

Fantasia in Cennini's *Libro dell'arte*

Victor M. Schmidt

Het *Libro dell'arte* van Cennino Cennini is misschien wel de belangrijkste geschreven bron voor de techniek van de vroege Italiaanse schilderkunst. Vanuit dat oogpunt is de tekst dan ook heel lang bestudeerd en toegepast. Het *Libro dell'arte* is echter veel meer dan een 'verzameling recepten'. Met name het eerste hoofdstukje bevat een aantal termen en concepten die betrekking hebben op de schilderkunst en haar geschiedenis. Voor die aspecten is de laatste jaren in toenemende mate belangstelling ontstaan, juist omdat de tekst zo oud is.¹ In deze bijdrage vraag ik aandacht voor een passage uit dat eerste hoofdstukje, dat ik altijd raadselachtig heb gevonden. Ook na de nieuwe – en verder zeer te prijzen – transcriptie met Engelse vertaling van Lara Broecke (2015) bleef ik met een groot vraagteken zitten.² Voordat ik ga proberen zelf een interpretatie te geven, is het nodig eerst enkele gegevens over de auteur en zijn boek op een rijtje te zetten.

Cennino Cennini was de zoon van Andrea Cennini uit Colle di Val d'Elsa. Zijn vader werd *ser* genoemd, waarmee in de regel, zij het niet exclusief, notarissen werden aangesproken.³ Zoals Cennini zelf in het *Libro dell'arte* aangeeft, heeft hij het schildersvak in Florence geleerd van Agnolo Gaddi. Cennini laat niet na zijn artistieke 'genealogie' te benadrukken: Agnolo had het vak geleerd van zijn vader Taddeo, die op zijn beurt een leerling was geweest van Giotto, de grote vernieuwer van de Italiaanse schilderkunst. Op een gegeven moment moet Cennini zijn verhuisd naar een stad waar ook Giotto had gewerkt: Padua. Samen met zijn broer Matteo, die trompetter ('tubetta') was, komt hij voor in twee notariële akten uit augustus 1398. Beiden worden aangeduid met hun beroep en als 'familiaris' van de heerser over de stad, Francesco il Novello da Carrara. Dat betekende dat zij behoorden tot diens 'familia', de kring van vertrouwelingen, bedienden en bondgenoten.⁴ Of zij dan ook bij hem in loondienst waren is echter een tweede. In 1401 komt Cennini nog een keer voor in een Paduaanse notariële akte als getuige, alleen met de aanduiding 'pictor Padue'.⁵ Volgens een negentiende-eeuwse bron zou Cennini in 1403 een fresco in de kerk van San Francesco in zijn geboorteplaats hebben gesigneerd; in de kerk zijn frescofragmenten teruggevonden die aan Cennini kunnen worden toegeschreven, maar van een signatuur ontbreekt elk spoor.⁶ Hoe dan ook zullen de broers Cennini rond die tijd Padua wel hebben verlaten: in 1405 werd Padua door Venetië veroverd en kwam er een eind aan de heerschappij van de Carraresi.

Zeker na het onderzoek van Fabio Frezzato is nu wel duidelijk dat Cennino het *Libro dell'arte* in Padua heeft geschreven. De taal is hier en daar beïnvloed door het dialect van de Veneto en verder vermeldt Cennino een paar keer de ducaat, de standaardmunt van Venetië en Padua. Had hij de tekst in Toscane geschreven, dan had hij ongetwijfeld de florentijn genoemd.⁷ De stad had een van de oudste universiteiten van Europa en ook aan het hof waren allerlei intellectuelen werkzaam; Francesco's vader, Francesco il Vecchio, was nog de beschermheer geweest van de dichter en humanist Petrarca in diens laatste jaren (1367-1374). Algemeen wordt

aangenomen dat de intellectuele sfeer in de stad en aan het hof van invloed op Cennini is geweest.⁸

Het eerste hoofdstuk van het *Libro dell'arte*

Cennini begint het eerste inleidende hoofdstukje van zijn *Libro dell'arte* met het ontstaan van de menselijke activiteiten ('arti') na de verdrijving van Adam en Eva uit het paradijs, toen zij en hun nakomelingen in het zweet moesten werken voor hun brood (Genesis 3:17-19). Na verloop van tijd ontstond er een verscheidenheid aan bezigheden en daarmee ook een rangorde: voor de ene bezigheid is namelijk meer denkwerk ('scienza') vereist dan voor de andere. Binnen dit geheel is er een bezigheid die een speciale plaats heeft, namelijk de schilderkunst, omdat er zowel verbeeldingskracht ('fantasia') als handvaardigheid ('hoperazione di mano') aan te pas komen. Beide heb je nodig 'di trovare cose non vedute chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimostrare quello che nonne sia'. In zijn veel gebruikte Engelse vertaling van Cennini, geeft Daniel Thompson 'in order to discover things not seen, hiding themselves under the shadow of natural objects, and to fix them with the hand, presenting to plain sight what does not actually exist'.⁹ Broecke vertaalt, minder soepel maar wel dichterbij de oorspronkelijke tekst: 'in order to find invisible things hiding in the shadow of ones in nature and to capture them with your hand, so that you can make manifest that which is not there'.¹⁰ Wolf Löhr zit met zijn Duitse vertaling op hetzelfde spoor: 'um nie gesehene Dinge zu finden, die sich verbergen im Schatten der natürlichen (Dinge), und sie mit der Hand festzuhalten, indem jenes gezeigt wird, was nicht ist'.¹¹ Dat er van alles in de schaduw van natuurlijke zaken zit te wachten totdat de kunstenaar ze gaat vastleggen heb ik nooit helemaal begrepen. Er zitten veel kanten aan het scheppingsproces, maar dit leek mij nogal schimmig.

Het commentaar van Broecke verschaft ook geen helderheid over deze passage. Volgens haar schemeren er 'overtones' door van Plato's Ideeën- of Vormenleer, volgens welke voorwerpen slechts afgeleiden zijn van ideeën of oerbeelden buiten de categorieën van tijd en ruimte. Schaduwen spelen een essentiële rol in Plato's allegorie van de grot.¹² In de *Staat* (VII 514A–520A) beschrijft de filosoof de situatie van gevangenen in een grot, die slechts recht vooruit kunnen kijken naar een wand, waarop zij voorwerpen en afbeeldingen van mensen en dieren, die boven een muur achter hen uitsteken, als schaduwen geprojecteerd zien (en de stemmen van de mensen die die voorwerpen en afbeeldingen dragen alleen als echo's kunnen horen).¹³ Ik moet bekennen dat ik het verband met Cennini niet helemaal begrijp en dan ga ik nog maar voorbij aan het probleem hoe de schilder iets van Plato's Vormenleer zou hebben kunnen oppikken. Een algemene verwijzing naar het humanisme aan het hof van de Carraresi lijkt me niet genoeg.

Bij nader inzien hebben we hier met een vertaalprobleem te maken. De zinsnede 'sotto ombra' is niet te vertalen als 'in de schaduw van' of iets van dien aard. Een van de betekenissen van 'ombra' is namelijk 'aspetto, sembianza, apparenza

