem die hoger was dan ieder ander. Haar gelaat straalt het meest van alle mensen. In sonnet 192 benoemt Petrarca zelfs dat Laura aan de natuur ontheven is.¹³ Naast haar uiterlijk komt een ander element in de dichtbundel heel sterk naar voren. Laura gaat nooit in op de pogingen van Petrarca. Zij blijft een deugdzame vrouw die haar kuisheid bewaakt. Dit was één van de belangrijkste deugdzaamheden voor een vrouw. Met deze eigenschap en haar schone uiterlijk zet Petrarca Laura neer als ideale vrouw. Het stereotype van een schone en vooral deugdzame vrouw was al eerder in de literatuur voorgekomen, namelijk in de *Divina Commedia* van Dante maar dit werd pas echt populair na de *canzoniere*.

⁹ Verstegen 2008 (zie noot 6), p. 6.

¹⁰ Een Platoonse liefdesrelatie is een intellectuele relatie die niet geconsumeerd wordt. Soms kan de liefde ook onbeantwoord zijn door een van beide partijen.

Nicholl 2004 (zie noot 3), p. 110.

¹¹ V. Kirkham, 'Poetic Ideals of Love and Beauty' in: D. A. Brown (red.), *Virtue and Beauty*, Princeton 2001, p. 56.

¹² Verstegen 2008 (zie noot 6), p. 6.

¹³ Verstegen 2008 (zie noot 6), pp. 306-307.

Niet alleen het thema maar ook Petrarca's opbouw van sonnetten was van invloed op de Italiaanse dichtkunst. Er ontstond een nieuw genre van Petrarcaanse gedichten waarin een man zijn Platonische liefde voor een vrouw uitdrukt. Vooral aan het hof van de Medici met dichters als Agnolo Poliziano, Luigi Pulci en Lorenzo de' Medici waren deze Petrarcaanse gedichten populair.¹⁴

De *canzoniere* werd gedurende de 15^{de} en 16^{de} eeuw beschouwd als populaire literatuur in Italië.¹⁵ Uit de dichtbundel ontstond een nieuw schoonheidsideaal dat grote invloed had op de maatschappij. Vrouwen probeerden te voldoen aan het ideaalbeeld van Laura. Een van de belangrijkste gevolgen hiervan was dat vrouwen hun haar blond verfdien.¹⁶ De dichtbundel met het schoonheidsideaal had ook zijn weerslag op de schilderkunst en voornamelijk op de vrouwelijke portretkunst. De twee sonnetten die vooral van invloed waren, waren sonnet 77 en 78. Deze gaan over de schilder Simone Martini die in opdracht van de dichter een portret van Laura schilderde. Het schilderij zelf is echter niet echt van belang in de sonnetten. In het eerste sonnet prijst Petrarca Martini's succes in het afbeelden van Laura. De dichter zegt dat Martini naar de hemel moet zijn geweest om haar te schilderen omdat hier op aarde een sluier over onze ziel getrokken is waardoor hij haar op aarde nooit zo prachtig had kunnen uitbeelden. In het tweede sonnet bekritiseert hij het portret. Hoewel Simone haar lief en mooi afbeeldde, lijkt Laura geen stem of intellect te hebben.¹⁷ Het is niet bekend hoe het schilderij eruit heeft gezien doordat het werk verloren is gegaan. Sommige kunsthistorici betwijfelen zelfs het bestaan van het werk. Uit de beschrijving van Petrarca kan echter worden gehaald dat de afgebeelde Laura door het gebrek aan intellect geen contact maakt met de toeschouwer waardoor ze niet lijkt te leven. Een van de oorzaken hiervan kan, hoewel dit niet te bewijzen valt, de profiel traditie in vrouwelijke portretkunst zijn geweest die gedurende deze periode bestond. In de 15^{de} eeuw was het gebruikelijk om vrouwen en profiel af te beelden, hierdoor is het niet mogelijk om de toeschouwer aan te kijken en oogcontact te maken. Petrarca's kritiek op Laura's portret resulteerde in de 15^{de} en 16^{de} eeuw in een uitdaging voor schilders. Zij hielden zich gedurende deze periode bezig met de mogelijkheden om een portret zo realistisch te schilderen dat de geportretteerde een bewustzijn leek te hebben waardoor hij of zij levend over kon komen.¹⁸ De motivatie voor het 'levend' portretteren werd versterkt door dichters uit deze periode die epigrammen, korte gedichten,

¹⁴ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 73.

¹⁵ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 85.

¹⁶ J. Woods-Marsden, 'Portrait of a Lady, 1430-1520', in: D. A. Brown (red.), *Virtue and Beauty*, Princeton 2001, p. 67.

¹⁷ Zie bijlage 2, sonnet 78 regel 4.

¹⁸ E. Cropper, 'The Beauty of Women', in: M. W. Ferguson (red.), *Rewriting the Renaissance, The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, pp. 182-183.

schreven over portretten. Hierin bekritiseerde dichters de portretten omdat de schilders niet in staat waren de schoonheid van de ziel van de persoon af te beelden. Meerdere schilders hielden zich met deze uitdaging bezig in de portretkunst waaronder, volgens verschillende kunsthistorici, Leonardo da Vinci.¹⁹

Leonardo da Vinci's theorie

Leonardo da Vinci is een van de weinige schilders die naast zijn kunstwerken ook een grote hoeveelheid geschriften over de schilderkunst heeft achtergelaten. Van de notities die Leonardo maakte over een periode van ca. 1489 tot 1518 gaan er velen over de schilderkunst. De notities over de schilderkunst schreef hij met het doel om uiteindelijk een samenhangend traktaat over de theorie van de schilderkunst samen te stellen. Gedurende zijn leven dit niet is gepubliceerd. De belangrijkste bron die vandaag de dag wordt gebruikt voor Leonardo's theorie in kunsthistorisch onderzoek is de Codex Urbinas. Dit is een manuscript dat door Francesco Melzi (ca. 1491-1570), een leerling van Leonardo, werd samengesteld uit circa 18 notitieboeken die hij had geërfd van Leonardo. Melzi ordende de notities van Leonardo da Vinci naar eigen inzicht. De Codex Urbinas is een samenstelling van Leonardo's aantekeningen maar opzet en indeling zijn echter van Melzi. Tegenwoordig zijn er nog maar acht van de originele notitieboeken overgebleven. Dit maakt de Codex Urbinas de belangrijkste bron voor Leonardo's ideeën over goede schilderkunst. Naast de Codex Urbinas bestaan er ook nog andere manuscripten met Leonardo's notities.²⁰ Ook deze worden voor dit onderzoek gebruikt. Voor dit onderzoek wordt niet alleen gekeken naar de aantekeningen over schoonheid maar ook naar zijn notities over de portretkunst.

Leonardo's aantekeningen over schoonheid.

In zijn aantekeningen benoemt Leonardo geen schoonheidsideaal omdat hij niet ingaat op uiterlijke kenmerken. Wat wel aan bod komt zijn adviezen van Leonardo naar andere schilders. Hierin staat wat schoonheid betekent en hoe deze moet worden toegepast in de schilderkunst. In een notitie in de Codex Urbinas benoemt Leonardo dat er verschillende

¹⁹ Cropper 1986 (zie noot 18), p. 190.

J. Shearman, *Only Connect... Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, pp. 120-123.

²⁰ Voor verschillende kritische edities met onderzoek van de Codex Urbinas zie: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, vertaald en commentaar door P. McMahon met een introductie van L.H. Heydenreich, 2dl, Princeton 1956; C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley-Los Angeles 1964.

Voor andere kritische edities over de gehele literaire werken van Leonardo zie: Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*. Samengesteld, bewerkt en vertaald door J.P. Richter, 2dl., Londen 1970; Leonardo da Vinci, *The notebooks of Leonardo da Vinci*, samengesteld, bewerkt en vertaald door E. MacCurdy, New York 1955.

soorten schoonheden zijn.²¹ Twee personen kunnen even knap zijn maar schoonheid heeft altijd een andere vorm zoals ieder persoon er ook anders uitziet. Dit verschil in schoonheid moet ook terugkomen in de schilderkunst. In deze notitie legt Leonardo de nadruk op het individu. Hiernaast benoemt hij dat twee personen die even mooi zijn verschillend zullen worden beoordeeld door mensen omdat ieder persoon een eigen oordeel over schoonheid heeft.²² Dit geeft hij ook aan in een aantekening over verhalende schilderkunst.²³ Wanneer de schilder figuur wil maken moet hij de mooiste lichaamsdelen uit verschillende personen kiezen. Deze elementen moeten echter wel door het publiek mooi gevonden worden en niet alleen naar het eigen oordeel van de schilder.

In een andere aantekening legt Leonardo uit hoe men een gezicht moet portretteren om gratie door licht en schaduw te bereiken.²⁴ Hij benadrukt dat spieren geen harde contourlijnen moeten hebben, maar dat deze door zacht licht moeten worden aangezet wat aangename schaduwen geeft. Hierdoor lijkt het gezicht zachter en verkrijgt het gratie, schoonheid en vorm. Hij gaat hierin verder door de schilder het advies te geven een muur op een binnenplaats zwart te verven met een overspanning van een linnendoek dat als dak dient.²⁵ De schilder kan ook mensen portretteren wanneer het bewolkt of mistig is of als het schemert. Hierdoor ontstaat betere licht en schaduwwerking waardoor mensen aantrekkelijker lijken. Dit idee werkt hij verder uit in een opmerking voor schilders. Leonardo benoemt dat wanneer mensen in een donkere omgeving staan, de schaduwen en de verlichte delen van het gezicht versterkt worden waardoor het lichaam en gezicht meer reliëf krijgen en de contouren vervagen.²⁶ Hierdoor lijkt het gezicht nog mooier. Door het reliëf komt het gezicht verder naar voren en doet het echt aan.

Leonardo benadrukt dat de focus gelegd moet worden op het gezicht en niet op luxe gewaden, juwelen en ingewikkelde kapsels.²⁷ Hij stelt dat personen die hiermee zijn afgebeeld lijken geen echte mensen lijken maar het product van adviseurs. Ze geven alleen om hun uiterlijk. Het wordt in deze opmerking duidelijk dat Leonardo natuurlijke schoonheid boven alles stelt en alles wat de mens aan zichzelf veranderd veroordeeld.

Ook maakt hij onderscheid tussen een vrouw en een man.²⁸ Een vrouw moet ingetogen worden afgebeeld met haar hoofd naar beneden gekeerd en de armen gevouwen. Dit valt

²¹ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 112, § 278.

²² McMahan 1956 (zie noot 1), p. 112, §279.

²³ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 112, § 276.

²⁴ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 153, §413.

²⁵ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 70, §134.

²⁶ M. Kemp, M.Walker, *Leonardo on Painting*, New Haven/Londen 2011¹⁰(1989), p. 215.

²⁷ McMahan 1956 (zie noot 1), pp. 163-164, §442.

²⁸ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 148, § 392.

onder het decorum waar Leonardo meer over geschreven heeft. Hij benadrukt ook dat ieder persoon moet worden afgebeeld op basis van de status die ze in het leven hebben. Kleding en acties moeten hieraan worden aangepast. Een belangrijk element is dat actie of beweging van een figuur past bij de emotie die hij of zij voelt.²⁹ De beweging van het figuur moet de emotie die hij of zij voelt uitbeelden anders is de geportretteerde twee keer dood.³⁰ Met twee keer gestorven doelt Leonardo op het feit dat de figuur een afbeelding is, niet levend en dat hij ook niet de beweging van de geest of het lichaam toont. De beweging hoort volledig op de emotie van de figuur te zijn aangepast.

Wat duidelijk naar bovenkomt in deze verschillende aantekeningen over schoonheid is dat Leonardo sterk de aandacht legt op de schoonheid in het gezicht van een individu. Deze schoonheid moet natuurgetrouw worden afgebeeld. Ieder persoon ziet er anders uit en moet zo worden afgebeeld, vooropgesteld dat de kleding actie en compositie aan de status van de persoon in de maatschappij voldoet. Hiernaast moet de figuur de emotie die hij of zij voelt uitdrukken.

Leonardo's theorie over de portretkunst

Leonardo's ideeën over portretkunst komen het best naar voren in de Paragone, het eerste hoofdstuk van de Codex Urbinas. Hierin betoogt Leonardo dat de schilderkunst boven de dichtkunst staat. In het betoog gebruikt Leonardo de portretkunst om zijn argumenten te ondersteunen. Portretten zien er levend uit en kunnen emoties oproepen bij toeschouwers.

In de Paragone zijn de argumenten samengevoegd tot een betoog dat stelt dat de schilderkunst een wetenschap is en geen ambacht. Aan de hand van wiskunde, muziek, beeldhouwkunst en de dichtkunst probeert Leonardo aan te tonen dat de schilderkunst een wetenschap is. Tegelijkertijd wil hij aantonen dat het superieur is aan de drie andere kunstvormen. De superieure positie van schilderkunst in vergelijking met de dichtkunst komt naar voren in een verhaal dat hij beschrijft in een van zijn aantekeningen.³¹ Hierin wedijverde een dichter met een schilder. In het verhaal geven zowel de schilder als de dichter de koning een geschenk. De schilder gaf koning Mathias een portret van zijn geliefde waardoor hij het werk van de dichter weglegde. De dichter zei hierop dat het schilderij te weinig inhoud bood omdat het stom was. Hierop zegt de koning dat het portret veel beter is omdat het de ogen, een hoger zintuig dient. Het verbeeldt de harmonie in de eigenschappen die het gezicht van zijn geliefde samenstellen. Niets wat de mens kan maken kan de koning meer plezieren. De

²⁹ Kemp 2011 (zie noot 26), pp. 143-146.

³⁰ Kemp 2011 (zie noot 26), pp. 144.

³¹ McMahan 1956 (zie noot 1), pp. 15-17, § 28.

harmonie in de mooie kenmerken van zijn geliefde die in het portret zijn verwerkt maken het schilderij superieur aan de dichtkunst.

Wanneer de schilderkunst tegen de dichtkunst wordt afgezet benoemd Leonardo de portretkunst en zijn superioriteit over de natuur: ‘[...] *How many paintings have preserved the likeness of a divine beauty of which nature’s example has been destroyed by time or death, and the work of the painter has thus become of greater value than that of nature, his teacher* [...]’.³² In deze aantekening benoemt Leonardo dat de schoonheid van een persoon lang nadat de persoon gestorven is nog steeds te zien is doordat deze geschilderd is op paneel. Hij benoemt hiermee dat een portret een commemoratieve functie heeft omdat het schoonheid vastlegt die in de natuur niet meer bestaat. Hij benoemt dit verder in een andere aantekening: ‘[...] *unless it happens that the beauty had been depicted by the painter, so that time will long preserve it. The eye, insofar as its function is concerned, takes a true pleasure in such a painted beauty as it would in the living beauty* [...]’.³³ Hij beschrijft dat de toeschouwer op dezelfde manier reageert op de schoonheid van de afgebeelde als wanneer de persoon nog zou leven. Dit verwerkt hij verder in andere opmerkingen. ‘[...] *By means of painting, lovers are impelled toward the portraits of the beloved, and speak to the paintings that portray the appearance of the beloved* [...]’.³⁴ Hierin zegt hij dat geliefden naar de afbeeldingen van hun dierbare worden toegetrokken en ermee willen praten. ‘[...] *And if the poet claims that he can inflame men to love... the painter has the power to do the same, and indeed more so, for he places before the lovers eye the very image of the beloved object, (and the lover) often engages with it, embracing it, and talking with it* [...]’.³⁵ Uit beide notities wordt duidelijk dat Leonardo geloofde dat wanneer iemand realistisch genoeg werd geportretteerd een toeschouwer kon geloven dat zijn of haar geliefde voor hen stond en dat het portret van een mooi persoon de toeschouwer verliefd kon maken.

Naast het verband tussen Leonardo’s overtuiging in de mogelijkheid geportretteerde levend te schilderen en Petrarca’s sonnet, is er nog een andere connectie tussen Petrarca’s canzoniere en Leonardo’s theorie te trekken. Dit verband wordt in de literatuur van Elizabeth Cropper en Patricia Simons behandeld in hun boeken. Zij zien een verband tussen Petrarca’s beleving van natuur en Leonardo’s theorie en praktijk. Zij koppelen deze echter direct aan het portretten van Ginevra de Benci en de Mona Lisa. Om deze reden wordt dit verband verder uitgewerkt in het hoofdstuk over Leonardo’s vrouwenportretten.

³² McMahan 1956 (zie noot 1), p. 31, §43.

³³ McMahan 1956 (zie noot 1), pp. 28-29, § 42.

³⁴ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 20, §31.

³⁵ Richter 1970 (zie noot 13), dl. 1, p. 64, §28.

De invloed van Petrarca's schoonheidsideaal op Leonardo's theorie

In de vergelijking tussen Petrarca's schoonheidsideaal en Leonardo's theorie zijn geen directe verbanden te onderkennen. De voornaamste oorzaak hiervoor is het verschil in functie van de geschreven werken. Petrarca's dichtbundel is een lofdicht aan Laura waarin hij een beschrijving geeft van Laura's uiterlijke kenmerken en hiermee een schoonheidsideaal opstelde. Leonardo's notities waren echter bedoeld om een traktaat voor de schilderkunst op te stellen waarin hij zijn adviezen voor andere schilders verwerkte. Zijn notities gaan over hoe men schoonheid moet portretteren zonder deze schoonheid verder te definiëren.

Er zijn echter wel overeenkomsten tussen de *canzoniere* en Leonardo's notities terug te vinden. Zo leggen beiden de nadruk op individuele schoonheid en de focus op het gezicht wanneer ze over schoonheid schrijven. Petrarca beschrijft vooral het gezicht van Laura terwijl Leonardo met licht en schaduwwerking het gezicht gratie en reliëf wil meegeven om zo realisme en levendigheid te creëren. Deze drang naar levendigheid in de portretkunst is wellicht beïnvloed door Petrarca's *canzoniere*. Door de tekortkoming die Petrarca in Laura's portret signaleerde ontstond er een strijd tussen de schilderkunst en dichtkunst over de mogelijkheden van 'levend' portretteren. Zoals in het bovenstaande hoofdstuk staat beschreven was Leonardo met deze kwestie bezig. Hij was ervan overtuigd dat het mogelijk was aangezien hij dit als argument voor de schilderkunst aandroeg. In zijn adviezen over hoe schoonheid moet worden afgebeeld komt dit streven ook soms naar voren.

De invloed van Petrarca's *canzoniere* op Leonardo's vrouwenportretten

In dit hoofdstuk worden vier vrouwen portretten van Leonardo besproken om vast te stellen of Petrarca de praktijk van Leonardo's beïnvloedt kan hebben. In dit hoofdstuk worden alleen de geschilderde portretten besproken. De schets van Isabella d'Este komt hierdoor niet aan bod. Ook de schets van La Bella Principessa zal in dit onderzoek achterwege gelaten worden omdat naast het medium ook de toewijzing aan Leonardo nog sterk onder discussie staat.

Onderzocht wordt of Petrarca's schoonheidsideaal een rol kan hebben gespeeld in de uitbeelding van de vier vrouwen. De portretten zullen chronologisch besproken worden om eventuele ontwikkelingen in Leonardo's stijl in de portretten te kunnen volgen. Ook kan zo goed rekening worden gehouden met de schilders traditie en ontwikkeling in omgeving waar Leonardo zich ten tijde van de kunstwerken bevond.

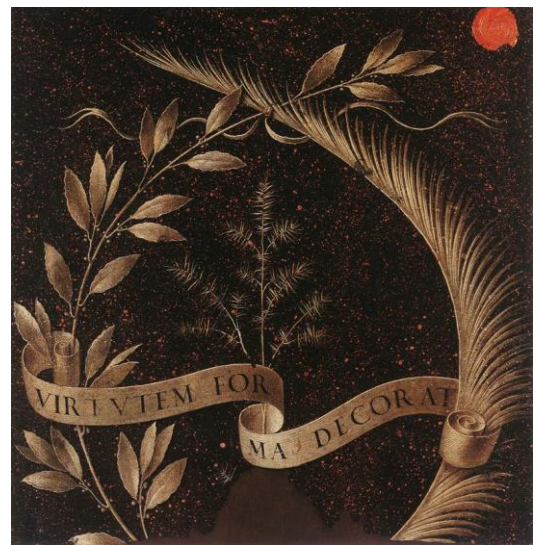
Ginevra de Benci

Het eerste vrouwenportret van Leonardo is dat van *Ginevra de Benci* welke hij schilderde in circa 1474 tot 1478 (zie afb. 1). Het portret verbeeldt waarschijnlijk Ginevra de Benci (c. 1485-1522), een adellijke vrouw in Florence. Over de opdrachtgever van het werk bestaan onduidelijkheden. Tegenwoordig bestaan er twee theorieën over de oorsprong van het werk. Het portret kan gemaakt zijn om het huwelijk tussen Ginevra en Luigi Niccolini te vieren dat plaatsvond in 1474. Ook is het mogelijk dat het portret in opdracht van Bernardo Bembo (1433-1519) werd geschilderd. Gedurende 147 tot 1476 en 1487 tot



Afb. 1, Leonardo da Vinci, *Ginevra de Benci*, c. 1474-1478, olie op paneel, Washington, National Gallery of Art.

1480 was Bernardo Bembo de Venetiaans ambassadeur in Florence. Gedurende zijn verblijven werd hij verliefd op Ginevra. Zij was een getrouwde vrouw en zesentwintig jaar jonger.³⁶ De liefde tussen Bembo en Ginevra was Platonisch. Deze relatie was het onderwerp van meerdere Petrarcaanse gedichten in de kring van de de' Medici.³⁷ Stilistisch wordt het werk vaak gedateerd aan het einde van de jaren 70 van de 15^{de} eeuw. De achterkant van het paneel ondersteunt de theorie dat het portret door Bembo was besteld (zie afb. 2). Hierop zijn een palmtak en laurierblad te zien die samen een ovaal maken en elkaar aan de bovenkant kruisen.



Afb. 2, Leonardo da Vinci, *Ginevra de Benci*, achterkant, c. 1474-1478, olie op paneel, Washington, National Gallery of Art.

Binnenin is een takje van de jeneverstruik te zien met een lint eromheen gewikkeld waarop de tekst staat: *Virtutem forma decorat* oftewel: 'schoonheid siert deugd'. De achtergrond kan in verband gebracht worden met Bembo omdat de afbeelding op de achterkant van het portret

³⁶ Brown 1995 (zie noot 2), p. 285.

³⁷ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 88.

D. A. Brown, *Virtue and beauty: Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Princeton 2001, p. 142.

Voor vertalingen van deze gedichten zie: J. Walker, "Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci," *Report and Studies in the History of Art*, Washington 1967, pp. 32-35.

grotendeels overeenkomt met zijn embleem (zie afb. 3). Zijn embleem bestaat uit dezelfde laurier en palmtak die samen een ovaal maken en aan de bovenkant kruisen. Erbinnen staan de twee woorden: deugd en eer. Een andere mogelijkheid is dat het een toespeling kan zijn op een sonnet van Petrarca uit de *canzoniere*. In de dichtbundel staat in sonnet 359 ‘*ramoscel di palma/ et un di lauro*’. Dit betekent: ‘een palmtak reikt ze aan, met een lauriertak’.³⁸ Het sonnet beschrijft hoe Laura naar Petrarca toe komt nadat ze gestorven is. Ze geeft hem een palmtak en een lauriertak en zegt dat ze vanuit de hemel is gekomen om hem troost te geven. De schildering van het paneel kan dus een verwijzing naar dit verhaal zijn. Beide theorieën over het achter paneel zijn goede mogelijkheden en hoeven elkaar niet uit te sluiten.

Op de voorkant van het paneel is het portret van Ginevra te zien. Ginevra zelf is gekleed in sobere kleding in een bruine kleur zonder enige vorm van sieraden. Het enige element wat haar rijke status verraad is het goudstiksel waarmee haar jurk aan elkaar genaaid is. Haar blonde haren zijn aan de achterkant opgestoken en aan de voorkant omlijsten vrijgelaten krullen haar gezicht. Het portret van Ginevra

is een van de eerste portretten waarin gebroken werd de profieltraditie. Ginevra is afgebeeld in een driekwart pose waardoor het mogelijk is om meer van haar gezicht te zien en om oogcontact met haar te maken. Haar gezicht zelf is statisch en vertoont weinig tot geen emotie. Leonardo werkte met *sfumato*. Dit zorgde voor zachte contouren. Onder de kin en over de nek is duidelijk een schaduw te zien en door de donkere jeneverstruik op de achtergrond te zetten licht haar gezicht op. Aan de linkerkant van Ginevra is een landschap te zien met een slingerende rivier waarlangs bomen staan en bergen op de achtergrond. Helaas is het portret een keer verkort waardoor een groot deel van de onderkant verloren is gegaan. Door deze nogal radicale afsnijding zijn waarschijnlijk haar handen verloren gegaan. Er bestaan speculaties dat de handen er hebben uitgezien als een schets die Leonardo tekende van een paar handen (zie afb. 4,5).



Afb. 3, Reconstructie van Bernardo Bembo's embleem



Afb. 4, Mogelijke reconstructie van Ginevra de Benci van zowel het voorpaneel als de achterkant. De handen zijn gebaseerd op een schets uit Windsor Castle.



Afb. 5, Leonardo da Vinci, *Studie van handen*, c. 1474, zilverstifttekening met highlights op roze geprepareerd papier, Windsor, Royal Librabry.

³⁸ Verstegen 2008 (zie noot 3), sonnet 359, regel 7,8. p. 526-527.

Er zijn meerdere verbanden te leggen tussen Petrarca's *canzoniere* en Leonardo's portret van Ginevra. Wanneer aangenomen wordt dat het portret door Bembo werd besteld zijn overeenkomsten te vinden. Het portret was dan net als dat van Laura een gevolg van een Platonische liefde. Ginevra was Bembo's Laura en als hij voor het schilderij opdracht heeft gegeven is het goed mogelijk dat Leonardo een voorbeeld nam aan Petrarca's beschrijving Laura en zijn sonnet over haar portret.³⁹ Gezien het achter paneel is het goed mogelijk dat Bembo de opdrachtgever was. Ook in dit paneel is de invloed van Petrarca te zien doordat de afbeelding kan verwijzen naar een sonnet. Bij deze verbanden valt echter moeilijk te zeggen of wensen van de opdrachtgever waren of initiatief van Leonardo zelf.

Niet alleen in de opdracht maar ook in de natuur die hij op de achtergrond verbeeldde is er een connectie met Petrarca te vinden. De natuur op de achtergrond heeft volgens meerdere kunsthistorici een diepere betekenis.⁴⁰ Zij leggen hier een verband met de *canzoniere* van Petrarca. In meerdere sonnetten zoals 127 behandelt Petrarca de natuur. Petrarca verbindt de natuur als eerste met menselijke ervaring. Wanneer Petrarca naar de natuur kijkt ziet hij overal Laura. In het sonnet wordt bijvoorbeeld benoemd hoe Petrarca na nachtelijke regen de ogen van zijn geliefde in de sterren ziet. Dit idee werd door schilders en dichters overgenomen waardoor schoonheid en natuur vaker met elkaar verbonden werden. De kunsthistorici Cropper en Brown vinden dat Petrarca's *canzoniere* ook zichtbaar invloed heeft gehad op de theorie van Leonardo. In een van zijn aantekeningen geeft Leonardo hier specifiek commentaar op: *'What poet with words will put before you. O lover, the true effigy of your idea with such truth as will the painter? Who is it that will show you the sites of rivers, woods, valleys and fields wherein are represented your bygone pleasures with more truth than the painter?'*⁴¹ In deze aantekening heeft Leonardo het over de aanblik van de natuur die in de schilderkunst beter verbeeld is dan in de dichtkunst. Door deze realistische aanblik kan de geliefde hier beter en meer herinneringen in de natuur zien. Dit concept is wellicht terug te zien in het portret van Ginevra. Ze is neergezet in een landschap met de jeneverstruik die haar omcirkeld. Ze is in het landschap geplaatst waardoor ze direct contact heeft met de natuur. Bovendien is het mogelijk dat de verwijzing van de jeneverstruik naar haar naam een letterlijke interpretatie is van dit fenomeen. Hier wordt een direct verband gelegd tussen de natuur en de geportretteerde. Het is mogelijk dat de verwijzing van de

³⁹ Tinagli 1997 (zie noot 7), p. 88.

⁴⁰ E. Cropper, introduction in: F. Ames-Lewis (red.), M. Rogers (red.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate 1998, pp. 4-6.

Brown 2001 (zie noot 16), p. 72.

⁴¹ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 24, § 35.

jeneverstruik naar Ginevra gezien kan worden als herinnering in de natuur zoals Petrarca dit in zijn sonnetten beschreef.

In de afbeelding van Ginevra zelf zijn overeenkomsten met Laura's uiterlijk terug te vinden. Ginevra heeft inderdaad blond haar, weliswaar opgestoken zoals het hoorde bij getrouwde vrouwen, maar met vele krullen (zie afb. 1). Haar huid is zeer licht, bijna wit verbeeld en ze heeft rode wangen.

De poging tot het creëren van levendigheid die Leonardo zo graag in zijn portretten wilde verwerken is goed te zien. Deze zoektocht naar het afbeelden van bewustzijn en de schoonheid van de ziel kan worden herleid naar Petrarca's kritiek op Laura's portret. Doordat Leonardo haar in een driekwart pose afbeeldt is meer van haar gezicht te zien en kijkt ze recht naar de toeschouwer. Hiernaast heeft Leonardo met licht en schaduwwerking de contouren aangebracht en versterkt door de grote jeneverstruik. Hierdoor lijkt het gezicht zacht en levendig. Door de nieuwe houding en de realistische weergave van haar gezicht lijkt dit portret veel meer een echt persoon voor te stellen in plaats van de 'representaties' van vrouwen die werden gemaakt in de voorgaande schilders traditie. Leonardo lijkt echter nog niet volledig zijn geslaagd in het creëren van leven in het portret. Ginevra's ogen stralen niets uit en lijken dood door haar introverte blik. Hierdoor is Leonardo er niet volledig in geslaagd een bewustzijn of ziel af te beelden. Het is dus mogelijk dat de *canzoniere* van Petrarca op veel vlakken dit portret heeft beïnvloed, maar met zekerheid valt dit niet te zeggen.

De dame met de hermelijn

De dame met de hermelijn werd in circa 1489-1490 door Leonardo geschilderd. Leonardo verbleef toen aan het hof van Ludovico Sforza in Milaan (zie afb. 6). Het portret verbeeldt waarschijnlijk Cecilia Gallerani, een edelvrouw die vanaf 1489 de minnares van Ludovico Sforza was. Het portret is in opdracht van Ludovico Sforza waarschijnlijk tussen 1489 en 1491 geschilderd, nog voor hij trouwde met Beatrice d'Este. Cecilia was in deze periode niet ouder dan zeventien jaar.⁴² Het hof van Milaan hield langer vast aan het profielportret omdat deze een status symbool vormde. Sforza had de macht gegrepen en was niet de rechtmatige heerser van Milaan.



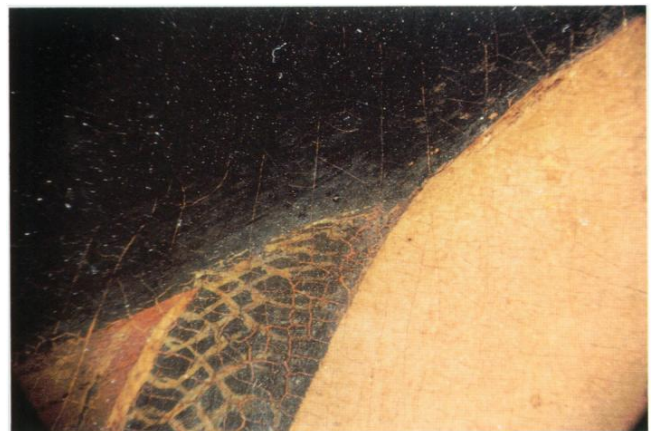
Afb. 6, Leonardo da Vinci, *De dame met de hermelijn*, c. 1489-1490, Olie op paneel, Krakau, Czartoryski museum.

⁴² J. Shell, G. Sironi, *Cecilia Gallerani: Leonardo's lady with an Ermine*, Artinus et Historiae, vol. 13, no. 25 (1992), p. 58.

Hierdoor was status en de uitdrukking hiervan aan het hof zeer belangrijk.⁴³ Cecilia was echter een minnares waardoor haar status minder belangrijk was. Dit gaf Leonardo de mogelijkheid tot meer artistieke vrijheid. Haar lichaam is in contrapost afgebeeld. Haar hoofd en ogen zijn naar links gekeerd alsof ze naar iemand kijkt.

Ze is afgebeeld als een jonge vrouw in vrij sobere kleding met één ketting om en een sluier om het hoofd. Cecilia heeft een hermelijn in haar linkerhand vast en met de rechter aait ze hem over de rug. Net als bij Ginevra met de jeneverstruik heeft Leonardo ook in dit portret gebruik gemaakt van dichtertelijke emblemen. De hermelijn in haar hand heeft drie mogelijke betekenissen.⁴⁴ De hermelijn kan een symbool zijn voor haar naam. Galeé is het Griekse woord voor hermelijn. Hiernaast kan het Ludovico symboliseren. Hij werd door de koning van Napels in 1488 tot de orde van de Hermelijn geslagen. Ook werd hij door een Florentijnse dichter aan het hof Bernardo Bellincioni (1452–1492) '*Italico Moro, bianco eremellino*', oftewel 'de Italiaanse moor met hermelijn', genoemd. Tot slot staat de hermelijn zelf ook symbool voor kuisheid. Dit is terug te vinden in een manuscript van Leonardo zelf dat hij schreef in ca. 1494. Hierin heeft hij het over de puurheid van een hermelijn. De hermelijn zou zich liever gevangen laten nemen dan zichzelf bevuilen.⁴⁵ De rechterhand van Cecilia is vergroot waardoor de aandacht nog sterker op de hermelijn komt te liggen.

Ze is in het portret afgebeeld tegen een zwarte achtergrond. De zwarte achtergrond is echter een latere toevoeging.⁴⁶ Doordat de zwarte verflaag op bepaalde punten niet volledig aansluit tegen Cecilia zoals bij haar rechtermouw kan de oorspronkelijke kleur nog gezien worden (zie afb. 7). De achtergrond had een soort blauwgrijze kleur die aan de rechterkant van Cecilia donkerder was dan aan de linkerkant. Door de verschillende tinten in de achtergrond van het portret leek het alsof het licht van voren over de schilder heen op de rechterkant van haar gezicht scheen waarbij op de achterkant en haar linkerkant een schaduw werd geworpen. Hierdoor werden licht en schaduw benadrukt waardoor de contourlijnen achterwege gelaten konden worden. In dit portret is meer gebruikt gemaakt van sfumato dan in het portret van



Afb. 7, Leonardo da Vinci, *De dame met de hermelijn*, Detail van haar rechter schouder.

⁴³ Brown 2011 (zie noot 16), p. 75.

⁴⁴ P. Marani, *Leonardo da Vinci, the complete paintings*, New York 2000, p. 169.

⁴⁵ Richter 1970 (zie noot 6), p. 266 § 1234.

⁴⁶ D. Bull, "Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), p. 77.

Ginevra. Door deze licht en schaduwwerking heeft het portret van Cecilia meer reliëf en komt ze realistischer over.

Het gezicht is net als dat van Ginevra nog geïdealiseerd. Beiden hebben dezelfde amandelvormige ogen, neus en mond. Er zijn te weinig karakteristieken in het uiterlijk die een individu in het echte leven heeft. In het uiterlijk lijkt Cecilia veel minder op Laura. Hoewel het niet heel goed zichtbaar is, is het haar bruin. Bekend is dat vanaf ongeveer de jaren 90 van de 15^{de} eeuw in Noord-Italië vrouwen afstappen van het Petrarcaanse ideaal en het haar weer natuurlijk bruin lieten.⁴⁷ Ook lijkt de huid veel minder bleek.

Door de nieuwe contraposto houding van Cecilia is echter wel de suggestie van beweging gewekt. Door deze actie van haar lichaam en gezicht lijkt het alsof haar lichaam reageert op een gebeurtenis of gedachte. Hiernaast ligt de nadruk op haar blik die naar links is gekeerd en de illusie geeft dat ze iemand aankijkt. Al deze elementen samen geven de illusie dat Cecilia ergens naar luistert. Hierdoor lijkt Cecilia meer levensecht en ontstaat de illusie dat ze een bewustzijn heeft.⁴⁸

Dit bewustzijn wordt extra benadrukt door een sonnet dat Bellincioni over het portret schreef.⁴⁹ Hij benoemt dat de natuur jaloers is op Leonardo die Cecilia zo schilderde dat in vergelijking met haar ogen de zon een donkere schaduw leek.⁵⁰ Hij zegt dat Leonardo haar zo levensecht geschilderd heeft dat ze lijkt te luisteren en maar net niet spreekt. Hier komt duidelijk het dilemma van Petrarca met zijn portret van Laura weer naar voren.⁵¹ Zij kon niet met hem spreken omdat ze niet levensecht leek. Bellincioni wijkt hier af van de traditie van het epigram doordat hij juist benoemt dat Cecilia levend lijkt en door het schilderij onsterfelijkheid verkregen heeft. Dit soort epigrammen leverde vaak kritiek op het succes van de schilder in het 'levend' uitbeelden van de geportretteerde. Meestal werd benoemd dat de geportretteerde niet levend leek. Deze vorm van epigrammen, gewijd aan een portret en vaak bekritiserend, ontstonden na aanleiding van Petrarca's kritiek op Laura's portret in zijn sonnet.⁵²

Invloed van Petrarca's schoonheidsideaal komt minder sterk naar voren in dit portret vergeleken met dat van Ginevra. In dit portret heeft Leonardo geprobeerd meer levendigheid

⁴⁷ Brown 2001 (zie noot 16), p. 65.

⁴⁸ Marani 2000 (zie noot 44), p. 182.

⁴⁹ 'What has angered you? Whom do you envy, O Nature?
Only Vinci, who has painted a portrait of one of your stars:
Cecilia, who today is so beautiful
That in comparison with her lovely eyes the sun seems but a dark shadow.'
Marani 2000 (zie noot 44), p. 169.

⁵⁰ Marani 2000 (zie noot 44), p. 169.

⁵¹ Shearman 1992 (zie noot 19), p. 120.

⁵² Shearman 1992 (zie noot 19), p. 121.

en persoonlijkheid uit te beelden doordat Cecilia daadwerkelijk een actie uit voert. Ze lijkt echt te luisteren zoals het portret van Laura maar kan niet terugpraten omdat ze de toeschouwer niet aankijkt. Ze heeft contact met iemand buiten het schilderij wie, door de symbolische betekenis van de hermelijn, misschien Ludovico zou kunnen zijn. Met deze vorm van schilderen heeft Leonardo er voor gezorgd dat de geliefde inderdaad naar het schilderij getrokken wordt omdat de illusie bestaat dat ze naar hem kijkt. Maar Cecilia kan niet met de mensen recht voor haar daadwerkelijk contact maken en met hem praten. Ook niet met haar geliefde wanneer hij recht voor het portret zou staan.

Leonardo heeft zeker geprobeerd om Cecilia levend te doen lijken en haar wellicht in verband te brengen met Ludovico door de hermelijn in haar hand. Deze uitdaging had Leonardo zichzelf gesteld in zijn theorie en zal zeker gedeeltelijk beïnvloed zijn door Petrarca. Het commentaar van Petrarca op de schilderkunst wordt uitgedrukt in de levendigheid van Cecilia maar het schoonheidsideaal van Petrarca is niet duidelijk terug te zien.

Een vrouw aan het hof van Milaan

Leonardo schilderde *een vrouw aan het hof in Milaan* in circa 1493-1494 (zie afb. 8). Ook dit portret maakte Leonardo in opdracht van Ludovico Sforza.⁵³ Over de identiteit van de geportretteerde bestaat onduidelijkheid. De vrouw op het portret kan de minnares van Sforza, Lucrezia Crivelli, voorstellen.⁵⁴ Een bewijs voor deze toeschrijving is een epigram dat in de *Codex Atlanticus* staat over een portret van Leonardo waarop Lucrezia Crivelli geportretteerd was.⁵⁵ Hiernaast wordt het werk stilistisch gedateerd rond 1493/1494.⁵⁶ In deze periode was Lucrezia inderdaad de minnares van Ludovico.

Een andere mogelijkheid is echter dat het



Afb 8, Leonardo da Vinci, *La Belle Ferronnière*, (Portret van een vrouw aan het hof van Milaan), c. 1493-1494, Olie op paneel, Parijs, Het Louvre.

⁵³ Marani 2000 (zie noot 44), p. 177.

⁵⁴ Marani 2000 (zie noot 44), p. 178.

⁵⁵ 'Thus well- skilled art responds to Nature:
Vinci gave her- as he gave her many things- life itself.
Although he did not intend it, as the painting grows more
Like Lucrezia, so he will grow more like it
Moro, loving, possesses her soul.'

Richter 1970 (zie noot 6), dl. 2, pp. 466-467, §1560.

Marani 2000 (zie noot 44), p. 177.

⁵⁶ L. Syson, L. Keitj, *Leonardo da Vinci, Painter at the court of Milan*, Londen 2011, p. 124.

schilderij Sforza's vrouw Beatrice d'Este afbeeld.⁵⁷ Deze theorie wordt ondersteund door meerdere portretten van Beatrice d'Este zoals het beeld van Gian Cristoforo Romano (1456-1512) en een religieus werk uit Milaan door een onbekende schilder (zie afb. 9, 10).⁵⁸ Beiden beelden Beatrice D'Este af. Het uiterlijk van deze twee kunstwerken vertoont overeenkomsten met het schilderij van Leonardo. Het is niet met zekerheid te zeggen of een van de twee portretten gemaakt is naar Beatrice gelijkenis, zonder idealisering. Wat wel gesteld kan worden is dat Beatrice in ieder portret waarop ze is afgebeeld bruine ogen had en bruin haar dat was opgestoken in de Spaanse mode.⁵⁹ Voor allebei de toeschrijvingen zijn goede argumenten te noemen.



Afb. 9, Gian Cristoforo Romano, *Buste van Beatrice d'Este*, marmer, Parijs, Het Louvre.

De vrouw in het portret van Leonardo is afgebeeld tegen een zwarte achtergrond en heeft vrij simpele kleding aan met één ketting om de nek. Haar bruine haar is opgestoken en wordt voor de helft omvat door een sluier. Ze is tot aan de borstkas afgebeeld. Er zijn geen handen zichtbaar omdat de armen naar beneden hangen en aan het zicht onttrokken worden door een houten balk of raamkozijn aan de onderkant van het paneel. Haar lichaam is naar rechts gedraaid waardoor ze zijwaarts lijkt te staan. Haar hoofd is naar de toeschouwer toegekeerd die ze net niet helemaal aankijkt.

In dit schilderij is minder invloed van Petrarca terug te vinden dan in de portretten van Ginevra of Cecilia. In het uiterlijk zijn er weinig tot geen overeenkomsten met Laura terug te vinden. Het haar is bruin niet blond en het gezicht zelf is niet heel wit en heeft ook geen rode wangen. Het lijkt juist te pleiten voor het uiterlijk van Beatrice d'Este of voor de mode aan het hof van Milaan, waar de vrouwen het haar weer bruin verfde en de kleding in Spaanse stijl gedragen werd. Er is wel nadruk gelegd op het gezicht van de vrouw. Dit is mede gedaan door de lichtinval die



Afb. 10, Meester van het paleis van de Sforza's, *Getroonde maagd en kind tussen die vier kerkvaders en de hertogelijke familie van Sforza's*, Tempera, olie en goud op paneel, Milaan, Pinacoteca di Brera. Detail: Beatrice d'Este knielend aan de rechterkant.

van achter de toeschouwer op het gezicht van de vrouw valt. De combinatie met de zwarte achtergrond zorgt ervoor dat de vrouw extra belicht wordt. Hierdoor kunnen het licht en de schaduwen extra benadrukt worden waardoor de contourlijnen verdwenen lijken te zijn. Ook

⁵⁷ Syson 2011 (zie noot 56), p. 126.

⁵⁸ Syson 2011 (zie noot 56), pp. 126-127.

⁵⁹ Syson 2011 (zie noot 56), p. 126.

deze vrouw lijkt geïdealiseerd te zijn in het gezicht. Ze heeft dezelfde soort ogen, mond en neus als Ginevra en Cecilia maar het gezicht van de vrouw lijkt voller te zijn dan de twee voorgaande. Er kan niet worden gesteld of haar gezicht ook in het echte leven voller is geweest maar wel wordt duidelijk dat hierdoor de schaduw en licht verdelingen beter en sterker aangezet kunnen worden. Het is dus goed mogelijk dat Leonardo haar gezicht expres voller maakte om meer zachtheid en realisme in haar gezicht te creëren.⁶⁰

Dit realisme kan weer in verband gebracht worden met de strijd van Leonardo om de uitdrukking van de ziel en bewustzijn in portretten te leggen. Zoals al gezegd was deze strijd van Leonardo waarschijnlijk ontstaan door Petrarca's gedichten over Laura. Naast licht en schaduwwerking gebruikt Leonardo ook de houding van de vrouw voor de levendigheid in dit portret. Door de subtiele draaiing in het lichaam lijkt ze te bewegen. Ook haar blik die de toeschouwer net niet helemaal aankijkt doet haar realistischer lijken. De levensechtheid van de vrouw wordt ondersteund door het epigram wat voor Lucrezia's portret geschreven was.⁶¹ Waarschijnlijk is het geschreven door Antonio Telbaldeo (1463-1537).⁶² Telbaldeo benoemt dat Leonardo de Milanese vrouw het leven zelf heeft gegeven. In de volgende twee regels bekritiseert hij het werk echter doordat hij zegt dat Leonardo de ziel niet heeft afgebeeld omdat Ludovico die bezit. Dit epigram gewijd aan het schilderij valt onder de epigrammen die door Petrarca's sonnet ontstonden. Ook hier is dus een verband naar Petrarca te trekken aangezien

Er is echter ook een argument tegen de invloed van Petrarca op dit werk. Volgens Pietro Marani in zijn boek *Leonardo the complete paintings*, probeert Leonardo in dit portret de schilderkunst boven de beeldhouwkunst te plaatsen. Leonardo probeert dit te bereiken door de vrouw te schilderen als beeldhouwwerk.⁶³ Argumenten die Marani hiervoor benoemt zijn de borstwering, of raamkozijn dat ook als plint dienst kan doen.⁶⁴ De pose van de vrouw komt overeen met de houding van een marmeren buste en de subtiele draaiing in haar houding zorgt ervoor dat ze er voller uitziet. Dit is uitnodigend voor de toeschouwer die om haar heen wil lopen. Dit wordt benadrukt door Leonardo's gebruik van licht en schaduw in haar gezicht en ook haar blik die de toeschouwer dwingt zelf rond te lopen.⁶⁵ Tot slot benoemt hij ook de vierkante nek lijn van haar jurk. Dit is een typerend motief in de beeldhouwkunst. Marani benoemt dus dat Leonardo hier een verband legde met de beeldhouwkunst. Argumenten als de

⁶⁰ Marani 2000 (zie noot 44), p. 82.

⁶¹ Shearman 1992 (zie noot 19), p. 121.

⁶² Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519, alle schilderijen*, dl. 1, Keulen 2011³ 2001, p. 99.

⁶³ Marani 2000 (zie noot 44), p. 182.

⁶⁴ Syson 2011 (zie noot 56), p. 126.

⁶⁵ Marani 2000 (zie noot 44), p. 182.

draaiing van het lichaam en haar volle gezicht worden in zijn theorie hiervoor gebruikt. Ze kunnen echter ook gebruikt worden om de invloed van de dichtkunst en Petrarca te beargumenteren. Het is dus niet duidelijk te zeggen of Leonardo beïnvloed werd door de beeldhouwkunst, de dichtkunst of allebei.

In het portret zijn weinig invloeden van Petrarca terug te vinden. Alleen de levendigheid en idealisering van het werk vormen overeenkomsten met de *canzoniere*.

De Mona Lisa

Het laatste portret dat Leonardo maakte is ook meteen zijn bekendste werk. De Mona Lisa schilderde hij in circa 1503 tot aan 1511 (zie afb. 11).⁶⁶ Hij begon aan het schilderij toen hij in Florence verbleef en nam het werk hierna mee naar Frankrijk. Gedurende de rest van zijn leven bleef hij aan het schilderij werken. Hierdoor valt niet goed te duiden of de Mona Lisa een daadwerkelijk portret van een individu is of dat ze een geïdealiseerde schoonheid is zonder gebaseerd te zijn op een echt individu.⁶⁷ Het is ook mogelijk het portret Lisa Gherardini, de vrouw van de Florentijnse koopman Fransesco del Giocondo afbeeld.⁶⁸ Een mogelijkheid is dat dit de oorspronkelijke opdracht was. Leonardo bleef echter nog jaren aan het portret werken waardoor het wellicht ontwikkelde tot een ideaal schoonheidsportret dat niet meer gebaseerd was op een bestaand individu. Een punt dat dit ondersteunt is het losse haar van de Mona Lisa. Een echte Florentijnse vrouw moest vanaf het moment van haar huwelijk de haren in publieke omgeving opsteken. Los haar was een teken van losbandigheid, een van de grootste zonden voor een vrouw.

De vrouw is afgebeeld met op de achtergrond een landschap waarin een weg aan haar rechterkant loopt en een rivier aan haar linkerkant. Op de achtergrond is een meer te zien dat uitmondt in bergen aan de overzijde. De vrouw zelf zit op een stoel aan een balustrade met een arm over de armleuning gedrapeerd terwijl ze



Afb. 11, Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, (*La Gioconda*), c. 1503-1511, Olie op paneel, Parijs, Het Louvre.

⁶⁶ De beeld analyse voor de Mona Lisa wordt gedaan aan de hand van een onderzoek van Pascal Cotte. Met verschillende technieken in de fotografie is hij in staat geweest door de vernislagen en viezigheid heen te kijken en de Mona Lisa's oorspronkelijke kleuren te reconstrueren.

⁶⁷ Tinagli 1997 (zie noot 4), p. 91.

⁶⁸ Marani 2000 (zie noot 44), p. 183.

met de andere hand haar arm vastheeft. Ze zit iets met haar lichaam naar haar rechterkant gekeerd. Het gezicht is recht naar voren afgebeeld. Het wordt omlijst door haar losse bruine haren waar een sluier over gedrapeerd is en ze lijkt te glimlachen. In dit portret heeft Leonardo net als het portret van de vrouw in Milaan geen gebruik gemaakt van dichterlijke emblemen. De houding van de Mona Lisa en de positie van haar gezicht zorgen ervoor dat beweging wordt gesuggereerd. Dit wordt versterkt door de stoel die in de richting van de balustrade en niet haar figuur staat gekeerd. Het ziet eruit alsof ze zich naar de toeschouwer draait. Ze kijkt de toeschouwer recht aan en haar ogen lijken de toeschouwer te volgen wanneer deze heen en weer loopt. De focus van het portret ligt volledig op het gezicht van de Mona Lisa. Leonardo versterkt dit effect door de horizon van het landschap ter hoogte van haar ogen te plaatsen. Hierdoor wordt de aandacht naar haar de ogen getrokken.

Leonardo heeft duidelijk in dit schilderij vernieuwend gewerkt. Dit is het eerste portret waar de vrouw expliciet zit en gescheiden is van de natuur op de achtergrond door de balustrade.⁶⁹ Ook is het de eerste keer dat de geportretteerde glimlacht. Dit geeft het gezicht een warme en vriendelijke uitstraling. De glimlach en het feit dat ze de toeschouwer recht aankijkt zorgen ervoor dat er direct contact ontstaat.⁷⁰

Door het gebruik van sfumato in zowel de afbeelding van de vrouw als de achtergrond zijn er geen zichtbare contourlijnen. Dit zorgt voor versterkte mate van reliëf waardoor ze realistischer en levensecht lijkt. Hoewel het gezicht nog steeds geïdealiseerd is en niet de persoonskenmerken van een individu toont lijkt ze door haar glimlach, houding en realistische afbeelding een eigen persoonlijkheid te hebben en te leven. Vijfhonderd jaar na datum wordt de vrouw met haar glimlach door het publiek zeer mysterieus gevonden en zijn mensen door haar gefascineerd. In dit portret is de levendigheid die zowel Petrarca als Leonardo benadrukken te zien. Het portret lijkt, doordat toeschouwers denken dat ze echt is en het lijkt alsof ze terug kan praten, zeer realistisch.

In het uiterlijk is de Mona Lisa niet gebaseerd op Laura. Met haar zwarte haar en niet zo blanke huid zijn er nauwelijks tot geen overeenkomsten terug te vinden. Leonardo heeft haar waarschijnlijk wel geïdealiseerd. Mogelijk ten gevolge van Petrarca wiens *canzoniere* ervoor zorgde dat deugd met schoonheid werd samengebracht. Hierdoor moesten vrouwen mooier worden afgebeeld om deugdzaam over te komen in een portret.

⁶⁹ De compositie van een vrouw die in een hoge loggia geplaatst is met uitzicht op een landschap heeft zijn oorsprong in de Vlaamse schilderkunst. Leonardo kan dit idee daar mogelijk vandaan hebben aangezien er kopieën van Vlaamse voorbeelden zich in Florence in die periode bevonden.

Brown 2001 (zie noot 16), p.77.

⁷⁰ Shearman 1992 (zie noot 19), p. 123.

Volgens Elizabeth Cropper is ook op dit schilderij een verband te leggen tussen de natuur en de vrouw.⁷¹ Hierin legt zij weer de connectie naar Petrarca die de natuur een commemoratieve functie gaf omdat hij overal Laura in zag. In dit portret is naar eigen analyse echter weinig verband tussen de vrouw en de natuur terug te zien. Ze is gescheiden van de natuur door een balustrade en de natuur heeft verder geen symbolische betekenissen of verwijzingen zoals bij Ginevra. In dit portret lijkt het landschap meer een compositorische functie te hebben doordat de horizon de aandacht voor haar gezicht versterkt. Hierdoor lijkt deze theorie voor dit portret minder sterk onderbouwd te kunnen worden. Waar Petrarca duidelijk in terug te zien is, is in de levensechtheid die Leonardo probeerde te creëren in dit werk en de idealisering van haar schoonheid.

De invloed van Leonardo's theorie over schoonheid en portretkunst op zijn vrouwenportretten

De theorie van Leonardo da Vinci lijkt in grote mate toegepast te zijn in zijn vrouwenportretten. Goed te zien is dat problemen en ideeën die hem in zijn theorie bezighielden ook te zien zijn in portretten waar hij zijn theorie heeft uitgetest en toegepast. Zo is er in zijn schilderijen een duidelijke chronologische lijn in stijl te ontdekken waarbij verschillende elementen die hij in zijn notities uitwerkt ook in de praktijk brengt. Het meest belangrijke hierin is het 'levend' portretteren. In zijn theorie is dit een belangrijk argument om schilderkunst boven de dichtkunst te plaatsen. Hij is overtuigd van de mogelijkheid om levendigheid, door het afbeelden van een bewustzijn en ziel, in portretten aan te brengen. In de vier eerder besproken portretten zijn de pogingen die hij hiervoor doet om dit te bewerkstelligen terug te zien in bijvoorbeeld de nieuwe driekwart pose en Cecilia's wiens houding de illusie geeft dat ze ergens naar luistert. Het hoogtepunt ligt in de Mona Lisa waar onder andere door het rechte oogcontact en haar glimlach de illusie gewekt is dat ze echt leeft. Een ontwikkeling is ook terug te vinden in het gebruik van sfumato. Ook hier zijn Leonardo's pogingen en zijn leercurve in de techniek terug te zien. Door de portretten heen zie je dat hij nieuwe manieren uitprobeert om deze techniek te perfectioneren. Bijvoorbeeld door de sterke lichtinval die hij toepaste bij Cecilia en de donkere achtergrond bij de vrouw aan het hof van Milaan. Hierdoor worden de gezichten sterker belicht waardoor schaduw en licht sterker aangezet kunnen worden. Maar ook de vollere gezichten van Lucrezia of Beatrice en de Mona Lisa waardoor de overgangen tussen schaduw en licht soepeler verlopen. De donkere

⁷¹ Ames-Lewis 1998 (zie noot 40), p. 5.

achtergrond benoemt Leonardo ook in zijn adviezen voor de schilder wanneer hij hem aanraadt het individu voor een zwart geschilderde muur op een binnenplaats af te beelden.⁷²

Net zoals Leonardo in zijn theorie de schilders aanraadt heeft hij zelf in alle vier de schilderijen de kleding van de vrouwen vrij sober gehouden.⁷³ Leonardo benoemt in zijn notities dat er niets mooier is dan een simpele vrouw zonder veel juwelen of luxe gewaden waardoor de aandacht op haar echte schoonheid komt te liggen. Ginevra en de Mona Lisa dragen helemaal geen juwelen en hebben een bruin gewaad met alleen gouden stiksels die de status tonen. Cecilia en de vrouw aan het hof van Milaan hebben allebei maar één ketting om en voor een hof ook sobere gewaden aan. Hierdoor wordt alle aandacht naar de gezichten getrokken. Leonardo versterkt dit in de portretten op verschillende manieren. Bij Ginevra staat er een zeer donkere struik achter het hoofd waardoor het gezicht sterker naar voren komt, bij Cecilia is er een sterke lichtinval op het gezicht, bij de vrouw aan het hof van Milaan helpt de zwarte achtergrond en tot slot ligt in de Mona Lisa de horizon van het landschap ter hoogte van haar ogen. Hierin is nog een sterk verband met Leonardo's theorie te zien. In een argument in de Paragone benoemt Leonardo dat de ogen de ramen naar de ziel zijn.⁷⁴ In alle vier de schilderijen is er voor de ogen een grote rol weggelegd. Met de ogen en de houding heeft Leonardo geprobeerd in de werken het bewustzijn en hiermee de levendigheid te creëren. De ogen vormen een essentieel onderdeel van de uitdrukking van de ziel.

In het portret van Cecilia is haar houding heel belangrijk. Leonardo legt in zijn notities uit dat de afgebeelde persoon emotie moet tonen aan de hand van de actie en de gezichtsuitdrukking.⁷⁵ In het portret van Cecilia heeft Leonardo duidelijk geprobeerd de actie van het figuur aan te passen aan haar gedachten en emotie. Ze draait zich om alsof iemand net naar binnen komt of iets tegen haar heeft gezegd. Haar actie is afgestemd op haar verstand. Hierdoor suggereert het gedachten en emotie. Ook in het schilderij van de vrouw aan het hof van Milaan en in de Mona Lisa komen deze elementen naar voren. Beiden lijken zich net omgedraaid te hebben alsof iets in het publiek hun aandacht getrokken heeft. De vrouw aan het hof van Milaan lijkt bedachtzaam naar een persoon te kijken. De Mona Lisa kijkt de toeschouwer recht aan en volgt de persoon met haar ogen. Ook de ingetogenheid waarmee Leonardo vindt dat vrouwen moeten worden afgebeeld is goed te zien.⁷⁶ Vrouwen moeten ingetogen worden afgebeeld met de armen bij elkaar en de hoofden naar een kant gedraaid. In

⁷² McMahan 1956 (zie noot 1), p. 70, §134.

⁷³ McMahan 1956 (zie noot 1), pp. 163-164 §442.

⁷⁴ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 18, §30.

⁷⁵ Kemp 2011 (zie noot 29), pp. 144-146.

⁷⁶ McMahan 1956 (zie noot 1), p. 148, §392.

zowel de dame met de hermelijn als de Mona Lisa zijn de armen dicht bij elkaar afgebeeld en alle vier de vrouwen hebben het hoofd gedeeltelijk gekanteld en maken een ingetogen indruk in het gezicht.

Er is echter een belangrijk verschil tussen de portretten en Leonardo's theorie en dat is de rol van het individu. In zijn aantekeningen maakt Leonardo duidelijk dat iedere persoon een andere schoonheid bezit door de eigen karakteristieken. Niet één mens is hetzelfde en hoewel de schoonheid van twee mensen even mooi kan zijn zullen ze er altijd anders uitzien. De schoonheid van een figuur moet iedere keer anders zijn omdat in het echte leven personen er ook altijd anders uitzien. Wanneer echter de vier portretten naast elkaar worden gelegd is duidelijk een bepaald type te zien in het gezicht. Alle vrouwen hebben dezelfde soort amandelvormige ogen, rechte neus met de neusbrug die overloopt in dezelfde vorm wenkbrauwen en dezelfde vrij dunne mond die zo gesloten is dat de kin een klein beetje naar voren springt. Qua uiterlijke kenmerken is er weinig individualiteit in deze portretten terug te zien. Zeker gezien het feit dat Cecilia niet ouder geweest kan zijn dan zeventien in haar portret terwijl Lisa Gherardini op ongeveer 24 jarige leeftijd zou zijn verbeeld. Tussen beide vrouwen zou zeker 5 jaar verschil zitten maar iedere vrouw lijkt dezelfde leeftijd of tijdloosheid te bezitten.⁷⁷

Conclusie

Op basis van het voorgaand onderzoek kan een antwoord worden gegeven op de vraag: *Hoe verhoudt Petrarca's schoonheidsideaal zich tot de door Leonardo opgestelde adviezen over schilderkunst en zijn vrouwenportretten?*

Petrarca omschreef het schoonheidsideaal in dichtvorm in de *canzoniere*. Het bestaat uit beschrijvingen van uiterlijke kenmerken waarbij hij de nadruk op het gezicht legt. De notities over schoonheid van Leonardo zijn geschreven voor een traktaat over goede schilderkunst. Hij geeft adviezen aan andere schilders over hoe schoonheid geschilderd kan worden. Hij gaat niet in op uiterlijke kenmerken. In Leonardo's vrouwenportretten komen de omschrijving van Petrarca's uiterlijke kenmerken gedeeltelijk naar voren. In het portret van Ginevra de Benci zijn het blonde haar, de witte huid en de roze wangen terug te zien. In de

⁷⁷ De observatie van idealisering is gebaseerd op beeldanalyse in de vergelijking van de 4 portretten. Wanneer alle vier naast elkaar worden gelegd lijken de gezichten allemaal van hetzelfde type af te stammen. Er kan echter in deze paper niet bewezen worden dat deze vrouwen niet op elkaar leken in het echte leven. De vraag of de vrouwenportretten van Leonardo wel of niet geïdealiseerd zijn is een eigen paper waard en een eventuele voortgang binnen het onderzoek van Petrarca en Leonardo.

volgende portretten worden de overeenkomsten tussen de geportretteerde en Laura steeds minder.

Petrarca's *canzoniere* werd gedurende de vijftiende en zestiende eeuw populaire literatuur. Zijn beschrijving van Laura groeide in de samenleving uit tot een schoonheidsideaal. Laura's uiterlijk werd het streven en ook haar deugdzaamheid. Deugdzaamheid en uiterlijk werden door de samenleving aan elkaar gekoppeld. Dit resulteerde in de schilderkunst tot idealisering van vrouwenportretten. Hoe schoner de vrouw hoe deugdzamer ze zou zijn. In Leonardo's vrouwenportretten is een zekere mate van idealisering terug te zien. Wanneer alle vier de vrouwenportretten naast elkaar worden gelegd zijn overeenkomsten te zien in de gezichten. De vrouwen lijken veel op elkaar terwijl ze op verschillende tijdstippen geportretteerd zijn, in verschillende plaatsen leefden en de leeftijd op het moment van het portret verschilde.

Sonnet 78 van Petrarca's *canzoniere* heeft grote invloed op de kunsten gehad. In het sonnet bekritiseert Petrarca het portret van Laura. De afgebeelde Laura lijkt geen bewustzijn of intellect te hebben. Dit zorgde voor een strijd tussen de dichtkunst en de schilderkunst over de mogelijkheden van het 'levend' afbeelden. In de theorie van Leonardo zijn duidelijk notities over 'levend' portretteren terug te vinden. Hiermee reageerde hij wellicht op Petrarca's sonnet. In elk van zijn vrouwenportretten zijn Leonardo's pogingen om de geportretteerde 'levend' en met bewustzijn af te beelden terug te zien. Er is een chronologische doorontwikkeling te zien in het realistisch afbeelden. Leonardo probeert het bewustzijn van de vrouwen vorm te geven door het toepassen van verschillende technieken, zoals licht en schaduwwerking en sfumato. Ook breekt hij met de gangbare profiel traditie door nieuwe actievere houdingen en door het oogcontact wat steeds meer op de toeschouwer gericht is.

Er lijkt geen direct verband te bestaan tussen Petrarca's beschrijving van schoonheid en Leonardo's theorie en praktijk. De uiterlijke kenmerken van Laura komen niet terug in zijn theorie en slechts gering in het eerste portret *Ginevra de Benci*. Wel zijn er indirecte verbanden met Petrarca's schoonheidsideaal terug te vinden. De grote invloed van *de canzoniere* op de samenleving resulteerde wellicht in idealisering van Leonardo's vrouwenportretten. Petrarca's invloed is het duidelijkst te zien in Leonardo's overtuiging van de mogelijkheid tot 'levend' portretteren. Gedurende zijn schilders carrière was hij voortdurend mee bezig aan te tonen dat bewustzijn in zijn portretten te perfectioneren. Daarmee toonde hij aan dat levendigheid in portretten mogelijk was in tegenstelling tot wat Petrarca in sonnet 78 schreef.

In Leonardo's vrouwenportretten zijn duidelijk zijn eigen opvattingen over hoe schoonheid te portretteren terug te vinden. In zowel theorie als praktijk legt hij de nadruk op het gezicht door onder andere sobere kleding en compositie. Ook suggereren de acties en houdingen van de geportretteerden de emoties. Een fundamenteel verschil tussen theorie en praktijk is individualisering. In zijn adviezen benadrukt Leonardo dat elke schoonheid verschillend is. Ieder persoon moet er anders uitzien. Dit strookt met de vergelijkbare uiterlijkheden van de vier afgebeelde vrouwen.

Aangezien dit een bachelor scriptie is dat werd geschreven gedurende tien weken is het onderzoek naar dit onderwerp nog lang niet voltooid. Er zijn vele mogelijkheden om binnen Petrarca's schoonheidsideaal en Leonardo da Vinci verder onderzoek te doen.

Een uitbreiding van het onderzoek is mogelijk door Leonardo's notities op chronologische wijze te bekijken. Op die manier kan gekeken worden of Leonardo's ideeën ontwikkelden en zich juist naar Petrarca's idealen toe bewogen of zich ervan verwijderden.

In dit onderzoek zijn de uiterlijke kenmerken en de idealisering van vrouwenportretten bij tijdgenoten van Leonardo buiten beschouwing gelaten. Door deze te onderzoeken kan worden gekeken hoe sterk Leonardo's eigen ideeën naar voren kwamen in zijn praktijk. Ook is het mogelijk om te zien of de invloed van Laura's uiterlijke kenmerken bij andere schilders sterker tot uiting kwamen of dat de kleine overeenkomst tussen de portretten en het uiterlijke van Laura een fenomeen in de schilders traditie was.

Tot slot is er ook altijd de mogelijkheid om verder onderzoek te doen naar Leonardo's vrouwenportretten. Bijvoorbeeld naar de mysteries rond hun identiteiten of het vraagstuk of de vrouwenportretten daadwerkelijk geïdealiseerd zijn.

Literatuurlijst

- Bull, D., *Two portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine"*, *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992).
- Brown, D.A., *Virtue and beauty : Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Princeton 2001.
- Cropper, E., introduction in: F. Ames-Lewis (red.), M. Rogers (red.), *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Ashgate 1998.
- Cropper, E., *The Beauty of Women*, in: M. W. Ferguson (red.), *Rewriting the Renaissance, The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986.
- Kemp, M., (red.), *Leonardo on painting*, New Haven/ Londen 2011¹⁰ (1989).
- MacCurdy, E. (red.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, New York 1955.
- McMahon, P. (red.), *Treatise on painting by Leonardo da Vinci*, Princeton 1956.
- Marani, P.C. , *Leonardo da Vinci the complete paintings*, New York 2000.
- Nicholl, C., *Leonardo da Vinci, flights of the mind*, Londen 2004.
- Pedretti, C., *Leonardo: a study and style*, Berkeley 1973.
- Richter, J.P. (red.) *The Literary works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts*, Londen 1970.
- Shell, J., Sironi, G., *Cecilia Gallerani: Leonardo's lady with an Ermine*, *Artibus et Historiae*, vol. 13, no. 25 (1992).
- Simons, P., 'Portraiture, Portrayal and Idealization', in: A. Brown (ed.), *Language and images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, pp. 263-313.
- Tinagli, P., *Women in Italian Renaissance art :gender, representation, identity*, Manchester 1997.
- Verstegen, P. (red.), *Fransesco Petrarca, Het liedboek, canzoniere*, Amsterdam 2008.

Afbeeldingenlijst

Afbeelding 1: Leonardo da Vinci, *Ginevra de Benci*, c. 1474-1478, olie op paneel, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: National Gallery of Art, <http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/highlights/highlight50724.html>.

Afbeelding 2: Leonardo da Vinci, *Ginevra de Benci*, achterkant, c. 1474-1478, olie op paneel, 38,8 x 36,7 cm, National Gallery of Art, Washington. Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Afbeelding 3: Reconstructie van Bernardo Bembo's embleem. Foto: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1a/Bernardo_bembo_emblem.jpg

Afbeelding 4: Mogelijke reconstructie van Ginevra de Benci van zowel het voorpaneel als de achterkant. De handen zijn gebaseerd op een schets uit Windsor Castle.

Foto: We Wish, <http://www.we-wish.net/leonardo/hands.html>.

Afbeelding 5: Leonardo da Vinci, Studie van handen, c. 1474, zilverstifttekening met highlights op roze geprepareerd papier, 214 x 150 mm, Royal Librabry, Windsor.

Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Afbeelding 6: Leonardo da Vinci, The lady with an Ermine, c. 1489-1490, Olie op paneel, 55 x 40 cm, Czartoryski museum, Krakau.

Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Afbeelding 7: Leonardo da Vinci, De dame met de hermelijn. Detail van haar rechter schouder.

Foto: D. Bull, "Two Portraits by Leonardo: "Ginevra de' Benci" and the "Lady with an Ermine", *Artibus et Historiae*, Vol. 13, No. 25 (1992), p. 77.

Afbeelding 8: Leonardo da Vinci, La Belle Ferronnière, (Portrait of a woman of the court of Milan), c. 1493-1494, Olie op paneel, 63 x 45 cm, het Louvre, Parijs.

Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>.

Afbeelding 9: Gian Cristoforo Romano, Buste van Beatrice d'Este, marmer, hoogte 59 cm, het Louvre, Parijs.

Foto: <http://www.storiadimilano.it/arte/impres/Imprese10.html>.

Afbeelding 10: Meester van het paleis van de Sforza's, *Getroonde maagd en kind tussen die vier kerkvaders en de hertogelijke familie van Sforza's*, Tempera, olie en goud op paneel, 230x165 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan. Detail, Beatrice aan de rechterkant.

Foto: <http://www.kleio.org/en/history/famtree/sforza/286.html>.

Afbeelding 11: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, (La Gioconda), c. 1503-1511, Olie op paneel, 77 x 53 cm, het Louvre, Parijs.

Foto: Tread softly, <http://treadsoftlyink.wordpress.com/2011/07/20/mona-lisa-strangeness-by-sara-dean/>.

Bijlagen

1. Verstegen, P. (vertaling en toelichting), *Fransesco Petrarca, Het liedboek, canzoniere*, Amsterdam 2008, Sonnet 77.

Als Polyclitus- of ook anderen wier
Blijvende roem als kunstenaar wij loven-
Duizend jaar keek, nooit kreeg hij in 't vizier
Zo mooie vrouw als die mijn hart kon roven.

Mijn vriend Simone was al een hierboven
Waar hij mijn Vrouwe zag, edel en fier:
Opdat men er op aarde in zou geloven,
Bracht hij haar lieflijk aanschijn op papier.

Dit werk kon slechts ten hemel zijn verbeeld,
Niet in de wereld hierbeneden, waar de
sluier van het lichaam onze ziel verheelt.

Zo'n hoofs beeld van haar scheppen kon hij niet
Waar kou en hitte heersen, hier op aarde
Waar hij de sterfelijkheid in de ogen ziet.

2. Verstegen, P. (vertaling en toelichting), *Fransesco Petrarca, Het liedboek, canzoniere*, Amsterdam 2008, Sonnet 78.

Simone bracht haar, door een hoog idee
Gegrepen, met zijn stift voor mij tot leven.
Hij heeft zijn kunstwerk adeldom gegeven,
Och, gaf hij 't ook verstand en stem nog mee,

Dan zuchtte ik niet meer zo om mijn wee,
Smalend op wat door anderen wordt verheven,
Want deemoed staat op dit gezicht geschreven
En het belooft mij voortaan pas en vree.
Wanneer ik een gesprek met haar begeer,
Zal 't lijken of zij willig naar mij hoorde,
Ach, kon ze ook maar ingaan op mijn woorden!

Pygmalion, wat was jouw beeld een zegen;
Immers, jij hebt in duizendvoud gekregen
Wat ik verlangen zou voor maar één keer.