

# 'FASSI LE VSSIRE MOLTI FOLGORI'

Afwijkende representaties van natuurlijke  
fenomenen in Leonardo da Vinci's  
allegorieën



Student: Max Wiringa  
Studentnummer: 3861759  
Docent: Prof. dr. M. W. Kwakkelstein  
Cursus: Kun-OWG I: Florence (NIKI)

## Inhoudsopgave

Inleiding	3
Allegorieën	4
Leonardo's kunsttheorie	7
Wind	9
Zon	12
Bliksem	14
Functie	17
De Keizers verklaring	18
Verklaring	20
Conclusie	21
Appendix	23
Literatuurlijst	28
Lijst van afbeeldingen	30



Toen Leonardo da Vinci (1452-1519) eind januari 1482 Florence verliet, zou hij de stad voor meer dan achttien jaar niet terug zien.<sup>1</sup> Nadat hij was opgegroeid bij zijn vader in Anchiano bij Vinci trad hij in 1466 in de leer bij de kunstenaar Andrea del Verrocchio (1435-1488) in Florence. Na zijn opleiding in verschillende disciplines als teken-, schilder- en beeldhouwkunst werd hij in 1477 zelfstandig kunstenaar. Het is in deze periode dat Leonardo begint met het maken van allegorische tekeningen. Op de achterkant van een voorstudie van de *Aanbidding der wijzen*, waaraan Leonardo in maart 1481 begon, maakte Leonardo een *allegorie met Fortuna* (Afb. 1).<sup>2</sup> De tekening is het eerste voorbeeld van een allegorie dat we van de hand van Leonardo hebben. De getekende figuren hebben de volgende bijschriften: ‘*ignoranzia; sup[er]bia; ingratitude; morte; invidia; fortuna*’. Het is mogelijk dat de tekening te maken heeft met de Pazzi-samenzwering van 26 april 1478.<sup>3</sup> Lorenzo de’ Medici (1449-1492), de heerser van de republiek Florence, is centraal in de tekening verbeeld als laurierboom (Leonardo maakte vaak dit soort taal grapjes) en wordt aangevallen door *Morte*, gedragen door personificaties de van *Ingratitude* en *Invidia*. Een putto, gedragen door *Fortuna*, kan nog net op tijd de fakkel uitblazen. Met behulp van *Fortuna* ontsnapt Lorenzo aan de moordaanslag. De reddende wind die uit de hoorn van de putto komt, is weergegeven als lange parallelle penstrepen. De lucht, die normaliter onzichtbaar is, maakt Leonardo hier zichtbaar. Dit terwijl Leonardo bekend staat als een van de grootste nastrevers van naturalisme in de kunst. Waarom zou Leonardo dan afstappen van zijn werkmethode in deze tekening? De hoofdvraag die in deze paper centraal zal staan is tweeledig. In hoeverre komt



de manier van weer-geven die Leonardo hanteert in zijn allegorische tekeningen overeen met die van de andere tekeningen uit zijn oeuvre en hoe verhouden zijn allegorieën zich tot zijn adviezen aan de kunstenaars met betrekking tot tekenkunst?

Afb. 1. Leonardo da Vinci, *Allegorie met Fortuna* (verso), c. 1480, pen en inkt op papier, 16,6 x 26,5 cm, The British Museum, Londen.

<sup>1</sup> C. Nicholl, *Leonardo da Vinci. The Flights of the Mind*, Londen 2005, pp. 126-140, 180-209, 257-264, 434-438.

<sup>2</sup> C. Bambach (red.), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 2003, pp. 331-333.

<sup>3</sup> ‘*onwetendheid, trots, ondankbaarheid, dood, jaloezie, fortuin*’

Over het onderwerp en de datering van de tekening bestaat nog altijd onduidelijkheid. Popham gaat voor een latere datering gebaseerd op de allegorische betekenis, die hij ziet in een mislukte aanslag op Ludovico Sforza in 1485. Bambachs datering van 1478-1481 is gebaseerd op stijl en materiaal en is overtuigender. A. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londen 1964, p. 35.; Bambach 2003 (zie noot 2), pp. 331-333.

Dit zal ten eerste gedaan worden door een kort overzicht te geven van de allegorische tekeningen van Leonardo, waarna zijn kunsttheorie kort zal worden besproken. In de volgende hoofdstukken zullen een aantal opvallende elementen uit Leonardo's allegorieën worden uitgelicht. Deze zullen daaropvolgend worden vergeleken met dezelfde elementen uit andere tekeningen van Leonardo. Daarna zullen de allegorieën worden vergeleken met de notities die Leonardo achterliet in zijn manuscripten. Hoewel het niet altijd even duidelijk is voor welke discipline de adviezen bedoeld zijn, kunnen we er vaak van uitgaan dat ze algemeen geldig zijn. Na verschillende voorbeelden zal er een bestaande verklaring besproken worden voor de afwijking in representatie, waarna er een alternatieve verklaring zal worden gegeven. Vanwege de beperkte tijd waarin deze scriptie tot stand moet komen zal er niet naar allegorieën van tijdgenoten en voorgangers van Leonardo in de kunst gekeken worden.

### Allegorieën

Na circa vijf jaar zelfstandig kunstenaar te zijn geweest in Florence vertrok Leonardo naar Milaan. Waarom Leonardo verhuisde is niet geheel duidelijk. Sommige bronnen vertellen hoe Leonardo werd gezonden door Lorenzo 'Il Magnifico' de' Medici, in andere valt te lezen hoe Leonardo op het verzoek van de hertog van Milaan, Ludovico 'Il Moro' Sforza (1452-1508) naar Milaan trok.<sup>4</sup> Bij zijn vertrek uit Milaan in 1499 liet hij onder andere de *Madonna van de Rotsen*, zijn decoratie van de Sala delle Asse en het *Laatste Avondmaal* achter. Daarnaast heeft Leonardo zich in Milaan bezig gehouden met anatomie, botanie, mechanica, mathematica, retorica, muziek en toneel. In een sollicitatiebrief aan Il Moro (Appendix I) schreef Leonardo over zijn vaardigheden.<sup>5</sup> Wat hierin opvalt is de grote nadruk die Leonardo legt op zijn kundigheid als ingenieur. Pas aan het einde van de brief beschrijft Leonardo zijn kwaliteiten als kunstenaar, wat door vele als het echte motief voor zijn vertrek naar Milaan wordt gezien. 'Zo u wilt kan ik nog altijd het bronzen ruitersstandbeeld uitvoeren opdat de roem van Uw vader en de faam van het geslacht Sforza tot in eeuwigheid zal voortleven.'<sup>6</sup> Als hofkunstenaar was het Leonardo's taak om het huis van Sforza te verglorificeren.<sup>7</sup> Het is dan ook in deze functie dat we een aantal van de allegorische tekeningen moeten plaatsen. De Sforza's waren recent aan de macht gekomen nadat de oude hertog Visconti in 1452 was gestorven. Ze waren huurlingen, soldaten die de macht in de schoot was geworpen. Dit was voor Leonardo een groot voordeel, aangezien deze nog korte dynastie zich op veel vlakken wilde bewijzen.<sup>8</sup> Een tekening die Leonardo waarschijnlijk in dit kader heeft gemaakt, zette hij na een verblijf van ongeveer tien jaar aan het Sforza-hof op papier. Hij bedacht een ingewikkeld allegorisch concept om de ambities van Ludovico een 'artistiek franje' te geven en de toeschouwers te betoveren.<sup>9</sup> In de allegorie zien we het neefje van Il Moro, Gian

---

<sup>4</sup> Nicholl 2005 (zie noot 1), p. 177.

<sup>5</sup> Hoewel de brief niet van Leonardo's hand is, wordt er aangenomen dat die wel overeenkomt met zijn intenties en dat het deze brief is die gepresenteerde is aan Sforza. Codex Atlanticus 1082/391r-a komt in grote lijnen overeen met de brief. Nicholl 2005 (zie noot 1), pp. 176-182.

<sup>6</sup> H. Colenbrander, 'Excellentie, ik verstout mij eigen vindingen aan u voor te leggen', *Kunstschrift* 6 (1984), pp. 202-203.

<sup>7</sup> Popham 1964 (zie noot 3), p. 34.

<sup>8</sup> Nicholl 2005 (zie noot 1), pp. 185-192.

<sup>9</sup> F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Alle Schilderijen en Tekeningen*, Keulen 2003, p. 94.

Galeazzo Sforza (1469-1494), de officiële heerser van Milaan, in het midden afgebeeld als haan (Afb. 2). De haan, in het Italiaans *galletto*, is een zinspeling op de naam van jongen. Van rechts wordt hij aangevallen door een groep bestaande uit vossen, roofvogels en een gehoornde sater. Links van de kooi is Ludovico afgebeeld in de vorm van personificaties van de deugden *Giustizia* en *Prudenza*. *Prudenza* zwaait een slang en een soort bezem boven haar hoofd, twee symbolen van de Sforza's. Daarnaast houdt de personificatie haar linkerhand beschermend boven de haan die zich achter haar rug bevindt. Deze tekening verbeeldt en verwijst naar Ludovico die zijn jonge neefje voor het aanstormende gevaar behoedt. De laatste allegorie die Leonardo maakte komt waarschijnlijk, gebaseerd op stilistische kenmerken, uit circa 1515.<sup>10</sup> Een wolfachtig dier vaart een boot met boom als mast naar een gekroonde adelaar op een globe (Afb. 3). Ook over de betekenis van deze tekening is nog veel debat onder Leonardo-kenners.<sup>11</sup>

Naast deze allegorieën maakte Leonardo een aantal emblemen met waarschijnlijk eenzelfde soort functie. Deze worden gekarakteriseerd door hun kleine formaat en zijn rond 1495 gemaakt.<sup>12</sup> Eén van hen, de *Hagedis die loyaliteit symboliseert* (Afb. 4), heeft op de verso schetsen voor het maskerade van Danaë en Jupiter, een toneelstuk dat gecomponeerd werd door Baldassare Taccone en werd opgevoerd op 31 januari 1496. Op het meest duidelijke embleem staat een hermelijn afgebeeld dat als symbool voor puurheid dient (Afb. 5). Deze tekening gaat terug op een van de vele verhalen die te lezen zijn in Leonardo's manuscript H in het Institut de France te Parijs.<sup>13</sup> In dit manuscript schreef Leonardo tussen 1492 en 1494 talloze korte fabels over onder andere de eigenschappen van dieren en planten. De grootste bron voor Leonardo's MS H, en andere fabels verspreid over zijn manuscripten, is Plinius de Ouderer (c.23-79) *De Naturalis Historia*.<sup>14</sup> Hiervan kreeg Leonardo de Latijnse versie in 1495 in zijn bezit, nadat hij Latijn had geleerd. Afgaand op zijn notities was Leonardo in eerste instantie geïnteresseerd in informatie over wetenschap en de praktijk van antieke schilders. Zo citeerde hij Plinius over zout in de zee, nam Leonardo het advies om uit wolken en vlekken inspiratie te halen over en kopieerde hij de oorsprong van de schilderkunst uit Plinius. Vooral uit de biografieën van antieke schilders als Apelles haalde Leonardo veel advies. Zo gaf hij het advies in zijn notitieboeken om, net als Apelles, iedere dag te tekenen, alles te observeren en vast te leggen en nadruk te geven aan het innerlijk en emoties van zijn geschilderde personen. Het is goed mogelijk dat Leonardo informatie uit Plinius ook indirect had verkregen, voordat hij er in aanraking mee was gekomen, bijvoorbeeld via de vijftiende-eeuwse kunsttheoreticus Leon Battista Alberti (1404-1472) of de Romeinse retoricus

<sup>10</sup> Er bestaat nog debat over de datering. Pedretti gaat voor een datum rond 1515 gebaseerd op stilistische kenmerken. C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, New York 1982, pp. 19-20.

Clayton gaat voor een datum rond 1495 aangezien er een watermerk in het papier staat uit deze periode. M. Clayton, 'Leonardo's Gypsies and the Wolf and the Eagle', *Apollo* 155 (2002), pp. 31-32.

Popham plaatst de tekening rond 1513, na de dood van de Della Rovere paus Julius II (1443-1513), naar wie de boom zou kunnen verwijzen. Popham 1964 (zie noot 3), p. 38.

<sup>11</sup> Voor Pedretti ligt de betekenis in de kandidaatstelling van Francois I voor de keizerlijke kroon. Volgens Clayton heeft de allegorie te maken met de inval van Karel VIII in Napels. Pedretti 1982 (zie noot 10), pp. 19-20, Clayton 2002 (zie noot 10) pp. 31-32.

<sup>12</sup> Popham 1964 (zie noot 3), p. 36.

<sup>13</sup> 'The ermine because of its moderation eats only once a day, and it allows itself to be captured by the hunters rather than take refuge in a muddy lair, in order not to stain its purity', MS. H, fol. 12 recto. Uit: E. MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. II, Londen 1977<sup>2</sup> (1956), p. 428.

<sup>14</sup> S. Blake-McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, Yale 2013, pp. 165-169.



Afb. 2. Leonardo da Vinci, *Allegorie op de staatskunst (Justitia en Prudentia)*, 1490-1494, pen en inkt op papier, 20,5 x 28,5 cm, Christ Church, Oxford.



Afb. 3. Leonardo da Vinci, *Allegorie met een wolf en adelaar*, c. 1513, rood krijt op papier, 17 x 28 cm, Royal Library, Windsor.



Afb. 4. Leonardo da Vinci, *Hagedis als symbool van loyaliteit (recto)*, c. 1495, pen en bruine inkt op papier, 20,2 x 13,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.



Afb. 5. Leonardo da Vinci, *Hermelijn als symbool van puurheid*, c. 1494, pen en inkt op papier, 9,1 x 9,1 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.



Quintilianus (35-100).<sup>15</sup> Verreweg de meeste fabels uit Leonardo's notities, vooral die met dieren als onderwerp, komen uit *De Naturalis Historia*. Het is niet bekend tot in hoeverre Leonardo geloofde in wat Plinius had opgeschreven, maar waarschijnlijk wel een deel.<sup>16</sup>

Leonardo was bekend met Leon Battista Alberti's (1404-1472) *Cento Apologi*, een boek met honderd korte fabels en allegorische verhalen gebaseerd op Aesopus (c. 620 v.Chr.-564 v.Chr.), die ongeveer 350 fabels opschreef.<sup>17</sup> De bekendste van deze zogeheten Aesopische fabels is de wedloop tussen de haas en de schildpad. Hoewel de fabels als eenheid pas in 1568 werden gepubliceerd, gingen er wel losse fabels als manuscript rond. Leonardo schreef onder andere een fabel over een lelie op de oever van de Ticino rivier over in MS H.<sup>18</sup> Luca Pacioli (1445-1517), wiskundige aan het Sforza-hof vanaf 1497 en vriend van Leonardo, schreef een ongepubliceerd traktaat over magie genaamd *Viribus quantitatis* met *prolemata* en raadsels.<sup>19</sup> Ook hieruit kopieerde Leonardo enkele fabels. Tevens haalde Leonardo verschillende verhalen uit middeleeuwse Bestiaria als *Fiore di Virtù*, dat in zijn bezit was.<sup>20</sup> Uit vrijwel alles wat Leonardo las of observeerde haalde hij inspiratie voor zijn eigengemaakte fabels. In zijn fabel over windruiven gebruikt hij bijvoorbeeld de Koran, die hem ten delen bekend was door Oosterse verhalen.<sup>21</sup>

### Leonardo's kunsttheorie

Leonardo legde in zijn kunsttheorie altijd grote nadruk op een correcte weergaven van de natuur.<sup>22</sup> Hij had een passie voor de objectieve waarheid, zoals kunsthistoricus Moshe Barasch het omschrijft. Leonardo's geschreven nalatenschap is zeer breed en zeker uniek. Op de zesduizend overgeleverde vellen, verzameld in manuscripten over de hele wereld, is fragmentarisch de theorie van Leonardo geschreven. De bekendste bron die gebruikt wordt in dit artikel is de *Codex Urbinas*, een traktaat samengesteld door Francesco Melzi (1491-1570) uit de notitieboeken die Leonardo na zijn dood in 1519 had nagelaten aan zijn leerling. Dat Leonardo tijdens zijn leven wel een traktaat had willen samenstellen valt onder andere op te maken uit de woorden *della pittura*, die door zijn notitieboeken verspreid zijn.<sup>23</sup> Het is erg lastig om te bepalen of Melzis samenstelling Leonardo's intenties goed doen. Vanwege de chaotische ordening in de boekjes was het erg lastig om er een coherent traktaat uit samen te stellen. Toch kan er worden aangenomen dat het uiteindelijke traktaat in grote lijnen

---

<sup>15</sup> Het is niet bekend of Leonardo een boek van deze schrijvers in bezit had. Hij verwijst er echter wel rond dezelfde tijd naar. 'Ensis. Gladius. Ensis and flaadius are a kind of weapon, and according to Quintilian in the tenth book of his Institutions, they are the same thing.' 'As regards the method of Battista Alberti which is founded upon an experiment over a known distance from one island to another, [...]' Uit: MacCurdy 1977 (zie noot 13), p. 160, p. 178.

<sup>16</sup> Veel mensen denken tegenwoordig tenslotte ook dat een struisvogel zijn kop in het zand steekt.

<sup>17</sup> W. Emboden, 'Aphorisms, Fables, Prophecies, Fantastic Tales and Miscellanea' in: W. Emboden, *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Londen 1987, p. 181.

<sup>18</sup> MS. H 44r. 'The lily planted itself down upon the bank of the Ticino, and the stream carried away the bank and with it the lily.' Uit: MacCurdy 1977 (zie noot 13), p. 420.

<sup>19</sup> Emboden 1987 (zie noot 17), p. 181.

<sup>20</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 13), p. 510.

<sup>21</sup> Emboden 1987 (zie noot 17), p. 185.

<sup>22</sup> M. Barasch, *Theories of Art. I From Plato to Winckelmann*, New York 2008 (1985), pp. 132-141.

<sup>23</sup> R. Zwijnenberg, *Denken op Papier. De Manuscripten van Leonardo da Vinci*, Amsterdam 1995, pp. 1-6.

overeenstemt met Leonardo zijn bedoelingen.<sup>24</sup> Een van de weinige gemeenschappelijke factoren die zijn notities hebben is Leonardo's empirische houding, zowel in wetenschappelijk onderzoek als bij artistieke weergaven. Leonardo geloofde in een eenheid tussen theorie en praktijk, 'degenen die verliefd worden op theorie zonder praktijk zijn als kapiteins die een schip instappen zonder roer of kompas, die nooit zeker zijn vanwaar ze heen gaan.'; 'Praktijk moet altijd worden gebouwd op solide theorie'; 'Bestudeer eerst de wetenschap en volg dan de praktijk die wordt geboren uit die wetenschap'.<sup>25</sup>

Theorie is gebaseerd op ervaring, 'wijsheid is de dochter van ervaring'.<sup>26</sup> Zien betekende voor Leonardo niet alleen een visuele waarnemingen maar ook kennis of bewijs verzamelen. Leonardo zag bijna in het object wat hij waarnam. Zicht bracht niet alleen losse gegevens, maar vormde ook algemene structuren en parallellen. Visuele waarnemingen waren van groot belang voor de vijftiende-eeuwse kunststellers als dat van Verrocchio. In de kunsttheorie van bijvoorbeeld Alberti speelt precieze observatie een belangrijke rol. Visuele waarnemingen begonnen ook een belangrijkere rol te spelen in de wetenschap. Zo schreef Pacioli in zijn *Divina Proportione*: 'op de autoriteit van hen die weten, zicht is de bron van kennis'.<sup>27</sup> Visuele waarnemingen hebben een grote affiniteit met de schilderkunst, de lijn tussen notities over wetenschap en kunst is bij Leonardo niet altijd even duidelijk of aanwezig.

Wat voor onze ogen komt hoeft niet vertaald te worden in andere talen, wat op zijn beurt weer geïnterpreteerd moet worden. 'De wetenschap waarvan de resultaten het meest communiceerbaar zijn, is het meest bruikbaar'.<sup>28</sup> Geen ander medium heeft de directheid en de duidelijkheid als een afbeelding. 'Schilderkunst presenteert de werken van de natuur aan de zintuigen met meer waarheid en zekerheid dan woorden of letters'.<sup>29</sup> De schilderkunst maakt wetenschappelijk resultaat communiceerbaar aan alle generaties van de wereld. Het beste voorbeeld hiervan zijn waarschijnlijk Leonardo's anatomische studies. Zijn tekeningen zijn altijd van hoge esthetische kwaliteit, wat samenkomt met zijn streven naar objectieve correctheid. Er zijn echter weinig notities waarin Leonardo het over schoonheid heeft. Wanneer hij hier wel over schrijft, doet hij dit bij het bespreken van contrasten. Leonardo was gefascineerd door tegenstellingen, zowel in de natuur als in de kunst. Voor Leonardo was zowel schoonheid als lelijkheid belangrijk. 'Schoonheid en lelijkheid lijken effectiever door elkaar'.<sup>30</sup> Ook waarschuwde hij de schilder om de natuur niet te verbeteren, de hele natuur moet worden weergegeven, zonder verwijderingen of selecties.<sup>31</sup> Een kunstwerk moet een spiegel van de realiteit zijn.

---

<sup>24</sup> Zo kan driekwart van de inhoud van de Paragone terug worden gevonden in de overgeleverde manuscripten van Leonardo. Zwijnenberg 1995 (zie noot 23), pp. 1-6.

<sup>25</sup> P. McMahan, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270 by Leonardo da Vinci)*, Princeton 1956, pp. 47-48. McM 67, McM 70. Deze en de volgende citaten zijn door de auteur vertaald uit het Engels.

<sup>26</sup> M. Baring, *Thoughts on Art and Life*, Boston 1906 (The Project Gutenberg EBook 2009), n.31.

<sup>27</sup> Barasch 2008 (zie noot 22), p. 135.

<sup>28</sup> McMahan 1956 (zie noot 25), p. 9. McM 17.

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> McMahan 1956 (zie noot 25), p. 112. McM 277.

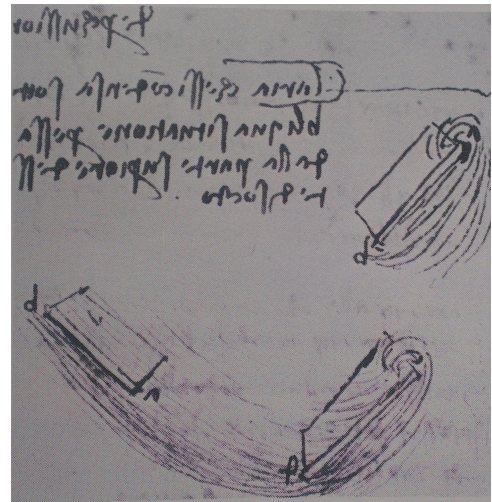
<sup>31</sup> McMahan 1956 (zie noot 25), p. 161. McM 433.



## De Wind

Hier keren we terug naar de Pazzi-samenzwering allegorie die Leonardo al voor zijn vertrek naar Milaan maakte (Afb. 1). Wanneer Leonardo wind verbeeldt in deze allegorie uit het einde van de jaren zeventig doet hij dit door lange penstrepen uit de hoorn van de putto te laten komen. De beweging die normaal voor ons onzichtbaar is maakt hij op deze manier zichtbaar.

Leonardo heeft in verschillende andere tekeningen wind weergegeven. Voor zijn wetenschappelijke studies maakte Leonardo veel uiteenlopende schetsen. Elk onderwerp dat hij aanraakt lijkt hij volledig in zich op te nemen.<sup>32</sup> Dit is vooral van toe-



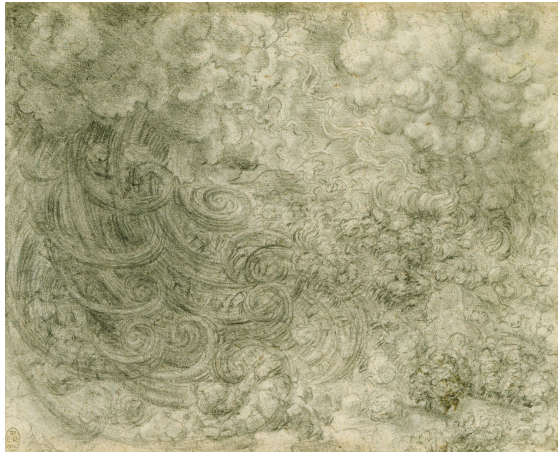
Afb. 6. Leonardo da Vinci, *Diagram die druk van lucht representeert* (MS. E, fol. 70v), c. 1513, pen op papier, afmeting niet teruggevonden, Institut de France, Parijs.

passing op zijn studies van de bewegingen van water en lucht, die volgens kunsthistoricus Ernst Gombrich een sleutelpositie innamen in zijn gedachten. Vooral doordat het raakvlakken had met zijn andere studies als ingenieur, fysicus, kosmoloog en als schilder. De eerste tekening die besproken wordt is een wetenschappelijke studie uit MS E (Afb. 6). In de schets probeert Leonardo uit te leggen hoe een object dat door de lucht valt omdraait. Er is een opvallend grote rol voor de tekst op het papier. De tekening is bedoelt als illustratie van systemen. In de tekst boven de afbeelding staat hoe het object de lucht, waartegen het duwt, samendrukt. Op de plek waar het object net was, is nu niets meer. Deze plek wordt dan ingenomen door lucht, maar deze lucht is nog erg ijl. Doordat de samengedrukte lucht waartegen het object valt iets tegen het object duwt, omdat het naar boven wil naar de plek waar wel ruimte is voor de lucht, ontstaat er een draaiende beweging.<sup>33</sup> Deze tekeningen, met bijgevoegde verklaringen, behoort tot een thema waarmee Leonardo zich al in het begin van de jaren negentig (MS A fol. 59v) mee bezig hield en constant op terug kwam tot ten minste zijn tweede periode in Milaan tussen 1506 en 1513, waar hij zijn notities probeert samen te voegen. Sommige van deze schetsen zijn maar kleine pictogrammen in de zijlijn die de tekst illustreren, andere bieden verduidelijking of uitleg van de tekst in traditie van geometrische en optische traktaten, waarbij de lezer wordt geholpen met overeenstemmend letters in tekst en afbeelding. Ook hier (Afb. 6), net als in de Londen allegorie, word de wind weergegeven als lange penstrepen, die het object als een glijbaan sturen. We zien dus dat Leonardo bij zowel zijn allegorieën als bij zijn wetenschappelijke studies dit systeem van weergeven gebruikt.

Leonardo's tekening is geen momentopname van vallend water op water maar een uitgebreide diagram van zijn ideeën. Gombrich schrijft dat Leonardo overtuigd was 'dat de correct representatie van de natuur evenveel rust op intellectueel begrip als op een goed

<sup>32</sup> E. Gombrich, 'The Form of Movement in Water and Air', in: C. O'Malley, *Leonardo's Legacy*, Los Angeles 1969, p. 171.

<sup>33</sup> MS E, fol 70v: '*l'aria si condensa dinanzi alli corpi che con velocita la penetrano, con tanto maggiore o minore densita, quanto la velocita fia di maggiore o minore furore.*' Gombrich 1969 (zien noot 32), p. 197.



Afb. 7. Leonardo da Vinci, *De Zondvloed*, c. 1517, zwart krijt op papier, 16,5 x 20,4 cm, Royal Library, Windsor.

gezichtsvermogen'.<sup>34</sup> Geen waterval of draaikolk laat ons deze lijnen in de stroming zien. De tekeningen zijn bedoeld als illustraties van systemen. De kurkentrekkerlijnen zijn niet gestileerd of geobserveerd, het is een indicatie van de kracht van het water. Om dit goed weer te geven moet Leonardo wel gebruik maken van strepen. Binnen de tekenkunst is het vrijwel de enige, en zeker de makkelijkste manier om beweging te representeren.

Neem een van Leonardo's bekendste tekeningen (Afb. 7), nu bewaart in Windsor, waarop hij zijn visie van de zondvloed geeft. Deze tekening, waarnaar vaak gerefereerd wordt als een van de Deluge-tekeningen, maakte

Leonardo aan het einde van zijn leven toen het einde hem meer bezig begon te houden. De onzichtbare bewegingen in lucht en water worden zichtbaar gemaakt door parallelle penstrepen op het papier. Het is een visualisatie van de natuurlijke kracht. In nog een andere Deluge-tekening gebruikt Leonardo weer dezelfde vorm van weergaven (Afb. 8). In deze afbeelding van een storm zien we de vernietigende kracht van de natuur. Rechtsonder liggen ruiters met hun paarden verweven op een hoop tussen de ontwortelde bomen. Bovenin heeft Leonardo de oorzaak van de vernietiging weergegeven. Enorme kolkende wolken zijn neergedaald op een rotsformatie die grenst aan een woelige rivier. Om de richting en kracht van de storm aan te geven heeft Leonardo hier personificaties van wind getekend die door een soort bazuin de wind naar de aarde blazen. De wind is hier gemengd met wolken weergegeven als enorme helices die met kracht uit de hoorns van de Windgoden komen. Wanneer Leonardo in zijn allegorie strepen trekt vanuit de hoorn van de putto is dit de enige duidelijke manier om weer te geven dat er lucht komt uit het instrument. Althans, dit is de conclusie die we moeten trekken wanneer Leonardo's tekeningen met elkaar vergeleken worden. Uit zijn notities blijkt wat anders.



Afb. 8. Leonardo da Vinci, *Een Storm*, c. 1517, zwart krijt en inkt op papier, 27 x 40,8 cm, Royal Library, Windsor.

<sup>34</sup> Gombrich 1969 (zien noot 32), p. 174.



Afb. 9. Leonardo da Vinci, *Een Nimf (?)*, c. 1512, zwart krijt op papier, 21 x 13,5 cm, Royal Library, Windsor.

Over het weergeven van wind op lichamen zegt Leonardo ‘figuren gekleed in een mantel moeten niet geen lichaam tonen ... maar alleen iets van de ware vorm van de ledematen van een nimf of een engel, die worden weergegeven in dunne draperieën, gedrukt en geklampt tegen de ledematen door de wind’.<sup>37</sup> Een goed voorbeeld hiervan is zijn tekening van een vrouw uit circa 1512, waarin de wind alleen indirect is weergegeven in de draperie (Afb. 9).<sup>38</sup> Leonardo’s eigen advies, wat uit zijn overtuiging van realistisch weergeven kwam, nam hij dus niet over in zijn allegorische tekening, maar later wel in zijn Deluge-tekening. Waar de weergegeven wind verklaar zou kunnen worden als de weergaven van wervelend fijn stof. Leonardo gebruikte ook andere elementen uit de natuur in zijn allegorieën.

In de Codex Urbinas wordt er een aantal keer verwezen naar wind. Wanneer Leonardo aan de slag bij Anghiari werk, maakt hij over het representeren van wind een aantal notities. Hij geeft ook tips voor het weergeven van stormen in beschrijvingen die veel weg hebben van de Deluge-tekeningen (Appendix II). Leonardo adviseert de kunstenaar aan om bij het representeren van wind ‘naast het buigen van takken en het draaien van bladeren in een tegenovergestelde richting vanwaar de wind komt, moet er afgebeeld zijn het wervelen van fijn stof, vermengt met de duistere lucht’.<sup>35</sup> In de Londen-allegorie heeft Leonardo zijn eigen advies, hoewel later opgeschreven, genegeerd. Er zijn geen buigende takken, noch draaiende bladeren noch het wervelen van fijn stof te zien.<sup>36</sup> In zijn andere afbeeldingen van wind, de Deluge-tekeningen, zijn deze indirecte effecten van wind wel goed weergegeven in de omgevallen bomen en de kolkende wolken en golven.

Over het weergeven van wind op lichamen zegt Leonardo ‘figuren gekleed in een mantel moeten niet geen lichaam tonen ... maar alleen iets van de ware vorm van de

<sup>35</sup> McMahon 1956 (zie noot 25), p. 198. McM 551.

<sup>36</sup> De takken en bladeren aan de linker kant van de boom lijken wel gebogen door de wind, maar de bladeren aan de rechterkant zijn op dezelfde horizontale manier getekend. Dat de takken horizontaler zijn aan de linkerkant wordt dus veroorzaakt door de natuurlijke groei van de boom. De wind heeft geen invloed op de boom.

<sup>37</sup> J. Richter. *The Notebooks of Leonardo da Vinci, vol. 1*, Oxford 1999, 273. Overgenomen uit: A. Nova, *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible*, Montreal 2011, p. 72.

<sup>38</sup> Het onderwerp van de tekening is nog niet geheel duidelijk. Vaak wordt er naar verwezen als een nimf. P. Meller ziet de tekening als ontwerp voor Matelda in een toneelstuk van Dantes *la Divina Commedia*. Popham 1964 (zie noot 3), p. 38.; P. Meller, ‘I disegni di Leonardo da Vinci per la Divina Commedia’, *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* II (1955), pp. 135-166.



De zon

Op een tekening uit Leonardo's meest productieve allegorie-periode (1492-1497) beeldde hij een groep vechtende dieren af. Rechts op het blad zit een man met een brandglas waarin de zon wordt weerspiegeld (Afb. 10). De betekenis van deze allegorie die in Parijs verblijft, is nog onduidelijk.<sup>39</sup> Leonardo heeft de zon op een erg niet-realistische, Medusa-achtige wijze, weergegeven in de linker bovenhoek. In tegenstelling tot de vorige voorbeelden heeft Leonardo vaak op zowel allegorische als niet-allegorische tekeningen



Afb. 10. Leonardo da Vinci, *Allegorie met een weerkaatsende zon*, c. 1495, pen en bruine inkt op papier, 10,4 x 12,4 cm, Musée du Louvre, Parijs.

een zon afgebeeld. In een andere allegorie, die circa 1509 is gedateerd, maakte Leonardo naast een aantal geometrische tekeningen, een tiental studies voor een allegorie met Waarheid (Afb. 11). Vooral in de middelste schetsen is de zon van de waarheid goed zichtbaar waarbij ze het masker van leugens wegsmelt. Een begeleidende tekst van Leonardo vertelt hoe 'niets verborgen blijft onder de zon' (Appendix III). Aangezien de betekenis van de allegorie (Afb. 10) niet bekend is kunnen we de symboliek van de zon niet goed bepalen, maar het is mogelijk dat de zon hier een soortgelijke reinigende waarheidsfunctie heeft als in afbeelding 11. Daarnaast zou ze ook verhittend of verlichtend kunnen zijn. Op beide tekeningen is de zon

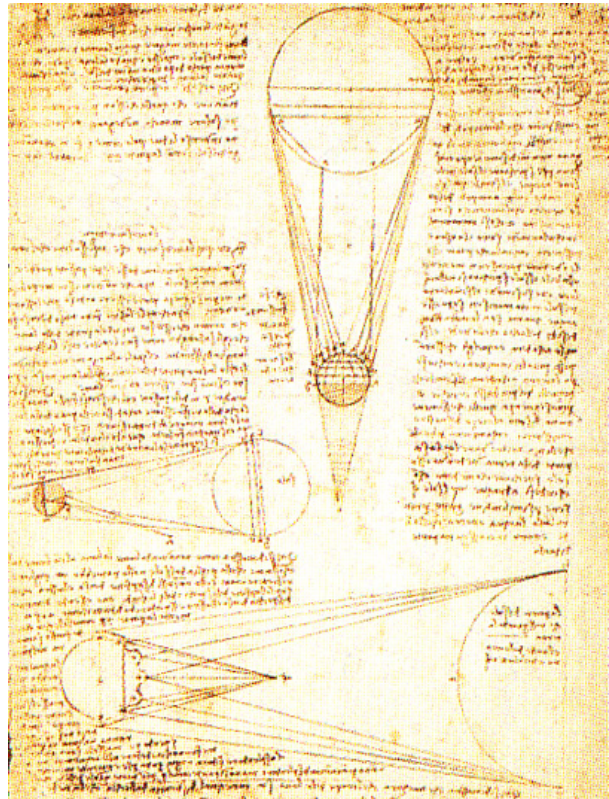


Afb. 11. Leonardo da Vinci. *Geometrische studies en allegorieën met een zon* (detail verso), c. 1510, pen en bruine inkt op papier, 29,4 x 20,6 cm, Royal Library, Windsor.

gerepresenteerd als een cirkel vanwaar stralen komen. Vooral in de Parijs-allegorie is de zon weergegeven op een manier die je van een kind zou verwachten, de stralen komen als kronkelende vlammen uit de kern. Een paar zonnen in de Windsor-allegorie zijn op dezelfde wijze getekend, op andere zijn de stralen als rechte penstrepen weergegeven.

<sup>39</sup> Voor verschillende interpretaties van de tekening zie: Bambach 2003 (zie noot 2), pp. 443-446.

Wanneer we deze schetsen willen vergelijken met andere tekeningen waarop de zon is afgebeeld moeten we naar Leonardo's optische studies keren. Deze studies waren een groot onderdeel van zijn voorgenomen traktaat over de schilderkunst. Klassieke schrijvers als Plinius en Quintilianus benadrukten al het belang van licht en schaduw al in hun werken, maar ook meer directe voorgangers als Cennini en Alberti hechtten veel belang aan licht en schaduw in een kunstwerk.<sup>40</sup> Niemand gaf er echter zoveel aandacht aan als Leonardo. In talloze tekeningen en notities analyseerde hij het effect van licht en schaduw in de natuur en de kunst. Zonder verder in te gaan op zijn *ombra, razi* en piramide-theorieën, nemen we zijn studies van verlichting erbij. Op deze pagina (Afb. 12) onderzoekt Leonardo hoe de aarde wordt verlicht door de zon en de maan. De zon, weergegeven als de grote



Afb. 12. Leonardo da Vinci, optische studie, c. 1507, pen en inkt op papier, 29,3 x 22,1 cm, Gates collectie.

cirkel, heeft hier geen vlammen en stralen die uit haar ronde lichaam komen, net als in de natuur geobserveerd kan worden. Zoals we al eerder bij de bliksem zagen gaf Leonardo hier in een niet-allegorische context een natuurgetrouwe representatie.

Leonardo maakt in zijn notitieboeken talloze opmerkingen die betrekking hebben op de zon. Verwijzingen hebben betrekking op een verscheidenheid aan onderwerpen, van geografie tot Leonardo's bekende poging tot het maken van een vliegtuig. Hij schrijft er over wanneer het gaat over de anatomie van het oog, het effecten in een plotseling verlichte kamer en het effect van zonnestralen en de afstand van licht. Ook citeert Leonardo diverse klassieke auteurs over de zon en wil hij een zonnwijzer maken (Appendix IV). Leonardo's eerste verwijzing naar de zon maakte hij in circa 1490, wanneer hij in MS C een verhandeling over licht en schaduw schreef. Maar ons interesseren eigenlijk alleen Leonardo's aantekeningen over het uiterlijk van de zon. Ook hiernaar verwijst hij verscheidene keren als het over astronomie gaat. In de Codex Atlanticus noteert hij dat 'de zon substantie, vorm, beweging, glans, warmte en generatieve kracht heeft; en deze kwaliteiten zijn alle afkomstig uit zichzelf'.<sup>41</sup> Tijdens het geven van advies aan kunstenaars over het maken van een landschap schrijft Leonardo ook over het weergeven van de zon en het effect van het licht op het landschap. We kunnen dus opmaken uit zowel zijn aantekening als uit zijn niet-allegorische tekeningen dat Leonardo de zon graag natuurgetrouw weergegeven zag, zoals dat paste in zijn paradigma van het weergeven van de natuur. Ook hier moeten we concluderen dat Leonardo zijn theorie niet in zijn eigen allegorieën toepaste.

<sup>40</sup> F. Zöllner en J. Nathan, *Het Getekende Werk*, Keulen 2011, p. 676-678.

<sup>41</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 13), p. 260.



## Bliksem

Leonardo's bekendste allegorie is misschien wel zijn tekening van Afgunst, gemaakt op een enkel vel, wat nu bewaard wordt in Christ Church in Oxford (Afb. 13). In een korte tekst in de linker marge staat beschreven wat er is weergegeven op de afbeelding:

‘Dit [figuur van] Afgunst moet een obscene gebaar met haar vinger naar de hemel maken, omdat wanneer zij zou kunnen zij haar kracht tegen God zou gebruiken. Maak haar met een masker van schoonheid op haar gezicht. Maak haar zodat het lijkt of ze verwond is aan het oog door een palm of olijf. Maak haar verwond bij haar oog door laurier of mirte, om te symboliseren dat een overwinning en de deugd haar beledigen. Laat haar bliksemschichten uitspuwen om haar kwaadsprekerij aan te duiden. Maak haar dun en mager, want ze is constant in verdraaiing. Maak haar hart aangevreten door een zwellende slang, en laat haar sidderen met tongen die dienen als pijlen, omdat zij er vaak mee beledigt. Geef haar de huid van een luipaard omdat dat dier uit Afgunst de leeuw doodt met bedrog. Stop een vaas in haar hand vol bloemen, schorpioenen en padden, en andere giften. Laat haar de dood berijden, omdat Afgunst nooit sterft en nooit stopt met heersen. Toon haar opgetuigd en beladen met verschillende wapens, alle instrumenten van de dood.’<sup>42</sup>



Afb. 13. Leonardo da Vinci, *Allegorieën met Afgunst (recto)*, ca. 1490-1494, pen en inkt op papier, 21 x 29 cm, Christ Church, Oxford.

<sup>42</sup> ‘Questa j[n]vid[ia] si figura chole fiche v[er]so ‘l cielo / p[er]che se potessi vs[er]e[b]be le sue forze cho[n]tro a dio / faci cola maschera j[n] volto dj be[l]la dimstratio / ne fassi chela ferita nella vsista da palma / e olivio fassi ferito lorechio di lavro e / mirto a ssignificare che vettoria e vertu loffendono fassi le vsscire molti folgori / a ssignificare il suo mal djre fassi magra / e ssecha p[er]che sempre j[n] continuo strvgime[n]to / fasse le jl core roso da vn serpe[n]te e[n]fian / te fassi le vn turchassp che le frecce / lingue p[er]che speso cho[n] quella offe[n]de / fasse le vna pe[l]le dj liopardo p[er]che chuel[lo] / p[er] invidia ama[z]za i[l] liono chon i[n]ga[n]no / fasse le vn uaso j[n] mano pie[n] di fiori essi / acque li pie[n] dj scorpioni e rosspi e altri / veneni fasse le chavalchare la morte / p[er]che la invidia no[n] more[n]do mai languisce a signoreg[giare] fasselle la briglia [chari] / cha e charicha dj djv[er]si armj p[er]che / tutti strume[n]ti de la morte.’ Bambach 2003 (zie noot 2), pp. 401-403. Vertaalt naar het Nederlands met hulp van R. Speelman. Vanwege het belang van de tekst voor de tekening heb ik besloten deze in het geheel op te nemen in de lopende tekst.



Zijn woorden lezen als een soort handboek voor het maken van de allegorie.<sup>43</sup> De tekst is door maar ook voor hem geschreven in zijn typische van rechts naar links handschrift. Er is geen enkele andere tekening, prent, schilderij of ander beeldend media te koppelen aan deze allegorie. We kunnen dus aannemen dat het geen voorstudie is. De tekening is waarschijnlijk gemaakt als een oefening voor het maken van een allegorie, het testen van *invenzione*, vindkracht.<sup>44</sup> Belangrijker dan het onderwerp van de tekening voor deze paper is hoe dit onderwerp wordt verbeeld. De kwaadsprekerij van Afgunst, gesymboliseerd door de bliksemschichten, lijkt niet echt op het natuurlijke fenomeen van bliksem. Leonardo's schichten hebben in plaats van de felle bloedvaat-achtige vorm een hart-achtige vorm (Afb. 14). Op de verso van deze tekening beeld Leonardo bliksem voor een tweede keer af (Afb. 15). Links op het blad zien we Boosheid en Afgunst samen op een kikker zitten, het symbool van imperfectie. Boosheid staat op het punt een bliklicht af te schieten van zijn boog, terwijl hij 'compleet naakt is, om te tonen hoe vastberaden hij is om pijn te veroorzaken bij andere, toch is hij niet bewust van zijn naaktheid, en wordt hij aangezien voor wat hij daadwerkelijk is, triest en kwaadaardig' (Appendix V).<sup>45</sup> De bliksem die Boosheid wegschiet op zijn boog is hier weergegeven als een dunne houten lat, zoals de schacht van een pijl, met als pijlpunt een hart met de twee halve cirkels naar voor gericht (Afb. 16).



Afb. 14. Detail van Afb. 13.



Afb. 15. Leonardo da Vinci, *Allegorieën met Afgunst (verso)*, c. 1490-1494, pen en inkt op papier, 21 x 29 cm, Christ Church, Oxford.

<sup>43</sup> J. de Keizer, 'Leonardo and Allegory', *Oxford Art Journal* 36 (2012) 2 (juni), pp. 442-443.

<sup>44</sup> Bambach 2003 (zie noot 2), pp. 400-403.

<sup>45</sup> G. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milaan 1584, pp. 449-451. Geciteerd uit C. Pedretti, 'Leonardo's Allegories at Oxford explained by Lomazzo', *The Burlington Magazine* 96 (1954) 615 (juni), p. 177.

Dat deze on-aerodynamische pijlpunt werkelijk bliksem moet voorstellen blijkt uit de beschrijving die Gian Paolo Lomazzo (1538-1592) gaf van deze allegorie in zijn *Trattato dell'arte de la pittura* uit 1584.<sup>46</sup> In het 54<sup>ste</sup> hoofdstuk van zijn traktaat geeft hij beschrijvingen van verschillende allegorieën van Leonardo waarvan de betekenis nu anders nog een raadsel zou zijn geweest. Naar alle waarschijnlijkheid heeft Lomazzo de allegorieën ook zelf in handen gehad. Hij heeft in ieder geval brieven van Leonardo en zijn leerling Melzi als bron gebruikt. Leonardo geeft zelf uitleg van een van de allegorieën in de bijgeschreven tekst, bij andere benoemt hij alleen de personificaties. Dankzij Lomazzo kunnen bijna alle symbolen nu geïdentificeerd worden.



Afb. 16. Detail van Afb. 15.

Voor een vergelijking tussen weergaven van bliksem moeten we opnieuw naar de Deluge-tekening keren (Afb. 7). In tegenstelling tot de allegorieën, waar de bliksemschichten kwaadsprekerij symboliseren, geeft Leonardo hier een natuurgetrouwe representatie van onweer. Van de linker bovenhoek van de tekening flitsen de schichten over het vel naar het midden, waar de sliertige bliksem een aantal bomen treft. Leonardo schrijft zelf over de zondvloed 'ah, wat een vreselijke beroeringen hoorde men daverend door de duistere lucht, geslagen door de woede van donder en de bliksem, flitste het door, zij spoedde erdoor, ondergang dragend, alles neerslaand wat in haar weg stond!'<sup>47</sup> Er is een groot verschil tussen de manier waarop Leonardo de schichten weergeeft in zijn allegorie en in de Deluge-tekening. Dit is bij mijn weten de enige andere representatie van bliksem van de hand van Leonardo. Ondanks dit heeft Leonardo het verschillende malen over bliksem in zijn notities (Appendix VI). In MS K vraagt Leonardo zich af hoe het komt dat bliksem onmiddellijk zichtbaar is terwijl donder tijd nodig heeft om te reizen.<sup>48</sup> In de Codex Arundel filosofeert Leonardo over het ontstaan van bliksem. Wanneer de zon een concave spiegel treft wordt het licht gebundeld in een sterke straal. Dit is wat er volgens Leonardo op grote schaal in de lucht met de zon in de wolken gebeurt, waardoor er onweer ontstaat.<sup>49</sup> Op een ander moment schrijft hij dat de warme wolken worden samengedrukt door koude lucht waardoor de warmte samenbalt en naar de aarde schiet, net als warmte in een lichaam dat naar het hart trekt.<sup>50</sup> Ook in MS F, gedateerd in Leonardo's tweede Milaan periode, schrijft Leonardo over bliksem. Ditmaal over de baan die bliksem neemt wanneer het naar de aarde gaat. Als hij het contrast uitlegt tussen

<sup>46</sup> 'gesto iniquo, che scocca(schieten) a mira una saetta(bliksemflits)'. Pedretti 1954 (zie noot 45), p. 176.

<sup>47</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 13), p. 270.

<sup>48</sup> MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. I, Londen 1977<sup>2</sup> (1956), p. 308.

MS K is geschreven tussen 1503 en 1507. Museo Galileo <

<http://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=LIR&xsl=manoscritto&lingua=ENG&chiave=100792>> (31 januari 2014).

<sup>49</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 47), p. 373.

De Codex is een verzameling van bladen uit de hele carrière van Leonardo met werken uit 1480 tot 1518. Dit maakt het erg lastig om dit citaat te dateren.

<sup>50</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 47), p. 362.

een verlicht lichaam in het donker en een donker lichaam in een verlichte omgeving in de Codex Atlanticus verwijst hij naar bliksem en bij het bespreken van de structuur van het Taurus gebergte in Zuid-Turkije schrijft Leonardo over de reflectie van bliksemschichten in golven.<sup>51</sup> Vooral de grote hoeveelheid notities valt op, net als de verspreiding van onderwerpen waarin bliksem genoemd wordt.

Jammer genoeg komt geen van deze referenties naar onweer uit de periode waarin Leonardo's allegorieën over afgunst ontstonden. Maar we kunnen ons wel voorstellen dat Leonardo ook toen goed wist hoe hij een bliksemschicht op een natuurlijke manier moest weergeven, zoals hij schrijft in appendix VI en zoals hij reeds gedaan had bij talloze andere natuurfenomenen. Het zijn Leonardo's niet-allegorische tekeningen die overeenkomt met zijn notities over observaties en het weergeven van een storm.

### Functie

Op de achterkant van een tekening van de engel Gabriël, recent ontdekt door kunsthistoricus Carlo Pedretti schreef Leonardo verticaal '*astrapen, bronten en ceraunobolian*'.<sup>52</sup> De tekening wordt door dezelfde Pedretti in 1513 of later gedateerd. Deze woorden, die iets als bliksem, donder en bliksemschichten betekenen, nam Leonardo over uit de Latijnse versie van de *Naturalis Historia* van Plinius.<sup>53</sup> Wanneer Plinius over het leven en de werken van de grote antieke schilder Apelles schrijft, geeft hij met deze woorden de macht van een schilder weer. Naast dat dit bewijst dat Leonardo een Latijnse versie van Plinius gebruikte, toont het aan dat Leonardo bezig was met de uiterste grenzen van de schilderkunst. Plinius beschouwde Apelles als de beste schilder ooit, zowel uit het verleden, het heden als uit de toekomst. Het was de wens van elke goede schilder om met Apelles vergeleken te worden, of nog beter, Apelles te overstijgen. Zo was dit ook de wens van Leonardo, die in dezelfde periode waarin hij deze woorden citeerde de Deluge-serie maakte waarin bliksem over het papier donderde (Afb. 7). Door deze woorden op te schrijven legde Leonardo een verband tussen hemzelf en Apelles. Hij kwam door het weergeven van donder op gelijke voet met Apelles. De naam van Apelles komen we nog op een andere locatie tegen. In Gian Paolo Lomazzo's (1538-1592) *Trattato dell'arte de la pittura* wordt er een beschrijving gegeven van verschillende allegorieën van Leonardo (Appendix VII).<sup>54</sup> Over Afgunst, die verschillende keren is afgebeeld door Leonardo op het Oxford-blad, schrijft Lomazzo: 'Afgunst, die haar boze gedachte volgt, wordt afgebeeld als een oude, lelijke en bleke vrouw, op de manier waarop Apelles haar al had geportretteerd.'<sup>55</sup> Lomazzo verwijst nog op een andere plek naar Apelles wanneer hij Leonardo bespreekt. Hij dicht namelijk de uitvinding van allegorieën toe aan de antieke schilder. Welke bron Lomazzo hiervoor gebruikte is niet duidelijk, het zou ook kunnen dat hij de overeenkomst met Apelles had verzonnen. Delen van zijn geschriften

---

<sup>51</sup> MacCurdy 1977 (zie noot 13), pp. 300, 481.

<sup>52</sup> C. Pedretti, 'The 'Angel in the Flesh'', *Achademia Leonardi Vinci* 4 (1991), pp. 34-48.

<sup>53</sup> G. Plinius, *De Naturalis Historia*, vert. door. H. Rackham, Harvard 1952 (Loeb Classical Library), p. 333.

<sup>54</sup> Pedretti 1954 (zie noot 45), pp. 175-177.

<sup>55</sup> Lomazzo 1584 (zie noot 45), p. 391.

Geciteerd uit: Bambach 2003 (zie noot 2), pp. 400-403.



worden wel bestempeld als droomachtige fantasie.<sup>56</sup> Er kan niet bepaald worden wat fantasie en wat realiteit is zonder de originele bron. Lomazzo geeft wel een correcte beschrijving van de allegorie met Afgunst op een skelet. We kunnen dus aannemen dat de beschrijving die hij geeft van de allegorie, die overeenkomt met de afbeelding en de korte uitleg van Leonardo, met Boosheid en Afgunst op een kikker ook overeenkomt met Leonardo's bedoeling. Alles wat nog controleerbaar is met overgeleverde originele bronnen van Leonardo en Melzi komt in dit geval overeen met wat Lomazzo schrijft. Het is dus waarschijnlijker dat Lomazzo hier de waarheid heeft opgeschreven. Dus naast de manier van weergegeven is er ook een link tussen de *invenzione* van Leonardo en Apelles. Met deze allegorieën wilde Leonardo zijn eigen *invenzione* capaciteiten testen. Niet alleen tegenover zichzelf maar ook in de wedijver met Apelles. Deze functie is, samen met de eerder besproken propagandistische functie voor de Sforza's, de grote drijfveer voor Leonardo om allegorieën te maken. De functie van een tekening speelt uiteraard een belangrijke rol in het bedenken en maken van de afbeelding. Waarom paste Leonardo dan in zijn allegorieën zijn manier van representeren aan?

#### De Keizers verklaring

In een recent artikel pleit kunsthistoricus Joost de Keizer voor een grote invloed van gedrukte boeken en prenten op de allegorische tekeningen van Leonardo.<sup>57</sup> De Keizer ziet de tekeningen vooral in het licht van de paragone, de strijd (lt. vergelijking) tussen de verschillende kunsten. In de vijftiende eeuw was er het geloof dat afbeeldingen hun allegorische betekenis niet konden overbrengen omdat ze te naturalistisch waren. In de *Divina Commedia* van Dante (1285-1321) komen hij en Vergilius bij drie reliëfs met daarop afgebeeld de Annunciatie, Davids dans voor de Ark van het Verbond en het oordeel van Trajanus. In zijn commentaar op Dante's *La Comedia* uit 1481 deelt Cristoforo Landino (1424-1498), professor in retorica en poëzie, deze allegorische afbeeldingen op in een historisch en een allegorisch deel.<sup>58</sup> Landino deelt de inventie van het allegorische deel toe aan God en de uitvoering van de afbeelding aan een historische maker, waarbij hij Giotto (1266-1337) als voorbeeld noemt. Hij scheidde het beeld in twee, omdat hij niet kon geloven dat het zien van een afbeelding kon leiden tot dezelfde allegorische kennis als lezen. In de introductie van zijn commentaar valt te lezen hoe zintuigelijke waarnemingen een afgeleide vorm van kennis is. Kijken naar een afbeelding kon alleen leiden naar een vorm van kennen die verwijderd is van de originele kennis. Een allegorie, van het Griekse *allos*, ander, moest naar iets anders wijzen, niet naar de wereld van zintuigelijke waarneming die de kunst imiteert.<sup>59</sup> Landino was bang dat mensen allegorieën alleen letterlijk konden nemen en het ander, waarnaar de tekening verwees, niet konden zien. Het naturalisme van de allegorieën is dus gelinkt met hun falen in het overbrengen van een allegorische betekenis. Het realisme in de afbeelding die Dante beschrijft is voor Landino al reden genoeg om te geloven dat ze zijn gemaakt door een historische kunstenaar. Het idee dat afbeeldingen allegorische

---

<sup>56</sup> K. Clark en C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1969, p. 45.

<sup>57</sup> De Keizer 2012 (zie noot 43), pp. 433-455.

<sup>58</sup> C. Landino, *Comento Sopra La Comedia*, vol. 3, Rome 2001 (1481), pp. 1208-9.

<sup>59</sup> De Keizer 2012 (zie noot 43), p. 434.

boodschappen niet kunnen overbrengen ligt aan de basis van het debat over wat beelden wel en niet kunnen doen. Vanwege hun realisme kunnen afbeeldingen niet dienen als symbolen. Leonardo maakte zijn allegorieën om te strijden met de overheersing van het woord over de afbeelding. De tekst (zie p. 14) bij de Oxford-allegorie (Afb. 13) toont aan dat de tekening zich gedraagt als tekst. We kunnen de afbeelding symbool voor symbool afgaan als visuele woorden. Een manier om aan te tonen dat afbeeldingen zich gedragen als tekst is door, in plaats van de natuur na te bootsen, een systeem van symbolen te gebruiken. De kwaadsprekerij van Afgunst, gesymboliseerd door de bliksemschichten, lijken niet echt op het natuurlijke fenomeen van bliksem. In plaats daarvan komen Leonardo's schichten overeen met hartjes die je in het schoolschrift van een elfjarig meisje zou kunnen tegenkomen. Deze hartjes lijken op een manier van het representeren van vlammen uit vroege boekillustraties. Dit soort illustraties vinden we



Afb. 17. Anonieme Duitse kunstenaar, *Spreken tegen God*, uit: S. Brant, *Navi Stultifera*, 1497, houtsnede, 11,6 x 8,5 cm, The British Museum, Londen.

bijvoorbeeld in Sebastian Brants (1457-1521) *Das Narrenschiff* (*La Nave dei Folli*), dat in het bezit was van Leonardo (Afb. 17).<sup>60</sup> Ook in andere prenten, in hetzelfde boek, wordt dezelfde manier van afbeelden gebruikt. Wanneer in de prent de zon wordt weergegeven wordt dit gedaan door golvende lijnen te laten komen uit een cirkel. Leonardo volgde deze manier van weergeven in twee andere allegorieën, nu in Parijs (Afb. 10) en in Windsor (Afb. 11). In de Windsor-tekening zien we de zon van de waarheid, die een masker voor het gezicht van Valsheid doet wegsmelten. Wanneer de zon symbool staat voor de waarheid moest de overeenkomst met de natuurlijke wereld, volgens De Keizer, worden verstoort.

Als laatste geeft De Keizer het voorbeeld dat we al eerder zijn tegengekomen in de inleiding. Wanneer Leonardo wind verbeeldt in zijn allegorie op de Pazzi-samenzwering uit het einde van de jaren zeventig doet hij dit door lange parallelle penstrepen uit de hoorn van de Putto te laten komen. De beweging die normaal voor ons onzichtbaar is, maakt hij op deze manier zichtbaar. Deze taal van symbolen was ook gebruikelijk in prenten. In een prent uit Florence van ongeveer dezelfde datum zie we in de linkerbovenhoek gelijksoortige lijnen uit de personificatie van Wind komen (Afb. 18). In een tijd waarin kunst toevlucht had genomen naar het realisme lijken Leonardo's representaties van donder, de zon en wind ouderwets, zo schrijft De Keizer.<sup>61</sup> Prenten, die als illustraties dicht bij het medium van tekst stonden,

<sup>60</sup> Brant's boek staat in Leonardo's notities als '*Galeo de Matti*', met het nummer 38. L. Reti, 'The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid: II', *The Burlington Magazine* 779 (1968) vol. 110 (Februari), no. 779, p. 83.

<sup>61</sup> Om dit argument te ondersteunen geeft De Keizer Botticellis *Primavera* als voorbeeld. De personificatie van wind, Zephyr, is hier volgens De Keizer alleen afgebeeld met bollen wangen om wind te symboliseren. Maar als

weerhielden visuele allegorieën van een verval in het realisme. De invloed van prenten is inderdaad goed zichtbaar in de verschillende voorbeelden die De Keizer naar voren brengt. De invloed van Brants *Narrenschiff* op de bliksem die Leonardo afbeeldt in zijn Oxford-allegorieën is niet geheel overtuigend, vooral omdat er in *Das Narrenschiff* geen bliksem maar vonken van een kampvuur worden afgebeeld. Daarnaast is het boek voor het eerst in 1494 in het Duits gepubliceerd en pas nadat Leonardo de allegorie had gemaakt in het Latijn verschenen.<sup>62</sup> Er bestaat een meer praktische verklaring waarom Leonardo deze wijze van weergeven gebruikte in zijn allegorieën.

### De Verklaring

Om de verschillen tussen Leonardo's allegorieën en zijn studies naar de natuur en zijn kunsttheorie te kunnen verklaren is de functie van de tekenen en de functie van de afwijkende elementen binnen de tekening van belang. Zoals al eerder vertelt is waren Leonardo's allegorieën zowel een propagandamiddel als een manier waarop hij zijn eigen *invenzione* mat. De functie van een allegorische tekening is om naar iets anders te wijzen. Om een boodschap over te brengen die achter de natuurlijke, realistische laag van de tekening ligt. De boodschap van een allegorische tekening is van het grootste belang. Deze boodschap moest makkelijk te lezen zijn door andere, geen van de allegorieën waren nog in het bezit van Leonardo tijdens zijn dood.<sup>63</sup> In het eerste voorbeeld met wind wilde Leonardo aantonen dat Ludovico Sforza een beschermende hand houdt over zijn neefje Gian Galeazzo Sforza. In het tweede voorbeeld geeft een personificatie van Afgunst gehoor aan het impuls en beledigd zijn God, haar kwaadsprekerij hier gesymboliseerd door een bliksemschicht. De pijl die het figuur van Boosheid afschiet heeft een soortgelijke kwade functie. Het derde voorbeeld heeft de morele boodschap, liegen is slecht en komt altijd aan het licht. Het licht, of waarheid, wordt hier gesymboliseerd door de zon.

Alle afwijkende elementen in de verschillende allegorieën zijn dus van groot belang voor de boodschap van de tekeningen.<sup>64</sup> Wanneer Leonardo in deze gevallen in zijn paradigma van natuurgetrouwe representaties was gebleven hoe zou de boodschap dan overkomen. Wanneer de eerste allegorie zonder parallelle strepen die wind voorstellen zou



Afb. 18. Anonieme Florentijnse kunstenaar, *Het schip van Fortuin*, c. 1460-1470, gravure, 25,8 x 16,9 cm, The British Museum, Londen.

er goed naar het werk gekeken wordt heeft ook Botticelli in zijn schilderij strepen getrokken uit de mond van Zephyr om de wind weer te geven, net als bij zijn *Geboorte van Venus*. De Keizer 2012 (zie noot 43), p. 447.

<sup>62</sup> Ship of Fools <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2002.html>> (7 februari 2014).

<sup>63</sup> Clayton 2002 (zie noot 10), p. 32.

<sup>64</sup> De boodschap van de allegorie met de zes dieren en de man die de zon weerkaatst is tot op heden niet duidelijk, maar zoals we wel kunnen zien is de zon ook hier van groot belang voor de uitkomst van het gevecht.



worden afgebeeld zou deze een deel duidelijkheid verliezen, de boodschap zou minder goed overkomen en de tekening zou een deel van haar kracht verliezen. Dit is ook bij zijn wetenschappelijke studies die met wind te maken hebben zo. De illustraties bij de theorie zouden hun kracht verliezen als de wind niet gevisualiseerd zou zijn. Bij zijn Deluge-tekeningen en de vrouw in een landschap ging het juist om een realistische weergaven waarbij de wind alleen indirect en natuurgetrouw weergegeven kon worden.

Als er rechtsboven in de Parijs-allegorie een rondje was getekend zou ook deze een groot deel van de kracht van haar boodschap verliezen. De Medusa-zon die Leonardo heeft weergegeven trekt aandacht en bied duidelijkheid. Dit zelfde geldt voor de weergaven van de zon in zijn Windsor-allegorie. De relatie tussen het smeltende masker en de zon zou veel minder duidelijk zijn op het papier wanneer de stralen van de zon niet de scène verlichten. Als de zon maar een kleine cirkel aan de rand was geweest was de relatie tussen de twee onderdelen niet duidelijk. Ze stralen maken de relatie zichtbaar.

De uitzondering hierop wordt gevormd door de hartvormige bliksem van Leonardo, die is namelijk geen gestileerde, abstraheerde weergaven van het natuurlijke fenomeen. De Keizers oplossing lijkt niet te kloppen. Brants *Narrenschiff* was immers pas na Leonardo's allegorie gepubliceerd en ook zijn ondersteunende argumenten over de weergaven van onder andere wind blijken niet te kloppen. De invloed van prenten of andere voorbeelden is echter niet uit te sluiten, en de invloed van de laatste is zelfs waarschijnlijk. Welke bron Leonardo gebruikt heeft voor deze representatie van bliksem en met welk motief hij het heeft toepast in deze tekening vergt uitgebreider onderzoek. Misschien wilde hij de vergelijking tussen het ontstaan van bliksem en de warmte van het lichaam die in het hart samenkomt zo benadrukken (zie pagina 16), alleen andere die op de hoogte waren van de werking van de natuur konden zo zijn tekening lezen, alhoewel hij het hart nooit gelijk stelt aan bliksem. Misschien is bliksem alleen beeldspraak voor kwaadsprekerij en staan de hartjes daarvoor symbool. Voor ons lijkt het gebruik van hartjes om de kwaadsprekerij te symboliseren misschien contraproductief, zelfs zo dat we de tegenovergestelde boodschap zouden kunnen lezen als de tekst er niet bij had gestaan.

## Conclusie

En zo moet er geconcludeerd worden dan Landino gelijk had. We hebben de tekst nodig om de tekening van Leonardo te kunnen lezen. Ook Leonardo zelf zag dat een realistische weergaven het begrip van de allegorische boodschap in de weg stond. Het doel van Leonardo's allegorieën was tweezijdig. Enerzijds moeten we de tekeningen zien als een wedijver met Apelles. Leonardo testte zijn eigen *invenzione* en liet zo zien wat een kunstenaar allemaal vermag. Anderzijds waren de tekeningen bedoeld als een propaganda-middel voor zijn opdrachtgever, Ludovico Sforza. Om deze boodschap duidelijker te maken paste Leonardo het realisme in zijn tekeningen aan en maakte hij de kracht van de natuurlijke fenomenen visueel zodat zij beter iets konden aanduiden. Deze manier van weergeven gaat tegen zijn eigen theorie, die nadruk legt op het natuurlijk weergeven van alles wat waargenomen kan worden. Leonardo's tekeningen zijn afhankelijk van het doel dat ze hebben. Tekeningen met een verduidelijkend doel, als illustraties bij zijn wetenschappelijke studies, past Leonardo aan wanneer dit het doel, verduidelijken, helpt. Maar in alle artistieke

tekeningen, waar alles uiteindelijk om te doen is, geeft Leonardo alles natuurgetrouw weer. De boodschap is voor een deel afhankelijk van deze niet-realistische, maar wel duidelijke, wijze van weergeven. In de tekeningen waarin Leonardo zijn eigen inventievermogen testte door zijn opdrachtgevers te vereren in combinatie met allerlei woordgrapjes en bestiaria is deze boodschap van hoger belang. De boodschap van de tekening, normaal gerepresenteerd door een natuurgetrouwe afbeelding, wordt hier versterkt door dat Leonardo natuurlijke kracht hier visueel maakte zodat de richting van de tekening duidelijker werd. In deze manier van weergaven zijn de wind, de zon en de bliksem meer symbolen dan de werkelijke natuurlijke fenomenen.

## Appendix I

Hoogedelgeboren Heer, nu ik in voldoende mate de werken heb bestudeerd van al degenen die zich erop beroemen specialisten te zijn in het ontwerpen van wapentuig en ik heb moeten vaststellen dat de effectiviteit van hun wapens zich in geen enkele opzicht van de gangbare onderscheiden, verstout ik mij, - zonder afbreuk aan anderen te willen doen – mijzelf bij Uwe Excellentie onder de aandacht te brengen en mijn eigen vindingen aan U voor te leggen en op elk door U gewenst moment de dingen te demonstreren die hier onder in het kort zullen worden beschreven.

Ik heb heel lichte en sterke bruggen ontworpen die gemakkelijk zijn te verplaatsen en waarmee men naar believen die vijand kan achtervolgen of ontvluchten wanneer het geval zich voordoet. Ik heb nog andere die ontbrandbaar zijn en bestand tegen krijgsgeweld, en die zijn eveneens gemakkelijk te verplaatsen of op te breken. Tevens beschik ik over methoden om de bruggen van de vijand te verbranden en te vernietigen.

Ik ken methoden om water uit de grachten van een belegerde plaats te laten lopen en ik kan een grote verscheidenheid aan bruggen overdekte loopgangen en ladders maken, die bij een dergelijke onderneming van nut zijn.

Evenzo, wanneer bij de belgering van een vesting door de hoogte van de wallen of door de ligging ervan, geen gebruik kan worden gemaakt van geschut, dan ken ik methoden om elke rotsvesting of versterking te verwoesten, zelfs als die op een berg gebouwd zijn.

Voorts heb ik mortieren uitgevonden die gemakkelijk te transporteren en te bedienen zijn en waarmee men een hagelstorm van kleine stenen kan afschieten. En door de rook wordt erg grote angst en verwarring onder de vijand gesticht.

Wanneer er op zee gevochten mocht worden, heb ik talloze aanvals- en verdedigingswapens ontworpen en vaartuigen die de zwaarste beschietingen en branden kunnen doorstaan.

Voorts ken ik methoden om via geheime en kronkelige gangen, die geruisloos kunnen worden gemaakt, op een bepaalde plaats te komen, zelfs al zou men onder een gracht of rivier door moeten gaan.

Evenzo kan ik gepantserde wagens maken, die bescherming bieden en bestand zijn tegen elke aanval en die, eenmaal in de gelederen van de vijand doorgedrongen, met hun geschut zelfs de sterkste troepenmacht weten te doorbreken. En achter deze wagens kunnen de soldaten zonder enig risico en ongehinderd oprukken.

Evenzo kan ik naar behoefte grote kanonnen, mortieren en licht geschut maken. Alles fraai van uitvoering en efficiënt, zoals nog nimmer vertoond is.

Mocht een beschieting met zwaar geschut falen, dan beschik ik over katapulten, slingerwerktuigen, hevelblijden en andere buitengewoon doeltreffende machines. Om kort te gaan: al naar gelang de omstandigheden kan ik een oneindige verscheidenheid aan aanvals- en verdedigingswapens ontwerpen.

In vreedstijd kan ik, naar ik u kan verzekeren, naar volmaakte tevredenheid en zonder voor welke architect dan ook te hoeven onderdoen, openbare en particuliere gebouwen en aquaducten ontwerpen.

Voorts ben ik in staat beeldhouwwerken te maken in marmer, brons, en klei en kan ik met wie dan ook wedijveren in het vervullen van elke schilderopdracht. Zo u wilt kan ik nog



altijd het bronzen ruitersstandbeeld uitvoeren opdat de roem van Uw vader en de faam van het geslacht Sforza tot in eeuwigheid zal voortleven.

Mocht een van de hier genoemde zaken, iemand onmogelijk of onuitvoerbaar toeschijnen, dan ben ik zonder meer bereid een demonstratie op Uw terrein te geven of op enige andere plaats, naar het Uwe Excellentie behaagt, aan wie ik mij als zijn onderdanigste dienaar aanbeveel.

Uit: H. Colenbrander, 'Excellentie, ik verstout mij eigen vindingen aan u voor te leggen', *Kunstschrift* 6 (1984), pp. 202-203.

## Appendix II

McM 280 pleasure of the painter. The divinity which is the science of painting transmutes the painter's mind into a resemblance of the divine mind. With free power it reasons concerning the generation of the diverse natures of the various animals, plants, fruits, landscapes, fields, landslides in the mountains, places fearful and frightful, which bring terror to those who view them; and also pleasant places, soft and delightful with flowery meadows in various colors, swayed by the soft waves of breezes, looking beyond the wind that escapes from them, rivers that descend from the high mountains with the impetus of great deluges, dragging along uprooted plants mixed with stones, roots, earth and foam, carrying away everything that opposes its own ruin. And so it envisages the sea with the sea, and raising itself in proud waves, enclosing and imprisoning it, smashing and dividing it, mixing it with muddy foam. Then the angry sea is relieved of its rage, but sometimes, overcome by the winds, it escapes from the ocean beds, and plunges over the high banks of neighboring promontories, where coming over the summits of mountains, it descends into the valley opposite. Part dissolves into spray, the booty of the storm; part escapes from the winds falling back into the sea in rain; and part descends, spreading ruin from the high promontories, bearing away all that opposes itself to ruin, and often it meets another wave coming toward it, and coming to blows, raises itself to heaven, filling the air with confused and foamy mist, which, battered by the winds on the sides of the promontories creates dark clouds that are the prey of the conquering wind.

Uit: P. McMahan, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270 by Leonardo da Vinci)*, Princeton 1956, pp. 113-114. McM 280.

McM 551. Of painting wind. In the representation of the wind, beside the bending of branches and the twisting of leaves in a direction contrary to that from which the wind comes, there should be represented the whirling of fine dust, mixed with the murky air.

Uit: P. McMahan, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270 by Leonardo da Vinci)*, Princeton 1956, p. 198. McM 551.

McM 553. Of the arrangement of a storm of winds and of rain. The air is seen tinged with nebulous darkness at the approach of a tempest or storm at sea. This is a mixture of rain and wind, with serpentine twisting in the tortuous course of threatening lightning bolts. The trees bend to earth, with the leaves turned inside out on the bent branches, which seem as though they would fly away, as if frightened by the blasts of the horrible and terrifying wind, amid

which is diffused the vertiginous course of the turbulent dust and sand from the seashore. The obscure horizon of the sky makes a background of smoky clouds, which, struck by the sun's rays, penetrating through openings in the clouds opposite, descend to the earth, lighting it up with their beams. The winds that drive the dust raise it into the air in globular masses, and these masses have an ash color mingled with reddish rays of the sun that penetrate them. The animals, without a guide to lead them to safety, are terrified and run about in circles. Claps of thunder, created by the globular clouds, throw off infuriated bolts of lightning, and their light illuminates the shadowed countryside in various places.

Uit: P. McMahon, *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270 by Leonardo da Vinci)*, Princeton 1956, pp. 198-199. McM 553.

### Appendix III

De begeleidende tekst van afb. 11

Horizontaal bij de onderkant: 'verita / bugia / innoce[n]tia / malignita/ il sole, mascara / il foco destrugie la / bugia cioe il sofisticico e / rende la uerita, scaccia[n]do / ;e temeb[r]e; la bugia mette mashera'

Linksonder: 'nulla ochulto sotto il sole [] il foco e messo p[er] la verita, p[er]che destrug/ge o[g]ni sofisticico e bugia ella ma/scera [maschera?] p[er] la falsita e bugia'

Naar rechts: 'ochultatrice del / uero.'

Centrum: 'verita; il foco destrugie ogni sofisticico c[i]oe lo [in]ga[n]no/ e ssol ma[n]tiene la verita c[i]oe l'oro. [soffi(soffistico?)]/ La uerita al fine no[n] si cela/ no[n] ual simula[tione] simulatio[n] e fru/strata ava[n]ti a ta[n]to / giudice.'

Rechtsonder: 'il foco e da essere messo p[er] co[n]suma/tore d'ogni sofisticico e scopri/ tore e dimostratore di uerita / p[er]che lui e luce scaccia/ tore delle teneb[r]e ochultatri/ ci d'ogni essential.'

Uit: C. Bambach (red.), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 2003, pp. 571-574.

### Appendix IV

Enkele verwijzingen van Leonardo naar de zon:

Landscapes exhibit the most beautiful blue during fine weather when the sun is at noon than at any other period of the day [...] landscapes should be portrayed in such a manner that the trees are half illuminated and half shaded, but it is better to make them when the sun is covered by clouds, for then the trees are illuminated by the universal light of the sky...'

'the sun makes a beautiful spectacle when it is in the west, illuminating all the high buildings of a city and castles and the lofty trees of the countryside, and it tinges them with its colour.'

waarna Leonardo doorgaat over hoe je deze situatie het beste kunt weergeven.

Uit: M. Kemp en M. Walker, *Leonardo on Painting*, Yale 2001 (1989), pp. 162-163.

## Appendix V

Bijschrift van de allegorieën (verso).

Linksboven (bij allegorie rechts): ‘questo si e . il piacere . i[n]sieme chol dispiacere . e figuransi binate p[er]che mai luno e spiccato dal altro / fan[n]osi fondati sopra vn me / desimo corpo p[er]che an[n]o vn medesimo fondame[n]to j[n]p[er]oche l fondame[n]to del piacere / si e la faticha chol dispiacere il fondame[n]to del dispiacere si sono j vani e lascivi piaceri E pero qui si figua chola channa nella ma[n] destra ch e vana e se[n]za forza / e le pvture fatte cho quela so[n] uenenose metto[n]si j[n] Toscana al sostegno / de letti a significare che quivi si fan[n]o j vani sogni e quivi si chonsuma / gra[n] parte della vita quiui si gitta di molto vtile temp c[i]oe quell della mattina / che la me[n]te e sobria e riposata e chosi il corpo atto a ripigliare nove fatiche / anchora li si pigliano molti vani piaceri e chola me[n]te jmagina[n]do cho/se j[n]possibili a se e choool chorpo piglia[n]do que’ piaceri che spesso son cha/ gone di ma[n]chame[n]to di uita sicche per questo si tiene la cha[n]na per tali fo[n]damenti’

Linksonder: ‘Il mal pe[n]siero e[n] i[n]vidia/ over j[n]gratitudjne’

Rechtsboven: ‘piacere e dispiacere / fannosi binate p[er]che maj luno e snaza . laltro cho/me se fussin appiccati volta[n]si / le schiene p[er]che so[n] co[n]trati’

Onder de figuren rechts: ‘fango, oro’

Rechtsonder: ‘se piglieraj il piacere sap[p]i che lui a djrieto asse chi ti porgiera / tribolatione e pe[n]time[n]to’

Uit: C. Bambach (red.), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 2003, pp. 400-403.

## Appendix VI

Notities over het uiterlijk van bliksem.

Every object that moves with speed seems to tinge its path with the semblance of its colour. This proposition is seen from experience, in that when the lightning moves among the dark clouds the speed of its sinuous flight makes its whole course appear in the form of a luminous snake. And similarly if you move a lighted brand with a circular motion it will appear that its whole course is a flaming circle. This is because the impresiva(waarneming) is quicker [in responding] than the judgement.

Uit: M. Kemp en M. Walker, *Leonardo on Painting*, Yale 2001 (1989), p. 67.

‘If every movable thing pursues its movement along the line of its commencement what is it that causes the movement of the arrow or thunderbolt to swerve and bend in so manu directions whilst still in the air?’

Uit: MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. I, Londen 1977<sup>2</sup> (1956), p. 513.

## Appendix VII

‘Composizione delle figure fra di loro. Cap. LIIII

Oltre la calonna che dipinse Apelle, & molti altri corpi che /l’uno senza l’altro non possono essere, euui ancora il piacere /& il dispiacere l’uno bellissimo giouane di faccia, di bella, & /dilectteuole apparenza con chiome bionde, & inanellate; & l’al-/tro vecchio tristo, & di mesta

apparenza. I quali si dipingono in-/sieme perche non mai l'uno e spearato dall'altro, & con le terga volta /te l'uno all'altro, perche sono totalmente contrary. Si dipingono atta /cati con destrezza perle ascelle da la parte di dietro ad uno solo cor-/po, il quale accompagna da indi in giu I corpi loro. E cio si fa per di-/mostrare che hanno un medesimo fondamento; percioche il fonda/mento, & origine del piacere, e la fatica co'l dispiacere insieme; &/ per incontro il fondamento, & radice del dispiacere sono I vani, &/ lasciui piaceri. Et pero l'uno si figura con una canna nella mano/ destra la quale e vana e senza frutto, qual appunto e il piacere, &/ al dispiacere si pone nella mano destra una gran quantita di pun-/te di frecce a denotare le puncture acute, & velenose con che egli /punge i cuori, lasciatene cadere sopra il piano alcune sopra le-/'

Uit: G. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura*, Milaan 1584, pp. 449-451. Geciteerd uit C. Pedretti, 'Leonardo's Allegories at Oxford explained by Lomazzo', *The Burlington Magazine* 96 (1954) 615 (juni), p. 177.



## Literatuurlijst

- Bambach, C., (red.), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, tent.cat. New York (The Metropolitan Museum of Art) 2003.
- Barasch, M., *Theories of Art. I From Plato to Winckelmann*, New York 2008 (1985).
- Baring, M., *Thoughts on Art and Life*, Boston 1906.
- Blake-McHam, S., *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance*, Yale 2013.
- Clark, K., en C. Pedretti, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londen 1969.
- Clayton, M., 'Leonardo's Gypsies and the Wolf and the Eagle', *Apollo* 155 (2002), pp. 27-33.
- Colenbrander, H., 'Excellentie, ik verstout mij eigen vindingen aan u voor te leggen', *Kunstschrift* 6 (1984), pp. 202-203.
- Emboden, W., *Leonardo da Vinci on Plants and Gardens*, Londen 1987.
- Gombrich, E., 'The Form of Movement in Water and Air', in: C. O'Malley, *Leonardo's Legacy*, Los Angeles 1969, pp. 131-204.
- Keizer, J., 'Leonardo and Allegory', *Oxford Art Journal* 36 (2012) 2 (juni), pp. 433-455.
- Kemp, M., en M. Walker, *Leonardo on Painting*, Yale 2001 (1989).
- Landino, C., *Comento Sopra La Comedia*, vol. 3, Rome 2001 (1481).
- Lomazzo, G., *Trattato dell'arte de la pittura*, Milaan 1584.
- MacCurdy, E., *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. II, Londen 1977<sup>2</sup> (1956).
- McMahon, P., *Treatise on Painting (Codex Urbinas Latinus 1270 by Leonardo da Vinci)*, Princeton 1956.
- Meller, P., 'I disegni di Leonardo da Vinci per la Divina Commedia', *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae* II (1955), pp. 135-166.
- Museo Galileo <  
<http://brunelleschi.imss.fi.it/genscheda.asp?appl=LIR&xsl=manoscritto&lingua=ENG&chiave=100792>> (31 januari 2014).

- Nicholl, C., *Leonardo da Vinci. The Flights of the Mind*, Londen 2005.
- Nova, A., *The Book of the Wind. The Representation of the Invisible*, Montreal 2011.
- Pedretti, C., 'The 'Angel in the Flesh'', *Achademia Leonardi Vinci* 4 (1991).
- Pedretti, C., *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, New York 1982.
- Pedretti, C., 'Leonardo's Allegories at Oxford explained by Lomazzo', *The Burlington Magazine* 96 (1954) 615 (juni), pp. 175-177.
- Plinius, G., *De Naturalis Historia*, vert. door. H. Rackham, Harvard 1952 (Loeb Classical Library).
- Popham, A., *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londen 1964.
- Reti, L., 'The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid: II', *The Burlington Magazine* 779 (1968) vol. 110 (Februari), no. 779, p. 83.
- Ship of Fools <<http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/Mar2002.html>> (7 februari 2014).
- Zöllner, F., *Leonardo da Vinci. Alle schilderijen en tekeningen*, Keulen 2003.
- Zöllner, F., en J. Nathan, *Het getekende werk*, Keulen 2011.
- Zwijnenberg, R., *Denken op Papier. De Manuscripten van Leonardo da Vinci*, Amsterdam 1995.

## Lijst van afbeeldingen

Afb. 1. Leonardo da Vinci, *Allegorie met Fortuna* (verso), c. 1480, pen en inkt op papier, 16,6 x 26,5 cm, The British Museum, Londen. Foto: British Museum – drawing [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?objectId=717341&partId=1&searchText=leonardo+da+vinci&page=6](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717341&partId=1&searchText=leonardo+da+vinci&page=6)

Afb. 2. Leonardo da Vinci, *Allegorie op de staatskunst (Justitia en Prudentia)*, 1490-1494, pen en inkt op papier, 20,5 x 28,5 cm, Christ Church, Oxford. Foto: BA30MT <http://www.alamy.com/thumbs/6/%7B62547D0A-904F-40F2-984D-E59897D2666D%7D/BA30MT.jpg>

Afb. 3. Leonardo da Vinci, *Allegorie met een wolf en adelaar*, c. 1513, rood krijt op papier, 17 x 28 cm, Royal Library, Windsor. Foto: Leonardo da Vinci, Allegory with Wolf and Eagle [http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Leonardo\\_da\\_vinci,\\_Allegory\\_with\\_wolf\\_and\\_eagle.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1b/Leonardo_da_vinci,_Allegory_with_wolf_and_eagle.jpg)

Afb. 4. Leonardo da Vinci, *Hagedis die loyaliteit symboliseert* (recto), 1490-1495, pen en bruine inkt op papier, 20,2 x 13,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: The Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/collections/search-the-collections/339130?img=0>

Afb. 5. Leonardo da Vinci, *Hermelijn die puurheid symboliseert*, c. 1494, pen en inkt op papier, 9,1 x 9,1 cm, The Fitzwilliam Museum, Cambridge. Foto: The Ermine as a Symbol of Purity [http://www.magnoliabox.com/art/133829/The\\_Ermine\\_as\\_a\\_Symbol\\_of\\_Purity\\_c1494](http://www.magnoliabox.com/art/133829/The_Ermine_as_a_Symbol_of_Purity_c1494)

Afb. 6. Leonardo da Vinci, *Diagram die druk van lucht representeert (MS. E, fol. 70v)*, c. 1513, pen op papier, afmeting niet teruggevonden, Institut de France, Parijs. Foto: E. Gombrich, 'The Form of Movement in Water and Air', in: C. O'Malley, *Leonardo's Legacy*, Los Angeles 1969, p. 197

Afb. 7. Leonardo da Vinci, *De Zondvloed*, c. 1517, zwart krijt op papier, 16,5 x 20,4 cm, Royal Library, Windsor. Foto: A deluge <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912384/a-deluge>

Afb. 8. Leonardo da Vinci, *Een Storm*, c. 1517, zwart krijt en inkt op papier, 27 x 40,8 cm, Royal Library, Windsor. Foto: A tempest <http://www.royalcollection.org.uk/collection/912376/a-tempest>

Afb. 9. Leonardo da Vinci, *Een Nimf (?)*, c. 1512, zwart krijt op papier, 21 x 13,5 cm, Royal Library, Windsor. Foto: [http://www.estheticatijdschrift.nl/sites/default/files/imagecache/grote\\_afbeelding/afb.%2023%20BB005253.jpg](http://www.estheticatijdschrift.nl/sites/default/files/imagecache/grote_afbeelding/afb.%2023%20BB005253.jpg)

Afb. 10. Leonardo da Vinci, *Allegorie met weerkaatsende zon*, c. 1495, pen en bruine inkt op papier, 10,4 x 12,4 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: a08 leonardo allegory color  
<http://photos1.blogger.com/blogger2/6769/3770/1600/a08%20leonardo%20allegory%20color.jpg>

Afb. 11. Leonardo da Vinci. *Geometrische studies en allegorieën met een zon* (detail verso), c. 1510, pen en bruine inkt op papier, 29,4 x 20,6 cm, Royal Library, Windsor. Foto: Recto Studies of emblems, geometrical diagrams, and notes.  
<http://www.royalcollection.org.uk/collection/912700/recto-studies-of-emblems-geometrical-diagrams-and-notes-verso-studies>

Afb. 12. Leonardo da Vinci, optische studie, c. 1507, pen en inkt op papier, 29,3 x 22,1 cm, Gates collectie. Foto: codex\_leicester  
[http://www.kunstkopie.nl/kunst/leonardo\\_da\\_vinci/codex\\_leicester.jpg](http://www.kunstkopie.nl/kunst/leonardo_da_vinci/codex_leicester.jpg)

Afb. 13. Leonardo da Vinci, *Allegorie met Afgunst (recto)*, ca. 1490-1494, pen en inkt op papier, 21 x 29 cm, Christ Church, Oxford. Foto:  
<http://oaj.oxfordjournals.org/content/35/3/433/F4.large.jpg>

Afb. 14. Detail van Afb. 13

Afb. 15. Leonardo da Vinci, *Allegorieën met Afgunst (verso)*, c. 1490-1494, pen en inkt op papier, 21 x 29 cm, Christ Church, Oxford. Foto:  
<http://oaj.oxfordjournals.org/content/35/3/433/F14.large.jpg>

Afb. 16. Detail van Afb. 15

Afb. 17. Anonieme Duitse kunstenaar, *Spreken tegen God*, uit: S. Brant, *Navi Stultifera*, 1497, houtsnede, 11,6 x 8,5 cm, The British Museum, Londen. Foto: J. de Keizer, 'Leonardo and Allegory', *Oxford Art Journal* 35 (2012) 3, p. 445

Afb. 18. Anonieme Florentijnse kunstenaar, *Het schip van Fortuin*, c. 1460-1470, gravure, 25,8 x 16,9 cm, The British Museum, Londen. Foto: J. de Keizer, 'Leonardo and Allegory', *Oxford Art Journal* 35 (2012) 3, p. 447