



Universiteit
Leiden
The Netherlands

'Beauty adorns virtue'

Dijk, S.J. van

Citation

Dijk, S. J. van. (2015, June 18). '*Beauty adorns virtue*'. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/33552>

Version: Corrected Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/33552>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/33552> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Dijk, Sara Jacomien van

Title: 'Beauty adorns virtue' . Dress in portraits of women by Leonardo da Vinci

Issue Date: 2015-06-18

Summary in Dutch

‘Schoonheid siert de deugd’. Kleding in de vrouwenportretten van Leonardo da Vinci

In dit proefschrift wordt de kleding in de vrouwenportretten van Leonardo da Vinci geanalyseerd. Ondanks het grote aantal studies dat sinds de negentiende eeuw aan de kunstenaar is gewijd, was aan dit onderwerp nooit eerder systematisch aandacht besteed. In de loop van zijn carrière portretteerde Leonardo tenminste vijf vrouwen: Ginevra de’ Benci (ca. 1475-1480), Cecilia Gallerani (ca. 1489-1490), een anonieme vrouw bekend als *La Belle Ferronnière* (ca. 1493-1494), Isabella d’Este (1499-1500) en tot slot Lisa Gherardini (ca. 1503-1517) (afb. 1-6). In vergelijking met andere kunstenaars in deze periode portretteerde Leonardo vrouwen in opmerkelijk sobere kleding. Waarom hij de luxe stoffen en kostbare sieraden die zo prominent aanwezig zijn in andere vijftiende- en vroeg-zestiende-eeuwse damesportretten achterwege liet, is de centrale onderzoeksvraag. De vijf portretten, die vrij gelijkmatig zijn verspreid over Leonardo’s werkzame leven, bieden tevens de gelegenheid om de chronologische ontwikkeling van zijn benadering van kleding in portretten te bestuderen.

Het eerste hoofdstuk biedt een overzicht van de dertien nog bewaarde Florentijnse portretten uit de periode 1440-1475 en gaat in op de daarin getoonde kleding en sieraden. De algemeen geaccepteerde hypothese dat de kostbare kleding en juwelen duiden op de huwelijkse status van de geportretteerden moet worden bijgesteld. Wanneer immers niet alleen huwelijksuitzetten, maar ook andersoortige bronnen zoals brieven, inventarissen en preken in ogenschouw worden genomen, blijkt dat zowel jonge, ongehuwde meisjes als getrouwde vrouwen luxueus gekleed gingen als de gelegenheid dat vereiste. Autonome geschilderde portretten waren in deze periode nog relatief zeldzaam in Florence en werden alleen besteld door de toplaag van de elite, bestaand uit rijke bankiers, kooplieden en adel. Kleding en sieraden droegen bij aan de eer van de familie en duiden in elk geval op de hoge status van de geportretteerden.

Hoofdstuk twee gaat in op het portret van Ginevra de’ Benci. Zij was de platonische geliefde van de Venetiaanse ambassadeur Bernardo Bembo, de meest waarschijnlijke opdrachtgever. Bembo verkeerde in de kringen van de Medici en de Florentijnse neoplatonisten, met wie ook Ginevra’s vader en broer nauwe banden hadden. Hoewel Ginevra’s eenvoudige kleding meestal als uitzondering op de regel wordt beschouwd, toont een analyse van Florentijnse portretten tussen 1480 en 1500 dat sobere kleding een ware rage werd. *Ginevra de’ Benci* is één van de allervroegste portretten met deze opzet.

De voorkeur voor sobere kleding in de schilderkunst lijkt terug te gaan op marmeren portretbustes, waarin de nadruk ligt op volume en plooi in plaats van een realistische weergave van textielmotieven en juwelen. Leonardo heeft zich later in zijn carrière intensief beziggehouden met de zogenaamde *paragone*: het door vergelijking vaststellen welke kunstvorm – schilderkunst, sculptuur of muziek – superieur is en de vraag welke het meest geschikt is om de schoonheid van de vrouw en haar daarmee onlosmakelijk verbonden deugdzaamheid weer te geven. Leonardo’s voorkeur voor sobere kleding is hier niet eerder mee in verband gebracht. Toch komt het idee dat een vrouw mooier en ook deugdzamer is zonder overvloedige ornamenten al voor bij klassieke auteurs, onder wie Lucianus en Cicero, en werd het overgenomen door Toscaanse dichters zoals Dante en Petrarca. Leonardo herhaalt het gedachtegoed in zijn eigen geschriften en introduceert het concept van de sober geklede, maar mooie en deugdzame vrouw

in de Florentijnse portretschilderkunst. Zowel het oorspronkelijke motto op de achterzijde van *Ginevra de' Benci*, 'VIRTUS ET HONOR' (deugd en eer) als het huidige, 'VIRTUTEM FORMA DECORAT' (schoonheid siert de deugd) onderstrepen dit schoonheidsideaal.

Het volgende hoofdstuk geeft een analyse van de kleding in de portretten uit Leonardo's eerste Milanese periode, de *Vrouw met Hermelijn* en *La Belle Ferronnière*, tegen de achtergrond van het hof van de Sforza. Hier was het vertoon van luxueuze stoffen en juwelen essentieel voor het handhaven van de eigen status, zowel in het hofceremonieel als in de portretschilderkunst. Dit vereiste een zeer precieze weergave van bestaande sieraden in portretten. Leonardo hield echter vast aan het soberheidsideaal dat hij in Florence ontwikkeld had. Hij toonde amper juwelen en deed ingrijpende aanpassingen aan de weergave van kleding. Zwaar goudbrokaat verving hij door soepele, effen stoffen die door middel van vouwen en plooien de beweging van het lichaam eronder tonen. Ondanks deze veranderingen blijft de Milanese mode, die Spaans van origine is, herkenbaar. De algemeen geaccepteerde opvatting dat deze Spaanse mode Milaan via Napels in 1490-1491 heeft bereikt, lijkt overigens niet waarschijnlijk. Al voor 1490 zijn namelijk in Noord-Italië sporen van deze mode te vinden. Op grond van de kleding van de geportretteerden kunnen de recent op stilistische gronden voorgestelde dateringen van ca. 1489-1490 voor de *Vrouw met Hermelijn* en ca. 1493-1494 voor *La Belle Ferronnière* bevestigd worden. Hoewel Leonardo sobere kleding propageerde in de schilderkunst, kleepte hij zichzelf en zijn assistenten juist luxueus. Leonardo was dan ook geen moralist die zich verzette tegen overdaad en luxe. Hij volgde de sociale conventies van zijn tijd door kostbare en modieuze kleding te dragen. De schilderkunst daarentegen moest wat hem betreft een eeuwigheidswaarde hebben, die zou worden aangetast door opzichtige, eigentijdse modes.

Waarom een opdrachtgever akkoord zou gaan met een sobere representatie zonder de in het hofceremonieel vereiste opsmuk, is de prangende vraag die in hoofdstuk 4 centraal staat. Leonardo bezocht het hof van Mantua in de winter van 1499-1500, waar hij een voorbereidend karton maakte voor een portret van hertogin Isabella d'Este, dat uiteindelijk nooit is uitgevoerd. Isabella's vele brieven geven een goed beeld zowel van het belang dat zij aan haar uiterlijke verschijning hechtte als van haar omgang met kunstenaars. Leonardo bleek een uitzonderlijke positie te bekleden. Waar andere schilders strikte instructies ontvingen, behield Leonardo de vrijheid te schilderen wat hij wilde. Kennelijk zou een werk van zijn hand Isabella meer status verschaffen dan kleding en sieraden ooit konden.

In het laatste hoofdstuk worden de verschillende hypothesen die geopperd zijn over de kleding van *Mona Lisa* besproken en weerlegd. Met een reconstructie van de verschillende fases van de totstandkoming van het schilderij op grond van recent technisch onderzoek door het Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France en het National Research Council of Canada, evenals van een eigentijdse werkplaatkopie, nu in Madrid, kon voor het eerst worden aangetoond dat Leonardo Lisa Gherardini aanvankelijk in eigentijdse, Florentijnse kleding portretteerde en pas in een latere fase, hoogstwaarschijnlijk in zijn tweede Milanese periode (1508-1513), een wijd, semitransparant overkleed toevoegde om die eigentijdse mode te verhullen. Dit geeft een heel nieuw inzicht zowel in de ontstaansgeschiedenis van de *Mona Lisa* als in Leonardo's bedoelingen. Voor het overkleed – meer draperie dan realistische kleding – kunnen verschillende voorbeelden worden aangewezen, waaronder Verrocchio's marmeren buste van een dame in de Bargello, de engel in beide versies van Leonardo's altaarstuk *De Maagd op de Rotsen* en Verrocchio's tekening van een geïdealiseerd vrouwenkopje in Oxford.

Uit Leonardo's notities over het vermijden van eigentijdse mode en het weergeven van plooiën blijkt dat het een bewuste keuze moet zijn geweest om Lisa's kleding te wijzigen in

soepel vallende draperie. Net als bij Ginevra verwijst Lisa's onopgesmukte kleding naar haar karakter. Leonardo ging bij de *Mona Lisa* echter een stap verder, door bestaande mode te bedekken met een gedrapeerd kledingstuk dat tot dan toe alleen gebruikelijk was voor engelen, nimfen en andere mythologische figuren. Leonardo streefde naar schilderkunst met eeuwigheidswaarde en adviseerde daarom tegen het gebruik van eigentijdse mode, die na verloop van tijd ridicuul zou worden. Een schilderij moest, in Leonardo's eigen woorden, worden bewonderd 'om zijn waardigheid en schoonheid'. De huidige roem van *Mona Lisa* toont hoezeer hij in deze opzet is geslaagd.

De bestudering van Leonardo's vrouwenportretten vanuit een kostuumhistorisch perspectief heeft tot een aantal belangrijke, nieuwe inzichten geleid. Niet alleen konden bepaalde kledingstukken worden geïdentificeerd en dateringen worden bevestigd of verworpen, er is vooral meer inzicht ontstaan in de manier waarop Leonardo kleding inzette als beeldstrategie. In een aantal stappen onderging de kleding van zijn geportretteerden een grote transformatie, beginnend met sobere, maar realistische kleding in de *Ginevra de' Benci*, via aanpassingen aan de textiel in de hofportretten naar een uiteindelijke culminatie in de *Mona Lisa*, waarin eigentijdse kleding is verhuld door elegante, soepele draperie. Het doel daarbij was steeds de schoonheid en de daarmee onlosmakelijk verbonden deugdzaamheid van de geportretteerden optimaal tot hun recht te laten komen. Het was al langer bekend dat Leonardo eerst naar de natuur werkte om vervolgens de menselijke figuur te idealiseren. Naar nu blijkt was kleding een onlosmakelijk onderdeel van dit idealiseringsproces.

