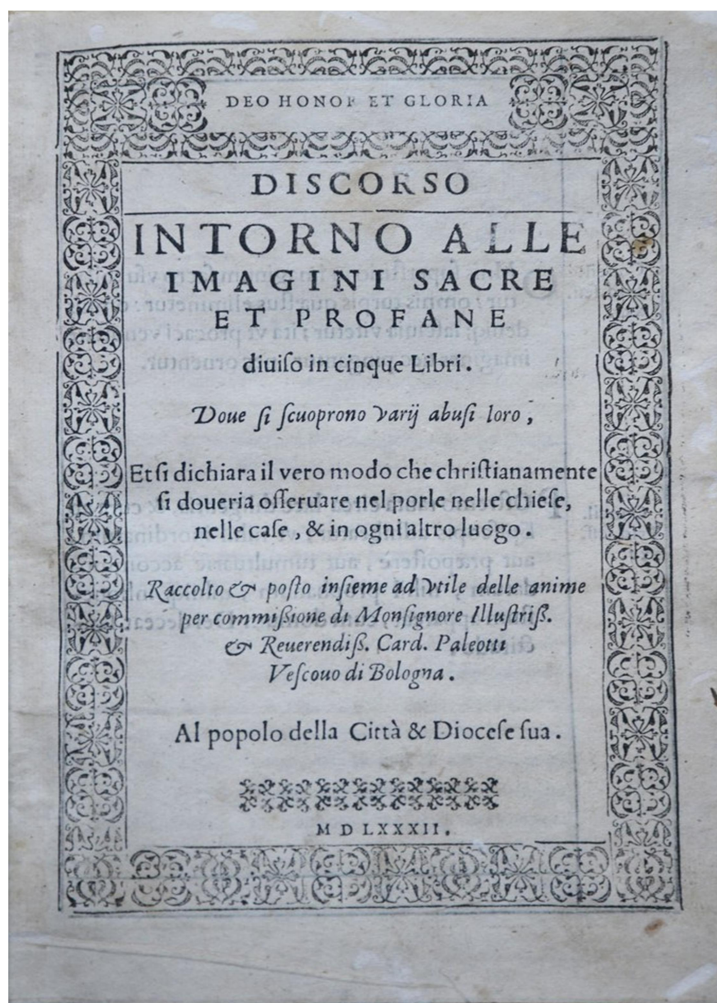


# ‘Dare diletto, insegnare e muovere’

Een onderzoek naar de invloed van het traktaat van Gabriele Paleotti op het religieuze werk van Ludovico Carracci



Mara Kunstman

5992745

14 juni 2019

Victor Schmidt

Kunstgeschiedenis

Universiteit Utrecht

## Inhoudsopgave

---

Inleiding .....	3
Hoofdstuk 1 .....	5
Paleotti's <i>Discorso intorno alle imagini sacre e profane</i> en het wetenschappelijk debat rondom het traktaat.....	6
Hoofdstuk 2 .....	14
<i>Susanna en de ouderlingen</i> .....	14
Hoofdstuk 3 .....	20
<i>Het visioen van de Heilige Franciscus van Assisi</i> .....	20
Hoofdstuk 4 .....	25
<i>De annunciatie</i> .....	25
Conclusie.....	30
Literatuurlijst.....	32
Lijst van afbeeldingen .....	34
Samenvatting.....	43

## Inleiding

---

In de meeste kunsthistorische studies naar de Italiaanse renaissance nemen Florence en Venetië een centrale plaats in. Bologna was in deze periode een minder toonaangevende stad in de kunstwereld. Desalniettemin ontwikkelde zij zich in de zeventiende eeuw tot een unieke omgeving voor kunstenaars. De stad stond sinds het begin van de zestiende eeuw onder pauselijke heerschappij en was het centrum van de dominicaanse orde, in de zestiende en zeventiende eeuw een belangrijke bron van opdrachten voor kunstenaars.<sup>1</sup> Daarbij zorgde het bestaan van de Universiteit van Bologna voor een intellectueel klimaat, dat veel geleerden aantrok. Zowel de studenten als de docenten onderhielden veel contacten met kunstenaars. Wat echter bepalend is geweest voor de ontwikkeling van Bologna als artistieke omgeving is de grote invloed van de contrareformatie. Na het Concilie van Trente ontwikkelde de stad zich tot een centrum van kerkhervorming.

Een figuur die nauw bij de hervorming van Bologna betrokken was en eveneens invloed uitoefende op het artistieke klimaat in de stad, was bisschop Gabriele Paleotti (1522 - 1597). Paleotti werd in 1561 als raadgever en gezant van de paus naar de laatste zitting van het Concilie van Trente gezonden, waarna hij in 1567 aartsbisschop werd van Bologna. Hij wilde ervoor zorgen dat de ideeën van het Concilie van Trente in Bologna verspreid werden met als doel de Kerk in de stad te hervormen. Hierbij was volgens Paleotti belangrijke rol weggelegd voor kunstenaars. In 1582 publiceerde hij zijn traktaat *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Redevoering over heilige en profane afbeeldingen), waarin hij kritische noten plaatste bij profane kunstwerken en de manier waarop het verbeelden van Bijbelse thema's zich door de tijd heen had ontwikkeld. Het geschrift geeft een goed beeld van Paleotti's ideeën over de functie van kunst na het Concilie van Trente en zal in deze scriptie als uitgangspunt worden gebruikt.<sup>2</sup>

In de wetenschappelijke literatuur bestaat geen consensus over de mate waarin dit traktaat de kunst in Bologna beïnvloed heeft. De meeste kunsthistorici nemen aan dat geen enkele kunstenaar de voorschriften van Paleotti letterlijk navolgde. Wel wordt door sommige auteurs gesteld dat bij enkele Bolognese schilders in hun werk zien is dat ze een vergelijkbare visie op kunst hadden als Paleotti. Anton Boschloo gaat in zijn boek *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent* uit 1974 in op Bologna als context voor de hervorming van kunst. Hij onderbouwt hierin dat in Annibale's kunst de geloofsbenadering van Paleotti terug te zien is.<sup>3</sup> Volgens Paolo Prodi, biograaf van Gabriele Paleotti, komt de boodschap van Paleotti in grote lijnen ook terug in het werk van de neef van Annibale, Ludovico Carracci. Hij stelt echter ook dat de invloed van het traktaat op kunstenaars een in grote mate nog niet onderzochte kwestie is.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, 11.

<sup>2</sup> Prodi, "Introduction," 13.

<sup>3</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 148-49.

<sup>4</sup> Prodi, "Introduction," 26.

In deze scriptie zal daarom Paleotti's invloed verder uitgezocht worden aan de hand van één kunstenaar: Ludovico Carracci. Opvallend aan het oeuvre van Ludovico zijn namelijk de iconografische vernieuwingen die hij doorvoerde in zijn religieuze tekeningen en schilderijen. Bovendien is het bekend dat hij een exemplaar van het traktaat in zijn bezit had en in opdracht van Paleotti schilderijen heeft vervaardigd in de Dom van Bologna – hij had dus zeker persoonlijk contact met de bisschop. Een belangrijke studie naar Ludovico Carracci, waarin de iconografische aspecten van zijn oeuvre aan bod komen, is de monografie van Babette Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, gepubliceerd in 2004. Van meerdere schilderijen en tekeningen wordt in deze catalogus gesteld dat ze iconografisch afwijken van de traditie. Daarnaast wordt gesuggereerd dat zijn vernieuwingen terug te voeren zijn op het traktaat van Paleotti. Deze uitspraken worden echter niet uitvoerig onderbouwd.<sup>5</sup>

Naar meerdere schilderijen die door Bohn in verband worden gebracht met het traktaat, is door verschillende kunsthistorici onderzoek verricht. Over Ludovico's verbeeldingen van *Susanna en de ouderlingen* werd geschreven door Bohn zelf - zowel in de hiervoor genoemde catalogus als in een apart artikel uit 2001 - en in 2012 verscheen een artikel over *De heilige Franciscus van Assisi* van Duncal Bull, "Ludovico's Carracci's Vision of St. Francis: Inspiration and Influence". Gail Feigenbaum publiceerde haar onderzoek naar *De annunciatie* in 1990 in het artikel "The Early History of Ludovico Carracci's 'Annunciation' Altar-Piece." In deze publicaties wordt de iconografie van de schilderijen belicht en in enkele wordt Paleotti genoemd. Niet eerder is echter een poging gedaan deze werken systematisch in verband te brengen met Paleotti's kunsttraktaat om een mogelijke invloed te kunnen onderbouwen. Om deze reden zal in deze scriptie getracht worden antwoord te geven op de vraag in welk opzicht de schilderijen van Ludovico Carracci van *Susanna en de Ouderlingen*, *De Annunciatie* en *Het visioen van de heilige Franciscus van Assisi* afwijken van de iconografische traditie en in hoeverre deze afwijkingen terug te voeren zijn op de kunstkritiek uit het traktaat van Gabriele Paleotti.

Allereerst zal een uiteenzetting gegeven worden over Paleotti en zijn geschrift. Na een korte introductie over het Concilie van Trente en Paleotti's rol tijdens de vergadering, zal de inhoud van het traktaat en Paleotti's kunstvisie besproken worden. Hierbij zal met name aandacht besteed worden aan de voorschriften die te maken hebben met religieuze kunst, omdat de werken van Ludovico die in deze scriptie behandeld worden, religieuze voorstellingen betreffen. Vervolgens zal in worden gegaan op het wetenschappelijk debat omtrent de invloed van het traktaat op de kunstenaars in Bologna. In de daaropvolgende hoofdstukken zullen vier schilderijen van Ludovico Carracci centraal staan, waarvan in de literatuur wordt gesuggereerd dat ze afwijkende iconografische aspecten vertonen. Na een korte introductie over de kunstenaar worden eerst zijn twee verbeeldingen van Susanna en de ouderlingen behandeld. In hoofdstuk drie staat *Het visioen van de Heilige Franciscus* centraal en in het laatste

---

<sup>5</sup> Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, 21 en 43-45.

hoofdstuk wordt *De annunciatie* besproken. Bij alle schilderijen zal eerst onderzoek worden gedaan naar de iconografische traditie van het thema, waarbij het zwaartepunt ligt bij de zestiende eeuw. Vervolgens zal gekeken worden naar de manier waarop Ludovico met zijn schilderijen afweek van deze iconografische traditie. Welke veranderingen voerde hij door en met welke werken vormt zijn interpretatie een contrast? Tot slot zal geanalyseerd worden in hoeverre deze vernieuwingen terug te voeren zijn op het traktaat van Paleotti. Welke ideeën die deze in zijn geschrift opnam zijn terug te vinden in het werk van Ludovico en in welk opzicht hadden de kunstenaar en de bisschop dezelfde visie op kunst? Gaat het om een precieze navolging van Paleotti's regels of om een gedeelde visie op de functie van beeldende kunst? Uiteindelijk zullen de casussen in de conclusie met elkaar vergeleken worden en zal er getracht worden te onderbouwen in hoeverre de iconografische vernieuwingen van Ludovico verband houden met de kunstkritiek van Paleotti.

## Hoofdstuk 1

### Paleotti's *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* en het wetenschappelijk debat rondom het traktaat

---

Om een verband te kunnen leggen tussen de geschriften van Gabriele Paleotti en het werk van Ludovico Carracci is het belangrijk om allereerst een beeld te schetsen van het religieuze klimaat in de tijd van Ludovico Carracci, door kort in te gaan op het Concilie van Trente en de regels over de kunst die hieruit voortvloeiden. Vervolgens zal de inhoud van het traktaat van Paleotti besproken worden en het huidige wetenschappelijk debat rondom de navolging ervan in Bologna in kaart gebracht worden.

#### Het Concilie van Trente en Gabriele Paleotti

Het Concilie van Trente was een vergadering die plaatsvond in de Italiaanse stad Trente en bijeen was geroepen als reactie op de Protestantse Reformatie, met als doel het aanpakken van de misstanden binnen de Katholieke Kerk. De vergadering kende in totaal drie zittingen, uitgestrekt over een periode van 18 jaar.<sup>6</sup> Tijdens de vijfentwintigste en laatste sessie werden regels opgesteld over het aanroepen van heiligen en de rol van religieuze afbeeldingen. Het concilie was enerzijds kritisch over kunst, maar beschouwde haar ook als een belangrijke factor in het religieus onderwijzen van het volk. Het stond positief tegenover het behouden van afbeeldingen van Christus, Maria en andere heiligen, vooral in kerken. Dit werd beschouwd als een goede manier om de heiligen te vereren. De afbeeldingen dienden daarnaast een voorbeeldrol te vervullen voor gelovigen, hen aan te zetten tot devotie en aan te sporen eenzelfde levenswijze na te streven als de weergegeven heiligen: 'And that great benefits flow from all sacred images (...) because the miracles of God through the saints and their salutary example is put before the eyes of the faithful, who can thank God for them, shape their own lives and conduct in imitation of the saints, and be aroused to adore and love God and to practise devotion.'<sup>7</sup>

Daarnaast wordt uit de decreten duidelijk dat het concilie misbruik van afbeeldingen aan wilde pakken. God mocht niet afgebeeld worden, want Hij is niet waarneembaar. Ook moest het aanroepen van heiligen, het vereren van relieken of het gebruiken van heilige afbeeldingen ontdaan worden van bijgeloof en werd er gewaarschuwd voor afgoderij. Sensualiteit mocht niet voorkomen in schilderkunst, afbeeldingen mochten niet verleidelijk zijn. Ook overdreven, ongepaste of profane afbeeldingen werden niet getolereerd. In de decreten komt naar voren dat de uitvoering van deze regels met name in de handen lag van de bisschoppen. Zij kregen de opdracht om de gelovigen in hun stad te instrueren in het gebruik van religieuze afbeeldingen. Ze hadden de verantwoordelijkheid om uitleg te geven over de rol van heiligen, het vereren van hun relieken en het gebruik van hun afbeeldingen.<sup>8</sup> Een van de aanwezigen bij de vergadering, die na afloop in Bologna verantwoordelijk was voor de uitvoering van de genomen besluiten was Gabriele Paleotti.

---

<sup>6</sup> O'Malley, *Trent*, 2-4.

<sup>7</sup> Tanner en Alberigo, *Decrees of the ecumenical councils*, 775.

<sup>8</sup> *Ibidem*, 775-76.

Gabriele Paleotti werd geboren in Bologna in 1522 en overleed te Rome in 1597. In 1556 werd hij benoemd tot rechter bij de rechtbank van de pauselijke staten. Voor de laatste zitting van het Concilie van Trente, die begon op 18 januari 1562, werd Gabriele Paleotti als raadgever en gezant van de paus naar de vergadering gezonden, alwaar hij werd aangewezen als hoofd van de juridische adviseurs en bijdroeg aan een succesvolle beëindiging van de bijeenkomst.<sup>9</sup> Tijdens de zitting was hij de naaste medewerker van kardinaal Morone bij het opstellen van de 42 artikelen voor de hervorming van de Kerk.<sup>10</sup> Na de beëindiging van het concilie keerde Paleotti terug naar Bologna, waar hij met veel toewijding de voorzorgsmaatregelen van Trente in Bologna in werking trachtte te stellen. In maart 1565 werd Paleotti benoemd tot kardinaal en een jaar later werd hij aartsbisschop van Bologna. Samen met zijn priester wenste hij de Kerk te hervormen en de oude glorie ervan te herstellen. Hij richtte een kapittel op en stichtte het *Congregazione della Riforma*. Daar in Paleotti's opvatting het gebrek aan kennis over het geloof de belangrijkste oorzaak was voor de achteruitgang van de Kerk, hechtte hij veel waarde aan de opleiding van geestelijken. Hij haalde geld op voor de oprichting van een seminarie en priesters konden niet toegelaten worden tot de rangen van de geestelijkheid, voordat ze in het bijzijn van Paleotti een examen afgelegd hadden.<sup>11</sup>

Vanaf zijn aankomst in Bologna had Paleotti een belangrijk doel voor ogen; hij wilde van de stad een '*repubblica christiana*' maken, waarin de volledige bevolking deelde in een vernieuwd geloof. Hij had heel direct contact met de gelovigen in de stad en vond het belangrijk dat het volk onderwezen werd over het christendom. Hij richtte scholen op, waar kinderen uit alle klassen van de samenleving les kregen over de christelijke leer. Een van de middelen die hij belangrijk achtte in de religieuze educatie van het volk was de kunst.<sup>12</sup>

### **Paleotti's traktaat *Discorso intorno alle imagini sacre e profane***

Volgens Paleotti was in de hervorming van de Katholieke Kerk in Bologna een belangrijke rol weggelegd voor kunstenaars. Religieuze kunst moest hervormd worden, zodat het op een effectieve manier als propaganda voor het katholieke geloof gebruikt kon worden. In het verbeelden van Bijbelse thema's werden volgens Paleotti nog veel fouten gemaakt.<sup>13</sup> In 1578 uitte hij zijn kunstkritiek in de eerste versie van zijn traktaat, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Redevoering over heilige en profane afbeeldingen), waarin hij uitweidt over de functie van kunst, de taken van een kunstenaar en de (met name iconografische) fouten die veelvuldig gemaakt worden.<sup>14</sup> Uiteindelijk werd het traktaat in 1582 gedrukt, waarna Paleotti het verspreidde onder kardinalen, bisschoppen, geleerden en kunstenaars, met als doel hun observaties en meningen erover te ontvangen.<sup>15</sup> Het werk circuleerde in

---

<sup>9</sup> Prodi, "Introduction," 13.

<sup>10</sup> O'Malley, *Trent*, 229-30.

<sup>11</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 110-11.

<sup>12</sup> *Ibidem*, 111-12.

<sup>13</sup> *Ibidem*, 121.

<sup>14</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 50.

<sup>15</sup> Prodi, "Introduction," 16.

beperkte artistieke en religieuze kringen. Aanvankelijk zouden er vijf boeken gedrukt worden, maar hiervan zijn slechts de eerste twee ook daadwerkelijk uitgegeven.<sup>16</sup> Paleotti wendt zich in zijn traktaat niet alleen tot schilders en beeldhouwers, maar ook aan de opdrachtgevers, die kerken lieten decoreren.<sup>17</sup>

In het eerste boek gaat Paleotti in op de functie van afbeeldingen binnen de Kerk en het onderscheid tussen heilige en profane beelden. In dit boek komen de belangrijkste pijlers van zijn traktaat naar voren – de volgens Paleotti drie voornaamste taken van een kunstenaar: ‘to supply delight, to teach and to move (dare diletto, insegnare e movere)’.<sup>18</sup> In hoofdstuk 22 betoogt hij dat kunstenaars allereerst ervoor moeten zorgen dat de toeschouwer plezier ervaart in de beschouwing van afbeeldingen. Vervolgens gaat hij in hoofdstuk 23 en 24 in op de educatieve functie van kunst en maakt hij duidelijk dat hij vindt dat kunst de taak heeft om het volk te instrueren over het geloof. Aan de hand van afbeeldingen – bijvoorbeeld van heiligen, die een voorbeeldrol hadden voor de christenen – kan de gelovige christelijke deugden leren. Daarnaast onthouden mensen afbeeldingen sneller dan teksten.<sup>19</sup> Met het oog op de educatieve functie is het volgens Paleotti belangrijk dat kunst voor iedereen toegankelijk en begrijpelijk is. Het is de taak van de kunstenaar om met schilderijen verhalen simpel en duidelijk over te brengen en ervoor te zorgen dat de toeschouwer door de kunst onderwezen wordt. Tot slot benadrukt Paleotti in hoofdstuk 25 dat het de taak van kunst is om emoties op te wekken. Schilderijen moeten de toeschouwer raken, sterken in zijn of haar geloof en net als teksten veranderingen teweeg kunnen brengen in de denkbeelden en levenswijze van de gelovige.<sup>20</sup>

Om de toeschouwer te kunnen onderwijzen en raken is het volgens Paleotti van belang dat kunst in overeenstemming is met de realiteit. Kunst moet concreet en correct zijn en dicht bij de historische werkelijkheid blijven. Scènes die geen educatieve waarde hebben, of waarvan het niet zeker is of ze plaats hebben gevonden, omdat ze niet in de Bijbel staan beschreven, mogen niet afgebeeld worden. Heiligen moeten menselijk zijn, zodat de toeschouwer zich in hen kan verplaatsen en aangespoord wordt eenzelfde volmaakte levensstijl na te streven. Door bepaalde blikken en gebaren te schilderen kan de kunstenaar de voorgestelde heilige dichter bij de gelovige brengen.<sup>21</sup>

Het tweede boek van het traktaat bespreekt het misbruik van afbeeldingen en geeft een gedetailleerde uiteenzetting van de problemen van sommige religieuze iconografieën volgens het Concilie van Trente.<sup>22</sup> In dit deel behandelt Paleotti alle soorten afbeeldingen die volgens hem foutief zijn. Er bestaan volgens het traktaat verschillende soorten ‘verkeerde’ afbeeldingen, met zowel

---

<sup>16</sup> Ibidem, 1.

<sup>17</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 50.

<sup>18</sup> Ibidem, 111.

<sup>19</sup> Ibidem, 114-16.

<sup>20</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 118.

<sup>21</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 146-47.

<sup>22</sup> Prodi, “Introduction,” 20-22.



religieuze als profane thema's.<sup>23</sup> De belangrijkste zes categorieën van foutieve afbeeldingen die te maken hebben met religieuze voorstellingen, zullen hieronder kort besproken worden.

Ten eerste kunnen afbeeldingen ongefundeerd of voorbarig zijn, wanneer iets als een waarheid wordt gepresenteerd, terwijl dat niet vast te stellen is. Paleotti stelt: 'We call a proposition rash when someone affirms with assurance that something that is possible, but not definitively ascertainable one way or the other, is indeed one way and not the other.'<sup>24</sup> Een kunstenaar die het Laatste Oordeel afbeeldt, waarbij meer vrouwen dan mannen gered worden, meer priesters dan monniken, of meer kunstenaars dan hovelingen, maakt zich hieraan schuldig. Ook verhalen die niet door de Kerk bevestigd zijn, vallen onder deze categorie, zoals de Onbevleete Ontvangenis. Er worden slechts uitzonderingen gemaakt wanneer deze afbeeldingen gebruikt worden om de toeschouwer te raken en tevens een zeer hoge waarschijnlijkheid hebben. Kunstenaars mogen om deze reden wel een huilende Maria, of Jezus biddend in Gethsemane weergeven.<sup>25</sup>

De tweede categorie die Paleotti behandelt, betreft schandalige afbeeldingen. Deze voorstellingen kunnen aanstootgevend zijn voor de vrome ogen. Als voorbeelden noemt Paleotti de weergave van een non die haar haren krult, of een priester die met een vrouw eet.

Daarnaast kunnen afbeeldingen foutief of onjuist zijn, wanneer ze ingaan tegen het gezond verstand. Dit is volgens Paleotti bijvoorbeeld het geval wanneer een afbeelding suggereert dat Jezus tijdens de drie dagen dat hij overleden was, een echt mens was en niet goddelijk.<sup>26</sup>

Een vierde categorie betreft verdachte afbeeldingen. Deze kunnen voor verwarring en wantrouwen zorgen bij de toeschouwer. Hierbij gaat het meestal om de verbeelding van opvattingen die niet door de Bijbel bevestigd worden. Een voorstelling van de Annunciatie waarbij het Christuskind afdalt naar de baarmoeder van Maria is hier een voorbeeld van. Ketterse afbeeldingen vormen een aparte groep binnen het traktaat. Dit zijn afbeeldingen die ingaan tegen de katholieke doctrine, zoals een priester of monnik met een vrouw.<sup>27</sup>

Ook bijgelovige afbeeldingen worden in het traktaat veroordeeld. Hieronder vallen schilderijen die afgoderij laten zien, zoals voorstellingen van heidense offers. Daarnaast wordt het weergeven van waarzeggerij, tovenarij en zwarte kunsten onder deze categorie geschaard.<sup>28</sup>

Een laatste belangrijke categorie binnen de religieuze kunst betreft apocriefe afbeeldingen. Apocriefe teksten hebben volgens Paleotti geen autoriteit en zijn niet van belang binnen het geloof. Apocriefe voorstellingen geven verhalen weer die niet door de Kerk geverifieerd zijn, maar ook niet per definitie veroordeeld worden. Ze mogen daarom wel gelezen worden, maar alleen binnenshuis. Schilders mogen volgens het traktaat apocriefe thema's alleen verbeelden, wanneer ze grenzen aan

---

<sup>23</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 159.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 160.

<sup>25</sup> *Ibidem*, 160-62.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 162-64.

<sup>27</sup> *Ibidem*, 165-67.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 168.

waarschijnlijkheid. Hierbij gaat het bijvoorbeeld om de lendendoek die Christus gedragen zou hebben toen hij aan het kruis hing, Maria die bad tijdens de annunciatie of per ezel reisde tijdens de vlucht naar Egypte.<sup>29</sup>

Paleotti oordeelt positief over het afbeelden van heiligen. Deze afbeeldingen kunnen de toeschouwer raken en spelen een belangrijke rol in de verering van de heiligen. Ook wat betreft deze voorstellingen geeft hij echter wel enkele waarschuwingen. Alleen heiligen die officieel heilig zijn verklaard mogen afgebeeld worden. Ook moet de kunstenaar altijd indicaties geven van de zaligheid van de voorgestelde heilige, bijvoorbeeld door middel van een aureool of kroon. Heiligen moeten daarnaast altijd afgebeeld worden zoals ze er (waarschijnlijk) uit zagen tijdens hun leven, en nooit met het gezicht van een bekende of wereldlijke figuur. Tot slot benadrukt hij het belang van passende kledij.<sup>30</sup>

Paleotti sluit het tweede boek van zijn traktaat af met manieren waarop de kunstenaar zijn schilderij oogstrelend kan maken voor de toeschouwer. Het kunstwerk moet een goed ontwerp hebben, de kunstenaar moet kennis hebben van de dingen die hij imiteert, en hij moet met zijn kunst de emoties van de toeschouwer opwekken en spiritualiteit bevorderen. Ook benadrukt Paleotti nogmaals het belang van het aanspreken van de ongeletterden. Kunst moet voor hen, naast een genot voor het oog zijn, duidelijk zijn en een educatieve waarde hebben.<sup>31</sup>

### **De invloed van het traktaat in Bologna en het wetenschappelijk debat**

Het is niet precies aan te geven in welke mate het Concilie van Trente invloed had op de beeldende kunst in Italië. De uitvoering ervan vond aanvankelijk met name op lokaal niveau plaats.<sup>32</sup> Italië was in de zestiende eeuw in politiek, sociaal en economisch opzicht niet één geheel en er was dus ook geen sprake van een consistente toepassing van de maatregelen die uit de vergadering voortvloeiden. Deze waren meer een gids voor bisschoppen dan voor kunstenaars. Het was de verantwoordelijkheid van de bisschop dat de kunst die in de kerk opgehangen of neergezet werd, in lijn was met de ideeën van het Concilie van Trente. De interpretatie van de regels hing af van de bisschop en dit kon dus per stad verschillen. Het kwam daarbij zelden voor dat een bisschop de richtlijnen van Trente toegankelijk maakte voor kunstenaars, zoals Paleotti deed.<sup>33</sup> Hij was de enige bisschop in Italië die een zeer gedetailleerde uitleg gaf over het verband tussen de beslissingen die gemaakt waren in Trente en de beeldende kunst. In de wetenschappelijke literatuur bestaat echter geen consensus over de directe invloed die het traktaat van Paleotti had op de religieuze kunst in Bologna.

De belangrijkste studie over Paleotti is zijn biografie van 1967, geschreven door Paolo Prodi. Prodi schreef tevens de inleiding voor de vertaling van Paleotti's traktaat door William McCuaig

---

<sup>29</sup> Ibidem, 170-72.

<sup>30</sup> Ibidem, 212-14.

<sup>31</sup> Ibidem, 308-12.

<sup>32</sup> Noyes, "Post-Tridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti," 241.

<sup>33</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 142-144.

(2012), waarin hij onder andere de invloed van het traktaat in Bologna bespreekt. Naar de navolging ervan in de stad is volgens Prodi nog geen uitgebreid onderzoek verricht. Dit hangt samen met de vaker gestelde vraag in kunsthistorisch onderzoek of er een ‘Tridentijnse stijl’ heeft bestaan. Of er een direct verband bestaat tussen het traktaat en de kunst van de gebroeders Carracci is tevens onduidelijk. Het is wel zeker dat Paleotti in Bologna persoonlijk contact had met kunstenaars, wat doet vermoeden dat zij over de regels van het Concilie van Trente spraken. Of in deze periode in Bologna ook gesproken kan worden van een ‘Tridentijnse stijl’, is nog steeds onderwerp van discussie. De eerste kunsthistoricus die van deze term sprak was Eugenio Battisti in zijn artikel “Riforma e Contrariforma” in 1963. Hij ziet deze stijl meer als een stroming met verschillende lokale uitingen, die niet als een eenduidige weerslag van het Concilie van Trente kon worden beschouwd. Dit was afhankelijk van de voorschriften van bisschoppen en het religieuze klimaat in een stad. De kunsthistorici Cesare Gnudi en Francesco Arcangeli sluiten zich hier in hun catalogus van de tentoonstelling over de Carracci van 1956 bij aan. In een apart artikel gaat Arcangeli dieper in op de invloed van het traktaat van Paleotti op Ludovico Carracci. Volgens Arcangeli werd Ludovico met name geïnspireerd door de nieuwe, meer menselijke benadering van het geloof van Paleotti. Hij ziet deze houding terug in Ludovico’s altaarstuk *De tenhemelopneming van de maagd* (afb. 1). Hier heeft de kunstenaar ervoor gezorgd dat er weinig afstand bestaat tussen het schilderij en de toeschouwer, zodat die de gebeurtenissen niet als wonderlijk maar als echt ervaart. Prodi besluit zijn introductie met de conclusie dat het in theoretisch opzicht problematisch is om een artistieke uiting direct aan een theologische opvatting te koppelen. Kunstenaars kunnen echter nooit los worden gezien van het culturele klimaat waarin ze opereerden en waren vaak wel in spiritueel opzicht verbonden met hun opdrachtgevers.<sup>34</sup>

Een andere belangrijke studie waarin wordt ingegaan op de mate van invloed van het traktaat van Paleotti op de kunst in Bologna, is het boek *Annibale Carracci: a study in the reform of Italian painting around 1590* van Donald Posner (1971). Volgens Posner waren de gebroeders Carracci en andere kunstenaars in hun tijd waarschijnlijk wel op de hoogte van de inhoud van Paleotti’s traktaat. De kans is echter klein dat ze het volledige werk hadden gelezen. Volgens Posner was verwerving van gedetailleerde kennis over het traktaat ook niet het doel voor kunstenaars. De richtlijnen die in het traktaat naar voren komen, zoals het idee dat afbeeldingen helder en begrijpelijk moeten zijn en emoties moeten opwekken, waren te algemeen voor concrete iconografische aanpassingen. Bij deze stelling kan de kanttekening geplaatst worden dat het tweede boek van Paleotti juist zeer specifieke en gedetailleerde voorschriften geeft. Daarnaast benadrukt Posner dat de bisschop zich niet alleen tot de kunstenaars uit de stad wendde, maar ook tot opdrachtgevers. Het traktaat was met name een gids voor het geven van opdrachten voor religieuze kunstwerken. Opdrachtgevers werden in de tweede helft van de zestiende eeuw veeleisender. Ze hielden zich in grotere mate aan de richtlijnen van de Kerk, gingen

---

<sup>34</sup> Prodi, “Introduction,” 26-30.

minder waarde hechten aan de esthetiek en hielden zich meer bezig met de geloofwaardigheid van afbeeldingen.<sup>35</sup>

Volgens Posner pasten kunstenaars naar aanleiding van deze veranderende houding hun werk in de tweede helft van de zestiende eeuw wel degelijk aan. Hij stelt dat Annibale het best aan de wensen van het Concilie van Trente beantwoordde en noemt hierbij als voorbeeld Annibale's *Pietà* (afb. 2). Dit schilderij is simpel en begrijpelijk, maar nodigt eveneens de toeschouwer uit om deel te nemen aan de scène en zet aan tot devotie. Het is volgens Posner niet mogelijk om te zeggen hoeveel invloed de Contrareformatie daadwerkelijk op het werk van deze kunstenaar heeft gehad. Wel is volgens Posner duidelijk dat Annibale echt het schilderij en de toeschouwer probeerde te verenigen en manieren probeerde te vinden om de waarschijnlijkheid en emotionele overtuiging in zijn kunst te verwerken.<sup>36</sup>

Drie jaar later werd een boek met een vergelijkbare visie gepubliceerd door Anton Boschloo, getiteld *Annibale Carracci in Bologna: Visible reality in art after the Council of Trent* (1974). Volgens Boschloo zijn de eisen die Paleotti aan de kunst stelde extreem hoog, dus zou er geen schilder geweest zijn die zijn regels precies navolgde. Veel van Paleotti's voorschriften waren bovendien tegenstrijdig; Maria mocht niet te emotioneel afgebeeld worden aan de voet van het kruis, maar toeschouwers moesten zich wel zo goed mogelijk in haar kunnen inleven. Het exact navolgen van de ideeën van Paleotti zou een te grote inbreuk zijn geweest op de creativiteit van de kunstenaar. Boschloo is het met Posner eens dat geen van de gebroeders Carracci dit dan ook deed.<sup>37</sup> Daarnaast zagen kunstenaars de voorschriften niet als wetten, omdat ze zich bewust waren van de meningsverschillen die binnen de Kerk bestonden. Er bestaan dan ook weinig voorbeelden waarbij een kunstenaar in conflict kwam met de Kerk, omdat zijn of haar kunst niet aan de voorschriften voldeed.<sup>38</sup> De effecten van Trente zijn volgens Boschloo niet direct waarneembaar in de schilderijen zelf, kunstenaars pasten niet plotseling hun onderwerpen aan. De veranderingen lagen in grotere mate in de houding van de kunstenaar ten opzichte van zijn werk en publiek en zijn benadering van religieuze thema's.<sup>39</sup> Boschloo ziet dit onder andere terug bij Annibale Carracci. Zowel in zijn altaarstukken als mythologische voorstellingen probeerde Annibale de toeschouwer bij het werk te betrekken, wat een belangrijk onderdeel is van Paleotti's kunstvisie. Annibale wilde dat zijn werk ook het gewone publiek aansprak en niet alleen kunstkenner. Hij zorgde ervoor dat het onderwerp van zijn schilderij en de weergave ervan herkenbaar was voor de toeschouwer.<sup>40</sup> *Annibale Carracci in Bologna* is een

---

<sup>35</sup> Posner, *Annibale Carracci*, 36-37.

<sup>36</sup> Ibidem, 37-39.

<sup>37</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 145-50.

<sup>38</sup> Een voorbeeld van een kunstenaar die wel in conflict kwam met de Kerk is Paolo Veronese. Hij schilderde in 1573 het *Laatste Avondmaal* in de SS. Giovanni e Paolo in Venetië, waarna hij voor de inquisitie moest verschijnen wegens een aantal figuren, die volgens de rechters ongepast waren in een verbeelding van het *Laatste Avondmaal*. Veronese is hiermee de enige kunstenaar die ooit voor het tribunaal heeft moeten komen vanwege een schildering. Zie: Grasman, "On Closer Inspection," 125-28.

<sup>39</sup> Boschloo, *Annibale Carracci in Bologna*, 142-144.

<sup>40</sup> Ibidem, 148-49.

belangrijke studie met betrekking tot dit onderwerp, maar is ook sterk bekritiseerd, onder andere door Charles Dempsey, die in 1976 een recensie over het boek schreef in *The Art Bulletin*.<sup>41</sup>

Tot slot levert Ruth S. Noyes in haar artikel, “Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti” (2013) een bijdrage aan de discussie omtrent de navolging van het traktaat van Paleotti. Noyes benadrukt dat het aanvankelijk de bedoeling was om het document slechts in het aartsbisdom van Bologna te publiceren, maar dat er al in 1578 kladversies verspreid werden onder de Curie in Rome. In 1581 kreeg bisschop Carlo Borromeo een versie in Milaan en in 1594 werd een Latijnse versie gepubliceerd in Ingolstadt. Desalniettemin was het volgens de auteur uiteindelijk maar een beperkte groep mensen die op de hoogte was van de inhoud van het traktaat. Er is een aantal bronnen bekend waarin geestelijken op het traktaat van Paleotti reageren, maar hieruit blijkt dat zij het niet als een belangrijk document beschouwden over religieuze afbeeldingen. Daarnaast waren ze het niet altijd eens met de inhoud. Noyes benoemt hierbij dat zowel Agostino als Ludovico Carracci in de periode dat het traktaat in Bologna circuleerde, schilderijen vervaardigden die niet in lijn waren met de voorschriften van Paleotti. Ludovico schilderde bijvoorbeeld de *Madonna dei Bargellini* (1588), waarbij hij heiligen de gezichten gaf van de opdrachtgevers.<sup>42</sup>

Uit de analyse van het wetenschappelijk debat kan geconcludeerd worden dat de meeste auteurs het eens zijn dat de kunstenaars in Bologna wel op de hoogte waren van het traktaat, maar dat geen van hen de voorschriften precies navolgde. Veranderingen in de Bolognese kunst aan het eind van de zestiende eeuw, die Posner en Boschloo opmerken in het werk van Annibale Carracci, kunnen meer opgevat worden als een gevolg van de nieuwe, menselijke geloofsbenadering van de contrareformatie, waarin de rol van kunst veranderde. De invloed van het traktaat op kunstenaars lijkt vooral te liggen in de meer algemene ideeën over het doel en de functie van kunst (‘delight, teach and move’) die Paleotti in zijn traktaat verwoordde. In de volgende hoofdstukken zal deze hypothese getoetst worden aan de hand van drie casussen uit het oeuvre van Ludovico Carracci.

---

<sup>41</sup> Dempsey is gedeeltelijk positief over de publicatie van Boschloo. In het laatste deel, waarin hij ingaat op de context van Annibale's werk en de rol van Paleotti, geeft hij volgens Dempsey veel bruikbare en waardevolle informatie en baseert hij zich op primaire bronnen uit bibliotheken en archieven in Bologna. Dempsey vindt het echter problematisch dat Boschloo in deze kwestie geen standpunt inneemt. Boschloo is niet kritisch genoeg over het materiaal dat hij gebruikt en baseert zijn verhaal grotendeels op het traktaat van Paleotti zelf en de biografie van Prodi. Zie: Dempsey, *Reviewed work*, 129-30.

<sup>42</sup> Noyes, “Post-Tridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti,” 247-48.

## Hoofdstuk 2

### *Susanna en de ouderlingen*

---

Een van de schilderijen van Ludovico waarvan wordt gesteld dat het afwijkt van de iconografische traditie van het thema, is de voorstelling van Susanna en de ouderlingen. Ludovico verbeeldde het verhaal tweemaal en in de literatuur wordt gesuggereerd dat hij in de vervaardiging van deze schilderijen beïnvloed is door het traktaat van Paleotti.<sup>43</sup> In dit hoofdstuk zal, na een korte introductie over de kunstenaar, de iconografische traditie van Susanna en de ouderlingen in kaart gebracht worden, waarbij het zwaartepunt ligt bij de zestiende eeuw. Vervolgens zullen de versies van Ludovico geanalyseerd worden aan de hand van het traktaat, om afwijkingen van de iconografische traditie en mogelijke oorzaken hiervan vast te stellen.

#### **Ludovico Carracci**

Onze kennis over Ludovico Carracci en zijn neven is grotendeels gebaseerd op de biografie die Carlo Cesare Malvasia (1616-1693) in 1678 schreef. Ludovico werd geboren in Bologna in 1555, als zoon van Vincenzo Carracci en Francesca Grimaldi. Volgens Malvasia begon hij zijn kunstenaarsopleiding bij de Bolognese schilder Prospero Fontana. Om zijn vaardigheden te verbeteren, bracht hij regelmatig bezoeken aan andere belangrijke kunstcentra, waaronder Parma, Mantua, Venetië en Florence. In Florence werkte hij naar alle waarschijnlijkheid onder leiding van Zuccaro aan de frescodecoratie van de koepel van de Dom van Florence. In 1582 richtte hij met zijn neven Annibale en Agostino Carracci de kunstacademie *Accademia dei Desiderosi* op. De samenwerking tussen de familieleden kwam ten einde in 1595, toen Annibale definitief naar Rome vertrok, gevolgd door Agostino in 1597. In het overgrote deel van de zeventiende-eeuwse kunsthistorische geschriften wordt Ludovico overschaduwd door zijn invloedrijke neef Annibale.<sup>44</sup> Malvasia stelt in zijn biografie echter dat hij de artistieke kwaliteiten van Ludovico boven zowel die van Agostino als van Annibale zou plaatsen. Ludovico stond in hoog aanzien bij Malvasia omdat hij zijn gehele leven trouw bleef aan zijn geboortestad Bologna; in tegenstelling tot zijn neven profiteerde hij niet van de kansen die Rome hen bood. Ook zijn artistieke talenten werden echter door Malvasia zeer gewaardeerd.<sup>45</sup> Malvasia spreekt in zijn biografie lovende woorden over Ludovico: hij was de eerste van de Carracci die de kunst van de Renaissance hervormde en tot een nieuwe, 'perfecte en sublieme staat' bracht, door de perfecte proporties van Rafaël met de kennis van Michelangelo te combineren.<sup>46</sup> Malvasia prijst de gevarieerde houdingen en gebaren die hij schilderde. 'Ludovico's images, especially his figures for sacred

---

<sup>43</sup> Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, 41-43.

<sup>44</sup> *Ibidem*, 27-28.

<sup>45</sup> Malvasia, *Life of Ludovico, Agostino and Annibale Carracci*, 350.

<sup>46</sup> *Ibidem*, 263.

subjects, had more devotion and decorum, more lovely inventions, and a more enchanting and gentle air about them (...).<sup>47</sup>

De innovativiteit die Malvasia in 1678 al benoemde, wordt ook door Babette Bohn erkend in haar publicatie *Ludovico and the art of drawing* (2004). Van 1597, na het vertrek van Annibale en Agostino, tot zijn dood in 1619 was Ludovico de leidende kunstenaar in Bologna. Zijn werk wordt volgens Bohn gekenmerkt door zijn iconografische innovaties. Ludovico's houding tegenover de traditionele iconografie was atypisch, hij herinterpreteerde traditionele onderwerpen en baseerde zich hierbij vaak op de oorspronkelijke tekstbron.<sup>48</sup> Bohn noemt als voorbeeld zijn verbeeldingen van het verhaal van Susanna en de ouderlingen. Dit apocriefe oudtestamentische verhaal gaat over Susanna, die terwijl zij in haar tuin aan het baden was in het geheim door twee ouderlingen werd bespied. Toen Susanna alleen werd gelaten door haar dienstmaagden belaagden de ouderlingen haar. Ze dreigden in het openbaar te verkondigen dat ze overspel had gepleegd als Susanna zich niet aan hen over zou geven. Susanna ging er niet op in en werd inderdaad schuldig bevonden aan overspel en ter dood veroordeeld. Uiteindelijk slaagde Daniël erin om haar onschuld te bewijzen.<sup>49</sup>

### **De iconografische traditie van Susanna en de ouderlingen**

In de vroegchristelijke kunst werd Susanna beschouwd als een representatie van de vrouwelijke deugd. Ze ging niet in op de avances van de ouderlingen en was hiermee een symbool van kuisheid. Ook in de veertiende eeuw werd zij doorgaans als een fatsoenlijke, getrouwde vrouw afgebeeld, met name op huwelijkskisten.<sup>50</sup> In de zestiende eeuw veranderde deze iconografie langzaam richting een meer seksuele, erotiserende verbeelding van het verhaal. Susanna en de ouderlingen was een geschikt thema voor kunstenaars om hun bekwaamheid in het schilderen van het vrouwelijk naakt te kunnen tonen. Susanna werd (bijna) altijd naakt afgebeeld, waarbij het accent werd gelegd op haar lichaam. Op deze manier werd de toeschouwer medeplichtig gemaakt in het bewonderen van de schoonheid van de vrouw. Susanna werd weergegeven als een provocerende verleidster met een wereldlijke sensualiteit en de nadruk lag op de erotische attributen. Er werd met name aandacht besteed aan de secundaire verhaallijnen en het oorspronkelijke thema, het geloof in God, stond niet centraal.<sup>51</sup> De essentie van het verhaal is dat Susanna voor de keuze gesteld werd tussen onschuldig veroordeeld worden of toegeven aan een zonde; zij koos voor het eerste om trouw te blijven aan God.<sup>52</sup> Volgens kunsthistorica Garrard negeerden kunstenaars uit de Renaissance deze fundamentele morele

---

<sup>47</sup> Ibidem, 345.

<sup>48</sup> Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, 21 en 43-45.

<sup>49</sup> Hall, *Hall's iconografisch handboek*, 327.

<sup>50</sup> Bohn, *Ludovico and the art of drawing*, 36.

<sup>51</sup> Clanton, *The good, the bold and the beautiful*, 121.

<sup>52</sup> Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 24.

boodschap van het verhaal en baseerden ze hun werk op de foutieve aanname dat het dilemma van Susanna lag in het al dan niet toegeven aan de verleidingen van de ouderlingen.<sup>53</sup>

De iconografische traditie in de zestiende eeuw zal aan de hand van een aantal voorbeelden toegelicht worden, waarbij zowel naar de ontwikkeling van de weergave van Susanna als naar die van de ouderlingen zal worden gekeken. Allereerst kunnen in dit verband de werken van Tintoretto genoemd worden. Tintoretto (1518-1594) schilderde het verhaal vier keer, waarbij hij steeds veel nadruk legde op het lichaam van Susanna. Op zijn bekendste verbeelding van dit thema (afb. 3), een schilderij uit 1555-56, is Susanna aan het baden. Het is opvallend dat de ouderlingen in deze interpretatie weggelaten zijn en het volledig om Susanna draait. De aantrekking van de ouderlingen is geprojecteerd op het lichaam van Susanna en de kunstenaar vond het niet relevant dat zij zelf afgebeeld werden. Hij wilde met name tonen dat hij bekwaam was in het schilderen van het naakt en achtte de verhalende aspecten van secundair belang. Susanna houdt één voet in het water en kijkt naar zichzelf in de spiegel, een symbool voor ijdelheid, die ze in haar hand houdt. Ze is voornamelijk bezig met haar eigen schoonheid. Ze stelt haar eigen sensualiteit tentoon aan de toeschouwer en lijkt ontvankelijk te zijn voor een seksuele ontmoeting met de ouderlingen. Tintoretto maakte van Susanna een personage, dat niet alleen mannelijk verlangen oproept, maar ook uitstraalde dat ze hier zelf voor openstond. In hetzelfde jaar schilderde Tintoretto een serie van zeven plafondschilderingen, waar *Susanna en de ouderlingen* onderdeel van was (afb. 4). Susanna is opnieuw naakt afgebeeld, maar ditmaal zijn de ouderlingen wel weergegeven. Tintoretto heeft de erotische aspecten van het verhaal nog meer benadrukt door een expliciet seksuele handeling toe te voegen. Een van de ouderlingen raakt haar borst aan, terwijl fysiek contact in het oorspronkelijke Bijbelverhaal niet voorkomt.<sup>54</sup> Opnieuw gaat het om het afbeelden van het vrouwelijk naakt en niet om het overbrengen van de boodschap van het verhaal.

Guido Reni (1575 - 1642), een kunstenaar uit Bologna, beeldde Susanna en de ouderlingen in 1622-23 af in dezelfde traditie (afb. 5). Susanna is in zijn schilderij veel jonger dan zij in het apocriefe verhaal wordt voorgesteld. Haar naakte borsten zijn frontaal in beeld en een van de ouderlingen legt zijn hand op haar schouder. De handeling is niet in dezelfde mate seksueel als bij Tintoretto, maar benadrukt wel de erotische ondertonen van het verhaal. Reni gaf de mannen een heel gewoon uiterlijk, zodat de toeschouwer zich goed in hen kon verplaatsen en Susanna's lichaam kon bewonderen. Op deze manier kreeg de afbeelding een extra erotische lading.<sup>55</sup> Guido Reni was leerling aan de academie van de Carracci en heeft bij de vervaardiging van het schilderij waarschijnlijk gekeken naar de versies van Annibale Carracci. Op dit werk uit 1590-91 (nu in de National Gallery of Art in Washington) is Susanna deels naakt afgebeeld (afb. 6). Ze kijkt naar de ouderlingen alsof ze overweegt om in te gaan op hun pogingen haar te verleiden. Reni heeft dit voorbeeld waarschijnlijk in zijn hoofd gehad bij het

---

<sup>53</sup> Garrard, "Artemisia and Susanna," 152-53.

<sup>54</sup> Clanton, *The good, the bold and the beautiful*, 124-26.

<sup>55</sup> *Ibidem*, 130-31.



schilderen van zijn eigen werk. Hij beeldde Susanna af als een object van lust, waar de toeschouwers deel van uit konden maken.<sup>56</sup>

Een derde schilder die het thema meerdere malen afbeeldde is Giovanni Francesco Barbieri (1591-1666), bekend als Guercino. Hij werd geboren in Cento en was een groot bewonderaar van de gebroeders Carracci. Zijn verbeelding van Susanna en de ouderlingen op een krijtschets van 1659 is vergelijkbaar met die van Annibale. Susanna is frontaal naakt afgebeeld en werpt kalm haar blik op de ouderlingen rechts van haar. In een latere versie die hij van het thema maakte, valt op dat de erotische aspecten, kenmerkend voor het werk van Tintoretto en Reni, weggelaten zijn (afb. 7). Susanna heeft een opwaartse blik richting de hemel en er zijn meer verwijzingen te zien naar het oorspronkelijke thema. Hoewel Bohn in haar artikel "Rape and the gendered gaze" (2001) nog met name de seksuele aspecten van het werk benoemt, is het aannemelijker dat Guercino de nadruk meer wilde leggen op het religieuze thema van het apocriefe narratief, zoals Clanton benoemt in zijn publicatie *The good, the bold and the beautiful* (2006).<sup>57</sup>

### **Ludovico's *Susanna en de ouderlingen***

Guercino was echter niet de eerste die bij het verbeelden van dit thema meer nadruk legde op het religieuze verhaal dan op de erotische aspecten. Ludovico Carracci maakte twee schilderijen en drie voorbereidende tekeningen van Susanna en de ouderlingen, waarbij deze tendens nog sterker naar voren komt. In deze scriptie zal het zwaartepunt liggen bij de schilderijen. Zijn eerste verbeelding van Susanna maakte hij in 1598 (afb. 8), dat nu te zien is in de collectie van de Banca Popolare dell'Emilia in Modena. De opdrachtgever van het werk is onbekend. Wanneer dit schilderij vergeleken wordt met de hiervoor besproken werken van Tintoretto, Reni en Guercino, kan gesteld worden dat zijn eerste werk met dit thema nog deels past binnen de iconografische traditie. Susanna is naakt, haar lichaam is het centrale punt van de afbeelding en ze wordt aangeraakt door de ouderlingen die om haar heen staan. Toch is er een aantal afwijkende aspecten in het schilderij terug te vinden. Het valt op dat het meer gaat om een verkrachting dan om een verleiding. Zowel fysiek als psychologisch wijkt Susanna af van de traditie. Ze weigert in te gaan op de avances van de ouderlingen. Daarnaast is haar blik een belangrijk element binnen het schilderij. Susanna kijkt naar de hemel, vanwaar een goddelijk licht over haar wordt geschonden. Haar blik en het licht wijzen op de aanwezigheid van de Heer en benadrukken het thema van het verhaal: geloof in God.<sup>58</sup> Dit wordt genoemd in het oorspronkelijke Bijbelverhaal: '...blikte Susanna schreiend op naar de hemel, want in haar hart bleef zij vertrouwen op de Heer.'<sup>59</sup> Ludovico gaat met zijn verbeelding dus duidelijk terug naar de tekstuele bron. Ten slotte is in het schilderij een parallel te ontdekken met de Eva in de *Verleiding* van Michelangelo Buonarroti in de Sixtijnse kapel. Susanna is in dezelfde houding afgebeeld als Eva en haar weigering ten opzichte

---

<sup>56</sup> Clanton, *The good, the bold and the beautiful*, 131-33.

<sup>57</sup> Ibidem, 133-36.

<sup>58</sup> Bohn, "Rape and the gendered gaze," 268-70.

<sup>59</sup> Dan. 13: 35 (Willibrordvertaling 1975).

van de ouderlingen wordt beschouwd als een tegenhanger van de succesvolle verleiding van Eva door de slang.<sup>60</sup>

In 1616 verbeeldde Ludovico het verhaal een tweede keer, een schilderij dat momenteel in de National Gallery in Londen hangt (afb. 9). Uit een brief die Ludovico aan zijn vriend Ferrante Carlo stuurde, wordt duidelijk dat hij dit werk vervaardigde in opdracht van Tito Buosio, een ridder uit Reggio. In de brief benadrukt hij hoe zeer zijn schilderij door Tito gewaardeerd werd en hij spoort Ferrante aan om het te bekijken als hij in de buurt is.<sup>61</sup> In deze versie van Susanna komt de oorspronkelijke boodschap van het verhaal nog duidelijker terug. De afbeelding is sterk gericht op deugd en kuisheid. Susanna bedekt haar naakte lichaam, wendt zich af van de ouderlingen en probeert te voorkomen dat zij haar kledij wegtrekken. De ouderlingen zijn in de schaduw afgebeeld, hebben een lelijk uiterlijk en Susanna lijkt niet in te willen gaan op hun verleidingen.<sup>62</sup> Op deze manier wordt minder nadruk gelegd op de lust van de ouderlingen en meer op hun ongepaste gedrag en Susanna's religieuze redenen om hun toenaderingen te negeren, zoals deze naar voren komen in het Bijbelverhaal: 'Maar liever val ik onschuldig in uw handen dan te zondigen tegen de Heer.'<sup>63</sup> Het goddelijk licht is opnieuw aanwezig en laat zien dat Ludovico tekstuele nauwkeurigheid boven de populaire nadruk op erotiek stelde.

Ludovico's versie lijkt hiermee allereerst in lijn te zijn met de wensen van het Concilie van Trente. Uit de decreten van de vergadering, die in het eerste hoofdstuk zijn besproken, komt naar voren dat sensuele afbeeldingen vanaf dat moment niet meer geaccepteerd zouden worden. Ludovico verplaatste het zwaartepunt van sensualiteit naar het oorspronkelijke thema en zijn verbeelding beantwoordt hiermee aan de voorschriften van het concilie. Het is echter de vraag of hij in zijn aanpassingen zich ook specifiek baseerde op de ideeën die in het traktaat van Paleotti naar voren komen. Paleotti noemt in zijn geschrift het thema Susanna en de ouderlingen niet en wijdt geen passage aan 'het naakt'.<sup>64</sup> Wel behandelt hij in zijn tweede boek 'schandalige afbeeldingen', waar erotiek niet expliciet bij wordt genoemd, maar wellicht wel onder viel. In het derde boek dat hij aanvankelijk van plan was te schrijven wilde hij vijf hoofdstukken wijden aan het naakt en uit de titels ervan is af te leiden dat hij dit niet gepast vond voor de ogen van de toeschouwers.<sup>65</sup> Deze boeken zijn nooit verschenen, dus Ludovico kan niet beïnvloed zijn door deze specifieke hoofdstukken, maar als

---

<sup>60</sup> Bohn, "Rape and the gendered gaze," 270-73.

<sup>61</sup> Bottari en Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura*, 279-82.

<sup>62</sup> Bohn, "Rape and the gendered gaze," 273-75.

<sup>63</sup> Dan. 13: 23 (Willibrordvertaling 1975).

<sup>64</sup> Bohn, "Rape and the gendered gaze," 285.

<sup>65</sup> Van de nooit gepubliceerde delen is wel de hoofdstukindeling bekend. Relevant in dit verband is hoofdstuk 16 t/m 20 van boek 3:

"Chapter 16. On nude figures and how much they ought to be shunned by chaste eyes.

Chapter 17. Various reasons why nude figures are unsuitable.

Chapter 18. Authorities and examples against the abuse of making nude images.

Chapter 19. Which saints may to some degree be represented nude and in what manner.

Chapter 20. Bodies should not be stripped naked in order to imitate them from life."

Zie: Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 332.

hij persoonlijk contact had met de bisschop was hij wellicht wel op de hoogte van de opvattingen. In het eerste hoofdstuk van zijn tweede boek leidt Paleotti zijn uiteenzetting over de fouten die kunstenaars maken in en hierbij noemt hij wel expliciet ‘het naakt’. Hij stelt dat ‘the demon attempts to divert the true and proper use of images into other twisted and illicit channels (...) He sees to it that figures are painted nude for the most part and very lasciviously (...) The result of his operations is that by now in many places, painting and sculpture supply little edification to souls in honor of God.’<sup>66</sup> Het verkeerd gebruik van afbeeldingen ondermijnt dus de een van de belangrijkste functies van kunst, het moreel onderwijzen van het volk, en een afbeelding waarop figuren naakt zijn weergegeven is hier een voorbeeld van. Ook Paleotti’s ideeën over accuraatheid in navolging van de Bijbel kunnen van invloed zijn geweest op Ludovico’s verbeeldingen van Susanna. Paleotti wilde dat een kunstenaar bij het verbeelden van Bijbelse scènes zo dicht mogelijk bij de tekst van het Heilig Schrift bleef, met het oog op de educatieve functie van afbeeldingen. Hij verzette zich tegen artistieke tradities die afwijken van het oorspronkelijke Bijbelverhaal; wanneer kunstwerken niet meer in overeenstemming zijn met de inhoud van deze tekst hebben ze geen nut in het onderwijzen van het volk.

Met het oog op de vraag in hoeverre Ludovico bij de vervaardiging van zijn kunstwerken van Susanna door het traktaat van Paleotti beïnvloed kan zijn, kan met voorzichtigheid geconcludeerd worden dat er twee ideeën van de bisschop terug te zien zijn. Zijn aanpassingen zijn enerzijds terug te voeren zijn op Paleotti’s opvattingen over afbeeldingen met te veel naakt, die in zijn ogen niet beantwoordden aan het uiteindelijke doel van kunst: ‘edification to souls in honor of God.’ Daarnaast is het belang dat Paleotti hechtte aan de oorspronkelijke Bijbeltekst bij het vervaardigen van een kunstwerk, terug te zien in Ludovico’s afbeeldingen van Susanna en de ouderlingen.

---

<sup>66</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 158.

## Hoofdstuk 3

### *Het visioen van de Heilige Franciscus van Assisi*

---

In dit hoofdstuk zal een werk besproken worden dat net als *Susanna en de ouderlingen* afwijkt van de iconografische traditie en in verband kan worden gebracht met het religieuze klimaat in Bologna waarin Paleotti zijn traktaat schreef: Ludovico's verbeelding van de heilige Franciscus van Assisi. Het schilderij is vervaardigd tussen 1583 en 1585 in Bologna en hangt sinds 1960 in het Rijksmuseum in Amsterdam. Na een analyse van de geschiedenis van Franciscusafbeeldingen vanaf de dertiende eeuw, zal het specifieke onderwerp dat hij koos voor zijn schilderij besproken worden, evenals de bronnen waarbij hij zich hierbij op baseerde. Tot slot zal geanalyseerd worden of en op welke manier het kunstwerk in lijn is met inhoud van het traktaat van Paleotti.

#### **Franciscus van Assisi in de kunst**

Franciscus (1181/82 - 1226) werd geboren in Assisi en was de stichter van de eerste bedelorde, de orde van de Franciscanen of minderbroeders, waarin het leven in armoede centraal stond. Twee jaar na zijn dood, op 6 juli 1228 werd hij heilig verklaard door paus Gregorius IX.<sup>67</sup> Hij staat bekend om zijn grote liefde voor de natuur en werd vooral vereerd door de wonderen die hij na zijn dood zou hebben verricht, zoals het genezen van bezetenen, kreupelen en zieke kinderen.<sup>68</sup> Zijn oudste levensbeschrijving komt uit 1228-29 en is geschreven door Thomas van Celano, die hier in 1246 een tweede versie van publiceerde. Rond 1260 werden deze levensbeschrijvingen vervangen door een nieuwe, 'officiële' biografie door Bonaventura, de *Legenda Maior*<sup>69</sup>

In het begin stond de kunst rondom Franciscus met name in het teken van objecten die met hem in aanraking waren geweest. De vroegste afbeeldingen van de heilige werden gemaakt vanuit de Franciscaanse orde en hadden als doel de heilige en de orde te promoten. Daarnaast hadden ze een didactische functie; ze werden gemaakt om leken te onderwijzen over het leven van Franciscus en de boodschap van de orde te verspreiden. Franciscus werd centraal weergegeven, met eromheen scènes uit zijn leven of voorstellingen van de wonderen die hij na zijn dood had verricht. Een voorbeeld hiervan is het altaarstuk met Franciscus en scènes uit zijn leven (afb. 10), dat in 1235 door Bonaventura Berlinghieri geschilderd werd en in de San Francesco in Pescia hangt. Dit was een invloedrijk werk voor de ontwikkeling van de traditie van Franciscusafbeeldingen in de dertiende eeuw. Naast vier wonderen die weergegeven zijn, zijn twee scènes uit zijn leven voorgesteld. Dit waren in de kunst de twee populairste scènes rondom de heilige, de stigmatisatie van Franciscus, het moment waarop hij de wonden van Christus ontving, en zijn preek voor de vogels, het bewijs dat zijn prediking zo eenvoudig was dat zelfs de vogels hem verstonden. In de loop van de dertiende eeuw

---

<sup>67</sup> Laarhoven, *Beeldtaal van de christelijke kunst*, 11.

<sup>68</sup> *Franciscus van Assisi*, 7.

<sup>69</sup> *Ibidem*, 121.

werden steeds meer scènes uit zijn leven afgebeeld, zoals te zien is op het door Coppo di Marcovaldo geschilderde dossaal van Franciscus in de Bardikapel van de Santa Croce uit ca. 1245 (afb. 11).<sup>70</sup>

Aan het eind van de dertiende eeuw ontstond er een breuk met deze beeldtraditie van Franciscus, met het paneel over Franciscus en acht scènes uit zijn leven, geschilderd door Guido di Graziano in 1280, momenteel in de Pinacoteca Nazionale in Siena (afb. 12). Er ligt duidelijk minder nadruk op de wonderen van de heilige en meer op zijn relatie met de Kerk en zijn overeenkomsten met de grote christelijke heiligen en zijn rol als redder van de Kerk. Dit was het gevolg van de publicatie van de levensbeschrijving van Bonaventura in 1260, waarin veel nadruk werd gelegd op Christus en waarin de stigmatisatie als het hoogtepunt van zijn leven werd beschreven.<sup>71</sup>

Vanaf het einde van de zestiende eeuw traden er opnieuw veranderingen op in voorstellingen van Franciscus. In deze periode werden er veel schilderijen vervaardigd van heiligen die mediteerden of in gebed waren. Franciscus was voor dergelijke afbeeldingen erg populair. Hij werd beschouwd als de belichaming van de ultieme christelijke idealen, zoals het verrichten van goede werken en streven naar een leven in overeenstemming met Christus, en was hiermee het model bij uitstek in de tijd van geloofsvernieuwing.<sup>72</sup> Tijdens de contrareformatie werd het volk aangespoord om te mediteren over het lijden van Christus en Franciscus gold in deze context als een goed voorbeeld voor de gelovige. De betekenis van de heilige voor de leken kwam weer centraal te staan en Franciscus moest de gelovigen inspireren om berouw te tonen en boete te doen, zodat hun zonden vergeven konden worden.<sup>73</sup> In plaats van als verheven ordestichter werd hij steeds vaker weergegeven als een nederige boeteling, waarbij de nadruk lag op het verdriet dat de dood van Christus bij hem oproep. Onder andere Annibale maakte verschillende schilderijen van Franciscus in gebed. Door het accentueren van zijn emoties werd Franciscus menselijker en herkenbaarder voor de toeschouwer, die werd uitgenodigd om Franciscus' voorbeeld te volgen.<sup>74</sup> De heilige paste tevens goed bij de contrareformatie door zijn mystieke ervaringen, zoals de extase en de stigmatisatie. Daarnaast sloot zijn eigen benadering van het geloof, die sterk gericht was op de gevoelsmatige aspecten ervan, goed aan bij de geloofsbeleving van het eind van de zestiende eeuw.<sup>75</sup>

### **Ludovico's *Visioen van de heilige Franciscus van Assisi***

In deze periode ontstond Ludovico's schilderij *Het visioen van de Heilige Franciscus van Assisi* (afb. 13).<sup>76</sup> Ludovico's voorstelling past enerzijds in deze context, daar meditatie centraal heeft gesteld in zijn werk, maar wijkt tegelijkertijd iconografisch af van andere Franciscusvoorstellingen uit zijn tijd. Hij koos voor de verbeelding van een verhaal, waar tot dan toe geen beeldtraditie van bestond.

---

<sup>70</sup> Franco en Mulvaney, *The world of St. Francis of Assisi*, 19-29.

<sup>71</sup> Ibidem, 39-42.

<sup>72</sup> Askew, "The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting," 280.

<sup>73</sup> *Franciscus van Assisi*, 119.

<sup>74</sup> Ibidem, 135-39.

<sup>75</sup> Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, 187-88 en 267.

<sup>76</sup> *Ontmoeting van Meesterwerken*, 37-39 en 45.

Franciscus is frontaal in het midden afgebeeld, te herkennen aan de drie knopen in het koord van zijn habijt. Hij heeft Christus in zijn armen en kijkt naar het kind, dat in goddelijk licht baadt. Rechts van de centrale figuren is Maria afgebeeld, zwevend op wolken. Franciscus en zij zijn volledig geconcentreerd op het Christuskind. De figuren bevinden zich in een nachtelijk landschap, waarin op de achtergrond een metgezel van Franciscus zich knielend naast een boom bevindt.

In Ludovico's tijd waren nagenoeg geen schilderijen bekend van het visioen van Franciscus waarbij hij Christus omarmt. Lange tijd is het werk geïnterpreteerd als een verbeelding van de heilige Antonius van Padua. Dit kwam onder andere doordat bij de afgebeelde figuur de wonden van de stigmatisatie niet te zien zijn. Antonius met het Christuskind in zijn armen werd echter pas in de eerste helft van de zeventiende eeuw een gangbaar thema.<sup>77</sup> In 1975 werd door Graas voor het eerst verband gelegd tussen het schilderij en de heilige Franciscus van Assisi in een scriptie, die als artikel in het bulletin van het Rijksmuseum gepubliceerd werd onder de titel "Een nieuwe interpretatie van Ludovico Carracci's Visioen van Antonius van Padua".<sup>78</sup> Uit onderzoek bleek dat de verbeelding van Ludovico overeenkomsten vertoont met een verhaal uit *De geschiedenis van de Franciscaanse orde* van Luke Wadding, waarin een monnik in een bos getuige is van de overhandiging van het Christuskind door Maria aan Franciscus. Het eerste deel van deze publicatie kwam echter pas uit in 1625, na de dood van Ludovico. Aannemelijk was dat er een bron bestond waar zowel de kunstenaar als Luke Wadding zich op baseerden. In 1958 werd een tekst gevonden die in 1557-1568 door Marcos da Silva was gepubliceerd: *Crónicas da Ordem dos Frades Meno (Kronieken van de Franciscaanse orde)*. Hierin waren alle Franciscaanse legendes en anekdotes verzameld en biografieën van de belangrijkste leden van de Franciscaanse orde opgenomen. Het boek was overzichtelijk en thematisch geordend en kon gemakkelijk als iconografisch handboek gebruikt worden door zestiende- en zeventiende-eeuwse kunstenaars. De verschijning van Maria aan Franciscus wordt beschreven in hoofdstuk 83 tot en met 85 in het eerste boek. Hierin wordt verteld hoe een monnik 's nachts Franciscus volgt, die in het bos zijn nachtelijk gebed houdt. Dit verhaal vond plaats vóór de stigmatisatie, wat de afwezigheid van de wonden verklaart.<sup>79</sup> De verschijning is in het boek als volgt beschreven: 'This prayer being over, the Friar saw the Madonna appear in a brilliant effulgence of light, and, having arrived where the saint was kneeling, she gave him her baby son into his arms with marvelous benevolence, which the saint took, thanking her, and embraced it tenderly, and cuddled and kissed it, and this continued to the infinite happiness of the saint until the dawn appeared.'<sup>80</sup> Horatio Diola Bolo maakte een Italiaanse vertaling van de tekst. In 1582 was het eerste deel van de *Kronieken* al in meerdere edities beschikbaar in het Italiaans, deel twee en drie volgden in respectievelijk 1585 en

---

<sup>77</sup> Bull, "Ludovico's Carracci's Vision of St. Francis," 283-84.

<sup>78</sup> Graas, "Een nieuwe interpretatie van Ludovico Carracci's Visioen van Antonius van Padua," 173.

<sup>79</sup> Bull, "Ludovico's Carracci's Vision of St. Francis," 284-86.

<sup>80</sup> *Ibidem*, 286-87.

1591. Er bestaat dus een kans dat Ludovico de inhoud kende. Wat in het bijzonder interessant is, is dat de vertaling van Diola Bolo opgedragen werd aan Gabriele Paleotti.<sup>81</sup>

Naast de bijzondere iconografie is het werk uniek door het meditatieve, mystieke karakter. De voorstelling is verstild en alle beeldelementen zijn teruggebracht naar totale eenvoud. De scène draait volledig om de spirituele ervaring van de nabijheid van de heilige. Franciscus richt zich in diepe concentratie tot het Christuskind en ook Maria lijkt in gedachten verzonken. Ludovico koos voor een verstilde, intieme ontmoeting met Franciscus en beeldde Maria niet af als een hemelgodin, die zich in alle glorie voordeed aan de heilige. De meditatieve sfeer van de voorstelling wordt versterkt door het nachtelijke landschap.<sup>82</sup>

Het emotionele, menselijke aspect van het schilderij is in lijn met de boodschap die Paleotti in het eerste gedeelte van zijn traktaat verkondigt. Kunst moest inspelen op de gevoelens van de toeschouwer en voor de leken toegankelijk zijn. Het was aan de kunstenaar om ervoor te zorgen dat de gelovige zich goed kon inleven in de voorstelling en dichterbij de heilige werd gebracht. De toeschouwer moest aangespoord worden om eenzelfde volmaakte levensstijl na te streven als de heilige. Paleotti stelt: 'If we read various examples of individuals who, having read a single book, immediately changed their views because of what they had read, why would we suppose that a sacred image devoutly made would not produce the same result even more potently?'.<sup>83</sup> Er kan gesteld worden dat in het schilderij een poging is gedaan deze opvatting tot uitdrukking te laten komen. De scène is volledig gericht op de spirituele ervaring van de nabijheid van Franciscus en moet de toeschouwer inspireren om op eenzelfde wijze te leven. Deze rol komt in het schilderij expliciet terug in de gedaante van de monnik op de achtergrond, die volgens het verhaal zijn leven verandert na het aanschouwen van het visioen van Franciscus. In de bron van Marcos da Silva wordt dit als volgt beschreven: 'The Friar was so edified by this miracle, that he went into the presence of the saint, asked pardon, and changed his life.'<sup>84</sup> De jongeling was getuige van de openbaring van de heilige en deze gebeurtenis zorgde ervoor dat hij zijn leven veranderde. In dit opzicht is er een parallel te vinden in het schilderij van Ludovico: de gelovige die het werk bekeek moest geraakt worden en een nieuwe levenswijze willen nastreven.

Er kan geconcludeerd worden dat Ludovico's verbeelding bijzonder is omdat hij een nieuw verhaal introduceerde in de iconografische traditie van Franciscusafbeeldingen. Naar alle waarschijnlijkheid koos hij hiervoor omdat het een zeer geschikt thema was voor het afbeelden van het verlangen naar de nabijheid van het heilige. Hij probeerde met in lijn met de ideeën die in Paleotti's traktaat naar voren komen, de toeschouwer te onderwijzen en te raken, die Franciscus als voorbeeld diende te zien en zichzelf kon verplaatsen in de monnik op de achtergrond. Het meditatieve karakter wordt versterkt door de vereenvoudiging van de voorstelling en het mystieke landschap waarin de

---

<sup>81</sup> Ibidem, 283-86.

<sup>82</sup> *Ontmoeting van meesterwerken*, 38 en 43-44.

<sup>83</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 119.

<sup>84</sup> Bull, "Ludovico's Carracci's Vision of St. Francis," 287.

scène afgebeeld is. Het feit dat het weergegeven verhaal in vertaling opgedragen is aan Gabriele Paleotti, maakt het aannemelijker dat er een verband is tussen (het traktaat van) de bisschop en de vervaardiging van het schilderij.



## Hoofdstuk 4

### *De annunciatie*

---

Een ander werk van Ludovico dat afwijkt van de iconografische traditie, is zijn *Annunciatie-altaarstuk*. Dit schilderij vervaardigde hij in 1584 en is momenteel te bezichtigen in de Pinacoteca Nazionale in Bologna. In dit hoofdstuk zal eerst de iconografische traditie van de annunciatie uiteengezet worden, waarna het werk van Ludovico hiermee zal worden vergeleken, om afwijkingen vast te kunnen stellen. Vervolgens zal aan de hand van het traktaat onderzocht worden of deze terug te voeren zijn op de kunstcritiek van Paleotti.

#### **De annunciatie in de kunst**

De annunciatie is het verhaal van de aankondiging aan Maria en wordt beschreven in het Evangelie van Lukas (1: 26-38). Aartsengel Gabriël is door God naar Maria gezonden om haar te vertellen dat zij zal bevallen van een zoon.<sup>85</sup> Het verhaal werd in de vroege middeleeuwen al afgebeeld, waarbij Maria zittend, soms lezend, werd weergegeven. Ze wordt onderbroken door een engel die voor haar knielt. In Byzantijnse uitbeeldingen heeft zij soms een spinrokken in haar hand. In de dertiende eeuw werd een beeldelement toegevoegd, de vaas met lelies, die tussen de figuren in werd geplaatst.<sup>86</sup>

Vanaf de late middeleeuwen werd de annunciatie in Italië veelvuldig afgebeeld in fresco's en paneelschilderingen. Verschillende elementen werden toegevoegd als aanvulling op de vroegchristelijke beeldtraditie. Op annunciaties uit deze periode is vaak God in de hemel boven de scène afgebeeld, waarvandaan lichtstralen richting het tafereel schijnen. Boven het hoofd van Maria is de duif van de Heilige Geest te zien. Tegelijkertijd ontstonden het boek en de lessenaar als nieuwe motieven in de annunciatie, die genoemd worden in apocriefe verhalen, zoals de *Meditationes vitae Christi* van Pseudo-Bonaventura.<sup>87</sup> Vanaf de veertiende eeuw begon de omgeving in toenemende mate een belangrijke rol te spelen en werd de scène vaak in een portico gesitueerd. Maria en de engel werden van elkaar gescheiden door een zuil of een vaas met een lelie. Vanaf de vijftiende eeuw ontstonden in Europa drie hoofdtypen in het uitbeelden van de annunciatie. In Frankrijk werd de scène vaak afgebeeld in een kerkinterieur en in de Nederlanden in een interieur van een huis van de bourgeoisie. Dit leidde tot de toevoeging van huiselijke beeldelementen. In Italië bleef de annunciatie gesitueerd in een exterieur, meestal een portico, populair.<sup>88</sup>

Vanaf de zestiende eeuw werd het thema in Italië steeds vaker afgebeeld en vonden er ontwikkelingen plaats in de iconografische traditie. De presentatie werd onregelmatiger en de figuren kregen meer emoties. Ze namen verschillende houdingen aan en hun gebaren werden dynamischer. Dit

---

<sup>85</sup> Hall, *Hall's iconografisch handboek*, 18-19.

<sup>86</sup> Robb, "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries," 499.

<sup>87</sup> Ibidem, 482.

<sup>88</sup> Ibidem, 485-500.

vormde een contrast met de meer formele weergaven uit de veertiende eeuw.<sup>89</sup> De hemel en aarde werden daarnaast in steeds grotere mate met elkaar verbonden: dampen en wolken lieten de architectuur of de inrichting van de kamer verdwijnen, waardoor de scène zich niet op aarde maar in de hemel af leek te spelen. Er werden regelmatig putti of cherubijnen toegevoegd aan de voorstelling en Gabriël werd standaard op een wolk afgebeeld.<sup>90</sup> Een extreem voorbeeld van deze nieuwe iconografie is de annunciatie van Federico Zuccaro, waarnaar in 1571 door Cornelis Cort een prent werd gemaakt (afb. 14). In het midden van het onderste gedeelte zijn Maria en Gabriël weergegeven. Maria is afgebeeld achter haar lessenaar, Gabriël houdt een lelietak in zijn hand en knielt op een wolk, die omgeven is door meerdere engelen. Rondom de twee belangrijkste figuren zijn enkele huiselijke motieven te zien, waaronder een stoel en een paar schoenen. Links en rechts van Maria en Gabriël zijn zes profeten met hun attributen afgebeeld. Boven de annunciatie opent de hemel zich, waarin zich centraal de duif van de Heilige Geest en God de Vader bevinden. Aan weerszijden is een groot aantal engelen en putti afgebeeld, een aantal met muziekinstrumenten. Deze prent toont goed aan waar Paleotti zich in zijn traktaat tegen verzette. De overvolle presentatie leidt af van de eigenlijke boodschap van het verhaal. Het overgrote deel van de afgebeelde figuren is niet relevant voor de vertelling van het verhaal, er zijn decoratieve elementen toegevoegd en God is afgebeeld als persoon.

Ook in de annunciatie die Ventura Salimbeni da Siena circa twintig jaar later schilderde (afb. 15), zijn bovengenoemde ontwikkelingen goed te herkennen. Op dit schilderij lijkt de volledige hemel in optocht naar de aartsengel, die op een wolk binnenkomt. De duif van de Heilige Geest is boven Maria afgebeeld, er zijn lichtgevende dampen te zien en de ruimte gaat in rook op. Dit werd vervolgens het uitgangspunt voor veel kunstenaars in Italië, zoals Guido Reni. Er werden vaak meerdere putti afgebeeld, de ruimte was mistig en Gabriël bevond zich op een wolk. De oude simplistische weergave uit de late middeleeuwen kwam weinig meer voor. De nieuwe annunciatie stond in het teken van triomf en werd al snel de standaard in katholiek Europa.<sup>91</sup>

### **Ludovico's *Annunciatie*-altaarstuk**

*De annunciatie* van Ludovico (afb. 16) staat in schril contrast met deze naar grootsheid en triomf neigende uitbeeldingen. De basiselementen van het thema zijn in zijn versie duidelijk terug te zien: rechts op het schilderij is Maria afgebeeld, knielend achter een lessenaar, links van de lessenaar knielt de engel. De duif van de Heilige Geest is weergegeven voor het venster dat zich op de wand achter de figuren bevindt en waarin de contouren van een stad te herkennen zijn. Goddelijke stralen zetten Maria in het licht. Maria en Gabriël bevinden zich in een interieur, dat volgens een strak perspectief is opgesteld.<sup>92</sup> Decoratieve elementen ontbreken. In vergelijking met de triomferende annunciaties die

---

<sup>89</sup> Denny, *The annunciation from the right*, 121-26.

<sup>90</sup> Mâle, *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*, 239-40.

<sup>91</sup> Ibidem, 240-41.

<sup>92</sup> Arasse, *L'annonciation Italienne: une histoire de perspective*, 287.

aan het eind van de zestiende eeuw in Italië populair werden, heeft Ludovico voor een heel sobere uitbeelding van het verhaal gekozen. Er wordt geen verbinding gelegd tussen de hemel en de aarde; alleen Gabriël is te zien, niet vergezeld door andere engelen, en wolken of mist ontbreken. De aartsengel knielt daarbij niet op een wolk, wat wel gebruikelijk was tegen het einde van de zestiende eeuw. Overbodige personen, zoals achtergrondfiguren of profeten die in deze periode soms aan de scène toegevoegd werden, liet Ludovico achterwege. Hij bracht de voorstelling terug tot de essentie van het verhaal, waarin alleen Gabriël, Maria en de Heilige Geest een rol spelen. Ook wat betreft de lichaamstaal van de figuren week Ludovico af van zijn tijdgenoten. Zoals reeds is genoemd werden annunciaties in zijn tijd vaak dynamischer, de figuren vertoonden meer emotie en namen ingewikkeldere houdingen aan. Ludovico heeft weinig nadruk gelegd op de emotie en expressiviteit van Maria en de engel, maar besteedde wel veel aandacht aan de precieze gebaren. Niet om zijn voorstelling dynamischer te maken, maar om het een sterk didactisch karakter te geven. Hij heeft alles zeer simplistisch weergegeven en de gebeurtenissen en figuren zijn heel duidelijk geordend. Gabriël steekt een vinger op en houdt een lelie in zijn linkerhand, als symbool voor de maagdelijkheid van Maria.

De expliciet didactische functie van de voorstelling maakt het altaarstuk een belichaming van Paleotti's opvatting dat kunst een heldere en simpele iconografie moet hebben met het oog op haar uiteindelijke doel: 'delight, teach and move'. Afbeeldingen moesten volgens Paleotti begrijpelijk zijn voor de onwetende toeschouwer, die het gevoel moest krijgen alsof de gebeurtenissen zich voor zijn ogen af hadden kunnen spelen.<sup>93</sup> Paleotti benadrukte in zijn traktaat meerdere malen het belang van christelijke afbeeldingen voor het onderwijzen van het volk. Het volk is volgens hem niet in staat om slechts op basis van woorden de geloofsartikelen te begrijpen. Als deze in woorden zijn uitgelegd, zal men ze beter onthouden aan de hand van een afbeelding. Hij benadrukt in zijn verhandeling over het belang van de educatie van het volk dat afbeeldingen in dit opzicht minstens net zo belangrijk zijn als boeken. Kunst kan van groot belang zijn voor het ongeletterde volk; mensen die niet konden lezen konden op deze manier wel het verhaal begrijpen.<sup>94</sup>

Paleotti noemt de annunciatie expliciet in zijn traktaat. Dit komt voor in het gedeelte dat hij wijdt aan 'verdachte afbeeldingen', afbeeldingen waarvan het afgebeelde verhaal niet bevestigd wordt door de Bijbel. Paleotti gaat in op annunciaties waarbij er stralen van de Heilige Geest uit de hemel komen en het Christuskind afdaalt naar de baarmoeder van Maria. Deze weergave was in lijn met verdachte ketterse opvattingen van onder andere Valentinus en staat niet zo in de Bijbel beschreven.<sup>95</sup> Ook in het gedeelte over het verbeelden van apocriefe verhalen wordt de annunciatie kort besproken. Apocriefe thema's mogen alleen afgebeeld worden als de waarschijnlijkheid van het verhaal hoog is. Maria die bidt tijdens de annunciatie is om deze reden geen probleem. In het Bijbelverhaal staat niet

---

<sup>93</sup> Feigenbaum, "The early history of Ludovico's 'Annunciation' altar-piece," 620.

<sup>94</sup> Paleotti, *Discourse on sacred and profane images*, 116-18.

<sup>95</sup> *Ibidem*, 165.

beschreven wat Maria aan het doen was op het moment dat Gabriël haar begroette, maar veel kunstenaars beelden haar af tijdens een gebed. Dit is aannemelijk en daarom volgens Paleotti niet verwerpelijk.<sup>96</sup> Het ontbreken van de hemel, die doorgaans op verbeeldingen van de annunciatie wel te zien is, is duidelijker op het traktaat van Paleotti gebaseerd. In zijn traktaat keert Paleotti zich tegen de verbeelding van dergelijke hemelse glorie, daar deze niet op de aarde waargenomen kan worden.<sup>97</sup>

De mogelijke beïnvloeding van Paleotti wordt aannemelijker wanneer dieper ingegaan wordt op de opdracht en ontstaansgeschiedenis van het schilderij. Het schilderij bevond zich vanaf de jaren '30 van de zeventiende eeuw tot aan de Tweede Wereldoorlog in de kapel van de S. Giorgio in Poggiale, Bologna. Het werk komt echter uit 1585-86 en de eerste vermelding ervan komt uit een gids van Francesco Cavazzoni over kunst uit 1603 in Bologna. Volgens deze bron zou het werk zich bevinden in de *residenza* van de kerk. Dit was een aparte ruimte grenzend aan het kerkgebouw, die in 1583 aangelegd was door de broederschap van het Heilige Sacrament (*Compagnia del SS. Sacramento*). De opdracht voor het altaarstuk met de annunciatie werd gegeven vanuit deze Sociëteit, waarschijnlijk door de secretaris, Giulio Cesare Guerini. Het altaarstuk was bedoeld voor gebruik van de broederschap. In het vertrek waarin het zich bevond, kwamen de leden van de broederschap bijeen voor reflectie en discussies over het geloof. De ruimte had andere doelen dan een normale kapel. Ruim vijftig jaar later werd een nieuwe kerk gebouwd en werd het altaarstuk overgeplaatst naar de kapel, waar het zich tot de Tweede Wereldoorlog heeft bevonden.<sup>98</sup>

Interessant is dat de broederschap gesteund werd door Gabriele Paleotti, die de discussies over de christelijke doctrine sterk aanmoedigde. De SS. Sacramento was een belichaming van Paleotti's idee dat leken direct bij de Kerk betrokken moesten worden en dit gebeurde in de vorm van discussies over het geloof in de *residenza*. Deze ruimte kan beschouwd worden als een manifestatie van Paleotti's gedachtegoed over hervorming en Ludovico's altaarstuk was hierin het centrale punt. Het schilderij sloot goed aan op de educatieve functie van de ruimte. Door de vereenvoudigde uitbeelding, waarbij alle gebaren helder en begrijpelijk zijn weergegeven, konden ook de jongste leden van de Sociëteit het afgebeelde verhaal begrijpen.<sup>99</sup> Er zijn twee eerdere verbeeldingen van de annunciatie bekend, die naar alle waarschijnlijkheid aan Ludovico toegeschreven kunnen worden.<sup>100</sup> Op deze werken zijn wel hemelse visioenen en cherubijnen te zien. Ze contrasteren met de versie uit de S. Giorgio en benadrukken het uitzonderlijke van deze annunciatie.<sup>101</sup>

Er kan geconcludeerd worden dat de annunciatie van Ludovico afwijkt van de ontwikkelingen die plaatsvonden in de iconografische traditie van het thema aan het einde van de zestiende eeuw. Zijn simplistische weergave staat in contrast met de annunciaties die steeds voller werden en waarin de rol

---

<sup>96</sup> Ibidem, 171.

<sup>97</sup> Feigenbaum, "The early history of Ludovico's 'Annunciation' altar-piece," 618-20.

<sup>98</sup> Ibidem, 618-20.

<sup>99</sup> Ibidem, 617-18.

<sup>100</sup> *Annunciatie*, momenteel in een privécollectie in Rome; *Annunciatie*, locatie onbekend (hiervan bestaat alleen een foto in het archief van Thomas Agnew and Sons).

<sup>101</sup> Feigenbaum, "The early history of Ludovico's 'Annunciation' altar-piece," 619-20.

van de hemel toenam. Ludovico beeldde het thema op een simplistische manier af en gaf zijn schilderij hiermee een sterk didactisch karakter. Deze aanpassing kan opgevat worden als een reactie op het traktaat van Paleotti, waarin de bisschop verdedigt dat afbeeldingen een heldere en simpele iconografie moeten hebben, zodat ze bij kunnen dragen aan het onderwijzen van het volk. Daarnaast keert Paleotti zich in zijn traktaat expliciet af van het vertonen van hemelse glorie in schilderijen, gezien dit niet op aarde waargenomen kan worden. De hypothese dat Ludovico bij de vervaardiging van zijn annunciatie is beïnvloed door de ideeën van Paleotti wordt aannemelijker met het oog op de didactische functie die het schilderij had binnen de broederschap, die bovendien door Paleotti gesteund werd.

## Conclusie

---

In deze scriptie is getracht een beeld te schetsen van het mogelijke verband tussen de iconografische vernieuwingen die opvallen in het oeuvre van Ludovico Carracci en het traktaat dat bisschop Paleotti in dezelfde periode schreef, waarin hij zijn kritiek op kunst uiteenzette. Om deze vraag te kunnen beantwoorden was het eerst van belang om in te gaan op de inhoud van het traktaat. Daarna is een poging gedaan de receptie en verspreiding van het traktaat in de laatste decennia van de zestiende eeuw in kaart te brengen. De wetenschappelijke studies die aandacht hebben besteed aan deze kwestie geven aan dat kunstenaars in Bologna het traktaat niet volledig lasen, dan wel als leidraad gebruikten bij het vervaardigen van hun schilderijen. Posner en Boschloo beargumenteren in hun publicaties over Annibale Carracci wel dat zeker een deel van de kunstenaars in grote lijnen op de hoogte was van de inhoud van het traktaat. Paleotti verwoordt in zijn geschrift gedachten die voortkwamen uit het Concilie van Trente en in die tijd door meerderen gedeeld werden. Hij had persoonlijk contact met kunstenaars, dus het is aannemelijk dat zij op de hoogte waren van zijn ideeën over kunst. Noyes trekt in haar publicatie de invloed van het traktaat op de kunst in Bologna in twijfel en stelt dat het in die tijd niet als een belangrijk document werd beschouwd. Ook benoemt ze dat er schilderijen vervaardigd werden die niet in lijn waren met de voorschriften van Paleotti, onder andere door Ludovico Carracci.

Wanneer het oeuvre van deze Bolognese kunstenaar bekeken wordt, valt echter op dat in meerdere religieuze voorstellingen iconografische vernieuwingen zijn op te merken. Ludovico leefde in de tijd van Paleotti en het is bekend dat hij een kopie van het document in zijn bezit had. Daarbij heeft hij fresco's vervaardigd in de Dom van Bologna in opdracht van Paleotti. Er zijn dus redenen om aan te nemen dat hij beïnvloed is door de opvattingen van de bisschop. Zijn de ideeën die expliciet in het traktaat verwoord worden echter ook direct terug te zien in het werk van Ludovico? Aan de hand van drie casussen is in deze scriptie een poging gedaan hier meer inzicht in te verwerven.

Wanneer de analyses van de schilderijen vergeleken worden, valt op dat alle drie de werken lijken te reageren op een ander aspect van het traktaat van Paleotti. Paleotti betoogde in zijn traktaat dat kunst in zijn tijd ontaard was, en iconografische tradities zich hadden ontwikkeld in een richting die steeds verder van de oorspronkelijke bron afstond. Ludovico's verbeeldingen van *Susanna en de ouderlingen* lijken hier een reactie op te vormen. Afbeeldingen van Susanna waren lange tijd symbool van kuisheid en christelijke deugd geweest en kregen in de loop van de zestiende eeuw steeds meer nadruk op erotiek. Kunstenaars beeldden het af om de schoonheid van 'het naakt' weer te kunnen geven. Ludovico verplaatste het zwaartepunt en stelde de oorspronkelijke Bijbeltekst weer centraal. Dit is ook te zien in zijn weergave van de annunciatie. De iconografische traditie ontwikkelde zich in de zestiende eeuw richting een voorstelling die steeds minder overeenkomsten vertoonde met het Bijbelverhaal. Er werden irrelevante personen toegevoegd en de hemelse glorie ging een steeds grotere rol spelen. Ludovico bracht de scène terug naar de basiselementen van het thema.

Met zijn schilderijen *De annunciatie* en *Het visioen van de heilige Franciscus van Assisi* lijkt Ludovico betekenis te geven aan Paleotti's ideeën over de taken een kunstenaar. Zijn voorstelling van Franciscus is in overeenstemming met de opvatting dat kunst de toeschouwer moet raken. Hij koos een verhaal waarvan in de kunst nog bijna geen verbeeldingen van bestonden, maar wat een zeer geschikt thema was om de devotie van een heilige af te beelden. Hij maakte een uitzonderlijk verstilde en meditatieve voorstelling, waarbij de heilige dicht bij de toeschouwer werd gesteld. Op deze manier vervulde Franciscus een voorbeeldrol voor de gelovige, die zichzelf kan herkennen in de monnik op de achtergrond van het werk. De rol van heiligen in het opwekken van emotie bij het gelovige volk komt meerdere malen terug in het traktaat. Ludovico's verbeelding van de annunciatie is in overeenstemming met het idee dat kunst de gelovigen dient te onderwijzen. Het betreft een zeer simplistische weergave en vervult hiermee een duidelijk didactische functie. Paleotti benadrukte in zijn traktaat meerdere malen het belang van christelijke afbeeldingen voor het onderwijzen van het volk. Afbeeldingen moesten volgens hem helder zijn voor de onwetende of toeschouwer, die het gevoel moest krijgen alsof de gebeurtenissen zich voor zijn ogen af hadden kunnen spelen. Ludovico lijkt dit doel voor ogen te hebben gehad bij het vervaardigen van zijn *Annunciatie-altaarstuk*.

Daarnaast is uit literatuuronderzoek gebleken dat er extra aanwijzingen zijn dat Paleotti in verband kan worden gebracht met Ludovico. Van het verhaal van Franciscus van Assisi verscheen in 1582 een vertaling door Diola Bolo, die werd opgedragen aan de bisschop. Daarnaast was Ludovico's *Annunciatie-altaarstuk* bestemd voor een kapel in een kerk, die dienst deed als discussieruimte voor de *Compagnia del SS. Sacramento*. Deze broederschap werd gesteund door Gabriele Paleotti.

Directe invloed van het traktaat op het werk van Ludovico is niet aan te tonen. Zolang er geen bronnen bestaan waarin expliciet wordt bevestigd dat hij het traktaat heeft gelezen, zal het een kwestie blijven van vermoedens. In deze scriptie zijn slechts drie werken behandeld, dit is een zeer kleine steekproef op zijn volledige oeuvre. Om meer inzicht te werven in de invloed van de bisschop op Ludovico, zal een groter onderzoek opgezet moeten worden, waarbij meer van zijn schilderijen betrokken worden. Het feit dat in de werken die nu besproken zijn, ideeën terug lijken te komen die in het traktaat aan bod komen, wil daarbij niet zeggen dat hij zich bij de vervaardiging van zijn schilderijen volledig aan dit document conformeerde. Noyes noemde in haar artikel dat Ludovico op een van zijn kunstwerken de heiligen gezichten gaf van opdrachtgevers, wat volgens Paleotti absoluut verwerpelijk was. Het doel van deze scriptie was echter niet om hard te maken dat Ludovico het traktaat volledig als uitgangspunt gebruikte, maar om aanwijzingen te vinden dat hij de ideeën die erin naar voren komen meenam bij het vervaardigen van zijn schilderijen. Voor de drie religieuze werken die in deze scriptie centraal stonden, geldt in ieder geval dat hij de taken 'to delight, to teach and to move' die Paleotti voor kunstenaars belangrijk achtte, een zekere betekenis toedichtte.

## Literatuurlijst

---

- Arasse, Daniel. *L'annonciation Italienne: une histoire de perspective*. Parijs: Éditions Hazan, 2010.
- Askew, Pamela. "The Angelic Consolation of St. Francis of Assisi in Post-Tridentine Italian Painting." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 32(1969)1: 280-304.
- Bohn, Babette. "Rape and the Gendered Gaze: Susanna and the Elders in Early Modern Bologna." *Biblical Interpretation* 9(2001)3: 259-86.
- Bohn, Babette. *Ludovico Carracci and the Art of Drawing*. Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2004.
- Boschloo, Anton W.A., *Annibale Carracci in Bologna: Visible Reality in Art after the Council of Trent*. Den Haag: Government Printing Office, 1974.
- Boschloo, Anton W.A., Gert Jan Van Der Sman, Albert J. Elen en Mandy Sikkens. *Italian Paintings from the Sixteenth Century in Dutch Public Collections*. Florence: Centro Di, 1993.
- Bottari, Giovanni Gaetano en S. Ticozzi. *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Milaan: Giovanni Silvestri, 1822.
- Bull, Duncan. "Ludovico's Carracci's Vision of St. Francis: inspiration and influence." *The Rijksmuseum Bulletin* 60(2012)4: 282-314.
- Clanton, Dan W. Jr. *The Good, the Bold, and the Beautiful: The Story of Susanna and Its Renaissance Interpretations*. New York: T & T Clark, 2006.
- Dempsey, Charles. "Book Review: Annibale Carracci in Bologna. Visible Reality in Art After the Council of Trent." *The Art Bulletin* 58(1976)1: 129-31.
- Denny, Don. *The Annunciation from the Right: from Early Christian Times to the Sixteenth Century: Outstanding Dissertations in the Fine Arts*. New York: Garland Pub, 1977.
- Feigenbaum, Gail. "The Early History of Ludovico Carracci's 'Annunciation' Altar-Piece." *Burlington Magazine* 132, no. 1050 (1990): 616-22.
- *Franciscus van Assisi*, Inge A. Schriemer, red. Utrecht: Museum Catharijneconvent, 2016. Tentoonstellingscatalogus.
- Franco, Bradley R., red. *The World of St. Francis of Assisi: Essays in Honor of William R. Cook*. The Medieval Franciscans 11. Boston: Brill, 2015.
- Graas, T. "Een nieuwe interpretatie van Lodovico Carracci's Visioen van Antonius van Padua." *Bulletin Van Het Rijksmuseum* 23(1975)3: 173-75.
- Garrard, Mary D. "Artemisia and Susanna." *Feminism and Art History* (1982)1:147-171.
- Grasman, Edward. "On Closer Inspection: The Interrogation of Paolo Veronese." *Artibus et Historiae* 30(2009)59: 125-34.



- Hall, James e.a. *Hall's iconografisch handboek: onderwerpen, symbolen en motieven in de beeldende kunst*. 6e druk. Leiden: Primavera Pers, 1992.
- Laarhoven, Jan van. *De beeldtaal van de christelijke kunst: geschiedenis van de iconografie*. Nijmegen: SUN, 2008.
- Mâle, Emile. *L'art religieux de la fin du XVIe siècle, du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle: étude sur l'iconographie après le Concile de Trente, Italie-France-Espagne-Flandres*. 2e druk. Parijs: A. Colin, 1951.
- Malvasia, Carlo Cesare. *Malvasia's Life of the Carracci: Commentary and Translation*, vert. Anne Summerscale. University Park, Pa.: Pennsylvania State University Press, 2000.
- Noyes, Ruth S. "Aut numquid post annos mille quingentos docenda est Ecclesia Catholica quomodo sacrae imagines pingantur? Post-Tridentine image reform and the myth of Gabriele Paleotti." *Catholic Historical Review* 99 (2013)2: 239-61.
- O'Malley, John W. *Trent: What Happened at the Council*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2013.
- Os, Henk W. van. *Ontmoeting van meesterwerken. Deel 2, Titaan, Ludovico*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1992.
- Paleotti, Gabriele. *Discourse on sacred and profane images*, vert. William McCuaig . Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- Posner, Donald. *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting Around 1590*. Londen: Phaidon, 1971.
- Prodi, Paolo. "Introduction." In: McCuaig, William, red. *Discourse on sacred and profane images*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2012.
- Robb, David M. "The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries." *The Art Bulletin* 18(1936)4: 480-526.
- Tanner, Norman en G. Alberigo. *Decrees of the Ecumenical Councils*. Londen: Sheed & Ward, 1990.

## Lijst van afbeeldingen

---



Afb. 1. Ludovico Carracci, *Tenhemelopneming van de Maagd*, 1586-87, olieverf op doek, 245.1 x 134.6 cm., North Carolina Museum of Art Raleigh (foto: North Carolina Museum of Art Raleigh [https://ncartmuseum.org/art/detail/the\\_assumption\\_of\\_the\\_virgin](https://ncartmuseum.org/art/detail/the_assumption_of_the_virgin), geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 2. Annibale Carracci, *Pietà*, ca. 1600, olieverf op doek, 148 x 151 cm., Museo e Real Bosco di Capodimonte Napels (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/carracci/annibale/2/pieta.html>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 3. Jacopo Robusti (Tintoretto), *Susanna en de ouderlingen*, 1555-56, olieverf op doek, 146 x 193.6 cm., Kunsthistorisches Museum Wenen (foto: Kunsthistorisches Museum Wenen <https://www.khm.at/objektdb/detail/1564/> geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 4. Jacopo Robusti (Tintoretto), *Susanna en de ouderlingen*, ca. 1555, olieverf op doek, 48 x 116 cm., Museo del Prado, Madrid (foto: Museo del Prado Madrid <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/fc081ba5-40e1-4fe6-b6ae-60ccd282252b>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 5. Guido Reni, *Susanna en de ouderlingen*, 1620-25, olieverf op doek, 116.6 x 150.5 cm., National Gallery Londen (foto: National Gallery Londen <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/image-download-terms-of-use?img=n-0196-00-000017-wz-pyr.tif&invno=NG196>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 6. Annibale Carracci, *Susanna en de ouderlingen*, 1590-95, ets en gravure, 31.8 x 31.1 cm., National Gallery of Art Washington (foto: National Gallery of Art Washington <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.140823.html>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 7. Guercino, *Susanna en de ouderlingen*, 1617, olieverf op doek, 176 x 208 cm., Museo del Prado Madrid (foto: Museo del Prado Madrid <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/susannah-and-the-elders/9c9b3611-5c80-457d-a99a-e5580f3074e6> geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 8. Ludovico Carracci, *Susanna en de ouderlingen*, 1595-1600, olieverf op doek, 170 x 132 cm., Raccolte d'arte della Banca Popolare dell'Emilia Modena. (foto: Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna\\_e\\_i\\_vecchioni\\_-\\_Ludovico\\_Carracci.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Susanna_e_i_vecchioni_-_Ludovico_Carracci.jpg), geraadpleegd 29 mei 2019).



Afb. 9. Ludovico Carracci, *Susanna en de ouderlingen*, 1616, olieverf op doek, 146.6 x 116.5 cm., National Gallery Londen (foto: National Gallery Londen <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/ludovico-carracci-susannah-and-the-elders>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 10. Bonaventura Berlinghieri, *St. Franciscus*, 1235, tempera op paneel, 160 x 123 cm., San Francesco Pescia (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/index1.html>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 11. Coppo di Marcovaldo, *St. Franciscus en twintig scènes uit zijn leven*, 1240-45, tempera op paneel, Bardikapel, Santa Croce Florence (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/index1.html>, geraadpleegd 26 mei 2019).

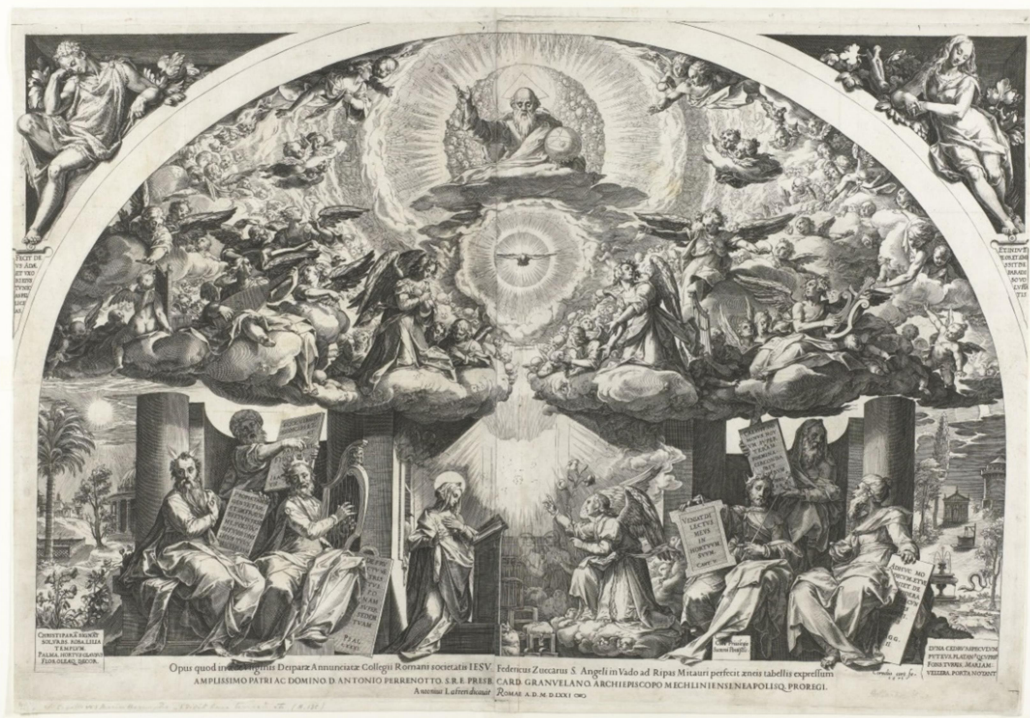


Afb. 12. Guido di Graziano, *St. Franciscus altaarstuk*, 1270, tempera op paneel, Pinacoteca Nazionale Siena (foto: Web Gallery of Art <https://www.wga.hu/index1.html>, geraadpleegd 26 mei 2019).





Afb. 13. Ludovico Carracci, *Het visioen van de Heilige Franciscus van Assisi*, 1583-85, olieverf op doek, 103 x 102 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-3992>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 14. Cornelis Cort (naar Federico Zuccaro), *Annunciatie, omgeven door profeten*, 1571, gravure, 48.1 x 68 cm., Rijksmuseum Amsterdam (foto: Rijksmuseum Amsterdam <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-44.170>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 15. Ventura Salimbeni, *Annunciatie*, 1602, olieverf op paneel, 42.8 x 29 cm., Museum of Fine Arts Budapest (foto: Museum of Fine Arts Budapest <https://www.mfab.hu/artworks/the-annunciation-4/>, geraadpleegd 26 mei 2019).



Afb. 16. Ludovico Carracci, *Annunciatie*, 1584, olieverf op doek, 182.5 x 221 cm., Pinacoteca Nazionale Bologna (foto: Pinacoteca Nazionale Bologna [http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content\\_page/item/412-annunciazione-412](http://www.pinacotecabologna.beniculturali.it/it/content_page/item/412-annunciazione-412) geraadpleegd 26 mei 2019).

## Samenvatting

---

Na het Concilie van Trente ontwikkelde Bologna zich in de tweede helft van de zestiende eeuw tot een centrum van de contrareformatie. De aartsbisschop van de stad, Gabriele Paleotti, was nauw betrokken bij de kerkhervorming en in zijn ogen was hierbij een belangrijke rol weggelegd voor kunstenaars. In 1582 publiceerde hij een traktaat, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, waarin hij kritiek uitlet op de manier waarop beeldende kunst zich door de tijd heen had ontwikkeld. Het is onduidelijk in welke mate dit traktaat invloed heeft gehad op de kunstenaars in Bologna. Opvallend aan het oeuvre van een Bolognese kunstenaar uit deze periode, Ludovico Carracci, zijn de iconografische vernieuwingen in het verbeelden van religieuze thema's. In deze scriptie is onderzocht in welk opzicht Ludovico's schilderijen *Susanna en de ouderlingen*, *Het visioen van Franciscus van Assisi* en *De annunciatie* afwijken van de iconografische traditie en in hoeverre deze aanpassingen terug te voeren zijn op de kunstkritiek zoals deze gegeven wordt in het traktaat van Gabriele Paleotti. Uit de analyses van de case studies blijkt dat Ludovico met name gehoor geeft aan Paleotti's ideeën over de taken van een kunstenaar: het onderwijzen van het volk en het opwekken van emoties bij de toeschouwer.