

## SAMENVATTING

### FICINO EN HET VOORSTELLINGSVERMOGEN. PHANTASIA EN IMAGINATIO IN KUNST EN THEORIE VAN DE RENAISSANCE.

*Marieke J.E. van den Doel*

**H**EBBEN DE OPVATTINGEN van de Florentijnse filosoof Marsilio Ficino (1433-1499), met name zijn ideeën over inspiratie en de kracht van het voorstellingsvermogen, de kunst en de kunstliteratuur van de Renaissance beïnvloed? In de verschillende deelstudies van *Ficino en het voorstellingsvermogen* is deze vraag onderzocht, waarbij kunstwerken niet alleen aan tekstueel materiaal zijn getoetst, maar ook mogelijke verspreidingsroutes van Ficino's opvattingen in het onderzoek zijn betrokken, evenals de context waarin de kunstwerken zijn ontstaan. De vraag lijkt positief te kunnen worden beantwoord.

Daarmee lijkt de moderne gemeenplaats van de kunstenaar als geïnspireerd en visionair, maar onderworpen aan een moeilijk karakter, een aanloop te hebben gehad in Ficino's opvattingen over het voorstellingsvermogen. Ficino's geschriften, die in het Florentijnse milieu van kunstenaars en kunstliefhebbers van de vijftiende en zestiende eeuw een vrijwel onmiddellijke receptie gehad hebben, kregen via verschillende wegen van verspreiding, navolging tot ver in de zeventiende eeuw. Ficino's specifieke interpretatie van de *imaginatio* en het voortleven van zijn opvattingen bij lezers met uiteenlopende achtergronden, hebben bijgedragen aan de vroeg-moderne belangstelling voor het voorstellingsvermogen, vooral binnen discussies over kunst door schilders en hun publiek. Hierbij is een samenhang aan het licht gebracht tussen theorievorming over de verschillende vermogens (faculteiten) van de ziel, geestestoestanden als *furor* en melancholie, de verbindende rol van *spiritus*, en de plaats van het gezichtsvermogen tussen de andere zintuigen.

De vernieuwingen van kunstenaars ten tijde van de Renaissance, maar ook die van humanisten, en de wisselwerking tussen hun beider deelgebieden, hadden tot gevolg dat de status van kunst ten opzichte van de *artes liberales* actueel werd. Ficino's opvattingen over het voorstellingsvermogen, over zichtbare schoonheid en de hierdoor op te wekken opstijging van de ziel en goddelijke inspiratie vonden dan ook een gretig gehoor onder kunstenaars en kunstliefhebbers. Er is daarbij sprake van wederzijdse beïnvloeding: enerzijds kon

theorievorming over creativiteit en inspiratie worden ingezet voor de ambities van kunstenaars die zich intellectuele en wijsgerige status trachtten te verwerven; anderzijds had de bloei van de beeldende kunsten zijn neerslag op de visuele oriëntatie van eigentijdse filosofische opvattingen.

Sandro Botticelli, '*La Primavera*', Florence, Uffizi



Wat deze studie allereerst heeft verduidelijkt, is dat Ficino het voorstellingsvermogen binnen zijn filosofische systeem wisselend heeft beoordeeld, en dat er geen sprake is van een éénduidige ontwikkeling binnen zijn opvattingen over dit thema. De aandacht die Ficino besteedt aan het voorstellingsvermogen in verscheidene van zijn werken die een zeer brede en langdurige verspreiding hebben gehad, heeft tot gevolg dat Ficino's oeuvre als een brandpunt kan worden gezien dat bij latere auteurs een grote interesse voor het onderwerp heeft doen ontsteken. Ficino's bronnen, zijn eigen werken, alsmede de auteurs die zijn werk lazen, zijn in het eerste deel van dit boek aan de orde gekomen. In het tweede deel is door middel van enkele *case-studies* het voortleven van deze opvattingen in kunst en kunsttheorie van de Renaissance onderzocht.

Het eerste deel van deze studie, getiteld '*Oculus imaginationis*', heeft allereerst de voorgeschiedenis in kaart gebracht van opvattingen over het voorstellingsvermogen in filosofische, religieuze en literaire teksten vanaf de Oudheid. Theorievorming over het voorstellingsvermogen is gesitueerd in een complexe traditie, waarin psycho-fysiologische opvattingen zijn verweven met religieuze en filosofische. Hierbij zijn drie hoofdstromingen te onderscheiden: een Aristotelische, een Galenische en een (Neo-)Platoonse. De Aristotelische

opvatting, die het voorstellingsvermogen formuleert als een intermediaire kennisfaculteit die geplaatst was tussen de zintuigen en het intellect, kreeg de meeste navolging. Binnen deze context wordt het voorstellingsvermogen verondersteld zintuiglijke waarnemingen om te zetten in beelden, zogeheten '*phantasmata*', die door middel van de deels materiële, deels immateriële *spiritus* door de verschillende faculteiten van de ziel worden geleid. De Galenische opvatting voegt hieraan toe dat het voorstellingsvermogen onderworpen is aan schommelingen in de balans tussen de lichaamssappen; zo leidt een grote aanwezigheid van zwarte gal in het lichaam tot een scherpe *imaginatio*, maar een overschot ervan resulteert in hallucinaties.

Ficino's interesse in het voorstellingsvermogen kan met name worden gesitueerd binnen de context van het (Neo-)Platonisme dat, uitgaande van vooral Plato's *Timaeus*, de mens in staat achtte om door middel van dit vermogen van de ziel tot het goddelijke door te dringen. Inspiratie werd mogelijk geacht wanneer de mens in een bepaalde staat van waanzin verkeerde; in *Phaedrus* wordt deze geestestoestand van *furor* ook in verband gebracht met liefde en het waarnemen van schoonheid. Binnen de Neoplatoonse kosmologische ordening wordt het voorstellingsvermogen een bemiddelende functie toegedicht tussen het materiële en het goddelijke - binnen Aristotelische context vervulde het ook een brugfunctie tussen zintuiglijke waarneming en intellect - waardoor het ook tweeledig beoordeeld wordt. Enerzijds verbindt het de menselijk ziel (mogelijk te veel) aan de materie, anderzijds kan het de ziel tot het goddelijke doen opstijgen. (Neo-)Platonisten theoretiseerden in dit verband ook over inspiratie, profetieën, visioenen en voorspellende dromen en gaven het voorstellingsvermogen een bemiddelende positie binnen een religieus georiënteerd systeem. In sommige geschriften, waaronder Arabische, wordt het voorstellingsvermogen opgevoerd als het instrument van de ziel, waarmee deze invloed kan uitoefenen op de ondergeschikte materie. Tijdens de gehele Middeleeuwen bleef de *imaginatio* verder een terugkerend onderwerp binnen de scholastieke filosofie. De verschillende discussies beïnvloedden tenslotte ook de (liefdes)literatuur. Hieruit ontstond een nieuw literair genre, het '*trattato d'amore*', waarvan Ficino's *De amore* een invloedrijk voorbeeld is geweest.

In het derde hoofdstuk is aan de orde gesteld hoe Ficino's interesse in het voorstellingsvermogen gewerkt heeft als een prisma voor traditionele opvattingen, waarbij zijn werken zowel een voortzetting, als een omvorming hebben bewerkstelligd van ideeën van zijn voorgangers. Ficino hechtte in zijn verschillende geschriften veel waarde aan het thema en nam

dit telkens weer opnieuw in overweging, waarbij verschillende facetten van het onderwerp in zijn werken aan het licht zijn getreden.

In *De amore* komt specifiek aan bod hoe de mens door het aanschouwen en internaliseren van schoonheid aan zijn goddelijke oorsprong herinnerd kan worden en hierdoor in een staat van *furor* kan geraken, met als mogelijk gevolg dat zijn ziel zich wenst te verheffen om vervolgens terug te keren naar de ‘intelligibele’ wereld. De wijze waarop Ficino in *De amore* thema’s als liefde en schoonheid behandelde, heeft niet alleen veel navolging gekend in de (liefdes)literatuur, maar ook in de kunsttheorie en de visuele kunsten.

In *De vita libri tres* wordt verondersteld dat de melancholicus een verscherpt voorstellingsvermogen bezit en daarom voor *furor* en inspiratie het meest is gedisponeerd. Dit model van de melancholicus vormt een belangrijke basis voor het denken over het kunstenaarstemperament bij jongere auteurs. In het derde deel van *De vita* zet Ficino bovendien uiteen hoe door middel van de als alomtegenwoordig opgevatte *spiritus* krachten uit de wereldziel kunnen worden gemanipuleerd, gekanaliseerd en aangetrokken, om daarmee ondermaanse zaken gunstig te beïnvloeden. Deze aantrekkingskracht kan worden uitgeoefend door middel van afbeeldingen, voedsel, geuren en muziek, waarbij het voorstellingsvermogen een duidelijke ondersteunende functie kan vervullen.

In *Theologia Platonica*, boek XIII, besteedt Ficino pagina’s lang aandacht aan de buitengewone werking van de *imaginatio* op zowel lichaam als ziel, maar concludeert uiteindelijk dat *ratio* en intellect hoger moeten worden ingeschat. De oorspronkelijke (Neo-)Platoonse ambivalentie ten opzichte van het voorstellingsvermogen klinkt aldus door in Ficino’s filosofie. Ficino’s opvattingen werden niet alleen gerecipieerd in kunst en literatuur, ook kenden zij navolging en tegenspraak binnen het academische discours, evenals binnen de context van de zogenaamde *magia naturalis*. Auteurs als Agrippa von Nettesheim en Paracelsus namen kennis van zijn ideeën om deze binnen hun eigen denksystemen een plaats te geven.

In het tweede deel van deze studie, ‘*Visus*’ getiteld, is aan de hand van deelstudies uiteengezet hoe de door Ficino verwoorde filosofische opvattingen in een artistieke context zijn gerecipieerd. De eerste *case-study* behelst een analyse van de iconografie en de functie van Botticelli’s *Primavera*. Waar oudere interpretaties van de *Primavera* deelfacetten aan de orde hebben gesteld, zoals het belang van het Medici-mecenaat voor de totstandkoming van het schilderij, de verhouding van het werk tot Klassieke of eigentijdse dichtkunst en publieke

vieringen, of waar interpretaties zich hebben beperkt tot een reductionistische benadering die uitgaat van de materiële functie, heeft mijn interpretatie deze verschillende facetten willen combineren en bovendien gezocht naar een situering in de religieuze praktijk van het Quattrocento.

Een essentiële sleutel hiertoe is de datering van de *Primavera*. Waar eerdere onderzoekers uitgingen van de datering 1477-78, heeft een door mij ondersteunde datering van 1481-82 het mogelijk gemaakt om Ficino's briefwisseling met de opdrachtgever van het schilderij, evenals belangrijke werken zoals *De amore* en - in retrospectief - *De vita libri tres*, bij de voorstelling te betrekken. Uitgaande van de (Ficiniaanse) tegenstelling tussen hemelse en aardse liefde, die door eerdere onderzoekers in verband gebracht is met de iconografie van het schilderij, zijn de afgebeelde figuren geïnterpreteerd als de zintuigen, of de door Ficino geformuleerde zielenvermogens, geplaatst in een hiërarchische volgorde volgens welke de ziel opstijgt naar het goddelijke. Venus fungeert hierbij als bemiddelaar tussen de hogere en lagere zintuigen; Mercurius, als vertegenwoordiger van het intellect, wijst daarbij de weg naar omhoog. In *De vita longa*, een werk van Ficino van een iets latere datum dan de datering van de *Primavera*, maar dat eerder geformuleerde ideeën herhaalt, komen Mercurius en Venus in een vergelijkbare context aan het woord: in hun dialoog komt naar voren dat de lezer zich niet op de lagere zintuigen en de daarmee geassocieerde lust en procreatie zou moeten richten, maar op de hogere zintuigen, het voorstellingsvermogen en de rede.

Het waarnemen van (ideale) schoonheid, en de opstijging van de ziel naar aanleiding daarvan, wordt in de iconografie van de *Primavera* gethematiseerd. Bij het op de voorstelling afgebeelde, oplopende hiërarchische systeem van de vermogens van de ziel lijkt aan het intellect (verbeeld door Mercurius) en de intellectuele contemplatie van schoonheid, de hoogste waardering te worden toegekend. Waar de beschouwer bij de aanblik van de *Primavera* aanvankelijk aangetrokken wordt door kleurenpracht, vormtaal en materiële rijkdom, wordt hij geacht uiteindelijk het ambachtelijke aspect van het kunstwerk geheel te vergeten en in plaats daarvan, door middel van intellectuele contemplatie van schoonheid, door te dringen tot de Ideeënwereld en de goddelijke oorsprong van de eigen ziel. De *Primavera* is zo een schilderij waarmee contemplatie kan worden becontempleerd, en waarin aanschouwelijk wordt gemaakt welke stadia de ziel aflegt wanneer deze, nadat eerst de laagste zintuigen zijn geprikkeld, opstijgt in een steeds verder gaande mate van vergeestelijking.

Michelangelo Buonarroti, *De droom (The Dream of Human Life)*, ca. 1533, The Samuel Courtauld Trust, Courtauld Institute of Art Gallery, Londen



Ficino's filosofie biedt daarbij een fijnzinnig kader voor de opvatting dat afbeeldingen als objecten voor contemplatie kunnen dienen. Aan de ene kant zouden afbeeldingen, die op de juiste wijze vervaardigd zijn, de wereldziel en de daarvan afgeleide invloeden der planeten kunnen kanaliseren, waarbij het voorstellingsvermogen een ondersteunende rol vervult; aan de andere kant kunnen afbeeldingen het voorstellingsvermogen ook zelf positief beïnvloeden. Een afbeelding kan voor dit doel geschikt gemaakt worden als deze gestileerd is en correcte maatverhoudingen heeft (zodat de vormen en structuren uit de ideeënwereld worden benaderd), dat bepaalde kleuren worden aangewend (die de *spiritus* positief beïnvloeden) en de juiste materialen worden gebruikt (die corresponderen met de gewenste sterrenkrachten).

Minder belangrijk dan de vraag of het eigentijdse publiek van de *Primavera* daadwerkelijk geloofde in de Klassieke (heidense) goden en hun planetaire krachten, is het gegeven dat materiële objecten werden gebruikt in een religieuze praktijk waarin het bestaan van die krachten als vanzelfsprekend werd aangenomen. De thematiek in deze interpretatie van de

*Primavera* tenslotte, waarbij het streven naar goddelijke liefde door het aanschouwen van schoonheid centraal staat, sluit aan bij de veronderstelling dat het schilderij fungeerde als fijnzinnige huwelijksgift.

Liefdesgiften, die mogelijk voor een contemplatieve functie waren bestemd, waren Michelangelo's *presentatietekeningen*, die in hoofdstuk vijf nader onder de loep zijn genomen. Hierbij zijn Diacceto's *I tre libri d'amore* en *Panegirico all'amore*, die een vereenvoudigde samenvatting geven van Ficino's opvattingen over de liefde en het voorstellingsvermogen, als daadwerkelijke inspiratiebron voor de tekeningen opgevoerd. Binnen de *Accademia Sacra dei Medici*, waarvan Michelangelo en Diacceto beiden lid waren, kan over een dergelijke thematiek zijn gesproken.

De iconografie van de *Ganymedes*, de *Tityus* en de *Phaëton* refereert in algemene zin aan Platoonse liefdesthematiek, waarbij de *Ganymedes* het opstijgen van de ziel door het aanschouwen van schoonheid verbeeldt. De *Tityus*-tekening en de *Phaëton* lijken binnen een Ficiniaanse context een waarschuwing te bevatten; *Tityus* toont het gevaar van verslaving aan lichamelijk genot; de kwellingen die de hoofdfiguur aan zijn uitgepikte lever ondervindt, staan symbool voor het onderworpen zijn 'aan de verwarringen die het rijk der zintuigen met zich meebrengt'. De *Phaëton* laat de mens zien die de aanblik van oogverblindende schoonheid niet kan hanteren en zo ten val komt, zoals Diacceto in navolging van Ficino dit beschreef.

In *Het kinderbacchanaal* lijkt de theorie van de werking van *spiritus* te worden gevisualiseerd, zoals door Ficino en Diacceto uiteengezet. Het gaat dan vooral om de zogenaamde vitale *spiritus*, die verantwoordelijk is voor lichaamsfuncties als voeding en voortplanting maar die ook imaginatieve drogbeelden produceert. De afgebeelde *putti* of *spiritelli* tonen hoe door een ingeslapen verstand en door onderworpenheid aan de zintuigen de mens zijn leven in slaap eindigt, 'gedurig geplaagd door dromen'. Verder bevatten de zeer uitgewerkte allegorieën van *De droom* en *De boogschutters* gedetailleerde verwijzingen naar de zesde redevoering uit Ficino's *De amore* of naar Diacceto's synopsis daarvan. *De droom* toont ons een jongeling, die de melancholicus of de melancholische kunstenaar symboliseert, omringd door de negatieve zijden van zijn temperament: vraat- en drankzucht, seksuele begeerte, opvliegendheid en apathie; maar juist ook de positieve kant van de melancholische gesteldheid komt aan bod: inspiratie door *furor* als gevolg van het aanschouwen van lichamelijke schoonheid of het ervaren van liefde. De op de tekening afgebeelde genius verbeeldt dan ook de liefde, die in de zesde rede

van *De amore* ‘een grote daemon’ wordt genoemd, die ‘wakend of in slaap, door goddelijke goedheid inspireert’. *De droom* is daarmee een complexe grafische constructie, die thema’s als schoonheid en liefde, inspiratie en (goddelijk) kunstenaarschap combineert.

Michelangelo, *De boogschutters*, ca. 1530, The Royal Collection



In *De boogschutters* worden de negatieve zijden van de liefde ten tonele gevoerd, zoals deze allegorisch zijn uitgelegd in de eerdergenoemde zesde rede van *De amore*. Hierin wordt verteld dat liefde uit overvloed en armoede is geboren, en dat deze daarom ‘arm’, ‘suf’ ‘ongewapend’ en ‘nederig’ is. Ficino legde de oorspronkelijke Platoonse term voor ‘nederig’, ‘*chamaipetes*’, uit als ‘laagvliegend’. De dynamische, enigszins vliegende toestand waarop De boogschutters op Michelangelo’s tekening zijn afgebeeld, verwijst hiernaar. De boogschutters zijn bovendien ‘ongewapend’ omdat zij aan ‘beschamende verlangens onderhevig’ zijn, zoals Ficino het formuleerde. Dit wordt gevisualiseerd door het ontbreken van bogen en pijlen bij De boogschutters. Verder worden minnaars die zich op de lagere liefde richten door Ficino als ‘suf’ beschreven, omdat zij ‘zo dom zijn, dat zij niet weten waar liefde hen leidt’; zij blijven ‘op de weg en bereiken nooit hun doel’, hetgeen ook op de afgebeelde boogschutters van toepassing lijkt.

In de *presentatietekeningen* heeft Michelangelo het thema van Platoonse liefde en het aanschouwen van lichamelijke schoonheid op verschillende manieren willen visualiseren, hetgeen aansluit bij hun functie, als ‘hoofse’ en fijnzinnige liefdesgeschenken. De complexe



inhoud van de iconografie en de nauwkeurige en gedetailleerde tekenstijl maken de tekeningen tot geschikte objecten voor contemplatie. Zij vormen een zeldzaam letterlijke en doorwerkte visualisering van het Ficiniaanse gedachtegoed. Centrale thema's uit *De vita*, *Theologia Platonica*, en vooral *De amore* worden er verbeeld, waarbij Diacceto's werken als tekstuele tussenstap zullen hebben gediend. De tekeningen maken bovendien duidelijk hoe sterk de vroegmoderne artistieke theorie doortrokken was van algemene opvattingen over liefde en schoonheid.

In het laatste hoofdstuk is het (Neo-)Platoons getoonzette debat over liefde en de rol die het voorstellingsvermogen hierin vervult, getraceerd in kunsttheoretische teksten, waarbij Ficino's theorievorming hierover rechtstreeks met het artistieke discours in verband wordt gebracht. Afgezien van expliciete verwijzingen naar Ficino's werken bij auteurs als Lomazzo en Comanini, is Ficino's invloed op de zestiende-eeuwse kunsttheorie vooral terug te zien in de vanzelfsprekendheid waarmee het voorstellingsvermogen als een instrument van kunstenaars wordt opgevat, waarmee de begrippen melancholie en *furor* worden geassocieerd. Melancholie, vaak ontstaan door een overmatig beroep op het voorstellingsvermogen wordt als kunstenaarsziekte bij uitstek beschreven in biografieën van Vasari tot Baldinucci. De tweeledige waardering voor het voorstellingsvermogen, die ontstaan is vanuit de (Neo-)Platoonse traditie, klinkt daarbij door in de kunsttheoretische teksten. Een scherpe *imaginatio* leidt tot uitzonderlijke artistieke inspiratie en het snel treffen van een 'idee'. Een te sterke fantasie leidt tot 'onnatuurlijk' werk, maar ook tot melancholie en het opbranden van *spiritus*, die uiteindelijk persoonlijke verwaarlozing en zelfs de dood tot gevolg kan hebben. Hierbij moet worden opgemerkt dat niet altijd naar Ficino's geschriften wordt verwezen, zodat het soms lastig is om van een directe literaire correlatie te spreken. De cultuurpolitiek van Cosimo I heeft er in ieder geval toe geleid dat de naam Ficino, die expliciet geassocieerd werd met de studie van Plato, in de kunsthistorie dikwijls werd genoemd. Waar het de iconografie van de liefde betrof, en de theorie over de visuele component van de liefde, was Ficino eveneens een autoriteit, zoals de verwijzingen van Comanini en Ripa suggereren. Tot ver in de zeventiende eeuw vinden we binnen het milieu van kunstenaars verschillende van Ficino's voetsporen terug, zoals bij de beeldhouwer Gian Lorenzo Bernini, die een exemplaar van *De amore* bezat, of, in de Nederlanden, de Rembrandtlerling Samuel van Hoogstraten die in 1678 nog met vanzelfsprekendheid naar *De vita* verwijst.

Als daarbij de Ficiniaanse connotaties van de iconografie van kunstwerken betrokken word, zoals die werd ontwikkeld door kunstenaars als Botticelli en Michelangelo (zie

hoofdstukken vier en vijf), suggereren de resultaten uit dit laatste hoofdstuk dat in de loop van de zestiende eeuw het buitengewone voorstellingsvermogen en het melancholieke temperament van kunstenaars tot gemeenplaatsen binnen het kunstdiscours zijn geworden. De Platoonse tweeledigheid wordt bovendien kunsttheoretisch vertaald: door het voorstellingsvermogen kan de kunstenaar tot grote (artistieke) hoogten opstijgen, maar ook eindigen als excentrieke outcast. Ook klinkt de Hermetische opvatting mee, dat de mens zich op de grens van het goddelijke kan bewegen, door zijn vermogen levensechte afbeeldingen (naar zijn evenbeeld) te maken.

De manier waarop de oorspronkelijke Finiciaanse opvattingen als gemeenplaatsen in de kunstliteratuur hebben postgevat, is parallel aan de wijze waarop Freudiaanse concepten in onze spreektaal in gebruik zijn geraakt. In de vroeg-moderne kunsttheorie, die de schilderkunst tot acceptabel gespreksonderwerp moest maken, hebben Ficino's opvattingen over inspiratie en genialiteit bovendien een emanciperende rol vervuld.

In deze studie is niet gestreefd naar een definitief of volledig laatste woord over Ficino's belang voor de beeldende kunsten ten tijde van de Renaissance en daarna. Wel is betoogd dat de historiografische controverse over de rol van het (Neo-)Platonisme voor vroeg-moderne schilderkunst, die in de tweede helft van de vorige eeuw is gestart, weliswaar een noodzakelijke helderheid in gevoerde kunsthistorische discussies heeft willen introduceren, maar uiteindelijk ten onrechte welhaast een taboe gecreëerd heeft voor dit onderzoeksterrein. Een combinatie van *close-reading* van relevante teksten uit Ficino's veelzijdige en omvangrijke oeuvre met gedetailleerde iconografische analyses en contextueel onderzoek, brengt wel degelijk nieuw materiaal naar voren dat licht werpt op oude discussies. In deze studie hoop ik duidelijk te hebben gemaakt, dat het bij voorbaat barricaderen van deze onderzoeksroutes veel materiaal onbenut laat, waarbij er ook aanzetten gegeven zijn voor verder onderzoek. Veel ongebaande wegen kunnen nog in kaart worden gebracht, als gezocht wordt naar de manier waarop is gedacht en geschreven over waar wij onze 'denkbeelden' vormen, en hoe deze gedachte plaats is ingebeeld en verbeeld, nu eens gesitueerd in ons brein, de geest, dan in de ziel, de wereldziel of daar waar ons lichaam nooit komen zal, in Blake's woorden: 'The Imagination which Liveth for Ever'.