

Michael W. Kwakkelstein

**Het wezen van de
schilderkunst volgens
Leonardo da Vinci**

**Over de verhouding tussen
kunsttheorie en de praktijk van
de schilder in de Renaissance**

Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen



Oratie 19 oktober 2011

Michael W. Kwakkelstein

Het wezen van de
schilderkunst volgens
Leonardo da Vinci

Over de verhouding tussen
kunsttheorie en de praktijk van
de schilder in de Renaissance



Universiteit Utrecht
Faculteit Geesteswetenschappen

Oratie

Uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van profileringshoogleraar Beeldende Kunst van de Renaissance in Italië en de Nederlanden aan de Universiteit Utrecht op woensdag 19 oktober 2011.

Mijnheer de Rector Magnificus, zeer gewaardeerde toehoorders,

Jaarlijks bezoeken ruim 1 miljoen mensen de Galleria degli Uffizi in Florence om de hoogtepunten uit de Italiaanse renaissanceschilderkunst te bewonderen. Uit de geschriften van Leonardo da Vinci (1452-1519) blijkt dat hij bekend was met een aantal van deze beroemde werken en ook dat hij zeer kritisch stond tegenover het werk van zijn Italiaanse vakbroeders. Ik kan u zeggen dat, als *hij* u door de Uffizi zou leiden, u na afloop van uw bezoek diep teleurgesteld het museum zou verlaten. Uw illustere gids zou u namelijk vooral hebben gewezen op de fouten en tekortkomingen die de schilderijen, naar zijn oordeel, bevatten – wellicht met uitzondering van zijn eigen werk dat ook in dit museum vertegenwoordigd is. Nu zult u zich afvragen waarin de schilderijen van de door ons bewonderde meesters volgens Leonardo tekortschieten. Met andere woorden: wat waren dan Leonardo's opvattingen over goede schilderkunst? En, zeker zo belangrijk, beantwoordde hij als schilder aan zijn eigen eisen?

Deze laatste vraag ligt ten grondslag aan deze rede. Ik wil hier de stelling poneren dat de schilderkunst van Leonardo da Vinci niet altijd beantwoordt aan de eigenschappen van goede schilderkunst, zoals hij die zelf in zijn geschriften heeft verwoord. In het merendeel van de aan Leonardo's schilderkunst gewijde studies worden zijn theoretische aanwijzingen gebruikt ter verduidelijking van de schildertechnieken die hij zelf toepaste. Gaandeweg is men Leonardo's aantekeningen dan ook gaan zien als een commentaar op zijn eigen schilderkunst; zijn schilderijen zouden op ideale wijze zijn theorieën uitbeelden.¹ Wanneer men echter niet gericht naar passages zoekt die van toepassing zouden kunnen zijn op een specifiek kenmerk van Leonardo's schilderkunst, maar het geheel aan beschouwingen en voorschriften in ogenschouw neemt, dan blijkt de veronderstelde samenhang tussen zijn theorie en praktijk minder evident te zijn.

Aan de basis van deze rede ligt uitgebreid onderzoek dat is gericht op het begrijpen van de bedoelingen van Leonardo als schilder: waarom heeft hij het afgebeelde op een bepaalde wijze vormgegeven? Slechts weinig schilders uit Leonardo's tijd voelden zich geroepen hun kostbare tijd te besteden aan het neerschrijven van hun gedachten over hun beroep. Dat Leonardo dat echter wel heeft gedaan biedt ons de mogelijkheid te onderzoeken op welke wijze zijn denken en doen

zich tot elkaar verhouden. Wat Leonardo's geschriften meerwaarde geeft is het feit dat hij schreef als schilder voor de schilder en niet als geleerde of humanist voor een geletterd publiek. Dit verklaart ook zijn kritische uitlatingen aan het adres van zijn vakgenoten. Gezien de grote belangstelling die de Florentijnse schilderkunst uit de renaissance wereldwijd geniet, is het verassend dat deze nog niet vanuit Leonardo's uitspraken is benaderd. Aan de hand van enkele voorbeelden zal ik duidelijk maken waarop Leonardo's kritiek gericht was in de hoop dat dit geen negatief effect op uw toekomstig museumbezoek zal hebben.

Mijn belangstelling voor de praktijk van de renaissanceschilder in samenhang met het daarop betrekking hebbende eigentijdse gedachtegoed, gaat terug tot mijn studententijd. In Leiden maakte ik kennis met de baanbrekende publicaties van Michael Baxandall en Ernst Gombrich. Hun benadering van het historisch materiaal is mij altijd blijven inspireren. Alvorens de argumenten ter onderbouwing van mijn stelling aan te voeren, acht ik het nuttig een beknopte toelichting te geven op de historisch context van Leonardo's aandacht voor de theorie van de schilderkunst en de aard van de geschreven bronnen die ik heb gebruikt.

Gedurende de vijftiende eeuw nam in Italië het aantal werken waarin verwijzingen naar de schilderkunst voorkomen toe. Het merendeel van deze teksten was geschreven door humanisten: geleerden die, meestal in het Latijn, schreven over literatuur, geschiedenis en ethica. Zij waren in hun uitlatingen over de schilderkunst aangespoord door wat zij in antieke teksten over kunst hadden gelezen. Veel van deze teksten handelden niet specifiek over de beeldende kunsten; vaak ging het om theoretische werken over retorica en poëzie. Niettemin verschaffen zij de eerste kunstcritici relevante concepten en een kritisch begrippenapparaat. Bovendien bleek eruit dat schilderkunst in de oudheid in hoger aanzien stond dan in de vijftiende eeuw, toen zij als een ambacht werd beschouwd.²

Of de discussie nu gevoerd werd door humanisten, opdrachtgevers of kunstenaars, één bron is voor allen van bijzondere invloed geweest. Dit was de *Naturalis Historia* (Natuurlijke Historie), het in de eerste eeuw na Christus geschreven encyclopedisch levenswerk van Plinius de Oudere. Plinius wijdde drie hoofdstukken van de *Naturalis Historia* aan de ontwikkeling van de Griekse en Romeinse

schilder –en beeldhouwkunst, waarbij hij gebruik maakte van Griekse en Romeinse bronnen die sindsdien verloren zijn gegaan. Deze hoofdstukken bevatten de meest volledige kritische geschiedenis van de klassieke kunst die uit de oudheid is overgeleverd. In 1476 verschijnt Plinius' tekst in een Italiaanse vertaling en vanaf dat moment kon ook Leonardo lezen dat het de schilder Apelles van Kos was geweest die de hoogste roem had verworven. Volgens Plinius was de schijn van werkelijkheid die de schilderijen van Apelles kenmerkte zó volmaakt dat hij daarmee niet alleen al zijn voorgangers en op voorhand al zijn navolgers had overtroffen, maar ook de natuur zelf had uitgedaagd.³

Tijdens de renaissance waren er geen geschilderde werken uit de oudheid bekend, zodat men de beweringen van Plinius niet kon toetsen. Zijn beschrijving van de ontwikkeling naar naturalisme in de Griekse schilderkunst was gezaghebbend en oefende verstrekkende invloed uit op de ideeën van humanisten en schilders uit de renaissance. Leonardo's opvatting dat het de taak van de schilder is in zijn werk de natuur zo getrouw mogelijk na te bootsen werd dan ook door het merendeel van zijn tijdgenoten gedeeld. Wat zij precies onder 'natuur' of 'werkelijkheid' verstonden werd echter zelden omschreven.

Het concept van de imitatie van de natuur kenmerkt in Italië het denken over het doel van de schilderkunst vanaf de schrijver van de *Decamerone*, Giovanni Boccaccio (1313-1375). Meer echter dan een algemeen concept is, mijns inziens, het concrete voorbeeld van Apelles dat in Leonardo's denken zo'n bijzondere plaats inneemt. Leonardo streefde ernaar Apelles, en daarmee zowel de antieken als de modernen, te overtreffen. Apelles' roem was mede gebaseerd op het feit dat hij theoretische geschriften over de schilderkunst had geproduceerd, en het is zeer goed denkbaar dat dit Leonardo gestimuleerd heeft hetzelfde te doen. Dit soort geschriften bestonden in zijn tijd immers niet. Het in Leonardo's ogen teleurstellende niveau van de Italiaanse schilderkunst heeft de noodzaak van een dergelijke onderneming alleen maar urgenter gemaakt.

Het is opvallend dat in de aan Leonardo gewijde literatuur zelden wordt stilgestaan bij het feit dat hij in zijn werk als schilder, architect, beeldhouwer, ingenieur en theoreticus gedreven werd door een sterke eerezucht. Leonardo staat bekend als de meest nieuwsgierige mens uit de geschiedenis, maar het kan geen kwaad er eens op te wijzen dat hij, behalve nieuwsgierigheid, ook andere drijfveren heeft gehad.

Hij verklaart herhaaldelijk dat zijn regels en voorschriften zijn bedoeld voor de schilder die zijn werk baseert op een zorgvuldige studie van de natuur in het besef dat hij dan weliswaar weinig schilderijen zal maken, maar dat deze hem wel eeuwige eer zullen verwerven onder hen die verstand van schilderkunst hebben.

Deze houding verklaart ook Leonardo's eigen geringe productiviteit als schilder. Het ging hem er niet om aantrekkelijke schilderijen te maken met het oog op gewin – zijn doel was de toeschouwer versted te doen staan door te tonen waartoe de schilderkunst in staat is. Leonardo was niet de enige schilder die door tijdgenoten vergeleken werd met Apelles, maar het zal hem ongetwijfeld behaagd hebben dat dichters en geleerden in hun publicaties naar hem verwezen als de “Apelles van Florence”; de “nieuwe Apelles”, of zelfs als de schilder die met zijn schilderkunst Apelles had overtroffen. Leonardo's bewondering voor de antieke kunst blijkt uit een rond 1490 te dateren aantekening waarin hij stelt dat de nabootsing van antieke kunst meer lofwaardig is dan de navolging van eigentijdse kunst.⁴

Vergelijking van de antieke en de eigentijdse kunst vormde in 1435 ook basis voor de eerste moderne theorie van de schilderkunst. Deze werd geschreven door de Genuese humanist, architect en amateurschilder Leon Battista Alberti (1404–1472). Plinius' *Naturalis Historia* en de retorische geschriften van Quintilianus en Cicero vormden, naast eigen kennis en ervaring, Alberti's leidraad bij de beschrijving van de kenmerken van goede schilderkunst. Alberti schreef zijn *De pictura* (Over de schilderkunst) echter niet voor de schilder, maar, zoals hij in de opdracht aangeeft, ten genoegen van een erudiet publiek.⁵

Al in 1436 vertaalde Alberti zijn tekst uit het Latijn in het Italiaans, naar eigen zeggen voor zijn vriend de architect Filippo Brunelleschi, maar mogelijk ook om deze toegankelijk te maken voor een grotere groep lezers. Omdat Alberti's boek weinig op de praktijk gerichte aanwijzingen bevat, is het, althans voor de vijftiende eeuw, onwaarschijnlijk dat zich onder zijn lezers ook schilders bevonden. Zijn tekst heeft dan ook nauwelijks invloed gehad op de eigentijdse schilderkunst. Alberti's beschouwingen over schilderkunst bleven buiten het blikveld van de beroepsgroep waar het om ging, totdat Leonardo er een halve eeuw later kennis mee maakte.

Alberti's wetenschappelijke benadering van de schilderkunst en zijn adviezen met betrekking tot compositie en de imitatie van de natuur moeten Leonardo hebben aangesproken. Alberti besteedt veel aandacht aan de meetkundige aspecten van de visuele waarneming en de methodes van de lineair perspectief om een optisch correcte illusie van ruimte op het platte vlak te bewerkstelligen. Dit zou Leonardo aan het begin van zijn activiteiten als theoreticus inspireren de schilderkunst te beschouwen als een op wiskundige en optische natuurwetten gebaseerde wetenschap. Vandaar dat in Leonardo's ogen goede schilderkunst gebaseerd dient te zijn op kennis van de wereld om ons heen.

Het is vanuit deze overtuiging dat Leonardo vanaf ca. 1490 tot enkele jaren voor zijn dood in 1519, werkte aan het samenstellen van een alomvattende verhandeling over de theorie en praktijk van de schilderkunst. Hij zou zijn verhandeling niet voltooiën; bij zijn dood liet hij 26.000 bladen met aantekeningen na waaronder zijn regels voor de schilderkunst. Deze nalatenschap waarvan ruim 6000 bladen bewaard gebleven zijn, is aanleiding geweest om te stellen dat niemand in de geschiedenis papier zo intensief en consistent heeft gebruikt om aan gedachten vrij spel te geven.⁶

Daaraan wil ik toevoegen dat ondanks de toenemende beschikbaarheid van papier Leonardo er zuinig mee omging. Hij bewaarde alles wat hij had geschreven of gemaakt en stelde bij gelegenheid inventarislijsten op. Ook had hij de gewoonte op hetzelfde blad papier oude aantekeningen te corrigeren of met nieuwe inzichten aan te vullen, vergelijkbaar met de manier waarop hij door de tijd vervaagde contouren van tekeningen die hij met de zilverstift had gemaakt, met pen en inkt retoucheerde. Leonardo beschouwde zijn tekeningen als zijn "hulpmiddelen en leermeesters" en nam op zijn vele reizen zo veel mogelijk materiaal mee. Gezien de waarde die hij aan zijn geschriften en tekeningen hechtte is het de ironie van het lot dat het grootste deel daarvan verloren is gegaan.

Onze kennis van Leonardo's denkbeelden over en regels voor de schilderkunst is gebaseerd op de zogenaamde *Codex Urbinas Latinus* 1270 die in de Vaticaanse bibliotheek bewaard wordt.⁷ Dit manuscript bevat de oudste anthologie van rechtstreeks uit Leonardo's manuscripten gekopieerde teksten. De kopiist is Leonardo's leerling, vriend en erfgenaam, de Milanese edelman Francesco Melzi (circa

1492-1570). Na Leonardo's dood in Amboise keerde Melzi terug naar zijn landhuis in Vaprio d'Adda nabij Milaan waar hij tot zijn dood de manuscripten die hij van Leonardo had geërfd met grote trots en zorg bewaarde.

Wanneer is niet bekend, maar op een gegeven moment heeft Melzi het plan opgevat de verhandeling over de schilderkunst die zijn meester nooit had weten te voltooien, zelf samen te stellen uit het materiaal dat hij tot zijn beschikking had. Wij mogen Melzi dankbaar zijn voor zijn inspanningen, omdat dertien van de achttien door hem gebruikte manuscripten van Leonardo thans niet meer bekend zijn. Helaas heeft Melzi de aantekeningen zoveel mogelijk op onderwerp bijeen willen brengen, waardoor Leonardo's oorspronkelijke volgorde en ordening verloren zijn gegaan. Bovendien biedt Melzi's anthologie geen gemakkelijk leesvoer: de lijvige tekst bevat vele versies van hetzelfde voorschrift in meer of minder uitgewerkte vorm, terwijl ook puur natuurwetenschappelijke observaties zijn opgenomen die Leonardo voor zichzelf had opgeschreven.

Laat ik, na deze algemene toelichting, terugkeren naar mijn stelling. Om te beginnen lijkt het mij zinvol Leonardo's belangrijkste denkbeelden over goede schilderkunst samen te vatten. De regels en opvattingen die *wel* overeenkomen met zijn praktijk betreffen voornamelijk de door Leonardo toegepaste en met de tijd steeds meer verfijnde schildertechnieken waarmee hij het visuele effect van reliëf en diepte perfectioneerde. Omdat, zoals gezegd, deze aspecten van zijn schilderkunst ruimschoots aandacht in de literatuur hebben gekregen, laat ik deze buiten beschouwing.

Ten eerste stelt Leonardo dat de theorie aan de praktijk ten grondslag moet liggen. Zonder kennis en begrip van op ervaring gebaseerde regels zijn, zo zegt hij, schilders "als stuurmannen die gaan varen zonder kompas of roer en nooit weten waar zij naar toegaan" (C.U. fol. 39v). Centraal in Leonardo's theorie staat de imitatie van de zichtbare werkelijkheid. Volgens Leonardo gaat goede schilderkunst niet uit van geijkte voorbeelden of kante en klare formules en oplossingen, maar van directe en nauwkeurige studie van de natuur. Om de kloof tussen natuur en kunst te overbruggen moet de schilder de natuur en haar wetten zo goed kennen dat hij zijn "geest kan verplaatsen in die van de natuur zelf" (C.U. fol. 24v). Leonardo ergert zich aan het feit dat de schilderkunst van zijn tijd te zeer afhankelijk is

geworden van in de werkplaats ontstane formules voor de uitbeelding van bijvoorbeeld landschappen, draperieën, lichaamshoudingen, gezichten en gelaatsuitdrukkingen.⁸

Ook ten aanzien van de uitbeelding van de menselijke figuur stelt Leonardo zich op het standpunt dat anatomie, proportie, beweging en uiterlijke kenmerken in overeenstemming met de natuur moeten zijn. De overtuigende uitdrukking van gedachten of emoties door middel van gelaatsuitdrukkingen, gebaren en lichaamshouding is, volgens hem, een van de belangrijkste eigenschappen van goede schilderkunst (C.U. fols. 48 en 132v).

In tegenstelling tot Alberti blijkt Leonardo geen nadrukkelijke voorkeur te hebben voor de uitbeelding van fysieke schoonheid. Goede schilderkunst dient volgens Leonardo zowel schoonheid als lelijkheid te bevatten want de werkelijkheid toont ons nu eenmaal zeer verschillende mensen. Omdat een mooi gezicht in een schilderij de aantrekkingskracht ervan vergroot, adviseert Leonardo de schilder een studie te maken van de gelaatsstreken van mensen die beantwoorden aan het heersende schoonheidsideaal. De schilder die zelf geen mooi gezicht heeft, wordt nadrukkelijk afgeraden zich te laten leiden door zijn eigen opvatting van schoonheid, omdat dan het uiterlijk van zijn geschilderde figuren overeen zal komen met dat van hem zelf (C.U. fols. 50v-51).

In felle bewoordingen schrijft Leonardo het onnodig voorkomen van lelijke gezichten in de Italiaanse schilderkunst toe aan het feit dat veel schilders een lelijk gezicht hebben (C.U. fols. 44-44v). Hij spoort de schilder aan zijn uiterlijk aandachtig in de spiegel te bestuderen, zodat hij op tijd zal beseffen dat hij bezig is zijn eigen uiterlijk aan dat van zijn figuren te geven.⁹ Zelfkennis moet voorkomen dat het doel van de schilderkunst, de getrouwe imitatie van de natuur in haar oneindige verscheidenheid, niet verwezenlijkt kan worden. Om te kunnen vaststellen in hoeverre Leonardo's denkbeelden zijn beïnvloed door zijn ervaring als schilder, zal ik één werk bespreken dat is ontstaan in de jaren voorafgaand aan zijn aandacht voor theorie. Hoewel het hier een onderschildering betreft, kan de bestudering ervan ons veel inzicht verschaffen in de verhouding tussen Leonardo's benadering van de werkelijkheid als schilder en als theoreticus.

In zijn geschriften over de schilderkunst geeft Leonardo te kennen geen respect te hebben voor de schilder die zich toelegt op één

enkel onderdeel, zoals bijvoorbeeld de uitbeelding van het gezicht of het naakt. Volgens Leonardo moet de schilder universeel zijn en zich bekwamen in de correcte weergave van alles wat in de schilderkunst kan worden uitgebeeld (C.U. fols. 31v-33v). Laat ons nu eens kijken naar zijn *Aanbidding door de Wijzen* uit 1481 (afb. 1). Leonardo was toen 29 jaar oud. Daar hij op dat moment niet meer dan een enkel portret, een *Annunciatie* en een handvol devotiepaneeltjes met Madonna en Kind had geschilderd, kan zijn compositie van de *Aanbidding door de Wijzen* ambitieus genoemd worden en niet alleen vanwege de grote afmetingen van het paneel (246 x 243 cm).

Als Leonardo, in zijn rol van gids in de Uffizi, de ideale kunstenaar uit zijn eigen geschriften zou zijn, dan zou hij bij zijn toelichting op dit werk met enige schaamte toegeven dat niet de natuur, maar voorbeelden uit de antieke en Florentijnse kunst zijn verbeelding hadden geprikkeld. Immers, zijn concept van een meerfigurige compositie waarbij Maria met Kind centraal gesteld is, is een synthese van enerzijds het compositieschema dat Lorenzo Ghiberti toepaste in zijn beroemde reliëfs voor het Baptisterium in Florence en anderzijds het voorbeeld van Botticelli's rond 1475 geschilderde *Aanbidding door de Wijzen* dat zich eveneens in de Uffizi bevindt (afb. 2). Daarnaast dienden de reliëfs in de San Lorenzo in Florence van de grote Florentijnse beeldhouwer Donatello als voorbeeld voor de opvallende dynamiek van de gebaren en houdingen van de omstanders, terwijl de weergave van de paarden is ontleend aan antieke sarcofagen. Het paneel bevat een grote hoeveelheid figuren, maar de gezichten tonen niet de in de natuur voorkomende verscheidenheid. Het zijn subtiele variaties op twee fysiologische stereotypen: de oude en de jonge man. Dit gegeven is allereerst van belang omdat Leonardo later de regel zou formuleren in verhalende schilderkunst weinig oude mannen uit te beelden en die ten alle tijde van de jonge mannen af te zonderen. Bovendien zijn de hier afgebeelde gezichtstypen niet door Leonardo bedacht; ze gaan terug op typen in Verrocchio's werk, te weten die van *Alexander* en *Darius*, die op hun beurt gebaseerd zijn op klassieke voorbeelden. In zijn geschriften zou Leonardo keer op keer de volleerde schilder met klem afraden de stijl of motieven van anderen tot voorbeeld te nemen. Hij schrijft het verval van de Italiaanse schilderkunst toe aan deze afkeurenswaardige werkwijze.¹⁰



Fig. 1 Leonardo da Vinci, *Aanbidding door de Wijzen*, Galleria degli Uffizi, Florence. 1481.



Fig. 2 Sandro Botticelli, *Aanbidding door de Wijzen*, Galleria degli Uffizi, Florence. Circa 1475.



Fig. 3 Leonardo da Vinci, *Portret van Cecilia Gallerani* (“De dame met de hermelijn”), Czartoryski Museum, Krakau. Circa 1490.



Fig. 4 Leonardo da Vinci, *Studie van het Hoofd van een Meisje*. Biblioteca Reale, Turijn. Circa 1483.



Fig. 5 Leonardo da Vinci, *Portret van Isabella d'Este*. Département des Arts graphiques, Musée du Louvre, Parijs. 1499-1500



Fig. 6 Leonardo da Vinci, "La Belle Ferronnière" (Portret van Lucrezia Crivelli?). Musée du Louvre, Parijs. Circa 1495.



Fig. 7 Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, Musée du Louvre, Parijs. Circa 1503-1514.



Fig. 8 Leonardo da Vinci, *Johannes de Doper*. Musée du Louvre, Parijs. Circa 1510-15.

In zijn fictieve uitleg bij dit werk zou Leonardo u ook wijzen op een element dat hij in de uitbeelding van dit Bijbelse thema introduceerde: de door Alberti van de schilder verlangde uitbeelding van de zielenroerselen door middel van lichaamsbewegingen en gelaatsuitdrukkingen. Leonardo's uitwerking van de emotionele reacties van de omstanders staat in sterk contrast tot de onbewogen figuren in Botticelli's schilderij (afb. 2). Later zou Leonardo zulke expressieloze figuren afkeurend "twee keer dood" noemen: "één keer dood, omdat de figuur gefingeerd is en opnieuw dood wanneer deze geen beweging van lichaam of ziel toont." (C.U. fol. 110).

In Leonardo's kunsttheorie speelt de uitdrukking van emoties door lichaamsbewegingen en gelaatsuitdrukkingen een wezenlijke rol. In navolging van Alberti, benadrukt hij keer op keer het belang hiervan, omdat alleen levensechte emoties de toeschouwer kunnen ontroeren. De schilder heeft echter niet de vrijheid iedere toestand van menselijke emotie af te beelden, maar is gebonden aan de regels van het decorum. Ook Leonardo schrijft voor dat de uitgebeelde personen hun emoties op een voor hun leeftijd, geslacht en sociale status betamelijke wijze kenbaar dienen te maken. Wanneer in een voorstelling het onderwerp van aandacht devotie oproept, dienen alle aanwezigen hun blik op het object van die devotie te richten en op gepaste wijze uitdrukking te geven aan hun vroomheid (C.U. fol. 115v). Uit dit alles kan worden afgeleid dat Leonardo zich rond 1490 in zijn theorie niet alleen afzet tegen de Florentijnse schilderkunst in het algemeen, maar ook tegen de eigenschappen van zijn eigen vroegere werk, waaronder de *Aanbidding* die hij onvoltooid in Florence achterliet toen hij in 1482 naar Milaan verhuisde.

Het ontstaan van het volgende werk dat ik wil bespreken, valt samen met de periode waarin Leonardo zich, werkzaam in Milaan, wijdde aan het schrijven van de theorie van de schilderkunst (afb. 3). De geportretteerde is overtuigend geïdentificeerd als Cecilia Gallerani, de minnares van Ludovico Sforza, Leonardo's beschermheer in Milaan. Het portret onderscheidt zich van andere portretten uit die tijd door de ongebruikelijke houding van de geportretteerde en staat in de kunstgeschiedenis bekend als het eerste portret waarin diens zielenroerselen of gedachten zijn uitgebeeld. De draaiing van Cecilia's hoofd en de bevroren beweging van de hand waarmee zij de hermelijn streefde, geven aan dat zij plotseling ergens door werd afgeleid. Hier

is geen sprake van “twee keer dood”, maar van een overweldigende levendigheid. Het portret maakte onmiddellijk indruk. In 1492, twee jaar na de voltooiing van het schilderij, wijdt de Milanese hofdichter Bernardo Bellincioni een sonnet aan Leonardo’s portret. Over Cecilia merkt hij op dat zij “lijkt te luisteren en niet te spreken.”¹¹

Uit verscheidene gedichten en brieven van tijdgenoten blijkt dat Cecilia Gallerani een betoverende schoonheid bezat. Hoewel de vrouw in het schilderij bepaald mooi te noemen is, is het niet zeker of Cecilia hier naar het leven is uitgebeeld. Haar gelaatstreken tonen namelijk opvallende overeenkomsten met die van het model dat Leonardo uitbeeldde in een beroemde tekening die zich nu in Turijn bevindt (afb. 4). Deze tekening wordt vanwege de gelijkenis met het gezicht en de houding van de engel in de *Madonna van de Rotsen* (Musée du Louvre, Parijs) rond 1483 gedateerd – Cecilia was toen 10 jaar oud. Dit zou kunnen betekenen dat het portret van Cecilia Gallerani niet een portret in de letterlijke zin is, maar een ideaaltypen uitbeeldt.

In 1498 schrijft de markiezin van Mantua, Isabella d’Este, een brief aan Cecilia Gallerani waarin zij verzoekt haar het portret uit te lenen voor bestudering. Het antwoord van Cecilia is veelzeggend. Zij laat Isabella d’Este weten dat zij aarzelt gehoor te geven aan dit verzoek, omdat haar uiterlijk niet overeenkomt met het portret dat Leonardo van haar geschilderd heeft. Onmiddellijk voegt Cecilia hier aan toe dat dit niet aan de schilder ligt, die zij in Italië ongeëvenaard acht, maar aan het feit dat zij sindsdien onherkenbaar veranderd is. Het vermoeden dat Leonardo haar uiterlijk heeft geïdealiseerd wordt versterkt door het gedicht van Bellincioni dat ik hierboven noemde. Daarin schrijft hij dat hoe levendiger en mooier Cecilia is afgebeeld, des te groter de roem van de Natuur zal zijn.¹²

Isabella d’Este kreeg uiteindelijk haar zin en ontving het portret van Cecilia Gallerani. Zij moet er zeer mee ingenomen zijn geweest, want in de winter van 1499–1500 tekende Leonardo ook haar portret waarvoor alleen het karton bekend is dat zich thans in het Louvre bevindt (afb. 5). Dat Leonardo Isabella *en profil* portretteerde moet in verband worden gebracht met haar voorname status. Het illustreert het belang dat, ondanks de ontwikkelingen in de portretkunst, in hoge kringen werd gehecht aan de traditie van het profielportret op antieke munten en penningen.

Na een bezoek aan Mantua begeeft Leonardo zich naar Venetië waar hij begint aan Isabella's portret. Een van zijn gasten laat in een brief aan Isabella d'Este weten dat hij het portret heeft gezien en dat de gelijkenis hem had getroffen. Wanneer we Isabella's gezicht vergelijken met dat van Cecilia Gallerani (afb. 3), een dame die hoogstwaarschijnlijk Lucrezia Crivelli voorstelt (afb. 6) en de vrouw in het schilderij dat bekend staat als de *Mona Lisa* (afb. 7), dan kan een zekere gelijkenis niet ontkend worden. Ik vraag mij dan ook af of Leonardo, na het portret dat hij rond 1475 in Florence van Ginevra de' Benci (National Gallery of Art, Washington) schilderde ooit nog een levensechte gelijkenis van zijn vrouwelijke modellen heeft geschilderd.

De opvallende gelijkenis die het gezicht van Isabella toont met andere hier genoemde portretten, werpt de vraag op wat Leonardo's tijdgenoten bedoelden wanneer zij een portret van zijn hand prezen vanwege van de gelijkenis. Vergelijking met een voorbeeld uit de klassieke beeldhouwkunst waarmee Leonardo bekend was, maakt het aannemelijk dat hij in deze portretten de gelaatstreken van de geportretteerde heeft aangepast aan het klassieke idee van ideale schoonheid.¹³ Met deze werkwijze was Leonardo vertrouwd geraakt tijdens zijn leertijd bij Verrocchio. De geïdealiseerde typen die Verrocchio in zijn werk hanteerde, moeten, gezien de hardnekkigheid waarmee Leonardo deze in zijn tekeningen en schilderijen herhaalt, een diepe indruk op hem hebben gemaakt. Zelfs de dertien gezichten in Leonardo's *Laatste Avondmaal* dat wel het "manifest en *summa* van zijn theorie" genoemd is, zijn niet anders dan variaties op de twee fysiologische typen die we reeds aantreffen in de *Aanbidding*.¹⁴ Volgens een tijdgenoot die Leonardo persoonlijk heeft ontmoet, had de schilder ten behoeve van dit fresco verscheidene leden van het Milanese hof naar het leven geportretteerd.¹⁵ Dat Leonardo het uiterlijk van zijn modellen vervolgens heeft aanpast aan de ideaaltypen *all'antica* die hij vanaf zijn leertijd bij Verrocchio tekende, bewijst hoezeer zijn praktijk in strijd is met zijn theorie.

In de renaissance werd de in de klassieke beeldhouwkunst uitgebeelde fysieke schoonheid als een ideaal gezien. Bovendien werd, op basis van het wijd verbreide geloof in een direct verband tussen de ziel en het lichamelijke, de uiterlijke schoonheid van een vrouw met deugdzaamheid geassocieerd. Het feit dat aan de uitdrukking van deze eigenschap in vrouwenportretten de grootste waarde werd

gehecht, ondersteunt mijn interpretatie van het gezicht van Cecilia Gallerani. Wanneer Leonardo's tijdgenoten de geslaagde gelijkenis van zijn portretten prezen, doelden zij kennelijk niet zozeer op de onmiddellijke herkenbaarheid van het gezicht, als wel op het feit dat het portret recht deed aan het karakter van de geportretteerde.

Dit alles komt op pregnante wijze tot uitdrukking in Domenico Ghirlandaio's portret van Giovanna degli Albizzi Tornabuoni dat uit ongeveer dezelfde tijd is als Leonardo's portret van Cecilia Gallerani. De inscriptie, ontleend aan een epigram van de Romeinse dichter Martialis, luidt: "Kunst, als jij karakter en ziel zou kunnen uitbeelden, dan zou er geen mooier schilderij op de aarde zijn." Ondanks de keuze voor het profielportret is Ghirlandaio erin geslaagd aan Giovanna een uitzonderlijke schoonheid te verlenen die iedere twijfel omtrent haar deugdzaamheid wegneemt. Daarmee laat Ghirlandaio zien dat hij in staat is dat te schilderen wat volgens de inscriptie niet geschilderd kan worden.¹⁶

Tegen deze achtergrond zal het u niet verbazen wanneer ik stel dat het gezicht van de vrouw in het beroemdste schilderij ter wereld (afb. 7) geen natuurgetrouwe weergave is van het uiterlijk van de 24-jarige Lisa Gherardini, de echtgenote van de Florentijnse zakenman Francesco del Giocondo. Ten eerste, omdat een röntgenopname van het schilderij ons een in structuur afwijkend gezicht toont zonder glimlach en met dieper liggende oogkassen. Ten tweede, omdat het gezicht in het schilderij overeenkomt met het ideaaltype dat vaker in Leonardo's werk voorkomt en ten derde, omdat Leonardo's werkwijze bevestigd wordt door de in 2005 in de Universiteitsbibliotheek van Heidelberg ontdekte aantekening uit 1503 in de marge van een editie uit 1477 van Cicero's *Epistulae ad familiares*. Deze vondst ontlokte wereldwijd vele reacties vanwege de verwijzing naar Leonardo's portret van Lisa del Giocondo. Het mysterie rondom de identiteit van de geportretteerde zou hiermee eindelijk zijn opgelost.¹⁷

Voor zover mij bekend heeft niemand echter aandacht besteed aan wat deze vondst ons zegt over Leonardo's werkwijze als portretschilder. De aantekening is van de hand van Agostino Vespucci, assistent van Machiavelli en vice-kanselier van de Florentijnse Republiek. Aangezien Vespucci betrokken was bij het werk dat Leonardo in opdracht van de Republiek uitvoerde, moet hij bekend zijn geweest met Leonardo's activiteiten in de stad. De passage in de

tekst van Cicero die de aanleiding vormde voor Vespucci's aantekening luidt als volgt: "Apelles voltooide het hoofd en de buste van Venus op de meest voortreffelijke manier, maar hij liet de rest van haar lichaam onvoltooid." Vespucci schrijft: "Apelles de schilder. Op dezelfde wijze werkt Leonardo da Vinci in al zijn schilderijen, zoals te zien is in het hoofd van Lisa del Giocondo en dat van de heilige Anna, moeder van de Maagd en we zullen zien wat hij zal doen in de Grote Raadzaal naar aanleiding van de overeenkomst met de kanselier."¹⁸ Met andere woorden, zoals Apelles de perfecte schoonheid van het gelaat van de godin Venus had uitgebeeld, had Leonardo de schoonheid van het gezicht van Lisa weergegeven en wel op een manier die overeenkomt met zijn andere schilderijen, zoals bijvoorbeeld de compositie waarin de heilige Anna voorkomt.

Dit alles sterkt mij in de veronderstelling dat een naar het leven getekend portret van Lisa Gherardini het oorspronkelijke uitgangspunt voor het schilderij vormde, maar dat Leonardo de gelaatstreken stileerde zodat ze aan zijn ideaalbeeld voldeden. Dit ideaaltype gebruikte hij niet alleen om de schoonheid (en daarmee de deugdzaamheid) van andere geportretteerden tot uitdrukking te brengen, maar ook om de heiligheid van bijvoorbeeld Anna of Maria aanschouwelijk te maken.

In het portret van Lisa Gherardini ontbreken de gebruikelijke attributen die de sociale status van de geportretteerde aangeven. Ook de achtergrond is ongewoon. Nog opmerkelijker is het feit dat Leonardo het schilderij na voltooiing nooit heeft afgestaan. Hij nam het met zich mee op zijn reizen in Italië en uiteindelijk naar Amboise waar hij in 1519 overleed. In een inventaris uit 1525 van een van Leonardo's leerlingen wordt naar het schilderij verwezen als: "een schilderij genaamd La Gioconda."¹⁹ Aangezien de overige schilderijen van Leonardo in deze inventaris eenvoudig aangeduid worden met het uitgebeelde onderwerp, zou men hieruit kunnen afleiden dat het schilderij in het Louvre niet een individu, maar een type uitbeeldt, namelijk "la Gioconda", oftewel "de gelukkige". Als men had willen verwijzen naar een afbeelding van Lisa del Giocondo, dan zou het zijn omschreven zijn als "een portret van La Gioconda". Een mogelijke titel zou dan zijn *La Signora Gioconda* of *La Giocondo* of *Mona Lisa*. De titel *La Gioconda* heeft een geheel andere lading.

Het is niet ondenkbaar dat Leonardo na 1503 inzag dat hij

vanwege de vele verplichtingen jegens belangrijke opdrachtgevers niet snel aan de publicatie van een verhandeling over de schilderkunst zou toekomen. Om die reden kan hij besloten hebben dit specifieke werk niet aan de opdrachtgever af te staan, maar het als een geslaagde verwerkelijking van zijn ideeën voor zichzelf en zijn leerlingen te bestemmen. Op deze manier bezien is het begrijpelijk waarom hij er gedurende een periode van ruim tien jaar aan heeft gewerkt terwijl hij betrokken was bij vele andere projecten. Al vaker is opgemerkt dat het schilderij op exemplarische wijze beantwoordt aan Leonardo's theoretische opvattingen over goede schilderkunst. Tegelijkertijd vertegenwoordigt het op populierenhout uitgevoerde schilderij uit technisch oogpunt het absolute hoogtepunt dat hij als schilder heeft bereikt. Het is dus niet onredelijk te stellen dat Leonardo met dit schilderij heeft willen aantonen waartoe de schilderkunst in staat is.

In de jaren waarin Leonardo aan dit schilderij werkte, dat wil zeggen tussen 1503 en 1514, verschaftte het natuurwetenschappelijk onderzoek hem bevestiging van zijn geloof in de onderlinge samenhang tussen de mens, de aarde en het universum. Dit sinds de oudheid verbreide opvattingen hieromtrent waren gebaseerd op de aanname dat natuurverschijnselen op micro- en macroniveau aan dezelfde wetten gehoorzamen. De uitbeelding van het eroderend berglandschap, van het water en de manier waarop de mens zich tot deze natuurlijke elementen verhoudt, komt voort uit Leonardo's natuurwetenschappelijk onderzoek.

Wat Leonardo naar mijn mening heeft willen laten zien, is dat schilder, door een perfecte beheersing van illusionistische technieken en gebruik makend van zijn verbeeldingskracht, in staat is een bedrieglijk echte schijn van werkelijkheid te wekken, in dit geval van een jonge vrouw en de haar omringende natuur. Juist door de mond en ooghoeken vaag te houden, verleent Leonardo aan de gelaatsuitdrukking de suggestie van beweeglijkheid en daarop is de illusie van leven in dit schilderij gebaseerd. Wie zij voorstelt, doet niet meer ter zake. De toegepaste schildertechnieken zijn zo verfijnd dat het bereikte naturalisme de sporen van de hand van de schilder onzichtbaar maakt. Het werk is als het ware ontdaan van de kenmerken van een aan een schilder verbonden stijl en techniek. Dit is het moment waarop Leonardo visuele uitdrukking geeft aan zijn overtuiging dat de schilder in staat is – “net als God”, zoals hij schrijft –

uit het niets niet een schilderij, maar een werkelijkheid te scheppen die door zijn medemens als zodanig ervaren kan worden (C.U. fol. 5). De glimlach van *La Gioconda* is niet alleen bedoeld om door de suggestie van innerlijk leven de illusie van een levend mens te wekken, maar vooral ook om een reactie in de toeschouwer op te roepen.

Hetzelfde doel moet Leonardo voor ogen gehad hebben toen hij rond 1510 aan het schilderen van *Johannes de Doper* begon (afb. 8). Er is niets bekend over de opdrachtgever of ontstaansgeschiedenis van dit werk. We weten alleen dat Leonardo ook dit schilderij in zijn bezit had in Amboise. Het schilderij dat zich in het Louvre bevindt, toont een voor die tijd ongewone uitbeelding van Johannes de Doper. We zien hem niet als de gebruikelijke uitgemergelde asceet, maar als een jonge man van androgynе schoonheid die ons met een speelse glimlach in de ogen kijkt. Dit is het gevolg van het feit dat Leonardo de figuur van Johannes de Doper baseerde op een eerder ontwerp voor de *Engel van de Annunciatie* waarvan een geschilderde versie door een zijn leerlingen bekend is. Deze werkwijze illustreert opnieuw de manier waarop Leonardo één bepaald type voor verschillende personages in uiteenlopende context gebruikt. Het gezicht van Johannes de Doper en dat van de engel Gabriël in de kopie komen overeen met Leonardo's ideaaltype dat, zoals gezegd, niet gebaseerd is op de natuur, maar op het antieke schoonheidsideaal.²⁰

Net als in *La Gioconda*, heeft Leonardo in dit schilderij een techniek toegepast die door Plinius aan Apelles wordt toegeschreven en volgens hem onnavolgbaar was. Volgens Plinius bestreek de antieke schilder zijn voltooidе schilderijen met een zo dun laagje zwart vernis dat dit door het reflecteren van de glans een andere kleurnuance opriep. Tegelijkertijd verzwakte het de helderheid van al te levendige kleuren waardoor zij op de toeschouwer overkwamen als gezien door een transparante steen of van een afstand. Uit de toepassing van deze techniek en Leonardo's uitvoerige theoretische behandeling ervan, blijkt hoezeer hij Apelles tot zijn voorbeeld had genomen. Alle kenmerken van de *Johannes de Doper* wijzen erop dat Leonardo ernaar streefde bij toeschouwer de sensatie op te roepen van een visioen of een daadwerkelijke verschijning van de heilige. Dit is precies waaruit, volgens Leonardo, de kracht van de schilderkunst bestaat (C.U. fols. 1v en 5).²¹

Met deze voorbeelden hoop ik duidelijk gemaakt te

hebben dat Leonardo, ondanks zijn verbluffende vaardigheden als een naturalistisch schilder, blijft vasthouden aan de vormen en typen die hij zich in Florence als leerling van Verrocchio had eigengemaakt. Deze werkwijze keurt hij als theoreticus af in het werk van anderen. Om die reden kan zijn schilderkunst, naar mijn mening, niet als voorbeeldige illustratie van zijn theorie gezien worden. Wanneer Leonardo zijn ganzenveer verruilde voor het penseel, leidde zijn wedijver met Apelles hem tot een eenzijdige concentratie op het perfectioneren van zijn schildertechnieken ten behoeve van het illusionistische effect. Zoals u heeft gezien, liet Leonardo zich voor de uitbeelding van de menselijke figuur evenwel niet leiden door de natuur, maar door een op de antieke beeldhouwkunst gebaseerd idee van de natuur. Dit contrast met zijn theorie, waarin de onverbloemde objectieve imitatie van de natuur centraal staat, is zeer verrassend. Als schilder blijkt Leonardo in feite Alberti's raad te hebben opgevolgd. In zijn *Della pittura* adviseerde Alberti de schilder om zich, in navolging van de antieke kunstenaars, te bedienen van een idee van fysieke schoonheid dat gebaseerd is op de mooiste vormen die de natuur heeft voortgebracht, ook al bestaat de combinatie daarvan in de werkelijkheid niet.²²

Leonardo's tijdgenoten vergeleken hem lovend met Apelles, maar dit compliment kan hem, ondanks zijn eerzucht, ook in verlegenheid gebracht hebben. Een document dat Leonardo's houding ten opzichte van de antieken verduidelijkt is het weinig bekende gedicht dat zijn vriend Piattini Piatti in 1508 op zijn verzoek voor hem schreef. Hierin spreekt Leonardo over zichzelf op een manier die doet denken aan een grafscript:

*"Ik ben niet Lysippus, noch Apelles, noch Polycleitus,
noch Zeuxis, noch ben ik de edele Myron.
Ik ben Leonardo de Florentijn, van het geslacht Da Vinci.
Bewonderaar van de antieken en hun dankbare leerling.
Ik ben tekort geschoten in het bereiken van zuivere symmetrie.
Ik heb gedaan wat ik kon. Moge het nageslacht mij vergeven."*²³

Aan het slot van mijn rede past een woord van dank. Dit geldt in de eerste plaats het College van Bestuur voor het in mij gestelde vertrouwen. Het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut in Florence is de ideale plek om het soort onderzoek uit te voeren dat aan de basis van deze rede ligt. Ik ben dan ook verheugd

dat ik, behalve als directeur van het Instituut, nu ook als hoogleraar onderzoek en onderwijs op het gebied van mijn leeropdracht, kan bevorderen, opzetten, begeleiden en uitvoeren. In de tweede plaats ben ik de leden en het bestuur van de Stichting Vrienden van het Kunsthistorisch Instituut in Florence dankbaar voor hun onafgebroken steun die het mogelijk maakt initiatieven op de aandachtsgebieden van het Instituut ook daadwerkelijk te realiseren.

De standplaats Florence is stimulerend niet alleen vanwege de unieke locatie en de unieke bibliotheek van het Instituut, maar ook vanwege het contact met buitenlandse en Nederlandse collega's die het Instituut bezoeken. Hooggeleerde Van der Sman, beste Gert Jan, ik beschouw het als een bijzonder gunstige speling van het lot, dat ik de stimulerende gesprekken over de kunst van de renaissance die wij in ons studentenhuis in Leiden voerden, sinds 2008 onder werktijd kan voortzetten. Mijn laatste woorden van dank richt ik tot mijn vrouw Daniela voor haar grenzeloos geduld en tot mijn ouders die mijn belangstelling voor de teken- en schilderkunst, en voor Leonardo in het bijzonder, vanaf mijn vroege jeugd hebben gestimuleerd.

Ik heb gezegd.

Noten

- 1 K. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*, Cambridge, 1939, p. 98; C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londen, 1973, p. 169; M. Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*, Londen, 1981, pp. 97-98 en P.C. Marani, *Leonardo da Vinci. The Complete Paintings*, New York, 2000, p. 166.
- 2 Zie M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, 1971 en M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford, 1972.
- 3 *Historia naturale* di C. Plinio Secondo, tradocta di lingua latina in fiorentina per Christophoro Landino, Venetië, 1476, XXXV, 79, 94. Leonardo had hoogstwaarschijnlijk deze editie in zijn bezit, zie J.P. Richter (red.), *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 3de druk, Londen, 1970, 2 vols, II, p. 366, nr. 1469 (circa 1490).
- 4 Voor eigentijdse vergelijkingen tussen Leonardo en Apelles, zie E. Villata, *Leonardo da Vinci. I Documenti e le Testimonianze Contemporanee*, Milaan, 1999, pp. 76; 109; 147; 224 en 238. Voor Leonardo's opmerking ten aanzien van de nabootsing van de antieken, zie Richter, *op. cit.*, I, p. 304, § 487.
- 5 Zie *Leon Battista Alberti. Over de schilderkunst*, C. van Eck en R. Zwijnenberg (red.), Amsterdam, 1996, pp. 13-14.
- 6 M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Experience, Experiment and Design*, Princeton en Oxford, 2006, p. 3.
- 7 Voor kritische edities van de *Codex Urbinas* (hier afgekort als C.U.), zie *Treatise on Painting [Codex Urbinas Latinus 1270] By Leonardo da Vinci*, A. Philip McMahon (red.), Princeton, N.J., 1956, 2 vols.; C. Pedretti *Leonardo da Vinci. On Painting. A Lost Book (Libro A)*, Berkeley en Los Angeles, 1964; *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, C. Pedretti en C. Vecce (red.), 2 vols., Florence, 1995.
- 8 Zie bijvoorbeeld: C.U. fols. 33v; 39v; 44r-v; 59v-61 en 131. De herhaling van dezelfde gezichten, lichaamshoudingen of draperiën is kenmerkend voor de schilderkunst van Filippo Lippi, Perugino en Botticelli.
- 9 Dit fenomeen wordt in de kunsthistorische literatuur aangeduid met de term 'auto-mimesis', zie F. Zöllner, "'Ogni Pittore Dipinge Sé'. Leonardo da Vinci and 'automimesis'", M. Winner (red.), *Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana Rom 1989*, Weinheim, 1992, pp. 137-160.
- 10 Voor Verrocchio's geïdealiseerde profielportretten van *Darius* en *Alexander*, zie A. Butterfield, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven en Londen, 1997, pp. 156-157. Voor Leonardo's commentaar op de ontwikkeling van de Italiaanse schilderkunst, zie Richter, *op. cit.*, I, § 660 (circa 1490).
- 11 Zie B. Fabjan en P.C. Marani (red.), *Leonardo. La dama con l'ermellino*, Milaan, 1998, p. 37.
- 12 *Ibidem*, p. 56. Voor de Nederlandse vertaling van de correspondentie tussen

- Cecilia Gallerani en Isabella d'Este, zie Ch. Nicholl, *Leonardo da Vinci. Een Biografie*, Houten-Antwerpen, 2005, p. 251.
- 13 Zie het antieke marmeren beeld van de muze Terpsichore (2de eeuw A.D., Museo del Prado, Madrid) en afgebeeld in Marani, *op. cit.*, p. 260.
 - 14 *Ibidem*, p. 166. Cf. Clark, *op. cit.*, p. 69: “[...] these two images reflect deep and fixed necessities in Leonardo’s nature. Even in his most conscious creations, even in his *Last Supper* they remain, as it were, the armature round which his types are created.” Zie ook: E.H. Gombrich, “Ideal and Type in Italian Renaissance Painting”, in: E.H. Gombrich, *New Light on Old Masters. Studies in the Art of the Renaissance IV*, Oxford, 1986, pp. 108-112.
 - 15 Cf. Villata, *op. cit.*, p. 264: “li personaggi di quella [het *Laatste Avondmaal*] son de naturale retracti de più persone de la corte et Milanesi di quel tempo, di vera statura”.
 - 16 Voor Ghirlandaio’s portret, zie D.A. Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo’s Ginevra de’ Benci and Renaissance Portraits of Women*, Princeton, N.J., 2001, pp. 190-193, cat. nr. 30.
 - 17 Cf. A. Schlechter “Ita Leonardus Vincius facit in omnibus suis picturis: Leonardo da Vincis Mona Lisa und die Cicero-Philologie von Angelo Poliziano bis Johan Georg Graevius”, *IASL Online*, [29.04.2008], http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=2889. Schlechter’s vondst dateert uit 2005, maar werd pas in 2008 wereldkundig gemaakt. Dat niet voor iedereen het mysterie is opgelost blijkt uit de onafgebroken stroom publicaties gewijd aan de identiteit van de door Leonardo uitgebeelde vrouw, zie bijvoorbeeld: E. R. Knauer, “Leonardo da Vinci’s Gioconda and the Yellow Shawl. Observations on Female Portraits in the Renaissance”, *Raccolta Vinciana*, 32 (2009), pp. 1-79.
 - 18 Voor de relevante passage uit Cicero en Vespucci’s aantekening, zie ook J. Burke, “Agostino Vespucci’s Marginal Note about Leonardo da Vinci in Heidelberg”, *Leonardo da Vinci Society Newsletter*, 30 (2008), pp. 3-4.
 - 19 J. Shell en G. Sironi, “Salai and Leonardo’s legacy”, *The Burlington Magazine*, 133 (1991), pp. 95-108.
 - 20 Voor de kopie die rond 1507-08 gedateerd wordt en zich thans in een collectie in Basel bevindt, zie Clark, *op. cit.*, p. 249 (met afbeelding).
 - 21 Plinius, *Naturalis Historia*, XXXV, 41-43. Cf. K. Weil Garris Posner, *Leonardo and central Italian Art: 1515-1550*, New York, 1974, pp. 18-21 en J.F. Moffit, “Leonardo’s ‘sfumato’ and Apelles’s ‘atramentum’”, *Paragone*, 473 (1989), pp. 88-92.
 - 22 Alberti, *op. cit.*, p. 124.
 - 23 Vertaald naar Villata, *op. cit.*, p. 224. Cf. C. Pedretti, ‘Mirator veterum’, *Achademia Leonardi Vinci*, IV (1993), pp. 253-254.

Curriculum Vitae

Michael W. Kwakkelstein (1963) studeerde kunstgeschiedenis aan de Universiteit Leiden. Aan deze universiteit promoveerde hij in 1994 op het proefschrift *Leonardo da Vinci as a physiognomist. Theory and drawing practice*. Hij is gespecialiseerd in de beeldende kunst van de Renaissance in Italië en de Nederlanden en resultaten van zijn onderzoek zijn gepubliceerd in wetenschappelijke tijdschriften als *the Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, *Print Quarterly*, *Apollo*, *Gazette-des-Beaux-Arts*, *Artibus et Historiae* en *Letteratura & arte*. Van zijn hand verscheen in 1998 een kritische editie van Willem Goeree's *Inleydinge Tot de Al-ghemeene Teycken-Konst* uit 1668. Van 1999 tot 2003 was hij als NWO-postdoc verbonden aan het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut in Florence en tussen 2000 en 2002 als universitair hoofddocent aan het Kunsthistorisch Instituut van de Universiteit van Amsterdam. In 2005 was hij als hoofdconservator van de afdeling Kunstverzamelingen van Teylers Museum nauw betrokken bij de organisatie van een aan Michelangelo's tekeningen gewijde internationale overzichtstentoonstelling. Tussen 2006 en 2008 was hij directeur voor academische zaken bij The Institute at Palazzo Rucellai in Florence. Sinds 2008 is hij directeur van het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut in Florence.

De laatste uitgaven in deze reeks zijn:

- Karl Kügle, *Over het componeren* (2006)
- René Kager, *Zoeken naar woorden* (2007)
- Peter Schrijver, *Keltisch en de burens: 9000 jaar taalcontact* (2007)
- Peter Koolmees, *De erfenis van Dr. Vlimmen. Over de geschiedenis van de diegeneeskunde* (2007)
- Joost Vijselaar, *Psyche en elektriciteit* (2007)
- H.F. Cohen, *Krasse taal in Utrechts aula: Christendom en Islambeschaving in hun verhouding tot het ontstaan van de moderne natuurwetenschap* (2007)
- Marlene van Niekerk, *The Fellow Traveller (A True Story)* (2008)
- Bas van Bavel, *Markt, mensen, groei en duurzaam welzijn? Economie en samenleving van de Middeleeuwen als laboratorium* (2008)
- Ed Jonker, *Ordentelijke geschiedenis. Herinnering, ethiek en geschiedwetenschap.*(2008)
- Wolfgang Herrlitz, *(Hoog-) Leraar Frantzen. Een stukje historie van het 'hoog' en 'laag' in de lerarenopleiding Duits te Utrecht* (2008)
- Wijnand W. Mijnhardt, *Religie, tolerantie en wetenschap in de vroegmoderne tijd* (2008)
- Michal Kobialka, *Representational Practices in Eighteenth-Century London: A Prolegomenon to Historiography of the Enlightenment* (2009)
- Árpád P. Orbán, *Kan een christen twee heren dienen? De omgang met Ovidius in de Latijnse Middeleeuwen* (2009)
- Geert Buelens, *In de wereld* (2009)
- Paul Ziche, *Door een rode bril. Idealisme voor Cartesianen* (2009)
- Deryck Beyleveld, *Morality and the God of Reason* (2009)
- Eric Reuland, *Taal en regels. Door eenvoud naar inzicht* (2009)
- Sander van Maas, *Wat is een luisteraar? Reflectie, interpellatie en dorsaliteit in hedendaagse muziek* (2009)
- Paul Gilroy, *Race and the Right to be Human* (2009)
- Marco Mostert, *Maken, bewaren en gebruiken. Over de rol van geschreven teksten in de Middeleeuwen* (2010)
- David Pascoe, *Author and Autopilot: The Narratives of Servomechanics* (2010)
- Bert van den Brink, *Beeld van politiek* (2010)
- Peter Galison, *The Objective Image* (2010)
- Frans Timmermans, *Het Europees Project in een mondiaal perspectief – ‘chez nous – de nous – et avec nous!’* (2010)
- Frans W.A. Brom, *Thuis in de technologie* (2011)
- Joris van Eijnatten, *Beschaving na de cultural turn. Over cultuur, communicatie en nuttige geschiedschrijving* (2011)
- Joanna Bourke, *Pain and the Politics of Sympathy, Historical Reflections, 1760s to 1960s* (2011)
- Leo Lentz, *Let op: Begrip verplicht! Begrijpelijkheid als norm in de wet* (2011)
- Jos J.A. van Berkum, *Zonder gevoel geen taal* (2011)
- Martti Koskeniemi, *Histories of International Law: Dealing with Eurocentrism* (2011)

Colofon

Copyright: Michael W. Kwakkelstein

Vormgeving en druk: Labor Grafimedia BV, Utrecht

Deze uitgave is gedrukt in een oplage van 300

Gezet in de PBembo en gedrukt op 120 grams papier Biotop.

ISBN 978-94-6103-019-1

Uitgave: Faculteit Geesteswetenschappen, Universiteit Utrecht, 2011.

Het ontwerp van de reeks waarin deze uitgave verschijnt is beschermd.