

Automimesis in de theorie en praktijk van Leonardo da Vinci

*Over de relatie tussen de theorie en de praktijk van Leonardo da Vinci,
toegespitst op het onderwerp automimesis.*



Naam: Eline Poot

Studentnummer: 3508927

Vak: OWG Florence – Niki

Docent. Prof. Dr. M. Kwakkelstein

Datum: 4 februari 2013

Inhoudsopgave

Inleiding.....	2
1. 'elke schilder schildert zichzelf': betekenis en historische context.....	3
2. Leonardo in theorie over 'elke schilder schildert zichzelf'.....	6
2.1 Codex Urbinas 1270.....	6
2.2 Leonardo over 'elke schilder schildert zichzelf'.....	6
3. De typen in het werk van Leonardo.....	11
3.1 Herkomst van de typen.....	11
3.2 Herhaling van de typen.....	13
3.3 Persoonlijke expressie.....	14
3.4 Leonardo's zelfportretten?.....	15
4. Conclusie.....	19
5. Literatuurlijst.....	20
6. Afbeeldingen.....	23
7. Bijlagen.....	31

Inleiding

Als vrijheid je lief is, ontdek dan nooit dat mijn gezicht een gevangenis der liefde is.

(Leonardo da Vinci, forster III 10 v)

‘Ogni pittore dipinge sè’, of ‘elke schilder schildert zichzelf’; dit verschijnsel wordt in de hedendaagse kunstliteratuur ook wel vertaald met het begrip automimesis. Al vanaf de Oudheid, maar met name ten tijde van de Italiaanse renaissance, zijn verwijzingen te vinden naar het fenomeen dat elke schilder – bewust dan wel onbewust – persoonlijke kenmerken in zijn kunst verwerkt. Hoewel het gezegde ‘Ogni pittore dipinge sè’ in de 15^e en 16^e eeuw vooral de status van volkszegde had, is er één kunstenaar die er uitgebreid aandacht aan heeft besteed. In Leonardo da Vinci’s aantekeningen over de schilderkunst, samengesteld en gebundeld door Francisco Melzi tot de Codex Urbinas Latinus 1270 (1550) staan ten minste zeven verschillende notities vermeld over het fenomeen ‘elke schilder schildert zichzelf’.¹ Gezien de gangbare betekenis van het gezegde in de tijd van Leonardo, zijn de zeven verwijzingen naar dit fenomeen en de felheid waarmee hij zich ertegen verzet opvallend. In één van zijn notities schrijft hij dat automimesis ‘*de grootste tekortkoming van schilders*’² is. Waarom was juist Leonardo zo fel tegen dit fenomeen? Wat bracht hem ertoe meerdere keren op dit onderwerp terug te komen?

Over automimesis in relatie tot Leonardo is relatief weinig geschreven (zeker als men kijkt naar het gehele scala aan literatuur over Leonardo). De voornaamste artikelen over dit onderwerp zijn geschreven door Martin Kemp³, Ernst Gombrich⁴ en Frank Zöllner⁵. Deze auteurs en hun beschouwingen over het onderwerp vormen het uitgangspunt voor dit paper. In zijn onderzoek naar automimesis in de 15^e en 16^e eeuw behandelt Zöllner het begrip automimesis op de volgende manier: ten eerste beschrijft hij de veranderende houding tegenover persoonlijke expressie in de artistieke creatie, en ten tweede bespreekt hij de vraag in hoeverre automimesis te maken heeft met het gebruik van typen en stereotypen in de schilderkunst van de 15^e eeuw. Aangezien er geen eenduidige definitie van het begrip

¹ Martin, Kemp, ‘‘Ogni Dipintore Dipinge Se’ A Neoplatonic echo in Leonardo’s art theory?’ In: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, New York 1976 ,pp. 311-323, zie bijlage voor alle fragmenten.

²‘*the greatest defect of painters*’ in: Leonardo da Vinci, ed. MCM § 86, CU fol. 44, McM nummers refereren naar, Leonardo Da Vinci, *Treatise on painting* [Codex Urbinas Latinus 1270], (vertaald en samengesteld door Philip A. McMahon, en met een inleiding van Ludwig H. Heydenreich)Princeton 1956, 2 vols., vol.1

³ Zie : Kemp 1976 (zie noot 1)

⁴ Zie: Ernst H. Gombrich, ‘The Grotesque Heads’, in: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, pp. 58-63

⁵ Zie: F. Zöllner, ‘Ogni Pittore Dipinge Se’ Leonardo da Vinci and ‘Automimesis’ in: *Der Künstler uber sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, pp. 137 -149

automimesis bestaat⁶, zal in dit paper de definitie van automimesis van Zöllner gebruikt worden, met andere woorden: de houding tegenover persoonlijke expressie en het gebruik van (stereo) typen. Het begrip automimesis bestond in de 15^e en 16^e eeuw nog niet.⁷ Leonardo heeft het begrip dan ook nooit gehanteerd, maar schreef alleen over ‘elke schilder schildert zichzelf’. In dit paper zal ik onderzoeken hoe Leonardo ‘elke schilder schildert zichzelf’ in zijn theorie behandelde en hoe deze opvattingen zich verhouden tot zijn werk. Daarnaast zal ik onderzoeken hoe het begrip automimesis, zoals door Zöllner beschreven, zich tot zowel Leonardo’s theorie als zijn praktijk verhoudt.

Om tot een beter begrip van het fenomeen ‘elke schilder schildert zichzelf’ te komen, zal hier eerst in het kort de historische context ervan besproken worden. Daarna zal gekeken worden naar de manier waarop Leonardo ‘elke schilder schildert zichzelf’ in zijn notities behandelde. Vervolgens zullen deze notities vergeleken worden met de praktijk; eerst worden Leonardo’s typen beschouwd, en vervolgens zijn vermeende zelfportretten. Ook zal ik onderzoeken of er vormen van persoonlijke expressie in Leonardo’s tekeningen (zoals in hoofdstuk 1 te lezen is, ook een deel van automimesis) terug te vinden zijn.

1. ‘Elke schilder schildert zichzelf’: betekenis en historische context

Het Toscaanse gezegde ‘Ogni pittore dipinge sè’ (‘Elke schilder schildert zichzelf’), komt het eerst voor in het dagboek van de Italiaanse dichter en humanist Angelo Poliziano (1454 – 1494), waar hij de uitspraak rond 1477- 1479 aan Cosimo de Medici toeschrijft.⁸ Daarna wordt het, behalve in Leonardo’s aantekeningen, meerdere keren in verschillende bronnen vermeld; de dominicaan Giarolomo Savonarola (1452-1498) noemt in zijn preken rondom Ezechiël (1496 – 1497) ‘ze zeggen dat elke schilder zichzelf schildert’.⁹ Ook schilder en architect (en tevens eerste kunsthistoricus) Giorgio Vasari (1511-1574) vermeldt in zijn ‘Leven’ (1550) van Michelangelo dat Michelangelo op de vraag waarom een schilder de os het mooist op het schilderij had

⁶ Er zijn geen resultaten van ‘automimesis’ in het woordenboek te vinden.

⁷ Het is niet duidelijk waar het begrip precies vandaan komt. Wat zeker is, is dat het niet bekend was in de 15^e en 16^e eeuw, maar pas later ontstaan is. zie Zöllner 1992 (zie noot 5), p. 137

⁸ Naar het dagboek van Angelo Poliziano geschreven tussen 1477- 1479 tijdens zijn laatste jaren aan het hof van de Medici. Het dagboek werd door Lodovico Domenichi in 1548 in zijn *Facezie* uitgegeven, waarna het kwijtraakte. De publicatie van Domenichi is overgenomen en vertaald naar het Duits door A. Wesselski, (ed.), *Angelo Polizianos Tagebuch (1477-1479) mit vierhundert Schwanken und Schnurren aus den Tagen Lorenzos de Grossmachtigen und seiner Vorfahren*, Jena 1929, p. 72 (nr. 150), deze versie wordt door zowel Zöllner als Kemp gebruikt.

⁹ De boetepreken tegen de ideeën van de Renaissance van Savonarola waren zeer omstreden en werden verboden door de Medici wegens hun negatieve uitingen over het bestuur van de Medici. Savonarola speelde een grote rol in de verdrijving van de Medici familie rond 1494 uit Florence, en stond daarna voor korte tijd zelf aan het hoofd van het bestuur over Florence. ‘*si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo*’ uit G. Savonarola, *Prediche sopra Ezechiel*, Venezia 1517, f. 71v, via Kemp 1976 (zie noot 1), p. 312

afgebeeld, schertsend antwoordt dat *'elke schilder zichzelf het beste kan schilderen'*.¹⁰

'Elke schilder schildert zichzelf' kan worden afgeleid van de antieke opvatting dat kunst het imiteren van de natuur is. Gombrich is van mening dat men, sinds het ontstaan van deze opvatting vanuit de Griekse filosofie, altijd heeft geprobeerd om deze stelling te analyseren, aan te nemen of af te wijzen.¹¹ De middeleeuwse traditie wees deze stelling volgens Gombrich in zijn geheel af; de natuur moest niet letterlijk geïmiteerd worden, maar verwerkt worden in het traditionele schema.

Rond 1300 ontstond een geleidelijk hernieuwde kijk op de antieke tijd. De dichter en humanist Petrarca hield zich rond 1350 intensief bezig met het bestuderen van voornamelijk de werken over retorica van Cicero. Volgens auteur Michael Baxandall¹² maakte het humanisme van 1350 tot 1450 via humanisten als Petrarca (1304- 1374), Boccaccio (1313 – 1375), Vittorino da Feltre (1378-1446), Leonardo Bruni (1370-1444) en Leon Batista Alberti (1404 -1472) een ontwikkeling door van de strikte bestudering en imitatie van de retorica van Cicero, naar een bredere interesse in en bestudering van de antieke beschaving in zijn geheel.¹³ Dit kwam volgens Baxandall doordat de intensieve bestudering van Cicero in de 14^e eeuw, de humanisten van het midden van de 15^e eeuw een basis had gegeven waarin zij begrepen hoe het klassieke Latijn was opgebouwd en wat de achterliggende gedachte ervan was. In dit licht begonnen de humanisten van het midden van de 15^e eeuw andere mogelijkheden van de antieke bronnen te gebruiken. Alberti bijvoorbeeld, begon de Latijnse teksten te verwerken tot literatuur in de taal van zijn tijd.¹⁴ Zo baseerde hij zich op antieke bronnen als de *'Naturalis Historia'* van Plinius (1^e eeuw voor Christus) en de werken van Cicero (106 v. Chr. – 43 v. Chr.) en Quintilianus (ca. 35 -100 n. Chr.)¹⁵ voor het schrijven van zijn humanistische en kunsttheoretische werk de *Della Pittura* uit 1436, waarin hij schrijft:

*'Maar wie zich eraan gewent alles aan de natuur zelf te ontleen, die maakt zijn hand zo geoefend dat wat hij ook maakt altijd smaakt naar de natuur.'*¹⁶

¹⁰ *'Ogni pittore ritrae se medesimo'*, vertaling uit Vasari, Giorgio, *The lives of the painters, sculptors and architects* (vertaald door A.B. Hinds), Oxford 1970, 2 vols., vol.1, p. 176

¹¹ E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londen- New York 1960, p. 80

¹² Baxandall, Michael, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971

¹³ Baxandall 1971 (zie noot 12), pp. 7-8

¹⁴ Baxandall 1971 (zie noot 12), p. 7

¹⁵ Leon B., Alberti, *De schilderkunst*, (vertaald [uit het Latijn] door Lex Hermans en ingeleid en van annotaties voorzien door Caroline van Eck en Robert Zwijnenberg), Amsterdam 2011p. 101

¹⁶ § 73 in: Alberti 2011 (zie noot 15), 2011

In zijn verhandeling over schilderkunst schrijft Alberti het ontstaan van de schilderkunst toe aan de Narcissusmythe. Wanneer Narcissus wanhopig zijn reflectie in het wateroppervlak probeert te omhelzen, merkt hij op dat hij verliefd is op zijn eigen spiegelbeeld. In deze wetenschap roept hij uit: *'Ik ben het zelf! Ik voel het nu! Mijn schijnbeeld liegt niet meer! Ik gloei uit liefde voor mijzelf! Ik voel én voed het vuur'*.¹⁷ Narcissus realiseert zich dat de natuur hem zijn eigen spiegelbeeld laat zien en daarbij dus in staat is afbeeldingen te maken van zichzelf. In het verlangen naar zijn spiegelbeeld wenst hij afstand te doen van zichzelf, teneinde zichzelf lief te kunnen hebben; *'Wat ik verlang is hier, bij mij; maar mijn bezit maakt arm, o, kon ik nu maar van mijn eigen lichaam afstand nemen!'*¹⁸ Dit contrasterend besef van Narcissus dat hij niet alleen het object van imitatie door de natuur is maar ook de toeschouwer die deze imitatie waarneemt, maakt dat men Narcissus zou kunnen bestempelen als de uitvinder van de schilderkunst en eveneens dat hij aan de oorsprong staat van het fenomeen automimesis. Teneinde zichzelf lief te kunnen hebben, wenst hij dat hij zichzelf niet is. Het ontstaan van het idee 'elke schilder schildert zichzelf' - in de zin van de liefde voor de eigen gelijkenis in het werk van de kunstenaar - kan dus in ruime zin herleid worden tot de oudheid. Cicero, bijvoorbeeld, schrijft dat *'wanneer iemand denkt aan een echte vriend, dan bekijkt hij zichzelf in de spiegel'*.¹⁹ Deze notie van de aantrekkingskracht door eigenliefde komt ook in Dante's theorie van de liefde voor *'We houden van degenen die op ons lijken'*.²⁰ Hoewel Narcissus in zijn strijd om zichzelf lief te hebben uiteindelijk de dood vindt, was 'elke schilder schildert zichzelf' volgens Leonardo bij de kunstenaars uit de 15^e en 16^e eeuw een veel voorkomend verschijnsel.²¹ Een opvallende anekdote uit deze tijd is van de schilder Girolamo Curti (1570-1632); toen hij op zijn knie een grote vochtbult kreeg, weigerde hij deze weg te laten halen. In plaats daarvan schilderde hij op de bult een gezicht en noemde het zijn 'kameraad'. De vriendschap duurde niet lang: toen de bult openknapte, stierf ook de schilder aan de gevolgen ervan.²² Weliswaar is dit een uitzonderlijk voorbeeld, maar het geeft de relatief onverschillige houding van de kunstenaars uit de 15^e en 16^e eeuw tegenover 'elke schilder schildert zichzelf' weer; men zag het als iets onvermijdelijks, een onbewust handelen van de kunstenaar waar niet te veel aandacht aan moest worden besteed.

¹⁷ Boek III, r. 463-464 in: Ovidius, *Metamorphosen*, (vertaald door M. d'Hane-Scheltema) Amsterdam 2011, p. 72

¹⁸ Boek III, r. 466-467 in: Ovidius 2011 (zie noot 17) p. 72

¹⁹ Cicero, *De amicitia*, (*Cicero on the good life*, vertaald door M. Grant), Harmondsworth 1971, p. 189

²⁰ Dante, *Purgatorio*, XXIV, 52-60; via Philip Sohm, *The artist grows old: The aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, China 2007, p. 43

²¹ Kemp 1976 (zie noot 1), p. 312

²² Sohm (zie noot 20), p. 177

Vóór Vasari's tweede uitgave van zijn 'levens' (1568) werd er zelfs vrijwel geen aandacht besteed aan zelf-portretten van de *quattrocento* kunstenaars.²³ Des te opvallender is het dat Leonardo zich zo fel tegen dit fenomeen in de schilderkunst verzette. Zöllner noemt twee kunstenaars die als 'slecht voorbeeld' voor Leonardo gediend zouden kunnen hebben; Sandro Botticelli en Fra Filippo Lippi, die dezelfde typen herhaalden die wellicht dezelfde uiterlijke of innerlijke kenmerken bezaten als de kunstenaars zelf.²⁴

2. Leonardo in theorie over 'elke schilder schildert zichzelf'

2.1 Codex Urbinas 1270

Leonardo heeft tussen ca. 1490 en 1515 zeer veel notities geschreven over de schilderkunst. Zijn uiteindelijke doel was het publiceren van een 'verhandeling over de schilderkunst' (*treatise on painting*), een zeer omvangrijk werk waarin alle denkbare aspecten van de schilderkunst, zoals licht, schaduw en anatomie aan bod kwamen. Hij maakte echter zoveel ongeordende aantekeningen, dat het nooit van een gebundeld werk kwam. Zijn leerling en vriend Francesco Melzi erfde de manuscripten en herschreef en ordende ze tussen 1519-1570 tot de Codex Urbinas Latinus 1270. De Codex Urbinas bevond zich onopgemerkt in de bibliotheek van het Vaticaan, tot hij in 1817 door Guglielmo Manzi opnieuw werd ontdekt en vervolgens gepubliceerd.²⁵ De fragmenten in dit hoofdstuk zijn afkomstig uit deze Codex Urbinas 1270.

2.2 Leonardo over 'elke schilder schildert zichzelf'

Zöllner noemt in zijn artikel de manier waarop Giralomo Savonarola, tijdgenoot van Leonardo, stijl of *concetto* beschrijft. Hierbij verwijst *concetto* volgens Zöllner naar aangeboren eigenschappen van de ziel die onbewust in de kunst van de kunstenaar terugkomen. Deze onbewuste eigenschappen kan de schilder niet vermijden. Daarom betekende de uitspraak 'elke schilder schildert zichzelf' in de tijd van Leonardo ook een onveranderlijk en onvermijdelijk kenmerk van de ziel. Savonarola schrijft ook over 'fantasie' waarmee de variatie in het kunstwerk van de kunstenaar wordt bedoeld.²⁶ Met zijn theorie over *concetto* staat Savonarola op één lijn met de visie van het neoplatonisme. Het neoplatonisme genoot een groeiende belangstelling onder de humanisten in het midden van de *quattrocento* periode, met name door het toenemende aanbod van Griekse en Latijnse teksten die de humanisten nieuwe kennis over

²³Zöllner 1992 (zie noot 5), p. 140 (in voetnoot 12)

²⁴Zöllner 1992 (zie noot 5), p. 140

²⁵Ludwig H. Heydenreich, 'Introduction', In: *Treatise on painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, (vertaald en samengesteld door Philip A. McMahon, en van een inleiding voorzien door Ludwig H. Heydenreich) Princeton 1956, 2 vols, vol. 1, p. xi

²⁶Zöllner 1992 (zie noot 5), p. 143

de antieke manier van denken verschafte.²⁷ Het werk van Plato stond hierbij centraal. Rond 1462 richtte Cosimo de Medici de Platonische academie op, waarbij de neoplatonische visie van Marsilio Ficino de kern vormde.²⁸ De aanhangers van de neoplatonische visie meenden dat de innerlijke eigenschappen invloed hadden op de uiterlijke kenmerken en het gedrag van de mens. Een schilder zou dus innerlijke kenmerken van zichzelf op zijn schilderij projecteren. Leonardo heeft de opvattingen van de neoplatonisten zeker gekend. Zelf schreef hij hierover:

Over de grootste tekortkoming van schilders.

Het is een ernstige tekortkoming wanneer schilders dezelfde bewegingen herhalen, en dezelfde gezichten en stofuitdrukking in dezelfde verhalende afbeeldingen laten zien, en het merendeel van de gezichten laten lijken op dat van hun meester, hetgeen iets is, waarover ik me vaak heb verwonderd. Want ik heb een aantal [kunstenaars] gekend, die in al hun figuren zichzelf naar het leven lijken te hebben geportretteerd, en in deze figuren zijn de bewegingen en manieren van hun schepper terug te zien. (...) Op deze wijze volgt het schilderen in alles de schilder.²⁹

Het was dus zo dat 'elke schilder schildert zichzelf' voor Leonardo over het algemeen inhield dat de schilder -om welke reden dan ook- figuren uitbeeldt die lijken op hemzelf. Deze overtuiging komt op een bepaalde manier wel overeen met de overtuiging van Savonarola en de neoplatonisten dat elk kunstwerk automatisch iemands innerlijke eigenschappen weerspiegelt. André Chastel meende dat Leonardo in zijn notities over dit fenomeen beïnvloed was door het neoplatonisme.³⁰ In zekere zin was Leonardo het eens met de neoplatonisten dat innerlijke inventie, ontstaan vanuit een hoger 'Idee' vanuit het universum, via de ziel van de schilder op het doek verscheen, zonder dat hier directe observatie van de natuur aan te pas kwam; 'Wat er ook in het universum bestaat in essentie, aanwezigheid of fantasie, hij [de kunstenaar] heeft het eerst in zijn geest en dan in zijn handen (...).'³¹ Innerlijke ideeën speelden dus volgens Leonardo zeker een rol bij het produceren van een schilderij.³² Kemp is van mening dat Leonardo hiermee inspeelt op de theorie van *adequatio* van Ficino. Deze theorie van *adequatio* kan in dezelfde lijn gezien worden als de theorie van Dante; we worden verliefd op degenen die op ons lijken, in andere woorden, degenen waar onze innerlijke eigenschappen een duidelijke affiniteit mee voelen.³³ Zoals Dante in zijn *Commedia* stelt dat 'We houden van degenen die op ons lijken', zo stelt ook Leonardo dat 'Als hij [de ziel] iemand vindt die lijkt op het lichaam dat hij heeft

²⁷ Arthur Field, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, New Jersey 1988, p. 5

²⁸ Field 1988 (zie noot 27), p. 9

²⁹ Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. MCM § 86, CU fol. 44

³⁰ A. Chastel, *Art e Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961, p. 103

³¹ Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. McM § 35, CU fol. 5

³² Kemp 1976 (zie noot 1), p. 312

³³ Kemp 1976 (zie noot 1), p. 313

vormgegeven, houdt hij van die persoon, en wordt er vaak verliefd op'.³⁴ Desalniettemin meent Kemp dat Leonardo's opvatting van het begrip 'elke schilder schildert zichzelf' juist niet overeenkomt met die van de neoplatonisten. Wanneer men automimesis slechts ziet als een uiting van innerlijke inventie kan Leonardo inderdaad gezien worden als een navolger van de neoplatonische theorie. Maar wanneer men volgens Kemp kijkt naar andere notities van Leonardo, met name de notities over *giudizio* (McMahon vertaalt dit door *judgement*, in dit paper zal het vertaald worden als 'oordeelsvermogen'), natuur en inventie, blijkt Leonardo's zienswijze af te wijken van de neoplatonische. Kemp neemt als voorbeeld de passage waarin Leonardo zijn theorie over de ziel uiteenzet;

Hoe figuren vaak lijken op hun meesters.

*Dit gebeurt omdat het ons oordeelsvermogen is dat de hand leidt tijdens de schepping van de tekening van de figuren totdat ze naar tevredenheid zijn. Omdat het oordeel een van de vermogens van de ziel is, waarmee hij [de ziel] de vorm van het lichaam dat hij bewoont samenstelt naar zijn wil, wanneer hij dan een menselijk lichaam moet herscheppen met de handen, zal hij graag dat lichaam herscheppen waarvan hij de eerste maker was. Zo gebeurt het dat hij graag dingen liefheeft die gelijkenis met hem vertonen.*³⁵

Met andere woorden, alle eigenschappen van de ziel bepalen alle uiterlijke kenmerken van de mens. Zoals elke ziel dus zijn unieke eigenschappen heeft, zo heeft elk lichaam ook zijn unieke kenmerken en is geen mens op de wereld gelijk. Hierin is Leonardo letterlijker dan de neoplatonisten, die menen dat de ziel slechts een algemene vorm aan het lichaam geeft. De ziel vormt vervolgens ook het oordeelsvermogen. Omdat de ziel uit individuele eigenschappen bestaat, bestaat ook het oordeelsvermogen uit individuele kenmerken. Deze is dus niet, zoals de neoplatonisten menen, universeel en onveranderlijk, maar verschilt ook per persoon. Ten slotte bepaalt oordeelsvermogen de inventie. Maar omdat oordeelsvermogen een deel is van de ziel, die bestaat uit individuele eigenschappen die corresponderen met uiterlijke kenmerken, zal de schilder die zijn inventie schildert uiteindelijk zijn eigen uiterlijke kenmerken laten zien. De neoplatonisten zouden het oneens zijn met deze uitleg van 'elke schilder schildert zichzelf', aangezien Leonardo niet alleen meent dat de schilder innerlijke eigenschappen of hogere 'Ideeën' op het doek vastlegt, maar ook zijn uiterlijke kenmerken. Daarnaast staan deze uiterlijke kenmerken direct verbonden met de innerlijke eigenschappen van de ziel; een persoon met een

³⁴Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. MCM § 86, CU fol. 44v

³⁵Zie bijlage Leonardo da Vinci, ed. MCM § 437, CU fol. 157

lelijk uiterlijk zal onbewust ook lelijke mensen schilderen.³⁶ Met deze opvatting zet Leonardo de metafysische opvatting van Ficino, waarbij *adequatio* slechts te maken had met de spirituele affiniteit tussen twee zielen, in een aardse, tastbare vorm ; mensen worden niet verliefd op anderen doordat zij zich aangetrokken voelen door wederzijdse innerlijke eigenschappen, maar door wederzijdse uiterlijke kenmerken³⁷

Een ander punt waarop Leonardo verschilde van zijn tijdgenoten was zijn behandeling van het begrip *invenzione*. Volgens Leonardo waren fantasie, beoordeling en de ziel samen verantwoordelijk voor het scheppingsproces van een schilderij. Zij waren samen dus ook verantwoordelijk voor het ontstaan van automimesis. Maar omdat het oordeelsvermogen volgens Leonardo niet universeel was maar afhankelijk van individuele eigenschappen, kon deze ook bijgesteld worden om fouten als automimesis te omzeilen. Een eerste stap in dit creatieve proces was het gebruik van *pentimenti*; een methode van tekenen waarbij in dezelfde tekening nieuwe lijnen worden gezet om zo tot een andere compositie te komen. Leonardo was de eerste schilder die deze methode hanteerde.³⁸ Schilders vóór hem volgden de middeleeuwse traditie van het tekenen door middel van één lijn, en het maken van een nieuwe tekening als de vorige niet goed was. Door het gebruik van *pentimenti* ging Leonardo een dialoog met zichzelf aan. Het was volgens hem belangrijk niet alleen te kijken naar de natuur, maar deze empirische waarneming in zijn geest te reflecteren en in een innerlijke dialoog de waarnemingen te beschouwen.³⁹ Zo schrijft hij in zijn notities en bij zijn schetsen meerdere malen '*vertel me*⁴⁰ (*di mi se...*), alsof hij zichzelf aanspoort zijn innerlijke dialoog voort te zetten. In zijn theorie over beoordeling spreekt Leonardo van het '*oordeelsvermogen dat zo sterk is dat hij de arm van de schilder beweegt*'. De individuele eigenschappen van de ziel bepalen in de eerste instantie dus wat de schilder tekent. Dit was voor Leonardo het belang van *pentimenti*; in de eerste stap van het creatieve proces liet hij zijn arm zonder beperking te werk gaan, waarbij de ziel vrij was zijn *fantasia* te laten werken.⁴¹ Bernard Berenson gaat zover mee in deze gedachtegang dat hij het tekenen van Leonardo slechts als een bezigheid zag die Leonardo uitvoerde als hij niets anders te doen had, een handeling die hij alleen hanteerde als hij iets wilde uitdrukken wat op geen andere manier uitgedrukt kon worden; '*van de grootste geestelijke en tegelijk de grootste*

³⁶ Kemp 1976 (zie noot 1), p. 314

³⁷ Kemp 1976 (zie noot 1), p. 316

³⁸ Gombrich, E.H., *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London 1966, p. 58 en Zwijnenberg, R., *The writings and drawings of Leonardo da Vinci. Order and chaos in Early modern thought*, Cambridge 1999, p. 66

³⁹ Zwijnenberg 1999 (zie noot 38), p. 70

⁴⁰ Kenneth, Clark, 'Leonardo da Vinci: A note on the relation between his science and his art', *History Today*, 2: 5 (1952) (mei), pp. 311

⁴¹ Zwijnenberg 1999 (zie noot 38), p. 71

materiële betekenis.⁴² Deze *fantasia* van de hand zorgde echter ook voor het ontstaan van automimesis. Hoe loste Leonardo dit probleem dan op? Het antwoord ligt in de wetenschappelijke benadering van de schilderkunst, zoals uitgebreid door Leonardo beschreven in de *Paragone*. Zijn visie op schilderkunst, waarin hij argumenteert dat schilderkunst niet tot de *artes mechanica* behoort maar tot de *artes liberales*, gaat ervan uit dat de basis van schilderkunst de wetenschap is. Hierbij beroept Leonardo zich op de middeleeuwse *optica*, waarbij het oog als de belangrijkste overdrager van kennis gezien wordt. Het oog kan, via directe waarneming, de meest ware en gedetailleerde kennis overbrengen.⁴³ Omdat beoordeling volgens Leonardo uit individuele eigenschappen bestaat en daardoor dus veranderlijk is, kan deze ook 'getraind' worden om het uitdrukken van zijn innerlijke eigenschappen te omzeilen. Dit is volgens Leonardo mogelijk door de opgedane kennis van de wereld (door middel van ervaring en onderzoek) in het verstand te verenigen met vaststaande wiskundige principes. Uit deze samensmelting van empirische kennis met wiskundige principes moet uiteindelijk een bestaand product voortkomen, dat kennis over de zintuiglijke waarneming voortbrengt.⁴⁴ Dit uiteindelijke product is belangrijk, want zonder fysieke vorm kan een wetenschap volgens Leonardo niet bestaan.⁴⁵ Deze verbinding van theorie en praktijk moet ook toegepast worden om automimesis te vermijden.

Over de schikking van de delen van een menselijk lichaam

Meet bij uzelf de verhoudingen van de delen van uw lichaam, en als u bemerkt dat een deel in disharmonie is met de andere delen, maak daar dan notitie van en hoed u ervoor deze te gebruiken in de figuren die u samenstelt. Onthoud dit want het is een slechte gewoonte van schilders er genoeg in te scheppen om afbeeldingen te maken naar hun (eigen) gelijkenis.⁴⁶

Om het oordeelsvermogen aan banden te leggen moet een kader gevormd worden waarvan wiskundige principes de basis zijn. De schilder moet zijn eigen proporties daarom opmeten en noteren, zodat hij deze meteen herkent als hij onbewust toch weer zichzelf afbeeldt. Daarnaast maant Leonardo de schilder om naar buiten te gaan en daar vele verschillende gezichten te bekijken, om zo de mooie kenmerken te onthouden en in plaats van de eigen kenmerken te gebruiken. Ook moet de schilder de publieke opinie over schoonheid vergaren om zo een

⁴²*the highest spiritual though the highest material significance.* In : Berenson, B. *Italian painters of the Renaissance: Florentine and Central Italian Schools*, New York 1959, p. 32

⁴³ Da Vinci, Leonardo, *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst*, editie Zwijnenberg 1996, p. 26 (inleiding)

⁴⁴ Da Vinci 1996 (zie noot 43), p. 20

⁴⁵ Zie voor de uitgebreide theorie over 'ambachtelijke wetenschap' § 33; 'dit is de wetenschap van de schilderkunst, die in de geest van haar beschouwers blijft, waaruit vervolgens de verrichting ontstaat die heel wat waardiger is dan de genoemde beschouwing of wetenschap' in : Da Vinci 1996 (zie noot 43)

⁴⁶ Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. MCM § 438, CU fol. 107

algemene consensus over de juiste proporties van het lichaam te verkrijgen. Vanuit deze basis moet echter wel variatie ontstaan. De schilder wordt dan ook ten strengste afgeraden om zichzelf te imiteren of dezelfde typen te herhalen;

Over schoonheid

*Schoonheid van aangezicht kan voor verschillende personen even groot zijn, maar is nooit hetzelfde in vorm, en moet zo verschillend worden afgebeeld als het aantal van hen aan wie deze schoonheid toebehoort.*⁴⁷

In zijn notities geeft Leonardo dus een wetenschappelijke basis aan de schilderkunst, die de schilder moet hanteren om automimesis te voorkomen. Hiervoor moet hij zorgen dat hij zijn lichaam kent door toepassing van wiskundige metingen, dat hij vanuit de natuur tekent, en vanuit een algemene consensus zorgt voor variatie in hetgeen hij afbeeldt.

3. De typen in het werk van Leonardo

3.1 Herkomst van de typen

In het *trattato* komt een passage voor gewijd aan 'hoe men een menselijk portret in profiel maakt na een enkele blik'.⁴⁸ Hier bespreekt Leonardo de vier verschillende indelingen van het gezicht in profiel, bestaande uit de neus, mond, kin en het voorhoofd. Elk aspect van het gezicht bestaat daarna weer uit verschillende variaties, waarbij bijvoorbeeld de neusbrug van de neus recht of gebogen is. Volgens Gombrich leidde het onderzoek naar deze variaties in het menselijk gelaat tot een obsessieve zoektocht, waar Leonardo zelf uiteindelijk bijna uitgeput van raakte.⁴⁹ Het doel van de genoteerde observaties was om het geheugen te trainen in de verschillende vormen van het menselijk gezicht, zodat de schilder uiteindelijk na één blik in staat was het gezicht van een persoon na te tekenen.⁵⁰ Martin Clayton meent dat de ideale typen niet voortkwamen uit onderzoek naar een bepaald thema of vanuit een eenduidige theorie, maar dat ze voor Leonardo dienden als studies naar de pure vorm van het gezicht.⁵¹ Leonardo geloofde niet in het fysiologische gedachtegoed dat men karaktertrekken van een persoon af kon lezen aan zijn botstructuur. Wel geloofde hij dat bepaalde persoonlijkheidskenmerken af konden worden gelezen aan de gezichtsspieren van een persoon.⁵² Desalniettemin lijkt in de studies van

⁴⁷Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. MCM § 278, CU fol. 51v

⁴⁸'how to make a human portrait in profile after one single glance' in: Leonardo da Vinci, ed. MCM § 416, CU fol. 108v

⁴⁹Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 63

⁵⁰Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 62

⁵¹Martin Clayton, *Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque*, London 2002, p. 13

⁵²Leonardo da Vinci, ed. MCM § 425, CU fol. 109 & 109v

groteske hoofden met name aandacht besteed te zijn aan de onderliggende botstructuur.⁵³ Gombrich noemt de grotesken een vorm van ‘anti-schoonheid’.⁵⁴ Het contrast tussen de ‘anti-schoonheid’ van de grotesken en de schoonheid van ‘ideale’ typen, was een thema dat Leonardo graag gebruikte. Het toepassen en onderzoeken van dit contrast tussen de ‘perfecte lelijkheid’ en de ‘perfecte schoonheid’ werd vanaf omstreeks 1480 (toen Leonardo begon met het opstellen van zijn *trattato*) een van de belangrijkste onderwerpen in zijn kunst.⁵⁵ Dit contrast komt terug in twee stereotypen. Eén type is een oude man, met een ‘notenkraker’ neus, een vooruitstekende kin, borstelige wenkbrauwen en een barse blik. Het andere type is een jonge androgyne man, met een rechte neus, fijne gelaatstrekken en een bos krullend haar. De typen komen in het gehele oeuvre van Leonardo voor. Kenneth Clark laat dit zien door middel van twee tekeningen; één uit 1478 (afb. 1) en één uit 1513 (afb. 2), beide van de androgyne jongeman. Hiermee illustreert hij de geringe verandering in Leonardo’s onderbewustzijn.⁵⁶ De herkomst van het ‘oude man type’ stamt volgens onder andere A.E. Popham, Clayton, en Clark af van de werkplaats van Verrocchio. Deze maakte in opdracht van Lorenzo de Grote een relief van Darius (afb. 3). De kopie die Leonardo naar aanleiding van dit relief maakte, is een van de eerste tekeningen waarop het type oude man te zien is (afb. 4). Hoewel algemeen gesteld wordt dat de tekening uit 1467 stamt, stelt Popham dat de tekening stilistisch gezien van rond 1480 komt.⁵⁷ De tekening is waarschijnlijk een studie die Leonardo tijdens zijn leertijd in de werkplaats van Verrocchio maakte, hoewel het motief van een krijger in een schitterend kostuum veel voorkwam in de *quattrocento* periode.⁵⁸ Ook het type jonge man toont volgens de meeste auteurs de invloed van Verrocchio. Popham meent dat het basistype voor de jonge man van het Alexander relief komt, die bij het Darius relief hoorde (afb. 5). In de werkplaats van Verrocchio werden deze typen (de oude man van het Darius relief en de jonge Alexander) vaak gebruikt en ook vaak als paar tegenover elkaar gezet.⁵⁹ Clayton en Gombrich menen dat de twee typen na de verhuizing van Leonardo naar Milaan (1480) een ‘antiekier’ uiterlijk kregen. Dit kwam volgens hen door het grote aanbod aan Romeinse munten en medaillons die in Milaan aanwezig waren. Het type jonge man zou hierbij lijken op keizer Nero, zoals afgebeeld op een Romeinse munt (afb. 6), en het type oude man op keizer Galba (afb. 7).⁶⁰

⁵³ Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 61

⁵⁴ Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 62

⁵⁵ Clayton 2002 (zie noot 51), p.12

⁵⁶ Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 64

⁵⁷ A. E. Popham, *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1994, p. 40

⁵⁸ Clayton 2002 (zie noot 51), p. 52

⁵⁹ Clayton 2002 (zie noot 51), p. 52

⁶⁰ Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 70

3.2 Herhaling van de typen

Hoewel er over de herkomst van de typen over het algemeen consensus bestaat, is hiermee de vraag waarom Leonardo deze typen zijn leven lang bleef tekenen nog niet beantwoord. Hoewel schilders in de *quattrocento* periode vaker genoeg namen met bepaalde stereotypen, is het gezien de nadruk die Leonardo in zijn theorie op variatie en observatie legt, opvallend dat hij in de praktijk iets anders laat zien.⁶¹ De vraag waarom Leonardo dezelfde typen zijn hele leven bleef gebruiken heeft tot veel literatuur en (omstreden) theorieën geleid.

Al vroeg in zijn leven, in de eerste Florentijnse periode (ca. 1466-1482), maakte Leonardo gebruik van het type van de jonge adolescente man en het type van de oude man. Zo gebruikte hij deze typen ook voor het (onvoltooide) schilderij 'de aanbidding der wijzen' (1481-'82, zie afb. 8).⁶² Volgens Jens Thiis is een voorbeeld van de vele schetsen die Leonardo ter voorbereiding van de aanbidding maakte, blad 12.276 uit de Windsor collectie (afb. 9) van omstreeks 1478.⁶³ Op dit blad staan elf hoofden geschetst, van oude mannen, jonge mannen en jonge vrouwen. De hoofden lijken elk een variatie te zijn op hetzelfde type.⁶⁴ Ook het Uffizi blad uit 1478 (afb. 10), waarop een adolescente jongeman getekend staat die zijn hoofd naar achteren werpt, is volgens Thiis een duidelijk voorstudie van de aanbidding.⁶⁵ Deze schets diende volgens hem als directe studie voor het gezicht van de biddende jongeman, rechts midden op het schilderij.⁶⁶ In de linkerbovenhoek van de Windsor tekening is een kleine schets van een kale, oude man te zien, die zijn hoofd enigszins schuin houdt en met gefronste wenkbrauwen voor zich kijkt. Dit type oude man komt in de aanbidding meerdere malen voor, zoals bij de man achter Maria (Jozef?), de oude mannen rechts van Maria, en de peinzende filosoof helemaal links in de compositie. Ook het type jonge man, op het Windsor blad in het centrum getekend, wordt in de aanbidding meerdere malen herhaald. Het is terug te zien in de knielende jongeman links van Maria, de jongemannen rechts van Maria, en de jongeman geheel rechts die afgeleid lijkt te worden door iets buiten het schilderij. De positie van de oude man geheel links en de jonge man geheel rechts van de compositie doet denken aan de tekening van een oude man en een jongeman tegenover elkaar in profiel (afb. 11). De tekening, gemaakt omstreeks 1495-1500 laat een oude man zien, die grote gelijkenis vertoont met de oude man van de Windsor tekening en de aanbidding. Hij staat tegenover een jonge man, waarbij wederom hetzelfde type is gebruikt als bij de Windsor tekening en de aanbidding.

⁶¹ Gombrich 1960 (zie noot 4), p. 62

⁶² Clayton 2002 (zie noot 51), p. 52

⁶³ Jens Thiis, *Leonardo da Vinci*, London 1913, p. 152

⁶⁴ Thiis 1913 (zie noot 63), p. 153

⁶⁵ Thiis 1913 (zie noot 63) p. 149

⁶⁶ Thiis 1913 (zie noot 63) p. 157

3.3 Persoonlijke expressie

Met het tegenover elkaar zetten van de twee typen op een manier waarbij het contrast tussen jong en oud duidelijk wordt, probeerde Leonardo volgens Clayton nadruk te leggen op de fysionomische kwaliteiten van elk apart type. Het benadrukken van het karakter van elk type was volgens Clayton een standaardonderdeel van de retorica zoals de tijdgenoten van Leonardo deze kenden. Dit genre hanteert Leonardo in zijn 'aanbidding der wijzen', door zijn eigen typen samen in compositie terug te laten komen.⁶⁷ Popham zag het contrast tussen de oude en de jonge man niet als een contrast tussen de ouderdom en de jeugd, maar stelde dat de oude man symbool staat voor de afstotelijke ouderdom. De oude man is, meende Popham, in deze tekening bijna een karikatuur van het type geworden.⁶⁸ Als de tekening echter bekeken wordt in het licht van de persoonlijke expressie, immers een belangrijk onderdeel van automimesis, dan krijgt de tekening een geheel andere betekenis. Door zowel Gombrich, Popham als Clayton wordt gesteld dat het type van de jonge man is beïnvloed door Leonardo's leerling, Gian Giacomo Caprotti (beter bekend als Salai). De toen tienjarige Salai kwam in 1490 als leerling in de werkplaats van Leonardo, en bleef bij hem tot zijn dood in 1519.⁶⁹ Vasari beschrijft Salai als '*een zeer aantrekkelijke, innemende en knappe jongeman met mooie, krullende lokken waar Leonardo verrukt van was, en hij leerde hem veel op het gebied van kunst.*'⁷⁰ Zelf noemt Leonardo Salai het meest van al zijn leerlingen in zijn notities. Van zijn persoonlijkheid lijkt hij niet onder de indruk; bij de aankomst van Salai in zijn werkplaats beschrijft hij hem als '*Diefachtig, leugenachtig, halsstarrig en hebzuchtig.*'⁷¹ Deze beschrijving was niet ongegrond; in 1497 maakt Leonardo nogmaals de notitie '*Salai heeft het geld gestolen.*'⁷² Desalniettemin bleek Leonardo toch te zwichten voor het uitzonderlijk mooie gelaat van Salai, en daarbij met name voor zijn krullen. Het is niet duidelijk of Salai een geliefde van Leonardo was. Hoewel Leonardo eenmaal door een anonieme bron van homoseksualiteit is beticht, werd hij van deze beschuldiging vrijgesproken bij de rechtbank.⁷³ Hoewel de profielen van de jonge man niet letterlijk als portretten van Salai gezien kunnen worden, lijkt er volgens Clayton onder invloed van Salai toch een verandering van Leonardo's ideale type plaats te hebben gevonden.⁷⁴ Leonardo benoemt geen enkel portret als zijnde van Salai, maar noemt in zijn notities wel een '*portret van een jongeman met prachtig*

⁶⁷ Clayton 2002 (zie noot 51), p. 52

⁶⁸ Popham 1994 (zie noot 57), p. 41

⁶⁹ Clayton 2002 (zie noot 51), p. 53

⁷⁰ Vasari 1998 (zie noot 10), p. 191

⁷¹ '*Thievish, lying, obstinate, greedy*' in: Leonardo da Vinci, ed. McCurdy p. 524, C. 15 v, McCurdy refereert naar Leonardo, Da Vinci, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, (vertaald en samengesteld door Edward MacCurdy) New York 1938, 2 vols., vol 1

⁷² '*Salai stole the soldi*' in: Leonardo da Vinci, ed. McCurdy p. 561, L 94 r.

⁷³ Charles Nicholl, *Leonardo da Vinci. The heights of the mind*, London 2005, p.56

⁷⁴ Clayton 2002 (zie noot 51), p. 53

haar'.⁷⁵ De genegenheid die Leonardo voor zijn leerling voelt schemert door in de fijne profielen van de bijna vrouwelijke jongemannen.

3.4 Leonardo's zelfportretten?

Over het type oude man in relatie tot Leonardo's persoonlijke expressie zijn minder eenduidige theorieën te vinden. Popham beschrijft de manier waarop de twee typen tegenover elkaar staan als een persoonlijk verlangen van Leonardo, waarbij hij zichzelf in de gedaante van een overwinnaar als Ceasar (de oude man) portretteert, die zijn overwinningen aan de voeten van zijn geliefde (Salai) legt.⁷⁶ De stelling dat Leonardo met de oude man zichzelf portretteert (in letterlijke zin), is niet te rechtvaardigen; al in zijn jonge jaren maakt Leonardo gebruik van hetzelfde type. Een uiting van persoonlijke expressie zou daarom eerder gezien kunnen worden in Leonardo's vermeende zelfportretten. Het is moeilijk om een zelfportret in de renaissance als zodanig te identificeren, omdat de kunstenaar zelden aangaf dat het daadwerkelijk om een zelfportret ging.⁷⁷ Daarom is het lastig te bepalen of de schilder bewust zijn eigen uiterlijke kenmerken schilderde, of dat deze schilderijen gezien moeten worden als een voorbeeld van automimesis.⁷⁸ Voor de kunstenaar in de vroege renaissance ging het maken van een zelfportret niet om het vastleggen van het eigen uiterlijk, maar om de sociale status en de artistieke kwaliteiten van de eigen persoon te laten zien.⁷⁹ Het waarschijnlijke zelfportret van Sandro Botticelli in zijn 'aanbidding der wijzen' kan bijvoorbeeld gezien worden als een 'sollicitatie' naar toekomstige werkverschaffing door de Medici.⁸⁰ Er is geen bewijs dat Leonardo interesse zou hebben in deze traditie van het presenteren van het eigen karakter door zijn gelijkenis in zijn kunst te verwerken. Dat hij hier bewust geen aandacht voor had, betekent echter niet dat hij niet onbewust zijn uiterlijke kenmerken afbeeldde. Om dit te onderzoeken, is het ten eerste van belang om te weten hoe Leonardo er in werkelijkheid uitzag.

Vasari schrijft dat Leonardo *'een boven alle lof verheven lichamelijke schoonheid bezat'*.⁸¹ Aangezien Vasari de neiging had om te overdrijven en Leonardo nooit in levende lijve heeft gezien, moet deze beschrijving niet al te serieus worden opgevat. Een eerdere en betrouwbaardere bron is een 128 pagina's dik manuscript waarin de levens van verschillende kunstenaars (zoals Michelangelo) beschreven wordt. Het manuscript is omstreeks 1540 opgesteld door een onbekende schrijver, die tegenwoordig Anonimo Gaddiano wordt genoemd.

⁷⁵ *'portrait of a youth with beautiful hair'* in: Leonardo da Vinci, ed. McCurdy p. 523, C.A. 324 r. a

⁷⁶ Popham 1994 (zie noot 57), p. 41

⁷⁷ Francis Ames-Lewis, *The Intellectual life of the Early Renaissance Artist*, New Haven and Londen 2000, p. 209

⁷⁸ Ames Lewis 2002 (zie noot 77), p. 211

⁷⁹ Ames-Lewis 2002 (zie noot 77), p. 212

⁸⁰ Ames-Lewis 2002 (zie noot 77), p. 229

⁸¹ Vasari 1998 (zie noot 10), p. 185

In dit manuscript staat een korte biografische beschrijving van Leonardo, die Anonimo Gaddiano ontleend heeft aan het notitieboek van de Florentijnse koopman Antonio Billi, die deze beschrijving van Leonardo omstreeks 1520 schreef; niet lang na Leonardo's dood in 1519.⁸² Het origineel van Billi is verloren gegaan, maar de kopie van Anonimo Gaddiano geeft een goed beeld; *'Hij was zeer aantrekkelijk, goed geproportioneerd, elegant en knap, met prachtig haar, dat in pijpenkrullen tot op het midden van zijn borst hing'*⁸³ Een andere bron komt van de bisschop van Nocera, Paolo Giovio. Giovio kende Leonardo waarschijnlijk persoonlijk; beiden waren omstreeks dezelfde periodes in Milaan en Rome. Giovio beschrijft in zijn manuscript 'dialogues concerning men and women famous in our time' dat Leonardo *'[hij] was van nature zeer hoffelijk, verfijnd en edelmoedig, en zijn gezicht was van een buitengewone schoonheid.'*⁸⁴ Uit de bronnen komt naar voren dat Leonardo een buitengewone knappe verschijning was, met goed geproportioneerde trekken, een verzorgd uiterlijk en een charmante manier van doen. Ook zijn karakter – rustig, intellectueel en gul – wordt alom geprezen. De beschrijving van Leonardo's uiterlijk lijkt overeen te komen met het portret waarvan we met enige zekerheid kunnen zeggen dat het daadwerkelijk een waarheidsgetrouwe afbeelding van Leonardo is, namelijk het Windsor profiel (afb. 12). De tekening laat een man zien van middelbare leeftijd, met een scherpe neus, hoge jukbeenderen en een hoog (nog rimpelloos) voorhoofd. Het haar is netjes en verzorgd, zoals ook door Anonimo beschreven wordt. De tekening wordt over het algemeen toegeschreven aan Francesco Melzi (hoewel door Emil Möller⁸⁵ toegeschreven aan Leonardo's leerling Ambrosio de Predis) en gedateerd rond 1512 (Leonardo zou dan op het portret zestig jaar oud geweest zijn).⁸⁶ Onderaan de tekening staat in hoofdletters 'LEONARDO VINCI'. Een tweede tekening met een soortgelijk portret is het Turijn portret, getekend door Leonardo zelf, waarschijnlijk rond 1515 -1517.⁸⁷ De inscriptie op de tekening luidt *'Leonardus Vincius, portret van hemzelf op gevorderde leeftijd'*. Opvallend is dat het portret met lijnen is getekend van links naar rechts, en niet van rechts naar links, zoals Leonardo vrijwel altijd deed.⁸⁸

⁸² Nicholl 2005 (zie noot 73), p. 10

⁸³ *'He was very attractive, well-proportioned, graceful and good-looking, with beautiful hair, arranged in ringlets, down to the middle of his chest'* Via: Nicholl 2005 (zie noot 67), p. 126

⁸⁴ *'(he) was by nature very courteous, cultivated and generous, and his face was extraordinarily beautiful'* Via: Nicholl 2005 (zie noot 73), p. 126

⁸⁵ Zie: Emil Möller, 'Wie sah Leonardo aus?', *Belvedere* 44 (1926) nr. 2 (februari), pp. 29-46

⁸⁶ De datering van de tekening verschilt per auteur, en loopt van 1500 tot 1512. In dit paper is de datering van Gombrich en Clark aangehouden.

⁸⁷ Möller 1926 (zie noot 85), p. 32

⁸⁸ Salomon Reinach, 'An undedited portrait of Leonardo', *International studio* 94 (1929) nr. 390 (November), p. 47

Over de vraag of het Turijn portret wel degelijk een zelfportret is, zijn de theorieën uiteenlopend en zeer sterk verdeeld.⁸⁹ Veel auteurs, waaronder Möller, Clayton en Popham zijn van mening dat het Turijn portret een zelfportret is. Wanneer men echter kijkt naar de neus, de wenkbrauwen en de verbitterde trek om de mond dan lijkt dit niet op de verfijnde en zachte trekken van Leonardo in het Windsor portret. Toch kan volgens Clayton het feit dat Leonardo op gevorderde leeftijd een oude man tekent met dezelfde baard en haardracht als in het Windsor portret, niet over het hoofd worden gezien. Toen Leonardo dit portret tekende, was hij hersteld van een beroerte waarbij zijn rechterzijde voor een deel verlamd raakte.⁹⁰ Naast lichamelijke schade zou de aanval ook zeker mentale schade aangericht hebben. De gevoelens van Leonardo over het besef van de ondernemende geest die gevangen zat in een aftakelend lichaam, lijken terug te komen in het portret. Het portret doet denken aan een zelfportret van Albrecht Dürer (een van de weinige schilders in zijn tijd die duidelijke zelfportretten maakte) in zijn latere jaren (1521, afb.14). Hij tekent zichzelf met ontbloot bovenlijf, wijzend op een deel van zijn lichaam dat pijn doet. Dit zelfportret van Dürer, in staat van pijn en lichamelijke achteruitgang, wordt door sommigen gezien als een 'spiritueel zelf-portret'.⁹¹ Eenzelfde vorm van innerlijke dialoog is te zien in de schets van de zittende oude man uit 1510 (afb. 15). De houding van de oude man komt overeen met de manier waarop een luisterende oude man volgens Leonardo moet worden getekend: *'en anderen – afgeleefde oude mannen - met een knie gekruisd over de andere, waarop een hand rust die als kom dient voor de andere elleboog, terwijl de andere hand de bebaarde kin ondersteunt.'*⁹²

Desalniettemin lijkt deze tekening niet alleen een oefening te zijn voor het correct uitbeelden van een luisterende oude man. Volgens Kenneth Clark symboliseert de oude man de frustraties van Leonardo in zijn oudere jaren om zijn onderzoekresultaten in een georganiseerd werk bijeen te brengen. Ook hier komt het type oude man terug in een subtiele transformatie van Leonardo zelf; de neus, het gegroefde voorhoofd en de verbitterde trek van de oude man komen samen met de weelderige baard en de introverte blik van Leonardo. De oude man overziet peinzend een schets van bewegend water, naast een notitie waarin dit water vergeleken wordt met de beweging van haar; een van Leonardo's grootste obsessies.⁹³ In deze obsessieve zoektocht naar kennis en perfectie ligt volgens MacCurdy ook het antwoord voor de veelvuldige

⁸⁹ Zie voor verschillende theorieën over het Turijn portret bijvoorbeeld; Clayton, Martin, *Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque*, London 2002; Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954; Gombrich, Ernst H., 'The Grotesque Heads', in: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, pp. 58-63; Möller, Emil, 'Wie sah Leonardo aus?', *Belvedere* 44 (1926) nr. 2 (februari), pp. 29-46 en Reinach, Salomon, 'An undedicated portrait of Leonardo', *International studio* 94 (1929) nr. 390 (November), pp. 47-49

⁹⁰ Möller 1964 (zie noot 85), P. 32

⁹¹ Ames Lewis 2002 (zie noot 77), p. 242

⁹² Zie bijlage, Leonardo da Vinci, ed. McCurdy p. 248, MS. 2038 Bib. Nat. 21 r.

⁹³ Clark 1952 (zie noot 40) p. 312

herhaling in het tekenen van de typen. Een voorbeeld hiervan is een brief aan Ludovica Sforza, die Leonardo drie keer opnieuw schrijft om tot de juiste formulering te komen. Ook in de beschrijving van natuurlijke fenomenen herhaalt Leonardo zichzelf keer op keer om de juiste woorden te vinden. MacCurdy beschrijft dit als volgt: *'Het is hetzelfde onvermoeibare geduld dat hier is te zien in het arsenaal aan woorden [dat hij gebruikt] in de poging om de gedachte te scherpen tot een meer precieze uitdrukking van het doel van de geest; dit verklaart waarom er soms zoveel studies voor dezelfde figuur zijn te vinden in Leonardo's tekeningen.'*⁹⁴ Het streven naar perfectie door middel van eindeloos onderzoek en herhaling (zoals Gombrich ook liet zien in zijn beschrijving van Leonardo's onderzoek naar gezichtskenmerken) is ook in de telkens terugkerende typen zeer goed te zien. Leonardo laat met deze typen een eigenschap zien die hij ondanks zichzelf niet kan beteugelen.

⁹⁴ *'It is the same indefatigable patience seen in the attempt here in the armoury of words to fashion the thought to more exact expression, of the purpose of the mind which explains why there are sometimes so many studies for the same figure in Leonardo's drawings'.* Opmerking van MacCurdy in voetnoot 1, Da Vinci 1938 (zie noot 71), p. 527

4. Conclusie

Terugkomend op de door Zöllner gehanteerde definitie van automimesis (de houding tegenover persoonlijke expressie en het gebruik van (stereo) typen), kan geconcludeerd worden dat ondanks de nadruk die Leonardo in theorie legde op het vermijden van het verschijnsel 'elke schilder schildert zichzelf', het hem lang niet altijd lukte zich in de praktijk aan zijn eigen regels te houden. Het streven van Leonardo om het oordeelsvermogen aan banden te leggen door middel van wetenschappelijke principes en het toepassen van variatie in het werk, zoals beschreven door Kemp, moest resulteren in natuurgetrouwe tekeningen. Desalniettemin heeft Leonardo niet kunnen voorkomen dat zijn tekeningen uiting geven aan zijn persoonlijkheid. De eindeloze herhaling van de typen, te zien in de 'aanbidding der wijzen' en de studies naar gezichtskenmerken genoemd door Gombrich, zijn een product van de obsessieve drang naar perfectie en kennis, die Leonardo zowel in zijn theorie als in zijn praktijk laat zien. Zoals Narcissus verliefd werd op zijn spiegelbeeld, zo beschrijft ook Leonardo een *'liefde voor degenen die op hen lijken'*. Het is niet duidelijk of Leonardo zichzelf heeft afgebeeld. Toch laat hij zichzelf, vanuit zijn ideale typen, aan de kijker zien. Zijn liefde voor Salai schemert door in de subtiële aanpassing van het type jonge man na de komst van deze leerling in zijn werkplaats. In dit licht kan ook het Turijn portret van Leonardo worden gezien. In het Turijn portret tekent Leonardo een oude man, met borstelige wenkbrauwen en een verbitterde trek om de mond; niet als een zelfportret in de letterlijke zin, maar als een vorm van persoonlijke expressie, een 'spiritueel zelfportret' waarbij Leonardo wederom een innerlijke dialoog met zichzelf aan lijkt te gaan en deze gedachten uit in de bijna karikaturale vervorming van zijn gezicht.

5. Literatuurlijst

Ames- Lewis, Francis, *The Intellectual life of the Early Renaissance Artist*, New Haven and London 2000

Alberti, Leon B., *De schilderkunst*, (vertaald [uit het Latijn] door Lex Hermans en ingeleid en van annotaties voorzien door Caroline van Eck en Robert Zwijnenberg), Amsterdam 2011

Berenson, Bernhard, *Italian painters of the Renaissance: Florentine and Central Italian Schools*, New York 1959

Baxandall, Michael, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350-1450*, Oxford 1971

Chastel, André, *Art e Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1961

Clark, Kenneth, 'Leonardo da Vinci: A note on the relation between his science and his art', *History Today*, 2: 5 (1952) (mei), pp. 301- 313

Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954

Clayton, Martin, *Leonardo da Vinci. The divine and the grotesque*, London 2002

Cicero, *De amicitia*, (*Cicero on the good life*, vertaald door M. Grant), Harmondsworth 1971

Da Vinci, Leonardo, *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst*, (vertaald door Martin Kemp, met een inleiding van Robert Zwijnenberg) Amsterdam 1996

Da Vinci, Leonardo, *Treatise on painting* [Codex Urbinas Latinus 1270], (vertaald en samengesteld door Philip A. McMahon, met een inleiding van Ludwig H. Heydenreich) Princeton 1956, 2 vols., vol.1

Da Vinci, Leonardo, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, (vertaald en samengesteld door Edward MacCurdy) New York 1938, 2 vols., vol. 1

Da Vinci, Leonardo, *Treatise on painting [Codex Urbinas Latinus 1270]*, (vertaald en samengesteld door Philip A. McMahon, met een inleiding van Ludwig H. Heydenreich) Princeton 1956.

Field, Arthur, *The origins of the Platonic Academy of Florence*, New Jersey 1988,

Gombrich, Ernst H., 'The Grotesque Heads', in: *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance*, London 1966, pp. 58-63

Gombrich, Ernst H., *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Londen- New York 1960

Gombrich, Ernst, H., *Norm and Form. Studies in the art of the Renaissance*, London 1966

Kemp, Martin, "Ogni Dipintore Dipinge Se' A Neoplatonic echo in Leonardo's art theory?" In: *Cultural Aspects of the Italian Renaissance*, New York 1976 ,pp. 311-323

Möller, Emil, 'Wie sah Leonardo aus?', *Belvedere* 44 (1926) nr. 2 (februari), pp. 29-46

Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci. The heights of the mind*, London 2005

Ovidius, *Metamorphosen*, (vertaald door M. d'Hane-Scheltema) Amsterdam 2011

Popham, A. E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1994

Reinach, Salomon, 'An undedicated portrait of Leonardo', *International studio* 94 (1929) nr. 390 (November), pp. 47-49

Sohm, Philip, *The artist grows old: The aging of Art and Artists in Italy, 1500-1800*, China 2007

Thiis, Jens, *Leonardo da Vinci*, London 1964

Vasari, Giorgio, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, (gekozen en van een inleiding voorzien door Henk van Veen ; vertaald door Anthonie Kee), Amsterdam 1998

Vasari, Giorgio, *The lives of the painters, sculptors and architects* (vertaald door A.B. Hinds), Oxford 1970, 2 vols., vol.1

Wesselski, A. (ed.), *Angelo Pilizianos Tagebuch (1477-1479) mit vierhundert Schwanken und Schnurren aus den Tagen Lorenzos de Grossmachtigen und seiner Vorfahren*, Jena 1929, p. 72 (nr. 150)

Zöllner, Frank, "Ogni Pittore Dipinge Se' Leonardo da Vinci and 'Automimesis' in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, Weinheim 1992, pp. 137 -149

Zwijnenberg, Robert, *The writings and drawings of Leonardo da Vinci. Order and chaos in Early modern thought*, Cambridge 1999

6. Afbeeldingen



Afb. 1. Leonardo da Vinci, Potretten van mannen en een meisje tot borsthoogte (detail van een portret van een jonge man), 1478, Zilverstift op roze gepeperd papier, 40.5 x 29 cm., Windsor, Royal Library, No. 12,568, B.B. II67A: Comm. Vinciana 36. Foto: Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954



Afb. 2. Notities over het hart, met vier illustrerende diagrammen, rechtsonder het hoofd en schouders van een jongeman (detail), 1513, Pen en inkt op blauw papier, 25.8 x 19.8 cm., Windsor, Royal Library, No. 19093 R. Foto: Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954



Afb. 3. Werkplaats van Andrea del Verrocchio (kopie naar origineel), relief van Darius, omstreeks 1480, terracotta, afm. Onbekend, Kaiser Friedrich Museum, Berlin. Foto uit: W.R. Valentiner, Studies of Italian renaissance sculpture, London 1950, p. 105



Afb. 4. Leonardo da Vinci, buste van een soldaat, 1475-80, tekening met zilverstift, 28.7 x 21.1 cm, British Museum, London. Via de site <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/pd/l/leonardo_da_vinci_bust_of_a_w.aspx>



Afb. 5. Werkplaats van Andrea del Verrocchio, relief van Alexander de Grote, omstreeks 1483/1485, marmer, 55.9 x 36.7 cm, National Gallery of Art, Washington (gift uit de privécollectie van Therese Straus). Foto: via de site <http://www.nga.gov/fcgi-bin/timage_f?object=43229.0&oimage=0&c=itasculp>



Afb.6. Koperen munt met het portret van Nero, 64-66 v.Chr. inv. Nr. CM 1847.3-9-32, British Museum, London. Via de site

<http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_image.aspx?image=k138543.jpg&retpage=17188 >



Afb. 7. Koperen munt met het portret van Galba, 68 v. Chr. inv.nr. R.10214, British museum, London. Via de site

<http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=1201665&partId=1 >



Afb. 8. Leonardo da Vinci, Aanbidding der wijzen, 1481-82, Olieverf op paneel, 246 x 243 cm, Galleria degli Uffizi, Florence (momenteel in restauratie) Via de site <
<http://www.wga.hu/index1.html>



Afb. 9. Leonardo da Vinci, Potretten van mannen en een meisje tot borsthoogte, 1478, Zilverstift op roze gepeperd papier, 40.5 x 29 cm. Windsor, Royal Library, No. 12,568, B.B. II67A: Comm. Vinciana 36. Foto: Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954



Afb. 10. Leonardo da Vinci, Twee profielen en een studie voor machines (detail), 1478, pen en inkt, 20.2 x 20.6 cm, Florence Uffizi, B.B. 1016: Comm. Vinciana 33. Foto: Popham, A. E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1994



Afb 11. Leonardo da Vinci, Een oude man tegenover een jonge man, 1500, 21 x 15 cm , Rood krijt
Florence, Uffizi, B.B. 1019. Foto: via de site < Web Gallery of Art:
<http://www.wga.hu/index1.html> .>



Afb. 12. Francesco Melzi, portret van Leonardo da Vinci, na 1510, 27.5 x 19.0 cm, rood krijt op papier, Royal Library, Windsor. Foto: Via de site < Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/index1.html>.>



Afb. 13. Leonardo da Vinci, 'zelfportret' van Leonardo, rond 1512, 33.3 x 21.4 cm, Rood krijt
Turin, Royal Library, B.B. 1083: Ped. Trn. Ir. Foto: Popham, A. E., *The drawings of Leonardo da Vinci*, London 1994



Afb. 14. Albrecht Dürer, zelfportret, 1521, tekening met gekleurde pen, 12.7x 11.7 cm, Kunsthalle Bremen. Foto: via de site < Web Gallery of Art: <http://www.wga.hu/index1.html> .>



Afb. 15. Leonardo da Vinci, Studies van een zittende oude man en van bewegend water, 1510, 15.2 x 21.3 cm, Pen en inkt op papier, Windsor, Royal Library. No. 12, 660 verso, Ped. I 42 r. Foto: Clark, Kenneth, *LEONARDO DA VINCI. Selected drawings from Windsor Castle*, London 1954

7. Bijlage

Passages van Leonardo da Vinci over het fenomeen 'Ogni pittore dipinge sè', geciteerd uit Da Vinci, Leonardo, *Treatise on painting* [Codex Urbinas Latinus 1270], (vertaald en samengesteld door Philip A. McMahon, met een inleiding van Ludwig H. Heydenreich) Princeton 1956, 2 vols., vol.1

Of the self-deception experienced in judging parts of the body

The painter who has clumsy hands will make those in his works like his own, and the same will happen with any part of the body, unless long study prevents it. Therefore, painter, consider well the most ugly part that you have in your person and in your study remedy it carefully, for if you are brutal in your appearance your figures will seem similar and without talent, and likewise every part of your body, good or bad, will be manifest in like part in your figures.

(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 85, CU fol. 43 v)

Of the greatest defect of painters.

It is an extreme defect when painters repeat the same movements, and the same faces and manners of drapery in the same narrative painting and make the greater part of the faces resemble that of their master, which is something at which I have often wondered. For I have known some, who in all their figures seem to have portrayed themselves from life, and in these figures are seen the motions and manners of their creator. If he is quick in his speech and/in his movements, his figures are similar in their quickness; and if the master is pious his figures seem the same with their necks bent; and if the master is good for little, his figures seem idleness itself portrayed to the life; and if the master is disproportioned, his figures are the same; and if he is mad, it is shown amply in his narrative paintings where the figures are incoherent and do not attend to what they are doing, so that one looks here, and the other there, as if they were dreaming. Thus each condition in painting follows the painter.

Having often considered the cause of this defect, it seems to me one must conclude that the soul which rules and directs each body is really that which forms our judgement before it's our own judgement. Thus it has developed the whole shape of a man, as it has deemed to be best with long, or short, or flat nose, and definitely assigned his height and shape. This judgement is so powerful that it moves the painters arm and makes him copy himself, since it seems to that soul that this is the true way to construct a man, and whoever does not do so, commits an error. If it finds somebody who resembles the body that is has composed, it likes that person and often falls in love. For this reason, many fall in love and marry women who look like themselves, and often the children who

are born of such parents resemble their progenitors.
(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 86, CU fol. 44 & 44v)

Of diversifying the expression of faces in narrative paintings

It is a common defect of Italian painters that one recognizes the expression and figure of the artist throughout the many figures painted by him. Therefore, to avoid such an error, do not repeat or paint them again, either as a whole, or as parts of figures, so that the face of any one is seen twice in a narrative painting.

(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 273, CU fol. 61)

Of the selection of beautiful faces

“It seems to me no small attraction that a painter/give a charming air to his figures. The painter who does not possess this grace by nature can acquire it by casual study in this manner. Look about for the good parts of many beautiful faces, parts considered beautiful by public opinion, rather than by your own preference. You can deceive yourself by faces that are similar to your own, since it often seems that such similarities please us: and if you should be ugly you would select faces that are not beautiful and you would paint ugly faces, as do many painters, whose painted figures often resemble that of their master. So choose beautiful faces as I tell you and commit them to memory.”

(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 276, CU fol. 50 v)

Of beauty and ugliness.

Beauty and ugliness seem more effective through one another.

(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 277, CU fol. 51)

Of beauty

Beauty of face may be equally fine in different persons but it is never the same in form, and should be made as different as the number of those to whom such beauty belongs.

(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 278, CU fol. 51v)

How figures often resemble their masters.

This happens because it is our judgement which guides the hand in the creation of the outlines of the figures until they prove satisfactory. Because judgement is one of the powers of our souls, with which it composes the form of the body wherein it resides, according to its will, when it has to

remake a human body with the hands, it gladly remakes that body of which it was the first inventor. Thus it comes about that it gladly falls in love with things resembling it and is beloved of them.
(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 437, CU fol. 157)

Of the arrangement of the parts of a man's body

Measure on yourself the proportion of the parts of your body, and if you find any part in discord with the others, make a note of it and be careful not to use it in the figures composed by you. Remember this because it is a common vice of painters, to delight in makings similar to themselves.
(Leonardo da Vinci, ed. MCM § 438, CU fol. 107)

