

INHOUD

Inleiding	7
Bij de vertaling	19
Opdrachten aan Cosimo de' Medici	21
Opdracht aan de kunstenaars	26

Voorrede	29
Cimabue	49
Arnolfo di Lapo	56
Giotto	68
Ambrogio Lorenzetti	89
Simone Martini	92

Voorrede	100
Jacopo della Quercia	110
Luca della Robbia	116
Paolo Uccello	124
Lorenzo Ghiberti	132
Masaccio	149
Filippo Brunelleschi	157
Donatello	193
Piero della Francesca	208
Fra Angelico	214
Leon Battista Alberti	222
Fra Filippo Lippi	228
Jacopo, Giovanni en Gentile Bellini	236
Domenico Ghirlandaio	246
Sandro Botticelli	259
Andrea del Verrocchio	266
Andrea Mantegna	275

Voorrede	282
Leonardo da Vinci	288
Giorgione da Castelfranco	303
Antonio Correggio	308
Piero di Cosimo	313
Fra Bartolommeo	322
Rafaël van Urbino	332
Andrea del Sarto	367
Rosso	397
Francesco Mazzuoli / Il Parmigianino	409
Sebastiano Veneziano / Broeder van de Piombo	420
Jacopo Pontormo	431
Giovanni Antonio da Vercelli / Il Sodoma	460
Francesco Salviati	471
Michelangelo Buonarotti	498
Titiaan van Cadore	614
De auteur aan de ontwerpende kunstenaars	631
Nawoord	634
Termenlijst	639
De kunstenaars geplaatst in de tijd	641

INLEIDING

Wie iets wil zeggen over Giorgio Vasari (Arezzo 1511–Florence 1574) als schrijver van *De levens* kan niet om de schilder Vasari heen, een schilder die, onderwezen door beroemdheden als Andrea del Sarto en Baccio Bandinelli, zelf grote faam in het vak oogstte. Meer dan eens beklemtoonde Vasari zijn boek ‘als kunstenaar’ te hebben geschreven en in de titel maakt hij met trots gewag van zijn beroep: *De levens van de grootste Italiaanse schilders, beeldhouwers en architecten vanaf Cimabue tot in onze tijd: beschreven in de Toscaanse taal door Giorgio Vasari, schilder uit Arezzo; met een nuttige en noodzakelijke inleiding tot hun kunsten*.

Wat betekent dit precies, als kunstenaar schrijven? Het wil zeggen: schrijven in het belang van de eigen professie. De intenties die Vasari zei te hebben met zijn boek, kunnen alleen maar begrepen worden vanuit zijn beroepsmatige betrokkenheid bij de artistieke situatie in zijn tijd. Hij leefde in het besef dat met de komst van zijn vakbroeder Michelangelo de kunst haar absolute volmaaktheid had bereikt: niet alleen de natuur, maar zelfs de kunst die deze had overwonnen – de kunst van de klassieke oudheid – was door de werken van Michelangelo overtroffen.

Vasari geloofde dat komende generaties kunstenaars in staat zouden zijn de perfectie vast te houden. Zij dienden daartoe te weten wat deze precies inhield en welke weg ertoe had geleid. Verder moesten zij de technische en theoretische kennis bezitten waarmee de bereikte toestand van volmaaktheid kon worden gecontinueerd. Ten slotte was het noodzakelijk hen mentaal en moreel toe te rusten voor hun taak.

In al deze behoeften zei Vasari met zijn *Vite* te willen voorzien, om zo het artistieke hoogtepunt dat hij mocht meemaken, altijd te laten voortduren. Hoeveel vertrouwen er ook uit dit programma spreekt, toch knaagde de twijfel. Een hoogtepunt kan niet bestaan zonder een dieptepunt en Vasari wist dat: negatief geïnterpreteerd kwam zijn streven de volmaaktheid vast te houden neer op een poging tot bezwering van het dreigende verval. Mocht zijn boek onverhoopt geen remedie bieden en mocht, zoals al eerder was gebeurd, de kunst – dat wil zeggen de imitatie van de natuur – opnieuw verloren gaan, dan zouden *De levens* toch nog hun waarde kunnen bewijzen. Het boek zou, wanneer de kunstwerken zelf tot stof waren vergaan, de herinnering aan de ware kunst levend houden en zo haar wedergeboorte – die ooit zou komen – kunnen vergemakkelijken.

Het waren edele intenties, waarnaar, zo merkt de lezer, Vasari in zijn boek vervolgens ook echt handelde. In zijn poging om het verleden 'van Cimabue tot in zijn eigen tijd' te bewaren, boorde hij de meest uiteenlopende bronnen aan. Hij raadpleegde letterkundige werken zoals *La Divina Commedia* van Dante en de novellen van Boccaccio en Sacchetti. Hij ploos kronieken en historiewerken na. Hij sloeg de stadsgidsen op die toen net in zwang kwamen. Bovendien deed hij zijn voordeel met de geschriften die verschillende kunstenaars hadden nagelaten, zoals Alberti's en Leonardo's traktaten en Ghiberti's commentaren. Daarnaast stond de vroege kunstliteratuur hem ter beschikking, waaronder de anonieme biografie van Brunelleschi en het *Libro* van Antonio Billi. Ook hoorde hij nog levende getuigen van het verleden uit, bestudeerde moeilijk leesbare inscripties en deed heus archiefonderzoek.

Niet in de laatste plaats baseerde hij zich op de kunstwerken zelf: op al die gebouwen, beeldhouwwerken en schilderijen die hij op zijn vele reizen door Italië had bestudeerd en op al die tekeningen van oude meesters door hem van jongs af aan verzameld en bijeengebracht in het *Libro dei disegni* (Tekeningenboek), waarnaar hij in zijn boek vaak vol trots verwijst.

Is *De levens* een boek waarin het verleden wordt bewaard, het is aantoonbaar ook de neerslag van het streven om de kunst haar volmaaktheid voor de toekomst te garanderen. Vasari gebruikt welbewust een taal die begrijpelijk was voor de vakgenoten tot wie hij zich richtte. Daarin legde hij zijn (jongere) confraters uit wat de volmaaktheid van de kunst inhield en wat er voor nodig was geweest om deze te bereiken. Perfectie bereikt de kunstenaar die uit zijn hoofd alles, maar vooral het menselijk lichaam, kan uitbeelden, met het grootste gemak, in korte tijd, met gratie en volmakter dan de natuur. Dit is het resultaat van een moeizaam en langdurig proces waarin de kunstenaars, van de natuur en van elkaar lerend en vertrouwend op hun oordeel (giudizio), de principes van de kunst – omschreven met begrippen als ontwerp, tekening (disegno), vindingrijkheid (invenzione), stijl (maniera) – meester werden om uiteindelijk, ontstegen aan de voorschriften, de genade (grazia) van de volmaaktheid deelachtig te worden.

Zijn volgend voornemen: de kunstenaars het geheel aan benodigde praktische en theoretische vakkennis over te dragen, maakt Vasari waar in de drie technische introducties die aan *De levens* voorafgaan en die een belangrijke bron vormen voor onze kennis van de methoden en technieken van de renaissancekunst. Hoewel Vasari de introducties als onlosmakelijk verbonden zag met de eigenlijke levens, is men deze technische verhandelingen later steeds meer als een op zichzelf staand geheel gaan beschouwen dat apart werd uitgegeven en in veel vertalingen en selecties – ook in deze – niet werd opgenomen.

Ten slotte beantwoorden *De levens* duidelijk aan de bedoeling de kunstenaars wat hun gedrag betreft te vormen. *De levens* zijn geschreven met het oog op hun functie van – meestal positief – exemplum: zij illustreren de werk- en levenshouding die de kunstenaars moeten aannemen, willen zij de kunst in haar volmaakte staat behouden. Een ernstige toewijding is nodig, die niet mag verslappen, maar evenmin – zoals bijvoorbeeld Paolo Uccello deed met zijn studie van de perspectief – moet worden overdreven. Zowel gemakzucht als fanatisme is bij kunstenaars uit den boze. Wanneer Vasari kunstenaars hierom kritiseert, doet hij dat uit bezorgdheid voor de kunst, niet om de zedenmeester uit te hangen waarvoor hij meer dan eens is aangezien. Met zijn kritiek wilde hij de kunstenaars tot wie hij zich richtte een negatief voorbeeld stellen. Wat hij zegt is: kijk, deze kunstenaar onttrok zich door zijn gedrag aan de opdracht de kunst vooruit te brengen, dus, pas op, volg zijn voorbeeld niet, want anders zullen jullie de kunst nooit op haar topniveau kunnen houden.

Het is Vasari dus ernst met de bedoelingen die hij uitspreekt. Dit neemt niet weg dat hij daarnaast door nog andere motieven is gedreven.

Alleen al de vorm en de opzet van het boek wijzen erop dat er meer mee is beoogd dan de vakgenoten te gerieven. Het ambitieuze historische raamwerk van *De levens* en de verscheidenheid aan literaire genres die erin wordt beoefend, doen het uitstijgen boven het doel van louter nuttigheid.

Het valt op dat in de lof die Vasari bij het verschijnen van zijn boek in 1550 krijgt toegezwaid, niet wordt gerefereerd aan wat hijzelf als de bedoeling daarvan omschreef. Waarmee men hem complimenteert, is niet zozeer dat hij de kunst als wel dat hij zichzelf een dienst heeft bewezen. De humanist Paolo Giovio schreef hem dat 'het mooie boek over de befaamde schilders' hem zeker onsterfelijk zal maken, waar zijn schilderwerk, vergankelijk als dit is, hierin niet zal slagen. En ook Michelangelo concludeerde in het sonnet waarmee hij Vasari eerde, dat *De levens* hem eeuwige roem zouden brengen.

Als Vasari's geletterde vrienden vonden dat hij zich onsterfelijk had gemaakt, dan was dat omdat zij *De levens* als een letterkundige prestatie beschouwden. Met een geschrift alleen van nut voor kunstenaars zou de auteur zich in hun ogen nooit voor de eeuwigheid hebben gekwalificeerd. Het kan niet anders of de complimenten van de literatoren weerspiegelden de ambities die Vasari met zijn boek had. Zijn streven was, behalve de kunst haar volmaaktheid voor de toekomst te garanderen, beslist ook te worden opgenomen in de roemvolle wereld van de literatuur.

Veelzeggend in dit opzicht is het verhaal aan het slot van *De levens* – in zijn autobiografie – over het ontstaan van het werk. Hij vertelt daar over

een ontmoeting van een kring van geletterde vrienden in het paleis van kardinaal Alessandro Farnese te Rome waarbij ook Paolo Giovio aanwezig was. In de loop van het gesprek, dat in 1546 zou hebben plaatsgevonden, merkte deze laatste op dat er behoefte zou zijn aan een verhandeling over de beroemde schilders 'van Cimabue tot in onze tijd' en hij gaf vervolgens ook aan hoe zo'n traktaat eruit zou moeten zien. De kardinaal wendde zich daarop tot Vasari en vroeg hem of dit geen goed idee was. Vasari toonde zich enthousiast, maar hij zei wel dat Giovio om alle namen en gegevens goed bij elkaar te krijgen, de hulp nodig zou hebben 'van iemand uit het vak'. Al de aanwezigen vonden dat Vasari die iemand zou moeten zijn. Toen deze zich hiertoe bereid toonde en kort daarna met aantekeningen bij Giovio kwam, bedacht de geleerde dat Vasari eigenlijk maar de hele verhandeling moest schrijven, en zo werden *De levens* geboren.

Hoe overtuigend dit relaas ook klinkt, het blijkt grotendeels een verdict te zijn. Vasari had in Rome zeker contact met de kring van geletterden rond kardinaal Farnese die toentertijd zijn patroon was, en *De levens* hebben ontegenzeggelijk geprofiteerd van de literaire expertise die in dit milieu werd aangetroffen. Geconcipieerd zijn *De levens* daar echter niet: Vasari liep al veel eerder zelf rond met het plan voor zo'n boek en verzamelde er ook al gegevens voor. De literaire samenkomst is een mystificatie waarmee Vasari probeert de genesis van *De levens* in een literaire en geleerde ambiance te situeren. Typerend voor Vasari's literaire en intellectuele pretenties is verder de hulp die hij bij het samenstellen van zijn boek inriep en ook kreeg van verschillende bekende literatoren als Annibale Caro, Vincenzo Borghini en – weer – Giovio. Het duidelijkst echter blijken zijn ambities op dit vlak uit *De levens* zelf.

Vasari's bewering dat hij 'als kunstenaar voor kunstenaars' schrijft, dus zich eerder bekommert om duidelijkheid dan om stijl, is in zekere zin misleidend. Immers, de spreektaal die hij bezigt is op zichzelf al een stijl-middel, de colloquiale stijl namelijk, die volgens zijn geletterde vrienden Caro en Borghini passend is voor het onderwerp dat hij behandelt. Hoe spontaan zijn taalgebruik ook is, het blijft een bepaalde mate van stilering behouden en verschilt hemelsbreed van de onverzorgde taal waarin Benvenuto Cellini zijn autobiografie schrijft.

Vasari bediende zich in *De levens* regelmatig van verschillende stijl-registers. In de exordia (inleidingen) tot de biografieën leeft hij zich uit in lange, verheven, ritmische zinnen met een moraliserende strekking. De opdrachtbrieven aan Cosimo I de' Medici geven een pompeuze, hoofse Vasari te zien, terwijl hij in de karakterisering van kunstenaars, bijvoorbeeld door middel van anekdotes, de beproefde verteltrant van de novella hanteert. In de beschrijvingen van de kunstwerken brengt hij het afge-

beelde voor de lezer tot leven met behulp van de ekphrasis, de in de oudheid ontwikkelde techniek waarmee beelden en schilderijen door middel van woorden werden opgeroepen.

Vasari paste kortom een heel scala van retorische middelen toe die lang niet allemaal waren toegesneden op de kunstenaars tot wie hij zich zei te wenden. Uit zijn beheersing van stijlfiguren blijkt ook dat hijzelf niet zomaar een eenvoudig kunstenaar was, net als overigens uit zijn belezenheid: naast Boccaccio, Dante en Petrarca citeert hij, om maar een greep te doen, Poliziano, Ariosto, Caro, Bembo, Della Casa, Scaliger, Budaeus, Sannazzaro, Plutarchus en Vitruvius.

Vasari had een voor een kunstenaar uit die tijd uitzonderlijke literaire scholing gehad; zelfs leek hij eerder voorbereid op een humanistencarrière dan op een toekomst als kunstenaar. In Arezzo was hij als jongen onderwezen in de Latijnse letteren door de bekendste humanist van die stad, Giovanni Pollastra. Hij betoonde zich zo'n goede leerling dat zijn vader hem bij kardinaal Silvio Passerini – een verre verwant – liet introduceren toen deze Arezzo aandeed op weg naar Florence, waar hij in opdracht van de zojuist benoemde Medici-paus Clemens VII het bestuur over die stad moest waarnemen voor de nog minderjarige Alessandro en Ippolito de' Medici. De kardinaal hield de oude Vasari voor dat diens zoon zijn talenten beter in Florence zou kunnen ontplooien. De vader zag dit in en Giorgio mocht, dertien jaar oud, geprotegeerd door de machtige kardinaal, als veelbelovend student de privé-lessen volgen die de Neolatinse dichter Piero Valeriano gaf aan Alessandro en Ippolito, de twee Medici's die zich later als belangrijke beschermers van Vasari zouden ontpoppen. Zo brachten Vasari's literaire kennis en talent hem in contact met het huis Medici, dat hij vervolgens door zijn beeldend kunstenaarschap voorgoed aan zich zou verplichten.

Gedurende zijn hele kunstenaarsbestaan bleef Vasari de reputatie van geletterd man behouden: eerst in Rome, waar hij was geëngageerd met het geleerde milieu van Giovio, Annibale Caro, Francesco Maria Molza, Claudio Tolomei, en later in Florence waar de intellectuelen rond het hof van de Medici, zoals Vincenzo Borghini, Cosimo Bartoli en Miniato Pitti, hem met respect bejegenden. In Florence was zijn band met de literatoren des te intensiever omdat deze de inventies leverden voor de grootse feestdecoraties die Vasari als hertog Cosimo's favoriete schilder ten uitvoer bracht. 'Historicus, dichter, filosoof en schilder' noemde zijn vriend Pietro Aretino hem, en deze vertolkte daarmee treffend de manier waarop er vanuit de geletterde wereld tegen de schilder werd aangekeken.

Vasari schrijft als kunstenaar voor kunstenaars, zeker, maar hij schrijft ook als literator voor de geletterde liefhebbers van kunst, de ontwikkelde kringen die zich sinds de vijftiende eeuw steeds meer verwaardigden in-

tellectuele aandacht te schenken aan zoiets alledaags als kunst. Soms heeft Vasari in zijn boek duidelijk meer de ene pet op en soms de andere, maar treffend is dat hij in wezen de twee niveaus door elkaar laat lopen; het boek is zo geconstrueerd dat de liefhebbers en de kunstenaars tegelijk worden bediend.

De schrijver bereikte dit door, zoals hij aangeeft in de voorrede tot het tweede deel, zijn materie als een heuse geschiedschrijver te benaderen. Waaruit blijkt die houding? Niet uit zijn acribie wat betreft de chronologie en de namen, want hij haalde soms dingen op de meest wonderlijke manier door elkaar, zonder dat zijn geleerde vrienden zich kennelijk geïrriteerden voelden hem te corrigeren.

Beschouwde Vasari zich dan als historicus omdat hij primaire bronnen als archiefstukken en inscripties voor zijn boek raadpleegde? Hij vond dit zeker een verdienste van zichzelf, maar het is niet wat hem in eigen ogen tot geschiedschrijver maakte. Wat Vasari bedoelde met geschiedschrijving, is dat hij zijn gegevens – namen van kunstenaars, werken, plaatsen – niet zomaar moest opsommen zoals in een inventaris of een tabel. Als een historicus te werk gaan betekende voor hem een spiegel geven van het menselijk bestaan om daarmee de lezers te verstrooien en te vermanen. De historicus bericht en oordeelt over ‘de manieren, middelen en methoden van succesrijke mannen toen dezen hun grote daden volvoerden’, hij belicht de ‘menselijke oordelen, raadgevingen, besluiten en handelwijzen, die vervolgens gelukkig of ongelukkig hebben uitgewerkt’.

Vasari maakte zich kortom het programma eigen van tijdgenoten-historici als Francesco Guicciardini en Niccolò Machiavelli en paste dit toe op het domein van de kunst. Dit was een gedenkwaardige stap, want hierdoor werd de kunst betrokken bij het toneel van groots menselijk handelen en van wisselende fortuin. Na voorzichtige aanzetten daartoe bij croniqueurs uit eerder tijd, zoals Filippo Villani, kregen de kunstenaars nu een volwaardige plaats in het historisch universum. Hun daden waren de kunstwerken en aan hun daden leerde men henzelf kennen en hun persoonlijkheid, die, waar noodzakelijk, nog verder werd gearticuleerd met behulp van anekdotes.

De geschiedenis van de kunst was geboren, en dit nieuwe genre vereiste een nieuw idioom, een nieuwe, steeds wisselende, kleuring van bestaande begrippen. Woorden die Vasari in staat stelden niet slechts te vertellen wat de kunstenaars zoal hadden gedaan, ‘maar ook onderscheid aan te brengen tussen het goede, het betere en het beste, en met een zekere nauwgezetheid aantekening te maken van de methoden, manieren, stijlen, kenmerken en ideeën van de schilders en beeldhouwers’. Woorden ook om, in navolging van ‘de grote geschiedschrijvers’, ‘de oorzaken te doen kennen van de verschillende stijlen en van de op- en neergang der kun-

sten, in verschillende tijden en bij verschillende personen’.

Vasari werkt in zijn boek het aloude idee – vooral verwoord in de geschriften van Villani en Ghiberti – uit dat de kunst bij Cimabue en Giotto was begonnen en vervolgens steeds beter was geworden. Hij onderscheidt een progressieve, doelgerichte ontwikkeling die begint bij de renaissance van de kunst zo’n drie eeuwen tevoren in Toscane en die haar voltooiing vindt in de kunst van Michelangelo. De dragers van die ontwikkeling zijn grootse individuen die, voortbouwend op elkaars prestaties, met hun virtù (deugd, talent) de kunst steeds dichterbij haar doel brengen. Als om het belang van het individu en zijn daden te accentueren is het geschiedverhaal gegoten in een reeks van afgeronde biografieën, het genre waarmee, in navolging van de antieken, vooral in Toscane van oudsher beroemde mannen werden geëerd, onder wie al vroeg ook kunstenaars.

Toch gaat het in het boek, zoals ook in de geschiedwerken waarnaar het is gemodelleerd, niet alleen om de acteurs en hun spel, maar evenzeer om het stuk waarin zij spelen. Vasari was van mening dat de geschiedenis haar eigen, door een hoge macht ingestelde ritme heeft, waarnaar het individu zich wel moet voegen. Het natuurlijke proces waaraan de auteur de geschiedenis onderhevig ziet, is dat van de geboorte, de jeugd en de volwassenheid. Volgens deze dynamiek heeft zich – zo stelde hij in de tweede voorrede – de kunst van de klassieke oudheid ontwikkeld en ditzelfde stramen herkent hij in de moderne kunst.

Het gaf hem aanleiding zijn boek in drie ‘leeftijden’ te verdelen: de geboorte van de kunst met Cimabue en Giotto, de jeugd met de generatie van Masaccio, Donatello, Ghiberti en Brunelleschi, de volwassenheid met Leonardo, Rafaël en Michelangelo. In de eerste periode werden de regels van imitatie ‘ontdekt’, ontstond het besef van anatomie, perspectief en natuurlijke kleuren; vervolgens, in de tweede periode, werden die regels correct – maar schools – toegepast, om ten slotte in de derde periode, te worden overstegen. In de respectievelijke voorredes tot het tweede en het derde deel* worden de toetsingscriteria voor de vooruitgang van de kunst opgesteld en in de levens zelf vindt toetsing regelmatig plaats; zo zijn deze voorredes beduidend meer dan alleen een los kader waarbinnen de biografieën worden opgedist.

* De indeling van Vasari in ‘leeftijden’, perioden ofwel delen dient men niet te verwarren met de twee delen waarin Uitgeverij Contact *De levens* van Vasari publiceert.

Het beproefde idee van de geschiedenis als een natuurlijke cyclus moet angstaanjagend zijn geweest voor Vasari, want het steeds opnieuw geboren worden van de kunst impliceert een steeds weerkerend sterven. Hij kon het eigenlijk niet verkroppen dat ook degeneratie inherent is aan de cyclus, verval dat door geen menselijk handelen kan worden gestuit. Tegen beter weten in wenst hij het verval van de kunst te beschouwen als een risico, niet als een onvermijdelijkheid. De kunst van de oudheid is er aan ten onder gegaan, waarna de barbarij van de gotische en de Byzantijnse stijl (de *maniera tedesca* en de *maniera greca*, in vertaling de Duitse en de Griekse stijl) vrij spel hadden. De moderne kunst zou er, zoals al eerder opgemerkt, dank zij de *virtù* van individuen en geholpen door het lot, aan kunnen ontsnappen en zo zou de cyclus op haar hoogste punt aangeland, kunnen overgaan in een constante lijn.

Met zijn geschiedenis van de kunst richtte Vasari zich zowel tot zijn publiek van liefhebbers als tot de kunstenaars. De liefhebbers konden in het boek de stichting en de verstrooiing vinden die zij traditiegetrouw van een literair geschiedwerk verwachtten. De kunstenaars konden op hun beurt uit de *Vite* leren de goede kunst van de slechte te onderscheiden, in te zien waardoor de goede kunst tot stand was gekomen en acht te slaan op de risico's die deze liep.

De intellectuele, literaire inslag van het boek wijst niet alleen op het streven van de auteur om zelf te worden opgenomen in geletterde kring. Hij beoogde hiermee net zo goed de status van de kunst en de kunstenaars van zijn tijd te verhogen. Hij sloot hierin aan bij een reeks van eerdere traktaat-ten waarin de verheffing van de kunst een rol speelde, zoals die van Ghiberti, Alberti en Leonardo. *De levens* laten er geen misverstand over bestaan dat beeldende kunst een schepping van de geest is en niet zomaar mechanisch handwerk. De kunstenaar verheft zich boven de ambachtsman omdat hij vanuit zijn intellect werkt en er een theorie op na houdt.

Niet voor niets noemde Vasari de drie technische introducties het theoretische gedeelte van *De levens*: het zijn meer dan alleen maar technische voorschriften. Onder 'theorie' verstaat hij het niet-materiële aspect van de kunst, de manier waarop de voorstelling zich vormt in de geest van de kunstenaar en vervolgens wordt doorgeleid naar zijn hand, die deze concretiseert. *Disegno* is hier het kernbegrip, dat niet zomaar staat voor 'tekening', maar het geestelijk ontwerp aanduidt, los van de uitvoering en als zodanig het basisprincipe – de 'vader' – van alle drie de kunsten: de schilderkunst, de beeldhouwkunst en de architectuur.

Niet toevallig in dit verband is ook het accent op de *invenzione*. Het feit dat het kunstwerk een verhaal vertelt en daarmee appelleert aan de emoties van de beschouwer, maakt het vergelijkbaar met de literatuur en

geeft het dezelfde verheven plaats. Kunstenaars verdienen een verheven status niet alleen vanwege het intellectuele, literaire karakter van hun activiteit, maar ook omdat zij met hun werk een voornamelijk maatschappelijke functie hebben: de uitbeelding van het ware geloof bijvoorbeeld of het roem en eer verschaffen aan heersers en aan samenlevingen.

Met zijn geschiedenis van de kunst schrijft Vasari op die manier tegelijkertijd een emancipatieprogramma voor de kunstenaars van zijn eigen tijd. Vakkennis en toewijding alleen waren niet genoeg om de volmaakte toestand waarin de kunst zich bevond te continueren. Derhalve tekent in *De levens* zich het beeld af van de kunstenaar als zelfbewust individu, geëerd om zijn scheppingen en gerespecteerd tot in de hoogste maatschappelijke en culturele kringen. *De levens* hebben kortom zowel een didactische als een emancipatoire bedoeling, net als de kunstacademie die Vasari in 1563 te Florence oprichtte, de eerste van Europa.

Tot nu toe werd steeds simpelweg gesproken van *De levens*, maar zeker wanneer het om Vasari's intenties gaat, is het goed te beseffen dat het boek twee edities kent: de zogenaamde Torrentiniana van 1550, genoemd naar de Medici-hofdrukker Laurens Lenaerts van der Beke, alias Lorenzo Torrentino, en de Giuntina van 1568, eveneens te Florence gedrukt door de firma Giunti. Beide edities zijn opgedragen aan hertog Cosimo de' Medici.

Vasari streefde met de uitgave van 1568 niet iets wezenlijk anders na dan hij in 1550 had gedaan, maar er is toch een opmerkelijk verschil in oriëntatie.

Zowel Vasari's eigen situatie als de artistieke omstandigheden waren in de achttien tussenliggende jaren veranderd. In 1555 in dienst gekomen van Cosimo I de' Medici, was Vasari snel tot een belangrijke positie opgeklommen. Hij was ten nauwste betrokken bij de grote bouw- en decoratieprojecten die Cosimo liet uitvoeren in de stad om daarmee zijn politieke macht te visualiseren: het Palazzo Vecchio, de Uffizi, de herordening van de middeleeuwse kerken en de erebogen voor de diverse plechtige intochten. Door zijn voornamelijk positie aan het hof beheerste Vasari het hele artistieke leven van Florence. Hoe groot zijn zelfbewustzijn als kunstenaar hierdoor was geworden, laat de editie van 1568 duidelijk zien. Hij maakt zichzelf tot deel van de geschiedenis die hij schrijft en voegt aan het eind zijn, verre van beknopte, autobiografie toe. Ook in de levens van anderen duikt hij met meer of minder aanleiding nogal eens op.

Niet alleen voerde hij zichzelf nu op, ook projecteerde hij het soort van kunstenaar dat hij inmiddels is geworden op de kunstenaars uit het verleden. Het thema van het hoofse mecenaat wordt her en der ingevlochten en het patronage van de Medici krijgt daarbij niet toevallig het accent.

Het meest opvallende verschil met de eerste editie is dat het boek in 1568 veel dikker is geworden. De eerste uitgave was in twee banden in octavo-formaat en bevatte de levens van zo'n 175 kunstenaars, de tweede editie bestond uit drie quarto-delen en telde 250 biografieën. De nieuwe – omvangrijke – levens zijn die van de kunstenaars die sinds de verschijning van de editie van 1550 actief waren geweest of nog waren. Anders dan in de oorspronkelijke uitgave, waar alleen voor Michelangelo een uitzondering werd gemaakt, krijgen nu ook de levende kunstenaars een plaats. Verder nemen *De levens* fors in omvang toe omdat Vasari over de kunstenaars en de kunstwerken uit de eerste editie inmiddels veel nieuwe gegevens heeft opgedaan, terwijl de oude worden verbeterd. Over het geheel genomen krijgt het boek een meer documentair – wij zouden zeggen: historisch – karakter, vooral ook omdat de nieuwe feitelijkheid nogal ten koste gaat van het bespiegelende dat de eerste editie – vooral in de exordia van de biografieën – kenmerkt. De nieuwe rijkdom aan gegevens – die de Giuntina zo waardevol maakte voor het nageslacht – wordt niet alleen gedicteerd door de omstandigheden, maar is een bewuste, door Vasari's vriend Vincenzo Borghini gestimuleerde keuze, die tot consequentie heeft dat de literaire en compositionele homogeniteit van de uitgave van 1550 wordt doorbroken.

Een ander verschil met de eerste editie is dat Vasari de kunst van de inmiddels overleden Michelangelo nu niet langer zag als de enig mogelijke en absolute perfectie. Hij was tot de slotsom gekomen dat de kunst meer terreinen kende dan dat waarop Michelangelo onovertroffen was, terreinen die hun eigen perfectie hadden. Zoals Michelangelo excelleerde in de tekening van de menselijke figuur, zo muntte Rafaël uit in het verhalende aspect van de kunst en Titiaan en Correggio in het coloriet. Deze nieuwe, meer genuanceerde kijk op de volmaaktheid van de kunst deed Vasari ook de toekomst die de kunst nog voor zich had anders beoordelen. De kunstenaars zouden meer armslag hebben omdat zij bij hun taak de volmaaktheid vast te houden, niet meer alleen naar Michelangelo hoefden te kijken maar dat gebied konden kiezen waarvoor zij het meeste talent hadden.

In deze inleiding werd Vasari's boek benaderd als historisch fenomeen. Het betoog is daarmee exemplarisch voor de manier waarop *De levens* tegenwoordig tegemoet wordt getreden. *De levens* wordt in zijn tijd geplaatst en dat verrijkt ongetwijfeld het historisch inzicht in het boek. Maar *De levens* is natuurlijk meer dan alleen een historisch fenomeen, meer dan alleen voer voor historici. Hoe zit het met het boek in deze tijd? Waarom spreekt het een groot publiek nog steeds aan? Wellicht omdat Vasari zo treffend een verschijnsel beschrijft dat de huidige in kunst geïn-

teresseerde lezer nog steeds moet frapperen: het aantoonbaar streven van de renaissancekunstenaars om in creatieve wedijver tot een steeds volmaaktere imitatie van de natuur te komen.

Er kan natuurlijk veel worden afgedongen – en dat is ook gebeurd – op Vasari's idee dat de kunst begint met Cimabue en vervolgens geleidelijk opstijgt tot het niveau van Michelangelo. Zijn uitgangspunt dat kunst imitatie van de natuur moet zijn, is al sinds lang verlaten en vooral de manier waarop hij de middeleeuwse kunst als non-kunst ter zijde schuift, is onacceptabel (hoewel ook hier zijn oordeel, vooral waar het de architectuur betreft, niet zo star en dogmatisch is als wel beweerd wordt). Desondanks begrijpt wie Giotto met Masaccio vergelijkt, en Masaccio weer met Michelangelo, nog steeds onmiddellijk waar Vasari het over heeft. Zijn schildering van de renaissance heeft, ondanks alle latere retouches, het boek een geldigheid gegeven die voortduurt tot in deze tijd.

Verder trekt Vasari nog altijd zoveel lezers omdat hij 'als een historicus' wilde zijn. Geen historicus in de moderne zin, want dan zou waarschijnlijk niemand hem meer lezen, nee, hij boeit omdat hij doet wat de huidige, 'wetenschappelijke', historicus juist nalaat: naar eerste oorzaken zoeken, een spiegel geven van het menselijk bestaan, het menselijke en het bovenmenselijke schilderen, persoonlijke oordelen geven, onderscheid maken tussen goed en slecht, mooi en lelijk. Het aardige is dat zijn kwaliteits-oordelen over kunstwerken en kunstenaars dus voortkomen uit zijn ambitie historicus te zijn. Zijn vocabulaire is het vocabulaire van de historicus van de kunst, niet dat van de kunstcriticus waarvoor men hem nu nogal eens houdt.

Het oordelen en moraliseren waartoe de historicus in Vasari's tijd verplicht was, kon natuurlijk gemakkelijk ontaarden in onechtheid, clichés en in vervelende pedanterie en zedenmeesterij. Was dat bij Vasari het geval geweest, dan had hij zijn tijd niet overleefd. Hij boeit omdat hij zich betrokken toont in zijn oordelen, betrokken bij het wel en wee van de kunst. Zijn oordeel betreft collega's die, ook al raakten ze het spoor wel eens bijster, eveneens het belang van de kunst op het oog hadden; anders zouden ze niet in het boek figureren. Daarom is zijn oordeel, hoe scherp soms ook, van een oprechte openheid die de lezer nu weldadig aandoet.

Dezelfde betrokkenheid bij zijn onderwerp brengt de taal die hij gebruikt tot leven. Hij blijft niet steken in de retorische middelen die hij hanteert, maar breekt daar in zijn gedrevenheid doorheen, zelfs zo dat zijn proza niet zelden een impressionistisch – hoewel nooit stijlloos – karakter krijgt. Die spontaniteit heeft hem altijd een publiek bezorgd en doet dat nog steeds.

Vasari is binnen het Nederlandse taalgebied nooit veel meer dan een naam

geweest. Toch werd in deze contreien zijn meesterwerk al vroeg toegankelijk voor het lezende publiek, zelfs nog voordat de Engelsen, Duitsers of Fransen er in hun eigen landstaal kennis van konden nemen. Karel van Mander, die in 1573 tijdens zijn Italiëreis de toen al bejaarde auteur van *De levens* misschien nog had ontmoet, vertaalde en bewerkte een aantal van diens schilderlevens en nam deze op in zijn *Schilderboek* (1604). Hoe succesvol dit werk ook was, het heeft niet tot gevolg gehad dat *De levens* ons land stormenderhand veroverde. Integendeel, terwijl in de landen om ons heen verschillende vertalingen het licht zagen, stokte Vasari's roem hier bij Van Mander. Zijn naam en boek leefden vanzelfsprekend voort, maar in een beperkte kring van kunstenaars, liefhebbers en kunsthistorici.

Na Van Mander zijn er in Nederland geen vertaalinitiatieven van betekenis meer genomen en de sporadische pogingen hier te lande gedaan om Vasari's boek onder de aandacht van een groter publiek te brengen – men denke bijvoorbeeld aan het merkwaardige boek van Willem Arondeus, *Schilderkunstige avonturen (Leven en werken van Giorgio Vasari)*, Amsterdam (1946) – hadden weinig effect. Hopelijk draagt deze eerste vertaling na meer dan driehonderd jaar van een selectie uit *De levens* bij tot een grotere waardering voor deze boeiende figuur.

Dit boek biedt een representatieve keuze uit de tweede editie van *De levens* tot en met het begin van de derde periode. Een selectie van levens uit wat nu de hoogrenaissance en het maniërisme heet, zal voorzien van een inleiding in een afzonderlijk boek worden gepresenteerd.

Iedere selectie uit *De levens* betekent een aantasting van het werk. Het gaat immers niet om een reeks van op zichzelf staande biografieën, waaruit men naar believen een keuze kan maken. De levens samen vertellen het verhaal van de ontwikkeling van de kunst. Er is bij de selectie op gelet dat dit verhaal te volgen is en dat de lezer een idee krijgt van het werk als geheel. Een criterium is verder het gehoor waarvoor men selecteert. Dit boek is, om in Vasari's termen te blijven, niet alleen bedoeld voor de kunstenaars, maar vooral ook voor de liefhebbers, die bovendien liever geamuseerd willen worden dan gesticht...

HENK VAN VEEN

BIJ DE VERTALING

Hoe ouder een tekst, des te groter het aantal mogelijke vertalingen. In het algemeen – en dit geldt ook voor Vasari's *De levens* – zijn er van teksten uit vroeger tijden minstens drie verschillende vertalingen naast elkaar denkbaar, afhankelijk van het beoogde publiek: een strikt wetenschappelijke, een literaire en een gepopulariseerde. Hier is gekozen voor de tweede mogelijkheid: die van een – overigens wetenschappelijk getoetste – literaire vertaling. Henk van Veen heeft in zijn inleiding laten zien dat deze kunstenaarsbiografieën inderdaad als literair werk zijn opgezet, maar nog afgezien daarvan: alle teksten die door de eeuwen heen gelezen blijven worden, van welke aard ze ook zijn, gaan op een gegeven moment tot het domein van de letteren behoren. Wat betreft Vasari's *De levens*, met hun zo duidelijk kenbare eigen toon en ritme, is dit zeker het geval.

Teneinde deze toon en dit ritme te bewaren, zag ik mij genoodzaakt tot iets waar sommige hedendaagse lezers misschien wat vreemd tegenover zullen staan: alle zinnen heb ik zo lang – en soms zo kort – gelaten als ze bij Vasari ook zijn. Men doet er goed aan hierbij te bedenken dat vele zestiende-eeuwers, en de maniëristen in het bijzonder, niet van zins waren iets ingewikkelds op eenvoudige wijze weer te geven en aldus te verhelderen. Integendeel, de complexiteit van bijvoorbeeld een tafereel dient te blijken uit de ingewikkelde zin waarin het wordt beschreven. Voor een maniërist als Vasari is complexiteit een deugd, en in zijn beschrijving wedijvert de auteur met het te beschrijven object, of het nu gaat om Fra Angelico's Kroning van Onze-Lieve-Vrouw (blz. 216), om Brunelleschi's model voor de koepel van de Santa Maria del Fiore te Florence (blz. 177), of om het verloren gegane fresco van een veldslag, geschilderd door Leonardo in de grote Raadszaal van diezelfde stad (blz. 299). Ik hoop dan ook dat de lezer de gehandhaafde zinslengte voor lief neemt, en allengs zal merken dat het met de moeilijkheid van die zinnen eigenlijk wel meevalt. Uiteindelijk, zo beweert Vasari zelf in zijn eerste opdracht aan de hertog, is deze 'schrijftrant ... ongeschoold en even natuurlijk als mijn spreken'. Laat dit (wij zouden zeggen 'valse') bescheidenheid zijn, het is toch niet geheel onwaar.

Overigens wordt het probleem van de lange zin toegespitst op de be-
ginzin van ieder Leven afzonderlijk: de inleiding, het exordium. Waar wij
tegenwoordig, als we schrijven, trachten eenvoudig maar pakkend te be-

ginnen, om het betoog vervolgens stapsgewijs te verfijnen¹, daar begint de retorisch geschoolde zestiende-eeuwer graag met een groot, praalzuchtig vertoon van woorden, beelden, parallellen, verwijzingen en wat dies meer zij. In zijn exordium wil hij dadelijk laten zien hoe knap hij is, opdat de luisteraar of lezer vertrouwen in hem stelt: ook een manier om pakkend te zijn. De moderne lezer moet zich hierdoor maar niet van de wijs laten brengen. Bij Vasari winnen de feiten het ten slotte altijd.

De voor deze vertaling gebruikte editie is G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi. Firenze 1966-1987(I-IV). Ook de alinea-indeling werd hieruit overgenomen. Sommige kleinigheden, als het gebruik van namen en hoofdletters, zijn gereguleerd, maar inhoudelijk is de tekst nergens essentieel 'verbeterd'. De verwijzingen naar niet opgenomen levens, naar de niet opgenomen afbeeldingen en naar het boek met tekeningen zijn gehandhaafd. Van een notenapparaat hebben we afgezien. Dit laatste zou namelijk ofwel een apart boekdeel vergen, ofwel geheel arbitrair zijn.

De vertaling is tot stand gekomen in nauwe samenwerking met Henk van Veen. Voor problemen op het gebied van de architectuur is Charles van den Heuvel geraadpleegd, en voor die op het gebied van de tekenkunst Carel van Tuyll.

De vertaling van de Latijnse citaten is van Marie Christine van Binnebeke en Sé Lenssen.

Tot slot wil ik het Fonds voor de Letteren bedanken voor de mij toegekende vertaalbeurs.

ANTHONIE KEE