

Manfred Sellink

Lucifer*

Onder de recente aanwinsten van het Rijksprentenkabinet bevindt zich een raadselachtige gravure van een staande duivel gemaakt door Cornelius Galle I (1576–1650)¹ (afb. 1). Deze zeldzame prent met de titel *Lucifer* illustreert nauwgezet een passage uit de *Divina Commedia*, de zogenaamde *Goddelijke Comedie* van de laat-middeleeuwse dichter Dante.

Het fragment in kwestie is afkomstig uit de vierendertigste zang van de *Inferno*, het eerste boek van het driedelige werk dat respectievelijk aan Hel, Vagevuur en Hemel gewijd is. In de beeldend geschreven tekst van het eerste boek dalen Dante en zijn gids Virgilius door de onderwereld af naar het diepste gedeelte van de Hel, waar de monsterachtige Lucifer verblijft.

Galles prent roept een aantal vragen op. Allereerst naar de inhoud en mogelijke diepere betekenis van tekst en afbeelding, vervolgens naar de iconografische traditie van dit type voorstelling en tenslotte ook naar de omstandigheden waaronder deze gravure is ontstaan. Het is namelijk opmerkelijk dat er in het laat zestiende-eeuwse Florence, waar Galle deze afbeelding graveerde, een groot aantal *Commedia*-afbeeldingen werd vervaardigd, hoewel de periode na 1550 over het algemeen als 'Dante-onvriendelijk' wordt beschouwd. De eerste grote bloei van de Dante-iconografie is dan ook inderdaad voorbij. Pas in de romantiek zal de *Goddelijke Comedie* weer

sterk in de artistieke belangstelling komen te staan en het is dus redelijk om te vragen wat wij moeten denken van de betrekkelijk geïsoleerde laat zestiende-eeuwse interesse voor Dante, waar Galles prent bij aansluit. Juist het specifieke Florentijnse, kleinschalige karakter van deze heropleving maakt de gravure van Galle zo bijzonder. De door Amsterdam verworven *Lucifer* toont bovendien het laatste optreden van een type duivel dat tot en met de vijftiende eeuw heel gangbaar was, maar daarna nooit meer zou terugkeren, ondanks de opleving in Dante-illustraties aan het einde van de achttiende en in de negentiende eeuw.

De gravure laat zien hoe Dante en Virgilius, herkenbaar aan de letters D en V, geconfronteerd worden met Lucifer, die als straf voor zijn hoogmoed uit de hemel werd verstoten en na zijn val in het midden van de aarde in een zee van ijs is vastgevroren. Onder elk van zijn drie gezichten is voortdurend een paar vleugels in beweging, zodat de zogenaamde Cocytus (de binnenste ring van de Hel) door Lucifers eigen toedoen eeuwig bevroren blijft. Onophoudelijk huilt de behaarde en gigantisch grote Satan bloederige tranen die direct bevroren, terwijl in elk van zijn drie gezichten een verrader zonder onderbreking aan repen wordt gescheurd. Verraad is voor Dante de grootste denkbare zonde, vandaar deze centrale en afschuwelijke behandeling van Brutus en

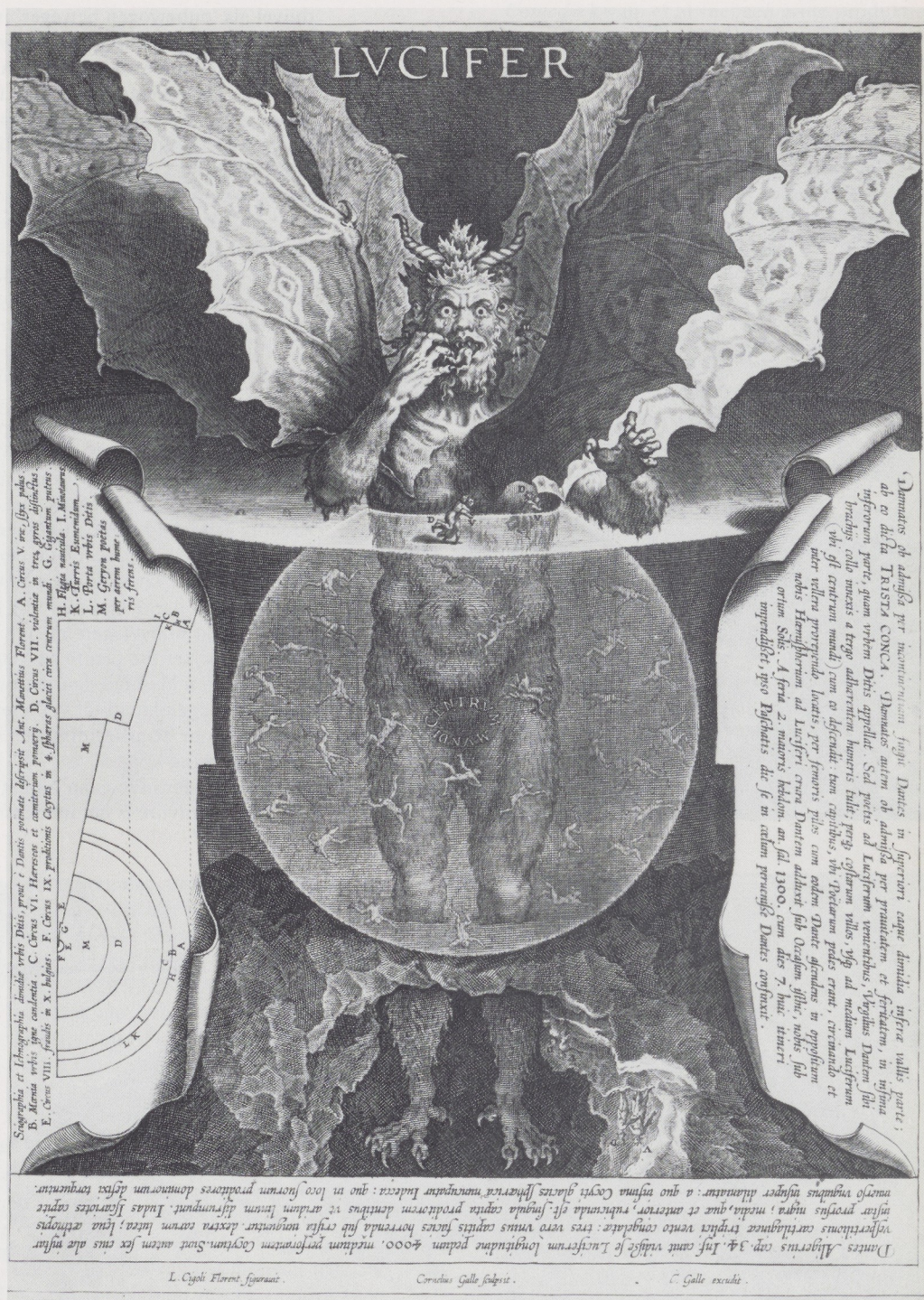
Cassius, de verraders en moordenaars van Julius Caesar, en de uitverkoren plaats van Judas, de verrader van Jezus Christus, die in de middelste muil van Lucifer wordt mishandeld. Hij zit bij wijze van uitzondering bovendien met zijn hoofd tussen Lucifers tanden en wordt aanvullend gepijnigd in diens linkerklauw. In het ijs om Lucifer heen zitten alle andere verraders voor altijd onbeweeglijk vast.

Na hun inspectie van dit afgrijselijke gezicht dalen de dichter en zijn metgezel in Dantes tekst af langs de harige vacht van Lucifer, waarbij Virgilius Dante op zijn schouders neemt. In de buurt van de lendenen draaien de beide reizigers om. Het middelpunt van de wereld, herkenbaar aan het opschrift *Centrum Mundi*, is dan bereikt en de terugtocht langs de onderbenen van het monster kan beginnen. Daartoe moet de ijsbol, die naar Judas Iudecca wordt genoemd en die Lucifer van de borst tot aan de knieën omsloten houdt, worden verlaten. Na een korte pauze klimmen de dichters inderdaad uit de Hel. Het op de gravure zichtbare licht is het begin van de tunnel naar het aardoppervlak van het andere halfmond, waar de bestijging van de berg van het Vagevuur een aanvang nemen zal. Door de tunnel stroomt een rivier naar de Hel, de Lethe, die in de klassieke oudheid al met de vergetelheid van het hiernamaals was verbonden.

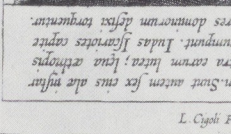
Op Galles gravure is de tocht van Dante en Virgilius met behulp van de letters D en V goed te volgen; daarnaast geven de teksten rechts en onderaan de prent nadere informatie over hetgeen daarop zoal te zien is (zie bijlage). De tekst aan de rechterkant is een zeer beknopte samenvatting van het eerste boek van de *Goddelijke Comedie*, de tekst onderaan is een beschrijving van Lucifer, zoals de twee reizigers hem in de *Inferno* zien. De cartouche aan de linkerkant bevat verder een plattegrond en een doorsnede van de binnenste vijf ringen van de onderwereld, die door Dante in negen concentrische zones was verdeeld. De scène met Lucifer speelt zich af in de negende en laatste zone, die op de plattegrond met een F wordt aangeduid. Daar ondergaan de grootste zondaars hun straf.

Hoewel de gravure de tekst nauwkeurig volgt en van (summiere) verklaringen is voorzien zal de diepere betekenis van deze vastgevroren, lijdende Lucifer met zijn zes vleugels en drie gezichten niet meteen aan iedereen duidelijk zijn. Dit is waarschijnlijk altijd al zo geweest, want zelfs de vroegste edities van de *Divina Commedia* werden reeds van commentaar voorzien. Met name de zestiende eeuw was rijk aan Dante-exegeten, zodat de meeste edities van de *Goddelijke Comedie* uit die periode voor het grootste gedeelte uit commentaar en interpretaties bestaan.² Net als toen is ook tegenwoordig enige toelichting op de tekst en de bijbehorende afbeeldingen niet overbodig.³ Opvallend is bijvoorbeeld het passieve karakter van Lucifer, die elders veelal als demonisch heerser en actief kweller wordt uitgebeeld, maar die bij Dante juist als spiegelbeeldig tegenhanger van de actief bewegende God wordt voorgesteld.⁴ Deze parodiërende tegenstelling van de passieve duivel tegenover de actieve God is het gevolg van de manier waarop in Dantes onderwereld de zondaars boete moeten doen: de tot het uiterste doorgetrokken consequenties van hun eigen zonde wordt hun straf. Lucifer is hier als middelpunt van de Hel het meest afschrikwekkende en tevens duidelijkste voorbeeld van. Vóór zijn val uit de Hemel behoorde hij tot de serafijnen, de mooiste en hoogste van alle engelen. Lucifer was hoogmoedig en wilde zijn als God; als straf voor dit opstandige verlangen werd hij uit de Hemel verstoten. Na zijn val in de aarde, waarbij zijn voor serafijnen kenmerkende zes vleugels vervormd werden tot even zovele vleermuisvlerken, is Lucifer inderdaad het 'evenbeeld' van God geworden. Lucifer is met zijn drie gezichten op één lichaam ook een drieëenheid, maar elk van die drie gezichten heeft in Dantes tekst een kleur die een eigenschap van de Heilige Drieëenheid in haar negatieve tegendeel symboliseert.⁵ Zoals God in de Hemel alle beweging in gang zet, zo veroorzaakt ook Lucifer met zijn vleugels beweging in de onderwereld. Maar de almachtige God uit de *Goddelijke Comedie* is als bron van warmte en liefde het tegendeel van de machteloze Lucifer, die zichzelf invriest met zijn vruchteloos geklapwiek. De

Afbeelding 1. C. Galle I, Lucifer. Gravure, 276 x 202 mm. Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



Synographia et Ichthyographia. Inhibe vbi Ditis pueri? Dantes primatere Infirmitate. Act. Mactatus Florent. A. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 B. Mactatus vbi? Inhibe vbi Ditis pueri? Dantes primatere Infirmitate. Act. Mactatus Florent. A. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 C. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 D. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 E. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 F. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 G. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 H. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 I. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 K. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 L. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 M. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 N. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 O. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 P. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 Q. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 R. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 S. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 T. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 U. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 V. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 W. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 X. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 Y. Circa V. in. Ibr. p. 10. de
 Z. Circa V. in. Ibr. p. 10. de



Afbeelding 2 (boven). *Het Laatste Oordeel*, detail.
Mozaïek. Baptisterium, Florence.

Afbeelding 3 (onder). *Lucifer*. Miniatuur, circa 1390–
1400. Vaticaanse Museum, Rome, inv. lat 4776.



duivel als 'onbewogen beweger' is een wrede parodie op scholastische godsopvattingen die Dante goed kende en vaak in zijn werk heeft gebruikt. De beklagenswaardige Lucifer kan alleen maar bestaan als een negatieve consequentie van het enige absolute, dat immers God is.⁶

Na Lucifer is Judas de grootste zondaar en ook zijn straf staat in direct verband met zijn misdaad. De drie gezichten van de duivel verwijzen bij Dante naar de drie kruisen op de berg Golgotha en net als de door hem verraden Christus is Judas tussen twee moordenaars geplaatst. Voor hen en voor alle andere zondaars in de Hel is geen redding meer mogelijk. Dante en Virgilius doen er dan ook goed aan bij het middelpunt van de wereld rechtsomkeert te maken. Deze op de gravure duidelijk weergegeven ommekeer is het begin van de tocht uit de Hel en is als zodanig een beeld van de tijdige overwinning op het kwaad in het leven van een christen. Het is duidelijk dat Lucifer en de vastgevroren zondaars een dergelijke stap niet kunnen maken, maar onbewogen moeten blijven zitten. De kijker die Dante en Virgilius op de prent volgt en het blad daartoe omkeert, heeft die mogelijkheid tot verbetering nog wel, waardoor de afbeelding een sterke directe werking krijgt.⁷

Alvorens verder in te gaan op het ontstaan van Galles gravure is het interessant om in



Afbeelding 4 (boven). S. Botticelli, Lucifer. Tekening, Vaticaan Museum, Rome.
 Afbeelding 5 (rechtsonder). Lucifer, houtsnede. Opera del poeta Danthe, Venetië 1512 (Bernardino Stagnino).



kort bestek de iconografische traditie van de scène met Lucifer te bekijken. Dante schreef de *Goddelijke Comedie* omstreeks 1310. Vermoedelijk had hij bij het beschrijven van Lucifer een visueel voorbeeld in het koepelmozaïek met het *Laatste Oordeel* in het Baptisterium van Florence, een kerk waarvan wij weten dat ze aan Dante dierbaar was (afb. 2). Ook in dit Baptisterium zit midden in de Hel een gehoornde Satan met drie gezichten, die worden gebruikt om een drietal zondaars te verslinden. Opvallend is dat, net als bij Dantes Lucifer, de middelste zondaar met het hoofd vooruit wordt verslonden, terwijl de twee andere zondaars met hun hoofd nog buiten de muil van het monster hangen.⁸ Na het verschijnen van de *Goddelijke*

Comedie kwam er al snel een grote productie van geïllustreerde manuscripten op gang, die tot laat in de vijftiende eeuw voortduurde. De weergave van Lucifer is vaak identiek: er wordt een zittende, meer monster- dan mensachtige duivel afgebeeld en de ijsbol ontbreekt (afb. 3). In het algemeen is alleen te zien hoe de dichters Lucifer bekijken. Het draaien om het middelpunt van de wereld wordt niet weergegeven, of er wordt een tweede afzonderlijke illustratie toegevoegd van Dante en Virgilius bij Lucifers onderbenen.⁹ Aan het einde van de vijftiende eeuw komen er grote veranderingen in de illustraties bij de *Goddelijke Comedie*. Door de opkomst van de boekdrukkunst verschijnen vanaf 1472 grote aantallen gedrukte uitgaven, die meestal zijn geïllustreerd met houtsneden en gravures. Deze afbeeldingen zijn artistiek vaak minder geslaagd dan de oudere miniaturen en zij blijven lange tijd nogal stereotiep van karakter.¹⁰ De overheersende invloed van de belangrijke tekeningen die Sandro Botticelli bij Dantes tekst heeft gemaakt verklaart wellicht deze uniformiteit. Onder deze tekeningen, die omstreeks 1490 gemaakt zijn, zijn er twee die betrekking hebben op Lucifer. De grootste daarvan is interessant, omdat er vernieuwingen ten opzichte van de oudere iconografie zijn aangebracht die terugkomen in de prent van Galle (afb. 4). De staande duivel is door



Botticelli ten voeten uit afgebeeld in de ijsbol en heeft hetzelfde harige, satyrachtige uiterlijk. Een andere kenmerkende vernieuwing is de weergave in één tekening van het hele avontuur van de dichters; vanaf hun eerste blikken op Lucifer tot aan hun tocht uit de Hel zijn Dante en Virgilius goed te volgen. Voor zover bekend is echter juist deze tekening nooit als prent verschenen, in tegenstelling tot Botticelli's tweede afbeelding van Lucifer. Deze meer traditionele uitbeelding, waarop alleen het bovenlichaam van Lucifer wordt getoond, werd vaak nagevolgd in zestiende-eeuwse edities van de *Goddelijke Comedie*¹¹ (afb. 5).

Behalve de weinig inspirerende prenten in diverse edities blijft het daarna lang stil rond Dantes meesterwerk. In de zestiende eeuw hebben kunstenaars weinig interesse voor het boek getoond, al heeft Luca Signorelli in de Dom van Orvieto enkele monumentale grisailles geschilderd met het Vagevuur als onderwerp en al schijnt Michelangelo tekeningen te hebben gemaakt in de marge van een manuscript, dat echter in de achttiende eeuw verloren is gegaan.¹² Deze stilstand in de artistieke belangstelling voor Dante maakt in de laatste decennia van de zestiende eeuw plaats voor een korte heftige opleving, waarin de *Goddelijke Comedie* ineens weer tot het gewilde repertoire lijkt te behoren. In de jaren 1587/88 zijn bij Dantes *Inferno* gedateerde tekeningen gemaakt door Lodovico Cardi da Cigoli (1559–1613), Jacopo Ligozzi (1547–1626), Stradanus (Jan van der Straet, 1523–1605), en Federigo Zuccaro (circa 1540–1609).¹³ Iconografisch zijn de meeste van deze tekeningen in dit verband niet relevant omdat er andere passages worden afgebeeld, maar de opmerkelijke herwaardering van Dante als zodanig is natuurlijk wel van belang om inzicht te krijgen in de omstandigheden waaronder ook de gravure van Galle is ontstaan.

Wat kunstenaars in die tijd van Dantes werk hebben gedacht is helaas niet uit bronnen bekend. Zeker is wel dat in Florence toentertijd een spraakmakend 'Dante-debat' de gemoederen beheerste, zoals blijkt uit een stroom van boeken, pamfletten en lezingen.

Ook de vooraanstaande Accademia degli Alterati, een literair genootschap, besteedde vele bijeenkomsten aan de discussie over Dantes merites als dichter. Begonnen met een opmerking dat Dante boven Homerus moest worden gesteld, liep het debat uit op de vraag of de *Goddelijke Comedie* wel voldeed aan de criteria uit Aristoteles' *Poetica*, de nieuwe norm voor poëzie. Het hoogtepunt in dit literaire debat werd in 1587 bereikt met het verschijnen van het belangrijke theoretische boek *Della difesa della Comedia di Dante* van Jacopo Mazzini. Daarna nam de discussie in heftigheid af en werd zij ook algemener van aard, waarbij Dante en zijn werk op de achtergrond geraaken. De uitermate theoretische discussie was in veel opzichten eerder een plaatsbepaling van de eigentijdse literatoren ten opzichte van Aristoteles en diens *Poetica* dan een wezenlijke poging om Dantes *Commedia* beter te begrijpen.¹⁴ Ook bestudering van het aantal drukken van de *Goddelijke Comedie* doet vermoeden dat de eigenlijke belangstelling voor Dante in de loop van de zestiende eeuw sterk is teruggelopen. Vanaf de eerste gedrukte uitgave in 1472 tot 1497 verschenen maar liefst zestien edities, van 1502 tot 1520 verschenen er nog eens elf, van 1529 tot 1550 zes, van 1551 tot 1575 negen, en van 1578 tot 1596 nog een vijftal. In de gehele zeventiende eeuw verschenen er nog maar drie, alle tussen 1613 en 1629. Deze duidelijke daling laat grofweg zien dat het aantal lezers van de *Divina Commedia* waarschijnlijk zelfs afnam in de periode dat het debat over Dantes positie zijn hoogtepunt kende. Het boek zal niet meer tot de verbeelding van een groot publiek hebben gesproken, wat wellicht verband houdt met de veranderende geloofswereld van de zestiende eeuw. Behalve een afname van het aantal drukken wijst ook de sterke toename van het commentaar bij de tekst op vermindering van begrip bij lezers. De schijnbaar grote belangstelling voor Dante die blijkt uit de bemoeienis van kunstenaars en geleerden zal dan ook buiten hun milieu weinig effect hebben gehad.¹⁵

De golf van tekeningen uit de late jaren tachtig van de zestiende eeuw moet stellig

Afbeelding 6. C. Cigoli, *Lucifer*. Tekening, 264 × 197 mm. Uffizi, Florence.



tegen de achtergrond van de gelijktijdige literaire discussie worden geplaatst. De betreffende kunstenaars waren allen goed bekend met de vooraanstaande intellectuelen van Florence en ook uit het feit dat slechts één Dante-illustratie uit deze periode daadwerkelijk is gegraveerd en als prent in omloop is gebracht blijkt dat de artistieke belangstelling slechts in beperkte kring van betekenis moet zijn geweest.¹⁶ Dat ene ontwerp dat ook als prent is uitgegeven, is het blad, waarvan het Amsterdamse kabinet een afdruk heeft verworven, en het loont de moeite om de ontstaansgeschiedenis van deze gravure wat nader te belichten.

Cornelius Galle was afkomstig uit een belangrijke Antwerpse graveursfamilie, die van circa 1560 tot 1650 een van de grootste producenten van vooral reproductiegrafiek is geweest. Cornelius was de jongste zoon van

Afbeelding 7. Stradanus, *Lucifer*. Tekening, 258 × 204 mm. Uffizi, Florence.



Philips Galle, oprichter van deze werkplaats annex prentuitgeverij. Al op jonge leeftijd werd hij samen met zijn broer Theodoor naar Italië gestuurd, waar hij tot ongeveer 1605 is gebleven om daarna naar Antwerpen terug te keren.¹⁷ In deze periode had Galle veel contacten met Italiaanse kunstenaars en hij graveerde een groot aantal uitstekende prenten naar hun werk. Een van zijn voorbeelden was de Florentijnse schilder Lodovico Cardi da Cigoli. Deze kunstenaar, een sleutelfiguur in de ontwikkeling van de Florentijnse barok, is volgens het onderschrift *L. Cigoli Florent. figuravit* de ontwerper van de *Lucifer*-gravure. Een tekening in de Uffizi met dezelfde Lucifer wordt aan Cigoli toegeschreven (afb. 6). Deze schets vertoont zoveel frappante overeenkomsten met de gravure, dat aan de toeschrijving, die trouwens door de stilistische overeenkomsten met Cigoli's andere tekeningen wordt

Afbeelding 8. Stradanus, Lucifer. Tekening.
Cooper-Hewitt Museum, New York.



bevestigd, niet hoeft te worden getwijfeld. De tekening is, zoals bij voorstudies voor prenten doorgaans het geval is, in spiegelbeeld. De plaats voor de cartouches met teksten en plattegrond is al duidelijk aangegeven. Veel details zijn hetzelfde als op de gravure, zoals de klauwen, vleugels en gezichten.¹⁸ Zeker is overigens dat er na deze tekening nog één, vooralsnog onbekende, meer uitgewerkte studie moet zijn gemaakt om als voorbeeld te dienen voor de gravure.

Aan de tekening van Cigoli ligt merkwaardig genoeg een andere afbeelding ten grondslag. Een tweede tekening in de Uffizi met Lucifer als onderwerp, toegeschreven aan Stradanus, heeft kennelijk als uitgangspunt gediend (afb. 7). Deze tekening is wat maten, stijl en techniek betreft goed te vergelijken met de bundel *Inferno*-tekeningen van Stradanus die in de Biblioteca Laurenziana in Florence worden bewaard. In deze codex ontbreekt uitgerekend de afbeelding van het hoogtepunt van de tocht door de Hel: de vierendertigste zang waarin Lucifer beschreven wordt.

Hoogstwaarschijnlijk is de tekening uit de Uffizi dan ook de ontbrekende uit deze reeks; het blad is in dat geval uit de bundel gehaald om als voorbeeld voor een gravure te worden gebruikt. Een bevestiging van deze theorie ligt in het feit dat de tekening is doorgegriffeld, een techniek waarbij met een scherp voorwerp de contouren worden doorgedrukt. Deze behandeling, die vaak werd toegepast bij voortekeningen voor prenten, hebben de overige Dante-tekeningen van Stradanus in de Laurenziana niet ondergaan.¹⁹ Er is overigens nog een Lucifer-tekening van Stradanus bewaard gebleven, tegenwoordig in het Cooper-Hewitt Museum in New York (afb. 8). Deze tekening lijkt een voorstudie van Stradanus voor de meer uitgewerkte tekening uit de Uffizi te zijn, maar staat in techniek en wat sommige details betreft, zoals de stand van de vleugels, eigenlijk dichter bij Cigoli's Lucifer.²⁰ Het is overigens onduidelijk hoe de contacten tussen Stradanus, Cigoli en Galle in dit geval precies verlopen zijn. Merkwaardig is bijvoorbeeld dat Stradanus op de gravure niet genoemd wordt als ontwerper, als 'inventor', hoewel zijn Lucifer duidelijk het voorbeeld voor Cigoli is geweest. Dat Stradanus zijn tekening zelf niet meer voor reproductie heeft bewerkt, is trouwens niet zo vreemd. De gravure zal, gezien de techniek, de stijl en de keuze van het onderwerp omstreeks 1595 door Galle gemaakt zijn. Na 1593 zijn er geen gedateerde werken van de bejaarde Stradanus meer bekend, zodat ouderdom waarschijnlijk de reden was om de voorbereidingen voor de gravure aan een ander over te laten. Waarom juist Cigoli in het spel is gekomen en waarom Stradanus niet vermeld wordt op de door Galle uitgegeven prent blijft helaas onduidelijk.²¹ Gezien de vele contacten die er waren tussen Stradanus en de familie Galle is het aannemelijk dat het oorspronkelijk de bedoeling was om alle Dante-tekeningen van Stradanus als prenten uit te geven. Niet alleen zijn er vaak series prenten naar Stradanus door de Galles gepubliceerd, maar er is ook een tweede gravure van Cornelius Galle I die met een dergelijk project in verband zou kunnen worden gebracht (afb. 9). Dit blad, met de portretten van Dante en zijn

begeleiders Virgilius, Statius en Beatrice, is even groot als de *Lucifer*-prent en was wellicht bedoeld als titelblad van een nooit uitgebrachte serie illustraties bij de *Goddelijke Comedie*. De prent heeft in ieder geval het karakter van een titelblad: een groot portret van Dante in het midden, een tekst over de dichter eronder en afbeeldingen van Hel, Vagevuur en Hemel daaromheen.²² Terugkerend naar Galles *Lucifer* lijkt mij duidelijk dat deze afbeelding tegen de achtergrond van de heropleving van de Dante-iconografie gezien moet worden. Enkele jaren na die belangrijke periode 1585–1590 gemaakt, is deze gravure een van de laatste illustraties van de *Commedia* voordat kunstenaars het boek maar liefst anderhalve eeuw lieten rusten. De aandacht voor Dante was natuurlijk niet plotseling verdwenen, maar nam langzaam af, en misschien was de in 1595 gepubliceerde, ongeïllustreerde editie van de Florentijnse Accademia della Crusca wel de aanleiding om een serie prenten van de *Inferno* naar tekeningen van Stradanus uit te geven.²³ Dat een lid van de Galle-familie als graveur werd benaderd mag geen verbazing wekken, maar wellicht mogen wij zelfs speculeren over de opdrachtgever van het hypothetische project. Een opdracht onderaan de gravure met het portret van Dante kan daartoe namelijk een indicatie geven. De prent is in alle bekende staten opgedragen aan Luigi Alamanni (1558–1603), een Florentijnse geleerde die lid was van de Accademia degli Alterati en die zich diepgaand met Dantes *Inferno* bezig had gehouden, zij het op een specialistische wiskundige en astronomische wijze.²⁴ Interessant is dat op de gravure ook naar dergelijke theorieën van de Florentijnse architect Antonio Manetti (1423–1497) wordt verwezen, waarvan bekend is dat Alamanni ze bestudeerd heeft. Alamanni's nooit gepubliceerde studies op dit gebied bevinden zich als eigenhandig geschreven documenten in dezelfde codex als de tekeningen van Stradanus in de Biblioteca Laurenziana.²⁵ Eveneens in die codex zijn Stradanus' voortekeningen opgenomen voor de serie *Americae Retectio*, de ontdekking van Amerika, die eveneens door Philips Galle is

uitgegeven en aan Alamanni werd opgedragen. Ook hier worden de namen Stradanus, Galle en Alamanni dus samen aangetroffen. Ook is het zeker dat Alamanni, die meerdere Dante-manuscripten in zijn bezit had en die mee had geholpen bij het tot stand brengen van de Crusca-editie uit 1595, eigenaar was van de Stradanus-tekeningen. Het lijkt dus heel waarschijnlijk dat onder zijn intellectuele auspiciën werd besloten de tekeningen in prent te brengen. Waarom een dergelijk project nooit is voltooid blijft onzeker, maar de sterk teruglopende belangstelling voor de *Goddelijke Comedie* zal daar allicht een belangrijke rol in hebben gespeeld.²⁶

Noten

* Graag wil ik hierbij Jan Piet Filedt Kok en Inemie Gerards-Nelissen bedanken voor hun waardevolle opmerkingen en aanvullingen; bijzonder dankbaar ben ik Peter Hecht voor zijn vele nuttige kritische kanttekeningen. Professor Orbán van de Rijksuniversiteit Utrecht ben ik erkentelijk voor de noodzakelijke correcties bij de vertalingen van de opschriften.

¹ Gravure, 276 × 202 mm. Getekend: L. Cigoli Florent. figuravit (getekend door Lodovico Cigoli); Cornelius Galle sculpsit./C. Galle excudit (gegraveerd en uitgegeven door Cornelius Galle). Herkomst: collectie Fürst von Liechtenstein (Mappe 27/Blatt 68/Bild 5329); kunsthandel H. H. Rumbler, Frankfurt; aankoop uit het F. G. Waller-Fonds, inv. 85:40. Literatuur: F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish etchings, engravings and woodcuts, ca. 1450–1700*, deel VII, Amsterdam z.j., p. 59, nr. 277.

² Een goed voorbeeld is de uitgave van de *Divina Commedia* door Francesco Sansovino (Venetië 1564), waarbij elke pagina ongeveer uit 90% commentaar bestaat en 10% originele tekst. De diverse lange inleidingen zijn dan niet meegeteld.

³ Belangrijke, geannoteerde edities van de *Divina Commedia* zijn: Dante Alighieri, *Die Göttliche Komödie*, (ed. Hermann Gmelin) Stuttgart 1954; Dante Alighieri, *The Divine Comedy*, (ed. Charles S. Singleton) Princeton 1977. De hoeveelheid literatuur over Dantes Lucifer is overvloedig, zie vooral: Auguste Valensin S.J., 'Le Diable dans la Divine Comédie', *Les Etudes Carmélitaines* 27 (1948),

pp. 521–531; Jeffrey Burton Russel, *Lucifer, the devil in the Middle Ages*, Ithaca/Londen 1984, pp. 216–233. Uiterst belangrijke analyses van de vierendertigste zang zijn: Charles S. Singleton, *Dante Studies I; Commedia, elements of structure*, Harvard 1957, pp. 33–44; John Freccero, 'The sign of Satan', *Modern Language Notes* 80 (1965), pp. 11–26.

⁴ Voorbeelden in de literatuur zijn Miltons *Paradise Lost* en Vondels *Lucifer*.

⁵ Voor de herkomst van de driekoppige duivel, zie: Gmelin 1954, *op.cit.* (noot 3), Kommentar Teil I, pp. 483–485. In de beeldende kunst is de Goddelijke Drieëenheid vaak afgebeeld middels drie aaneengesloten hoofden, totdat dit in 1628 verboden werd door de kerk. Voor de kleursymboliek: Freccero 1965 (noot 3), pp. 16–24.

⁶ Deze ideeën komen vooral voor in de *Summa Theologica* van Thomas van Aquino. Overigens is de tekst van de prent niet helemaal correct in dit opzicht: 'vleugels... die verstijfd zijn door een drievoudige wind'; essentieel is natuurlijk dat de vleugels bewegen.

⁷ John Freccero, 'Infernal inversion and christian conversion (Inferno xxxiv)', *Italica* 42 (1965), pp. 35–41; Anthony K. Cassel, 'The tomb, the tower and the pit: Dante's Satan', *Italica* 56 (1979), pp. 331–351. De nadruk op de omkering zorgt ook voor kritiek, omdat dat ten koste van de artistieke zou gaan: Lamberto Donati, 'Il Manetti e le figure della Divina Commedia', *Bibliofilia* 67 (1965), pp. 294–296.

⁸ Edward Francis Rothschild/Ernest Hatch Wilkins, 'Hell in the Florentine baptistry mosaic and in Giotto's Paduan fresco', *Art Studies* 6 (1928), pp. 31–35. Voor Dantes literaire voorbeelden: Arturo Graf, *Demonologia di Dante; Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo*, deel II, Bologna 1964, pp. 79–112; Rudolf Palgen, *Dantes Luzifer, Grundzüge einer Entstehungsgeschichte der Komödie Dantes*, München 1966.

⁹ Peter Brieger/Millard Meiss/Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, pp. 155–157. Literatuur over Dante-illustraties in het algemeen: Ludwig Volkmann, *Iconografia Dantesca, die bildlichen Darstellungen zur Göttlichen Komödie*, Leipzig 1897; idem, 'Neue Beiträge zur Iconografia Dantesca', *Deutsches Dante-Jahrbuch* 8 (1924), pp. 60–98; idem, 'Nachlese zur Iconografia Dantesca', *Deutsches Dante-Jahrbuch* 25 (1943), pp. 142–155; Paul Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie, Italien 14. bis 16. Jahrhundert*, Leipzig 1931. Voor dergelijke

duivels, die bijvoorbeeld ook frequent voorkomen in Toscaanse fresco's in de veertiende en vijftiende eeuw: Oswald E. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der Christlichen Kunst*, Berlin 1931, pp. 25–34; Vivian Minne, 'L'Enfer', in: *Diabls et diableries; la représentation du diable dans la gravure des XVe et XVIe siècles*, tentoonstellingscatalogus Cabinet des Estampes, Genève 1976/77, pp. 55–69.

¹⁰ G. L. Passerini, *La Divina Commedia nelle xilografie quattrocentesche*, Terni 1920; Alfredo Petrucci, 'La Divina Commedia nelle incisioni del Quattrocento', *Accademie e Biblioteche d'Italia* 15 (1940), pp. 7–14.

¹¹ Reproducties: Kenneth Clark, *The drawings by Sandro Botticelli for Dante's Divine Comedy; after the originals in the Berlin Museums and the Vatican*, Londen 1976. Literatuur: Lamberto Donati, *Il Botticelli e le prime illustrazioni delle Divina Commedia*, Florence 1962, pp. 92–110; Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, deel II, Londen 1978, pp. 172–205; Alessandro Parronchi, *Botticelli, fra Dante e Petrarca*, Florence 1985.

¹² Over deze tekeningen: Alessandro Parronchi, 'Come gli artisti leggevano Dante', *Studi Danteschi* 43 (1966), pp. 122–134.

¹³ Jacopo Ligozzi: drie tekeningen in de collectie Christ Church in Oxford (inv. 0234–0236) en een tekening in de Albertina te Wenen (inv. 1660). Cigoli: één tekening in het Louvre in Parijs (inv. 894). Literatuur: James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, deel I, Oxford 1976, pp. 86–87. Stradanus: drieëntwintig *Inferno*-tekeningen in een codex in de Biblioteca Medicea Laurenziana in Florence (inv. Med. Palat. 75). Reproducties: John Addington Symonds, *Dante, illustrations to the Divine Comedy...*, Londen 1892. In de Uffizi in Florence bevinden zich 28 *Inferno*-tekeningen van Zuccaro; reproducties: Corrado Ricci (ed.), *La Divina Commedia di Dante Alighieri, nell'arte del cinquecento*, Milaan 1908.

¹⁴ Bernard Weinberg, 'The quarrel over Dante', *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, deel II, Chicago 1964, pp. 819–911; Manfred Lentzen, *Studien zur Dante-exegese Cristoforo Landinos*, Köln 1971, pp. 180–188.

¹⁵ Bartholomeo Gamba, *Catalogo delle piu importanti edizioni e degli illustratori della Divina Commedia...*, Padua 1833; Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizione Dantesche*, Bologna 1931. De belangstelling neemt weer sterk toe aan het einde van de achttiende eeuw: 1702–1749 zes edities, 1750–1797 zesentwintig

edities. Alleen nieuwe uitgaven tellend is het beeld nog duidelijker: 1472–1550 veertien edities, 1550–1600 drie edities, 1600–1725 drie edities. De beperking van deze cijfers is natuurlijk dat zij niets over de grootte en verspreiding van de oplage zeggen.

¹⁶ Artistiek belangrijke illustraties komen weer voor vanaf het einde van de achttiende eeuw, gemaakt door kunstenaars als William Blake, John Flaxman en Joseph Koch. Dantes reputatie in de zestiende eeuw: Michele Barbi, *Dante nel cinquecento*, Florence 1983. Voor de tanende belangstelling in de zeventiende eeuw: U. Cosmo, *Con Dante attraverso il Seicento*, Florence 1973.

¹⁷ J. J. P. van den Bemden, *De familie Galle, plaatsnyders van het laetst der XVIIe en de eerste helft der XVIIIe eeuw*, Antwerpen 1863; U. Thieme/F. Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, deel XIII, Leipzig 1920, pp. 105–106; A. J. J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas & dans les provinces Belges...*, deel II, Parijs 1935, pp. 94–101; Timothy Riggs, *Hieronymus Cock (1510–1570): printmaker and publisher in Antwerp at the sign of the four winds*, New Haven 1977, pp. 220–222. Voor, zeer onvolledige, lijsten van het werk van deze familie, zie: Hollstein, *op.cit.* (noot 1). C. Galles prenten worden vaak verward met die van zijn zoon Cornelius Galle II (1615–1678) en zijn kleinzoon Cornelius Galle III (1642–1678); allen signeerden regelmatig hun prenten met 'C. Galle'. Hoewel het werk van zijn zoon soms dichtbij zijn eigen werk komt, blijft er een verschil in stijl, onderwerpskeuze en vooral kwaliteit. Wat de data van de reis van Theodoor en Cornelius betreft bestaat weinig zekerheid; Theodoor is vermoedelijk voor 1599 teruggekeerd, terwijl Cornelius in ieder geval tot 1602 is gebleven. In 1610 laat Cornelius zich inschrijven bij het gilde in Antwerpen.

¹⁸ Galleria degli Uffizi, inv. nr. 8951 F; gewassen pentekening in zwart en blauw op wit papier, aan de achterzijde met de pen getekende dieren, 264 × 197 mm. Literatuur: Ricci 1908, *op.cit.* (noot 13), p. 20; Gunter Thiem, 'Studien zu Jan van der Straet, genannt Stradanus', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 8 (1957/59), p. 108; Wouter Kloek, *Beknopte catalogus van de Nederlandse tekeningen in het prentenkabinet van de Uffizi te Florence*, Utrecht 1975, nr. 260. Anna Matteoli, *Lodovico Cardi-Cigoli, Pittore e Architetto*, Pisa 1980, pp. 278–279. De laatste veronderstelt, mijns inziens

geheel ten onrechte, dat de tekening niets met de gravure van doen heeft, maar een voorstudie is voor een encensering in een intermezzo voor een toneelstuk dat opgevoerd is in 1589. Galle heeft overigens meer gravures naar ontwerp van Cigoli gemaakt, zie: Hollstein, *op.cit.* (noot 1), p. 59, nr. 73 en p. 62, nr. 5.

¹⁹ Galleria degli Uffizi, nr. 273 S; pen in bruin, bruin gewassen, wit gehoogd, doorgegriffeld, 258 × 204 mm. Literatuur: Ricci 1908, *op.cit.* (noot 13), p. 20; Thiem 1957/59, *op.cit.* (noot 18), p. 108; Kloek 1975, *op.cit.* (noot 18), nr. 260. Voor de codex met de tekeningen van Stradanus, zie: Angelo Maria Bandini, *Catalogus Manuscriptorum qui nuper in Laurentianam sunt*, Supplementum III, Florence 1793, pp. 226–227; Symonds 1892, *op.cit.* (noot 13); *Mostra di Codici ed Edizioni Dantesche*, tentoonstellingscatalogus Biblioteca Laurenziana, Florence 1965, p. 78; Francesco Gurrieri, *Disegni nei manoscritti Laurenziani sec. X–XVIII*, tentoonstellingscatalogus Biblioteca Laurenziana, Florence 1979. In de codex zijn overigens ook nog andere *Commedia*-tekeningen te vinden; deze illustraties van de *Hemel* zijn van een onbekende kunstenaar en zijn omstreeks 1590/95 gemaakt naar de stijl te oordelen.

²⁰ Inv.nr. 1901-39-2645 recto. Marijke Holtrop was zo vriendelijk mij op het bestaan van deze tekening te wijzen. Voor de grote collectie schetsen van Stradanus in dit museum: Michel N. Benisovich, 'The drawings of Stradanus (Jan van der Straeten) in the Cooper Union Museum for the arts of decoration, New York', *Art Bulletin* 38 (1956), pp. 249–251.

²¹ Cigoli wordt niet aangeduid als 'inventor' maar met de toevoeging 'figuravit'. Met deze term wordt meestal 'tekende het' bedoeld.

²² Gravure, 272 × 204 mm. Er bestaan in ieder geval drie staten: met het adres van Philips Galle, met het adres van Theodoor Galle en met het adres van Cornelius Galle; vermoedelijk in deze volgorde uitgegeven. Hollstein, *op.cit.* (noot 1), p. 64, nr. 162 (als C. Galle II). De wat grotere populariteit van het blad is wellicht te danken aan het algemene karakter van de prent. De afbeelding is daardoor beter geschikt voor uitgave in Antwerpen dan de meer specifieke *Lucifer*; pas in de negentiende eeuw verschijnt er een Nederlandstalige *Divina Commedia*. Door Theodoor Galle is er ook een Dante-onderwerp uit de *Inferno* als prent uitgebracht naar ontwerp van Stradanus. Dit betreft *De gevangenschap van Graaf Ugolino*, Hollstein, *op.cit.* (noot 1), p. 86, nr. 400. Hoewel een

tekening van hetzelfde thema voorkomt in de codex in de Laurenziana, komt deze tekening niet met de gravure overeen. Wellicht bestaan er nog meer gravures naar *Commedia*-tekeningen van Stradanus: Colomb de Batines, *Bibliografia Dantesca*, deel I, Prato 1845, pp. 304–305.

²³ Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Ridotta a miglior lezione dagli Accademia della Crusca*, Florence 1595 (Domenico Manzani). Hierover: Lamberto Donati, *Chi furono gli Accademici della Crusca che prepararono la Divina Commedia del 1595?*, Florence 1953. Deze strikt filologische uitgave is een uitzondering op de enorme toename in commentaar (noot 2).

²⁴ Luigi (Aloysius, Lodovico) Alamanni wordt vaak verward met zijn beroemd familielid, de verbannen dichter Luigi Alamanni (1495–1556). Literatuur: Luigi Passerini, *Genealogica ed istoria delle famiglie Alamanni*, manuscript (Biblioteca Nazionale, Florence: inv. Passerini no. 44), pp. 249–252; *Dizionario biografico degli italiani*, deel I, Rome 1960, p. 571.

²⁵ De theorieën van Manetti waren postuum uitgebracht als een dialoog door Girolamo Benivieni. Deze *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino circa al sito, forma et misure dello Inferno ...* is in 1506 verschenen als aanhangsel van de zogenaamde Giunta-editie van de *Divina Commedia*. Zie: Donati 1965, *op.cit.* (noot 7), pp. 276–296; Parronchi 1966, *op.cit.* (noot 12), pp. 106–113.

²⁶ Uit een notitie achterop een tekening in het Cooper-Hewitt Museum in New York (inv.nr. 1901-39-2635) blijkt dat de tekeningen van Stradanus uit de Laurenziana in opdracht van Alamanni zijn gemaakt. Op dit belangrijke document werd ik gewezen door Marijke Holtrop, wiens doctoraal-scriptie voor de Vakgroep Kunstgeschiedenis te Utrecht deze tekeningen en hun ontstaan behandelt. Voor Alamanni's betrokkenheid bij de zogenaamde Crusca-editie: Barbi 1983, *op.cit.* (noot 16), pp. 354–356 en het voorwoord van de Crusca-editie van de *Goddelijke Comedie*.

Bijlage

Inscripties: bovenaan het blad 'Lucifer'; midden op het lichaam van Lucifer 'centrum mundi'; onderaan het blad 'L. Cigoli Florent. figuravit.', 'Cornelius Galle sculpsit.' en 'C. Galle excudit.'

Langere teksten: Rechts 'Damnatos ob admissa per incontinentiam fingit Dantes in superiori eaque dimidia inferae vallis parte: ab eo dicta TRISTA CONCA. Damnatos autem ob admissa per pravitatem et feritatem, in infima inferorum parte, quam urbem Ditis appellat. Sed poëtis ad Luciferum venientibus, Virgilius Dantem sibi brachiis collo innexis a tergo adhaerentem humeris tulit; perque costarum villos, usque ad medium Luciferum (ubi est centrum mundi) cum eo descendit: tum capitibus, ubi Poëtarum pedes erant, circinando et inter vellera prorepando locatis, per femoris pilos cum eodem Dante ascendens in oppositum nobis Haemispherium ad Luceferi crura Dantem adduxit sub Occasum isthic, nobis sub ortum Solis. A feria 2. maioris hebdom. an. sal. 1300. cum dies 7. huic itineri impendisset, ipso Paschatis die se in caelum pervenisse Dantes confinxit.'; onderaan 'Dantes Algerius cap. 34. Inf. canit vidisse se Luciferum longitudine pedum 4000. medium perforantem Cocytum. Sunt autem sex eius alae instar vespertilionis catilagieae triplici vento congelatae: tres verò unius capitibus facies horrendâ sub cristâ iunguntur. dextra earum lutea; laeva aethiopsis instar prorsus nigra; media, quae et anterior, rubicunda est. singula capita proditorem dentibus ut aridum linum disrumpunt. Iudas Iscariotes capite inverso unguibus insuper dilaniatur: a quo infima Cocyti glacies sphaerica nuncupatur Iudecca: quo in loco suorum proditores dominorum defixi torquentur.' en links 'Sciographia et Ichnographia dimidiae urbis Ditis, prout è Dantis poëmate descripsit Ant. Manettius Florent. A. Circus v. irae, styx palus. B. Moenia urbis igne candentia. C. Circus vi. Haereseos et coemiterium pomoeii. D. Circus vii. violentia in tres gyros distinctus. E. Circus viii, fraudis in x bulgias. F. Circus ix. proditiois Cocytus in 4. sphaeras glaciei circa centrum mundi. G. Gigantum puteus. H. Flegia navicula. I. Minotaurus. K. Turris Eumenidum. L. Porta urbis Ditis. M. Geryon poëtas per aërem humeris ferens.'

Vertalingen: rechts 'Diegenen die verdoemd zijn om hetgeen zij uit onmatigheid begaan hebben, schildert Dante in een hoger gelegen deel, en wel in dat deel van de vallei, dat halverwege de

onderwereld is, door hem Trista Conca* genoemd. Degenen die verdoemd zijn om hetgeen zij begaan hebben uit slechtheid en woestheid, in het laagste deel van de onderwereld, dat hij de stad van Dis noemt. Maar nadat de dichters bij Lucifer waren gekomen, droeg Virgilius Dante zelf hangende aan zijn schouders op de rug, met de handen om de nek geslagen; en over het haar op de ribben daalde hij af met hem [Dante] naar het midden van Lucifer (waar het centrum van de wereld is): na vervolgens, al draaiend en tussen de vachten verder kruipend, de hoofden te hebben geplaatst waar de voeten van de dichters waren, klom hij met deze Dante via het behaarde dijbeen naar boven, naar het tegenovergestelde van ons halfrond en leidde hij [Virgilius] Dante naar de onderbenen van Lucifer, dáár tegen de ondergang, bij ons juist de opkomst van de zon. Toen hij vanaf de tweede dag van de Goede Week van het jaar 1300 zeven dagen aan deze reis had besteed, kwam Dante, zoals hij het had bedacht, juist op Paasdag zelf in de hemel aan.; onderaan 'In hoofdstuk 34 van de Inferno bezingt Dante Aligerius dat hij Lucifer heeft gezien, 4000 voet lang, het midden van de Cocytus doorborend. Verder heeft hij zes kraakbenen vleugels als een vlemuis, die verstijfd zijn door een drievoudige wind: drie gezichten van één hoofd worden inderdaad verenigd onder een huiveringwekkende pluim. Het rechter daarvan is saffraangeel; het linker geheel en al zwart als een Ethiopiër; het middelste, dat aan de voorkant zit, is dieproud. De afzonderlijke hoofden verscheuren met de tanden een verrader tot magere repen; Iudas Iscariotes wordt bovendien, met het hoofd naar beneden, met klauwen uiteengereten: naar hem wordt de onderste ijzige bol van de Cocytus Iudecca genoemd; op deze plaats worden de verraders van hun meesters vastgenageld gepijnigd.' en links 'Dwarsdoorsnede en plattegrond van de helft van de stad van Dis, al naar gelang uit Dantes gedicht beschreven door Ant. Manettius Florentinus. A. Cirkel v der toorn, het moeras Styx. B. De muren van de stad, wit door het vuur. C. Cirkel vi der ketterij

* Trista Conca (droevig dal) komt maar één keer voor in de Commedia:

'Is ooit in dezen bodem van het droevig dal
Iemand afgedaald van den bovensten rand,
Die als enige kwelling heeft de afgebroken
hoop?'

(Inferno IX, vers 16-19)

A concordance to the divine comedy of Dante Alighieri, Londen 1965 (ed. E. H. Wilkins/T.G. Bergin) ad vocem Conca

en begraafplaats binnen de muren. D. Cirkel vii door het geweld in drie ringen verdeeld. E. Cirkel vii van de fraude in x bulgia verdeeld. Cirkel ix van het verraad, de Cocytus in 4 ijzige sferen rond het centrum der wereld. G. Put der Giganten. H. De boot van Phlegias. I. Minotaurus. K. De toren der Eumeniden. L. De poort van de stad van Dis. M. Waar Geryon de dichters op zijn schouders door de lucht droeg.