

Uit het oog, maar immer in het hart

Een onderzoek naar de vereenzelviging met de antieke schilders in het werk van
Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaël en Titiaan



Masterscriptie Kunstgeschiedenis

Alicia van Westerlaak

S4060709

Datum: 12 september 2016

Begeleider: Dr. Bram de Klerck

Tweede, definitieve versie

Master Kunst- en Cultuurwetenschappen

Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inleiding	p. 2
<u>I - De antieke schilders in de oudheid en de renaissance</u>	p. 7
1.1 De ‘sieraden der schilderkunst’: Apelles, Protogenes, Zeuxis en Parrhasius in de literatuur van de oudheid.....	p. 7
1.2 De wedergeboorte van de antieke schilders in de renaissance: Petrarca en Boccaccio.....	p. 13
1.3 De wedergeboorte van de antieke schilders in de renaissance: Alberti.....	p. 17
<u>II – Italië: vijftiende- en zestiende eeuw</u>	p. 21
2. Sandro Botticelli	p. 22
3. Andrea Mantegna	p. 27
4.1 Leonardo da Vinci	p. 35
4.2 Leonardo, Apelles en atramentum.....	p. 36
4.3 De <i>Vleesgeworden engel</i>	p. 43
5.1 Rafaël	p. 46
5.2 De <i>Heilige Familie van Frans I</i> en de <i>St. Michaël</i>	p. 51
5.3 De <i>Laster van Apelles</i> en de <i>School van Athene</i>	p. 62
6.1 Titiaan	p. 66
6.2 De <i>Venus Anadyomene</i>	p. 69
6.3 De <i>Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus</i>	p. 78
6.4 De <i>Madonna en kind met zes heiligen</i>	p. 83
6.5 De Apelles van de keizer; het <i>Portret van Francesco Maria della Rovere</i> en de <i>Annunciatie</i>	p. 86
6.6 Aretino’s Apelles.....	p. 91
Conclusie	p. 99
Bibliografie	p. 109
Afbeeldingen	p. 121
Bijlagen	p. 181

Inleiding

Rembrandt lachte me guldig tegemoet toen ik op 23 april 2015 een bezoek bracht aan de tentoonstelling *Late Rembrandt* in het Rijksmuseum te Amsterdam en oog in oog kwam te staan met zijn *Zelfportret als Zeuxis* (afb. 1), een werk uit c. 1662 dat gewoonlijk alleen in het Wallraf-Richartz-Museum in Keulen te bezichtigen is. Zeuxis was, zo leerde ik al snel, een schilder uit de Griekse oudheid die zich dood had gelachen terwijl hij het portret van een oude, lelijke dame schilderde en Rembrandt was een van de weinige kunstenaars in de Noordelijke Nederlanden die deze bijzondere voorstelling had afgebeeld. Op dat moment kon ik het nog niet bevroeden maar het was dit werk dat mij enkele maanden later, toen ik verward was in de zoektocht naar een geschikt onderwerp voor mijn masterscriptie, na enkele omwegen uiteindelijk op het spoor zou zetten van het leven van deze antieke schilder en dat van zijn meer fameuze collega Apelles, die net zoals Zeuxis de klassieke Griekse schilderkunst grote roem had gebracht. Mijn interesse was gewekt, want beide kunstenaars bleken veelbewogen levens te hebben geleid waarvan verschillende episoden in de zestiende-, zeventiende- en achttiende eeuw waren geworden tot zelfstandige iconografische thema's in de schilder- en beeldhouwkunst, grotendeels de tijdsperiode en het soort onderzoek waar mijn voorkeur naar uitging. Ik hoopte hiermee dan ook mijn onderwerp gevonden te hebben, totdat nader onderzoek uitwees dat het met de middelen die mij ter beschikking stonden wellicht toch een minder geschikte keuze voor een masterscriptie was dan aanvankelijk gedacht.

De twee schilders en hun opmerkelijke levenspad, dat werd beschreven in een groot aantal anekdotes, lieten mij echter niet los en hoe meer ik me verdiepte in hun voorkomen in de schilderkunst, hoe meer ik me bewust werd van de grote regelmaat waarmee kunstenaars in de renaissance alsook in latere perioden werden geprezen door hen in verband te brengen met een van de antieke schilders, zowel in het noorden van Europa als ten zuiden van de Alpen en zowel de alom vermaarde grote meesters als hun minder bekende tijdgenoten, waarbij zij veelvuldig de titel van 'moderne Zeuxis', 'alter Apelles' en meer van dat soort eervolle benamingen ontvingen. Dit fenomeen intrigeerde mij en de vraag drong zich op hoe de kunstenaars zelf stonden tegenover deze op de antieke geënte eremantel die hen werd omgehangen; reageerden ze op de lofprijzingen die hen ten deel vielen, en als dat inderdaad het geval was, op welke manier? Al lezende in de literatuur rees sterk het vermoeden dat een aantal kunstenaars inderdaad niet slechts passief alle lof die hen werd toegezwaaid in ontvangst namen, maar zichzelf in hun kunstwerken juist op doelbewuste wijze in verband brachten met een of meerdere schilders uit de oudheid, hetgeen het einde betekende van mijn zoektocht: ik had mijn onderwerp gevonden.

In de late zeventiende eeuw, de tijd waarin Rembrandts *Zelfportret als Zeuxis* ontstond, was het gebruik om kunstenaars te vergelijken met hun voorgangers uit de oudheid al enkele tientallen decennia oud en stilaan uitgegroeid tot een veelvoorkomend en enigszins gedateerd topos. Vele kunstenaars waren Rembrandt voorgegaan op het pad van de vereenzelviging met de antieken en daarom besloot ik mijn onderzoek te richten op een andere tijd en plaats dan ik oorspronkelijk voor ogen had, namelijk het Italië van de late vijftiende eeuw en ruwweg de eerste helft van de zestiende eeuw, aangezien dit niet alleen het deel van Europa was waar de gelijkstelling van kunstenaars met hun beroemde voorgangers zijn

oorsprong had, maar ook de periode waarin het citeren van en verwijzen naar de klassieke kunstenaars voor het eerst tot grote bloei kwam. Dit tijdsbestek van bijna honderd jaar alsook het gelimiteerde karakter van de masterscriptie maakten het desalniettemin noodzakelijk mijn onderzoekingen toe te spitsen op de levens en werken van een beperkt aantal kunstenaars, waarbij de keuze viel op Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaël en Titiaan. Deze kunstenaars waren namelijk gelijktijdig of na elkaar werkzaam in verschillende delen van Italië en stuk voor stuk werden ze al tijdens hun leven door contemporaine auteurs op publieke wijze gerelateerd aan een van hun antieke voorlopers, naast het feit dat ze allen behoorden tot de selecte groep van beroemde, invloedrijke meesters wiens kunstwerken de loop van de Westerse kunstgeschiedenis mede hebben bepaald.¹

Dezelfde positie werd bijna tweeduizend jaar eerder ingenomen door Apelles, Zeuxis en hun directe rivalen en tijdgenoten Parrhasius en Protogenes, vier schilders die volgens de overlevering met kop en schouders uitstaken boven alle kunstenaars die de antieke schilderkunst had voortgebracht en wiens leven en werken uitgebreid werden behandeld in de *Naturalis Historia*, de monumentale encyclopedie van de Romeinse auteur Plinius de Oudere en het enige kunsthistorische traktaat uit de oudheid² dat tot ons is gekomen. Zowel in Plinius' tekst als in de literatuur van de renaissance namen deze Griekse kunstenaars een bijzondere positie in en ook kwamen ze vele malen vaker ter sprake dan hun schilderende vakgenoten, waardoor het niet meer dan vanzelfsprekend was om het onderzoek in grote lijnen verder te beperken tot de verwijzingen die de Italiaanse schilders in hun werk maakten naar deze vier buitengewone kunstenaars.

In de literatuur is tot op heden het een en ander geschreven over het voortleven van de kunstenaars uit de oudheid in de schilderkunst van latere tijden; zo is er een aantal artikelen verschenen waarin de betreffende auteurs naast andere zaken ingaan op kunstwerken die een episode uit het leven van de antieke schilders tot onderwerp hebben, waartoe onder andere de bijdragen van Michiaki Koshikawa,³ Roberto Guerrini,⁴ Elizabeth Mansfield⁵ en Sigrid Ruby⁶ moeten worden gerekend, en publiceerde David Cast⁷ in 1981 zijn studie naar het voorkomen van een iconografisch thema dat al sinds de oudheid aan Apelles werd toegeschreven in de Noord- en Zuid-Europese schilderkunst van de vijftiende- tot en met de achttiende eeuw. De gelijkstelling van de kunstenaars uit de renaissance met hun voorgangers uit de oudheid viel echter buiten het bestek van deze publicaties en kwam pas voor het eerst ter sprake in een vijftal korte en langere artikelen van de hand van de Amerikaanse kunsthistoricus Norman E. Land.⁸ In deze bijdragen bracht Land passages uit allerhande literaire bronnen bijeen waarin kunstenaars als

¹ Dit laatste punt was een belangrijke vereiste, aangezien men in het geval van kunstenaars die in hun eigen tijd een minder voorname positie innamen immer rekening dient te houden met de mogelijkheid dat zij met hun verwijzingen naar de oudheid simpelweg hun meer succesvollere collega's navolgden zonder al te veel bijbedoelingen, hetgeen een vraagstuk op zich vormt dat apart onderzoek verdient en helaas de omvang van deze scriptie te boven gaat.

² Isager 1991, p. 9.

³ Koshikawa 2001.

⁴ Guerrini 1996.

⁵ Mansfield 2007.

⁶ Ruby 2004.

⁷ Cast 1981.

⁸ Zie Land 2000, Land 2001, Land 2005, Land 2006, I en Land 2006, II.

Giotto, Leonardo en Titiaan werden vergeleken met de klassieke schilders die eeuwen tevoren hadden geleefd, waarmee hij een overzichtelijk - hoewel nog onvolledig - beeld schiep van de receptie van de antieken wat betreft de reputatievorming van deze vroegmoderne kunstenaars in de contemporaine literatuur. Op één uitzondering na⁹ schonk hij daarbij echter geen aandacht aan de kunstwerken waarin de Italiaanse schilders naar hun antieke voorlopers verwezen.

Land was er waarschijnlijk niet van op de hoogte, maar enkele jaren daarvoor waren de eerste stappen op dit gebied gezet door zijn Zwitserse collega's Oskar Bätschmann en Pascal Griener, die in hun artikel 'Holbein-Apelles; Wettbewerb und Definition des Künstlers' (1994) verschillende werken bespraken waarin de Duitse kunstenaar Hans Holbein de Jonge (1497/1498-1543) de competitie aanging met de schilders uit de oudheid.¹⁰ Bätschmann en Griener zetten hun observaties achtereenvolgens verder uiteen in hun boek *Hans Holbein* dat in 1997 verscheen, de bijdrage die Bätschmann leverde aan de in 2006 gehouden tentoonstelling *Hans Holbein the Younger; the Basel years, 1515-1532* alsook de herziene editie van hun boek uit 2013. Zij stonden daarmee aan de wieg van de interesse naar dit fenomeen in de noordelijke kunst, want in hun voetsporen volgde in 2010 de tentoonstelling *Apelles am Fürstenhof; Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, waarin de emulatie van de antieken door kunstenaars als Albrecht Dürer en Lucas Cranach een belangrijke plaats innam. In het verlengde hiervan lag het artikel van Mathilde Bert (2006)¹¹ die zich concentreerde op het werk van enkele zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse schilders, maar de eerste publicatie die gedeeltelijk inging op de werken van de Italiaanse kunstenaars was Sarah Blake McHam's *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance; the legacy of the 'Natural History'* (2013).

Dit lijvige, bijna twintig hoofdstukken tellende boek handelt over de receptie van de *Naturalis Historia* in veertiende-, vijftiende- en zestiende-eeuws Italië en dan met name over de invloed die Plinius' tekst had op de kunsttheoretische traktaten van die tijd, waar het overgrote deel van Blake McHam's onderzoek aan is gewijd. De schilderkunst vormt dientengevolge slechts een klein zijspoor waar Blake McHam zich voornamelijk in drie opeenvolgende hoofdstukken mee bezighoudt; hierbij behandelt ze onder andere een drietal kunstwerken die in haar optiek getuigen van de wedijver van de maker met een van zijn collega's uit de oudheid (hoofdstuk 10), geeft ze een beknopte opsomming van drie onderwerpen die naar aanleiding van Plinius' tekst ontstonden in de schilder- en beeldhouwkunst (hoofdstuk 11), en voorziet ze de lezers van een systematisch overzicht van een groot aantal werken waarin Italiaanse kunstenaars (de enige uitzondering vormt Albrecht Dürer) met behulp van hun manier van ondertekenen een toespeling maakten op hun antieke voorlopers (hoofdstuk 12). Met name dit laatste hoofdstuk vormt een uiterst handzaam overzicht van informatie die besloten ligt in vele individuele bronnen, maar voor alle hoofdstukken geldt dat Blake McHam's behandeling van de kunstwerken die

⁹ Land 2000.

¹⁰ Vóór Bätschmann en Griener had met name Jan Białostocki in zijn *Dürer and his critics, 1500-1971; chapters in the history of ideas, including a collection of texts* (1986) al uitgebreid verslag gedaan van de vele wijzen waarop Albrecht Dürer in de geschriften van zijn tijdgenoten werd vergeleken met Apelles, maar een behandeling van Dürer's kunstwerken bleef hierbij achterwege.

¹¹ Zie Bert 2006. Bert schreef aansluitend haar proefschrift (2012) over de invloed van Plinius' *Naturalis Historia* in renaissancistisch Italië, waar zij aan werkte in dezelfde periode dat Blake McHam haar boek schreef; zie Blake McHam 2013, p. xi. Berts proefschrift is echter nooit gepubliceerd en was mij bij het schrijven van deze scriptie niet toegankelijk, waardoor haar bijdrage verder buiten beschouwing zal worden gelaten.

blijk geven van een zekere relatie tot de antieke schilders, fragmentarisch van aard is en de aandacht voor de kunstenaars die deze werken maakten vrij summier.

Wanneer men de literatuur overziet kan men dus stellen dat er sprake is van een zekere lacune in de kunsthistorische kennis van dit onderwerp, en daarom zal in dit onderzoek dieper worden ingegaan op de specifieke manieren waarop de vijf eerdergenoemde Italiaanse kunstenaars - Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaël en Titiaan - in hun werken refereerden aan en wedijverden met de schilders uit de klassieke oudheid. Centraal hierbij staat niet alleen de vraag naar de verschillende soorten methoden die zij hanteerden, maar bovenal ook de kwestie die in de literatuur tot nu toe nog geen enkele aandacht heeft gekregen, namelijk het waarom: wat waren de redenen van deze schilders om hun beroemde voorgangers na te volgen?

Om een antwoord te vinden op deze twee vragen zal, anders dan de eerder aangehaalde publicaties, hiervoor het gehele oeuvre van elk van deze kunstenaars in ogenschouw worden genomen en alle werken worden bestudeerd waarin zij op de een of andere manier verwijzen naar de beroemde meesters uit de oudheid. Daarbij zal tevens de literatuur die tijdens (en in sommige gevallen, na) het leven van deze vijf kunstenaars ontstond worden nagespeurd op het voorkomen van eventuele gelijkstellingen met hun antieke vakbroeders, en zal worden getracht de kunstwerken te plaatsen binnen de context van hun leven, om zo te achterhalen welke specifieke drijfveren de Italiaanse schilders ertoe kunnen hebben bewogen doelbewust het penseel op te pakken en hun schilderijen te voorzien van referenties naar de kunst van een lang vervlogen tijd.¹² De doelstelling is om op deze manier een licht te werpen op een bijzonder interessant aspect van het werk van deze vijf schilders dat tot op heden onderbelicht is gebleven, en het de aandacht te schenken die het verdient.

Voordat het onderzoek naar de Italiaanse schilders werkelijk de diepte in zal kunnen gaan, is het echter noodzakelijk eerst een aantal prangende vragen naar de identiteit van de vier kunstenaars uit de oudheid te beantwoorden en een beeld te schetsen van de achtergrond waartegen de wedijver met deze antieke rolmodellen ontstond, en daarom is het onderzoek ingedeeld in twee thematische delen. In deel I, dat slechts één hoofdstuk behelst, zullen de vier schilders uit de oudheid worden geïntroduceerd tezamen met de belangrijkste verhalen die er over hen de ronde deden en zullen de bijdragen van drie invloedrijke Italiaanse auteurs worden besproken die een niet te onderschatten rol hebben gespeeld, en het zelfs mede mogelijk hebben gemaakt, dat kunstenaars als Botticelli zich vanaf de vijftiende eeuw op gelijke voet gingen stellen met hun vermaarde Griekse collega's. Het tweede gedeelte is geheel gewijd aan de bestudering van de werken van de Italiaanse schilders en omvat dientengevolge vijf hoofdstukken die chronologisch geordend zijn naar de levenstijd van de schilders, waarna in de conclusie de resultaten zullen worden overzien en vergeleken om tot slot vast te kunnen stellen in welke mate er

¹² Bij de uitwerking van de drie punten van onderzoek waar deze methode uit bestaat zal steeds dezelfde volgorde worden aangehouden, namelijk eerst een behandeling van de geschreven bronnen en daarna de bestudering van de kunstwerken alsook hun contextualisering, op twee uitzonderingen na. In het geval van Sandro Botticelli en Titiaan is er namelijk bewust voor gekozen om de behandeling van de geschreven bronnen te verweven met de analyse van de kunstwerken vanwege het kleine (Botticelli) of juist grote aantal objecten (Titiaan) dat de revue passeert, alsmede de lange tijdsduur wat betreft Titiaans werkzame leven.

overeenkomsten of juist verschillen waren in de manieren waarop, en de redenen waarom, kunstenaars in Italië in het voetspoor traden van hun illustere voorgangers.

I - De antieke schilders in de oudheid en de renaissance

1.1 De ‘sieraden der schilderkunst’: Apelles, Protogenes, Zeuxis en Parrhasius in de literatuur van de oudheid

Timagora, Parrasio, Polignoto, Protogene, Timante, Apollodoro, Apelle, più di tutti questi noto, e Zeusi, e gli altri ch’a quei tempi foro; di quai la fama (mal grado di Cloto, che spinse i corpi e dipoi l’opre loro) sempre starà, fin che si legga e scriva, mercé degli scrittori, al mondo viva:	Timagores, Parrasius, Polignotes, Protogenes, Timante, Apollodores, en Apelles, vermaerder dan al d’andere oude Schilders, met Zeuxis, en al de gene die’er eer in de werelt waren, en wiens vermaertheyt, door des Schrijvers gunst, ten spijt van noodlot, dat hun lichamen en naderhant hun werken vernietigt heeft, altijd leven zal:
E quei che furo a’ nostri dì, o sono ora, Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino, duo Dossi, e quel ch’a par sculpe e colora, Michel, più che mortale, Angelo divino; Bastiano, Rafael, Tizian, ch’onora non men Cador, che quei Venezia e Urbino; e gli altri di cui tal l’opra si vede, qual de la prisca età si legge e crede	En die genen, die geleefd hebben, of in onze tijt leven: Leonarr, Andreas Mantego, Ian Bellijn, de twee Dossen, en die zoo uytnemende Plaetsnijder, als onvergelykelijke Michiel, eer Goddelijke dan sterffelijke Engel. Bastian, Raphael, en Titian, die Cador niet minder eert, dan de twee andere Venisen, en Urbijn, met veel andere, welkers werken zodanig zijn, als’er de Schrijvers ons van verhalen, en doen geloven.

vert. Jan Jacobsz. Schipper, *De razende Roelant*, 1649

Deze twee stanza’s vormden de openingszinnen van het drieëndertigste canto van de *Orlando Furioso*, in het Nederlands bekend als *De razende Roeland*, het beroemde epische dichtwerk van de Italiaanse dichter en toneelschrijver Ludovico Ariosto (1474–1533), dat in 1532 in definitieve vorm verscheen. De contemporaine kunstenaars die Ariosto in de tweede strofe opvoert zoals Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci en Rafaël behoorden tot de meest gevierde kunstenaars die Italië in de zestiende eeuw had voortgebracht, maar uit het feit dat in de eerste strofe de namen worden genoemd van een aantal Griekse schilders die honderden jaren eerder hadden geleefd blijkt dat het beoogde lezerspubliek van de *Orlando Furioso* eveneens vertrouwd moet zijn geweest met deze kunstenaars uit de oudheid. Wie waren zij, wat was er over hen bekend in de periode die wij nu aanduiden als de renaissance en hoe verspreidde deze kennis zich?

Over het lot dat de Griekse schilderkunst beschoren was kan men kort zijn: geen enkel paneel van de hand van een Griekse schilder heeft de tand des tijds doorstaan, in tegenstelling tot de werken van de Griekse beeldhouwers die vanaf de veertiende eeuw met grote regelmaat werden teruggevonden, zowel originele sculpturen als Romeinse kopieën.¹³ Ondanks deze afwezigheid van fysieke objecten bleven de namen van de Griekse schilders door de eeuwen heen echter altijd bewaard dankzij enkele overgeleverde literaire teksten met daarin beschrijvingen van het leven en de werken van deze schilders; zoals Ariosto in 1532 al schreef, ‘zolang men zal lezen en schrijven zal hun roem er altijd zijn’.

¹³ Het beroemdste voorbeeld vormt ongetwijfeld de *Laocoöngroep* die op 14 januari 1506 werd teruggevonden in Rome en ook door Plinius was beschreven in zijn *Naturalis Historia*.

De belangrijkste van deze schriftelijke bronnen waarin de schilders uit de klassieke oudheid werden besproken was de *Naturalis Historia*, het beroemdste en enige overgebleven werk van de Romeinse schrijver Plinius de Oudere (c. 23-79 na Chr.). Dit monumentale boekwerk vond zijn voltooiing in 77-78 na Chr. en heeft de vorm aangenomen van een encyclopedie aangaande de natuurlijke historie waarin zeer uiteenlopende onderwerpen aan bod komen, van de bewegingen van de hemellichamen tot aan de natuurlijke habitat van sponsdieren en alles daartussenin. ‘Mijn onderwerp is [...] de wereld van de natuur, dat wil zeggen, het leven’ aldus Plinius, en daarvoor heeft hij naar eigen zeggen ‘in 36 boeken 20.000 dingen verzameld die onze belangstelling verdienen [...] het resultaat van het lezen van ongeveer 2000 boeken, waarvan slechts weinige door geleerden zijn aangeraakt vanwege de zeer hoge moeilijkheidsgraad van hun materie, ontleend aan honderden met zorg gekozen schrijvers, en ik heb daar nog tal van zaken aan toegevoegd die mijn voorgangers niet kenden of die het leven ons naderhand heeft geleerd’.¹⁴ Plinius beschouwde het als zijn taak om deze informatie te compileren tot een allesomvattend overzicht van alle kennis die destijds beschikbaar was, omdat de opvatting heerste dat de onderzoekers uit het verleden alle grote ontdekkingen al hadden gedaan. De wetenschap zou in zijn tijd dan ook tot stilstand zijn gekomen en raakte steeds verder in verval, hetgeen volgens Plinius verband hield met het morele verval van de samenleving.¹⁵ Dit laatste vormt een belangrijk thema dat als een rode draad door de *Naturalis Historia* heenloopt en met name tot uiting komt in de boeken over kunst, waarin Plinius klaagt dat zijn tijdgenoten zich hebben overgegeven aan een tomeloze genotzucht (*luxuria*) en hebzucht (*avaritia*) naar goud, zilver, marmer en andere edelstenen, tegen de regels van de natuur in.¹⁶ Een tweede thema dat hier nauw mee samenhangt is het concept van *utilitas* (bruikbaarheid/dienstbaarheid), zowel van de natuur aan de mensheid als van de mensen tot elkaar. *Utilitas* is voor Plinius het hoogst haalbare goed en vormt dan ook de eigenlijke doelstelling achter zijn werk, want met de *Naturalis Historia* hoopte Plinius zijn medemens een beter inzicht te verschaffen in alle facetten van de natuur.¹⁷

¹⁴ Plinius de Oudere 1938 (deel 1; LCL # 330), pp. 9, 13 [NH pf: 13, 17] en Isager 1991, pp. 20, 26-27. Deze aantallen zijn symbolisch; ze verwijzen naar de grootsheid van zijn literaire onderneming. Zie hiervoor Isager 1991, pp. 27-28.

¹⁵ Plinius uit zijn grieven onder andere in zijn sectie over de winden (boek 2:117): ‘[...] Maar tegenwoordig, onder een keizer die zich zo verheugt over vooruitgang in literatuur en wetenschap wordt er helemaal niets bijgeleerd door nieuw onderzoek, integendeel, de bevindingen van oude onderzoekers worden niet eens bestudeerd’. Het idee dat wetenschappelijke achteruitgang samenhangt met moreel verval is van oorsprong Grieks en komt ook naar voren bij schrijvers als Lucretius (c. 99-55 voor Chr.) en Seneca (c. 4 v. Chr.– 65 na Chr.); zie Isager 1991, pp. 34-35, 43-44. Plinius brengt de regeringsperiode van keizer Nero (reg. 54-68 na Chr.) en het optreden van Marcus Antonius overigens meerdere malen expliciet in verband met het morele verval van zijn tijd, waarbij hij het bewind van keizer Vespasianus (reg. 69-79 na Chr.) en de Flavische dynastie presenteert als een nieuwe periode die de oude traditionele waarden zal herstellen. Het moge dan ook geen verrassing zijn dat Plinius zelf op gemeenschappelijke voet stond met de leden van de Flavische dynastie. Zie hiervoor Isager 1991, pp. 18-19, 222-229.

¹⁶ In het wereldbeeld zoals dat door Plinius in de *Naturalis Historia* wordt beschreven staat de verhouding van de mens tot de natuur centraal. De natuur, die goddelijk van oorsprong is schenkt de mens, haar belangrijkste en tegelijkertijd meest fragiele product, alles wat hij nodig heeft zolang als hij zich houdt aan de regels die de natuur hem gesteld heeft. Zie Isager 1991, pp. 36-40. Dit idee is schatplichtig aan het gedachtegoed van de stoïcijnen, maar vertoont ook tekenen van epicurische invloeden. Zie Sallmann 2002-2014, Isager 1991, pp. 32, 52 en Beagon 2010, p. 322.

¹⁷ Isager 1991, pp. 28, 31. Plinius benadrukt de *utilitas* van de *Naturalis Historia* door in zijn voorwoord fijntjes de noviteit van zijn werk te onderstrepen: ‘Bovendien, de weg die ik volg is niet een pad dat door andere auteurs al

De *Naturalis Historia* bestaat in totaal uit 37 boeken die kunnen worden onderverdeeld in twee delen van elk 18 boeken plus één boek (1) dat functioneert als inhoudsopgave voor de rest van de serie.¹⁸ Dit eerste boek bevat de *epistula praefatoria*, Plinius' voorwoord waarin hij zijn werk opdraagt aan de toekomstige keizer Titus (reg. 79-81 na Chr.), alsook een opsomming van de overige boeken waarbij hij per boek telkens de deelonderwerpen vermeldt die in dat specifieke boek aan bod komen, naast een lijst van de auteurs die hij daarvoor heeft geraadpleegd.¹⁹ In het eerste deel van de eigenlijke tekst (boeken 2-19) staat de natuur in al haar verschijningsvormen centraal, waarbij achtereenvolgens aandacht wordt besteed aan kosmologie (boek 2), geografie (boeken 3-6), antropologie (*homo*, boek 7), het dierenrijk (*animalia*, boeken 8-11) en het plantenrijk (*arbores, fruges, pabularia, hortenses*, boeken 12-19). In het tweede deel (boeken 20-37) ligt de nadruk op de *utilitas* van de natuur en de toepassing van de materialen van de natuur in de geneeskunst, beeldende kunst en architectuur door de mens in de rol van schepper en genezer. Van de geneeskrachtige werking van de onderdelen van de bezielde wereld (*medicina*, boeken 20-32) gaat Plinius over op de behandeling van mineralogie en metallurgie in de laatste boeken (33-37), en het is binnen de praktische toepassing van deze materialen dat het boek over de schilderkunst (35) is ondergebracht.²⁰ Kenmerkend voor dit boek (en voor de *Naturalis Historia* in het algemeen) is Plinius' veelvuldige gebruik van uitweidingen die ogenschijnlijk niets van doen hebben met het hoofdonderwerp. Deze uitweidingen, die in boek 35 veelal de vorm aannemen van allerlei anekdoten over het leven van de kunstenaars, functioneren in werkelijkheid als exempla die op allegorische wijze de artistieke en morele waarden overbrengen die voor Plinius de kern vormen van zijn verhaal.²¹ De talrijke uitweidingen vormen tevens de verklaring voor de ingewikkelde manier waarop boek 35 is opgebouwd. Plinius valt met de deur in huis door zijn lezer aan het begin mede te delen dat de schilderkunst in zijn tijd aan belang heeft ingeboet en is vervallen tot decadentie²² waarna enkele Romeinse bijdragen aan de schilderkunst de revue passeren voordat hij aanbeldt bij de oorsprong van de schilderkunst, die volgens hem werd uitgevonden in Griekenland (§15). Hierna volgen echter eerst verhandelingen over het ontstaan en de ontwikkeling van de schilderkunst in Italië (§17-21), het gebruik om veroverde Griekse kunstwerken in Rome op te stellen (§ 22-28) en de sectie over pigmenten (§29-49) eer Plinius in paragraaf 53 terugkeert naar de Griekse schilderkunst. Zijn intentie is om slechts de namen te geven van de meest beroemde

vaak betreden is [...] Er is bij ons niemand te vinden die zo iets dergelijks heeft ondernomen, [en ook] niemand bij de Grieken die in zijn eentje al deze onderwerpen heeft behandeld' [NH pf: 13-14].

¹⁸ Sallmann 2002-2014.

¹⁹ De *Naturalis Historia* vormt het enige overgebleven boek uit de oudheid dat een inhoudsopgave bevat en Plinius is voor zover bekend ook de enige auteur die gebruikmaakte van een bronvermelding. In paragraaf 21-23 van de *epistula praefatoria* spreekt hij zich dan ook nadrukkelijk uit tegen zijn collega-schrijvers, die vaak zonder morele scrupules plagieerden van anderen. Zie Isager 1991, pp. 28-30 en Plinius de Oudere 1938 (deel 1; LCL # 330), p. 15 [NH pf: 21-23]. Alles bij elkaar claimt Plinius gebruik te hebben gemaakt van zo'n 146 Romeinse en 327 buitenlandse, oftewel Griekse auteurs; zijn vermelding van het werk van deze schrijvers vormt in veel gevallen de enige overleverde bron die wij nu nog hebben over het bestaan van deze werken. Zie Isager 1991, pp. 11, 28.

²⁰ Blake McHam 2013, p. 28 en Isager 1991, pp. 48-51; boeken 33-37 vormen de enige kunsthistorische verhandeling uit de oudheid die tot ons is gekomen.

²¹ Darab 2014, pp. 207, 209-210, 279, 291. Blake McHam 2013 (p. 29) karakteriseerde het als een 'structuur van metaforen en antithesen die Plinius gebruikt om zijn narratief op onverwachte wijze te laten uitmonden in allerlei uitweidingen die gebaseerd zijn op gelijkenissen of juist verschillen vertonen met het hoofdonderwerp'.

²² 'Artes desidias perdidit' (laksheid heeft de kunsten te gronde gericht), zo klaagt Plinius in paragraaf 5, en hier zien we wederom zijn bekritisering van de *avaritia* en *luxuria* van zijn tijd. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 264 [NH 35:5].

kunstenaars en kort in te gaan op hun belangrijkste werken en daar houdt hij zich aan, op vier uitzonderingen na: de schilders Zeuxis, Parrhasius, Apelles en Protogenes. Deze kunstenaars nemen binnen Plinius' relaas een bijzondere positie in, want niet alleen besteedt hij opvallend veel aandacht aan het beschrijven van deze schilders (meer dan de helft van zijn tekst is aan hen gewijd), ook vormen zij de kunstenaars aan wiens levensbeschrijving Plinius veruit de meeste anekdoten heeft toegevoegd. De reden hiervoor is eenvoudig: Plinius beschouwde deze vier kunstenaars als de absolute top van de schilderkunst, die in zijn ogen een evolutionaire ontwikkeling doormaakte. Bij zijn behandeling van de schilderkunst volgt Plinius dan ook een schema dat terug te voeren is op Aristoteles en uitgaat van een begin (initium/archê) waarna de schilderkunst, dankzij de ontdekkingen van verschillende *inventores*, opklimt tot een hoogtepunt (flos, akme) totdat er uiteindelijk verval intreedt.²³

De Griekse schilderkunst kwam na de bijdragen van een aantal *inventores* die Plinius chronologisch beschrijft²⁴ tot bloei met Apollodorus van Athene, 'de eerste [kunstenaar] die het penseel de glorie deed toekomen die het verdiende' maar bereikte pas haar eerste hoogtepunt met Zeuxis, die leefde in de laat vijfde-vroege vierde eeuw voor Chr.²⁵ 'Onmiddellijk nadat Apollodorus de poorten van de kunst had geopend trad Zeuxis van Heraclea binnen' die, zo schrijft Plinius, 'het reeds tamelijk stoutmoedige penseel [...] tot grote roem bracht'. Zeuxis was zelfs zo'n uitmuntende schilder dat Apollodorus een epigram aan hem wijdde met de tekst dat Zeuxis zijn leermeesters van hun kunst had beroofd en er zelf mee vandoor was gegaan.²⁶ Plinius besteedt enkele zinnen aan Zeuxis' overige kunstactiviteiten (I: O-1 t/m O-2), gaat in op een aantal van zijn werken (I: W-1 t/m W-3) en vermeldt in totaal zes anekdoten (I: A-F). Hiervan worden het verhaal over Zeuxis die voor een schilderij voor de tempel van Hera de gelaatstreken van de vijf mooiste meisjes selecteerde (I-D) en de anekdote over de artistieke wedstrijd tussen hem en Parrhasius, zijn rivaal en tijdgenoot (I-E), het uitvoerigst beschreven en dit zouden dan ook de twee belangrijkste anekdoten over deze schilder worden. Het verhaal over de competitie met Parrhasius geeft Plinius de gelegenheid om vervolgens verder te gaan met deze kunstenaar, die Zeuxis bij deze wedstrijd versloeg.

Parrhasius (fl. laat vijfde-vroege vierde eeuw voor Chr.) wordt door Plinius gekarakteriseerd als een *primi inventor* die niet alleen correcte proporties en levendigheid in expressies introduceerde, maar die bovenal uitblonk door zijn vaardigheid in het tekenen van contouren, in de schilderkunst 'het summum van verfijning' (II: O-1). Plinius gaat verder vooral in op verschillende door Parrhasius vervaardigde werken (II: W-1) en voegt slechts twee andere anekdoten toe, waarvan er een Parrhasius

²³ Isager 1991, p. 104. Plinius' schema vormde dan ook de inspiratiebron voor Giorgio Vasari (1511-1574), die in zijn *Levens* (1550+1568) eenzelfde evolutionaire opvatting van de schilderkunst tentoonspreidde.

²⁴ Plinius noemt onder andere Cimon van Kleonai, die het driekwart aanzicht heeft uitgevonden en draperieën als eerste voorzag van plooiën, en Polygnotus van Thasos, die als eerste vrouwen in transparante draperieën afbeeldde en figuren met open mond schilderde. Zie Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 303, 305 [NH 35:56-59].

²⁵ Zie bijlage 1 op pp. 181-194 voor een indeling van Plinius' levensbeschrijvingen van deze vier kunstenaars in anekdoten (letters), beschrijvingen van werken (W+ getal) en overige informatie (O+ getal).

²⁶ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 307 [NH 35:60-62].

niet bepaald in een positief daglicht plaatst (II-A).²⁷ Net als Zeuxis werd echter ook Parrhasius verslagen bij een schilderwedstrijd (II-B) en zo laat Plinius de schilderkunst opklimmen totdat het zijn laatste en grootste hoogtepunt bereikte in de persoon van de schilder Apelles (fl. late vierde-vroege derde eeuw voor Chr.). ‘Maar Apelles van Kos overtrof alle [schilders] die vóór hem geboren waren en na hem zouden komen [...] In zijn eentje droeg hij bijna meer bij aan de schilderkunst dan alle anderen bij elkaar’²⁸ aldus Plinius, en om deze claim kracht bij te zetten overlaadt hij de lezer met niet minder dan tien verschillende anekdoten (III-A t/m J) plus opmerkingen over zijn schildertechniek en karakterisering van zijn werk (III: O-1 t/m O-8), naast de gebruikelijke opsomming van zijn meest beroemde of anderszins bijzondere werken (III: W-1 t/m W-8). Apelles liet geen dag voorbij gaan zonder zich toe te leggen op zijn werk (III-B) en stond zelfs op vriendschappelijke voet met de Griekse heerser Alexander de Grote, die meerdere werken bij hem bestelde (III-E, III-G) en hem regelmatig in zijn atelier bezocht (III-D). Zijn belangrijkste rivaal was de schilder Protogenes die in meerdere anekdoten een rol speelt. Zo wedijverde hij met Apelles over wie de fijnste lijn kon trekken (III-A), een krachtmeting die door Apelles werd gewonnen. Ondanks deze rivaliteit was Apelles echter niet te beroerd hem een handje te helpen bij het vestigen van zijn reputatie (III-H) en sprak hij zijn waardering uit over Protogenes’ schilderijen die bijna net zo goed waren als die van hemzelf, op één punt na: Apelles wist zijn werken te behoeden voor een al te excessieve inspanning (III: O-3).

Protogenes (fl. late vierde eeuw voor Chr.) is de laatste kunstenaar die uitgebreid aan bod komt. ‘Hij begon in de grootst mogelijke armoede, legde zich met de grootst mogelijke ijver toe op zijn kunst en had daardoor een geringe productiviteit’ zo schrijft Plinius,²⁹ en deze houding komt terug in de twee belangrijkste verhalen over deze kunstenaar. Zo zou Protogenes een detail waar hij niet tevreden over was keer op keer hebben overgeschilderd totdat hij uiteindelijk zo gefrustreerd raakte dat hij zijn spons naar het schilderij gooide waardoor het gewenste effect alsnog verscheen (IV-B), en weigerde hij zijn schilderwerkzaamheden te onderbreken, zelfs toen de stad waar hij woonde werd aangevallen (IV-C). Bij deze gelegenheid werd Protogenes net zoals Apelles bezocht door een heerser, maar in dit geval was het de koning van de vijandelijke troepen die zo onder de indruk was van Protogenes’ werk dat hij hem beschermde en de overwinning aan zich voorbij liet gaan. Na zijn behandeling van Protogenes noemt Plinius nog de namen van enkele andere kunstenaars en gaat hij in op de beschrijvingen van schilders die zich toelagden op meer bescheiden genres, de Romeinse (landschaps)schilderkunst, de encaustiek, de tweederangs schilders, de ‘niet onbeduidende schilders’ en als laatste de vrouwelijke schilders, waarmee de sectie over schilderkunst ten einde is.³⁰

Hoewel de *Naturalis Historia* de belangrijkste overgeleverde bron was schreven ook andere auteurs in de klassieke oudheid over Apelles, Zeuxis, Parrhasius, Protogenes en hun vakbroeders. In de meeste

²⁷ Zeuxis en Parrhasius worden door Plinius gedeeltelijk neergezet als hoogmoedig en een tikkeltje arrogant, terwijl hij Apelles en Protogenes presenteert als nederige, grootmoedige figuren. Zie Darab 2014, p. 283 voor verdere verwijzingen betreffende deze tegenstelling.

²⁸ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 319 [NH 35:79].

²⁹ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 335 [NH 35:101].

³⁰ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 341-371 [NH 35: 107-150]. De rest van boek 35 is gewijd aan het gebruik van klei in sculpturen en aardewerk, alsook de medicinale toepassingen van andere materialen van de aarde zoals zwavel, bitumen en aluin.

gevallen ging het hierbij slechts om het terloops vermelden van hun namen of werken met eventueel enige aanvullende informatie, maar soms kregen de schilders wat meer aandacht toebedeeld en werden varianten op de anekdotes uit de *Naturalis Historia* opgevoerd waarbij een andere kunstenaar plotseling de hoofdrol speelde. Zo gooit volgens Dio Chrysostom niet Protogenes maar Apelles een spons naar zijn schilderij van een paard (in plaats van een hond; verg. IV-B)³¹ en beschrijft Aelianus hoe Zeuxis de Perzische leider Megabyzus adviseerde zijn mond te houden over kunstzaken waar hij niets van afweet (verg. III-F).³² Ook worden bepaalde anekdotes uitvoeriger opgedist, zoals de anekdote over Zeuxis' schilderij voor de tempel van Hera (I-D); Cicero vermeldt dat deze gebeurtenis niet plaatsvond in Girgenti maar in Kroton en dat Zeuxis aanvankelijk naar de jongemannen in de worstelschool werd geleid om zijn modellen te kiezen.³³ Naast deze varianten berichten sommige auteurs opmerkelijkwijze ook van anekdotes die niet terug te vinden zijn in de *Naturalis Historia*. Enkele voorbeelden zijn de historicus Strabo die beschrijft hoe een patrijs op een schilderij van Protogenes zo de aandacht afleidde van de rest van het werk dat hij hem weer moest verwijderen, Aelianus die wist te melden dat Zeuxis belangstellenden om toegangsgeld vroeg om zijn *Helena* te mogen bekijken (waardoor het werk bekend kwam te staan als 'Helena de Courtisane') en Plutarchus die de koele reactie van Apelles optekende bij het zien van een haastig geschilderd werk.³⁴ In het verlengde van deze afwijkende anekdotes liggen de besprekingen van kunstwerken die niet door Plinius worden genoemd. Hierbij wordt een speciale positie ingenomen door de Griekse satiricus Lucianus van Samosata (c. 120-180 na Chr.) die twee belangrijke verhandelingen schreef, namelijk *Zeuxis sive Antiochus*, waarin hij probeert aan te tonen dat noviteiten vaak meer aandacht krijgen dan een goede techniek, en *Calumniae non temere credendum*, een opstel over de gevaren van lasterpraat. Beide teksten bevatten uitgebreide *ekphraseis* van kunstwerken die uit geen enkele andere bron bekend zijn, namelijk een *Centaurenfamilie* van Zeuxis en een schilderij van Apelles dat bekend staat als de *Laster van Apelles*.

Ondanks de royale aandacht die Lucianus besteedt aan de bespreking van deze twee kunstwerken vormt dit niet het hoofdonderwerp van zijn teksten, net zoals de geschriften met de bovenstaande nieuwe anekdotes en varianten op Plinius' verhalen ook niet de schilderkunst tot onderwerp hebben. Veelal

³¹ Dio Chrysostom 1951 (LCL # 385; Orationes LXIII: De fortuna), pp. 37-39.

³² Claudius Aelianus 1997 (LCL # 486), pp. 63-65 [Varia Historia 2:2]. Plutarchus veranderde dit in zijn *Quomodo adulator ab amico internoscatur* en *De tranquillitate animi* op zijn beurt weer in Apelles en Megabyzus. Zie Plutarchus 1927 (LCL # 197), p. 313 [Quomodo adulator ab amico internoscatur: 15] en Plutarchus 1939 (LCL # 337), p. 207 [De tranquillitate animi: 12].

³³ Cicero 1949, pp. 167-169 [De inventione II: 1-3]. Een ander voorbeeld vormt het verhaal over de ontmoeting tussen Protogenes en koning Demetrius (IV-C). Plutarchus schrijft hoe Demetrius tijdens de bezetting zou hebben uitgeroepen dat hij eerder de portretten van zijn vader zou verbranden dan zo'n geweldig schilderij als dat van Protogenes verloren te laten gaan, die er zeven jaar aan zou hebben gewerkt. Ook voert hij hierbij Apelles ten tonele die het schilderij zou hebben gezien en zijn waardering voor het werk uitsprak, maar desalniettemin opmerkte dat het de charme (χάρις) miste waar zijn eigen werken zo bekend om stonden (vergl. III: O-2). Zie Plutarchus 1920 (LCL # 101), pp. 51-53 [Vitae parallelae: Demetrius XXII] en Plutarchus 1931 (LCL # 245), pp. 75-77 [Moralia; Regum et imperatorum apophthegmata: Demetrius].

³⁴ Zie Strabo 1929 (LCL # 223), pp. 269-271 [Geographica XIV: 5], Claudius Aelianus 1997 (LCL # 486), p. 195 [Varia Historia 4:12] en Plutarchus 1927 (LCL # 197), p. 31 [De liberis educandis: 9]. Plutarchus vermeldt in twee verschillende geschriften een vergelijkbare reactie van Zeuxis wanneer hem gevraagd wordt waarom hij zo langzaam schildert: zie Plutarchus 1928 (LCL # 222), p. 55 [De amicorum multitudine: 5] en Plutarchus 1916 (LCL # 65), p. 41 [Vitae parallelae; Pericles: XIII].

betreft het hier handboeken op het gebied van de retorica of geschriften over geschiedenis en geografie,³⁵ maar de grote hoeveelheid referenties die deze werken bevatten maakt desalniettemin duidelijk dat Apelles, Zeuxis en hun schilderende collega's een belangrijke rol speelden binnen het literaire gedachtegoed van de klassieke wereld.

1.2 De wedergeboorte van de antieke schilders in de renaissance: Petrarca en Boccaccio

Plinius overleed in 79 na Chr. bij de uitbarsting van de Vesuvius toen zijn plichtsbesef als bevelhebber van de plaatselijke vloot en zijn nieuwsgierigheid naar natuurfenomenen hem naar de plaats des onheils brachten,³⁶ maar zijn *Naturalis Historia* leefde voort want de kennis van zijn werk ging niet verloren. Al in de oudheid werden de eerste samenvattingen gemaakt van bepaalde delen en ook in de middeleeuwen zette dit gebruik zich voort, waarbij vooral Plinius' hoofdstukken over exotische volkeren (boek 7), de medicinale werkingen van planten en dieren (boeken 20-32) en zijn behandeling van (edel)stenen gretig aftrek vonden. Deze uittreksels vormden op hun beurt een belangrijke bron van informatie voor een nieuwe generatie encyclopedieën, waaronder de *Etymologiae* van Isidorus van Sevilla (c. 560-636), de werken van Beda (c. 673-735) en Vincent van Beauvais' (c. 1190- c.1264) *Speculum Maius*, naast de meer dan 200 overgeleverde manuscripten met Plinius' oorspronkelijke tekst.³⁷ De *Naturalis Historia* als zodanig hoefde dus niet herontdekt te worden, maar naar de boeken over de kunsten werd in de middeleeuwen nauwelijks omgekeken. De omslag vond plaats rond het midden van de veertiende eeuw met de Italiaanse dichters Francesco Petrarca (1304-1374) en Giovanni Boccaccio (1313-1375).³⁸ Zij waren de eersten die hun aandacht nadrukkelijk richtten op de boeken 33-36 en stonden daarmee aan de wieg van een hernieuwde interesse in Plinius en al wat hij te zeggen had over de kunsten van een lang verloren gegane wereld, die op het punt stond herboren te worden.

Petrarca en Boccaccio waren verantwoordelijk voor drie belangrijke ontwikkelingen: ze stimuleerden de interesse in de *Naturalis Historia*, ze promootten de hoge positie die de schilderkunst in de oudheid had ingenomen en ze zorgden hoogstpersoonlijk voor het ontstaan van de traditie om contemporaine schilders op gelijke voet te stellen met hun illustere klassieke voorgangers. Het was in een werk van Petrarca dat de eerste twee van deze drie punten samenkwamen, namelijk in zijn *De remediis utriusque fortunae*. Dit boek in twee delen, dat Petrarca schreef tussen de jaren 1354 en 1366, bevatte een serie van 253 dialogen over voor- en tegenspoed tussen enerzijds Ratio, de Rede, en anderzijds Gaudium of Spes (Vreugde en Hoop, deel 1) en Dolor of Metus (Verdiel en Angst, Deel 2).³⁹ In dialoog 40 en 41 komen de schilderkunst en de beeldhouwkunst ter sprake, en hoewel het lijkt of Rede zich minzaam uitspreekt

³⁵ De enige uitzondering hierop vormt Quintilianus' *Institutio Oratoria* die een kleine sectie bevat die wel specifiek ingaat op de schilder- en beeldhouwkunst. Zie Quintilianus 2002 (LCL # 494), pp. 283-285 [Institutio Oratoria 12:10].

³⁶ Nauert Jr. 1980, p. 300. Plinius' dood wordt door zijn neefje Plinius de Jongere (c.61-c.112 na Chr.) uitvoerig beschreven in een brief aan de Romeinse historicus Tacitus (c.56-c.120 na Chr.); zie Plinius de Jongere 1969 (LCL # 55), brief XVI.

³⁷ Blake McHam 2013, p. 4-5, 29-31, Nauert Jr. 1980, pp. 301-304 en Nauert Jr. 1979, p. 74.

³⁸ Blake McHam 2013, p. 5.

³⁹ Trapp 2011, p. 217.

over beide kunstvormen is dit niet meer dan schijn: ⁴⁰ in Rede's uitgebreide antwoorden aan Vreugde herhaalde Petrarca namelijk met opzet precies die passages van Plinius' tekst die ingingen op de hoge achting waarin de schilderkunst in de oudheid had gestaan. Zo liet hij Rede vertellen over 'de meest eminente personen uit de oudheid'; keizers, koningen en prinses die koortsachtig schilderijen en beelden verzamelden, en liet hij zich ontvallen dat 'grootse geesten in het bijzonder worden aangetrokken door deze dingen [schilderijen] [...] een scherpzinnig man blijft [deze dingen] vereren, al zuchten slakend van bewondering'. ⁴¹ Ook sprak Rede over de grote faam die kunstenaars in de oudheid ten deel viel - zij werden door vooraanstaande auteurs bejubeld en gerespecteerd door dezelfde grote heersers die hun werken verzamelden - waarmee Petrarca de lezer zo op indirecte wijze duidelijk maakte dat de schilderkunst meer is dan een eenvoudig ambacht, want 'als we Plinius mogen geloven kenden de Grieken het [de schilderkunst] de hoogste rang toe binnen de vrije kunsten'. Dialoog 40 en 41 vormden voor Petrarca zodoende een manier om Plinius' woorden over de schilderkunst kenbaar te maken aan een breed publiek van intellectuelen, en doordat hij Plinius meerdere malen als zijn bron benoemde werden zijn lezers tevens aangespoord om ook zelf kennis te nemen van de *Naturalis Historia*. ⁴²

Ook Boccaccio droeg zijn steentje bij aan het verspreiden van de bekendheid van de *Naturalis Historia*, want in navolging van Plinius verlevendigde hij de tekst van zijn *Decamerone* (c. 1349-1352) met anekdotes over enkele veertiende-eeuwse kunstenaars ⁴³ en voegde hij aan zijn *De mulieribus claris* (1361-1362) de biografie toe van een belangrijke vrouwelijke schilderes uit de oudheid wiens leven Plinius had beschreven, namelijk 'Martia' (Iaia), de vermeende dochter van de Romeinse geleerde Varro. ⁴⁴ Boccaccio's biografieën waren bijzonder invloedrijk en verwezen de geïnteresseerde lezer niet alleen door naar de *Naturalis Historia*, maar hielpen ook het idee te verspreiden dat getalenteerde schilders uitzonderlijke genieën waren wiens werken intellectuele bevrediging brachten en daarom hooggewaardeerd dienden te worden. ⁴⁵ Het is dan ook niet verwonderlijk dat het juist Boccaccio en Petrarca waren die het gebruik introduceerden om eigentijdse kunstenaars gelijk te stellen aan hun collega's uit de oudheid, een gebruik dat in de loop van de vijftiende- en zestiende eeuw zou uitgroeien tot een wijdverbreid topos.

⁴⁰ Blake McHam, pp. 70-71.

⁴¹ Voor de tekst van Petrarca's dialoog 40, zie Rawski 1991, pp. 127, 131.

⁴² Blake McHam 2013, p. 68. De *remediis utriusque fortunae* kende een zeer grote populariteit gezien de circa 314 bekende exemplaren van de volledige tekst en uittreksels daarvan, en werd dan ook gretig gelezen door gelijkgestemden in heel Europa. Naast de passages uit de *Naturalis Historia* over de positie van de schilderkunst nam Petrarca tevens enkele denkbeelden van Plinius letterlijk over, zoals zijn opvatting dat de beeldhouwkunst en schilderkunst dezelfde oorsprong hebben in de tekenkunst (zie NH 35:15-17 en 35: 151) en het idee dat zijn tijd gekenmerkt wordt door decadentie waarbij men vooral de kostbaarheid van de gebruikte materialen waardeert (zie NH 35:50 en 35:4).

⁴³ Waaronder Giotto (VI, 5; Boccaccio c. 1349-1352 (1995), pp. 828-830) en Buffalmacco (VIII, 3; idem, pp. 974-986, VIII, 6; pp. 999-1008, VIII, 9; pp. 1049-1072 en IX, 3; pp. 1109-1115). Zie verder Blake McHam 2013, p. 79.

⁴⁴ Petrarca en Boccaccio interpreteerden de gecorrumpeerde naam van deze kunstenaress, die eigenlijk Iaia heette en van Griekse oorsprong was, als Martia en brachten haar daardoor foutief in verband met Varro. Zie Blake McHam 2013, pp. 80-81.

⁴⁵ Zie met name Boccaccio's beschrijving van Giotto in zijn *Decamerone* (VI, 5; Boccaccio c. 1349-1352 (1995), pp. 828-830) en het leven van Martia in zijn *De mulieribus claris* (Boccaccio 1361-1362 (2001), pp. 275-277). Boccaccio introduceerde in zijn biografie van Giotto tevens het invloedrijke idee dat Giotto de schilderkunst weer tot leven had gebracht nadat zij eeuwenlang gebukt was gegaan onder de 'blunders' van anderen. Zie Blake McHam 2013, p. 80.

Het was Petrarca die hiermee begon toen hij in sonnet 77 (c.1336-1339) van zijn *Il Canzoniere* beschreef hoe zijn vriend, de Sienese schilder Simone Martini (c.1284-1344), de beeldhouwer Polykleitos overtrof met de schoonheid van zijn geschilderde portret van Laura, Petrarca's muze en al dan niet fictieve geliefde.⁴⁶ Een aantal jaar later vergeleek Petrarca Simone Martini opnieuw met een belangrijke figuur uit de oudheid en deze keer was het geen beeldhouwer maar de Romeinse dichter Vergilius. Petrarca was in het bezit van een manuscript met daarin de verschillende geschriften van Vergilius en gaf Simone Martini rond 1340 de opdracht om het voorblad te voorzien van een schildering (afb. 2). Zelf voegde Petrarca de dichtregels in de twee banderollen en het vers onder aan de pagina toe.⁴⁷ De tekst van de eerste banderol prees Vergilius en het tweede ging in op Servius, de auteur van het commentaar op Vergilius, maar het laatste vers was gewijd aan Simone Martini: 'Mantua bracht Vergilius voort, die deze verzen creëerde; / Siena bracht Simone voort, die ze met zijn [eigen] hand schilderde'.⁴⁸ Wanneer men dit vers leest in combinatie met de bovenste dichtregels over Vergilius is de lof op Martini compleet: door Vergilius eerst op hetzelfde niveau te plaatsen als de Grieken en vervolgens zijn dichtwerk gelijk te stellen aan Simone Martini's artistieke bijdragen, presenteert Petrarca Martini niet alleen als de gelijke van Vergilius en al zijn Griekse evenknieën, maar stelt hij bovenal ook de schilderkunst gelijk aan de poëzie,⁴⁹ een gedachte die in latere tijden zou terugkeren in het adagium *ut pictura poesis*.

Het zou echter nog tot 1350 duren voordat Petrarca de stap maakte om een eigentijdse schilder te vergelijken met een eveneens schilderende collega uit de oudheid. Op 6 juli van dat jaar kocht hij een eigen exemplaar van de *Naturalis Historia* dat wel alle 37 boeken bevatte maar bij lange na niet compleet was.⁵⁰ Ook was de tekst door eeuwen van onzorgvuldig kopiëren hopeloos gecorrumpeerd, maar Petrarca liet zich hierdoor niet uit het veld slaan en krabbelde zijn manuscript vol met een wirwar van annotaties, wijzende vingers en onderstrepingen die belangrijke passages markeerden.⁵¹ Naast Plinius' anekdote over Apelles, die door zijn charme en goede manieren de gunst van Alexander de Grote had gewonnen en regelmatig door hem in zijn atelier werd bezocht (III-D), schreef Petrarca het volgende: 'hec fuit et Symoni nostro Senensi nuper iocundissima'; 'en recentelijk was dit onze uiterst

⁴⁶ In sonnet 78 komt Simone Martini's portret van Laura, dat niet is overgeleverd, nogmaals ter sprake. Petrarca vergelijkt zichzelf en zijn situatie met die van de mythische beeldhouwer Pygmalion, en ook schrijft hij dat Simone het schilderij vervaardigde met een *stile*. Blake McHam 2013 (pp. 60-61) maakt hieruit op dat het Petrarca's bedoeling was om Simone Martini te vergelijken met de Griekse pottenbakker Butades, die voor zijn dochter een reliëf maakte van het gezicht van haar geliefde met behulp van een silhouetkening die zij op de muur had gemaakt; mijns inziens is deze interpretatie echter ietwat al te vergezocht. Zie Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 371-373 voor het verhaal over Butades.

⁴⁷ Blake McHam 2013, pp. 61-62.

⁴⁸ De tekst op de eerste banderol luidt: 'Oh vruchtbare Italiaanse grond, jij voedt voortreffelijke dichters, / maar deze man stelde jou in staat de grootsheid van de Grieken te bereiken' en die op de tweede: 'Servius onthult [hier] de geheimen van hoog sprekende Maro [Vergilius], / opdat ze toegankelijk moge zijn voor vorsten, herders en boeren'. Zie Blake McHam 2013, p. 62.

⁴⁹ Blake McHam 2013, p. 62

⁵⁰ Petrarca's manuscript stamde waarschijnlijk uit de late dertiende eeuw en is tot op de dag van vandaag bewaard gebleven in de Bibliothèque nationale de France (Parisinus Latinus 6802). Petrarca was vermoedelijk al eerder in aanraking gekomen met Plinius' encyclopedie, namelijk tijdens zijn jonge jaren aan het pauselijke hof in Avignon. Zie Blake McHam 2013, pp. 59, 62-63.

⁵¹ Petrarca's aantekeningen zijn te dateren op omstreeks 1350 en de jaren rond 1356. Uit de grote hoeveelheid aantekeningen die hij maakte in de boeken 35 en 36 blijkt dat Petrarca met name geïnteresseerd was in de delen over de schilder- en beeldhouwkunst. Ook Boccaccio bracht aantekeningen in het manuscript aan; zie Blake McHam 2013, p. 64.

beminnelijke Simone, de Siënees'.⁵² Deze vergelijking van Simone Martini met Apelles bleef beperkt tot de kleine kring van gelijkgestemden aan wie Petrarca zijn manuscript uitleende (onder wie zijn vriend Boccaccio), maar een paar jaar later bracht hij Simone Martini opnieuw in verband met Apelles, en deze keer deed hij dat in een brief die hij later persoonlijk selecteerde voor zijn *Rerum familiarium libri XXIV*, een serie van 24 boeken met daarin brieven die Petrarca gedurende de periode 1325-1366⁵³ aan vrienden en tijdgenoten had geschreven. De brief in kwestie was gericht aan zijn vriend Guido Sette (†1367) en hierin komt Petrarca te spreken over de vraag naar de veronderstelde uiterlijke onaantrekkelijkheid van kunstenaars ten opzichte van de schoonheid van hun werken en goede reputatie. Petrarca gebruikte deze schijnbare tegenstelling als punt van overeenkomst en koppelde zo Apelles, Zeuxis en Parrhasius, die blijkbaar niet moeders mooiste waren, aan twee eigentijdse schilders die hun uiterlijk ook niet mee hadden, namelijk Simone Martini en Giotto (c. 1267-1337), 'wiens reputatie bij de modernen buitengewoon is'.⁵⁴ Petrarca was hiermee niet alleen de eerste die Simone Martini gelijkstelde aan Apelles en zijn medeschilders, maar ook de eerste auteur die Giotto in verband bracht met zijn beroemde voorganger.⁵⁵

Boccaccio volgde niet veel later en plaatste Giotto op gelijke voet met Apelles in zijn *Genealogia deorum gentilium libri* uit 1360⁵⁶, terwijl Petrarca hem rond dezelfde tijd omschreef als de 'prins der schilders', een eervolle benaming die Plinius in verband had gebracht met Parrhasius.⁵⁷ Daarnaast liet Petrarca in zijn testament uit c. 1370 zijn door Giotto geschilderde *Madonna met kind* na aan zijn beschermheer Francesco il Vecchio (Francesco I da Carrara (1325-1393), heer van Padua) met de woorden dat 'de onwetenden begrijpen de schoonheid van dit paneel niet, maar de meesters van de kunst staan erdoor versteld', alsook dat het zijn enige gepaste bezit was voor zo'n groot heerser. Petrarca's testament was een openbaar document dat in verschillende kopieën circuleerde en droeg er zo toe bij dat zijn hoge waardering voor Giotto wijd en zijd bekend werd.⁵⁸ De Florentijnse kroniekschrijver Filippo Villani (1325-1407/1409) nam Giotto dan ook op in zijn beschrijving van de beroemde kunstenaars van de stad in *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* (1381-1382),

⁵² Blake McHam 2013, p. 65; zie ook Baxandall 1988, p. 63. Ook bij de andere schilders maakte hij veel aantekeningen. Zo markeerde Petrarca alle secties over Zeuxis en schreef hij de woorden 'tulli' croto' naast de anekdote over Zeuxis die de gelaatstreken van de mooiste meisjes selecteert (I-D). Deze woorden wijzen erop dat Petrarca tevens de afwijkende versie van Zeuxis' verhaal bij 'tulli', oftewel bij Cicero was tegengekomen; zie Blake, pp. 64-65 en noot 33.

⁵³ Petrarca (1325-1366) 1975, p. xvii.

⁵⁴ 'Nergens leest men dat Phidias en Apelles mooi waren [...] ik ben van mening dat hetzelfde geldt voor Parrhasius en Polykleitos, voor Zeuxis en Praxiteles en de anderen wiens lichamelijke schoonheid nergens wordt vermeld wegens de uitzonderlijke schoonheid van hun werken en hun gerenommeerde reputatie. Maar om nu over te gaan van de antieken naar de modernen en van buitenlandse [kunstenaars] naar die van ons; ik ken twee voortreffelijke schilders die ook niet mooi waren: Giotto, een Florentijns burger, wiens reputatie bij de modernen buitengewoon is, en Simone van Siena'. Petrarca 1325-1366 (1975), p. 273 [RFM V, 17]. De brief is gedateerd op 21 oktober 1353; zie Johnson 1923, p. 235 en verder Land 1997, pp. 26-27.

⁵⁵ Land 2005, p. 1. Het is mogelijk dat Petrarca de opmerking over Giotto's lelijkheid ontleende aan Boccaccio's *Decamerone*, waar de beschrijving van Giotto deel uitmaakt van een verhaal waarin Giotto's ongepolijste uiterlijk een rol speelt. Zie Boccaccio c. 1349-1352 (1995), pp. 828-830 [Dec.VI, 5].

⁵⁶ '[...] Apelles, of onze Giotto, aan wie Apelles in zijn tijd niet superieur was'; zie Blake McHam 2013, p. 80.

⁵⁷ Zie anekdote II-A op p. 184 van bijlage 1; later werd deze titel echter vooral geassocieerd met Apelles. Petrarca's lofprijzing is afkomstig uit zijn *Itinerarium Syriacum* (c. 1358), waarin hij het volgende schrijft: 'Giotto, mijn landgenoot, de prins der schilders van onze tijd, heeft grootse voorbeelden en monumenten van zijn hand en zijn genie (*ingiengio*) nagelaten'.

⁵⁸ Blake McHam 2013, pp. 75-76.

waarin hij schreef dat ‘Giotto [...] niet alleen vanwege zijn voortreffelijke reputatie met de antieke schilders vergeleken moet worden, maar vanwege zijn kunst en talent [ook] moet worden geprefereerd’. Villani karakteriseerde Giotto hierbij als een tweede Zeuxis, want net zoals Zeuxis het ‘vermetele penseel’ naar grootse glorie had geleid, zo bracht Giotto de schilderkunst terug naar zijn voormalige grootsheid, en net zoals Zeuxis de poorten van de schilderkunst betrad die als eerste door zijn voorganger Apollodorus waren opengegoot, zo verscheen Giotto ten tonele nadat de weg naar nieuwe dingen was opgesteld door zijn voorganger Cimabue.⁵⁹

Al met al bleek deze vereenzelviging van Giotto met de klassieke kunstenaars vele malen invloedrijker te zijn dan Petrarca’s eerdere pogingen Simone Martini aan hen te verbinden, en daardoor was het uiteindelijk Giotto die de geschiedenis inging als de eerste eigentijdse kunstenaar die publiekelijk en unaniem werd beschouwd als de moderne opvolger van de schilders uit de oudheid.

1.3 De wedergeboorte van de antieke schilders in de renaissance: Alberti

Naast de geschriften van Petrarca en Boccaccio, die de hiervoor besproken ontwikkelingen in gang hadden gezet, was er één andere tekst die niet alleen van groot belang is geweest voor de verdere verspreiding van de kennis over de schilders uit de oudheid, maar die tegelijkertijd ook een belangrijke bijdrage leverde door duidelijk te maken dat deze schilders de belichaming vormden van een kwaliteitsniveau waar elke kunstenaar naar zou moeten streven. De tekst in kwestie is Leon Battista Alberti’s (1404-1472) *De Pictura*, het eerste theoretische traktaat over de schilderkunst sinds de lang verloren gegane geschriften uit de oudheid, zoals Alberti zelf trots mededeelt.⁶⁰ *De Pictura* verscheen in 1435 in het Latijn en was opgedragen aan Gianfrancesco Gonzaga, de markies van Mantua, maar een jaar later bracht Alberti een vertaling van zijn werk uit in het Italiaans onder de titel *Della Pittura*, die hij adresseerde aan zijn vriend, de architect Filippo Brunelleschi (1377-1446). Alberti’s traktaat bestond in totaal uit drie boeken waarin hij inging op geometrie en de optische principes die ten grondslag liggen aan het perspectiefisch correct weergeven van een driedimensionale ruimte op een tweedimensionaal vlak (boek I), de drie onderdelen binnen het schilderproces (*circumscriptio*, *compositio* en *luminum receptio*) alsook de vereisten voor het creëren van een goede *istoria* (boek II) en de kunstenaar zelf, de kennis die hij volgens Alberti moest bezitten en de dingen die hij wel of niet moest doen (boek III).⁶¹ Het onuitgesproken, achterliggende doel dat Alberti met zijn traktaat voor ogen had was de status van de schilder te verhogen van simpel ambachtsman tot zelfbewust, geleerd kunstenaar en daarmee de

⁵⁹ ‘Na Giovanni [Cimabue (c.1240-1302)], toen de weg naar nieuwe dingen open lag, bracht Giotto [...] de schilderkunst terug naar haar vroegere waardigheid en zeer goede naam’; zie Baxandall 1988, pp. 70, 77 en vergelijk met Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 307: ‘Onmiddellijk nadat Apollodorus de poorten van de kunst had geopend trad Zeuxis van Heraclea binnen [...] die het reeds tamelijk stoutmoedige penseel - want hierover hebben wij het nog steeds - tot grote roem bracht’.

⁶⁰ Alberti 1435, III: 63; ‘Ons geeft het grote voldoening de zegepalm te hebben veroverd dat wij de eersten zijn geweest die deze fijnzinnige kunst op papier hebben gezet’ (vert. Alberti 1435 (2011), p. 105). Alberti beschouwt zijn traktaat dan ook als moderne opvolger van de kunsttheoretische geschriften van o.a. Euphranor, Xenocrates en Apelles (zie I: O-1).

⁶¹ Blake McHam 2013, p. 104 en Tarr 2003, pp. 44-48. Voor een uiteenzetting over de humanistische aard van Alberti’s tekst zie Baxandall 1988, pp. 121-139.

schilderkunst te verheffen tot de *artes liberales*.⁶² Om dit te verwezenlijken ging hij in zijn traktaat op uiterst geslepen wijze te werk, want hij speelde het klaar om in één en dezelfde tekst zijn boodschap toe te spitsen op twee totaal verschillende lezerspublieken, namelijk de aristocratische, intellectuele elite van de Latijnse editie en de praktiserende kunstenaar van de Italiaanse versie, en hen er beiden van te overtuigen dat de schilderkunst een eerbiedwaardige, geestelijke bezigheid is die prestige en eer brengt voor alle betrokken partijen.

Alberti richtte zich op zijn geleerde lezers van het Latijn door zijn tekst te structureren volgens de regels van de retorica en gebruik te maken van beproefde retorische constructies en concepten die afkomstig waren van klassieke auteurs als Cicero en Quintilianus, onder humanisten welbekend, en die toe te passen op de schilderkunst. Hij voorzag de schilderkunst op deze manier zowel van een respectabel theoretisch kader naar het voorbeeld van de traditionele vrije kunsten en bood zijn Latijns lezende publiek, dat over het algemeen weinig inzicht had in de praktische kant van de schilderkunst, ook handvatten voor hoe men kunst diende te beschouwen en te beoordelen.⁶³ Hij onderstreepte hierbij dit vermogen om kunst te evalueren, want ‘voor mij is het beste bewijs van een uiterst voortreffelijke geest altijd geweest dat ik bemerkte hoe hartstochtelijk het genoeg was dat iemand in de schilderkunst schiep’.⁶⁴ Tegelijkertijd vormde het traktaat voor de schilders die zijn Italiaanse versie lazen een instructietekst over hoe zij het beeld van de ideale, moderne kunstenaar dat Alberti hen voorhield, konden bereiken. Daarvoor moesten ze naast het vermogen om een goede *istoria* te construeren ook beschikken over een goed karakter, kennis hebben van de andere vrije kunsten en zich omringen met dichters en humanisten die hen konden bijstaan in het bedenken van *invenzioni*, alsook zich op een bepaalde manier gedragen.⁶⁵ De belangrijkste troefkaart die Alberti achter de hand had om zijn beide lezerspublieken voor zich te winnen was echter de hoge status die de schilderkunst in de oudheid had gehad. Hij wees zijn lezers van de Latijnse versie op het feit dat ‘hoogst edele en vooraanstaande burgers, filosofen en vorsten niet alleen het grootse genoeg schiepen in beschilderde voorwerpen, maar ook in het schilderen zelf’. Deze elitaire connaisseurs waren bijzonder toegewijd aan de schilderkunst en volgens Alberti zo talrijk dat het simpelweg onmogelijk zou zijn om alle prins en koning op te noemen die de schilderkunst een warm hart hadden toegedragen. Ook vormde de schilderkunst in de oudheid een belangrijk onderdeel van een goede opleiding want, zo schreef Alberti, de zonen van Romeinse burgers werden allemaal in de schilderkunst onderwezen en ‘in het bijzonder bij de Grieken werd de voortreffelijke gewoonte in acht genomen dat vrijgeborenen en liberaal opgevoede jongelingen behalve in de letteren, geometrie en muziek ook in de kunst van het schilderen werden onderricht’. De kunstenaars van de Italiaanse editie konden bovendien lezen dat ‘goede schilders door iedereen altijd met de hoogste lof en eer zijn bekleed’ en dat de schilderkunst ‘in de eerste plaats door onze voorouders met

⁶² Dit maakt hij subtiel duidelijk in de opdracht aan Gianfrancesco Gonzaga: ‘Deze boeken over de schilderkunst heb ik u, doorluchtige vorst, ten geschenke willen geven omdat ik begreep dat u in de hoogste mate genoeg scheidt in deze *vrije kunsten*’ (mijn cursivering; vert. Alberti 1435 (2011), p. 49). Zie hiervoor Blake McHam 2013, p. 106. Aan het begin van boek twee komt een vergelijkbare toespeling aan bod: ‘[...] want de schilderkunst is juist vrije genieën [*liberalibus ingeniis*] en zeer edele geesten bijzonder waardig’ (Alberti 1435, II: 28).

⁶³ Baxandall 1988, p. 129-135 en Blake McHam 2013, pp. 104-105.

⁶⁴ Alberti 1435, II: 28; vert. Alberti 1435 (2011), p. 76 met aanpassingen A.v.W.

⁶⁵ Alberti 1435, III: 51-54, 61-62; Alberti 1435 (2011), pp. 97-99, 103-105.

de waardigheid is vereerd dat alleen de schilder niet tot de handwerkslieden werd gerekend, terwijl alle overige kunstenaars altijd handwerkslieden werden genoemd'.⁶⁶

Alberti maakte er geen geheim van wie deze hooggeëerde schilders uit de oudheid waren; hij noemde de namen van de verschillende klassieke kunstenaars en doorspekte zijn tekst met de verhalen over hun leven en werk die hij bij Plinius en andere antieke bronnen was tegengekomen.⁶⁷ Een paar van de anekdoten die hij noemde functioneerden hierbij ter bevestiging van de voorname positie die de schilderkunst in de oudheid had ingenomen, zoals het verhaal over Protogenes en koning Demetrius die Protogenes' schilderij meer waard achtte dan de overwinning op de stad Rhodos (IV-C) en Zeuxis die zijn schilderijen gratis weggaf omdat hij niet kon komen tot een geschikte prijs (I-B).⁶⁸ Alberti voegde echter veruit de meeste anekdoten toe om de kunstenaars uit zijn eigen tijd een voorbeeld voor ogen te stellen van een bepaalde goede karaktereigenschap, gebruik of schildertechniek die eigen was aan een van de schilders uit de oudheid, en die hij daarom ook graag bij zijn tijdgenoten terug zou willen zien. Een voorbeeld vormt het verhaal over Zeuxis en zijn selectie van de gelaatstreken van de vijf mooiste meisjes (I-D). Alberti was van mening dat kunstenaars hun figuren moesten samenstellen uit de fraaiste delen van verschillende lichamen en nadat hij zijn lezers dit in het derde boek had ingepeperd haalde hij prompt Zeuxis aan, die bekend stond om deze techniek, en die Alberti daarom presenteerde als exemplarisch voorbeeld: 'Zeuxis, de meest uitmuntende, geleerde en bedreven schilder van allen [ging] niet blindelings vertrouwend op zijn eigen *ingenium* aan het schilderen, zoals bijna alle schilders dat in deze tijd doen. Omdat hij van mening was dat al hetgeen schoonheid vereiste niet alleen niet in zijn eigen geest, maar zelfs niet in één lichaam gevonden zou kunnen worden (ondanks inspanningen van de natuur), koos hij uit alle jongelingen van die stad [Girgenti] vijf meisjes met een uitzonderlijk mooi uiterlijk, opdat hij van ieder van hen het meest prijzenswaardige van de vrouwelijke gestalte in zijn schilderij kon overnemen. Hij was inderdaad wijs'.⁶⁹ Op dezelfde manier prees hij de dunne lijnen van Apelles en Protogenes (III-A), Parrhasius' vaardigheid in het tekenen van contouren (oftewel Alberti's *circumscriptio*; II: O-1) en Apelles' bereidheid om ieders mening over zijn schilderijen aan te horen (III-C).⁷⁰

De lezers van Alberti's *De Pictura/Della Pittura*, of zij nu de kost verdienden als schilder of afkomstig waren uit een van de hogere sociale klassen, maakten op deze manier niet alleen kennis met de kunstenaars uit de oudheid buiten de *Naturalis Historia* van Plinius om, maar kregen ook de boodschap mee dat deze schilders de volmaakte *pictores docti* vormden waar Alberti naar op zoek was, alsook dat ze in hun eigen tijd een bijzonder hoge maatschappelijke positie hadden bekleed die ze in de eerste plaats

⁶⁶ Alberti 1435, II: 26-28; vert. Alberti 1435 (2011), pp. 74-76 met aanpassingen A.v.W.

⁶⁷ Plinius' *Naturalis Historia* vormde een van Alberti's belangrijkste informatiebronnen, en de invloed van deze tekst is dan ook duidelijk merkbaar in Alberti's traktaat; zie hiervoor Blake McHam 2013, pp. 103-108.

⁶⁸ Zie Alberti 1435, II: 25 (vert. Alberti 1435 (2011), p. 74) voor de anekdote over Zeuxis en II: 27 (p. 75) voor het verhaal over Protogenes en Demetrius.

⁶⁹ Alberti 1435, III: 56; vert. Alberti 1435 (2011), p. 100 met aanpassingen A.v.W.

⁷⁰ Zie Alberti 1435, II: 31 (vert. Alberti 1435 (2011), pp. 77-78) voor de anekdoten over Apelles, Protogenes en Parrhasius en III: 62 (p. 104) voor het verhaal van Apelles en de schoenmaker. Andere anekdoten die verder nog in Alberti's traktaat voorkomen zijn I: O-1, II: W-1 (alleen in de Latijnse versie), III: O-1, III: O-3 (zonder Apelles te noemen) en III: W-1, alsook Plutarchus' anekdote over Apelles' reactie op een haastig geschilderd werk (zie noot 34), en een opmerking van Quintilianus over Zeuxis en zijn navolging van Homerus. Zie Alberti 1435, II: 46 (p. 92), II: 37 (p. 84), II: 26 (p. 75), III: 61 (p. 104) en II: 40 (p. 87).

te danken hadden aan hun eigen artistieke vaardigheid. Het verschil met de traditionele positie van de kunstenaar in Alberti's tijd was duidelijk maar niet onoverbrugbaar, en mocht de lezer na het lezen van Alberti's traktaat daarom nog twijfelen aan hoe men dit pad naar de transformatie tot vrije, geleerde kunstenaar het beste kon betreden, dan volstond het om terug te bladeren naar het belangrijkste advies dat Alberti zijn schilderende tijdgenoten had meegegeven: 'de belangrijkste zorg voor eenieder die zich inspant om te excelleren in de schilderkunst is de naam en faam nastreven die de antieken hebben bereikt', en dat is dan ook precies wat kunstenaars in de loop van de vijftiende eeuw zouden gaan doen.

II - Italië; vijftiende- en zestiende eeuw

De vijftiende eeuw in Italië was in alle opzichten een periode van wedergeboorte en vernieuwing waarin de ontwikkelingen die in het vorige hoofdstuk aan bod zijn gekomen tot volle wasdom kwamen. De *Naturalis Historia* kwam steeds meer in de belangstelling te staan bij de humanisten en in de eerste decennia van de vijftiende eeuw leidde dit in geleerde kringen tot een internationale wedloop om toch vooral de beste manuscripten in handen te krijgen, die onderling volop werden gekopieerd en uitgewisseld.⁷¹ Ook het eerste commentaar (Ludovicus de Guastis, c. 1400-1422) en de eerste kritische uitgave (Guarino da Verona, 1433) zagen rond deze tijd hun levenslicht, maar pas met de publicatie van de eerste gedrukte editie in 1469⁷² kwam er een ware stortvloed aan kritische uitgaven, commentaren en herdrukken op gang die elkaar in de tweede helft van de eeuw in rap tempo opvolgden.⁷³ Tegelijkertijd met de *Naturalis Historia* werden ook de andere klassieke teksten die melding maakten van de schilders uit de oudheid vertaald, gepubliceerd, en becommentarieerd,⁷⁴ hetgeen tot gevolg had dat de kennis van de klassieke kunstenaars en hun anekdoten voortaan als vanzelfsprekend werd beschouwd door humanisten, die hun geschriften doordrenkten met namen en verwijzingen.⁷⁵ Hier kwam bovendien nog bij dat de gedachte dat de schilderkunst als geestelijke bezigheid een plek verdiende te midden van de *artes liberales*, een idee waarvoor Petrarca en Boccaccio reeds de kiem hadden gelegd, mede dankzij Alberti's traktaat tot grote bloei kwam: het streven om de sociale positie van de schilders te verbeteren ging in de loop van de vijftiende eeuw een steeds grotere rol spelen in zowel theoretische verhandelingen als in de praktijk van de kunstenaars zelf. Daarnaast werd ook het gebruik om eigentijdse kunstenaars te vergelijken met Apelles, Zeuxis of een andere schilder uit de oudheid, een traditie die wederom door Petrarca en Boccaccio was geïntroduceerd, in deze tijd gemeengoed. Hieraan gekoppeld was bovenal de

⁷¹ Een bekend voorbeeld vormt Cosimo de' Medici (1389-1464) die alles in het werk stelde om de dominicaner monniken uit Lübeck zover te krijgen hun dertiende-eeuwse exemplaar van Plinius' tekst aan hem uit te lenen. De monniken gaven uiteindelijk toe maar zagen hun manuscript nooit meer terug, want het wordt tot op de dag van vandaag bewaard in de Biblioteca Medicea Laurenziana, Florence (Plut.82.01 en Plut.82.02). Blake McHam 2013, p. 93.

⁷² De eerste editie werd gedrukt bij Johannes de Spira in Venetië en was het werk van een onbekende redacteur. De *Naturalis Historia* was daarmee een van de eerste boeken die werd gedrukt na de komst van de drukpersen in Italië. Zie Nauert Jr. 1980, pp. 307-308 en Blake McHam 2013, p. 147.

⁷³ Hieronder bevinden zich o.a. kritische uitgaven onder redactie van Giovanni Andrea de'Bussi in 1472 (Rome; herdrukken 1472, Venetië en 1473, Rome) en Filippo Beroaldo de Oude in 1476 (Parma; herdrukken 1479, Treviso, 1480 en 1481, Parma, en 1483, 1487 en 1491, Venetië). Het belangrijkste en meest invloedrijke commentaar op de *Naturalis Historia* was de *Castigationes Pliniana* (1492-1493) van de Italiaanse humanist Ermolao Barbaro (1454-1493), die beweerde dat hij meer dan vijfduizend fouten in de tekst had gevonden en gecorrigeerd. De Florentijnse humanist Cristoforo Landino (1424-1504) verzorgde de eerste vertaling van de *Naturalis Historia* in het Italiaans (1476 in Venetië; herdrukken 1481, 1489, 1501, 1516, 1534, 1543, ook in Venetië). Zie Nauert Jr. 1980, pp. 308-317.

⁷⁴ Enkele voorbeelden zijn Cicero's *De inventione* die in 1470 werd gedrukt bij Nicolas Jenson in Venetië (waarna ten minste twaalf herdrukken verschenen voor het einde van de eeuw) en Quintilianus' *Institutio Oratoria*, die in 1470 werd gepubliceerd te Rome. De overgrote meerderheid van de levens in Plutarchus' *Parallele Levens* was in de eerste helft van de vijftiende eeuw al vertaald in het Latijn, en in 1470 verscheen de eerste gedrukte versie van de *Levens* in Rome. Zijn *Moralia* waren eveneens zeer wijdverspreid; de volledige tekst was al sinds de veertiende eeuw bekend. Zie Pade 2014, pp. 538-542, Skinner 2014, pp. 28-29 en Van Deusen 2013, pp. 165-166, 177-180.

⁷⁵ Zie hiervoor met name Baxandall 1988, pp. 35-44.

naam van Giotto, die ondanks zijn overlijden meer dan honderd jaar tevoren in de vijftiende eeuw keer op keer geprezen werd als de gelijke van Apelles en zodoende een bijna mythische status bereikte.⁷⁶

Naast de volwassenwording van deze ontwikkelingen was er echter ook één punt waarmee de vijftiende eeuw zich onderscheidde van de veertiende eeuw en eerdere perioden waarin een wederopleving van het klassieke verleden centraal had gestaan, en dat was het concept van *aemulatio*. Zowel kunstenaars als auteurs richtten zich nu niet langer op het navolgen van klassieke modellen (*imitatio*), maar probeerden die juist te overtreffen. Dit resulteerde vanaf de vijftiende eeuw in een artistiek klimaat dat in toenemende mate doortrokken was van rivaliteit en onderlinge competitie, die zich niet alleen concentreerde op de eigen tijdgenoten maar bovenal ook op die kunstenaars uit het verleden die legendarische roem hadden vergaard en unaniem werden beschouwd als het beste wat de oudheid op schilderkunstig gebied te bieden had, namelijk de vier kunstenaars wiens namen al waren bezongen door Plinius de Oudere.

2. Sandro Botticelli

De eerste kunstenaar die daadwerkelijk de competitie met zijn antieke voorgangers aanging was de Florentijnse schilder Sandro Botticelli (c. 1445-1510), die rond 1494-1495 de *Laster van Apelles* vervaardigde (afb. 3), een schilderij op paneel van bescheiden formaat (62 x 91 cm) dat tot de collectie van de Galleria degli Uffizi te Florence behoort. De *Laster van Apelles* toont een allegorie van de laster in navolging van het gelijknamige werk dat Apelles geschilderd zou hebben naar aanleiding van zijn persoonlijke ervaring met deze uiterst gevaarlijke vorm van kwaadsprekerij, een gebeurtenis die wordt beschreven in Lucianus van Samosata's *Calumniae non temere credendum*, de enige overgebleven bron uit de oudheid die melding maakt van dit voorval en van Apelles' werk. Apelles, zo schrijft Lucianus, werd door een jaloerse rivaliserende schilder ten onrechte beschuldigd een van de hoofdrolspelers te zijn binnen een complot tegen koning Ptolemaeus van Egypte, en ontsnapte slechts dankzij de getuigenis van een medegevangene aan de doodstraf. Ptolemaeus schaamde zich zo voor zijn ondoordachte handelen dat hij Apelles overlaadde met geschenken, maar Apelles, met het onrecht dat hem was aangedaan nog vers in het geheugen, nam zijn wraak in de vorm van een schilderij, dat Lucianus vervolgens uitvoerig beschrijft.⁷⁷

Lucianus' tekst was in de vijftiende eeuw bijzonder populair en was zowel beschikbaar in een Italiaanse vertaling als in verschillende Latijnse versies, maar daarnaast had ook Leon Battista Alberti de beschrijving van Apelles' schilderij opgenomen in zijn *De Pictura/Della Pittura* uit 1435/1436, evenals de Florentijnse beeldhouwer en architect Filarete (c.1400-c.1469) in zijn *Trattato di Architettura* uit c.

⁷⁶ Zie o.a. de lofprijzing van Domenico da Corella in zijn *Theotocon* (c. 1468), Flavio Biondo's *Italia Illustrata* (1448-1453, Cristoforo Landino's *Comento* op Dante's *Goddelijke Komedie* (1481) en een epigram van Angelo Poliziano (*Epigrammata Latina*, 1469-1494). Lee Rubin 2007, pp. 341-342.

⁷⁷ Lucianus 1913 (LCL #14), pp. 363-365 [*Calumniae*: 2-5].

1460-1464.⁷⁸ Botticelli maakte waarschijnlijk hoofdzakelijk gebruik van een vertaling van Lucianus' *Calumniae* die hij aanvulde met enkele details uit Alberti's tekst: rechts zit een man met grote oren, de koning/rechter, die wordt omringd door twee vrouwen, Onwetendheid en Argwaan, terwijl hij zijn hand uitstrekt naar Laster, die op hem toe komt lopen. Laster wordt geleid door de figuur van Afgunst en sleurt op haar beurt een jongeman aan zijn haren mee die zijn handen ten hemel heeft gericht, terwijl Verraad en Bedrog het uiterlijk van Laster verfraaien. Aan het einde van de stoet volgen de figuren van Boetedoening, te herkennen aan haar zwarte rouwgewaad, en de naakte Waarheid.⁷⁹ Botticelli breidde deze kernelementen uit met zijn eigen toevoegingen in de vorm van de paleisachtige ruimte waarin het drama zich afspeelt en de beelden en reliëfs op de achtergrond.⁸⁰ Deze tonen verschillende scènes uit de klassieke mythologie, literatuur en geschiedenis alsook enkele Bijbelse figuren en composities die verwijzen naar eerdere werken van Botticelli, zoals de cassetten met het verhaal van Nastagio degli Onesti in de linker boog en het reliëf met de *Terugkeer van Judith naar Bethulia* achter de troon.⁸¹

Alberti beschreef het thema van de Laster van Apelles in zijn traktaat op zeer positieve wijze, wat Botticelli niet zal zijn ontgaan. 'Inventie (*invenzione*) wordt geprezen wanneer men de beschrijving leest van de Laster, waarvan Lucianus vertelt dat het door Apelles is geschilderd', zo schrijft Alberti, en 'als deze voorstelling de aandacht alleen al zo duidelijk vasthoudt wanneer ze wordt voorgedragen, hoeveel gratie en aantrekkelijkheid moet de schildering van die voortreffelijke schilder zelf dan wel [niet] hebben vertoond?'.⁸² Botticelli was zelf al twee keer eerder in zijn leven geprezen als de gelijke van Apelles, namelijk in de *Carliades* (1480/1493) van Ugolino Verino (1438-1516) die hem benoemde tot 'successor Apellis' en in een epigram van diezelfde dichter uit omstreeks 1488: 'Laat Apelles niet verontwaardigd

⁷⁸ Zie Cast 1981, pp. 20-22, 27 en p. 203; Filarete baseerde zich uitsluitend op Alberti's tekst. De vroegste vertaling van Lucianus' verhandeling was van Guarino da Verona en stamde uit 1408; hierna volgden Latijnse vertalingen uit 1436, 1460, 1461 en 1494, een anonieme Italiaanse versie uit 1462 en Bartolommeo della Fonte's Italiaanse vertaling uit 1472.

⁷⁹ Alberti's invloed blijkt o.a. uit de figuur van Laster die in Botticelli's werk de brandende toorts in haar linkerhand vasthoudt, een feit dat wordt vermeld in Alberti's *De Pictura* en alle andere vertalingen, maar niet in *Della Pittura*, Guarino's vertaling uit 1408 en de versie uit 1462, waar abusievelijk de rechter hand wordt genoemd. Ook is Waarheid bij Botticelli een naakte vrouw die als een *Venus pudica* haar edele delen bedekt, terwijl ze met haar andere hand omhoog wijst. Dit detail wordt noch vermeld in Lucianus' tekst, noch in de vertalingen; het is mogelijk dat Botticelli dit motief ontleende aan het begeleidend tekeningetje in Bartolommeo della Fonte's editie uit 1472, aan de omlijsting van Lorenzo Ghiberti's deuren van het Baptisterium te Florence of aan een ouder doek met een 'storia della Calumnia' dat in 1492 de 'camera delle balie' van het Palazzo Medici decoreerde. Zie Lightbown 1978, pp. 91-92, 122 en Cast 1981, pp. 33, 44-47.

⁸⁰ Cast 1981, p. 47 is van mening dat de Basilica van Maxentius in Rome de inspiratiebron vormde voor de paleisachtige omgeving, maar Andreas Schumacher (in Tent. cat. Frankfurt am Main 2009) volgt Frank Zöllner die er zeer stellig van overtuigd is dat de ruimte is gebaseerd op Lucianus' tekst *De domo*, waarin Lucianus een vergulde hal beschrijft die is gedecoreerd met schilderijen en die de beschouwer inspireert tot welsprekendheid. Dit is mijns inziens echter vrij onwaarschijnlijk, want als Botticelli werkelijk gebruik had gemaakt van deze tekst zou het meer voor de hand liggen als hij de thema's van de schilderijen, die Lucianus uitgebreid beschrijft (o.a. *Medea*, *De krankzinnigheid van Odysseus*, *Perseus en Medusa*) had laten terugkomen in de decoratie op de achtergrond, en dat is nu juist niet het geval. Zie Tent. cat. Frankfurt am Main 2009, p. 22 en Zöllner 2005, pp. 164-167.

⁸¹ Het reliëf boven het hoofd van de koning/rechter vertoont overeenkomsten met Botticelli's *Pallas en de Centaur* (c. 1482-1483, Galleria degli Uffizi, Florence). Er is tot op heden geen overeenstemming over de verschillende scènes en in hoeverre zij een samenhang vertonen met de episode op de voorgrond. Zie Lightbown 1978, pp. 88-90 voor een overzicht, alsook Zöllner 2005, pp. 250-253.

⁸² Alberti 1435, III: 53 (vert. Alberti 1435 (2011), p. 98, met aanpassingen A.v.W.

zijn dat Sandro [Botticelli] aan hem gelijkgesteld wordt; zijn naam is reeds overal bekend'.⁸³ Deze loftuizingen zullen voor Botticelli, tezamen met de woorden van Alberti, vermoedelijk een extra stimulans hebben gevormd om de uitdaging aan te gaan, hetgeen resulteerde in zijn *Laster van Apelles*. Met de herschepping van dit beroemde schilderij uit de oudheid stelde Botticelli zichzelf niet alleen gelijk met Apelles, maar presenteerde hij zich bovenal ook als een tweede Apelles, als de ware opvolger van de beroemdste schilder aller tijden, want alleen een moderne Apelles bezat immers de gave om een eigentijdse reconstructie te maken van Apelles' lang verloren gegane schilderij.

Tegelijkertijd probeerde Botticelli Apelles ook te overtreffen door zichzelf te presenteren als een *pictor doctus*, in navolging van Alberti's woorden⁸⁴ dat de ideale schilder zo onderlegd mogelijk dient te zijn in alle vrije kunsten en dat kennis van de geometrie daarbij onontbeerlijk is. Botticelli toont met zijn *Laster* namelijk aan dat hij op de hoogte is van Lucianus' *Calumniae non temere credendum*, maar laat door middel van de reliëfs op de achtergrond zien dat hij evengoed thuis is in de klassieke geschiedenis en mythologie alsook de Italiaanse literatuur én bovendien vaardig is in het maken van geometrisch correcte constructies, zoals de hal met haar bogen en ingewikkelde cassettenplafonds waarin de *Laster* zich afspeelt. Daarnaast wijst één opvallend detail er op dat Botticelli tevens bekend was met een andere tekst van Lucianus, namelijk zijn *Zeuxis sive Antiochus* waarin Lucianus beargumenteert dat nieuwigheden vaak meer aandacht krijgen dan een goede techniek. Lucianus ondersteunt zijn betoog in dit opstel met een verhaal over Zeuxis, wiens schilderij van een centaurenfamilie zo vernieuwend was dat niemand nog belangstelling had voor de nauwkeurigheid van zijn details en de techniek waarmee hij het geschilderd had (zie bijlage 2). Het is precies dit schilderij van een centaurenfamilie dat Botticelli in het reliëf onder de troon heeft afgebeeld (afb. 4). In de eerste plaats vormt dit opmerkelijke schilderij-in-een-schilderij natuurlijk een ondubbelzinnige verwijzing naar Botticelli's belezenheid waarmee hij laat zien dat hij naast de gelijke van Apelles ook een moderne, tweede Zeuxis is, een gelijkstelling die uiteindelijk navolging vond toen Ugolino Verino in 1503 schreef dat 'Sandro niet als inferieur aan Zeuxis [moet] worden beschouwd in de schilderkunst, ofschoon de laatstgenoemde druiven zo goed schilderde dat hij [zelfs] vogels voor de gek hield'.⁸⁵ Daarnaast is echter ook sprake van een tweede, diepere betekenislaag, want het reliëf met de centaurenfamilie kan ook gezien worden als een waarschuwing aan de onderlegde beschouwer om niet slechts te blijven hangen in verwondering over de kracht van deze *invenzione* van Botticelli en de op dat moment reële nieuwigheid van de *Laster*, maar om ook aandacht te schenken aan zijn voortreffelijke techniek en de uitmuntende kwaliteit van het paneel. Daarnaast maakt Botticelli met dit reliëf op subtiële wijze duidelijk dat hij Zeuxis en Apelles beiden tevens overtreft, aangezien hij niet een, maar twee verloren meesterwerken uit de oudheid herschiep en op originele wijze samenvoegde tot

⁸³ Lightbown 1978, pp. 125, 181-182.

⁸⁴ 'Maar ik verlang dat de schilder om goed aan dit alles te kunnen voldoen in de eerste plaats een goed man is en geleerd in de schone kunsten [...] Ik wens dat een schilder zo geleerd mogelijk is als hij maar kan in alle vrije kunsten, maar ik verlang dat hij kennis heeft van de geometrie in het bijzonder [...] Daarom benadruk ik dat schilders de kunst van de geometrie absoluut niet moeten verwaarlozen'; Alberti 1435, III: 52-53 (vert. Alberti 1435 (2011), pp. 97-98, met aanpassingen A.v.W). Apelles was zelf één van de ideale schilders die Alberti voor ogen had, want naast het feit dat hij traktaten over de schilderkunst schreef (II: 26; vert. Alberti 1435 (2011), p. 75) was hij ook bekwaam in geometrie aangezien de geleerde kunstenaar Pamphilus, die zeer bedreven was in geometrie en aritmetica, zijn leraar was (III: 53; vert. Alberti 1435 (2011), p. 98).

⁸⁵ Het citaat is afkomstig uit Verino's *De Illustratione Urbis Florentiae*; voor de oorspronkelijke, Latijnse tekst zie Horne 1908, pp. 304-305.

één compositie. De *Laster van Apelles* vormt al met al dus een onmiskenbare visuele lofprijzing op Botticelli's artistieke kunnen alsook een werk waarin hij zijn intellect en vermogen tot het creëren van innovatieve *invenzioni* op scherpzinnige wijze etaleert, waardoor hij zich aan de beschouwer presenteert als de perfecte, geleerde gentleman-kunstenaar die Alberti voor ogen had.

De vraag waarom Botticelli zich nu juist in dit werk en op deze manier profileerde als waardige opvolger van de schilders uit de oudheid is tot op heden echter lastig te beantwoorden, omdat de precieze omstandigheden waaronder het schilderij is ontstaan in nevelen zijn gehuld. Het is namelijk onbekend of Botticelli het schilderij op eigen initiatief vervaardigde, of dat er een opdrachtgever aan te pas kwam die bij hem een werk bestelde met het thema van de Laster van Apelles. Het enige wat we weten is dat Vasari in zijn *Levens* (1550 + 1568) meldt dat Botticelli het schilderij ten geschenke gaf aan zijn vriend Antonio Segni (c. 1460-1512) en dat diens zoon Fabio (1502-c.1569) later een epigram⁸⁶ schreef dat aan het werk werd bevestigd. Of deze informatie klopt zal nog moeten blijken, en daarbij speelt tevens de vraag of Segni dan wellicht toch de opdrachtgever was of dat Botticelli het werk aanvankelijk voor zichzelf vervaardigde en pas op een later tijdstip aan Segni toevertrouwde, zoals het een ware 'tweede Zeuxis' betaamt.⁸⁷ De meeste onderzoekers lijken uit te gaan van dit laatste scenario, en door de jaren heen is daarom verschillende keren geopperd dat Botticelli het werk geschilderd had als commentaar op de politieke situatie in het Florence van zijn tijd of als reactie op lasterlijke aantijgingen jegens hemzelf,⁸⁸ maar ook hier is nooit bewijs voor gevonden. Het is in ieder geval duidelijk dat het schilderij bestemd was voor beschouwers met een humanistische achtergrond en ook lijkt het waarschijnlijk dat Botticelli hulp uit diezelfde hoek kreeg bij het gebruik van de teksten.⁸⁹ Wanneer men hierbij het relatief bescheiden formaat in ogenschouw neemt lijkt de collectie van een *studiolo*, hetzij die van Antonio Segni, hetzij die van een andere vooraanstaande figuur, naar mijn mening de voor de hand liggende plaats van bestemming, maar ook bestaat de mogelijkheid dat de *Laster* een pronkstuk was dat Botticelli in zijn atelier hield om potentiële opdrachtgevers en cliënten die hem daar bezochten mee te imponeren; het schilderij is immers het ideale visitekaartje van zijn artistieke en intellectuele vermogen. Wat de reden achter de totstandkoming uiteindelijk ook moge zijn geweest, de *Laster van Apelles* vormt een van Botticelli's meest intrigerende schilderijen en neemt een belangrijke positie in binnen de traditie van rivaliteit met de antieken, want het is niet alleen het enige werk in Botticelli's oeuvre waarin hij een zo openlijke wedijver met de antieken nastreeft,⁹⁰ maar vormt ook de eerste moderne herschepping op

⁸⁶ Het epigram luidt als volgt: 'Dit schilderijtje vermaant de heersers van de wereld niet te pogen wie dan ook op grond van laster kwaad te doen. Apelles schonk een dergelijk schilderij de koning van Egypte. De koning was het geschenk waardig, en het geschenk hem'. Vert. Vasari 1568 (2010), p. 265.

⁸⁷ Zeuxis stond er immers om bekend dat hij zijn schilderijen weggaf omdat ze niet langer gekocht konden worden; ze werden namelijk zo hoog werden gewaardeerd dat ze onbetaalbaar waren geworden. Zie I-B; o.a. Alberti herhaalde deze anekdote in zijn *De Pictura/Della Pittura*, dus Botticelli zal ongetwijfeld van dit verhaal op de hoogte zijn geweest.

⁸⁸ Zöllner 2005, p. 253, Cast 1981, p. 32 en Lightbown 1978, p. 125.

⁸⁹ Cast 1981, p. 48 en Schumacher (Tent. cat. Frankfurt am Main 2009, p. 22) zijn beiden van mening dat Botticelli op zijn minst enkele humanisten om advies moet hebben gevraagd en ook mij lijkt dit zeer waarschijnlijk.

⁹⁰ Botticelli's *Geboorte van Venus* (c. 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florence) is, zoals Ronald Lightbown in 1978 (p. 88) al terecht opmerkte, namelijk géén herschepping van de *Venus Anadyomene* van Apelles zoals ook tegenwoordig vaak nog foutief wordt gedacht. De *Geboorte van Venus* stelt immers het moment voor waarop Venus, staand op een schelp, door Zephyrus en Chloris naar de kust wordt geblazen waar zij wordt opgewacht door

paneel van Apelles' lang verloren gegane schilderij sinds de grote meester zelf, waarmee Botticelli aan de wieg stond van een geheel nieuwe traditie.

een Hora, terwijl de *Venus Anadyomene* een voorstelling is waarin Venus op eigen kracht uit het zeewater oprijst en haar natte haren uitwringt met haar handen; zie hiervoor ook hoofdstuk 6.2, pp. 69 e.v. waarin Titiaans *Venus Anadyomene* ter sprake komt.

3. Andrea Mantegna

Rond dezelfde tijd dat Botticelli werkzaam was in Florence gold in Noord-Italië een andere schilder als de beste van zijn tijd. Andrea Mantegna (c. 1431-1506) had zich als zoon van een timmerman opgewerkt tot de hofschilder van de Gonzaga's, de markiezen en latere hertogen van Mantua, en werd door tijdgenoten alom geprezen om zijn artistieke vernuft en intellect, waardoor hij regelmatig werd gerelateerd aan de kunstenaars uit de oudheid. De van oorsprong Kroatisch-Hongaarse humanist Janus Pannonius (1434-1472) vergeleek hem in zijn elegie *Laus Andreae Mantegnae Pictoris Patavini* (vóór 1458) met Apelles en schreef dat hij de antieken overtrof, evenals de dichter Felice Feliciano (1433-1480) die hem in een sonnet (c. 1461-1465) adresseerde als de 'nieuwe Polygnotus en Apelles'. De humanist en kanunnik Matteo Bosso (c. 1427-1502) schreef in een brief aan Alvise Antilla (1484) daarnaast dat Mantegna Zeuxis en Apelles niet alleen evenaarde maar zelfs geheel voorbijstreefde, en ook in andere bronnen werd Mantegna in verband gebracht met Apelles, zoals in een epigram van Stefano Buzzoni (Stephanus Vosonius) uit c. 1484-1498, een anoniem sonnet in de Biblioteca Alessandrina te Rome dat geschreven moet zijn vóór 1506 en enkele verzen van Panfilo Sassi (1455-1527), die in 1499 dichtte dat Mantegna een 'nieuwe Apelles' was, alsook een 'nieuwe Pygmalion'. Volgens hofdichter Filippo Nuvoloni (1441-1478) was Mantegna bovendien superieur aan Apelles en de 'romein' Parrhasius en Battista Spagnoli (1447-1516) noemde hem niet alleen de Vergilius en Homerus van de schilderkunst maar stelde ook dat Zeuxis, Parrhasius en beeldhouwers als Myron, Lysippos, Praxiteles, Phidias en Polykleitos verbleekten in vergelijking met Mantegna. De grootste lof was echter van Giovanni Santi, de vader van Rafaël en hofschilder aan het hof van Urbino, die Mantegna in zijn *La vita e le geste di Federico di Montefeltro* (c. 1484-1487) boven alle andere kunstenaars van zijn tijd plaatste. Santi roemde Mantegna's vele kwaliteiten, waaronder zijn *invenzione*, zijn vaardigheid in *disegno* en *prospettiva* en schreef dat 'Geen mens die ooit zijn penseel opnam, of op zal nemen, om de stijl van de oudheid na te volgen zal waarlijk zo haar opvolger zijn als hij [Mantegna] is, noch met een grotere schoonheid'.⁹¹

Mantegna, die behalve in de schilderkunst ook bedreven was in architectuur en beeldhouwkunst, onderhield zijn leven lang hechte vriendschappen met een deel van deze auteurs alsook met een groot aantal andere vooraanstaande humanisten, dichters, filosofen en oudheidkundigen en was gefascineerd door alles wat te maken had met de klassieke oudheid.⁹² Hij was een hartstochtelijk verzamelaar van antieke inscripties, antiquiteiten en sculpturen en genoot een reputatie als expert op het gebied van het laatste, waardoor hij regelmatig tot in de hoogste kringen om advies werd gevraagd.⁹³ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Mantegna's liefde voor het klassieke verleden in veel van zijn werken de boventoon voert en ook mag het geen wonder heten dat Mantegna, die enige kennis van het Latijn bezat en al vroeg in zijn carrière in aanraking kwam met de *Naturalis Historia*⁹⁴, in meerdere van zijn werken aan de

⁹¹ Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 13, 18-20, 30 en Christiansen 2009, pp. 7-10.

⁹² Lightbown 1986, pp. 129 en Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 8.

⁹³ Zo ontbood kardinaal Francesco Gonzaga (1444-1483) Mantegna in juli 1472 om over zijn antiquiteiten te discussiëren en maakte Isabella d'Este (1474-1539) meerdere malen gebruik van zijn expertise om imitaties van echte antieke sculpturen te onderscheiden. Zie Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 18, 25.

⁹⁴ Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 9-11.

kunstenaars uit de oudheid refereert. Wat echter wel bijzonder opvalt is dat deze verwijzingen naar de antieke schilders slechts een klein onderdeel vormen binnen het geheel aan klassieke elementen in zijn schilderijen en vooral op de achtergrond aanwezig zijn. Hierdoor vormen zij eerder een manier waarop Mantegna zijn eruditie tentoonstelt dan dat ze hem helpen zich te presenteren als de gelijke van de antieke schilders; men zou als het ware kunnen spreken van ‘wedijver op kleine schaal’.

Een voorbeeld vormt Mantegna’s *St. Sebastiaan* uit c. 1457-1459 (afb. 5). De pose waarin de heilige staat wordt algemeen opgevat als een verwijzing naar de Griekse beeldhouwer Polykleitos⁹⁵ aan wie Plinius de ontdekking van de contrapposto-houding toeschreef. De nadruk ligt echter niet zozeer op een mogelijke wedijver van Mantegna met Polykleitos, maar op het verwijzen naar de Griekse en Romeinse oudheid *an sich*, hetgeen duidelijk wordt gemaakt door de overige motieven. Zo is de ruiter in de wolken een beeltenis die bij toeval is ontstaan, een concept dat Alberti reeds besprak in zijn *De Pictura* en *De Statua* maar dat zijn oorsprong vond in de klassieke literatuur⁹⁶ en signeerde Mantegna de schacht van de pijler in het Grieks (‘To ergon tou Andreou’; ‘dit is het werk van Andrea’). Tezamen met de nauwkeurig geschilderde fragmenten van antieke sculpturen op de voor- en achtergrond wijst dit op een opdrachtgever die net zo geïnteresseerd was in het klassieke verleden als Mantegna zelf, maar blijft een gelijkstelling met de antieke kunstenaars achterwege; in plaats daarvan lijkt Mantegna met het contrast tussen het naturalistische vlees van Sebastiaan en de verschillende soorten steen die de heilige omringen te zinspelen op de *paragone* tussen de schilder- en de beeldhouwkunst.

Een ander werk waarin Mantegna eveneens verwees naar een antieke schilder zonder dat hij daarbij al te veel bijbedoelingen had is zijn prent van de *Graflegging van Christus* uit c. 1470-1475 (afb. 6), waarin hij de tekst van Alberti’s *De Pictura* bijna letterlijk lijkt te hebben nagevolgd. Als voorbeeld van een goede *istoria* had Alberti in zijn traktaat namelijk het *Offer van Iphigenia* van de door Plinius behandelde Griekse schilder Timanthes beschreven, die het onuitsprekbare verdriet van Menelaos had verbeeld door hem zijn gezicht te laten bedekken met een doek.⁹⁷ Eenzelfde figuur zien we op de achtergrond bij de *Graflegging* (afb. 7), maar wederom staat een zelfidentificatie met Timanthes in deze prent niet centraal; de voorstelling vormt een toonbeeld van de perfecte *istoria* zoals Alberti die graag zag en de nadruk ligt dan ook vooral op Mantegna’s vermogen tot het creëren van dit soort ingenieuze *invenzioni*.

Dezelfde houding ten opzichte van de kunstenaars uit de klassieke oudheid vinden we terug in Mantegna’s *Laster van Apelles* uit c. 1504-1506 (afb. 8). Net als Botticelli creëerde Mantegna zijn eigen compositie van het verloren werk van Apelles, maar anders dan zijn Florentijnse collega was zijn versie mijns inziens niet specifiek bedoeld om de competitie met zijn voorganger uit de oudheid aan te gaan.

⁹⁵ Christiansen 2009, p. 46.

⁹⁶ Onder andere Aristoteles (*Meteorologica* I, 2), Lucretius (*De rerum natura* IV, 129 e.v.) en Philostratus (*Vita Apollonii* II, 22) bespraken dergelijke afbeeldingen die bij toeval in wolken ontstonden. Ook Plinius beschreef een tweetal gevallen waarin de natuur zelf beeltenissen liet ontstaan, maar dan in rotsen en edelstenen (NH 37: 6 en 36: 14). Het concept van toevalsafbeeldingen kwam in bredere zin tevens terug in zijn anekdote over Protogenes die zijn spons tegen zijn schilderij gooide (zie IV-B) en eenzelfde verhaal van Dio Chrysostom over Apelles en zijn schilderij van een paard (*Orationes* LXIII: *De fortuna*). Zie Janson 1973-1974, pp. 340-342.

⁹⁷ Voor de parallellen tussen Mantegna’s *Graflegging* en Alberti’s beschrijving van Timanthes’ *Offer van Iphigenia* zie Christiansen 2009, p. 57 en Baxandall 1988, pp. 133-134.

De tekening toont de processie van de gebruikelijke personificaties maar dan van rechts naar links wat betekent dat Mantegna waarschijnlijk gebruik maakte van Alberti's tekst,⁹⁸ waarbij de figuren voorzien zijn van opschriften die in geen enkele vertaling van Lucianus' *Calumniae* voorkomen. Links naast de koning/rechter staan *Sospicione* (Argwaan) en *Ignora[n]tia* (Onwetendheid), daarna volgen *I[n]vidia* (Afgunst), *Calumnia (di apelle; Laster)*, *Decptione* (Bedrog), *Insidia* (Verraad), *In[n]ocentia* (Onschuld), *Penitentia* (Boetedoening) en als laatste *Verita* (Waarheid), die gekleed is en een lauwerkrans draagt. Mantegna bracht verdere wijzingen aan door Afgunst en Onschuld te veranderen in vrouwelijke figuren (in overeenstemming met het geslacht van deze woorden in het Italiaans) en het uiterlijk van Afgunst en Onwetendheid aan te passen aan de manier waarop hij hen een paar jaar daarvoor had verbeeld in twee allegorische prenten die nauw verwant zijn aan de *Laster*.⁹⁹ Afgunst, een magere oude vrouw, vertoont namelijk overeenkomsten met dezelfde figuur op Mantegna's prent van de *Strijd van de Zeegoden* (afb. 9-10) waarop zij een aantal vechtende figuren aanmoedigt die mogelijk de Telchines voorstellen, mythische zeewezens die kunstenaars waren en bekend stonden om hun opvliegendheid. Op de achtergrond is een *clipeum virtutis* (Deugdenschild) te zien naast de god Neptunus, die zich van het schouwspel heeft afgewend en naar de zogenaamde Tugendburg in de verte staart.¹⁰⁰ De morele boodschap van de prent is dat afgunst onder rivaliserende kunstenaars leidt tot een agressieve dwaasheid waar de goede, deugdzame kunstenaar ver boven is verheven, en het vermoeden bestaat dat Mantegna deze thematiek zeer welbewust uitkoos omdat het verband hield met zijn eigen situatie. In de jaren rond 1475 had een rivaliserende kunstenaar genaamd Zoan Andrea (fl. 1475-1505) namelijk verschillende gravureplaten van Mantegna gestolen en begonnen hij en zijn compagnon ongeautoriseerde kopieën van zijn prenten op de markt te brengen, iets wat Mantegna, die groot belang hechtte aan zijn intellectuele eigendom, in woede deed ontsteken.¹⁰¹

Het contrast tussen Deugd en Ondeugd dat in de *Strijd van de Zeegoden* centraal stond, alsook de relatie van Deugd/Ondeugd tot de kunst en Mantegna's eigen kunstenaarschap was een thema waar hij enkele decennia later op terugkwam, namelijk in zijn *Virtus Combusta* (afb. 11). Deze tekening uit c. 1490-1506 vormde één geheel met de nu verloren gegane tekening van *Virtus Deserta* die bekend is van een prent die Giovanni Antonio da Brescia (c.1460-na 1523) mogelijk vervaardigde onder leiding van Mantegna zelf (afb. 12).¹⁰² In deze prent zien we de gevolgen van de heerschappij van Onwetendheid, een dikke, gekroonde blinde vrouw die een opvallende gelijkenis vertoont met de figuur van Onwetendheid in de *Laster*. Haar knechtjes Dwaling, Lust en Bedrog leiden de blinde mensheid rechtstreeks de afgrond in en de gevolgen van al deze ondeugd zien we in de hoeken.¹⁰³ Rechts bovenin

⁹⁸ Alberti's tekst, maar ook Filaretes *Trattato di Architettura* en de vertaling uit 1462 zeggen namelijk niets over de positie van de koning/rechter, terwijl Lucianus, Guarino da Verona en alle andere vertalingen duidelijk vermelden dat hij zich vanuit de beschouwer gezien rechts bevindt. Vergl. Cast, pp. 198-207.

⁹⁹ Cast 1981, pp. 59-60, 62-63.

¹⁰⁰ Jacobsen 1982, pp. 623-626.

¹⁰¹ Mantegna was zo furieus dat hij Zoan Andrea's compagnon, ene Simone Ardizzoni da Reggio, liet aftuigen en beschuldigen van sodomie. Zie Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 48-51, Christiansen 2009, p. 49 en Jacobsen 1982, pp. 626-627.

¹⁰² Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 451-453.

¹⁰³ Het idee voor de letterlijke en figuurlijk blinde mensheid baseerde Mantegna vermoedelijk op de eerste alinea uit Lucianus' *Calumniae non temere credendum*, waarin Lucianus schrijft dat 'It is really a terrible thing, ignorance, a cause of many woes to humanity [...] Truly, we all resemble people lost in the dark - nay, we are even like blind

gaan lauriertakken, symbool voor de Deugd in het algemeen maar de renaissance opvatting van *virtù* als een bijzonder artistiek talent in het bijzonder, in vlammen op terwijl linksonder de personificatie van de Deugd/Virtù in een boom verandert.¹⁰⁴ Dat Mantegna hier met name doelde op de *virtù* van de kunstenaar wordt duidelijk gemaakt door de aanwezigheid van Mercurius, beschermer van de kunsten, alsook door de inscriptie ‘Virtuti S.A.I.’ op een steen in de voorgrond, hetgeen verwijst naar Mantegna’s motto ‘virtuti semper adversatur Ignorantia’, ‘Onwetendheid staat altijd tegenover Deugd’. Dit motto is afkomstig uit een brief die Mantegna op 31 januari 1489 vanuit Rome aan Francesco Gonzaga (1466-1519) stuurde. Mantegna was op dat moment in opdracht van de markies in Rome om de kapel van de Villa Belvedere voor paus Innocentius VIII van schilderijen te voorzien, maar de paus was niet bepaald vrijgevig in het uitbetalen van zijn loon.¹⁰⁵ In de brief klaagt Mantegna dat ‘hij die schande vreest het deze dagen niet goed vergaat, maar arrogante en beestachtige figuren triomferen terstond, want Onwetendheid staat altijd tegenover Deugd’. Twee jaar later verbond hij in een andere brief aan Francesco zijn motto zelf aan de afgunst toen hij het volgende schreef: ‘[...] want Onwetendheid staat altijd tegenover Deugd, en het is zeer waar dat afgunst immer regeert in mensen van weinig waarde, die de vijanden zijn van de deugd en van goede mensen’.¹⁰⁶

Mantegna was zich zijn hele leven zeer bewust van zijn eigen talent maar voorvallen zoals de opdracht bij paus Innocentius maakten dat hij zich ondergewaardeerd voelde, en tegen het einde van zijn leven toen de tekening van de *Laster* ontstond ‘he had come to see himself as a man of genius continually assailed and thwarted by the detraction, envy and incomprehension of foolish and stupid little men’ zoals Lightbown het in 1986 eloquent formuleerde.¹⁰⁷ De *Laster van Apelles*, die slechts enkele jaren na *Virtus Combusta/Virtus Deserta* verscheen, moet daarom waarschijnlijk in hetzelfde licht gezien worden als deze tekening en de prent van de *Strijd van de Zeegoden* uit de periode daarvoor. De drie werken vertonen niet alleen een formele maar ook een thematische samenhang: het zijn alle drie complexe allegorieën met een moralistische boodschap over de confrontatie tussen de deugdzame kunstenaar en de ondeugden, een strekking die niet zelden van toepassing was op Mantegna’s eigen situatie. In de tekening van de *Laster van Apelles*, waarin de Ondeugden met Afgunst voorop de onschuldige, deugdzame kunstenaar en zijn *virtù* letterlijk belagen, komt deze boodschap het sterkst naar voren. Een mogelijke gelijkstelling van Mantegna met Apelles omdat hij de oorspronkelijke bedenker was van de

men. Now we stumble inexcusably, now we lift our feet when there is no need of it; and we do not see what is near and right before us’; vert. Lucianus 1913 (LCL #14), p. 361 [Calumniæ: 1].

¹⁰⁴ Dit specifieke detail ontleende Mantegna aan Alberti’s op Lucianus gebaseerde dialoog *Virtus* (c. 1430), waarin de Deugd/Virtus, verlaten door zowel goden als mensen, verzucht dat zij liever in een boom verandert dan nog langer de mishandelingen van Fortuna te moeten doorstaan; zie Förster 1901, p.82 en Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 456.

¹⁰⁵ De humanist Paolo Cortesi (1465-1510) tekende in zijn *De Cardinalatu* (1510) het verhaal op dat Mantegna in de Villa Belvedere naast zeven medaillons met daarin de zeven deugden een achtste personificatie had geschilderd, en toen de paus vroeg wat deze figuur voorstelde hem had geantwoord: ‘Ondankbaarheid’; zie tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 20-21. Vasari (1550 + 1568) vermeldt deze anekdote eveneens, maar met de toevoeging van de reactie van de paus.

¹⁰⁶ Voor Mantegna’s brieven zie Förster 1901, pp. 86-87 en Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 424; tevens Jacobsen 1982, p. 626. De tweede brief dateert van 28 november 1491.

¹⁰⁷ Lightbown 1986, p. 127; zie voor deze karakterisering van Mantegna ook Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 424 en Christiansen 2009, p. 63.

Laster speelde hierbij naar mijn mening dan ook nauwelijks een rol, hoewel Mantegna de erudiete connotaties die hieraan verbonden waren zeker zal hebben verwelkomd. De drie werken zullen tezamen veeleer een manier zijn geweest om zijn eigen ingenieuze *invenzioni* vast te leggen en te verspreiden,¹⁰⁸ en daarmee zijn bekendheid te vergroten en ongekennde faam te verwerven. Mantua was immers niet het culturele centrum van de wereld en hoewel zijn positie als hofkunstenaar zeer eervol was bracht het Mantegna ook beperkingen. Hij had namelijk niet de vrijheid om naar eigen inzicht opdrachten aan te nemen omdat hij gebonden was aan de grillen en wensen van de markies, hetgeen behoorlijke financiële problemen met zich meebracht zoals blijkt uit de vele brieven¹⁰⁹ waarin Mantegna de Gonzanga's met klem verzoekt zijn salaris uit te betalen. Met deze prenten en tekeningen kon hij een extra zakcentje verdienen zonder tegen de regels van zijn broodheren in te gaan, maar bovenal zorgde hij er zo voor dat de wereld in aanraking kwam met zijn artistieke genie, dat voor zijn gevoel in zijn eigen omgeving niet altijd op waarde werd geschat, zodat niemand nog zou twijfelen aan zijn status als een van de grootste Italiaanse schilders van zijn tijd.

Wanneer men dit alles in ogenschouw neemt is het des te opvallender dat Mantegna tegen het einde van zijn leven in één werk wél de rivaliteit met de schilders uit de oudheid opzocht, en dat bovendien deed in niet mis te verstane woorden. Het kunstwerk in kwestie betreft een zelfportret in de vorm van een buste die tot op de dag van vandaag de ingang van Mantegna's grafkapel in de Sant'Andrea te Mantua domineert. De rechten voor deze grafkapel, die gesitueerd is in de linkerzijbeuk van de kerk en gewijd is aan Sint Johannes de Doper, had Mantegna in 1504 verworven en in de weinige jaren die hem hierna nog restten had hij zich gestort op het ontwerp en de uitvoering van de decoratie. Toen Mantegna op 13 september 1506 stierf liet hij twee onvoltooide schilderijen voor zijn grafkapel na, namelijk een *Doop van Christus* en een *Familie van Christus met de familie van St. Johannes de Doper* alsook de verplichting aan zijn zoons om de werkzaamheden te voltooien, hetgeen Francesco Mantegna (fl. 1491-1517) uiteindelijk pas realiseerde in 1516.¹¹⁰

De bronzen buste (afb. 13) is geen losstaande sculptuur op zich maar vervaardigd in hoogrelief en geplaatst tegen een porfieren schijf met daaromheen een gebeeldhouwde rand van *pietra d'Istria*, waardoor het geheel de vorm heeft aangenomen van een antieke *imago clipeata*. Mantegna vervaardigde de buste, die waarschijnlijk van meet af aan bedoeld was voor zijn grafkapel, al in de jaren omstreeks 1490 en deed dat vermoedelijk volledig eigenhandig in de metaalgietery van de Gonzaga's, die rond deze

¹⁰⁸ Voor het belang van de prentkunst voor Mantegna, zie Christiansen 2009, pp. 56, 59. De *Laster van Apelles* vormt mogelijk de eerste schets voor een geplande zelfstandige tekening zoals de *Virtus Combusta* en het is niet ondenkbaar dat het Mantegna's bedoeling was de tekening uit te laten brengen in prentvorm, net zoals hij dat met de *Virtus Combusta/Virtus Deserta* en de *Strijd van de Zeegoden* had gedaan; zie Lightbown 1986, p. 129 en Tent. cat. Londen en New York 1992, pp. 75, 468. Uiteindelijk vervaardigde de Venetiaanse kunstenaar Girolamo Mocetto (c. 1470-c.1531) een prent naar Mantegna's *Laster van Apelles* waarin hij de gebeurtenis liet plaatsvinden in het Campo Santi Giovanni e Paolo in Venetië, met op de achtergrond duidelijk zichtbaar Andrea del Verrocchio's ruiterstandbeeld van Bartolomeo Colleoni.

¹⁰⁹ Lightbown 1986, p. 126. Mantegna stuurde o.a. in december 1463, maart en april 1464, mei 1478 en juni 1479 brieven naar de markiezen.

¹¹⁰ Mantegna lijkt het ontwerp van zijn kapel gedeeltelijk te hebben gebaseerd op de kapel in de Villa Belvedere in Rome. De grafkapel was oorspronkelijk niet alleen voorzien van muurschilderingen, maar bevatte ook gefingeerde marmeren panelen en een koepel. Zie hiervoor Lightbown 1986, pp. 248-250 en Woods-Marsden 1998, p. 90.

tijd de enige gieterij van noemenswaardige grootte was in Mantua.¹¹¹ De Venetiaanse humanist Bernardino Scardeone (1478-1554) schreef in 1560 namelijk '[...] hij [Mantegna] is begraven in de kerk van Sant' Andrea, waar men een bronzen beeld van zijn eigen hoofd kan zien, dat hij voor zichzelf met zijn eigen handen heeft gegoten' en ook uit eerdere bronnen blijkt dat Mantegna bedreven was in het maken van sculpturen.¹¹² Het ontwerp voor de ronde stenen omlijsting was tevens van zijn hand maar werd waarschijnlijk pas na zijn dood tot uitvoering gebracht door een nu onbekende beeldhouwer, die ook de rechthoekige marmeren plaat onder de buste voor zijn rekening nam. Hierop werd de volgende inscriptie aangebracht: 'Esse parem hunc noris si non preponis Apelli Aenea M[an]tiniae qui simulacra vides'; 'Je weet dat hij de gelijke, zo niet de meerdere van Apelles is; Andrea Mantegna, wiens gelijkenis je hier ziet'.

Men gaat er over het algemeen van uit dat de tekst van deze inscriptie postuum werd vervaardigd door een van de humanisten aan het hof van de Gonzaga's¹¹³ maar dit is mijns inziens om verschillende redenen erg onwaarschijnlijk. Mantegna was namelijk, zoals we hebben gezien, zijn hele leven lang op alle mogelijke manieren bezig om zijn status als virtuoze kunstenaar te bevestigen en daarmee zijn faam te vergroten, en ook was hij al sinds zijn jonge jaren gefascineerd door antieke inscripties, die hij met veel ijver verzamelde. Daar komt bij dat hij zo'n grote waarde hechtte aan zijn grafkapel dat hij bereid was afstand te doen van zijn meest geliefde bezittingen om aan het geld te komen¹¹⁴ en al ver voor zijn dood bezig was met het plannen en vervaardigen van de verschillende decoratieve elementen. Alles bij elkaar lijkt het hierdoor bijzonder onlogisch dat Mantegna de belangrijkste inscriptie uit zijn leven, de tekst die vele generaties na zijn dood zouden aanschouwen wanneer ze hem in de gebeeldhouwde ogen zouden staren, volledig uit handen zou hebben gegeven en erop zou hebben vertrouwd dat het hiermee na zijn overlijden wel goed zou komen. Veel vanzelfsprekender is het daarom om te veronderstellen dat Mantegna de precieze tekst van de inscriptie al in de jaren vóór zijn dood had vastgesteld, wellicht met behulp van bevriende humanisten, en een van hen de verantwoordelijkheid had gegeven om de inscriptie na zijn overlijden te realiseren. Dat Mantegna zelf prima in staat was om *all'antica* inscripties te formuleren blijkt namelijk uit de tekst¹¹⁵ die hij in 1476 liet aanbrengen op de eerste steen van zijn zelfgebouwde, imposante huis in Mantua, dat in alle opzichten bedoeld was als een *casa di signori*,

¹¹¹ Voor auteurs die deze opvatting aanhangen zie o.a. Lightbown 1986, pp. 131-132, Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 90 en Woods-Marsden 1998, pp. 90, 94.

¹¹² De geleerde Julius Caesar Scaliger (Giulio Cesare della Scala, 1484-1558) omschreef Mantegna namelijk als 'pictor et plastes' (schilder en boetseerder) en Giovanni Santi (c.1435/1440-1494) meldde dat Mantegna 'het tevens niet naliet om in reliëf te werken op bevallige en gracieuze wijze, om zo aan de beeldhouwkunst te tonen hoeveel [talent] de hemel en het zoete lot hem hadden geschonken'; zie hiervoor Lightbown 1986, p. 131 en Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 90.

¹¹³ Keith Christiansen (Christiansen 2009, p. 6) en de auteurs van Tent. cat. Londen en New York 1992 (p. 27) dragen Battista Spagnoli (1447-1516) of Battista Fiera (c. 1465-1538) aan als auteur van de inscriptie, hoewel hier geen aanwijzingen voor zijn.

¹¹⁴ In de maanden voor zijn dood was Mantegna in onderhandeling met Isabella d'Este over de verkoop van een Romeinse buste ('mijn geliefde antieke marmeren Faustina' zoals Mantegna de buste omschreef). Hoewel Isabella wist dat Mantegna om geld verlegen zat en bovendien ernstig ziek was probeerde ze enorm op de prijs af te dingen, maar Mantegna hield stand en uiteindelijk beloofde ze de buste te kopen voor de oorspronkelijke vraagprijs. Mantegna was echter zo gehecht aan deze buste dat Isabella's tussenpersoon, die de buste kwam halen, schreef dat het hem leek dat Mantegna zou sterven van verdriet; zie hiervoor Christiansen 2009, pp. 5-6 en Tent. cat. Londen en New York 1992, p. 25.

¹¹⁵ Zie Lightbown 1986, p. 121 voor deze inscriptie en pp. 121-124 voor een bespreking van Mantegna's huis.

oftewel een edelmanshuis. Mantegna had deze inscriptie met veel zorg zo ontworpen dat de belettering in Romeinse kapitaalletters een perfecte imitatie vormde van antieke voorbeelden terwijl de door hem samengestelde tekst zelf bestond uit een mengeling van Ciceroniaanse bewoordingen en formules afkomstig uit de Romeinse epigrafie, zodat de inscriptie qua inhoud en qua uiterlijk de humanistische waardigheid tentoonspreekt die passend was bij het huis en bij Mantegna zelf.

De grafkapel was van veel groter belang dan Mantegna's woonhuis omdat het naast de fysieke laatste rustplaats voor hemzelf en zijn familie met name bedoeld was als monument ter meerdere eer en glorie van zijn eigen persoon en kunstenaarschap, en het is dan ook juist in de tekst van deze inscriptie dat Mantegna doelgericht teruggrijpt op dat aloude toonbeeld van kunstzinnige excellentie, namelijk de figuur van Apelles. Mantegna had tijdens zijn leven meer poëtische lofzangen ontvangen dan welke andere kunstenaar dan ook en was zoals het de traditie betaamt meerdere malen vergeleken met Apelles en de andere klassieke kunstenaars, maar had daar in zijn werken, zoals we hebben gezien, tot dan toe weinig aandacht aan besteedt. Hier in de grafkapel maakte hij echter een volledige ommezwaai, want hij refereert niet alleen op directe wijze aan Apelles maar noemt zichzelf ook expliciet zijn gelijke dan wel meerdere, en liet deze tekst aanbrengen onder een indrukwekkend zelfportret *all' antica* dat haast niet klassieker had kunnen zijn. Het sculpturale type van een *imago clipeata* was namelijk door Plinius al besproken in boek 35 van zijn *Naturalis Historia* en werd sinds de oudheid in verband gebracht met de oude keizers van weleer. Ze werden vaak opgehangen in tempels en andere openbare plekken en waren daardoor met name geschikt voor een funeraire context.¹¹⁶ Mantegna's keus voor dit type in zijn grafkapel was dus zowel gepast als een zelfverzekerde emulatie van de gebruiken van de antieken en dat geldt eveneens voor het materiaal van zijn *imago clipeata*. Het kostbare porfier had namelijk zowel keizerlijke als funeraire connotaties en ook met het brons bracht hij de oudheid in herinnering,¹¹⁷ maar boven alles waren dit duurzame materialen die de grootste kans hadden de tand des tijds ongeschonden te doorstaan. Mantegna was in de eerste plaats weliswaar een schilder maar hij moet zich er pijnlijk bewust van zijn geweest dat er nog elke dag sculpturen van de hand van Griekse meesters werden gevonden, terwijl van Apelles en alle andere antieke schilders geen enkel werk was overgeleverd. Zijn keuze om zijn zelfportret te vervaardigen als een sculptuur van deze materialen zal deels zijn beïnvloed door dit trieste feit, want Apelles' schilderijen mochten dan tot stof zijn vergaan, Mantegna, zijn ware opvolger, was niet voor een gat te vangen en stelde daarom alles in het werk om ervoor te zorgen dat in latere tijden niet alleen zijn naam, maar ook zijn beeltenis behouden zou blijven.¹¹⁸

Naast het materiaal en het type sculptuur is ook de manier waarop Mantegna zijn gelaat heeft weergegeven geïnspireerd op klassieke voorbeelden. De torso is in navolging van de klassieke traditie

¹¹⁶ Zie Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 263-271 [NH 35:4-14] en Lightbown 1986, pp. 131-132. Mantegna had eerder in zijn leven al een keer *imagines clipeatae* geschilderd, namelijk in de Camera degli Sposi (1465-1474, Palazzo Ducale, Mantua) waar hij het plafond voorzag van gefingeerde marmeren schilden met de beeltenissen van Romeinse keizers; zie Woods-Marsden 1998, p. 92.

¹¹⁷ Woods-Marsden 1998, p. 92 en Lightbown 1986, p. 132.

¹¹⁸ Daarnaast speelde het feit mee dat een ander veelgebruikt beeldhouwmateriaal, marmer, vanuit Venetië geïmporteerd zou moeten worden (Lightbown 1986, p. 132) en Mantegna zelf niet over de kunde bezat om dit materiaal te bewerken. Hij had een professionele beeldhouwer de opdracht kunnen geven zijn portret te maken maar deed dat niet; blijkbaar was het voor hem van het grootste belang dat hij zijn zelfportret met eigen handen zou vervaardigen, zodat zijn zelfportret niet alleen een afspiegeling van zijn gelaat maar ook een afspiegeling van zijn kunstenaarschap zou zijn.

heroïsch naakt en op zijn hoofd draagt Mantegna's buste een laurierkrans, in de oudheid de beloning voor grootse prestaties en alleen weggelegd voor militaire leiders en dichters.¹¹⁹ Petrarca was in 1341 een van de eersten na de val van het Romeinse Rijk aan wie deze buitengewone eer werd verleend, maar Mantegna was de eerste kunstenaar die het heft in eigen handen nam en zichzelf publiekelijk kroonde met dit ereteken.¹²⁰ De laurierkrans zegt dan ook alles over hoe Mantegna zichzelf zag en hoe hij herinnerd wenste te worden, namelijk als een virtueuze, deugdzame kunstenaar, de nieuwe Apelles die na eeuwen van achteruitgang de goede schilderkunst weer tot leven had gewekt en de oudheid had laten herleven.

De fronsende blik op zijn gezicht was tot slot ontleend aan een heroïsch portrettype dat aan het hof van Mantua bijzonder populair was, namelijk dat van een *condottiere* met leeuwachtige trekken hetgeen verwees naar diens *audacia*.¹²¹ Bij Mantegna's portretbuste kan deze grimmige frons worden opgevat als een manier om zijn band te benadrukken met het hof in het algemeen en de leiders van de familie Gonzaga in het bijzonder, die van huis uit actief waren als *condottieri*¹²² en die met hun aanstelling van Mantegna tot hofkunstenaar in de voetsporen waren getreden van die andere professionele militaire bevelvoerder en zijn hofkunstenaar, namelijk Alexander de Grote en Apelles.¹²³ Tegelijkertijd laten Mantegna's leeuwachtige trekken geen twijfel bestaan over zijn *audacia*, niet in de zin van militaire stoutmoedigheid maar in de betekenis van zijn grote innerlijke kracht en artistieke virtù, die hem gemaakt hadden tot de kunstenaar die hij nu was, de opvolger van Apelles en de beste schilder van zijn tijd.

¹¹⁹ Woods-Marsden 1998, pp. 92-93.

¹²⁰ Het enige vergelijkbare werk dat ietwat in de buurt komt is een medaille uit 1458 van de Venetiaanse kunstenaar Giovanni Boldù (fl. 1454-1475), die dit zelfportret voorzag van een klimopkrans; zie hiervoor Woods-Marsden 1998, pp. 99-100. Volgens Lightbown 1986 (p. 132) zou Mantegna zich met zijn lauwerkrans hebben willen identificeren met Parrhasius, die volgens een anekdote van Aelianus (*Varia Historia* 9:11, maar Lightbown vermeldt niet dat het verhaal ook voorkomt in Athenaeus van Naucratis' *Deipnosophistae*, boek 12) de gewoonte had een gouden kroon op zijn hoofd te dragen. Deze vereenzelviging is mijns inziens vanwege het opvallende verschil tussen een lauwerkrans en een gouden kroon echter niet erg waarschijnlijk.

¹²¹ Woods-Marsden 1998, p. 93; het bekendste voorbeeld van een dergelijk portret van dit type vormt Andrea del Verrocchio's ruiterstandbeeld van de *condottiere* Bartolomeo Colleoni (c. 1483-1488, Campo Santi Giovanni e Paolo, Venetië).

¹²² Christiansen 2009, p. 6.

¹²³ In een decreet van Francesco Gonzaga uit 1492 wordt Mantegna dan ook heel toepasselijk op indirecte wijze gelijkgesteld met Apelles, en de Gonzaga's met Alexander de Grote; zie hiervoor Lightbown 1986, p. 126.

4.1 Leonardo da Vinci

Net zoals zijn Noord-Italiaanse collega Andrea Mantegna was ook Leonardo da Vinci (1452-1519) bijzonder geïnteresseerd in de *Naturalis Historia* van Plinius de Oudere, maar om geheel andere redenen. Al tijdens zijn leven werd Leonardo door tijdgenoten regelmatig vergeleken met de beroemde kunstenaars uit de klassieke oudheid en geprezen als hun gelijke. Zo betitelde de Florentijnse dichter Bernardo Bellincioni (1452-1492) Leonardo in een sonnet uit 1493 als ‘un Apelle da Fiorenza’, bracht zijn vriend, de wiskundige Luca Pacioli (c. 1445-1517), hem in de voorrede tot zijn *De Divina Proportione* (1509) niet alleen in verband met Apelles, Zeuxis en Parrhasius, maar ook met de beeldhouwers Phidias, Praxiteles, Polykleitos en Myron, en had Leonardo de twijfelachtige eer dat Ugolino Verino (1438-1516) hem op gelijke voet stelde met Protogenes vanwege zijn gewoonte jarenlang door te werken aan zijn schilderijen.¹²⁴ Ook Agostino Vespucci, kanselarij-beambte en assistent van Niccolò Machiavelli in Florence, zag Leonardo duidelijk als de Apelles van zijn tijd, zoals blijkt uit de opmerking die hij in 1503 in de kantlijn van zijn exemplaar van Cicero’s *Epistulae ad familiare* (ed. 1477) krabbelde bij Cicero’s beschrijving van Apelles en zijn onvoltooide schilderij van Venus (III: W-4).¹²⁵ Deze gelijkstelling met (voornamelijk) Apelles zette zich na Leonardo’s dood onverminderd voort. De Griekse geleerde Janus Lascaris (1445-1535) vergeleek Leonardo met Apelles in een epigram uit 1537 dat gewijd was aan Leonardo’s schilderij van *St. Anna* waarbij hij evenals Vespucci refereerde aan Apelles’ onvoltooide *Venus*, Sabba da Castiglione (c. 1480-1554) noemde hem in zijn *Ricordi* (1546) een ‘nuovo Appelle’ en in het epigram dat Vasari aan zijn levensbeschrijving van Leonardo toevoegde schreef de dichter Giovanni Battista Strozzi (1504-1571) op spitsvondige wijze dat Da Vinci Phidias en Apelles *vince* (overwint).¹²⁶ Een bijzonder document vormt bovendien Matteo Bandello’s (1485-1561) *Novelle* (1554 en 1573) waarin de auteur zijn herinneringen beschrijft aan een gebeurtenis die plaatsvond terwijl Leonardo aan het werk was aan zijn *Laatste Avondmaal* in de refter van het klooster van Santa Maria delle Grazie in Milaan, waar Bandello als jongeling naar eigen zeggen zelf bij aanwezig was geweest. Bandello beschrijft hoe Leonardo bezoekers aan de refter met open armen ontving omdat hij ieders mening over zijn werk zeer op prijs stelde en brengt Leonardo op deze manier in verband met Apelles, die eveneens een hoge achting had voor het oordeel van zijn publiek (III-C). Bandello werkt deze gelijkstelling van Leonardo met Apelles vervolgens verder uit wanneer hij

¹²⁴ Vecce 2006, pp. 164-166; voor Bellincioni’s sonnet (*Qui come l’ape al miel viene ogni dotto / Di virtuosi ha la sua corte piena: / Da Fiorenza un Apelle ha qui condotto*) zie Brown 1828, p. 26. Ugolino Verino schreef in zijn *De Illustratione Urbis Florentiae* (1503) het volgende: ‘[...] en misschien overtreft Leonardo da Vinci allen, maar hij weet niet hoe hij zijn hand van het paneel moet opheffen, en net als Protogenes voltooit hij in vele jaren met moeite één werk’.

¹²⁵ ‘De schilder Apelles. Op dezelfde manier werkt Leonardo da Vinci in al zijn schilderijen, zoals in het hoofd van Lisa del Giocondo en Anna, moeder van de Maagd [en] we zullen zien wat hij zal doen in de Grote Raadzaal waarover hij nu overeenstemming heeft bereikt met de *gonfaloniere* [Piero Soderini]. 1503, oktober’. Zie Burke 2008, p. 4 voor de oorspronkelijke Latijnse tekst en Kwakkelstein 2011, p. 21 voor een alternatieve vertaling.

¹²⁶ Zie Vecce 2006, pp. 165, 173. Lascaris’ epigram, in vertaling: ‘Over het onvoltooide werk van de goddelijke Anna. Opdat jij niet de beroemde werken van de antieken overwint, Anna, heeft jouw schilder, Da Vinci, jou exact op deze wijze nagelaten, maar meer nog dan Venus die zelfs Apelles niet voltooide, zal het nageslacht jou aanbidden en met ijver vereren’. Zie Goukowsky 1957, p. 12 voor de originele Latijnse tekst alsook een (enigszins afwijkende) Franse vertaling. Het epigram van Strozzi luidt als volgt: ‘Geheel alleen overwint hij alle anderen, Phidias en Apelles overwint hij en heel hun zegevierende schare’; vert. Vasari 1568 (2010), p. 302.

Leonardo, naar aanleiding van de reactie van een kardinaal, een redevoering laat houden over de hoge achting waarin schilders al sinds de oudheid stonden, en Leonardo daarbij verschillende anekdoten over Apelles en Alexander laat vertellen (III-D t/m G) die ook van toepassing waren op zijn eigen persoon en zijn confrontatie met de onwetende kardinaal.¹²⁷ De moraal van Bandello's verhaal is uiteindelijk dat elke schilder op zijn eigen manier een Apelles is, maar kunstenaars als Leonardo (en Filippo Lippi) in het bijzonder.¹²⁸

Deze lange literaire traditie waarin Leonardo keer op keer werd gekoppeld aan Apelles heeft er tezamen met Leonardo's opmerking dat 'de nabootsing van het werk van de antieken meer lovenswaardig is dan de navolging van de modernen',¹²⁹ mede toe bijgedragen dat sommige onderzoekers het idee opvatten dat Leonardo, evenals andere schilderende collega's uit zijn tijd, in Apelles een rivaal zag die overtroffen diende te worden. Vooral auteurs als John F. Moffitt, Sarah Blake McHam en Michael Kwakkelstein¹³⁰ zijn er stellig van overtuigd dat Leonardo in zijn leven en werk bewust de competitie met Apelles opzocht precies met dit doel in gedachten, en zij ondersteunen hun betogen dan ook met voorbeelden uit de werken van Leonardo waarin deze - in hun optiek - wedijver met Apelles tot uiting komt. In de voorgaande paragrafen is al duidelijk geworden dat een dergelijke eenzijdige rivaliteit met de schilders uit de oudheid kunstenaars als Botticelli en Mantegna bepaald niet vreemd was, en het ligt daarom in de lijn der verwachting dat een zo uitzonderlijk creatief genie als Leonardo, die niet alleen grote interesse had in de geschriften maar ook in de beeldhouwwerken en monumenten van het klassieke verleden, zich hier eveneens mee bezig heeft gehouden. De vraag is echter hoe Leonardo's houding ten opzichte van de antieke kunstenaars geïnterpreteerd moet worden: was er daadwerkelijk sprake van wedijver met deze schilders uit het verleden ter meerdere eer en glorie van zijn eigen persoon en zien we hiervoor aanwijzingen in zijn kunstwerken, of is er wellicht toch een andere verklaring mogelijk?

4.2 Leonardo, Apelles en atramentum

Om de concurrentiestrijd met de antieken aan te kunnen gaan moet Leonardo toegang hebben gehad tot de verhalen die over de kunstenaars uit de klassieke oudheid de ronde deden, en dat hij inderdaad deze mogelijkheid had is een punt waarover geen twijfel bestaat. Leonardo was namelijk in het bezit van de eerste editie van Cristoforo Landino's Italiaanse vertaling van de *Naturalis Historia* uit 1476 en maakte

¹²⁷ Bandello laat Leonardo daarna tevens ingaan op het leven van Filippo Lippi, dat eveneens opmerkelijke overeenkomsten vertoont met het leven van Apelles.

¹²⁸ Zie Land 2006, I, voor een nauwkeurige uitwerking van Matteo Bandello's *Novelle* en de relatie tot Leonardo en Filippo Lippi. Andere auteurs die Leonardo in verband brachten met de kunstenaars uit de oudheid waren o.a. Giovanni Battista Armenini (c. 1525-1609) die Leonardo in zijn *De veri precetti della pittura* (1589) gelijkstelde met Apelles en Zeuxis (Blake McHam 2013, p. 293) en Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600), die in zijn *Rime* (1587) en *Idea del tempio della pittura* (1590) Leonardo koppelde aan Protogenes (Shearman 2003, pp. 1350-1351 en Irle 1996, pp. 125-126). Daarnaast werd Leonardo's portret in Paolo Giovio's postuum uitgegeven *Icones sive Imagines* (1589) voorzien van een kort onderschrift waarin werd gezinspeeld op Leonardo's overwinning op Apelles; zie hiervoor Shearman 2003, pp. 644-645.

¹²⁹ De opmerking is afkomstig uit Leonardo's Codex Atlanticus en is gedateerd op c. 1490-1492. Zie Richter 1883, I, p. 244 (# 487).

¹³⁰ Zie Moffitt 1989 en Moffitt 1991, Blake McHam 2013, pp. 165-169 en Kwakkelstein 2011.

vlak na 1495, nadat hij in de jaren daarvoor zijn Latijn had aangescherpt, gebruik van een exemplaar met de originele Latijnse tekst, die hij ofwel zelf verwierf, ofwel van iemand leende.¹³¹

Leonardo's interesse voor de *Naturalis Historia* lijkt zich in de eerste plaats geconcentreerd te hebben op de natuurhistorische fenomenen die Plinius beschreef en de technische informatie die hij gaf over mechanische objecten, want in verschillende van Leonardo's aantekeningen in zijn notitieboeken komen referenties naar de behandeling van deze materie bij Plinius voor, die daarbij al dan niet met naam wordt genoemd.¹³² Daarnaast had hij echter ook grote belangstelling voor de hoofdstukken over de schilderkunst. Uit de vele anekdotes over de schilders uit de oudheid die in boek 35 aan bod kwamen destilleerde Leonardo namelijk zijn eigen regels en adviezen met betrekking tot de kunst die hij vastlegde in de aantekeningen voor zijn nooit voltooide verhandeling over de schilderkunst, het *Libro di Pittura* (beter bekend als het *Trattato della Pittura*), waar hij vanaf omstreeks 1490 tot aan zijn dood aan werkte.¹³³ Het verhaal over Zeuxis die de mooiste gelaatstreken van de meisjes van Girgenti selecteert (I-D) vormde bijvoorbeeld de basis voor Leonardo's advies dat de schilder, wanneer hij buiten rondliep, in zijn geest een selectie moest maken van de meest waardevolle aspecten van alle dingen die hij zag, iets wat hij ook moest doen met mooie gelaatstreken in individuele gezichten.¹³⁴ Op dezelfde wijze is Leonardo's stelling dat 'een goede schilder heeft twee doelen, het schilderen van de mens en de intentie van zijn ziel; het eerste is makkelijk, het tweede moeilijk, want hij moet dit [de ziel] weergeven door middel van de houdingen en bewegingen van de ledematen' terug te voeren op Plinius' beschrijving van Aristides van Thebe, 'de eerste van alle schilders die de ziel schilderde en de gevoelens van een mens uitdrukte [...] alsook de emoties'.¹³⁵

¹³¹ Reti 1968, p. 82 en Blake McHam 2013, p. 165. 'Plinio' komt tweemaal voor op Leonardo's inventarisatielijsten van de boeken in zijn bezit; op fol. 210 recto a van de Codex Atlanticus (gedateerd op c. 1497) en op fols. 2 verso en 3 recto van zijn Codex Madrid II (gedateerd op c. 1503-1504); zie hiervoor Reti 1968, p. 81.

¹³² Zo haalt Leonardo Plinius en diens verklaring voor de zoutheid van de oceanen aan en noemt hij hem in zijn notities over katapulten, maar ook maakte hij gebruik van Plinius' tekst voor zijn aantekeningen over rivierbronnen en de reconstructie van een mechanisch Romeins theater bestande uit twee roterende helften. Zie voor deze voorbeelden Moffitt 1989, p. 90, Kline 2014, z.p. en Blake McHam 2013, p. 165.

¹³³ Leonardo schreef in totaal zo'n 26.000 bladen vol met aantekeningen, waarvan er helaas maar zo'n 6000 zijn bewaard. Zijn leerling Francesco Melzi (c. 1492-1570) besloot het traktaat postuum alsnog samen te stellen uit het materiaal dat zijn meester hem had nagelaten. Hij compileerde de folia die hij tot zijn beschikking had en die ingingen op de schilderkunst in de jaren 1523-1570 zodoende tot de Codex Urbinas Latinus 1270, die tot op heden wordt bewaard in de Biblioteca Apostolica Vaticana. Zie hiervoor Kwakkelstein 2011, pp. 9-10.

¹³⁴ '[...] Dus wanneer je door de velden loopt richt dan je aandacht op de verschillende objecten en kijk nu eens naar dit ding en dan weer naar dat, zodat je een voorraad verzamelt van diverse feiten, geselecteerd en gekozen uit die van mindere waarde' (Codex Ashburnham I, 2r; c. 1486-1490). 'Kijk om je heen en neem de beste delen van vele mooie gezichten, waarvan de schoonheid is vastgesteld door de waardering van het publiek in plaats van door je eigen oordeel [...] dus selecteer daarom schoonheden zoals ik je gezegd heb en prent ze in je geheugen' (Codex Ashburnham II, 27; c. 1490-1492). Wells 2008, pp. 206, 209; zie verder Blake McHam 2013, p. 166 en Kline 2014, z.p.

¹³⁵ Wells 2008, p. 168 (Codex Urbinas Latinus 1270, hs. 180), Kline 2014, z.p. en Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 333-335 [NH 35:98]; zie ook Leonardo's opmerking, 'de meest belangrijke overweging in de schilderkunst is dat de bewegingen van elke figuur zijn geestesgesteldheid uitdrukt, zoals verlangen, minachting, woede, medelijden en dergelijke' (Codex Urbinas Latinus 1270, 68).

Leonardo was gefascineerd door de menselijke ziel, zowel vanuit zijn positie als kunstenaar als wetenschapper; in zijn schilderkunst streefde hij ernaar de ziel te vangen in de emoties, bewegingen en houdingen van zijn figuren en in zijn onderzoek naar het menselijk lichaam probeerde hij de locatie van de ziel vast te stellen, die volgens hem moest liggen in de schedel. Zie hiervoor Kline 2014, z.p.

Ook het voorval van Apelles en de schoenmaker (III-C) bevatte in Leonardo's ogen een wijze les en in zijn aantekeningen benadrukte hij dan ook dat een schilder altijd goed zou moeten luisteren naar de meningen van anderen over zijn werk om hier eventueel zijn voordeel mee te doen, maar dat hij daarbij wel zelf moet beoordelen of de kritiek terecht is of niet.¹³⁶ Eén anekdote van Plinius vormde zelfs de inspiratiebron voor een anekdote van eigen makelij, namelijk het verhaal dat Leonardo optekende over Botticelli, die zou hebben gezegd dat men door simpelweg een spons met verf tegen een muur te gooien een vlek kon creëren waarin men een prachtig landschap kon herkennen, precies zoals Protogenes het schuim op de mond van een hond had vervaardigd door een spons naar zijn werk te gooien (IV-B).¹³⁷ Daarnaast herhaalde Leonardo tevens Plinius' verhaal over hoe de oorsprong van de schilderkunst lag in het natekenen van de schaduw van het profiel van een man op een muur, en vertoont zijn advies om zelfs op feestdagen te tekenen zodat er geen tijd verloren gaat opvallende overeenkomsten met Apelles' adagium van *nulla dies sine linea* (III-B).¹³⁸

Naast het feit dat Plinius' anekdoten een belangrijke inspiratiebron vormden voor de raad die hij aan de moderne schilder gaf in de aantekeningen voor zijn *Libro di Pittura* ging Leonardo's belangstelling ook uit naar de schildertechnieken die in de anekdoten voorkwamen, zoals blijkt uit de tekst van de *Anonimo Gaddiano* (ook wel *Anonimo Magliabecchiano*) uit c. 1537-1547. Bernardo Vecchiotti (1514-1590), de auteur van dit manuscript, beschreef hoe Leonardo voor zijn muurschildering van de *Slag bij Anghiari* in de Sala del Gran Consiglio in het Palazzo Vecchio te Florence (c. 1503-1506) gebruik had gemaakt van een schildertechniek waarvoor hij het recept was tegengekomen in Plinius' *Naturalis Historia*, en suggereert dat het hierbij ging om een bepaalde vorm van encaustiek. Plinius had de duurzaamheid van schilderijen in encaustiek benadrukt en verschillende kunstenaars behandeld die beroemd waren geworden in dit medium, waaronder Pamphilus, de geleerde meester van Apelles, en Leonardo, nieuwsgierig als hij was, lijkt de proef op de som te hebben willen nemen. Zijn experiment liep echter uit

¹³⁶ 'Zeker wanneer een man schildert zou hij er niet voor moeten terugdeinzen om ieders mening te horen. Want we weten maar al te goed dat een mens, hoewel hij misschien geen schilder is, vertrouwd is met de (verschijnings)vormen van andere mensen en heel goed in staat is om te beoordelen of ze gebocheld zijn, of één schouder hoger of lager staat dan de andere, of ze een te grote mond of neus hebben, en andere gebreken; en, als we weten dat mensen bekwaam zijn in het beoordelen van de werken van de natuur, hoeveel te meer moeten wij dan toegeven dat ze onze fouten kunnen beoordelen; aangezien je weet hoeveel een mens kan worden misleid door zijn eigen werk. En als je je hiervan niet bewust bent bij jezelf, bestudeer het in anderen en profiteer van hun tekortkomingen. Wees daarom nieuwsgierig om met geduld de meningen van anderen te horen, denk na en overweeg goed of zij die iets aan te merken hebben gronden hebben voor hun kritiek of niet, en zo ja, verbeter het; maar zo niet, doe alsof je het niet hebt gehoord, of als hij een man is die je respecteert, laat hem dan door middel van argumenten de oorzaak van zijn vergissing inzien'. Codex Ashburnham I, 9b; Richter 1883, I, p. 266 (# 532). Zie verder Land 2006, II, p. 16 en Blake McHam 2013, p. 167.

Alberti had de lezers van zijn *De Pictura/Della Pittura* hetzelfde advies gegeven en ook had hij de schilder aangeraden om net als Zeuxis de mooiste onderdelen van verschillende lichamen te combineren. Leonardo kan dus ook met behulp van Alberti's tekst tot zijn kunstenaarsadviezen zijn gekomen, maar Alberti had zowel Zeuxis als Apelles duidelijk bij naam genoemd en de lezer daarmee doorverwezen naar de bron van deze verhalen, Plinius' *Naturalis Historia* (zie ook p. 19). In dit licht bezien lijkt het erg onwaarschijnlijk dat Leonardo, die zoals we hebben gezien een eigen exemplaar van de *Naturalis Historia* bezat en daar regelmatig gebruik van maakte, de passages bij Plinius niet heeft gelezen en zich slechts baseerde op Alberti's woorden.

¹³⁷ Codex Urbinas Latinus 1270, 60; zie Kline 2014, z.p. en Pierguidi 2002, p. 15. In Leonardo's verhaal zien we ook een echo van het fenomeen van toevalsafbeeldingen, dat Plinius eveneens had beschreven; zie hiervoor noot 96 op p. 28.

¹³⁸ Zie hiervoor Blake McHam 2013, p. 166.

op een totale mislukking; Leonardo had het recept van Plinius niet volledig begrepen, aldus Vecchiotti, en het resultaat hiervan was dat het onderste gedeelte van de *Slag bij Anghiari* te donker opdroogde terwijl de bovenste helft helemaal niet droogde en van de muur afliep.¹³⁹

Als we Vasari mogen geloven beperkte Leonardo zijn experimenten echter niet alleen tot de encaustiek. In zijn *Levens* beschrijft hij namelijk hoe Leonardo ‘naar de vreemdste methoden [zocht] om oliën voor het schilderen te maken en vernis om voltooide werken te conserveren’ en ook tekende hij het verhaal op dat Leonardo, nadat paus Leo X hem een opdracht voor een werk had gegeven, ‘terstond begon met het destilleren van oliën en kruiden voor het vernis’, hetgeen de paus deed verzuchten: ‘die man komt nooit ergens toe, want hij denkt al aan het afmaken van een werk nog voor hij eraan begonnen is’.¹⁴⁰ Aan deze opmerkelijke passages in Vasari’s tekst is door de jaren heen veel aandacht besteed en bijzonder vaak werden Leonardo’s proefnemingen met vernis daarbij in verband gebracht met de mysterieuze technische experimenten van een andere kunstenaar, namelijk Apelles en zijn zogeheten *atramentum* (III: O-8).

De term *atramentum* wordt door Plinius in de *Naturalis Historia* op drie verschillende wijzen gebruikt om een zwarte substantie aan te duiden. Als eerste wordt hiermee de zwarte inkt van inktvissen en zwarte inkt in het algemeen bedoeld,¹⁴¹ maar daarnaast wordt de term door Plinius ook gebezigd wanneer hij spreekt over een bepaald type zwarte verfstof voor schoenen (*atramentum sutorium*).¹⁴² Als laatste gebruikt Plinius *atramentum* als overkoepelende naam voor alle zwarte pigmenten en het is op deze manier dat ook Vitruvius de term hanteert.¹⁴³ Wanneer Plinius het echter heeft over Apelles’ *atramentum* in zijn levensbeschrijving van de schilder in boek 35 (III: O-8), beschrijft hij een substantie die in een dunne laag over het gehele oppervlak van een schilderij werd aangebracht nadat het werk voltooid was. Deze laag beschermde het schilderij tegen stof en vuil, haalde de helderheid van de kleuren op en was alleen zichtbaar wanneer men het schilderij van dichtbij bestudeerde, hetgeen overeenkomt met de werking van een vernis, dat door schilders op precies dezelfde wijze werd aangebracht en dezelfde functie had. Plinius’ beschrijving van Apelles’ *atramentum* wordt daardoor algemeen beschouwd als een door zwarte pigmenten getint vernis, maar wel van een bijzonder soort: Plinius beschrijft namelijk dat het *atramentum* weliswaar de kleuren verlevendigde, maar op zo’n manier dat het leek alsof men door

¹³⁹ Voor de *Anonimo Gaddiano* zie Goldscheider 1975, pp. 30-32; zie verder Moffitt 1989, p. 90, Blake McHam 2013, pp. 168-169 en Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 371 [NH 35: 149] en p. 351 e.v. [NH 35: 123]. Farago 1994, pp. 210-314 toonde aan dat Leonardo voor zijn muurschildering grote hoeveelheden ‘Greek pitch’ (*pece grecha*) bestelde, een materiaal dat volgens antiek recept werd gebruikt in de encaustiek.

¹⁴⁰ Vert. Vasari 1568 (2010), p. 300.

¹⁴¹ Plinius de Oudere 1940 (deel 3; LCL # 353), p. 437 [NH 11: 8] en p. 219 [NH 9: 84], Plinius de Oudere 1956 (deel 7; LCL # 393), p. 5 [NH 24: 3] en p. 421 [NH 27: 52] en Plinius de Oudere 1963 (deel 8; LCL # 418), p. 551 [NH 32: 141].

¹⁴² Plinius de Oudere 1951 (deel 6; LCL # 392), p. 73 [NH 20: 123] en Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 211 [NH 34: 112 en 34:114], pp. 219-221 [NH 34: 123-127].

¹⁴³ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 283 [NH 35: 30], pp. 291-293 [NH 35: 41-43] en p. 299 [NH 35: 50]; Vitruvius 1934 (deel 2; LCL # 280), p. 123 [DA 7: 10;3]. Plinius vermeldt in zijn hoofdstuk over de verschillende pigmenten (NH 35: 4) tussen neus en lippen door dat Apelles de methode uitvond om *atramentum* te vervaardigen uit verkoold ivoor, oftewel dat Apelles de ontdekker was van het eeuwenoude pigment dat bekend staat als ivoorzwart of beenderzwart.

een laag muscoviet (een glasachtig, transparant, mat mineraal) naar het schilderij keek waardoor al te felle kleuren juist weer werden getemperd.

Het was specifiek Plinius' vermelding van deze bijzondere eigenschappen die ervoor zorgde dat het atramentum van Apelles in verband werd gebracht met *sfumato*, de schildertechniek die onlosmakelijk verbonden is met Leonardo waarin sombere, donkere kleuren de boventoon voeren en waarin, in Leonardo's eigen woorden, 'schaduw en lichten, zonder penseelstreken of (contouren)lijnen in elkaar overlopen, als rook'.¹⁴⁴ Vooral John F. Moffitt was behoorlijk uitgesproken; 'Pliny gives a number of recipes for the fabrication of atramentum, one of which procedures, as I believe, probably directly led to the concoction of Leonardo's sfumato', zo schrijft Moffitt, en elders: 'Leonardo had most likely derived this potentially disastrous painterly technique [sfumato] from his assiduous study of Pliny, where the direct equivalent of the infamous sfumato method is called atramentum' [mijn cursivering].¹⁴⁵

We hebben al gezien dat Leonardo volgens zijn tijdgenoten niet bepaald terugdeinsde voor experimenten met schildersmaterialen en dat hij Plinius' paragrafen over Apelles had bestudeerd is al duidelijk geworden door zijn aan de anekdoten ontleende kunstenaarsadviezen, hetgeen nog wordt bevestigd doordat Leonardo op de achterkant van zijn tekening van de zogenaamde *Vleesgeworden engel* uit c. 1513 (afb. 14) enkele woorden citeerde uit de passage in Plinius' tekst die direct voorafging aan het stuk over Apelles' atramentum.¹⁴⁶ Ook blijkt uit de recepten die Leonardo geeft in de aantekeningen van zijn notitieboeken dat hij zich bezighield met de samenstelling van vernissen¹⁴⁷ en dat hij op de hoogte was van het feit dat bepaalde harsen van bomen na verwarming een gele tot zwarte tint verkregen, maar dit alles betekent nog niet dat Leonardo actief bezig was om het atramentum van Apelles te reconstrueren, dat zijn sfumato voortkwam uit Plinius' recepten voor atramentum of dat sfumato 'de directe equivalent van Apelles' beroemde atramentum' was. Leonardo als de vleesgeworden *homo universalis* had namelijk een grote belangstelling voor alle mogelijke takken van wetenschap en experimenteerde er op al deze gebieden lustig op los, waardoor het niet verwonderlijk is dat hij ook experimenteerde met de samenstelling van zijn schildersmaterialen, aangezien hij in de eerste plaats was opgeleid tot schilder. Ook is het geen verrassing dat Leonardo geïnteresseerd was in de *Naturalis Historia* en de hoofdstukken over de antieke schilders; hij was immers van plan een traktaat over de schilderkunst te schrijven ten behoeve van de komende generaties medekunstenaars en Plinius' passages over Apelles, Zeuxis en de rest vormden daarvoor een 'must-read', zoals ook blijkt uit het traktaat van Alberti en Lorenzo Ghiberti's nooit voltooide *Commentarii* (1436). De belangrijkste reden dat Moffitt en de andere onderzoekers, waaronder Kathleen Weil-Garris Brandt, Sarah Blake McHam, Michael Kwakkelstein en Frank Zöllner

¹⁴⁴ Codex Ashburnham II, 27; zie Wells 2008, p. 211.

¹⁴⁵ Moffitt 1991, p. 25.

¹⁴⁶ Zie hiervoor Moffitt 1991, p. 24. Daarnaast speelde Leonardo in een van de aantekeningen in zijn *Libro di Pittura* met het idee van een 'eeuwig vernis' dat bestond uit een dunne plaat glas die met behulp van vernis aan het oppervlak van een schilderij werd bevestigd, hetgeen ontleend lijkt te zijn aan Plinius' woorden over het effect van atramentum op een schilderij (III: O-8). Zie hiervoor Weil-Garris Brandt 1974, p. 19 en Blake McHam 2013, p. 168.

¹⁴⁷ Leonardo geeft drie recepten voor vernis; twee daarvan behoren tot de Codex Forster I-2; 5, 8 (c. 1487-1490) en het derde recept staat in het zogenaamde Manuscript G (2178; 46b, c. 1510-1515). Zijn aantekeningen over de verkleuring van harsen is te vinden in de Codex Atlanticus (108b, 339b; c. 1478-1515); zie Richter 1883, I, pp. 321-322 (# 634, 635, 636, 637).

dan ook zo overtuigd zijn van het feit dat Leonardo's sfumato een reconstructie vormt van Apelles' atramentum ligt in hun perceptie van het fenomeen sfumato.

Leonardo's sfumato is volgens Moffitt 'of course the result of dark, even blackish, pigments applied in a thin final coat of varnish smoothly laid over base coats of much brighter local colors', wat bijna woordelijk overeenkomt met het atramentum van Apelles zoals omschreven door Plinius.¹⁴⁸ Niets is echter minder waar. Uit technisch onderzoek¹⁴⁹ naar de opbouw van Leonardo's verflagen en de manier waarop hij te werk ging bij het maken van zijn sfumato-effecten kan namelijk worden opgemaakt dat hij, zowel in zijn volwassen als latere stijl, een gehele andere werkwijze hanteerde dan bovenstaande onderzoekers claimen. Een centrale rol was hierbij weggelegd voor de onderschildering, die in Leonardo's volwassen werken bestond uit een sterke modellering van vormen en figuren in bruine en zwarte tinten, waardoor een monochromatische blauwdruk ontstond van alle licht- en schaduwpartijen en de overgangen daartussen, alsook de tonale waarden. In Leonardo's onvoltooide werken is deze slechts ten dele opgebrachte onderschildering duidelijk zichtbaar gebleven, zoals in het Christuskind en de figuren aan de rechter zijkant in de *Aanbidding van de Wijzen* (afb. 15) en de *St. Hiëronymus* (afb. 16), waar de onderschildering het verst was gevorderd in de nekpartij van de heilige voordat Leonardo het schilderij liet voor wat het was. Aansluitend op de voltooiing van de onderschildering volgden beduidend lichtere verflagen in kleur (*scumbles*) die in verschillende gradaties op het paneel werden aangebracht en daarbij op subtiele wijze werden vermengd met de doorgaans als middentoon gebruikte onderschildering, zodat een verdere nuancering ontstond in de modellering van de figuren. Als laatste werden diepe schaduwen lokaal extra aangezet met donkere glacislagen waarbij Leonardo wederom grote zorg besteedde aan het vloeiend in elkaar laten overlopen van de verschillende tinten, en alles tezamen resulteerde dit uiteindelijk in de geraffineerde rookachtige effecten van sfumato en een volkomen overtuigende illusie van driedimensionaliteit. Leonardo's *Portret van een musicus*, dat net als de *Aanbidding* en de *St. Hiëronymus* nooit werd voltooid (afb. 17, 17-A), toont de fase waarin de *scumbles* werden aangebracht; het gezicht van de geportretteerde bevat een sterkere modellering en er is sprake van een gelijkmatiger verloop tussen licht- en schaduwpartijen dan in de *St. Hiëronymus*, maar de schaduwen rond de neus en ogen doen hard aan doordat zij slechts gevormd worden door de vrijgelaten modellering van de onderschildering, hetgeen er op wijst dat het stadium waarin de laatste verfijningen en glacislagen werden aangebracht ontbreekt. Het *Portret van Cecilia Gallerani* (afb. 18) daarentegen is volledig voltooid en hierin zien we dan ook de vervolmaking van Leonardo's volwassen schildertechniek, inclusief de toevoeging van lokale donkere glacislagen op de lichtere *scumbles*, zoals in het bovenlid van Cecilia's linkeroog (afb. 18-A). Ook *La belle Ferronnière* (afb. 19) en de *Madonna in de grot* (afb. 20) zijn met gebruikmaking van hetzelfde principe en dezelfde technieken geschilderd, maar al tijdens zijn werkzaamheden aan het *Laatste Avondmaal* in de refter van de Santa Maria delle Grazie

¹⁴⁸ Moffitt 1989, p. 89. Zie verder Weil-Garris Brandt 1974, pp. 17-21, Moffitt 1991, pp. 24-26, Blake McHam 2013, pp. 168-169, Kwakkelstein 2011, pp. 23-24 en Zöllner 2011, p. 199 voor de gelijkstelling van sfumato aan atramentum door de respectievelijke auteurs.

¹⁴⁹ Technische informatie over Leonardo's schildertechniek is ontleend aan Keith 2011, pp. 58-69 passim.

begon Leonardo veranderingen aan te brengen in de manier waarop hij zijn verflagen opbouwde.¹⁵⁰ Hij plaveide hiermee de weg voor zijn late stijl, die wordt gekenmerkt door lichtere, heldere tinten alsook een intenser kleurgebruik en die tot uiting komt in werken als de *St. Anna te Drieën* (afb. 21) en de *Mona Lisa*, ondanks het vertekende beeld van de vergeelde laag vernis die in dit werk overheerst (afb. 22). De belangrijkste technische verandering lag hierbij in de behandeling van de onderschildering: in zijn late stijl maakte Leonardo niet langer gebruik van de vertrouwde, sterk tonale en donkere onderschildering waarin figuren en vormen werden gemodelleerd met behulp van intense licht-donkercontrasten, maar koos in plaats daarvan voor een soms lokale, lichtere onderschildering en een heldere, zuiver witte imprimatura waarop vele dunne kleurlagen werden aangebracht die rijk waren aan medium, in dit geval olie. Deze methode stelde hem in staat kleuren en tonen nóg fijner in elkaar te laten overlopen en zijn figuren op nóg subtielere wijze te modelleren dan voorheen, hetgeen hem meer vrijheid bracht in het creëren van zijn atmosferische en optische effecten en resulteerde in de perfectionering van zijn sfumato.

Al met al kan dus gesteld worden dat er een groot verschil bestaat tussen Leonardo's sfumato, zowel de techniek die hij hanteerde in zijn volwassen stijl als de verdere ontwikkeling daarvan in zijn late stijl, en de toepassing van atramentum door Apelles: het zijn twee in essentie totaal verschillende schildertechnieken die weinig met elkaar van doen hebben en ten onrechte met elkaar in verband zijn gebracht door auteurs die een verkeerde voorstelling hadden van de manier waarop Leonardo zijn sfumato concipieerde. Dit komt goed naar voren in Leonardo's *St. Johannes de Doper* uit c. 1508-1516, zijn late periode (afb. 23). Zöllner en Kwakkelstein zijn beiden van mening dat Leonardo in dit werk 'een techniek [toepaste] die door Plinius aan Apelles wordt toegeschreven en volgens hem onnavolgbaar was', oftewel atramentum.¹⁵¹ In werkelijkheid wordt het rokerige, donkere uiterlijk van het schilderij niet veroorzaakt door een dunne, zwarte substantie die op de wijze van een vernis over het gehele oppervlak van het werk is aangebracht (atramentum), maar door een grote hoeveelheid over elkaar aangebrachte transparante verflagen die met name in de huid van de heilige zo weinig pigment bevatten dat ze nauwelijks zichtbaar zijn in de röntgenopname, in combinatie met een sterk verkleurde vernislaag.¹⁵² De sfumato-effecten in het inkarnaat van de heilige zijn bovendien vervaardigd met behulp van warme, roodachtige tinten¹⁵³ en niet met het aan Apelles toegeschreven gebruik van zwarte pigmenten. Ook de in de literatuur algemeen heersende opvatting dat Leonardo het idee voor zijn sfumato-techniek ontleende aan Plinius' beschrijving van het atramentum van Apelles kan hiermee naar het rijk der fabelen worden verwezen, want hoewel Leonardo's interesse in de schildertechnieken van de kunstenaars uit de oudheid buiten kijf staat is het grote technische verschil tussen zijn sfumato en Apelles' atramentum van

¹⁵⁰ Leonardo maakte in het *Laatste Avondmaal* gebruik van een sterk tonale onderschildering waar de kleurverflagen op werden aangebracht, wat typerend is voor zijn volwassen stijl, maar paste daarnaast ook al een beduidend lichtere imprimatura toe en zorgde ervoor dat de onderschildering een minder grote rol speelde in het eindresultaat. Helaas was deze techniek, die prima werkte voor schilderijen op paneel, niet geschikt voor schilderijen op een vochtige muur, waardoor het *Laatste Avondmaal* slechts korte tijd nadat het voltooid was al in slechte staat verkeerde. Zie Keith 2011, p. 73.

¹⁵¹ Het citaat is afkomstig uit Kwakkelstein 2011, p. 23; voor Zöllner zie Zöllner 2011, p. 199.

¹⁵² Volgens Martin Kemp zou er op bepaalde delen en met name in de contouren van de figuur tevens sprake zijn van een oude, 'ruwe overschildering'; zie Kemp 2006, p. 337. Voor de röntgenfoto van de *St. Johannes de Doper*, zie Keith 2011, fig. 40 op p. 63.

¹⁵³ Keith 2011, p. 74.

wezenlijk - en doorslaggevend - belang. Leonardo's conceptie van sfumato is dan ook veel meer te verklaren tegen de achtergrond van de algehele groeiende belangstelling van Italiaanse kunstenaars voor de toepassing van olieverf en de olieverftechnieken van de Noord-Europese schilderkunst,¹⁵⁴ in samenspel met zijn eigen observaties over de werking van licht en schaduw, het menselijke optische vermogen en atmosferische effecten.

Het feit dat Leonardo's sfumato op geen enkele wijze gerelateerd kan worden aan het atramentum van Apelles heeft daarnaast tevens grote gevolgen voor het idee dat Leonardo in een eenzijdige concurrentiestrijd was verwickeld met zijn beroemde collega uit de oudheid, zoals in de publicaties van de hierboven aangehaalde auteurs werd beweerd. Volgens Moffitt, Blake McHam, Kwakkelstein, Weil-Garris Brandt en hun medestanders vormde Leonardo's sfumato een doelbewuste herschepping van Apelles' atramentum en betekende de toepassing hiervan in zijn werken dat Leonardo de competitie met zijn antieke voorganger aanging en Apelles probeerde te overtreffen, gedreven door een sterke eerbij en op zoek naar de eeuwige roem die Apelles ten deel was gevallen. 'Leonardo streefde ernaar geëerd te worden als de ware erfgenaam van de grootste schilder uit de oudheid; hij was voornemens de titel van 'nieuwe Apelles' te verdienen', aldus Blake McHam, maar zoals de overduidelijke discrepantie tussen sfumato en atramentum duidelijk maakte zijn dit soort beweringen uitsluitend gebaseerd op een onvolledig begrip, waardoor deze auteurs slechts tegemoetkomen aan hun eigen verwachtingspatroon. Leonardo's sfumato is, zoals we hebben gezien, toch vooral een zelfstandige ontwikkeling die losstaat van de antieke traditie, en de enige conclusie die hier daarom aan verbonden kan worden is dat Leonardo met de toepassing van sfumato in zijn werken geen toespeling maakte op de schildertechniek van de beroemdste schilder uit de oudheid, noch dat er hierbij sprake is van enige vorm van wedijver met Apelles of welke schilder uit het klassieke verleden dan ook.

4.3 De Vleesgeworden engel

Naast Leonardo's sfumato meenden Moffitt en Blake McHam echter ook aanwijzingen voor Leonardo's vermeende wedijver met Apelles te herkennen in de woorden die hij achterop zijn tekening van de *Vleesgeworden engel* neerkrabbelde (afb. 14-B). Vlak onder elkaar en in zijn kenmerkende spiegelschrift schreef Leonardo hier 'Astrapen/ Bronten/ Ceraunobolian', drie termen die ontleend zijn aan een anekdote van Plinius (III: O-7) die voorafging aan diens verhaal over Apelles' sfumato. 'Hij [Apelles] schilderde zelfs dingen die niet in schilderijen vastgelegd konden worden - donder, onweer en bliksemschichten, de schilderijen die respectievelijk bekend staan onder hun Griekse titels Bronte, Astrape en Ceraunobolia', zo luidde Plinius' tekst. Aanvankelijk relateerde Carlo Pedretti deze woorden aan de opmerkelijke weergave van de engel op de voorkant (afb. 14-A), die volgens Pedretti aspecten van de cultus van Bacchus in zich verenigde en zodoende een nooit eerder vertoonde synthese vormde

¹⁵⁴ In de jaren zestig en zeventig van de vijftiende eeuw stapten steeds meer Florentijnse schilders over op het gebruik van olieverf, onder de indruk als zij waren van de olieverfschilderijen die voornamelijk vanuit de Nederlanden werden geïmporteerd. Zij hadden voor het grootste gedeelte waarschijnlijk echter geen toegang tot onderricht in de correcte toepassing daarvan en waren zodoende aangewezen op hun eigen observatievermogen en ervaringen als schilder. Dit was ook bij Leonardo het geval, en zijn onvolledige kennis van de eigenschappen van olieverf vormt een belangrijke reden dat veel van zijn schilderijen worden ontsierd door craquelures, die voor een groot deel te wijten zijn aan problemen met de drogingstijd van de gebruikte olie. Zie hiervoor Keith 2011, p. 62.

van religieuze en mythologische motieven, waardoor een wezen ontstond dat vanwege de heersende decorum-normen alsook zijn onstoffelijke aard ‘niet in schilderijen weergegeven kon worden’.¹⁵⁵ Moffitt en later Blake McHam daarentegen wezen op het feit dat de tekening is vervaardigd op hetzelfde blauwe papier als de serie schetsen met anatomische en architecturale studies in Windsor Castle, waarvan één exemplaar is voorzien van Leonardo’s datering van 9 januari 1513.¹⁵⁶ Deze serie tekeningen ontstond vermoedelijk gelijktijdig met zijn zogenaamde *Diluvio* studies, een groep tekeningen waarin Leonardo zich stortte op de weergave van water en vol overgave zondvloeden, kolkende watermassa’s en overstromingen vastlegde, alsook dreigende onweersstormen (afb. 24, 25). Leonardo was buitengewoon gefascineerd door de bewegingen van water en dergelijke meteorologische fenomenen¹⁵⁷ waardoor het vele malen aannemelijker is dat zijn aantekening met de woorden Astrapen/ Bronten/ Ceraunobolian betrekking heeft op zijn pogingen om in zijn schetsen precies die dingen vast te leggen die niet in schilderijen konden worden weergegeven.¹⁵⁸ Blake McHam en Moffitt zijn echter wederom van mening dat Leonardo hiermee doelbewust een link wenste te leggen tussen zichzelf en Apelles en dat zijn *Diluvio* studies weloverwogen herscheppingen waren van de kunstwerken die Apelles roem en eer hadden gebracht, maar dit lijkt opnieuw erg onwaarschijnlijk. Als Leonardo zich namelijk werkelijk had willen vereenzelvigen met Apelles ligt het voor de hand te veronderstellen dat had hij dat wel op een meer publieke manier had gedaan, want wat deze auteurs vergeten is dat zijn *Diluvio* tekeningen niet voor de openbaarheid bestemd waren; het zijn slechts schetsen in zijn notitieboeken die hooguit werden gezien door zijn leerlingen. De notie dat Leonardo met de aantekening op de achterkant van zijn schets van de *Vleesgeworden engel* doelbewust in de voetsporen van Apelles trad en met hem wedijverde kan dus worden verworpen; de woorden vormen vermoedelijk niet meer dan een snelle aantekening die hij maakte toen hij al lezend in boek 35 informatie tegenkwam die aansloot bij zijn al bestaande interesses.

Wanneer men de resultaten die in bovenstaande paragrafen naar voren zijn gekomen overziet blijkt er dus, wat betreft Leonardo en zijn relatie tot de schilders uit de oudheid, sprake te zijn van een opmerkelijke paradox: hoewel Leonardo’s wedijver met de antieken in de wetenschappelijke literatuur opvallend vaak werd gezocht - en gevonden, aldus de auteurs van de betreffende publicaties - blijkt deze er, in ieder geval wat betreft zijn sfumato en de aantekening op de *Vleesgeworden engel*, helemaal niet te zijn. Zijn werkelijke relatie met de kunstenaars uit de oudheid wordt tot besluit misschien dan ook wel het treffendst verwoordt door de humanist Piattini Piatti, die in 1508 op verzoek van Leonardo het volgende gedicht¹⁵⁹ voor hem schreef:

*Ik ben niet Lysippus, noch Apelles, noch Polykleitos
noch Zeuxis, noch ben ik Myron, vermaard om zijn brons.*

¹⁵⁵ Voor Pedretti zie Blake McHam, p. 167.

¹⁵⁶ Het betreft hier de zogenaamde ‘anatomische tekening’ W.19077v in de ‘Anatomische MS. C. II’ serie in Windsor Castle; zie Kemp 2006, p. 285 en Moffitt 1991, p. 24.

¹⁵⁷ Zie hiervoor ook de vele aantekeningen die hij in zijn notitieboeken maakte over deze natuurverschijnselen en hoe men ze het beste weer kon geven, o.a. in Richter 1883, I, pp. 305-314 (# 605 t/m 611).

¹⁵⁸ Zie Zöllner 2011, pp. 514-517 en verder Moffitt 1991 voor een uitgebreide verhandeling over Leonardo’s fascinatie voor meteorologische fenomenen en zijn gebruik daarbij van antieke bronnen, alsook Blake McHam 2013, p. 167, die zich bij Moffitt aansluit.

¹⁵⁹ Zie hiervoor Kwakkelstein 2011, p. 24; de hier gebruikte vertaling bevat aanpassingen van A.v.W.

*Ik ben de Florentijn Leonardo van het geslacht Da Vinci,
bewonderaar van de antieken en hun dankbare leerling.
Het enige waar het mij aan ontbrak was de aloude symmetrie, ik heb voltooid wat ik kon.
Schenk mij vergiffenis, nageslacht.*

5.1 Rafaël

Naast Leonardo geldt Rafaël Sanzio da Urbino (1483-1520) als een van de meest prominente kunstenaars van de Italiaanse renaissance, en net als bij zijn oudere tijdgenoot is er ook in het geval van deze schilder sprake van een vergelijkbare contradictie in de wetenschappelijke publicaties die aan hem zijn gewijd. In de literatuur die door de jaren heen over deze schilder is verschenen speelde zijn competitie met tijdgenoten namelijk steevast een belangrijke rol, waardoor vele woorden zijn gewijd aan de manier waarop Rafaël het werk van tijdgenoten als Pietro Perugino en Leonardo emuleerde en waardoor bovenal ook bijzonder veel aandacht is besteed aan zijn rivaliteit met Michelangelo en diens aanhangers. Hoewel het fenomeen van concurrerende kunstenaars die elkaar op alle mogelijke manieren de loef proberen af te steken sterk op de voorgrond kwam te staan in de eerste decennia van de zestiende eeuw was de periode tevens doortrokken van de welbekende wedijver met de antieken, maar het is juist dit aspect van een mogelijke belangstelling van Rafaël specifiek voor de schilders uit de oudheid dat in de moderne literatuur vaak wordt overschaduwd door de heersende focus op zijn wedijver met Michelangelo en zijn inspanningen om antiek Rome te laten herleven op architecturaal gebied. Ook in zijn eigen tijd was dit echter niet veel anders, want deze overheersende preferentie om Rafaël hoofdzakelijk te beschouwen in relatie tot de competitie met zijn mede-kunstenaars is geen modern verschijnsel, zoals blijkt uit het opmerkelijke feit dat Rafaël tijdens zijn leven slechts tweemaal door tijdgenoten in verband werd gebracht met - en aangemerkt als - de gelijke van de kunstenaars uit de klassieke oudheid.

De eerste keer was in de beginregels van een *carmen* van de hellenist, humanist en kardinaal Girolamo Aleandro (1480-1542), die Rafaël prees omdat hij in zich de drie vormen van kunst verenigde die in de oudheid afzonderlijk werden beoefend door Phidias, Apelles en Dinocrates, te weten beeldhouwkunst, schilderkunst en architectuur, en hen daarbij bovendien overtrof.¹⁶⁰ Rafaël werd daarnaast een ‘alter Apelles’ genoemd halverwege een aan hem geadresseerd epigram dat was gecomponeerd door de dichter en schrijver Girolamo Borgia (1475-1550), maar daar bleef het verder bij.¹⁶¹ Deze geringe hoeveelheid van slechts twee vergelijkingen met de antieke kunstenaars is bijzonder opvallend voor een schilder van Rafaëls formaat en zeker in vergelijking met het aantal dat Leonardo en Mantegna vóór hem ontvingen, maar wellicht nog merkwaardiger is het feit dat beide lofprijzingen kort na elkaar werden geschreven in de laatste periode van Rafaëls leven, c. 1516-1520, en schijnbaar nooit werden gepubliceerd, waardoor de bekendheid van Aleandro’s *carmen* en Borgia’s epigram niet al te groot lijkt te zijn geweest.¹⁶² Het is dan ook pas na Rafaëls volkomen onverwachte overlijden op zevenendertigjarige leeftijd in april 1520

¹⁶⁰ ‘Aan de goddelijke Leo X, Pontifex Maximus [en] Rafaël van Urbino die de antieke stad schildert. Praxiteles is beroemd vanwege [zijn] marmeren sculpturen, Apelles vanwege [zijn] schilderijen, Dinocrates wordt gewaardeerd om zijn architectuur, maar je ziet, zij waren elk [zo] in hun zelfgekozen kunst. Jij alleen doet al deze dingen: je beitel, schildert en bouwt. Werkelijk, Rafaël, in jouw geest bedacht jij dingen die groter zijn en die de roemrijke werken van de machtige antieken overtreffen’. Voor Aleandro’s *carmen* zie Shearman 2003, nr. 1516/18 (pp. 257-259).

¹⁶¹ Het vaak aangehaalde sonnet dat de schilder Francesco Raibolini, beter bekend als Francia (c. 1450-1517), rond 1508 voor Rafaël schreef waarin hij hem in verband bracht met Zeuxis en Apelles blijkt een inventie te zijn van de zeventiende-eeuwse schrijver Carlo Cesare Malvasia. Zie hiervoor Shearman 2003, nr. F20 (pp. 1476-1479) en voor Borgia’s epigram, zie nr. 1516-20/1 (pp. 278-279).

¹⁶² Zie met name Shearman 2003, pp. 258, 278 voor twijfels over de publicatie van beide lofzangen.

dat zijn gelijkstelling met de schilders uit de oudheid daadwerkelijk op gang komt en daarbij meteen een hoge vlucht neemt, want postuum zou Rafaël meer lofzangen en vergelijkingen met de klassieke kunstenaars ontvangen dan hij tijdens zijn leven had gedaan.

De schok van Rafaëls dood in 1520, waarvan het nieuws aan het pauselijke hof werd ontvangen ‘tot het universele verdriet van allen en dat van de geleerden in het bijzonder’¹⁶³ en de mysterieuze omstandigheden daaromtrent, lijkt hierbij een katalytische werking te hebben gehad. Onder invloed van de grootste *literati* van het land nam Rafaëls reputatie namelijk razendsnel mythische proporties aan, waardoor hij binnen ettelijke jaren uitgroeide tot allereerst een christelijke, en later ook een klassieke god.

Met dit eerste aspect werd prompt na zijn overlijden een aanvang gemaakt door prominente dichters als Ludovico Ariosto, Pietro Bembo, en Antonio Tebaldeo, die gloedvolle epigrammen schreven welke aan Rafaëls graf in het Pantheon werden bevestigd en waarin een belangrijk en steeds terugkerend thema het motief van Rafaël als een type van Christus was.¹⁶⁴ Zijn gelijkstelling met de antieken en één schilder uit de oudheid in het bijzonder is daarentegen van iets latere datum en kan gedateerd worden in het tweede kwart van de zestiende eeuw. Een belangrijke rol was hierbij weggelegd voor de diplomaat en schrijver Baldassare Castiglione (1478-1529), tijdens zijn leven goed bevriend met Rafaël en auteur van het beroemde *Boek van de Hoveling* (*Il libro del Cortegiano*, 1528) en Giorgio Vasari, die in 1550 de eerste editie van zijn *Levens* publiceerde. Tezamen hielpen in de eerste plaats Castiglione en later Vasari niet alleen het beeld te verspreiden van Rafaël als de elegante, welgemanierde kunstenaar-hoveling, een beeld dat bijzonder invloedrijk bleek en eeuwenlang doorwerkte, ook presenteerden zij hem in hun geschriften als de opvolger en moderne evenknie van de schilders uit de oudheid, en meer nog dan dat, als de reïncarnatie van niemand minder dan Apelles zelf.

De aanzet hiervoor werd gegeven door Castiglione die bij zijn discussie in de *Cortegiano* over het belang van de schilderkunst sterk was beïnvloed door Plinius’ vijfendertigste boek van de *Naturalis Historia*, en zodoende niet minder dan zeven van Plinius’ anekdoten over de antieke schilders aanhaalde ter ondersteuning van zijn argument.¹⁶⁵ Naast deze zijn lezerspubliek inmiddels overbekende verhalen

¹⁶³ Aldus een aantekening die Marcantonio Michiel (c. 1484-1552) in zijn dagboek maakte; zie hiervoor Rijser 2012, p.18. Volgens Vasari weende paus Leo X bittere tranen om het verlies van zijn geliefde schilder; Vasari 1568 (2010), p. 364.

¹⁶⁴ Rafaël was gestorven op Goede Vrijdag, hetgeen door tijdgenoten als een teken werd gezien. Pandolfo Pico della Mirandola schreef in een brief aan Isabella d’Este dat de hemel scheuren liet ontstaan in de muren van het Vaticaanse paleis op het moment van Rafaëls overlijden, net zoals de rotsen waren opengespleten ten tijde van Christus’ dood (Matt. 27:51). Daar kwam bij dat men foutief meende dat Rafaël evenals Christus op drieëndertigjarige leeftijd was heengegaan, en in latere tijden werd tevens opgemerkt dat Rafaël wat betreft zijn uiterlijk ook erg op Christus had geleken; Rijser 2012, pp. 18-21, 29 en Shearman 2003, pp. 573, 575-576. Voor de connectie tussen Rafaël en Christus zie verder Rijser 2012, pp. 17-44 passim en voor de sonnetten zie Shearman 2003, nrs. 1520/74-1520/85 (pp. 639-662).

¹⁶⁵ Vier van de zeven anekdoten die Castiglione aanhaalde gaan over Apelles, namelijk **III: O-3** (Apelles behoedde zijn werken voor een overdaad aan ijver, in tegenstelling tot Protogenes; Castiglione 1528 (1903), I, pp. 37-38), **III-A** (Apelles’ en Protogenes’ competitie over de fijnste lijn; Castiglione 1528 (1903), I, p. 38), **III-G** (Alexander schenkt Campaspe aan Apelles; Castiglione 1528 (1903), I, pp. 68, 70) en **III-E** (Alexander verbood het een ander dan Apelles zijn portret te schilderen; Castiglione 1528 (1903), I, p. 68). De overige anekdoten zijn afkomstig uit Plinius’ levensbeschrijvingen van Zeuxis en Protogenes: **I-B** (Zeuxis gaf zijn schilderijen weg als geschenken; Castiglione 1528 (1903), I, p. 69), **I-D** (Zeuxis’ selectie van de gelaatstreken van de vijf mooiste meisjes;

tekende hij echter ook één anekdote op waarin de hoofdrol was weggelegd voor een moderne kunstenaar, en het was Rafaël die deze eer te beurt viel. In het tweede boek van zijn *Cortegiano* beschreef Castiglione namelijk hoe Rafaël reageerde op het commentaar van twee kardinalen die van mening waren dat Rafaël de figuren van St. Petrus en Paulus op een van zijn schilderijen had afgebeeld met veel te rode gezichten. Rafaël antwoordde daarop het volgende: ‘Mijne heren, verwondert u zich daar niet over; ik heb dat met opzet gedaan, want we hebben grond te geloven dat St. Petrus en Paulus in de hemel even rood zijn als u ze hier ziet, uit schaamte dat hun kerk wordt bestuurd door mensen zoals u’.¹⁶⁶ De morele boodschap van dit amusante incident is duidelijk: de kardinalen hebben dan wel verstand van geloofszaken maar niet van schilderen, en omdat zij hiermee hun kennisgebied te boven gaan is hun kritiek niet terecht.

Het voorval tussen Rafaël en de kardinalen zal de lezer van de *Cortegiano* opvallend bekend zijn voorgekomen en dat is geen toeval, want Baldassare concipieerde deze anekdote met opzet als een moderne variant op Plinius’ verhaal over Apelles en de schoenmaker (III-C), waarbij hij Rafaël de plaats liet innemen van Apelles en hem zo op subtiële wijze gelijkstelde met zijn klassieke voorganger. Deze anekdote vormt de meest directe manier waarop Castiglione Rafaël aan een schilder uit de oudheid koppelde, maar is zeker niet zijn enige wapenfeit. Al rond 1516 had Castiglione deze anekdote geïntroduceerd in een van de vroegere kladversies van de *Cortegiano* maar vlak na Rafaëls dood, rond 1520-1521, wijzigde hij opeens het een en ander aan de tekst, zodat de scherpe kantjes die het verhaal oorspronkelijk had enigszins werden afgevlakt. Rond dezelfde tijd bracht hij ook veranderingen aan in een ander deel van zijn manuscript, namelijk de passage in het eerste boek waarin Castiglione bij monde van Ludovico da Canossa met Gian Cristoforo Romano discussieert over de paragone tussen de schilder- en de beeldhouwkunst, waarbij Castiglione de tekst zo herschreef dat Rafaël nu werd gepresenteerd als het ideaalbeeld van de schilderkunst.¹⁶⁷ Wat deze inhoudelijke veranderingen in de tekst van de *Cortegiano* duidelijk maken is dat Castiglione in de periode na Rafaëls overlijden zich plotseling bezig begon te houden met de vorming van de postume reputatie van zijn vriend, en het is op deze manier dat ook de veel aangehaalde, maar vaak verkeerd geïnterpreteerde brief van Rafaël aan Castiglione gelezen moet worden.

Deze bijzonder invloedrijke brief, waarvan geen origineel bewaard is gebleven, dook pas voor het eerst op in Lodovico Dolce’s (1508-1568) *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* uit 1554 en zou een brief zijn die Rafaël rond 1514 vanuit Rome aan Castiglione schreef. Rafaël vertelt hierin over zijn aanstelling tot architect van de Sint-Pieter en schijnbaar in antwoord op een vraag van Castiglione aangaande zijn schildering van *Galatea* in de Villa Farnesina schrijft hij ‘[...] en ik zeg u, om een prachtige vrouw te schilderen zou ik vele mooie vrouwen moeten zien, onder deze voorwaarde dat u bij mij bent om de beste keus te maken. Maar aangezien er een gebrek is, zowel aan goede oordelen als aan mooie vrouwen,

Castiglione 1528 (1903), I, p. 70) en **IV-C** (Protogenes en koning Demetrius; Castiglione 1528 (1903), I, p. 69).

Voor Castiglione’s gebruik van Plinius’ tekst zie verder ook Blake McHam 2013, pp. 262-265.

¹⁶⁶ Zie Castiglione 1528 (1903), II, p. 149. Het verhaal komt ook voor in de Franse vertaling van Lodovico Domenichi’s *Facezie* (1548, 1562, 1564); zie hiervoor Erftmeijer 2000, p. 74.

¹⁶⁷ Voor de ontwikkeling van deze passage door de jaren heen zie Shearman 1994, pp. 72-75.

bedien ik me van een bepaald Idee (*certa Idea*), dat in mijn geest tot mij komt'.¹⁶⁸ De methode die Rafaël hier beschrijft voor het schilderen van vrouwelijke figuren verwijst natuurlijk naar het verhaal van Zeuxis en zijn selectie van de mooiste onderdelen van de lichamen van de meisjes van Kroton/Girgenti, dat niet alleen door Plinius maar ook al door Cicero¹⁶⁹ uit de doeken was gedaan (I-D). Rafaëls referentie aan deze anekdote werd door de jaren heen gezien als blijk van Rafaëls verlangen om zijn kennis van de klassieke teksten te tonen, en de meeste wetenschappelijke aandacht is dan ook altijd uitgegaan naar de mogelijke betekenis van zijn enigszins cryptische *certa Idea*. Omdat deze woorden zo'n mooi inkijkje lijken te geven in Rafaëls opvattingen over kunst alsook zijn werkwijze bij het concipiëren van zijn figuren werd Rafaëls brief aan Castiglione bijna unaniem beschouwd als authentiek, maar recent onderzoek heeft duidelijk gemaakt dat er meer met deze brief aan de hand is dan men op het eerste gezicht zou vermoeden. Het blijkt namelijk dat niet Rafaël, maar Castiglione zelf in de gedaante van Rafaël de werkelijke auteur is en dat hij de bedoeling had om de brief, die niet rond 1514, maar rond 1522 moet zijn ontstaan, te publiceren.¹⁷⁰ De brief maakt daardoor evenzeer onderdeel uit van Castiglione's inspanningen om Rafaëls reputatie na zijn overlijden tot grootse hoogten op te voeren als zijn wijzigingen in de tekst van de *Cortegiano*: de brief vormt een schriftelijke *animi imago*, een portret van Rafaëls geest gevat in woorden¹⁷¹ als een literaire tegenhanger van Rafaëls geschilderde portret van Castiglione uit 1514-1515. Castiglione stelde daarbij alles in het werk om zijn vriend zo goed mogelijk voor de dag te laten komen, want de Rafaël die in de brief naar voren komt is niet alleen een intellectuele, Ciceroniaans geschoolde kunstenaar-architect en Platonist met humanistische inslag,¹⁷² maar bovenal ook een schilder die de alom vermaarde Zeuxis ver heeft overtroffen. Rafaël, zo benadrukt Castiglione, hoeft in tegenstelling tot Zeuxis immers niet eens meer het voorbeeld van verschillende mooie lichamen voor zich te hebben om zijn adembenemende vrouwelijke figuren te kunnen schilderen; de ideale schoonheid doemt als een *certa Idea* in zijn wonderbaarlijke geest op als ware het een door goddelijke machten geïnspireerd visioen, en daarmee is de cirkel van Rafaëls postume apotheose tot een aan de klassieken ontleende god opnieuw rond.

Het beeld dat Castiglione van Rafaël in zijn *Cortegiano* schiep en dat met de publicatie van de zogenaamde brief aan Castiglione in 1554 alleen maar werd versterkt was bijzonder invloedrijk, maar nog voor de uitgave van de *Cortegiano* in 1528 droegen ook andere schrijvers al hun steentje bij aan de gelijkstelling van Rafaël met de schilders uit de oudheid. Zo was de geschiedkundige Paolo Giovio (1483-1552) de eerste die Rafaël in verband bracht met die kwaliteit waar zowel Apelles als zijn werken zo beroemd om waren, *charis* (χάρις), meestal vertaald als charme of gratie. In zijn levensbeschrijving

¹⁶⁸ Zie Shearman 2003, nr. 1522/16 (pp. 734-735) voor de oorspronkelijke tekst van de brief aan Castiglione.

¹⁶⁹ Zie ook noot 33 op p. 12.

¹⁷⁰ Zie hiervoor het diepgravende en bovenal zeer overtuigende onderzoek van John Shearman (Shearman 1994; in verkorte versie deels opgenomen in Shearman 2003, nr. 1522/16), die mijns inziens geen twijfel meer laat bestaan over de identificatie van Castiglione als de auteur van de brief. Desondanks kiezen onderzoekers er soms nog steeds voor de brief te beschouwen als authentiek, zoals David Rijser (Rijser 2006 en Rijser 2012) die een poging doet de argumentatie van Shearman teniet te doen, maar daar niet geheel in slaagt.

¹⁷¹ Zie hiervoor met name Shearman 1994, pp. 78-79, 86.

¹⁷² Shearman 1994, pp. 80-82 en 86.

van Rafaël uit c. 1525 (*Raphaelis Urbinatis vita*)¹⁷³ schreef hij namelijk dat al Rafaëls werken *venustas* bezaten, exact hetzelfde woord dat Plinius had gebruikt als vertaling van het Griekse *charis* bij zijn behandeling van Apelles in boek vijfendertig van de *Naturalis Historia*. *Venustas* was volgens Giovio hetzelfde als gratie (*gratiam*), en deze karakterisering van Rafaëls werk vormde het begin van een lange traditie waarin *charis*/gratie niet alleen keer op keer werd genoemd als de onderscheidende kwaliteit van Rafaëls werken, maar ook werd toegedicht aan de persoon Rafaël zelf. Zo vormde gratie (*grazie, gratia*) het woord dat Vasari in zijn *Levens* bij uitstek gebruikte om Rafaël te omschrijven¹⁷⁴ en ook Lodovico Dolce strooide kwistig met dit woord wanneer Rafaël ter sprake kwam in zijn *Dialogo della pittura* (*L'Aretino*, 1557). Dolce onderstreepte de gelijkstelling van Rafaël aan Apelles hierbij door nog eens fijntjes te benadrukken dat Rafaëls werken een kwaliteit bezaten die ‘zoals Plinius schrijft, de figuren van Apelles hadden, en dat is *venustà* [...]’. Om bij zijn lezers geen enkele twijfel te laten bestaan over wat *venustà* precies inhield voegde hij daaraan toe: ‘Wat jij [Aretino] hier *venustà* noemt, werd bij de Grieken *charis* genoemd, en ik zal het altijd omschrijven als *gratia*’.¹⁷⁵

Dolce had in zijn *Lettere di diversi eccellentissimi huomini* van enkele jaren daarvoor (1554) Rafaël al een keer eerder gelijkgesteld aan Apelles alsook aan Zeuxis en zelfs aan Phidias.¹⁷⁶ Op de gelijkstelling met Phidias na sloot hij hiermee aan bij de traditie die reeds was ingezet door Castiglione, want Rafaël werd in de zestiende eeuw met geen enkele ander schilder uit de oudheid vergeleken dan met Apelles en in de tweede plaats, Zeuxis. Vasari was hierbij na Castiglione veruit het invloedrijkst toen hij in de voorrede van het derde deel van zijn *Levens* schreef dat de *graziosissimo* Rafaël Apelles en Zeuxis overtrof,¹⁷⁷ maar hij was zeker niet de enige. De humanist Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552) had rond 1520 in zijn grafschrift voor Rafaël namelijk al verkondigd dat Rafaëls werken gelijk waren aan die van Zeuxis en Apelles, Agostino Beazzano (c. 1490-1549) had Rafaël in een gedicht uit 1538 vergeleken met Apelles en in de *Coryciana*, een gedichtenbundel die Blosio Palladio in 1524 had samengesteld ter ere

¹⁷³ Tent. cat. Parijs 2001, p. 57. Voor Giovio's *Raphaelis Urbinatis vita* zie Shearman 2003, nr. 1525/15 (pp. 807-809).

¹⁷⁴ Zie met name de eerste alinea waarin Vasari een overzicht geeft van de kwaliteiten van de ‘even voortreffelijke als beminnelijke (*grazioso*) Rafaël Sanzio van Urbino’. Deze alinea, waarin Vasari Rafaël indirect een ‘sterfelijke god’ noemde omdat de hemel hem gezegend had met een uitzonderlijk aantal talenten waaronder gratie, bevat tevens een echo van Castiglione's omschrijving van de ideale hoveling waarin dezelfde koppeling wordt gemaakt tussen grootse charme/gratie en een vorming door goddelijke hand; verg. Vasari 1568 (2010), p. 332 en Castiglione 1528 (1903), I, §14 (p. 22). Deze nadruk op goddelijkheid sluit op zijn beurt ook weer aan bij het motief van Rafaël als christelijke dan wel klassieke god.

¹⁷⁵ Dolce 1557, 46-47: zie voor deze passage de oorspronkelijke Italiaanse tekst in Roskill 1968, pp. 176-177. Dolce's ideeën over Rafaël en het beeld dat hij van hem schetst (Rafaël als een Apelles) is voor een groot deel geworteld in de teksten van Bembo en de *Cortegiano* van Castiglione, aldus Shearman 2003, p. 1069, wat niet vreemd is aangezien Dolce de redacteur was van de editie van de *Cortegiano* uit 1552.

¹⁷⁶ Namelijk in de brief aan Gasparo Ballini; zie Shearman 2003, nr. 1554/4 (p. 1040).

¹⁷⁷ ‘[...] maar de bevalligste (*graziosissimo*) van allen was Rafaël van Urbino, die na de inspanningen der oude zowel als die der moderne meesters te hebben bestudeerd, van elk het beste nam, dit alles bijeenbracht en aldus de schilderkunst verrijkte met die absolute volmaaktheid die in de oudheid de figuren van Apelles en Zeuxis bezaten, ja, hen zelfs overtrof, als het mogelijk zou zijn om hun werken aan te halen of te tonen ter vergelijking’. Vert. Vasari 1568 (2010), p. 285. Vasari noemde Rafaël daarnaast ook ‘de nieuwe Apelles’ in zijn gezamenlijke leven van Vincenzo Tamagni (Vincenzio da San Gimignano, 1492-c.1516) en Timoteo Viti (Timoteo da Urbino, 1469-1523); zie hiervoor Blake McHam 2013, p. 281.

van de Luxemburgse notaris Johannes Goritz, werd Rafaël stelselmatig aangeduid als Zeuxis of Apelles.¹⁷⁸ Zelfs de Milanese kunsttheoreticus Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) zag in 1587 in Rafaël, meer dan een halve eeuw na zijn dood, nog steeds de opvolger van Apelles en hij prees hem dan ook als zodanig in twee gedichten in zijn *Rime*, waarbij ook de connectie met *gratia* en *venustà* nog altijd werd gemaakt.¹⁷⁹ De gelijkstelling van Rafaël aan Zeuxis maar aan Apelles in het bijzonder stond na al deze jaren inmiddels in steen gebeiteld, en in de eeuwen die daar op volgden werd de canonisatie van Rafaël tot de moderne opvolger van Apelles zó vanzelfsprekend dat de Franse schilder Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) hen in 1827 hand in hand vereeuwigde op zijn *Apotheose van Homerus* (afb. 26). De vele eerbetonen die Rafaël na zijn overlijden ten deel vielen kwamen echter te laat voor Rafaël om er zelf kennis van te nemen en zoals we hebben gezien waren de enige twee lofprijzingen die tijdens zijn leven ontstonden, Aleandro's *carmen* en Borgia's epigram, slecht toegankelijk en waarschijnlijk niet of nauwelijks bekend. Desalniettemin zijn er toch aanwijzingen dat Rafaël in een aantal van zijn werken ook zelf al refereerde aan de schilders uit de oudheid, en zichzelf daarbij op subtiële wijze presenteerde als hun gelijke dan wel meerdere.

5.2 De Heilige Familie van Frans I en de St. Michaël

Twee werken waarin Rafaël dergelijke toespelingen maakte vormen zijn *Heilige Familie van Frans I* (afb. 27) en zijn *St. Michaël*, ook wel de *Grote St. Michaël* genoemd (afb. 28), die beiden tot de collectie van het Musée du Louvre in Parijs behoren. De *Heilige Familie van Frans I* en de *St. Michaël* waren in naam van paus Leo X (Giovanni di Lorenzo de' Medici, 1475-1521) bij Rafaël besteld door zijn neef Lorenzo II de' Medici (1492-1519), hertog van Urbino en zoon van zijn broer Piero, als onderdeel van een diplomatieke gift aan Frans I van Frankrijk (1494-1547) ter versterking van de banden tussen de Medici-familie en het Franse koningshuis.¹⁸⁰ De beide werken werden tussen maart en mei 1518 in rap tempo vervaardigd, blijkens de briefwisseling die is overgeleverd tussen Lorenzo's secretarissen in Rome en Florence en de correspondentie tussen Alfonso I d' Este (1476-1534) en zijn zaakwaarnemer in Rome, die Rafaël in deze tijd het vuur na aan de schenen legde om ook zijn werken voor andere opdrachtgevers te voltooien.¹⁸¹ De eerste keer dat de *St. Michael* binnen deze correspondentie werd genoemd was in een brief van 1 maart 1518 waarin Alfonso's agent schreef dat Rafaël volledig in beslag werd genomen door een opdracht voor een 'San Michael' die de paus hem had gegeven¹⁸² en pas in een brief van 23 maart komt ook de *Heilige Familie* ter sprake, die daar wordt aangeduid als een 'Nostra Donna' en op dat

¹⁷⁸ Zie Shearman, nr. 1520/80 (pp. 653-654) voor Giraldis grafisch van Rafaël en nr. 1538/4 op p. 909 voor Beazzanno's gedicht. Voor de gedichten betreffende Rafaël in de *Coryciana*, zie nr. 1524/7 (pp. 778-780) en Rijser 2006, pp. 448-452.

¹⁷⁹ Voor Lomazzo's gedichten in de *Rime* zie Shearman 2003, nr. 1587/9 (pp. 1350-1351). De beginregels van het gedicht getiteld *Lodi d'Apelle e d'altri Pittori* luiden als volgt: 'La gratia e venustà ch'al pittor grande / Fu concessa in formar sembianti egregi, / È risorta con chiari e illustri fregi / Nel raro Santio, come fama spande'.

¹⁸⁰ Meyer Zur Capellen 2005, p. 162.

¹⁸¹ Zie Shearman 2003, pp. 326-363 voor een overzicht van de bewaard gebleven correspondentie waarin de twee werken worden genoemd, die loopt van 1 maart 1518 (nr. 1518/14) tot 21 augustus 1518 (nr. 1518/59).

¹⁸² Shearman 2003, nr. 1518/14 (pp. 326-327). In vertaling luidt de passage als volgt: '[...] de paus en die hertog [Lorenzo] houden hem constant aan het werk, zowel met portretten als met tekeningen [...]. En waar hij zich het meest mee bezighoudt is een opdracht die Zijne Heiligheid hem heeft gegeven voor een *St. Michael*, levensgroot, om aan de Meest Christelijke Koning [Frans I] te geven, en het is noodzakelijk dat hij dit werk snel maakt'.

moment minder ver gevorderd was dan de *St. Michaël*.¹⁸³ Na enkele weken uitstel van Rafaëls kant waren beiden werken uiteindelijk voltooid rond 25 mei en weer wat geharrewar over de juiste vervoersmethode later kwamen de schilderijen rond 11 juni aan in Florence, vanwaar ze via Lyon hun einddoel bereikten en op 10 augustus 1518 werden gepresenteerd aan het koninklijke hof te Nantes.¹⁸⁴

De *St. Michaël* en de *Heilige Familie* vormden de belangrijkste werken in de voor Frankrijk bestemde groep, zoals het feit dat deze schilderijen als enige in de documenten werden genoemd al aangeeft. Het tafereel van *St. Michaël* die op het punt staat de duivel te doorboren was dan ook bestemd voor Frans I zelf en de *Heilige Familie* voor zijn eerste vrouw koningin Claude (1499-1524), terwijl Margaretha van Valois (1492-1549), de zuster van Frans I, vermoedelijk de beoogde ontvanger was van een derde werk dat onderdeel uitmaakte van Leo X's geschenk, de voornamelijk door Rafaëls atelier geschilderde *St. Margaretha* (afb. 29).¹⁸⁵ In tegenstelling tot de uitvoering van dit werk, dat binnen de groep van ondergeschikt belang was, had Rafaël zich hoogstpersoonlijk beziggehouden met de vervaardiging van de werken voor de koning en koningin en dat lijkt hij eenieder die zijn werk aanschouwde nadrukkelijk duidelijk te hebben willen maken. Rafaël voorzag beide werken namelijk van zijn signatuur: hij signeerde de *St. Michaël* 'RAPHAEL . VRBINAS . PINGEBAT . M.D.XVIII' op de zoom van Michaëls blauwe tuniek (afb. 28-A) en bracht de woorden 'RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT M.D.X.VIII' aan op de rand van Maria's gewaad in de *Heilige Familie*, vlak boven haar linkervoet (afb. 27-A).¹⁸⁶ Deze signaturen zijn in alle opzichten uitzonderlijk te noemen, want Rafaël maakte hier niet alleen gebruik van een manier van signeren die rechtstreeks terugverwees naar het klassieke verleden, namelijk de toepassing van de tijdmodus van het imperfectum, maar deed dat ook op volstrekt nieuwe wijze.

Het imperfectum is een Latijnse werkwoordstijd die het meeste overeenkomt met de onvoltooid verleden tijd van het Nederlands en zoals de naam al aangeeft duidt het gebruik van het imperfectum op een actie, handeling of gebeurtenis die voortduurde in het verleden en nog niet is afgesloten. Het signeren van kunstwerken in deze tempus werd gepropageerd door niemand minder dan Plinius de Oudere zelf, namelijk in zijn *epistula praefatoria*, het voorwoord van de *Naturalis Historia* waarin hij de noviteit van zijn onderneming benadrukte en zijn encyclopedie opdroeg aan de toekomstige keizer Titus. Tegen het eind van zijn *epistula praefatoria* schreef Plinius dat hij zijn boeken wilde laten aansluiten bij de Griekse kunstenaars, 'de grondleggers van de schilder- en de beeldhouwkunst', die volgens hem de gewoonte hadden om hun voltooide werken, en zeker ook hun meesterwerken, te ondertekenen met hun naam en een werkwoordsvorm in het imperfectum, dus in de trant van '*Apelles faciebat* of *Polykleitos [faciebat]*'

¹⁸³ Shearman 2003, nr. 1518/16 (p. 328). In vertaling: '[...] Maak aan Zijne Excellentie de Hertog [Lorenzo] duidelijk dat Rafaël van Urbino zich de hele dag met niets anders bezighoudt dan met het werk voor hem en dat de *St. Michaël* zeer ver gevorderd is en iets voortreffelijks wordt, en evenzo is het paneel van de *Madonna [Nostra Donna]* erg gevorderd [...]'.
¹⁸⁴ Zie Shearman 2003, nr. 1518/39 (p. 343), 1518/40 (pp. 343-344), 1518/49 (p. 351), 1518/50 (p. 351), 1518/57 (p. 361) en 1518/59 (pp. 362-363).
¹⁸⁵ Meyer Zur Capellen 2005, p. 254. In de brief van 27 mei 1518 schrijft Beltrame Costabili, Alfonso's agent, expliciet dat de *St. Michaël* ('Santo Michael e col dracone soto il pede') bedoeld was voor de koning en de *Heilige Familie* ('Nostra Dona col filgiolo e quatro altre figure') voor de koningin. Zie Shearman 2003, nr. 1518/40 op pp. 343-344.
¹⁸⁶ Het woord ROMAE betreft een latere, niet originele toevoeging; Meyer Zur Capellen 2005, p.176.

(*Apelles of Polykleitos maakte het*). De kunstenaars lieten het hierdoor voorkomen alsof kunst een immer doorgaand proces was dat nooit kon worden voltooid en ook impliceerden zij hiermee dat elk kunstwerk hun meest recente was dat zij nog altijd bezig waren te voltooiën, alsof zij plots door het lot waren weggerukt tijdens het maken van hun werk, dat hierdoor alleen maar waardevoller werd. Deze nadruk op onvoltooidheid was een teken van de buitengewone bescheidenheid van de kunstenaars en hielp hen zich in te dekken tegen elke vorm van kritiek, aldus Plinius, want met hun signatuur in het imperfectum wekten zij tevens de suggestie dat zij nog van plan waren geweest het werk verder te perfectioneren als zij niet zo abrupt waren onderbroken.¹⁸⁷

Plinius' *epistula praefatoria* ging vooraf aan het eerste boek dat de inhoudsopgave van de gehele *Naturalis Historia* bevatte en werd zodoende door bijna elke gebruiker van de encyclopedie gelezen. De Italiaanse schilders die zich vanaf de vijftiende eeuw in toenemende mate begonnen te interesseren voor de door humanisten zo geprezen kunstenaars uit de oudheid hoefden dus niet ver te zoeken om erachter te komen dat hun voorgangers hun werken met een imperfectumsignatuur hadden ondertekend, maar ook in hun eigen tijd werd deze informatie verder verspreid. De humanist Angelo Poliziano (1454-1494), een van de belangrijke kenners van Plinius' werk en zijn leven lang als docent en secretaris verbonden aan het huishouden van de Medici's, beschreef in een van de essays in zijn *Miscellaneorum centuria prima* (1489) namelijk hoe hij een sculptuurfragment van de beeldhouwer Lysippos met daarop een Griekse inscriptie in het imperfectum had ontdekt tijdens een bezoek aan Rome, en ging uitvoerig in op wat het gebruik van deze werkwoordstijd betekende. Hiervoor haalde hij Plinius aan en citeerde hij bijna woord voor woord diens passage uit de *epistula praefatoria* waarbij hij ook het stuk overnam dat vermeldde dat onder andere Apelles en Polykleitos tot de kunstenaars behoorden die het imperfectumsignatuur in hun werken hadden toegepast.¹⁸⁸ Zijn vondst van Lysippos' imperfectum-inscriptie gold daarbij alleen maar als bevestiging van hetgeen Plinius al had verteld, en zorgde er zo voor dat de kennis over het gebruik van het imperfectumsignatuur zijn weg vond naar een nog breder publiek.

Dit betekent echter niet dat Rafaël uitsluitend was aangewezen op Poliziano's tekst of een eigen exemplaar van de *Naturalis Historia* om in contact te zijn gekomen met het imperfectumsignatuur. Een aantal van de humanisten en classici die zich tijdens hun leven bezighielden met het maken van vertalingen van en commentaren op de *Naturalis Historia* lijkt namelijk de taak op zich te hebben genomen om deze informatie kenbaar te maken aan kunstenaars die werkzaam waren aan hetzelfde hof of in dezelfde stad, want het is in de omgeving van deze Pliniuskenners dat aan het einde van de vijftiende en het begin van de zestiende eeuw de eerste kunstwerken ontstaan die voorzien zijn van een signatuur in de verleden tijd. De oudste werken die zijn ondertekend met een imperfectumsignatuur is een drietal muurschilderingen (1488-1490) van de hand van de Ferrarese schilder Lorenzo Costa (c.

¹⁸⁷ Plinius de Oudere 1938 (deel 1; LCL # 330), p. 17 [NH pf: 26-27]. Plinius veegde daarbij ook meteen de vloer aan met kunstenaars die juist in het perfectum signeerden: 'Er zijn, naar ik meen, niet meer dan drie werken overgeleverd met een inscriptie die wijst op voltooiing; hij heeft het gemaakt [*Ille fecit*]. [...] Dit leek aan te geven dat de kunstenaar een volledig vertrouwen had in zijn kunstwerk, en daarom werden al deze werken erg gehaat'.

¹⁸⁸ Voor het fragment uit Poliziano's *Miscellaneorum centuria prima* zie Blake McHam 2013, p. 185. In latere tijden zou de Venetiaanse schilder en schrijver Paolo Pino (fl. 1535-1565) in zijn *Dialogo di pittura* (1548) ook in de bres springen voor het imperfectumsignatuur, die hij tevens toepaste in zijn eigen kunstwerken; zie hiervoor Blake McHam 2013, p. 267.

1460-1535) in de grafkapel van de Bentivoglio familie in de San Giacomo Maggiore te Bologna, waarbij Costa vermoedelijk ter zijde werd gestaan door Filippo Beroaldo de Oude (1453-1505), de onderwijzer van de kinderen van de Bentivoglio familie en auteur van twee verschillende en vaak herdrukte commentaren op de *Naturalis Historia*.¹⁸⁹ Costa vervaardigde zijn schilderijen in de jaren 1488-1490 en vier jaar na hun voltooiing werden ze gezien door de op dat moment tijdelijk in Bologna werkzame Michelangelo, die in 1499 zijn eerste en meteen ook zijn laatste werk signeerde, namelijk zijn *Piëta* (afb. 30), en dat deed met behulp van een imperfectumsignatuur. Op de band die Maria's borstkas diagonaal doorsnijdt beitelde hij de woorden 'MICHAEL • A[N]GELUS • BONAROTVS • FLORENT[INUS] • FACIEBA[T]' (afb. 30-A). Michelangelo liet de *t* van *faciebat* hierbij met opzet achterwege; de inscriptie is zo geplaatst dat het lijkt alsof de *t* aan het zicht wordt onttrokken door de overlappende rand van Maria's mantel, waarmee Michelangelo een scherpzinnige visuele woordspeling creëerde op het onvoltooide en onvolledige karakter van het imperfectum.¹⁹⁰ Dit getuigt van een diepgaander en gedetailleerder begrip van het imperfectum en de betekenis van signeren in deze tempus dan wat hij ooit zou kunnen hebben opgemaakt uit de inscriptie van Costa in Bologna, en het is dan ook waarschijnlijk dat Michelangelo tijdens zijn verblijf bij de Medici's door Angelo Poliziano zelf op de hoogte was gebracht van hetgeen Plinius te melden had over de oude kunstenaars van weleer.¹⁹¹

Michelangelo's opvallende inscriptie creëerde veel bekijks en maakte vele tongen los in Rome, niet in de laatste plaats omdat de gedurfde positionering van de signatuur - prominent tussen de borsten van Maria en oorspronkelijk op ooghoogte- nu niet bepaald kon worden aangemerkt als een uiting van vrome devotie. De bescheidenheid die volgens Plinius gepaard ging met het zetten van een imperfectum-signatuur is hier dan ook ver te zoeken en heeft plaats gemaakt voor openlijke trots: Michelangelo had de signatuur gezet omdat hij 'tevreden en verheugd' was over zijn werk, zoals Vasari aanvankelijk schreef in zijn leven van Michelangelo uit 1550.¹⁹² In werkelijkheid zal het meer zijn geweest dan simpele trots over een goed gelukt werk. De *Piëta* was namelijk Michelangelo's eerste opdracht bestemd voor de openbare ruimte in een stad die nog kennis moest maken met zijn talent en waar zijn enige eerdere sculptuur, nota bene een Bacchus *all'antica*, direct van de hand was gedaan door de misnoegde

¹⁸⁹ Voor Lorenzo Costa's muurschilderingen in Bologna zie Blake McHam 2013, pp. 186-188. Blake McHam suggereert dat Costa daarnaast over het imperfectumsignatuur geïnformeerd kan zijn door Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494) omdat zijn broer Antonio Maria Pico della Mirandola getrouwd was met een nicht van Giovanni II Bentivoglio, maar dit is mijns inziens minder waarschijnlijk. Voor Filippo Beroaldo's commentaren op de *Naturalis Historia* zie noot 73 op p. 21.

¹⁹⁰ Wang 2004, p. 460 en Blake McHam 2013, p. 184, die hierbij Weil-Garris Brandt citeert.

¹⁹¹ Wang 2004, p. 460 en Burg 2007, p. 187. Ascanio Condivi (1525-1574), de auteur van de *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (1553) schreef dat Poliziano Michelangelo tevens van advies had voorzien toen hij zijn *Centauromachie-reliëf* (c. 1492) vervaardigde (Blake McHam 2013, p. 185). Zie hiervoor ook Vasari 1568 (2010), p. 503.

¹⁹² Condivi daarentegen rept met geen woord over de signatuur en in de tweede, herziene editie van de *Levens* uit 1568 bracht Vasari grote veranderingen aan in deze passage. In plaats van de mededeling dat Michelangelo trots was over zijn sculptuur introduceerde Vasari hier het verhaal van Apelles en de schoenmaker (III-C) in iets gewijzigde vorm met Michelangelo in de hoofdrol, die net als Apelles stond te luisteren naar het commentaar van omstanders op zijn werk. Men zou gedacht hebben dat de *Piëta* was gemaakt door 'Gobbo uit Milaan' (Cristoforo Solari, c. 1468-1527) en om elke vorm van verwarring weg te nemen zou Michelangelo daarop 's nachts bij kaarslicht zijn naam in de steen hebben gebeiteld. Deze wijzigingen en het veelzeggende zwijgen van Condivi lijken erop te wijzen dat Michelangelo's gedurfde signatuur meer dan vijftig jaar na dato nog controversieel was en een aspect vormde waar de inmiddels oudere en wijzere Michelangelo liever niet de aandacht op vestigde; zie Wang 2004, pp. 449-451, Blake McHam 2013, p. 186 en Vasari 1568 (2010), p. 507.

opdrachtgever.¹⁹³ Michelangelo moest zijn reputatie bijgevolg nog vestigen en deed dat met de *Piëta* op onvergetelijke wijze, want niet alleen liet hij met dit werk zien wat hij op sculpturaal gebied in zijn mars had, ook benadrukte hij met zijn imperfectumsignatuur zijn kennis van klassieke bronnen als Plinius' encyclopedie en presenteerde hij zich op zelfverzekerde wijze als de gelijke (dan wel meerdere) van alle antieke beeldhouwers die ooit hadden geleefd.

Toen Rafaël zich in het voorjaar van 1518 in het zweet werkte om de schilderijen voor de Franse koning op tijd af te hebben bevond het meest indrukwekkende en bekendste voorbeeld van het gebruik van een imperfectumsignatuur zich zodoende al jarenlang op een steenworp afstand, en dat Rafaël de beeldengroep van zijn Romeinse rivaal vele jaren tevoren al grondig had bestudeerd wordt bevestigd door zijn Christusfiguur in de *Graflegging* (afb. 31), die in sterke mate geïnspireerd is op de Christus van Michelangelo's *Piëta*.¹⁹⁴ Rafaël kan het imperfectumsignatuur daarnaast tevens hebben opgemerkt in een klein aantal andere kunstwerken die na Michelangelo's *Piëta* waren ontstaan en die zich bevonden in de steden die hij bezocht, zoals Filippino Lippi's *Opwekking van Drusiana* (1502) in de Strozzi kapel van de Santa Maria Novella te Florence, Andrea Sansovino's *Grafmonumenten van Ascanio Sforza en Girolamo Basso della Rovere* (1505 en 1507), beide in de Santa Maria del Popolo in Rome en bovenal het *Portret van kardinaal Bandinello Sauli, zijn secretaris en twee geographen* van de met Michelangelo bevriende Sebastiano del Piombo, dat toen het in 1516 werd voltooid gold als een van de meest ambitieuze portretten in Rome.¹⁹⁵ In de eerste twee decennia van de zestiende eeuw werden, veelal onafhankelijk van elkaar, namelijk meer werken voorzien van een imperfectumsignatuur, vooral in het noorden van Italië in steden als Venetië, Pavia en Genua¹⁹⁶ en opmerkelijk genoeg ook in de gebieden ten noorden van de Alpen, aangevoerd door Albrecht Dürer in de Duitstalige landen en de Romanisten onder leiding van Jan Gossaert in de Nederlanden.¹⁹⁷

Er waren dus verschillende manieren waarop Rafaël in contact kan zijn gekomen met het gebruik om kunstwerken te ondertekenen in het imperfectum, maar om de vraag te kunnen beantwoorden waarom Rafaël zijn schilderijen voor de Franse koning voorzag van een signatuur in deze tijdsmodus is het belangrijk eerst in te gaan op de manier waarop Rafaël gewoonlijk zijn werken ondertekende, want de *St.*

¹⁹³ Voor Michelangelo's *Bacchus* zie Goffen 2002, p. 97.

¹⁹⁴ Voor Rafaëls gebruik van aan Michelangelo ontleende visuele citaten in de *Graflegging*, zie Goffen 2002, pp. 208-221 en Meyer Zur Capellen 2001, pp. 235-240.

¹⁹⁵ Voor Sebastiano del Piombo's portret zie Hirst 1981, p. 99 en de National Gallery of Art, Washington via <http://www.nga.gov/collection/gallery/gg22/gg22-45853.0.html> (geraadpleegd op 10 maart 2016).

¹⁹⁶ Voor andere Italiaanse kunstenaars die hun kunstwerken in de eerste twee decennia van de zestiende eeuw voorzagen van een imperfectumsignatuur zie Bijlage 3.

¹⁹⁷ Rafaël en Dürer waren op de hoogte van elkanders werk en hadden kunstwerken uitgewisseld ten teken van hun artistieke vriendschap; Dürer had Rafaël een zelfportret gestuurd en Rafaël had hem enkele tekeningen toegezonden; zie Wood 2009, pp. 1-6. Rafaël werkte daarnaast nauw samen met de graveur Marcantonio Raimondi (c. 1470/1482-c. 1527/1534) die verschillende ongeautoriseerde kopieën van Dürers houtsneden in omloop bracht en hier tevens op voortborduurde, zoals in zijn *Adam en Eva met de appel en de slang* (c. 1500-1534, Metropolitan Museum of Art, New York). Deze prent vormt een variant op Dürers beroemde prent van *Adam en Eva* (1504, Metropolitan Museum of Art, New York) die door Dürer was voorzien van een signatuur in het imperfectum. Marcantonio Raimondi nam in zijn eigen prent zelfs het bordje waar Dürer zijn inscriptie op had aangebracht over en was dus zeer vertrouwd met Dürers gebruik van het imperfectumsignatuur. Raimondi's kennis van Dürers prenten vormt hierdoor ook een manier waarop Rafaël in contact zou kunnen zijn gekomen met het gebruik van de signatuur in het imperfectum.

Michaël en de *Heilige Familie* vormen zeker niet de enige kunstwerken die hij voorzag van zijn naam. Rafaël signeerde tijdens zijn leven 14 van de in totaal 81 werken die op goede grond kunnen worden aangemerkt als eigenhandig of eigenhandig met medewerking van het atelier, wat neerkomt op een percentage van 17%.¹⁹⁸ Dit is geheel in overeenstemming met de periode waarin hij werkte, want vanaf het begin van de zestiende eeuw was er in Italië sprake van een sterke afname in de hoeveelheid schilderijen die werden ondertekend, waarbij ook de belangrijkste functie van een signatuur veranderde: fungeerden signaturen in de vijftiende eeuw hoofdzakelijk nog als kenmerk dat het werk voldeed aan de kwaliteitseisen van de meester die zelf slechts een gering aandeel in de vervaardiging kon hebben gehad, in de zestiende eeuw was het juist deze associatie met commercie en het bijbehorende beeld van de kunstenaar als handwerksman dat men wenste te vermijden, waardoor signaturen alleen nog op een beperkt aantal werken werden aangebracht.¹⁹⁹ In het geval van Rafaël betekent dit dat zijn kleine aantal signaturen bijna uitsluitend voorkomen op kunstwerken die volledig eigenhandig lijken te zijn of in zeer sterke mate de hand van de meester laten zien. De werken die Rafaël signeerde waren namelijk zijn *Gavari Kruisiging* (1502-1503, afb. 32), de *Sposalizio* (1504; afb. 33), de *Triniteit* (1505), de *St. Joris* (1505-1506, afb. 34), de *Heilige Familie met een lam* (1507, afb. 35), de *Canigiani Heilige Familie* (1506-1507, afb. 37), de *Graflegging* (1507, afb. 31), *La Belle Jardinière* (1507-1508, afb. 38), de *Grote (Niccolini) Cowper Madonna* (1508, afb. 36), de *School van Athene* (1509-1511, afb. 47), de *Spasimo di Sicilia* (c. 1515-1516, afb. 39) en zijn *La Fornarina* (c. 1518-1520, afb. 40).²⁰⁰ De signaturen volgen hierbij steeds hetzelfde patroon, namelijk een vorm van de woorden ‘Rafaël’ en ‘Urbino’ in het Latijn, al

¹⁹⁸ Hierbij ben ik uitgegaan van Jürg Meyer zur Capellen’s drielijge overzichtscatalogus van Rafaëls geschilderde werk (Meyer Zur Capellen, 2001-2008).

Naast de veertien eigenhandige werken bevatten ook de beide *Portretten van een Jongeman* (c. 1507, Hampton Court Palace, Londen en Alte Pinakothek, München) een signatuur: ‘RAFFAELLO VRBINAS’ (Londen) en ‘RAFFAELLO VRBIN.S.P.’ (München). Deze schilderijen vormen waarschijnlijk twee kopieën naar een verloren werk van Rafaël waarbij de kans bestaat dat de signaturen werden overgenomen van het origineel; zie Goffen 2003, p. 138 en Meyer Zur Capellen 2001, X-16 en X-18 (pp. 315-316). Daarnaast zijn ook twee werken die worden toegeschreven aan Rafaëls atelier voorzien van een signatuur: het *Portret van Giuliano de’ Medici* (c. 1515-1516, Metropolitan Museum of Art, New York: ‘R.S.M. ...V’) en de *Visitatie* (c. 1519-1520, Museo del Prado, Madrid: ‘RAPHAEL.VRBINAS.F. MARINVS.BRANCONIUS.F.F.’). Goffen 2003, p. 124 vermeldt tevens een inscriptie op de *Madonna della Quercia* (Rafaël en atelier, c. 1518-1519, Museo del Prado, Madrid), die in werkelijkheid echter niet bestaat; zie hiervoor Meyer Zur Capellen 2005, p. 190. Als laatste is ook de eerdere versie van de *Heilige familie met een lam* (1504, ex Lee of Fareham collectie) voorzien van een signatuur (‘RAPHAELVRBINAS AD MDIV’) die iets afwijkt van de versie in het Museo del Prado (1507, RAPHAEL VRBINAS MD V.I I (V?). Meyer zur Capellen beschouwt deze laatste als een latere kopie van het volgens hem authentieke exemplaar uit de Lee of Fareham collectie, maar is daarmee in de minderheid, terwijl Goffen geen aandacht schenkt aan deze kwestie en de signatuur bovendien foutief citeert; zie Meyer Zur Capellen 2001, pp. 191-194, Meyer Zur Capellen 2008, pp. 213-215 en Goffen 2003, pp. 123, 138. In dit onderzoek is er daarom voor gekozen om Meyer zur Capellen niet te volgen en de versie in het Prado te beschouwen als het origineel.

¹⁹⁹ Zie Burg 2007, pp. 280-298 en met name tabel 10 t/m 13 waarin een uitgebreid overzicht wordt gegeven van de hoeveelheid ondertekende werken van een groot aantal Italiaanse schilders. Een even zo niet groter aantal Italiaanse kunstenaars signeerde hun werken echter niet, waaronder Leonardo da Vinci, Michelangelo (op de *Piëta* na) en Giorgione.

²⁰⁰ **1)** *Gavari Kruisiging*: ‘RAPHAEL VRBIN/ AS /P.’. **2)** *Sposalizio*: ‘RAPHAEL VRBINAS MDIII’. **3)** *Triniteit*: ‘RAPHAEL DE VRBINO.DOMINO.OCTAVI / ANO.STEPHANI.VOLATE [...] ANO.PRIO/RE.SANCTAM TRINITATEM.ANGE/LOS.ASTANTES / SANCTOSQ [...] / PINXIT / A.D. [...] D.V.’. **4)** *St. Joris*: ‘RAPHELLO V’ en ‘HONI’. **5)** *Heilige Familie met een lam*: ‘RAPHAEL VRBINAS MD V.I IV.’. **6)** *La Belle Jardinière*: ‘RAPHAELLO VRB.’ en ‘MD VIII. /R.V.PIN. (?)’. **7)** *Canigiani Heilige Familie*: ‘RAPHAEL.VRBINAS’. **8)** *Graflegging*: ‘RAPHAEL./ VRBINAS./ M.D.VII’. **9)** *Grote (Niccolini) Cowper Madonna*: ‘MD VIII. / R.V.PIN. (?)’. **10)** *School van Athene*: ‘RVSM’. **11)** *Spasimo di Sicilia*: ‘RAPHAEL VR/ BINAS’. **12)** *La Fornarina*: ‘RAPHAEL VRBINAS’.

dan niet gevolgd door een werkwoordsvorm die aangeeft dat Rafaël de maker is (in 3 gevallen)²⁰¹ en/of een datum (in 6 gevallen)²⁰² en dit alles in een Romeins kapitaalschrift conform de traditionele gebruiken betreffende inscripties van seculiere aard.²⁰³ Ook de manieren waarop Rafaël zijn signaturen in de schilderijen verwerkte sluiten aan bij de tijdsgeest, want zijn opschriften behoren tot het in de zestiende eeuw zwaar overheersende type van de ‘illusionistische signatuur’²⁰⁴ waarbij een zeer precieze onderverdeling kan worden gemaakt van de locatie waarop Rafaël de signaturen aanbracht binnen de voorstellingen. Rafaëls signaturen zijn namelijk ofwel inscripties op een houten dan wel stenen object of monument (groep I: de *Gavari Kruisiging*, de *Sposalizio*, de *Graflegging* en de *Spasimo di Sicilia*), ofwel borduursels in de randen en zomen van de gewaden van de protagonisten (groep II: de *St. Joris*, de *Heilige Familie met een lam*, de *La Belle Jardinière*, de *Canigiani Heilige Familie*, de *Grote (Niccolini) Cowper Madonna*, de *School van Athene* en in zekere zin ook *La Fornarina*).

De reden dat Rafaël zijn signaturen nu juist op deze twee typen plaatsen aanbracht is drieledig. Allereerst sloot hij hiermee, wat betreft de eerste groep van in hout of steen gegraveerde inscripties, aan bij een reeds decennia oude traditie,²⁰⁵ terwijl de tweede groep van op kleding aangebrachte signaturen een verdere ontwikkeling vormt van een door zijn leermeester Pietro Perugino vaak toegepaste decoratietechniek. Perugino voorzag de randen van de kledij van zijn heiligen namelijk veelvuldig van ingewikkelde ornamentale patronen die de indruk van een opschrift wekken maar die in werkelijkheid onleesbaar zijn, een praktijk die Rafaël in zijn jonge jaren aanvankelijk overnam (afb. 41) maar die hij al snel verder uitbreidde door ook leesbare letters aan de gefingeerde tekens toe te voegen (afb. 42).²⁰⁶ Het integreren van signaturen in de geborduurde randen van de gewaden was hierop een vanzelfsprekende volgende stap en werd welhaast een soort handelsmerk, want geen enkele andere kunstenaar bracht zijn signatuur zo vaak aan op de kledingranden van figuren als Rafaël.²⁰⁷

De tweede reden voor Rafaëls keuze voor de eerdergenoemde twee locaties houdt verband met enkele praktische overwegingen. Het is namelijk geen toeval dat inschriften op gewaden van figuren (groep II) bijna uitsluitend voorkomen op werken die de Madonna met kind of kleinere figuurgroepen zoals een heilige familie tot onderwerp hebben, allemaal kunstwerken waarbij de figuren zich dicht tegen de beeldrand bevinden met een ongespecificeerd landschap op de achtergrond en die bedoeld zijn ter

²⁰¹ In de *Gavari Kruisiging* (‘P’), de Triniteit (‘PINXIT’) en de *Grote (Niccolini) Cowper Madonna* (‘PIN’).

²⁰² Te weten de *Sposalizio* (‘MDIIII’), de *Triniteit* (‘A.D. [...] D.V.’), de *Heilige familie met een lam* (‘MD V.I IV.’), de *La Belle Jardinière* (‘M.D.V.II. of M.D.V.III.’), de *Graflegging* (‘M.D.VII’) en de *Grote (Niccolini) Cowper Madonna* (‘MD VIII.’).

²⁰³ Goffen 2003, p. 124. Zie het artikel van Covi 1963, pp. 13-16, voor het verband tussen enerzijds de inhoud en de plaatsing van inscripties op motieven binnen het beeldvlak, en anderzijds het lettertype.

²⁰⁴ Voor de algemene indeling van signaturen in verschillende typen alsook opmerkingen over hun frequentie door de eeuwen heen zie Burg 2007, pp. 321-326.

²⁰⁵ Covi 1963, pp. 13-14 en Burg 2007, pp. 332-337, 354-356, 362-363 voor een behandeling van de traditie om kunstenaarssignaturen aan te brengen als gegraveerde inscripties.

²⁰⁶ Voor Perugino zie Goffen 2003, pp. 128-129 en Burg 2007, p. 357. Een ander voorbeeld vormt Rafaëls *Ansideri altaarstuk* (1505, National Gallery, Londen), waar hij de datering ‘MDV(?)’ incorporeerde binnen de verder onleesbare fantasietekens op de rand van Maria’s gewaad; zie Meyer Zur Capellen 2001, p. 169. Naast de gebruiken van Perugino sluiten Rafaëls weergaven van opschriften in de randen van kleding in bredere zin ook aan bij de aloude traditie om namen van heiligen, zinnen die door hen gesproken worden of die aan hen gericht zijn te verwerken in de randen van hun gewaden.

²⁰⁷ Burg 2007, p. 357; zie pp. 356-362 voor een overzicht van het gebruik van kledingstukken als dragers van kunstenaarssignaturen.

contemplatie van nabij.²⁰⁸ De focus ligt in deze schilderijen op de figuren op de voorgrond en om ervoor te zorgen dat de signatuur ook daadwerkelijk door de beschouwer zal worden opgemerkt is het dus niet alleen voor de hand liggend om de signatuur hier op geraffineerde wijze in de voorstelling op te nemen, het is gezien de beperkte ruimte en de weinig andere objecten binnen de voorstelling ook bijna de enige optie. De kunstwerken van groep I daarentegen zijn allemaal grote altaarstukken met ingewikkeldere composities en een veel groter aantal figuren, waardoor een signatuur op het kledingstuk van een van hen totaal in het niet zou vallen en nagenoeg onopgemerkt zou blijven. Om dit te voorkomen plaatste Rafaël zijn signaturen daarom juist op een duidelijk zichtbaar object in de voor- of achtergrond, hetzij een rots of steen (*Graflegging, Spasimo di Sicilia*), hetzij een architecturaal monument (*Sposalizio*) of een ander opvallend object (het kruis in de *Gavari Kruisiging*). Als laatste is aangaande de gekozen plaatsen van Rafaëls signaturen ook sprake van een devotioneel motief,²⁰⁹ zowel bij de religieuze werken uit groep I als uit groep II: de signaturen met Rafaëls naam bevinden zich letterlijk dicht bij de heilige figuren, waardoor hij zichzelf deelgenoot maakt van de door hem geschilderde heilige gebeurtenissen.

Met deze kennis in het achterhoofd kan gesteld worden dat het feit dat Rafaël zijn *St. Michaël* en de *Heilige Familie van Frans I* voorzag van een signatuur een vrij gewone gang van zaken was en volledig overeenstemde met zijn manier van werken, hetgeen ook geldt voor het uiterlijk van de opschriften en zijn keuze om de signaturen aan te brengen op de zoom van Michaëls tuniek en op de rand van Maria's gewaad. Net zoals zijn eerdere signaturen bestaan ook deze twee signaturen namelijk uit een vorm van 'Rafaël' en 'Urbino', geschreven in het Latijn en met een datering, en omdat de schilderijen formeel gezien behoren tot de werken van groep II is de praktische locatie op de kledingranden, waarbij de signaturen op subtiele wijze in de voorstelling zijn opgenomen, niet verrassend; bovendien had Rafaël een persoonlijke voorkeur voor deze plekken, al dan niet uit devotionele overwegingen. Er is echter één uiterst belangrijk verschil met al zijn eerdere werken en dat is de toevoeging van de werkwoordsvorm *pingebat*, want hierdoor zijn het niet langer conventionele opschriften die we van hem gewend zijn, maar signaturen die bedoeld zijn om gezien te worden, meer dan in al zijn andere werken bij elkaar.

Signaturen hadden, zoals we hebben gezien, in de periode waarin Rafaël werkzaam was een andere functie dan in de jaren daarvoor, en de belangrijkste reden dat hij slechts 14 werken van zijn omvangrijke oeuvre ondertekende lijkt het vastleggen van zijn zelfbedachte *invenzione* te zijn geweest, met name in die werken die op inventieve wijze zijn meesterschap over andere kunstenaars lieten zien en die bestemd waren voor invloedrijke en voornamelijk opdrachtgevers, die zich vaak in andere steden

²⁰⁸ Een uitzondering vormt natuurlijk de *School van Athene*; de bijzondere positie van deze signatuur zal later nog ter sprake komen. Het portret van *La Fornarina* daarentegen stelt dan wel geen heilige voor, maar past verder geheel binnen dit schema.

²⁰⁹ Voor dit devotionele aspect zie tevens Goffen, pp. 124, 126. Goffen (p. 128) is daarnaast echter ook van mening dat Rafaël zijn signaturen in de randen van gewaden van figuren aanbracht uit wedijver met Michelangelo en diens signatuur op de *Piëta*, maar dit is mijns inziens te ver gezocht. Goffen vergeet hierbij namelijk dat Rafaël vanaf het begin tot aan het einde van zijn carrière zijn signaturen afwisselend afbeeldde op voorwerpen én op de zomen van gewaden; dit heeft, zoals hierboven duidelijk is gemaakt, te maken met het thema van de schildering alsook het formaat. Daar komt nog bij dat als Rafaël werkelijk de bedoeling had gehad om middels zijn signatuur de competitie met Michelangelo's *Piëta* aan te gaan hij wel gebruik zou hebben gemaakt van dat ene aspect dat Michelangelo's *Piëta*-signatuur zo opvallend maakte, namelijk het gebruik van imperfectum, en dat heeft hij in al deze werken nu juist niet gedaan.

bevonden dan waar Rafaël zelf verbleef.²¹⁰ Dit aspect lijkt in mindere mate ook een rol te hebben gespeeld in Rafaëls besluit de schilderijen voor Frans I te voorzien van een signatuur. Rafaël had in de *St. Michaël* en de *Heilige Familie* namelijk een sterker licht-donkercontrast en een gedempter kleurenpalet toegepast dan men tot dan toe van hem gewend was, iets wat werd opgemerkt door tijdgenoten als Sebastiano del Piombo die hierover aan Michelangelo schreef dat het leek alsof Rafaëls figuren zich in rook bevonden.²¹¹ Figuren omgeven door rook waren natuurlijk de specialiteit van Leonardo, die in 1516 door Frans I met open armen in Amboise was verwelkomd als ‘*paintre du Roy*’ en die dat de rest van zijn leven zou blijven tot aan zijn dood in 1519. Rafaëls interesse in donkere, sfumato-achtige effecten in deze werken vormt dan ook een bewuste en doelgerichte aanpassing aan de stijl waarvan hij wist dat die in de smaak viel bij het Franse hof,²¹² waarbij Rafaël tegelijkertijd kon laten zien dat hij daarin absoluut niet onderdeed voor zijn oudere landgenoot; zijn signatuur wees iedereen erop dat niet Leonardo, maar Rafaël deze werken had geschilderd.

Naast Leonardo wedijverde Rafaël echter ook met Andrea del Sarto, wiens *Heilige Familie met twee engelen* uit c. 1516 behoorde tot de collectie van Frans I. Niet alleen kwam de thematiek van dit werk bijna exact overeen met Rafaëls *Heilige Familie* voor koningin Claude (alleen de figuur van St. Jozef ontbreekt), ook had Andrea een andere *Heilige Familie* die waarschijnlijk in het bezit was van de Franse koning²¹³ ondertekend met een signatuur in het imperfectum: ‘ANDREA • DEL / SARTO • FLORE / NTINO • FACIEB / AT’. Rafaël lijkt niet voor Andrea onder te hebben willen doen en in plaats van *faciebat* ondertekende hij zijn schilderijen met *pingebbat*, ‘[Rafaël] schilderde [het]’, hetgeen een meesterlijke zet bleek. Rafaël was met de twee schilderijen voor Frans I namelijk de allereerste kunstenaar die het vrij algemene *faciebat* (afkomstig van *facere*, ‘doen, maken’) verving door *pingebbat* (van *pingere*, ‘schilderen’), een werkwoord dat direct verband hield met het type kunstwerk waarop de signaturen werden aangebracht, en sloeg daarmee twee vliegen in een klap, want hij stak Andrea zo de loef af én toonde aan dat hij de kunstenaars uit de oudheid overtrof. *Pingebbat* vormt namelijk een ingenieuze inventie op *faciebat*, de signatuur van Apelles zelf, waarmee Rafaël niet alleen liet zien dat hij een geleerde kunstenaar was die kennis had van klassieke teksten als Plinius’ *Naturalis Historia*, maar dat hij zelfs in staat was de antieken te verbeteren, in alle opzichten; zowel in de formulering van de

²¹⁰ De *Graflegging* bijvoorbeeld bevat motieven die Rafaël ontleende aan zeer uiteenlopende visuele bronnen, maar de uiteindelijke compositie is een inventieve iconografische constructie die het midden houdt tussen een Kruisafneming en een Bewening, en dus een bijzondere *invenzione* van Rafaëls hand. Op dezelfde wijze vormt ook de toevoeging van St. Jozef aan de gebruikelijke kerngroep van St. Anna, Maria, Christus en St. Johannes de Doper in de *Canigiani Heilige Familie* een originele *invenzione* van Rafaël, evenals de compositie van het ongebruikelijke thema van de *Spasimo di Sicilia*. Zie Meyer Zur Capellen 2001, pp. 233-241, 227-232 en Meyer Zur Capellen 2005, pp. 150-157; voor de overige werken alsook de verschillende prestigieuze opdrachtgevers voor wie deze schilderijen bestemd waren, zie Meyer Zur Capellen 2001, pp. 120-122, 140-141, 195-200, 257-263, 272-276, Meyer Zur Capellen 2005, pp. 162-177 en Meyer Zur Capellen 2008, pp. 144-149, passim.

²¹¹ Voor Sebastiano’s brief aan Michelangelo zie Shearman 2003, nr. 1518/51 (pp. 352-354).

²¹² Hall 2005, p. 52 en Shearman 2003, p. 353.

²¹³ Het betreft hier Andrea del Sarto’s *Madonna met kind met St. Elizabeth en St. Johannes de Doper* uit c. 1516-1517 in het Musée du Louvre in Parijs. In de literatuur bestaat grote discussie of een van deze twee *Heilige Families* vereenzelvigd kan worden met de panelen van Andrea del Sarto die door hemzelf en anderen aan de Franse koning werden toegezonden, of dat beide werken wellicht bestemd waren voor het Franse hof; de schilderijen bevonden zich allebei in de eerste helft van de zeventiende namelijk reeds in de koninklijke collectie te Fontainebleau. Zie o.a. Freedberg 1963, pp. 59-64, 82-85 en Shearman 1965, pp. 227-228, 239-241 en Delieuvin 2009, pp. 66-68.

ideale signatuur als in de geschilderde *St. Michaël* en de *Heilige Familie* zelf, die als enige twee werken deze opschriften ontvingen. Hier bleef het echter niet bij, want de signaturen betonen ook op een tweede manier Rafaëls vernuft. De positionering van de signaturen op de randen van de kledij van de figuren in combinatie met het feit dat Rafaël de signaturen als geborduurde gouden letters verbeelde vormt namelijk een directe verwijzing naar niemand minder dan Zeuxis, die volgens Plinius zijn eigen naam in gouddraad op zijn kleding liet borduren (I-A).²¹⁴ Rafaël zou Rafaël echter niet zijn als hij ook hier niet een manier had gevonden zijn klassieke voorganger te overtroeven, en hij bracht deze anekdote dan ook op doeltreffende wijze in verband met zijn eigen schilderkunst door de gouden signaturen af te beelden op de kleding van de figuren die hij met eigen hand vervaardigd had, en die dus al onlosmakelijk met hem verbonden waren.

Meer nog dan de gebruikelijke rivaliteit met contemporaine kunstenaars gaven de schilderijen voor het Franse hof dus blijk van Rafaëls wedijver met de antieken, doch op een zeer subtiële manier zodat de aandacht niet werd afgeleid van de voorstellingen zelf en zodat deze wedijver alleen als zodanig herkend kon worden door beschouwers die onderlegd genoeg waren om de verwijzingen naar de oudheid te begrijpen én te waarderen. In de eerste plaats waren dit natuurlijk de beoogde ontvangers, koning Frans I en zijn vrouw koningin Claude, maar het Franse hof wemelde van de hoogopgeleide, invloedrijke en bovenal zeer vermogende hovelingen die de nodige kennis van zaken hadden en die de mogelijkheid hadden de werken te aanschouwen. De signaturen op de *St. Michael* en de *Heilige Familie* vormden voor Rafaël dan ook bovenal een manier om naam te maken aan het Franse hof en zijn reputatie te vestigen als zelfbewuste, erudiete kunstenaar, waarbij de schilderijen functioneerden als een indrukwekkend uithangbord van zijn artistieke vaardigheid.

Deze verheven sfeer van intellectualiteit en classicisme die de werken omringde straalde ook af op de oorspronkelijke opdrachtgever, Lorenzo de' Medici maar in werkelijkheid Leo X, die nauw betrokken was bij de totstandkoming van de werken en voor wie de schilderijen een belangrijke zet vormden binnen het politieke schaakspel dat de relatie tussen de Medici-paus en het Franse koningshuis was, een relatie die al vanaf het begin moeizaam was verlopen.²¹⁵ De schilderijen voor de Franse koning

²¹⁴ Ook in de andere gesigioneerde werken die behoren tot groep II had Rafaël zijn naam in goud op de kledingranden van de figuren aangebracht waardoor een mogelijke associatie met Zeuxis altijd aanwezig was. Geen van deze werken was echter voorzien van een imperfectumsignatuur, en deze zo openlijke verwijzing naar Apelles en de kunstenaars uit de oudheid wijst er dan ook op dat Rafaël in de *St. Michaël* en de *Heilige Familie van Frans I* wel degelijk een verwijzing naar Zeuxis voor ogen had.

²¹⁵ Leo X werd tot paus verkozen in februari 1513 te midden van de chaos van de Italiaanse Oorlogen (1494-1559) waarin Frankrijk en de Pauselijke Staten lijnrecht tegenover elkaar stonden nadat Leo X's oorlogszuchtige voorganger Julius II (p. 1503-1513) in oktober 1511 een tweede Heilige Liga had gevormd die gericht was tegen Frankrijk, dat uiteindelijk de grote verliezer in dit conflict bleek. In de twee jaar na de verdrijving van de Fransen uit Italië had Leo X zich echter opgeworpen als de vredestichter van Europa en had hij het vernederde Frankrijk hoffelijk de hand gereikt met het oog op een potentieel verbond dat nog van pas zou kunnen komen in de strijd tegen de Spanjaarden, maar bovenal omdat Leo X, een geboren Medici, heimelijk grootse ambities had en al jaren hard aan de weg timmerde om de macht van zijn familie te vergroten teneinde een door de Medici geregeerd rijk te creëren van verschillende aangevoegde steden. Hij liet er dan ook geen gras over groeien en kwam met Lodewijk XII, die naarstig op zoek was naar nieuwe bondgenoten, in 1513 een huwelijk overeen tussen zijn broer, Giuliano de' Medici, en Philiberte de Savoie, een bloedverwante van de toekomstige Frans I. Het huwelijk vond plaats op 25 januari 1515, de dag die tevens in het teken stond van de kroning van Frans I tot koning van Frankrijk na het overlijden van Lodewijk XII eerder die maand, en hoewel Frans I Giuliano de titel van hertog van Nemours verleende aarzelde hij niet Italië opnieuw binnen te vallen, hetgeen leidde tot de Slag bij Marignano (september

vormden daardoor meer dan een diplomatieke gift tussen twee pas tot elkaar gekomen bondgenoten en Leo X zag er dan ook op toe dat het werk voor de koning, de *St. Michael*, werd uitgerust met een onmiskenbaar politieke boodschap.²¹⁶

Gezien de importantie van de werken en het specifieke doel dat Leo X hier mee voor ogen had is het niet ondenkbaar dat Rafaël door een van de humanisten in de omgeving van de Medici's was geadviseerd over de intellectuele connotaties die verbonden waren aan het gebruik van een signatuur in het imperfectum, hoewel Rafaël ook op eigen kracht heel goed op het idee kan zijn gekomen om beide werken te ondertekenen in deze tijdsmodus. Voor een mogelijke informant die Rafaël op de hoogte bracht van Andrea del Sarto's *Heilige Families* en de nog steeds geldende voorkeur voor Leonardo's stijl aan het Franse hof bestaan echter sterkere aanwijzingen, die in de richting lijken te wijzen van kardinaal Bernardo Dovizi da Bibbiena (1470-1520). Bibbiena werd op 3 maart 1518 aangesteld als pauselijke gezant in Frankrijk²¹⁷ en was niet alleen een van Leo X's belangrijkste vertrouwelingen, maar ook een goede vriend van Rafaël zelf, die enkele jaren daarvoor zijn portret had geschilderd (afb. 43). Bibbiena was persoonlijk betrokken bij de schenking van de pauselijke gift, want hij was degene die de schilderijen uiteindelijk officieel aan Frans I overhandigde in Nantes, tezamen met een ander werk dat hij zelf bij Rafaël had besteld en dat bedoeld was als zijn persoonlijke geschenk aan de koning (afb. 44).²¹⁸ Mogelijkerwijs informeerde Bibbiena Rafaël vanuit Frankrijk over het artistieke, literaire en humanistische klimaat aan het Franse hof waarmee hij Rafaël in staat stelde zijn werken zo te concipiëren dat ze al de andere aanwezige kunstwerken ver overtroffen, zodat niets aan het toeval werd overgelaten en de schilderijen een zo groot mogelijke indruk maakten op de Franse koning. Hoe het ook zij en hoe Rafaël uiteindelijk ook tot zijn besluit mag zijn gekomen, het feit blijft dat hij in zijn *St.*

1515) en de uiteindelijke overwinning van Frans I. Leo X en de Franse koning sloten daarop een vredesverdrag in december 1515 en even leek het Leo X voor de wind te gaan totdat Giuliano in maart 1516 overleed, wat een flinke tegenslag betekende voor Leo's dynastieke ambities. Leo X zag zich daarna genoodzaakt zijn pijlen te richten op zijn neefje Lorenzo de' Medici, de hertog van Urbino en leider van Florence, en het lot leek hem goed gezind. Ter bevestiging van de pas gesmeden vriendschappelijke banden tussen de Medici en het Franse koningshuis nodigde Frans I, die na zijn onverwachte succes de hete adem van de andere Europese mogendheden in zijn nek voelde, namelijk uit tot een gearrangeerd huwelijk tussen Lorenzo en Madeleine de la Tour d'Auvergne, een adellijke dame van koninklijke bloede en verre nicht van Frans zelf. Dit was een buitenkans die Leo X met beide handen aangreep en zo kwam het dat hij in 1518 alles uit de kast haalde om de goede relatie met Frans I te bevestigen. Lemma 'Wars of Italy' in Campbell 2005, Vaughan 1908, pp. 132-133, 137-138, 140-141, 143, 148-152 en 358, Meyer Zur Capellen 2005, p. 186 en Knecht 1998, pp. 6-7.

²¹⁶ De thematiek van de *St. Michaël* was volledig toegespitst op Frans I, want St. Michaël werd in Frankrijk niet alleen beschouwd als de beschermer van de koningen van Frankrijk, zijn afbeelding stond ook gelijk aan die van de koning, die volledig met de heilige werd vereenzelvigd. Frans I was als koning van Frankrijk bovendien grootmeester van de Franse Orde van St. Michaël en het bergachtige landschap met de zee op de achtergrond refereerde dan ook aan het devies van de orde, 'Immensi tremor oceani'. St. Michaël werd daarnaast echter ook geassocieerd met militaire overwinningen, en het is daarom niet toevallig dat het schilderij Michaëls overwinning op de duivel verbeeldt; Leo X was rond 1518 namelijk voornemens een kruistocht te beginnen tegen de dreiging van het Ottomaanse rijk en hun leider Selim I, die door de christelijke bevolking van Europa werd beschouwd als niemand minder dan Satan zelf. De *St. Michaël* vormde voor Frans I niet alleen een sterke visuele zinspeling op zijn positie als voorvechter van het christendom, het was ook een bewuste herinnering aan zijn in Bologna gedane belofte om deel te nemen aan de kruistocht indien hij een zoon zou krijgen, hetgeen was gebeurd met de geboorte van de dauphin in februari 1518.

Meyer Zur Capellen 2005, p. 164, Tent. cat. Parijs 2012, p. 130 en Knecht 2003, p. 436.

²¹⁷ Shearman 2003, nr. 1518/27 (p. 334).

²¹⁸ Shearman 2003, nr. 1518/57 (p. 363) en 1518/59 (pp. 362-363).

Michaël en de Heilige Familie van Frans I op uiterst geraffineerde wijze refereerde aan de schilders uit de oudheid en zichzelf daarbij zelfbewust presenteerde als hun intellectuele en artistieke opvolger.

5.3 De *Laster van Apelles* en de *School van Athene*

Naast de werken voor het Franse hof refereerde Rafaël, in navolging van Sandro Botticelli en Andrea Mantegna, ook in zijn *Laster van Apelles* aan de beroemdste kunstenaar uit de oudheid, maar in tegenstelling tot de werken van zijn vijftiende-eeuwse collega's is Rafaëls tekening verloren gegaan; de vermoedelijke compositie is slechts vagelijk bekend van enkele studies van navolgers (afb. 45, 46) en over de totstandkoming, datering en context van de tekening is niets bekend,²¹⁹ waardoor het onmogelijk is om na te gaan wat Rafaëls precieze drijfveren waren bij het vervaardigen van dit werk en of deze tekening bedoeld was ter gelijkstelling van Rafaël met Apelles, of niet.

Deze onzekerheid over Rafaëls intentie is daarentegen geheel afwezig in zijn *School van Athene*, de muurschildering die hij in 1509-1511 vervaardigde in de Stanza della Segnatura, de persoonlijke bibliotheek van paus Julius II (afb. 47). Te midden van de grootste denkers uit de klassieke wereld die deze fictieve bijeenkomst bevolken plaatste Rafaël uiterst rechts tegen de beeldrand twee figuren die aanvankelijk niet gepland waren, zoals blijkt uit het karton (afb. 48 en 47-A). De in het rood geklede figuur die de beschouwer recht aankijkt vormt een zelfportret van Rafaël zoals Vasari reeds in zijn *Levens* opmerkte,²²⁰ terwijl zijn oudere compagnon vermoedelijk de schilder Timoteo Viti (1469-1523) voorstelt, Rafaëls goede vriend en stadgenoot die op zijn uitnodiging in 1510 naar Rome was gekomen en daar met hem samenwerkte aan verschillende opdrachten, waaronder mogelijk ook de *School van Athene*.²²¹

Dat Rafaël zijn eigen gelijkenis en die van Timoteo in de voorstelling opnam is op zich niet opmerkelijk, want Rafaël had een groot aantal van de in de *School* aanwezige filosofen, van wie geen portretten bekend waren, voorzien van de gelaatstreken van kennissen en tijdgenoten; zo is zijn vriend, de architect Donato Bramante (1444-1514), te herkennen in de gebukte figuur van Euclides, heeft de van een hemelglobe voorziene Strabo veel weg van Castiglione, en is het overduidelijk Michelangelo die als Heraclitus melancholisch zit te schrijven in de voorgrond, eenzaam afgezonderd van de rest.²²²

²¹⁹ Cast 1981, pp. 68-69.

²²⁰ '[...] en daarnaast Rafaël, de meester van dit werk, die zichzelf heeft afgebeeld met behulp van een spiegel: het gaat hier om een jeugdig hoofd, met een uitdrukking van grote bescheidenheid en bovendien van een aangename, welwillende gratie en met een zwarte muts op'; vert. Vasari 1568 (2010), p. 339. Hoewel Vasari's iconografische beschrijving van de *School van Athene* hier en daar niet helemaal strookt met de werkelijkheid bestaat er geen twijfel over de betrouwbaarheid van deze uitspraak, en zijn identificatie van deze figuur als een zelfportret van Rafaël wordt dan ook unaniem geaccepteerd; zie hiervoor Joost-Gaugier 1998, p. 780.

²²¹ Voor de identificatie van deze figuur als Timoteo Viti zie Joost-Gaugier 1998, p. 782 en Joost-Gaugier 2002, p. 112. In het verleden werd vaak zonder goede gronden aangenomen dat deze figuur een portret was van Rafaëls leermeester Pietro Perugino of een van zijn collega-schilders die ook werkzaam waren in de pauselijke vertrekken, ofwel Il Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, 1477-1549), ofwel Pinturicchio (Bernardino di Betto/Benedetto di Biagio, c.1452/1456-1513), en ook in de moderne literatuur komt deze veronderstelling nog regelmatig voor.

²²² Reeds Vasari identificeerde Bramante; zie Joost-Gaugier 1998, p. 762 en Vasari 1568 (2010), p. 339. Verder is de gelijkenis van Tommaso Inghirami (1470-1516), humanist, bibliothecaris van de paus en de persoon die Rafaël vermoedelijk ter zijde stond bij de conceptie van het ingewikkelde programma van de Vaticaanse stanze te herkennen in Epicurus, terwijl de trekken van Leonardo da Vinci zijn opgemerkt in de figuur van Plato. Hall 2005, pp. 106-107 en Joost-Gaugier 2002, pp. 103-104, 110.

Desalniettemin is hierbij sprake van één belangrijk verschil, namelijk het feit dat Rafaël en Timoteo, in tegenstelling tot elke andere aanwezige figuur, niet zijn voorgesteld als filosofen maar zijn afgebeeld als schilders, zoals hun typerende mutsen²²³ duidelijk maken. Ze zijn echter niet aanwezig als hun zestiende-eeuwse zelf, maar als antieke, Griekse schilders, geheel in lijn met de Griekse thematiek van de *School van Athene*, die de ultieme eregalerij vormt van de Griekse (natuur)filosofie. Het zal geen verrassing zijn dat het hierbij gaat om twee van de belangrijkste schilders uit de klassieke, Griekse oudheid: Rafaël beeldde zichzelf af in de gedaante van Apelles, de beroemdste Griekse schilder aller tijden, terwijl hij Timoteo eerde door hem vermoedelijk de plaats te laten innemen van Protogenes, Apelles' rivaal en tijdgenoot.

Deze identificatie van Rafaël als Apelles en Timoteo als Protogenes²²⁴ berust op hun voorkomen als paar, in combinatie met hun positionering aan Aristoteles' zijde van de schildering, in de nabijheid van Ptolemaeus, Strabo en Euclides (afb. 47-B). De *School van Athene* wordt namelijk gekarakteriseerd door een bepaalde dualiteit waarbij twee tegengestelde aspecten van hetzelfde geheel tegenover elkaar zijn geplaatst en elkaar in evenwicht houden, zoals in het geval van de figuren van Plato en Aristoteles, die de voorstelling niet alleen thematisch maar ook compositorisch in tweeën delen, en de wiskundigen Pythagoras en Euclides, die zich ieder aan hun eigen kant bezig houden met geometrie (Euclides) of aritmetica (Pythagoras), de twee tegengestelde maar tegelijkertijd met elkaar verbonden deelgebieden waaruit de wiskunde, zoals men in de renaissance begreep, was opgebouwd.²²⁵ Op dezelfde wijze verbeelden Ptolemaeus en Strabo, die tegenover elkaar zijn geplaatst en een wereld- dan wel een hemelbol dragen, de twee invloedssferen waarop de geografie betrekking had, namelijk de aarde en de hemel²²⁶, waarbij ze tezamen als duo de totaliteit van de geografie en haar balans representeren. Ook Apelles en Protogenes vormden dankzij Plinius' beschrijving reeds eeuwenlang een paar: ze waren niet alleen de belangrijkste twee schilders van hun eigen tijd en elkaars enige directe concurrent met schilderwijzen die elkaars tegenpolen waren (III: O-2, III: O-3), maar vulden elkaar ook aan (III-A, III-H) en werden op gelijke wijze gewaardeerd (vergelijk anekdote III-D en IV-C). Het feit dat Rafaël ervoor koos om niet slechts zichzelf in de gedaante van een antieke schilder weer te geven maar een tweede schilder toevoegde, in dit geval zijn vriend Timoteo, wijst er dus op dat hun voorkomen als duo van belang is, in overeenstemming met de focus op de vereniging van duale aspecten die de compositie doordrenkt. De enige twee antieke Griekse schilderparen die zo bekend waren dat zij een plekje te midden van de grootste Griekse denkers verdienden waren ofwel Zeuxis en Parrhasius, ofwel Apelles en

²²³ Joost-Gaugier 2002, p. 111.

²²⁴ Het idee dat Rafaël Apelles voorstelt en Timoteo Protogenes behoort oorspronkelijk toe aan Christiane Joost-Gaugier die dit zowel opperde in haar artikel uit 1998 (Joost-Gaugier 1998, p. 781) als in haar boek uit 2002 (Joost-Gaugier 2002, p. 111), maar deze notie in beide gevallen niet verder uitwerkte en nauwelijks onderbouwde. Joost-Gaugier noemde tussen neus en lippen door de uit de literatuur bekende relatie van Apelles en Protogenes tot Aristoteles (n. 174 op p. 222) maar ging hier niet dieper op in, en haar belangrijkste reden om aan te nemen dat het hierbij ging om Apelles en Protogenes en geen andere Griekse schilders lag dan ook in het feit dat Rafaël volgens Joost-Gaugier 'in zijn tijd bekend stond als de 'nieuwe Apelles' (geciteerd naar Vasari)'. Wij hebben echter al aan het begin van dit hoofdstuk gezien dat dit niet klopt; de gelijkstelling van Rafaël met Apelles ontstond immers pas na zijn dood, terwijl ook Vasari's tijdstip van schrijven (1550+1568) nu niet bepaald kan worden aangemerkt als 'Rafaël's eigen tijd'.

²²⁵ Voor de tegenstelling tussen Pythagoras en Euclides zie Joost-Gaugier 2002, pp. 81-84 en voor Plato en Aristoteles pp. 85-87.

²²⁶ Joost-Gaugier 2002, p. 107

Protogenes, maar dat Rafaël deze twee laatste kunstenaars in gedachten had blijkt uit de opmerkelijke connectie die alleen Apelles en Protogenes met Aristoteles hadden. Aristoteles was namelijk niet alleen de leermeester van Alexander de Grote, de heerser voor wie Apelles werkzaam was en met wie hij vriendschappelijke betrekkingen onderhield, maar was volgens de legende ook bezweken voor de charmes van Campaspe, Alexanders voormalige concubine die hij aan Apelles had geschonken nadat Apelles verliefd op haar was geworden (III-G). Aristoteles had Protogenes daarnaast geadviseerd welke onderwerpen hij het beste kon schilderen en hoewel Protogenes zich hier weinig van aantrok had hij desalniettemin een portret geschilderd van Aristoteles' moeder (IV-D, IV: W-1). Daar komt bovendien bij dat Aristoteles zich in een van zijn werken zelf al indirect gedistantieerd had van Zeuxis; in zijn *Poetica* had hij namelijk opgemerkt dat Zeuxis' stijl 'verstoken is van ethische kwaliteit (*ethos*)' wat het alternatief van Zeuxis en Parrhasius erg onwaarschijnlijk maakt, temeer daar Rafaël Aristoteles afbeeldde met notabene diens *Ethica* in de hand.

De positionering van de portretten van Rafaël en Timoteo aan de rechterzijde van de voorstelling onder de hoede van Aristoteles wijst er dus op dat zij inderdaad de gedaante hebben aangenomen van Apelles en Protogenes, hetgeen nog wordt bevestigd doordat Rafaël de figuren onderbracht in het groepje rondom Euclides en hen vanaf de rechter beeldrand letterlijk liet toetreden tot het wiskundige domein dat verbonden was met Euclides, de geometrie. Pamphilus, Apelles' leermeester, was de eerste kunstenaar die zeer geleerd was in alle takken van wetenschap maar met name in de geometrie en de aritmetica, aldus Plinius, en hij had verkondigd dat kennis hiervan onontbeerlijk was om perfectie in de schilderkunst te bereiken, een visie waar hij ongetwijfeld naar handelde bij zijn onderwijzing van Apelles, die verondersteld werd hierin zeer bedreven te zijn.²²⁷ Deze antieke opvatting over het belang van de geometrie had mettertijd een moderne impuls gekregen door Leon Battista Alberti, die in zijn *De Pictura/Della Pittura* Pamphilus' zienswijze had aangehaald en eveneens nadrukkelijk had verklaard dat het absoluut noodzakelijk was voor elke zichzelf respecterende schilder om de regels van de geometrie te leren,²²⁸ een boodschap die gehoor vond onder de Italiaanse kunstenaars en ook door Rafaël niet in de wind werd geslagen. In de *School van Athene* liet hij dan ook zijn meesterschap op dit gebied zien: de architecturale ruimte waarin de figuren zich bevinden vormt een perspectivisch correcte weergave van een driedimensionale constructie op een plat vlak en fungeert op deze manier als het schilderkunstige bewijs bij uitstek van Rafaëls beheersing van de geometrie, die hij met behulp van de positionering van zijn zelfportret binnen het domein van Euclides al had benadrukt.

Rafaël toonde dus aan dat hij de aan zichzelf toegekende titel van moderne Apelles waardig was, maar naast zijn vaardigheid in de geometrie spreidde Rafaël in de *School van Athene* ook zijn kennis van

²²⁷ Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 317 [NH 35:75-76].

²²⁸ 'Het zou mij behagen als de schilder zo geleerd mogelijk is in alle vrije kunsten, maar in de eerste plaats verlang ik dat hij kennis heeft van de geometrie. Ik ben het eens met de stelregels van Pamphilus, de antieke en zeer nobele schilder, van wie de adellijke jongelingen de beginselen van het schilderen leerden. Hij was van mening dat geen enkele schilder goed zou kunnen schilderen als hij niet veel wist van de geometrie. Onze grondbeginselen, waarin uitdrukking wordt gegeven aan de gehele perfecte, absolute kunst van het schilderen, zullen gemakkelijk worden begrepen door een meetkundige. Maar hij die onwetend is in de geometrie zal noch deze regels, noch enige andere methode van de schilderkunst [kunnen] begrijpen. Daarom verklaar ik dat het voor een schilder noodzakelijk is geometrie te leren'. Alberti 1436 (1970), p. 90.

Vitruvius²²⁹ en de klassieke architectuur tentoon. De ruime, van bogen voorziene hal is namelijk sterk geïnspireerd op de overblijfselen van de Romeinse thermencomplexen en basilica's die Rafaël in Rome met eigen ogen kon aanschouwen, waarbij hij er zorg voor droeg de verschillende klassieke elementen samen te voegen tot een volstrekt originele architecturale inventie die getuigt van zijn artistieke vernuft. Tegelijkertijd doet zijn ingewikkelde geometrische bouwwerk ook denken aan Bramante's plannen voor de nieuwe Sint-Pieter²³⁰ en was het juist Bramante die Rafaël in de gedaante van Euclides op de voorgrond een stelling van de geometrie liet uitleggen. Het is dan ook niet zonder reden dat Rafaël uitgerekend in Bramante's nek de letters 'RVSM' aanbracht (afb. 47-C), hetgeen een afkorting vormt van 'Raphael Vrbinas Sua Manu'²³¹, 'Rafaël van Urbino [heeft dit] met eigen hand [geschilderd]'. De werkelijke, dieperliggende betekenis van deze opvallende signatuur wordt evenwel duidelijk tegen de achtergrond van de hierboven geschetste context van de schildering, en kan worden opgevat als 'Rafaël van Urbino heeft deze geometrisch correcte architectonische constructie met eigen hand ontworpen én geschilderd', waarmee Rafaël op speelse wijze impliceerde dat hij niet alleen Apelles, maar ook zijn vriend de architect Bramante zowel op het gebied van de architectuur als op dat van de geometrie overtrof.²³² Tot slot roept, evenals bij de andere werken die gerekend kunnen worden tot groep II, de plaatsing van de signatuur in gouden letters op de rand van Bramante's gewaad Zeuxis en zijn gouden borduursels in herinnering, waarbij het draait om de woordspeling *sua manu*; in plaats van zijn naam in goudraad te laten borduren op zijn kleding bracht Rafaël zijn naam 'met eigen hand' in goud aan op de kleding van de door hem eigenhandig geschilderde Bramante.

Al met al kan dus gesteld worden dat Rafaël, ondanks het feit dat hij pas na zijn overlijden door anderen werd vergeleken met de schilders uit de oudheid, in een aantal van zijn werken zelf al refereerde aan deze alom vermaarde kunstenaars; daarbij liet hij op zelfbewuste maar tegelijkertijd geraffineerde wijze zien dat hij hen niet alleen evenaarde, maar ook overtrof, waarmee hij zijn reputatie versterkte en waarmee hij onbewust de kiem legde die dankzij de inspanningen van Castiglione en Vasari zou uitgroeien tot de vereenzelviging van zijn persoon met Apelles, zowel in karakter als kunst, die de opeenvolging van de eeuwen glansrijk heeft doorstaan en die tot op de dag van vandaag voortduurt.

²²⁹ Rafaël was zeer bekend met Vitruvius, en in de latere jaren van zijn leven bracht hij zelfs correcties aan in een vertaling van Vitruvius' tekst die bedoeld was om uitgegeven te worden; zie Shearman, nr. 1519/13 op pp. 397-404.

²³⁰ Joost-Gaugier 2002, p. 85.

²³¹ Goffen 2003, p. 129.

²³² De ironie hierbij is dat Rafaël Bramante op 1 augustus 1514, maar effectief al op 1 april 1514, daadwerkelijk opvolgde als architect van de Sint-Pieter na Bramante's onverwachte overlijden op 12 maart. Zie Shearman 2003, p. 183 en nr. 1514/8 op pp. 186-189.

6.1 Titiaan

De laatste grote Italiaanse kunstenaar wiens werken getuigen van een bijzondere relatie tot de schilders uit de oudheid en die in dit hoofdstuk zal worden behandeld is Titiaan Vecellio di Cadore (c. 1488/1490-1576). Geboren in een klein dorp aan de noordelijke rand van de Veneto kwam Titiaan op jonge leeftijd naar La Serenissima, zoals de Republiek Venetië door tijdsgenoten werd genoemd, waar hij op enkele uitstapjes na de rest van zijn leven zou blijven en waar hij een bijzonder productieve schilderscarrière opbouwde die uiteindelijk zo'n vijfhonderd tot zeshonderd schilderijen opleverde²³³ en die meer dan zeventig actieve jaren zou omspannen. Meer nog dan enige andere schilder uit zijn tijd spreidde Titiaans faam zich tot ver over de landsgrenzen uit en verwierf hij een internationale klantenkring die bestond uit de meest invloedrijke figuren van het Europese politieke toneel. 'Er bestaat nauwelijks een heer van belang, noch een vorst noch een grote dame, die niet geportretteerd is door Titiaan [...] Zijn huis te Venetië werd bezocht door alle vorsten, geleerden en edele heren die tijdens zijn leven in de stad zijn geweest of er hebben gewoond', aldus Vasari in 1568²³⁴ over het aanzien dat Titiaan genoot en het opmerkelijke feit hij, ondanks de belangstelling van hertogen, koningen en keizers om hem te verbinden aan hun hof, een grote mate van onafhankelijkheid wist te bewaren. Titiaan werd hierdoor uiteindelijk de hofschilder van velen, maar bleef bovenal zijn eigen heer en meester, waarmee hij zich onderscheidde van jongere tijdgenoten als Rafaël, gebonden door zijn verplichtingen jegens paus Julius II en paus Leo X, Leonardo, van 1487 tot 1490 werkzaam voor de Sforza familie in Milaan, en Andrea Mantegna, die als hofkunstenaar van de Gonzaga's in Mantua genoodzaakt was zich ook bezig te houden met projecten die klaarblijkelijk minder zijn voorkeur hadden.

Evenals deze collega's, die in de vorige hoofdstukken aan bod zijn gekomen, werd ook Titiaan gedurende zijn leven verschillende keren in verband gebracht met de schilders uit de oudheid, een vergelijking die na zijn dood eveneens met veel enthousiasme werd voortgezet. Zo noemde Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1600) in zijn *Idea del tempio della pittura* (1590) Titiaan de gelijke van Apelles²³⁵ en bracht de schilder, schrijver en architect Federico Zuccaro (c. 1540-1609) Titiaan in zijn traktaat *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti* (1607) zowel in verband met Parrhasius als met Zeuxis²³⁶, een associatie die enkele jaren later werd overgenomen door de Anonimo del Tizianello (mogelijk Giovanni Maria Verdizotti, 1525-1600), die in zijn *Breve Compendio della Vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore Cavalliere et Pittore* (1622) Titiaan niet alleen presenteerde als superieur aan Zeuxis en

²³³ Hale 2012, p. xiv.

²³⁴ Vert. Vasari 1568 (2010), pp. 625, 630.

²³⁵ Lomazzo 1590 in Valcanover 1965, IV, p. 102. Lomazzo koppelde Titiaan daarnaast ook aan de antieke schilder Aristides; zie Irle 1996, p. 126

²³⁶ Nadat hij in zijn tekst de anekdote had opgevoerd over de wedstrijd tussen deze twee antieke schilders (I-E) ging Zuccaro in op een portret van Titiaan van keizer Karel V (1500-1588), dat zo levensecht leek dat Filips II het voor zijn vader aanzag en ertegen begon te spreken, op dezelfde wijze zoals Parrhasius Zeuxis in de luren had gelegd met zijn schilderij. Titiaan werd op zijn beurt echter weer misleid door enkele geschilderde grisailles van de Sienese schilder Baldassare Peruzzi (1481-1536), waarmee Zuccaro hem tevens de rol liet spelen van de door Parrhasius gefopte Zeuxis. Zie Land 2001, pp. 191-192.

Parrhasius,²³⁷ maar hem ook op gelijke voet stelde met Apelles, want zoals keizer Karel V (1500-1588) een nieuwe Alexander de Grote was, zo vervulde Titiaan de rol van zijn Apelles, aldus de Anonimo.²³⁸ De belangrijkste bron die Titiaan postuum relateerde aan zijn beroemde antieke voorgangers was echter Carlo Ridolfi's (1594-1658) levensbeschrijving van Titiaan in zijn *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, een verzameling kunstenaarsbiografieën die in 1648 in twee delen verscheen en die door velen wordt beschouwd als de Venetiaanse tegenhanger van Vasari's op Florence georiënteerde *Levens*. Ridolfi liet in zijn tekst geen kans onbenut om aan te tonen dat Titiaan de moderne equivalent was van Apelles en alle andere antieke kunstenaars, alsook hun overwinnaar. Niet alleen stelde hij Titiaan meerdere malen gelijk aan Apelles, Zeuxis, Protogenes en Phidias middels overeenkomstige gebeurtenissen in hun leven of vergelijkbare eerbetonen die hen ten deel vielen,²³⁹ ook voorzag hij zijn tekst van een aantal verhalen over Titiaan die niets anders waren dan moderne hervertellingen van Plinius' kunstenaarsanekdoten met Titiaan in de hoofdrol.²⁴⁰ Ridolfi voegde zelfs een originele anekdote toe die eeuwenlang tot de verbeelding van zijn lezers bleef spreken, maar die niettemin geïnspireerd was op de vertrouwelijke manier waarop Alexander de Grote en Apelles volgden

²³⁷ De Anonimo del Tizianello beschreef hoe Titiaan een levensgroot ruitersportret van Karel V op de grond plaatste, waarna Karels hovelingen meenden de echte Karel met zijn paard voor zich te hebben. Titiaan bewees daarmee dat hij met zijn vermogen om levensechte kunst te vervaardigen 'niet minder was dan Zeuxis en Parrhasius', en hen zelfs overwon, aldus de Anonimo (Anonimo del Tizianello 1622, p. 6). Naast de verwantschap van deze anekdote met Zuccaro's verhaal in de *L'idea de' Pittori, Scultori ed Architetti* en Plinius' beschrijving van de wedstrijd tussen Parrhasius en Zeuxis bevatte het verhaal van de Anonimo ook enkele elementen die lijken te zijn ontleend aan Plinius' levensbeschrijving van Apelles. Apelles had immers een paard zo levensecht geschilderd dat andere paarden begonnen te hinniken toen ze naar het schilderij werden geleid (III-J), en ook had hij een ruitersportret vervaardigd van de eenogige koning Antigonus (III: W-8). Zie Land 2001, pp. 192-193.

²³⁸ Anonimo del Tizianello 1622, p. 5.

²³⁹ Ridolfi beschrijft onder andere hoe Titiaans fresco's in de Scuola del Santo te Padua hem zo beroemd maakten dat hij constant werd bezocht door gedistingeerde individuen en buitenlandse bezoekers, zoals ook de werken van Apelles, Zeuxis en Protogenes ervoor hadden gezorgd dat Kos, Heraclea en Rhodos befaamde steden werden en veel werden bezocht (Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 63). Op eenzelfde wijze vermeldt Ridolfi dat Titiaans *Kruisdraging* (c. 1509-1512 Scuola di San Rocco, Venetië) zo vroom was geschilderd dat het een grote devotionele belangstelling van het volk ten deel viel, net zoals dat ook gebeurde met een beeld van Jupiter van de hand van Phidias (idem, pp. 64-65). Ook een putto in Titiaans *Martelaarschap van St. Petrus Martyr* was zo goed geschilderd dat het kon worden gehouden voor een werk van Phidias (idem, p. 79). Daarnaast vergeleek Ridolfi keizer Karel V met Alexander en Titiaan met Apelles omdat Karel V zich meerdere malen door Titiaan had laten portretteren (idem, pp. 134-135), een vergelijking die hij ook toepaste op Titiaan en Filips II, voor wie Titiaan enkele werken vervaardigde waarvoor hij net zo royaal werd beloond als Apelles door Alexander de Grote (Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 100).

²⁴⁰ Zo vertelt Ridolfi een variant op de anekdote van Apelles en de schoenmaker (III-C): terwijl Titiaan bezig was aan zijn altaarstuk van de *Tenhemelopneming van Maria* (1515-1518) in het klooster van de Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venetië werd hij constant lastiggevallen door de monniken, die vonden dat zijn geschilderde figuren buitensporig groot waren. Na voltooiing van het werk en na inmenging van een ambassadeur van de keizer zagen ze hun eigen onkunde in, en erkenden ze dat 'schilderen niet hun vak was en dat het kennen van hun getijdenboeken [toch] heel erg verschilde van het begrijpen van de schilderkunst' (Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 73). Ook de levensechtheid van Titiaans ruitersportret van Karel V, dat door zijn hovelingen werd geëerd omdat ze dachten te maken te hebben met de keizer zelf, kwam aan bod (idem, pp. 82-83); Ridolfi verbond deze anekdote echter niet aan Parrhasius of Zeuxis maar aan Apelles, die volgens hem een portret van Alexander de Grote had vervaardigd dat zijn commandant Cassander eveneens wist te misleiden. Ridolfi koppelde Titiaan daarnaast aan Zeuxis door in zijn lofprijzing van Titiaans *Martelaarschap van St. Petrus Martyr* (1527-1530, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venetië; verloren in 1867) te refereren aan Zeuxis' epigram met de woorden dat het gemakkelijker was om hem te bekritisieren dan om zijn schilderkunst te kopiëren (I-C; idem, p. 79), en ook schreef hij dat Titiaan zelfs op zijn oude dag de beroemde Apelles nog imiteerde omdat hij geen dag voorbij liet gaan zonder wat te tekenen (III-B; Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, pp. 136-137).

Plinius met elkaar omgingen (III-D, E, F, G).²⁴¹ Titiaan was in de ogen van Ridolfi ‘de Apelles van de moderne tijd’²⁴² en zijn biografie droeg er in grote mate aan bij dat dit beeld verankerd werd in de zeventiende-eeuwse en latere opvatting over de Venetiaanse schilder.

Zoals hierboven al kort is aangestipt werd Titiaan evenwel ook tijdens zijn leven al regelmatig vergeleken met de schilders uit de oudheid, en dan met één schilder in het bijzonder: Apelles. Dit was hoofdzakelijk te danken aan zijn goede vriend, de schrijver Pietro Aretino (1492-1556), die vanwege zijn vlijmscherpe pen door Ariosto de ‘gesel der prinsen’ werd genoemd en die, als ware hij een moderne pr-machine, zijn schrijverstalent inzette om Titiaan onder de aandacht te brengen van invloedrijke figuren en potentiële opdrachtgevers. Ook een aantal andere contemporaine literaire bronnen stelden Titiaan gelijk met de beroemdste schilder uit de oudheid, en in een adellijk patent uit 1533 waarin Karel V Titiaan de titel van *conte palatino* verleende en hem benoemde tot ridder in de Orde van het Gulden Spoor liet de keizer de beroemde woorden opnemen dat Titiaan het verdiende de ‘Apelles van deze eeuw’ te worden genoemd.²⁴³

Het was deze eervolle omschrijving die Ruth Wedgwood Kennedy er in 1964 toe bracht om op basis van enkele oppervlakkige overeenkomsten tussen Titiaan en de antieke schilders te beweren dat Titiaan het voorbeeld van de door Plinius vermelde kunstenaars uit de oudheid had nagevolgd²⁴⁴, wat het startsein vormde voor auteurs als Luba Freedman, Rona Goffen, Norman E. Land en Sarah Blake McHam²⁴⁵ om in de jaren daarna in te gaan op een of meerdere werken die in hun ogen getuigden van Titiaans wedijver met Apelles. Deze auteurs besteedden hierbij echter nauwelijks aandacht aan de mogelijke redenen waarom Titiaan in deze door hen geselecteerde werken de competitie aanging met zijn beroemde antieke voorganger, en ondanks de bewering van Freedman dat Titiaan ‘[was] actively

²⁴¹ De anekdote in kwestie betreft Ridolfi’s verhaal over hoe keizer Karel V het penseel opraapte dat Titiaan had laten vallen toen hij bezig was diens portret te schilderen. Titiaan verklaarde aan Karel dat hij, die slechts een van zijn dienaren was, deze eer niet verdiende waarop Karel antwoordde: ‘Titiaan is het waard om gediend te worden door Caesar’ (Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 95). Deze nadruk op de hoogachting van Karel V voor Titiaan en hun vriendschappelijke band was een punt dat Ridolfi zo veel mogelijk benadrukte. Zo beschreef hij tevens hoe Titiaan zo vertrouwd was met de keizer dat hij hem regelmatig in zijn privévertrekken opzocht (idem, p. 98; een omdraaiing van anekdote III-D, waarin het Alexander is die Apelles in zijn atelier bezoekt), liet hij Karel V zeggen dat er vele prinses aan het keizerlijke hof te vinden waren maar dat er maar één Titiaan was (idem, p. 99), en ging hij uitgebreid in op de vele beloningen, zowel financieel als immaterieel, die Titiaan van de keizer ontving.

²⁴² Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 71.

²⁴³ Ridolfi (1648) nam de tekst van Titiaans adellijke patent bijna in zijn geheel op in zijn *Leven van Titiaan*; zie Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, pp. 95-98.

²⁴⁴ Wedgwood Kennedy ondersteunde haar bewering onder andere door op te merken dat Titiaan net zoals Parrhasius en Timanthes altijd originele details aan zijn composities toevoegde die niet werden vermeld in de tekst waaraan het onderwerp van de compositie was ontleend, en dat Titiaan aan het einde van zijn leven net zoals Zeuxis zijn schilderijen weggaf als geschenken, overigens zonder hierbij een bron te citeren. Daarnaast zag ze ook gelijkenissen tussen Apelles’ atramentum en het feit dat Titiaan volgens haar gebruik maakte van glacislagen met een afsluitende laag vernis om de kleuren binnen zijn werk te laten harmoniëren, en beweerde ze dat aangezien Apelles altijd bezig was om meer praktische kennis van het schilderen op te doen, Titiaan zijn *Tarquinius en Lucretia* (c. 1570-1575, Akademie der bildenden Künste, Wenen) wel gemaakt móest hebben om meer te leren over de aard van de kleuren rood, geel, zwart en wit die in dit werk overheersen. Zie Wedgwood Kennedy 1964, pp. 167-168. Het moge duidelijk zijn dat deze door Wedgwood Kennedy gesignaleerde ‘overeenkomsten’ niets meer zijn dan zeer algemene toevalligheden die eveneens van toepassing zijn op een groot aantal andere kunstenaars naast Titiaan, en dat de parallellen die zij op basis hiervan trekt tussen Titiaan en de kunstenaars uit de oudheid dus inhoudelijk geen stand houden.

²⁴⁵ Zie Freedman 1995, pp. 82-87 en Freedman 2004, Goffen 1997, pp. 126-132, Land 2000 en Blake McHam 2013, pp. 177, 179.

involved throughout his life in drawing the parallel between himself and Apelles [...] consistently linking his name with that of Apelles throughout the long period of his artistic life'²⁴⁶ heeft geen enkele auteur tot nu toe een poging ondernomen om al Titiaans werken met de vermeende toespelingen op Apelles samen in ogenschouw te nemen en ze daarbij op chronologische wijze te plaatsen tegen de achtergrond van Titiaans leven. De doelstelling is om dat in deze paragrafen wel te bewerkstelligen, zodat uiteindelijk niet alleen een beeld kan worden geschetst van de manieren waarop Titiaan in zijn geschilderde oeuvre al dan niet refereerde aan de schilders uit de oudheid, maar zodat ook kan worden vastgesteld of de door Freeman geïntroduceerde visie van een levenslange zelfidentificatie van Titiaan met Apelles en co werkelijk gerechtvaardigd is.

6.2 De *Venus Anadyomene*

Ver voordat enige literaire bron Titiaan ook maar in verband had gebracht met een kunstenaar uit de oudheid en ver voordat hij kennis had gemaakt met zijn latere apologeet Aretino schilderde Titiaan al een werk waarin hij niet alleen verwees naar de kunstenaar waar hij later zo vereenzelvigd mee zou worden, Apelles, maar waarin hij ook teruggreep op een van diens meest bekende schilderijen die hij op ongekende wijze liet herleven. Het schilderij betreft Titiaans *Venus Anadyomene* (afb. 49), een voorstelling van de godin Venus terwijl ze oprijst uit de zee (de letterlijke betekenis van het Griekse 'anadyomene'), dat algemeen wordt gedateerd in de jaren c. 1520-1525 en dat zich sinds 2003 in de National Gallery of Scotland in Edinburgh bevindt. Titiaans *Venus Anadyomene* vormt een moderne reconstructie van het gelijknamige schilderij van Apelles dat in de oudheid gold als een van diens meest gevierde werken en dat in tegenstelling tot zijn paneel van de *Laster* in meerdere antieke literaire bronnen werd genoemd, waarvan Plinius' beschrijving in de *Naturalis Historia* de meest uitvoerige was. Apelles' *Venus Anadyomene*, zo schreef Plinius (III: W-3), werd geroemd door lofzangen in Griekse verzen die het werk in de schaduw stelden maar tegelijkertijd een grotere vermaardheid bezorgden en was zo beroemd dat het door de Romeinse keizer Augustus werd opgedragen in de tempel van zijn vader Julius Caesar. Het had de eeuwen sinds de voltooiing door Apelles echter niet ongeschonden doorstaan, want het onderste deel was beschadigd geraakt en er was niemand die het aandurfde om het werk te restaureren, hetgeen bijdroeg aan Apelles' faam. Plinius wist daarnaast tevens te vertellen dat Campaspe, de minnares van Alexander de Grote op wie Apelles verliefd was geworden, model had gestaan voor Venus (III-G)²⁴⁷ en dat Apelles op een later tijdstip begonnen was aan een tweede schilderij van de godin dat zijn eerdere moest overtreffen. Apelles stierf echter voordat hij dit werk kon voltooien en net zoals bij zijn eerste Venus kon er ook in het geval van deze schildering niemand gevonden worden die de moed had het werk van de meester te volbrengen (III: W-4), maar zo, benadrukte Plinius, onvoltooide werken alsook de laatste schilderijen van een kunstenaar werden vaak hoger gewaardeerd dan die exemplaren die

²⁴⁶ Freedman 2004, pp. 193-194.

²⁴⁷ De Griekse Athenaeus van Naucratis vermeldde in boek XIII van zijn *Deipnosophistae* dat niet Campaspe, maar de beroemde Atheense courtesane Phryne de inspiratie leverde voor de figuur van Venus toen zij tijdens de viering van de Eleusische Mysteriën in het aanzicht van alle Grieken haar gewaad uitdeed, haar haren losmaakte en de zee betrad. Zie Athenaeus van Naucratis 2010 (LCL # 327), p. 413 [Deipn. XIII: 590-591].

wel waren afgerond, omdat hierin de ondertekening en het gedachteproces van de kunstenaar nog duidelijk te herkennen waren (III: W-5).²⁴⁸

Naast Plinius maakten ook de Griekse Athenaeus van Naucratis en de geograaf en historicus Strabo kort melding van Apelles' *Anadyomene*, net als de Romeinse redenaar Cicero, de eveneens Romeinse dichter Propertius en zijn directe collega en tijdgenoot Ovidius, die in meerdere van zijn geschriften aan het schilderij refereerde.²⁴⁹ Plinius had daarnaast geen woord gelogen over Griekse verzen die het werk uitbundig prezen, want Apelles' schilderij was tevens het onderwerp van maar liefst vijf gedichten in de verzameling Griekse epigrammen die in de renaissance bekend kwam te staan als de *Griekse Anthologie*.²⁵⁰

Op de teksten van Plinius en Strabo na waren al deze antieke geschriften die de *Venus Anadyomene* van Apelles beschreven in het eerste kwart van de zestiende eeuw bijna uitsluitend verkrijgbaar in hun oorspronkelijke taal, en allen werden ze veelvuldig bestudeerd in humanistische kringen. Titiaan was zelf echter niet in staat Latijn te lezen²⁵¹ maar hij had genoeg geleerde kennissen en vrienden die de taal wel beheersten, en het is daardoor zeer waarschijnlijk dat een van hen hem in contact bracht met wat er in de klassieke literatuur geschreven was over Apelles' beroemdste schilderij, naast hetgeen hij zelf kon opmaken uit de visuele bronnen die hem ter beschikking stonden. Titiaan was namelijk niet de eerste kunstenaar die Apelles' *Venus* opnieuw had laten herrijzen; die eer viel te beurt aan de Venetiaanse beeldhouwer Antonio Lombardo (c. 1458-1516), die rond 1510-1515 een reliëf van de *Anadyomene* vervaardigde dat vermoedelijk bestemd was voor de *Camerino di marmo* van Alfonso I d'Este (1476-1534), de hertog van Ferrara (afb. 50).²⁵² Dit gebeeldhouwde reliëf vormde mogelijk een van de

²⁴⁸ Deze onvoltooide werken riepen naast bewondering voor de meester ook een gevoel van smart op bij de beschouwer omdat de kunstenaar door de dood was weggerukt van zijn werk, aldus Plinius. Deze bewering sluit aan bij zijn eerdere uiteenzetting over de betekenis van het gebruik van het imperfectumsignatuur dat eveneens impliceerde dat het werk in kwestie nog niet voltooid was en de kunstenaar onverwachts het leven was ontvallen. Zie hiervoor ook pp. 52-53.

²⁴⁹ Voor Strabo, die meedeelde dat keizer Augustus de inwoners van Kos een vermindering van honderd talenten op het bedrag van hun te betalen belasting schonk in ruil voor Apelles' *Anadyomene*, zie zijn *Geographica*, XIV: 19 (Strabo 1929 (LCL # 223), pp. 287-289). Voor Cicero, zie *De Divinatione*, I, XIII: 23 (Cicero 1923 (LCL # 154), p. 251), *Epistulae ad Atticum* 41 (II.21): 4 (Cicero 1999 (LCL # 97), p. 201), *Orator* II: 5 (Cicero 1939 (LCL # 342), p. 309), *De Natura Deorum* I: 75 (Cicero 1933 (LCL # 268), p. 73) en *In Verrem* II, IV: 135 (Cicero 1935 (LCL # 293), p. 445). Zie verder Propertius' *Elegiae*, III, 3.9: 14 (Propertius 1990 (LCL # 18), p. 251) en Ovidius' *Epistulae ex Ponto*, IV: I (Ovidius 1924 (LCL # 151), p. 427), *Tristia*, II: 525 (Ovidius 1924 (LCL # 151), p. 95), *Ars Amatoria*, III: 224 (Ovidius 1929 (LCL # 232), p. 135); idem III: 401-402 (Ovidius 1929 (LCL # 232), p. 147) en *Amores*, I: 33-34 (Ovidius 1914 (LCL # 41), p. 375).

Cicero was de enige die Apelles' tweede, onvoltooide Venus beschreef, namelijk in zijn *De Officiis*, III: II (Cicero 1913 (LCL # 30), p. 279) en zijn *Epistulae ad Familiares* 20: 15 (Cicero 2001 (LCL # 205), p. 135), waarin hij berichtte dat Apelles het hoofd en de borst van Venus had voltooid maar de rest van haar lichaam slechts had geschetst op het moment dat hij overleed. Overigens geldt voor al deze referenties aan Apelles' *Venus Anadyomene* dat ze vaak niet meer behelzen dan één enkele zin binnen werken die aan geheel andere onderwerpen zijn gewijd.

²⁵⁰ Zie epigrammen nummer 178-182 in bijlage 4 op pp. 200-201; zie tevens *Anthologia Graeca* 1918 (LCL # 86), pp. 263-265.

²⁵¹ Padoan 1990, p. 46.

²⁵² Goffen 1997, p. 128. Antonio Lombardo was naast de schilder Dosso Dossi (Giovanni di Niccolò de Luteri, c.1486-1541/1542) een van Alfonso's hofkunstenaars en vervaardigde tussen 1506 en 1516 een grote hoeveelheid reliëfs met verschillende mythologische onderwerpen voor het Castello Estense in Ferrara en Alfonso's kamers in de Via Coperta, de overdekte passage die het Castello Estense met het Palazzo verbond. De *Camerino di marmo* bevond zich in het Castello, en moet niet worden verward met de *Camerino d'Alabastro*, Alfonso's *studiolo* in de Via Coperta; Zie Partsch 2015, Hope 1971-I, pp. 641-642, 646, 649 en Hale 2012, p. 174.

belangrijkste inspiratiebronnen voor Titiaans eigen *Venus Anadyomene*, wellicht in combinatie met fragmenten van antieke naakte vrouwensculpturen zoals de anonieme *Anadyomene* in het Vaticaan (afb. 51).²⁵³ Titiaan had in het voorjaar van 1516 Alfonso's hof in Ferrara namelijk reeds bezocht en daar enkele werken voor hem geschilderd²⁵⁴ alvorens hij in de jaren daarna, dankzij het uitstelgedrag van andere kunstenaars, uiteindelijk de opdracht had gekregen voor drie grote mythologische doeken die de wanden van Alfonso's *studiolo* in de Via Coperta moesten sieren, te weten zijn *Verering van Venus* (1518-1519, afb. 52), het *Bacchanaal van de Andrianen* (1519-1521/1523-1524, afb. 53) en de *Bacchus en Ariadne* (1520-1523, afb. 54). Het is bijzonder aannemelijk dat Titiaan tijdens een van de bezoeken aan Ferrara die de voltooiing van deze werken met zich meebracht²⁵⁵ de mogelijkheid had Antonio Lombardo's reliëf nauwkeurig te bestuderen, temeer daar het precies in deze periode was dat hij de werkzaamheden aan zijn eigen *Venus Anadyomene* begon. Daar komt bij dat uit technisch onderzoek naar voren is gekomen dat Titiaan oorspronkelijk van plan was Venus naar rechts te laten kijken op eenzelfde wijze zoals de godin dat doet in Antonio's reliëf, voordat hij op een later tijdstip besloot de positie van haar hoofd te veranderen naar de huidige stand.²⁵⁶ Ook de manier waarop Titiaan het onderwerp van de uit zee oprijzende godin heeft vormgegeven lijkt in de eerste plaats geïnspireerd te zijn op het voorbeeld van Antonio, zowel wat betreft de actie van het uitwringen van de haren als het specifieke detail van de kleine schelp, die in Titiaans versie rustig naast de godin in zee dobert en die het enige attribuut vormt dat de figuur van Venus definieert als de godin van de liefde, zoals nog zal blijken. Antonio Lombardo had Venus in zijn reliëf namelijk eveneens afgebeeld met een schelp van hetzelfde bescheiden formaat terwijl ze met haar beide handen het overvloedige water uit haar natte haren wringt, een detail dat de beeldhouwer had gebaseerd op het citaat uit de *Ars Amatoria* van Ovidius dat hij in Romeins kapitaalschrift aan de onderzijde van de voorstelling aanbracht: 'Nuda Venus madidas exprimit imbre comas' (de naakte Venus wringt het water uit haar natte haren). Met de toevoeging van deze inscriptie maakte Antonio een niet te missen toespeling op de *paragone* tussen de schilderkunst, beeldhouwkunst en poëzie en bracht hij tegelijkertijd op indirecte wijze ook de opmerking van Plinius in

²⁵³ Een beeld dat zeer waarschijnlijk echter niet heeft bijgedragen aan Titiaans conceptie van zijn *Venus Anadyomene* is de zogenaamde *Hurkende Venus*, o.a. in de collectie van de Medici aan het begin van de zestiende eeuw en bekend van een prent van Marcantonio Raimondi uit c. 1509, aangezien dit beeld op geen enkele manier overeenkomt met Titiaans geschilderde godin. De enige reden dat auteurs als Harold Wethey (Wethey 1975, p. 27) en Rona Goffen (Goffen 1997, pp. 126-128) dit beeld aandroegen als bron voor Titiaans *Anadyomene* lijkt dan ook het verwante onderwerp te zijn geweest, namelijk een Venus die wordt opgeschrikt tijdens haar bad en daarbij een arm opheft. Overigens blijft het maar de vraag of de anonieme *Anadyomene* in het Vaticaan in Titiaans tijd al bekend was en voor de kunstenaar toegankelijk; zowel Goffen als Wethey, die beiden dit beeld noemden naast dat van de *Hurkende Venus*, gaan hier niet op in.

²⁵⁴ Titiaan en zijn assistenten verbleven van 31 januari tot en met 22 maart 1516 in het Castello Estense en een van de werken die hij hier vervaardigde was zijn *Cijnspenning* (1516, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) voor de deur van Alfonso's muntenkabinet. Zie Tent. cat. Venetië en Washington 1990, p. 404, Hale 2012, pp. 161-162 en Humfrey 2013, p. 80.

²⁵⁵ Titiaan arriveerde op 17 oktober 1519 in Ferrara om zijn *Verering van Venus* in situ te voltooien, hetgeen hem drie maanden kostte, en was waarschijnlijk opnieuw ter plaatse in 1520 om beschadigingen als gevolg van onkundig opgebracht vernis te herstellen. In februari 1523 was hij wederom in Ferrara, dit keer om de laatste hand te leggen aan zijn eerder gearriveerde *Bacchus en Ariadne*. Zie Tent. cat. Venetië en Washington 1990, pp. 405-406, en Hale 2012, pp. 179, 204.

²⁵⁶ Goffen 1997, p. 128 en Kennedy North 1932, p. 158.

herinnering dat Apelles' *Venus Anadyomene* oorspronkelijk werd overschaduwd maar niettemin een grotere roem had vergaard door de Griekse gedichten die ter ere van het werk werden geschreven.²⁵⁷ Een ander werk dat Titiaan op ideeën kan hebben gebracht voor de vormgeving van zijn *Anadyomene* is een prent van Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534) die ontstond toen Raimondi een bezoek bracht aan Venetië in 1506²⁵⁸ (afb. 55), maar naast deze visuele voorbeelden zal Titiaan het niet hebben nagelaten zijn humanistische vrienden te vragen naar de overgeleverde antieke teksten die ingingen op de *Venus Anadyomene*, aangezien dit de enige manier was waardoor men kennis had van Apelles' beroemde werk, dat de tand des tijds zelf niet had doorstaan.

Wat kunsthistorici tot nu toe dan ook over het hoofd hebben gezien is dat de specifieke manier waarop Titiaan zijn *Venus Anadyomene* heeft afgebeeld zelf direct lijkt te zijn ontleend aan een van deze antieke geschriften, namelijk de Griekse verzen die Apelles' werk prezen: de gedichten uit de *Griekse Anthologie*. Noch in Plinius' en Strabo's wetenschappelijke teksten, noch in Cicero's traktaten en brieven, Propertius' *Elegiae* of Athenaeus' *Deipnosophistae* werd namelijk het feit vermeld dat Venus haar natte haren uitwong en evenmin werd de schelp genoemd of een verklaring gegeven voor de aanwezigheid hiervan. Ovidius, de enige andere klassieke auteur die de *Venus Anadyomene* van Apelles had beschreven, benoemde slechts het uitwringen van de haren, namelijk in het hierboven aangehaalde citaat uit zijn *Ars Amatoria* en tevens tussen neus en lippen door in zijn *Epistulae ex Ponto*, *Tristia* en *Amores*.²⁵⁹ Alleen in vier van de vijf eerdergenoemde gedichten in de *Griekse Anthologie* komen beide elementen samen terug, namelijk in epigrammen nummer 178, 179, 181 en 182 waarin niet alleen wordt vermeld dat Venus het water uit haar haren wrong, maar ook de link wordt gelegd tussen het oprijzen van Venus uit de zee en het verhaal van haar geboorte uit het schuim van diezelfde zee, een gebeurtenis waarbij Venus volgens de algemene opvatting in een schelp naar de kust voer. Het is dan ook precies de in deze epigrammen benadrukte connectie tussen het moment van de geboorte van Venus en haar oprijzen uit de zee die Titiaan op het idee kan hebben gebracht de schelp aan zijn weergave van de *Venus Anadyomene* toe te voegen, wellicht evenals Antonio Lombardo in de jaren daarvoor.²⁶⁰

Dat Titiaan hierbij simpelweg Antonio Lombardo's *Anadyomene*-reliëf zou hebben nagevolgd zonder binnen zijn geleerde kennissenkring te informeren naar de tekstuele oorsprong van deze door Plinius niet vermeldde motieven, en zonder daarbij op de *Griekse Anthologie* te zijn gewezen lijkt erg onwaarschijnlijk, bovenal omdat de *Griekse Anthologie* in de renaissance een uitermate populaire²⁶¹ tekst was die met de publicatie van een nieuwe editie in 1503 door Aldus Manutius (c. 1450-1515) in Venetië

²⁵⁷ Blake McHam 2013, p. 177.

²⁵⁸ Voor een samenvatting van de discussie omtrent het jaar dat Marcantonio Raimondi Venetië bezocht, zie Pon 2004, p. 41; de meeste onderzoekers gaan uit van 1506.

²⁵⁹ In boek II van zijn *Tristia* komt op de regels 527-528 evenwel de volgende zin voor: '[...] de natte Venus, die met haar handen haar natte haren droogt terwijl ze nauwelijks bedekt lijkt te zijn door haar *moederlijke water*, [...]' (mijn cursivering). Deze bondige aanduiding van de relatie van Venus' geboorte met haar oprijzen uit de zee binnen een maar liefst vijf boeken tellende tekst is mijns inziens echter veel te summier om ook maar een rol gespeeld te kunnen hebben in Titiaans en Antonio Lombardo's conceptie van de *Venus Anadyomene*.

²⁶⁰ Het gegeven dat Antonio Lombardo kennis had van de betreffende epigrammen uit de *Griekse Anthologie* blijkt uit het feit dat de geboorte van Venus niet wordt genoemd in het citaat van Ovidius' *Ars Amatoria* dat hij op zijn reliëf aanbracht, terwijl Antonio de godin wél verbeeldde met één voet op de schelp alsof ze op het punt staat te beginnen aan haar tocht naar de kust.

²⁶¹ Clark 2006, p. 390.

ook nog eens gemakkelijk verkrijgbaar was. Het feit dat het hierbij ging om een tekst in klassiek Grieks zal voor Titiaan geen problemen hebben opgeleverd, want een van zijn goede vrienden met wie hij in deze jaren nauw contact onderhield was de Venetiaanse humanist, dichter en diplomaat Andrea Navagero (1483-1529) die niet alleen het Latijn, maar ook het Grieks machtig was.²⁶² Navagero had zelf tientallen epigrammen naar het voorbeeld van de gedichten uit de *Griekse Anthologie* geproduceerd²⁶³ en stond Titiaan in deze tijd veelvuldig terzijde bij het opstellen van elegante, volgens de regels van de retorica geformuleerde brieven,²⁶⁴ waardoor het niet ondenkbaar is dat Navagero Titiaan ook voorzag van een zelfgemaakte Italiaanse vertaling van de vier betreffende epigrammen uit de *Griekse Anthologie*, net zoals Titiaan bij het concipiëren van zijn mythologische doeken voor Alfonso d'Este vertalingen van klassieke teksten had ontvangen van de humanist Mario Equicola (1470-1525).²⁶⁵ Daar komt nog bij dat Titiaan juist nadrukkelijk géén gebruik lijkt te hebben gemaakt van drie contemporaine teksten die het motief van de Venus Anadyomene of Apelles' schilderij beschreven, namelijk Angelo Poliziano's (1454-1494) *Le Stanze per la Giostra*²⁶⁶, zijn epigram getiteld *Kupris Anadyomene*²⁶⁷ en Giovanni Pontano's (1426/1429-1503) *Eridanus*.²⁶⁸ In canto's 99-102 van de *Stanze*, ontstaan ter gelegenheid van Giuliano de' Medici's overwinning in een steekspel dat had plaatsgevonden in januari 1475 te Florence, zette Poliziano namelijk wel uiteen hoe Venus na haar geboorte in een schelp naar de kust voer en hoe ze daar oprees uit de zee, maar hij vermeldde daarbij tevens dat de godin met haar linkerhand haar genitaliën bedekte en dat ze werd opgewacht door de Horae die haar aankleedden en uitdosten met juwelen.²⁶⁹ Indien Titiaan deze tekst als inspiratiebron had genomen ligt het voor de hand te veronderstellen dat hij een of meerdere van deze details in zijn schilderij had opgenomen, en dat is nu juist niet het geval. Hetzelfde geldt voor Poliziano's *Kupris Anadyomene*, een epigram over Apelles' *Venus Anadyomene* dat Poliziano naar eigen zeggen had geschreven in navolging van de gedichten in de *Griekse Anthologie*, waarin eenzelfde soort bijzonderheden aan de orde komen die in Titiaans schilderij geen plaats hebben

²⁶² Navagero was als redacteur verbonden aan de uitgeverij van Aldus Manutius en was een van de medeoprichters van de Aldijnse Academie waar tijdens bijeenkomsten uitsluitend in het Grieks werd geconverseerd. In 1516 werd hij benoemd tot de nieuwe bibliothecaris van de Biblioteca di San Marco; zie Wilson 1973, pp. 7-8 en Hale 2012, p. 33.

²⁶³ Wilson 1973, pp. 12-13, 17, 84.

²⁶⁴ Voor Andrea Navagero's rol als ghostwriter van Titiaans brieven zie Tietze-Conrat 1944, pp. 122-123 en Padoan 1990, p. 48.

²⁶⁵ Voor de identificatie van Mario Equicola als de persoon die Titiaan de vertalingen leverde van o.a. de *Imagines* van Philostratus de Oudere voor de vervaardiging van zijn *Verering van Venus* en het *Bacchanaal van de Andrianen*, zie Humfrey 2007, p. 72.

²⁶⁶ Poliziano schreef zijn *Stanze* tussen april 1476 en april 1478, maar de tekst werd pas voor het eerst gepubliceerd in zijn *Cose vulgare del Politiano* uit 1494; zie Welliver 1971, p. 34.

²⁶⁷ Poliziano voegde zijn *Kupris Anadyomene* toe aan een brief die hij in 1494 aan de in Bologna werkzame humanist Codro (Antonio Urceo, 1446-1500) zond. Het duurde echter tot 1498 voordat het epigram in druk verscheen, namelijk in Poliziano's *Opera omnia*, gepubliceerd door de uitgeverij van Aldus Manutius in Venetië; Horne 1908, p. 150 en Clark 2006, pp. 390-391.

²⁶⁸ Hoewel Pontano zijn *Eridanus* schreef tussen 1483 en 1503 werd de tekst pas in 1518 gepubliceerd door Aldus Manutius in Venetië; Long 2008, pp. 11-12 en Raczyńska 2003, p. 275.

²⁶⁹ Voor de tekst van de Poliziano's canto's zie Horne 1908, pp. 149-150 of Poliziano 1494 (1979), pp. 51-53. Poliziano's *Stanze* wordt algemeen beschouwd als een van de bronnen die Sandro Botticelli gebruikte voor zijn *Geboorte van Venus* (c. 1484/1485, Galleria degli Uffizi, Florence) omdat Botticelli precies deze elementen wél in zijn voorstelling opnam. Botticelli's *Geboorte van Venus* stelt echter weer geen Venus Anadyomene voor, aangezien hij niet haar oprijzen uit de zee en het uitwringen van de haren heeft verbeeld, maar Venus' tocht op de schelp waarbij ze wordt voort geblazen door zefieren en wordt opgewacht door een Hora die klaarstaat met een gewaad.

gekregen,²⁷⁰ net zoals dat ook het geval is in de *Eridanus* van Pontano, die in deze gedichtenbundel schreef dat Venus slechts tot op de borst te zien was toen ze haar haren uitwong en daarbij werd gadeslagen door Mars tot hij zich niet langer kon bedwingen en de godin vastgreep.²⁷¹

Al deze punten bij elkaar maken het dus bijzonder waarschijnlijk dat Titiaan voor de vervaardiging van zijn *Venus Anadyomene* teruggreep op een hem geleverde vertaling van de vier epigrammen uit de *Griekse Anthologie*, maar naast deze tekst en Antonio Lombardo's reliëf maakte Titiaan ook gebruik van een bron die Antonio duidelijk links had laten liggen, namelijk Plinius' beschrijving van de *Venus Anadyomene* in zijn *Naturalis Historia*. Anders dan Antonio, die Venus ten voeten uit weergaf terwijl ze op de golven stond, koos Titiaan ervoor om haar slechts af te beelden tot op haar bovenbenen, precies in overeenstemming met hoe Apelles' *Venus Anadyomene* er volgens Plinius uitzag in zijn eigen tijd nadat keizer Augustus het werk had opgedragen in de tempel van Caesar, namelijk ten halven lijve doordat het onderste deel van het schilderij beschadigd was geraakt en niemand het durfde te restaureren. Titiaan kan dit detail nergens anders vandaan hebben gehaald dan uit de *Naturalis Historia*, want Plinius' tekst was de enige literaire bron van alle eerdergenoemde geschriften, zowel antiek als contemporain, die de ruïneuze staat van het schilderij beschreef en daarbij specificeerde dat alleen het bovenste gedeelte de opeenvolging der eeuwen tot dan toe had doorstaan. In plaats van Plinius' beschrijving echter getrouw na te volgen bedacht Titiaan een ingenieuze oplossing voor het probleem van Venus' geruïneerde onderlijf: hij liet het zeewater tot aan haar dijen komen en suggereerde op deze manier dat Venus' onderbenen niet geschilderd konden worden omdat ze zich onder water bevonden. Titiaan liet hiermee zien dat hij de enige schilder in de geschiedenis was die niet alleen de durf, maar ook het talent had om Apelles' werk te restaureren, wat hem automatisch op gelijke hoogte bracht met Apelles zelf. Tegelijkertijd vormde zijn *Venus Anadyomene* ook een moderne herschepping van Apelles' beroemde schilderij, waarmee Titiaan de beschouwers van zijn werk helder voor ogen stelde dat hij naast de gelijke van Apelles tevens zijn moderne opvolger was, en wellicht zijn meerdere.

Naast deze wedijver met Apelles ging Titiaan met zijn *Venus Anadyomene* ook nog de competitie aan met al die andere herscheppingen van de *Venus Anadyomene* die sinds Apelles' tijd waren verschenen in de rivaliserende media van de beeldhouwkunst en de poëzie, zoals Antonio Lombardo's reliëf, mogelijke

²⁷⁰ Ook in zijn *Kupris Anadyomene* legde Poliziano de nadruk op Venus' linkerhand die haar genitaliën aan het zicht onttrok: 'Kijkend naar de *Kupris Anadyomene*, het werk van Apelles, slaak ik een diepe zucht van verbazing bij het zien van het gezicht van het jonge meisje dat zowel plezier als schaamte uitdrukt. Met haar rechterhand knijpt ze het borrelende water uit haar haar, dat nat was van het zeeschuim. Ik was bang dat ik doorweekt zou worden toen haar linkerhand, die haar ondergedompelde schaamstreek bedekte, golven naar haar borst zond, die de rillingen ondervond van een meisje dat een moeder wordt. Als de geketende Ares zelfs ook maar in staat zou zijn geweest haar op deze manier te hebben, dan zou hij zich nooit hebben willen bevrijden'. Voor een behandeling van de achtergrond omtrent dit epigram zie Clark 2006.

²⁷¹ De betreffende regels uit Pontano's *Eridanus* luiden als volgt: '[...] de woeste god liet zijn speer en zijn schild in de steek, toen hij door stomheid was geslagen bij zijn eerste genotsvolle aanblik van Venus. Gouden Venus, bij toeval, droogde haar natte haren en was zeker naakt, als ze niet gedeeltelijk was gekleed door het water; haar borst werd bedekt door het water [maar] haar nek en schouders rezen er bovenuit, en met haar rechterhand was ze druk bezig haar wanordelijke haren op te tillen. Het onderste deel van haar borsten was bedekt, maar doordat ze haar arm optilde kwam dat deel tevoorschijn dat de Gratiën hadden versierd met de roos van Fenicië [...] Ze was nog aan het praten en bond haar droge haren [zelf] zorgvuldig bijeen [...] toen de jongeman uit zijn schuilplaats tevoorschijn kwam en de geschrokken godin vastpakte en zijn verlangende arm om haar witte hals sloeg [...]'. Zie Long 2008, p. 12 voor de oorspronkelijke Latijnse tekst.

antieke sculptuurfragmenten en de gedichten uit de *Griekse Anthologie*. Titiaans *Anadyomene* was namelijk de eerste geschilderde verbeelding van de Venus Anadyomene naar het voorbeeld van Apelles sinds de grote meester zelf; figuren als Marcantonio Raimondi en Antonio Lombardo hadden dan wel de primeur in respectievelijk de prent- en beeldhouwkunst, maar Apelles' *Venus* was een schilderij geweest en dat maakte Titiaan tot de allereerste kunstenaar die de uitdaging aanging om de uit zee oprijzende godin te schilderen. Titiaan zorgde er daarom voor dat er absoluut geen twijfel kon bestaan dat de schilderkunst het medium bij uitstek was, en hijzelf uiteraard de schilder, die er het beste in was geslaagd Venus te laten herleven. Met zijn *Venus Anadyomene* creëerde hij namelijk een spektakelstuk waarin hij met behulp van de eenvoudige compositie precies de nadruk legde op juist die aspecten die alleen de schilderkunst werkelijk natuurgetrouw kon verbeelden, zoals het zeewater dat om Venus benen klotst, de blauwe lucht met de donkere wolken²⁷² en bovenal het inkarnaat van Venus zelf, dat in tegenstelling tot het koude marmer van de beeldhouwkunst en de onpersoonlijke woorden van de poëzie de illusie wekt van een figuur van vlees en bloed.

Titiaan spreidde hiermee zijn kennis tentoon van de *paragone* tussen de verschillende kunsten, een debat dat in het eerste kwart van de zestiende eeuw nog levendig werd gevoerd, maar deze toespeling kon alleen worden opgemerkt door een onderlegde beschouwer die thuis was in de humanistische cultuur van zijn tijd en die op de hoogte was van het voortleven van Apelles' *Venus Anadyomene* in de antieke literatuur en beeldhouwkunst. Ook het thema van de Venus Anadyomene op zich was voorbehouden aan een kleine intellectuele elite, en Titiaan benadrukte met de incorporatie van de beeldelementen die hij had ontleend aan de *Griekse Anthologie* en Plinius' tekst dan ook maar wat graag zijn eigen eruditie. In combinatie met het bescheiden formaat van het doek lijkt deze thematiek, alsook het feit dat het om een vrouwelijk naakt gaat, te wijzen in de richting van een geleerde opdrachtgever die de *Venus Anadyomene* mogelijk bestemd had als pronkstuk voor zijn *studiolo*, waar het schilderij de opdrachtgever en zijn gelijkstemde gasten gelegenheid bood tot diepgaande discussies over de klassieke literatuur en de verdiensten van de schilderkunst, naast de openlijke bewondering van het naakte vrouwenlichaam.

Wie deze opdrachtgever was, is niet bekend; in de literatuur wordt over het algemeen gedacht aan iemand afkomstig uit Venetië omdat de stad zelf regelmatig werd vergeleken met Venus en omdat Cyprus, sinds de oudheid verbonden met Venus en haar cultus, de belangrijkste Venetiaanse kolonie was in het oostelijke gedeelte van het Middellandse Zeegebied.²⁷³ Luba Freedman daarentegen is ervan overtuigd dat Alfonso d'Este het werk bij Titiaan had besteld omdat Titiaan in een brief van 19 februari 1918²⁷⁴ aan de hertog sprak over een verder niet gedocumenteerd en onbekend schilderij dat hij *il bagno* noemde.²⁷⁵ Dit móest wel gaan over zijn *Venus Anadyomene*, aldus Freedman, want dit was een

²⁷² Goffen 1997, p. 131.

²⁷³ Tent. cat. Atlanta, Minneapolis en Houston 2010, p. 34; Venetië leek net zoals de godin op te rijzen uit de zee, en zou zelfs haar naam aan die van de godin hebben ontleend.

²⁷⁴ Freedman maakte hier een fout wat betreft de datum van Titiaans brief, die zij stelde op 15 februari 1517 hoewel Charles Hope al in 1971 had bewezen (Hope 1971-I, p. 643) dat de brief op 19 februari 1918 gedateerd moet worden, hetgeen hij in 1977 nogmaals onderstreepte (Hood en Hope 1977, p. 546).

²⁷⁵ Freedman 2004, p. 194; Freedman volgt hierbij een theorie die reeds door G. Gronau in 1904 was gepubliceerd, maar die sinds zijn verschijning om goede redenen weinig medestanders had gevonden onder andere kunsthistorici. Zie Brigstocke 1978, p. 177.

schilderij van een ‘badende’ Venus, oftewel ‘the goddess shown in the act of ritual purification’. Zoals inmiddels duidelijk zal zijn geworden is deze identificatie niet correct, want Titiaans *Venus* is geen baadster en zeker niet bezig met een rituele purificatie, wat het bijzonder onwaarschijnlijk maakt dat Titiaans vermelding van *il bagno* verwijst naar zijn *Venus Anadyomene*.²⁷⁶ De opdrachtgever van de *Venus Anadyomene* bleef hierdoor tot nu toe een mysterie, maar toen het schilderij in 2003 werd schoongemaakt en een eerdere bedoeking die het resultaat was van een oude restauratie werd weggehaald ontdekten de restauratoren op de achterkant van het oorspronkelijke doek een oude inscriptie in een zestiende of zeventiende-eeuws handschrift, bestaande uit de woorden ‘RAffe Raggio’.²⁷⁷ Deze inscriptie zou kunnen verwijzen naar een voormalige bezitter die Raffaele Raggi of Raggio heette, aldus de meest recente literatuur,²⁷⁸ maar de identiteit van deze persoon bleef onbekend.

Vermoedelijk ging het mijns inziens hierbij om Raffaele Raggi (fl. 1479?-c.1524), een lid van de adellijke familie Raggi (soms ook gespeld als Raggio) die afstamden van de graven Rossi uit Parma en die zich in de dertiende eeuw in Genua²⁷⁹ hadden gevestigd. De Raggi’s waren bijzonder actief in het politieke leven van Genua en de vele leden die de familie rijk was vervulden talloze openbare en bestuurlijke functies. Raffaele, die in 1625 door Anthony van Dyck (1599-1641) postuum werd vereeuwigd op een portret dat deel uitmaakte van een collectie schilderijen ter meerdere eer en glorie van de familie (afb. 56), was een *anziano* (staatsman) en werd in 1505 benoemd tot prefect van de triremen (galeien) van de Republiek. Twee jaar later, in 1507, was hij opgeklommen tot *generale di galere* en werd hij verkozen tot *governatore* van Corsica, hoewel hij dit ambt weigerde.²⁸⁰ Raffaele Raggi was,

²⁷⁶ Veel aannemelijker is het dat Alfonso de opdracht voor zijn *bagno* annuleerde ten gunste van de opdracht voor de *Verering van Venus* die hij Titiaan in maart van dat jaar gaf, aangezien er geen schilderij van een baadster wordt genoemd in de inventarissen van de d’Este collectie en men in de jaren zestig van de vorige eeuw tijdens een restauratie van Titiaans *Madonna en kind met zes heiligen* (*San Nicolò altaarstuk*, c.1514 en c. 1520-1525) stuitte op een eerste opzet voor een schildering van een figuur bij een rivier in een landschap onder de verflagen van de huidige voorstelling, een geschilderde schets die mogelijk de beoogde *bagno* voorstelt die Titiaan nooit voltooide; Hood en Hope 1977, pp. 534, 546-548. Zie het artikel van Hood en Hope in het algemeen voor een bespreking van de waarschijnlijke *bagno* en de eerdere versie van de *Madonna en kind met zes heiligen* die tijdens de restauratie aan het licht kwam.

²⁷⁷ Tent. cat. Edinburgh 2004, p. 95.

²⁷⁸ Tent. cat. Atlanta, Minneapolis en Houston 2010, p. 35.

²⁷⁹ Patrone 2004, p. 40.

²⁸⁰ Ferrero z.j., p. 38. Raffaele Raggi trouwde met Chiaretta (Chiara) de Fornari en kreeg drie kinderen: een dochter Geronima en twee zonen, Stefano (test. 4 november 1559) en Nicolò (test. 23 mei 1575). Over Nicolò is niet veel meer bekend dan dat hij *governatore* van de Republiek Genua is geweest, in 1572 het *gius onorifico* kreeg van de kerk van San Giorgio en de oprichter was van de *Dispensa Raggi* (1575-1577). Zijn broer Stefano daarentegen liet meer sporen na; in 1500 was hij lid van de Hoge Raad van Genua, in 1515 besloot hij het geluk te beproeven als koopman en in 1517 werd hij, net als zijn vader voor hem, verkozen tot *anziano*. Stefano zorgde er mogelijk mede voor dat de familie in 1528 toetrad tot de *Albergo* van de familie Fieschi, waarna de dubbele naam Fieschi Raggi werd gevoerd. Keizer Karel V verleende Stefano en al zijn nakomelingen in 1529 de titel van paltsgraaf (*conte palatino*), en in 1533 aanvaarde hij de functie van Senator van de Republiek Genua, terwijl hij in de jaren 1529-1530 en in 1536 tevens ambassadoriale bijeenkomsten organiseerde. Ondertussen maakte Stefano ook onderdeel uit van de bouwcommissie die zich bezighield met de bouw van de kathedraal van Genua, de San Lorenzo, in 1530. De Raggi’s onderhielden nauwe handelsbetrekkingen met de zuidelijke Nederlanden en dan met name met Antwerpen, hetgeen waarschijnlijk de reden is dat Stefano zich rond 1510-1515 of na 1517 liet portretteren door de Antwerpse schilder Joos van Cleve (c.1485-1540/1541; Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genua) en hij hem de opdracht gaf voor een groots altaarstuk dat tot op de dag van vandaag de familiekapel in de Chiesa di San Donato te Genua siert, namelijk Joos van Cleve’s *San Donato-altaarstuk* (c. 1522). Bologna 1995, p. 141, Ferrero z.j., p. 38, Patrone 2004, p. 40, en Leeftang 2007, p. 119.

voor zover mij bekend, de enige Raffaele van betekenis binnen de familie Raggi²⁸¹ tussen de jaren waarin Titiaans *Venus Anadyomene* ontstond en 1662, toen het schilderij voor het eerst werd gedocumenteerd in de collectie van Christina van Zweden (1626-1689) in het Palazzo Riario te Rome. Raffaele liet zijn testament optekenen op 7 juni 1524 en stierf vermoedelijk niet veel later hetgeen een *terminus ante quem* zou betekenen voor de *Venus Anadyomene*, die vanwege stilistische redenen altijd werd gedateerd op de jaren 1520-1525. Het idee dat Raffaele mogelijk de opdrachtgever was biedt ook een verklaring voor het opmerkelijke feit dat zowel Vasari (1568) als Ridolfi (1648) met geen woord reppen over de *Anadyomene* terwijl zij beiden lange opsommingen maakten van een groot aantal werken die Titiaan had vervaardigd, en met name Ridolfi veel moeite²⁸² had gedaan zowel werken in privécollecties als openbaar bezit te behandelen. Kennelijk waren beide auteurs niet op de hoogte van het bestaan van de *Venus Anadyomene*, noch hun inlichtingenbronnen, en dat maakt het bijzonder waarschijnlijk dat het schilderij zich al die tijd in een minder toegankelijke of relatief onbekende privéverzameling bevond of overging van de ene op de andere bezitter, zoals het geval kan zijn geweest binnen de familie Raggi en hun verschillende kunstcollecties in Genua én Rome.²⁸³ Nader onderzoek in de archieven van de familie Raggi, die tot nu toe slechts deels zijn ontsloten, en de relevante documenten in het Archivio di Stato di Genova zoals Raffaele Raggi's testament zullen in de toekomst wellicht een interessant licht op deze kwestie kunnen werpen, maar één aspect zal waarschijnlijk onbelicht blijven. De vraag blijft namelijk of Raffaele, indien hij daadwerkelijk de opdrachtgever was, Titiaan had gevraagd een niet nader gespecificeerd mythologisch naakt te vervaardigen in de trant van Titiaans *Flora* (c. 1516-1518, afb. 57)²⁸⁴ en andere vergelijkbare werken en dat Titiaan met behulp van zijn geleerde vrienden zelf tot het

²⁸¹ Stefano kreeg in ieder geval drie zonen waarvan hij er één Raffaele noemde, maar het is onduidelijk of deze Raffaele de volwassenheid haalde. Zijn broer Nicolò kreeg twee zonen genaamd Giovanni Battista en Girolamo, die echter al vóór hun vader overleden zonder nakomelingen na te laten, waarmee deze tak van de familie Raggi ophield te bestaan. De hoofdtak van de familie Raggi werd daardoor gevormd door de kinderen en kleinkinderen van Raffaele's broer Giovanni Battista (Gio Batta), maar ook onder hun nakomelingen bevond zich, voor zover mij bekend, geen zoon die de naam Raffaele kreeg.

²⁸² Conaway Bondanella 1996, pp. 37-38.

²⁸³ De familie Raggi had een eigen palazzo in Rome vlakbij het Piazza del Campidoglio waar zich in 1664 een deel van de indrukwekkende kunstcollectie van de familie bevond, waartoe o.a. werken van Titiaan, Caravaggio en Van Dyck behoorden. De Raggi's hadden een nauwe band met Rome; veel familieleden trokken naar de Eeuwige Stad (waaronder bijna alle achterkleinzonen van Gio Batta, de hoofdtak van de familie) waar zij belangrijke posities aan het pauselijke hof vervulden, zoals de kardinalen Ottaviano (1591-1643) en Lorenzo Raggi (1615-1687) alsook Tommaso Raggi (1595-1679), admiraal van de pauselijke vloot en degene die o.a. Anthony van Dyck de opdracht had gegeven voor de serie postume portretten van zijn voorouders. Zie Tent. cat. Genua 2004, pp. 321-326, en *Veiling Old Master Paintings*, lot 33 (Sotheby's Amsterdam, 8 mei 2007) via <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.33.html/2007/old-master-paintings-am1027/#>.

Het is hierdoor zeker niet ondenkbaar dat, als Raffaele inderdaad de oorspronkelijke opdrachtgever was, de *Venus Anadyomene* na zijn dood via zijn zonen en hun erfgenamen werd doorgegeven binnen de familie en door een van hen in de tweede helft van de zeventiende eeuw werd meegenomen naar Rome, alwaar het in de jaren 1660 verkocht of geschonken kan zijn aan Christina van Zweden.

²⁸⁴ Titiaans *Flora* vertoont opvallende overeenkomsten met zijn *Venus Anadyomene*, zowel stilistisch als iconografisch. De schilderijen stellen allebei namelijk een klassieke godin voor, een toonbeeld van vrouwelijke schoonheid, die ten halve lijve dicht tegen de beeldrand is afgebeeld met een ongespecificeerde of eenvoudige achtergrond. Beide figuren kijken de beschouwer niet rechtstreeks aan, maar hebben hun hoofd naar links of rechts gewend terwijl ze hun blik richten op een persoon of object die geen deel uitmaakt van de voorstelling, en beiden worden vergezeld door slechts één attribuut dat hen identificeert als respectievelijk de godin van de liefde en de godin van de lente en de bloemen: Venus heeft de kleine schelp die naast haar in zee dobbert en Flora de bloemen die ze in haar rechterhand vasthoudt. Daarnaast is er in allebei de werken sprake van een zekere ambiguïteit, want Venus en Flora mogen dan twee mythologische godinnen voorstellen, tegelijkertijd zijn het ook naakte

thema van de *Venus Anadyomene* kwam, of dat Raffaele zelf expliciet de opdracht gaf voor dit onderwerp en de bijzondere vormgeving ervan.

Hoe de vork ook in de steel mag hebben gestoken, met zijn *Venus Anadyomene* haalde Titiaan alles uit de kast om zich te presenteren als de moderne opvolger van Apelles, maar ironisch genoeg was het juist dit werk dat geheel onbekend bleef bij zijn kunstminnende tijdgenoten, waardoor zijn identificatie met Apelles uiteindelijk niet meer dan een beperkt publiek zal hebben bereikt en pas vele eeuwen later als zodanig werd herkend.

6.3 De Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus

Twee werken die daarentegen wel toegankelijk waren voor het grote publiek en waarin Titiaan eveneens refereerde aan Apelles waren zijn *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus* (1519-1522, afb. 58) en zijn *Madonna en kind met zes heiligen (San Nicolò altaarstuk/ Madonna dei Frari)* (c.1514 en c. 1520-1525, afb. 59) die beide niet geheel toevallig ontstonden omstreeks 1520-1525, dezelfde periode als de *Venus Anadyomene*. De manier waarop Titiaan in deze werken naar Apelles verwees was dezelfde methode die Rafaël twee jaar eerder in zijn schilderijen voor het Franse hof had toegepast, namelijk het gebruik van een signatuur in het imperfectum. Titiaan signeerde zijn *Madonna dei Frari* ‘TITIANUS FACIEBAT’ op de *tabula ansata* in het midden van de achtergrond terwijl hij de woorden ‘TICIANUS FACIEBAT M•D• XXII’ aanbracht op de gebroken zuil in het rechterzijpaneel van het *Herrijzenis altaarstuk*, onder de voet van St. Sebastiaan.

De mogelijkheden waarop Titiaan in aanraking kan zijn gekomen met de betekenis van het imperfectumsignatuur zijn talrijk; verschillende personen uit zijn humanistische kennissenkring kunnen hem er op hebben gewezen en hij kan het zelf natuurlijk zijn tegengekomen in de *Naturalis Historia* van Plinius, maar bovenal bestaat de kans dat Titiaan het imperfectumsignatuur had opgemerkt in een groeiend aantal kunstwerken van andere Venetiaanse kunstenaars als Vittore Carpaccio (c. 1465-1525/1526) en zijn voormalige leermeester Giovanni Bellini (1430/1435-1516), naast het gebruik ervan in werken van kunstenaars die niet afkomstig waren uit Venetië en die ontstonden in de nabijgelegen steden, alsook wellicht de *Adam en Eva* prent (1504, Metropolitan Museum of Art, New York)²⁸⁵ van de in 1505-1506 in Venetië werkzame Albrecht Dürer, die volop verkrijgbaar was.²⁸⁶

vrouwenfiguren in verschillende stadia van ontkleding. Verder zijn ook de formaten van beide werken vergelijkbaar: 74 x 56,2 cm (*Venus*) en 79,7 x 63,5 cm (*Flora*). Alles bij elkaar lijkt dit er mijns inziens in ieder geval op te wijzen dat de *Flora* en de *Venus Anadyomene* bestemd waren voor eenzelfde soort locatie, waarschijnlijk de *studiolo* van een geleerde opdrachtgever.

²⁸⁵ Zie hiervoor ook noot 197 op p. 55.

²⁸⁶ Giovanni Bellini ondertekende zijn *Dame met een spiegel* (1515, Kunsthistorisches Museum, Wenen) met een signatuur in het imperfectum, evenals Vittore Carpaccio, die het imperfectumsignatuur toepaste in zijn *Begraffenis van St. Hiëronymus* en *Visioen van St. Augustinus* (beide 1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni te Venetië); zie bijlage 3 voor een overzicht van het gebruik van het imperfectumsignatuur door Italiaanse kunstenaars tot aan het jaar 1575. De Venetiaanse schilder en schrijver Paolo Pino (fl. 1535-1565) prees het gebruik van het imperfectumsignatuur enkele decennia later aan in zijn *Dialogo di pittura* (1548): ‘Hetzelfde [faciebat] schreef de god der schilderkunst, Apelles, die wenste te suggereren dat hij altijd een grotere diepgang in kennis ontwaarde, en dat hoe meer men leert, des te meer er te leren valt’, aldus Pino, en dat was de reden dat hij zelf in zijn eigen werken ook het imperfectumsignatuur toepaste. Zie Land 2000, p. 164 en Blake McHam, pp. 265-268 voor een uiteenzetting over de invloed van Plinius op Pino’s *Dialogo di pittura*.

Zelf had Titiaan nog niet eerder het imperfectumsignatuur toegepast, want hij gaf er in deze periode (c. 1520-1530) de voorkeur aan om die werken die hij ondertekende slechts te voorzien van zijn naam, 'TICIANVS' of 'TITIANVS', soms vergezeld van de letter F.²⁸⁷ Dit was ook de manier waarop hij zijn *Tenhemelopneming van Maria* (1515-1518) had gesigneerd²⁸⁸, een gigantisch altaarstuk van bijna zeven meter hoog dat bestemd was voor het hoofdaltaar van de grootste Franciscanerkerk in Venetië, de Santa Maria Gloriosa dei Frari (afb. 61). De *Tenhemelopneming* vormde een enorme uitdaging voor Titiaan om te laten zien wat hij kon op een van de meest prominente locaties van de stad, en de onthulling van het altaarstuk op 19 mei 1518 was een belangrijke publieke gebeurtenis in aanwezigheid van leden van het Venetiaanse stadsbestuur en buitenlandse hoogwaardigheidsbekleders.²⁸⁹ Het buitengewoon innovatieve altaarstuk²⁹⁰ maakte diepe indruk op de genodigden en zorgde ervoor dat Titiaan werd overspoeld door een groot aantal nieuwe opdrachten, waaronder die voor het *Herrijzenis altaarstuk*, het eerste werk dat hij voorzag van een imperfectumsignatuur. De reden dat hij er voor koos om dit werk te signeren met zijn naam in combinatie met het door Plinius zo geprezen *faciebat* is mijns inziens tweeledig en heeft in de eerste plaats te maken met Titiaans onverholen gevoel van trots op een werk dat niet alleen goed gelukt was, maar dat ook door een ander dan de opdrachtgever zo werd begeerd dat hij bereid was tot intrige om het in zijn bezit te krijgen.

Deze ander was Alfonso d'Este, die in september 1519 een boze brief stuurde aan Jacopo Tebaldi, zijn ambassadeur in Venetië, met de opdracht Titiaan onmiddellijk te zoeken en hem in niet mis te verstane woorden duidelijk te maken dat Alfonso nog altijd wachtte op zijn *Verering van Venus*, die Titiaan al lang geleden beloofd had te zullen voltooien. Titiaan was echter op een reis naar Padua, zo meldde Tebaldi op 3 oktober, en een week later voegde hij daaraan toe dat Titiaan daar was voor een ontmoeting

²⁸⁷ Titiaan signeerde in totaal 79 van de 309 werken die tegenwoordig van hem bekend zijn en die kunnen worden aangemerkt als eigenhandig of eigenhandig in samenwerking met zijn atelier, wat neerkomt op een percentage van 26%. Hierbij ben ik uitgegaan van de driedelige oeuvre-catalogus van Harold E. Wethey (Wethey 1969-1975), die ondanks zijn ontstaan in de jaren zeventig van de vorige eeuw nog altijd de meest complete overzichtscatalogus vormt van Titiaans werk.

Titiaans signaturen zijn onder te verdelen in zeven verschillende typen op basis van hun formulering; zie hiervoor ook bijlage 5. Allereerst is er de groep signaturen die bestaat uit zijn naam, gespeld als 'TICIANVS' (4 keer) of 'TITIANVS' (9 keer), in veel gevallen voorzien van de letter F ('TITIANVS F': 29 keer; 'TICIANVS F': 10 keer). Ten tweede zijn er de signaturen waarin hij gebruikmaakte van zijn naam plus de letter P ('TITIANVS P': 6 keer), en één keer van 'pinxit' ([...]TITIANVS CADORINVS PINXIT'). De derde groep bestaat uit die signaturen waarin hij ondertekende met 'fecit' (4 keer; 'Ticianus Fecit', 'Titianus Vecelius eques. Caes. fecit' en 2 keer 'TITIANVS FECIT'). Daarna volgen nog de signaturen die bestaan uit zijn naam, in alle gevallen gespeld als TITIANVS, gevolgd door een verwijzing naar zijn status als *aeques caesaris* (7 keer, bestaande uit 'TITIANVS' plus 'EQUES CES. F. 1543', 'AEQ. CAES. F.', 'AEQVES. CAES.', 'VECELLIVS OPVS AEQVES CAES.', 'VECELIVS AEQUES F.', 'E. F.' en 'EQVES. C. F.'). Als laatste volgen nog de signaturen die slechts bestaan uit twee letters (T.V. en T.V.) en de ene keer dat Titiaan gebruik maakte van het woord OPVS ([...]TITIANI OPVS'). Een speciale categorie wordt gevormd door zijn imperfectumsignaturen die hij in totaal vier keer toepaste: '[...] TITIANUS VECELIUS FACIEBAT', 'TICIANUS FACIEBAT M•D• XXII' en 2 keer 'TITIANVS FACIEBAT', waarvan er één later werd veranderd in 'TITIANVS FECIT FECIT'.

²⁸⁸ Titiaan signeerde zijn *Tenhemelopneming* 'TICIANVS' op de sarcofaag.

²⁸⁹ Hale 2012, p. 161 en Humfrey 2007, pp. 66, 71. De Venetiaanse historicus Marin Sanudo de Jongere (1466-1536) noteerde de onthulling van het altaarstuk zelfs in zijn dagboek; Humfrey 2007, p. 71.

²⁹⁰ Humfrey 2007, p. 70 benadrukt dat de noviteit van de *Tenhemelopneming* niet alleen lag in Titiaans stijl en compositie, maar ook in de manier waarop het werk de heersende opvatting over de functie van een altaarstuk veranderde.

met de ‘Zeer Eerbiedwaardige [...]’.²⁹¹ Het betrof hier Altobello Averoldi (1468-1531), een lid van de invloedrijke Averoldi familie uit Brescia en van 1517 tot 1523 de pauselijke legaat in Venetië alsook bisschop van de door Venetië geregeerde stad Pula. Averoldi was proost van de kerk van Santi Nazaro e Celso in Brescia en had Titiaan in Padua ontmoet om hem de opdracht te geven voor een werk voor het hoofdaltaar van de kerk, het latere *Herrijzenis altaarstuk*; ‘magistro Titiaan was hierover lang met hem in overleg, volgens hetgeen ik heb begrepen van vrienden van mij, en magistro Titiaan heeft het me niet ontkend’, zo schreef Tebaldi op 10 oktober aan de hertog.²⁹² Het zal Alfonso hebben gestoken dat de voltooiing van zijn lang verwachtte werk vertraging had opgelopen doordat Titiaan voorrang gaf aan zijn ontmoeting met Averoldi, maar niet lang daarna leverde Titiaan alsnog zijn *Verering van Venus* af en leek alles vergeven en vergeten. Het moet voor Alfonso dan ook een onaangename verrassing zijn geweest dat slechts een jaar later de geschiedenis zich op exact dezelfde wijze herhaalde, waarbij hij wederom op de tweede plaats kwam te staan.

Op 17 november 1520 schreef Alfonso namelijk weer een gepikeerde brief aan Tebaldi waarin hij hem opdroeg Titiaan achter de vodden te zitten omdat Titiaan zijn belofte voor een nieuw schilderij voor Alfonso’s camerino nog steeds niet was nagekomen en om hem te waarschuwen ‘zich niet op een manier te gedragen die ons reden geeft boos op hem te zijn’.²⁹³ Wederom was Titiaans uitstelgedrag te wijten aan het altaarstuk voor Averoldi, zo ontdekte Tebaldi, en in zijn brief van 25 november wist hij te vertellen dat Titiaan inmiddels voor Averoldi wél een paneel had voltooid van ‘een St. Sebastiaan, waar veel mensen hier over praten, want het is een bijzonder mooi schilderij’ (afb. 58 en 60). Tebaldi had Titiaan daarop geconfronteerd met zijn gedrag en gesuggereerd dat hij, nu hij ‘priestersgeld’ had geproefd, geen waarde meer hechtte aan Alfonso, waarop Titiaan hem had bezworen dat dat absoluut niet het geval was, want noch voor priesters, noch voor monniken zou hij ooit de dienst van de hertog verlaten, om Alfonso ter wille te zijn zou hij zelfs geld vervalsen en hij zou dag en nacht met een penseel in de hand staan om hem te dienen, enzovoorts enzovoorts. Titiaan gaf echter toe dat hij de *St. Sebastiaan* had geschilderd en dat het paneel het beste werk was dat hij tot dan toe had gemaakt maar dat hij door Averoldi slechts 200 dukaten voor het hele altaarstuk betaald zou krijgen, terwijl de figuur van St. Sebastiaan dat bedrag naar zijn mening alleen al waard was.²⁹⁴

In de dagen daarna was Tebaldi op onderzoek uitgegaan en op 1 december 1520 kon hij het volgende rapporteren: ‘Gisteren ben ik het schilderij van St. Sebastiaan gaan bekijken dat magistro Titiaan heeft gemaakt, en daar trof ik veel mensen van hieromtrent aan die [het werk] met grote bewondering aanschouwden en prezen, en hij zelf [Titiaan] zei tegen ieder van ons die aanwezig was dat dit het beste schilderij was dat hij ooit had gemaakt’.²⁹⁵ De *St. Sebastiaan* en de groep bewonderaars maakten

²⁹¹ Hale 2012, p. 176; Tebaldi’s brief ondervond op een later tijdstip enige brandschade waardoor Averoldi’s naam tegenwoordig niet meer goed te lezen is.

²⁹² Humfrey 2007, p. 84, Hale 2012, pp. 176-177 en Gaeta 1962. Averoldi liet zich vereeuwigen op het linker luik van het *Herrijzenis altaarstuk*, waar Titiaan hem al knielend verbeeldde in gezelschap van St. Nazarius en St. Celsus, de patroonheiligen van de kerk.

²⁹³ Hale 2012, pp. 188-189, Campori 1874, p. 590, Crowe en Cavalcaselle 1881, I, p. 236.

²⁹⁴ Campori 1874, p. 591, Hale 2012, p. 189, Crowe en Cavalcaselle 1881, I, pp. 236-237. De prijs van 200 dukaten maakte het *Herrijzenis altaarstuk* echter tot een van de duurste altaarstukken van die tijd; Hale 2012, p. 196.

²⁹⁵ Tebaldi voegde een beschrijving van de St. Sebastiaan toe aan zijn brief: ‘De bovengenoemde figuur [St. Sebastiaan] is vastgebonden aan een zuil met één arm opgeheven en één [arm] naar beneden, en geheel gedraaid op

ongetwijfeld grote indruk op Tebaldi en brachten hem op een gewaagd idee, want toen de meeste mensen vertrokken waren had hij Titiaan apart genomen en gezegd dat het zonde was om de *St. Sebastiaan* te verspillen aan een priester die het werk zou meenemen naar een plaats als Brescia. Tebaldi had geopperd het schilderij aan de hertog te geven waarop Titiaan in eerste instantie geschokt reageerde, zo schreef hij, maar nadat Tebaldi hem had verzekerd dat hij hem de weg zou wijzen en dat hij een kopie of variant voor Averoldi zou kunnen maken antwoordde Titiaan dat hij altijd bereid was alles te doen wat de hertog zou behagen.²⁹⁶ Alfonso reageerde enthousiast op Tebaldi's slinkse plan dat in de daaropvolgende briefwisselingen verder werd uitgewerkt, en het duurde niet lang voor ook Titiaan zijn medewerking toezegde: 'Mijnheer de hertog kan dit arme leven van mij [dan] verlangen, op verzoek van geen man ter wereld zou ik dit bedrog begaan dat ik heb beloofd de Legaat aan te doen, maar ik zou het vrijwillig doen als dit u zou behagen, en als Uwe Excellentie mij 60 dukaten betaalt voor deze *St. Sebastiaan*, zal ik zeer tevreden blijven'.²⁹⁷ Uiteindelijk ging de voorgenomen zwendel niet door omdat Alfonso zich op het allerlaatste moment realiseerde dat het niet bepaald in zijn voordeel zou werken om zich de woede van Averoldi en daarmee de paus op de hals te halen, waardoor de *St. Sebastiaan* terechtkwam op de plek waar het paneel oorspronkelijk voor was bedoeld, namelijk de kerk van Santi Nazaro e Celso in Brescia als onderdeel van het *Herrijzenis altaarstuk*.²⁹⁸

Zoals gezegd voorzag Titiaan dit werk van zijn signatuur en de plaats waar hij dat deed is significant, namelijk niet op de hoofdvoorstelling van de Herrijzenis van Christus maar op het zijpaneel met *St. Sebastiaan*, de schildering waar alle commotie om begonnen was. Titiaan had zelf meerdere keren zijn voldoening over het werk uitgesproken dat al hetgeen wat hij tot dan toe had geschilderd in de schaduw stelde, een mening die gedeeld werd door zijn tijdgenoten die zich in zijn atelier verdrongen om het te kunnen zien,²⁹⁹ maar daarnaast was hij naar alle waarschijnlijkheid ook behoorlijk geveleid dat iemand als Alfonso d'Este alles in het werk stelde om zijn schilderij koste wat kost te verwerven en daarbij niet schuwde de toorn van Averoldi en de paus over zich af te roepen. Tezamen zullen deze aspecten hem ertoe hebben bewogen het paneel van *St. Sebastiaan* te ondertekenen, waarbij de keus voor het gebruik van een werkwoordsvorm in het imperfectum mogelijk werd ingegeven door het feit dat hij hiermee zichzelf zowel publiekelijk op gelijke voet stelde met Apelles, de kunstenaar waar Titiaan zich ook in zijn *Venus Anadyomene* al mee had geïdentificeerd, alsook op erudiete wijze terugverwees naar Plinius,

zo'n manier dat men bijna de hele rug ziet, en in alle delen van de figuur [ziet men dat] hij lijdt vanwege een enkele pijn die hij in het midden van zijn lichaam heeft. Ik heb nog geen oordeel omdat ik geen verstand heb van *disegno*, maar toen ik alle onderdelen en spieren van de figuur bewonderde leek [de figuur] mij gelijk te zijn aan een lichaam dat geschapen was door de natuur, en gestorven'. Campori 1874, p. 591 en Hale 2012, p. 190. Tebaldi vergiste zich echter in het object waar *St. Sebastiaan* aan is vastgebonden, want dit is een boom en geen zuil.

²⁹⁶ Campori 1874, p. 592, Goffen 2002, pp. 286-288. Titiaan was bereid het paneel, dat oorspronkelijk bedoeld was als zijluik, om te vormen tot een zelfstandig werk aldus Tebaldi in dezelfde brief (1 december 1520).

²⁹⁷ Brief van Tebaldi aan Alfonso d'Este van 20 december 1520; zie Campori 1874, p. 592 en Hale 2012, pp. 190-191.

²⁹⁸ Het *Herrijzenis altaarstuk* werd op 28 juli 1522 onthuld, de gedeelde feestdag van *St. Nazarius* en *St. Celsus* (Hale 2012, pp. 196 en 752) en ironisch genoeg was het uiteindelijk Altobello Averoldi die Titiaans *Bacchus en Ariadne* in december 1523 bij Alfonso afleverde; Hale 2012, p. 198.

²⁹⁹ De populariteit van de *St. Sebastiaan* blijkt wel uit het feit dat de figuur een van Titiaans meest gekopieerde werken werd; Rosand 1994, p. 29. Zie Wethey 1969, pp. 127-128 voor een overzicht van bestaande en verloren gegane kopieën.

die had beschreven hoe Apelles en de andere beroemde kunstenaars uit de oudheid bovenal hun grootste meesterwerken immer voorzagen van een signatuur in deze werkwoordstijd.

Tegelijkertijd was de toepassing van het imperfectumsignatuur op deze plaats voor Titiaan ook een manier om zijn meesterschap te betonen over een andere, meer moderne rivaal, waarmee hij tevens de overwinning van de schilderkunst op de beeldhouwkunst benadrukte, een notie die een centrale rol speelde binnen het altaarstuk en dan met name in het paneel van St. Sebastiaan. Titiaan zorgde er namelijk voor dat zijn schilderij elk ander werk overtrof in de uitbeelding van die picturale elementen die slechts waren voorbehouden aan de schilderkunst, zoals de door het ochtendgloren gekleurde wolkenpartijen die zich in de achtergrond over het gehele beeldoppervlak uitstrekken, de metaalglans op de harnassen van St. Celsus en de soldaten bij het graf en de figuur van de uit de dood herrezen Christus, wiens robuuste lichaam niet eerder zo'n fysieke tastbaarheid uitstraalde. De hoofdrol is hierbij echter weggelegd voor St. Sebastiaan, want de zinnelijke verbeelding van het naakte, gepijnigde lichaam van de heilige, die het beeldvlak van het rechter zijpaneel zo domineert dat de figuren van St. Rochus en de engel bijna geheel wegvallen, vormt niets minder dan een virtuoze demonstratie van het vermogen van de schilderkunst om de menselijke huid op naturalistische wijze weer te geven. Het is dan ook geen toeval dat St. Sebastiaan zijn rechervoet hier juist op een fragment van een gebroken marmeren zuil laat rusten, als ware hij een oudtestamentische held die zijn verslagen vijand onderwerpt; duidelijker had Titiaan de boodschap dat de schilderkunst naar zijn mening de triomfater was wat betreft de *paragone* met de beeldhouwkunst haast niet kunnen brengen.

Titiaan liet er bij eenieder die zijn werk te zien kreeg desalniettemin geen misverstand over bestaan dat de overwinning van de schilderkunst specifiek een verdienste was van zijn talent en dat hij zichzelf beschouwde als de schilder die het beste van allen wist hoe hij het koude marmer van dode beeldhouwwerken met behulp van pigmenten in zijn schilderijen moest omvormen tot levende figuren, en dan de sculpturen van één beeldhouwer in het bijzonder: Michelangelo. Titiaans *St. Sebastiaan* vormt namelijk een synthese van meerdere aan Michelangelo ontleende visuele citaten, zoals de houding van de heilige die Titiaan hoofdzakelijk baseerde op Michelangelo's *Rebellerende Slaaf* (afb. 62),³⁰⁰ een beeld voor de geplande tombe van paus Julius II die de Florentijnse beeldhouwer enkele jaren daarvoor was begonnen maar die hij onvoltooid had gelaten en die Titiaan mogelijk kende van Michelangelo's nauw verwante schets (afb. 63) of van een tekening of model naar de sculptuur.³⁰¹ Ook de manier waarop Titiaan St. Sebastiaan had weergegeven, met zijn krachtige ledematen en rollende spierbundels, was typisch Michelangelo en onmiskenbaar geïnspireerd op diens *Ignudi* op het plafond van de Sixtijnse Kapel alsook zijn talloze andere heroïsche naakten, die stuk voor stuk gezegend waren met eenzelfde atletische bouw. Zoals de verschillende overgeleverde schetsen duidelijk maken (afb. 64 en 65) spande Titiaan zich in om al deze elementen samen te voegen tot een figuur die ontegenzeggelijk was afgeleid van Michelangelo en zijn kunst (hetgeen Titiaans kunstminnende publiek in één oogopslag zal hebben

³⁰⁰ Titiaan maakte voor de houding van St. Sebastiaan daarnaast gebruik van de *Laocoöngroep* die hij ook bestudeerde voor de figuur van Christus, en die op zijn beurt tevens een van de inspiratiebronnen was geweest voor Michelangelo's *Rebellerende Slaaf*. Zie Hale 2012, p. 190 en Humfrey 2007, p. 84.

³⁰¹ Humfrey 2007, p. 84, Joannides 2004, p. 126, Hale 2012, p. 190.

beseft)³⁰², maar die, tenminste in Titiaans ogen, met zoveel vaardigheid en bravoure was geschilderd dat hij elke figuur die Michelangelo tot dan toe had vervaardigd, hetzij in steen, hetzij in fresco, ver overtrof. Omdat dit streven meer dan goed gelukt was en om te onderstrepen dat niet Michelangelo, maar hij, Titiaan, deze indrukwekkende figuur en dit imposante altaarstuk had geschilderd bracht hij zijn signatuur aan op het object dat zo met de Florentijnse kunstenaar werd geassocieerd, namelijk het hier tot puin gereduceerde stuk marmer onder de voet van Titiaans triomfantelijke St. Sebastiaan. De toepassing van de imperfectumvorm *faciebat* vormde daarbij, naast de eerdergenoemde verwijzing naar Apelles en de uiting van trots over de opmerkelijke voorgeschiedenis van het schilderij, tot besluit tevens een laatste spitsvondige knipoog naar Michelangelo, die zijn beroemde *Piëta* jaren daarvoor als enige van al zijn werken op dezelfde wijze had ondertekend.

6.4 De Madonna en kind met zes heiligen

In 1522, het jaar waarin Titiaan de laatste hand legde aan zijn *Herrijzenis altaarstuk*, hervatte hij ook de werkzaamheden aan zijn *Madonna en kind met zes heiligen* die al enkele jaren in zijn atelier stond in afwachting van voltooiing. Het schilderij was bestemd voor het hoogaltaar van de San Nicolò della Lattuga (ook wel de San Nicolò ai Frari), de kerk van een klein franciscaner klooster voor bejaarde weldoeners dat in het midden van de veertiende eeuw was gesticht door een dankbare procurator van San Marco en dat grensde aan het hoofdklooster van de franciscaner monniken en de Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari te Venetië.³⁰³ Titiaan had de opdracht voor het altaarstuk vermoedelijk al in 1514 ontvangen van Fra Germano da Casale, de prior van het klooster van San Nicolò, en niet lang daarna had hij een eerste versie van het schilderij vervaardigd die in de jaren zestig van de vorige eeuw aan het licht kwam toen tijdens restauratiewerkzaamheden de compositie werd overgebracht van paneel naar doek (afb. 66 en 67).³⁰⁴ De monniken waren zo onder de indruk van deze eerste versie dat Fra Germano, die twee jaar later wordt genoemd als *guardino* van het hoofdklooster van de Frari, Titiaan in 1515 de opdracht gaf voor de *Tenhemelopneming van Maria* voor het hoofdaltaar van de Santa Maria Gloriosa dei Frari.³⁰⁵ Om ervoor te zorgen dat Titiaan zich volledig kon richten op de voltooiing van de *Tenhemelopneming* verzocht Fra Germano hem waarschijnlijk om zijn werk aan het *San Nicolò altaarstuk* tijdelijk neer te leggen,³⁰⁶ en toen Titiaan rond 1520/1522³⁰⁷ weer aan dat schilderij begon

³⁰² Humfrey 2007, p. 84

³⁰³ De San Nicolò della Lattuga, die in de negentiende eeuw werd gesloopt, dankte zijn naam aan de sla van de franciscaner broeders die de procurator van San Marco, een man genaamd Nicolò Leon, het leven had gered nadat hij in het holst van de nacht was overvallen door een acute en ernstige maagaandoening. Zie Hood en Hope 1977, p. 534 en Tent. cat. Rome 2013, p. 98.

³⁰⁴ Tent. cat. Rome 2013, p. 100 en Rosand 1994, p. 38; zie het artikel van Hood en Hope 1977 voor een uiteenzetting over de twee versies van het schilderij. Fra Germano handelde waarschijnlijk uit naam van de Procuratori di San Marco de Ultra, die het *ius patronatus* hadden voor het altaar van de San Nicolò della Lattuga; Sullivan 2012, p. 53.

³⁰⁵ Sullivan 2012, p. 55, die de bevindingen van Peter Humfrey citeert. Fra Germano was daarnaast tevens de persoon die de Venetiaanse Jacopo Pesaro, pauselijke legaat en bisschop van Paphos, het *ius patronatus* toekende voor het altaar van de Ontvangenis, waarvoor Titiaan in 1526 zijn *Ca' Pesaro altaarstuk* afleverde (*Tronende Madonna en kind met heiligen en leden van de Pesaro familie*, 1519-1526, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venetië).

³⁰⁶ Tent. cat. Rome 2013, p. 101 en Rosand 1994, p. 25.

³⁰⁷ Fra Germano liet in 1522 de volgende inscriptie op het hoogaltaar van de San Nicolò della Lattuga aanbrengen, hetgeen vermoedelijk verband hield met Titiaans hernieuwde werkzaamheid aan het *San Nicolò altaarstuk* (Tent.

besloot hij de compositie radicaal te veranderen hetgeen resulteerde in de huidige voorstelling³⁰⁸ die Titiaan over de eerste versie heen schilderde.

Net als zijn eerdere *Herrijzenis altaarstuk* ondertekende Titiaan de *Madonna en kind met zes heiligen* met een signatuur in het imperfectum, die hij hier echter op een plaats aanbracht die veel meer in het oog sprong, en net zoals bij het paneel voor Averoldi was ongebreidelde trots hierbij een belangrijke drijfveer. Het altaarstuk was immers zijn tweede werk voor de franciscanen en had hem niet alleen de opdracht voor de *Tenhemelopneming van Maria* opgeleverd, die voor zijn carrière van immens belang was, maar werd ook door latere tijdgenoten bijzonder hoog gewaardeerd³⁰⁹, want het was dit werk dat de Venetiaanse schrijver en kunstcriticus Lodovico Dolce als een van de weinige uit Titiaans oeuvre uitvoerig beschreef in zijn *Dialogo della pittura* (L'Aretino, 1557), evenals Vasari in zijn *Levens* (1568) en Giovanni Paolo Lomazzo in zijn *Libro dei sogni* (1563)³¹⁰ alsook Carlo Ridolfi in zijn ver na Titiaans overlijden verschenen *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (1648). Dolce prees onder andere de figuur van St. Nicolaas, wiens hoofd hij 'werkelijk wonderbaarlijk' noemde, 'vol van oneindige *maestà*' en St. Catharina, 'goddelijk in haar gezicht en in al haar onderdelen', maar was bovenal te spreken over de figuur van St. Sebastiaan die Titiaan uiterst rechts weergaf. Titiaan schilderde de naakte St. Sebastiaan volgens Dolce namelijk 'met een zeer grote schoonheid van vorm, en met een huidtint zo lijkend op echte huid, dat hij niet geschilderd lijkt te zijn, maar lijkt te leven' en het was na het zien van deze figuur dat de zestiende-eeuwse schilder Pordenone (Giovanni Antonio de' Sacchis, c. 1484-1539) zei dat Titiaan deze naakte figuur had gemaakt van vlees, in plaats van kleuren, aldus Dolce.³¹¹ Ook Vasari stak de loftrumpet over de St. Sebastiaan van het *San Nicolò altaarstuk*³¹² net zoals Ridolfi, die schreef dat '[de figuur van] St. Sebastiaan [...] lijkt te ademen, en niemand zal zich ooit kunnen voorstellen een figuur te zien die meer levensecht is, want Titiaan gaf deze naakte figuur zo delicaat weer [en] met zulke gevoelens dat hij lijkt te zijn bestaan uit echt vlees.'³¹³ Dat Titiaan zelf ook behoorlijk ingenomen was met het *San Nicolò altaarstuk* blijkt uit het feit dat hij de zes heiligen in het onderste gedeelte van de voorstelling bewerkte tot een ontwerp voor een houtsnede (afb. 69), waardoor zijn originele compositie ver buiten de grenzen van de Republiek bekend werd bij een veel groter publiek dan de monniken en andere bezoekers van de San Nicolò della Lattuga.³¹⁴

cat. Rome 2013, pp. 98-101): 'Almae Virgini Mariae, Redemptoris Matri, Hanc Aram Frater Germanus Divi Nicolai Guardianus dicavit MDXXII'.

³⁰⁸ De bovenzijde van het *San Nicolò altaarstuk* was oorspronkelijk echter half rond van vorm en verbeeldde de Heilige Geest in de gedaante van een duif, zoals blijkt uit een prent van de Vlaamse kunstenaar Valentin Lefebvre (afb. 68). Dit halfronde bovendeel werd in 1770 verwijderd om het werk aan te passen aan het formaat van Rafaëls *Transfiguratie* (1516-1520, Pinacoteca Vaticana, Rome) toen het paneel werd overgebracht naar het Vaticaan. Zie Tent. cat. Rome 2013, p. 98 en Hood en Hope 1977, p. 534.

³⁰⁹ Land 2000, p. 169.

³¹⁰ Lomazzo herhaalde hierbij de lovende woorden van Dolce; zie Land 2000, p. 166.

³¹¹ Dolce 1557, pp. 53-54 in Roskill 1968, pp. 188-191. Ook in zijn brief aan Gasparo Ballini (1554-1555) had Dolce de figuur van St. Catharina al geprezen, maar deze brief werd pas voor het eerst gepubliceerd in 1559, twee jaar na zijn *Dialogo della pittura*; zie Roskill 1968, pp. 200-211 voor Dolce's brief aan Ballini.

³¹² '[...] een naakte Sebastiaan, afgebeeld naar een levend model en zonder enige kunstgreep in de weergave van de fraaie benen en romp, die er precies zo uitzien als in de natuur, zodat het geheel een afdruk lijkt te zijn van het levende lichaam, zo fris en realistisch is het vlees'; vert. Vasari 1568 (2010), p. 619.

³¹³ Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 84.

³¹⁴ Titiaan paste hierbij alleen de figuur van St. Sebastiaan aan, die hij voorzag van een meer klassiek, gespierd lichaam en daarmee een heroïscher uiterlijk; Rosand 1994, pp. 23, 25. Mijns inziens is de reden hiervoor dat het

Daarnaast speelde echter ook de beoogde locatie van het altaarstuk een voorname rol, zowel bij Titiaans keuze het *San Nicolò altaarstuk* te voorzien van een signatuur in het imperfectum als bij zijn besluit deze signatuur aan te brengen op een manier die vele malen opvallender was dan wat hij ooit eerder in zijn werken had gedaan, namelijk prominent in het midden van de voorstelling op een *tabula ansata* die de bewuste woorden nog eens extra benadrukt. Een dergelijke signatuur die vanwege zijn plaatsing of woordgebruik de aandacht van de beschouwer trok was minder gepast voor het hoofdaltaar van een zo imposante kerk als de Santa Maria Gloriosa dei Frari en dus had Titiaan het in de *Tenhemelopneming* gehouden bij zijn naam die hij nederig had aangebracht op de sarcofaag aan de onderzijde van het paneel tussen de voeten van de heiligen, maar de San Nicolò della Lattuga was een ander verhaal. Het kerkje was in vergelijking met de basiliek veel kleiner en relatief onbeduidend waardoor Titiaan waarschijnlijk geen rekening hoefde te houden met de welvoeglijkheid van zijn signatuur en het hem vrij stond zijn schilderij te ondertekenen zoals hem dat goeddunkte. Dit was klaarblijkelijk een mogelijkheid die hij met beide handen aangreep, en voor het geval de opvallende positionering van zijn signatuur nog niet helder genoeg was beeldde Titiaan St. Franciscus en St. Antonius van Padua op zo'n manier af dat de beschouwer het gevoel bekruipt dat beide heiligen hun blik op Titiaans naam hebben gericht, in plaats van op het hemelse tafereel in het bovenste gedeelte van de voorstelling.

De keus voor het gebruik van het imperfectum werd hierbij vermoedelijk ingegeven door het feit dat de franciscaner monniken van de San Nicolò della Lattuga behoorden tot de fractie van de Conventuelen, die de vergaring van kennis en geleerdheid³¹⁵ hoog in het vaandel hadden staan. Met name Fra Germano was bijzonder belezen en had meerdere boeken op zijn naam staan, waaronder het *Libellus de exemplis naturalibus contra curiosos*,³¹⁶ een bijzonder erudiet werk dat zijn eigen observaties bevatte met betrekking tot de natuurlijke historie. Het lijdt hierdoor geen twijfel dat Fra Germano zeer goed bekend was met Plinius' *Naturalis Historia*, het belangrijkste en meest invloedrijke boek op het gebied van de natuurlijke historie dat tot dan toe verschenen was, en Titiaans gebruik van het door Plinius geprezen imperfectumsignatuur lijkt er op te wijzen dat Titiaan op de hoogte was van deze interesse van zijn opdrachtgever. In de manier waarop hij zijn signatuur in de voorstelling verwerkte liet hij namelijk op geraffineerde wijze de dubbele bodem in betekenis terugkomen die inherent is aan het gebruik van een imperfectumsignatuur, en die alleen iemand die Plinius' tekst had gelezen zal hebben begrepen: aan de ene kant was het gebruik van het imperfectumsignatuur, zoals al eerder naar voren is gekomen, een teken van trots en zelfvoldaanheid doordat men zich als schilder hiermee op gelijke voet plaatste met Apelles, en dus bracht Titiaan zijn signatuur prominent in het midden van de voorstelling aan op een antieke *tabula ansata* in gezelschap van twee heiligen die het bordje al dan niet lijken te bestuderen, maar aan de andere kant wees de toepassing van de imperfectumvorm *faciebat* volgens Plinius ook op bescheidenheid, en conform deze interpretatie bevestigde Titiaan de *tabula ansata* met zijn naam op een

zachte, vlezig karkater van St. Sebastiaan zoals Titiaan hem geschilderd had eenvoudigweg niet goed te vertalen was naar een houtsnede waarin de nadruk ligt op vormen opgebouwd uit lijnen.

³¹⁵ Sullivan 2012, p. 62. De hang van de Conventuelen naar kennis was ook de reden dat zij de geleerde St.

Catharina van Alexandrië, in Titiaans *Madonna en kind met zes heiligen* uiterst links afgebeeld, speciaal vereerden.

³¹⁶ Voor Fra Germano's *Libellus de exemplis naturalibus contra curiosos*, alsook een opsomming van zijn andere werken, zie Malacarne 1789, pp. 67-69.

verder uiterst eenvoudige, kale muur. Fra Germano, met al zijn kennis van de *Naturalis Historia*, zal niet alleen in staat zijn geweest deze subtiliteiten op te merken, maar zal het fijnzinnige spel dat Titiaan in het *San Nicolò altaarstuk* speelde met de betekenis en weergave van zijn signatuur daarnaast waarschijnlijk ook hebben gewaardeerd, en mogelijk gold dat eveneens voor de rest van zijn broeders.

Titiaan liet in zijn *San Nicolò altaarstuk* echter niet voor niets blijken dat hij zichzelf beschouwde als de moderne evenknie van Apelles, want hij zorgde er daarnaast voor dat hij met zijn imperfectumsignatuur ook een toespeling maakte op dat andere element dat Plinius in zijn tekst had genoemd, namelijk onvoltooidheid. De halfronde muur die de heiligen in het onderste deel van de voorstelling omringt is, getuige de ontbrekende delen boven St. Sebastiaans hoofd, duidelijk onvoltooid, en door zijn signatuur juist op deze plek aan te brengen refereerde Titiaan aan de onvolledigheid en onvoltooidheid die besloten ligt in de tijdsmodus van het imperfectum,³¹⁷ en daarmee in de toepassing van het imperfectumsignatuur zelf. Plinius had immers gezegd dat het gebruik van het imperfectum in een signatuur impliceerde dat kunst een immer doorgaand proces was dat nooit kon worden voltooid, en had daaraan toegevoegd dat de kunstenaars uit de oudheid bovenal hun meesterwerken deze manier ondertekenden. Met de toevoeging van zijn imperfectumsignatuur bevestigde Titiaan dan ook voor iedereen die zijn werk aanschouwde dat het *San Nicolò altaarstuk* gerekend moest worden tot zijn meesterwerken, waarbij de toespeling op onvoltooidheid tot slot wellicht kan worden opgevat als een speelse verwijzing naar Fra Germano die er indirect voor had gezorgd dat Titiaan twee opeenvolgende versies had gemaakt en meer dan tien jaar aan zijn *San Nicolò altaarstuk* had gewerkt, precies zoals het een kunstenaar die zichzelf presenteerde als de moderne Apelles betaamde.

6.5 De Apelles van de keizer; het *Portret van Francesco Maria della Rovere* en de *Annunciatie*

Toen het tweede decennium van de zestiende eeuw ten einde liep kon Titiaan terugzien op een uiterst productieve periode die hem groot aanzien had gebracht en waarin hij zich had opgewerkt tot semiofficiële ‘hof’schilder³¹⁸ van de Republiek en de meest vooraanstaande schilder die Venetië te bieden had. Hij had drie schilderijen vervaardigd waarin hij zichzelf presenteerde als de moderne opvolger van Apelles, alsook een groot aantal imposante altaarstukken die bestemd waren voor belangrijke locaties in en rondom Venetië die zijn reputatie definitief hielpen te vestigen en die hem groot succes brachten,³¹⁹ naast zijn mythologische werken voor Alfonso d’Este en zijn portretten voor de hertog en een groot aantal andere invloedrijke figuren, die uiteindelijk de sleutel bleken te zijn tot een reeks nieuwe opdrachtgevers die de hertog van Ferrara in prestige en importantie ver overstegen.

³¹⁷ Sullivan 2012, p. 59, die echter van mening is dat de onvoltooide muur alsook Titiaans gebruik van het imperfectum voornamelijk wijst op bescheidenheid en een weerspiegeling vormt van de tweedeling in wereldlijke en spirituele aspecten die een belangrijke rol speelt binnen het altaarstuk, waarbij ze Titiaans imperfectumsignatuur mijns inziens onterecht koppelt aan het conflict tussen de Conventuelen en de Observanten dat volgens haar ten grondslag lag aan de vervaardiging van het *San Nicolò altaarstuk*.

³¹⁸ Titiaan kreeg in juni 1523 eindelijk een *sansaria* toegekend, een door de Venetiaanse overheid betaald vast jaarlijks salaris van 100 dukaten dat alleen was weggelegd voor een zeer beperkt aantal werknemers van de Republiek, en waarnaar hij in mei 1513 al een gooi had gedaan. Humfrey 2007, pp. 36, 82 en Hale 2012, p. 208.

³¹⁹ Naast de altaarstukken die eerder aan bod zijn gekomen behoorden daartoe ook Titiaans *Martelaarschap van St. Petrus Martyr* (1527-1530, Basilica dei Santi Giovanni e Paolo, Venetië; verloren gegaan in 1867) en het *Ca’ Pesaro altaarstuk* (*Tronende Madonna en kind met heiligen en leden van de Pesaro familie*, 1519-1526, Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venetië).

In maart 1527 arriveerde Pietro Aretino in Venetië en niet lang nadat hij bevriend was geraakt met Titiaan, een bijzondere vriendschap die hun leven lang zou duren, haalde hij hem over een portret van hemzelf, Aretino, te schilderen en het werk op te sturen aan Federico Gonzaga (1500-1540), de markies van Mantua en neef van Alfonso d'Este alsook een goede bekende van Aretino zelf.³²⁰ Het niet geheel onbaatzuchtige gebaar viel in goede aarde en resulteerde in een uitnodiging van Federico aan Titiaan om zijn portret in het voorjaar van 1529 te komen schilderen in Mantua (afb. 70) dat zo goed in de smaak viel dat Federico gedurende de komende jaren niet alleen een van Titiaans trouwste begunstigers zou blijven, maar Titiaan ook persoonlijk in contact bracht met keizer Karel V, omdat Federico het plan had opgevat dat een portret van de hand van Titiaan de keizer wel eens gunstig zou kunnen stemmen ten opzichte van Federico's eigen politieke en sociale ambities.

Het portret dat Titiaan van Karel V vervaardigde in de dagen omstreeks zijn kroning tot keizer van het Heilige Roomse Rijk op 24 februari 1530 is alleen bekend uit kopieën (afb. 71) en maakte klaarblijkelijk weinig indruk op de keizer,³²¹ maar drie jaar later had Karel zijn mening danig bijgesteld. Tijdens zijn bezoek aan Bologna in de winter van 1533 ontving Titiaan namelijk de opdracht voor een portret van Karel V³²² en beloonde de keizer hem met de titel van *conte palatino* en ridder in de Orde van het Gulden Spoor.³²³ Deze openlijke blijk van erkenning van de machtigste man van Europa was de bekroning op al Titiaans harde werk, maar de kers op de taart werd gevormd door het feit dat Karel V in het adellijke patent dat Titiaan in mei vanuit Barcelona kreeg toegezonden Titiaan expliciet de 'Apelles van deze eeuw' noemde en in het verlengde daarvan zichzelf met de keizers Alexander de Grote en Augustus vergeleek, 'waarvan de eerste exclusief door Apelles geschilderd wilde worden en de tweede alleen door uitmuntende meesters'.³²⁴ Titiaans eerdere pogingen zich met de beroemdste schilder uit de oudheid te vereenzelvigen hadden dus duidelijk hun vruchten afgeworpen, maar in de jaren daarna lijkt Titiaan zijn interesse in Apelles op een laag pitje te hebben gezet en produceerde hij geen schilderijen meer waarin hij zichzelf presenteerde als de opvolger of overwinnaar van Apelles op twee werken na, die met een tussenperiode van maar liefst dertig jaar werden geschilderd.

³²⁰ Aretino had eerder dat jaar enige tijd aan Federico's hof in Mantua doorgebracht na de dood van Giovanni dalle Bande Nere (1498-1526); zie Hale 2012, pp. 240-241.

³²¹ Humfrey 2007, pp. 90-92, Hale 2012, pp. 258-266. Een agent van Francesco Maria della Rovere, de hertog van Urbino, schreef dat Karel V Titiaan had afgewimpeld met een magere fooi voor zijn werk, waarna Federico Gonzaga het resterende bedrag van 150 dukaten uit eigen zak aan Titiaan betaalde; zie Humfrey 2007, p. 94 en Land 2001, p. 180. Er bestaat echter discussie over de vraag of misschien toch Federico de oorspronkelijke opdrachtgever was van het portret van Karel (Humfrey 2013, p. 108) en of Titiaan ook andere schilderijen voor de keizer en zijn hof vervaardigde.

³²² Er bestaat enige onduidelijkheid welk portret in verband moet worden gebracht met deze opdracht; de meeste auteurs zijn van mening dat het hier gaat om Titiaans *Portret van Karel V met een jachthond* (1533, Museo Nacional del Prado, Madrid), maar zeker is dit niet.

³²³ Hope 1979, p. 9 en Humfrey 2007, p. 96; zie tevens p. 68.

³²⁴ De betreffende passage uit Titiaans adellijke patent luidt als volgt: '[...] Wij hebben derhalve uw uitzonderlijke trouw en eerbied jegens ons en het Heilig Roomse Rijk opgemerkt, naast de talenten van uw genie en uw andere buitengewone verdiensten, en [we hebben opgemerkt] dat de uitstekende wetenschap van het schilderen en het vervaardigen van afbeeldingen naar het leven een kunst is waarin u ons werkelijk zo voortreffelijk voorkomt dat u het met recht verdient de Apelles van deze eeuw te worden genoemd. Zeker, wij zijn [zelf] niet anders dan onze voorgangers Alexander de Grote en Octavianus Augustus, waarvan de eerste exclusief door Apelles geschilderd wilde worden en de tweede alleen door uitmuntende meesters'. Ridolfi (1648) nam de tekst van Titiaans adellijke patent bijna volledig op in zijn *Le Maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato* (zie hiervoor vert. Conaway Bondanella 1996, pp. 95-98).

De eerste van deze uitzonderingen was het portret (afb. 72) dat hij in 1536-1538 vervaardigde voor Francesco Maria della Rovere (1490-1538), de hertog van Urbino en zwager van Federico Gonzaga, dat Titiaan op twee punten inspireerde op Plinius' beschrijving van een portret dat Apelles had geschilderd van Alexander de Grote (III: W-6). Plinius schreef dat Apelles Alexander in dit portret had verbeeld met een bliksemschicht in de hand en dat hij dat op zo'n manier had gedaan dat het leek alsof zijn vingers en de bliksemschicht uit het schilderij naar voren sprongen, alsook dat Apelles al deze effecten bereikte met behulp van slechts vier kleuren. Plinius doelde hiermee op zijn eerder gemaakte opmerking dat Apelles en de schilders Aetion, Melanthius en Nicomachus gebruik maakten van niet meer dan vier kleuren, het zogenaamde 'vierkleurenpalet' dat bestond uit de kleuren wit, zwart,³²⁵ rood en geel (III: O-6). Titiaan gaf, in navolging van Apelles, de uitgestrekte rechterarm van Francesco Maria sterk verkort weer met in zijn hand een baton op eenzelfde wijze zoals Apelles dat in zijn portret van Alexander met de bliksemschicht moet hebben gedaan³²⁶ en paste daarnaast een opvallend beperkt kleurenpalet toe waarin rood, geel, wit en zwart overheersen, precies die kleuren die Apelles volgens Plinius zou hebben gebruikt. Hij gaf hiermee te kennen dat hij zijn portret met zoveel vaardigheid had geschilderd dat het wat hem betrof elke vergelijking met het werk van zijn beroemde voorganger glansrijk doorstond, waarmee hij zichzelf automatisch de eervolle positie van moderne Apelles toekende, net zoals hij dat in het verleden had gedaan. De meeste eer viel echter de geportretteerde ten deel, want als Titiaan de rol van tweede Apelles vervulde, dan was Francesco Maria de moderne incarnatie van de heerser die Apelles zo kundig had geportretteerd, Alexander de Grote, die gedurende de hele renaissance werd beschouwd als de professionele militaire leider bij uitstek en gold als het lichtende voorbeeld waar elke serieuze legeraanvoerder naar zou moeten streven. Francesco Maria was zelf een behoorlijk succesvolle *condottiere*; in 1508 werd hij benoemd tot *capitano generale* van de pauselijke troepen, in 1522 leidde hij de manschappen van Florence en in 1523 kwam daar nog zijn opperbevelhebberschap van de Venetiaanse landstrijdkrachten bij. Hoewel Karel V hem daarna uitnodigde de functie van *capitano generale* van het keizerlijke leger aan te nemen bleef Francesco Maria trouw aan de stad Venetië,³²⁷ die hij de rest van zijn leven diende. Het schilderij vormt dan ook een portret van Francesco Maria in al zijn militaire glorie, gekleed in het harnas dat hij Titiaan voor de gelegenheid speciaal had uitgeleend³²⁸ en omringd door de eretekens die hij als aanvoerder van de verschillende troepen in de loop der jaren had

³²⁵ Plinius typeert de kleur zwart in deze anekdote als atramentum; zie de discussie over Plinius' gebruik van deze term op p. 39, met name noot 143.

³²⁶ Freedman 1995, p. 83. Freedman was echter van mening dat Titiaan Francesco Maria met opzet voorzag van gezichtskenmerken die in renaissancistisch Italië werden gekoppeld aan het cholerische temperament omdat Alexander de Grote in deze tijd met dit temperament in verband werd gebracht, waarbij ze insinueert dat Apelles hetzelfde had gedaan in zijn portret van Alexander de Grote. Freedman gaat hierbij echter volledig voorbij aan het feit dat we niet weten hoe Alexander de Grote of het portret dat Apelles van hem schilderde er werkelijk uitzag, wat eveneens geldt voor Francesco Maria's gelaat, en ook neemt ze voor het gemak maar aan dat Alexander in de oudheid al werd geassocieerd met het cholerische temperament, hetgeen duidelijk moge maken dat Freedmans suggestie op niets meer berust dan ongefundeerde speculatie van haar kant.

³²⁷ Zie Tent. cat. Rome 2013, pp. 144-146, Humfrey 2007, p. 98 en Freedman 1995, pp. 70-71.

³²⁸ Tent. cat. Rome 2013, p. 146, Humfrey 2007, p. 99 en Freedman 1995, p. 78; in een brief van 17 juli 1536 vroeg Francesco Maria Titiaan het harnas terug te sturen en daarbij een tekening toe te voegen (afb. 73), de enige schets van Titiaan voor een geschilderd werk die bewaard is gebleven.

ontvangen,³²⁹ waardoor het welbeschouwd niet meer dan vanzelfsprekend was dat Titiaan hem op subtiële wijze in verband bracht met Alexander de Grote, de meest roemruchte heerser aller tijden. Titiaan was echter niet voor niets opgeklommen tot de meest vooraanstaande schilder van Venetië en betoonde zijn inventiviteit door deze welhaast voorgeschreven associatie van Francesco Maria met Alexander te ontleen aan Plinius' beschrijving van Apelles' portret van de keizer, waardoor hij de twee spreekwoordelijke vliegen in een klap sloeg aangezien het hem in staat stelde zijn eigen eruditie te benadrukken en tegelijkertijd kenbaar te maken dat hij, Titiaan, niets minder was dan een moderne, tweede Apelles. Deze boodschap bleef al met al echter ondergeschikt aan de militaire verheerlijking van Francesco Maria die als opdrachtgever en geportretteerde het centrale thema vormt van het schilderij, en daarmee verschilt het portret van de drie eerdere werken waarin Titiaans zelfidentificatie met Apelles een veel prominentere rol speelde. Het portret van Francesco Maria kan hierdoor gezien worden als een gedeeltelijke terugkeer naar een zelfbeeld dat Titiaan in de jaren omstreeks 1520-1525 zelfverzekerd had uitgedragen in een periode die desalniettemin blijk geeft van Titiaans afnemende interesse in de beroemdste schilder uit de oudheid.

Deze verminderde belangstelling om zich vanaf het midden van de jaren twintig en bovenal vanaf het eind van de jaren dertig te identificeren met de schilder die eerder zo belangrijk voor hem was komt nergens zo helder naar voren als in het portret dat Titiaan twee decennia later in 1552 vervaardigde van de Bolognese humanist Lodovico Beccadelli (1501-1572), die in 1549 was benoemd tot bisschop van Ravello en die van 1550 tot 1554 de functie van pauselijke legaat in Venetië op zich nam (afb. 74).³³⁰ Het portret toont Beccadelli zittend in een stoel met in zijn handen een brief die de volgende inscriptie bevat: 'IVLIVS. PP. III / Venerabili fratri Ludovico Epo. Ravellen apud Dominium Venetorum nostro et Ap.lica sedis Nuntio. / Cum annum ageret LII Titianus Vecelius faciebat Venetijs MDLII Mense Julij'.³³¹ De woorden 'Titianus Vecelius faciebat' wekken de suggestie van een imperfectumsignatuur en zouden ook zo bedoeld kunnen zijn, ware het niet dat ze onderdeel uitmaken van een lange, formele inscriptie in het Latijn, precies die taal die Titiaan niet machtig was. Titiaan kan hierdoor onmogelijk beschouwd worden als het brein achter de inhoud van de tekst; veel waarschijnlijker is het dat Beccadelli zelf de precieze formulering dicteerde of dat een van de humanisten uit Titiaans vriendenkring de inscriptie samenstelde, die uiteindelijk toch vooral fungeerde ter identificatie van Beccadelli. Het gebruik van de imperfectumvorm van *facere* vormt hierdoor geen zelfbewuste uiting van Titiaans wedijver met Apelles, maar vloeit eenvoudigweg voort uit het feit dat het imperfectum de werkwoordstijd is die wordt gebruikt wanneer men een mededeling doet of situatie schetst die zich gelijktijdig aan het oriëntatiepunt in het verleden voordeed of afspeelde ('cum annum ageret LII'),³³² alsook uit de toepassing van het imperfectum in het eerste deel van de zin ('ageret'). Daar komt nog de manier bij waarop Titiaan de

³²⁹ De baton die Francesco Maria in zijn rechterhand houdt is de staf die hij ontving als leider van de Venetiaanse troepen; de twee batons in de rechter bovenhoek van het werk zijn de exemplaren die hij kreeg ten teken van zijn aanvoorderschap van de pauselijke en Florentijnse legers. Zie Freedman 1995, p. 71.

³³⁰ Humfrey 2007 (B), p. 268, Wethey 1971, p. 81.

³³¹ Onder deze inscriptie werd later deze tweede tekst aangebracht: 'Translatus deinde MDLV. die XVIII. septembris à Paolo Quinto Pont. Maximo ad / Archiepiscopatum Ragusinum; quo pervenit die IX. Decembris proxime subsequenti'.

³³² Voor het gebruik van het imperfectum zie Kroon 2007, pp. 85-89.

inscriptie in de voorstelling verwerkte, want als Titiaan daadwerkelijk de bedoeling had gehad het portret te ondertekenen met een signatuur in het imperfectum om zijn zelfidentificatie met Apelles te accentueren, dan had hij er waarschijnlijk voor gekozen de woorden niet in een kriegelig klein handschrift en ondersteboven af te beelden, zoals dat nu het geval is, maar goed leesbaar zodat niemand zijn naam over het hoofd zou zien.

Opmerkelijk genoeg had Beccadelli in oktober 1550 een uiterst complimenteus sonnet geschreven waarin hij Titiaan uitbundig prees en waarin hij hem op gelijke voet plaatste met Apelles³³³; als Titiaan zich daartoe genegen had gevoeld, had hij, waarschijnlijk tot het genoegen van Beccadelli, deze gelijkstelling in zijn portret uitdrukkelijk terug kunnen laten komen door het schilderij zichtbaar te ondertekenen met een imperfectumsignatuur op eenzelfde wijze zoals hij dat in zijn eerdere werken had gedaan, maar het feit dat hij dat juist níet deed onderschrijft eens te meer Titiaans indifferentie om zich in deze periode van zijn leven te vereenzelvigen met Apelles.

Rond het midden van de jaren zestig, toen Titiaan de respectabele leeftijd van 75 had bereikt, keerde hij echter nog éénmaal terug naar de vereenzelving met Apelles uit zijn inmiddels roemrijke verleden, namelijk in de *Annunciatie* (afb. 75), die hij tussen c. 1563 en 1566 vervaardigde voor de graftombe van Antonio Cornovì della Vecchia in de kerk van San Salvador te Venetië, die naast het portret van Francesco Maria della Rovere het enige andere werk uit zijn volwassen en late periode vormt waarin hij zich presenteerde als de gelijke van Apelles.

Titiaan betoonde in dit werk zijn meesterschap als schilder door in navolging van Apelles die dingen weer te geven die niet in schilderijen vastgelegd konden worden (III: O-7), maar ging daarbij veel verder dan de natuurlijke fenomenen van donder en bliksem die de antieke meester roem hadden gebracht, want de kolkende wolken, de engelenschare, de Heilige Geest in de gedaante van de duif, de engel Gabriël en bovenal het hemelse licht dat als een gouden gloed de figuren in de voorstelling omringt zijn spirituele manifestaties van een goddelijke orde waarmee Titiaan de beschouwer deelgenoot maakt van de mystieke gebeurtenis van de incarnatie van Christus, een prestatie waar Apelles nog een puntje aan had kunnen zuigen. Ook de virtuoos geschilderde transparante glazen karaf met zuiver water en de brandende bloemen waaronder Titiaan de inscriptie ‘Ignis Ardens non comburens’³³⁴ aanbracht symboliseren dit allesbepalende moment in Maria’s leven, waarbij Titiaan er zorg voor droeg om de figuur van de engel Gabriël op zo’n manier te schilderen - één been solide met behulp van een dikke laag opake verf, het andere slechts schetsmatig aangegeven met dunne glacislagen³³⁵ - dat het lijkt alsof de engel zich voor de ogen van de beschouwer op het doek materialiseert. De *Annunciatie* vormt hierdoor niets minder dan een schilderkunstige tour de force waarmee Titiaan vriend en vijand bewees dat hij zelfs in zijn gevorderde

³³³ Voor Beccadelli’s sonnet zie Colasanti 1903, p. 282.

³³⁴ De inscriptie ‘Ignis Ardens non comburens’ (‘het vuur dat brandt verzenkt niet’) is een samenstelling van twee Bijbelse citaten, namelijk ‘Moyses videbat quod rubus arderet et non combureretur (Exd. 3:2; ‘Mozes keek toe en zag dat de doornstruik in lichterlaaie stond en toch niet verbrandde’) en ‘ignis ardens super verticem montis’ (Exd. 24:17; ‘een verterend vuur, boven op de berg’), en verwijst naar de brandende doornstruik die al sinds de vroege middeleeuwen gold als een voorafbeelding van Maria’s maagdelijke ontvangenis van Christus. Zie Tent. cat. Rome 2013, pp. 230-231.

³³⁵ Zie Bohde 2001, p. 470, waarbij Bohde terecht opmerkt dat de figuur van de engel Gabriël in zekere zin de incarnatie belichaamt die hij aan Maria aankondigt.

ouderdom nog altijd de ‘Apelles van deze eeuw’, en de beste schilder van zijn tijd was. Om deze boodschap verder te onderstrepen en tegelijkertijd zijn eruditie tentoon te spreiden voorzag Titiaan ook dit altaarstuk, net zoals zijn eerdere *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus* en zijn *Madonna en kind met zes heiligen*, van een signatuur in het imperfectum door de woorden ‘TITIANVS FACIEBAT’ aan te brengen in het midden van de onderste traprede die naar de ruimte leidt waar Maria en de engel Gabriël zich bevinden. De ironie wil evenwel dat deze openlijke getuigenis van Titiaans status als de moderne Apelles hetzelfde lot onderging als zijn *Venus Anadyomene*, want nog geen honderd jaar nadat hij zijn signatuur had aangebracht schilderde een ‘weinig bedachtzame schilder’ (zoals Carlo Ridolfi het in 1648 formuleerde) die de taak had het werk te restaureren er de woorden ‘FECIT FECIT’ overheen.³³⁶ De allerlaatste inspanning die Titiaan ooit leverde om zich publiekelijk te presenteren als de moderne Apelles raakte hierdoor al snel in de vergetelheid en kwam pas enkele eeuwen later aan het licht toen onderzoekers in de jaren tachtig van de vorige eeuw tijdens restauratiewerkzaamheden bij toeval stuitten op het laatste imperfectumsignatuur dat Titiaan in zijn leven had gezet.

6.6 Aretino's Apelles

Titiaan mag vanaf het midden van de jaren 1520 dan minder belangstelling hebben gehad voor zijn antieke collega, zijn vriend Aretino was Titiaans zelf geconcipieerde associatie met Apelles absoluut niet vergeten, en toen hij zich in het decennium na zijn aankomst in Venetië vol ijver toelegde op het adverteren van Titiaans goede naam bij alle invloedrijke personen en belangrijke *literati* van zijn tijd³³⁷ besteedde Aretino veel aandacht aan het zorgvuldig in stand houden en verder ontwikkelen van Titiaans imago als de moderne Apelles. Hij bewerkstelligde dit met behulp van een aantal van de vele brieven die hij naar alle uithoeken van Europa zond en die hij tussen 1537 en 1557³³⁸ liet publiceren in een reeks van zes boeken, die uitermate populair waren en veelvuldig werden herdrukt.³³⁹

³³⁶ Zie Tent. cat. Venetië en Washington 1990, p. 318, alsook het infraroodreflectogram op p. 126. Ridolfi, die niet kon weten dat onder het valse *fecit*-signatuur Titiaans werkelijk signatuur schuilging, verklaarde dat Titiaan het altaarstuk had ondertekend met ‘TITIANVS FECIT FECIT’ om de opdrachtgevers een lesje te leren, omdat die volgens hem hadden geklaagd dat Titiaan zijn *Annunciatie* in vergelijking met zijn andere werken niet voldoende had geperfectioneerd. Zie Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 131. Opmerkelijk genoeg vermeldde ook Vasari het gebrek aan perfectie: ‘deze laatste werken [de *Annunciatie* en de *Transfiguratie van Christus*, c. 1560-1565, kerk van San Salvador, Venetië] echter, hoewel ze goede dingen bevatten, worden door Titiaan zelf niet bijzonder gewaardeerd, en inderdaad zijn ze niet zo volmaakt als zijn andere schilderijen’; Vasari 1568 (2010), p. 625. Ridolfi identificeerde de schilder die in de zeventiende eeuw het werk restaureerde als Philipp Esengren (Filippo Esengrenio, fl. c.1594-1631), en betichtte hem ervan dat hij met zijn restauratie de *purità* van het werk had aangetast; zie Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, p. 132; tevens Land 2000, p. 173.

³³⁷ Padoan 1990, p. 45. Vasari verwoorde Aretino's invloed op deze manier: ‘Pietro Aretino, wereldberoemd dichter en onze tijdgenoot, was vóór de plundering van Rome in Venetië gaan wonen, waar hij nauw bevriend raakte met Titiaan en Sansovino: dit bezorgde Titiaan zowel veel eer als voordeel, aangezien Aretino hem bekendheid verschafte zover de macht van zijn pen reikte, vooral bij belangrijke vorsten’; vert. Vasari 1568 (2010), p. 620.

³³⁸ Het laatste deel werd in 1557 postuum uitgebracht nadat Aretino het jaar daarvoor op 21 oktober was overleden. De overige boeken verschenen voor het eerst in 1537 (deel I), 1542 (deel II), 1546 (deel III), 1550 (deel IV) en 1556 (deel V); Freedman 1995, p. 13.

³³⁹ Freedman 1995, p. 13. Aretino luidde hiermee een nieuw literair genre in, want tezamen vormden zijn epistels de eerste in druk verschenen verzameling brieven in Italië die geschreven waren in de volkstaal, aldus Hope 1996, p. 304.

De eerste van deze brieven waarin Aretino Titiaan in verband bracht met Apelles stamt van 7 november 1537 en was gericht aan de dichteres Veronica Gambara (1485-1550). De brief bevatte Aretino's gloedvolle beschrijvingen van de portretten van Francesco Maria della Rovere (afb. 72) en diens vrouw Eleonora Gonzaga della Rovere die Titiaan zojuist voor de hertog had geschilderd, alsook twee sonnetten die Aretino naar aanleiding van de schilderijen had geschreven. In het sonnet op het portret van de hertog refereerde Aretino niet alleen aan Apelles' *Portret van Alexander de Grote met een bliksemschicht in de hand* (hetgeen gezien kan worden als een bevestiging van Titiaans verwijzingen naar dit schilderij in zijn portret van de hertog), maar maakte hij ook duidelijk dat Titiaan 'die van de hemel een grotere gave ontving [dan Apelles]' zijn beroemde voorganger overtrof doordat Titiaan, in tegenstelling tot Apelles, in staat was 'elk onzichtbaar concept' oftewel het karakter van de hertog vast te leggen.³⁴⁰ Drie jaar later voegde Aretino een soortgelijk sonnet toe aan een brief die was geadresseerd aan messer Marcantonio d'Urbino en voorzien van de datering 16 augustus 1540. Ook dit sonnet was gewijd aan een schilderij van Titiaan, namelijk het portret ten voeten uit dat Titiaan rond 1540 vervaardigde van Don Diego Hurtado de Mendoza (1503/1504-1575), de ambassadeur van Karel V in Venetië, en ook hier benadrukte Aretino Titiaans status als moderne opvolger van de meest gevierde schilder uit de oudheid door hem in de beginregel aan te duiden als 'Titiaan [de] Apelles'.³⁴¹ Aretino deinsde er daarnaast niet voor terug de associatie tussen Titiaan en Apelles in te zetten als charmeoffensief om potentiële opdrachtgevers ertoe te bewegen een werk bij Titiaan te bestellen, zoals in zijn brief uit december 1542 aan de *condottiere* Alessandro Vitelli. Met behulp van een woordspeling op de naam van Vitelli stelde Aretino Alessandro gelijk aan Alexander en Titiaan aan Apelles, waardoor hij tegelijkertijd Vitelli vleide en Titiaans indrukwekkende reputatie benadrukte.³⁴² Had Titiaan eenmaal een opdracht ontvangen en het werk geschilderd, dan liet Aretino het niet na het schilderij in een begeleidende brief de hemel in te prijzen ongeacht of hij het überhaupt zelf had aanschouwd, zoals in zijn brief aan Nicolas Perrenot de Granvelle (1485-1550), de kanselier van keizer Karel V, waarin Aretino Titiaan de Apelles van de keizer noemde, alsook de brief aan Antonio Castriota, de hertog van Ferrandina en een belangrijk edelman aan Karels hof, waarin Aretino scheef dat Titiaan de keizer had verbeeld met een vaardigheid die Apelles waardig was.³⁴³

³⁴⁰ Freedman 1995, p. 82. Het volledige sonnet luidt als volgt: 'Se 'l chiaro Apelle con la man de l'arte / rassemplò d'Alessandro il volto e 'l petto, / non finse già di pellegrin subietto / l'alto vigor che l'anima comparte. / Ma Tizian, che dal cielo ha maggior parte, / fuor mostra ogni invisibile concetto; / però 'l gran Duca nel dipinto aspetto / scopre le palme entro al suo core sparte. / Egli ha il terror fra l'uno e l'altro ciglio, / l'animo in gli occhi e l'alterezza in fronte, / nel cui spazio l'onore siede e 'l consiglio. / Nel busto armato, e ne le braccia pronte / arde il valor, che guarda dal periglio / Italia, sacra a sue virtùte conte. Voor de brief, zie Aretino 1537 in Procaccioli 1997, pp. 314-316 [*Libro primo*, nr. 222].

³⁴¹ 'Chi vòl veder quel Tiziano Apelle / Far de l'arte una tacita natura, / Miri il Mendoza sí vivo in pittura / Che nel silenzio suo par che favelle'; zie Aretino 1542 in Procaccioli 1998, pp. 218-219 [*Libro secondo*, nr. 197] voor de brief en de volledige tekst van het sonnet, alsook Ridolfi 1648 (Vert. Conaway Bondanella 1996, pp. 80-81) die het sonnet in zijn geheel opnam in zijn levensbeschrijving van Titiaan.

³⁴² De betreffende passage, in vertaling: '[...] de begroetingen die Alexander mij door middel van de mond van Apelles stuurde. Want zo'n persoon [als de eerste] bent u, capitano, en zo'n persoon [als de tweede] is die schilder [Titiaan].' Voor de brief zie Aretino 1546 in Procaccioli 1999, pp. 39-41 [*Libro terzo*, nr. 27] en Crowe en Cavalcaselle 1881, II, p. 74.

³⁴³ Voor de brief aan 'Gran Vela' (Nicolas Perrenot de Granvelle), zie Aretino 1550 in Procaccioli 2000, pp. 202-203 [*Libro quarto*, nr. 323], voor de brief aan de hertog van Ferrandina zie idem, p. 234 [*Libro quarto*, nr. 373] en Freedman 1995, p. 131, die beide brieven kort behandelt.

Naast potentiële opdrachtgevers en andere figuren van belang bracht Aretino Apelles ook ter sprake in brieven die gericht waren aan Titiaan zelf. Zo klom hij in december 1547³⁴⁴ in de pen om Titiaan een hart onder de riem te steken voor diens geplande ontmoeting met keizer Karel V in Augsburg, waarbij hij schreef dat Titiaan met de oproep van de keizer om naar zijn hof te komen een grotere eer had ontvangen dan Apelles, Praxiteles en ‘al die anderen die portretten schilderden of beelden hakten van prins en koningen’. Drie maanden later schreef hij iets soortgelijks aan Titiaan toen hij in zijn brief van februari 1548³⁴⁵ keizer Karel V karakteriseerde als Alexander de Grote en Titiaan als zijn Apelles, waarna in april 1548 een brief volgde waarin Aretino Titiaan aansprak met ‘Vecellio Apelle’.³⁴⁶ Aretino stuurde in diezelfde maand verder een brief³⁴⁷ aan de in Venetië werkzame kunstenaar Andrea Schiavone (c. 1510/1515-1563) waarin hij sprak over de ‘[...] bewonderenswaardige Titiaan, die niet minder dierbaar is aan Karel V dan Apelles aan Alexander de Grote was’ en vermeldde tot slot in een sonnet dat hij in juli 1550 had gecomponeerd voor de Duitse houtsnijder Giovanni Britto (Johannes Breit, fl. c. 1550) ter begeleiding van Britto’s hounsede naar een nu onbekend zelfportret van Titiaan (afb. 76) dat Titiaan, ‘het wonder van de eeuw’, met zijn portreten zelfs Apelles overtrof.³⁴⁸

In navolging van Aretino namen ook andere auteurs de gelijkstelling van Titiaan met Apelles over. Zo adresseerde Giovanni Battista Cattani zijn brief van 30 augustus 1548 aan ‘Al Magco. Sor. Titiano apelle’³⁴⁹ en herhaalde de Florentijnse schrijver Antonfrancesco Doni (1513-1574) in zijn *Disegno* (1549) Plinius’ anekdote dat Apelles’ portretten zo levensecht waren dat fysionomisten de leeftijd of het overlijdensjaar van de geportretteerden aan hun geschilderde gelaat konden aflezen (III: O-5), waarbij hij opmerkte dat Titiaan van alle moderne schilders Apelles hierin het dichtst benaderde.³⁵⁰ Lodovico Dolce schreef daarnaast in zijn *Dialogo della pittura* (L’Aretino, 1557) dat alleen Titiaan de glorie toekwam van het perfecte coloriet dat zelfs de antieke schilders niet hadden bereikt³⁵¹ en eindigde zijn traktaat met de conclusie dat ‘onze Titiaan [...] daarom goddelijk en ongeëvenaard in de schilderkunst [is]: en ook zou Apelles zelf het niet beneden zijn waarde moeten achten hem eer te bewijzen, als hij nog leefde’.³⁵² In

³⁴⁴ Aretino 1550 in Procaccioli 2000, p. 197 [*Libro quarto*, nr. 313].

³⁴⁵ Aretino 1550 in Procaccioli 2000, p. 230 [*Libro quarto*, nr. 366].

³⁴⁶ Aretino 1550 in Camesasca 1957, pp. 212-213 [IV, nr. CDXII].

³⁴⁷ Aretino 1550 in Procaccioli 2000, pp. 320-321 [*Libro quarto*, nr. 522].

³⁴⁸ Aretino 1556 in Procaccioli 2001, p. 403 [*Libro quinto*, nr. 508] en Freedman 1995, pp. 145, 147-149.

³⁴⁹ De brief van Cattani is afgedrukt in Gaye en Von Reumont 1840, deel II, p. 372.

³⁵⁰ Voor Doni’s *Disegno*, zie Freedman 1995, p. 83.

³⁵¹ Dolce 1557, p. 51 in Roskill 1968, p. 185.

³⁵² Dolce 1557, p. 56 in Roskill 1968, p. 195. Dolce stelt keizer Karel V op p. 13 (Roskill 1968, p. 109) daarnaast gelijk aan Alexander de Grote en doordat hij daarbij ingaat op Karels liefde voor ‘divin Titiano’ en alle beloningen en privileges die Titiaan van Karel ontving, presenteert hij Titiaan op subtiële wijze als een moderne Apelles. Buiten deze voorbeelden hield Dolce zich opvallend afzijdig van een verdere, directe, vereenzelviging van Titiaan met Apelles, hoewel hij in zijn traktaat wel kwistig strooide met de aan Plinius ontleende anekdoten over de antieke kunstenaars: **III-C** (Dolce 1557, p. 10 in Roskill 1968, p. 103), **III-D**, **III-E** en **III-G** (allen Dolce 1557, p. 11 in Roskill 1968, pp. 105-107), **III-I** en **IV-C** (beide Dolce 1557, p. 12 in Roskill 1968, p. 107), **I-B** (Dolce 1557, p. 14 in Roskill 1968, p. 111), **II: W-1** (Dolce 1557, p. 20 in Roskill 1968, p. 123), **I-D** (Dolce 1557, p. 24 in Roskill 1968, p. 131), **III: W-3** (Dolce 1557, p. 28 in Roskill 1968, p. 139), **III: W-6** (Dolce 1557, p. 33 in Roskill 1968, p. 149), **I-E** en **III-J** (beide Dolce 1557, p. 24 in Roskill 1968, pp. 151-152), **IV-B** en **III: O-8** (beide Dolce 1557, p. 35 in Roskill 1968, p. 153), **III: O-3** (Dolce 1557, p. 37 in Roskill 1968, p. 157) en **III: O-2** (Dolce 1557, p. 46 in Roskill 1968, p. 175). In zijn brief aan Alessandro Contarini (c. 1554-1555, gepubliceerd in 1559) noemde Dolce daarnaast anekdote **III: W-3** en refereerde hij kortstondig aan anekdoten **I-E** en **III-J**; zie vert. Roskill 1968, p. 215.

zijn *Discorsi sopra i dialoghi di m. Speron Sperone; ne' quali si ragiona della bellezza & della eccellenza de lor concetti* (1561) kwam de uit Padua afkomstige humanist Marco Mantova Benavides (1489-1582) tot een soortgelijke uitspraak: '[...] men kan hem [Titiaan] met Apelles, die uiterst voortreffelijk was, zonder enige twijfel vergelijken; [Titiaan], het licht en wonder van deze eeuw en van de schilderkunst die nooit, sinds de voornoemde Apelles, een gelijke heeft gehad, en iemand gelijk aan hem [Titiaan] zullen de komende eeuwen wellicht [ook] niet hebben'.³⁵³ Zelfs Vasari zette zijn Florentijns patriottisme tot slot even opzij toen hij in zijn *Levens* (1568) Titiaan de rol van Apelles liet spelen in een moderne variant op het verhaal over Apelles' alleenrecht op het schilderen van het portret van Alexander de Grote (anekdote III-E), want 'zoals gezegd portretteerde Titiaan meermalen Karel V [...] en de onoverwinnelijke keizer was zo ingenomen met wat Titiaan maakte, dat hij, sinds hij hem had leren kennen, niet meer door andere schilders wenste te worden geportretteerd'.³⁵⁴

Deze openlijke erkenning van Titiaans identiteit als de moderne Apelles in de contemporaine literatuur, waar Aretino zich vanaf het einde van de jaren dertig zo voor had ingezet, stond zoals eerder vermeld echter in schril contrast met Titiaans eigen inspanningen zich in deze tijd te identificeren met zijn beroemde antieke voorganger. Dat Titiaan zelf minder aandacht besteedde aan zijn imago als Apelles betekent echter niet dat hij geen gebruik maakte van deze eervolle benaming als hem dat zo uitkwam. Het is dan ook in dit licht dat de in de literatuur vaak aangehaalde brief moet worden gezien die Titiaan op 22 september 1559 schreef aan Filips II (1527-1598), de zoon van keizer Karel V en sinds diens aftreden zijn opvolger als koning van een rijk dat nog steeds een wereldmacht was, maar niettemin in omvang enigszins was geslonken.

De brief in kwestie begint met Titiaans mededeling dat hij Filips de schilderijen van een 'Actaeon',³⁵⁵ een 'Callisto',³⁵⁶ en een 'Christus in het graf',³⁵⁷ zal toesturen met de verzekering dat de opgelopen vertraging niet te wijten was aan nalatigheid, maar werd veroorzaakt door Titiaans streven om werken te vervaardigen die de koning waard zouden zijn alsook door de noeste arbeid die hij had gestoken in de vervolmaking ervan, waarna de volgende passage volgt die het waard is in zijn geheel te worden overgenomen:

'Want is het niet mijn plicht om als enige doel in het leven dat mij resteert het dienen van elke andere Prins af te wijzen om alleen u te dienen, zoals ik tot nu toe heb gedaan? Welke schilder, antiek of modern, kan zich meer nog dan mij beroemen op het feit dat hij door een dergelijke koning welwillend werd gevraagd hem te dienen, en hij zich uit eigen wil hieraan toewijdde? Ik beschouw mezelf zeker zo begunstigd (en laat mezelf geloven dat velen die mening delen), dat ik wel durf te zeggen dat ik niet jaloers ben op die beroemde Apelles, die zo geliefd was door Alexander de Grote, en ik zeg dit met rede. Want als ik de waardigheid van de heer die ik dien in overweging neem, zie ik niet in welke ander vóór of na hem ooit meer gelijk aan hem [Alexander] is geweest of zou zijn dan Uwe Majesteit in al die delen die voortreffelijk en lof waardig zijn in een groots heerser, wat uw persoon betreft. Hoewel mijn geringe

³⁵³ Voor de oorspronkelijke, Italiaanse tekst van Doni's citaat zie Davis 2007, p. 292.

³⁵⁴ Zie Vasari 1568 (2010), p. 625.

³⁵⁵ *Diana en Actaeon*, 1556-1559, National Gallery, Londen.

³⁵⁶ *Diana en Callisto*, 1556-1559, National Gallery, Londen.

³⁵⁷ *Graflegging van Christus*, 1559, Museo Nacional del Prado, Madrid.

waarde werkelijk nog ver verwijderd is van de vergelijking met de voortreffelijkheid van die uitmuntende man is het voor mij echter genoeg dat, zoals hij [Apelles] de gratie had van zijn koning, ik het gevoel heb dat ik insgelijks die van de mijne bezit. Want de autoriteit van uw welwillend oordeel tezamen met uw werkelijk koninklijke grootmoedigheid die mij voortdurend wordt getoond maakt mij gelijk aan Apelles, en wellicht ook zijn meerdere in de opinie van de mensen'.³⁵⁸

Het feit dat Titiaan zichzelf hier niet alleen gelijkstelt aan Apelles maar zelfs suggereert dat hij zijn voorganger overtreft is uitzonderlijk en van immens belang, want dit maakt Titiaan tot de allereerste kunstenaar in de geschiedenis die zich in zijn eigen woorden en op expliciete wijze vergelijkt met Apelles in een document dat is overgeleverd en ondertekend met zijn naam. Hij onderscheidde zich hiermee van Rafaël, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli en alle andere kunstenaars die zich in hun schilderijen op de een of andere manier in verband hadden gebracht met de beroemdste schilder uit de oudheid, maar over de vraag waarom Titiaan juist in deze brief zijn associatie met Apelles na tientallen jaren van veronachtzaming weer oprakelde heeft tot nu toe niemand zich, op een auteur na, echt gebogen.

Luba Freedman suggereerde in 2004 namelijk dat Titiaan zich in deze brief gelijkstelde met Apelles vanwege de onderwerpen van de schilderijen die hij aan Filips meestuurde, want Apelles, zo schreef ze, '*may well have painted similar scenes* [als *Diana en Actaeon* en *Diana en Callisto*; mijn cursivering] [...] mainly because the main protagonist of the scenes rendered in these paintings is the pagan goddess, and also because these myths were known before its elaboration by the Roman poet [Ovidius].'³⁵⁹ De redenering dat Titiaan zich in zijn brief aan Filips gelijkstelde met Apelles omdat Apelles ooit misschien wel eenzelfde onderwerpen zou kunnen hebben geschilderd is mijns inziens echter behoorlijk vergezocht alsook kortzichtig omdat zij voorbijgaat aan de omstandigheden waaronder Titiaan Filips schreef, en dient daarom verworpen te worden. De werkelijke reden dat Titiaan zich in zijn brief aan Filips II op gelijke voet stelde met Apelles heeft naar mijn mening te maken met een ingrijpende gebeurtenis enkele maanden daarvoor die Titiaan nog altijd bezighield, namelijk de aanval op zijn zoon Orazio (c. 1515-1576), die daarbij bijna het leven verloor.

Orazio was in het voorjaar van 1559 in Milaan om het geld op te halen dat Titiaan tegoed had van de toelagen die Karel V hem had toegekend, een achterstallig bedrag dat inmiddels was opgelopen tot de voor die tijd enorme som van 2200 scudi, alsook om een aantal schilderijen te verkopen en enkele andere zaken te regelen.³⁶⁰ Orazio verbleef aanvankelijk in een herberg maar werd al snel door de beeldhouwer Leone Leoni, een bekende van Titiaan en tevens verbonden aan het hof van de Habsburgers, uitgenodigd om zijn verblijf thuis in Leoni's palazzo voort te zetten, waar Orazio meer dan een maand te gast bleef. Op 14 juni maakte hij echter aanstalten om terug te keren naar de herberg maar net op het moment dat hij en zijn dienstbode bezig waren zijn spullen in te pakken werd hij aangevallen door Leoni en zijn knechten die met messen op hem instaken. Orazio verloor hierbij het bewustzijn en hij en zijn dienstbode konden slechts op het nippertje worden gered door enkele oplettende burens die hen in veiligheid wisten

³⁵⁸ Zie Crowe en Cavalcaselle 1881, II, pp. 515-517 voor de oorspronkelijke Italiaanse tekst.

³⁵⁹ Freedman 2004, p. 201.

³⁶⁰ Hale 2012, p. 571, Crowe en Cavalcaselle 1881, II, pp. 272-273.

te brengen. Orazio verklaarde naderhand dat Leoni jaloers was geweest op de gunsten die hij had ontvangen van Gonzalo II Fernández de Córdoba (1453-1515), de hertog van Sessa en gouverneur van Milaan, en dat Leoni hem wilde vermoorden zodat hij de 2200 scudi kon stelen waarvan hij wist dat Orazio die in zijn bezit had.³⁶¹ Titiaan, die nog niet op de hoogte was van wat er zich in Milaan had afgespeeld, schreef enkele dagen later op 19 juni een brief³⁶² aan Filips II waarin hij bevestigde dat hij de *Diana en Actaeon* en *Diana en Callisto* had voltooid en dat hij zich nu zou gaan concentreren op een *Christus in Getsemane* en de vervaardiging van twee andere *poesie*, een *Roof van Europa* en *Dood van Actaeon*. Het nieuws van de poging tot moord op zijn jongste zoon bereikte hem pas een aantal weken later en zorgde ervoor dat Titiaan op 12 juli onmiddellijk in de pen klom om een lange, emotionele brief³⁶³ te schrijven aan Filips II, waarin hij de aanval in geuren en kleuren beschreef en een lange opsomming gaf van de misdrijven die Leone al eerder in zijn leven had begaan, om vervolgens bij zijn geloof te zweren ‘dat als Orazio zou zijn gestorven, ik, die heel mijn leven en al mijn hoop in zijn welzijn heb gestoken, in mijn machteloze ouderdom beroofd zou blijven van levenskracht en dientengevolge niet in staat zou zijn mijn meest onoverwinnelijke katholieke koning te dienen, hetgeen waardoor ik mezelf [altijd] als gelukkig en zeer begunstigd beschouw’. Titiaan eindigde zijn brief aansluitend met een smeekbede aan Filips om het recht in deze zaak te laten zegevieren.

De eerste brief die Titiaan daarna van Filips ontving was echter slechts een antwoord op zijn brief van 19 juni waarin Filips hem gedetailleerd instrueerde met betrekking tot het verzenden van de schilderijen en waarin hij Titiaan de opdracht gaf om een *Graflegging* te schilderen, ter compensatie van een eerder schilderij dat de tocht naar Spanje niet had overleefd.³⁶⁴ In de weken daarna bleef het angstvallig stil van Filips’ kant, en ondertussen was Leone nog altijd niet gestraft. Smeken en medelijden opwekken had schijnbaar weinig effect gesorteerd, en dus gooide Titiaan het in zijn daaropvolgende brief van 22 september over een andere boeg: vleierij.

Hij begon de hierboven aangehaalde passage van deze brief daarom met twee retorische vragen waarin hij zijn nederigheid benadrukte en zich opstelde als Filips’ trouwe dienaar die zich uit eerbied aan Filips had toegewijd om hem levenslang te dienen, waarna hij de loftrumpet stak over Filips’ kwaliteiten en hem de hemel in prees door hem voor te spiegelen dat hij werkelijk de gelijke was van Alexander de Grote en dezelfde bewonderenswaardige eigenschappen bezat als deze alom vermaarde antieke heerser. Titiaan benadrukte daarbij met opzet dat Filips’ goede eigenschappen en zijn karakter hem tot een moderne Alexander maakten, en gaf aan dat het niet zozeer zijn eigen schildertalent als wel de autoriteit van Filips’ welwillende oordeel was dat hem, Titiaan, verhief tot een tweede Apelles. Dit was bijna het grootste compliment dat Titiaan Filips kon maken en aan zijn bijzonder bescheiden houding valt af te lezen hoezeer hij zijn best deed Filips gunstig te stemmen. In de daaropvolgende regels schrijft hij dan ook dat hij, om zijn dankbaarheid aan Filips te tonen, een extra werk meestuurt en niet zomaar een schilderij, maar ‘een portret van haar die de absolute beschermvrouwe van mijn ziel is’, en die, hoewel

³⁶¹ Hale 2012, p. 572, Crowe en Cavalcaselle 1881, II, pp. 273-274.

³⁶² Zie Crowe en Cavalcaselle 1881, II, pp. 275-276 voor de tekst van Titiaans brief van 19 juni 1559.

³⁶³ Zie Crowe en Cavalcaselle 1881, II, pp. 513-515 voor de oorspronkelijke Italiaanse tekst van Titiaans brief van 12 juli 1559. Zie tevens Hale 2012, die op pp. 573-574 de brief kort behandelt.

³⁶⁴ Ridolfi nam deze brief op in zijn tekst; zie Ridolfi 1648 in Conaway Bondanella 1996, pp. 103-105.

geschilderd, het meest beminde en dierbare geschenk was dat hij kon weggeven, tezamen met een kleine *Kruisiging* van Orazio's hand, waarna hij nog eenmaal het 'uiterst gecultiveerde en zachtmoedige karakter' van Filips prijst om vervolgens in de laatste passage door te dringen tot de kern van de zaak: de aanval op Orazio.³⁶⁵

Titiaan beklaagt zich in dit stuk tekst dat Leone, mede dankzij zijn positie als hofbeeldhouwer, nog steeds niet is veroordeeld 'naar de gewoonte van uw rechtvaardigheid', en vreest dat al deze vertragingen ervoor zullen zorgen dat de hele zaak in rook zal opgaan, 'tot de grote schande der gerechtigheid' en bidt daarom dat Filips persoonlijk zal ingrijpen zodat het recht zal zegevieren, 'daarmee aantonend dat u [Filips] mij beschouwt als een van uw dienaren'. Het moge duidelijk zijn dat al Titiaans gevele er van meet af aan op gericht was om Filips ertoe te bewegen zich met de zaak te bemoeien zodat Leone gestraft zou worden, maar Titiaan geeft hier werkelijk blijk van een sterk staaltje psychologische manipulatie om dit doel te bereiken. Het is namelijk niet toevallig dat Titiaan eerst Filips' ego streelt door zijn oordeelsvermogen alsook zijn goede karakter te bewieroken om in de regels daarna zo onverbloemd de nadruk te leggen op Filips' rechtvaardigheid en zijn vermogen om gerechtigheid te brengen, want hiermee speelde hij in op Filips' gevoel van eigenwaarde en stelde hij Filips op uiterst geslepen wijze voor de uitdaging om te laten zien dat deze opgeklopte lofprijzingen terecht waren, en hij dus daadwerkelijk de grootmoedig heerser was waarmee Titiaan hem vergeleek, een moderne Alexander de Grote. De twee schilderijen die Titiaan uit eigen beweging meestuurde, het portret van de door hem zo beminde dame en Orazio's *Kruisiging*, waren dan ook niet zonder bijbedoeling; deze geschenken waren vooral bedoeld om een wit voetje bij Filips te halen en tegelijkertijd, voor Titiaan waarschijnlijk de meeste belangrijke reden dat hij ze aan zijn zending schilderijen toevoegde, schiepen ze ook een zekere verplichting, want voor niets gaat de zon op en zoals ze in het oude Rome al zeiden, 'voor wat hoort wat'. Titiaans vereenzelviging met Apelles in de tekst van de brief, hoe buitengewoon en opvallend ook, vormde hierbij zodoende slechts een manier om zijn bijzondere relatie met Filips te benadrukken en hem op gelijke voet te stellen met Alexander, en was niet bedoeld ter meerdere eer en glorie van Titiaan zelf. De enige persoon die deze brief zou lezen was immers Filips II en het was niet nodig de Spaanse koning te overtuigen van zijn kwaliteiten als schilder door zichzelf te presenteren als de moderne Apelles, want Titiaan was allang verzekerd van Filips' opdrachtgeverschap en gunst, zoals de correspondentie over de *Diana en Actaeon*, de *Diana en Callisto* en de andere schilderijen uitwijst.

Titiaans uitspraak dat hij de gelijke en misschien zelfs de meerdere van Apelles was kan, zoals auteurs als Freedman deden, kortom dus niet los gezien worden van de context waarbinnen Titiaan deze brief vervaardigde en is wat betreft zijn betekenis een wereld verwijderd van zijn gelijkstelling met Apelles die zo dominant aanwezig was in de schilderijen die hij in het eerste kwart van de zestiende eeuw vervaardigde, want anders dan deze werken zette Titiaan zijn status als moderne Apelles hier voor het eerst niet in voor zijn persoonlijke gewin, maar om de persoon te helpen in wiens welzijn hij 'heel zijn leven en al zijn hoop' had gestoken: zijn zoon Orazio.

•

³⁶⁵ De overgang is bijna komisch abrupt: '[...] et cio basti quanto alle pitture. Scrissi i di passati alla M. V. in materia del brutto assassinamento fatto in Milano da Leone Aretino [Leone Leoni] a mio figliuolo Horatio...'.

Terugkijkend op Titiaans lange werkzame leven en de vele schilderijen die hij de wereld naliet kan worden geconcludeerd dat Titiaan in zijn werken op uiteenlopende wijze refereerde aan Apelles teneinde zichzelf op gelijke voet te stellen met zijn beroemde antieke collega en zich aan zijn kunstminnende tijdgenoten te presenteren als diens moderne opvolger, maar dat hij gedurende zijn hele leven actief en consequent bezig zou zijn geweest zijn naam te koppelen aan die van Apelles, zoals Luba Freedman volhield³⁶⁶, is een flinke overdrijving. Van de vijf werken waarin hij zijn vereenzelviging met de antieke meester tot uiting bracht ontstonden er namelijk drie, dus meer dan de helft, kort na elkaar in de periode omstreeks 1520-1525, te weten de *Venus Anadyomene*, het altaarstuk van de *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus* en de *Madonna en kind met zes heiligen*, die bestemd was voor de franciscaner monniken van de San Nicolò della Lattuga. Titiaan was in deze tijd, alsook de jaren die hier onmiddellijk aan voorafgingen, hard op weg om op te klimmen tot de positie van de grootste schilder die de Republiek ooit gezien had en de associatie met Apelles die hij in deze werken tentoonspreidde was, zoals we hebben gezien, een manier om zijn reputatie te vestigen als de beste schilder van zijn tijd in Venetië en de omringende steden. In de jaren die daar op volgden sloeg Titiaan echter om als een blad aan een boom en deed hij nog maar weinig moeite zich met Apelles te identificeren; hij vervaardigde slechts één werk waarin hij op veel terughoudendere wijze dan voorheen refereerde aan zijn beroemde antieke voorganger, namelijk het *Portret van Francesco Maria della Rovere*, dat in 1536-1538 ontstond. Opmerkelijk genoeg was het juist rond deze tijd dat Aretino een actieve interesse opvatte voor het imago van zijn vriend en hij Titiaan met behulp van zijn gepubliceerde brieven publiekelijk gelijk begon te stellen aan Apelles, een beeld dat zo invloedrijk bleek dat ook andere auteurs na hem het overnamen. Titiaan zelf hield zich in zijn werken al die tijd echter verre van de beroemdste schilder uit de oudheid en zette zijn status als de moderne Apelles vele jaren later slechts een enkele keer in om Filips II ertoe te bewegen zich met de aanval op zijn zoon te bemoeien. Pas rond 1563-1566 in de *Annunciatie* voor de kerk van San Salvador te Venetië keerde Titiaan nog eenmaal terug naar zijn associatie met de schilder waar hij in zijn jonge jaren zoveel nadruk op had gelegd, maar de overschildering van zijn signatuur zorgde ervoor dat deze laatste getuigenis van zijn vereenzelviging met Apelles niet het eeuwige leven beschoren was dat Titiaan voor ogen had.

Titiaans pogingen zich te presenteren als de moderne opvolger van Apelles stammen dus vooral uit het begin van zijn carrière toen hij zich nog moest waarmaken als schilder, want in de jaren daarna, toen zijn faam tot ongekende hoogte steeg en de groten der aarde in de rij stonden om een werk van hem te bemachtigen, was Titiaan meer nog dan alle andere schilders van zijn tijd uitgegroeid tot een kunstenaar die al zijn collega's, zowel antiek als modern, ver overtrof: werkelijk 'het licht en wonder van de schilderkunst', zoals Marco Mantova Benavides het formuleerde, en de Apelles van zijn eeuw.

³⁶⁶ Zie de inleiding op p. 69.

Conclusie

In dit werkstuk werd het oeuvre van vijf Italiaanse schilders onderzocht en centraal daarbij stond de vraag naar de manieren waarop zij in hun werk refereerden aan de kunstenaars uit de klassieke oudheid teneinde zichzelf te presenteren als hun gelijke dan wel meerdere, alsook de specifieke redenen die elk van deze schilders kan hebben gehad om zichzelf op dergelijke ostentatieve wijze het imago van moderne overwinnaar op de antieken aan te meten.

Zoals aangegeven werden Apelles, Zeuxis, Parrhasius en Protogenes, de vier beroemdste schilders die de oudheid had voorgebracht, in deel I van het onderzoek behandeld, tezamen met de belangrijkste anekdoten die over hen waren opgetekend in de klassieke literatuur, en werd met behulp van de bestudering van de geschriften van Petrarca, Boccaccio en Alberti een beeld geschetst van de achtergrond waartegen de wedijver met deze antieke rolmodellen in de vijftiende eeuw ontstond.

Aansluitend werd in deel II een antwoord gezocht op de bovenstaande twee vragen en derhalve volgde een uitgebreide analyse van de levens en werken van de schilders die naar de mening van velen, maar bovenal die van henzelf, niets minder waren dan de moderne evenknieën van hun antieke voorgangers: Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaël en Titiaan.

Sandro Botticelli was een van de eerste kunstenaars die in zijn werk openlijk de competitie met zijn antieke voorgangers aanging en deed dat, zo kwam naar voren in hoofdstuk 2, door een moderne herschepping te maken van een schilderij dat door de Griekse schrijver Lucianus van Samosata aan Apelles werd toegeschreven, namelijk de *Laster van Apelles*, een allegorische voorstelling over de schadelijke gevolgen van lasterpraat die Botticelli door de toevoeging van een schilderij-in-een-schilderij op unieke wijze combineerde met de *Centaurenfamilie* van Zeuxis, een werk dat Lucianus eveneens uitgebreid had beschreven. Botticelli presenteerde zich met zijn moderne herschepping van deze twee beroemde schilderijen, in beide gevallen het eerste zelfstandige kunstwerk op paneel met dit thema sinds de oudheid, niet alleen als een tweede Apelles en een tweede Zeuxis – alleen de ware opvolger van deze kunstenaars bezat immers de gave om een eigentijdse reconstructie te maken van hun lang verloren gegane schilderijen – maar maakte ook duidelijk dat hij hen beiden overtrof aangezien hij niet een, maar twee verloren meesterwerken uit de oudheid herschiep en op originele wijze samenvoegde tot één compositie. Tegelijkertijd vormde zijn *Laster van Apelles* voor Botticelli een manier om zijn geleerdheid en vermogen tot het creëren van innovatieve *invenzioni* te etaleren, waarmee hij liet zien dat hij niets minder was dan de geleerde gentleman-kunstenaar die Leon Battista Alberti in zijn *De Pictura/Della Pittura* had beschreven, en die geënt was op het voorbeeld van de antieke schilders.

De ontstaansomstandigheden van het schilderij zijn desalniettemin onbekend waardoor niet met zekerheid kon worden bepaald waarom Botticelli zich nu juist in dit werk en op deze manier profileerde als waardige opvolger van de schilders uit de oudheid. Ten aanzien van dit aspect blijft het daarom wachten op nader onderzoek in de toekomst, maar tot het zover is kan in ieder geval worden gesteld dat Botticelli, die in de literatuur al enkele malen werd gerelateerd aan Apelles en later ook aan Zeuxis, met zijn *Laster van Apelles* aan het begin stond van een nieuwe traditie.

Een kunstenaar die op de valreep eveneens zijn steentje bijdroeg aan deze traditie was Andrea Mantegna, de hofschilder van de familie Gonzaga in Mantua die in hoofdstuk 3 werd onderzocht en die niet alleen enige kennis had van het Latijn, maar in zijn vrije tijd ook antieke inscripties en antiquiteiten verzamelde en al met al een grote belangstelling had voor alles wat te maken had met de klassieke oudheid.

Mantegna voorzag verscheidene van zijn werken van referenties aan de klassieke kunstenaars zonder dat hij daarbij de bedoeling had zichzelf één op één met hen gelijk te stellen, zoals duidelijk werd door het feit dat deze verwijzingen slechts een kleine rol speelden binnen de grote hoeveelheid aan de oudheid ontleende elementen die zijn schilderijen bevolkten, en vervaardigde net als Botticelli zijn eigen moderne herschepping van de *Laster van Apelles*. Anders dan zijn Florentijnse collega was deze tekening, in overeenstemming met al Mantegna's eerdere werken, niet specifiek bedoeld om de competitie met zijn voorganger uit de oudheid aan te gaan; in plaats daarvan werd aangetoond dat de *Laster van Apelles* in hetzelfde licht moet worden gezien als zijn prent van de *Strijd van de Zeegoden* en *Virtus Combusta/Virtus Deserta*, allen complexe allegorische *invenzioni* met een moralistische boodschap over de confrontatie tussen de deugdzame kunstenaar en de ondeugden, die Mantegna vervaardigde met het doel ze in prentvorm uit te brengen zodat ze gemakkelijk konden worden verspreid en de wereld buiten Noord-Italië ook in aanraking zou komen met zijn artistieke genie, dat naar zijn mening in Mantua niet altijd op waarde werd geschat.

We zagen echter dat Mantegna, die gedurende zijn carrière weinig belangstelling had getoond voor de lofzangen van schrijvers die hem op gelijke voet stelden met de antieken, op zijn oude dag, toen hij bezig was een decoratieprogramma voor zijn grafkapel in de Sant'Andrea te Mantua op te stellen, voor het eerst van zijn leven wél doelbewust teruggreep op Apelles, en dat bovendien op zeer directe wijze deed door een zelfportret in de vorm van een bronzen buste te maken die op een later tijdstip werd voorzien van een inscriptie waarin Mantegna 'de gelijke, zo niet de meerdere van Apelles' werd genoemd.

Mantegna had de precieze tekst van deze inscriptie naar alle waarschijnlijkheid al in de jaren voor zijn dood zelf vastgesteld, zo werd in dit hoofdstuk beargumenteerd, en refereerde hier aan de schilder uit de oudheid wiens naam na meer dan duizend jaar nog steeds stond voor het hoogst haalbare wat men in de kunst kon bereiken omdat hij aspiraties had na zijn dood op eenzelfde wijze door de komende generaties herinnerd te worden. Hij liet deze inscriptie, waarin zijn naam in één adem werd genoemd met die van zijn grote voorbeeld, dan ook niet voor niets aanbrengen onder een zelfgecreëerde, *all' antica* beeltenis van zijn gelaat in een grafkapel die fungeerde als monument ter meerdere eer en glorie van zijn eigen persoon; op deze manier zorgde hij er namelijk niet alleen voor dat zijn naam en beeltenis behouden zouden blijven, maar verzekerde Mantegna zich er ook van dat zijn reputatie als de nieuwe Apelles zou voortleven in de geest van elke beschouwer die in de toekomst de kerk van Sant'Andrea zou betreden, hetgeen hem werkelijk onsterfelijk maakte.

Hoofdstuk 4 was gewijd aan Leonardo da Vinci, die zowel tijdens zijn leven als na zijn dood door tijdgenoten regelmatig werd vergeleken met de beroemde kunstenaars uit de klassieke oudheid en die zijn notitieboeken doorspekte met referenties aan de *Naturalis Historia* van Plinius de Oudere.

Leonardo's belangstelling ging voornamelijk uit naar de natuurhistorische fenomenen die Plinius beschreef en de technische informatie die hij gaf over mechanische objecten, maar strekte zich ook uit tot

de hoofdstukken over de schilderkunst waaruit hij zijn eigen regels en adviezen met betrekking tot de kunst destilleerde die hij voornemens was te publiceren in zijn *Libro di Pittura*, een traktaat over de schilderkunst dat hij nooit voltooide.

Leonardo's overduidelijke interesse in hetgeen Plinius te melden had over de schilderkunst van het verleden en de contemporaine verhalen die de ronde deden over zijn geëxperimenteer met encaustiek en de samenstelling van vernissen trok de aandacht van kunsthistorici, die in hun publicaties verkondigden dat Leonardo met de ontwikkeling van zijn sfumato een moderne reconstructie had gemaakt van Apelles' beroemde atramentum en dus evenals zijn tijdgenoten verwickeld was in een concurrentiestrijd met zijn antieke voorloper teneinde te bewijzen dat hij Apelles overtrof. Een nadere bestudering van zowel het fenomeen atramentum zoals dat door Plinius werd beschreven en de manier waarop Leonardo te werk ging bij het maken van zijn sfumato-effecten wees echter uit dat er grote technische verschillen bestonden tussen Leonardo's sfumato en de toepassing van atramentum door Apelles; het bleken twee in essentie totaal verschillende schildertechnieken te zijn die ten onrechte met elkaar in verband waren gebracht door onderzoekers die een verkeerde voorstelling hadden van de manier waarop Leonardo zijn sfumato concipieerde, waardoor kon worden geconcludeerd dat Leonardo met de toepassing van sfumato geen toespeling maakte op de schildertechniek van Apelles en al zeker geen poging deed deze vermaarde antieke meester te overtreffen.

Hetzelfde gold voor zijn tekening van de *Vleesgeworden engel*; de woorden 'Astrapen/ Bronten/ Ceraunobolian' die Leonardo hier op de achterkant neerkrabbelde verwijzen naar een anekdote over Apelles in de *Naturalis Historia*, maar niets wees erop dat Leonardo met deze tekening of zijn nauw verwante *Diluvio* studies in de voetsporen van zijn vermaarde antieke voorganger wenste te treden; zoals in het hoofdstuk naar voren werd gebracht waren deze tekeningen slechts schetsen in zijn notitieboeken, met in het geval van de *Vleesgeworden engel* een snelle aantekening die Leonardo maakte toen hij al lezende in boek 35 informatie tegenkwam die aansloot bij zijn bestaande interesses, en waren ze niet bestemd voor de openbaarheid. De conclusie van dit hoofdstuk luidde dan ook dat er ten aanzien van Leonardo en zijn relatie tot de schilders uit de oudheid sprake was van een opmerkelijke paradox, want hoewel Leonardo's wedijver met de antieken in de wetenschappelijke literatuur opvallend vaak werd gezocht (en gevonden, aldus de auteurs van de betreffende publicaties) bleek deze er wat betreft zijn sfumato en de aantekening op de *Vleesgeworden engel* juist helemaal niet te zijn.

Rafaël stond centraal in hoofdstuk 5, en zoals uit het onderzoek naar voren kwam bleek er in het geval van deze schilder sprake te zijn van een evenzo opmerkelijke tegenstelling als bij Leonardo, alleen dan in de contemporaine literatuur. Rafaël werd tijdens zijn leven namelijk slechts tweemaal door schrijvende tijdgenoten in verband gebracht met de kunstenaars uit de oudheid hetgeen bijzonder weinig was voor een schilder van Rafaëls formaat, zeker in vergelijking met het aantal literaire gelijkstellingen dat Leonardo en Mantegna vóór hem hadden ontvangen, en daar kwam nog bij dat deze twee lofprijzingen allebei werden geschreven in de laatste periode van Rafaëls leven en schijnbaar nooit werden gepubliceerd, waardoor hun bekendheid uiterst gering zal zijn geweest. Dit alles veranderde echter volledig zodra Rafaël onverwachts zijn laatste adem uitblies, want van de ene op de spreekwoordelijke andere dag nam zijn gelijkstelling met de antieken opmerkelijkerwijze een hoge vlucht. Een belangrijke

rol was hierbij weggelegd voor Baldassare Castiglione en Giorgio Vasari, die Rafaël in hun geschriften na zijn overlijden bewust presenteerden als de opvolger en moderne evenknie van de schilders uit de oudheid, en meer nog dan dat, als de reïncarnatie van niemand minder dan Apelles zelf, een beeld dat buitengewoon invloedrijk bleek en dankzij de bijdragen van latere auteurs doorwerkte tot in de moderne tijd. Door de inspanningen van anderen groeide Rafaël dus postuum uit tot de ware opvolger van de meest vermaarde schilder aller tijden, maar het onderzoek maakte duidelijk dat Rafaël al die jaren daarvoor in zijn kunstwerken zelf al toespelingen had gemaakt op zijn antieke voorgangers, en zichzelf daarbij op subtiele wijze had gepresenteerd als hun triomfator.

Zoals we hebben gezien ondertekende hij zijn *Heilige Familie van Frans I* en zijn *St. Michaël*, twee werken die bestemd waren voor het Franse hof, namelijk met een imperfectumsignatuur, een manier van signeren die rechtstreeks terugverwees naar de oudheid en naar Apelles zelf. Ook andere Italiaanse kunstenaars hadden in de jaren daarvoor zo nu en dan gebruik gemaakt van een signatuur in deze werkwoordstijd maar Rafaël deed dat op volstrekt nieuwe wijze, want als eerste kunstenaar verving hij het vrij algemene *faciebat* door *pingebat*, een werkwoord dat direct verband hield met het type kunstwerk waarop de signaturen werden aangebracht: twee schilderijen. *Pingebat* vormde hierdoor een ingenieuze inventie op *faciebat* waarmee Rafaël niet alleen liet zien dat hij een geleerde schilder was die kennis had van klassieke teksten als Plinius' *Naturalis Historia*, maar dat hij zelfs in staat was de antieken te verbeteren, zowel wat betreft de formulering van de ideale signatuur als de *St. Michaël* en de *Heilige Familie*, die als enige twee schilderijen deze opschriften ontvingen.

Tegelijkertijd vormde de positionering van de signaturen op de randen van de kledij van de figuren, in combinatie met het feit dat Rafaël de signaturen als geborduurde gouden letters verbeeldde, zoals het onderzoek naar voren bracht een directe verwijzing naar niemand minder dan Zeuxis, die volgens Plinius zijn eigen naam in gouddraad op zijn kleding had laten borduren en zo door de straten paradeerde. Rafaël, de moderne opvolger van de antieke schilders, speelde het klaar om naast Apelles tevens deze tweede klassieke kunstenaar te overtroeven, namelijk door deze anekdote op scherpzinnige wijze in verband te brengen met zijn eigen schilderkunst, hetgeen hij bewerkstelligde door de gouden signaturen af te beelden op de kleding van de figuren die hij met eigen hand geschilderd had, en die dus al onlosmakelijk met hem verbonden waren.

De reden dat Rafaël in de *St. Michaël* en de *Heilige Familie van Frans I* refereerde aan de schilders uit de oudheid en zichzelf bewust presenteerde als hun intellectuele en artistieke opvolger bleek te maken te hebben met de beoogde ontvangers van het werk, alsook Rafaëls artistieke en sociale ambities; de signaturen op de *St. Michael* en de *Heilige Familie* vormden voor Rafaël namelijk een manier om naam te maken aan het Franse hof en zijn reputatie te vestigen als zelfbewuste, erudiete kunstenaar, waarbij de schilderijen zelf functioneerden als een indrukwekkend uithangbord van zijn artistieke vaardigheid.

Naast de werken voor het Franse hof vervaardigde Rafaël net zoals zijn collega's Sandro Botticelli en Andrea Mantegna een *Laster van Apelles*, maar doordat deze tekening verloren is gegaan bleek het onmogelijk om na te gaan wat Rafaëls precieze drijfveren waren bij het vervaardigen van dit werk, evenals de vraag of deze tekening bedoeld was ter gelijkstelling van Rafaël met Apelles, of niet.

Deze onzekerheid over Rafaëls intentie was daarentegen geheel afwezig in zijn *School van Athene*, waarin hij zichzelf verbeeldde in de gedaante van Apelles terwijl hij zijn goede vriend en stadgenoot Timoteo Viti eerde door hem de plaats te laten innemen van Protogenes, zoals in het laatste deel van hoofdstuk 5 werd beargumenteerd. Daarnaast bracht hij in deze schildering de letters 'RVSM' (een afkorting van 'Raphael Vrbinas Sua Manu') aan in de nek van de figuur van Euclides die hij de trekken van Bramante had meegegeven, waarmee hij net zoals in zijn *Heilige Familie* en zijn *St. Michaël* naar Zeuxis verwees. Met behulp van de woordspeling *sua manu* liet hij wederom zien dat hij deze kunstenaar overtrof, want in plaats van zijn naam in gouddraad op zijn kleding te laten borduren had Rafaël zijn naam 'met eigen hand' in goud aangebracht op de kleding van de door hem eigenhandig geschilderde Bramante. Tezamen fungeerden het zelfportret en de letters 'RVSM' als het ware als een dubbele signatuur waarmee Rafaël benadrukte dat hij de maker van deze indrukwekkende muurschildering was en tegelijkertijd betoonde dat hij Apelles, Zeuxis en zelfs zijn vriend Bramante volledig in de schaduw stelde; de *School van Athene*, waarin hij zijn kennis van Vitruvius en de klassieke architectuur liet zien alsook zijn meesterschap op het gebied van de geometrie, was zoals we hebben gezien hiervoor zelf immers het ultieme bewijs.

Hoofdstuk 6 ging tot slot in op Titiaan, die ver voordat hij in de literatuur van zijn tijd geprezen werd als de gelijke van de kunstenaars uit de oudheid zelf in een aantal van zijn werken al op uiteenlopende wijze refereerde aan Apelles met het doel zich aan zijn kunstminnende tijdgenoten te presenteren als diens moderne opvolger.

Om te beginnen creëerde hij met de vervaardiging van zijn *Venus Anadyomene* een moderne reconstructie van het gelijknamige schilderij dat in de oudheid gold als een van Apelles' meest gevierde werken, waarmee hij direct een primeur had aangezien Titiaans *Anadyomene* de eerste geschilderde verbeelding van de Venus Anadyomene was naar het voorbeeld van Apelles sinds de grote meester zelf, hetgeen Titiaan tot de eerste kunstenaar maakte die de uitdaging aanging om de uit zee oprijzende godin te schilderen. Titiaan baseerde zich hierbij onder andere op vier epigrammen uit de *Griekse Anthologie*, een punt dat andere kunsthistorici zoals we hebben gezien tot nu toe niet hadden opgemerkt, alsook op Plinius' beschrijving in de *Naturalis Historia* en ging zowel de competitie aan met Apelles als met alle andere herscheppingen van de *Venus Anadyomene* die sinds Apelles' tijd waren verschenen in de rivaliserende media van de beeldhouwkunst en de poëzie. Met de ingenieuze oplossing die hij bedacht voor het probleem van Venus' geruïneerde onderlijf liet Titiaan namelijk zien dat hij de enige schilder in de geschiedenis was die niet alleen de durf, maar ook het talent had om Apelles' werk te restaureren, en door in het schilderij de nadruk te leggen op juist die atmosferische aspecten die alleen de schilderkunst werkelijk natuurgetrouw kon verbeelden onderstreepte hij dat de schilderkunst het medium was, en hijzelf uiteraard de schilder, die er het beste in was geslaagd Venus te laten herleven. Hoewel werd aangetoond dat Raffaele Raggi de vermoedelijke opdrachtgever was bleven de specifieke omstaansomstandigheden van het schilderij in nevelen gehuld, waardoor de redenen dat Titiaan zich juist in dit werk presenteerde als de moderne opvolger van Apelles niet met zekerheid konden worden achterhaald. Een ding stond echter als een paal boven water en dat was het feit dat de *Venus Anadyomene*

geheel onbekend bleef bij zijn kunstminnende tijdgenoten, waardoor Titiaans identificatie met Apelles uiteindelijk niet meer dan een beperkt publiek bereikte.

De tweede manier waarop Titiaan naar Apelles verwees was dezelfde methode die Rafaël in zijn schilderijen voor het Franse hof had toegepast, namelijk het gebruik van een signatuur in het imperfectum. Titiaan voorzag in totaal drie werken van een signatuur in deze werkwoordstijd waarvan zijn *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus* voor de kerk van Santi Nazaro e Celso in Brescia, die hij ondertekende op het zijpaneel met St. Sebastiaan, de eerste was. Uit het onderzoek kwam naar voren dat Titiaan dit altaarstuk had gesigneerd in het imperfectum omdat hij eenvoudigweg van mening was dat dit schilderij al hetgeen wat hij tot dan toe had geschilderd in de schaduw stelde, hetgeen werd onderschreven door de opmerkelijke voorgeschiedenis van het paneel, dat tot Titiaans genoegen door Alfonso d'Este zo werd begeerd dat hij bereid was tot sluwe tactieken om het ten koste van Averoldi, de oorspronkelijke opdrachtgever, te verwerven. Tegelijkertijd was de toepassing van het imperfectumsignatuur op het zijpaneel met St. Sebastiaan voor Titiaan ook een manier om naast Apelles zijn meesterschap te betonen over een meer moderne rivaal, namelijk Michelangelo die zijn beroemde *Piëta* jaren daarvoor op dezelfde wijze had ondertekend, waarmee Titiaan tevens de overwinning van de schilderkunst op de beeldhouwkunst in het algemeen, en specifiek de triomf van zijn eigen schildertalent op de kunst van Michelangelo benadrukte.

Niet lang nadat hij zijn *Herrijzenis van Christus* had voltooid ondertekende Titiaan ook zijn *Madonna en kind met zes heiligen* met een signatuur in het imperfectum, waarbij hij op geraffineerde wijze de dubbele bodem in betekenis liet terugkomen die inherent is aan het gebruik van een imperfectumsignatuur (enerzijds een teken van trots en zelfvoldaanheid, anderzijds duidt het op bescheidenheid) terwijl hij daarnaast tevens een toespeling maakte op de onvoltooidheid en onvolledigheid die besloten ligt in deze tijdsmodus en door Plinius was gekoppeld aan de grootste meesterwerken van de kunstenaars uit de oudheid. Net zoals bij het paneel van de *Herrijzenis van Christus* was ongebreidelde trots hierbij een belangrijke drijfveer; het altaarstuk was immers zijn tweede werk voor de franciscanen en had hem niet alleen de opdracht voor de *Tenhemelopneming van Maria* in de Santa Maria Gloriosa dei Frari opgeleverd, die voor zijn carrière van immens belang was, maar werd ook door latere tijdgenoten bijzonder hoog gewaardeerd, en uit het feit dat Titiaan het onderste gedeelte van de voorstelling bewerkte tot een ontwerp voor een houtsnede bleek dat hij daar zelf net zo over dacht. Daarnaast speelde ook de opdrachtgever en beoogde locatie een belangrijke rol, want zoals we hebben gezien was Fra Germano zeer goed bekend met Plinius' *Naturalis Historia* waardoor hij Titiaans fijnzinnige spel met de betekenis en weergave van zijn signatuur bij uitstek zal kunnen hebben gewaardeerd, en had Titiaan in de relatief kleine San Nicolò della Lattuga de zeldzame vrijheid om zijn schilderij te ondertekenen zoals hem dat goeddunkte, een kans die hij met beide handen aangreep om eenieder die zijn werk aanschouwde helder voor ogen te stellen dat het *San Nicolò altaarstuk* gerekend moest worden tot zijn meesterwerken, en dat Titiaan de onofficiële titel van moderne Apelles meer dan waardig was.

De derde en laatste keer dat Titiaan het imperfectumsignatuur toepaste was in zijn *Annunciatie* toen hij de respectabele leeftijd van 75 had bereikt en inmiddels al in geen jaren had omgekeken naar de

vereenzelviging met Apelles die aan het begin van zijn carrière zo belangrijk voor hem was geweest. Daarnaast betoonde Titiaan in dit werk zijn meesterschap als schilder door in navolging van Apelles die dingen weer te geven die niet in schilderijen vastgelegd konden worden, waarbij hij als vanouds Apelles de loef afstak door naast natuurfenomenen ook onstoffelijke, spirituele zaken tot deze definitie te rekenen, wat resulteerde in een werk vol inventiviteit waar Apelles nog een voorbeeld aan had kunnen nemen. De *Annunciatie* vormde hierdoor niets minder dan een schilderkunstige tour de force, en de reden liet zich raden: Titiaan was voornemens met dit schilderij vriend en vijand te bewijzen dat hij zelfs in zijn gevorderde ouderdom nog altijd de ‘Apelles van deze eeuw’, en de beste schilder van zijn tijd was.

Naast zijn herschepping van de *Venus Anadyomene* en zijn gebruik van het imperfectumsignatuur bleek Titiaan ook een derde methode te hebben gehanteerd om naar zijn favoriete antieke voorganger te verwijzen, die tot uiting kwam in zijn *Portret van Francesco Maria della Rovere*. Titiaan had dit werk namelijk op twee punten geïnspireerd op Plinius’ beschrijving van Apelles’ *Portret van Alexander de Grote met een bliksemschicht in de hand* en gaf in navolging van Apelles de uitgestrekte rechterarm van Francesco Maria sterk verkort weer met in zijn hand een baton, op eenzelfde wijze zoals Apelles dat in zijn portret van Alexander moet hebben gedaan. Ook paste hij een opvallend beperkt kleurenpalet toe waarin rood, geel, wit en zwart overheersen, precies die kleuren die Apelles volgens Plinius zou hebben gebruikt. Titiaan gaf de beschouwer hiermee te kennen dat hij zijn portret met zoveel vaardigheid had geschilderd dat het wat hem betrof elke vergelijking met het werk van zijn beroemde voorganger glansrijk doorstond en dat hij dientengevolge de schilder was die de eervolle positie van moderne Apelles vervulde, maar hierbij moest niet worden vergeten dat deze referenties aan Apelles voor een belangrijk deel werden ingegeven door het feit dat er welhaast niet aan te ontkomen viel om een *condottiere* als Francesco Maria in verband te brengen met Alexander de Grote. De boodschap van Titiaans vereenzelviging met Apelles bleek al met al dan ook ondergeschikt te blijven aan de militaire verheerlijking van Francesco Maria die als opdrachtgever en geportretteerde het centrale thema vormt van het schilderij. Zoals het onderzoek naar voren bracht verschildte het portret daarmee van de andere werken waarin Titiaans zelfidentificatie met Apelles een veel prominentere rol speelde en de conclusie luidde daarom dat het *Portret van Francesco Maria della Rovere* een gedeeltelijke terugkeer voorstelde naar een zelfbeeld dat Titiaan in de jaren omstreeks 1520-1525 zelfverzekerd had uitgedragen in een periode die al met al blijk gaf van Titiaans afnemende interesse in de beroemdste schilder uit de oudheid.

In hoofdstuk 6 werd verder ook aandacht besteed aan Titiaans *Portret van Lodovico Beccadelli*, dat eveneens voorzien was van een imperfectumsignatuur maar niet kon worden opgevat als een zelfbewuste uiting van Titiaans wedijver met Apelles, en de brief die Titiaan schreef aan Filips II. In deze brief stelde Titiaan zichzelf letterlijk gelijk met Apelles en suggereerde hij dat hij zijn voorganger overtrof, wat hem tot de allereerste kunstenaar in de geschiedenis maakte die zich in zijn eigen woorden en op expliciete wijze vergeleek met Apelles in een overgeleverd document dat hij zelf ondertekende. Titiaan onderscheidde zich hiermee van Rafaël, Andrea Mantegna, Sandro Botticelli en alle andere kunstenaars die zich in hun schilderijen in verband hadden gebracht met de beroemdste schilder uit de oudheid, maar uit het onderzoek kwam naar voren dat Titiaans vereenzelviging met Apelles in de tekst

van de brief, hoe buitengewoon en opvallend ook, uiteindelijk slechts een manier vormde om in het gevele te komen bij Filips II en zodoende niet bedoeld was ter meerdere eer en glorie van Titiaan zelf.

In de laatste paragraaf werden al Titiaans werken waarin hij naar de schilders uit de oudheid verwees tegen elkaar afgezet op basis van hun chronologie, wat leidde tot een opvallende conclusie. Titiaans pogingen zich te presenteren als de moderne opvolger van Apelles bleken namelijk vooral uit het begin van zijn carrière te stammen toen hij zich nog moest waarmaken als schilder, want in de jaren daarna, toen zijn faam tot ongekennde hoogte was gestegen en de groten der aarde in de rij stonden om een werk van hem te bemachtigen, had hij de vergelijking met Apelles simpelweg niet meer nodig; meer nog dan alle andere kunstenaars van zijn tijd was hij immers uitgegroeid tot een schilder die vele malen succesvoller en befaamder was dan Apelles zelf ooit was geweest.

Wanneer men tot besluit al deze resultaten die het onderzoek heeft opgeleverd in ogenschouw neemt kan worden gesteld dat er grote overeenkomsten bestaan in de manieren die de vijf Italiaanse kunstenaars die in dit werkstuk werden onderzocht gedurende de vijftiende- en zestiende eeuw hanteerden om in hun kunstwerken te verwijzen naar de schilders uit de oudheid.

Zo stelden niet alleen Sandro Botticelli en Andrea Mantegna, maar ook Rafaël en Titiaan zichzelf op gelijke voet met een van de antieke schilders door een moderne herschepping te creëren van een beroemd schilderij uit de oudheid dat de tand des tijds niet had doorstaan, zoals de *Laster van Apelles* (Botticelli, Mantegna, Rafaël), Zeuxis' *Centaurenfamilie* (Botticelli in zijn *Laster van Apelles*) en Apelles' *Venus Anadyomene* (Titiaan). Daarnaast beeldden zowel Rafaël als tot op zekere hoogte ook Mantegna zichzelf af in de gedaante van Apelles, namelijk met behulp van Rafaëls zelfportret in de *School van Athene* en Mantegna's buste in Mantua, en maakten Rafaël en Titiaan beide meermaals gebruik van een imperfectumsignatuur, de door Plinius zo bejubelde methode van ondertekenen die Apelles zelf had toegepast en waar ook andere kunstenaars zich met name in de zestiende eeuw zo nu en dan van bedienden; Rafaël voorzag zijn *Heilige Familie van Frans I* en zijn *St. Michaël* van dit type signatuur en Titiaan de *Herrijzenis van Christus*, de *Madonna en kind met zes heiligen* en de *Annunciatie*.³⁶⁷ Alleen Titiaan waagde zich met zijn *Portret van Francesco Maria della Rovere*, die hij voorzag van elementen welke hij ontleend had aan Apelles' *Portret van Alexander de Grote met een bliksemschicht in de hand*, buiten het gebaande pad van dit drietal beproefde methoden en zorgde er zo voor dat het aantal verschillende manieren waarop de antieke kunstenaars in herinnering werd gebracht werd uitgebreid naar vier, hoewel zijn vereenzelviging met Apelles in dit werk niet in dezelfde mate op de voorgrond trad als in zijn andere schilderijen.

De onmiskenbare overeenstemming tussen de methoden onderling beperkte zich evenwel tot de grote lijnen, want Rafaël en Titiaan pasten dan allebei wel het imperfectumsignatuur toe, maar Rafaël verwerkte zijn signaturen op zo'n manier in zijn voorstellingen dat hij tegelijkertijd ook een toespeling maakte op Zeuxis, en dus eenieder die zijn werk aanschouwde kon laten zien dat hij niet alleen Apelles, maar ook Zeuxis overtrof. Hij verschilde hiermee van Titiaan die met zijn imperfectumsignaturen vooral zijn relatie tot Apelles onderstreepte, al dan niet door de nadruk te leggen op de implicaties die besloten

³⁶⁷ Het *Portret van Lodovico Beccadelli* bevat eveneens een imperfectumsignatuur, maar zoals in dit werkstuk werd beargumenteed fungeerde deze signatuur niet ter vereenzelviging van Titiaan met Apelles.

liggen in deze manier van ondertekenen, en die zijn signaturen tevens aanwendde om zijn meesterschap te betonen over Michelangelo en de beeldhouwkunst. Op dezelfde wijze was het binnen de categorie van de moderne reconstructies alleen Botticelli die de *Laster van Apelles* combineerde met de *Centaurenfamilie* van Zeuxis in een werk dat bovendien het enige schilderij betrof met het thema van de Laster, en zocht enkel Mantegna zijn toevlucht tot de beeldhouwkunst om zijn zelfportret te vervaardigen.

Naast de manieren werd in dit werkstuk tevens de kwestie behandeld waarom elk van de Italiaanse schilders in zijn kunstwerken verwees naar hun vakbroeders uit de oudheid. De specifieke beweegredenen die de schilders hadden om zich te presenteren als de moderne opvolger van hun antieke voorlopers verschilden uiteraard van persoon tot persoon en konden niet in alle gevallen worden achterhaald, enerzijds omdat de ontstaansomstandigheden van sommige werken onduidelijk waren en zodoende een interpretatie bemoeilijkten, en anderzijds omdat er soms simpelweg geen sprake was van enige werken met referenties naar de schilders uit de oudheid, laat staan beweegredenen, zoals het onderzoek naar Leonardo uitwees. Over het algemeen kan desalniettemin worden geconcludeerd dat Rafaël en Titiaan grotendeels met elkaar op één lijn zaten wat betreft de drijfveren die hen ertoe deed besluiten zich publiekelijk op gelijke voet te stellen met Apelles, en in Rafaëls geval ook met Zeuxis. Beide kunstenaars hadden namelijk tot doel hun reputatie te vestigen en zich op onnavolgbare wijze in de kijker te spelen bij potentiële opdrachtgevers, Rafaël bij koning Frans I en de leden van het Franse hof en Titiaan bij de invloedrijke elite van Venetië en de omringende steden. De vergelijkbare, achterliggende motieven die deze twee schilders hadden stonden daarentegen in schril contrast met die van Mantegna, wiens referentie aan Apelles in zijn grafkapel werd ingegeven door het feit dat hij zijn reputatie als de beste schilder van zijn tijd na zijn dood wenste te laten voortleven om daarmee niet alleen eeuwige roem te vergaren, maar bovenal ook een zekere mate van onsterfelijkheid te bereiken. Deze tegenstelling tussen Mantegna's motief aan de ene, en Rafaël en Titiaans overeenkomstige drijfveren aan de andere kant werd tevens weerspiegeld in het opmerkelijke feit dat Mantegna zijn leven lang geen belangstelling had voor zijn benoeming tot moderne Apelles totdat hij zijn einde voelde naderen, terwijl Titiaan alleen in de jaren toen hij zijn positie als meest vooraanstaande schilder van Venetië nog moest veroveren aandacht besteedde aan zijn gelijkstelling met zijn beroemde voorganger, maar uiteindelijk werden zij ondanks deze tegenstellingen bovenal overschaduwed door één aspect dat hen allen verbond, namelijk de figuur van Apelles waar zij zich alle drie op hun eigen manier mee vereenzelvigden.

Al met al vormen de in deze laatste alinea's geconstateerde overeenkomsten en verschillen tussen de manieren waarop (en de redenen waarom) de kunstenaars in Italië in het voetspoor traden van hun illustere voorgangers een aantal van de interessante uitkomsten die het onderzoek heeft opgeleverd, dat zich zoals aan het begin van dit werkstuk werd vermeld noodgedwongen beperkte tot de levens en werken van Sandro Botticelli, Andrea Mantegna, Leonardo da Vinci, Rafaël en Titiaan. Nader onderzoek is in de toekomst dan ook niet alleen zeer goed mogelijk maar bovendien gewenst, zowel een diepgaande analyse van het werk van eventuele andere Italiaanse schilders als, en dat heeft de voorkeur, de bestudering van de wedijver met de antieken in het oeuvre van kunstenaars die werkzaam waren ten noorden van de Alpen, in het bijzonder de Nederlanden en de Duitstalige gebieden. Daarbij valt ook te

denken aan de invloed die de Italiaanse kunstwerken kunnen hebben uitgeoefend op de Noord-Europese schilders en hun besluit om in hun werken te refereren aan de schilders uit de oudheid en vice versa, alsmede een uitbreiding van de onderzoeksperiode van de vijftiende- en zestiende eeuw naar de zeventiende eeuw en een vermeerdering van het aantal antieke kunstenaars, zodat uiteindelijk een zo volledig mogelijk beeld zal ontstaan van de specifieke manieren waarop in de kunst van elk betrokken gebied en periode de meest vermaarde meesters van het glorieus klassieke verleden in herinnering werden gebracht.

Dit lijkt op dit moment wellicht een enigszins onmogelijke opgave, maar kunsthistorisch onderzoek is net zoals de kunstwerken die worden onderzocht een immer doorgaand proces dat nooit werkelijk zal kunnen worden voltooid, waar ik met dit werkstuk dan ook een kleine bijdrage aan heb willen leveren; zoals Plinius het bijna tweeduizend jaar geleden al wijselijk formuleerde: *faciebat*.

Bibliografie

Alberti, Leon Battista, *On painting* (vert. en voorz. van comment. door Spencer, John. R.), New Haven en Londen 1970 (1956¹) (*Rare masterpieces of philosophy and science*) via <http://www.noteaccess.com/Texts/Alberti/index.htm>.

Alberti, Leon Battista, *De schilderkunst; Het standbeeld* (vert. door Hermans, Lex, red. door Van Eck, Caroline en Zwijnenberg, Robert), Amsterdam 2011.

Anonimo del Tizianello, *Breve Compendio della Vita del famoso Titiano Vecellio di Cadore Cavalliere et Pittore*, Venetie 1622.

D'Arco, Carlo, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 delen, Mantua 1857-1859.

Athenaeus van Naucratis, *The Learned Banqueters* (vert. door Olsen, Douglas S.), 8 delen, Cambridge (MA) en Londen 2006-2012 (*The Loeb Classical Library*).

Baxandall, Michael, *Giotto and the orators; Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition*, Oxford 1988 (1971¹) (*Oxford-Warburg studies*).

Beagon, Mary, 'Pliny the Elder', in: Gagarin, Michael (red.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, 7 delen, Oxford etc. 2010.

Bert, Mathilde, 'Pliny l'Ancien et l'art de la Renaissance; Balises pour une étude de réception entre le Nord et le Sud', *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 75 (2006), pp. 3-51.

Blake McHam, Sarah, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance; the legacy of the 'Natural history'*, New Haven en Londen 2013.

Boccaccio, Giovanni, *The Decameron* (vert. door McWilliam, G.H.), Londen etc. 1995 (*The Penguin classics*).

Boccaccio, Giovanni, *Famous women* (vert. door Brown, Virginia), Cambridge (MA) en Londen 2001 (*The I Tatti Renaissance library*, deel 1).

Bohde, Daniela, 'Titian's three-altar project in the Venetian church of San Salvador; strategies of self-representation by members of the Scuola Grande di San Rocco', *Renaissance studies* 15 (2001), 4, pp. 450-472.

Bologna, Marco (red.), *Gli Archivi Pallavicini di Genova*, 2 delen, Genua 1994-1995 (*Atti della Società ligure di storia patria; nuova serie*, deel 34-35).

Brigstocke, Hugh, *Italian and Spanish paintings in the National Gallery of Scotland*, Edinburgh 1978.

- Brown, John William, *The life of Leonardo da Vinci; with a critical account of his works*, Londen 1828.
- Burg, Tobias, *Die Signatur; Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert*, Münster 2007 (*Kunstgeschichte*, deel 80).
- Burke, Jill, 'Agostino Vespucci's Marginal Note about Leonardo da Vinci in Heidelberg', *Leonardo da Vinci Society Newsletter* 30 (2008), pp. 3-4.
- Camesasca, Ettore (red.), *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, 3 delen, Milaan 1957-1960 (*Vite, lettere, testimonianze di artisti italiani*).
- Campori, Giuseppe, 'Tiziano e gli Estensi', *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti* 27 (1874), pp. 581-620.
- Cast, David, *The Calumny of Apelles; a study in the humanist tradition*, New Haven en Londen 1981 (*Yale publications in the history of art*, deel 28).
- Castiglione, Baldassare, *The Book of the Courtier* (vert. door Eckstein Opdycke, Leonard), New York 1903.
- Christiansen, Keith, *The genius of Andrea Mantegna*, New Haven en Londen 2009.
- Cicero, *On Duties* (vert. door Miller, Walter), Cambridge (MA) en Londen 1913 (*The Loeb Classical Library*).
- Cicero, *On Old Age; On Friendship; On Divination* (vert. door Falconer, W. A.), Cambridge (MA) en Londen 1923 (*The Loeb Classical Library*).
- Cicero, *On the Nature of the Gods; Academics* (vert. door Rackham, H.), Cambridge (MA) en Londen 1933 (*The Loeb Classical Library*).
- Cicero, *The Verrine Orations* (vert. door Greenwood, H.G.), 2 delen, Cambridge (MA) en Londen 1935 (*The Loeb Classical Library*).
- Cicero, *Brutus; Orator* (vert. door Hendrickson, G.L. en Hubbell, H.M.), Cambridge (MA) en Londen 1939 (*The Loeb Classical Library*).
- Cicero, *On Invention; The Best Kind of Orator; Topics* (vert. door Hubbell, H.M.), Cambridge (MA) en Londen 1949 (*The Loeb Classical Library*, deel 386).
- Cicero, *Letters to Atticus* (vert. en red. door Shackleton Bailey, D. R.), 4 delen, Cambridge (MA) en Londen 1999 (*The Loeb Classical Library*).

- Cicero, *Letters to Friends* (vert. en red. door Shackleton Bailey, D.R.), 3 delen, Cambridge (MA) en Londen 2001 (*The Loeb Classical Library*).
- Clark, David Lang, 'Poliziano's Kupris Anadyomene and Botticelli's Birth of Venus', *Word & Image: A Journal of Verbal/Visual Enquiry* 22 (2006), 4, pp. 390-397.
- Claudius Aelianus, *Historical Miscellany* (vert. door Wilson, N.G.), Cambridge (MA) en Londen 1997 (*The Loeb Classical Library*, deel 486).
- Colasanti, Arduino, 'Sonetti inediti per Tiziano e per Michelangelo', *Nuova antologia di lettere, scienze ed arti* 38 (1903), pp. 279-286.
- Conaway Bondanella, Julia e.a. (reds.), *The life of Titian by Carlo Ridolfi*, University Park (PA) 1996.
- Covi, Dario A., 'Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting', *The Art Bulletin* 45 (1963), 1, pp. 1-17.
- Crowe, J.A. en Cavalcaselle, G.B., *The life and times of Titian; with some account of his family*, 2 delen, Londen 1881.
- Darab, Ágnes, 'Natura, Ars, Historia; Anecdotic History of Art in Pliny the Elder's Naturalis Historia', *Hermes; Zeitschrift für klassische Philologie* 142 (2014), 2, pp. 206-224 en 3, pp. 279-297.
- Davis, Charles, 'Titian, 'A singular friend'', in: Augustyn, Wolfgang en Leuschner, Eckhard, *Kunst und Humanismus; Festschrift für Gosbert Schüssler*, Passau 2007, pp. 261-301.
- Delieuvin, Vincent, 'Andrea del Sartos Gemälde für den französischen Hof, in: Tent. cat. München (Alte Pinakothek), *Göttlich gemalt; Andrea del Sarto; die Heilige Familie in Paris und München*, München 2009, pp. 53-77.
- Van Deusen, Nancy (red.), *Cicero Refused to Die; Ciceronian Influence through the Centuries*, Leiden en Boston 2013 (*Presenting the past*, deel 4).
- Dio Chrysostom, *Discourses* (vert. door Cohoon, J.W. en Lamar Crosby, H.), 5 delen, Cambridge (MA) en Londen 1932-1951 (*The Loeb Classical Library*).
- Erftemeijer, Antoon, *De aap van Rembrandt; kunstenaarsanekdotes van de klassieke oudheid tot heden*, Haarlem 2000.
- Farago, Claire J., 'Leonardo's Battle of Anghiari; A Study in the Exchange between Theory and Practice', *The Art Bulletin* 76 (1994), 2, pp. 301-330.
- Ferrero, Giovanni, *Tomaso Fieschi Raggio; "fattore di Sua Maestà"; testamento del 1593*, z.p. z.j. via http://www.valdaveto.net/sezione_Articoli.html.

- Förster, Richard, 'Studien zu Mantegna und der Bildern im Studierzimmer der Isabella Gonzaga; I Virtus Combusta', *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 22 (1901), 2, pp. 78-87.
- Freedberg, S.J., *Andrea del Sarto*, 2 delen, Cambridge (MA) 1963.
- Freedman, Luba, *Titian's portraits through Aretino's lens*, University Park (PA) 1995.
- Freedman, Luba, 'Titian and the Classical Heritage', in: Meilman, Patricia (red.), *The Cambridge companion to Titian*, Cambridge etc. 2004 (*Cambridge companions to the history of art*), pp. 183-202.
- Gaeta, Franco, 'AVEROLDI, Altobello', in: Ghisalberti, Alberto M. (red.) e.a., *Dizionario Biografico degli Italiani*, deel 1 e.v., Rome 1960 e.v., 4 (1962) via http://www.treccani.it/enciclopedia/-altobello-averoldi_%28Dizionario-Biografico%29/.
- Gaye, Giovanni en Von Reumont, Alfred, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, 3 delen, Florence 1839-1840.
- Goffen, Rona, *Titian's women*, New Haven en Londen 1997.
- Goffen, Rona, *Renaissance rivals; Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven en Londen 2002.
- Goffen, Rona, 'Raphael's Designer Labels; From the Virgin Mary to La Fornarina', *Artibus et Historiae* 24 (2003), 48, pp. 123-142.
- Goldscheider, Ludwig, *Leonardo; paintings and drawings*, Londen 1975 (1943¹).
- Goukowsky, M., 'Du nouveau sur Léonard de Vinci ; Léonard et Janus Lascaris', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 19 (1957), 1, pp. 7-13.
- Guerrini, Roberto, 'Les représentations d'artistes dans la peinture italienne à la Renaissance; Sources et modèles antiques', in : Waschek, Matthias (red.), *Les "vies" d'artistes ; actes du colloque international organisé par le Service culturel du musée du Louvre les 1er et 2 octobre 1993*, Paris 1996 (*Conférences et colloques*), pp. 56-80.
- Hale, Sheila, *Titian; his life*, Londen 2012.
- Hall, Marcia B. (red.), *The Cambridge companion to Raphael*, Cambridge etc. 2005 (*Cambridge companions to the history of art*).
- Hirst, Michael, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981 (*Oxford studies in the history of art and architecture*).

- Hood, William en Hope, Charles, 'Titian's Vatican Altarpiece and the Pictures Underneath', *The Art Bulletin* 59 (1977), 4, pp. 534-552.
- Hope, Charles, 'The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este-I', *The Burlington Magazine* 113 (1971), 824, pp. 641-647 en 649-650.
- Hope, Charles, 'The 'Camerini d'Alabastro' of Alfonso d'Este-II', *The Burlington Magazine* 113 (1971), 825, pp. 712, 714-719 en 721.
- Hope, Charles, 'Titian as a Court Painter', *The Oxford Art Journal* 2 (1979), pp. 7-10.
- Hope, Charles, 'Some Misdated Letters of Pietro Aretino', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 59 (1996), pp. 304-314.
- Horne, Herbert P., *Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, Londen 1908.
- Humfrey, Peter, *Titian*, Londen en New York 2007.
- Humfrey, Peter, *Titian; the complete paintings*, Gent 2007 (*The classical art series*).
- Humfrey, Peter, 'Venice, Ferrara, Mantua: Success', in: Tent. cat. Rome (Scuderie del Quirinale), *Titian*, Cinisello Balsamo (Milaan) 2013, pp. 73-89.
- Irlé, Klaus, 'Apelles, Zeuxis, Lysippos und die Malerei des Cinquecento', in: Corsepius, Katharina e.a. (red.), *Antiquarische Gelehrsamkeit und bildende Kunst; die Gegenwart der Antike in der Renaissance*, Keulen 1996, pp. 123-135.
- Isager, Jacob, *Pliny on art and society; the elder Pliny's chapters on the history of art*, Odense 1991 (Odense University classical studies, deel 17)
- Jacobsen, Michael A., 'The Meaning of Mantegna's Battle of Sea Monsters', *The Art Bulletin* 64 (1982), 4, pp. 623-629.
- Janson, H.W., 'Chance Images', in: Wiener, Philip P. (red.), *Dictionary of the history of ideas; studies of selected pivotal ideas*, 5 delen, New York 1973-1974, 1 (1973), pp. 340-353.
- Joannides, Paul, 'Titian and Michelangelo/Michelangelo and Titian', in: Meilman, Patricia (red.), *The Cambridge companion to Titian*, Cambridge etc. 2004 (*Cambridge companions to the history of art*), pp. 121-145.
- Johnson, A.F. (red.), *Francisci Petrarchae; epistolae selectee*, Oxford 1923.

- Joost-Gaugier, Christiane L., 'Ptolemy and Strabo and Their Conversation with Apelles and Protogenes; Cosmography and Painting in Raphael's School of Athens', *Renaissance Quarterly* 51 (1998), 3, pp. 761-787.
- Joost-Gaugier, Christiane L., *Raphael's Stanza della Segnatura; Meaning and Invention*, Cambridge 2002.
- Keith, Larry, 'In Pursuit of Perfection; Leonardo's Painting Technique', in: Tent. cat. Londen (National Gallery), *Leonardo da Vinci; Painter at the Court of Milan*, Londen 2011, pp. 55-77.
- Kemp, Martin, *Leonardo da Vinci; the marvellous works of nature and man*, New York 2006 (1981¹).
- Kennedy North, S., 'Titian's Venus at Bridgewater House', *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 60 (1932), 348, pp. 158-159 en 162-163.
- Kline, Jonathan, 'Leonardo and Pliny', in: Fiorani, Francesca en Kim, Anna Marazeula (reds.), *Leonardo da Vinci; Between Art and Science*, z.p. 2014 via <http://faculty.virginia.edu/Fiorani/NEH-Institute/essays/>.
- Knecht, R.J., *Catherine de' Medici*, Londen en New York 1998 (*Profiles in power*).
- Knecht, R.J., *Renaissance warrior and patron; the reign of Francis I*, Cambridge 2003 (1994¹).
- Koshikawa Michiaki, 'Apelles's Stories and the "Paragone" Debate; A Re-Reading of the Frescoes in the Casa Vasari in Florence', *Artibus et Historiae* 22 (2001), 43, pp. 17-28.
- Kris, Ernst en Kurz, Otto, *Die Legende vom Künstler; ein geschichtlicher Versuch*, Wenen 1934.
- Kroon, Caroline, *Inleiding tot de Latijnse syntaxis; structuur van zin en tekst; grammatica*, Amsterdam 2007.
- Kwakkelstein, Michael W., *Het wezen van de schilderkunst volgens Leonardo da Vinci; over de verhouding tussen kunsttheorie en de praktijk van de schilder in de Renaissance* (oratie Universiteit Utrecht 19 oktober 2011), Utrecht 2011.
- Land, Norman E., 'Giotto as an Ugly Genius; A Study in Self-Portrayal', *Explorations in Renaissance Culture* 23 (1997), pp. 23-36.
- Land, Norman E., 'Apelles in Venice; Bellini, Pino, Titian and Esengren', *Explorations in Renaissance Culture* 26 (2000), 2, pp. 161-176.
- Land, Norman E., 'Titians portraits of Charles V in the early anecdotes', *Explorations in Renaissance Culture* 27 (2001), 2, pp. 179-203.

- Land, Norman E., 'Giotto as Apelles', *Source: notes in the history of art* 24 (2005), 3, pp. 6-9.
- Land, Norman E., 'Leonardo da Vinci in a Tale by Matteo Bandello', *Discoveries* 23 (2006), 1, pp. 1-7
[Land 2006, I].
- Land, Norman E., 'Leonardo da Vinci and Apelles', *Notes in the History of Art* 25 (2006), 2, pp. 14-17
[Land 2006, II].
- Lee Rubin, Patricia, 'Artists' Reputation and the Reputation of the Arts', in: Idem, *Images and identity in fifteenth-century Florence*, New Haven (CT) en Londen 2007, pp. 341-344.
- Leeflang, Micha, 'Uytmemende Schilder van Antwerpen'; *Joos van Cleve; atelier, productie en werkmethode*, z.p. 2007.
- Lightbown, Ronald, *Sandro Botticelli*, 2 delen, Londen 1978.
- Lightbown, Ronald, *Mantegna; with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986.
- Long, Jane C., 'Botticelli's Birth of Venus as Wedding Painting', *Aurora, The Journal of the History of Art* 9 (2008), pp. 1-27.
- Lucianus van Samosata, *Zeuxis, or Antiochus* (vert. door Kilburn, K.), in: *Lucian*, 8 delen, Cambridge (MA) en Londen 1959 (*The Loeb Classical Library*, deel 430).
- Lucianus van Samosata, *Slander; on not being quick to put faith in it* (vert. door Harmon, A.M., red. Henderson, Jeffrey), in: *Lucian*, 8 delen, Cambridge (MA) en Londen 1913 (*The Loeb Classical Library*, deel 14).
- Malacarne, Vincenzo, *Delle opere de' Medici, e de' Cerusici che nacquero o fioriono prima del Secolo XVI negli Stati della Real Casa di Savoia*, 2 delen, Turijn 1786-1789.
- Mansfield, Elizabeth C., *Too beautiful to picture; Zeuxis, myth, and mimesis*, Minneapolis en Londen 2007.
- Matthew, Louisa C., 'The Painter's Presence; Signatures in Venetian Renaissance Pictures', *The Art Bulletin* 80 (1998), 4, pp. 616-648.
- Meyer Zur Capellen, Jürg, *Raphael; a critical catalogue of his paintings*, 3 delen, Landshut 2001-2008.
- Moffitt, John F., 'Leonardo's sfumato' and Apelles's 'atramentum'', *Paragone* 40 (1989), 473, pp. 88-94.

- Moffitt, John F., 'The *Evidentia* of Curling Waters and Whirling Winds; Leonardo's Ekphraseis of the Latin Weathermen', *Leonardo Studies* 4 (1991), pp. 11-33.
- Nauert Jr., Charles G., 'Humanists, Scientists, and Pliny: Changing Approaches to a Classical Author', *The American Historical Review* 84 (1979), 1, pp. 72-85.
- Nauert Jr., Charles G., 'Caius Plinius Secundus', in: Cranz, F. Edward en Kristeller, Paul Oskar (reds.), *Catalogus translationum et commentariorum; Mediaeval and Renaissance Latin translations and commentaries; annotated lists and guides*, 10 delen, Washington 1960-2014, 4 (1980), pp. 297-422.
- Nikitinski, Oleg, 'Zum Ursprung des Spruches Nulla Dies Sine Linea', *Rheinisches Museum für Philologie* 142 (1999), pp. 430-431.
- Overbeck, J., *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen*, Leipzig 1868.
- Ovidius, *Heroides; Amores* (vert. en red. door Showerman, Grant en Goold, G.P.), Cambridge (MA) en Londen 1914 (*The Loeb Classical Library*).
- Ovidius, *Tristia; Ex Ponto* (vert. en red. door Wheeler, A.L. en Goold, G.P.), Cambridge (MA) en Londen 1924 (*The Loeb Classical Library*).
- Ovidius, *The art of love, and other poems* (vert. en red. door Mozley, H.H. en Goold, G.P.), Cambridge (MA) en Londen 1929 (*The Loeb Classical Library*).
- Pade, Marianne, 'The Reception of Plutarch from Antiquity to the Italian Renaissance', in: Beck, Mark (red.), *A Companion to Plutarch*, Chichester 2014 (*Blackwell companions to the ancient world; Literature and culture*, deel 98), pp. 531-543.
- Padoan, Giorgio, 'Titian's Letters', in: Tent. cat. Venetië (Palazzo Ducale) en Washington (National Gallery of Art), *Titian; prince of painters*, Venetië 1990, pp. 43-52.
- Partsch, Susanna, 'Lombardo, Antonio (1458)', in: *Allgemeines Künstlerlexikon; Internationale Künstlerdatenbank*, Berlijn en Boston 2015 via AKL-Online.
- Passavant, Johann David, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, 3 delen, Leipzig 1839-1858.
- Patrone, Stefano (red.), *L'Archivio Salvago Raggi; Registri contabili e filze di documenti*, Genua 2004 (*Quaderni del centro di studi e documentazione di storia economica 'Archivio Doria'*, deel 2).
- Pedretti, Carlo, 'The New Apelles', in: Pedretti, Carlo, Chastel, André en Galluzzi, Paolo (reds.), *Leonardo*, Florence 1998 (*Art dossier*, deel 12), pp. 5-e.v.

- Petrarca, Francesco, *Rerum familiarium libri* (vert. door Bernardo, Aldo S.), 3 delen, Albany (NY) 1975.
- Pierguidi, Stefano, 'Botticelli and Protogenes; an anecdote from Pliny's *Naturalis Historia*', *Source: Notes in the History of Art* 21 (2002), 3, pp. 15-18.
- Plinius de Oudere, *Natural History* (vert. door Rackham, H.), 10 delen, Cambridge (MA) en Londen 1938-1963 (*The Loeb Classical Library*).
- Plinius de Oudere, *De wereld; Naturalis Historia* (vert. door Van Gelder, Joost, Nieuwenhuis, Mark en Peters, Ton), Amsterdam 2004.
- Plinius de Jongere, *Letters and Panegyricus* (vert. door Radice, Betty), 2 delen, Cambridge (MA) en Londen 1969 (*The Loeb Classical Library*).
- Plutarchus, *Lives* (vert. door Perrin, Bernadotte), 11 delen, Cambridge (MA) en Londen 1914-1926 (*The Loeb Classical Library*).
- Plutarchus, *Moralia* (vert. door Cole Babbitt, Frank etc.), 16 delen, Cambridge (MA) en Londen 1927-2004 (*The Loeb Classical Library*).
- Poliziano, Angelo, *The Stanze of Angelo Poliziano* (vert. door Quint, David), Amherst 1979.
- Pon, Lisa, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi; copying and the Italian Renaissance print*, New Haven en Londen 2004.
- Procaccioli, Paolo (red.), *Pietro Aretino; Lettere*, 6 delen, Rome 1997-2002 (*Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino*).
- Propertius, *Elegies* (vert. en red. door Goold, G.P.), Cambridge (MA) en Londen 1990 (*The Loeb Classical Library*).
- Quintilianus, *The Orator's Education* (vert. door Russell, Donald A.), 5 delen, Cambridge (MA) en Londen 2002 (*The Loeb Classical Library*).
- Raczyńska, Alicja, 'Le funzioni della personificazione del fiume Po nel volume Eridanus di Giovanni Pontano', *Romanica Cracoviensia* 13 (2003), pp. 275-280.
- Rawski, Conrad H., *Petrarch's Remedies for fortune fair and foul; a modern English translation of De remediis utriusque fortune, with a commentary*, 5 delen, Bloomington 1991.
- Reti, Ladislao, 'The Two Unpublished Manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid – II', *The Burlington Magazine* 110 (1968), 779, pp. 81-82, 85-86, 89, 91.
- Richter, Jean Paul, *The literary works of Leonardo da Vinci*, 2 delen, Londen 1883.

- Rijser, David, *Raphael's Poetics; Ekphrasis, Interaction and Typology in Art and Poetry of High Renaissance Rome*, Amsterdam 2006.
- Rijser, David, *Raphael's poetics; art and poetry in high Renaissance Rome*, Amsterdam 2012.
- Rosand, David, 'Titian's Saint Sebastians', *Artibus et Historiae* 15 (1994), 30, pp. 23-39.
- Roskill, Mark W., *Dolce's 'Aretino' and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York 1968 (Monographs on archaeology and the fine arts, deel 15).
- Ruby, Sigrid, 'Die Chambre de la Duchesse d'Étampes im Schloß von Fontainebleau', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67 (2004), 1, pp. 55-90.
- Sallmann, Klaus, 'Plinius', in: Cancik, Hubert, Schneider, Helmuth en Landfester, Manfred (reds.), *Brill's New Pauly*, Leiden etc. 2002-2014 via <http://referenceworks.brillonline.com.ru.-idm.oclc.org/>
- Shearman, John, *Andrea del Sarto*, 2 delen, Oxford 1965.
- Shearman, John, 'Castiglione's portrait of Raphael', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), 1, pp. 69-97.
- Shearman, John, *Raphael in early modern sources (1483-1602)*, 2 delen, New Haven en Londen 2003 (*Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana*, deel 30-31).
- Skinner, Quentin, 'Classical Rhetoric in Shakespeare's England', in: Idem, *Forensic Shakespeare*, Oxford 2014 (*Clarendon lectures in English*), pp. 11- 47.
- Strabo, *Geography* (vert. door Jones, Horace Leonard), 8 delen, Cambridge (MA) en Londen 1917-1932 (*The Loeb Classical Library*).
- Sullivan, Kathleen, 'Picturing Contemplation: Titian's St. Nicholas Altarpiece and the Franciscans in Venice', *The Rutgers art review* 28 (2012), pp. 53-68.
- Tarr, Roger, 'Leon Battista Alberti (1407-72)', in: Murray, Chris (red.), *Key writers on art; from antiquity to the nineteenth century*, Londen en New York 2003 (*Routledge key guides*), pp. 44-49.
- Tietze-Conrat, E., 'Titian as a Letter Writer', *The Art Bulletin* 26 (1944), 2, pp. 117-123.
- Trapp, J.B., 'Illustrated Manuscripts of Petrarch's De Remediis Utriusque Fortunae', in: Marenbon, John (red.), *Poetry and philosophy in the Middle Ages; a Festschrift for Peter Dronke*, Leiden etc. 2011 (*Mittelateinische Studien und Texte*, deel 29), pp. 217-249.

- Valcanover, Francesco, *All the paintings of Titian*, 4 delen, Londen 1965 (*The complete library of world art*, deel 29-32).
- Vasari, Giorgio, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten* (gekoz. en ingel. door Van Veen, Henk en vert. door Kee, Anthonie), Amsterdam 2010 (1990¹).
- Vaughan, Herbert M, *The Medici Popes; Leo X. and Clement VII.*, Londen 1908.
- Vecce, Carlo, 'Le prime 'vite' di Leonardo; origine e diffrazione di un mito della modernità', in: Marani, Pietro C., Viatte, Françoise en Forcione, Varena (reds.), *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci; atti del Convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003*, Florence 2006, pp. 159-177.
- De Viguerie, Laurence e.a., 'Revealing the sfumato Technique of Leonardo da Vinci by X-Ray Fluorescence Spectroscopy', *Angewandte Chemie* 49 (2010), 35, pp. 6261-6264.
- Vitruvius, *On Architecture* (vert. en red. door Granger, Frank), 2 delen, Cambridge (MA) en Londen 1931-1934 (*The Loeb Classical Library*).
- Wang, Aileen June, 'Michelangelo's Signature', *The Sixteenth Century Journal* 35 (2004), 2, pp. 447-473.
- Weil-Garris Brandt, Kathleen, *Leonardo and central Italian art, 1515-1550*, New York 1974 (*Monographs on archaeology and the fine arts*, deel 28).
- Welliver, Warman, 'The Subject and Purpose of Poliziano's Stanze', *Italica* 48 (1971), 1, pp. 34-50.
- Wells, Thereza (red.), *Leonardo da Vinci; Notebooks*, Oxford etc. 2008 (1952¹)? (*Oxford World's Classics*).
- Wethey, Harold E., *The paintings of Titian; complete edition*, 3 delen, Londen 1969-1975.
- Wierda, Bouk, 'The true identity of the Anonimo Magliabechiano', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 53 (2009), 1, pp. 157-168.
- Wilson, Alice E., *Andrea Navagero; Lusus; text and translation*, Nieuwkoop 1973 (*Bibliotheca humanistica & reformatoria*, deel 9).
- Wood, Christopher S., 'Eine Nachricht von Raffael', in: Bach, Friedrich Teja en Pichler, Wolfram (reds.), *Öffnungen; Zur Theorie und Geschichte der Zeichnung*, München 2009, pp. 109-137 (online verschenen als 'A Message from Raphael', pp. 1-32 via <https://webpace.yale.edu/wood/>).

Woods-Marsden, Joanna, *Renaissance self-portraiture; the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven en Londen 1998.

Zöllner, Frank, *Sandro Botticelli*, Munchen etc. 2005.

Zöllner, Frank en Nathan, Johannes, *Leonardo da Vinci; alle schilderijen en tekeningen*, 2 delen, Keulen 2011 (2003¹).

-, *The Greek anthology* (vert. door Paton, W.R., red. door Tueller, Michael A.), 5 delen, Cambridge (MA) en Londen 1916-1918 (*The Loeb Classical Library*).

-, 'Wars of Italy', in: Campbell, Gordon (red.), *The Oxford Dictionary of the Renaissance*, Oxford etc. 2005 via <http://www.oxfordreference.com.ru.idm.oclc.org/>.

Tentoonstellingscatalogi

Tent. cat. Atlanta (The High Museum of Art), Minneapolis (The Minneapolis Institute of Arts) en Houston (The Museum of Fine Arts), *Titian and the golden age of Venetian painting; masterpieces from the National Galleries of Scotland*, New Haven en Londen 2010.

Tent. cat. Edinburgh (Royal Scottish Academy), *The age of Titian; Venetian Renaissance art from Scottish collections*, Edinburgh 2004.

Tent. cat. Frankfurt am Main (Städel Museum), *Botticelli; Bildnis, Mythos, Andacht*, Ostfildern 2009.

Tent. cat. Genua (Palazzo Ducale, Galleria di Palazzo Rosso en Galleria Nazionale di Palazzo Spinola), *L'età di Rubens; dimore, committenti e collezionisti genovesi*, Milaan 2004.

Tent. cat. Londen (Royal Academy of Arts) en New York (The Metropolitan Museum of Art), *Andrea Mantegna*, Londen en Milaan 1992.

Tent. cat. Parijs (Musée du Luxembourg), *Raphael; grace and beauty*, Milaan 2001.

Tent. cat. Parijs (Musée du Louvre), *Raphaël, les dernières années*, Parijs en Malakoff 2012 (ook in Madrid, Museo Nacional del Prado).

Tent. cat. Rome (Scuderie del Quirinale), *Titian*, Cinisello Balsamo (Milaan) 2013.

Tent. cat. Venetië (Palazzo Ducale) en Washington (National Gallery of Art), *Titian; prince of painters*, Venetië 1990.

Afbeeldingen

1)



Rembrandt, *Zelfportret als Zeuxis*, c. 1662, olieverf op doek, 82,5 x 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Keulen.

2)



Simone Martini, *Allegorie op de werken van Vergilius*, c. 1340, titelpagina van Petrarca's manuscript van Vergilius (S.P. Arm. 10), c. 295 x 200 mm, Biblioteca Ambrosiana, Milaan.

3)



Sandro Botticelli, *Laster van Apelles*, c. 1494-1495, tempera op paneel, 62 x 91 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

4)



Sandro Botticelli, *Centaurenfamilie*, detail van Botticelli's *Laster van Apelles*, c. 1494-1495, Galleria degli Uffizi, Florence.

5)



Andrea Mantegna, *St. Sebastiaan*,
c. 1457-1459, tempera en goud op
paneel, 68 x 30 cm,
Kunsthistorisches Museum,
Wenen.

6)



Andrea Mantegna, *Graflegging*, c. 1470-1475, gravure, 29,9 x 44,2 cm, National Gallery of Art, Washington.

7)



Andrea Mantegna, detail van de *Graflegging*, c. 1470-1475, National Gallery of Art, Washington.

8)



Andrea Mantegna, *Laster van Apelles*, c. 1504-1506, tekening; pen en bruine inkt op papier, 20,6 x 37,9 cm, British Museum, Londen.

9)



Andrea Mantegna, *Strijd van de Zeegoden* (linkerpagina), c. 1470-1475, gravure, 28,3 x 82,6 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.

10)

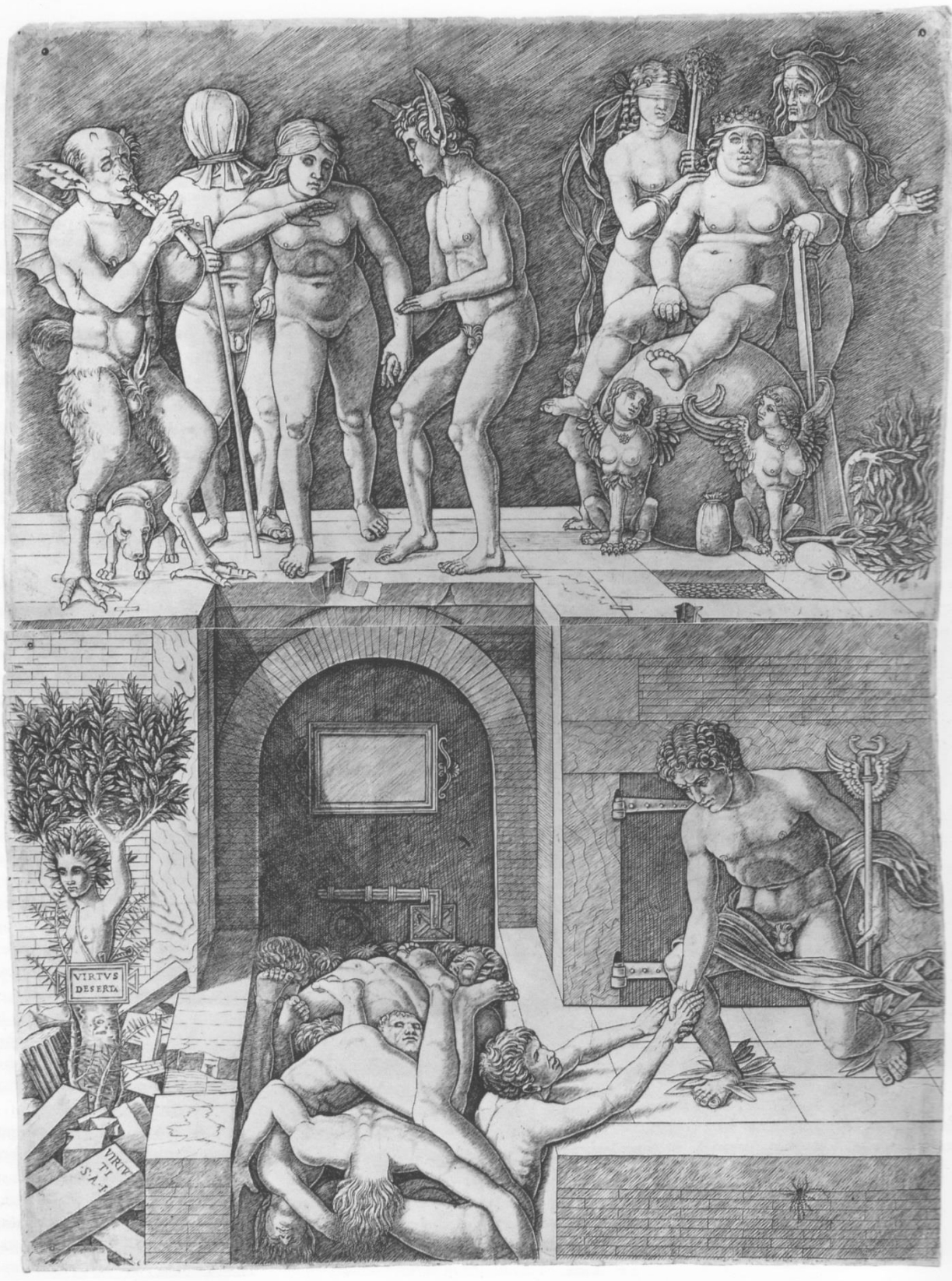


Andrea Mantegna, *Strijd van de Zeegoden* (rechterpagina), c. 1470-1475, gravure, 28,3 x 82,6 cm, Devonshire Collection, Chatsworth.

11)



Andrea Mantegna, *Virtus Combusta* (Allegorie van de Val van de onwetende mensheid), c. 1490-1506, tekening; pen, bruine inkt en verf of krijt op papier, 28,6 x 41, 1 cm, British Museum, Londen.



Giovanni Antonio da Brescia naar Andrea Mantenga, *Virtus Combusta en Virtus Deserta* (Allegorie van de Val van de onwetende mensheid en Allegorie van de Redding van de mensheid), c. 1500-1505, gravure, 29,9 x 43,3 cm, collectie Josefowitz, Lausanne.

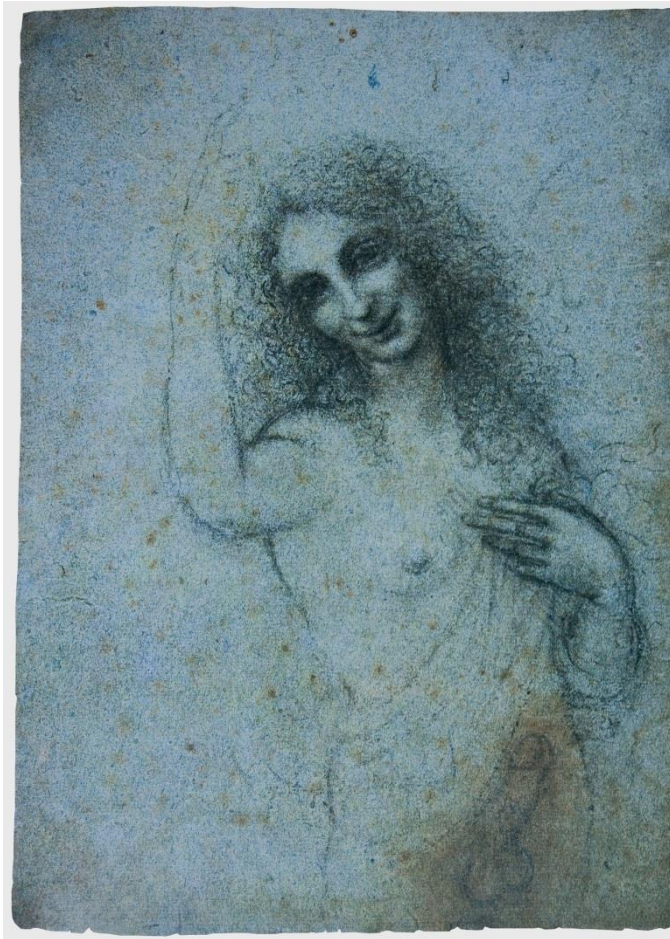
13)



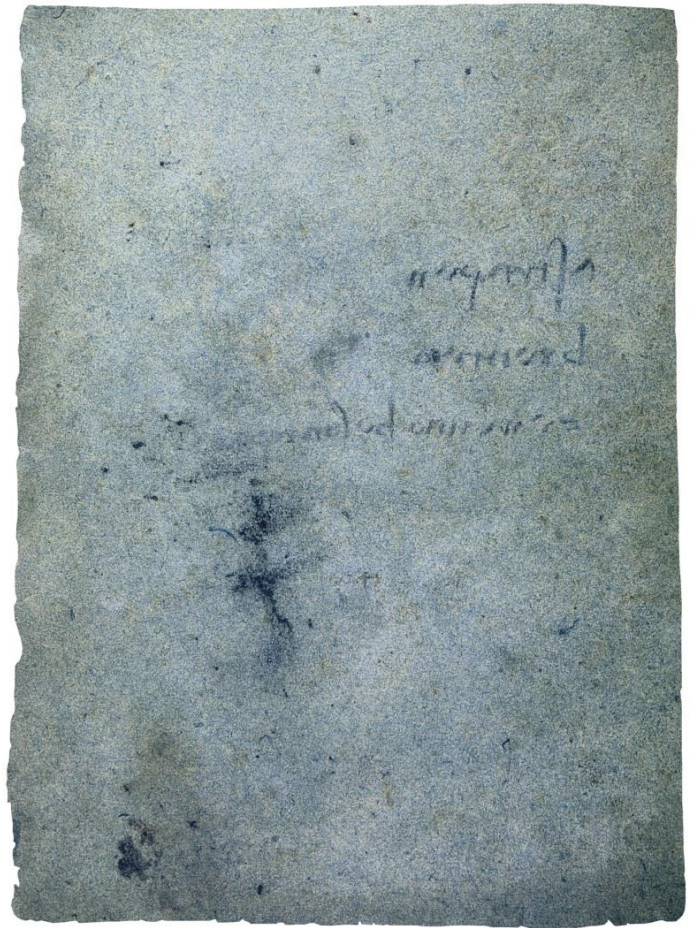
Andrea Mantegna, *Zelfportret*, c. 1490-1495, brons, porfier, en marmer, hoogte buste 47 cm; doorsnede schijf 70 cm, cappella di San Giovanni Battista, Basilica di Sant'Andrea, Mantua.

14)

A: recto



B: verso



Leonardo da Vinci (Andrea Salai?), *Vleesgeworden engel* (*L'Angelo incarnato*), c. 1513-1515, zwart krijt of houtskool op blauw papier, 26,8 x 19,7 cm, Duitse privécollectie in beheer van de Pedretti Foundation, Los Angeles.

15)



Leonardo da Vinci, *Aanbidding van de Wijzen*, c. 1480-1482, olieverf op paneel, 243 x 246 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

16)



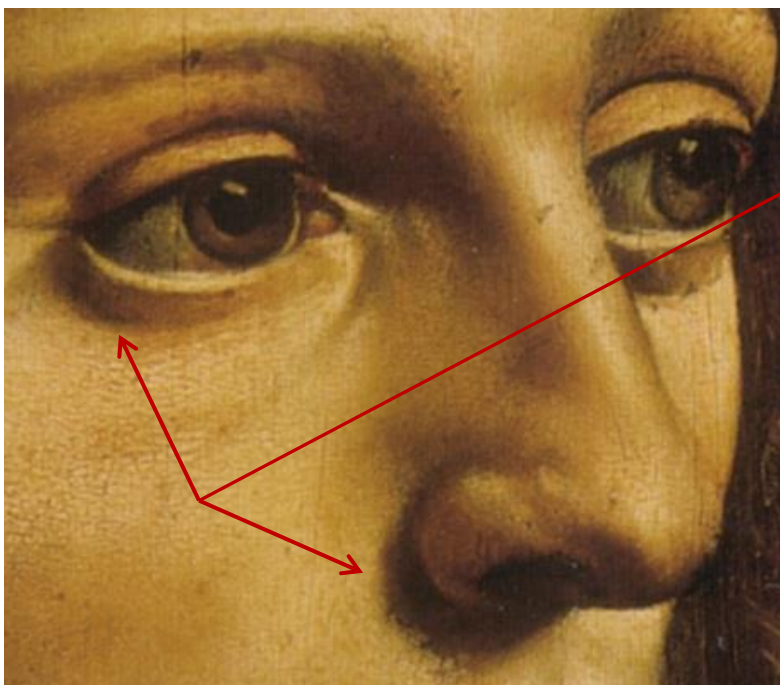
Leonardo da Vinci, *St. Hiëronymus*, c. 1480-1482/c. 1488-1490, olieverf en tempera op paneel, 102,8 x 73,5 cm, Pinacoteca Vaticana, Rome.

17)



Leonardo da Vinci, *Portret van een musicus*, c. 1486-1487, olieverf en tempera op paneel, 44,7 x 32 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milaan.

17-A)



Hard, sterk contrast tussen de licht- en schaduwpartijen doordat de laatste glacislagen nog niet zijn aangebracht; de diepe schaduwen worden slechts gevormd door de vrijgelaten onderschildering.

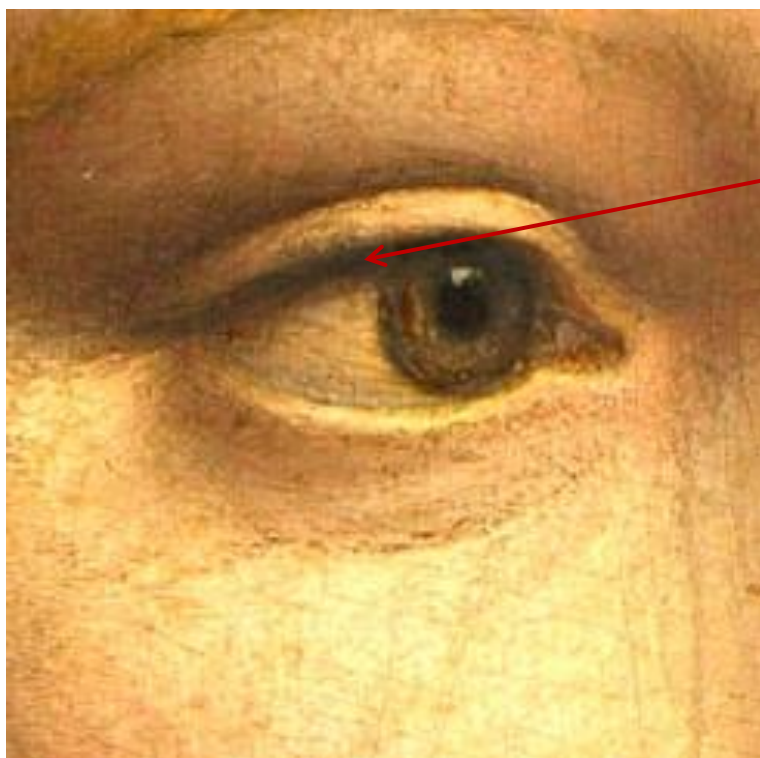
Leonardo da Vinci, *Gezicht van een musicus*, detail van Leonardo's *Portret van een musicus*, c. 1486-1487, Pinacoteca Ambrosiana, Milaan.

18)



Leonardo da Vinci, *Dame met de hermelijn* (Portret van Cecilia Gallerani), c. 1489-1490, olieverf op paneel, 53,4 x 39,3 cm, Czartoryski Museum, Krakau.

18-A)



Dunne, donkere glacislagen
aangebracht op de
onderliggende laag,
bestaande uit lichtere
kleur-*scumbles*.

Leonardo da Vinci, *Linkeroog van Cecilia Gallerani* (vanuit de beschouwer gezien),
detail van Leonardo's *Dame met de hermelijn*, c. 1489-1490, Czartoryski Museum, Krakau.

19)



Leonardo da Vinci, *La belle Ferronnière*, c. 1493-1494/c. 1496-1497, olieverf op paneel, 63 x 45 cm, Musée du Louvre, Parijs.

20)



Leonardo da Vinci, *Madonna in de grot*, c. 1491/1492-1499 en 1506-1508, olieverf op paneel, 189,5 x 120 cm, National Gallery, Londen.

21)



Leonardo da Vinci, *St. Anna te Drieën*, vanaf c. 1501/ c. 1503-1519, olieverf op paneel, 168 x 130 cm, Musée du Louvre, Parijs.

22)

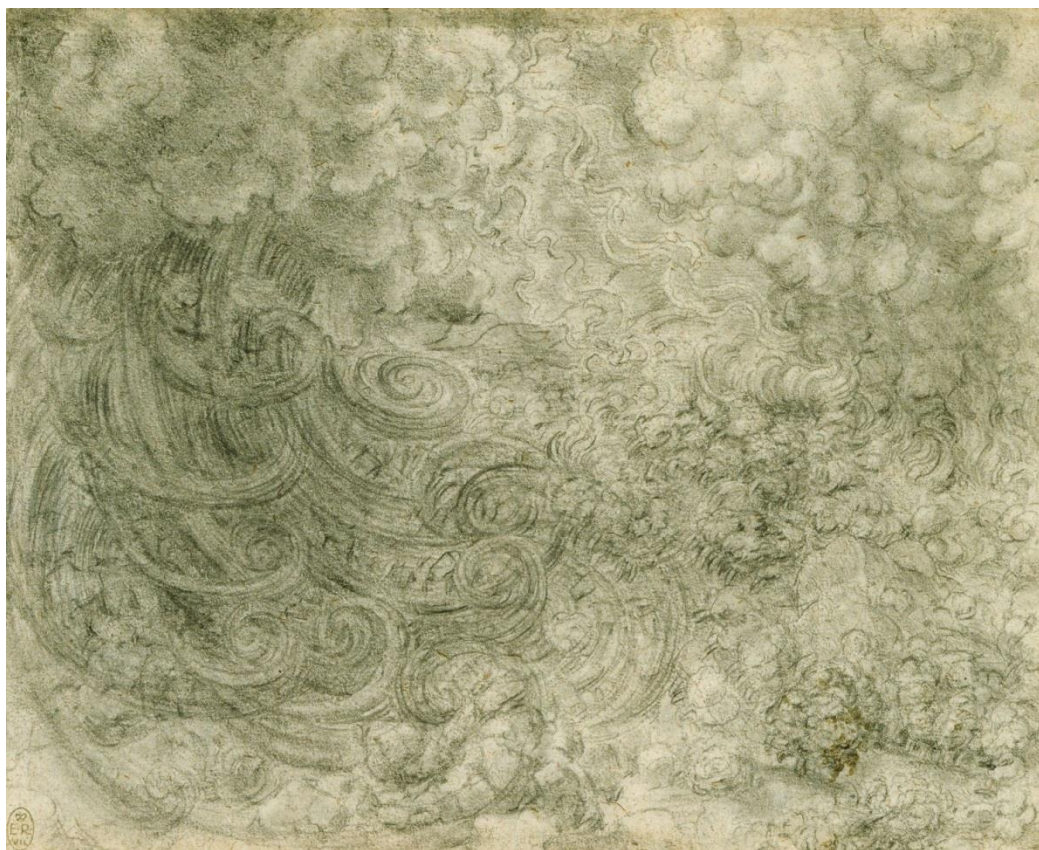


Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (Portret van Lisa Gherardini del Giocondo), vanaf c. 1502/c. 1503-1519, olieverf op paneel, 77 x 53 cm, Musée du Louvre, Parijs.



Leonardo da Vinci, *St. Johannes de Doper*, c.1508-1516, olieverf op paneel, 69 x 57 cm, Musée du Louvre, Parijs.

24)



Leonardo da Vinci,
Zondvloed en onweer over een bosachtige streek (RL 12384r), c. 1515 (?), zwart krijt, 165 x 204 mm, Royal Library, Windsor Castle.

25)



Leonardo da Vinci,
Watervloed die zich in een dal stort (RL 12382r), c. 1515 (?), zwart krijt, 161 x 207 mm, Royal Library, Windsor Castle.

26)



Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Rafaël en Apelles*, detail uit zijn *Apotheose van Homerus*, 1827, olieverf op doek, 386 x 512 cm, Musée du Louvre, Parijs.

27-A)



Rafaël, *Signatuur op de zoom van Maria's gewaad*, detail van Rafaëls *Heilige Familie van Frans I*, 1518, Musée du Louvre, Parijs.

27)



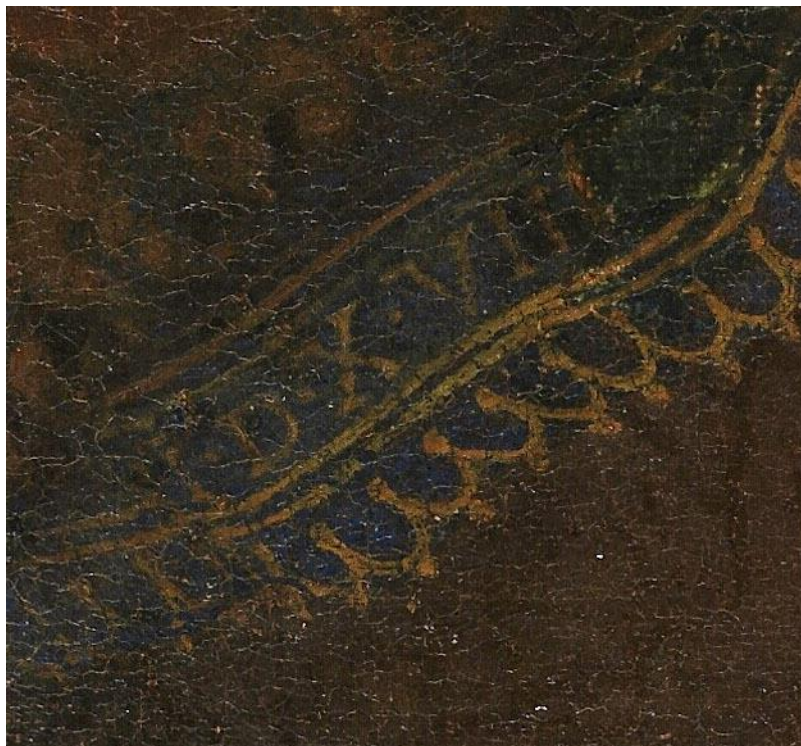
Rafaël, *Heilige Familie van Frans I*, 1518, olieverf op paneel (overgebracht op doek), 207 x 140 cm, Musée du Louvre, Parijs.

28)



Rafaël, *St. Michaël*, 1518, olieverf op paneel (overgebracht op doek), 268 x 160 cm, Musée du Louvre, Parijs.

28-A)



Rafaël, *Signatuur op de zoom van St. Michaels gewaad*, detail van Rafaëls *St. Michaël*, 1518, Musée du Louvre, Parijs.

29)



Atelier van
Rafaël,
St. Margaretha,
c. 1518, olieverf
op paneel
(overgebracht
op doek), 178 x
122 cm, Musée
du Louvre,
Parijs.

30-A)



Michelangelo, *Signatuur*, detail van de *Piëta*,
c. 1498-1499, Sint-Pieter, Vaticaanstad.

30)

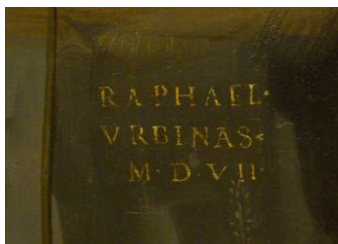


Michelangelo, *Piëta*, c. 1498-1499, marmer, 174 cm hoog, Sint-Pieter, Vaticaanstad.

31)

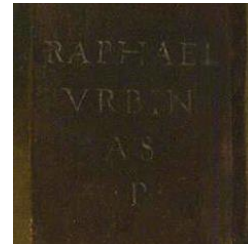
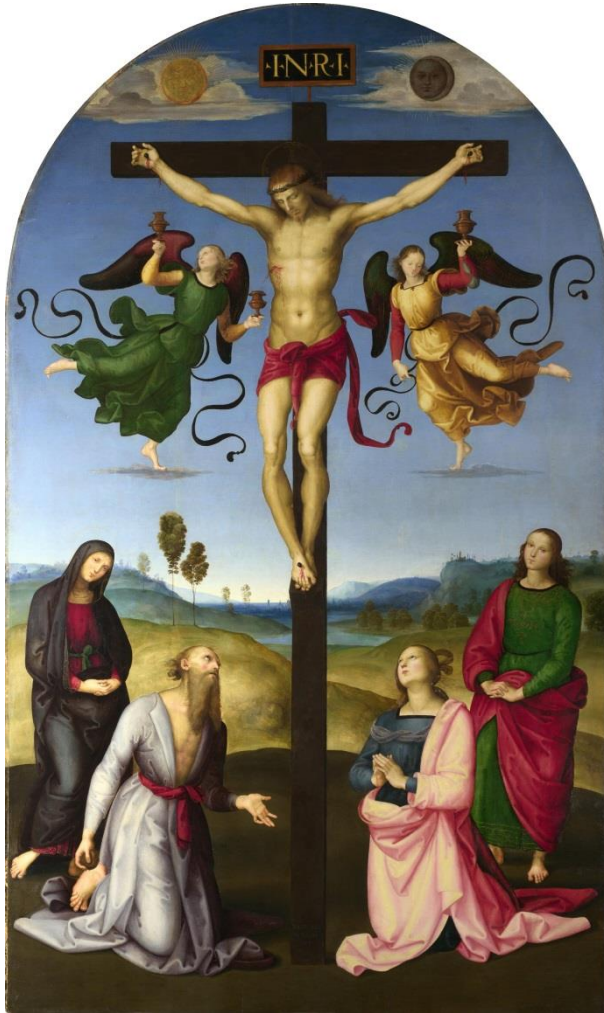


Rafaël, *Graflegging (Baglioni altaarstuk)*, 1507, olieverf op paneel, 184 x 176 cm, Galleria Borghese, Rome.



Detail: signatuur op de steen links in de voorgrond.

32)



Detail: signatuur aan de voet van het kruis.

Rafaël, *Gavari Kruisiging*, 1502-1503, olieverf op paneel, 280,7 x 165 cm, National Gallery, Londen.

33)



Detail: signatuur op de tempel.

Rafaël, *Sposalizio*, 1504, olieverf op paneel, 170 x 118 cm, Pinacoteca di Brera, Milaan.

34)



Rafaël, *St. Joris*, 1505-1506, olieverf op paneel, 29 x 21 cm, National Gallery of Art, Washington.



Detail: signatuur op de band van het paard.

35)



Detail: signatuur op de rand van Maria's gewaad.

Rafaël, *Heilige Familie met een lam*, 1507, olieverf op paneel, 28 x 21,5 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

36)



Detail: signatuur op de rand van Maria's gewaad.

Rafaël, *Grote (Niccolini) Cowper Madonna*, 1508, olieverf op paneel, 81 x 57 cm, National Gallery of Art, Washington.

37)



Rafaël, *Canigiani Heilige Familie*, 1506-1507, olieverf op paneel, 131 x 107cm, Alte Pinakothek, München.



Detail: signatuur op de rand van Maria's gewaad.

38)



Rafaël, *La Belle Jardinière*, 1507-1508, olieverf op paneel, 122 x 80 cm, Musée du Louvre, Parijs.

39)



Rafaël, *Spasimo di Sicilia*, c. 1515-1516, olieverf op paneel (overgebracht op doek), 318 x 229 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Detail: signatuur op de steen in de voorgrond.

40)



Rafaël, *Portret van een jonge vrouw (La Fornarina)* c. 1518-1520, olieverf op paneel, 85,5 x 61,5 cm, Galleria Nazionale, Rome.



Detail: signatuur op de armband van de geportretteerde.

41)



Detail: onleesbare tekens op het gewaad van St. Sebastiaan.

Rafaël, *St. Sebastiaan*, c. 1502, olieverf op paneel, 45,1 x 36,5 cm, Accademia Carrara, Bergamo.

42)



Detail: datering 'M.C.V. O I.' tussen verder onleesbare tekens op de rand van Maria's gewaad.

Rafaël, *Madonna del Prato*, 1505-1506, olieverf op paneel, 113 x 88 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

43)



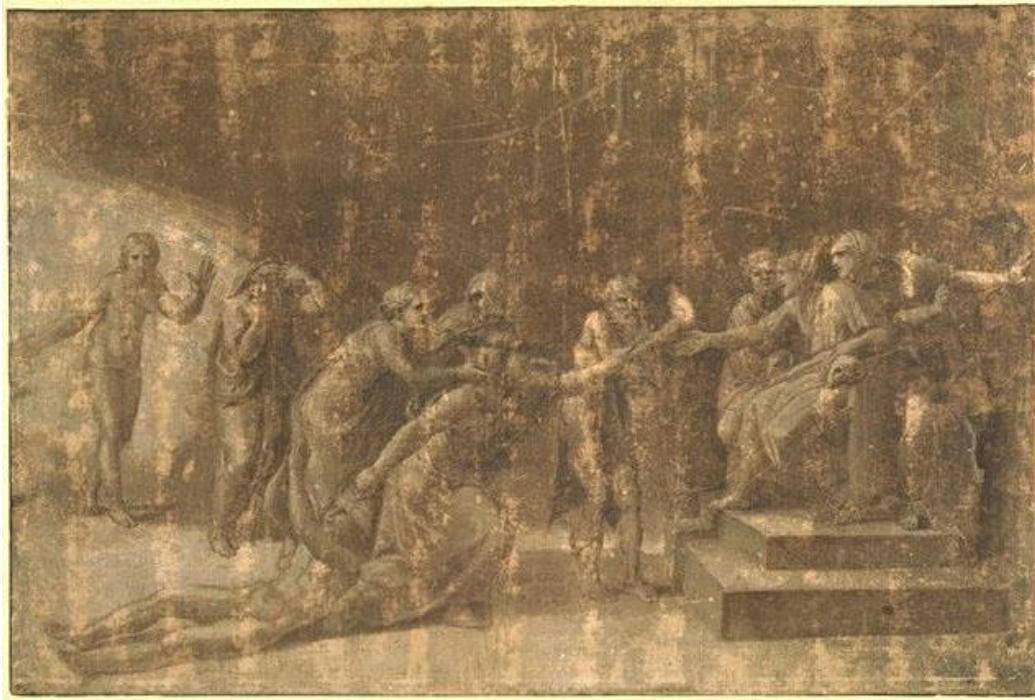
Rafaël, *Portret van kardinaal Bernardo Dovizi (Bibbiena)*, c. 1516-1517, olieverf op doek, 85 x 66,3 cm, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.

44)



Rafaël en atelier (Giulio Romano?), *Portret van Doña Isabel de Requesens, onderkoningen van Napels*, 1518, olieverf op paneel (overgebracht op doek), 120 x 95 cm, Musée du Louvre, Parijs.

45)



Naar Rafaël, *Laster van Apelles*, datering onbekend, pen en inkt op papier, 31,4 cm x 46,8 cm, Musée du Louvre, Parijs.

46)



Naar Rafaël, *Laster van Apelles*, 1498-1520, zwart krijt op papier, 27,9 x 41,5 cm, British Museum, Londen.



Rafaël, *School van Athene*, 1509-1511, fresco, onderzijde 770 cm breed, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad.

48)



Rafaël, *Karton van de School van Athene*, 1510, zwart krijt en houtskool op papier, 280 x 800 cm, Pinacoteca Ambrosiana, Milaan.

47-A)



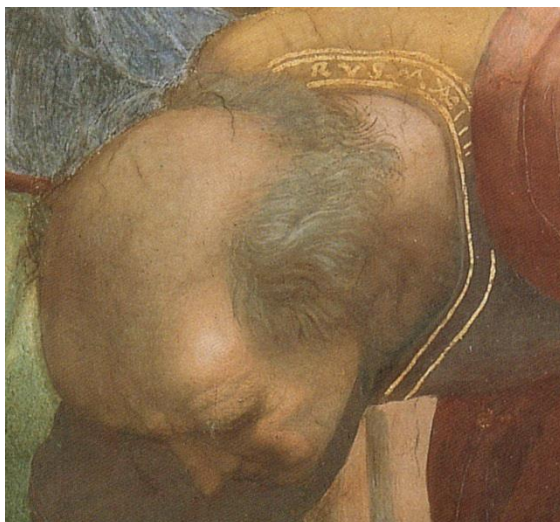
Rafaël, *Zelfportret met Timoteo Viti*, detail van de *School van Athene*, 1509-1511, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad.

47-B)



Rafaël, *Euclides, Strabo, Ptolemaeus, Apelles en Protogenes*, detail van de *School van Athene*, 1509-1511, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad.

47-C)



Rafaël, *Signatuur in de rand van het gewaad van Euclides (Bramante)*, detail van de *School van Athene*, 1509-1511, Stanza della Segnatura, Palazzi Pontifici, Vaticaanstad.

49)



Titiaan, *Venus Anadyomene*, c. 1520-1525, olieverf op doek, 75,8 x 57,6 cm, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

50)



Antonio Lombardo, *Venus Anadyomene*, c. 1510-1515, marmer, 40,6 x 26 cm, Victoria and Albert Museum, Londen.

51)



Venus Anadyomene, jaartal onbekend, marmer, afmetingen onbekend, Musei Vaticani, Rome.

52)



Titiaan, *Verering van Venus*, 1518-1519, olieverf op doek, 172 x 175 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Titiaan, *Bacchanaal van de Andrianen*, 1519-1521/1523-1524, olieverf op doek, 175 x 193 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Titiaan, *Bacchus en Ariadne*, 1520-1523, olieverf op doek, 176,5 x 191 cm, National Gallery of Art, Londen.

55)



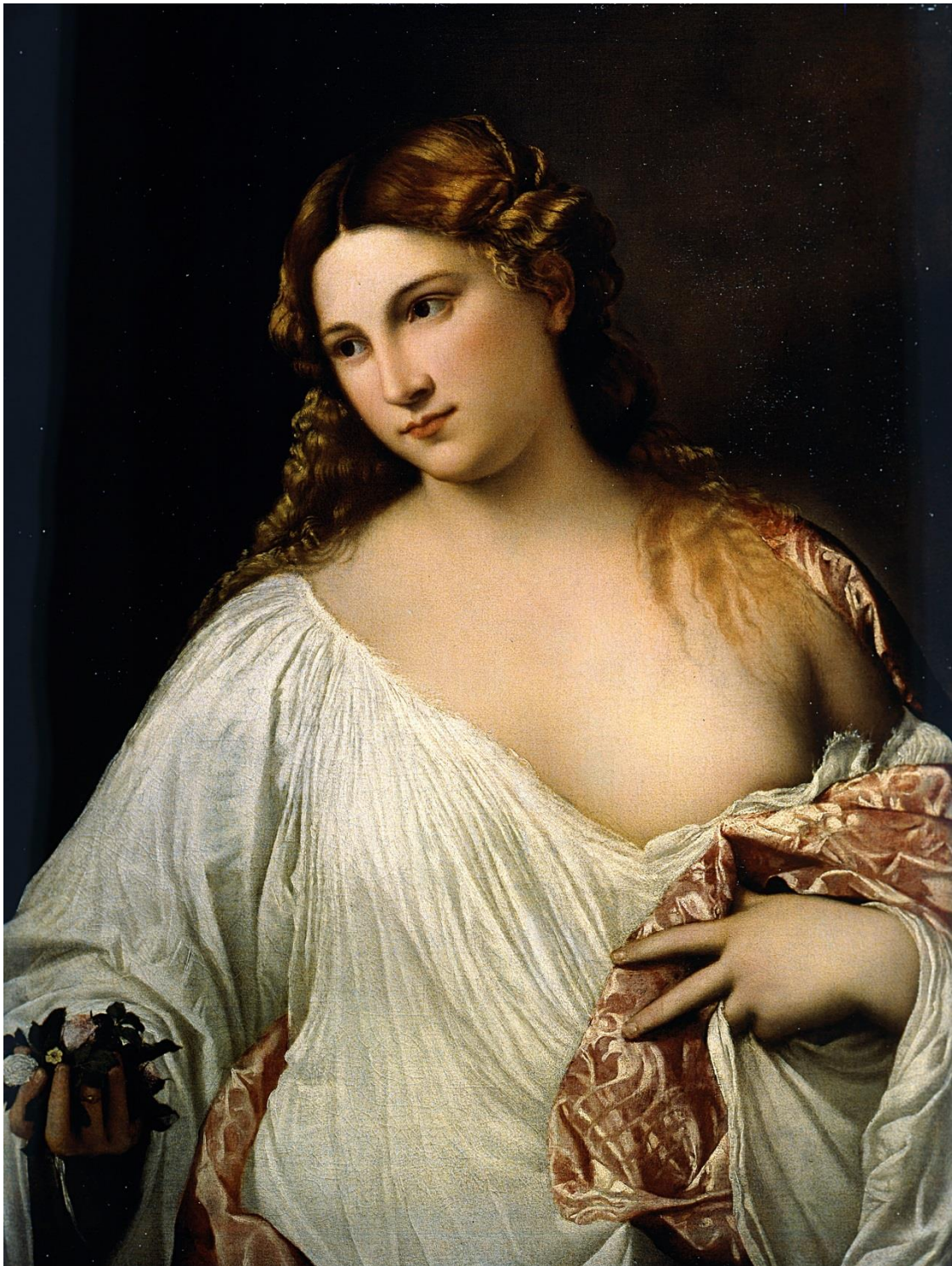
Marcantonio Raimondi, *Venus wringt het water uit haar haren*, 1506, gravure, 21,4 x 15,2 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

56)



Anthony van Dyck, *Portret van de prefect Raffaele Raggi*, c. 1625, olieverf op doek, 131 x 105,4 cm, National Gallery of Art, Washington.

57)



Titiaan, *Flora*, c. 1516-1518, olieverf op doek, 79,7 x 63,5 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.



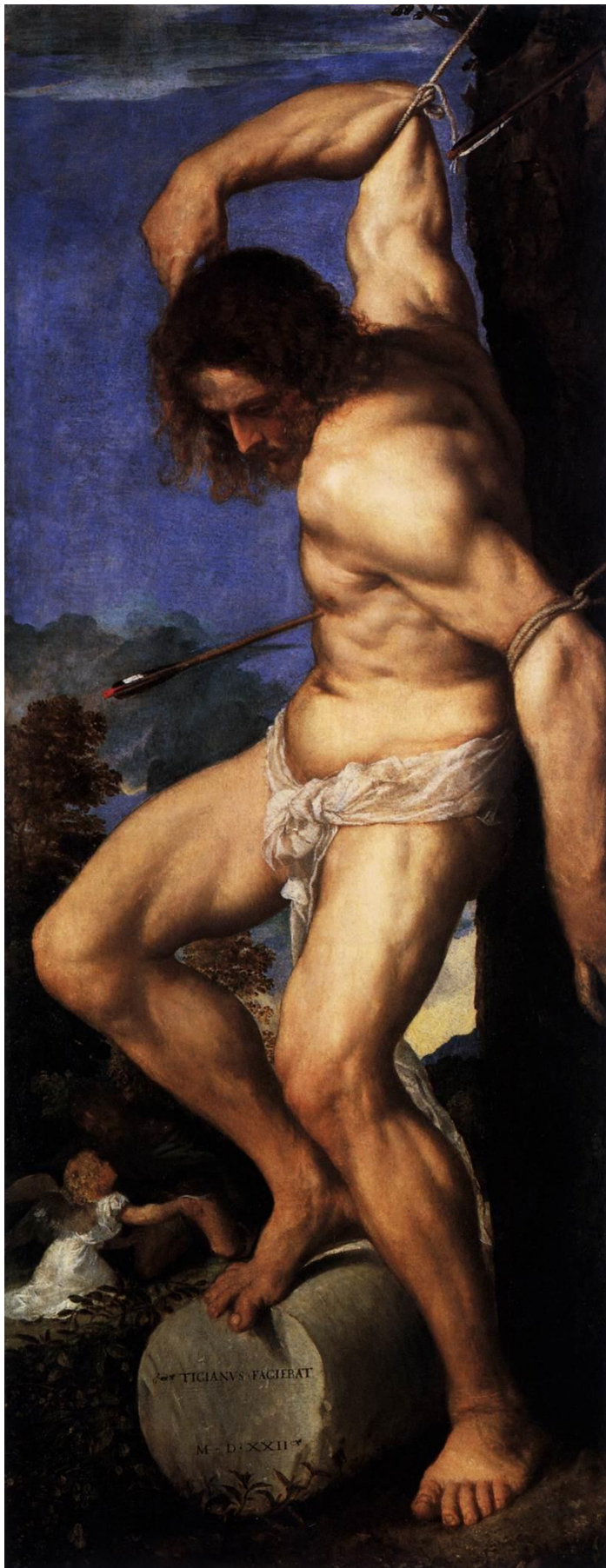
Titiaan, *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus (Averoldi polyptiek)*, 1519-1522, olieverf op paneel, 278 x 122 cm, kerk van Santi Nazaro e Celso, Brescia.

59)



Titiaan, *Madonna en kind met zes heiligen* (*San Nicolò altaarstuk/ Madonna dei Frari*), c.1514 en c. 1520-1525, olieverf op paneel (overgebracht op doek), 420 x 290 cm, Pinacoteca Vaticana, Rome.

60)



Titiaan, *St. Sebastiaan*, onderste, rechter zijpaneel van Titiaans *Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus* (Averoldi polyptiek), 1519-1522, kerk van Santi Nazaro e Celso, Brescia.

61)



Titiaan, *Tenhemelopneming van Maria*, 1515-1518, olieverf op paneel, 690 x 360 cm, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venetië.

62)



Michelangelo, *Rebellerende Slaaf*, 1513-1516, marmer, 209 cm hoog, Musée du Louvre, Parijs.

63)



Michelangelo, *Rebellerende Slaaf*, datering onbekend, tekening in rood krijt op papier, afmetingen onbekend, École nationale supérieure des Beaux-Arts, Parijs.

64)



Titiaan, *Zes studies voor de St. Sebastiaan van het Herrijzenis altaarstuk*, 1520, tekening in bruine inkt op papier, 16,2 x 13,6 cm, Kupferstichkabinett, Berlijn.

65)



Titiaan, *Studie voor de St. Sebastiaan van het Herrijzenis altaarstuk*, c. 1520, tekening in grijsbruine inkt op blauw papier, 11,5 x 18 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main.

66)



< Luigi Brandi, *Eerste versie van Titiaans San Nicolò altaarstuk* (in spiegelbeeld), c. 1960-1965, waterverf, afmetingen onbekend, Musei Vaticani, Rome.

67) > Foto van Versie I op de achterkant van Titiaans *San Nicolò* altaarstuk tijdens de restauratiewerkzaamheden in 1960-1965, in spiegelbeeld.



68)



Valentin Lefebvre naar Titiaan, *Madonna met kind en zes heiligen* (*San Nicolò altaarstuk/ Madonna dei Frari*), c. 1650-1677, prent uit Lefebvre's *Opera Selectiora Quæ Titianus Vercellius Cadubriensis, Et Paulus Calliari Veronensis Inventarunt Ac Pinxerunt, Quæ Que Valentinus Le Febre Bruxellensis Delineavit, Et Sculpsit* (Venetie 1680), afmetingen onbekend, Victoria and Albert Museum, Londen.

69)



Niccolò Boldrini naar ontwerp van Titiaan, *Zes Heiligen*, c. 1535, houtsnede, 37,8 x 53 cm, Harvard Art Museums (Fogg Museum), Cambridge (MA).

70)



Titiaan, *Portret van Federico Gonzaga*, 1529, olieverf op paneel, 125 x 99 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.

71)



Peter Paul Rubens naar een verloren werk van Titiaan, *Portret van Karel V in wapenrusting*, 1603, olieverf op doek, 118,8 x 92,6 cm, onbekende privécollectie.

72)



Titiaan, *Portret van Francesco Maria della Rovere*, 1536-1538, olieverf op doek, 114 x 103 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

73)



Titiaan, *Studie voor het portret van Francesco Maria della Rovere*, c. 1536, tekening in zwarte inkt op geelwit papier, 23,7 x 14,1 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

74)



Titiaan, *Portret van Lodovico Beccadelli*, 1552, olieverf op doek, 117,5 x 97 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

75)



Titiaan, *Annunciatie*, c. 1563-1566, olieverf op doek, 403 x 235 cm, kerk van San Salvador, Venetië.



Giovanni Britto naar Titiaan, *Titiaan*
(*Zelfportret*), c. 1550, houtsnede, 41,5 x 32,2
cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Bronvermelding afbeeldingen

(1): <http://www.mapamond.ro/blog/wp-content/uploads/2015/10/>; (2, 5, 15, 17, 17-A, 18, 18-A, 19, 22, 23, 26, 27, 28, 28-A, 29, 31, 33, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 47-A, 47-B, 47-C, 49, 57, 58, 65, 71, 73, 74): <https://commons.wikimedia.org/>; (9, 10): <http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/>; (12): <http://www.mare.art.br/blog/wp-content/uploads/2011/11/>; (14): http://www.tribune.com/2011/12/scrigni-ticinesi-e-non-sono-banche/angelo_incarnato_recto/; (27-A): <http://www.revendeurs.rmngp.fr/fr/>; (30, 61): <https://classconnection.s3.amazonaws.com/>; (30-A): <http://justfunfacts.com/wp-content/uploads/2015/11/>; (45): <http://arts-graphiques.louvre.fr/>; (48): <http://www.leonardo-ambrosiana.it/en/la-pinacoteca-ambrosiana/>; (51): <https://www.superstock.com/>; (60): <http://www.backtoclassics.com/gallery/vecelliotiziano/polyptychoftheresurrectionstsebastian/>; (63): [http://www.artnet.fr/magazine/expositions/ALEMAN/Salon-Dessin-2009_detail.asp?picnum=2](http://www.artnet.fr/magazine/expositions/ALEMAN/Salon-Dessin-2009_detail.asp?picnum=2;); (64): <http://www.bildindex.de/>; (72): <http://www.wga.hu>.
(3, 4): Zöllner 2005; (13): Woods-Marsden 1998; (16, 24, 25): Zöllner 2011; (59): Sullivan 2012; (66, 67): Hood en Hope 1977; (75): Tent. cat. Rome 2013.
(6, 7, 34, 36, 56): National Gallery of Art, Washington; (8, 11, 46): British Museum, Londen; (20, 32, 54): National Gallery, Londen; (21, 62): Musée du Louvre, Parijs; (35, 39, 52, 53, 70): Museo Nacional del Prado, Madrid; (50, 68): Victoria and Albert Museum, Londen; (55): Metropolitan Museum of Art, New York; (69): Harvard Art Museums (Fogg Museum), Cambridge (MA); (76): Rijksmuseum, Amsterdam.

Bijlage 1: Plinius' kunstenaarsanekdoten in boek 35 van de *Naturalis Historia*

I: Zeuxis

Anekdoten:

A) Zeuxis was zo welvarend dat hij zijn naam in geborduurde gouden letters op zijn kleding droeg

‘Also he acquired such great wealth that he advertised it at Olympia by displaying his own name embroidered in gold lettering on the checked pattern of his robes.’

(§ 62; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 307-309).

B) Zeuxis gaf zijn schilderijen weg als geschenken omdat het volgens hem onmogelijk was ze te verkopen voor een prijs die gelijk was aan hun waarde

‘Afterwards he set about giving away his works as presents, saying that it was impossible for them to be sold at any price adequate to their value: for instance he presented his Alcmena to the city of Girgenti and his Pan to Archelaus.’

(§ 62; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309).

C) Zeuxis bevestigde een epigram aan zijn schilderij met de woorden dat het gemakkelijker is om hem te bekritisieren dan om zijn schilderkunst te kopiëren.

‘[He also did]... an Athlete, in the latter case being so pleased with his own work that he wrote below it a line of verse which has hence become famous, to the effect that it would be easier for someone to carp at him than to copy him.’

(§ 63; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309).

D) Zeuxis' schilderij voor de tempel van Hera; selectie van de gelaatstrekken van de vijf mooiste meisjes

‘Nevertheless Zeuxis is criticized for making the heads and joints of his figures too large in proportion, albeit he was so scrupulously careful that when he was going to produce a pictured for the city of Girgenti to dedicate at the public cost in the temple of Lacinian Hera he held an inspection of maidens of the place paraded naked and chose five, for the purpose of reproducing in the picture the most admirable points in the form of each.’

(§ 64; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309).

E) Wedstrijd tussen Zeuxis en Parrhasius

‘[...] This last [Parrhasius], it is recorded, entered into a competition with Zeuxis, who produced a picture of grapes so successfully represented that birds flew up to the stage-buildings; whereupon Parrhasius himself produced such a realistic picture of a curtain that Zeuxis, proud of the verdict of the birds, requested that the curtain should now be drawn and the picture displayed; and when he realized his mistake, with a modesty that did him honour he yielded up the prize, saying that whereas he had deceived birds Parrhasius had deceived him, an artist.’

(§ 65; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 309-311).

F) Zeuxis schilderde een *Druiven dragend Kind*, waar de vogels op afkwamen.

‘It is said that Zeuxis also subsequently painted a Child Carrying Grapes, and when birds flew to the fruit with the same frankness as before he strode up to the picture in anger with it and said, ‘I have painted the grapes better than the child, as if I had made a success of that as well, the birds would inevitably have been afraid of it.’

(§ 66; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 311).

Overig:

O-1) Zeuxis schilderde monochrome schilderijen

‘He also painted monochromes in white.’

(§ 64; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309).

O-2) Zeuxis maakte werken in klei

‘He also executed works in clay, the only works of art that were left at Ambracia when Fulvius Nobilior removed 189 b.c. the statues of the Muses from that place to Rome.’

(§ 66; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 311).

Werken:

W-1) *Alcmena en Pan*

‘[...] he presented his Alcmena to the city of Girgenti and his Pan to Archelaus.’

(§ 62; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309; zie ook anekdote I-B)

W-2) *Penelope, Atleet, Tronende Zeus, Het kind Herakles doodt de slangen*

‘He also did a Penelope in which the picture seems to portray morality, and an Athlete, in the latter case being so pleased with his own work that he wrote below it a line of verse which has

hence become famous, to the effect that it would be easier for someone to carp at him than to copy him. His Zeus seated on a throne with the gods standing by in attendance is also a magnificent work, and so is the Infant Heracles throttling two Snakes in the presence of his mother Alcmene, looking on in alarm, and of Amphitryon.'

(§ 63; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 309; zie ook anekdote I-C)

W-3) *Helena*

'There is at Rome a Helena by Zeuxis in the Porticoes of Philippus, and a Marsyas Bound, in the Shrine of Concord.'

(§ 66; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 311)

II: Parrhasius

Anekdoten:

A) Parrhasius' arrogantie

‘Parrhasius was a prolific artist, but one who enjoyed the glory of his art with unparalleled arrogance, for he actually adopted certain surnames, calling himself the ‘Bon Viseur,’ [habrodiaetum] and in some other verses ‘Prince of Painters,’ who had brought the art to perfection, and above all saying he was sprung from the lineage of Apollo and that his picture of Heracles at Lindos presented the hero as he had often appeared to him in his dreams.’

(§ 71; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 315).

B) Parrhasius is verontwaardigd over zijn verlies van Timanthes

‘Consequently when defeated by Timanthes at Samos by a large majority of votes, the subject of the pictures being Ajax and the Award of the Arms, he used to declare in the name of his hero that he was indignant at having been defeated a second time by an unworthy opponent.’

(§ 72; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 315).

Overig:

O-1) Parrhasius als *primi inventor* van proporties, levendigheid in expressies, elegantie in haren en schoonheid in monden, alsook zijn vaardigheid in het tekenen van contouren

‘Parrhasius also, a native of Ephesus, contributed much to painting. He was the first to give proportions to painting and the first to give vivacity to the expression of the countenance, elegance of the hair and beauty of the mouth; indeed it is admitted by artists that he won the palm in the drawing of outlines. This in painting is the high-water mark of refinement; to paint bulk and the surface within the outlines, though no doubt a great achievement, is one in which many have won distinction, but to give the contour of the figures, and make a satisfactory boundary where the painting within finishes, is rarely attained in successful artistry. For the contour ought to round itself off and so terminate as to suggest the presence of other parts behind it also, and disclose even what it hides. This is the distinction conceded to Parrhasius by Antigonus and Xenocrates who have written on the art of painting, and they do not merely admit it but actually advertise it.’

(§67-68; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 311-313).

O-2) Kunstenaars leren van zijn tekeningen

‘And there are many other pen-sketches [of: traces of his draughtsmanship] still extant among his panels and parchments, from which it is said that artists derive profit.’

(§ 68; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 313).

O-3) Parrhasius is minder adequaat in de modellering van zijn figuren

‘Nevertheless he seems to fall below his own level in giving expression to the surface of the body inside the outline.’

(§ 69; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 313).

O-4) Parrhasius schilderde onfatsoenlijke werken op klein formaat

‘He also painted some smaller pictures of an immodest nature, taking his recreation in this sort of wanton amusement.’

(§ 72; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 315).

Werken:

W-1) *Het volk van Athene, Theseus, Een kapitein-luitenant-ter-zee in een harnas* en andere werken

‘His picture of the People of Athens also shows ingenuity in treating the subject, since he displayed them as fickle [of: in various moods], choleric, unjust and variable, but also placable and merciful and compassionate, boastful <and . . . >, lofty and humble, fierce and timid - and all these at the same time. He also painted a Theseus which was once in the Capitol at Rome, and a Naval Commander in a Cuirass, and in a single picture now at Rhodes figures of Meleager, Heracles and Perseus. This last picture has been three times struck by lightning at Rhodes without being effaced, a circumstance which in itself enhances the wonder felt for it. He also painted a High Priest of Cybele, a picture for which the Emperor Tiberius conceived an affection and kept it shut up in his bedchamber, the price at which it was valued according to Deculo being 6,000,000 sesterces. He also painted a Thracian Nurse with an Infant in her Arms, a Philiscus, and a Father Liber or Dionysus attended by Virtue, and Two Children in which the carefree simplicity of childhood is clearly displayed, and also a Priest attended by Boy with Incense-box and Chaplet. There are also two very famous pictures by him, a Runner in the Race in Full Armour who actually seems to sweat with his efforts, and the other a Runner in Full Armour Taking off his Arms, so lifelike that he can be perceived to be panting for breath. His Aeneas, Castor and Pollux (Polydeuces), all in the same picture, are also highly praised, and likewise his group of Telephus with Achilles, Agamemnon and Odysseus.’

(§ 69-71; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 313-315).

III: Apelles

Anekdoten:

A) Wedstrijd tussen Apelles en Protogenes om de fijnste lijn

‘A clever incident took place between Protogenes and Apelles. Protogenes lived at Rhodes, and Apelles made the voyage there from a desire to make himself acquainted with Protogenes’s works, as that artist was hitherto only known to him by reputation. He went at once to his studio. The artist was not there but there was a panel of considerable size on the easel prepared for painting, which was in the charge of a single old woman. In answer to his enquiry, she told him that Protogenes was not at home, and asked who it was she should report as having wished to see him. ‘Say it was this person,’ said Apelles, and taking up a brush he painted in colour across the panel an extremely fine line; and when Protogenes returned the old woman showed him what had taken place. The story goes that the artist, after looking closely at the finish of this, said that the new arrival was Apelles, as so perfect a piece of work tallied with nobody else; and he himself, using another colour, drew a still finer line exactly on the top of the first one, and leaving the room told the attendant to show it to the visitor if he returned and add that this was the person he was in search of; and so it happened; for Apelles came back, and, ashamed to be beaten, cut the lines with another in a third colour, leaving no room for any further display of minute work. Hereupon Protogenes admitted he was defeated, and flew down to the harbour to look for the visitor; and he decided that the panel should be handed on to posterity as it was, to be admired as a marvel by everybody, but particularly by artists. I am informed that it was burnt in the first fire which occurred in Caesar’s palace on the Palatine; it had been previously much admired by us, on its vast surface containing nothing else than the almost invisible lines, so that among the outstanding works of many artists it looked like a blank space, and by that very fact attracted attention and was more esteemed than any masterpiece.’

(§ 81-83; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 321-323).

B) Apelles’ adagium: geen dag zonder een lijn (*nulla dies sine linea*)

‘Moreover it was a regular custom with Apelles never to let a day of business to be so fully occupied that he did not practise his art by drawing a line, which has passed from him into a proverb.’³⁶⁸

(§ 84; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 323).

³⁶⁸ Plinius’ woorden zijn ‘numquam tam occupatum diem agendi, ut non lineam ducendo exerceret artem’ maar hij geeft het precieze spreekwoord niet, en ook in andere literaire bronnen uit de oudheid komt het gezegde niet letterlijk voor. De formulering ‘nulla dies sine linea’ is dan ook van latere tijd; de Italiaanse humanist en historicus Polydorus Vergilius (c. 1470-1555) spreekt in zijn *Proverbiorum libellus* (1498, Venetië) van ‘nulla dies sit sine linea’ maar de eerste keer dat het spreekwoord daadwerkelijk voorkomt is pas in de *Epistolae proverbiales* van de dichter en geleerde Publio Fausto Andrelini (c.1460-1518). Dit geschrift verscheen in 1509 in Keulen, maar mogelijkijkerwijze was er in Straatsburg in 1508 al een eerdere uitgave verschenen. Zie Nikitinski 1999, pp. 430-431.

C) Apelles en de schoenmaker

‘Another habit of his was when he had finished his works to place them in a gallery in the view of passers-by, and he himself stood out of sight behind the picture and listened to hear what faults were noticed, rating the public as a more observant critic than himself. And it is said that he was found fault with by a shoemaker because in drawing a subject’s sandals he had represented the loops in them as one too few, and the next day the same critic was so proud of the artist’s correcting the fault indicated by his previous objection that he found fault with the leg, but Apelles indignantly looked out from behind the picture and rebuked him, saying that a shoemaker in his criticism must not go beyond the sandal - a remark that has also passed into a proverb.³⁶⁹

(§ 84-85; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 323-325).

D) Alexander de Grote bezoekt Apelles in zijn atelier

‘In fact he also possessed great courtesy of manners, which made him more agreeable to Alexander the Great, who frequently visited his studio [...]’.

(§ 85; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 325).

E) Apelles is de enige die het portret van Alexander de Grote mag schilderen

‘[...] - for, as we have said³⁷⁰, Alexander had published an edict forbidding any other artist to paint his portrait [...]’.

(§ 85; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 325).

F) Apelles adviseert Alexander niet te praten over schilderkunst

‘[...] but in the studio Alexander used to talk a great deal about painting without any real knowledge of it, and Apelles would politely advise him to drop the subject, saying that the boys engaged in grinding the colours were laughing at him: so much power did his authority exercise over a King who was otherwise of an irascible temper.’

(§ 85-86; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 325).

G) Apelles en Campaspe; Alexander schenkt zijn minnares aan Apelles

‘And yet Alexander conferred honour on him in a most conspicuous instance; he had such an admiration for the beauty of his favourite mistress, named Pancaspe, that he gave orders that she should be painted in the nude by Apelles, and then discovering that the artist while executing the commission had fallen in love with the woman, he presented her to him, great-minded as he was

³⁶⁹ Plinius schrijft ‘ne supra crepidam sutor iudicaret’ maar het spreekwoord zou dankzij de vermeldingen in de *Collectanea Adagiorum* (1500) en de *Adagiorum chiliades* (1508) van Desiderius Erasmus (c. 1466-1536) bekend komen te staan als ‘ne sutor ultra crepidam’ (schoenmaker, blijf bij uw leest).

³⁷⁰ Zie Plinius de Oudere 1942 (deel 2; LCL # 352), p. 591 [NH 7:125]: ‘This ruler also issued a proclamation that only Apelles should paint his picture, only Pyrgoteles sculpture his statue, and only Lysippos cast him in bronze: there are many celebrated examples of these arts’.

and still greater owing to his control of himself, and of a greatness proved by this action as much as by any other victory: because he conquered himself, and presented not only his bedmate but his affection also to the artist, and was not even influenced by regard for the feelings of his favourite in having been recently the mistress of a monarch and now belonged to a painter. Some persons believe that she was the model from which the Aphrodite Anadyomene (Rising from the Sea) was painted.³⁷¹

(§ 86-87; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 325).

H) Apelles vestigt de reputatie van Protogenes

‘It was Apelles also who, kindly among his rivals, first established the reputation of Protogenes at Rhodes. Protogenes was held in low esteem by his fellow-countrymen, as is usual with home products, and, when Apelles asked him what price he set on some works he had finished, he had mentioned some small sum, but Apelles made him an offer of fifty talents for them, and spread it about that he was buying them with the intention of selling them as works of his own. This device aroused the people of Rhodes to appreciate the artist, and Apelles only parted with the pictures to them at an enhanced price.’

(§ 87-88; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 325-327).

I) Apelles en koning Ptolemaeus

‘Apelles had been on bad terms with Ptolemy in Alexander’s retinue. When this Ptolemy was King of Egypt, Apelles on a voyage had been driven by a violent storm into Alexandria. His rivals maliciously suborned the King’s jester to convey to him an invitation to dinner, to which he came. Ptolemy was very indignant, and paraded his hospitality-stewards for Apelles to say which of them had given him the invitation. Apelles picked up a piece of extinguished charcoal from the hearth and drew a likeness on the wall, the King recognizing the features of the jester as soon as he began the sketch.’

(§ 89; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 327).

J) Paarden hinniken bij het zien van Apelles’ schilderij van een paard

‘There is, or was, a picture of a Horse by him, painted in a competition, by which he carried his appeal for judgement from mankind to the dumb quadrupeds; for perceiving that his rivals were getting the better of him by intrigue, he had some horses brought and showed them their pictures one by one; and the horses only began to neigh when they saw the horse painted by Apelles; and this always happened subsequently, showing it to be a sound test of artistic skill.’

(§ 95; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 331).

³⁷¹ Zie ook III: W-3.

Overig:

O-1) Apelles schreef traktaten over de schilderkunst

‘He singly contributed almost more to painting than all the other artists put together, also publishing volumes containing the principles of painting.’³⁷²

(§ 79; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 319).

O-2) Apelles’ schilderijen muntten uit in *charis* (χάρις)

‘His art was unrivalled for graceful charm, although other very great painters were his contemporaries. Although he admired their works and gave high praise to all of them, he used to say that they lacked the glamour that his work possessed, the quality denoted by the Greek word *charis*, and that although they had every other merit, in that alone no one was his rival.’

(§ 79; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 319).

O-3) Apelles wist wanneer hij moest ophouden aan een schilderij te werken, in tegenstelling tot Protogenes

‘He also asserted another claim to distinction when he expressed his admiration for the immensely laborious and infinitely meticulous work of Protogenes; for he said that in all respects his achievements and those of Protogenes were on a level, or those of Protogenes were superior, but that in one respect he stood higher, that he knew when to take his hand away from a picture - a noteworthy warning of the frequently evil effects of excessive diligence.’

(§ 80; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 319-321).

O-4) Apelles’ talent werd geëvenaard door zijn grootmoedigheid; hij erkende dat andere schilders in bepaalde aspecten beter waren.

‘The candour of Apelles was however equal to his artistic skill: he used to acknowledge his inferiority to Melanthius in grouping, and to Asclepiodorus in nicety of measurement, that is in the proper space to be left between one object and another.’

(§ 80; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 319-321).

O-5) Apelles’ portretten waren zo levensecht dat de leeftijd of het overlijdensjaar van de geportretteerden kon worden afgelezen

‘He also painted portraits so absolutely lifelike that, incredible as it sounds, the grammarian Apio has left it on record that one of those persons called ‘physiognomists,’ who prophesy people’s future by their countenance, pronounced from their portraits either the year of the subjects’ deaths hereafter or the number of years they had already lived.’

(§ 88; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 327)

³⁷² Apelles droeg deze traktaten op aan zijn leerling Perseus: ‘Perseus, the pupil to whom Apelles dedicated his volumes on the art of painting, had belonged to the same period. (§ 111; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 343).

O-6) Apelles' gebruik van het vierkleurenpalet

‘ [...] readers must remember that all these effects [van Apelles' schilderij *Alexander de Grote met een bliksemschicht in de hand*] were produced by four colours [...]’.

(§ 92; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 329-331).

‘Four colours only were used by the illustrious painters³⁷³ Apelles, Aetion, Melanthius and Nicomachus to execute their immortal works - of whites, Melinum; of yellow ochres, Attic; of reds, Pontic Sinopis; of blacks, atramentum - although their pictures each sold for the wealth of a whole town.’

(§ 50; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 299).

O-7) Apelles schilderde dingen die niet in schilderijen vastgelegd konden worden: donder, onweer en bliksemschichten

‘He even painted things that cannot be represented in pictures - thunder, lightning and thunderbolts, the pictures known respectively under the Greek titles of Bronte, Astrape and Ceraunobolia.’

(§ 96; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 333).

O-8) Apelles' gebruik van donker vernis: atramentum

‘His inventions in the art of painting have been useful to all other painters as well, but there was one which nobody was able to imitate: when his works were finished he used to cover them over with a black varnish of such thinness that its very presence, while its reflexion threw up the brilliance of all the colours and preserved them from dust and dirt, was only visible to anyone who looked at it close up, but also employing great calculation of lights, so that the brilliance of the colours should not offend the sight when people looked at them as if through muscovy-glass and so that the same device from a distance might invisibly give sombreness to colours that were too brilliant.’

(§ 97; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 333).

³⁷³ Cicero (*Brutus*, §70) noemt Zeuxis, Polygnotus en Timanthes als kunstenaars die slechts vier kleuren gebruikten.

Werken:

W-1) Apelles' portret van koning Antigonos

‘He also painted a portrait of King Antigonos who was blind in one eye, and devised an original method of concealing the defect, for he did the likeness in ‘three-quarter,’ so that the feature that was lacking in the subject might be thought instead to be absent in the picture, and he only showed the part of the face which he was able to display as unmutated.’

(§ 90; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 327-329).

W-2) Apelles' schilderijen van mensen die op het randje van de dood balanceren

‘Among his works there are also pictures of persons at the point of death.’

(§ 90; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 329).

W-3) Apelles' *Aphrodite Anadyomene*

‘But it is not easy to say which of his productions are of the highest rank. His Aphrodite emerging from the Sea was dedicated by his late lamented Majesty Augustus in the Shrine of his father Caesar; it is known as the Anadyomene³⁷⁴; this like other works is eclipsed yet made famous by the Greek verses which sing its praises; the lower part of the picture having become damaged nobody could be found to restore it, but the actual injury contributed to the glory of the artist. This picture however suffered from age and rot, and Nero when emperor substituted another for it, a work by Dorotheus.’

(§ 90-91; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 329).

W-4) Apelles' tweede, onvoltooide *Aphrodite* in Kos

‘Apelles had also begun on another Aphrodite at Cos, which was to surpass even his famous earlier one; but death grudged him the work when only partly finished, nor could anybody be found to carry on the task, in conformity with the outlines of the sketches prepared.’

(§ 92; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 329).

W-5) Onvoltooide werken werden hoger gewaardeerd dan voltooide schilderijen

‘It is also a very unusual and memorable fact that the last works of artists and their unfinished pictures such as the Iris of Aristides, the Tyndarus' Children of Nicomachus, the Medea of Timomachus and the Aphrodite of Apelles which we have mentioned, are more admired than those which they finished, because in them are seen the preliminary drawings left visible and the artists' actual thoughts, and in the midst of approval's beguilement we feel regret that the artist's hand while engaged in the work was removed by death.’

(§ 145; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 367).

³⁷⁴ ‘Some persons believe that she [Campaspe] was the model from which the Aphrodite Anadyomene (Rising from the Sea) was painted’; zie ook III-G. Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 325, § 86-87.

W-6) Apelles' schilderij *Alexander de Grote met een bliksemschicht in de hand*

‘He also painted Alexander the Great holding a Thunderbolt, in the temple of Artemis at Ephesus, for a fee of twenty talents in gold. The fingers have the appearance of projecting from the surface and the thunderbolt seems to stand out from the picture - readers must remember that all these effects were produced by four colours; the artist received the price of this picture in gold coin measured by weight, not counted.’

(§ 92; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 329-331).

W-7) Verschillende werken van Apelles I

‘He also painted a Procession of the Magabyzus, the priest of Artemis of Ephesus, a Clitus with Horse hastening into battle; and an armour-bearer handing someone a helmet at his command. How many times he painted Alexander and Philip it would be superfluous to recount. His Habron at Samos is much admired, as is his Menander, King of Caria, at Rhodes, likewise his Antaeus, and at Alexandria his Gorgosthenes the Tragic Actor, and at Rome his Castor and Pollux with Victory and Alexander the Great, and also his figure of War with the Hands Tied behind³⁷⁵, with Alexander riding in Triumph in his Chariot. Both of these pictures his late lamented Majesty Augustus with restrained good taste had dedicated in the most frequented parts of his forum; the emperor Claudius however thought it more advisable to cut out the face of Alexander from both works and substitute portraits of Augustus. The Heracles with Face Averted in the temple of Diana is also believed to be by his hand - so drawn that the picture more truly displays Heracles' face than merely suggests it to the imagination - a very difficult achievement. He also painted a Nude Hero, a picture with which he challenged Nature herself.’

(§ 93-94; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 331).

W-8) Verschillende werken van Apelles II

‘He also did a Neoptolemus on Horseback fighting against the Persians, an Archelaus with his Wife and Daughter, and an Antigonus with a Breastplate marching with his horse at his side. Connoisseurs put at the head of all his works the portrait of the same king seated on horseback, and his Artemis in the midst of a band of Maidens offering a Sacrifice, a work by which he may be thought to have surpassed Homer's verses describing the same subject.’

(§ 96; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 331-333).

³⁷⁵ Zie § 27; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 281: ‘His late lamented Majesty Augustus went beyond all others, in placing two pictures in the most frequented part of his forum, one with a likeness of War and Triumph, and one with the Castors [Castor and Pollux] and Victory’.

IV: Protogenes

Anekdoten:

A) Protogenes begon zijn carrière als een scheepsschilder

‘Some people say that until the age of fifty he was also a ship-painter, and that this is proved by the fact that when he was decorating with paintings, on a very famous site at Athens, the gateway of the Temple of Athene, where he depicted his famous Paralus and Hammonias, which is by some people called the Nausicaa, he added some small drawings of battleships in what painters call the ‘side-pieces’, in order to show from what commencement his work had arrived at the pinnacle of glorious display.’

(§ 101; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 337).

B) Protogenes en de spons (*Ialysus*)

‘Among his pictures the palm is held by his Ialysus, which is consecrated in the Temple of Peace in Rome. It is said that while painting this he lived on soaked lupins, because he thus at the same time both sustained his hunger and thirst and avoided blunting his sensibilities by too luxurious a diet. For this picture he used four coats of paint, to serve as three protections against injury and old age, so that when the upper coat disappeared the one below it would take its place. In the picture there is a dog marvellously executed, so as to appear to have been painted by art and good fortune jointly: the artist’s own opinion was that he did not fully show in it the foam of the panting dog, although in all the remaining details he had satisfied himself, which was very difficult. But the actual art displayed displeased him, nor was he able to diminish it, and he thought it was excessive and departed too far from reality - the foam appeared to be painted, not to be the natural product of the animal’s mouth; vexed and tormented, as he wanted his picture to contain the truth and not merely a near-truth, he had several times rubbed off the paint and used another brush, quite unable to satisfy himself. Finally he fell into a rage with his art because it was perceptible, and dashed a sponge against the place in the picture that offended him, and the sponge restored the colours he had removed, in the way that his anxiety had wished them to appear, and chance produced the effect of nature in the picture!’

It is said that Nealces also following this example of his achieved a similar success in representing a horse’s foam by dashing a sponge on the picture in a similar manner, in a representation of a man clucking in his cheek to soothe a horse he was holding. Thus did Protogenes indicate the possibilities of a stroke of luck also.’

(§ 102-104; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 337-339).

C) Protogenes en koning Demetrius

It was on account of this Ialysus³⁷⁶ that King Demetrius, in order to avoid burning a picture, abstained from setting fire to Rhodes when the city could only be taken from the side where the picture was stored, and through consideration for the safety of a picture lost the chance of a victory! Protogenes at the time was in his little garden on the outskirts of the city, that is in the middle of the ‘Camp of Demetrius,’ and would not be interrupted by the battles going on, or on

³⁷⁶ Zie IV-B en W-1.

any account suspend the works he had begun, had he not been summoned by the King, who asked him what gave him the assurance to continue outside the walls. He replied that he knew the King was waging war with the Rhodians, not with the arts. The King, delighted to be able to safeguard the hands which he had spared, placed guardposts to protect him, and, to avoid repeatedly calling him from his work, actually though an enemy came to pay him visits, and quitting his aspirations for his own victory, in the thick of battles and the battering down of walls, looked on at the work of an artist. And even to this day the story is attached to a picture of that date that Protogenes painted it with a sword hanging over him. The picture is the one of a Satyr, called the Satyr Reposing [anapauomenon], and to give a final touch to the sense of security felt at the time, the figure holds a pair of flutes.’

(§ 104-106; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), pp. 339-341).

D) Aristoteles adviseerde Protogenes zonder succes over geschikte onderwerpen

‘Aristotle used to advise the artist to paint the achievements of- Alexander the Great, as belonging to history for all time. The impulse of his mind however and a certain artistic capriciousness led him rather to the subjects mentioned.’³⁷⁷

(§ 106; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 341).

Overig:

O-1) Protogenes maakte bronzen beelden

‘He also made bronze statues, as we have said.’³⁷⁸

(§ 106; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 341).

Werken:

W-1) Verschillende werken van Protogenes

‘Other works of Protogenes were a Cydippe, a Tlepolemus, a Philiscus the Tragic Poet in Meditation, an Athlete, a portrait of King Antigonus, and one of the Mother of Aristotle the philosopher.’

(§ 106; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 341).

W-2) Protogenes’ laatste werken

‘His latest works were pictures of Alexander and of Pan.’

(§ 106; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 341).

³⁷⁷ Zie W-2.

³⁷⁸ ‘The following have made [bronze] figures of athletes, armed men, hunters and men offering sacrifice: [...] Protogenes (who was also, as we shall say later, one of the most famous painters) [...]’. Zie Boek 34 § 91; Vert. Plinius de Oudere 1952 (deel 9; LCL # 394), p. 195.

Bijlage 2: Lucianus' beschrijving van Zeuxis' *Centaurenfamilie*

'Zeuxis, that pre-eminent artist, avoided painting popular and hackneyed themes as far as he could (I mean heroes, gods, wars); he was always aiming at novelty, and whenever he thought up something unheard-of and strange he showed the precision of his craftsmanship by depicting it. Among the bold innovations of this Zeuxis was his painting of a female Hippocentaur, one moreover that was feeding twin Hippocentaur children, no more than babies. [...]

The Centaur herself is depicted lying on fresh young grass with all the horse part of her on the ground. Her feet are stretched behind her. The human part is slightly raised up on her elbows. Her fore-feet are not now stretched out, as you might expect with one lying on her side; one foot is bent with the hoof drawn under like one who kneels, while the other on the other hand is beginning to straighten and is taking a grip on the ground, as is the case with horses striving to spring up. She holds one of her offspring aloft in her arms, giving it the breast in human fashion; the other she suckles from her mare's teat like an animal. Towards the top of the picture, apparently on some vantage point, is a Hippocentaur, clearly the husband of her who is feeding her children in two ways. He is leaning down and laughing. He is not completely visible, but only to a point halfway down his horse body. He holds aloft in his right hand a lion's whelp, suspending it above his head to frighten the children in his fun.

The other qualities, not completely discernible by the eye of an amateur like myself, nevertheless display the whole power of his craftsmanship - such things as precision of line, accuracy in the blending of colours, taste in application of the paint, correct use of shadow, good perspective, proportion, and symmetry. But let the sons of artists appreciate these points, men who make it their business to know them. For my part I praised Zeuxis for this in particular, that in one and the same subject he has shown his extraordinary craftsmanship in so many ways. His husband is completely frightening and absolutely wild; he has a proud mane, being almost completely covered in hair - not only the horse part of him but his human chest as well and especially his shoulders, and his glance, although he is laughing, is altogether savage, wild, and of the hills.

Such then is the husband. The horse part of the female he made is most beautiful, with a strong resemblance to Thessalian fillies when they are still untamed and virgin. The top half is that of a very beautiful woman, apart from the ears, which alone of her features are those of a satyr. The union and junction of bodies whereby the horse part is fused with the woman part and joined to it is effected by a gradual change, with no abrupt transition; the eye, as it moves gradually from one to the other, is quite deceived by the subtle change. In the case of the young, their babyhood is wild and already fearsome in its gentleness - I thought this a wonderful touch. I admired too the very babylike way in which both young were looking up at the lion cub as they sucked at the nipple, holding close and nestling against their mother.

Zeuxis thought that this picture would send his viewers into raptures over his skill when they saw it. They certainly applauded it - what else could they do when they met a sight so lovely to gaze upon? But everyone's warmest praise went to the points they praised in me too just recently; it was the strangeness of the idea, and the freshness of the sentiment of the work, quite unprecedented, that struck them. So when Zeuxis saw that the novelty of the subject was taking their attention and distracting them from the technique of the work, and that the accuracy of detail was taking second place, he said to his pupil: "Come on, Micio, cover up the picture and all of you pick it up and take it home. These spectators are praising only the mere clay of my work, but as to the effects of light, they do not worry much whether they are beautiful and skilfully executed, and the novelty of the subject goes for more than the accuracy of its parts."

That is what Zeuxis said, with too much anger perhaps'.

Bijlage 3: Imperfectumsignaturen in de Italiaanse kunst, c.1490-1575³⁷⁹

Naam	Kunstwerk	Nr.
Lorenzo Costa (c.1460-1535)	- <i>Tronende Madonna en Kind met leden van de Bentivoglio familie</i> , 1488, San Giacomo Maggiore, Bologna.	1)
	- <i>Triomf van de Dood</i> , 1490, San Giacomo Maggiore, Bologna.	2)
	- <i>Triomf van de Faam</i> , 1490, San Giacomo Maggiore, Bologna.	3)
Vittore Gamberello (c. 1455-1537)	- <i>Bronzen medaille van Giovanni Bellini</i> , 1490, British Museum, Londen.	4)*
Amico Aspertini (1474/1475-1552)	- <i>Aanbidding van de herders</i> , c. 1496, Gemäldegalerie, Berlijn.	5)
Giovanni Cristoforo Romano (c.1465-1512)	- <i>Grafmonument van Gian Galeazzo Visconti</i> , 1492-1497, Certosa di Pavia.	6)*
Tommaso en Jacopo Rodari (fl.1484-1526 en fl. 1487-1508)	- <i>Beelden van Plinius de Oude en Plinius de Jonge</i> , 1498, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Como. ³⁸⁰	7)*
Giovanni Antonio Amadeo (c.1447-1522)	- <i>Boog van St. Lanfranc</i> , 1498, San Lanfranco, Pavia.	8)*
Adriano Fiorentino (c.1440/1450-1499)	- <i>Sater</i> , voor 1486, Kunsthistorisches Museum, Wenen.	9)*
	- <i>Portretbuste van Frederik III van Saksen</i> , 1498, Skulpturensammlung, Dresden.	10)*
Michelangelo (1475-1564)	- <i>Piëta</i> , 1497-1499, Sint-Pieter, Rome.	11)*
Giovanni Guido Agrippa (fl. c.1501-1519)	- <i>Bronzen medaille van Doge Leonardo Loredan</i> , 1501, National Gallery of Art, Washington.	12)*
Vittore Carpaccio (c.1465-1525)	- <i>Begrafenis van St. Hiëronymus</i> , 1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venetië.	13)
	- <i>Visioen van St. Augustinus</i> , 1502, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Venetië.	14)
	- <i>Geboorte van Maria</i> , 1504-1508, Accademia Carrara, Bergamo.	15)
Filippino Lippi (1457-1504)	- <i>Opwekking van Drusiana</i> , 1502, Strozzi kapel van de Santa Maria Novella, Florence.	16)
	- <i>Lomellini altaarstuk</i> , 1502-1503, Palazzo Bianco, Genua.	17)
Andrea Sansovino (c.1460/1467-1529)	- <i>St. Johannes de Doper</i> , 1501-1503, Cattedrale di San Lorenzo, Genua.	18)*
	- <i>Maria met Kind</i> , 1501-1503, Cattedrale di San Lorenzo, Genua.	19)*
	- <i>Grafmonument van Ascanio Sforza</i> , 1505, Santa Maria del Popolo, Rome.	20)*
	- <i>Grafmonument van Girolamo Basso della Rovere</i> , 1507, Santa Maria del Popolo, Rome.	21)*
	- <i>St. Anna-te-Drieën</i> , 1510-1512, S. Agostino, Rome.	22)*
Andrea Solario (c.1465-1524)	- <i>Kruisiging</i> , 1503, Musée du Louvre, Parijs.	23)
	- <i>Johannes in disco</i> , 1507, Musée du Louvre, Parijs.	24)
	- <i>Madonna met het groene kussen</i> , c. 1507-1510, Musée du Louvre, Parijs.	25)
Ridolfo Ghirlandaio (1483-1561)	- <i>Aanbidding van de herders</i> , 1510, Szépművészeti Múzeum, Boedapest.	26)
Giovanni Bellini (1430/1435-1516)	- <i>Dame met een spiegel</i> , 1515, Kunsthistorisches Museum, Wenen.	27)
Cola dell'Amatrice (c.1480-na 1547)	- <i>Tenhemelopneming van Maria</i> , 1515, Pinacoteca Vaticana, Rome.	28)
Rafaël (1483-1520)	- <i>St. Michaël</i> , 1518, Musée du Louvre, Parijs.	29)
	- <i>Heilige Familie van Frans I</i> , 1518, Musée du Louvre, Parijs.	30)
Marco Palmezzano (1458/1463-1539)	- <i>Tronende Madonna met kind omgeven door twee heiligen</i> , 1501, Chiesa di S. Francesco, Matelica.	31)
	- <i>Kruisiging</i> , c. 1510, Galleria degli Uffizi, Florence.	32)

³⁷⁹ De lijst in deze bijlage is gebaseerd op het overzicht van Sarah Blake McHam (Blake McHam 2013, pp. 346-350), aangevuld met informatie ontleend aan de studie van Tobias Burg (Burg 2007) en sterk uitgebreid met toevoegingen van Alicia van Westerlaak. De ordening van de kunstwerken is bij benadering chronologisch en omvat alleen schilderijen en beeldhouwwerken met inbegrip van medailles; wanneer een kunstwerk wordt genoemd dat géén schildering betreft wordt dit in de kolom 'nr' aangegeven door middel van een asterisk (*) achter het nummer van het object.

³⁸⁰ Daarnaast bestaat er van Tommaso's hand een gedenkplaat met de data van de voltooiing van de Cattedrale di Santa Maria Assunta te Como die voorzien is van een imperfectumsignatuur; zie Blake McHam 2013, p. 347.

	- <i>Heilige Familie met St. Elizabeth en St. Johannes de Doper</i> , 1515, Pinacoteca Vaticana, Rome.	33)
	- <i>Judith met het hoofd van Holofernes</i> , 1526, Privécollectie, Milaan (geveild bij Christie's Londen, 9 juli 1999, Sale 6152 - Old Master Pictures).	34)
	- <i>Dode Christus met twee engelen</i> , 1529, Ca' D'Oro, Venetië.	35)
	- <i>Mystiek huwelijk van St. Catherina</i> , 1537, Privécollectie, locatie onbekend (geveild bij Christie's Londen, 7 juli 1995, Sale 5434 - Old Master Pictures).	36)
Giovanni di Niccolò Mansueti (c. 1465-1527)	- <i>St. Hiëronymus in de woestijn</i> , c. 1515-1520, Accademia Carrara, Bergamo.	37)
	- <i>Episoden uit het leven van St. Markus</i> , 1518-1526/1527, Scuola Grande di San Marco, Venetië.	38)
Andrea del Sarto (1486-1530)	- <i>Madonna en kind met St. Catharina, St. Elizabeth en St. Johannes de Doper</i> (Tallard Madonna), 1513, Hermitage, St. Petersburg.	39)
	- <i>Madonna van Nederigheid met St. Johannes de Doper en drie engelen</i> (Corsini Madonna) c. 1513-1514, verloren gegaan.	40)
	- <i>Geboorte van Maria</i> , 1514 Santissima Annunziata, Florence.	41)
	- <i>Episoden uit het leven van Jozef</i> (Borgherini panelen), 1515-1516, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.	42)
	- <i>Madonna met kind met St. Elizabeth en St. Johannes de Doper</i> , 1516, Musée du Louvre, Parijs.	43)
	- <i>Madonna van de Harpijen</i> , 1517, Galleria degli Uffizi, Florence.	44)
	- <i>Dispuut over de triniteit</i> , 1517, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florence.	45)
	- <i>Madonna en kind met St. Johannes, St. Elizabeth en Jozef</i> (Barbadori Heilige Familie) 1517-1518, verloren gegaan.	46)
	- <i>Madonna en kind met St. Johannes de Doper en twee engelen</i> (Wallace Madonna), c. 1517- c.1519, Wallace Collection, Londen.	47)
	- <i>Triomf van Caesar</i> , 1521, Villa Medici, Poggio a Caiano.	48)
Giuliano Bugiardini (c.1475-c.1555)	- <i>Madonna en kind met St. Johannes de Doper</i> , 1520, Galleria dell'Accademia, Florence.	49)
	- <i>Aanbidding van Christus met St. Johannes de Evangelist, St. Filippus, St. Hieronymus en St. Jozef</i> , c. 1523-1525, Gemäldegalerie, Berlijn.	50)
Baccio Bandinelli (1493-1560)	- <i>Orpheus</i> , c.1519, Palazzo Medici, Florence.	51)*
	- <i>Kopie van de Laocoön</i> , c. 1520-1525, Galleria degli Uffizi, Florence.	52)*
	- <i>Hercules en Cacus</i> , 1525-1534, Piazza della Signoria, Florence.	53)*
	- <i>Jason</i> , c.1530, Museo Nazionale del Bargello, Florence.	54)*
	- <i>Bacchus</i> , c. 1549, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.	55)*
Girolamo da Treviso (1497/1498-1544)	- <i>St. Hiëronymus</i> , 1475, Collectie Piccinelli, Bergamo.	56)
	- <i>Wonder van St. Anthonius' opwekking van een kind</i> , 1525-1526, San Petronio, Bologna.	57)
	- <i>Maria met St. Johannes de Doper, St. Catharina, Maria Magdalena en een opdrachtgever</i> , 1533, Chiesa della Commenda, Faenza.	58)
Sebastiano del Piombo (c.1485-1547)	- <i>Portret van kardinaal Bandinello Sauli, zijn secretaris en twee geografen</i> , 1516, National Gallery of Art, Washington.	59)
	- <i>Opwekking van Lazarus</i> , c. 1517-1519, National Gallery, Londen.	60)
	- <i>Martelaarschap van St. Agatha</i> , 1520, Galleria Palatina, Palazzo Pitti, Florence.	61)
	- <i>Madonna met de sluier</i> , c. 1520, Muzeum umění Olomouc, Olomouc.	62)
	- <i>Visitatie</i> , 1521, Musée du Louvre, Parijs.	63)
	- <i>Heilige Familie met St. Johannes de Doper</i> , c. 1525, Narodni Galerie, Praag.	64)
	- <i>Kruisdraging</i> , 1537, Hermitage, St. Petersburg.	65)
	- <i>Portret van een vrouw met de attributen van St. Agatha</i> , c. 1540, National Gallery, Londen.	66)
Callisto Piazza (voor 1500-c.1562)	- <i>Aanbidding van Christus met St. Stefanus, St. Antonius en een engel</i> , 1524, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.	67)
	- <i>Aanbidding van Christus met St. Simone en St. Judas Thaddeus</i> , 1524, privécollectie (veiling Bloomsbury Auctions, Rome, 20 november 2008, lot 111).	68)
	- <i>Aanbidding van Christus</i> , 1538, Santissima Trinità, Crema.	69)

Giovanni Girolamo Savoldo (c.1480/1485-1548)	- <i>Portret van een man met een fluit</i> , c. 1525, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.	70)
	- <i>Aanbidding van het Christuskind met twee opdrachtgevers</i> , c. 1527, Royal Collection, Hampton Court, Richmond upon Thames, Londen.	71)
	- <i>Boetvaardige St. Hiëronymus</i> , c. 1525-1530, National Gallery, Londen.	72)
	- <i>De Venetiaanse (St. Maria Magdalena)</i> , c.1535-1540, Gemäldegalerie, Berlijn.	73)
	- <i>Geboorte van Christus</i> , c. 1540, Santa Maria la Nova, Terlizzi.	74)
Paolo Pino (fl. 1535-1565)	- <i>Portret van dokter Coignati</i> , 1534, Galleria degli Uffizi, Florence.	75)
	- <i>Portret van een man</i> , 1534, Musée savoisien, Chambéry.	76)
Perino del Vaga (c.1550-1547)	- <i>Geboorte van Christus</i> , 1534, National Gallery of Art, Washington.	77)
Francesco da Sangallo (1494-1576)	- <i>St. Anna-te-Drieën</i> , 1522-1526, Orsanmichele, Florence.	78)*
	- <i>Zelfportret</i> , 1542, Santa Maria Primerana, Fiesole.	79)*
	- <i>Grafmonument van bisschop Angelo de' Marzi Medici</i> , 1546, SS. Annunziata, Florence.	80)*
	- <i>Bronze medaille met zelfportret</i> , 1551, Metropolitan Museum of Art, New York.	81)*
	- <i>Medaille van Giovanni de' Medici delle Bande Nere</i> , 1522/1570, Metropolitan Museum of Art, New York	82)*
Niccolò Tribolo (1500-1550)	- <i>Tenhemelopneming van Maria</i> , 1537-1538, Sint-Petroniusbasiliek, Bologna.	83)*
Nanni di Baccio Bigio (c.1513-1568)	- <i>Kopie van Michelangelo's Piëta</i> , na 1540, Santo Spirito, Florence.	84)*
Giorgio Vasari (1511-1574)	- <i>Avondmaal van St. Gregorius de Grote</i> , 1540, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.	85)
	- <i>Christus in het huis van Martha en Maria</i> , 1539-1540, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna. ³⁸¹	86)
Bartolommeo Ammanati (1511-1592)	- <i>Grafmonument van Marco Mantova Benavides</i> , 1544-1546, Chiesa degli Eremitani, Padua.	87)*
Bronzino (1503-1572)	- <i>Portret van Stefano IV Colonna</i> , 1546, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, Rome.	88)
	- <i>Bewening van Christus</i> , c. 1568-1569, Galleria degli Uffizi, Florence.	89)
	- <i>Piëta</i> , 1569, Basilica di Santa Croce, Florence.	90)
Prospero Fontana (1512-1597)	- <i>Graflegging</i> , c. 1550, Pinacoteca Nazionale di Bologna, Bologna.	91)
Vincenzo Danti (1530-1576)	- <i>Paus Julius III</i> , 1553-1555, Piazza IV Novembre, Perugia.	92)*
Guglielmo della Porta (c.1515-1577)	- <i>Paus Paulus III</i> (onderdeel van het <i>Grafmonument van paus Paulus III</i>), 1551-1558, St. Pieter, Rome	93)*
	- <i>Prudentia</i> (onderdeel van het <i>Grafmonument van paus Paulus III</i>), 1551-1558, St. Pieter, Rome.	94)*
Benvenuto Cellini (1500-1571)	- <i>Perseus</i> , 1545-1553, Piazza della Signoria, Florence.	95)*
	- <i>Crucifix</i> , 1556-1562, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid.	96)*
Michele Sanmicheli (c.1484/1487-1559, Alessandro Vittoria (1525-1608) en Piëtro da Salò (c.1500-1561)	- <i>Grafmonument van Alessandro Contarini</i> , 1553-1558, Pontificia Basilica di Sant'Antonio di Padova, Padua. ³⁸²	97)*
Jacopo Sansovino (1486-1570)	- <i>St. Johannes de Doper</i> , c. 1534, Basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venetië.	98)*
	- <i>Madonna en kind (Arsenaal Madonna)</i> , 1534, Arsenale di Venezia, Venetië.	99)*
	- <i>St. Marcus doopt Anianus</i> , 1536-1537, Basilica di San Marco, Venetië.	100)*
	- <i>Martelaarschap van St. Marcus</i> , 1536-1537, Basilica di San Marco, Venetië.	101)*
	- <i>St. Marcus geneest de kreupelen en bezetenen</i> , 1536-1537, Basilica di San Marco, Venetië.	102)*
	- <i>St. Marcus</i> , 1550-1552, Basilica di San Marco, Venetië.	103)*
	- <i>St. Lucas</i> , 1550-1552, Basilica di San Marco, Venetië.	104)*
	- <i>St. Johannes de Evangelist</i> , 1550-1552, Basilica di San Marco, Venetië.	105)*
	- <i>St. Mattheüs</i> , 1550-1552, Basilica di San Marco, Venetië.	106)*
	- <i>Caritas</i> , 1555-1561, kerk van San Salvador, Venetië.	107)*
	- <i>Spes</i> , 1555-1561, kerk van San Salvador, Venetië.	108)*

³⁸¹ Gesigneerd in het Grieks: 'ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΡΡΕΤΙΝΟΣ ΕΓΡΑΦΕ'.

³⁸² Imperfectum-signatuur *faciebat* ondertekend met namen Vittoria en Da Salò; Blake McHam 2013, p. 349.

Titiaan (c. 1488/1490-1576)	- <i>Herrijzenis van Christus met St. Nazarius en St. Celsus (Averoldi polyptiek)</i> , 1519-1522, kerk van Santi Nazaro e Celso, Brescia.	109)
	- <i>Madonna en kind met zes heiligen (San Nicolò altaarstuk/ Madonna dei Frari)</i> , c.1514 en c. 1520-1525, Pinacoteca Vaticana, Rome.	110)
	- <i>Portret van Lodovico Beccadelli</i> , 1552, Galleria degli Uffizi, Florence.	111)
	- <i>Annunciatie</i> , c. 1563-1566, kerk van San Salvador, Venetië.	112)
Francesco Floreani (c. 1515-1593)	- <i>Madonna met kind</i> , 1565, Kunsthistorisches Museum, Wenen.	113)
Tintoretto (1518/1519-1594)	- <i>Kruisiging</i> , 1565, Scuola Grande di San Rocco, Venetië.	114)
El Greco (1541-1614)	- <i>Christus verdrijft de geldwisselaars uit de tempel</i> , c.1570, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.	115)
Vittore Casini (fl. 1550- 1575)	- <i>Smidse van Vulcanus</i> , 1571, Studiolo, Palazzo Vecchio, Florence.	116)
Domenico Buti (1546/1555-1590)	- <i>Apollo brengt Aesclepius naar Chiron</i> , 1571, Studiolo, Palazzo Vecchio, Florence.	117)
Maso da San Friano (1531-1571)	- <i>Val van Icarus</i> , c. 1571, Studiolo, Palazzo Vecchio, Florence.	118)
Jacopo Bassano(c.1510/1515-1592)	- <i>St. Rochus bezoekt de pestslachtoffers</i> , c. 1573, Pinacoteca di Brera, Milaan.	119)
Alessandro Allori (1535-1607)	- <i>Susanna en de ouderlingen</i> , 1561, Musée Magnin, Dijon.	120)
	- <i>Roof van Proserpina</i> , 1570, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.	121)
	- <i>Doop van Christus</i> , 1570, Národní galerie, Praag.	122)
	- <i>Boetvaardige Magdalena</i> , c. 1570, Privécollectie, Bergamo.	123)
	- <i>Offer van Isaac</i> , c. 1570-1575, Collezione Saibene, Milaan.	124)
	- <i>Hoofd- of voeteneinde van een bed met mythologische scenes</i> , 1572, Museo Nazionale del Bargello, Florence.	125)
	- <i>Aeneas en zijn familie vluchten uit het brandende Troje</i> , 1572, Turkse Ambassade, Washington.	126)
	- <i>Martelaarschap van de tienduizend</i> , 1574, Santo Spirito, Florence.	127)
	- <i>Christus en de Samaritaanse vrouw</i> , 1575, Santa Maria Novella, Florence.	128)
	- <i>Madonna en kind met St. Johannes de Doper en zes vrouwelijke heiligen</i> , 1575, Galleria dell'Accademia, Florence.	129)

Bijlage 4: Epigrammen in de *Griekse Anthologie*

• Nr. 178; Antipater van Sidon

On the Aphrodite Anadyomene of Apelles

‘Look on the work of Apelles’ pencil: Cypris, just rising from the sea, her mother; how, grasping her dripping hair with her hand, she wrings the foam from the wet locks. Athena and Hera themselves will now say, ‘No longer do we enter the contest of beauty with thee’.

Vert. Anthologia Graeca 1918 (LCL # 86), p. 263.

• Nr. 179; Archias

On the Same

‘Apelles saw Cypris herself brought forth by the sea, her nurse; and so he drew her, still wringing with her fresh hands her locks soaked with the foam of the waters’.

Vert. Anthologia Graeca 1918 (LCL # 86), p. 263.

• Nr. 180; Democritus

On the Same

‘When Cypris, her hair dripping with the salt foam, rose naked from the purple waves, even in this wise holding her tresses with both hands close to her white cheeks, she wrung out the brine of the Aegean, showing only her bosom, that indeed it is lawful to look on; but if she be like this, let the wrath of Ares be confounded’.

Vert. Anthologia Graeca 1918 (LCL # 86), p. 263.

• Nr. 181; Julianus, prefect van Egypte

On the Same

‘The Paphian has but now come forth from the sea’s womb, delivered by Apelles’ midwife hand. But back quickly from the picture, lest thou be wetted by the foam that drips from her tresses as she wrings them. If Cypris looked thus when she stripped for the apple, Pallas was unrighteous in laying Troy waste’.

Vert. Anthologia Graeca 1918 (LCL # 86), p. 265.

• Nr. 182; Leonidas van Tarente

On the Same

‘Apelles having seen Cypris, the giver of marriage blessing, just escaped from her mother’s bosom and still wet with bubbling foam, figured her in her most delightful loveliness, not painted, but alive. With beautiful grace doth she wring out her hair with her finger-tips, beautifully doth calm love flash from her eyes, and her paps, the heralds of her prime, are firm as quinces. Athena herself and the consort of Zeus shall say, ‘O Zeus, we are worsted in the judgment’.

Vert. Anthologia Graeca 1918 (LCL # 86), p. 265.

Bijlage 5: Titiaans signaturen³⁸³

Signatuur	Totaal			Datering
TITIANVS F	29 ³⁸⁴	Met punt: 12	Zonder punt: 15	c. 1520-1523 (3 keer) 1531 (1 keer) 1536-1538 (1 keer) 1541- 1548 (5 keer) c. 1550-1576 (19 keer)
TITIANVS	9			c. 1515-1520 (2 keer) c. 1530-1535 (2 keer) 1542-1547 (2 keer) c. 1560-1570 (3 keer)
TICIANVS F	10	Met punt: 4	Zonder punt: 6	c.1516-1523 (5 keer) c.1525-1530 (2 keer) c.1540-1546 (2 keer) c.1565 (1 keer)
TICIANVS	4			1516-1518 (1 keer) c. 1530-1535 (2 keer) c.1540 (1 keer)
TITIANVS P	6	Met punt: 2	Zonder punt: 4	c. 1550-1555 (2 keer) c. 1559-1563 (3 keer) c. 1570-1575 (1 keer)
(PINXIT) ³⁸⁵	1			1520
TITIANVS FECIT	4 ³⁸⁶			c. 1552 (2 keer) c. 1562-1565 (1 keer) 1573-1575 (1 keer)

³⁸³ Hierbij is uitgegaan van de driedelige oeuvrecatalogus van Harold E. Wethey (Wethey 1969-1975).

³⁸⁴ Twee signaturen zijn hierbij voorzien van een datum: 'TITIANVS F ANNOR II MDXLII' (1542) en 'TITIANVS F MDXLVIII' (1548).

³⁸⁵ Onderdeel van een inscriptie: 'ALOYXIVS GOTIVS RAGVSINVS FECIT FIERI MDXX) TITIANVS CADORINVS PINXIT' (1520).

³⁸⁶ Twee signaturen hiervan bevatten tevens een vorm van Aequus/Eques (Caes.): 'Anno MDCII aetatis suae XXXVIII • Ticianus Fecit.' (1552) en 'Titianus Vecelius eques. Caes. fecit' (1573-1575).

TITIANI OPVS ³⁸⁷	1			1558
T.V.	2	Met punt: 1	Zonder punt: 1	c. 1511-1512 (2 keer)
Vorm van Aeques/Eques (Caes.)	7 ³⁸⁸			1535-1543 (2 keer) c.1548-1560 (4 keer) c. 1565 (1 keer)
Vorm van FACIEBAT	4 ³⁸⁹			1519-1522 c.1514 en c.1520-1525 1552 ³⁹⁰ c.1563-1566 ³⁹¹

³⁸⁷ Onderdeel van een inscriptie: 'M D LVIII.FABRICIVS SALVARESIVS ANNV AGENS L. TITIANI OPVS' (1558).

³⁸⁸ Hiertoe is niet de inscriptie 'MDLXI ANNO...NATVS AETATIS SUAE XLVI TITIANVS PICTOR ET AEQVES CAESARIS' op het *Portret van een man met een palmtak* (1561, Gemäldegalerie, Dresden) gerekend, aangezien deze signatuur niet origineel is.

³⁸⁹ De signatuur op de *St. Johannes de Doper* (c. 1565-1575, Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid) is hierbij niet meegerekend, aangezien dit signatuur niet origineel is en er sterke twijfels bestaan over de authenticiteit van het werk.

³⁹⁰ Onderdeel van een inscriptie: 'IVLIVS. PP. III Venerabili fratri Ludovico Epo. Ravellen apud Dominium Venetorum nostro et Ap.lica sedis Nuntio cum annum ageret LII Titianus Vecelius faciebat Venetijs MDLII Mense Julij'.

³⁹¹ Op een later tijdstip, maar in ieder geval vóór 1648 overschilderd met 'TITIANVS FECIT FECIT'.