

# **De *Grotta* van Isabella d'Este (1474-1539)**

**Betekenis en Functie van haar Collectie en  
Collectieruimten in de *Castello di San Giorgio* en de *Corte  
Vecchia* in *Mantua*; de *grotta* en de *studiolo***



*Auteur: Florence de Jong*  
*Studentnummer: s0733709*  
*MA Arts and Culture Universiteit Leiden*  
*MA scriptie*  
*Begeleiding: dr. M. Keblusek*

## **Inhoudsopgave**

<b>Samenvatting cursief</b>	<b>4</b>
<b><u>Hoofdstuk 1. Inleiding, onderzoeksvragen en-methode</u></b>	
<i>Inleiding</i>	7
<i>Methode van onderzoek en status questionis naar Isabella d'Estes collectie en collectieruimten</i>	9
<i>Indeling betoog</i>	16
<b><u>Hoofdstuk 2. Isabella d'Este aan het hof van Mantua</u></b>	
<i>Inleiding</i>	19
<i>Isabella d'Este aan het hof van Mantua</i>	22
<i>De hofentourage</i>	24
<b><u>Hoofdstuk 3 De 'studioli' van Isabella d'Este</u></b>	
<i>De grotta en studiolo in de Castello di San Giorgio</i>	28
<i>Toegankelijkheid en bekendheid grotta en studiolo</i>	31
<i>Functie en betekenis studiolo en grotta van Isabella d'Este</i>	32
<i>De studioli van Isabella d'Este</i>	36
<i>De studioli in de Corte Vecchia: de Appartamento della Grotta</i>	37
<i>Contemporaine betekenis van studiolo en grotta in Cinquecento Italië</i>	38
<b><u>Hoofdstuk 4. De collectie van Isabella d'Este: samenstelling, ordening en domein van het verzamelen in Cinquecento Italië</u></b>	
<i>Verzameling en grondslag in het humanisme</i>	46
<i>Artificialia en naturalia bij Isabella d'Este, de universele verzameling</i>	48
<i>De Stivini-Inventarislijst en zijn beperkingen</i>	49
<i>De ordening van de collectie volgens de Stivini-Inventarislijst</i>	50
<i>Buiten de inventarislijst</i>	53
<i>Een universele verzameling, vorstelijke grandeur en sapientia</i>	56

**Hoofdstuk 5. De eclecticische strategie van Isabella d'Este**

<i>La virtù contra il vizio</i>	65
Conclusie	71
Appendix	
Verklarende Woordenlijst Italiaans en Latijn	75
Literatuur	77
Illustraties en verantwoording	82
Foto omslag	
© F. Ames-Lewis, <i>Isabella &amp; Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo Da Vinci, 1500-1506</i> , New Haven/Londen 2012	

*Isabella d'Este is opnieuw actueel. In oktober 2013 bracht The Guardian het nieuws over een gevonden schilderij, dat geruime tijd in een kluis verborgen is geweest. Het betrof het portret van een vrouw uit de Renaissance, dat vrijwel zeker Isabella d'Este voorstelt. Het zou rond 1500 zijn vervaardigd, in vervolg op een schets van Leonardo Da Vinci, welke hij in opdracht van Isabella d'Este had gemaakt. Tot de vondst van dit kunstwerk werd door de meeste kunsthistorici aangenomen dat, ondanks meervoudige verzoeken van Isabella d'Este, de schets ofwel nooit tot een schilderij had geleid, ofwel niet meer bestond. De ontdekking werpt mogelijk nieuw licht op onderzoek naar Isabella d'Este.*

*Nieuw licht werpt ook het onderhavige onderzoek op de verzamelaar Isabella d'Este, wiens kunstpatronage in studies lange tijd centraal is gesteld en wiens schilderijen in de studiolo en oudhedenverzameling in de grotta vaak werden gerelateerd aan haar 'persoonlijke' en 'gepassioneerde' toewijding aan de kunsten. De uitsluitende aandacht voor kunstpatronage ontnemt het zicht op andere drijfveren, die verband houden met de context van de tijd waarin zij leefde, of met haar sociale status. Isabella d'Este was niet alleen een belangrijke kunstpatroon; van haar tijd was zij tevens één van de belangrijkste verzamelaars in Italië en haar collectie wordt wel als voorloper beschouwd van de Noord Europese Kunst- und Wunderkammern van de 16<sup>de</sup> eeuw. Zij was vooral ook een vrouwelijke verzamelaar wiens haar collectie en verzamelruimten de grotta en studiolo al in de eigen tijd op waarde werden geschat. Deze ruimten richtte zij in voor haar verzameling in het paleis van het vorstendom Mantua, waarover zij gedurende dertig jaar, bij afwezigheid van haar echtgenoot de 'condottiere' Francesco II Gonzaga, mede het politieke bestuur voerde.*

*De vraag die ik in het onderhavige onderzoek stel is welke betekenis de collectie en collectieruimten kunnen hebben gehad voor Isabella d'Este in haar functie van vorstin en politiek medebestuurder. De vorstelijke collectie als instrument van representatie kreeg voor het eerst vorm in onderzoek naar de collecties van Rudolf II van Praag. Op gronden van toegankelijkheid, samenstelling, ordening en tentoonstelling van de collecties, is verdedigd dat deze, zoals zij werden getoond aan bezoekers in speciaal ingerichte vertrekken, een belangrijke rol hebben gespeeld in diplomatieke betrekkingen van de keizer. De perceptie van de beschouwer is hier centraal gesteld.*

*Anders dan kunstpatronage biedt de perceptie van de beschouwer een invalshoek, waarin de vraag naar hoe anderen de collectie zagen ruimte aan nieuwe interpretatie van de betekenis van de collectie en de collectieruimten voor de persoon Isabella d'Este. In de context van de eigentijdse betekenis en functie van de vorstelijke studiolo voor zijn eigenaar, onderzocht ik de studiolo en grotta op betekenis en functionaliteit voor deze vorstin. Woordgebruik met betrekking tot haar verzamelruimten en kunstobjecten in de omvangrijke correspondentie rondom Isabella d'Este, zowel door haar zelf als door anderen, tonen dat zij hoge prioriteit gaf aan de aanleg van een representatieve collectie en de inrichting van een studiolo. De ingebruikname van een tweede collectieruimte met de naam grotta en niet studiolo, heeft in onderzoek al eerder geleid tot vragen naar de werkelijke betekenis van deze ruimte en naar de herkomst van de naam grotta. Vragen die ik ook nu weer aan de orde breng. Relevante vragen ook, gezien het toenemende belang van de grotta voor Isabella d'Este en haar tijdgenoten in de loop van haar leven. Getuigenissen van hoogwaardigheidsbekleders die de grotta bezochten en het feit dat tegen het einde van haar leven in 1539 de beide collectieruimten officieel als 'Appartamento della Grotta' worden aangeduid, tonen het belang van de grotta boven de studiolo. In de context van het humanisme en de ontstaansgeschiedenis van de studiolo in de 15<sup>de</sup> eeuw is verdedigbaar dat de grotta moet worden beschouwd als een vorstelijke studiolo en dat de nog onbeantwoorde vraag naar de herkomst van de naam, ligt in de humanistische weerspiegelingen van Alberti over de grotta als de natuurlijke omgeving bij uitstek voor al het wonderlijke dat door de natuur wordt voortgebracht en dat de mens tot studiemateriaal kan dienen. Een visie die*

*Alberti baseerde op de omschrijving van het woord grotto, of musaeum, als de belangrijkste leefomgeving en bron van inspiratie van de negen Muzen in de 'Historia Naturalis' van Plinius de Oudere, een werk dat zich in de bibliotheek van Isabella d'Este heeft bevonden.*

*Onderzoek naar de samenstelling van de collectie in de grotta bracht verder aan het licht, dat de aanwezigheid van sommige objecten, waaronder naturalia, portretten van humanisten en filosofen, 'mappo mundi' en wetenschappelijke instrumenten, onvoldoende aandacht heeft gekregen. De universaliteit van de collectie gebaseerd op de generieke categorieën naturalia en artificialia, die zeer waarschijnlijk wel voor derden kenbaar was, is daardoor in onze tijd onderbelicht gebleven. De relatie van de universele verzameling van een vorstin met bestuurlijke taken met de vorstelijke studiolo, die volgens de tijdsgeest hecht verbonden is met de mannelijke vorst, brengt nu wel culturele kwesties aan de oppervlakte. Daar waar in het humanisme de relatie van de publieke taken van de mannelijke vorst met zijn collectie in zijn studiolo aanwezig is, is een dergelijke relatie voor de vorstin beduidend minder vanzelfsprekend. Om dit te begrijpen moet de vorstelijke verzamelaar, mannelijk of vrouwelijk, eerst worden geplaatst in de context van de vigerende gewoonten en geformuleerde waarden in Italië ten tijde van de Renaissance. Pas in deze, geheel door mannen bepaalde, context, worden de prestaties van Isabella d'Este werkelijk zichtbaar. Als vrouwelijke bestuurder en verzamelaar zal Isabella d'Este culturele beperkingen in haar bewegingsvrijheid hebben gekend, maar tegelijkertijd mogelijkheden hebben gezien en deze optimaal hebben benut.*

*De culturele kwestie die haar bewegingsvrijheid kan hebben beperkt, betreft in eerste instantie de sterk mannelijke connotatie die de studiolo als verzamelruimte voor de vorstelijke bestuurder kende. Deze connotatie vindt zijn oorsprong in de ontstaansgeschiedenis van dit vertrek, waar een direct verband van de functie van de ruimte wordt gelegd met de publieke taken van de mannelijke vorst en de hem verleende privileges van de 'vita contemplativa' (i.e. lezen en kennis opdoen) en de vita activa (i.e. het verrichten van bestuurlijke taken). Dat Isabella d'Este een studiolo had en een grotta die als studiolo functioneerde, lijkt te passen binnen deze perceptie. Een vrouw kon officieel geen publieke taken hebben; politiek gezien kon de studiolo van Isabella d'Este niet anders worden aangemerkt dan als 'vrouwelijke' studiolo, functioneel aan typisch vrouwelijke bezigheden. Bij haar 'segreta' grotta ligt het anders: de toegankelijkheid voor hoogwaardigheidsbekleders en de functionaliteit van de ruimte aan een universele collectie, bieden wel degelijk gronden om de grotta te verbinden met de mannelijke studiolo en met diplomatieke doeleinden.*

*In tweede instantie is het haar collectie, welke in aansluiting op de in het humanisme geformuleerde waarden binnen het mannelijke verzameldomein, een netelige kwestie aanboort. Hier spelen de in de humanistische denktrant sterk gewaardeerde mannelijke deugden 'magnificentia' en 'liberalitas' Isabella d'Este parten. Magnificentia vormde het maatschappelijke kader, waarbinnen de vorst aan zijn sociale plicht van machtsvertoon tegemoetkwam door de aanleg van kostbare collecties. Liberalitas schiep de voorwaarden waarbinnen persoonlijke materiële welvaart van de vorst sociaal werd geaccepteerd. Deze expliciet voor de vorst geformuleerde deugden gaven hem een voorsprong op de vorstin, die zich, vanwege de alleen aan de vrouw gerelateerde deugden 'beatitudo' en 'castitas', moest beperken tot activiteiten binnen de huiselijke sfeer. Een sfeer die direct invloed had op de samenstelling van een collectie: een universele collectie artificialia en naturalia was voorbehouden aan de vorst, en voor een vorstin hoogst ongebruikelijk. Voor Isabella d'Este was dit anders: haar afkomst en klassieke opleiding, haar bibliotheek en haar universele collectie in de studiolo en de grotta, ondersteunden haar imago van wijs bestuurder. Sapientia, de van oorsprong goddelijke deugd van Koning Salomo, was binnen het humanisme verworden tot een deugd die mannen en vrouwen van vorstelijke statuur met elkaar deelden.*

*In het leven van Isabella d'Este, dat zich in belangrijke mate in de publieke sfeer van politiek bestuur en diplomatieke betrekkingen heeft afgespeeld, heeft de inrichting van een studiolo, en in nog belangrijkere mate, de grotta, en de aanleg en tentoonstelling van een representatieve universele vorstelijke collectie, een belangrijke functie voor haar vervuld. Isabella d'Este verschaftte zich met haar collectieruimte toegang tot het aan mannen voorbehouden publieke domein van bestuur. Tevens gaf zij via haar collectie blijk van sapientia, de belangrijkste deugd van de wijze vorst, welke zich binnen de humanistische leer ontwikkelde tot vrouwelijke deugd. De grotta van Isabella d'Este weerspiegelde de natuurlijke omgeving waar deze wijsheid werd opgedaan.*

## Hoofdstuk 1. Inleiding, onderzoeksvragen en-methode

### *Inleiding*

In 1978 publiceerde Thomas DaCosta Kaufmann een belangrijk artikel onder de titel ‘*Remarks on the Collections of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of Representation*’, waarin hij observeerde, dat ’s keizers omvangrijke collecties als een vorm van representatie van keizerlijke status mochten worden opgevat en verder aannemelijk maakte, dat de *Kunstkammer* een spreekbuis is geweest voor de keizer van het Heilige Roomsche Rijk.<sup>1</sup> De stelling dat collecties en collectieruimten een belangrijke rol hebben gehad in de representatie van deze vorst heeft ver strekkende gevolgen. Ten eerste natuurlijk voor de tot dan geldende opvattingen over deze vorstelijke verzameling in het bijzonder, maar tevens voor de visie op vorstelijke collecties in het algemeen, waaraan immers nog steeds een voornamelijk contemplatief karakter werd toegekend. In ieder geval bood zij eigenaren van vroege verzamelingen zoals die hebben toebehoord aan de Franse Koning Karel V (1338-1380) en zijn broer Jean I de Berry (1340-1416), persoonlijk de plaats en de gelegenheid, om er zich in terug te trekken uit de *vita activa*, om er te reflecteren en wijsheid op te doen. En min of meer vanzelfsprekend werd steeds aangenomen dat hetzelfde moet hebben gegolden voor de in Franse voetsporen tredende Italiaanse vorstenverzamelingen.<sup>2</sup> Maar nu we weten dat de verzamelcultuur heel belangrijk moet zijn geweest voor de representatie van de vorst, is er voldoende aanleiding andere vorstelijke verzamelingen eveneens in het licht van diplomatie te aanschouwen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> DaCosta Kaufmann 1978, pp. 22-28.

<sup>2</sup> Scheicher 2005, pp. 16-19. De verzameling van Karel V van Frankrijk wordt in het algemeen gezien als de voorloper van de vroege 15<sup>de</sup> eeuwse *studiolo* in Italië, zoals die van Piero de Medici (1416-1469) in de eerste helft van de 15<sup>de</sup> eeuw. De Noord Italiaanse *studioli* vormen op hun beurt de oorsprong van de latere *Kunstkammer* en *Wunderkammer* van het Noorden van Europa. Aan de basis van het ontstaan van de vorstelijke verzamelcultuur, eerst in de *estude* van Karel V en later in de *scrittoio* of *studiolo* in Italië, staat de *curiositas* van de vorst. De weetgierigheid leidt de vorst in de aanleg van zijn verzameling, niet de hebberigheid. *Curiositas* speelde daarentegen bij de vroegste verzamelingen in de Middeleeuwen nog nauwelijks een rol: objecten uit verzamelingen in schatkamers en gewelfde kelders moeten vooral hebben gefungeerd als te gelde te maken waardeobjecten in geval van financiële nood van de eigenaar. De intellectuele benadering van het verzamelen die vanaf de *estude* van Karel V haar aanvang heeft, stelt binnen de beslotenheid van de *estude*, en later de *scrittoio*, de dialoog tussen verzamelaar en object centraal. In deze dialoog vindt het verzamelen plaats als teken van wijsheid en uitverkorenheid van de vorst, welke hem verheft voor het oog van de wereld. Het is vanaf dan dat wijsheid (*sapientia*) moet worden gezien als vorstelijke deugd.

<sup>3</sup> Een vergelijkbare observatie, maar dan één waarin het accent op de verzamelobjecten zelf wordt gelegd, maakte Leah Clark in ‘*Collecting, Exchange, and Sociability in the Renaissance studiolo*’. Kunstobjecten blijken veelvuldig in het economische verkeer tussen de vorsten onderling van eigenaar te zijn gewisseld, waardoor zij een sterk diplomatiek karakter verkregen. Dit systeem heeft aantoonbaar gevolgen gehad voor hun betekenis en voor de waarde die zij voor de deelnemers binnen dit circuit konden vertegenwoordigen. Clark 2013, pp.171-184.

Het is op dit punt van representatie dat ik de verzameling van Isabella d'Este (1474-1539), Markiezin van Mantua van 1490 tot 1539, ga onderzoeken. In het vorstelijke paleis van Mantua, waar zij vanaf haar huwelijk in 1490 met Francesco II Gonzaga (1466-1519) haar leven zou doorbrengen, bracht zij een omvangrijke verzameling van voornamelijk *artificialia* en enige *naturalia* bijeen, en richtte daarvoor twee collectieruimten in; de *studiolo* en de *grotta*. Deze ruimten maakten vanaf 1490 tot ongeveer 1522 onderdeel uit van haar woonvertrekken in de *Castello di San Giorgio* (hierna aangeduid met *Castello*) en daarna tot haar dood in 1539 in een ander deel van het paleis in Mantua, dat de *Corte Vecchia* werd genoemd.

In het onderhavige onderzoek zal ik de collectie als entiteit, zoals deze was ondergebracht, geordend en tentoongesteld in de beide collectieruimten, onderzoeken op de betekenis en functie, die de collectie en de ruimten kunnen hebben gehad voor de wijze waarop de vorstin zich representeerde. Mijn motivatie voor dit onderzoek wordt ingegeven door enerzijds het feit dat de positie van Isabella d'Este als politiek medebestuurder van de stadstaat Mantua nog nauwelijks werd betrokken in onderzoek naar haar verzamelpraktijken, en anderzijds doordat in het verleden het accent in onderzoek steeds hoofdzakelijk werd gelegd op haar kunstpatronage, waardoor de vraag welke indruk haar verzamelactiviteiten op anderen moet hebben gemaakt, op de achtergrond bleef. In de bestudering van de historie van de kunst is juist de laatste decennia meer aandacht ontstaan voor de perceptie van de beschouwer, een opvatting, die zoals we nu weten, inzichten kan verschaffen in de motieven voor de aanleg van verzamelingen en de betekenis ervan.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Onderliggende motieven van macht binnen kunstpatronage zijn een inmiddels niet meer onbekend fenomeen, waaraan de laatste decennia door kunsthistorici meer aandacht is besteed. Het betrekken van politieke omstandigheden in kunstpatronage legt een systeem bloot van wederzijdse beïnvloeding van kunst en macht. Heel duidelijk wordt dit in een uitgebreide studie naar de formele aspecten van visuele kunst als stijl en iconografie bij enkele publieke gebouwen in het Italië van de 14<sup>de</sup> tot de 16<sup>de</sup> eeuw en de perceptie ervan bij de contemporaine beschouwer. De visuele kunsten en de architectuur van de bestudeerde openbare werken blijken een breed scala aan uitdrukkingmogelijkheden te bezitten op het gebied van politiek machtsvertoon. Zie hiervoor Starn 1992. Eerder werd ook al stilgestaan bij de vraag hoe culturele activiteiten als hofceremonieel en vorstelijke praal aan vorstenhoven in Europa konden hebben bijgedragen aan de consolidatie of het vertoon van macht. Dit gebeurde tijdens de 67<sup>ste</sup> jaarlijkse bijeenkomst van de *College Art Association of America* in Houston in februari 1988. Deze bijeenkomst vond plaats onder de titel 'Images of Rule: The Role of the Arts, including Ceremony and Celebration, in the Affirmation or Critique of Rule in Europe 1400-1800'. Onder inzending van verschillende essays die betrekking hadden op dit onderwerp, werd gediscussieerd over hoe deze materie tot dusverre door kunsthistorici was besproken en werd de verwachting geuit, dat met nieuwe onderzoeksperspectieven nieuwe ontdekkingen konden worden gedaan over de relatie van machtsvertoon met kunst, hofceremonieel en festivals. Diverse studies hebben inmiddels verder inzicht verschaft in hoe culturele activiteiten als portretkunst, hofpatronage en het aanleggen van verzamelingen een belangrijke bijdrage konden leveren aan bestending van macht of uiterlijk vertoon van macht. Voorbeelden hiervan zijn de staatsportretten van Rudolf II door kunstenaar Arcimboldo uit de 16<sup>de</sup> eeuw, waarin de keizer wordt geafficheerd als heerser van de macrokosmos. Of het inzicht vanuit de verzamelcultuur dat een verzameling van *naturalia* en *artificialia* in haar grote verscheidenheid alle voortbrengselen van de aarde en alle vaardigheden van de mens toont en als



In dit onderzoek zal ik een aantal onderwerpen bespreken. Zo zal ik aandacht besteden aan de samenstelling, ordening en tentoonstelling van de verzamelobjecten in de twee voornaamste verzamelruimten, de *studiolo* en de *grotta*, zowel in de *Castello* als in de *Corte Vecchia*, en zal ik onderzoeken in welke mate de verzameling bekendheid genoot onder tijdgenoten en op welke wijze er op de verzameling werd gereflecteerd. Dit laatste veronderstelt toegankelijkheid tot de collectie en de collectieruimten door derden, een kwestie die aan de orde komt. Mogelijk wordt zo duidelijk in hoeverre de collectie en de ruimten een rol hebben kunnen spelen in het publieke leven van Isabella d'Este en of zij als zodanig een diplomatieke functie hebben gehad. Ook de kwestie van de naamgeving van de *grotta* stel ik aan de orde. De collectie van Isabella d'Este ontstond in de tijd waarin de vorstelijke *studiolo* een belangrijke rol vervulde voor vorsten in Italië. Het zou logischer zijn geweest als voor de verzamelruimte *grotta* de term *studiolo* zou zijn gebruikt. Het feit dat één van haar collectieruimten bewust *grotta* werd genoemd en deze aanduiding in de toekomst zou behouden, en sterker nog, dat de verzamelruimten van Isabella d'Este verder de geschiedenis zouden ingaan onder de naam *Appartamento della Grotta*, maakt de vraag naar het waarom van deze naam relevant. Dit wordt in mijn onderzoek betrokken.

In de omvangrijke literatuur die over de *grotta* is verschenen, wordt dit woord afwisselend met hoofdletter en met kleine letter geschreven. Ik heb geen directe toegang gehad tot de oorspronkelijke schriftelijke bronnen in de archieven van Mantua om te verifiëren hoe de *grotta* daarin voor komt. Vermoedens of mogelijke redenen waarom hoofdletters dan wel kleine letters zijn gebruikt kunnen daarom geen onderdeel uitmaken van dit onderzoek. In mijn onderzoek wordt *grotta* in beginsel zonder hoofdletter geschreven, tenzij de literatuur anders aanduidt.

### ***Methode van onderzoek en status questionis naar Isabella d'Estes collectie en collectieruimten***

De invalshoek van de beschouwer biedt een belangrijk verschil ten opzichte van de in het onderzoek naar Isabella d'Este steeds gehanteerde invalshoek van kunstpatronage. We zagen de gevolgen van deze methode al in het onderzoek van DaCosta Kaufmann naar de collecties van Rudolf II. De keizerlijke collecties, onder vorstelijke verzamelingen door hun verscheiden

---

zodanig verenigd de microkosmos, een theatrum mundi, representeert. Een dergelijke verzameling werd daarmee in de contemporaine tijd als een encyclopedische eenheid gezien, waarin al Gods scheppingen konden worden bewaard en bestudeerd en vormde de basis van de meeste *Kunst und Wunderkammers* van de 16<sup>de</sup> eeuw. Voor de eigenaar vormde zijn *Kunst- und Wunderkammer* een instrument om zijn heerschappij over de wereld te symboliseren. Voor de staatsportretten van Arcimboldo zie DaCosta Kaufman 2009. Voor de encyclopedische verzameling zie Scheicher 2005, pp. 31-32.

samenstelling en grootte al te beschouwen als uitzonderlijk, zijn daarnaast opmerkelijk vanwege het publieke karakter door de toegankelijkheid en door samenstelling en wijze van ordenen en tentoonstellen. Er is hierdoor een sterke aanleiding de collecties op te vatten als een bewijs van keizerlijke grandeur en rechtvaardiging van politieke macht. Contemporaine getuigenissen naar aanleiding van bezoeken aan de collecties door derden, onder wie zich naast de gebruikelijke hofkunstenaars, -schrijvers, en wetenschappers, bovenal ook hoogwaardigheidsbekleders als kardinalen, ambassadeurs, en lagere vorsten hebben bevonden, en de giftcultuur die deze laatste bezoeken met zich brachten, spreken wat dat betreft boekdelen.<sup>5</sup> Net als het feit dat de vertrekken, waarin de bulk van de collecties was opgesteld, werden gebruikt voor de eerste ontvangst van hoogwaardig politiek bezoek of juist werden getoond vlak voor vertrek: met nog verse herinneringen kon thuis verslag worden gedaan van wat men had gezien. Wat ze zagen was niet zomaar een opeenhoping van een schijnbaar onoverzichtelijke hoeveelheid zeldzame en kostbare objecten, maar, zo getuigen de inventarislijsten die tussen 1607 en 1611 in opdracht van de keizer werden opgesteld<sup>6</sup>, juist een indrukwekkende vorstelijke collectie, die de grote verscheidenheid en de schone ordening

---

<sup>5</sup> Deze giftcultuur hield in dat het verrichten van schenkingen onder vorsten unaniem werd aangemerkt als een openlijk vertoon van *virtus*, waarmee algemeen was geaccepteerd dat een vorst zijn waarde uitdrukte middels zijn collectie. Keizer Rudolf II demonstreerde zijn keizerlijke status via zijn collectie door er uitzonderlijke objecten uit te schenken aan andere vorsten. DaCosta Kaufmann, 1978, pp. 22-23. Zie ook DaCosta Kaufmann 1982, p.11.

Ambassadeuren werden gewoontegetrouw rondgeleid langs de verzameling en officiële staatsbezoeken vonden plaats in de vertrekken waar de keizer zijn voornaamste kunstobjecten had uitgesteld. Van hooggeplaatste bezoekers komen signalen af dat de collectie zijn keizer waardig was; de kwaliteit en de kwantiteit van de objecten en vooral de diversiteit van de collecties maakten grote indruk. DaCosta Kaufmann 1978, pp. 23 en 27 en Bauer 1976, p.XIV.

Rudolf II is niet de eerste Habsburgse machtshebber die zijn verzameling gebruikte om zich te positioneren; Margaretha van Oostenrijk (1480-1530), in 1507 Landvoogdes van De Nederlanden, was één van de eersten binnen de familie van de Habsburgers om te onderkennen dat de vorstelijke collectie een belangrijke bijdrage kon leveren aan het beeld van de vorstelijke familie. Mac Donald verdedigt overtuigend de stelling dat de landvoogdes met opzet en ostentatief objecten (*exotica*), die door de ontdekking van de Nieuwe Wereld naar Europa werden gebracht, onder haar Europese collectie heeft gemengd, met het doel de machtsverhoudingen binnen Europa duidelijk te stellen. MacDonald 2002, p.660.

<sup>6</sup> Deze inventarislijsten, volgens Scheicher opgesteld in opdracht van de keizer (Scheicher 1979, p. 148), werden pas in 1977 ontdekt. Na uitgebreide bestudering ervan is gebleken dat de latere inventarislijsten uit 1619 en 1621 de collectie in een verkeerd daglicht hebben gesteld: in navolging van de interpretatie van Julius Schlosser is de collectie steeds gekarakteriseerd als een wanordelijke en visieloze opeenhoping van zeldzame en kostbare objecten. De vroegere lijsten tonen echter een geheel anders te interpreteren collectie; ze geven een nauwkeurige opsomming van de objecten en verwijzen per object regelmatig naar de plaats waar deze zich in de collectie bevond. Verder zijn in de marges van de lijsten verwijzingen aangebracht, zoals pentekeningetjes van voorwerpen, opmerkingen en aanduidingen, welke aangaven waar men de beschreven objecten precies kon vinden. Impey 1985, p.47. Veel objecten waren in kisten opgeborgen, maar konden via deze aanwijzingen in de marges worden gelocaliseerd. Bauer 2008, p.XIX-XX. Uit onderzoek is gebleken dat de vroeg gedateerde lijsten een aanzienlijk betrouwbaar beeld bieden van hoe Rudolf II zelf zijn verzameling moet hebben ervaren: deze werden gedurende zijn laatste levensjaren opgesteld, terwijl de later gedateerde lijsten, na zijn dood, om politieke redenen werden geconcipeerd. Er bestaan sterke vermoedens dat delen van de collectie tijdens de tumultueuze dagen van de Boheemse Opstand te gelde moesten worden gemaakt om de rust binnen het keizerrijk te herstellen. Bauer 2008, pp. XIII-XIV.

van de natuur en de volheid van Gods scheppingen weerspiegelde. Rudolf II had een verzameling aangelegd die was geordend volgens het principe van het classificatiesysteem van de generieke klassen *naturalia* en *artificialia*, een principe dat ook bij andere vorstelijke verzamelingen uit deze tijd is aangetroffen en moet worden gezien als de wereld bijeengebracht onder één dak. Rudolf II was heerser van de wereld en zijn collecties reflecteerden zijn heerschappij.

Volgens een dergelijke methode werden collectie en collectieruimten van Isabella d'Este, nog niet benaderd. Kunstpatronage voerde met regelmaat de boventoon, en vaak ook werden onderwerpen in onderdelen in studie betrokken, waardoor onderzoek nog niet heeft kunnen leiden tot een integraal begrip van hoe derden de collectie in de specifieke collectieruimten zagen. Ik zal dit met mijn onderzoek trachten te doen, enerzijds door betekenis en functie van de collectieruimten te bespreken en anderzijds door de collectie in haar geheel te schetsen, met de aanwezigheid van te vaak onopgemerkt gebleven objecten, die in de onderzoeken naar de schilderijen en de antiquiteiten op de achtergrond raakten. Dit is het geval voor *artificialia* als uurwerken en wetenschappelijke instrumenten, en geldt eveneens voor de categorie *naturalia* die vaak alleen zijdelings en incompleet zijn behandeld. Objecten binnen deze categorieën zullen in mijn onderzoek worden besproken op hun betekenis, evenals de portretten van humanistische geleerden en filosofen en de *mappo mundi*, de cartografische materialen, die, en dat is op beduidend kleinere schaal bekend, eveneens tot haar verzameling behoorden. De objecten zullen summier worden beschreven op basis van hun locatie in de verzameling en hun mogelijke betekenis voor de verzamelaar en voor beschouwers.

Naar de verzamelruimten van Isabella d'Este is veelvuldig onderzoek gedaan. Egon Verheyen betrok de *studiolo* en de *grotta* (zij het een stuk summier) in de *Castello* en later in de *Corte Vecchia* in zijn reconstructie naar de plaats van de schilderijen in beide situaties.<sup>7</sup> Naar de *grotta* in het bijzonder werden belangrijke onderzoeken verricht door Clifford Brown, die in zijn studie naar de antiquiteitencollectie steeds in aanraking kwam met deze verzamelruimte, waar de bulk van de collectie was ondergebracht. In een essay uit 1976 bracht Brown voor het eerst de vraag naar de herkomst en de mogelijke betekenis van het woord *Grotta* aan de orde.<sup>8</sup> De vraag werd vergezeld van enige suggesties, maar bleef op dat moment onbeantwoord. Brown stelde vast dat deze naam voor een verzamelruimte als uniek mocht worden beschouwd en dat na Isabella d'Este geen andere verzamelruimte onder deze

---

<sup>7</sup> Verheyen 1971.

<sup>8</sup> Brown 1976, pp. 331-332.

naam bekend is geworden. Ook latere onderzoeken van zijn hand lieten de vraag naar de herkomst van de naam *grotta* voorsnog onbeantwoord. Pas in zijn laatste onderzoek naar de privé-vertrekken van Isabella d'Este, waarin Brown een overzicht geeft van de ontwikkeling van de vertrekken voor, tijdens en na Isabella d'Este, uitte Brown zijn vermoeden dat de *grotta* als een *studiolo* moet worden beschouwd en dat de naam *grotta* mogelijk verwijst naar haar 'ondergrondse' locatie in het paleis.<sup>9</sup>

Een belangrijk overzichtswerk van de ontstaansgeschiedenis van de *studiolo* in Italië, waarin ook de verzamelvertrekken van Isabella d'Este worden besproken, is dat van Wolfgang Liebenwein.<sup>10</sup> In dit onderzoek van Liebenwein komt eveneens de vraag naar de herkomst van de naam *grotta* voor, maar worden geen nieuwe feiten naar voren gebracht. Liebenwein veronderstelde dat de *grotta* als verlengstuk van de *studiolo* mocht worden beschouwd die te klein was geworden voor de uitdijende collectie.<sup>11</sup> Een belangrijke bijdrage in onderzoek naar de patronage van Isabella d'Este vormt die van Stephen Campbell. In zijn studie naar de iconografische interpretatie van de schilderijen in de *studiolo*, betreft Campbell nauw de collectie en de bibliotheek van Isabella d'Este. Met oog voor detail beargumenteert Campbell dat de schilderijen gelezen moeten worden aan de hand van circulerende literatuur en de inhoud van haar bibliotheek, de objecten in haar collectie en de leefomstandigheden in een op persoonlijk en politiek vlak turbulente tijd.<sup>12</sup> Volgens Campbell moet de *studiolo* van Isabella d'Este worden beschouwd als een declaratie van haar status, het voorrecht van de echtgenote van een vorst, bestemd voor bestuurlijke activiteiten en ontspanning of studie.<sup>13</sup> De *grotta* werd daarbij gebruikt als aanvullende ruimte voor haar collectie<sup>14</sup> en Campbell betoogt verder dat de naam *grotta* zowel mythologische als literaire connotaties kent. De mythologische betekenis is te danken aan het werk van Plinius de Oudere, die in zijn rond 60 na Chr. geschreven *Historia Naturalis* de kunstmatig van puimsteen gemaakte grotachtige omgeving beschrijft, die in Romeinse villa's werden nagebouwd en ook wel musea werden genoemd; de plaats waar de Muzen leefden. De literaire connotatie met de grot ligt rond 1500 verankerd in de dichtkunst waarin de natuur wordt verheerlijkt als extraordinaar vaardige maker van wonderlijke en zeldzame objecten; de grot was daarbij het architectonische

---

<sup>9</sup> Brown 2005.

<sup>10</sup> Liebenwein 1977, pp. 103-127.

<sup>11</sup> Ibid. p.107.

<sup>12</sup> Campbell 2006.

<sup>13</sup> Ibid. pp. 62-63.

<sup>14</sup> Ibid. p. 48. Campbell refereert in zijn studie naar de *studioli* van Isabella d'Este, maar maakt niet helemaal duidelijk of dit betrekking heeft op de beide *studioli* in de *Castello* en later de *Corte Vecchia*, danwel mogelijk op de situatie dat zij steeds twee verzamelvertrekken tegelijkertijd tot haar beschikking had. Ibid. p. 61.

instrument waarmee de natuur zich zelf decoreerde met de door haar voortgebrachte zeldzame en kostbare producten.<sup>15</sup>

Waar Campbell in zijn bespreking van de patronage van Isabella d'Este dus grote betekenis hecht aan de betekenis van klassieke en mythologische literatuur in de kringen van Isabella d'Este, hanteert Beth Cohen in haar exclusieve onderzoek naar de ontwikkeling en decoratie van de 'grotte' een meer archeologische benadering, die vooral in de beschrijving van de sfeer waarin de *grotta* in de *Castello* ontstond tot uitdrukking komt.<sup>16</sup> Cohen beargumenteert dat de architectuur en decoratie van de *grotta*, onder directe supervisie van hofkunstenaar Andrea Mantegna, mogelijk geïnspireerd zijn geweest op de in 1480 ontdekte *Domus Aurea*, het enorme paleis dat de Romeinse keizer Nero na 64 na Chr. in het centrum van Rome had laten bouwen, en dat na de ontdekking open werd gesteld voor bezoekers.<sup>17</sup> Men dacht toen dat dit bouwwerk ook in de eigen tijd ondergronds was geweest, reden waarom opgegraven klassieke bouwwerken grotten werden genoemd.<sup>18</sup> Mogelijke inspiratiebron voor het boogvormige plafond in de *grotta* in de *Castello* vormde het rijkelijk gedecoreerde boogplafond dat nog restte van dit paleis, welke de bezoekers, lopend over het puin, van vlakbij hebben kunnen zien. In de tijd waarin alles wat in relatie stond met de klassieke oudheid sterk in de mode was vormde de *Domus Aurea* een belangrijk referentiepunt voor kunstenaars en hun opdrachtgevers.

Verwarrend is dat in de literatuur met de naam *grotta* niet steeds dezelfde ruimte wordt aangeduid. Niet alleen wordt bij gebruik van de naam *grotta* soms verzuimd aan te geven over welke van de twee *grotte* het precies gaat, zodat alleen de erbij vermelde tijdsaanduiding uitsluitel verschaft, maar ook is er onduidelijkheid over welke ruimte nu precies met de naam *grotta* werd bedoeld. Sommigen stelden dat met de naam *grotta* alleen het vertrek onder de *studiolo* in de *Castello* is bedoeld, anderen meenden dat de term ook de *studiolo* omvat. De benaming *Appartamento della Grotta*, die met regelmaat in de literatuur voorkomt, roept niet minder misverstanden op.<sup>19</sup> Deze laatste aanduiding komt voor in één

---

<sup>15</sup> Campbell 2006, pp. 65-69.

<sup>16</sup> Cohen 2003, pp. 323-369, en in het bijzonder pp. 343 en 345.

<sup>17</sup> Ibid., p. 344.

<sup>18</sup> Ibid., pp. 344-345. De naam *grotesque* voor de geschilderde fantastische decoraties die later muren in paleizen en buitenhuizen zou sieren, is hiervan afgeleid.

<sup>19</sup> Brown was van mening dat *Appartamento della Grotta* zowel verwijst naar de *studiolo* en de *grotta* in de *Castello* als naar deze beide ruimten in de *Corte Vecchia*. De naam *Grotta* zou eveneens op beide ruimten, als op ieder van deze vertrekken afzonderlijk, toepasbaar zijn geweest. Brown 1976, pp. 324 en 331-332. Maar Kolsky en Verheyen meenden dat tijdens Isabella d'Estes verblijf in de *Castello* men een scherp onderscheid wist te maken tussen de *studiolo* en de *grotta*. Verheyen 1971, p. 2, nt. 4, waarin hij stelt dat de naam *grotta* pas vanaf de 16<sup>de</sup> eeuw alle vertrekken van Isabella ging beslaan. Kolsky 1989, p. 232, nt.4. In zijn laatste publicatie over de vertrekken van Isabella d'Este in 2005 lijkt Brown inmiddels van het punt uit te gaan dat met *grotta* alleen het

van de belangrijkste schriftelijke bronnen die betrekking hebben op de collectie van Isabella d'Este, de inventarislijst uit 1542 van notaris Odoardo Stivini. De aanduiding *Appartamento della Grotta* verwijst daar expliciet naar de *grotta* en de *studiolo* in de *Corte Vecchia*. Ik mijn onderzoek houd ik mij aan deze aanduiding. De door mij bestudeerde correspondentie uit de archieven van Mantua, die in de gebruikte literatuur is opgenomen, geven mij aanleiding in mijn onderzoek met de naam *grotta* de enkele verzamelruimten aan te duiden, die zich in de *Castello* onder de *studiolo* en in de *Corte Vecchia* achter of na de *studiolo* bevond.

De literatuur over de collectie gaat vanuit de gedachte van kunstpatronage vaak over de schilderijen en de antiquiteiten. Naar de collectie van antiquiteiten verrichtte vooral Brown gedurende een groot deel van zijn leven onderzoek, en wijdde er diverse publicaties aan.<sup>20</sup> Deze hebben geleid tot een zo nauwkeurig mogelijk reconstructie van de samenstelling, ordening en tentoonstelling van de objecten in de *studiolo* en de *grotta*. Het feit dat de inventarislijst uit 1542 alleen betrekking heeft op de *studiolo* en *grotta* in de *Corte Vecchia* bemoeilijkt wel het onderzoek naar de situatie in de *Castello*. Wat in zijn onderzoeken opvalt is dat de focus vooral is gelegd op de antiquiteiten en hun moderne equivalenten en de categorie van de *naturalia* relatief weinig aandacht kreeg.<sup>21</sup> Giuseppe Olmi is wat dit betreft in zijn omschrijving van de collectie van Isabella d'Este als een bijeengebrachte schat van antieke objecten, schilderijen en *naturalia* en *mirabilia* ondubbelzinniger. Olmi die de visie van Brown dat de collectie moet worden gezien als een symbool van de continuïteit van de

---

vertrek werd aangeduid waarin zich zowel in de *Castello* als later in de *Corte Vecchia* de antiquiteitscollectie heeft bevonden. Brown 2005, pp. 36-38. In de publicatie van Liebenwein werd van de *grotta* gesproken als betrekking hebbend op de *studiolo* in wording of op het gehele appartementencomplex van Isabella d'Este in de *Castello*. Pas na 1505 zou daadwerkelijk een vertrek zijn ontstaan dat de naam *grotta* kreeg. Liebenwein 1977, p. 107. Liebenwein was wel van mening dat de naam *grotta* een bewuste keuze was aangezien onderdanen aan het hof van Mantua in staat te onderscheiden tussen *studiolo* en *grotta*, terwijl buiten het hof de naam *grotta* ook wel voor beide vertrekken werd opgevat. Pas na de dood van Isabella d'Este zou de benaming voor haar gehele appartementencomplex, ook de *camerini*, zijn gebezigd. Liebenwein 1977, p. 125.

<sup>20</sup> Belangrijke vernieuwende bijdragen in onderzoek naar de antiquiteitscollectie vormen de volgende publicaties van Brown, soms in samenwerking met anderen. In 1976 publiceerde hij voor het eerst zijn onderzoek naar de samenstelling van de antiquiteitscollectie, naar aanleiding van nieuw vrijgekomen delen uit de correspondentie in de archieven van Mantua. Aan de hand van deze correspondentie van en rondom Isabella d'Este constateerde Brown dat voor een nauwkeurige reconstructie van de verzameling de correspondentie en de inventarislijsten van de collectie als elkaar aanvullende bronnen moeten worden beschouwd, aangezien was gebleken dat deze elkaar niet geheel overlappen. In 2002 volgde in samenwerking met Anna Lorenzoni en Sally Hickson een uitgebreider onderzoek naar de collectie waarin een meer complete reconstructie kon worden gegeven, deze keer werden ook enkele *naturalia* beschreven, van de samenstelling van de collectie van voornamelijk antiquiteiten en de ordening in de *studiolo* en de *grotta* in de *Corte Vecchia*. Overige publicaties van Brown in 1977 van hem zelf, en in 1978 in samenwerking met Anna Lorenzoni, beschrijven de *grotta* als collectieruimte en de collectie antiquiteiten in de *grotta*. Dit zijn de publicaties die ik heb gebruikt binnen mijn onderzoek. Voor andere publicaties van Brown die direct danwel zijdelings betrekking hebben op onderzoek naar Isabella d'Este verwijs ik naar Campbell 2006, pp. 380.

<sup>21</sup> Brown 2002, pp. 330-346, en p. 359.

Gonzaga dynastie in Mantua ondersteunt<sup>22</sup>, geeft anders dan Brown wel betekenis aan de *naturalia* en *mirabilia* in de collectie. De aanwezigheid van deze categorie, waarvan de aanwezigheid in collecties voor Isabella d'Este ook al sprake was in de collectie van de Medici, duidt volgens hem niet zozeer op een belangstelling voor de natuur, maar uit een hang bij deze verzamelaars naar vermoede magische en heilzame krachten en uit curiositeit.<sup>23</sup> Een verdere toevoeging aan de betekenis van de collectie voor Isabella d'Este en voor tijdgenoten doet Campbell in zijn studie naar de betekenis en functie van de schilderijen in de *studiolo* van Isabella d'Este. Naast dat in zijn werk voor het eerst de aanwezigheid van een preparaat van een misvormde hond wordt genoemd, besteedt Campbell kort aandacht aan andere *naturalia* in de collectie, die hij bespreekt in het licht van de rol van de natuur in poëzie en kunst.<sup>24</sup> Gegeven het feit dat zijn onderzoek is gericht op onderdelen van de collectie die een belangrijke rol hebben kunnen spelen in de totstandkoming en de iconografie van de schilderwerken, is deze keuze begrijpelijk. In zijn werk schetst Campbell een beeld van hoe manuscripten en boeken uit de bibliotheek van Isabella d'Este en haar eigen kennis van de klassieke oudheid waartoe het bezit van aan de klassieke oudheid gerelateerde objecten leidde, de basis moeten hebben gevormd voor de werken van Mantegna, Costa, Da Correggio en Perugino, nu in het Museum du Louvre in Parijs.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Olmi 2005, pp. 82-83. De publicatie van Brown waar Olmi naar verwijst heb ik niet in mijn onderzoek betrokken. Het betreft C.M. Brown, *La Grotta di Isabella d'Este. Un simbolo di continuità dinastica per i duchi di Mantova*, Mantua 1985.

<sup>23</sup> Olmi 2005, p. 84.

<sup>24</sup> Campbell 2006, p. 137. Isabella d'Este zou in 1512 een preparaat in bezit hebben gekregen van een hondenreu en –teef, die met de koppen aan elkaar waren gegroeid. Andere *naturalia* hier genoemd zijn een stuk kwarts met plantenfossielen, een narwaltand, grote slakkenhuizen (waarschijnlijk zeeschelpen), stukken koraal, en de tand van een haai.

<sup>25</sup> Over de interpretatie van deze schilderijen heeft Egon Verheyen in 1971 een studie gepubliceerd, waarin hij concludeerde dat binnen de context van Isabella d'Estes persoonlijke motto's en deviezen, en van haar artistieke en literaire interesses, morele kwaliteiten het hoofdthema vormden. Volgens Verheyen, die tevens een reconstructie maakte van de *studiolo* in de *Castello* en de *Corte Vecchia*, reflecteren de allegorische werken de strijd van de belangrijkste deugden die golden binnen de aristocratie, waarbij voor de vrouw belangrijkste deugd kuisheid wordt gevolgd door de overwinning op de overige ondeugden door rede, wijsheid, kennis en muziek. In de voltooiing van de tweede *studiolo* in de *Corte Vecchia* wordt volgens schrijver het persoonlijke manifest van Isabella d'Este getoond. Het manifest van een integere vrouw die bestand is tegen de ondeugden en deze overwint, en daarmee getuigenis aflegt van een nieuw zelfbewustzijn. Verheyen 1971, pp. 50-51 en 62-64. Campbell gaat het gewicht dat de Renaissancemoraal in de schaal legt en de achterliggende gedachte dat de onderwerpen van de schilderijen voornamelijk zijn ingegeven doordat de opdrachtgever vrouw was, niet ver genoeg. Volgens hem is deze visie, die lang de boventoon heeft gevoerd, er zelfs de oorzaak van dat bijna 30 jaar lang cruciale aspecten onderbelicht zijn gebleven. In zijn werk van 2006 streeft Campbell naar een begrip van het iconografische programma met een meer diepgaande betekenis. Eén die niet alleen maar rekening houdt met het uitgebreide literaire en humanistisch getinte milieu aan het Hof van Mantua, maar waarin juist een belangrijke literaire rol is gereserveerd voor *Amor*, god van de liefde, en zijn tegenspelers *Venus* en *Anteros*. Het is voor het eerst dat in onderzoek naar deze schilderijen de werken in de context van Isabella d'Estes bibliotheek worden betrokken en klassieke en contemporaine (hof)literatuur ruim baan krijgt. De schilderijen in de *studiolo* doen met de vertelling van hun ingewikkelde verhaal volgens Campbell appèl op het innerlijke van de beschouwer en vormen, in hun samenhang met de rest van de collectie van Isabella d'Este in de *studiolo* en de

Twee tentoonstellingen, die in de jaren tachtig van de vorige eeuw plaatsvonden in Parijs en Wenen, en werden ondersteund door uitgebreid wetenschappelijk onderzoek dat werd gepubliceerd in de bijbehorende tentoonstellingscatalogi, droegen in belangrijke mate bij aan de kennis waarover we nu beschikken en het beeld dat we ons kunnen vormen van de collectieruimten en de collectie van Isabella d'Este.<sup>26</sup> Maar ook na deze tentoonstellingen zijn vragen blijven openstaan naar de betekenis van de *grotta* en de collectie voor Isabella d'Este. Deze *grotta*, die begon als een diep verscholen verzamelruimte in het paleis in Mantua en met de *studiolo* als *anticamera* eindigde onder de *Appartamento della Grotta* in de *Corte Vecchia*, is een kunsthistorisch verschijnsel dat zich in deze vorm binnen de geschiedenis van de verzamelcultuur voor het eerst voordeed en zich als zodanig niet meer zou herhalen.<sup>27</sup>

### ***Indeling betoog***

Dit onderzoek naar de representatieve functie voor Isabella d'Este van de vorstelijke verzameling en de betekenis van de *grotta* daarin kan via een aantal criteria worden doorlopen. Dit zijn de mate van bekendheid en toegankelijkheid van de collectieruimten en de functie die deze hadden voor de eigenaar en de samenstelling van de collectie, hoe de objecten van de collectie in deze ruimten geordend en tentoongesteld.

Het volgende hoofdstuk gaat in op de historische persoon van Isabella d'Este, en licht de culturele context toe van haar positie als vorstin aan het hof van Mantua, in haar functie van medebestuurder van dit vorstendom. De hofentourage en de bijgevolg maatschappelijk relevante aspecten als het hebben van een collectieruimte en een collectie zullen hierin worden betrokken.

In hoofdstuk 3 staan de collectieruimten zelf centraal. Ik beschrijf fysiek uiterlijk en ligging van de *studiolo* en de *grotta* binnen het stadspaleis, en onderzoek het belang van die ligging in de context van de gangbare locatie van de mannelijke *studiolo*. Aanknopingspunt hiervoor vormt de theorie van Leon Battista Alberti, dat de *studiolo* tot een noodzakelijk onderdeel maakte van de woonvertrekken van de vorst. Doordat de *studiolo* binnen de bestudering van de vorstelijke verzamelcultuur als een instrument moet worden gezien van de

---

*grotta*, voor de vorstelijke eigenaar een uitgelezen manier om zich sociaal en politiek te manifesteren. Kennis vormt in dit proces een belangrijk sleutelwoord. Campbell 2006, pp. 69-75.

<sup>26</sup> Voor de catalogi van de beide tentoonstellingen zie Béguin 1975, en Ferino-Pagden 1994.

<sup>27</sup> Brown 1976, p. 332. Brown doet de interessante suggestie dat de *grotta* in het geval van Isabella kan worden beschouwd als een alternatief van de *studio*, *studiolo* of *scrittoio*. Hij werkt de suggestie niet verder uit, maar stuurt de lezer wel in de richting van de gedachte dat mogelijk een verband moet worden gelegd tussen de kostbare hardstenen vazen in de collectie van Isabella d'Este en de vaas die op de oven staat van Vulcanus in de grot in het werk van Andrea Mantegna, *Mars en Venus*, bestemd voor de eerste *studiolo* van Isabella.



vorst voor de uitoefening van zijn publieke taken, heeft deze ruimte ook een conceptuele betekenis, waaraan een sterke mannelijke connotatie moet worden verbonden. In mijn onderzoek betrek ik de invloed van dit proces op de wijze waarop Isabella d'Este haar verzamelruimten betekenis gaf en betrek hierin hoe de omgeving de *studiolo* en de *grotta* zag. Daardoor kan de culturele functie van de collectieruimten van de vorstin in perspectief worden plaatsen tot het culturele fenomeen van de *studiolo* van de vorst.

Binnen deze conceptuele betekenis van de vorstelijke *studiolo* zal opnieuw de vraag naar de naam *grotta* aan de orde komen. In de context van de maatschappelijk heersende visie op bezit en functie van een *studiolo* in deze tijd, lijkt de noodzaak aanwezig de gedachte dat de *grotta* kan worden gezien als een tweede *studiolo* voor de collectie van Isabella d'Este, meer te nuanceren. In het onderzoek naar de functie van de *grotta* moet de mogelijkheid worden overwogen, dat deze verder gaat dan louter vrouwelijke verzamelruimte. Aan de mate waarin de *grotta* voor derden toegankelijk is geweest, moet groter gewicht worden toegekend, dan tot nu toe werd gedaan. Enerzijds omdat de eigenaar een vrouw is geweest en voor de meeste vrouwen een publiek leven niet voor de hand lag. Anderzijds omdat de samenstellingen ordening van de collectie hiertoe aanleiding geeft.

De collectie wordt in hoofdstuk 4 besproken. Samenstelling van de verzameling en ordening van de objecten onderling binnen de verschillende verzamelruimten, vormen hier het middelpunt. Objecten waaraan voorheen onvoldoende aandacht werd besteed, worden nu ook binnen de vorstelijke collectie als entiteit betrokken. De betekenis van de vorstelijke collectie binnen de context van de culturele positie van Isabella d'Este, vormt hierbij het uitgangspunt. Aard en consequenties van de verzamelactiviteiten van Isabella d'Este zullen binnen dit kader worden besproken. Hetzelfde wordt gedaan met de objecten uit de verzameling van Isabella d'Este als betekenisdragers binnen de vorstelijke verzamelcultuur.

In hoofdstuk 5 komt aan de orde binnen welk sociaal cultureel gebied Isabella d'Este zich als verzamelaar en bestuurder kon bewegen. Dit gebied wordt dus enerzijds gevormd door de culturele betekenis van de belangrijkste vorstelijke verzamelruimte van haar tijd, de *studiolo*, en anderzijds door de Renaissance deugden die werden verbonden aan de sociaal culturele positie van man en vrouw. De ontwikkeling van de betekenis van de *studiolo* van persoonlijke naar publieke ruimte, in de context van begrippen die van oudsher sterk waren verbonden aan dit vertrek de *vita contemplativa* en de *vita activa*, maakt deel uit van dit hoofdstuk. De vraag die hier relevant is, is of het voor vrouwen überhaupt mogelijk was een *studiolo* te bezitten, die op dit vlak hetzelfde representeerde als voor de mannelijke vorst. Deze vraag heeft direct betrekking op de relatie van de vrouw met het publieke leven, en op

afbakening van het aanvaardbare daarin. In de situatie van Isabella d'Este als vrouwelijke medebestuurder van een stadstaat is dit een relevante vraag, waarop in dit hoofdstuk dieper zal worden ingegaan.

In de relatie van de vorst met de *studiolo* komt nog een andere relatie naar voren, namelijk die van de vorst met de vorstelijke deugden. Ook dit aspect heeft een politieke betekenis. De in maatschappelijke context geformuleerde deugden in de Renaissance zijn immers niet alleen mede bepalend geweest voor de culturele betekenis van de *studiolo* als conceptuele ruimte, maar hebben tevens de gewenste inhoud van deze ruimte vastgelegd. De samenstelling van de collectie zegt daarmee dus veel over de mogelijkheden van politieke representatie van de eigenaar. De vraag hier is hoe dit bij Isabella d'Este heeft uitgepakt en op welke wijze zij de deugden die in de Renaissance werden verbonden aan haar status, invulling heeft gegeven.

Mijn onderzoek gaat over de collectie als instrument van representatie voor Isabella d'Este en de rol en betekenis en functie van haar collectieruimten. Niet vanuit het standpunt van kunstpatronage, maar vanuit het perspectief van de beschouwer. De iconografische betekenis van de schilderijen in de *studiolo* wordt alleen in het onderzoek betrokken als deel van de totale collectie. Hetzelfde geldt voor de bibliotheek van Isabella d'Este, die ik in mijn onderzoek alleen kan betrekken ter illustratie van de kennis van Isabella d'Este en haar positie binnen humanistische kringen. Dit onderzoek benadrukt slechts het belang van de bibliotheek als één van de draagvlakken voor het opdoen van kennis. Kennis ofwel wijsheid, heeft aan de wieg gestaan van de vorstelijke verzameling en vormt ook in de tijd van Isabella d'Este als belangrijke vorstelijke deugd een kader voor positie en handelen van de vorst.

## Hoofdstuk 2. Isabella d'Este aan het hof van Mantua

### *Inleiding*

Sinds de eerste publicaties in de vorige eeuw over Isabella d'Este, in beweging gekomen door de ontdekking aan het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw van een omvangrijke hoeveelheid schriftelijk historisch materiaal in de gemeentelijke archieven van Mantua, hebben zowel haar persoon van vorstin in de Renaissance, als haar kunstpatronage en -collectie een aantrekkelijke bron voor onderzoek gevormd.<sup>28</sup> De publicatie van de correspondentie vanuit deze archieven heeft geleid tot een indrukwekkende stroom aan literatuur en onderzoek, die tot aan de dag van vandaag voortduurt. Wat kan immers meer aantrekkingskracht hebben, dan de hoogstpersoonlijke brieven rondom een zo intrigerende historische persoon. De ruim 30.000 brieven van, naar en rondom Isabella d'Este geven een goed historisch beeld van deze vrouw, in de belangrijke ontwikkeling waarin het relatief kleine vorstendom Mantua zich nationaal en internationaal positioneert.<sup>29</sup> Vele passages uit deze brieven werden al voor onderzoek gebruikt en openbaar gemaakt.<sup>30</sup> De Italiaanse taal niet machtig zijnde, moest ik mijn keuze uit deze schat aan schriftelijke bronnen beperken tot wat al eerder werd vertaald, aangevuld met in bestaande literatuur opgenomen citaten uit brieven. Dit brengt het risico met zich mee dat steeds 'hetzelfde' wordt gezien, en soms 'het andere' onopgemerkt kan blijven.

In de afgelopen eeuwen is in onderzoeken Isabella d'Este doorgaans uiteenlopend tegemoet getreden, terwijl ook op contemporaine bronnen niet blind kan worden gevaren. Volgens sommigen was zij van een bijzondere schoonheid.<sup>31</sup> Volgens anderen weer niet.<sup>32</sup> Zij

---

<sup>28</sup> Het is aan Alessandro Luzio en Rodolfo Reinier te danken dat toegang tot de gemeentelijke archieven en de correspondentie met de geschiedenis van Isabella d'Este mogelijk is geworden. Aan het einde van de 19<sup>de</sup> eeuw begonnen zij onder de discipline van de Italiaanse Letterkunde hun bevindingen te publiceren. Een lange lijst van deze publicaties is opgenomen in de literatuurlijst in Campbell 2006, pp. 387-388.

<sup>29</sup> Het vermoeden bestaat dat dit aantal lang niet alle brieven vertegenwoordigt, maar dat bij de archivering de keuze is gemaakt om de brieven met een hoogst persoonlijk karakter niet in de publieke archieven op te nemen. De brieven tonen het belang voor vrouwen voor het opbouwen van hun netwerken via briefschrijven. Zoals Shemek heeft aangetoond, was dit bij uitstek het aan vrouwen toegestane medium om deel te nemen aan activiteiten buiten het huishoudelijke domein, dat exclusief aan de vrouw toebehoorde. Schrijven bood de mogelijkheid van persoonlijk contact, en nog belangrijker, de mogelijkheid politiek te bedrijven dat exclusief mannelijk domein was. De brieven uit de gemeentelijke archieven tonen een portret van een politiek, diplomatiek en cultureel invloedrijke vrouw. Ames-Lewis 2012, pp. 8-9. Shemek 2005, pp. 123-140.

<sup>30</sup> Vooral Brown heeft in zijn onderzoeken steeds de beschikbare correspondentie betrokken (zie Brown 1976, 2002 en 2005). In Campbell is een appendix opgenomen, afkomstig van Brown, met vertaalde correspondentie die betrekking heeft op de opdrachten van Isabella d'Este voor de schilderijen voor haar studiolo. Campbell 2006, pp. 280-301.

<sup>31</sup> Portretten van Isabella d'Este zullen in het algemeen moeten worden opgevat als sterk geïdealiseerd. In de Renaissance is het niet zozeer de precieze gelijkenis van de geportretteerde die voorop staat, als wel het tonen van de bij de persoon passende idealen en eigenschappen die nodig waren voor realisatie van het doel, waartoe het portret diende. Het profielportret met de traditionele nobele idealen van schoonheid en kuisheid, werd daardoor voor het portretteren van de aristocratische vrouw altijd toegepast. Jacobus 1993, p. 95. Voor een studie

zou een ideale echtgenote en moeder zijn geweest.<sup>33</sup> Of zij zou zich juist als echtgenote competitief hebben opgesteld.<sup>34</sup> Zij zou vrouwelijk of juist viriel zijn<sup>35</sup>, kritisch en zuinig tot zelfs hebzuchtig, gezien het door haar zelf uitgesproken ‘onverzadigbare verlangen’ naar antiquiteiten.<sup>36</sup> Kleurrijke studies verschenen vanaf het begin van de 20<sup>ste</sup> eeuw over Isabella d’Este, die echter, slachtoffer van de sfeer in de eigen tijd, niet altijd recht hebben gedaan aan de werkelijkheid.<sup>37</sup> Ik deel de opinie van San Juan dat in onderzoek binnen de

---

van de portretten van Isabella d’Este zie Ames-Lewis 2012, pp. 100-161. Loftuitingen aan het adres van edelen en vorsten werden gedaan in de vorm van geschriften, zoals in het geval van schrijver en dichter Trissino rond 1513. Met woorden schetst Giangiorgio Trissino in *I Ritratti delle Bellissime Donne d’Italia* de schoonheid van Isabella d’Este op de populaire wijze van Petrarca’s gedichten voor Laura. Jacobus 1993, p. 95. Ook andere kwaliteiten konden voor dichters aanleiding vormen om met hun geschriften vorsten te prijzen. Voor de hofdichter aan het hof van Ferrara Niccolò da Correggio waren de prijzenswaardige eigenschappen van Isabella d’Este reden om tal van gedichten te wijden aan degene die hij “*La prima donna del mondo*” noemde. Prizer 1999, p. 36.

<sup>32</sup> De moeder van Isabella, Eleonora van Aragon, werd door tijdgenoten omschreven als klein, gedrongen en dik van gestalte, met groot hoofd en korte nek, donker haar, een smalle mond en kleine zwarte ogen. Kunstenaar Cosmé Tura zou haar volgens deze omschrijving hebben geportretteerd in een manuscript met de genealogie van de familie d’Este. Jacobus neemt aan dat de schoonheid van Isabella d’Este die van haar moeder niet of nauwelijks kan hebben overtroffen. Deze gedachte baseert de schrijfster op de aanname, dat Isabella d’Este een vastberadenheid politiek voerde ten aanzien van de controle over portretten, die van haar de wereld in zouden gaan. Jacobus 1993, pp. 94 e.v..

<sup>33</sup> In Cartwrights biografie van Isabella d’Este wordt op deze wijze over haar geschreven. Zie ook San Juan 1991, p. 67.

<sup>34</sup> Schrijver en dichter Ludovico Ariosto roemt in *Orlando Furioso*, een werk dat ook in de bibliotheek van Isabella d’Este te vinden is geweest, Beatrice d’Este om haar goede eigenschappen en deugden die zij haar echtgenoot geheel ten dienste stelt. Isabella d’Este krijgt een andere lofprijzing van de dichter: zij wordt geprezen voor de wijze waarop zij haar echtgenoot juist uitdaagt in patronage en prestaties. San Juan 1991, p.70.

<sup>35</sup> Campbell 2006, p. 182. Isabella’s eigen echtgenoot zou zich met enige regelmaat hebben beklaagd over de niet-vrouwelijke onafhankelijke opstelling van zijn vrouw en van haar hebben gezegd dat zij een vrouw was die haar hersenen wilden kunnen gebruiken.

<sup>36</sup> De woorden ‘*Lo insaziabile desiderio nostro de cose antique*’ zijn vaak in de literatuur aangehaald en gaan gepaard met verschillen in uitleg. De woorden zijn afkomstig uit een brief van Isabella d’Este in 1507. Brown 1976, p. 324. Brown hanteerde de woorden in verband met de *studiolo* die Isabella d’Este bezig was samen te stellen en waarvoor zij antiquiteiten wilde verwerven. Ibidem. Voor Campbell ligt de betekenis bij het gebruik binnen de kunst van de poëzie rond 1500 een emotie te uiten gericht op een speciaal object. Deze emotie duidde niet op de hebzucht van degene die zijn verlangen ernaar uitdrukte, maar weerspiegelde juist zijn relatie met het object die men met de buitenwereld wilde delen. De inhoud van de relatie verschilde per persoon; het object kon ontroering, kennis, plezier in het ernaar kijken en vasthouden opwekken of zelfs liefde en erotische gevoelens. Campbell 2006, pp. 87-90. Hebzucht speelde wel een rol bij Martindale’s omschrijving van de verzamelactiviteiten van Isabella d’Este. Martindale 1964, p. 191.

<sup>37</sup> Voor een overzicht van de wijzen waarop Isabella d’Este en haar patronage in het verleden werden beoordeeld zie San Juan 1991, p. 76, noot 1. San Juan plaatst de omschrijving van Isabella d’Este in een historisch perspectief van kritische geschiedschrijving en toont dat deze sterk onderhevig is aan de tijdsgeest. Volgens San Juan zou bij studie naar de kunstpatronage van Isabella d’Este eerder het accent moeten worden gelegd op de sociale context waarbinnen zij functioneerde. Te vaak is uitgegaan van irrelevante motieven, gefundeerd op hebzucht, vrouwelijk estheticisme, of sociaal gewenst gedrag, die kennelijk zijn voortgevloeid uit de overheersende gedachte binnen de onderzoekscultuur naar verzamelingen, dat de persoonlijke voorkeuren van een verzamelaar bepalend zijn voor hoe en wat er wordt verzameld. Het betrekken in onderzoek van de sociale context leidt tot een meer genuanceerd beeld. San Juan 1991, pp. 67 ev. Het meest omvangrijke werk over Isabella d’Este is nog altijd de biografie van Julia Cartwright uit 1903. Hoewel op een groot aantal punten sterk gedateerd is dit werk nu vooral nog interessant vanwege het gedetailleerde historisch overzicht dat het biedt van Isabella d’Estes tijd. Zichtbaar wordt dat het een onzekere tijd was met bedreigende ziekten, een voortdurende politieke onrust en een constant dreigende invasie van Franse zijde. Inzicht wordt gegeven in hoe oorlogvoeren, staatszaken, en diplomatieke verrichtingen zich afwisselen met hofceremonieel voor huwelijken of

verzamelcultuur er meer aandacht moet komen voor de sociale context van de verzamelaar.<sup>38</sup> Zo heb ik mij tijdens het onderzoek de vraag gesteld of het feit dat Isabella d'Este vrouw was, invloed kan hebben gehad op de wijze waarop zij haar verzamelactiviteiten vormgaf. De context van het hofleven, waarbinnen Isabella d'Este, als vorstin nu eenmaal sterk blootgesteld aan de openbare opinie, deze activiteiten ontplooidde, verplicht tot het in onderzoek betrekken van de vraag naar culturele vrijheden en begrenzingsen. Dat zij door (mannelijke) tijdgenoten in *Libro del cortegiano*, in de 16<sup>de</sup> eeuw geschreven door Baldassare Castiglione (1478-1529) als een leidraad van het ideale hofleven, de ideale edelman en vrouw van adel, wordt geroemd vanwege haar deugden, bewijst mogelijk dat zij aan dit ideaal voldeed.<sup>39</sup>

De deugden in de Renaissance, die onlosmakelijk aan leden van de aristocratie waren verbonden, bepaalden voor een groot deel hoe hun leven moest worden ingericht. Voor de aristocratische vrouw zijn de belangrijkste idealen schoonheid (*beatitudo*) en de nog hoger gewaardeerde kuisheid (*castitas*, afgeleid van *castus*).<sup>40</sup> De plichten van de vorstin golden in eerste instantie de belangen van haar echtgenoot, zijn mannelijke troonopvolgers en de hofhuishouding.<sup>41</sup> Zij ondersteunde haar echtgenoot in zijn werkzaamheden, betrad niet zijn

---

staatsbezoeken, de aanleiding voor staatsbanketten, muziek- en theatervoorstellingen, en de vervaardiging van bijzondere kostuums. Cartwright 1903.

<sup>38</sup> San Juan 1991, p. 69.

<sup>39</sup> Castiglione 2003, p. 202. De '*Libro del cortegiano*', dat het format draagt van een op schrift gestelde conversatie onder edellieden, refereert in het derde deel, dat hoofdzakelijk is gewijd aan de rol en het ideale uiterlijk en gedrag van vrouwen aan het hof, expliciet aan Isabella d'Este als aan een vorstin aan wiens bewonderenswaardige deugden men onrecht zou doen, wanneer daarover in te sobere bewoordingen zou worden gesproken. Terwijl contemporaine vrouwen tezamen met roemrijke vrouwen uit de historie in conversatievorm als ideaal voorbeeld worden besproken, vanwege de ideale eigenschappen die de adellijke vrouw zou moeten bezitten, wordt duidelijk dat vrouwelijke manieren, schoonheid, en bovenal kuisheid daarbij onmisbare eigenschappen zijn. De conversatie verduidelijkt verder dat aan sommige van deze eigenschappen voor de vrouw zwaarder wordt getild dan voor de man, zoals het geval is voor schoonheid, of het beschermen van de reputatie. Het zou voor een vrouw, wegens gebrek aan dezelfde middelen als de man, aanzienlijk moeilijker zijn haar eenmaal geaffecteerde reputatie te herstellen. Ibidem, pp. 171-174. Dit heeft wellicht te maken met het feit dat aan vrouwen minder was toegestaan dan aan mannen; vrouwelijke bezigheden betroffen immers vooral hun echtgenoot, kinderen en de hofhouding. Ibidem, p. 174.

<sup>40</sup> Jacobus 1993, p. 93. Schoonheid zou vooral belangrijk zijn geweest voor de adellijke vrouw, de *donna di palazza*, terwijl deze deugd een meer ondergeschikte rol zou hebben voor de *regina*, de vorstin. Prizer 1999, p. 45, noot 117.

<sup>41</sup> De eigenschappen die de aristocratische vrouw idealiter moest bezitten, werden in kunst en literatuur tot vrouwelijke deugden verheven en voortdurend verfijnd, en noodzaakten de adellijke vrouw van vlees en bloed deze ideale persoon zo dicht als mogelijk te benaderen. In de tijd van Isabella d'Este is dit ideaal complex geworden; de vrouw moet niet alleen schoonheid bezitten, maar ook waardigheid, verder moet zij goed zijn opgeleid in de humanistische leer, de kunsten van het dichten en de muziek beheersen en ondanks haar kuisheid een begeerlijk subject vormen voor het mannelijke geslacht. Jacobus 1993, p. 93. In de tijd dat vele onderwerpen worden gevat in theorieën over het ideale, voor architectuur en schilderkunst van Alberti, voor de vorst van Macchiavelli, past ook het verschijnen van *Il Cortegione* voor de edelman. Voor de vrouw worden in dit werk naast schoonheid en kuisheid, ook andere deugden als kennis van zaken van briefschrijven, muziek en schilderkunst of zaken die een edelman voldoende interesseren en waardigheid in alle denkbare situaties, verwoord. Castiglione 2003, pp. 169-239.

domein, en ging niet met hem in competitie. Voor de mannelijke opvolgers had de vorstin de verantwoordelijke taak in de bemiddeling van goede huwelijken en de verkrijging van belangrijke maatschappelijke posities. Het hoogste wat een moeder voor haar mannelijke nakomelingen kon effectueren was een functie van kardinaal of die van opperbevelhebber onder koninklijk of keizerlijke gezag. De oudste zoon Federico II Gonzaga (1500-1540) werd benoemd tot *condottiere* onder Keizer Karel V, de tweede zoon, Ercole Gonzaga (1505-1563), ontving in 1523 zijn benoeming tot kardinaal. De waarheid over Isabella d'Este ligt ongetwijfeld ergens in het midden.

### ***Isabella d'Este aan het hof van Mantua***

Isabella d'Este werd in 1490 door haar huwelijk met Markies Francesco II Gonzaga, *condottiere*, verbonden aan het hof van Mantua. Zelf kwam zij uit het geslacht van de Estes. De familie d'Este resideerde aan het Hof van Ferrara, een klein vorstendom gelegen aan zee, onder de machtige Republiek van Venetië. Isabella is de eerste dochter van Ercole d'Este (1431-1505), tweede hertog van Ferrara van 1471 tot 1505, en van Leonora Ferrante (1450-1493), bekend onder de naam Eleonora van Aragon. Eleonora was als dochter van Koning Ferdinand I van Napels (1423-1494) van koninklijke afkomst,. Door in het huwelijk te treden met een markies, huwt Isabella d'Este, van moeders zijde van koninklijke bloede, beneden haar stand.

In Mantua komt Isabella d'Este terecht in een sterk humanistisch gekleurde omgeving. Onder de patronage van de Gonzaga's aan het hof van Mantua werd zelfs een humanistische school gesticht, waar de kinderen van andere hoven voor een klassieke opleiding terecht konden.<sup>42</sup> Zelf had zij van haar ouders een rijke, op de humanistische gedachte gebaseerde opleiding gekregen.<sup>43</sup> In goede kringen was voor meisjes scholing in de humanistische traditie net zo belangrijk als voor jongens; meisjes werden op deze wijze voorbereid op een goede uitgangspositie voor een geschikt huwelijk. Eenmaal gehuwd kwam de humanistische kennis

---

<sup>42</sup> San Juan 1991, p. 70.

<sup>43</sup> Studie van de klassieke gebeurde onder de hoede van geleerden in de humanistische leer. Zij namen de taak op zich om hun mannelijke leerlingen te onderwijzen in bij iedere gelegenheid te reproduceren referenties naar klassieke teksten waaraan kennis, wijsheid, humor en deugd konden worden ontleend. De humanisten waren in deze zin '(...) de technici van de Renaissance die zorgden voor het klassieke effect'. Starn 1992, p. 130. Voor de vrouw van hoge edele komaf was een gedegen opvoeding in de klassieke teksten, muziek en dichtkunst vooral noodzakelijk om in aanmerking te komen voor een interessante huwelijkspartner. Haar vaardigheden waren ook dienstbaar aan haar taken aan het hof van de echtgenoot, waartoe in de laatste eeuwen van de 15<sup>de</sup> eeuw, door hun regelmatige afwezigheid wegens oorlogsvoering, in toenemende mate politieke en diplomatieke verantwoordelijkheden gingen behoren. Ames-Lewis 2012, p. 2. In deze vaardigheden was Isabella d'Este grondig gevormd. Muziek nam daarbij een belangrijke plaats in; zang, het bespelen van muziekinstrumenten en het lezen van muzieknoten speelden een voorname rol in wat zij in haar leven zou bereiken en boden haar een gelegenheid zich te profileren. Prizer 1999, p. 12.

van de klassieken en de deugden van pas in het bijstaan van de vorst als heerser. Isabella d'Este had tijdens haar opvoeding de al in de eigen tijd befaamde bibliotheek van vader Ercole d'Este ter beschikking, met vele werken van klassieke en contemporaine schrijvers.<sup>44</sup> Naar zijn voorbeeld zal Isabella d'Este een naar vrouwelijke maatstaven omvangrijke en gevarieerde eigen bibliotheek samenstellen.<sup>45</sup>

Al snel nam Isabella d'Este bestuurstaken voor de stadstaat Mantua op zich, waaronder belastingzaken, landbouw perikelen en het bestellen van goederen voor de hofhuishouding.<sup>46</sup> Francesco, die tot aan zijn huwelijk weinig in de gelegenheid was geweest zich buiten Mantua op te houden, werd nu in staat gesteld te reizen en diplomatieke bezoeken af te leggen.<sup>47</sup> Gaandeweg moet hij zich steeds vaker op het oorlogspad begeven en krijgt Isabella d'Este regelmatig de, normaliter mannelijke, bestuurlijke taak op zich het hof en de bijbehorende politieke activiteiten te coördineren. Francesco II Gonzaga zal gedurende bijna zijn gehele actieve leven als *condottiere* in dienst staan van verschillende machthebbers, de Republiek van Venetië, een coalitie van gelieerde Noord-Italiaanse stadstaten, de keizer van het Heilige Roomsche Rijk en de Franse koning.

Door de liaisons van de familie Gonzaga met vorstenhuizen van het Heilige Roomsche Rijk en de familiebetrekkingen van de Estes met Italiaanse vorstendommen als Urbino en Milaan en met Franse edelen, vormt de stadstaat Mantua nu met de toetreding van Isabella d'Este, een klein maar sterk Noord Italiaans vorstendom in de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw. De meeste van deze vorstendommen waren in de voorgaande eeuwen ontstaan vanuit verschuivingen van publieke macht naar autoritaire bestuursvormen. Sleutfiguren binnen deze machtsverschuivingen vormden de *podestà* en de *capitano del popolo*, burgerlijke of militaire ambtelijke functionarissen die ten koste van de invloed van andere edelen, de macht exclusief aan zich wisten te binden, om deze uiteindelijk gelegitimeerd te zien door verheffing in de adelstand.<sup>48</sup> Zo ook is dit het geval in Mantua, waar vanaf 1328 de Gonzaga's, met Luigi Gonzaga als *capitano del popolo*, het regiem voeren over Mantua. In de honderd jaar erna weet deze familie haar positie te verstevigen en vestigt zij zich, een netwerk van allianties rijker, onder mandaat van de lokale bevolking en met steun van de keizer van het Heilige Roomsche Rijk, in een burcht in de stad. Van een adellijke titel is voor het eerst sprake

---

<sup>44</sup> Gundersheimer 1976, p. 5.

<sup>45</sup> Voor een reconstructie van de werken die tot de bibliotheek van Isabella d'Este hebben behoord zie Campbell 2006, pp 270-280.

<sup>46</sup> Shemek 2005, p.126-127.

<sup>47</sup> Ibid. p.127.

<sup>48</sup> Starn 1992, p. 86. Zie nt 38 op p. 315 en nt 14 op p. 326 voor verwijzingen naar omvangrijke studies over de politieke ontwikkelingen in Italië en Mantua in de 14<sup>de</sup> tot de 16<sup>de</sup> eeuw.

wanneer Gianfrancesco Gonzaga (1395-1444) in 1433 de adellijke titel van Markies krijgt toebedeeld, waarmee Mantua toetreedt tot het domein van de Italiaanse vorstendommen. Tegen het einde van de 14<sup>de</sup> eeuw telt de stad Mantua al een bevolking van 40.000 mensen en bedraagt het personeelsbestand van de hofhouding van Gonzaga bijna 500 leden.<sup>49</sup>

Verreweg het grootste deel van het personeelsbestand was laag in rang; koks, allerhande hulpen, soldaten. Verder was er binnen de hofcultuur naast lagere edelen, ook plaats voor artsen, wetenschappers, rechtsgeleerden, adviseurs, secretarissen, dichters, en beeldend kunstenaars, onder wie ook humanisten hebben bevonden. In een tijd waarin *magnificentia* en *liberalitas* als vorstelijke deugden worden beschouwd, en de onvermijdelijke aan de adelstand verbonden sociale verplichtingen met zich meebrengen, moet het als *familiares* opnemen in de hofhouding van mensen met bijzondere vaardigheden en kennis, worden gezien als een gepaste aanvulling op de omgeving die de vorst direct omringde.<sup>50</sup> Allen vervulden zo ieder volgens zijn eigen specialisme, een rol in de representatie en ondersteuning van de belangen van de vorst en diens echtgenote op diplomatiek en sociaal gebied. De vorst had hiermee als het ware zijn eigen netwerk van specialisten gecreëerd in alle rangen en standen, zodat hij bij elke gelegenheid iemand naar voren kon schuiven.

### ***De hofentourage***

Aan dit hof geeft Isabella d'Este bij afwezigheid van haar echtgenoot leiding, in politiek roerige tijden. Tegelijkertijd bood het hof ook plaats voor ontspanning en diplomatie in de

---

<sup>49</sup> Starn 1992, p. 87-88.

<sup>50</sup> De ontvangst in 1497 van beeldhouwer Gian Cristoforo Romano aan het hof van Mantua voor een aantal werkzaamheden die Isabella d'Este aan hem wilde opdragen, getuigt hiervan in de bewoordingen van Isabella: "*Zoancristophoro romano nostro sculptore et familiare*". Ames-Lewis 2013, p. 76. Zie ook Warnke 1985, p. 146. *Liberalitas* in de 16<sup>de</sup> eeuw is een vorstelijke deugd, die voor de adel, vanwege het bezit van fortuin tegenover hen die dat door het lot niet of minder bezitten, de verplichting met zich brengt om in een zekere mate zijn fortuin te spenderen. *Liberalitas* bevindt zich in het midden tussen *avaricia* (hebzucht) en *prodigas* (spilzucht), en moet niet worden beoefend vanuit een ostentatief gebaar, maar vanuit moraal en liefdadigheid. Guerzoni 1999, p. 334-335. *Magnificentia* is de deugd, die voor wat betreft het spenderen van de rijkdom gelieerd is aan *liberalitas*, maar die vooral de omstandigheden betreft die verband houden met het publieke en private leven van de vorst, zoals eer en waardigheid van het vorstendom of van de vorst en zijn familie zelf. Ibidem, p.337. Kunstpatronage en verzamelen door de adel in Italië van de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw, moeten in het licht van deze deugden worden beschouwd; een vorst is het aan zijn rang verplicht zijn rijkdom hieraan te spenderen, het wordt van hem verwacht. Gundersheim 1976, p.4. Castiglione verwoordde de eigenschappen van de ideale vorstelijke heerser als rechtvaardig en beheerst, mild, sterk en verstandig, met veel *liberalitas* en *magnificentia*, gelovig en vergevingsgezind. Castiglione 2003, p. 258. Ercole d'Este werd in zijn eigen tijd geroemd vanwege zijn *liberalitas* en *magnificentia*, vanwege zijn patronage van de architectuur en de beeldende kunsten, maar ook voor zijn bijzondere belangstelling en stimulans van muziek en klassiek theater. In *De Triumphis* van Giovanni Sabadino degli Arienti roemt de schrijver Ercole's vorstelijke deugden en refereert in het bijzonder aan de hertogelijke *magnificentia*. Gundersheim 1976, pp. 5-7, nt 9 en 11. Zie ook Guerzoni 1999, pp. 358-359. Een ander voorbeeld vormt Francesco II Gonzaga, vanwege de generositeit die paste bij zijn rang doordat hij banketten, festivals, en toernooien organiseerde en een excellente verzameling paarden en honden bezat voor de jacht. Hij verschaftte daarmee niet alleen zichzelf plezier, maar tegelijk ook aan het volk. Castiglione 2003, pp. 270-271.



vorm van festivals, toernooien, banketten, muziek-, theater- en dansvoorstellingen. Hier lag voor het hof een uitstekende kans zijn vorstelijke pracht en politieke invloed te profileren en de standaard te zetten voor de waarden die aan het hof belangrijk werden gevonden.<sup>51</sup> Aan het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw en begin van de 16<sup>de</sup> eeuw zijn festivals en banketten een vast onderdeel van festiviteiten bij ontvangst van hoge gasten, bij huwelijken, of het vieren van overwinningen. Rond thema's uit de mythologische van de Klassieke Oudheid en heldenverhalen wordt met muziek-, dans-, en theaterspektakels, de grandeur van het hof getoond en de gasten gevierd door de opvoering van allegorische voorstellingen rond de eeuwige strijd van de deugden tegen de ondeugden. Deze manifestaties vormden de hoogtepunten van de bijeenkomsten binnen de elite, en werden vooraf gegaan door het aan elkaar presenteren van geschenken.<sup>52</sup> Het geheel vormde onderdeel van de hofentourage die erop was gericht de deugden van de vorst, de aan zijn stand verplichte *magnificentia* en zijn *liberalitas* te etaleren. Hierin speelde ook de vorstin een belangrijke rol, aangezien zij, als echtgenoot van de vorst, vaak degene was die met de organisatie van deze culturele festiviteiten werd belast. De contemporaine lofprijzing aan het adres van Francesco II Gonzaga in de *Libro del cortegiano* voor de generositeit waarmee het hof van Mantua festiviteiten organiseerde, komt dus ook Isabella d'Este toe. Zij bezat de benodigde kennis op het gebied van literatuur en kunsten om de festiviteiten invulling van niveau te geven en had daarvoor tevens aan haar hof de juiste mensen tot haar beschikking.<sup>53</sup>

Kostuumgebruik en kleding speelden in deze feestelijke en dagelijkse entourage een belangrijke rol. Kleding leverde met de rijkelijke stofvoering en decoratie met emblemen en deviezen zij een eigen bijdrage aan de *magnificentia* van de vorst en zijn hof. Zo droegen vrouwen meestal de emblemen en deviezen van hun echtgenoot op hun kleding, waarmee zij hun loyaliteit ingegeven door hun *castitas*, aan hem verbonden. Kleding, zo omschreef

---

<sup>51</sup> Guidobaldi 2002, pp 260 ev. Halverwege de 15<sup>de</sup> eeuw zullen festivals sterk gaan bijdragen aan de wijzen waarop een vorst zichzelf en zijn hof presenteert. Daarbij werd een belangrijke rol toegedicht aan ceremonieel spektakel in de vorm van bijzondere kostuums en eigen gecomponeerde muziek. Vaak werd ook het volk in deze festiviteiten betrokken en werden verschillende uitvoeringen opgevoerd langs routes door de stad. Guidobaldi beschrijft de rol van muziek bij deze spektakels en hoe daarbij gebruik werd gemaakt van muziek, kostuums, dans, choreografie, en kunst voor decors. Zo werden gasten die bij banketten aanschoven feestelijk geamuseerd met mythologische vertellingen of verhalen uit de oudheid. In de organisatie en uitvoering van deze activiteiten werden kunstenaars, schrijvers en humanisten betrokken.

<sup>52</sup> Guidobaldi 2002, p. 263.

<sup>53</sup> Webb 1993, p. 58. Binnen het hof van Mantua lijkt een taakverdeling te zijn ontstaan waarin Isabella d'Este haar affiniteit toonde met de kunst der letteren, terwijl haar echtgenoot zich toelagde op de kunst van de wapenvoering. Zo nam Isabella d'Este bij haar aankomst in Mantua de organisatie van culturele activiteiten aan het hof van Mantua over van de vader van haar schoonvader Ludovico Gonzaga. Literatuur lag aan de basis van hoe het culturele imago van het hof werd vormgegeven. Daar lagen ook de interesses van Isabella d'Este.

Jacobus, is een vorm van ‘lopende diplomatie’.<sup>54</sup> Isabella d’Este was zich sterk bewust van dit mechanisme, maar zij zou er niet de *magnificentia* van haar echtgenoot mee hebben ondersteund. Met gebruik van haar geheel eigen en persoonlijke motto’s en deviezen en veel zwart, een kleur die op dat moment niet in de mode was, zou zij eerder haar eigen imago op de voorgrond hebben gesteld.<sup>55</sup> Het sterke onderscheid met andere vrouwen moet haar een zekere exclusiviteit hebben gegeven.<sup>56</sup>

In de wijze waarop hoven macht en prestige profileerden paste het voor de vorst een eigen *studiolo* te hebben en zijn rijkdom te tonen middels een kostbare collectie. Vanaf het begin van zijn ontstaan vroeg in de 15<sup>de</sup> eeuw verschaftte de *studiolo* de plaats bij uitstek, waar de vorst het privilege genoot zich terug te trekken uit het openbare leven om in stilte te lezen of zich aan zijn verzameling te wijden, activiteiten die leidden tot kennis.<sup>57</sup> Maar in zijn ontwikkeling wordt de van oorsprong zeer persoonlijke studeerruimte steeds meer in het politieke veld van de vorst betrokken, en wordt het de plaats waar ook sociale, zakelijke en diplomatieke contacten worden gelegd.<sup>58</sup> De *studiolo* en de collectie van de vorst biedt hem daarmee een uitstekend instrument om zijn geleerdheid, goede smaak en rijkdom te manifesteren. De *studiolo* en zijn verzameling passen in dit opzicht binnen de sociale verplichting van de vorst om zijn grandeur en vrijgevigheid aan anderen te tonen, mits hij zich

---

<sup>54</sup> Jacobus 1993, p. 97. Jurken van hofvrouwen werden rijkelijk gedecoreerd en voorzien van deviezen en emblemen die een directe relatie toonden met de echtgenoten en het hof. Kleding kan in dit verband worden gezien als een instrument waarmee diplomatie werd bedreven.

<sup>55</sup> Op haar kleding liet zij een eigen devies borduren: muzieknoden als een blijk van haar vaardigheden in het bespelen van muziekinstrumenten en in zingen. Hetzelfde devies zou een van de verschillende deviezen zijn die later een plaats zouden krijgen in haar *studiolo* en *grotta* in de Castello di San Giorgio.

<sup>56</sup> Jacobus 1993, p. 99.

<sup>57</sup> Van oudsher diende de *studiolo*, een vertrek dat in zijn functionaliteit zijn oorsprong vindt in de religieuze sfeer, zijn eigenaar tot lezen en schrijven en daarmee tot het opdoen van kennis. Dergelijke activiteiten werden vermoedelijk hoofdzakelijk verricht door mannen, die vanwege hun functie een hoog maatschappelijk aanzien genoten, aangezien vertrekken met dergelijke studeerfuncties vooral bij hen zijn aangetroffen. Maar tegelijkertijd moet worden vastgesteld dat deze intieme studeervertrekken, doordat juist mensen met maatschappelijk aanzien meer bloot staan aan de aandacht van de maatschappij, een tevens sterk openbaar karakter vertonen. Liebenwein 1977, p. 56. Voor een schets van de ontwikkeling van de vroege studioli voor de 15<sup>de</sup> eeuw, zie *ibid.* pp. 30-56.

<sup>58</sup> De *studiolo* als ruimte heeft culturele en politieke aspecten en opereerde op twee verschillende niveau’s. Als collectieruimte bood de ruimte plaats aan verzamelobjecten, die tezamen met het beeldprogramma van de schilderwerken die de *studiolo* decoreerden, het opdoen van kennis faciliteerden en aanleiding gaven tot studie, lezen, schrijven, debatteren, converseren en discussiëren. Als zodanig kon de *studiolo* privé worden ingezet voor contemplatieve doeleinden, maar diende tegelijkertijd de publieke sfeer van politiek en sociale netwerken. Clark 2013, p. 172. De gedachte aan de *studiolo* van de 15<sup>de</sup> eeuw is terug te voeren op Alberti die een traktaat schreef over de ideale indeling van bouwwerken naar gelang de functie die deze vervulden. Hij adviseerde om studieruimten en bibliotheken in de directe nabijheid van de persoonlijke gebruiksvertrekken te situeren. Voor de vrouw diende haar meest intieme vertrek, daar waar zij sliep, over te gaan in de garderobe, voor de man was dit zijn bibliotheek, vaak tevens studeervertrek. Het was deze plaats waar de man zijn tijd besteedde aan zijn boeken en zijn verzamelde objecten, een plaats waar de vrouw geen toegang toe had, zelfs niet de eigen echtgenote. Findlen 1989, p. 69. Liebenwein 1977, pp 56-57.

daarbij niet overgeeft aan verspilling of misbruik van macht.<sup>59</sup> In welk opzicht de verzamelvertrekken van Isabella d'Este in Mantua hebben gefunctioneerd voor haar positie van vorstin komt in het volgende hoofdstuk ter sprake.

---

<sup>59</sup> Campbell 2006, p. 37. Als afschrikwekkend voorbeeld van hoe het vooral niet moest worden in contemporaine literatuur voorbeelden uit de Klassieke Oudheid genoemd.

### Hoofdstuk 3 De 'studioli' van Isabella d'Este

#### *De grotta en studiolo in de Castello di San Giorgio*

De *studiolo* en de *grotta* vormen de voornaamste verzamelruimten waar Isabella d'Este haar groeiende collectie zal herbergen; de eerste jaren vanaf haar huwelijk in 1490 in de *Castello di San Giorgio* en vanaf ongeveer 1520/1522 in de *Corte Vecchia*. Beide vertrekken maakten deel uit van de appartementen in de toren van San Nicolò, die Isabella d'Este bij haar intrek in de *Castello*, het hoofdverblijf van de familie Gonzaga, voor persoonlijk gebruik krijgt toegewezen op de principale verdieping, de *piano nobile* (Afbeelding I).<sup>60</sup> Deze toren is gelegen tegenover de Zuidelijke toren, waarin zich, vandaar de *piano nobile*, de *Camera dipinta* bevindt; de belangrijke en ook beroemde audiëntiezaal, ook wel genaamd *Camera degli Sposi*, die door Mantegna in opdracht van Ludovico II (1412-1478) van fresco's was voorzien.<sup>61</sup> Op de verdieping direct onder de woonvertrekken van Isabella d'Este bevinden zich gedurende de eerste jaren van haar huwelijk de vertrekken van haar echtgenoot.<sup>62</sup>

Vrijwel direct naar haar intrek in de *Castello* bestemt zij één van haar vertrekken tot *studiolo*, een ruimte bereikbaar via een kleine stenen trap in een smalle doorgang vanuit de *Sala delle Cappe*, welke ruimte Isabella d'Este gezien de naam naar ik vermoed tot

---

<sup>60</sup> Bourne 2001, p. 96, in Fig. 3 is een plattegrond van de vertrekken van Isabella weergegeven, waarop te zien is dat haar vertrekken zich op dezelfde etage bevinden als de *Camera degli Sposi*, maar dat er geen directe doorgang (meer) is naar de belangrijke audiëntiezaal. Dat die er oorspronkelijk wel is geweest doet de plattegrond vermoeden, opgenomen in Starn 1992, p. 134. Echter het feit dat de markiezin op dezelfde verdieping huisde als de beroemde ontvangstzaal van de Gonzaga's kan tijdgenoten niet zijn ontgaan en zal ongetwijfeld hebben bijgedragen aan de status van Isabella d'Este.

<sup>61</sup> Ludovico II, grootvader van Francesco II Gonzaga, gebruikte de *piano nobile* vanaf 1460 voor zijn ontvangsten en tevens als zijn hoogstpersoonlijke garderobe, archief en slaapkamer; een ruimte dus met een sterk aan publieke taken gelieerd karakter en daarmee de belangrijkste vertrekken in het paleis. Cohen 2003, p. 327. Brown 2005, p. 35. Van de *Camera dipinta* wordt door de aanwezigheid van de trompe-l'oeil van Mantegna gesuggereerd dat er een gelijkenis zou bestaan met het atrium van de oude Romeinse villa's, de meest centrale open ruimte waarop alle overige ruimten uitkwamen. Het atrium vormde de belangrijkste ruimte waar zich meestal de mooiste meubelstukken bevonden en waar de geschiedenis van de familie werd verteld door de opgestelde bustes van voorvaderen. Dergelijke voorbeelden waren bekend geworden uit de overgebleven geschriften over architectuur van Vitruvius, op wiens werk Leon Battista Alberti zijn theoretische geschriften over de architectuur baseerde. Zie daarvoor ook Cohen 2013, p. 328.

<sup>62</sup> Het was gebruikelijk dat echtgenoten gescheiden leefvertrekken hadden, die echter wel in elkaars nabijheid waren gesitueerd en met elkaar in verbinding stonden, zodat aan echtelijke verplichtingen kon worden tegemoetgekomen. Bourne 2001, p. 99 en nt 24 op p. 116, voor meer voorbeelden. In 1508 zal Francesco II Gonzaga zijn, naar bij zijn overlijden in 1519 zal blijken definitieve, intrek nemen in het verderop gelegen stadspaleis *San Sebastiano*, waaraan hij tussen 1506 en 1512 architectonische en decoratieve werkzaamheden liet uitvoeren. Bourne 2001, pp. 95 en 99. Het vertrek van Francesco II Gonzaga uit de *Castello* wordt bevestigd in een brief van Mario Equicola, eerste secretaris van Francesco, in een brief van april 1508 aan Kardinaal Ippolito d'Este, waarmee de intentie van Francesco om zijn voornaamste woonvertrekken niet langer in de directe nabijheid van zijn echtgenote te hebben onweerlegbaar lijkt. Francesco zou toen al aan de dodelijke ziekte syfilis hebben geleden, vermoedelijke de oorzaak van zijn dood in 1519. Bourne 2001, p. 116 nt 28.

garderobekamer kan hebben gediend.<sup>63</sup> Niet ver ervan verwijderd zijn haar ontvangst- en mogelijk tevens slaapkamer, de *Sala delle Armi*, en de overige persoonlijke vertrekken als haar privé-kapel, badruimte en een kleine bibliotheek.<sup>64</sup> De *studiolo* was een rechthoekige ruimte van 2,73 m breedte en 6,98 m lengte. De hoogte van het plafond bedroeg 5,05 m en de hoogte van de muren 3,65 m.<sup>65</sup> In het vertrek was aan de lange kant een venster dat uitzicht gaf op het meer van Mantua.

Direct onder de *studiolo*, tussen de woonverdieping van Isabella en die van Francesco II Gonzaga, lag de *grotta*.<sup>66</sup> Deze ruimte is in oppervlakte gelijk aan de *studiolo*, maar heeft een half zo laag gewelfd plafond (2,72 m) en rechte muren van slechts 1,87 m hoogte. De ruimte doet daardoor veel kleiner aan dan de *studiolo* erboven, maar lijkt in uiterlijk weinig ervan te verschillen; in elk geval lijkt de ruimte in het geheel niet op een grot zoals wij ons die thans zouden voorstellen. De toegang naar deze ruimte in de tijd van Isabella d'Este was volgens sommigen vanuit de *Sala delle Cappe*, volgens anderen vanuit de *Sala delle Armi* via een smalle donkere en misschien zelfs geheime trap.<sup>67</sup> Volgens Brown was de *studiolo* bereikbaar via de *Camera delle Cappe* en de *grotta* tot 1530 via de *Sala delle Armi*

---

<sup>63</sup> Al in juli 1491 zijn er berichten over werkzaamheden aan de *studiolo*, Liebenwein 1977, p. 104. Hoewel dan nog geen sprake is van de werkzaamheden die later de *studiolo* tot een geheel eigen concept van Isabella d'Este zullen maken, staat wel de functie van de ruimte als *studiolo* vanaf dan reeds vast, zoals uit een brief, gedateerd 14 juli 1491, van Isabella d'Este aan Giorgio Brognoli in Venetië blijkt, waarin zij hem om advies vraagt over de kleuren voor de decoratie van haar *studiolo*. Verheyen 1971, p. 9, nt. 15. Voor de vroegste werkzaamheden in de *studiolo* zie ook Bourne 2001, pp. 96-97. Campbell meent dat de *Camera delle Armi* toegang verschaftte tot de *studiolo*. Campbell 2006, p. 61. Ik kan hiervoor in de door mij gebruikte plattegronden geen aanwijzing vinden.

<sup>64</sup> Over de functies die de ruimten van de persoonlijke vertrekken van Isabella vervulden bestaat geen eenduidig inzicht. Volgens Campbell was de *Camera delle Armi* de ontvangstruimte van de markiezin, welke haar toegang verschaftte tot verschillende andere vertrekken, waaronder haar slaapkamer. Campbell 2006, p. 61. Ook Brown meent dat de *Camera delle Armi* de audiëntiezaal was. Brown 2005, p. 38. Liebenwein 1977, p. 104, meent dat juist de *Sala delle Armi* haar slaapvertrek was. Deze bevond zich immers in de directe nabijheid van haar privé-kapel en gaf daartoe directe toegang, evenals tot de bibliotheek: een groepering van functionele ruimten die ook elders is aangetroffen. Dat de *Sala delle Armi*, zoals Campbell en Brown betogen, de ontvangstkamer is geweest hoeft niet in tegenspraak te zijn met de gedachte aan een slaapvertrek; naar het voorbeeld van de hogere adel was immers het slaapvertrek tevens ontvangstruimte van de vorst.

<sup>65</sup> Brown 2005, p. 44.

<sup>66</sup> Liebenwein 1977, p. 107.

<sup>67</sup> Vanuit de *Sala delle Cappe* leidde een kleine trap, een *scaletta*, de bezoeker naar de *grotta* onder de *studiolo*. Campbell 2006, p. 61. Ook bij Cohen heerst de overtuiging dat de *grotta* via een smalle trap vanuit de *Sala delle Cappe* werd bereikt. Ter illustratie hiervan verwijst Cohen naar de in haar betoog opgenomen reconstructietekening van de *grotta* in de *Castello*, waarop een zij-ingang wordt getoond. Cohen 2003, pp. 334-335. De kopse muur van de ruimte toont echter geen venster, zodat in de veronderstelling dat er, net als bij de *studiolo*, een venster aan de oostzijde is, de kopse muur zonder venster de westelijke muur van de *grotta* toont. In dit geval is de ingang aan zuidzijde gesitueerd, wat zou betekenen dat de toegang vanuit de *Sala delle Armi* werd gegeven en niet zoals Cohen getuigt, vanaf de *Sala delle Cappe*. Volgens Bourne groepeerden de vertrekken van Isabella d'Este zich voornamelijk rondom de *Sala delle Armi*. Bourne 2001, pp. 95-96 (zie ook p. 113 nt 11) en Brown 2005, pp. 37-3. Zowel Verheyen als Liebenwein verdedigen het standpunt dat de *grotta* oorspronkelijk via een geheime trap in de zuidelijke muur van de toren, vanuit de *Sala delle Armi* werd bereikt. Liebenwein 1977, p. 218, nt 426. Daarbij stelt Verheyen dat er een vergelijking kan worden gemaakt met de stenen trap in de dikke binnenmuur die vanuit de *Sala delle Armi* leidde naar de *camerini* van Isabella d'Este onder het *oratorium*, zoals er ook een smal trapje leidde naar de ruimte boven de kapel. Verheyen 1971, p. 9 nt 13 en p. 7.

(Afbeelding II).<sup>68</sup> Na 1530 veranderden de functies van de beide ruimten. De overige vertrekken van Isabella d'Este werden, na haar verhuizing naar de *Corte Vecchia* in gebruik genomen door haar zoon Federico II, die voor zijn echtgenote Maria Palaeologa een wooncomplex liet bouwen aan de Noordwest kant van de toren, het Pallazina della Palaeologa. Daarmee kreeg de *grotta* de functie van doorgang voor Federico II naar de vertrekken van zijn echtgenote en werden de muren versterkt om de nieuwe functie van de erboven gelegen voormalige *studiolo* als trappenhuis te ondersteunen.<sup>69</sup> Deze beide nieuwe ruimten waren nu direct vanuit de *Sala delle Cappe* toegankelijk, een situatie die voortduurt tot de dag van vandaag.

Misschien was het venster dat de *grotta* thans heeft er nog niet in de tijd van Isabella d'Este, maar zeker is dat *studiolo* en *grotta* fysiek volkomen van elkaar waren gescheiden en alleen via geheel eigen ingangen moesten worden betreden. De *grotta* lag zelfs zo diep verscholen, dat een vergelijking zou kunnen worden gemaakt met een crypte, een heiligdom, waarbij moet worden opgemerkt dat daarbij niet zozeer aan een religieuze functie moet worden gedacht als wel aan een uitermate persoonlijke sfeer van het vertrek.<sup>70</sup> Dit was al zo in de tijd dat Ludovico II en later de vader van Francesco II Gonzaga, Federico I (1441-1484) dit vertrek in gebruik hadden, vermoedelijk als heel persoonlijke plaats van retraite; de *grotta* stond in die tijd bekend als de '*cameretta secreta*'<sup>71</sup> Mogelijk was ook de *studiolo* met een sleutel af te sluiten, maar dit is alleen zeker ten aanzien van de *grotta*, omdat in de archieven alleen de aanduiding '*chiave della Grotta*' voorkomt.<sup>72</sup> De sleutel van de deur naar de *grotta* was vermoedelijk slechts in handen van Isabella d'Este zelf, en werd in haar afwezigheid toevertrouwd aan haar persoonlijke kasteelmanager; de *castellano* of aan haar vrouwelijke hofdames. Mogelijk was er meer dan één sleutel in omloop; het zou eens zijn voorgekomen

---

<sup>68</sup> Brown 2005, p.43.

<sup>69</sup> Verheyen 1971, pp. 6-7, 9. Zie ook Liebenwein 1977, p. 218, nt 426.

<sup>70</sup> Voor Liebenwein is uit de ligging van de *studiolo* en *grotta* ten opzichte van elkaar aanleiding een vergelijking te zien met de vroegere schatkamer, die vaak tevens als studio functioneerde, zoals het geval was in het pauselijke paleis in Avignon. Liebenwein gaat er vanuit dat al van aanvang af een venster, kleiner dan dat van de *studiolo* en belemmerd in lichtinval door het erboven gelegen balkon van de *studiolo*, uitzicht heeft gegeven op het meer van Mantua. Liebenwein 1977, p. 108.

<sup>71</sup> Brown 2005, p. 44. In correspondentie van 9 mei 1460 komt de term '*cameretta secreta*' voor het eerst voor, wanneer een schrijver aan het hof van Ludovico II dit vertrek vergelijkt met een vertrek dat Cosimo de'Medici in gebruik had in zijn paleis in Florence. En in documenten die betrekking hebben op de periode tussen 1460 en 1480 worden vertrekken in de *Torretto di San Nicolò* aangeduid met '*cameretta secreta*' en '*studiolo secreto*' of '*studio penes camerinam parvam*', terwijl voor de laatstgenoemde ruimte vanaf 1483 ook wel de term *studio vecchio* werd gehanteerd. Ibid. pp. 43 en 58, nt 43. In de tijd van Ludovico II waren ze al in gebruik als studeervertrekken; een kamer met panelen, ook wel de '*chamerino intarssiato*' genoemd, die vermoedelijk later de *studiolo* van Isabella d'Este werd en dus de *cameretta secreta*: de latere *grotta*. Ibid. pp. 35.

<sup>72</sup> Brown 2005, p. 57, nt 40. De woorden komen voor in brieven die zijn gedateerd tussen 1514-1516 aan Carlo Ghisi d.d. 24 juli 1515 en van Madalena Taiapreda d.d. 21 oktober 1514 en Benedetto Capilupi d.d. 18 juni 1516.

dat iemand zich met sleutel in afwezigheid van Madama d'Este toegang had verschaft tot de *grotta* en er een boek of iets anders zou hebben weggenomen. Hoewel het aangeeft dat de ruimte als strikt privé moest worden beschouwd, betekende het zeker niet dat bezoekers er geen toegang toe kregen.<sup>73</sup>

### ***Toegankelijkheid en bekendheid grotta en studiolo***

Bezoek aan de *grotta* was mogelijk, zo doet een brief uit 1498 van Niccolò da Correggio (1450-1506), dichter aan het hof van Ferrara en neef van Isabella d'Este, vermoeden, waarin hij de hoop uitdrukt te worden toegelaten “*a la solinga Grotta*”. In het algemeen wordt aangenomen dat hofdichter Niccolò da Correggio de eerste persoon is geweest in de geschiedenis die de naam *grotta* voor deze ruimte van Isabella d'Este zou hebben gebruikt. Hij zou dit hebben gedaan nog voordat Isabella d'Este een brief uit datzelfde jaar aan haar echtgenoot zou ondertekenen met de woorden “*scritta (...) in grandissima pressia in la grotta*”.<sup>74</sup> In een ander schrijven, afkomstig van Bisschop Ludovico Gonzaga en gedateerd 17 augustus 1498, wordt gerefereerd aan een geheime bijeenkomst in de *grotta*, met de woorden “*lo parlamente de la Grotta*”. Er zou in deze bijeenkomst zijn gesproken over maatregelen tegen Francesco II Gonzaga, die mogelijk verkeerd waren opgevat.<sup>75</sup> In 1508 zou Federico II een aantal edelen hebben geleid door de “*Grota e camerini de vostra excellentia*”.<sup>76</sup> In verband met de banden van het hof van Mantua met de Republiek van Venetië zouden ook ambassadeurs uit Venetië een bezoek hebben gebracht aan de appartementen van Isabella d'Este, waaronder zich vermoedelijk de *grotta* zal hebben bevonden.<sup>77</sup> In het jaar 1516 werden de Monseigneurs di San Paolo en di Sion, gezamenlijk

---

<sup>73</sup> Kunstenaar Titiaan bracht een bezoek aan Mantua, vermoedelijk ook aan de camerini van Isabella d'Este. Binnen de banden van het Hof van Mantua met de Republiek van Venetië hebben ook ambassadeurs van de staat een bezoek aan de appartementen van Isabella d'Este gebracht en mogelijk de *grotta* hebben betreden. Jacobus 1993, p. 101.

<sup>74</sup> Brown dateerde de brief van Isabella d'Este op 9 maart 1498 en die van Niccolò da Correggio aan haar van enkele dagen daarvoor. Brown 2005, p. 63, nt 80. Volgens Bourne is de brief van Isabella echter van 9 mei 1498 en het schrijven van Niccolò da Correggio van twee maanden daarvoor, op 7 maart 1498. Bourne 2001, p. 123, nt 68. Extra verwarrend is dat in een eerder onderzoek van Brown voor de brief van Isabella een datum werd aangenomen van 9 maart 1498 en voor die van Niccolò da Correggio van 9 mei 1498. Brown 1976, p. 331 en p. 348, nt 45. Bourne is van mening dat Brown hier de data heeft verwisseld. Ibid. p. 123, nt 68. Maar ook Zowel Cohen als Liebenwein hanteren voor de brief van Niccolò da Correggio de datum van 9 mei 1498. Cohen 2003, p. 359, nt 16, Liebenwein 1977, p. 217, nt 418. Tenzij Brown zich inderdaad vergiste en zijn latere correctie in 2005 kan hiervoor een aanwijzing zijn, kan de aanname dat Niccolò da Correggio de bedenker is van de naam *grotta* hier niet met voldoende zekerheid worden vastgesteld. Indien de brief van Isabella d'Este van eerdere datum is, en dit zou in de authentieke correspondentie moeten worden nagegaan, komt deze theorie immers op losse schroeven te staan.

<sup>75</sup> Brown 2005, p. 63, nt 80.

<sup>76</sup> Ibid. p. 41.

<sup>77</sup> Jacobus 1993, p. 101.

met “*molti altri capitani*” geleid door “*La Grotta et tutti gli suoi camerini*” en in 1519 brachten de kunstenaars Titiaan, Dosso Dossi en Gerolamo Sestola een bezoek aan “*li vostri studii*”, waaronder vermoedelijk de *studiolo* en de *grotta* mogen worden verstaan.<sup>78</sup> In 1514 instrueerde Isabella d’Este de haar ondergeschikte hofdame Maddalena Taiapietra hoe zij tijdens een bezoek van de Engelse ambassadeur met zijn gevolg edellieden, moest handelen met betrekking tot de sleutel van de *grotta*.<sup>79</sup> In datzelfde jaar is er verder een getuigenis van een zekere Pietro Soranzo die spreekt van een bezoek dat hij aflegde aan “*la Grotta*”, maar niet aan dat andere vertrek.<sup>80</sup>

Werden de verzamelvertrekken van Isabella d’Este dus daadwerkelijk bezocht door kunstenaars en hoogwaardigheidsbekleders, ook in bredere kringen waren ze bekend geworden. Dit blijkt bijvoorbeeld uit een brief uit het jaar 1507 aan Isabella d’Este van Margherita Cantelmo, met Isabella d’Este opgegroeid aan het hof van Ferrara en haar vertrouweling, die zich erop verheugt in de ‘*sacra Crocta*’ te zijn.<sup>81</sup> Eerder had zij deze ruimte ook al “*secreta grotta*” genoemd.<sup>82</sup> Zelf communiceert Isabella d’Este ook wel over de *grotta*, maar wel veel minder frequent; alleen in 1498 in de brief aan haar echtgenoot, en vervolgens in een brief gedateerd op 4 april 1508 met de woorden “*che la grotta nostra è finita, (...)*”.<sup>83</sup>

### ***Functie en betekenis studiolo en grotta van Isabella d’Este***

Uit het vorenstaande blijkt dat de *studiolo* en de *grotta* aanzienlijk minder voor strikt persoonlijk gebruik zijn geweest dan hun fysieke ligging in de toren en refereert aan de *grotta* als de ‘*secreta grotta*’ of ‘*solinga grotta*’ doen vermoeden. Maar tegelijkertijd wordt duidelijk

---

<sup>78</sup> Brown 2005, pp. 38-40. Zie ook Brown 2002, p. 24-34.

<sup>79</sup> Brown 2002, p. 25. In afwezigheid van Isabella d’Este zou het mis zijn gegaan met een bezoek van de Engelse ambassadeur aan de collectieruimte, wat bij hem tot teleurstelling zou hebben geleid. Ter voorkoming hiervan zou Isabella d’Este instructies uitvaardigen over het gebruik van de sleutel van de *Grotta*.

<sup>80</sup> Brown 1976, p. 349, nt 49.

<sup>81</sup> Liebenwein 1977, p.107. Campbell 2005, p. 67 en nt 38. De brief, gedateerd 15 November 1507, werd geschreven door de persoonlijke secretaris van de echtelieden Cantelmo van dat moment, Equicola. Voor Isabella d’Este bracht de omgeving van *studiolo* en *grotta* een mogelijkheid zichzelf te afficheren onder een selectieve groep intieme relaties en bezoekers. Zie ook Kolsky 1991, p. 106. De dag na de brief van Margherita Cantelmo richt Equicola op eigen initiatief een schrijven aan Isabella d’Este, onder insluiting van een kleine elogie over haar *grotta*, waarin hij de *grotta* wordt geprezen als een alom bekende plaats van sereniteit en hoop (‘*Et sappia quella che ho composto per la Crocta et spero bene*’). Ook Kolsky is de mening toegedaan dat in de ogen van Equicola de *grotta* de culturele belangstelling van Isabella d’Este symboliseert. *Grotta* en *studiolo* stellen met hun programma en uitstraling Isabella d’Este in het middelpunt, waarin zij haar verhaal vertelt en bewonderd kan worden om haar smaak en eruditie.

<sup>82</sup> Brown 1976, p. 349, nt 47

<sup>83</sup> Het betreft een brief aan Cesare Bedachello Soldana om haar bij Sigismondo Gonzaga aan te bevelen voor antiquiteiten voor haar collectie. Brown 1976, pp 331 en 337 onder V. Een jaar eerder was het cassettenplafond gereed gekomen. Ibid. p. 331.



dat het lastig is om met behulp van schriftelijke bronnen precies te achterhalen welke functie en betekenis aan de *grotta* moeten worden toegekend in de periode tussen 1498 en 1508.<sup>84</sup> Terwijl voor de werkzaamheden voor de *studiolo* Isabella d'Este al vanaf 1490 in beslag genomen is geweest, schriftelijke bronnen die de *studiolo* vermelden zijn er in overvloed, lijkt de *grotta* voor haar in mindere mate een rol te spelen.<sup>85</sup> Onderwerpen in brieven zijn decoratiewerkzaamheden voor de *studiolo*, voor een fries met wapenschilden en motto's van het Huis van Gonzaga.<sup>86</sup> En later in 1494, betreft het de vloer van de *studiolo* die zij met majolicategels met Gonzaga motieven laat bedekken. Ze komen van een partij eerder gebruikte tegels voor de buitenvilla in Marmirolo van haar echtgenoot. Het was niet ongebruikelijk dat een vrouw de motto's en deviezen van de echtgenoot uitdragen. Het kon, net als bij kleding het geval was, gelden als een betoon van haar loyaliteit aan de echtgenoot en zijn familie.<sup>87</sup> In de beginfase weerspiegelt de *studiolo* inderdaad de sfeer van de Gonzaga dynastie, maar rond 1496/97 komt daarin, met de opdracht aan Mantegna voor schilderijen voor haar *studiolo*, verandering.<sup>88</sup> Binnen een kleine tien jaar maakt Isabella d'Este de ruimte van de *studiolo* persoonlijk en legt daarmee de basis voor de *studiolo* zoals die ook later in de *Corte Vecchia* vorm zal krijgen, en waarvan het belangrijkste element de mythologische schilderijen vormen.

---

<sup>84</sup> De reden daarvoor ligt voor een deel ook in de gebezigde nomenclatuur door Isabella d'Este zelf en door derden. Zowel voor de *studiolo* als voor de *grotta* worden verschillende termen in de archieven aangetroffen die leiden tot verwarring. Zo heet de *studiolo* vaak *camerino* en wordt weleens *studii* of *camerini* gebruikt voor meerdere vertrekken, waaronder zich misschien ook nog andere vertrekken dan alleen de *studiolo* en de *grotta* kunnen bevinden. In de situatie in de *Corte Vecchia* kan zelfs het woord *grotta* ook op de *studiolo* betrekking hebben. Niet steeds blijkt het woord *studio* betrekking te hebben op *studiolo*, maar voor Isabelle d'Este zelf betekende *camerino* meestal wel haar *studiolo*. Zie voor het probleem van de nomenclatuur Brown 2005, pp. 40 e.v..

<sup>85</sup> Brown 1976, p. 324-332. In juli 1491 gaat er een brief naar Giorgio Brognoli, vertegenwoordiger van de Gonzaga's in Venetië, met het verzoek om kleurmateriaal voor de *studiolo*. In november van hetzelfde jaar wordt kunstenaar Gianluca Liombeni gevraagd naar zijn vorderingen in decoratiewerkzaamheden aan de wanden van de *studiolo*, die volgens zijn opdrachtgeefster niet vlot genoeg gaan. Isabella schrijft hem dat als hij zijn werkzaamheden niet heeft afgerond voor haar terugkeer uit Ferrara naar Mantua, zij hem in gevangenschap zal laten nemen in de *Castello*, waarna Liombeni zich per omgaande excuseert en laat weten dat hij zijn werk zal afmaken. Haar persoonlijke secretaris Calandra haast zich eveneens om haar te bevestigen dat zij de ruimte bij haar terugkeer in gereedheid zal aantreffen. Verheyen p. 9, nt 15.

<sup>86</sup> Bourne 2001, pp. 123, nt 68.

<sup>87</sup> Ibid. p. 97. Bourne ziet het gebruik van Gonzaga motto's en deviezen niet als een verklaring van loyaliteit aan haar echtgenoot, maar trekt het eerder in de praktische sfeer; het bedekken van de vloer van de *studiolo* met de majolica tegels vormde een effectief middel van bestrijding van muizenesten onder de vloer.

<sup>88</sup> Campbell 2006, p. 63. Bourne dateert dit moment eerder in het jaar 1496, wanneer de eerste mythologische schilderijen de wanden van de *studiolo* zullen bedekken. Bourne 2001, p. 97. Plannen om in ieder geval een aantal schilderijen aan de muren van de *studiolo* op te hangen zijn er al wel eerder: in een brief van haar secretaris Calandra aan Isabella d'Este, wordt verslag gedaan van de belofte van Mantegna om een werk voor haar *studiolo* te schilderen. Dit betreft vermoedelijk nog niet de latere mythologische grote werken, maar zal eerder betrekking hebben kunnen gehad op portretten van familie en dierbaren. Verheyen 1970, p. 10. Verheyen baseert deze aanname op het feit dat de friezen die eerder door Liombeni waren aangebracht op de muren van de *studiolo* onvoldoende ruimte boden voor de grote mythologische werken die er later zouden komen te hangen.

In dezelfde periode waarin zij de *studiolo* laat decoreren en voor dit vertrek schilderijen laat vervaardigen, blijkt ook dat zij gestart is met het samenstellen van een verzameling. In 1502 nog richt zij zich met haar verzoeken om antiquiteiten voor die verzameling op “*mio studio*”.<sup>89</sup> De belangstelling voor antieke objecten lijkt in dezelfde periode te zijn ontstaan waarin Isabella d’Este de mythologische werken voor haar *studiolo* plande. In ieder geval is er een brief van 1498 waarin zij Ludovico Agnelli bedankt voor de gift van een bronzen sculptuurtje “(...) *per ornare uno studio principiato*”.<sup>90</sup> En op 17 september 1505 schrijft zij aan Gian Cristoforo Romano dat zij een vaas had moeten weigeren omdat deze te groot was voor de “*studio*”<sup>91</sup>. Maar een klein jaar later schrijft ze deze kunstenaar dat het haar langzaamaan lukt een *studio* te maken.<sup>92</sup> Opvallend daarbij is dat de personen die Isabella d’Este schreven over antiquiteiten die zij zou kunnen ontvangen of die haar werden aangeboden het steeds over de *grotta* hadden, terwijl Isabella de objecten had gevraagd voor haar *studiolo*.<sup>93</sup>

Kennelijk was Isabella d’Este van plan een *studiolo* in te richten met een representatieve verzameling, zoals dat in deze dagen ook door andere vorsten werd gedaan. In wat zij waarschijnlijk wenste te bereiken voor haar *studiolo*, was dit handelen in lijn met de *studioli* die zijn kende van bijvoorbeeld haar eigen vader in Ferrara.<sup>94</sup> Of naar de voorbeelden van de *studioli* van Federico da Montefeltre (1422-1482) in Urbino en Gubbio, waaraan Isabella d’Este op haar pelgrimage in 1494 daadwerkelijk een bezoek heeft gebracht.<sup>95</sup> Ze was daarin anders dan andere vrouwen die zich beperkten tot religieuze werken en familieportretten.<sup>96</sup> De betekenis die zij hechtte aan haar *studiolo* is mogelijk ook een andere

---

<sup>89</sup> Brown 1976, p. 324

<sup>90</sup> Ibid. p. 331. Volgens Brown moet de gedachte aan een omvangrijke collectie antiquiteiten ergens in 1497 hebben postgevat.

<sup>91</sup> Ibid. p. 349, nt 47

<sup>92</sup> Ibid. p. 332.

<sup>93</sup> Ibid. p. 331. Het is opvallend dat in deze periode anderen rondom Isabella d’Este juist vaak het woord *grotta* gebruiken, zoals bijvoorbeeld Ludovica Canossa in 1505, die zijn diensten aanbiedt voor de verkrijging van antieke objecten en, kort na de ontdekking van de Laocoön, de wens uit dat deze zich in de *grotta* zou bevinden. Brown 2005, p. 49-53.

<sup>94</sup> Campbell 2006, p. 67. In 1495 bracht zij een bezoek aan Ferrara en aan haar vaders *studiolo*. Brown 2005, p.45. Haar eigen propositie voor een *studiolo* zou volgens Brown mogelijk kunnen zijn vormgegeven na gesprekken met haar familie en met eigen hofkunstenaars Andrea Mantegna, Paride da Ceresara e Gian Cristoforo Romano.

<sup>95</sup> Brown 2005, p. 45. Cohen 2003, p. 333.

<sup>96</sup> Brown 2002, pp. 15-17. Isabella d’Este kende wel enkele voorbeelden van *studioli* van vrouwen. Het belangrijkste en meest nabije voorbeeld vormde wel die van haar moeder, Eleonora van Aragon, in het *Castel Vecchio* in Ferrara. In het voorjaar van 1495 brengt Isabella d’Este een bezoek aan de zojuist gedecoreerde en ingerichte appartementen van haar moeder, waartoe de *studiolo* behoorde. Campbell 2006, p. 62. Volgens Bourne is de samenstelling en inrichting van de appartementen van Eleonora van Aragon te vergelijken met de *camerini* van Isabella d’Este in de *Castello*. Bourne 2001, p.95. De *studiolo* van haar tante, Ippolita Sforza, schoonzuster van haar moeder, is Isabella mogelijk ook ter ore gekomen in haar jeugdijaren; Ippolita Sforza geeft

dan die gewoonlijk door een vrouw aan de *studiolo* werd gegeven. Het feit dat zij communiceerde dat “*e così a poco poco andarimo facendo un studio*” betekende misschien ook wel dat zij een representatieve verzameling op het oog had, in welk geval *studio* ook op een collectie betrekking kan hebben.<sup>97</sup> In elk geval functioneerde een *studiolo* voor haar al in een vroeg stadium als plaats waarin zij zich terug trok voor *solitude* en om te lezen.<sup>98</sup> En komt die collectie die zij wenste samen te stellen uiteindelijk voor het grootste deel in de *grotta* terecht.

Helaas is over de functie en de betekenis van deze *grotta* in de periode tot 1508, waarna de *grotta* pas de collectie zal huisvesten, veel minder bekend dan over de *studiolo* in dit tijdsvak. Werkzaamheden aan de *grotta* werden pas rond 1505/1506 gestart, toen de gebroeders Antonio en Paolo Mola in hun hoedanigheid van houtbewerkers werden belast met de vervaardiging van acht houten met finer ingelegde wandpanelen voor de *grotta*, waarna deze dus in 1508, na het gereedkomen van het plafond als collectieruimte is gaan dienen. Evenmin is bekend hoe Isabella d’Este deze ruimte gebruikte van 1490 tot aan die werkzaamheden van Antonio en Paolo Mola, maar mogelijk heeft dit vertrek haar gediend voor het schrijven en dicteren van allerhande brieven.<sup>99</sup> In wezen kan de *grotta* voor haar als een *scrittoio* hebben gefunctioneerd. Later, toen de *grotta* vanaf 1508 haar vaste functie als verzamelruimte had gekregen, zullen ook andere activiteiten hebben kunnen plaatsvinden, zoals de gebruikelijke conversaties tussen edellieden of intieme muziekuitvoeringen.<sup>100</sup> De functie van *scrittoio* zou goed bij de positie van Isabella d’Este als vorstin hebben gepast: het schrijven van brieven was in het bijzonder een medium dat door vrouwen werd gehanteerd in

---

in 1466 een beschrijving van hoe familieportretten in haar studio haar zouden kunnen dienen tot voortdurende troost en vreugde tijdens haar lees- en schrijfbezigheden. Het was voor de vrouw van aristocratische afkomst en met een goede educatie niet ongebruikelijk om een eigen *studiolo* in te richten, alwaar zij kon studeren, muziek maken en haar tijd doorbrengen, alleen of met anderen. En muziek maken, zingen en het bespelen van citer en lier, was een activiteit die Isabella d’Este verrichtte in haar *studiolo*. Ames-Lewis 2012, p.9. Zie ook Campbell 2006, pp. 60-61.

<sup>97</sup> Brown 2005, p. 57, nt 41.

<sup>98</sup> Ibid. p. 44. In 1493 schrijft Isabella d’Este aan Elisabetta Gonzaga “*el tempo che io pensava spendere in letitia e consolatione insieme cum la signoria vostra, convertito in solitudine, standomene del mio studiolo*”. Brown 2002, p. 23.

<sup>99</sup> Liebenwein 1977, p. 107. Bourne 2001, p. 110, en p. 123, noot 68. De brief aan haar echtgenoot, waarin zij de termen ‘in grandissima pressia’ hanteert, zou heel goed een politieke lading kunnen indiceren; het is in de jaren vanaf 1497 politiek een onrustige tijd, met de inval van de Franse legers in Italië en de val van eerst Venetië en later Milaan. Een tijd waarin, zoals bekend, Francesco II Gonzaga als *condottiere* regelmatig van huis verwijderd zou zijn. Isabella d’Este zou buitengewoon onderscheidend zijn geweest in de overtuigingskracht waarmee zij zich in correspondentie aan persoonlijke zaken en staatszaken wijdde. Shemek onderzocht enkele brieven van Isabella d’Este en kwam daarbij tot de conclusie dat de brieven illustratief waren voor de overtuigingskracht waarmee Isabella d’Este zowel op politiek als op persoonlijk vlak communiceerde. Shemek 2005, pp. 123-140.

<sup>100</sup> Bourne 2001, p. 123, noot 68. Bourne situeert dergelijke activiteiten in het einde van het eerste decennium van de 16<sup>de</sup> eeuw, gedurende welke periode de *grotta* gereed is gekomen en Francesco Gonzaga II zijn intrek heeft genomen in het paleis San Sebastiano.

persoonlijke en überhaupt in politieke zaken. Aangezien zij, in tegenstelling tot mannen, economisch en sociaal gebonden waren aan hun hofhuishouding, waarover zij als vorstin de verantwoordelijkheid droegen, en het daarnaast aan vrouwen niet was toegestaan op gelijke voet met mannen in onderhandeling te treden over allerhande zaken, verliepen contacten met anderen voornamelijk schriftelijk.<sup>101</sup> Isabella d'Este legt daarin, zo beargumenteerde Deanne Shemek, buitengewone vaardigheden aan de dag op het gebied van bestuur van de stadstaat, communicatie en haar patronage van de kunsten. Nu zij zich al snel na haar huwelijk, door de afwezigheid van de echtgenoot<sup>102</sup>, ging bezighouden met bestuurszaken is denkbaar dat deze activiteiten een bewustzijn in haar hebben aangewakkerd over de noodzaak over een zelfde ruimte te beschikken, als in deze tijd ook bij mannelijke bestuurders werd aangetroffen in de vorm van de *studiolo*.<sup>103</sup> Voorbeelden van *studioli* van mannelijke machtshebbers had Isabella d'Este immers voldoende in haar directe omgeving.

Wellicht moet hierin wel de verklaring worden gezocht voor de wijze waarop Isabella d'Este communiceerde over de verzameling die zij bezig was samen te stellen “(...) *per ornare uno studio principiato*” (voor een *studio* die zij was begonnen). Is het denkbaar dat zij het plan had opgevat een *studiolo* bestaande uit twee diep binnen haar *camerini* gelegen vertrekken, in te richten? De mythologische schilderijen, haar activiteiten binnen het populaire verzamelen van antiquiteiten en de decoratiewerkzaamheden voor de *studiolo* en met name de *grotta*, waarvoor de kostbare met houtfineer ingelegde panelen werden vervaardigd, die ook in Urbino en Gubbio een prominent onderdeel vormden van de *studioli* aldaar, maken dit niet langer ondenkbaar.

### ***De studioli van Isabella d'Este***

Maar waarom dan ging deze ruimte, die in de verste verte niet op een grot leek, na 1508 verder onder de naam *grotta* en niet *studiolo*? Want in feite had ze toen twee collectieruimten tot haar beschikking: de *studiolo* met de schilderijen en de *grotta* met de verzameling objecten: eigenlijk dus nog een *studiolo* derhalve. In de literatuur lijkt men ook inderdaad van die gedachte uit te gaan. Liebenwein veronderstelt dat de *grotta* als een verlengstuk is gaan

---

<sup>101</sup> Shemek 2005, p. 124.

<sup>102</sup> Francesco II Gonzaga is als aanvoerder van diverse legers, eerst in de strijd tegen de Fransen, maar later tegen andere Italiaanse vorsten, regelmatig langer weg van Mantua, zodat Isabella d'Este vrij snel na haar installatie in Mantua de bestuurszaken op zich neemt. Dit gebeurt in 1494-'95 en kort daarna tussen 1502 en 1503 opnieuw. Maar ook rond 1501, wanneer Francesco II Gonzaga tot *condottiere* wordt benoemd voor de keizerlijke legers in Italië. Cartwright 1903, deel I pp 108-127 en 235-257.

<sup>103</sup> Campbell heeft hierover een andere mening. Volgens hem deed de *studiolo* in de *Castello* juist dienst als ruimte waarin staatszaken door Isabella schriftelijk werden afgehandeld, naast dat de ruimte ook diende voor het doorbrengen van de vrije tijd van de vrouw met lezen en converseren. Campbell 2005, pp. 62-63.

functioneren van de *studiolo*, toen deze voor de steeds maar groeiende verzameling te klein werd, hoewel hij wel vond dat de ruimte zich eigenlijk, vanwege het lage plafond, helemaal niet zo goed leende voor verzamelruimte.<sup>104</sup> Ook Brown en Campbell refereren, zoals ik hiervoor al besprak, aan de *studioli* van Isabella d'Este.<sup>105</sup> Mocht de *grotta* in haar aard inderdaad kunnen worden aangemerkt als *studiolo*, dan zou Isabella d'Este mogelijk wel de eerste vrouw zijn met meerdere *studioli*, maar zeker niet de enige vorst. Federico da Montefeltre had er twee (al was dat in twee paleizen), Lorenzo de 'Medici had er meerdere in de *Castello Vecchio* in Florence en haar eigen schoonvader Federico I Gonzaga had er eveneens twee.

### ***De studioli in de Corte Vecchia: de Appartamento della Grotta***

Feit is dat de naam *grotta* alleen nog maar belangrijker zou gaan worden. Niet alleen refereert de inventarislijst van 1542, aan de *grotta* als eerstgenoemde vertrek, maar ook zullen de vertrekken die Isabella d'Este vanaf ongeveer 1522 in de *Corte Vecchia* betreft de *Appartamento della Grotta* worden genoemd.<sup>106</sup> Zoon Federico II, die zijn in 1519 overleden vader zal opvolgen neemt dan zijn intrek in de *Castello* met zijn echtgenote Margherita Paleologa, waardoor een verhuizing van Isabella d'Este nodig wordt.<sup>107</sup>

De appartementen in de *Corte Vecchia*, waaraan de voorbereidingswerkzaamheden waarschijnlijk na de dood in 1519 van Francesco II Gonzaga een aanvang namen, krijgen van Isabella d'Este, in tegenstelling tot haar eerdere woonvertrekken, van aanvang af haar eigen programma volgens de al bekende motto's en deviezen uit de *Castello*. Maar nu is de situatie van de *studiolo* en de *grotta* wezenlijk anders. Waren de *studiolo* en de *grotta* in de *Castello*

---

<sup>104</sup> Liebenwein 1977, pp 107-109. *Studiolo* en *grotta* vormden volgens Liebenwein als zodanig een functionele eenheid, een situatie die in de latere situatie in de *Corte Vecchia* zich nog duidelijker manifesteert. Het lijkt er op dat Liebenwein van de *grotta* en de *studiolo* een optelsom maakt, waarbij de ruimten samen de *studioli* van Isabella d'Este vormen; Liebenwein 1977, p. 20. Naast Liebenwein heeft ook Brown zich afgevraagd wat de ware functie van de ruimte van de *grotta* voor Isabella is geweest, door zich vooral te concentreren op de antiquiteitenverzameling. Ook Brown komt echter niet verder dan een voorlopige conclusie dat de *studiolo* te klein was om de toenemende collectie te huizen en dat aan deze oorzaak de *grotta* haar bestemming ontleent. Naar aanleiding van de vraag waar de naam *grotta* vandaan komt, formuleerde Brown al eerder de mogelijkheid dat het woord *Grotta* als een alternatief zou mogen worden beschouwd van *studio*, *studiolo* of *scrittoio*. Brown 1976, p. 332.

<sup>105</sup> In de *Corte Vecchia*, waar *studiolo* en *grotta* als een eenheid waren gaan functioneren, zou het begrip *studioli* tot volle wasdom zijn gekomen. Brown 2005, p. 138.

<sup>106</sup> Dat ook deze benaming niet zonder complexiteit is blijkt wel uit de omschrijving onder dit begrip van alle vertrekken in dat deel van de *Corte Vecchia* waar de *studiolo* en de *grotta* waren gelegen als *Appartamento della grotta* ten opzichte van de andere vertrekken in dit paleis die Isabella d'Este ook tot haar beschikking had.

<sup>107</sup> Brown veronderstelt dat dit een significante verbetering moet zijn geweest ten opzichte van de situatie in de *Castello*, doordat de verzamelruimten nu niet meer zo op achteraf plaatsen zijn gesitueerd, maar samen met haar andere vertrekken in de *Appartamento della grotta* een quasi zelfstandig miniatuur paleisje hebben gevormd. Brown 2005, pp. 138-144.

nog fysiek geheel van elkaar gescheiden, nu zijn ze gelijkvloers en moet men eerst door de *studiolo* om vandaar uit via de enige toegang de *grotta* te betreden.

De indeling van deze appartementen (Afbeelding III.), die zich in de zuidelijke vleugel bevonden, was zo dat men binnenkwam in een galerij, daar aan de rechterzijde een grote ruimte betrad, die de *guardacamera* werd genoemd en die in de hoek een deur bevatte die toegang gaf tot een kleine gang, de *corridor*. Deze gaf weer toegang tot de *studiolo* met de *grotta*, en aan het einde tot een ommuurde binnentuin, de *giardino segreto*, waar op een muur de inscriptie “ISABELLA ESTENSIS REGUM ARAGONUM NEPTIS DUCUM FERRARIENSIVM FILIA ET SOROR MARCHIONVM GONZAGARVM CONIVX ET MATER FECIT A PARTV VIRGINIS MDXXII” te lezen is. De betekenis van deze inscriptie luidt: Isabella d’Este, kleindochter van de koningen van Aragon, dochter en zuster van de hertogen van Ferrara, echtgenote en moeder van de markiezen van Gonzaga, heeft dit gebouwd in het jaar van de Maagd 1522.<sup>108</sup> Zowel de *studiolo* als de *grotta* zijn groter en vertonen nu meer samenhang. De *studiolo* is de *anticamera* geworden voor de *grotta*, wat de hiërarchie van de vertrekken ten opzichte van elkaar bevestigt.<sup>109</sup> De *grotta* is het belangrijkste vertrek, waarin nog steeds, net als in de *Castello* haar verzameling objecten is gehuisvest.

### ***Contemporaine betekenis van studiolo en grotta in Cinquencento Italië***

Met de omschrijving van de verzamelvertrekken van Isabella d’Este komt de vraag naar boven of er contemporaine vergelijkbare collectieruimten zijn, die de betekenis van de ruimten voor Isabella d’Este kunnen verklaren. Voor de *studiolo* is dit minder problematisch dan voor de *grotta*; onder deze benaming zijn in de tijd van Isabella d’Este geen andere collectieruimten bekend.

Vorstelijke verzamelingen bevonden zich in een *studiolo*, een ruimte in het paleis die de vorst al vroeg in de 15<sup>de</sup> eeuw de plaats verschaft, waar hij het privilege geniet zich terug te trekken uit het openbare leven om er in stilte te lezen, te schrijven of zich aan zijn

---

<sup>108</sup> Campbell geeft een andere vertaling: *Isabella d’Este, nicht van een koning van Napels, dochter en zuster van een hertog van Ferrara, echtgenote en moeder van een markies van Gonzaga, bouwde dit in 1522*. Campbell 2006, p. 222. De woorden *ducum* en *regnum* zijn vervoegingen in de *genitivus pluralis* van de woorden *dux* en *rex* en betekenen dus *van* bij de meervouden van hertog en koning. Hetzelfde geldt vermoedelijk voor het woord *marchionum*, wat een contemporaine vervoeging is van *marchese*, een woord dat pas in het middeleeuwse Latijn zal voorkomen, aangezien deze titel in het Latijn van de klassieke oudheid nog niet bestond. De vertaling zoals ik deze hanteer is grootser van vorm, een titel die in 1522 goed past bij een vrouw van de statuur van Isabella. Voor de inscriptie zie ook Verheyen 1977, p. 52.

<sup>109</sup> Brown 2002, p. 321. Liebenwein 1977, p. 112-113. Men moet de appartementen *della Grotta* in de *Corte Vecchia* als een sterker geheel beschouwen dan bij de onderlinge ligging van de vertrekken in de *Castello* het geval was. De functionaliteit van de ruimten zijn nu volledig dienstbaar aan de ordening en presentatie van de collectie, en elke ruimte heeft daarin een eigen taak te vervullen.

verzameling te wijden, activiteiten die leidden tot kennis.<sup>110</sup> In loop van de tijd zal dit vertrek zich van het persoonlijke domein meer en meer in de richting van het publieke domein bewegen, als een plaats waar ook en vooral politieke activiteiten zullen plaatsvinden.<sup>111</sup> Enerzijds dus een uiterst persoonlijke plek, anderzijds een instrument om zich te etaleren. Het is dit *studiolo*-model, een in het hart van het paleis gelegen verzamelruimte, dat in de tweede helft van de 15<sup>de</sup> eeuw grote bekendheid geniet onder leden van belangrijke vorstenhuizen en handelsfamilies en navolging krijgt. Ook bij geleerden en cleres, zij het in mindere mate en ook meestal minder luxueus uitgevoerd.<sup>112</sup> Verreweg de meeste eigenaren van de vroege vorstelijke *studiolo* waren mannen. Vrouwen hadden ook wel hun eigen *studiolo*, maar dit zijn er aanzienlijk minder in aantal geweest en, zo zullen we gaan zien, met een eigen betekenis.<sup>113</sup> Vrouwen gebruikten deze ruimte dus om te lezen, een bezigheid die, wanneer zij niet de normaliter aan haar toebedeelde taken verrichtte, in de vrije tijd mogelijk was.<sup>114</sup> In deze

---

<sup>110</sup> Van oudsher diende de *studiolo*, een vertrek dat zijn oorsprong vindt in de religieuze sfeer, om te lezen en te schrijven. Dergelijke activiteiten werden vermoedelijk hoofdzakelijk verricht door mannen, die vanwege hun functie een hoog maatschappelijk aanzien genoten, aangezien vertrekken met dergelijke studeerfuncties vooral daar zijn aangetroffen. Maar tegelijkertijd moet worden vastgesteld dat deze intieme studeervertrekken, doordat juist mensen met een hoog maatschappelijk aanzien veel meer bloot staan aan de aandacht van de maatschappij, een tevens sterk openbaar karakter vertonen. Liebenwein 1977, p. 56. Voor een schets van de ontwikkeling van de vroege *studioli* voor de 15<sup>de</sup> eeuw, zie *ibid.* pp. 30-55.

<sup>111</sup> De *studiolo* als ruimte heeft culturele en politieke aspecten en opereerde op twee verschillende niveau's. Als collectieruimte bood de ruimte plaats aan verzamelobjecten, die tezamen met het beeldprogramma van de schilderwerken die de *studiolo* decoreerden, het opdoen van kennis faciliteerden en aanleiding gaven tot studie, lezen, schrijven, debatteren, converseren en discussiëren. Als zodanig kon de *studiolo* privé worden ingezet voor contemplatieve doeleinden, maar diende tegelijkertijd de publieke sfeer van politiek en sociale netwerken. Clark 2013, p. 172. De gedachte aan de *studiolo* van de 15<sup>de</sup> eeuw is terug te voeren op Alberti die een traktaat schreef over de ideale indeling van bouwwerken naar gelang de functie die deze vervulden. Hij adviseerde om studieruimten en bibliotheken in de directe nabijheid van de persoonlijke gebruiksvertrekken te situeren. Voor de vrouw diende haar meest intieme vertrek, daar waar zij sliep, over te gaan in de garderobe, voor de man was dit zijn bibliotheek, vaak tevens studeervertrek. Het was deze plaats waar de man zijn tijd besteedde aan zijn boeken en zijn verzamelde objecten, een plaats waar de vrouw geen toegang toe had, zelfs niet de eigen echtgenote. Findlen 1989, p. 69. Liebenwein 1977, pp 56-57.

<sup>112</sup> Campbell 2005, pp. 30-32. Wat een *studiolo* in het bijzonder kenmerkt zijn de uitgekiende manier van het presenteren van uitzonderlijke en speciaal gekozen objecten die de *studiolo* en zijn inhoud direct in relatie brengen met zijn eigenaar. De *studiolo* vormt zo als het ware een verlengstuk van de eigenaar; het is zijn persoonlijke ruimte waarin hij zich wijdt aan schrijven en lezen; het geheel vormt een utopisch programma van het ideale leven van de vorst.

<sup>113</sup> Het voorbeeld van de *studiolo* van Ippolita Sforza is hiervoor al genoemd, zie noot 96. Verder zijn er voorbeelden van vrouwelijke heiligen die een eigen *studiolo* hadden. Een beroemd voorbeeld is de Heilige Catherine van Siena in de 14<sup>de</sup> eeuw. Zij bezat een *studiolo*, van waaruit zij haar omvangrijke politiek geëngageerde correspondentie voerde. Findlen 1989, p. 76, nt 85. Een ander voorbeeld uit de eigen tijd van Isabella d'Este vormt de *studiolo* van de vrouwelijke humaniste Isotto Nogarola uit Verona. Vrouwen konden zich zodoende terugtrekken voor leesactiviteiten, zonder daarmee afbreuk te doen aan het eigenlijke centrale deel van de hofhuishouding, het hart, namelijk de *studiolo* van de vorst. Zie ook Campbell 2006, p. 60, nt 11 op p. 319.

<sup>114</sup> Campbell 2006, p. 60. Ontspanning in de daarvoor beschikbare tijd moet daarbij zeker niet worden beschouwd als een eenvoudig verdrijven van de tijd: zij was nodig voor het bewaken van de lichamelijke en geestelijke gezondheid. Isabella d'Este was zich hier al vroeg van bewust. In haar correspondentie geeft zij aan de toegekende tijd van leven nuttig te willen doorbrengen en andere vrouwen daarin tot voorbeeld te willen zijn. *Ibid.* pp. 62-63.

*studiolo* wisselen lezen en het voeren van correspondentie zich af met sociale activiteiten, waarin bezoekers in de *studiolo* werden ontvangen met wie gesprekken werden gevoerd over literatuur, kunst en poëzie.<sup>115</sup>

Het maken van een contemporain vergelijk met de *grotta*, in de tijd waarin de vorstelijke *studiolo* aan zijn opmars bezig is, blijkt aanzienlijk moeilijker: er zijn in de tijd van Isabella d'Este in het geheel geen vergelijkbare vertrekken of verzamelruimten bij de adel, laat staan bij andere burgerlijke of geestelijke verzamelaars, onder deze benaming bekend. Pas rond het midden van de 16<sup>de</sup> eeuw zouden rariteiten en curiositeiten ook buiten *studioli* en kunstkabinetten worden opgenomen en uitgesteld in zogenaamde *casini* in tuinen.<sup>116</sup> Hier moet het begin worden gesitueerd van de inrichting van tuinen en van kunstmatig aangelegde grotten, compleet met *naturalia*, *artificialia* en sculpturen.<sup>117</sup> De natuurlijke omgeving, waar God zijn wonderlijke scheppingen toont, wordt nagebootst en ingericht met producten van de natuur en producten voortgebracht door de mens, en vormt hiermee als het ware een verlengstuk van de *studiolo* van de tweede helft van de 16<sup>de</sup> eeuw.<sup>118</sup> Een voorbeeld van een kunstmatig natuurlijke omgeving voor een verzameling vormt het *Nymphaeum* in de tuinen van de *Visconti Borromeo Villa* in Milaan. Graaf Pirro I Visconti Borromeo (1560-1604) laat dit bouwwerk tegen het einde van de 16<sup>de</sup> eeuw aanleggen en stelt hierin zijn omvangrijke collectie *naturalia* en *artificialia* ten toon. Dit complex van achttien ruimten omhelst naast watervallen en fonteinen twee kunstmatig aangelegde grotten, die, vervaardigd van uitgehouwen travertijn en gedecoreerd met allerlei composities van schelpen en hardsteen, de contemporaine interesse weerspiegelen in de natuurlijke wereld.<sup>119</sup>

De interesse voor grotten die we hier zien, bekend geworden vanuit de herontdekte klassieke geschriften, is te herleiden tot wat Alberti daarover in boek 9 van zijn theoretische traktaat over architectuur schrijft. Grotten vormen bij uitstek de natuurlijke omgeving van al het wonderlijke dat door de natuur wordt voortgebracht en zij dienen de mens als zodanig tot

---

<sup>115</sup> Clark 1991, p. 175

<sup>116</sup> *Casino* is de aanduiding voor een in klein formaat opgetrokken bouwwerk in de tuinen van de villa's van de adel in Italië. In deze bouwwerken werden antiquiteiten en marmeren sculpturen, maar ook *naturalia* en meubels uitgesteld en gepresenteerd. De Italiaanse adel maakte gebruik van deze ruimte door er met gasten te converseren en te ontspannen. Dit verschijnsel van een *studiolo* in de tuin en de rol ervan in de geschiedenis van het verzamelen wordt uitgebreid bestudeerd door Lisa Neal Tice in *Collecting in the garden*.

<sup>117</sup> Hunt 1985, p.193.

<sup>118</sup> De vorstelijke verzamelingen in de diverse Italiaanse stadstaten kenden in de vroege 16<sup>de</sup> eeuw weinig uniformiteit in wat werd verzameld en hoe de objecten werden opgesteld. Maatstaf was, zoals voorheen, nog voornamelijk de persoonlijke voorkeur van de verzamelaar. Sommige objecten zouden wel heel populair blijven, zodat deze objecten, vooral die uit de klassieke oudheid en kostbare (edel)gesteenten, veelvuldig in verzamelingen zal blijven aantreffen. Zo al sprake was van een ordening zal deze voornamelijk hebben bestaan in de opstelling tegenover elkaar van producten van de natuur (*natura*) en producten die de mens heeft voortgebracht (*ars*). Olmi 1985, p. 5.

<sup>119</sup> Aimi (enz.) 1985, p.25



geschikt studiemateriaal. En, schrijft Alberti verder over grotten, zij kunnen met al hun prachtige voortbrengselen worden opgevat als kunst voortgebracht door de natuur.<sup>120</sup> Het zijn deze reflecties op het fenomeen van de grot met haar natuurlijke samenstelling en wonderen uit de natuur, die jaren later een weg zullen vinden naar de Kunst- en Wonderkamers van het Noordelijke deel van Europa, in de vorm van kunstmatig gevormde grotachtige omgevingen in kisten en tuinen, met antieke sculpturen en automaten. Alberti kende de omschrijving van grotten van Plinius' *Historia Naturalis*, die aan het begrip een mythologische betekenis had toegekend door in zijn omschrijving van deze uit puimsteen nagemaakte architectuur in Romeinse villa's de ruimte te verbinden met de Muzen, die graag in de pastorale omgeving van de natuur verkeerden om inspiratie op te kunnen doen.<sup>121</sup>

In de tijd van Isabella d'Este heeft de gedachte dat naast de mens ook de natuur kunst voortbrengt nog niet zo in algemene zin onder de verzamelaars postgevat, dat de *grotta* van Isabella d'Este als zodanig als een vroege voorloper van deze kunstmatig aangelegde grotten worden gezien. Eerder geldt in haar tijd de gedachte aan de grot als een plaats waar al het wonderlijke en zeldzame van de natuur is samengebracht en waaruit kennis aan de mens wordt overgedragen: kennis was immers een belangrijke voorwaarde voor wijsheid. Niet de wetenschappelijk getinte kennis die halverwege de 16<sup>de</sup> eeuw een centrale plaats zal krijgen in collectieruimten en het middelpunt zal gaan vormen van het verzamelen en tentoonstellen naar de natuur, maar de kennis van de natuur die nodig is om literaire en klassieke teksten te begrijpen.<sup>122</sup> De weinige *naturalia* die in haar verzameling zijn aangetroffen, getuigen bij Isabella d'Este, zoals ik in het volgende hoofdstuk zal bespreken, dan ook niet zozeer van een bij Isabella d'Este aanwezige wetenschappelijke belangstelling in de natuur, als wel van het geloof dat men in deze tijd hechtte aan de magische en heilzame kwaliteiten van objecten uit de natuur en de op de eigenaar reflecterende kostbaarheid van producten van de natuur door hun uitzonderlijke zeldzaamheid. Het is om deze reden van prestige en status voor de eigenaar dat, naast een hang naar curiositeit, deze categorie deel ging uitmaken van de vorstelijke verzameling.<sup>123</sup>

---

<sup>120</sup> Scheicher 2005, pp 18-19.

<sup>121</sup> Findlen 1989, pp. 60-63.

<sup>122</sup> Findlen 1994, pp. 153 e.v.

<sup>123</sup> Scheicher 2005, p. 31. Liebenwein 1977, p. 124. De gedachte aan een *naturalium* als de narwaltand als een object met magische krachten dateert uit de Middeleeuwen en duurt in de tijd van Isabella d'Este nog altijd voort. In het geval van de hoorn van de eenhoorn kwamen de magische krachten voort enerzijds uit het gegeven dat ze uiterst zeldzaam waren en daardoor een ongekend hoge marktwaarde genoten, anderzijds omdat men wist dat ze zich ook in het bezit hadden bevonden van belangrijke historische personen als Abt Suger van Saint-Denis in Parijs en leden van het Franse Koningshuis. De marktwaarde nam pas af toen de hoorn aan het begin van de

Als de *grotta* van Isabella d'Este dan geen grot was, wat was het dan wel? De heersende opinie ten aanzien van deze ruimte is dat deze als een verlengstuk van de *studiolo* moet worden beschouwd, omdat de *studiolo* van Isabella d'Este op een zeker moment te klein is geworden voor haar uitdijende verzameling.<sup>124</sup> Vanuit dit standpunt moet de *grotta* dus worden aangemerkt als een *studiolo*. En in zekere zin klopt dit standpunt wel: de *grotta* was vanaf 1507/1508 de verzamelruimte waarin Isabella d'Este haar nog altijd uitdijende antiquiteitenverzameling in onderbracht.

Toch is dit minder vanzelfsprekendheid dan het wordt gesteld. Ten eerste omdat dit de suggestie inhoudt dat de *grotta* eigenlijk net zo goed een *studiolo* had kunnen zijn. Maar als dat zo is, waarom werd dit vertrek dan ook niet gewoon *studiolo* genoemd? Ten tweede denk ik dat meer rekening zou moeten worden gehouden met de sociale positie van vrouwen in de tijd van Isabella d'Este. Want de vraag moet dan zijn, hoe zich een dergelijk standpunt verhoudt tot de notie van de *studiolo* als een voornamelijk mannelijke ruimte?<sup>125</sup> Bij de vraag naar waarom de ruimte *grotta* heette moet hiermee sterker rekening worden gehouden.

Campbell is de eerste om ons er bij zijn weliswaar korte bespreking van de *grotta* nog eens aan te herinneren, dat de *studiolo* als representatieve verzamelruimte een mannelijk karakter heeft, dat zelfs, naarmate de ruimte als verzamelruimte van kostbaarheden gaat dienen, aan belang wint, dus eigenlijk alleen maar meer masculien wordt.<sup>126</sup> Zo Campbell hier een voorzet geeft voor de gedachte dat de *grotta* om die reden misschien nooit *studiolo* had

---

18<sup>de</sup> eeuw in groten getale op de markt kwam. De zeldzaamheid was eraf, maar het geloof in diens heilzame krachten zal nog lang hebben nageëbd. Daston 2001, pp. 17, 75 en 333, Afbeelding 9.1.3.

<sup>124</sup> Liebenwein 1977, p. 107. De functionele eenheid van de twee ruimten zoals Liebenwein die voor ogen stelt. Campbell refereert in zijn boek aan de *studioli* van Isabella d'Este. Campbell 2006, p. 61. Het wordt echter niet geheel duidelijk of hij verwijst naar de *studioli* die Isabella d'Este achtereenvolgens bezat in de *Castello* en de *Corte vecchia*, of naar haar *camerini* in de *Castello*, zijnde de *studiolo* en de *grotta* eronder. Ik vermoed sterk het laatste. Voor Brown staat vast dat het woord *grotta* is gebruikt als alternatief voor studio, *studiolo* of *scrittoio*. Brown 1976, p. 332, terwijl hij later het woord *studioli* hanteert hij voor beide verzamelruimten. Brown 2005.

<sup>125</sup> Die zoals ik besprak enerzijds werd veroorzaakt door de omschrijving van Alberti als de exclusief mannelijke studeerruimte, die zelfs de echtgenote niet mocht betreden en anderzijds door de bemerking van Campbell dat het toenemende gebruik van de man om er zijn verzameling in onder te brengen er voor zorgt dat we de ruimte en collectie als een verlengstuk moeten gaan zien van hemzelf. Ook Clark snijdt dit onderwerp aan. Het gegeven dat er ook *studioli* van vrouwen voorkwamen doet haar de vraag stellen of we die mannelijke connotatie aan de *studiolo* niet zouden moeten heroverwerpen. Zij stelt voor de *studiolo* te bezien in zowel de mannelijke als de vrouwelijke context. Clark geeft er dan ook de voorkeur aan de *studiolo* te beschouwen als een context en niet zozeer als een fysieke ruimte, zoals ook de hofcultuur een context vormt. Clark 2013, p. 172. Ook Campbell lijkt deze richting in te gaan. Voor Isabella d'Este was, volgens Campbell, een collectie onlosmakelijk verbonden met een *studiolo*, welke functie i.c. door de *grotta* werd vervuld. De werkelijke *studiolo* met de schilderijen moet voor haar ongetwijfeld een kwestie van status zijn geweest: zij nam hierin als echtgenote van de vorstelijke bestuurder van Mantua een uitzonderingspositie in, zeker nu zij in toenemende mate de verantwoordelijkheid van het bestuur op zich nam. Campbell 2006, pp. 62-64. Zo komt de *grotta* heel dicht in de buurt van de *studiolo*.

<sup>126</sup> Campbell 2006, p. 59. Het op grotere schaal verzamelen van kostbare objecten zoals dat in de 15<sup>de</sup> eeuw gestalte wordt gegeven, is überhaupt aan te merken als een mannelijke bezigheid, waarin vrouwen vooralsnog praktisch ontbreken. Findlen 1989, p. 69.

kunnen worden genoemd, gaat hij er niet dieper op in. Maar deze gedachtegang heeft nu wel in mij postgevat. Als deze gedachtegang immers juist is, dan luidt een voorlopige aanname dat de *studiolo* van een vrouw in het geheel niet dezelfde betekenis kan hebben gehad als de *studiolo* van een man.

Hoe moet er dus wel worden gekeken naar die beide ruimten in de *Castello* en in het bijzonder naar de *grotta*, en waar zou de naam *grotta* naar kunnen verwijzen? Volgens Cohen kan dit verband worden gezocht met de ondergrondse Romeinse bouwwerken, die in de laatste decennia van de 15<sup>de</sup> eeuw veelvuldig werden opgegraven en daarom *grotte* werden genoemd, en waarvan de opgraving van de *Domus Aurea* in 1480 misschien wel het meest invloedrijk is geweest. Inderdaad leverden deze opgravingen een overdaad aan antiquiteiten op, waardoor al gauw een intensieve handel in oudheden op gang kwam, die mede verantwoordelijk mag worden gehouden voor de verzamelwoede die vorstelijke verzamelaars aan de dag leggen en die tot hevige concurrentie leidde.<sup>127</sup> Het zijn deze *grotte* waarnaar de *grotta* van Isabella d'Este als een verwijzing mag worden opgevat.<sup>128</sup> Brown is tenslotte tot de overtuiging gekomen dat de naam *grotta* verwijst naar het woord *grotta* dat normaliter werd gebruikt voor dergelijke ondergrondse ruimten in torens van kastelen, waar zich ook de eerste *grotta* van Isabella d'Este heeft bevonden.<sup>129</sup> Meestal werd aan deze ruimten die zich in de kelders van kasteeltorens bevonden de functie toegekend van bewaarcel, omdat het er koeler was.<sup>130</sup>

Hoewel ik denkbaar acht dat het woord daarvan is afgeleid, heb ik daaraan toch mijn twijfels: indien de *grotta* immers al bekend stond onder de naam '*cameretta secreta*', zou een benaming die verwijst naar een kelder een behoorlijke degradatie hebben betekend. Dit zou in tegenspraak zijn met het belang dat Isabella d'Este heeft toegekend aan deze collectieruimte. Het woord kan natuurlijk zijn uitgegroeid tot het begrip dat aan het einde van haar leven aan deze ruimte toekwam en waarvan de inventarislijst van 1542 een bewijs vormt. Misschien is het idee afkomstig van Niccolò da Correggio die refereerde aan de '*solinga grotta*', een naam die meer eer doet aan de '*cameretta secreta*'.<sup>131</sup> Niet ondenkbaar is dat de dichter het woord

---

<sup>127</sup> Olmi 2005, pp. 77-78.

<sup>128</sup> Cohen verzet zich in het bijzonder tegen de gangbare visie op de *grotta* van Isabella d'Este als equivalent van een echte grot: volgens haar kunnen beide elkaar opvolgende *grotta*'s worden beschouwd als schatkamers, waarin Isabella haar meest waardevolle antiquiteiten bewaarde. De inspiratie van de *grotta* op de dan recent ontdekte *Domus Aurea* zou door Mantegna als hofkunstenaar van Mantua zijn meegebracht, nadat hij een bezoek had gebracht aan de opgravingen in het centrum van Rome. Cohen 2003, pp. 323-369.

<sup>129</sup> Brown 2005, pp. 35-36.

<sup>130</sup> Zie hiervoor Appendix I bij het woord *grotta*.

<sup>131</sup> als hofdichter van Ferrara zou da Correggio een hechte relatie opbouwen met Isabella d'Este. Misschien heeft da Correggio een verwijzing willen maken naar hun gedeelde leven en heeft hij met het woord de *grotte* in

als een *inventio* voor Isabella d'Este heeft gebruikt. Binnen de poëzie is rond 1500 een complexe interactie aan de gang tussen poëzie in woorden en de symboliek van woorden in beelden en geldt binnen de poëzie de existentiële voorwaarde van de *inventio*. Dit woord staat voor de uitdrukking van de eigen idee.<sup>132</sup> Isabella d'Este en Francesco II Gonzaga zouden regelmatig gebruik gaan maken van de diensten van Niccolò da Correggio op dit gebied voor hun motto's en deviezen, waarmee het aanwijzen van deze dichter als verantwoordelijke voor de naam *grotta* dichterbij komt.<sup>133</sup>

Campbell toont in zijn werk het grote belang aan van klassieke en contemporaine literatuur, waarvan vele werken in de bibliotheek van Isabella d'Este zijn vertegenwoordigd. Ondanks het feit dat de *grotta* van Isabella d'Este in het geheel geen grot lijkt, is een verwijzing naar de grot uit de natuur, met al de wonderlijke schoonheid die de natuur voortbrengt, zoals Alberti in navolging van Plinius beschreef, eveneens erg aannemelijk. De in humanistische kringen sterk gewaardeerde pastorale setting van de grot, die als architect moest worden beschouwd van de plaats waar de meest wonderlijke en zeldzame producten uit de natuur bijeen waren gebracht, zou goed hebben gepast bij de verzameling van Isabella d'Este. De mythologische schilderijen reflecteerden al haar kennis en belangstelling voor de mythologie en ook de *naturalia* die ik in het volgende hoofdstuk aan de orde breng vormen aanleiding te denken aan de *grotta* van Isabella als de plaats waar de natuur haar kostbare, wonderlijke en zeldzame schatten laat zien.<sup>134</sup> Overigens zou de *grotta* van Isabella d'Este,

---

gedachten gehad, die gewoonlijk aan de kustlijn worden aangetroffen. Ferrara was een aan zee gelegen staat. Niet ondenkbaar is dat de dichter dit verband heeft willen leggen.

<sup>132</sup> Fiorenza 2004, p. 177.

<sup>133</sup> Brown 2005, p. 63, nt 80. Een andere van hem afkomstige '*inventio*' vormde de uitdrukking "*la prima donna del mondo*" waarmee da Correggio naar Isabella d'Este zou hebben verwezen in een conversatie over de schoonheid van hofvrouwen, in het paleis van Ludivico Sforza in Vigevano. Ook moet Niccolò da Correggio verantwoordelijk worden gehouden voor het motto 'benemerentium ergo' op de door Gian Cristoforo Romano vervaardigde geschenkpenning met het portret van Isabella d'Este. In de bibliotheek van Isabella d'Este bevonden zich verder meerdere van zijn werken. Cartwright 1903, deel I, p.83. Campbell 2006, pp. 107-108 en nt 71 bij deze bladzijden.

<sup>134</sup> In *Historia Naturalis* werden de woorden *grotto* en *musaeum* in samengesmolten vorm gebruikt om te beschrijven dat de natuur de belangrijkste omgeving, of ook bron van inspiratie, vormt van de negen Muzen, zijnde hun *musaeum* (*locus musis sacer*). De *grotto/musaeum* krijgt in de beschrijving van Plinius dezelfde natuurlijke en contemplatieve setting als die welke in de natuur wordt aangetroffen. Findlen 1989, p. 60-62. In haar onderzoek naar de etymologie van het woord museum stelt Findlen dat de herontdekking van de muzen in humanistische kringen in de 15<sup>de</sup> eeuw leidde tot het herhaaldelijk in literaire teksten aanhalen van de muzen. De wijze waarop dit gebeurde wakkerde het besef aan dat om het intellect te kunnen ontwikkelen, men zich terug moest trekken uit het veeleisende publieke leven. Of zoals Petrarca het omschreef: de muzen houden van de bossen, de stad is een vijandige omgeving voor dichters. Om de wereld van de klassieken te betreden moest men de drukte van het stadse leven mijden. Volgens Findlen is het humanisme vooral een archeologische gebeurtenis: opgegraven artefacten uit de oudheid gaven vorm aan dat belangrijke deel van de geschiedenis en belichaamden daarmee kennis. Aan de basis van het verzamelen ligt de wens om via de confrontatie van ideeën met reële objecten teksten te begrijpen. In deze gedachtegang moet dan ook *musaeum* worden gezien als een fysieke plaats waar kennis wordt opgedaan, en in feite daarmee als een studeerruimte. Campbell verwijst eveneens naar de muzen waar aan Plinius heeft gerefereerd, maar de musea waar de muzen hun verblijf hadden bestaan nu uit

die geen grot was, kort na haar dood door schrijver en humanist Giuseppe Betussi (1512-1573) als een echte grot worden omschreven.<sup>135</sup>

---

kunstmatig gemaakte grotten van puimsteen die konden worden aangetroffen in Romeinse woonverblijven. Campbell 2006, p. 65.

<sup>135</sup> In de *'Libro di M. Giovanni Boccaccio delle donne illustri'* formuleert Giuseppe Betussi in 1545 commentaar op het werk *'De claris mulieribus'* van Boccaccio, en beschrijft daarin een fantasievolle omschrijving van de beroemde *'grotta di Madama'* als van een ondergronds vertrek in de citadel van Mantua, gehouwen uit de rotsen en gevuld met wonderen van de kunst. Vanwege het ondergrondse aspect refereert Betussi zonder twijfel aan de eerste *grotta*; maar behalve de mogelijkheid dat hij op zeer jonge leeftijd de *grotta* heeft bezocht, zal hij deze *grotta* alleen kunnen hebben gekend van horen zeggen. Van de *grotta* in de *Corte Vecchia* is hij vermoedelijk beter op de hoogte geweest, nu de persoonlijke vertrekken van de markiezin daar onder de benaming *'Appartamento della Grotta'* de belangrijkste vertrekken vormden. Campbell 2006, p. 67.

## Hoofdstuk 4. De collectie van Isabella d'Este: samenstelling, ordening en domein van het verzamelen in Cinquecento Italië

### *Verzameling en grondslag in het humanisme*

In 1537, twee jaar voor haar dood, ontvangt Isabella d'Este Pietro Bembo in haar privé-vertrekken aan de *Corte Vecchia*. Deze invloedrijke humanist roemt in een later schrijven het decoratieve programma en het uitzicht van Isabella d'Estes *Paradiso* op de mooie meren en de groene heuvels, die de geboortegrond van Vergilius zijn en bewondert de illustere objecten uit de collectie van de *Marchesa*.<sup>136</sup> Het getuigenis van deze invloedrijke contemporain geeft blijk van de waardering die haar vanuit hogere humanistische kringen ten deel viel.<sup>137</sup> Het toont tegelijkertijd misschien wel een erkenning die Isabella d'Este algemeen ten deel viel als verzamelaar. Een andere erkenning, maar nu één die rechtstreeks was gericht aan de collectie, was de reflectie van beeldhouwer Alfonso Lombardo in 1536 op Mantua als een Rome in miniatuur, gevuld met antiquiteiten.<sup>138</sup>

Al in de 15<sup>de</sup> eeuw heerst in humanistische kringen de overtuiging dat verzamelen en patronage door vorsten, in belangrijke mate kunnen bijdragen aan de machtspositie van de vorst. Deze overtuiging, afgeleid van de *Ethica* van Aristoteles, verwordt tot een doctrine onder welke bescherming bijvoorbeeld de Medici's in Florence en het vorstenhuis van Aragon in Napels kostbare objecten aan hun verzamelingen gaan toevoegen. Verzameld wordt inmiddels niet meer hoofdzakelijk, vanwege het nut van mogelijke 'verzilvering' in geval van nood, zoals dit zeker bij de middeleeuwse schatkamers nog het geval was, maar vooral omdat de pracht, de uitzonderlijke zeldzaamheid, de vakkundigheid en de waarde van het bezit, direct afstraalt op de bezitter en daarmee wezenlijk bijdraagt aan zijn vorstelijke reputatie.<sup>139</sup> Theorieën gebaseerd op deze doctrine, op grond waarvan aan

---

<sup>136</sup> Cartwright 1903, deel II, pp. 377-378.

<sup>137</sup> Een ander voorbeeld van de waardering die Isabella d'Este ten deel viel vormt het in 1524 verschenen werk *Ritratti* van de hand van humanist, dichter en diplomaat Gian Giorgio Trissino, waarin hij het portret schetst van de ideale Renaissancevrouw. *Ritratti* betekent in dit verband een portret in woorden. Ook Isabella d'Este wordt in de dialogen, die plaatsvinden met Pietro Bembo, geroemd. In Deel II looft Pietro Bembo haar deugden *fides* en *justitia*, haar geloofwaardig- en rechtvaardigheid, naast haar goede kostuumgebruik, haar woonverblijf en haar collectie. Liebenwein 1977, p. 229, nt 595.

<sup>138</sup> De uitlating werd gericht aan zoon Federico II, die, inmiddels meerderjarig en bevorderd tot hertog, het bestuur van de stadstaat Mantua van zijn moeder Isabella heeft overgenomen. Aangezien de antiquiteitencollectie in Mantua hoofdzakelijk bijeen werd gebracht door toedoen van Isabella neemt Brown de veronderstelling aan dat deze bemerking haar collectie aangaat. Brown 1978, p. 72.

<sup>139</sup> Olmi 1995, pp. 73-74. Objecten vormden aantrekkelijke beleggingen, die doordat zij van kostbaar materiaal waren vervaardigd niet alleen economische waarde bezaten, maar tevens aanzien brachten aan hun eigenaar. Lorenzo il Magnifico is een verzamelaar die zich van dit mechanisme sterk bewust was, de oorsprong van zijn familie was immers van burgerlijke afkomst. In de meest kostbare objecten liet Lorenzo zijn initialen graveren, wat kan worden uitgelegd als een legitimatie van zijn macht. Geld en rijkdom moeten in dit licht worden gezien

verzamelactiviteiten en kunstpatronage, ook daar waar het de bouw van nieuwe prestigieuze bouwwerken betrof, grote waarde werd gehecht, vormden aanleiding voor het formuleren van een categorie van objecten, die dit criterium van vorstelijke pracht kon doorstaan. Bronzen sculpturen, schilderijen en wand- en vloertapijten, vakkundig vervaardigde meubelstukken, rijkelijk bewerkte kistjes, kostbare boeken en handgeschreven manuscripten, vaatwerk van kostbare steen als bergkristal en met goudsmeedwerk versierde edelstenen vonden zo hun weg naar menig vorstelijke verzameling.<sup>140</sup> Een collectie droeg op deze wijze bij aan de *magnificentia* van de vorst, en tegelijkertijd aan zijn *liberalitas*. Deze laatste onlosmakelijk aan de vorst verbonden deugd van vrijgevigheid spreidde hij ten toon door kunstenaars en letterkundigen toegang te verlenen tot zijn collectie voor studie- en onderzoeksdoeleinden.<sup>141</sup>

In de loop van de 15<sup>de</sup> eeuw zullen vervolgens in Italië vorstelijke verzamelingen ontstaan, die worden gebaseerd op het ideaal van de *Uomo Universale*. Dergelijke verzamelingen waren samengesteld uit allerhande *artificialia* van kostbare en vakkundig bewerkte objecten van edelmetaal, edelstenen, boeken, beeltenissen van beroemde personen uit het verleden, tot *naturalia*, wonderlijk, zeldzame en kostbare producten afkomstig van God en de natuur. De eigenaar van een dergelijke ‘universele’ verzameling hield zich idealiter ook bezig met activiteiten die verband hielden met de wetenschappen, zoals geometrie, astrologie en muziek. Daartoe maakten wetenschappelijke instrumenten deel uit van de collectie.<sup>142</sup> De samenstelling van een universele verzameling, gebaseerd op de hiervoor genoemde categorieën *artificialia* en *naturalia*, wordt voor het eerst vastgelegd in een traktaat van de hand van schrijver Filarete (1400-1469, geboortenaam Antonio Avelino).<sup>143</sup> De eerste vorstelijke verzameling die zal worden geroemd vanwege haar universele karakter, gebaseerd op de categorieën *artificialia* en *naturalia*, is die van Piero de’Medici, opgenomen in een

---

als instrumenten om de vorstelijke deugden te beoefenen en na te streven, en de vrijelijke tentoonspreiding van rijkdom draagt daarmee bij aan de machtspositie en politieke legitimatie van de vorst.

<sup>140</sup> Elsner 1994, p. 139-140. Maar verzamelen was niet zonder risico van kritiek. Reputatieschade lag op de loer. Schade kon worden opgelopen als men een dusdanig groot materialisme kon worden verweten dat de zorgplicht van de vorst voor zijn onderdanen in gevaar zou komen.

<sup>141</sup> Olmi 2005, p. 74. Gian Gioviano Pontano brengt in een serie traktaten *De magnificentia* en *De splendor* de doctrine van Aristoteles onder de aandacht brengt. Het gaat er in zijn traktaten niet om maar ongelimiteerd te spenderen en te consumeren; eerder acht hij van belang dat daarin geen excessen plaatsvinden, maar dat iedereen hierbij rekening houdt met zijn eigen positie in de maatschappij. Een excessief gebruik van de eigen welvaart kan reputatieschade opleveren. Campbell 2006, p. 36.

<sup>142</sup> Scheicher 1979, p. 39.

<sup>143</sup> Ibid. Zijn *Trattato di Architettura* werd geschreven in 1464 en kan voor dat deel waarin hij de architectuur van de bibliotheek, ofwel volgens de regels van Alberti, *studiolo* of *scrittoio*, beschrijft, worden beschouwd als een utopisch levensprogram. Campbell 2006, pp. 30-31.

lofdicht uit 1459 van Piero Arenti, na een bezoek van Galeazzo Sforza aan de 'Medici's verzameling'.<sup>144</sup>

### ***Artificialia en naturalia bij Isabella d'Este, de universele verzameling***

Ook bij Isabella d'Este zullen we deze categorieën aantreffen. De *artificialia* (producten van de mens) als schilderijen, boeken, antiquiteiten, waardevolle objecten, sculpturen en instrumenten voor de wetenschap, hebben zich vermengd met *naturalia* (producten van de natuur) in haar verzameling bevonden, al is daarvan weinig overgebleven.<sup>145</sup> Toch valt uit wat via schriftelijke bronnen werd overgeleverd een redelijk betrouwbare reconstructie te maken, van hoe haar verzameling in de *Corte Vecchia* er uit moet hebben gezien. Het belangrijkste hulpmiddel bij deze reconstructie vormt de al eerder genoemde "Stivini-Inventarislijst" (in werkelijkheid een aantal lijsten, maar hierna aangeduid in enkelvoud) van 1540-1542, waarvan in 1908 een publicatie verscheen van de hand van letterkundige Alessandro Luzio.<sup>146</sup> De lijst is gemaakt na het overlijden van Isabella en somt de objecten op, die dan in haar appartementen konden worden aangetroffen.<sup>147</sup> De openbaarmaking van deze belangrijke lijst heeft gezorgd voor een indrukwekkende stroom aan publicaties over de samenstelling van de verzameling en de wijze waarop de objecten in haar appartementen voor bezoekers zichtbaar zijn geweest.<sup>148</sup>

Met de gedachte aan de *grotta* van Isabella d'Este als *studiolo*, zoals ik hiervoor besprak, zal ik eerst inzicht geven van de kennis die thans aanwezig is over haar collectie, over de ordening van de objecten in de ruimten en de *modus operandi* van de verzamelaar.

---

<sup>144</sup> Scheicher 1979, p. 38. Campbell 2006, p. 31. Noemenswaardige voorbeelden van edelen die dit ideaal nastreefden waren volgens Filarete naast de Medici ook de Sforza's en de Gonzaga's. Hen viel deugd en decorum ten deel. Niet alleen streefden zij kennis en verbetering van zichzelf na, zij toonden tevens aan waarde te hechten aan de kostbaarheid, zeldzaamheid en het vakmanschap van objecten.

<sup>145</sup> De schilderijen uit de *studiolo* uitgezonderd, kan slechts een dozijn objecten daadwerkelijk worden geïdentificeerd als afkomstig uit Isabella's collectie. Brown 1977, p. 155.

<sup>146</sup> Alessandro Luzio heeft samen met Rodolfo Reinier de talrijke brieven en schriftelijke stukken in de archieven van Mantua onderzocht. Vele publicaties van hun hand hebben sindsdien de kennis over het hofleven in Mantua ten tijde van Isabella en later sterk vergroot. Voor een overzicht hiervan zie Campbell 2006, pp. 387-388. Voor de Stivini-lijst zie ook Ames-Lewis 2013, p. 16 en Campbell 2006, p. 91. Brown nam de lijst integraal op in zijn onderzoek in 2002. Brown 2002. De lijst maakt ook onderdeel uit van de tentoonstellingscatalogus uit 1994, waar het in het Italiaans, met 236 objecten, en in het Duits, met 192 objecten is opgenomen op pp. 262-288. Ferino-Pagden 1994.

<sup>147</sup> Martindale 1964, p. 183. De inventarislijst werd vermoedelijk opgesteld in opdracht van Margherita Paleologa en Kardinaal Ercole Gonzaga, die als moeder en oom de voogden waren van de minderjarige Francesco II, aan wie de heerschappij over het vorstendom ten deel was gevallen door het overlijden van Federico II. Brown 2002, p. 319.

<sup>148</sup> Met een reconstructie van de collectie van Isabella d'Este heeft vanaf de zeventiger jaren voornamelijk Brown zich intensief en langdurig beziggehouden. Zijn vroegste publicaties gerelateerd aan de kunstpatronage van Isabella d'Este dateren vanaf 1966. Centraal in deze publicaties stond de relatie van Isabella met kunstenaars als Mantegna en Costa. Later treedt een verschuiving op naar de antiquiteitscollectie, waarover hij vanaf 1976 tot 2005 met regelmaat heeft gepubliceerd.



Verder zal ik aandacht besteden aan de contemporaine waarde en betekenis van de verzamelobjecten, zoals die bij verzamelaars en bezoekers bekend is geweest. Het vertrekpunt moet de collectie op het vermoedelijke hoogtepunt van haar samenstelling zijn, aangezien alleen de inventarislijst uitsluitend lijkt te kunnen geven over de precieze samenstelling van de collectie.

### ***De Stivini-Inventarislijst en zijn beperkingen***

Lijkt, want we moeten rekening houden met een aantal zaken. Zo is niet met zekerheid te zeggen of tussen de dood van Isabella en het opstellen van de lijst veranderingen zijn aangebracht in de verzamelvertrekken.<sup>149</sup> Dan is er de kwestie naar welke appartementen de inventarislijst precies verwijst. In de titel van de lijst wordt de *grotta* als eerste genoemd, en de *studiolo*, als tweede verzamelruimte. Algemeen wordt aangenomen, en de datering van de lijst lijkt dit te bevestigen, dat het gaat om de objecten die zich in de *Corte Vecchia* uitsluitend in deze twee ruimten hebben bevonden. De lijst vertelt dus niets over de situatie daarvoor in de *Castello*, en daarnaast ook niets over de rest van de privé-vertrekken van Isabella d'Este binnen het gehele appartementencomplex in de *Corte Vecchia*. Zo is dus vrijwel zeker dat de lijst niet de gehele verzameling representeert. Na bestudering van de correspondentie is duidelijk geworden dat sommige objecten wel in het bezit zijn (geweest) van Isabella d'Este, maar geen vermelding op de lijst hebben gekregen, omdat ze zich op het moment dat de lijst werd opgemaakt niet in één van beide ruimten bevonden. De collectie is dus ruimer dan op de lijst wordt vermeld.<sup>150</sup>

Tegelijkertijd wordt uit bestudering van de literatuur over Isabella's collectie ook duidelijk dat aan de *naturalia*, die wel op de lijst zijn vermeld, in de literatuur weinig aandacht is besteed. En sterker nog, die aandacht ontbrak bijna geheel voor de aanwezigheid en betekenis van een andere groep objecten die ook tot haar verzameling heeft behoord, waaronder het preparaat van de hondpup, de wetenschappelijke instrumenten, de portretten van filosofen en humanisten, en stads- en/of landkaarten, zaken die niet op de inventarislijst voorkwamen. De collectie entiteit moet nu onderzoek worden betrokken. Alleen zo kan een indruk worden verkregen van de betekenis van de collectie voor de verzamelaar zelf en voor de bezoekers die de collectie aanschouwden.

---

<sup>149</sup> Dat zou kunnen zijn gebeurd in opdracht van de echtgenote van haar zoon Federico, Margherita Paleologa, aan wie de inhoud van de *Grotta* door Isabella d'Este werd nagelaten. Brown 1977, p. 168, nt 2.

<sup>150</sup> Brown 1976, pp. 324-353 heeft een studie gewijd aan objecten die wel in de correspondentie voorkwamen, maar niet op de lijst, en andersom objecten die op de lijst hebben gestaan maar verder niet in de correspondentie worden vermeld.

Te beginnen met de inventarislijst, waarop ruim 1620 objecten zijn genoteerd.<sup>151</sup> Met de kanttekening dat haar collectie op momenten omvangrijker moet zijn geweest: een enkel kasboek dat de vernietiging in 1830 van de Gonzaga-kasboeken overleefde, en de vele contemporaine getuigenissen waarvan de correspondentie het bewijs levert, zijn daarvoor de aanleiding.<sup>152</sup> De lijst van notaris Odoardo Stivini vermeldt 70 hardstenen vazen, 60 antieke en ‘all antica’ kunstobjecten; bronzen en marmeren kleine sculpturen, waaronder de voor Isabella d’Este zo belangrijke Cupido’s door haarzelf verondersteld van Praxiteles en in ieder geval Michelangelo, en verder diverse sculptuurfragmenten van armen en voeten. Verder waren er 12 beeldhouwde figuren, 11 marmeren hoofden, 2 marmeren beeldjes en een reliëf. Hij noteerde ook verschillende rariteiten uit de natuur: *naturalia* als stukken koraal, schelpen, een vistand, een hoorn van een eenhoorn, en verder 50 gegraveerde edelstenen, en 1500 munten en penningen van goud, zilver en brons. Daarnaast zijn er objecten als een inktpot, houten kistjes, een astrolabium, verschillende uurwerken en een spiegel.<sup>153</sup>

Vele objecten op de lijst worden in detail beschreven; het geheel wekt de indruk van talrijke bijzondere objecten en een kleurrijke diversiteit aan materialen. Maar dat niet alleen: naast de gedetailleerde omschrijving van de meeste objecten noteerde notaris Stivini ook hun plaats in de *studiolo* en *grotta*.<sup>154</sup> En dat is een belangrijk gegeven, het vertelt immers meer over de betekenis van het object voor Isabella en voor anderen.

### ***De ordening van de collectie volgens de Stivini-Inventarislijst***

Met de inventaris is gestart in de *grotta* en het overzicht toont aan dat de *naturalia* verspreid door de *grotta* uitgesteld zijn geweest.<sup>155</sup> Soms ostentatief tentoongesteld, soms gezamenlijk

---

<sup>151</sup> Brown 1977, p.155.

<sup>152</sup> Na de val van Rome in 1527 verloor Isabella een substantieel van de tijdens haar verblijf in de stad verworven bezittingen. Met haar vlucht uit Rome zijn ook de gegevens die daarover hadden kunnen informeren verloren gegaan. Het overgebleven kasboek behandelt niet de gehele duur van haar verblijf, maar er blijkt wel uit dat zij alleen al op 19 februari 1527 31 antieke penningen in bezit zou hebben gekregen.

<sup>153</sup> Brown 2002, pp. 319-320.

<sup>154</sup> Ferino-Pagden 1994, pp. 262-288. In deze tentoonstellingscatalogus is een vertaling van de Stivini inventarislijst opgenomen in het Duits en is de Italiaanse versie van de lijst daarna afgedrukt. De Duitse lijst bevat een opsomming van 192 nrs, de Italiaanse van 236 nrs..

<sup>155</sup> Veel voorwerpen uit de natuur zijn er niet geweest, in ieder geval niet zoveel als we later in de nog noordelijker te vinden kunst en wonderkamers in Duitsland zullen aantreffen. Opvallend is echter wel dat in andere verzamelingen, met uitzondering van de verzameling van Lorenzo de’ Medici, nauwelijks *naturalia* zijn aangetroffen. Men zou hieruit kunnen afleiden dat er bij Isabella d’Este en Lorenzo de’ Medici meer belangstelling bestond voor de natuur dan bij andere vorstelijke verzamelaars, maar in de context van de sociale positie van vooral deze twee personen moet de aandacht misschien vooral gelegd worden op de representatieve functie van hun verzameling. Olmi 2005, p. 69. Bij vrouwen zijn dergelijke objecten nog minder vaak aanwezig dan bij mannen. In het Noorden vormt een belangrijke uitzondering op deze regel de collectie van Margaretha van Oostenrijk, zie noot 5, maar het is niet bekend of Isabella d’Este deze verzameling kende. Brown 2002, pp. 15-17 en p. 359.

met andere kostbaarheden opgeborgen in kasten. Vier kleine witte zeeschelpen, bevonden zich samen met vakkundig vervaardigde vazen en schalen van natuursteen, penningen, medailles en gouden en zilveren bewerkte objecten, als cameeën aan gouden kettingen en aan ringen, in de ‘*armario di meggio che nelle grotta di madama in Corte vecchia*’, de kast in het midden van de lange muur van de *grotta*.<sup>156</sup> En in diezelfde kast, er waren er drie, bevonden zich de penning van Isabella d’Este van Giulio Romano, die zij ten geschenke deed aan hen die dit wegens verdienste toekwam<sup>157</sup>, naast de antieke medaille van Augustus en Livia, tezamen met andere medailles, en een bewerkt ivoren vierkanten kistje, vol met kleine zilveren medailles (“wel 548 stuks” vermeldt de inventarislijst), waaronder ettelijke van alchemiezilver, welke alle 64 ons wegen.<sup>158</sup> Op de kroonlijst van de met houtfineer ingelegde wandpanelen, stonden drie gouden gedecoreerde uurwerken, waarvan er twee de uren aangaven en één een zanduur was.<sup>159</sup> In de rechterkast bevonden zich nog meer cameeën, naast kristallen, melkstenen en koralen in een kist van kristal, tezamen met een ijzeren spiegel (vermoedelijk gezien de inscriptie een gift). De kostbare stenen waren ieder in een bijzondere zetting opgenomen en voorzien van vaardig uitgevoerde decoraties, zo blijkt verder uit de zorgvuldige beschrijving van de notaris.<sup>160</sup> Ter linkerzijde van de lange muur van de *grotta* stond de derde kast, met onder andere vier penningen met daarop vermoedelijk de portretten van Paus Clemens VII, Keizer Karel V en Koning Frans I van Frankrijk. In de kasten aan weerszijden van het enige raam in de *grotta* stonden de beide Cupido’s, niet direct zichtbaar, opgesteld en ertussen, boven het raam, hing de lange vistand.<sup>161</sup> Een zo mogelijk nog prominentere plaats viel de hoorn van de eenhoorn ten deel: bij binnenkomst van de *grotta* hing deze recht boven de middelste kast, waarin ook de meest waardevolle natuurstenen objecten waren opgeborgen, en was daarmee waarschijnlijk wel het eerste object waar de bezoeker zijn blik op liet vallen.<sup>162</sup>

Naast de houten kasten waren de muren van de *grotta* bedekt met houtingelede wandpanelen, net als in de *grotta* in de *Castello* het geval was geweest. In de *Castello* waren

---

<sup>156</sup> Ferino-Pagden 1994, pp. 265-266 en 283, 292.

<sup>157</sup> De penning toont Isabella in profiel aan de voorzijde en aan de achterzijde de woorden *benerentium ergo*, bedacht door Niccolò da Correggio.

<sup>158</sup> Ferino-Pagden 1994, pp. 275 en 288. Brown 2002, p.323.

<sup>159</sup> Ferino-Pagden pp. 266-267.

<sup>160</sup> Brown 2002, p. 324. Vanwege de zorgvuldige beschrijving van de details is er reden om aan te nemen dat de objecten niet alleen door het kostbare materiaal maar ook door hun vakkundige bewerking van hoge waarde waren voor hun eigenaar. Brown 2002, p. 326.

<sup>161</sup> Brown 2002, p. 322. De vistand wordt in de literatuur nog weleens aangezien voor de tand van een haai, geliefde objecten in de latere Duitse Kunst-und Wunderkammers, wat gezien de lengte van de tand: tre palmi, een onjuiste veronderstelling is. Liebenwein 1977, p. 123 en nt 559 op p. 227.

<sup>162</sup> Brown 2002, p. 324.

de twee lange muren ieder verdeeld in vier vlakken, en waarschijnlijk waren in de *Corte Vecchia* eveneens acht vlakken; er zijn nu zes van over. De overgebleven panelen tonen architectonische perspectieven van steden en muziekinstrumenten.<sup>163</sup> Gezien de nissen die zich achter de panelen hebben bevonden wordt verondersteld dat de panelen hebben gediend als deuren. In de nissen stonden kleine sculpturen opgesteld.<sup>164</sup>

De eerste indruk die bij een bezoeker van de *grotta* moet zijn gewekt is die van een soort schatkamer, overvloedig gevuld met zeldzame kostbaarheden.<sup>165</sup> Kostbaarheden die Isabella d'Este via haar uitgebreide netwerk grotendeels via giften had verworven. Doordat de meeste van die kostbaarheden zorgvuldig waren weggeborgen in de kasten en daarmee aan het oog werden onttrokken, moeten, met de belofte van meer verrassingen, vooral de andere kunstobjecten en de enkele, maar vanwege hun zeldzaamheid zeer kostbare *naturalia* als eerste zichtbaar zijn geweest. De marmeren bustes op de kroonlijst recht tegenover de ingang van de *grotta*, en de kroonlijsten links en rechts van de ruimte, overvloedig bezet door de bronzen beeldjes, die de narwaltand en de vistant hebben omringd, moeten, tezamen met de tafel in het midden van de *grotta*, waarop objecten konden staan, een overweldigende indruk op de bezoeker hebben gemaakt, die moest beseffen dat hij hier slechts een klein deel van de verzameling zag. Mocht de bezoeker rustig willen plaatsnemen dan kon dit op de bankjes van de kasten aan weerszijden van het raam.<sup>166</sup> Een goede verstaander kon in de tafel de functie herkennen van een tafel waarop objecten konden worden geplaatst om te onderzoeken of erover te discussiëren en converseren. Onder humanisten werd de relatie kennis-object immers sterk gewaardeerd, vanwege de kennis die een dergelijk object op de mens kon overdragen.

De overweldigende indruk van de objecten in de *grotta* moet vooral ook worden gezien in de context van de indruk die de bezoeker al had verkregen, bij het betreden van de *studiolo*. In de *Corte Vecchia* was dit immers de situatie geworden; de *studiolo*, met zijn

---

<sup>163</sup> Liebenwein 1977, p. 111. Dergelijke panelen hebben ook de wanden van de *studiolo* van Federico da Montefeltre in Urbino gesierd, waar ze moeten worden gezien als een demonstratie van vakmanschap in de kunsten van het perspectief. Zo zijn ook de wandpanelen in de *grotta* met hun perspectief van steden geprezen door Mario Equicola, die benadrukte dat vooral de geest werd gestreeld. Een intellectuele benadering, niet een gebaseerd op materialisme. Campbell 2006, pp. 44-45. De panelen worden omstreeks 1505/1506 omschreven met “*figure minutissime in legno (...) con musici instrumenti, portici, templi, città, paesi et prospective*”. Brown 2005, pp. 49-53. Aannemelijk is dat dit de wandpanelen in de eerste *grotta* in de *Castello* omschrijft.

<sup>164</sup> Liebenwein 1977, p. 112.

<sup>165</sup> Brown 2002, p. 322.

<sup>166</sup> Ibid. pp. 322-323. Volgens Brown moet de ruimte volgestouwd zijn geweest met objecten en daardoor de indruk hebben gewekt van een *tesoretto*: een schatkamer.

mythologische schilderijen, was voor de *grotta* de functie van *anticamera* gaan vervullen.<sup>167</sup> En ook in deze ruimte huisde volgens de lijst een deel van de collectie, zij het een substantieel kleiner deel dan in de *grotta*. De schilderijen worden niet genoemd, en de boeken die de bibliotheek vormden evenmin, deze laatste categorie had een eigen lijst. Zij bevonden zich in walnoten houten kisten, die mogelijk ingezet waren in de wand, maar ook vrijstaand kunnen zijn geweest. Reconstructie van de *studiolo* met de schilderijen laat verder zien dat alle muren van de *studiolo* waren bedekt.<sup>168</sup>

In deze ruimte bevonden zich verder twee vaardig gedecoreerde tafels, waarvan er een was gemaakt van een kostbaar hardsteen, met daarop een aantal objecten gepositioneerd.<sup>169</sup> Een astrolabium in een leren hoes<sup>170</sup>, een inktpot, een spiegel (deze spiegel zou eveneens een geschenk zijn geweest, afkomstig van de Paus)<sup>171</sup> en kistjes van verschillende houtsoorten, door de broer van Isabella d'Este, Alfonso d'Este gemaakt.<sup>172</sup> Vooral het astrolabium, de inktpot en de spiegel zijn objecten die tot de standaarduitrusting horen van de *studiolo*.<sup>173</sup> Verder bevonden zich in de *studiolo* een aantal stoelen, maar vermoedelijk geen kisten, zodat de aandacht kon uitgaan naar het gedecoreerde cassetten plafond en een aantal grotere marmeren bustes, opgesteld in de ruimte.<sup>174</sup>

### ***Buiten de inventarislijst***

Tot zover de inventarislijst op grond waarvan een vrij accuraat beeld kan worden geschetst van de objecten in de *grotta* en de *studiolo* in de Corte Vecchia. Maar zoals eerder opgemerkt heeft de collectie zich niet beperkt tot deze twee ruimten. Helaas bestaat er geen inventaris of catalogus van de andere vertrekken of de buitenplaatsen die zij regelmatig bezocht, zodat deze

---

<sup>167</sup> Zie hoofdstuk 3. Liebenwein 1977, p. 71. Zeker niet in alle gevallen werd de *scrittoio*, of later de *studiolo*, binnengegaan nadat men een *anticamera* was gepasseerd, maar in sommige privé-paleizen was het niet ongebruikelijk de interne architectuur naar Florentijns bouwschema in te richten, waarin de ruimtevolgorde vanaf de *sala* via de *camera*, *anticamera* naar de *scrittoio* verliep. Het is bekend dat dit het geval was voor het paleis dat de Medici lieten bouwen in Florence. Volgens hetzelfde schema zou later ook in Frankrijk in de koninklijke paleizen *enfilades* worden toegepast. In enkele gevallen moest men voor de *scrittoio* zelfs nog een kapel door, wat aangeeft dat de *scrittoio* werkelijk diep in het paleis gelegen was en uitermate privé van karakter. Liebenwein 1977, p. 83. Brown 2002, p. 321.

<sup>168</sup> Verheyen 1971, pp 52-64. Brown 2005, p. 146.

<sup>169</sup> Brown 2002, pp 321-322.

<sup>170</sup> Ferino-Pagden 1994, p. 287.

<sup>171</sup> Liebenwein 1977, p. 219, nt 448.

<sup>172</sup> Brown 2002, p. 322.

<sup>173</sup> Liebenwein 1977, p. 111.

<sup>174</sup> De lijst vermeldt bij sommige stukken de prijzen die ervoor waren betaald. Penningen, waarvan de meeste van goud waren, kostten tussen de 20 en 30 ducaten, en voor een buste van Michelangelo zou ze zelfs 200 ducaten hebben neergeteld. Voor schilderijen zou zij nooit meer dan 100 ducaten betalen. Martindale 1964, p. 183-184.

gegevens alleen kunnen worden verkregen uit de correspondentie.<sup>175</sup> Er waren *mappo mundi*, die gehangen kunnen hebben aan de lange muur in de grote galerij, de portico, die als eerste werd betreden.<sup>176</sup> In de overige vertrekken die bij de appartementen hoorden, zijn vermoedelijk nog diverse schilderwerken te zien zijn geweest, hoewel onduidelijk is waar precies. Schilderijen met religieuze onderwerpen van Giovanni Bellini, Dosso Dossi en Titiaan, en portretten van Pietro Bembo, Paus Leo X, Martin Luther en Erasmus van Rotterdam hebben ofwel gezamenlijk ofwel in groepen gescheiden in haar woonverblijf gehangen.<sup>177</sup> En ook is niet duidelijk waar de portretten van Petrarca, Boccaccio en Dante, kopieën van werken die Bembo in zijn bezit had, vanaf 1501 kunnen hebben gehangen. Kennelijk niet in de *grotta* of *studiolo*, want dan waren ze in de lijst opgenomen geweest.<sup>178</sup> In de *Giardino Segreto* zullen in de nissen de grotere sculpturen hebben gestaan, die vanwege het grote formaat gewoonlijk niet in de *studiolo* werden opgenomen.<sup>179</sup> Er waren ook muziekinstrumenten<sup>180</sup> en boeken. De laatste categorie heeft zich in de *studiolo*, in walnoten houten kasten of kisten, tegen de lange wand aan de noord westzijde van de ruimte, bij binnenkomst rechts, onder de schilderijen van Mantegna (Mars en Venus), Perugino en Costa bevonden.<sup>181</sup>

Hoeveel werken ze al had in de *Castello* en waar ze die bewaarde is onzeker, maar haar bibliotheek raakt gaandeweg goed gevuld en is gevarieerd in samenstelling.<sup>182</sup> Bij de inventarisatie in de *Corte Vecchia* zal blijken dat er ongeveer 140 boeken en manuscripten zijn geweest.<sup>183</sup> Campbell heeft in zijn onderzoek voor het eerst een voor breder publiek

---

<sup>175</sup> Brown 1977, p. 164.

<sup>176</sup> Brown 1977, p. 156, de tekst bij afbeelding 1, en ook p. 157. De portico staat in Cartwright beschreven als een kleine galerij met slanke klassieke pilaren en majolica vloertegels. Cartwright 1903, deel II. In tegenstelling tot haar echtgenoot die op grote schaal *mappo mundi* verzamelde, gebeurde dit bij Isabella d'Este op heel kleine schaal. En waarschijnlijk deelde zij ook niet zijn interesse in *cartographia*: regionale kaarten. Zij probeerde twee kopieën te verwerven van zeldzame en kostbare kaarten van Julius II te verwerven, een kaart van de wereld en een van het universum. Ze hield zich daarmee in ieder geval aan de etiquette dat vrouwen niet in competitie treden met hun echtgenoot. Bourne 1999, pp. 67-68.

<sup>177</sup> Cartwright 1903, deel II, pp. 378-379. Pietro Bembo was een goed bevriende humanist van Isabella, met Paus Leo X zou zij enkele keren in contact zijn getreden.

<sup>178</sup> Brown 1977, p. 165.

<sup>179</sup> Ibid., p. 157.

<sup>180</sup> Ibid., p. 165.

<sup>181</sup> Ibid., p. 158.

<sup>182</sup> Vrijwel direct na haar intrek in de *Castello* vraagt Isabella d'Este een tussenpersoon in Venetië om Italiaanse werken in proza of vers, over veldslagen, geschiedenis, mythologie en fabels, zowel uit de klassieke tijd als uit de huidige periode, en over de paladijnen van Frankrijk, hoofse literatuur over religieuze ridders. Rond 1500 vindt er een verschuiving plaats in haar literaire interesses; zij vraagt dan om werken van moderne schrijvers, in het Latijn of Italiaans. Ze was inmiddels ook klassieke werken aan het verzamelen. Campbell 2006, pp. 62-63.

<sup>183</sup> Liebenwein 1977, pp. 104-105 en nt 394. Liebenwein beschrijft dat Isabella in de *Castello* een losse en kleine ruimte, gelegen in een tussenverdieping onder haar privé-kapel, tot bibliotheek bestempelde, de *camarino della libreria*, welke zowel vanuit de *Sala delle Armi* als vanuit de privé-kapel kon worden betreden. De al eerder beschreven gebeurtenis, waarbij iemand zich ongeoorloofd toegang had verschaft tot haar *grotta* en aldaar een

toegankelijke lijst gemaakt van de werken die vermoedelijk rond 1540 tot haar bibliotheek behoorden.<sup>184</sup> Van al deze werken<sup>185</sup> waren de meeste ook nog zeer kostbaar, daar Isabella d'Este grote waarde hechtte aan de kwaliteit van perkamenten drukwerken en aan de illuminatie van de manuscripten die zij aanschafte.<sup>186</sup> In haar bibliotheek bevonden zich de werken van de grote schrijvers uit de klassieke oudheid, onder wie de voor Mantua zo belangrijke Vergilius, en verder Lucretius, Cicero, Aristoteles en Plinius. Ook moderne schrijvers waren vertegenwoordigd; Petrarca, Dante, Boccaccio, de belangrijkste schrijvers van de voorgaande eeuw en Ariosto, Boiardo en Bembo van het tijdperk van Isabella d'Este zelf. Italiaanse, Franse en Spaanse hoofse literatuur hadden een plaats naast religieuze werken, waaronder bijzondere manuscripten, getijdeboeken en Hebreeuwse teksten. Ook wetenschappelijke literatuur ontbrak niet, zoals daar waren traktaten over astronomie, muziek, de medische wetenschap en de geografie van de wereld.<sup>187</sup> Hoewel niet met voldoende zekerheid kan worden gesteld dat Isabella alles echt heeft gelezen, illustreert het haar brede interesse.<sup>188</sup> Er wordt verondersteld dat haar kennis van het Latijn en van buitenlandse talen niet altijd toereikend was, vandaar dat ze ook vroeg om vertalingen.<sup>189</sup> Maar de aanwezigheid van een inhoudelijk zo diverse bibliotheek moet, evenals de realisatie van Isabella d'Este van

---

boek of geschrift zou hebben weggenomen, lijkt een suggestie in te houden dat haar bibliotheek zich in de *grotta* zou hebben bevonden. In aanmerking nemende dat zij van daaruit schriftelijke werkzaamheden verrichtte, waarbij de bibliotheek zich een nuttig instrument bewees, is dit geen gekke gedachte, die verder wordt ondersteund door de latere plaatsing binnen de *Appartamento della grotta* in de *studiolo*. Campbell 2006, p. 270. Voor verwijzingen naar werken die zich in de *grotta* zouden hebben bevonden zie ook Brown 2005, p. 57, nt 36. Maar evenzo is mogelijk dat Isabella slechts de direct benodigde boeken in de *grotta* meenam, en aangezien niet vaststaat hoe groot haar bibliotheek was ten tijde van de *Castello*, valt hiervan zonder nader onderzoek niet veel over te zeggen.

<sup>184</sup> Campbell 2006, pp. 270-279. Het overzicht biedt tal van schrijvers, klassiek en modern, in alfabetische volgorde. Bewijs voor de aanwezigheid van de genoemde werken vormen een tweetal lijsten die vermoedelijk tussen 1539 en 1542 zijn opgesteld, dus na het overlijden van Isabella d'Este en derhalve geldt hiervoor dezelfde kanttekening als bij de Stivini-inventarislijst die ik al eerder maakte, en zich thans in de archieven van Mantua bevinden. Eén van beide lijsten werd eerder door A. Luzio uitgebreid bestudeerd en beschreven in zijn artikelen in de jaren van 1899 tot 1903. Volgens deze studie zou de bibliotheek mogelijk meer dan 140 titels hebben gehad, en enerzijds tot stand zijn gekomen door giften, welke niet in de kasboeken werden beschreven, anderzijds door de tijdelijke aanwezigheid van geleende werken. Uit correspondentie is wel gebleken dat Isabella d'Este haar werken uitleende aan anderen en ook zelf van anderen leende. Duidelijk is verder geworden dat de interesse van Isabella d'Este een hoog literair gehalte had, waarop Campbell terecht een groot beroep doet in zijn onderzoek naar de iconografische betekenis van de mythologische schilderijen in de *studiolo*. Klassieke en contemporaine literatuur, vooral de vigerende hofliteratuur van schrijvers/dichters als Niccolò da Correggio, Pietro Bembo, Mario Equicola en Paride da Ceresara blijken hierin een grote rol te hebben. Ibidem p. 24.

<sup>185</sup> Ter vergelijking: de contemporaine humanist en nabije vriend van Isabella d'Este Pietro Bembo had een bibliotheek met ruim vijfhonderd werken. Gazette I, p.170, nt 5.

<sup>186</sup> Campbell 2006, p. 64. Het moest gaan om kwalitatief goed papier en het moest wel een zeldzaam exemplaar zijn, anders zag ze er vanaf.

<sup>187</sup> Béguin 1975, pp. 10-11, p. 69 nt 14-16.

<sup>188</sup> Campbell 2006, p. 24. Zo daaraan al zou worden getwijfeld, de complexe iconografische vertelling van de schilderijen in de *studiolo* van Isabella d'Este tonen hun belezen eigenaar.

<sup>189</sup> Aan het begin van haar huwelijk nam zij zich voor zich opnieuw te wijden aan klassieke studies in het Latijn, maar volgens haar mentor van haar kinderjaren zonder dezelfde toewijding en het gemak van toen. In 1508 neemt zij Mario Equicola aan als haar persoonlijke secretaris en mentor Campbell 2006, pp. 64 en

de schilderijen van de grote kunstenaars van haar tijd voor haar *studiolo*, de sociale positie van Isabella in grote mate dienstbaar zijn geweest. Het was immers Alberti die in Boek 8 van zijn traktaat over Architectuur het belang onderstreepte van de bibliotheek als onderdeel van de verzameling.<sup>190</sup>

### ***Een universele verzameling, vorstelijke grandeur en sapientia***

De collectie getuigt zodoende van een universeel karakter en doet, hooguit zou dit zijn wegens haar bescheiden omvang, niet veel onder voor andere verzamelingen in Isabella d'Estes tijd.<sup>191</sup> Het kostte haar tientallen jaren om de verzameling bijeen te brengen, waarbij volgens de correspondentie, het zwaartepunt van haar verzamelactiviteiten in de eerste twintig jaar na het huwelijk moeten worden gelegd. In de eerste jaren beperkt zij zich nog tot de aanschaf van kostbare bewerkte edelstenen, stenen uit de klassieke oudheid of hun moderne equivalenten. Maar vanaf 1497 zal haar collectie een meer structureel karakter krijgen met de bestelling van de mythologische schilderijen bij Mantegna en uit zij de wens meer antieke medailles en penningen, beeldhouwwerken en contemporaine kunstvoorwerpen te verwerven.<sup>192</sup> Haar correspondentie met adviseurs en bemiddelaars geeft blijk van deze bewustere wijze van verzamelen die Isabella d'Este aan de dag legt, doordat zij enerzijds openlijk communiceert welke objecten zij wenst te verwerven en anderzijds doordat zij zich hiermee expliciet op mannelijk terrein begeeft.<sup>193</sup> Om in directe onderhandeling te kunnen

---

<sup>190</sup> Scheicher 1979, p. 26.

<sup>191</sup> Liebenwein 1977, p. 123.

<sup>192</sup> Brown, 1976, p. 331. Uit de correspondentie rondom Isabella d'Este blijkt in de jaren 1490-1496 voornamelijk interesse te bestaan in klassieke steensnijkunst en opdrachten voor bewerkte halfedelstenen uit Venetië. Vanaf 1498 gaat haar verlangen meer en meer uit naar klassieke bronzen en marmeren sculpturen. Volgens Brown staat vast dat het opzetten van een completere verzameling van objecten gelijk is gestart met de opdracht voor de schilderijen voor Isabella d'Estes *studiolo*, waarmee zou mogen worden uitgegaan van een meer universele benadering door Isabelle d'Este tot haar verzamelactiviteiten dan waarvan Verheyen destijds uitging. Verheyen meent dat de allegorische schilderijencollectie al eerder was ontstaan, nl. in 1497, met de aanwezigheid van twee schilderijen van Mantegna. Zie voor de redenering tot deze conclusie Verheyen, 1971, p. 14. Brown 1978, p. 73. Isabella d'Este onderscheidt zich met haar activiteiten van de meeste andere vorstinnen van haar tijd. Was het voor vrouwen zeker niet ongebruikelijk te verzamelen, zij deden dat op minder grote schaal en beperkten zich tot kleine kunst- en decoratieobjecten die meer aan de hofhuishouding waren gerelateerd, zoals tapijten, vaatwerk, en schilderijen met religieuze onderwerpen. Door schilderijen met mythologische onderwerpen en klassieke sculpturen in haar verzameling op te nemen begeeft Isabella d'Este zich, anders dan haar vrouwelijke tijdgenoten, op bij uitstek door mannen gedomineerd terrein. San Juan 1991, p. 71. Brown beschouwde de verzamelingen van artificialia en naturalia meer een door mannen gedomineerd gebied: vooral het verzamelen van antiquiteiten, waardoor een duidelijke relatie wordt gelegd met de rechtvaardiging van gezag naar het voorbeeld van de heersers uit de klassieke oudheid en de relatie die in het humanisme via geschriften wordt gelegd met deze periode, bepalen dit tot een terrein, dat door vrouwen slechts zelden werd betreden. Brown 2002, pp. 15-17.

<sup>193</sup> De wens van Isabella d'Este om meer antiquiteiten te bezitten gaat dus fors in tegen wat was toegestaan: de echtgenote van een vorst moest zich bij haar patronage beperken tot het terrein van objecten waar geen mannelijke competitie gaande was. Gezien de schaarste in antiquiteiten en het aanzien dat dergelijk objecten de eigenaar brachten, is het opmerkelijk dat Isabella d'Este deze keuze al zo vroeg maakte.



treden met mannelijke tegenpartijen, iets wat een vrouw niet was toegestaan<sup>194</sup>, maakt zij handig gebruik van schrijvers, persoonlijke adviseurs, diplomaten, en kunstenaars.<sup>195</sup> De bekendste kunstenaars zijn wel Gian Cristoforo Romano en Andrea Mantegna, beiden wisten op hun eigen terrein veel van antiquiteiten, en Leonardo Da Vinci, had al in 1499 een voorschets gemaakt voor haar portret, dat zich thans in het Louvre bevindt en uit wiens omgeving het zojuist ontdekte portret misschien wel afkomstig is. Zeker is dat Da Vinci in 1502, bij een poging tot verwerving van een aantal kostbare stenen vazen uit de collectie van Lorenzo de' Medici, verzocht werd om deze eerst te schetsen, zodat Isabella d'Este zich een oordeel kon vormen over of ze de moeite waard waren voor haar collectie.<sup>196</sup>

Isabella d'Este bouwde haar verzameling in feite op vanuit het niets: zij had bij aankomst eigen sieraden, muziekinstrumenten en boeken, en zou niet uit kunnen gaan van een reeds bestaande verzameling ten vorstenhuize van de Gonzaga's. Afgezien van het feit dat het voor echtgenoten gebruikelijk was bezittingen strikt gescheiden te houden, hield Francesco II Gonzaga zich in mindere mate bezig met het verzamelen van antiquiteiten, maar des te meer

---

<sup>194</sup> San Juan 1991, p. 75.

<sup>195</sup> Kunstenaars werden wel vaker ingezet als tussenpersoon en soms zelfs belast met diplomatieke opdrachten. In de tijd waarin het Humanisme de leidraad vormde voor hoe men als een goed vorst over zijn onderdanen heerste, werd kennis van de Klassieke Oudheid door middel van geschriften binnen de elite hoog geschat. Deze kennis kwam goed van pas op de levendige verzamelmarkt van antiquiteiten, en kon er in sommige gevallen tevens toe leiden dat een kunstenaar zijn patroon diplomatiek vertegenwoordigde in kringen waarin dergelijke kennis op prijs werd gesteld. Omdat alleen partijen die gelijkwaardig waren in rang met elkaar in onderhandeling konden treden, werd een kunstenaar soms in de adelstand verheven, zoals dat Mantegna overkwam in 1488. Warnke 1985, pp. 102-103. Keblusek 2011, pp. 151-158.

<sup>196</sup> Voor de uitbreiding van haar bibliotheek met werken van moderne schrijvers, in het Italiaans of Latijn, had zij Lorenzo da Pavia, een bemiddelaar in Venetië, tot haar beschikking. Hij was ook bekend om zijn uitstekende vaardigheden in het maken van muziekinstrumenten. Campbell 2005, pp. 63-64 en Cartwright 1903, deel I, pp. 130-133. Brown 1978, p. 73; Zichtbaar wordt dit ook in de contacten die gelegd worden bij de onderhandelingen over de nalatenschap van de overleden goudsmid Domenico di Piero. Een zekere agent, gevestigd in Rome, werd geïnstrueerd om de antiquiteiten uit diens nalatenschap te bemachtigen ten behoeve van de *studiolo* van Isabella d'Este. Ames-Lewis 2012, p. 163.

De precieze reden van de verandering in het verzamelgedrag van de markiezin is onduidelijk. Het lijkt er op dat Isabella d'Este in deze periode een zeker bewustzijn ontwikkelt van het belang van het aanleggen van een verzameling, op een gelijkwaardige wijze als die waarop mannelijke collega-heersers te werk gingen. Zij maakt twee belangrijke wensen naar buiten kenbaar: de eerste is dat zij een representatieve collectie wil aanleggen en de tweede dat zij dit doet voor haar *studiolo*. Niet ondenkbaar is dat bij haar het inzicht is gerijpt, dat zij door het aanleggen van een representatieve verzameling haar echtgenoot, en dus het hof van Mantua, politiek kon ondersteunen, misschien bij gebreke aan diens eigen interesse voor culturele activiteiten. In de eerste jaren na haar huwelijk zal zij, bij de afwezigheid van haar echtgenoot, eerst indirect, maar later steeds op steeds meer directe wijze, betrokken raken bij de grote politieke ontwikkelingen die zich rond de eeuwwisseling zullen voltrekken. De koning van Frankrijk, Karel VIII, trekt aan het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw Italië binnen en tracht daarbij, via het vergeven van belangrijke posities, de Italiaanse edellieden te winnen voor zijn zaak. Zowel Isabella d'Este als Francesco II Gonzaga bevonden zich daarbij in een lastige positie: Isabella koesterde verregaande sympathieën voor de Franse heerser, maar haar echtgenoot had zijn trouw aan de Venetiaanse Republiek verbonden, en zou dus aanvankelijk niet op de Franse avances zijn ingegaan. Andere edellieden bezweken wel voor de Franse verleiding en onder hun leiding weet het Franse leger de koningstaat van Napels te veroveren. Dit betekende een belangrijke slag voor het bondgenootschap van de strijders voor de Italiaanse zaak. Cartwright 1903, deel I, pp. 112-115. Zie ook San Juan, p. 69.

met religieuze en seculiere architectuur en decoratie.<sup>197</sup> Hoewel de mannelijke lijn van de Gonzaga's bekend stond om zijn aanzienlijke verzameling van vooral kostbare edelstenen en oudheden, ging de belangstelling van Francesco II Gonzaga uit naar andere objecten zoals allerhande wereld- en landkaarten, waarvan hij een van de belangwekkendste verzamelingen heeft aangelegd.<sup>198</sup> Omdat Isabella d'Este een collectie vanuit het niets opbouwt hoeft zij bij deze activiteiten niet in concurrentie te treden met haar echtgenoot.<sup>199</sup>

Maar deze concurrentie is zij wel aangegaan met andere mannelijke verzamelaars. Drie factoren zullen haar daarbij hebben gehinderd. Ten eerste de factor dat zij vrouw was, wat haar bewegingsvrijheid fysiek en sociaal beperkte. De tweede dat zij daartoe geringere financiële middelen ter beschikking had dan haar mannelijke concurrenten.<sup>200</sup> En de derde factor was haar geografisch ver van het vuur (Rome) verwijderde ligging, wat het haar extra lastig maakte de hevige concurrentie met vorstelijke medeverzamelaars het hoofd te bieden.<sup>201</sup> Om objecten voor haar verzameling te krijgen was zij dus sterk afhankelijk van de welwillendheid van anderen. Zij maakte daarom intensief gebruik van het elitaire netwerk dat haar als vorstin ter beschikking stond om haar, zoals zij het zelf noemde, onverzadigbare verlangen naar objecten uit de Griekse en Romeinse oudheid te bevredigen. Veelvuldig stelt zij zich in contact met familieleden, vrienden en gespecialiseerde tussenpersonen om haar doelen op diplomatieke en geraffineerde wijze te bereiken.<sup>202</sup> Uit de vele correspondentie die bewaard is gebleven, is duidelijk geworden dat de ambities van Isabella d'Este door heel Italië bekend moeten zijn geweest.<sup>203</sup>

Met de goede netwerken was het mogelijk om objecten die vrijkwamen door overlijden, of buit waren gemaakt in een strijd, als gift te krijgen aangeboden, met het effect

---

<sup>197</sup> Bourne 2001, p. 98-99. San Juan 1991, p. 71.

<sup>198</sup> Bourne 1999, pp. 51-82. Naast militaire informatie die dergelijke kaarten verschaften, was een andere belangrijke eigenschap die bezit van dit materiaal aan de verzamelaar bracht, dat de gelieerdheid van de eigenaar met anderen kon worden wordt getoond.

<sup>199</sup> San Juan 1991, p.71 en nt 49. Kardinaal Francesco Gonzaga (1444-1483) en zijn broers Gianfrancesco en Ludovico Gonzaga verzamelden op grote schaal kleine waardevolle objecten.

<sup>200</sup> De aan Isabella d'Este toegekende toelage door de familie van haar echtgenoot is onvoldoende voor het doen van grote acquisities. San Juan 1991, p. 71. Zij ontvangt geen toelage van de eigen familie, maar zou daar wel regelmatig om hebben verzocht. San Juan 1991, nt 41. Zie Cartwright 1903, deel I, p. 226 voor een briefwisseling van Isabella d'Este en haar vader over de bronnen voor de toelage en de ontoereikendheid om ermee uit te komen. Brown 1978, p. 72. Het lukt haar, noch haar echtgenoot Francesco II Gonzaga, om voor de verzameling antiquiteiten en edelstenen van familielid Kardinaal Francesco Gonzaga 5.000 lire bij een te brengen. De collectie ging daardoor naar de Medici.

<sup>201</sup> Brown 1978, pp. 72 ev.

<sup>202</sup> Ibid. p. 72. Indien nodig wendde zij zelfs nederigheid voor om haar hand op een gewild object te kunnen leggen.

<sup>203</sup> Ibid. p. 73. Enkele jaren voordat Isabella d'Este zal overlijden zendt Ludovico Cherogatto haar in 1535 een zestal reliëfs, die vermoed worden van de hand van Antico te zijn. Beeldhouwer, goudsmid en vervaardiger van penningen Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460-1528) was bekend om zijn vele kleine sculpturen naar het voorbeeld van de *antico*, en zijn werken waren gewilde verzamelobjecten onder de elite.

dat Isabella d'Este ongeveer twee/derde van de objecten in de vorm van geschenken heeft verworven.<sup>204</sup>

Een dergelijke handelswijze was, hoewel zeker niet algemeen geaccepteerd, onder de elite gangbaar: giften werden zonder overschrijding van de ethische normen ontvangen en gedaan.<sup>205</sup> De cultuur van het doen van giften werkte van twee zijden: geven kon betekenen dat men bij iemand in de gunst kon komen enerzijds, en anderzijds betekende geven of ontvangen dat iemand kon worden toelaten tot de eigen intieme kring als teken van vriendschap, of als beloning voor bewezen diensten.<sup>206</sup> Die stimulans zorgde voor een eigen economisch verkeer van giften waarin men wilde verkrijgen, maar tevens graag bereid was de hand te leggen op een object om het te kunnen geven aan een ander. Verzamelaars zullen niet hebben nagelaten dit via hun netwerken naar buiten te brengen, zoals Isabella d'Este dat deed via haar correspondentie.<sup>207</sup> Dit economische systeem beheerste de verzamelpraktijk, maar bepaalde ook in sterke mate de onderlinge verhoudingen binnen de elite in de 15<sup>de</sup> en 16<sup>de</sup> eeuw in Italië. Het was een systeem waarin plaats was voor materiële gunsten, en het stond daarmee naast het systeem van het overbrengen van eer en dankbaarheid via de woordkunst.

Een andere, maar uiteraard meer kostbare manier om aan objecten voor de verzameling te komen vormde natuurlijk het kopen. Zo werd een verzamelaar wel eens uit noodzaak verplicht kostbare objecten uit zijn collectie te gelde maken, wat een ander natuurlijk de mogelijkheid bood deze te verwerven. Geld was nodig voor oorlogsvoering,

---

<sup>204</sup> De Cupido van de hand van Michelangelo die op de inventarislijst uit 1542 staat vermeld, is een door Isabella d'Este ontvangen gift van Cesare Borgia, die het beeldhouwwerk had buitgemaakt na de verovering van het paleis in Montefeltro. Brown 1978, p.73, waar meer voorbeelden worden beschreven van dergelijke aanwinsten van de collectie. Volgens Brown werd dit deel van de collectie al in de eerste jaren van de verzamelactiviteiten van Isabella d'Este tussen 1497 en 1506 gevormd. Daarna zouden, behalve aanvullingen, geen substantiële wijzigingen in de collectie meer zijn gekomen. Brown 1978, p. 74.

<sup>205</sup> San Juan, p. 69. Kennis vormde de leidraad daarvoor, andere redenen als hebzucht of materialisme werden gezien als afkeurenswaardig.

<sup>206</sup> Campbell 2006, p. 107-108.

<sup>207</sup> Het is niet ondenkbaar dat ook andere verzamelaars via brieven te kennen gaven waarnaar zij op zoek waren. Hiervan zijn echter geen bewijzen overgebleven. Maar in het geval van Isabella d'Este, bevatten de gemeentearchieven van Mantua nog een groot deel (12.000) van de brieven die zij schreef of ontving, waaruit onderzoekers veel van wat nu bekend is hebben kunnen afleiden. In een uitgebreide studie naar de overredingskracht die vrouwen in brieven gebruikten voor uiteenlopende doeleinden in de periode van 1400-1700, onder leiding van Jane Couchman en Ann Crabb, beschrijft Deanna Shemek de overtuigingskracht die Isabella d'Este ook aan de dag legde wanneer het het behoud van haar bezittingen betrof, of die van aan haar ondergeschikte vrouwen. De brieven geven naast van de bestuurlijke vaardigheden van Isabella d'Este, ook blijk van haar grote interesse in kunst, en tonen dat zij retorisch, analytisch en politiek was ingesteld. Ook wordt duidelijk dat Isabella d'Este, ondanks haar positie van vorstin, als vrouw beperkingen heeft ondervonden bij het verrichten van haar publieke taken binnen een toch hoofdzakelijk mannelijk domein. De brieven tonen de context waarmee Isabella d'Este bij haar verzamelactiviteiten rekening had te houden. Shemek 2005, pp. 123-142.

omvangrijke ceremoniële ontvangstaangelegenheden, of om een familielid op belangrijke posities te krijgen, als bijvoorbeeld die van kardinaal van de Paus.<sup>208</sup>

Het overige deel van haar verzameling zal zij grotendeels hebben gekocht en het is informatief om inzicht te geven in de prijzen van sommige objecten. Het maximale bedrag dat zij voor een schilderij heeft betaald bedraagt 100 dukaten. Lagere bedragen waren ook mogelijk; voor haar portret van Francia betaalde zij 30 dukaten. Voor een kunstenaar die in opdracht van Isabella d'Este werkte kon het bedrag dat zijn werk hem opleverde variëren van 3 tot 7 maandsalarissen. Ter vergelijking; in 1502 bedroeg het jaarlijks te besteden inkomen van Isabella d'Este 9.000 dukaten, het jaarsalaris van een gerenommeerde kunstenaar als Mantegna bedroeg ongeveer 180 dukaten. De aankooprijzen bij sculpturen lagen een stuk hoger. Voor de buste van Michelangelo was zij bereid 200 dukaten te betalen, maar zij trok Mantegna het vel over de oren door hem slechts 100 dukaten te willen betalen voor de buste van Faustina.<sup>209</sup> Ongetwijfeld hebben de prijzen voor echte antiquiteiten ver boven 200 dukaten gelegen en hun marktwaarde werd bepaald door de grote vraag ernaar en later door de beperkingen die op de handel werden gelegd vanuit Rome.<sup>210</sup> De penningen en medailles kenden prijzen van tussen de 20 en 30 dukaten, maar kostbare hardstenen en vakkundig gedecoreerde vazen en schalen waren daarvan zeker het tienvoudige waard. De vazen uit de boedel van de verbannen Lorenzo de' Medici, die Leonardo Da Vinci in opdracht van Isabella d'Este moest schetsen, moesten tussen 150 en 350 dukaten opbrengen.<sup>211</sup> Deze zouden niet in het bezit komen van Isabella d'Este, maar in 1505 kocht zij een kristallen vaas, vakkundig bewerkt met zilver en koper, van de Milanese goudsmid Caradossa, die 1.000 dukaten vraagt. Haar agent weet echter in opdracht van Isabella d'Este af te dingen naar 400 dukaten. De hoogte van de prijzen die men bereid was voor dergelijke objecten te betalen hing af van verschillende factoren. De plaats van herkomst, in dit geval Milaan, dat bekend staat om zijn bijzondere vakkundigheid en creatieve vindingrijkheid, speelde hier geval zeker een rol, maar ook het kostbare materiaal en de vraag ernaar zullen prijzen hebben opgedreven.

---

<sup>208</sup> Cartwright 1903, deel I, p. 116. Isabella d'Este kreeg hier zelf ook mee te maken: toen de broer van haar echtgenoot Sigismondo de gelegenheid werd geboden toe te treden tot het kardinaatschap, verpandde zij een belangrijk deel van haar kostbare sieraden om dit mogelijk te maken..

<sup>209</sup> De prijzen geven inzicht in de interesse in de markt voor bepaalde objecten en de bereidheid ervoor te betalen. Martindale 1964, p. 184.

<sup>210</sup> Ibid. p. 186. De markt bepaalde de prijzen, maar men moest vooral erg oppassen voor vervalsingen. Isabella d'Este zou slechts een keer slachtoffer van vervalsingen zijn geworden; dit was toen zij dacht twee kleine antieke sculptuurtjes te hebben gekocht voor 42 scudi (1 scudi is 100 dukaten). Toen deze werden voorgelegd aan haar deskundigen bleek hun oordeel dat het om twee moderne beeldjes ging. Isabella d'Este was zich dus goed bewust van het belang van tussenpersonen met kennis van objecten. Zie ook *ibid.* p. 188.

<sup>211</sup> Ibid. p. 184. Zo was de waarde van een kristallen vaas het hoogst met 350 dukaten. Daaronder kwam een vaas van amethyst met parels en robijnen afgezet op een gouden voet geschat op 240 dukaten, terwijl een sobere vaas van amethyst 200 dukaten moest opleveren.

Een categorie apart vormden de *naturalia*. Zo was de narwaltand een zeer kostbaar object: die van Lorenzo de' Medici werd aan het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw geschat op maar liefst 6.000 Florijnen.<sup>212</sup> Een aanzienlijk bedrag. De waarde van de overige *naturalia* als de koralen en de kostbare gesteenten, waaronder de amberstenen en de melksteen met fossielen van planten erin, die leken op miniatuurboompjes, en van het honden preparaat, is niet vast te stellen. Deze hing nauw samen met de zeldzaamheid en de rariteit ervan.<sup>213</sup> Spiegelens waren in het algemeen vrij kostbaar; vanwege het maken, maar ook omdat het gewilde objecten waren onder de verzamelaars, die regelmatig werden geschonken. Hetzelfde gold voor boeken; vooral wanneer zij met de hand waren geschreven, prachtige miniaturen hadden of op de beste kwaliteit papier waren gedrukt.

Maar naast een economische of financiële waarde hadden verzamelobjecten ook een sterk diplomatieke functie. Het diplomatieke karakter en de politieke zeggingskracht hing daarbij nauw samen met het soort object.<sup>214</sup> Zo leenden vaatwerk, portretten en penningen zich uitstekend voor boodschappen die het leggen van contacten bevorderen of toonden ze de macht van de bezitter of gever. En er speelde nog een ander uitgangspunt; de gedachte dat de kwaliteiten die het object bezat in belangrijke mate de kwaliteiten van de eigenaar van het object weerspiegelden. Bij antiquiteiten, gouden en zilveren munten en hun moderne equivalenten ging het dan vooral om de kwaliteit die het object bezat, om de intellectuele eigendom van de gedachten die in de klassieke oudheid hadden geheerst, over te dragen op de bezitter.<sup>215</sup> Niet alleen een intellectuele betekenis, maar ook een politieke, aangezien de

---

<sup>212</sup> Mason 2006, p. 171. De dukaat was de munteenheid van Venetië, de Florijn die van Florence, beide eenheden vertegenwoordigden dezelfde waarde en circuleerden ruimschoots door Europa.

<sup>213</sup> Aan koralen werden al sinds de klassieke oudheid heilzame krachten en een beschermende werking toegekend. Ze werden gezien als een zeldzaam natuurverschijnsel en waren als rariteit, met hun vuurrode kleur afkomstig uit de zee, een geliefd verzamelobject voor de vorstelijke *studiolo*, waarin ze als een kostbare schat werden opgenomen. Koraal werd al gevonden in de verzameling van Jean de Berry, waar het was bewerkt in kunstig vervaardigde tafelobjecten, die verder waren samengesteld uit de meest zeldzame materialen uit de natuur, als parelmoer, en bijzondere schelpen. Scheicher 1979, pp. 112 en 13. Hetzelfde gold voor schelpen, die vanwege hun buitengewone schoonheid en zeldzaamheid een grote economische waarde bezaten. Ze werden in vorstelijke verzamelingen opgenomen om de status van de eigenaar te reflecteren. Erasmus moet één van de eerste verzamelaar van schelpen zijn geweest, die met de ontdekkingsreizen naar Oost en West naar de Nederlanden, waar dergelijke verzamelingen het eerst ontstonden, werden meegenomen. Coomans 1985, p. 188. Het preparaat van de honden moet in deze groep worden gezien als een wonderlijke abnormaliteit, een zeldzame dwaling van de natuur en daarmee onderscheidend in een verzameling.

<sup>214</sup> Clark verrichtte onderzoek naar de mate waarin collecties hebben bijgedragen aan de politieke status van de elite. Zij onderzocht welke objecten circuleerden tussen de leden van de elite en welke betekenissen, herinneringen en verplichtingen in politieke zin dergelijk objecten konden vertegenwoordigen. Haar conclusie luidt dat objecten zich, naar gelang hun soort, goed hebben geleend voor de geschenkencultuur, waarmee politiek werd bedreven in de vorm van het sluiten van allianties of de bestending van bestaande contacten. Clark 2013, pp. 171-184.

<sup>215</sup> Ibid. p.179. Oude munten, penningen, cameeën werden in vroege verzamelingen al gezien als de belangrijkste getuigenissen van het verleden en dragers van kennis. Het Traktaat van Filarete prijst deze objecten met lovende woorden; het wordt een aanbeveling voor opname in de vorstelijke verzameling. En *naturalia* die heel oud

boodschap een legitimatie van macht inhield. De politieke waarde van een object kon verder worden bepaald door de mate waarin het had geleid tot conversatie en discussie, waarmee was aangetoond dat het object kwaliteiten bezat die in het humanisme sterk werden gewaardeerd. Kwaliteiten die overgingen op de eigenaar. Zo konden ook boeken en schilderijen in de *studiolo* en de vaak in verzamelingen voorkomende portretten van beroemde mensen uit verleden en heden in, uitdrukking geven aan de welsprekendheid van de eigenaar en zijn intellectuele kwaliteiten om zich de nastrevenswaardige concepten van de klassieke oudheid toe te eigenen.<sup>216</sup> Teksten en portretten van beroemde machtshebbers en denkers uit het verleden verbonden door de conversatie die men met hen voerde, het verleden met het heden. De deugden en de kennis die deze *uomini famosi* met zich droegen hierbij overdragend aan de verzamelaar.<sup>217</sup> Het droeg ontegenzeggelijk bij aan versteviging van zijn politieke positie.

Daarnaast moet niet worden vergeten dat objecten nog op een andere manier hebben bijgedragen aan het beeld van de verzamelaar. Hiervoor zagen we al dat objecten belangrijke betekenisdragers zijn. Betekenissen die onder verzamelaars uit dezelfde cultuur algemeen werden begrepen. Bij Isabella d'Este vormden binnen de groep van de *artificialia*, de schilderijen en de literatuur, waarvan een groot deel in haar bibliotheek te vinden was, een hecht samenwerkingsverband. Het doel van Isabella d'Este, de manifestatie van zichzelf, bracht zij langs twee wegen via dit samenwerkingsverband in realisatie, zo beargumenteerde Campell.<sup>218</sup> Enerzijds tonen de schilderijen in de *studiolo* met hun iconografische programma,

---

waren, zoals fossielen, werden om dezelfde reden gewaardeerd en konden daarom gezamenlijk worden bewaard met overige kleine objecten uit de oudheid, zoals bij Isabella d'Este ook gebeurde. Scheicher 1979, pp. 19-22 en 34.

<sup>216</sup> Clark 2013, p. 176.

<sup>217</sup> Ibid. p. 177. Federico da Montefeltre had om deze reden in zijn *studiolo* in Urbino veel portretten van beroemde mensen uit het verleden. En Macchiavelli bereidde zich voor op dergelijke gesprekken met helden uit de klassieke oudheid door er officiële kleding voor aan te trekken, voordat hij zijn *studiolo* betrad. Het was het verbinden van de idealen uit het verleden met het heden. Macchiavelli was ervan overtuigd dat zijn houding met betrekking tot de studie van de klassieken, zijn intellectuele en zijn politieke leven vormden. Findlen 1989, p. pp 62-63.

<sup>218</sup> Campbell 2006, p. 23. Campbell bespreekt de betekenis van de schilderijen in de *studiolo* van Isabella d'Est in het licht van de literaire cultuur, waarbinnen ze zijn ontstaan en hebben gefunctioneerd, en waarvan de *studiolo* de entourage vormde. Hij tilt daardoor de betekenis van de werken ver uit boven de tot dan gangbare interpretatie, die de moraliserende werking centraal stelde. De deugden waren het hoofdonderwerp van de werken, en in het bijzonder de vrouwelijke deugden, waarvan kuisheid de belangrijkste was. De werken zouden derhalve de intentie van Isabella d'Este reflecteren om te leven naar de belangrijkste vrouwelijke deugden van haar tijd. Deze uitleg was afkomstig van Verheyen en is lange tijd de geldende opvatting geweest. Campbell brengt hierin voor het eerst verandering. Dit doet hij door de werken te bespreken vanuit de literaire cultuur in deze tijd en ze te bezien vanuit hun context in de *studiolo*, die hij in historisch verband omschrijft als een veranderende conceptuele ruimte. Hij constateerde dat de waarde die de mythologische onderwerpen van de schilderijen vertegenwoordigen voor de eigenaar, vanuit de basis moet worden gezocht in de deugden, die in de Renaissance literatuur een centrale plaats innemen. In dat opzicht functioneerde de patronage van Isabella d'Este niet anders dan gebruikelijk: de schilderijen bieden vanuit het standpunt van de beschouwer een gevisualiseerde versie van de in de humanistische periode zo intensief bestudeerde en hoog aangeslagen geschriften uit de klassieke oudheid. Ze vertellen in fragmenten en in nieuw bedachte varianten (*inventio*) de mythologische

de wens van de patroon zich te vormen en te ontwikkelen via lezen en zelfreflectie. Schilderijen en kennis van de literatuur reflecteren het vermogen tot zelfinstructie. Anderzijds bieden zij het beeld van een persoon die zich wil profileren door de acquisitie van objecten die prestige brengen en het vermogen bieden zich te onderscheiden van anderen. Voor vorstelijke verzamelaars heel relevant.<sup>219</sup> Andere objecten die getuigden van een op kennis gerichte instelling zijn de wetenschappelijke instrumenten als het astrolabium en de uurwerken. Volgens Alberti vormden deze objecten een obligatoir onderdeel bij de bibliotheek in verzamelingen, waarin zij mede als basis fungeerden voor het kunnen opdoen van kennis uit de boeken.<sup>220</sup> Voor bezoekers van de *grotta* bieden zij een belangrijke getuigenis van Isabella d'Estes sterke gerichtheid op kennis. Van oudsher moet kennis worden gezien als een sacrale deugd, als bron van wijsheid, door God gegeven aan de wijze Salomo. Voor een vorst betekende deze deugd de legitimatie van zijn macht op aarde.<sup>221</sup>

Maar het waarschijnlijk meest kostbare wat Isabella d'Este tot haar verzameling kon rekenen was de hoorn van de eenhoorn, die op de meest prominente plaats in de *grotta* hing: boven de wandpanelen met de perspectieven van steden, en de antieke bustes op de kroonlijst, en onder één van haar belangrijkste motto's *nec spe nec metu*.<sup>222</sup> Dit object was niet alleen al in de verzamelingen van eigen familieleden te vinden<sup>223</sup>, of bij Lorenzo de' Medici en Paus Julius II, maar er waren er ook twee in het bezit van de Venetiaanse Republiek. Keizer Maximiliaan I (1459-1519) had er zelfs meerdere van.<sup>224</sup> Een zeer prestigieus object onder de *naturalia*, vanwege zijn zeldzaamheid, maar tevens omdat er mythologische krachten en

---

verhalen uit het verleden en bieden de beschouwer een notie van de waarheid en een mogelijkheid om kennis op te doen. Maar de schilderijen in de culturele context van de *studiolo* van een vrouw als Isabella d'Este vertellen daarnaast ook iets anders: ze verhalen van de hoogstpersoonlijke motieven die de patroon in haar leven leiden. Campbell verdedigt hoe literatuur en objecten binnen de sociaal-culturele context van de *studiolo* als ruimte, de basiskennis vormen voor de beschouwer om de mythologische verhalen van de schilderijen te verstaan. En in het geval van Isabella d'Este als patroon de boodschap begrijpen dat zij zich staande houdt in een tijd vol turbulenties. Haar drijfveren zouden niet zozeer door de deugden zijn ingegeven, als wel door een handig laveren tussen ernstige onderwerpen die het leven van een individu in deze tijd sterk konden ontwrichten.

<sup>219</sup> Andere vorsten die min of mee in deze laatste stijl handelden zijn Piero de' Medici en later Lorenzo de' Medici.

<sup>220</sup> Boek 8 *De re aedificatoria*. Scheicher 1979, p. 26. Een astrolabium zien we een eeuw eerder al in de verzameling van Koning Karel V van Frankrijk. En ook Piero de' Medici, werd geroemd omdat hij zich naast met muziek en geometrie, ook met astrologie onderhield. De Artes Liberales, waartoe ook deze kunsten behoorden, werden hoog aangeslagen. Scheicher 1979, pp. 8, 12 en 39.

<sup>221</sup> Scheicher 1979, pp. 33-38.

<sup>222</sup> Over de mogelijke betekenis van dit motto, zie Campbell 2006, pp. 75-78.

<sup>223</sup> Borso d'Este gebruikte de eenhoorn zelfs op een portretmedaille, waar de eenhoorn te zien is met zijn hoorn in het water. Dit duidt op het zuiverende vermogen van de hoorn van het water, een directe verwijzing naar Borso d'Este als goede bestuurder van de staat. Mason 2006, p. 171.

<sup>224</sup> Scheicher 1979, pp. 13, 36, 38, 53.

heilzame werking aan werd toegeschreven.<sup>225</sup> Omdat er ook een religieuze betekenis aan de hoorn werd toegekend, de verwijzing naar Christus, zou de narwaltand in het geval van Isabella d'Este een verwijzing kunnen inhouden naar haar maagdelijkheid, niet alleen een binnen de contemporaine literatuur sterk gewaardeerde eigenschap, maar tevens een verwijzing naar de belangrijkste deugd van de vrouw, *castitas*.<sup>226</sup>

De verzameling van Isabella d'Este, met de kostbare *artificialia*, maar bovenal in de aanwezigheid van de zeldzame en daarmee kostbare *naturalia*, waaronder de eenhoorn en het preparaat van de honden, dat in zijn aard de uiterst zeldzame en wonderlijke dwalingen van de natuur toont, is een waardige schat en representatief voor de waardigheid en grandeur van de vorst. De kostbaarheid van de collectie van Isabella d'Este, in geld of in zeldzaamheid, toont de eruditie van de eigenaar en onderscheidt haar van de anderen.<sup>227</sup>

Isabella d'Este ging in haar ambities en *aemulatio* van de vorst verder dan de meeste vorstinnen in haar tijd, die zelden antiquiteiten en *naturalia* in hun collectie zouden opnemen, en . Een dergelijke collectie in een *studiolo* was dan ook misschien wel een brug te ver.

---

<sup>225</sup> De Venetiaanse narwaltanden vertoonden kleine krasjes, wat op het geloof aan deze werking kan duiden. In de 13<sup>de</sup> eeuw bevond zich er ook al een in de Abdij van Saint Denis, waar de hoorn als een verwijzing naar Christus onderdeel uitmaakte van de collectie kostbaarheden. Daston 2001, p. 69-71.

<sup>226</sup> Mason 2006, p. 171.

<sup>227</sup> Daston 2001, p. 158.



## Hoofdstuk 5. De eclecticische strategie van Isabella d'Este

### *La virtù contra il vizio*

Op aanmoediging van de hertogin van Urbino, Elisabetta Gonzaga, om na een lange conversatie over de ideale edelman, te gaan slapen en deze de volgende morgen te hervatten over de ideale vrouw van adel, volgt een reactie van Vrouwe Emilia, die verzucht dat 'God voorkome' dat deze taak wordt toevertrouwd aan een volgeling van Heer Gaspar (Pallavicino), die een adellijke vrouw zal beschrijven die niets meer doet dan koken en weven.<sup>228</sup>

Het hier weergegeven gesprek gaat vooraf aan de, overigens geheel door mannen gevoerde conversatie over de ideale edel vrouw in het derde deel van Baldassare's II Cortegione.<sup>229</sup> Het geeft een beeld van hoe de ideale vrouw van adel aan het begin van de 16<sup>de</sup> eeuw cultureel gestalte wordt gegeven. Maar het illustreert ook dat mannen nog niet gauw geneigd waren de vrouw buiten het exclusieve vrouwelijke domein van de huishouding te zien optreden.

Toch waren ze er ook wel; de mannen die zich positief ten opzichte van vrouwen opstelden. Erasmus, met wie Isabella d'Este zich persoonlijk via briefwisselingen onderhield, was zeker niet een voorstander van een gelijke positie van man en vrouw in de politieke en huiselijke sfeer, maar geloofde wel dat zij een zekere mate van gelijkheid konden bezitten waar het spirituele zaken betrof. Om deze reden moedigde Erasmus een goede geestelijke opvoeding voor dochters uit adellijke families sterk aan.<sup>230</sup> Via het portret van Erasmus kon Isabella d'Este de bezoekers van haar *camerini* tonen dat zij met deze filosoof in gesprek was.

Van een vrouw van hoge afkomst wordt al in de 14<sup>de</sup> eeuw verwacht dat zij leerde lezen en schrijven. Toch gaf dit haar niet dezelfde rechten als aan de andere sekse: er werd haar een groot aantal typisch mannelijke domeinen verboden. Dit gold voor de literatuur, de wetenschappen, de politiek en het publieke leven. Zij moest zich beperken tot religieuze geschriften, hoofse romans, fabelen en dichtkunst en pas aan het begin van de 15<sup>de</sup> eeuw wordt het gebied wat verruimd naar klassieke teksten en oude theologische geschriften in Grieks en Latijn. In 1405 schrijft humanist en filosoof Leonardo Bruni (1370-1444)

---

<sup>228</sup> Castiglione 2003, p. 167. Heer Gasparo Pallavicino, ten tijde van de conversaties 21 jaar oud, wordt in *Libro del cortegiano* neergezet als de verdediger van de Aristotelianse Galenianse notie van de vrouw als mislukte en incomplete versie van de man, een 'foutje' van de natuur. Zijn tegenhanger in de conversaties wordt gepersonifieerd door Giuliano de' Medici die juist geloofde in gelijkheid tussen man en vrouw in mentale en spirituele zaken. Caferro 2011, pp. 81.

<sup>229</sup> Castiglione 2003, p. 167.

<sup>230</sup> Caferro 2011, p. 80.

instructies over welke onderwerpen voor een vrouw konden worden toegestaan. Vergilius, Cicero en Livius werden aanbevolen, maar van andere terreinen moest zij zich onthouden. De studies van de aritmetica, geometrie, astrologie en in het bijzonder retorica waren haar niet toegestaan, aangezien deze wetenschappen haar onmogelijk van nut konden zijn. Het publiek optreden was immers een activiteit die haar streng verboden was.<sup>231</sup> De enige reden om vrouwen toe te staan kennis te nemen van klassieke redevoeringen was, omdat dit hen zou helpen bij de ontwikkeling van hun schrijfvaardigheden. Het humanistische gedachtegoed was in het bijzonder hierop gebaseerd: te overtuigen door de vaardigheid van het schrijven.<sup>232</sup> Een halve eeuw later is Alberti er in zijn traktaat *della Famiglia* in Boek III duidelijk over. Nadat in Boek II de belangrijkste deugden van de vrouw in het huwelijk werden besproken, waarvan de belangrijkste de kuisheid betreft, gaan verreweg de langste conversaties over de plichten van de vrouw binnen het huishoudelijke domein van de man. De belangrijkste taak betreft de zorg voor stabiliteit en een goede organisatie van de stadstaat.<sup>233</sup>

Dit wil niet zeggen dat er voor vrouwen geen mogelijkheden waren. In de omgeving van Isabella d'Este is in de buurt van Venetië Cassandra Fedele (1465-1558) een al tijdens haar leven bekende en gewaardeerde schrijfster.<sup>234</sup> Net als Isabella d'Este was ze opgevoed in de humanistische leer en sprak Grieks en Latijn. Zij was een vrouw wier leven werd geselecteerd om te worden opgenomen in de *Opus de Claris Selectisque Plurimis Mulieribus*, geschreven door de Augustijner monnik en chroniquer Giacompo Filippo Foresti da Bergamo, welk werk werd gepubliceerd in Ferrara in 1497. Isabella d'Este had er een druk van in haar bibliotheek.<sup>235</sup> Evenals een biografie van het leven van Mathilda da Canossa, een vrouwelijke held uit de 11<sup>de</sup> eeuw, afkomstig uit de omgeving van de geboortegrond van Isabella d'Este. Een ander voorbeeld uit de Opus was de 15<sup>de</sup> eeuwse humaniste Isotta Nogarola (1418-1466).

---

<sup>231</sup> In studies volgens de humanistische leer lag naast op retorica de nadruk ook op uitdrukkingsvaardigheid, een vaardigheid die vooral in het openbaar werd beoefend. Vrouwen werden niet aan universiteiten en academia in de humanistische studies onderwezen, maar thuis of in minder officiële plaatsen. Hun educatieprogramma volgde daarbij de vaardigheden die hen wel was toegestaan. Caferro 2011, p. 82.

<sup>232</sup> Arnold 2011, p. 17.

<sup>233</sup> Tinagli 1997, pp. 23-25.

<sup>234</sup> Ross 2010, p. 8. Ross omschrijft de omgeving waarin Cassandra Fedele haar kennis van klassieke en contemporaine humanistische geschriften opdeed als een soort huiselijke universiteit, heel anders dan de opleiding die mannen genoten aan kerkelijke of academische instellingen.

<sup>235</sup> Campbell 2006, p. 273. Het werk met de titel *De claris scelestisque mulieribus* is een werk over de levens van voorbeeldige vrouwen en over niet navolgenswaardige levens van vrouwen. Onder de levens van voorbeeldige vrouwen bevinden zich enkelen op grond van hun gezag op het gebied van het schrijven van Latijnse teksten of het ten gehore brengen van klassieke Latijnse teksten. Het werk werd vermoedelijk halverwege of tegen het einde van de 15<sup>de</sup> eeuw in het Latijn vertaald en zou in 1497 in Ferrara in druk worden uitgegeven. Het werk van Foresti moet worden begrepen als een voortzetting van Boccaccio's werk *de Mulieribus Claris* uit 1374, waarin de voorbeeldige levens van beroemde vrouwen werden opgenomen. Boccaccio volgde daarmee de traditie die al in de klassieke oudheid was ontstaan om de levens van beroemde mannen en vrouwen op te tekenen, zoals Plutarchus voor vrouwen zou hebben gedaan in de eerste eeuw na Chr. Stevenson 2005, p. 141, nt 4 en p. 142.

Op een prent is zij zittend in haar kleine studeerkamer, omringd door boeken, afgebeeld. Met haar hand wijst ze naar het boek, dat zij aan het lezen is. Humanisten die haar in haar studeerruimte bezochten beschreven de kleine cel met boeken waarin zij werkte, in hun brieven met woordkunst in beelden.<sup>236</sup> Het vertoont misschien wel overeenkomsten met hoe de vriendin van Isabella d'Este, Margherita Cantelmo, schreef over haar verlangen in de 'sacra crocta' te zijn. Isotta Nogarola hield zich bezig met het schrijven en bestuderen van religieuze geschriften en leefde een solitair leven in haar studeerruimte. Desondanks ontving zij in 1438 van een anonieme briefschrijver een opmerking gericht op haar kuisheid, die zij vanwege haar welbespraaktheid zou beschadigen. Het toont aan dat vrouwen wel mogelijkheden kenden, maar dat uiterste omzichtigheid was geboden.<sup>237</sup>

Voor vrouwen aan de hoven als Isabella d'Este, die zich met haar publieke taken en als vorstin, breed maatschappelijk zichtbaar opstelde, moet het een uitdaging zijn geweest haar belangrijkste deugd te bewaken. En er zijn zeker ook wel mogelijkheden voor vrouwen geweest om via kunstpatronage en met gebruik van beelden binnen de visuele kunsten hun macht te doen gelden.<sup>238</sup> Het feit dat Isabella d'Este publieke taken verrichtte en daartoe ondersteuning ervoer van haar klassieke opleiding volgens de tradities van het humanisme, betekende niet direct dat zij zich politiek en diplomatiek kon verheffen tot het niveau van de vorst. Maar het betekende evenmin dat Isabella d'Este stil zat: zij begreep het belang van het regiem van ontspanning, waaraan personen met publieke taken zich onderwierpen ter ondersteuning van hun lichaam en hun geest.<sup>239</sup>

De plaats die de *studiolo* inneemt in deze humanistische gedachte, moet worden gerelateerd aan de gedachte van Petrarca dat studie een voorwaarde is voor een contemplatief en gelukkig leven en dat een belangrijke voorwaarde daarvoor *solitudo* vormt. Alleen in de eenzaamheid vindt de geest zijn scherpte om te mediteren en kennis op te doen. Voor Petrarca

---

<sup>236</sup> Clark 2013, pp. 175-176.

<sup>237</sup> Vrouwen waren op vele terreinen in de samenleving actief, dat laat ook Isabella d'Estes correspondentie zien, maar over hoe de positie van de vrouw in het algemeen was als verzamelaar, humaniste, dichter, kunstenaar of bestuurder in de Renaissance in Italië, is nog veel te onderzoeken. In Reiss, Wilkins (red.) 2001, is met essays en studies, die allemaal een vrouw uit deze periode en daarna centraal hebben gesteld, duidelijk geworden dat vrouwen veel actiever zijn geweest dan werd aangenomen. In de proloog wordt de hoop uitgesproken dat de studies een bijdrage leveren aan het onderzoek naar vrouwen in de vorm van nieuwe ontdekkingen en herinterpretatie van bijdragen van vrouwen in de door mannen gedomineerde maatschappij. Uit de studies komt naar voren dat vrouwen zich creatief bewogen binnen het mannelijke domein, ondanks de limieten die de patriarchale samenleving hen op vele terreinen oplegden. De titel waaronder de verzamelde studies werden uitgegeven toont aan dat Isabella d'Este daarin zeker geen uitzondering vormde.

<sup>238</sup> Zoals Isabella d'Este zou kunnen hebben gedaan via de mythologische schilderijen, en Catherina de'Medici vermoedelijke ook door zichzelf te laten afbeelden in de gedaante van Artemisia van Caria, de gewapende maar kuis koningin van Halicarnassus. Caferro 2011, pp. 85-87.

<sup>239</sup> Campbell 2006, p. 62. De eerder genoemde brief van 28 maart 1492 (zie p. 25, nt 59) toont dat Isabella d'Este deze verantwoordelijkheid ook voor zichzelf ziet en op zich neemt.

kon de *solitudo* worden gevonden in de vrije natuur, in de bossen en de groene weiden, de plaats waar de Muzen het liefst hun tijd doorbrachten.<sup>240</sup> Met de opkomst van hoven in steden en de groeiende aanwezigheid van humanistische geleerden aan hoven in de 15<sup>de</sup> eeuw krijgen de Muzen uit de mythologieën van de klassieke oudheid een humanistische grondslag. Studie van de idealen van de klassieken via geschriften en boeken, waartoe de Muzen de toegangspoort openen, maken de *studiolo* tot de plaats waar *studium* plaatsvindt. In het bestuderen van boeken en manuscripten ligt het privilege besloten van de man met grote verantwoordelijkheden om zich uit het openbare leven (zijn *vita activa*) in de contemplatie van zijn *studiolo*, waar zijn *vita contemplativa* begint.<sup>241</sup> Tegelijkertijd is hieraan ook een religieuze notie verbonden, die afkomstig is uit het leven dat in kloosters wordt geleid en waarin lezen en contemplatie naar het voorbeeld van kerkvader Augustinus rond 1500 sterk wordt gewaardeerd.<sup>242</sup> Beide noties leiden ten eerste tot de verscholen plaats van de *studiolo* in de vorstelijke paleizen, ver weg van publiek georiënteerde plaatsen naar een verborgen plaats in de kern van het woonverblijf.<sup>243</sup> Een plaats voor retraite, voor kennis en meditatie, ook over religieuze zaken. Maar ten tweede, juist omdat de *studiolo* op deze manier wordt aangewend, krijgt deze tegelijkertijd een sterk publiek karakter, verbonden met de *vita activa* van zijn eigenaar. Een bij uitstek mannelijk voor de vrouw ontoegankelijk domein derhalve.

Met betrekking tot de *studiolo* van Isabella d'Este in de *Castello* is met regelmaat de suggestie gedaan dat deze door zijn ligging ten opzichte van het meer van Mantua en de uitzichten op de weiden en de bossen erachter, moet worden gezien in het licht van de *vita contemplativa*. Maar de wijze waarop in de 15<sup>de</sup> eeuw de *studiolo* voor de mannelijke vorst was gaan dienen als een plaats waar ook politieke activiteiten gingen plaatsvinden, maakte deze gang voor haar onmogelijk. Een vrouw had geen toegang tot een dergelijk privilege dat zich op het terrein van het publieke en exclusief mannelijke domein bevond. Dit domein wordt des te duidelijker afgesloten, door de wijze waarop Macchiavelli, in Florence politiek zeer invloedrijk, zijn beleving van de *studiolo* beschrijft als een noodzakelijke voorwaarde om

---

<sup>240</sup> Liebenwein 1977, p. 44. De gedachte van *solitudo* als voorwaarde voor een scheppende geest verwoordde Petrarca in zijn traktaat '*De vita solitaria*' van 1366.

<sup>241</sup> Campbell 2006, pp. 39-41.

<sup>242</sup> Liebenwein 1977, pp. 26 ev..

<sup>243</sup> Waar dit in de seculiere omgeving leidde tot een *studiolo* die sterk werd gerelateerd aan het persoonlijke leven van de vorst, en daarom diep verscholen in het vorstelijke paleis moest worden gevonden, leidde dit in de religieuze sfeer juist tot discussie over wat de juiste plaats was voor lezen en contemplatie. Humanist Paolo Cartesi sneed dit thema aan in een advies in 1510 aan kardinalen over de invulling van hun huishoudens; hierin werd plaatsgemaakt voor overpeinzingen of zijn woonverblijf zich midden in de stad en dus de samenleving moest bevinden ter optimalisatie van het sociale contact, dan wel juist ver weg van de menigte, wat meer ten goede kwam aan studie.

in zijn publieke leven goed te kunnen functioneren.<sup>244</sup> En zoals ik in hoofdstuk 3 al de *studiolo* in vorstelijke paleizen naar het traktaat van Alberti beschreef als een aan de man voorbehouden vertrek waartoe de vrouw de toegang werd ontzegd, lijkt de gedachte aan de *grotta* van Isabella d'Este als aan een *studiolo* alleen maar verder weg.

Maar de ligging van de *grotta*, diep onder de *studiolo* en met een geheel eigen toegang, het feit dat het vertrek kon worden afgesloten, de ontwikkeling in de *Corte Vecchia* toen de *studiolo* als *anticamera* voor de *grotta* was gaan fungeren, de kostbare collectie *artificialia* en *naturalia*, die er was tentoongesteld, de toegankelijkheid voor anderen, onder wie zich regelmatig hoogwaardigheidsbekleders hebben bevonden; het doet sterk vermoeden dat wel degelijk was bedoeld in de *grotta* dezelfde representatieve doeleinden te omarmen als in de *studiolo* van de 'mannelijke' vorst. De benamingen '*secreta grotta*' en '*sacra crocta*' vormen een sterke aanduiding dat de *grotta* voor Isabella d'Este deze rol voor haar vervulde, zeker nu zij degene was die in haar leven dezelfde publieke taken verrichtte als de vorst.

Ik ben ervan overtuigd dat, mede doordat zij als weinig andere vrouwen, een universele verzameling van naar de maatstaven van haar tijd representatieve betekenis bijeen had gebracht, de *grotta* voor haar en voor anderen de plaats innam van de mannelijke *studiolo*. Het lijkt erop of zozeer het bezit ervan het probleem was, als wel het gebruik ervan onder een voor de vorst gereserveerde naam. De naam *grotta* voor deze verzamelruimte echter bood haar een veilige gelegenheid daartoe; als plaats waar zij kennis opdeed. Zo was immers de *grotta* door Plinius beschreven: de plaats waar de wondere objecten van de natuur zijn bijeengebracht en kunnen worden bestudeerd om kennis op te doen. In haar bibliotheek bevonden zich twee werken van Plinius' *Historia Naturalis*; één in manuscriptvorm, en één in het Italiaans.<sup>245</sup>

De universele collectie, die in de tijd van Isabella d'Este alleen bij mannelijke vorstelijke verzamelaars werd aangetroffen, en die grotendeels in de *grotta* was behuisd, laat weinig ruimte over voor andere gedachtegangen. De antiquiteiten brachten prestige en kennis, enerzijds vanwege de eigenschap dat zij de betekenissen uit het verleden over konden dragen naar het heden en daarmee bijdroegen aan de status van de eigenaar van de verzameling. Anderzijds omdat Isabella d'Este met deze verzameling liet zien dat zij binnen het mannelijke domein dat de antiquiteitenhandel was, als vrouw een achtenswaardige collectie had weten op te bouwen, waarvan het grootste deel bestond uit giften. Haar uitspraak '*Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique*' in de brief uit 1507 moet in dit verband eerder worden

---

<sup>244</sup> Findlen 1989, pp. 62-63, en 69.

<sup>245</sup> Campbell 2006, p. 275.

opgevat als een onverzadigbaar verlangen naar kennis, dan als een vorm van hebzucht, zoals door sommigen is gedacht. Isabella d'Este kon geen risico nemen haar kuisheid te laten beschadigen door de publieke opinie. Om die reden ben ik geen voorstander van het voorstel van Cohen, dat de naam *grotta* verwijst naar de *Domus Aurea*. Een dergelijk verwijzing is misschien wel een te directe verwijzing naar exclusief mannelijk domein.

De andere objecten in haar verzameling, waaronder de wetenschappelijke instrumenten en sommige *naturalia*, de perspectivistische stadsgezichten in de houten wandpanelen, en bovenal de portretten van beroemde humanisten en filosofen, met wie zij zich in verbinding kon stellen, reflecteren niet alleen de status van de eigenaar, maar vooral haar kennis. *Sapientia* lijkt de betekenis te zijn die de eclectische strategie van Isabella d'Este uitdraagt. *Sapientia* was een deugd die mannen en vrouwen kon toekomen.<sup>246</sup> Naast deugden die in het bijzonder werden toebedeeld aan één sekse, waren er ook deugden die beiden konden hebben. Het was een manier van Isabella d'Este om binnen het mannelijke domein van politiek bestuur en in onrustige politieke tijden op gelijke voet te kunnen staan met andere politieke machtshebbers, zonder daarmee haar sociale positie in gevaar te brengen.

---

<sup>246</sup> Castiglione 2003, pp. 200 ev.

## Conclusie

Ik heb de collectie van Isabella d'Este onderzocht op de vraag of zij kan worden opgevat als een instrument van representatie, naar het voorbeeld van de collectie van Rudolf II van Praag, die om redenen van samenstelling, ordening en toegankelijkheid kan worden opgevat als een spreekbuis van de keizerlijke status van deze keizer. Isabella d'Este kwam als één van de weinige vrouwen uit haar tijd het bestuur toe over het hof van Mantua. Zij zou zich daarmee in een exclusief mannelijk domein gaan begeven en ik stelde de vraag welke rol haar collectie en collectieruimten de *studiolo* en de *grotta* hebben vervuld.

Door de hofentourage van Isabella d'Este te onderzoeken heb ik kunnen vaststellen dat de vorstelijke deugden *magnificentia* en *liberalitas* voor de man en *castitas* en *beatitudo* voor de vrouw moeten worden gezien als sterke grondbeginselen waarlangs de maatschappelijke bewegingsvrijheid van Italiaanse elite in de binnen- en buitenlandse politiek moest bewegen. Deze deugden legden tevens in grote mate de hofentourage vast, waarbij de man publiek kon optreden en de vrouw zich voornamelijk beperkte tot de hofhouding en de ondersteuning van de echtgenoot en mannelijke nakomelingen. Het was de vrouw niet toegestaan zich anders dan via correspondentie in contact te stellen met derden, wat in het geval van Isabella d'Este heeft geleid tot een aanzienlijke hoeveelheid primaire bronnen.

Naast het organiseren van tal van culturele activiteiten voor banketten, toernooien en festivals, waarlangs de vorst zijn grandeur en vrijgevigheid kon etaleren, gaat vanaf de 15<sup>de</sup> eeuw ook de vorstelijke *studiolo* en de collectie tot de hofentourage behoren. Isabella d'Este onderscheidde zich binnen dit entourage op een aantal terreinen van andere vrouwen. In haar publieke taken, in haar kledingkeuze, waarmee haar belang bij haar persoonlijke imago lag en in het bezit van een *studiolo* en een *grotta*, als verzamelruimten voor haar schilderijen, boeken en overige verzamelobjecten.

In de literatuur wordt in het algemeen aangenomen dat de *studiolo* en de *grotta* beide als een *studiolo* mogen worden opgevat. De ligging, in het bijzonder de zeer verborgen ligging van de *grotta*, en het gebruik van de beide vertrekken vormen hiertoe aanleiding. Deze opvatting zou, wanneer de duale functie van de 15<sup>de</sup> eeuwse *studiolo* van de vorst door de aanwezigheid van bijzondere en kostbare objecten als een plaats van contemplatie en tevens zelfrepresentatie, in aanmerking wordt genomen, moeten leiden tot de aanname dat *studiolo* en *grotta* de vrouwelijke *studiolo* vertegenwoordigen. De *studiolo* van de vrouw wordt gezien haar restrictie tot de hofhouding, gebruikt om zich in de noodzakelijke lege tijd op een nuttige

wijze bezig te houden met lezen, musiceren en converseren. Haar *studiolo* kan als zodanig Isabella d'Este alleen in haar functie van hofvrouw representeren.

Isabella d'Este wijkt ook in dit opzicht af van de bestaande verzamelpraktijken bij vrouwen. In haar *studiolo* heeft zij schilderijen met mythologische onderwerpen, en de *grotta* is gevuld met een uitgebreide antiquiteitenverzameling. Beide ruimten worden opengesteld voor personen met een hoge politieke status en voor humanistische schrijvers en kunstenaars. Schriftelijke getuigenissen lijken te bevestigen dat bezoekers aan de *grotta* een groter belang toekennen dan aan de *studiolo*; in een enkel geval wordt zelfs alleen de *grotta* getoond. Het grotere belang van de *grotta* lijkt inderdaad te worden bevestigd in de nieuwe situatie na de verhuizing van haar woonvertrekken naar de *Corte Vecchia*. Daar zal de *studiolo*, in ongewijzigde vorm, als anticamera voor de *grotta* in gebruik worden genomen.

Isabella d'Este zelf hechtte er groot belang aan een antiquiteitenverzameling aan te leggen in een *studiolo*, en uit de formuleringen in de correspondentie zou kunnen worden opgemaakt dat zij aansluiting heeft gezocht bij het mannelijke concept van de *studiolo*, waarin dergelijke antiquiteitencollecties werden aangetroffen. Anderen bleven echter het woord *grotta* gebruiken, voor de verzamelruimten waarvoor de objecten aan haar werden geschonken. Vanaf 1508 is deze ruimte, ook door Isabella d'Este zelf als zodanig onder deze naam aangeduid, als *grotta* verder de geschiedenis in gegaan.

De vraag waarom één van deze studioli *grotta* werd genoemd, treedt hierdoor opnieuw naar de voorgrond: diverse keren werd de kwestie aan de orde gesteld, maar tot een bevredigend antwoord heeft dit nog niet geleid. De naam werd haar aangereikt door de hofdichter van Ferrara Nicollò da Correggio, familielid van Isabella d'Este, met wie zij in haar jeugd aan het hof verbleef. Een verklaring voor de naam werd daarbij niet gegeven maar het is niet ondenkbaar dat het woord moet worden opgevat als een *inventio*, een hooggewaardeerde en existentiële voorwaarde binnen de dichtkunst, door de dichter aan Isabella d'Este gegeven. Een verwijzing naar het woord *grotta* zoals dat werd gebruikt na de opgravingen van de *Domus Aurea*, als de plaats waar alle kostbare antiquiteiten onder de grond werden gevonden, ligt gezien de beperkingen die aan de vrouw in de Renaissance zijn opgelegd, niet voor de hand. Eerder moet worden gedacht aan de *grotta*, zoals deze werd beschreven door Plinius de Oudere in *Historia Naturalis*, waarvan Isabella d'Este twee kostbare exemplaren in haar bezit had. De *grotta* was de plaats waar de wondere dingen die de natuur voortbrengt bijeen waren gekomen en daar konden worden bestudeerd om kennis op te doen.



Een ander belangrijk punt vormt het feit dat de verzameling van Isabella d'Este dan wel voornamelijk uit antiquiteiten en moderne kopieën bestond, maar ook weer niet helemaal. Er waren ook *naturalia* en andere *artificialia* aanwezig, in een diversiteit die een aansluiting van haar collectie bij de 15<sup>de</sup> eeuwse vorstelijke universele verzameling naar het ideaal van de 'Uomo Universale' die in de Humanistische traditie werd geformuleerd, rechtvaardigt. De inventarislijst van 1542 laat zien dat qua samenstelling en ordening de verzameling zorgvuldig en op kwaliteit werd geselecteerd. Aanvullend is uit de correspondentie gebleken dat de verzameling niet alleen in de *studiolo* en *grotta* tentoongesteld is geweest, maar ook daarbuiten. Ondanks de beperking dat de inventarislijst alleen de situatie in de *Corte Vecchia* heeft beschreven, is via bestudering van de correspondentie vast komen te staan dat de collectie al in de eerdere jaren haar basis heeft gekregen. De situatie in de *Corte Vecchia* verschaft daardoor een betrouwbaar beeld van de beginsituatie in de *Castello*. Kennis die wordt opgedaan door via de relatie met objecten de Klassieke geschriften te begrijpen, vormt de kern van leren in de Humanistische traditie.

Correspondentie en samenstelling van de collectie laten ook nog iets anders zien: door zo openlijk haar belangstelling voor antiquiteiten te tonen, laat Isabella d'Este niet alleen haar verlangen naar kennis zien, maar begeeft zij zich tegelijkertijd, door de actieve en competitieve handelsmarkt in antiquiteiten via tussenpersonen, te betreden, op exclusief mannelijk domein. Zij gebruikt daarvoor het exclusief aan vrouwen toekomende instrument van de schriftelijke correspondentie.

Isabella d'Este heeft met haar activiteiten een naar vorstelijke maatstaven van *magnificentia* en *liberalitas* representatieve collectie opgebouwd, voor het merendeel bestaande uit objecten die uit geschenken werden ontvangen. Dit reflecteert niet alleen het menselijk netwerk dat zij wist op te bouwen, maar kan binnen de context van representatieve betekenis van de vorstelijke *studiolo* van deze tijd, tevens duiden op een vorm van toegestane representatie van haar positie binnen de machtselite van Italië.

Omdat vrouwen toegang tot alle typisch mannelijke domeinen werd ontzegd, kan een vorm van representatie van de collectie voor Isabella d'Este echter niet als een vanzelfsprekendheid worden aangenomen. De vrouwelijke deugd van de castitas legt een zo grote druk op de vrouw, dat een faux pas niet altijd en heel moeilijk door haar kan worden hersteld. Studie naar hoe vrouwen ondanks deze restricties actief waren in de samenleving laten zien, dat vrouwen creatief omgingen met de instrumenten die hen ter beschikking stonden. Isabella d'Este had dit al laten zien met de via haar schriftelijke vaardigheden

opgebouwde collectie, maar ze toont haar creativiteit ook nog op andere wijze, via haar gebruik van de *grotta*.

De relatie van de vorst met zijn *studiolo* lijkt een aan de man met publieke taken voorbehouden exclusieve te zijn: de vorst heeft het privilege om zich op grond van de beginselen van de *vita solitaria* en de *vita contemplativa*, in de persoonlijke sfeer van zijn *studiolo* terug te trekken. De aanwezigheid van zijn collectie reflecteert zijn vermogen om kennis op te doen, en is daarbij tevens een mogelijkheid om zijn rijkdom en goede smaak te etaleren. Een veronderstelling dat de *grotta* als *studiolo* en de collectie voor Isabella d'Este een zelfde representatieve functie hebben gehad lijkt, ondanks haar publieke taken verder weg. Het publieke domein van de politiek en diplomatie was immers exclusief voorbehouden aan de man.

Maar de benaming van de *grotta* en de wijze waarop Isabella d'Este de ruimte gebruikte lijken wel degelijk in deze richting te wijzen. De *grotta*, door anderen aangeduid als de 'solinga' en 'secretaria' *grotta* en 'sacra crocta', is een indicatie dat de *vita solitaria* door Isabella d'Este sterk werd gewaardeerd, aangezien zij het regiem van de afzondering die nodig was voor geestelijke en lichamelijke gezondheid aan zichzelf oplegde en aan anderen aanraadde. De naam *grotta* kan daarbij hebben verwezen naar de *grotta* van Plinius als een plaats waar kennis wordt opgedaan. De aanwezigheid van een representatieve universele verzameling bevestigt dat kennis een centrale plaats inneemt. Kennis, Sapiencia, van oorsprong een deugd door God aan de vorst gegeven, is gereflecteerd in de vroege Franse verzamelingen, de eerste verzamelingen waar niet langer de waarde van de collectie voorop stond, maar de didactische eigenschappen ervan. In de tijd van Isabella d'Este was Sapiencia een deugd, die de man en de vrouw met elkaar deelden, die zij tot haar beschikking had. In de eclectische strategie van Isabella d'Este lijkt Sapiencia de toegang te hebben geboden tot het mannelijke domein van de politiek en diplomatie. De collectie die zij daardoor kon samenstellen en tonen, is voor haar een instrument van representatie geweest van haar positie als vrouw met publieke taken en van hoge aristocratische afkomst.

## Appendix

### Verklarende Woordenlijst Italiaans en Latijn

Uit: Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, Dizionario Della Lingua Italiana, Florence, 1971  
Harm Pinkster, Woordenboek Latijn/Nederlands, Amsterdam, 2008

**gròtta** s. f. **1.** Cávita sotterranea sviluppo prevalentemente orizzontale: *le g. di Postumia, di Monsummano*. **2. arc.** Masso, roccia, dirupo; argine, riva alta e scoscesa; **fig.** (*poet.*) ricovero, riparo. **3. arc.** Ambiente sotterraneo ad uso d'abitazione o di cantina. **4. sett.** Cantina di vini per la mescita al pubblico. [lat. arc. \**crupta*, class. *crypta*, incr. con *motta* 'frana'].

**òtium**, ī n **1.** vrije tijd, rust, het vrij zijn *van werk* (itt. *negotium*) [**urbanum** ongebonden stadsleven] ; \* *se in -um conferre* zich uit het openbare leven terugtrekken; [...]; **2.** het nietsdoen, luie leven; \* *in -o languescere*; *-um sequi* een lui leventje nastreven; [...]

**neg-òtium**, ī n (nec) **1.** bezigheid, werk; \* *in -o esse* bezig zijn; *quid -i tibi est?* wat heb je hier te maken? ; *satis -i habere in re* genoeg te stellen hebben met ; *nihil -i habere* rust hebben; *mihi negotium est cum* ik heb te maken met; **2.** opdracht, taak; \* *-um suscipere*; *-o praesse*; *-o desistere*; *-um dare* opdracht geven; *negotia quae ingenio exercentur*; *infecto -o* onverrichter zake; **3.** onderneming, zaak, *sg. vaak coll.* (= *plur.*) zaken ; *-um agere, gerere* zijn, haar zaken doen of afhandelen; *-a bene gerere* een goede slag slaan [...] **6.** (*meestal plur.*) staatszaken, staatsdienst [**publicum, publica**]; \* *in -o* in staatsdienst; [...]

**sancta sanctorum** < *sànkta sanktòrum* > loc. Lat., usata in it. come s. m. **1.** Il recesso più interno del tempio ebraico nel quale poteva entrare solo il gran sacerdote nel giorno del *kippur* (festa dell'espiazione) e nel quale si custodivano le tavole della legge. **2. estens.** La parte della chiesa cristiana prossima all'altar maggiore, dove si trova il tabernacolo contenente le specie eucaristiche. **3. fig.** (*scherz.*). Luogo o stanza segreta, accessibile solo ai privilegiati: *il suo studio è come un sancta sanctorum!*

**sanctus** < *sànkthus* > agg. lat., usato i it. come s.m. 'Santo': inno liturgico recitato alla fine del prefazio dal sacerdote e dai fedeli, a ricordi dell'entrata trionfale di Cristo in Gerusalemme prima delle sua passione e crocifissione; anche, la parte della Messa in cui viene recitato: *la messa è già al sanctus*.

**scrittóio** s. m. **1.** Tavoloper scrivere: *posa quelle carte sullo s.* **2.** non com. Stanza riservata alla scrittura, alla lettura e allo studio | **arc.** o **tosc.** Ufficio. [lat. mediev. *scriptoriūm*].

**secréto** agg. e s. m. Variante lett. o dial. di *segreto* sia come agg. che s. m.

**segréto** (lett. o dial. *secréto*) agg. **1.** Precluso alla conoscenza altrui, in quanto limitato esclusivamente a un ambito ristretto: *convegno s.*; *colloqui s.*; *società s.*, v. SOCIETÀ; *una formula, un'arma s.* | Accessibili soltanto a determinate persone: *riti s.*, *archivio s.* | *Votazione a scrutinio s.*, [...] | *Fondi s.*, [...] | Di persona, [...] | Nascosto o celato nell'intimo: *le s. Cure che al viver tuo furon tempesta* (Foscolo); *un s. rimpianto*. **2. lett.** Appartato, nascosto: *Ora sen va per un s. calle.... Lo mio maestro* (Dante); **com.**, ignorato: *un passaggio s.* **3.** Appartenente a un ambito privato o particolare, spec. Come denominazione di uffici e organi collettivi: *cameriere s.*, dignitario della corte pontificia. **4.** Di persona capace

di custodire quanto le è stato confidato o rivelato: *un amico s. e fidato* | **arc.** Con sostantivato confidente. [lat. *secretus*].

**...solingo** agg. (pl.m. *-ghi*), *poet.* **1.** Solitario, deserto: *Noi andavam per lo s. piano* (Dante); *Nel muto orto s.* (Carducci) | Che rifugge dalla compagnia degli altri per desiderio di star solo o perché amante della solitudine: *Quivi solingo (perché ogni diletto, Perch'ogni compagnia prova nimica) Si ritrae* (Ariosto); *E Pan l'eterno che su l'erme alture A quell'ora e nei pian solingo va...* (Carducci); solo, solitario: *Quella rosa gentil... ora ne' campi Cresce solinga* (Parini). **2. arc. e raro.** Solo, unico. [dal *solo*, con suff. germanico].

**...stùdio** s. m. (pl. *-dî*). **1.** Applicazione volta all'apprendimento di una o più discipline: *lo s. della matematica, del latino, della filosofia, della musica; tre ore di s. al giorno; con un po' di s. riuscirà a superare l'esame* | **al pl.** [...] || **concr.** [...] **2. lett.** [...] | Occupazione, attività: *E quel che 'n altrui pena Tempo si perde... In qualche bella lode, In qualche onesto studio si converta* (Petrarca) | [...] **4.** [...].

**...studiòlo** s.m. **1.** Piccolo locale da studio. **2.** Specie di armadietto, tipico dell'arredamento del primo Rinascimento, suddiviso in cassetti attorno a un ripostiglio centrale a battenti.

**...virtù** (arc. *virtude* o *virtute*); anche *vertù, vertude* o *vertute*) s.f. **1.** Disposizione d'animo volta al bene al di fuori di ogni considerazione di un eventuale premio o castigo: *amare, praticare, esercitare la v.*; seguire la via della v. (opposta a quella del vizio) | In teologia: [...] *v. cardinali*: prudenza, giustizia, forza, temperanza | [...] || **lett.** Capacità individuale di operare consapevolmente e con perseveranza per il conseguimento di un fine, con particolare riferimento alla concezione rinascimentale che la oppone alla 'fortuna', intesa come l'insieme mutevole delle condizioni oggettive: *quelli che per propria v. e non per fortuna son divenuti pricipi* (Macchiavelli) | [...]

**...vizio** s.m. **1.** Pratica del male soprattutto come abituale incapacità del bene (è concetto diametralmente opposto a quello di *virtù*); nella teologia morale: *v. capitali*, i peccati capitali (superbia, avarizia, lussuria, invidia, gola, ira e accidia) non come atti individuali ma come abitudine: *A v. di lussuria fu sì rotta Che libito fé licito in sua legge* (Dante); [...]

## Literatuur

- A. Aimi, V. de Michele, A. Morandotti, 'Towards a History of Collecting in Milan in the Late Renaissance and Baroque Periods', in: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford (VS) 1985, pp. 24-28.
- F. Ames-Lewis, *Isabella & Leonardo. The Artistic Relationship between Isabella d'Este and Leonardo Da Vinci, 1500-1506*, New Haven/Londen 2012.
- J. Arnold, *The great humanists : an introduction*, Londen 2011.
- R. Bauer, H. Haupt, 'Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607-1611', *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, Vol. 72, 1976, pp. 1-191.
- S. Béguin, *Le studiolo d'Isabelle d'Este*, Parijs 1975.
- E. Bergvelt, D. Meijers, M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea, Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005.
- M. Bourne, 'Renaissance Husbands and Wives as Patrons of Art: The Camerini of Isabella d'Este and Francesco II Gonzaga', in: S. Reiss, D. Wilkins (red.), *Beyond Isabella: Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville 2001, pp. 93-123.
- M. Bourne, 'Francesco II Gonzaga and Maps as Palace Decoration in Renaissance Mantua', *Imago Mundi*, Vol. 51 (1999), pp. 51-82.
- H. Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben : die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlijn 2002.
- C.M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Rome 2005.
- C.M. Brown, met A.M. Lorenzoni en S. Hickson, "Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua": *Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Rome 2002.
- C.M. Brown, 'The Grotta of Isabella d'Este', *Gazette des Beaux-Arts*, 91 (1978), pp.72-82.
- C.M. Brown, m.m.v. A.M. Lorenzoni, 'The Grotta of Isabella d'Este', *Gazette des Beaux-Arts*, 89 (1977), pp. 155-171.
- C.M. Brown, "'Lo Insaziabile Desiderio Nostro De Coso Antique": New Documents on Isabella d'Este's Collection of Antiquities', in: Cecil H. Clough (red.), *Cultural Aspects of the Italian Renaissance, Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester/New York 1976, pp. 324-354.
- W. Caferro, *Contesting the Renaissance*, Chichester 2011.

S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Londen/New Haven 2006.

S.J. Campbell, 'Mantegna's Triumph: The Cultural Politics of Imitation "all'antica" at the Court of Mantua 1490-1530', in: S.J. Campbell (red.), *Artists at Court. Image-Making and Identity 1300-1550*, Boston 2004, pp. 91-105.

L. Campbell, *Renaissance Portraits: European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, z.p., 1990.

J. Cartwright, *Isabella d'Este: Marchioness of Mantua 1474-1539. A Study of the Renaissance*, 2 delen, Londen 1903.

L.Clark, 'Collecting, exchange, and sociability in the Renaissance studiolo', *Journal of the History of Collections*, vol. 25, no.2 (2013), pp. 171-184.

Baldassare Castiglione, *The Book of the Courtier*, vertaald door Leonard Eckstein Opdycke, New York 2003.

B. Cohen, 'Mantua, Mantegna and Rome: The grotte of Isabella d'Este Reconsidered', in: J. Fejfer, T. Fischer-Hansen, A. Rathje (red.), *The Rediscovery of Antiquity*, Kopenhagen 2003, pp. 323-370.

H.E. Coomans, 'Conchology before Linnaeus', in: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford (VS) 1985, pp. 188-192.

Th. DaCosta Kaufmann, *Arcimboldo, Visual Jokes, Natural History and Still-Life Painting*, Chicago 2009.

Th. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister & City. The Art and Culture of Central Europe 1450-1800*, Londen 1995.

Th. DaCosta Kaufmann, 'From Treasury to Museum: The Collections of the Austrian Habsburgs', in: J. Elsner, R. Cardinal (red.), *The Cultures of Collecting*, Londen 1994.

Th. DaCosta Kaufmann, 'Editor's Statement: Images of Rule: Issues of Interpretation', *Art Journal*, Vol. 48, No. 2, (Zomer 1989), pp. 119-122.

Th. DaCosta Kaufmann, 'Remarks on the Collections of Rudolf II: the Kunstkammer as a Form of Representatio', *Art Journal*, Vol. 38, No. 1 (Herfst 1978), pp. 22-28.

L. Daston, K. Park, *Wonders and the Order of Nature 1150-1750*, New York 2001.

R. Evans, A. Marr (red.), *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Cornwall 2006.

S. Ferino-Pagden, C. Beaufort-Spontin, C. Brown, *Fürstin und Mäzenatin der Renaissance: "La prima donna del mondo"*, Wenen 1994 (tent.cat. Kunsthistorisch Museum Wenen).

S. ffolliott, 'Casting a Rival into the Shade: Catherine de' Medici and Diane Poitiers', *Art Journal*, Vol. 48 No.2, Images of Rule: Issues of Interpretation (Zomer 1989), pp. 138-143.

S. ffolliott, 'Catherine de' Medici as Artemisia: Figuring the Powerfull Widow', in: M. Ferguson, M. Quilligan, N. Vickers (red.), *Rewriting the Renaissance, The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, pp. 227-241.

P. Findlen, 'Review on Wonders and the Order of Nature 1150-1750 by Lorraine Daston; Katherine Park', *The British Journal for the History of Science*, Vol. 34, No. 2 (Juni 2001), pp. 237-240.

P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Los Angeles 1994.

P. Findlen, 'Jokes of Nature and Jokes of Knowledge: The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe', *Renaissance Quarterly*, Vol. 43, No. 2 (Summer, 1990), pp. 292-331.

P. Findlen, 'The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy', *Journal of the History of Collections*, no. 1 (1989) pp. 59-78.

G. Fiorenza, 'Dosso Dossi and Celio Calcagnini at the Court of Ferrara', in: S.J. Campbell (red.), *Artists at Court. Image-Making and Identity 1300-1550*, Boston 2004, pp. 176-187.

G. Guerzoni, 'Liberalitas, Magnificentia, Splendor: The Classic Origins of Italian Renaissance Lifestyles', in: N. de Marchi, C.D.W. Goodwin (red.), *Economic Engagements with Art*, z.p. 1999, pp. 332-378.

N. Guidobaldi, 'The Role of Music in Italian Court Festivals in the Early Renaissance', in: J. Mulryne, E. Goldring (red.), *Court Festivals of the European Renaissance. Art, Politics and Performance*, Hants/Burlington 2002, pp. 261-269.

W.L. Gundersheimer, 'The Patronage of Ercole I d'Este', *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6 (1976), pp. 1-18.

J. D. Hunt, 'Curiosities to adorn Cabinets and Gardens', in: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford (VS) 1985, pp.193-203.

L. Jacobus, "'A lady more radiant than the sun": Isabella d'Este's creation of a personal iconography', in F. Ames-Lewis, A. Bednarek (red.), *Mantegna and 15th-century Court Culture: Lectures Delivered in Connection with the Andrea Mantegna Exhibition at the Royal Academy of Arts*, Londen 1992/Birckbeck 1993, pp. 93-102.

F.G. Kaltwasser, *Die Bibliothek als Museum*, Wiesbaden 1999.

M. Keblusek, 'The pretext of pictures : artists as cultural and political agents', in: M. Keblusek, B. Noldus (red.), *Double agents : cultural and political brokerage in early modern Europe*, Leiden 2011, pp. 147-159.

- S. Kolsky, 'An Unnoticed Description of Isabella d'Este's Grotta', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 52 (1989), pp. 232-235.
- W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977.
- D. MacDonald, 'Collecting a New World: The Ethnographic Collections of Margaret of Austria', *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 33, No. 3 (Herfst 2002), pp. 649-663.
- A. Martindale, 'The Patronage of Isabella d'Este at Mantua', *Apollo*, LXXIX (1964), pp. 183-191.
- P. Mason, 'A dragon tree in the Garden of Eden. A case study of the mobility of objects and their images in early modern Europe', *Journal of the History of Collections*, Vol. 18 no. 2 (2006), pp. 169-185.
- L. Neal Tice, 'Collecting in the garden. Inventories of casini in late sixteenth- and early seventeenth-century Rome', *Journal of the History of Collections*, Vol.23 no 2 (2011), pp. 315-331.
- G. Olmi, 'Italiaanse verzamelingen van de late middeleeuwen tot het einde van de zeventiende eeuw', in: E. Bergvelt, D. Meijers, M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea, Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, pp. 69-100.
- G. Olmi, 'Science – Honour – Metaphor: Italian Cabinets of the Sixteenth and Seventeenth Centuries', in: O. Impey, A. MacGregor (red.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford (VS) 1985, pp. 5-16.
- W.F. Prizer, 'Una "Virtù Molt Conveniente A Madonne": Isabella d'Este as a Musician', *The Journal of Musicology*, Vol. 17, No. 1, A Birthday Tableau for H. Colin Slim (Winter 1999), pp. 10-49.
- S. G. Ross, *The Birth of Feminism: woman as intellect in Renaissance Italy and England*, z.p. 2010.
- G. Rebecchini, *Private Collectors in Mantua: 1500-1630*, Rome 2002.
- U. Rehm, 'La Prima Donna Del Mondo, Isabella d'Este Fürstin und Mäzenatin der Renaissance', *Kunstchronik*, vol. 47 (1994) Afl. 11, pp. 685-695.
- B. Roeck, *Kunstpatronage in der Frühen Neuzeit, Studien zu Kunstmarkt, Künstlern und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17.Jahrhundert)*, Göttingen 1999.
- D. W. Sabeian, M. Stefanovska, *Space and Self in Early Modern European Cultures*, Toronto 2012.
- R. San Juan, 'The Court Lady's Dilemma: Isabella d'Este and Art Collecting in the Renaissance', *Oxford Art Journal*, Vol. 14, No. 1 (1991), pp. 67-78.



- D. Shemek, 'Isabella d'Este and the Properties of Persuasion', in: J. Couchman, A. Crabb (red.), *Women's Letters across Europe, 1400-1700; Form and Persuasion. Women and Gender in the Early Modern World*, Hampton/Burlington 2005, pp. 123-140.
- E. Scheicher, 'De vorstelijke Kunst- und Wunderkammer', in: E. Bergvelt, D. Meijers, M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea, Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*, Zwolle 2005, pp. 15-42.
- E. Scheicher, *Die Kunst- und Wunderkammern der Habsburger*, Wenen, München (enz.) 1979.
- R. Stapleford, *Lorenzo de' Medici at Home: The inventory of the Palazzo Medici in 1492*, Pennsylvania 2013.
- J. Stevenson, *Women Latin Poets: Language, Gender and Authority from Antiquity to the Eighteenth Century*, Oxford 2008.
- P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art : Gender, Representation, Identity*, Manchester 1997.
- E. Verheyen, *The Paintings in the 'Studiolo' of Isabella d'Este*, New York 1971.
- M. Warnke, *Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, Keulen 1985.
- N. Webb, 'Momus with little flatteries: intellectual life at the Italian Courts', in F. Ames-Lewis, A. Bednarek (red.), *Mantegna and 15th-century Court Culture: Lectures Delivered in Connection with the Andrea Mantegna Exhibition at the Royal Academy of Arts*, Londen 1992/Birckbeck 1993, pp. 56-71.
- E. Welch, 'Painting as Performance in the Italian Renaissance Court', in: S.J. Campbell (red.), *Artists at Court. Image-Making and Identity 1300-1550*, Boston 2004, pp. 19-32.
- J. Woods-Marsden, *Renaissance Self-Portraiture*, New Haven 1998.
- J. Woods-Marsden, "'Ritratto al Naturale": Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits', *Art Journal*, Vol. 46, No. 3, The Limitations of Likeness (Herfst, 1987), pp. 209-216.

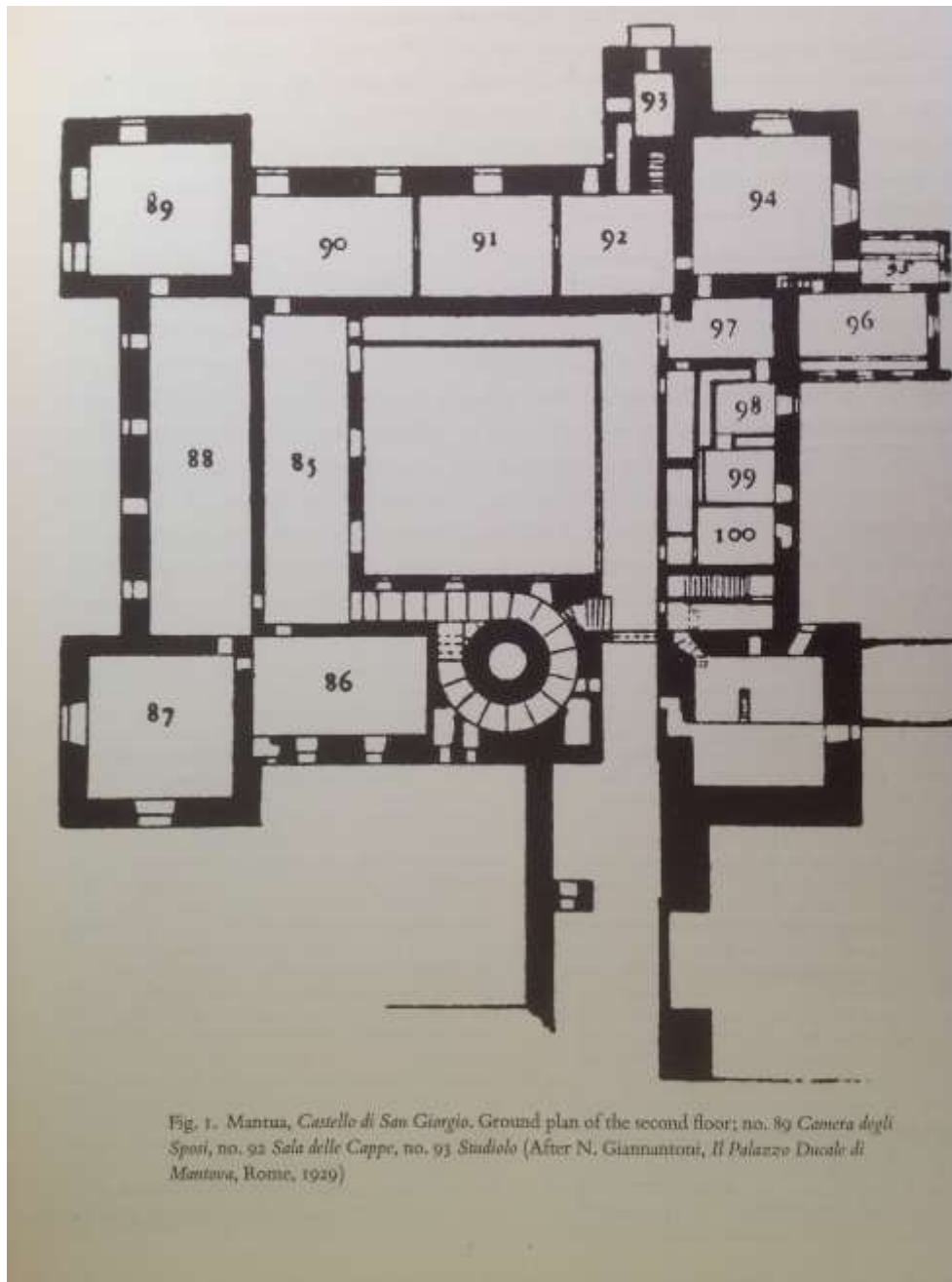
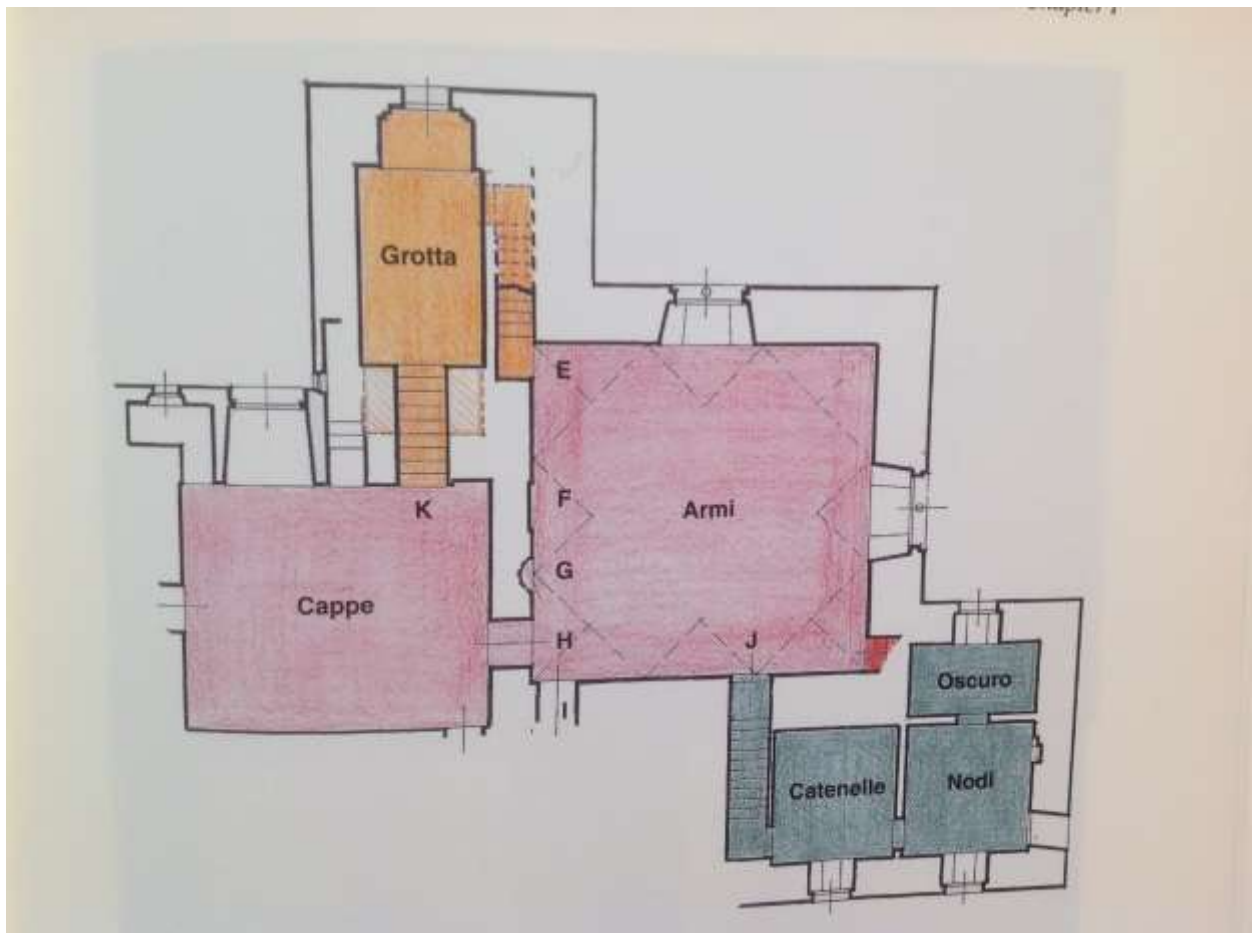
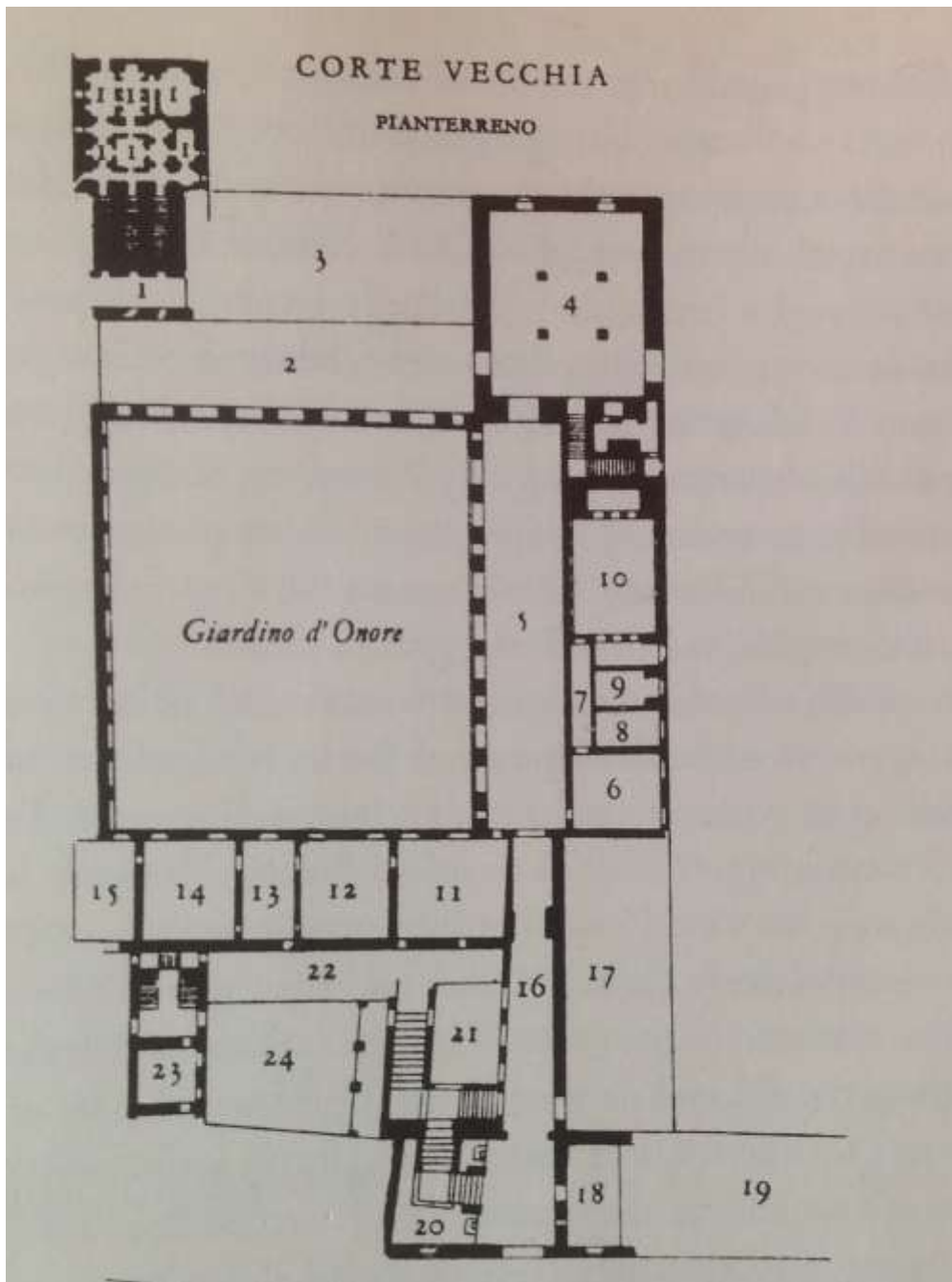


Fig. 1. Mantua, *Castello di San Giorgio*. Ground plan of the second floor; no. 89 *Camera degli Sposi*, no. 92 *Sala delle Cappe*, no. 93 *Studiolo* (After N. Giannantoni, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Rome, 1929)

Afbeelding I. Plattegrond eerste verdieping Castello di San Giorgio  
© E. Verheyen, *The Paintings in the 'Studiolo' of Isabella d'Este*, New York, 1971



Afbeelding II. Toegang naar de grotta in de Castello di San Giorgio  
© C.M. Brown, *Isabella d'Este in the Ducal Palace in Mantua: an overview of her rooms in the Castello di San Giorgio and the Corte Vecchia*, Rome 2005



Afbeelding III. Corte Vecchia

© E. Verheyen, *The Paintings in the 'Studiolo' of Isabella d'Este*, New York, 1971

- 5. Galerij (portico)
- 6. Guarda Camera of Camera Grande
- 7. Korridor
- 8. Studiolo
- 9. Grotta
- 10. Giardino Segreto

Niet genummerd

De ruimte tussen 9. en 10. Dit waren drie kleine camerini