

Giovanni Antonio Boltraffio



De invloed van
Leonardo da Vinci
in theorie en praktijk

Anne Kamphorst · 3508900 · a.w.kamphorst@students.uu.nl

Onderzoekswerkgroep NIKI Florence · 11/2012 – 01/2013

Dhr. Prof. Dr. Michael W. Kwakkelstein

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1 Biografie	7
2 De leertijd van Boltraffio (1485-1491)	
3.1 Tekenstudies	11
3.2 <i>Madonna met de anjer</i>	15
3.2 <i>Madonna Litta</i>	16
3.4 Conclusie	18
3 Boltraffio in de werkplaats van Leonardo (1491-1499)	
4.1 <i>Griffi-Altarstuk</i>	19
4.3 <i>Madonna en Kind</i>	22
4.4 Conclusie	23
4 Boltraffio als zelfstandige schilder (1499-1508)	
5.1 <i>Casio-Altarstuk</i>	25
5.2 <i>Heilige Barbara-Altarstuk</i>	28
5.3 Conclusie	29
Conclusie	30
Lijst van afbeeldingen	32
Bibliografie	36

Inleiding

In dit onderzoek staat de invloed van Leonardo da Vinci (1452-1519) in theorie en praktijk op zijn leerlingen centraal. Leonardo had stellige ideeën over de aard van goede schilderkunst en nam geregeld een kritische houding aan tegenover contemporaine schilderkunst. Deze ideeën werden door Leonardo opgeschreven op meer dan 26.000 bladen, waarvan er nu nog ruim 6.000 bewaard zijn gebleven.¹ Michael W. Kwakkelstein betoogde in 2011 dat Leonardo niet altijd beantwoordde aan zijn adviezen aan de schilder.² In hoeverre Leonardo zijn formules doorvoerde in de eigen werkplaats is nog altijd onduidelijk en dient volgens Pietro C. Marani nader onderzocht te worden.³

De schilderijen en tekeningen van de schilders uit de kring rondom Leonardo zijn waardevolle documenten in de reconstructie van de toepassing van Leonardo's formules in zijn eigen werkplaats. In dit onderzoek wordt het oeuvre van één van zijn meest begaafde leerlingen, Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), als uitgangspunt genomen in een onderzoek naar de invloed van Leonardo in theorie en praktijk op zijn leerlingen.⁴ De hoofdvraag in dit onderzoek is tweeledig. Enerzijds wordt onderzocht in hoeverre de praktijk van Boltraffio beantwoordt aan de kunsttheoretische adviezen van Leonardo da Vinci. Anderzijds wordt onderzocht hoe de praktijk van Boltraffio zich verhoudt tot de concrete schilderijen van Leonardo da Vinci.

Allereerst wordt de context van de onderzoeksvraag uiteengezet aan de hand van een biografie van Boltraffio. Om de ontwikkeling van Boltraffio als schilder goed in kaart te kunnen brengen, heb ik drie fasen in het teken- en schilderwerk van Boltraffio onderscheiden. Uit elke fase behandel ik een aantal werken die representatief zijn voor deze fase. Deze kunstwerken worden enerzijds getoetst aan de theoretische adviezen en anderzijds aan concrete schilderijen van Leonardo die Boltraffio onder ogen gehad kan hebben.

¹ Michael W. Kwakkelstein, *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding tussen kunsttheorie en praktijk van de schilder in de Renaissance*, Utrecht 2011, p. 9.

² Kwakkelstein 2011 (zie noot 1), pp. 5, 23-24.

³ Zie: Pietro C. Marani, "The Question of Leonardo's Bottega: Practices and the Transmission of Leonardo's Ideas on Art and Painting", in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, p. 24.

⁴ In de literatuur wordt Boltraffio omschreven als een van de meest getalenteerde leerlingen van Leonardo. Zie: James H. Beck, *Leonardo's rules of painting: an unconventional approach to modern art*, Oxford 1979, p. 10; Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York 2003, p. 650; Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 214.

De eerste fase is de leertijd van Boltraffio bij Leonardo van omstreeks 1485 tot 1491.⁵ In dit hoofdstuk wordt aan de hand van Boltraffio's tekenstudies onderzocht in hoeverre de opleiding van Boltraffio in overeenkomst is met Leonardo's richtlijnen voor kunsteducatie. De schilderijen die behandeld worden zijn de *Madonna met de anjer* en de *Madonna Litta*. De tweede fase is de periode waarin hij werkzaam was in de werkplaats van Leonardo van 1491 tot 1499.⁶ In dit hoofdstuk wordt de werkplaatspraktijk van Leonardo getoetst aan zijn theoretische adviezen. De werken die behandeld worden zijn het *Griffi-altaarstuk* en de *Madonna met Kind*. De derde fase is de periode waarin hij als zelfstandige schilder werkzaam was van 1499 tot 1508.⁷ In dit hoofdstuk wordt onderzocht in hoeverre Boltraffio door andere schilders dan Leonardo beïnvloed werd. Uit deze fase worden het *Casio-altaarstuk* en het *Heilige Barbara-altaarstuk* behandeld.

Giovanni Antonio Boltraffio was als schilder werkzaam in de werkplaats van Leonardo in het laatste decennium van de vijftiende eeuw in Milaan. De eerste vermelding van Boltraffio in de werkplaats van Leonardo is terug te vinden in een brief van 2 april 1491, waarin Leonardo bericht over de diefstal van een zilverstift die aan Boltraffio toebehoorde:

*"Giovan Antonio, heeft een zilverstift op een van zijn tekeningen achtergelaten, Giacomo stal hem"*⁸

Boltraffio was ten tijde van deze vermelding 24 jaar oud en had volgens Maria Teresa Fiorio zijn basistraining als schilder daarom waarschijnlijk al voltooid.⁹ In dit onderzoek wordt aangenomen dat de leertijd van Boltraffio geheel onder leiding van Leonardo heeft plaatsgevonden.¹⁰ Ook wordt aangenomen dat Boltraffio zich al voor 1491 in diens

⁵ Deze periode wordt gedateerd vanaf 1485, gebaseerd op het vermoeden van Fiorio dat Boltraffio omstreeks dat jaar in contact is gekomen met Leonardo. De periode wordt gedateerd tot 1491, omdat de commissie voor het *Griffi-altaarstuk* in dat jaar volgens Fiorio getuigt van een zekere zelfstandigheid. Zie: Maria Teresa Fiorio, "Giovanni Antonio Boltraffio", in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, pp. 132-133.

⁶ Boltraffio is aantoonbaar werkzaam geweest in de werkplaats van Leonardo tussen 1491 en 1499, omdat de eerste vermelding van Boltraffio door Leonardo gemaakt wordt op 2 april 1491 (zie noot 7) en Boltraffio bij Leonardo bleef werken tot de val van Ludovico Sforza in 1499. Zie: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, dl. 4, New York 1956, p. 284.

⁷ Boltraffio volgt Leonardo in 1499 niet naar Florence, maar vertrekt naar Bologna waar hij als zelfstandig schilder het *Casio-altaarstuk* vervaardigt. De commissie voor het laatste werk van Boltraffio, het *Lodi-altaarstuk*, stamt uit 1508. Na dat jaar is geen schilderactiviteit meer van hem vernomen. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), pp. 148, 161.

⁸ "On the 2nd April, Giovan Antonio, having left a silver pint on a drawing of his, Giacomo stole it." Zie: Leonardo da Vinci, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, Vol. II, Londen en Oxford 1939, par. 1458.

⁹ Volgens Fiorio leerden schilders hun beroep in deze tijd al op zeer jonge leeftijd. De auteur staft deze bewering helaas niet met bronnen. Zie: Fiorio 1998 (zie bron 5), p. 132.

¹⁰ Syson beargumenteert dat het gebruikelijk was voor zelfstandige kunstenaars in Milaan om leerlingen aan te nemen. Zie: Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 214; Leonardo schrijft bovendien in zijn aantekeningen dat de schilder geen meester genoemd mag worden als hij geen leerlingen wil opleiden: "(...) those who do not wish to

gezelschap bevond.¹¹

Er bestaat veel onduidelijkheid over de aard en mate van samenwerking tussen Leonardo en de schilders die onder zijn toezicht werkzaam waren in zijn werkplaats.¹² Daarom is het toetsen van de invloed van Leonardo in theorie en praktijk een uitermate interessante en relevante, doch ingewikkelde kwestie. Hierbij dienen een aantal kanttekeningen geplaatst te worden. Ten eerste kan er niet zonder meer aangenomen worden dat Leonardo de kunsttheorie die hij op papier verwoordde, ook liet doorklinken in de begeleiding van zijn naaste medewerkers.¹³ De vroegste compilatie van Leonardo's geschriften over de schilderkunst is de *Codex Urbinas Latinus 1270*. De *Codex Urbinas* werd samengesteld door zijn goede vriend en erfgenaam Francesco Melzi tussen 1519 en 1570.¹⁴ Aangezien de aantekeningen nooit door Leonardo zelf uitgegeven zijn, is het beoogde publiek van de aantekeningen onduidelijk.¹⁵ Het is wel bekend dat Leonardo de ambitie had om een traktaat over de theorie en praktijk van de schilderkunst te schrijven dat volledig gericht was aan de schilder, in tegenstelling tot zijn voorgangers als Alberti die schreven voor de geleerde humanist.¹⁶ Ten tweede vormt de gebrekkige datering van Leonardo's aantekeningen een probleem. De voorschriften voor de kunstenaar uit het *Manuscript A* uit het Institut de France in Parijs zijn echter wel met zekerheid opgeschreven in de tijd dat Leonardo met Boltraffio samenwerkte in zijn werkplaats en worden gedateerd vanaf 1490.¹⁷ Ten derde dient een duidelijk onderscheid gemaakt te worden tussen de adviezen van Leonardo aan schilders in opleiding en gevorderde schilders, wanneer de kunsttheoretische opvattingen van Leonardo worden toegepast op de kunst van Boltraffio.

teach, who are certainly not masters (...)" Zie: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, ed. Philip McMahon, Vol. I, Princeton 1956, §564, CU fol. 167 v.; Tekenen met zilverstift was een relatief onbekende techniek in Lombardije. Boltraffio heeft zijn vaardigheid in dit medium volgens Fiorio daarom bij Leonardo opgedaan. Verder duidt volgens Fiorio de exclusieve Leonardeske stijl in Boltraffio's eerste werken op een intensieve opleiding door Leonardo. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), pp. 132-133.

¹¹ Fiorio stelt dat als Boltraffio vanaf zijn twintigste jaar mocht schilderen (zie Paolo Giovio, noot 55), hij rond 1485 in contact gekomen kan zijn met Leonardo, waar hij begon met de studie van het tekenen. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 132.

¹² Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 72.

¹³ Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, New York 1973, pp. 36-37.

¹⁴ Heydenreich, Ludwig H., "Introduction", in: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, ed. Philip McMahon, Vol. I, Princeton 1956, pp. 11-12.

¹⁵ Robert Zwijnenberg, "Inleiding", in: *Leonardo da Vinci, Paragone. Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*, Amsterdam en Meppel 1996, p. 13.

¹⁶ Kwakkelstein 2011 (zie noot 1), p. 6.

¹⁷ Pietro C. Marani, "Leonardo's Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists", in: Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York 2003, pp. 157-158.

1 Biografie

Giovanni Antonio Boltraffio werd in 1467 geboren in Milaan. Hij was afkomstig uit een rijke aristocratenfamilie. Hoewel zijn status als onwettige zoon hem niet dezelfde toegang tot het familiefortuin bood als andere familieleden, koos Boltraffio waarschijnlijk niet voor het schildersvak uit economische noodzaak.¹⁸ Over Boltraffio's werkzaamheden als schilder wordt in de inscriptie op zijn gedenksteen benadrukt dat deze amateuristisch en niet professioneel van aard waren.¹⁹ Volgens Francis Ames-Lewis werd hiermee de sociale status van Boltraffio beschermd; het was voor de aristocratische klasse niet gebruikelijk een ambachtelijk beroep te bezigen.²⁰ Leonardo beschouwde schilderen echter niet als een ambachtelijke maar als een intellectuele bezigheid.²¹ Hij zette in de jaren dat hij verbonden was aan het Sforza hof een vernieuwende theoretische reflectie op de schilderkunst uiteen in de *Paragone*. Hierin beschreef Leonardo de wetenschappelijke aard en superieure status van de schilderkunst ten opzichte van de andere vrije kunsten.²² Gevoed door de veelzijdige culturele atmosfeer aan het hof creëerde Leonardo in de *Paragone* een nieuw zelfbeeld van de schilder als een veelzijdig geleerde die ook bedreven is in de filosofie, muziek en literatuur.²³ Het intellectuele en culturele karakter en de allure van het Milanese hof moeten de jonge Boltraffio ongetwijfeld aangetrokken hebben.²⁴ Deel uitmaken van de kring rondom

¹⁸ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 131.

¹⁹ "JO. ANTONIO BELTRAFIO

Et consilii et morum

gravitate suis Civibus

Gratiss. Propinquoires

Amici desiderio aegre

temperantes P.

Vixit Ann. XXXXVIII

Picturae ad quam puerum sors

detulerat studio inter seria

non abstinuit nec si quid

effinxit animasse opus

minus quam simulasse

visus est.

M.DXVI." Zie: Maria Teresa Fiorio, *Giovani Antonio Boltraffio: Un pittore milanese del lume di Leonardo*, Milaan en Rome 2000, p. 6.

²⁰ Francis Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven/ Londen 2000, p. 17.

²¹ Volgens Zwijnenberg en Blunt was het Leonardo's diepste overtuiging dat de schilderkunst een wetenschap is. Zie: Zwijnenberg 1996 (zie noot 15), p. 16; Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 2009² (1940), pp. 24, 26.

²² Zwijnenberg 1996 (zie noot 15), pp. 7, 19-21.

²³ Ibidem, pp. 8, 33.

²⁴ Volgens Brown maakte Ludovico Sforza het hof van Milaan tot de meest weelderige van Europa. Zie: David Alan Brown, "Leonardo and the Idealized Portrait in Milan", in: *Arte Lombarda* 67 (1983-4), p. 102.

Leonardo, die beschouwd werd als sieraad aan het Milanese hof en ook daarbuiten naam had gemaakt als schilder, was een voorrecht dat slechts voor weinig schilders was weggelegd.²⁵

Boltraffio in de werkplaats van Leonardo in Milaan

Hoewel Leonardo's verblijf in Milaan voor het eerst in april 1483 gedocumenteerd is, verbleef hij volgens Luke Syson waarschijnlijk al sinds 1482 aan het hof van Ludovico Sforza.²⁶ Leonardo maakte niet zijn debuut als hofschilder, maar kreeg pas commissies van Sforza vanaf de jaren negentig toen zijn naam als schilder gevestigd was.²⁷ Door samenwerking met leerlingen, assistenten en gevestigde kunstenaars kon Leonardo in korte tijd een werkplaats opzetten waar niet alleen schilderijen en sculpturen vervaardigd werden, maar ook vermaak voor het hof en andere activiteiten werden verzorgd.²⁸ Leonardo omringde zich tussen 1490 en 1494 met tenminste zeven assistenten.²⁹ Leonardo creëerde een sterke homogene stijl onder zijn leerlingen.³⁰ Deze groepsstijl, die in de literatuur bekend staat als Leonardisme, werd volgens Syson een huisstijl voor het Sforza-hof.³¹

De vermelding van de diefstal van de zilverstift van "Gian Antonio" door Salai in 1491 is de eerste referentie die gemaakt wordt naar Boltraffio door Leonardo.³² Dit was niet de eerste keer dat Leonardo verslag deed van Salai's wangedrag. Op 7 september 1490 noteerde Leonardo dat Salai een zilverstift stal van "Marco, die met mij samenleefde".³³ Marco d'Oggiono (ca.1465-ca.1530) werkte samen met Boltraffio in de werkplaats van Leonardo. De vroegst gedocumenteerde commissie aan Boltraffio stamt uit 1491 en betreft

²⁵ Zwijnenberg 1996 (zie noot 15), p. 9; Marco Folin (ed.), *Courts and courtly arts in Renaissance Italy: arts, culture and politics, 1395-1530*, Woodbridge, Suffolk 2011, p. 138; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 13.

²⁶ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), pp. 13, 18.

²⁷ Volgens Syson ontving Leonardo zijn eerste salaris als schilder van Ludovico omstreeks 1489-90. Zie: Ibidem, p. 126.

²⁸ Ibidem, p. 72.

²⁹ Naast Boltraffio, D'Oggiono en Salai werkte Andrea Solario ook in deze tijd in de werkplaats. Leonardo heeft daarnaast een notitie gemaakt over de aanwezigheid van 'meester Tommaso' en 'Giulio, een Duitser': "On the last day but one of February; Thursday the 27th day of September Maestro Tommaso came back and worked for himself until the last day but one day of February. On the 18th day of March, 1493, Giulio, a German, came to live with me." Zie: Vinci, ed. Richter 1970 (zie noot 8), par. 1459; Daarnaast wordt in een andere notitie een zekere Galeazzo genoemd: "On the 14th of March 1494, Galeazzo came to live with me." Zie: Vinci, ed. Richter 1970 (zie noot 8), par. 1461.

³⁰ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 214; Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 135; Marani 2003 (zie noot 17), pp. 168-169.

³¹ Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 135; Marani 1998 (zie noot 3), p. 10; Marani 2003 (zie noot 17), pp. 168-169; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 215.

³² Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 131.

³³ "On the 7th day of September he stole a silver point of the value of 22 soldi from Marco, who was living with me." Zie: Vinci, ed. Richter 1970 (zie noot 8), par. 1458.

een altaarstuk dat hij in samenwerking met d'Oggiono vervaardigde.³⁴ Boltraffio en d'Oggiono schilderden dit werk in de werkplaats van Leonardo, maar hadden blijkens de zelfstandige opdracht al een goede naam en enige bekendheid als schilders opgebouwd.³⁵

Over de mate van zelfstandigheid van de werknemers in de werkplaats van Leonardo wordt in de literatuur veel gespeculeerd, maar bestaat weinig duidelijkheid.³⁶ Boltraffio maakte vooral naam als portretschilder.³⁷ Dat zijn werk aan het Milanese hof zeer gewaardeerd werd, blijkt uit een brief die op 13 juni 1498 geschreven werd door Isabella d'Aragona. D'Aragona was de weduwe van Gian Galeazzo Sforza, de neef van Ludovico Sforza. Zij zond Boltraffio naar het hof van Mantua met de opdracht om een portret te kopiëren van haar overleden broer Ferrante uit de collectie van Gonzaga. In de aanbevelingsbrief die zij Boltraffio meegaf beschreef zij hem als "Meester Giovanni Boltraffio, schilder, en erg kundig in zijn vak".³⁸

Boltraffio als zelfstandig schilder

De val van Ludovico Sforza in 1499 maakte een voorlopig einde aan de werkzaamheden van Leonardo in Milaan.³⁹ Boltraffio volgde Leonardo niet naar Florence, maar trok noordwaarts richting Bologna.⁴⁰ Hier vervaardigde Boltraffio in 1500 een altaarstuk voor de dichter Girolamo Casio, met wie hij een innige vriendschap onderhield.⁴¹ In een gedicht uit 1525 beschreef Casio zijn vriend Boltraffio als "de 'enige leerling' van Leonardo da Vinci, die elke man met zijn penseel mooier kon maken dan de natuur".⁴²

³⁴ Voor een uitgebreide beschrijving van dit werk, zie hoofdstuk 4; Volgens het eerste contract diende het altaarstuk op 6 november of uiterlijk 14 december 1491 voltooid te zijn. Het tweede contract werd in maart 1494 opgetekend en al in juni van dat jaar voltooid. Het werk was daarom volgens Fiorio al vrijwel voltooid in 1491. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), pp. 132-133.

³⁵ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 133.

³⁶ Fiorio stelt dat d'Oggiono zijn eigen studio had binnen de werkplaats van Leonardo, gebaseerd op de notitie van Leonardo over de diefstal van de zilverstift van d'Oggiono: "On the 7th day of September he stole a silver point (...) from Marco, who was living with me (...) and he took it from his studio." Zie: Vinci, ed. Richter 1970 (zie noot 8), par. 1458; pp. 131-132; Verder vermeldt Fiorio dat Boltraffio een speciale relatie had met Leonardo. Deze stelling wordt echter niet onderbouwd door de auteur. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), pp. 131-132; Syson beweert dat d'Oggiono in 1487 al zelfstandig was omdat hij in dat jaar een leerling had aangenomen. Helaas staft de auteur deze bewering niet met bronnen. Zie: Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 214.

³⁷ Turner 1996 (noot 6), p. 283.

³⁸ "Maestro Zo. Antonio Beltraffio depintore, et molto esperto in questo mestero". Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 140.

³⁹ Folin 2011 (noot 25), p. 139.

⁴⁰ Turner 1996 (zie noot 6), p. 284.

⁴¹ Voor een uitgebreide beschrijving van dit werk, zie hoofdstuk 5.

⁴² "Per il Beltraffio sui Discipulo. Te.
L'unico elievo del Vinci Leonardo
Beltraffio, che col stile, et col pennello

Uit de commissie voor het *Heilige Barbara-altaarstuk* voor de Santa Maria presso San Satiro kerk in Milaan in 1502, blijkt dat Boltraffio zich twee jaar later weer in Milaan gevestigd had.⁴³ In 1506 keerde Leonardo ook terug naar Milaan, alwaar hij weer in contact kwam met zijn voormalige leerling. Dit blijkt uit een vermelding van Boltraffio in 1507 in een korte notitie op de achterkant van een tekening.⁴⁴ Boltraffio's laatste gedocumenteerde werk stamt uit 1508 en betreft een altaarstuk voor de da Ponte Kapel in de Lodi kathedraal in Milaan.⁴⁵ Dit is tevens het laatst bekende werk van Boltraffio. Het is onwaarschijnlijk dat Boltraffio na zijn terugkeer de leiding had over een eigen werkplaats in Milaan, gezien zijn aristocratische achtergrond.⁴⁶ Boltraffio heeft wel invloed uitgeoefend op een aantal onbekende contemporaine schilders waarvan de werken toegeschreven worden aan Pseudo-Boltraffio, maar die in feite niet door één imitator geschilderd zijn.⁴⁷

Boltraffio was een begaafde schilder die zijn leven met grote passie aan de schilderkunst heeft gewijd. Dit kunnen we opmaken uit de inscriptie op de gedenksteen die in 1516 door vrienden geplaatst werd op zijn graf in de San Paolo in Compito kerk in Milaan. Ondanks documentatie waarin vermeld wordt dat Boltraffio op 45-jarige leeftijd stierf, blijkt uit de meer betrouwbare inscriptie dat Boltraffio 49 jaar is geworden.⁴⁸

di Natura facea ogni huomo più bello”

Zie: E. Villata, *Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milaan 1999, p. 290.

⁴³ Voor een uitgebreide beschrijving van dit werk, zie hoofdstuk 5.

⁴⁴ Folin 2011 (zie noot 25), p. 139; Turner 1996 (zie noot 6), p. 285.

⁴⁵ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 161.

⁴⁶ Turner 1996 (zie noot 6), p. 285; Ames-Lewis 2000 (zie noot 21), p. 17.

⁴⁷ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 154.

⁴⁸ Voor de inscriptie van de gedenksteen, zie noot 20; In de overlijdenspapieren van Boltraffio staat vermeld dat hij op 15 juni op 45-jarige leeftijd stierf. In dit soort documenten werden volgens Fiorio echter regelmatig schattingen gemaakt van de leeftijd, waardoor de vermelding op de gedenksteen waarschijnlijk waarheidsgetrouwer is. Zie: Ibidem, p. 131.

2 De leertijd van Boltraffio (1485-1491)

2.1 Tekenstudies

De eerste adviezen van Leonardo aan de schilder zijn opgenomen in het *Manuscript A* en worden gedateerd tussen 1490 en 1492.⁴⁹ In deze tijd bevonden zich naast Boltraffio meerdere werknemers, assistenten en leerlingen in de werkplaats van Leonardo.⁵⁰ Marani stelt dat Leonardo wellicht een methode probeerde te ontwikkelen voor de opleiding van zijn eigen leerlingen.⁵¹ In zijn voorschriften voor de opleiding van leerlingen zet Leonardo een systematisch onderwijssysteem uiteen. Uit het volgende fragment blijkt dat dit systeem opgebouwd was uit verschillende fasen:

“De jongeman moet eerst perspectief leren, dan de proporties van alle objecten. Vervolgens, kopieer het werk van de hand van een goede meester, om de gewoonte te ontwikkelen van het correct tekenen van de lichaamsdelen; en werk dan naar de natuur, om de geleerde lessen te bevestigen. Bekijk voor een tijd de werken van verschillende meesters. Vorm dan de gewoonte om in de praktijk te brengen wat geleerd is.”⁵²

De leerling moet eerst de theorie bestuderen, om vervolgens de praktijk te bestuderen die is voortgekomen uit de theorie.⁵³ Volgens Leonardo is goede schilderkunst gebaseerd op wiskundige principes.⁵⁴ Deze principes liggen ook aan de basis van zijn theoretische onderwijssysteem. Allereerst dient de leerling over perspectief te leren, dan over de proporties van alle objecten. Van Leonardo zijn veel geometrische anatomische studies bewaard gebleven, zoals *De proporties van het hoofd van een man* (ca. 1490) (zie afb. 2). Boltraffio maakte eveneens gebruik van een geometrisch stelsel voor de compositie van hoofden, zo blijkt uit een tekening waarin de proporties van een vrouwenhoofd zijn getekend met behulp van geometrische lijnen (zie afb. 1). Fiorio dateerde de *Studie van een vrouwenhoofd* aan het begin van de jaren negentig vanwege het gebruik van zilverstift en de gelijkenissen in fysionomie met het *Portret van Cecilia Gallerani* (ca. 1489-90) (zie afb. 3).⁵⁵ Deze

⁴⁹ Marani 2003 (zie noot 17), p. 156.

⁵⁰ Zie noot 29.

⁵¹ Marani 2003 (zie noot 17), p. 156.

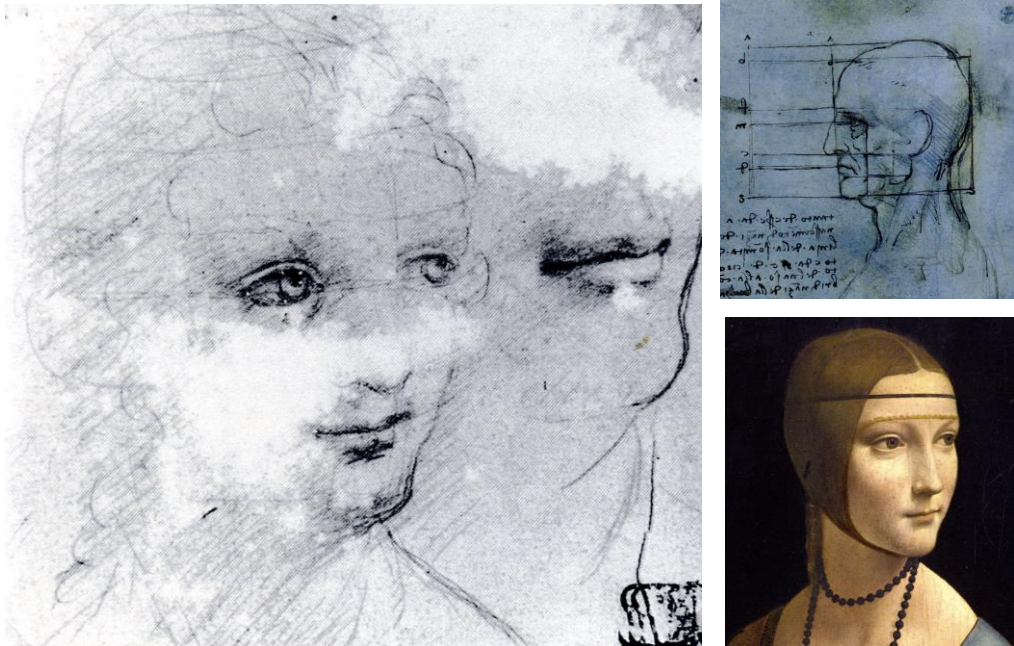
⁵² “The young man should first learn perspective, then the proportions of all objects. Next, copy work after the hand of a good master, to gain the habit of drawing parts of the body well; and then work from nature, to confirm the lessons learned. View for a time works from the hands of various masters. Then form the habit of putting into practice and working what has been learned.” Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §59, CU fol. 31.

⁵³ “First study science, and then follow the practice born of that science”. Zie: idem, §67, CU fol. 32.

⁵⁴ Zwijnenberg 1996 (zie noot 15), pp. 24, 26.

⁵⁵ Fiorio 2000 (zie noot 19), p. 141; Leonardo werkte vanaf 1494 niet meer met zilverstift maar met rood krijt. Deze ontwikkeling werd overgenomen door zijn naaste medewerkers in de werkplaats. Zie: Marani 2003 (zie noot 17), pp. 156-158.

Leonardeske uitwerking van Boltraffio's tekenstudie maakt het aannemelijk dat hij zich de proportieeler eigen maakte onder leiding van Leonardo.



Afb. 1: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van een vrouwenhoofd*, vanaf 1490, zilverstift op geprepareerd papier, 9,7 x 10,8 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milaan.

Afb. 2: Leonardo da Vinci, *De proporties van het hoofd van een man; een staande naakte man*, ca. 1490, detail: proporties van het hoofd van een man, pen en inkt over zilverstift op blauw geprepareerd papier, 21,3 x 15,3 cm, Koningin Elizabeth II collectie, Londen.

Afb. 3: Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani*, ca. 1489-90, detail: hoofd van Cecilia Gallerani, olieverf op paneel, 54,8 x 40,3 cm, Czartotyski Museum, Krakau.

Paolo Giovio, één van de eerste biografen van Leonardo, schreef omstreeks 1527 dat Leonardo zijn leerlingen toestond om te schilderen wanneer zij twintig jaar oud waren en de tekentechniek van hun leraar volledig beheersten.⁵⁶ In dit onderzoek wordt daarom aangenomen dat Boltraffio vanaf 1487 het penseel ter hand mocht nemen. Hoewel er voor deze tijd geen tekeningen van Boltraffio bekend zijn, getuigt de hoge kwaliteit van zijn eerste werken van een intensieve training in de tekenkunst. Volgens Leonardo dient de leerling in verschillende stappen vaardigheid in het tekenen op te doen:

⁵⁶ “Until twenty years of age he would forbid them use a paintbrush or paints. Making them work with lead point to choose and reproduce diligently the excellent models of earlier work, to imitate with simple line drawings the force of nature and outlines of bodies that present themselves to our eyes with great variety of movement (...) in order that the avid minds of young artists were not lured by the brush and colours before having learned through the ever-fruitful exercise of representing the exact proportions the images of things even without models in front of them.” Zie: Marani 1998 (zie noot 3), p. 17; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 236; Bambach 2003 (zie noot 4), p. 650.

“De schilder dient eerst zijn eigen hand te oefenen door tekeningen te kopiëren van de hand van goede meesters, en wanneer dit is gedaan onder de begeleiding van zijn leraar, moet hij objecten correct representeren in reliëf (...).”⁵⁷

Leonardo's medewerkers kopieerden veelvuldig het werk van de meester.⁵⁸ Boltraffio kopieerde in zijn *Studie van hoofden* (na 1483) (zie afb. 4) in spiegelbeeld een voorstudie door Leonardo (zie afb. 5) voor Johannes de Doper in de *Madonna in de Grot* (1483-5) (zie afb. 15).⁵⁹



Afb. 4: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van hoofden*, na 1483, zilverstift op geprepareerd papier, 29,7 x 22 cm, Devonshire collectie, Chatsworth.

Afb. 5: Leonardo da Vinci, *Cartoon voor het hoofd van het kind Johannes de Doper*, ca. 1482-3, zilverstift met sporen van pen en inkt en wit hoogsel, 13,4 x 11,9 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Afb. 6: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, 1483-1485, detail: Johannes de Doper, olieverf op paneel, overgedragen op canvas, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Parijs.

⁵⁷ “The painter ought first to train his own hand by copying drawings from the hands of good masters, and when this has been done under the guidance of his teacher, he should represent objects well in relief (...).” Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §61, CU fol. 34.

⁵⁸ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 214.

⁵⁹ Marani 2003 (zie noot 17), pp. 158-159; De datering voor *Studie van hoofden* is niet teruggevonden in de literatuur, maar moet in elk geval vervaardigd zijn na de *Cartoon voor het hoofd van het kind van Johannes de Doper*, welke door Syson is gedateerd omstreeks 1482-3. Zie: Syson en Keith 2011 (zie noot 4), pp. 186-7.

De volgende stap in het tekenonderwijs is volgens Leonardo's voorschriften het natekenen van reliëf. Leonardo beschouwde de weergave van reliëf als een cruciaal element van goede schilderkunst.⁶⁰ Wanneer Leonardo spreekt over reliëf, doelt hij op de effecten die toegepast worden om dieptewerking in een tekening of schilderij te suggereren. Hierdoor lijken objecten en figuren los te staan van de achtergrond en wordt de illusie van driedimensionaliteit gewekt. Om reliëf te suggereren dient de schilder op juiste wijze gebruik te maken van licht, schaduw, kleur en omlijning. De toepassing van licht en schaduw is volgens Leonardo essentieel bij het bereiken van reliëf.⁶¹ Daarnaast maakt hij gebruik van contrastwerking tussen licht en donker. Deze techniek wordt *chiaroscuro* genoemd.⁶² Leonardo adviseert de schilder om geen harde belijning te gebruiken, maar de contouren van objecten en figuren te laten vervagen. Deze techniek staat bekend als *sfumato*.⁶³



Afb. 7: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van draperie liggend op een borstwering*, ca. 1487-90, zilverstift en was met wit hoogsels op blauw geprepareerd papier, 25,1 x 18,6 cm, Christ Church, Oxford.

Afb. 8: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna met de anjer*, ca. 1487-90, detail: draperie, olieverf op paneel, 45,5 x 35,6 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milaan.

⁶⁰ "The first task of painting is that the objects it presents should appear in relief (...)" Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §103, CU fol. 50 v.

⁶¹ "The primary objective of the painter is to make a plane surface display a body in relief, detached from that plane, and he who in that art most surpasses others deserves most praise, and this concern, which is the crown of the science of painting comes about from the use of shadows and lights; or if you wish, brightness and darkness." Ibidem, §434, CU fol. 133-133 v.

⁶² "Since experience shows that all bodies are surrounded by shadow and light, I desire that you, painter, should arrange it so that that part which is illuminated borders on a dark object, and that the shadowed side border on a bright object. This rule will give great aid in bringing out relief in your figures." Ibidem §454, CU fol. 134 v.

⁶³ "That object, or rather the shape of that object, will look the most distinct and sharpest at the edges, which is nearest to the eye. And for this reason, painter, when under the name of practice you represent the view of a head seen at a short distance, using vigorous brush-strokes, and rugged, crude touches, know that you deceive yourself; because at whatever distance you represent your form, it is always finished, according to the position in which it is placed, and this is also so when, although at a great distance, it loses the sharpness of its edges. Do not therefore fail to paint so that a smoky contour can be seen, rather than contours and profiles that are sharp and hard." Ibidem §218, CU fol. 49.

Boltraffio's uitstekende beheersing van het gebruik van licht en schaduw blijkt uit de *Studie van draperie liggend op een borstwering* (zie afb. 7) die als voorstudie heeft gediend voor de *Madonna met de anjer* (zie afb. 8). Boltraffio's vaardigheid in het gebruik van *chiaroscuro* en *sfumato* wordt verderop in dit hoofdstuk behandeld voor de eerste schilderwerken uit zijn oeuvre.

2.2 Madonna met de anjer



Afb. 9: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna met de anjer*, 1487-90, olieverf op paneel, 45,5 x 35,6 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milaan.

Afb. 10: Leonardo da Vinci, *Benois Madonna*, ca. 1481, olieverf op doek, 49,5 x 33 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg.

De *Madonna met de anjer* (1487-90) (zie afb. 9) is het eerste schilderij dat wordt toegeschreven aan Boltraffio.⁶⁴ Op het schilderij is een Madonna afgebeeld als jonge moeder met haar kind op schoot. Boltraffio heeft dit Madonna type overgenomen van Leonardo. Leonardo paste dit type voor het eerst toe in de *Madonna met de anjer* (1477-78). Het is twijfelachtig of Boltraffio dit schilderij gezien heeft, omdat Leonardo het werk schilderde in de tijd dat hij nog in Florence werkzaam was. De *Benois Madonna* (ca. 1481) (zie afb. 10)

⁶⁴ Het werk werd in 1804 nog geheel aan Leonardo toegeschreven. Mündler kende het werk in 1856 als eerste toe aan Boltraffio. Hoewel Suida het werk in 1929 beschreef als een samenwerking tussen Leonardo en Boltraffio, wordt het in de recente literatuur algemeen beschouwd als het exclusieve werk van Boltraffio. Zie: Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 236.

kan echter wel als inspiratiebron voor Boltraffio gediend hebben, aangezien dit werk vermoedelijk het voltooid Madonna met Kind tafereel is dat genoemd wordt op een inventarislijst die Leonardo in 1485-87 opstelde in Milaan.⁶⁵ De *Madonna met de anjer* van Boltraffio vertoont in stijl en compositie veel overeenkomsten met de *Benois Madonna*. In beide schilderijen richten de figuren zich niet tot de toeschouwer, maar speelt een bloem de centrale rol in de interactie tussen de Madonna en haar kind. Het samenspel van de levende figuren wijkt af van de Lombardische traditie van een frontaal afgebeelde Madonna die haar kind op haar knieën voor devotie aanbiedt aan de toeschouwer.⁶⁶ Boltraffio heeft de Madonna in een driekwart positie afgebeeld in navolging van Leonardo, die deze formule voor het eerst toegepaste in de *Benois Madonna*.⁶⁷ De dynamische compositie van de *Madonna met de anjer* is tevens ontleend aan Leonardo's oeuvre.⁶⁸ De zachte *chiaroscuro* die Boltraffio heeft toegepast vertoont veel overeenkomsten met de eerste versie van de *Madonna in de Grot* (zie afb. 15) die Leonardo twee jaar eerder voltooid in Milaan. Boltraffio assimileert deze invloeden van Leonardo op creatieve wijze tot een op zichzelf staand en ambitieus schilderij.

2.3 Madonna Litta

De toeschrijving van de *Madonna Litta* (ca. 1491) (zie afb. 13) is in de literatuur nog onderwerp van discussie. Sommige auteurs stellen dat de *Madonna Litta* door een navolger van Leonardo geschilderd is, terwijl anderen het werk beschouwen als een samenwerkingsproduct van Leonardo en zijn medewerkers.⁶⁹ In 2011 werd het werk in de National Gallery tentoonstelling toch weer aan de meester zelf toegeschreven door Tatiana Kustodieva.⁷⁰ De twee voorstudies (zie afb. 11 en 12) van Boltraffio voor dit werk indachtig,

⁶⁵ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), pp. 23-24.

⁶⁶ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 137; Zie bijvoorbeeld de Madonna met kind taferelen van Ambrogio Bergognone en Vincenzo Foppa.

⁶⁷ Pedretti 1973, p. 28.

⁶⁸ Turner stelt dat de Madonna gemodelleerd is naar de dynamische contrapositie uit de werken van Leonardo. Zie: Turner 1996 (zie noot 6), p. 284; Volgens Mazotti is de dynamische compositie ontleend aan Leonardo's *Portret van Cecilia Gallerani*. Zie: Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 236; Opmerkelijk is dat het *Portret van Cecilia Gallerani* door Syson in dezelfde catalogus wordt gedateerd tussen 1489-1490. Zie: Ibidem, p. 111; De *Madonna met de anjer* van Boltraffio zou dan niet voor 1489 gedateerd kunnen worden, zoals Mazzotti beweert.

⁶⁹ Het werk wordt voor het eerst aan Boltraffio toegeschreven door Suida. Zie: Wilhelm Emil Suida, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, p. 88; Fiorio schrijft het werk eveneens toe aan Boltraffio, gebaseerd op technische expertise, stijl en de twee voorstudies van de mantel van de Madonna en het kinderhoofdje door Boltraffio. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 135; Brown schrijft het werk toe aan d'Oggiono, omdat hij verschillende referenties ziet in het oeuvre van d'Oggiono naar de *Madonna Litta*. Zie: David Alan Brown, "The Master of the 'Madonna Litta'", in: Maria Teresa Fiorio en Pietro C. Marani (ed.), *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan 1999, pp. 25-28; Turner vermoedt dat het werk geschilderd is door een leerling, maar dat de compositie afkomstig is van Leonardo en dat hij tevens correcties en wijzigingen heeft aangebracht. Zie: Turner 1996 (zie noot 6), p. 284.

⁷⁰ Syson & Keith 2011 (zie noot 4), pp. 222-225; In dezelfde catalogus wordt door Mazotti echter gepleit voor een toeschrijving aan Boltraffio. Zie: Ibidem, pp. 233-234.

wordt in dit onderzoek aangenomen dat de *Madonna Litta* aan hem toegeschreven kan worden.⁷¹ Aangezien Boltraffio het werk vroeg in de jaren negentig schilderde, is het werk waarschijnlijk uitgevoerd onder nauwkeurige begeleiding van Leonardo.⁷² Het werk is dan ook sterk Leonardesk en in overeenstemming met Leonardo's theorie. Zo heeft Boltraffio systematisch de regels over atmosferisch perspectief van Leonardo toegepast in het landschap, door de reeks bergen van achter naar voren telkens een tint donkerder te schilderen.⁷³ Hetzelfde atmosferische effect past Leonardo toe in het berglandschap op de achtergrond in de *Madonna in de grot* (zie afb. 15).⁷⁴



Afb. 11: Giovanni Antonio Boltraffio, *Draperiestudie voor een Madonna Litta*, ca. 1490, zilverstift met wit hoogselsel op blauw geprepareerd papier, 28,5 x 21,3 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlijn.

Afb. 12: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie voor het hoofd van een Christuskind*, ca. 1490-1, zilverstift met wit hoogselsel op blauw geprepareerd papier, 16,6 x 14 cm, Frits Lugt Collectie, Institut Néerlandais, Parijs.

Afb. 13: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna Litta*, ca. 1491, tempera op paneel, overgedragen op doek, 42 x 33 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg.

⁷¹ Volgens Mazotti zijn de tekeningen niet naderhand van de *Madonna Litta* gekopieerd, omdat de tekeningen in compositie niet precies gelijk zijn aan het schilderij. Zie: Syson & Keith 2011 (zie noot 4), p. 234.

⁷² Fiorio stelt naar aanleiding van Brown (1991) dat Leonardo correcties maakte in voorstudies voor de *Madonna Litta*. Zie: Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 135.

⁷³ Kim H. Veltman, *Studies on Leonardo da Vinci I, Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986, p. 342.

⁷⁴ "Objects darker than the air will appear less dark, the more distant they are." Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §235, CU. fol. 63.

2.4 Conclusie

Boltraffio genoot een opleiding die in grote lijnen in overeenstemming is met Leonardo's theoretische richtlijnen voor kunsteducatie. Voor zover nagegaan kan worden, acht ik het zeer waarschijnlijk dat Boltraffio door Leonardo in de theoretische grondslagen van de schilderkunst is onderwezen. De Leonardeske proportiestudie van Boltraffio maakt het aannemelijk dat Leonardo hem de proportieeler bijbracht. De hoge kwaliteit van Boltraffio's eerste werken getuigen van een intensieve training in de tekenkunst. Boltraffio kopieerde veelvuldig Leonardo's werk en paste zijn voorschriften toe bij het creëren van reliëf door middel van licht en schaduw, *chiaroscuro*, *sfumato* en atmosferisch perspectief. Tijdens zijn leertijd maakte Boltraffio zich de technieken van zijn meester grotendeels eigen, wat resulteerde in een sterke Leonardeske uitwerking van zijn eerste schilderijen. Doordat Boltraffio de invloeden van Leonardo op creatieve wijze assimileerde, creëerde hij op zichzelf staande en ambitieuze werken.

3 Boltraffio 1491-1499

3.1 Griffi-altaarstuk



Afb. 14: Giovanni Antonio Boltraffio, *Griffi-altaarstuk*, 1491-494, olieverf en tempera op paneel, 230 x 183 cm, Staatliche Museen, Berlijn.

Afb. 15: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, 1483-1485, olieverf op paneel, overgedragen op doek, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Het eerste gedocumenteerde werk dat met zekerheid aan Boltraffio kan worden toegeschreven is een altaarstuk dat Boltraffio samen met Marco d'Oggiono schilderde in opdracht van de broeders Griffi (zie afb. 14). Het werk was bestemd voor de familiekapel in de San Giovanni sul Muro kerk in Milaan. Het eerste contract vermeldt dat het werk uiterlijk afgeleverd moest worden in december 1491, maar door een geschil tussen de Griffi familie en de rector van de kerk werd er in een tweede contract opgesteld, waarna het werk in juni 1494 is afgemaakt. Fiorio vermoedt dat het werk in de herfst van 1491 bijna afgerond moet zijn geweest.⁷⁵ Op het schilderij is de wederopstanding van Christus afgebeeld met de heiligen Leonard en Lucy. Boltraffio schilderde de figuren van de heiligen en d'Oggiono nam het Christusfiguur, de rotspartijen en het landschap voor zijn rekening.⁷⁶

⁷⁵ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 133.

⁷⁶ In tegenstelling tot wat Pizzorusso in zijn artikel suggereert, zijn het landschap en de rotspartijen alleen door d'Oggiono geschilderd en niet in samenwerking met Boltraffio. Zie: Ann C. Pizzorusso, "Leonardo's geology : a

Het altaarstuk vertoont veel overeenkomsten met de werken van Leonardo, met name met zijn eerste versie van de *Madonna in de Grot* (zie afb. 15). In dit werk is eveneens een groep figuren weergegeven in een rotsachtige omgeving, waarbij de overeenkomsten in geologische elementen zeer treffend zijn.⁷⁷ Boltraffio heeft de figuren van de heiligen weergegeven met eenzelfde subtiele *chiaroscuro*, die kenmerkend is voor de schilderachtige stijl die Boltraffio in dit decennium ontwikkelde. Ook het donkere en intense kleurenpalet en de langzame exploratie van het licht van Boltraffio komen terug in de *Madonna in de Grot*, terwijl de lichte kleuren in het aandeel van d'Oggiono daar juist verder van af staan.⁷⁸

Naast thematische en stilistische overeenkomsten met de eerste versie van de *Madonna in de Grot* heeft Boltraffio ook letterlijke elementen overgenomen uit de tweede versie uit de National Gallery (1491/2-9 en 1506-8). Larry Keith stelt dat Boltraffio de positie van de hand van de heilige Lucy (zie afb. 16) heeft overgenomen van de ondertekening van de tweede versie van de *Madonna in de Grot* (zie afb. 17) die door technisch onderzoek in 2005 aan het licht is gekomen.⁷⁹



Afb. 16: Giovanni Antonio Boltraffio, *Griffi-altaarstuk*, 1491-494, detail: hand van heilige Lucy, olieverf en tempera op paneel, 230 x 183 cm, Staatliche Museen, Berlijn.

Afb. 17: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, 1491/2-9 en 1506-8, detail: infrarood reflectografie details van de Madonna, olieverf op paneel, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londen.

De door Boltraffio geschilderde heiligen zijn afgebeeld met in toom gehouden gebaren in vergelijking met de meer dramatische weergave van het door d'Oggiono geschilderde Christusfiguur. Voor Leonardo is decorum een essentieel onderdeel van de schilderkunst. Figuren dienen volgens hem met de expressie en gebaren afgebeeld te worden die past bij hun

key to identifying the works of Boltraffio, d'Oggiono and other artists", *Raccolta vinciana* 27 (1997), pp. 357-369.

⁷⁷ Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 133; De weergave van de rotsen op de achtergrond op beide altaarstukken komt sterk overeen, ook bevinden zich boven op de stenen muur in het *Griffi-altaarstuk* dezelfde verweerde bolvormige zandstenen als op de diabaas die weergegeven is in de *Madonna in de Grot*; Pizzorusso 1997 (zie noot 76), pp. 361-365.

⁷⁸ Marani 2003 (zie noot 17), p. 167.

⁷⁹ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), pp. 66-67.

emotie.⁸⁰ Volgens Fiorio gaat er van de figuren van Boltraffio een subtiële emotionele kracht uit, terwijl Marani juist stelt dat zij geforceerd aandoen.⁸¹

In de werkplaats van Leonardo werd veel samengewerkt. Volgens Fiorio is de intensieve samenwerking dan ook de reden dat Leonardo in korte tijd een werkplaats op kon zetten.⁸² Naast Boltraffio waren er tenminste zes andere schilders werkzaam in de werkplaats.⁸³ In de producten die zij vervaardigden is er sprake van een constante herhaling van Leonardeske elementen en thema's. Tekeningen van Leonardo en zijn leerlingen werden gedeeld en hergebruikt, waardoor een homogene stijl ontstond die sterk beïnvloed was door Leonardo's schilderwerk.⁸⁴ De portretten die hieruit volgden kunnen volgens Marani nog het beste beschreven worden als gegeneraliseerde studies van ledematen, anatomische details en composities uit Leonardo's oeuvre.⁸⁵ In de schilderijen die Boltraffio in de eerste helft van de jaren negentig in de werkplaats van Leonardo schildert, imiteert hij nog in grote mate de stijl van zijn meester en is er weinig sprake van universaliteit. Dit is in tegenspraak met Leonardo's theoretische adviezen, waarin hij de schilder waarschuwt om nooit de stijl van een andere schilder na te volgen:

“Niemand mag ooit de wijze van een ander imiteren, omdat hij een kleinzoon van de natuur genoemd zal worden en niet een zoon van de natuur”⁸⁶

Het nalatenschap van Leonardo om dit advies over te dragen op Boltraffio in de eigen werkplaats, is waarschijnlijk veroorzaakt door sociaal-maatschappelijke en economische factoren. De herhaling van Leonardeske thema's en onderwerpen is te verklaren door de universele admiratie van Leonardo's schilderwerk. Leonardo's stijl verwierf binnen korte tijd grote faam in Lombardije en kwam in de mode. De werkplaatspraktijk was gericht op de alsmaar groeiende vraag naar Leonardeske werken.⁸⁷ Dat de productie van de werkplaats sterk gericht was op de markt, blijkt uit het feit dat er vooral onderwerpen geschilderd werden waar veel vraag naar was aan het einde van de 15^e eeuw in Lombardije.⁸⁸

⁸⁰ “(...) The first thing to consider if you want to be able to recognize a good painting, is that the motion therein should be appropriate to the state of mind of him who moves.” Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §429, CU 132 v.

⁸¹ Marani 2003 (zie noot 17), p. 176, Fiorio 1998 (zie noot 5), p. 133.

⁸² Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 72.

⁸³ Marani 1998 (zie noot 3), p. 12.

⁸⁴ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 72.

⁸⁵ Marani 2003 (zie noot 17), pp. 155-156.

⁸⁶ “I say to the painter that nobody ought ever to imitate another's manner, because he will be called a grandson and not a son of nature (...)” Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §77, CU. fol. 39 v.

⁸⁷ Marani 1998 (zie noot 3), p. 12.

⁸⁸ Ibidem 1998 (zie noot 3), p. 24; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 24.

3.2 Madonna met Kind



Afb. 18: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna en kind*, 1493-1499, olieverf en tempera op paneel, 92,5 x 67 cm, National Gallery, Londen.

Boltraffio vervaardigde in de werkplaats voornamelijk religieuze en profane portretten in buste-lengte.⁸⁹ De *Madonna en kind* (1493-99) (zie afb. 18) is het meest monumentale schilderij dat hij van dit religieuze onderwerp vervaardigde. Uit de vergelijking van dit werk met eerdere werken blijkt dat er tegen het einde van de 15^e eeuw een omslag plaats vindt in de stijl van Boltraffio. De *Madonna en kind* heeft nog wel stilistische overeenkomsten met de *Madonna met de anjer*, maar de invloed van Leonardo is niet meer zo letterlijk⁹⁰. De Madonna is frontaal afgebeeld tegen een achtergrond die weinig overeenkomsten vertoont met het werk van Leonardo. Het frontaal afbeelden van de Madonna was gebruikelijk in de Lombardische schildertraditie.⁹¹ Het tonen van de Madonna met kind voor een gordijn is overgenomen van contemporaine Venetiaanse kunst, zoals Giovanni Bellini.⁹² Voor de aureool, de decoraties op de riem van het Christuskind en de motieven op het gordijn heeft Boltraffio gebruik gemaakt van goud.⁹³ Hoewel hier geen sprake is van excessief gebruik van

⁸⁹ Marani 1998 (zie noot 3), p. 24; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 24.

⁹⁰ Spring, Marika, Antonio Mazzotta, Ashok Roy, Rachel Billinge en David Peggie, "Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo", *Technical Bulletin National Gallery London* 32 (2011), p. 94; Larry Keith en Ashok Roy, "Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo", *Technical Bulletin National Gallery London* 17 (1996), p. 14.

⁹¹ Zie noot 68.

⁹² Spring et al. 2011 (zie noot 90), p. 94.

⁹³ Ibidem, 2011 (zie noot 48), p. 97.

ornamenten, keurde Leonardo het gebruik van goud sterk af.⁹⁴

De invloed van Leonardo's stijl mag dan langzaam vervagen, in de *Madonna met Kind* zijn de onderliggende technische principes nog duidelijk gebaseerd op Leonardo's schildertechniek.⁹⁵ De *Madonna met kind* is uitgevoerd op een walnootpaneel, een medium dat frequent werd toegepast binnen de werkplaats, maar echter nooit door Leonardo of de leden van zijn cirkel is toegepast op schilderijen die zij buiten Milaan vervaardigden.⁹⁶ Uit technisch onderzoek ter gelegenheid van de restauratie van het werk in 1994 blijkt dat onder het groene wandtapijt, de lucht en het landschap een donkere onderschildering is aangebracht.⁹⁷ Dit is een kenmerkende schildermethode van Leonardo die door de onvoltooide status goed zichtbaar is in de *Adoratie van de Koningen* (1480-82), de *Heilige Hieronymus* (1488-90) en in de tabbaard van de *Muzikant* (1486-87).⁹⁸ Hoewel het eerstgenoemde werk door Leonardo onvoltooid achtergelaten werd in Florence, kan Boltraffio de andere twee werken gezien hebben in de werkplaats in Milaan.⁹⁹ Boltraffio's trouwe assimilatie van Leonardo's technieken is waarschijnlijk de reden van de slechte conditie waarin de *Madonna met Kind* verkeert.¹⁰⁰ Het is opvallend dat de schilderijen die Boltraffio na het verlaten van de werkplaats in Milaan vervaardigde vrij zijn van droogfouten en in simpelere methoden en technieken zijn geschilderd.¹⁰¹

3.3 Conclusie

De schilderijen van Boltraffio uit de eerste helft van de jaren negentig zijn sterk Leonardesk en vertonen veel overeenkomsten met concrete schilderijen van Leonardo. Zo vormt het *Griffi-altaarstuk* een directe verwijzing naar de Madonna in de Grot door overeenkomsten in thema, stijl en elementen in de figuren en het landschap. In dit werk slaagt Boltraffio, nog beter dan d'Oggiono, er in om een getrouwe weergave van Leonardo's stijl weer te geven. Dit is onder andere zichtbaar in de lichtval en het kleurenpalet. In de tweede helft van de jaren

⁹⁴ "(...) 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? (...)" Zie: Vinci, ed. McMahon 1956 (zie noot 10), §442, CU. fol. 131.

⁹⁵ Keith en Roy 1996 (zie noot 90), pp. 16-17.

⁹⁶ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 59.

⁹⁷ Spring et al., 2011 (zie noot 90), p. 96.

⁹⁸ Keith en Roy 1996 (zie noot 90), p. 14; Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 60. Voor de datering van Leonardo's werken, zie Syson en Keith 2011 (zie noot 4), pp. 56, 139, 95.

⁹⁹ Syson en Keith 2011 (zie noot 4), p. 58.

¹⁰⁰ De keuze en de preparatie van walnootolie als bindmiddel hebben waarschijnlijk bijgedragen aan de droogfouten waardoor scheurtjes en rimpelvorming zijn ontstaan in de verf. Dezelfde defecten zijn opgetreden in de *Madonna in de Grot*, waarbij Leonardo walnootolie als bindmiddel heeft gebruikt voor alle lagen. Zie: Keith en Roy 1996 (zie noot 90), p. 15.

¹⁰¹ Ibidem, p. 15.

negentig is er een omslag zichtbaar in de stijl van Boltraffio. Naast Leonardeske elementen assimileert Boltraffio ook invloeden van de Lombardische traditie en Venetiaanse schilders zoals Bellini. De schildertechniek van deze werken zijn nog wel getrouw aan Leonardo; deze zou hij na het verlaten van de werkplaats pas versimpelen.

De werkplaatspraktijk van Leonardo is in meerdere opzichten in tegenspraak met de richtlijnen die Leonardo opgesteld heeft in zijn theoretische adviezen aan de kunstenaars. Leonardo waarschuwt in zijn aantekeningen om nooit de stijl van een andere schilder na te volgen. In de werkplaats werden elementen en thema's van Leonardo's werk echter veelvuldig gekopieerd en schilderden de medewerkers in Leonardeske groepstijl. Het nalaten van Leonardo om deze werkwijze te ontmoedigen in de eigen werkplaats, is waarschijnlijk mede veroorzaakt door sociaal-maatschappelijke en economische factoren. De productie in de werkplaats was gericht op de markt en de grote vraag naar Leonardeske werken.

4 Boltraffio als zelfstandige schilder (1499-1508)

4.1 *Casio*-altaarstuk



Afb. 19: Giovanni Antonio Boltraffio, *Casio*-altaarstuk, 1500, olieverf op paneel, 186 x 184 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Dankzij de documentatie van het *Casio*-altaarstuk (zie afb. 19) is bekend dat Boltraffio zich omstreeks 1500 in Bologna bevond. Lamo schrijft in 1560 dat hij in de Augustijner kerk van de Misericordia in Bologna een altaarstuk heeft gezien geschilderd door “*Ioanna Antionio leerling van Leonardo da Vinci*” waarop Casio is afgebeeld met zijn vader ter ere van diens jubileum.¹⁰² Vasari vermeldt dat hij het altaarstuk in de familiekapel van Casio in de Misericordia kerk in Bologna gezien heeft, gesigneerd met “Boltraffio, de school van Leonardo”.¹⁰³ Van deze inscriptie is nu echter geen spoor meer te vinden. Wilhelm Suida vermoedt dat het signatuur op een afgesneden deel van het werk gestaan heeft of op één van de twee vermiste vleugels.¹⁰⁴

¹⁰² “Ioanna Antionio discipolo de Leonardo da Vinci”. Zie: Fiorio 2000 (zie noot 19), p. 110.

¹⁰³ “A disciple of Leonardo was Giovan Antonio Boltraffio of Milan, a person of great skill and understanding, who, in the year 1500, painted with much diligence, for the Church of Misericordia, without Bologna, a panel in oils containing Our Lady with the Child in her arms, S. John the Baptist, S. Sebastian naked, and the patron who caused it to be executed, portrayed from the life, on his knees – a truly beautiful work, on which he wrote his name, calling himself a disciple of Leonardo. He has made other works, both in Milan and elsewhere; but it must be enough here to have named this, which is best.” Zie: Giorgio Vasari, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, trans. Gaston du C. de Vere, vol. I, Londen 2002, p. 640.

¹⁰⁴ Suida 1929 (zie noot 69), p. 187.



Afb. 20: Giovanni Antonio Boltraffio, *Casio-altaarstuk*, 1500, detail: Madonna, olieverf op paneel, 186 x 184 cm, Musée du Louvre, Parijs.

Afb. 21: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, ca. 1500, olieverf op paneel, 49,5 x 40,5 cm, Borromeo collectie, Isola Bella.

Afb. 22: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, na 1500, olieverf op paneel, 43,5 x 38,5 cm, Soranzo-Mocenigo collectie, Milaan.

Boltraffio schilderde voornamelijk geïdealiseerde figuren onder leiding van Leonardo. Fiorio stelt dat hij als zelfstandige schilder minder idealisering toepaste en in een realistischere stijl ging schilderen. De Madonna in het Casio-altaarstuk is volgens Fiorio een realistische weergave van Clarice Pusterla, de vrouw van Casio.¹⁰⁵ De Madonna heeft inderdaad een opmerkelijke transformatie ondergaan in vergelijking met de Madonna's uit de *Madonna met de anjer* (zie afb. 9) en de *Madonna met kind* (zie afb. 18). De Madonna uit het *Casio-altaarstuk* vertoont geen gelijkens met Madonna-types uit het werk van Leonardo. Ook de fysionomie wijkt af van portretten van Leonardo of schilders uit zijn kring. Omdat de gelaatstrekken van de Madonna zoveel gelijkens vertonen met het door Boltraffio geschilderde *Portret van een vrouw* (zie afb. 21) uit de Borromeo collectie en het *Portret van een vrouw* (zie afb. 22) uit de Soranzo-Mocenigo collectie, is het aannemelijk dat de vrouwenfiguren naar dezelfde beeltenis geschilderd zijn. Omdat de portretten niet gedocumenteerd zijn en er geen andere afbeeldingen van Clarice Pusterla bekend zijn, kan echter niet worden vastgesteld of zij hier daadwerkelijk afgebeeld is. De fysionomie van het Borromeo portret is volgens Suida bovendien beïnvloed door andere schilders, zoals Perugino

¹⁰⁵ Deze aanname baseert Fiorio op het betoog van Reggiani Rajna (1951-2). Rajna stelt onder andere dat het toepassen van heiligenfiguren op de gelaatstrekken van geportretteerden een gangbare praktijk was, waarnaar Casio expliciet verwijst in een sonnet. Zie: Fiorio 2000 (zie noot 19), p. 112.

(ca. 1450-1523).¹⁰⁶ Wanneer het Borromeo portret vergeleken wordt met *Portret van een man* (ca. 1494) (zie afb. 24) van Perugino, zijn de overeenkomsten inderdaad treffend.¹⁰⁷ Boltraffio zou in zijn werk naar mijn mening daarom toch idealisering toegepast kunnen hebben in de Casio Madonna.



Afb. 23: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, ca. 1500, detail: buste, olieverf op paneel, 49,5 x 40,5 cm, Borromeo collectie, Isola Bella.

Afb. 24: Perugino, *Portret van een man*, ca. 1494, olieverf op paneel, 37 x 26 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

De gelijkenis in de twee portretten van Boltraffio is in dit onderzoek vanuit stilistisch oogpunt zeer interessant. In de portretten is de omslag zichtbaar van een sterk Leonardeske stijl naar een nieuwe fase, waarin Boltraffio in contact kwam met een nieuwe cultuur in Bologna. In het Borromeo portret schildert een zachte overloop van licht en schaduw in het gezicht van de vrouw, door *sfumato* toe te passen.¹⁰⁸ In het Soranzo-Mocenigo portret is de vrouw getransformeerd naar een klassiek ideaal.¹⁰⁹ Boltraffio schilderde dit portret met harde

¹⁰⁶ Suida 1929 (zie noot 69), p. 187; Perugino was werkzaam in de werkplaats van Andrea Verrocchio waar Leonardo op dat moment zijn opleiding als schilder genoot (1466-1482). Bovendien was Perugino één van de populairste schilders omstreeks 1500; Zie: Beck 1979 (zie noot 4), p. 10; Boltraffio was daarom zeker van zijn schilderkunst op de hoogte.

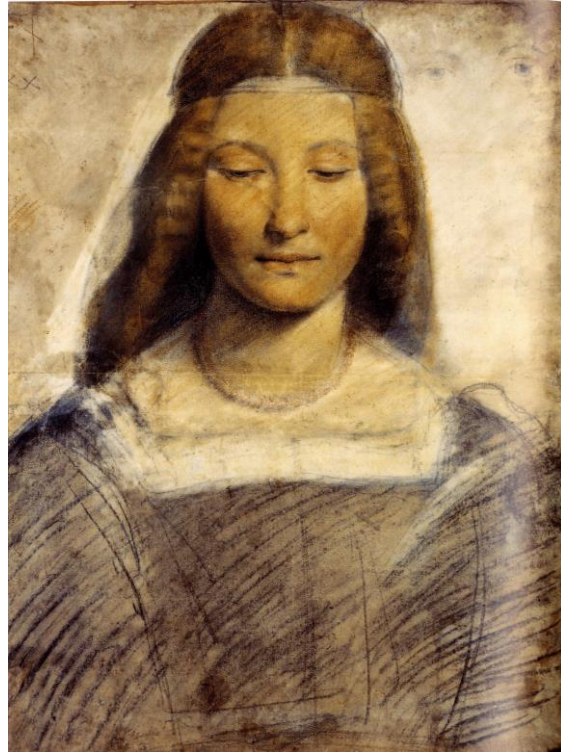
¹⁰⁷ De figuren zijn beiden op buste-lengte afgebeeld vanuit dezelfde hoek. De stand van het hoofd en de blik die zich tot de toeschouwer richt is vrijwel identiek. De overeenkomsten in fysionomie zijn het duidelijkst zichtbaar in de weergave van de neus, de grote bruine ogen met de zware oogleden, de kin en de haardracht; Hoewel Perugino tussen 1490 en 1500 voornamelijk werkzaam was in Florence en Perugia, vervaardigde hij de meeste werken voor opdrachtgevers uit andere plaatsen, waaronder Bologna. Zie: Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, dl. 24, New York 1996, p. 210; Het is daarom niet uitgesloten dat Boltraffio het *Portret van een man* zelf gezien heeft.

¹⁰⁸ Zie noot 65.

¹⁰⁹ Fiorio 1998 (zie noot 5), pp. 151-2.

contouren en een onnatuurlijk fel licht, waardoor zij levenloos aandoet in vergelijking met het eerste portret.

4.2 Heilige Barbara-altaarstuk



Af. 25: Giovanni Antonio Boltraffio, *Heilige Barbara-Altaarstuk*, 1502, olieverf en tempera op paneel, 170 x 111 cm, Staatliche Museen, Berlijn.

Afb. 26: Giovanni Antonio Boltraffio, *Bust-lengte studie van een jonge vrouw in frontaalaanzicht*, ca. 1502, houtskool, zilverstift en pastel op geprepareerd papier, 54,4 x 40,5 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milaan.

Boltraffio schilderde het *Heilige Barbara-altaarstuk* (zie afb. 25) in 1502 voor de congregatie van het Barbara-altaar in de S. Maria presso S. Satiro kerk in Milaan.¹¹⁰ Boltraffio's schilderwerk heeft zichtbaar een evolutie doorgemaakt in stijl. Waar zijn eerste werken gekenmerkt worden door een sterke Leonardeske stijl, is het *Heilige Barbara-altaarstuk* in dezelfde klassieke stijl geschilderd als het Soranzo-Mocenigo portret. De invloed van de Lombardische schilderkunst heeft hier een grote rol bij gespeeld. Boltraffio heeft volgens Syson zijn klassieke stijl ontwikkeld onder invloed van Donato Bramante (1444-1514) en Bramantino (ca. 1465 – ca. 1530).¹¹¹ Bramante was gelijktijdig met Leonardo in dienst als hofschilder- en architect aan het Milanese hof. Zijn klassieke en pictorale stijl heeft een grote invloed uitgeoefend op de Lombardische architectuur en schilderkunst. Bramantino was een

¹¹⁰ Suida 1929 (zie noot 69), p. 188.

¹¹¹ Syson & Keith 2011 (zie noot 4), p. 210.

leerling van Bramante. Bramantino speelde een centrale rol in de Lombardische kunst in de eerste decennia van de zestiende eeuw.¹¹² Boltraffio was daarom ongetwijfeld goed op de hoogte van het werk van deze kunstenaars.

In een voorstudie van de Heilige Barbara (zie afb. 26) is de erfenis van Leonardo echter nog duidelijk zichtbaar in de gebruikte techniek. Leonardo experimenteerde in zijn carrière veelvuldig met nieuwe technieken, media en tekenpraktijken.¹¹³ De door Leonardo in Milaan geïntroduceerde zilverstift-techniek werd in 1494 definitief ingeruild voor pastel. De nauwkeurige navolging van Leonardo's experimenten in tekentechniek door Boltraffio maakte dat hij de zilverstift eveneens verruilde voor pastel.¹¹⁴ De voorstudie is een geslaagd product van Boltraffio's experimenten met pasteltechniek.¹¹⁵

4.3 Conclusie

Nadat Boltraffio de werkplaats van Leonardo in Milaan verliet, kwam hij in Bologna in contact met een nieuwe cultuur. Daarnaast werd hij als zelfstandig schilder beïnvloed door de Lombardische schilderkunst. Deze invloeden zouden de omslag in de stijl kunnen verklaren die zichtbaar is in de werken van Boltraffio na 1499 vervaardigde. De fysionomie van de figuren neemt hij niet meer over van Leonardo, maar vertoont gelijkenissen met het werk van andere schilders zoals Perugino. Door het gebruik van harde contouren en fel onnatuurlijk licht gaat Boltraffio in tegen de theoretische adviezen van Leonardo. Deze werkwijze nam hij over van Bramante en Bramantino en resulteerde in een meer klassieke stijl.

¹¹² Folin 2011 (zie noot 25), p. 139.

¹¹³ Marani 2003 (zie noot 17), p. 158.

¹¹⁴ Marani 2003 (zie noot 17), p. 164.

¹¹⁵ Giulio Bora, 'The Leonardesque Circle and Drawing', in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, p. 102; Bambach stelt zelfs dat Boltraffio met deze voorstudie zijn meester overtreft in dit medium. Zie: Bambach 2003 (zie noot 4), p. 657.

Conclusie

In dit onderzoek werd het oeuvre van Giovanni Antonio Boltraffio als uitgangspunt genomen in een onderzoek naar de invloed van Leonardo da Vinci in theorie en praktijk op zijn leerlingen. Enerzijds werd onderzocht in hoeverre de praktijk van Boltraffio beantwoordt aan de kunsttheoretische adviezen van Leonardo. Anderzijds werd onderzocht hoe de praktijk van Boltraffio zich verhoudt tot de concrete schilderijen van Leonardo.

De invloed van Leonardo in theorie

Boltraffio genoot een opleiding die in grote lijnen in overeenstemming is met de theoretische richtlijnen voor kunsteducatie uit Leonardo's notities. Voor zover nagegaan kan worden, acht ik het zeer waarschijnlijk dat Boltraffio door Leonardo in de theoretische grondslagen van de schilderkunst is onderwezen. De hoge kwaliteit en het Leonardeske karakter van Boltraffio's eerste tekeningen en schilderijen getuigen van een intensieve training in de tekenkunst onder leiding van Leonardo. Tijdens zijn leertijd maakte Boltraffio zich de technieken van zijn meester grotendeels eigen. Dit resulteerde in een sterke Leonardeske uitwerking van de schilderijen die Boltraffio in de eerste helft van de jaren negentig van de vijftiende eeuw vervaardigde. Hoewel Leonardo waarschuwde om nooit de stijl van een andere schilder na te volgen, schilderden zijn medewerkers in een Leonardeske groepstijl. Het nalaten van Leonardo om deze werkwijze te ontmoedigen in de eigen werkplaats, is waarschijnlijk mede veroorzaakt door sociaal-maatschappelijke en economische factoren. Na de val van Ludovico Sforza werkte Boltraffio niet meer onder leiding van Leonardo. In de schilderijen die Boltraffio als zelfstandig schilder maakte week hij af van de adviezen van zijn meester. Dit resulteerde in een minder Leonardeske en meer klassieke stijl.

De invloed van Leonardo in praktijk

Tijdens zijn opleiding kopieerde Boltraffio veelvuldig de tekeningen van Leonardo. De schilderijen die hij tijdens zijn leertijd en in de eerste helft van de jaren negentig maakte, vertonen veel overeenkomsten met concrete schilderijen van Leonardo. Ik heb aangetoond dat Boltraffio de schilderijen van Leonardo grondig bestudeerd moet hebben in de werkplaats. De schilderijen die Boltraffio in de tweede helft van de jaren negentig vervaardigde bevatten naast Leonardeske elementen, ook invloeden uit de Venetiaanse en Lombardische schilderkunst. Nadat Boltraffio de werkplaats verliet kwam hij in contact met een nieuwe cultuur in Bologna en nam hij meer elementen over uit de Lombardische traditie. Hij bleef

echter trouw aan de technieken die Leonardo hem geleerd had. Boltraffio sloeg na het verlaten van de werkplaats een nieuwe weg in, maar de erfenis van Leonardo verdween nooit helemaal uit zijn werk.

Lijst van afbeeldingen

Afb. 1: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van een vrouwenhoofd*, vanaf 1490, zilverstift op geprepareerd papier, 9,7 x 10,8 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milaan. Foto: Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: Un pittore milanese del lume di Leonardo*, Milaan en Rome 2000, p. 141.

Afb. 2: Leonardo da Vinci, *De proporties van het hoofd van een man; een staande naakte man*, ca. 1490, detail: proporties van het hoofd van een man, pen en inkt over zilverstift op blauw geprepareerd papier, 21,3 x 15,3 cm, Koningin Elizabeth II collectie, Londen. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 200.

Afb. 3: Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani*, ca. 1489-90, detail: hoofd van Cecilia Gallerani, olieverf op paneel, 54,8 x 40,3 cm, Czartotyski Museum, Krakau. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 110.

Afb. 4: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van hoofden*, na 1483, zilverstift op geprepareerd papier, 29,7 x 22 cm, Devonshire collectie, Chatsworth. Foto: Maria Teresa Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: Un pittore milanese del lume di Leonardo*, Milaan en Rome 2000, p. 170.

Afb. 5: Leonardo da Vinci, *Cartoon voor het hoofd van het kind Johannes de Doper*, ca. 1482-3, zilverstift met sporen van pen en inkt en wit hoogsel, 13,4 x 11,9 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 187.

Afb. 6: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, 1483-1485, detail: Johannes de Doper, olieverf op paneel, overgedragen op canvas, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 186.

Afb. 7: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie van draperie liggend op een borstwering*, ca. 1487-90, zilverstift en was met wit hoogsel op blauw geprepareerd papier, 25,1 x 18,6 cm, Christ Church, Oxford. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 239.

Afb. 8: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna met de anjer*, ca. 1487-90, detail: draperie, olieverf op paneel, 45,5 x 35,6 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milaan. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 237.

Afb. 9: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna met de anjer*, 1487-90, olieverf op paneel, 45,5 x 35,6 cm, Museo Poldi Pezzoli, Milaan. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 237.

Afb. 10: Leonardo da Vinci, *Benois Madonna*, ca. 1481, olieverf op doek, 49,5 x 33 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 19.

Afb. 11: Giovanni Antonio Boltraffio, *Draperiestudie voor een Madonna Litta*, ca. 1490-1, zilverstift met wit hoogsel op blauw geprepareerd papier, 28,5 x 21,3 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 235.

Afb. 12: Giovanni Antonio Boltraffio, *Studie voor het hoofd van een Christuskind*, ca. 1490-1, zilverstift met wit hoogsel op blauw geprepareerd papier, 16,6 x 14 cm, Frits Lugt Collectie, Institut Néerlandais, Parijs. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 233.

Afb. 13: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna Litta*, ca. 1491-5, tempera op paneel, overgedragen op doek, 42 x 33 cm, State Hermitage Museum, St. Petersburg. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 223.

Afb. 14: Giovanni Antonio Boltraffio, *Griffi-altaarstuk*, 1491-1494, olieverf en tempera op paneel, 230 x 183 cm, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: Web Gallery of Art, www.wga.hu/art/o/oggiono/resurrec.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 15: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, 1483-1485, olieverf op paneel, overgedragen op doek, 199 x 122 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 166.

Afb. 16: Giovanni Antonio Boltraffio, *Griffi-altaarstuk*, 1491-1494, detail: hand van heilige Lucy, olieverf en tempera op paneel, 230 x 183 cm, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 66.

Afb. 17: Leonardo da Vinci, *Madonna in de Grot*, (1491/2-9 en 1506-8), infrarood reflectografie details van de Madonna, olieverf op paneel, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londen. Foto: Luke Syson en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, p. 67.

Afb. 18: Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna en kind*, 1493-1499, olieverf en tempera op paneel, 92,5 x 67 cm, National Gallery, Londen. Foto: Web Gallery of Art, www.wga.hu/detail/b/boltraff/virginch.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 19: Giovanni Antonio Boltraffio, *Casio-altaarstuk*, 1500, olieverf op paneel, 186 x 184 cm, Musée du Louvre, Parijs, Foto: Web Gallery of Art, www.wga.hu/art/b/boltraff/palacasi.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 20: Giovanni Antonio Boltraffio, *Casio-altaarstuk*, 1500, detail: Madonna, olieverf op paneel, 186 x 184 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: Web Gallery of Art, www.wga.hu/art/b/boltraff/palacasi.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 21: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, ca. 1500, olieverf op paneel, 49,5 x 40,5 cm, Borromeo Collectie, Isola Bella. Foto: Maria Teresa Fiorio, "Giovanni Antonio Boltraffio", in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, p. 156.

Afb. 22: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, na 1500, olieverf op paneel, 43,5 x 38,5 cm, Soranzo-Mocenigo Collectie, Milaan. Foto: Maria Teresa Fiorio, “Giovanni Antonio Boltraffio”, in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, p. 156.

Afb. 23: Giovanni Antonio Boltraffio, *Portret van een vrouw*, ca. 1500, detail: buste, olieverf op paneel, 49,5 x 40,5 cm, Borromeo Collectie, Isola Bella. Foto: Maria Teresa Fiorio, “Giovanni Antonio Boltraffio”, in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998, p. 156.

Afb. 24: Perugino, *Portret van een man*, ca. 1494, olieverf op paneel, 37 x 26 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: Web Gallery of Art.
www.wga.hu/art/p/perugino/z_other/young_m.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 25: Giovanni Antonio Boltraffio, *Heilige Barbara-Altaarstuk*, 1502, olieverf en tempera op paneel, 170 x 111 cm, Staatliche Museen, Berlijn. Foto: Web Gallery of Art,
www.wga.hu/art/b/boltraff/barbara.jpg, geraadpleegd op 01-02-2013.

Afb. 26: Giovanni Antonio Boltraffio, *Buste-lengte studie van een jonge vrouw in frontaalaanzicht*, ca. 1502, houtskool, zilverstift en pastel op geprepareerd papier, 54,4 x 40,5 cm, Biblioteca Ambrosiana, Milaan. Foto: Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York 2003, p. 656.

Bibliografie

Ames-Lewis, Francis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven en Londen 2000.

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

Bayer, A. (ed.), *Painters of Reality. The legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, New Haven en London 2004.

Beck, James H., *Leonardo's rules of painting: an unconventional approach to modern art*, Oxford 1979.

Blunt, Anthony, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford 2009² (1940).

Bora, Giulio, 'The Leonardesque Circle and Drawing', in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998.

Brown, David Alan, "Leonardo and the Idealized Portrait in Milan", in: *Arte Lombarda* 67 (1983-4), pp. 102-116.

Brown, David Alan, "The Master of the 'Madonna Litta'", in: Maria Teresa Fiorio en Pietro C. Marani (ed.), *I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milaan 1999.

Fiorio, Maria Teresa, "Giovanni Antonio Boltraffio", in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998.

Fiorio, Maria Teresa, *Giovanni Antonio Boltraffio: Un pittore milanese del lume di Leonardo*, Milaan en Rome 2000.

Folin, Marco (ed.), *Courts and courtly arts in Renaissance Italy: arts, culture and politics, 1395-1530*, Woodbridge, Suffolk 2011.

Heydenreich, Ludwig H., "Introduction", in: Leonardo da Vinci, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, ed. Philip McMahon, Vol. I, Princeton 1956.

Keith, Larry en Ashok Roy, “Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo”, *Technical Bulletin National Gallery London* 17 (1996), pp. 5-19.

Kwakkelstein, Michael W., *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci. Over de verhouding tussen kunsttheorie en praktijk van de schilder in de Renaissance*, Utrecht 2011.

Marani, Pietro C., “The Question of Leonardo’s Bottega: Practices and the Transmission of Leonardo’s Ideas on Art and Painting”, in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998.

Marani, Pietro C., “Leonardo’s Drawings in Milan and their Influence on the Graphic Work of Milanese Artists”, in: Carmen C. Bambach, *Leonardo da Vinci Master Draftsman*, New York 2003.

Pedretti, Carlo, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londen 1973.

Pevsner, Nikolaus, *Academies of Art Past and Present*, New York 1973.

Pizzorusso, Ann C., “Leonardo’s geology : a key to identifying the works of Boltraffio, d’Oggiono and other artists”, *Raccolta vinciana* 27 (1997).

Shell, Janice, “Marco d’Oggiono”, in: Mattia Gaeta (ed.), *The Legacy of Leonardo. Painters in Lombardy 1490-1530*, Milaan 1998.

Spring, Marika, Antonio Mazzotta, Ashok Roy, Rachel Billinge en David Peggie, “Painting Practice in Milan in the 1490s: The Influence of Leonardo”, *Technical Bulletin National Gallery London* 32 (2011), pp. 78-112.

Suida, Wilhelm Emil, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929.

Syson, Luke en Larry Keith, *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londen 2011.

Turner, Jane (ed.), *The Dictionary of Art*, dl. 4 en 24, New York 1996.

Vasari, Giorgio, *Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, trans. Gaston du C. de Vere, Vol. I, Londen 2002.

Veltman, Kim H., *Studies on Leonardo da Vinci I, Linear Perspective and the Visual Dimensions of Science and Art*, München 1986.

Vinci, Leonardo da, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, ed. Jean Paul Richter, Vol. II, Londen en Oxford 1939.

Vinci, Leonardo da, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270)*, ed. Philip McMahon, Vol. I, Princeton 1956.

Villata, E., *Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milaan 1999.

Zwijnenberg, Robert, “Inleiding”, in: Leonardo da Vinci, *Paragone. Verhandeling over de schilderkunst. Eerste boek*, Amsterdam en Meppel 1996.