

Vijftiende-eeuwse Florentijnse
cassoni en *spalliere*
en hun instructieve functie
voor de bruid en bruidegom



Masterthesis	13-08-2012
Naam:	Romy Meijer
Studentnummer:	3113272
Master:	Kunstgeschiedenis, Beeldende Kunst tot 1850
Begeleider:	dr. Victor Schmidt

Inhoudsopgave

<u>Inhoud</u>	<u>Pagina</u>
Inleiding	3
Hoofdstuk 1: <i>Cassoni en spalliere</i>	6
Hoofdstuk 2: Vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen over de man, vrouw en het huwelijk	16
Hoofdstuk 3: Thema's, verhalen en literaire bronnen	26
Hoofdstuk 4: Vijftiende-eeuwse panelen en hun boodschap	35
Conclusie	49
Bronnenlijst	51
Afbeeldingenlijst	55

Inleiding

Het vijftiende-eeuwse Florence spreekt al lange tijd tot de verbeelding van veel kunsthistorici. Florence was destijds de belangrijkste stad in Toscane en vormde de bakermat van de Renaissance. Veel aandacht is geschonken aan zowel de architectuur als de schilder- en beeldhouwkunst van bekende kunstenaars zoals Filippo Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1466) en Masaccio (1401-1428). Florentijnse huiselijke interieurs en hun objecten, zoals *cassoni* en *spalliera*, zijn daarentegen lange tijd onderbelicht gebleven. Deze *cassoni*, oorspronkelijk *forzieri* genoemd, waren forse bruidskisten die vooral in Florence en Siena op grote schaal werden geproduceerd en voor aanvang van een huwelijk in paren werden besteld. *Cassoni* werden vaak met historische of allegorische verhalen versierd, gebaseerd op de literatuur van zowel klassieke als eigentijdse schrijvers.¹ Tot hetzelfde genre als *cassoni* behoren *spalliere*, grote panelen die verbonden waren aan *cassoni* en later onafhankelijke schilderijen werden.² De meeste kunsthistorici rekenen *cassoni* en *spalliere* tot hetzelfde genre vanwege de grote gelijkenissen, maar Anne Barriault wijst op de verschillen tussen de twee soorten panelen, zoals het verschil in formaat en het aantal figuren dat werd afgebeeld.³ Hoewel Barriault overtuigende argumenten aandraagt om dit verschil aan te tonen, kan in veel gevallen echter niet met zekerheid gezegd worden of een paneel bij een bruidskist heeft gehoord of een *spalliera* was.

Het bestuderen van huiselijke interieurs en hun objecten werd volgens Marta Ajmar-Wollheim en Flora Dennis jarenlang geassocieerd met de decoratieve kunsten en gezien als een vrouwelijk domein, waardoor dit onderwerp gedurende de twintigste eeuw slechts beperkt onderzocht is.⁴ Paul Schubring was de eerste kunsthistoricus die een overzichtswerk publiceerde over *cassoni*, in 1915.⁵ Voor lange tijd bleven huiselijke objecten uit de Renaissance echter op de achtergrond. In de jaren negentig kwam er langzamerhand wat meer aandacht voor interieurs en huiselijke objecten. Zo publiceerde Peter Thornton in 1991 een boek gewijd aan het Italiaanse interieur uit de Renaissance en kwam Barriault in 1994 met een overzichtswerk

¹ C.L. Baskins e.a. (red.), *The triumph of marriage: painted cassoni of the Renaissance*, tent.cat. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008, p. 1; C. Campbell, *Love and marriage in Renaissance Florence: the Courtauld wedding chests*, Londen 2009, pp. 12 en 30; G. Hughes, *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, Londen 1997, pp. 10 en 15; J.M. Musacchio, *Art, marriage and family in the Florentine Renaissance palace*, New Haven 2008, pp. 5-6; C. Paolini, 'Chests', in: M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis e.a. (red.), *At home in Renaissance Italy*, tent.cat. Victoria and Albert Museum, Londen, 2006, p. 120; J. Pope-Hennessy & K. Christiansen, 'Secular painting in 15th century Tuscany: birth trays, cassoni panels and portraits', in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 38 (1980), nr. 1 (zomer), p. 12; B. Witthoft, 'Marriage rituals and marriage chests in Quattrocento Florence', in: *Artibus & Historiae* 3 (1982), nr. 5, p. 43.

² Campbell 2009 (zie noot 1), pp. 24-26; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 137; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 43; A.B. Barriault, *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany: fables of poets for patrician homes*, University Park 1994, p. 1.

³ Barriault 1994 (zie noot 2), pp. 57-59.

⁴ M. Ajmar-Wollheim & F. Dennis, *At home in Renaissance Italy*, tent.cat. Victoria & Albert Museum, Londen, 2006, p. 14.

⁵ P. Schubring, *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance: Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915.

over *spalliere*, waarin tevens de beschilderde bruidskisten aan bod komen.⁶ Ook Cristelle Baskins was in de jaren negentig actief op dit gebied en publiceerde enkele artikelen over *cassoni*.⁷ In 1997 verscheen een belangrijk overzichtswerk van Graham Hughes over deze Italiaanse bruidskisten.⁸ In de laatste zes jaar is het huiselijke interieur uit de Renaissance steeds vaker centraal gesteld in grote tentoonstellingen zoals *At home in Renaissance Italy* in het Victoria & Albert Museum (2006), *Art and love in Renaissance Italy* in het Metropolitan Museum of Art (2008), *The triumph of marriage* in het Isabella Stewart Gardner Museum (2009) en *Virtù d'Amore: pittura nuziale del Quattrocento Fiorentino* in de Galleria dell'Accademia (2010).⁹ Ook Jacqueline Marie Musacchio en Caroline Campbell schreven recentelijk belangrijke publicaties.¹⁰

De toegenomen interesse van kunsthistorici in *cassoni* en *spalliere* is opvallend en hangt volgens Baskins samen met de groei op het gebied van sociale geschiedenis, vrouwenstudies en feministische kunsttheorie in de laatste dertig jaar.¹¹ Baskins houdt zich sinds de jaren negentig vooral bezig met een *gender*-benadering van deze beschilderde objecten, die volgens haar niet enkel als statussymbolen voor de familie dienden, maar tevens om (toekomstige) bruidegoms en bruiden te wijzen op hun ideale gedrag als man en vrouw.¹² Diepgaand onderzoek op dit gebied is grotendeels gedaan door Baskins en Paola Tinagli.¹³ In de eerder genoemde literatuur wordt de instructieve functie van *cassoni* en *spalliere* vaak kort besproken, maar er wordt zelden dieper ingegaan op de afgebeelde verhalen en de betekenis die ze mogelijk in zich droegen voor het echtpaar. Baskins heeft in haar publicaties bovendien enkel aandacht voor het vrouwelijke perspectief en besteedt weinig tot geen aandacht aan mannen. Ook wordt onvoldoende bekeken in hoeverre het gewenste gedrag, zoals getoond op deze panelen, werkelijk aansloot bij de vijftiende-eeuwse realiteit.

In deze master thesis zal ik mij dan ook bezighouden met de vraag in hoeverre de thematiek van vijftiende-eeuwse *cassoni* en *spalliere* aansluit bij de Florentijnse opvattingen over de man, vrouw en het huwelijk in die tijd. Met deze thesis hoop ik overzichtelijk te maken wat er tot nog toe bekend is over *cassoni* en *spalliere*, discussiepunten tussen auteurs bloot te leggen en bij te dragen aan het *gender*-georiënteerde onderzoek waar Baskins de basis voor heeft gelegd. Hierbij besteed ik echter niet alleen aandacht aan de vrouwelijke, maar ook aan de

⁶ P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londen 1991, pp. 192-204 en Barriault 1994 (zie noot 2).

⁷ Onder meer C.L. Baskins, 'La festa di Susanna: virtue on trial in Renaissance sacred drama and painted wedding chests', *Art History* 14 (1991), pp. 329-344 en C.L. Baskins, *Cassone painting, humanism and gender in early modern Italy*, Cambridge 1998.

⁸ Hughes 1997 (zie noot 1).

⁹ Zie Ajmar-Wollheim & Dennis 2006 (zie noot 4); A. Bayer, *Art and love in Renaissance Italy*, tent.cat. Metropolitan Museum of Art, New York, 2008; Baskins 2008 (zie noot 1); C. Paolini e.a. (red.), *Virtù d'Amore: pittura nuziale del Quattrocento Fiorentino*, tent.cat. Galleria dell'Accademia, Florence, 2010.

¹⁰ Musacchio 2008 (zie noot 1) en Campbell 2009 (zie noot 1).

¹¹ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 5.

¹² Baskins 1998 (zie noot 5), p. 11.

¹³ Baskins: zie noot 8; P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester 1997 en P. Tinagli, 'Womanly virtues in Quattrocento Florentine marriage furnishings', in: L. Panizza e.a. (red.), *Women in Italian Renaissance culture and society*, Oxford 2000.

mannelijke invalshoek. Bovendien richt ik me niet alleen op de verhalen die de vijftiende-eeuwse panelen vertellen, maar kijk ik tevens naar de samenleving waarin ze ontstaan zijn. Aandacht voor de meest gelezen literatuur in die tijd, waar deze verhalen op zijn gebaseerd, mag daarbij niet ontbreken. In het laatste hoofdstuk zal ik enkele panelen tot in detail bespreken en onderzoeken in hoeverre de hierop afgebeelde verhalen aansloten bij de vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen over de man en de vrouw.

Hoofdstuk 1: *Cassoni* en *spalliere*

Cassoni

Wereldlijke kunst kwam in de dertiende en veertiende eeuw nog weinig voor in Italië. De meeste kunst was religieus van aard en vertelde verhalen uit de Bijbel en heiligenlevens. In de loop van de veertiende eeuw kwam hier echter verandering in met de komst van *cassoni*.¹⁴ Volgens Hughes waren deze beschilderde bruidskisten een regionale specialiteit van Toscane (met name van Florence), onbekend in het zuiden van Italië en zeldzaam in Venetië en Lombardije.¹⁵ Volgens Campbell kwamen ze echter weliswaar in Florence het meeste voor, maar was de productie zeker niet beperkt tot Toscane en kwamen ze juist in heel Italië voor.¹⁶ Ze werden slechts gedurende een relatief korte periode geproduceerd, grofweg van de jaren 1370 tot en met de jaren 1470, hoewel er ook al een opdracht voor een paar *cassoni* bekend is uit het jaar 1278.¹⁷ Het onderwerp van deze beschilderde bruidskisten werd vooral gevormd door antieke en moderne verhalen, hoewel ook het alledaagse leven met zijn muziek, processies, straatleven en jachtscènes op de kisten werd afgebeeld.

Hughes bespreekt twee types *cassoni*: de kist voor praktisch gebruik en de ceremoniële (bruids-)kist. De *cassone* voor praktisch gebruik was een eenvoudige, rechthoekige kist, zonder enige decoratie. Volgens Hughes werd het vanaf eind veertiende tot halverwege de vijftiende eeuw gebruikelijk dat de vader van de bruid haar huwelijksuitzet en andere bezittingen in het tweede type *cassone* onderbracht. Aan de bruidegom, zijn nieuwe schoonzoon, gaf hij tevens een bruidskist.¹⁸ Volgens Musacchio vond er omstreeks het midden van de vijftiende eeuw echter een verandering plaats in dit gebruik: toen werd het beschouwd als de taak van de bruidegom en zijn familie om de bruidskisten te laten produceren. Dit kwam onder meer doordat de bruidegom nu de verantwoordelijkheid kreeg voor het inrichten van de slaapkamer. Bruidskisten vormden in deze inrichting een belangrijk onderdeel.¹⁹ Brucia Witthoft stelt daarentegen dat de familie van de bruid geen enkele rol speelde in het aanschaffen van de kisten, omdat dit vrijwel altijd door de familie van de bruidegom gebeurde.²⁰ Volgens Baskins is in ieder geval duidelijk dat mannelijke, en niet vrouwelijke, familieleden verantwoordelijk waren voor het bestellen van *cassoni*.²¹ Een consensus op dit gebied ontbreekt dus nog. Het lijkt echter aannemelijk dat, in ieder geval gedurende de periode waarin *cassoni* tijdens de huwelijksprocessie van het ouderlijk huis van de bruid vervoerd werden, de kisten werden

¹⁴ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 34 en 26 en Pope-Hennessy & K. Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 4.

¹⁵ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 22

¹⁶ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 12.

¹⁷ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 24; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 22; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 6.

¹⁸ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 52.

¹⁹ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 136.

²⁰ Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 43.

²¹ Baskins 2008 (zie noot 1), p.1.

besteld door mannelijke familieleden van de bruid. De bruidskisten werden immers vanaf de *casa* van haar familie vervoerd en waren bovendien door hun zware gewicht lastig te vervoeren, dus het lijkt voor de hand te liggen dat deze familie dan ook de opdracht gaf tot het produceren van de kisten.

Op het gebied van bruidskisten is volgens Musacchio nog onderscheid te maken tussen twee soorten kisten, beide om een belangrijke stap in het huwelijksproces te markeren. Nadat de verloving officieel werd, gaf de man vaak eerst een kleine verlovingskist aan zijn toekomstige bruid, ook wel een *forzerino* genoemd.²² Wanneer de bruid na de huwelijksvoltrekking vervolgens haar ouderlijk huis verliet en in een processie naar het huis van haar man vertrok, werd haar bruidsschat vervoerd in de forse kisten die destijds *forzieri* werden genoemd en pas later de naam *cassoni* kregen van Giorgio Vasari (1511-1574).²³ Deze naam is vervolgens door Schubring en latere auteurs aangehouden. Campbell houdt echter een indeling van vier soorten kisten aan: de *cassa* was een eenvoudige opbergkist; de *cassone* was een grotere, soms versierde kist; de *cofano* leek erg op de *cassone* maar had een ronde deksel; en tot slot waren er de *forzieri*, grote kisten versierd met verhalende scenes op zowel de voor- als zijpanelen.²⁴ Het laatste type kist staat centraal in deze thesis, maar ook ik zal hiervoor de naam *cassoni* aanhouden.

Vijftiende-eeuwse *cassoni* vervulden verschillende functies. Ze waren niet alleen een belangrijk onderdeel van het huwelijksproces, maar hadden ook praktisch nut in het alledaagse leven van het nieuwe echtpaar. Tijdens de processie naar het nieuwe huis van de bruid kon de familie de bruidsschat eenvoudig vervoeren in de *cassoni* en de vaak luxueuze bezittingen tegelijkertijd afschermen voor de ogen van nieuwsgierig publiek op straat. Dit was overigens niet de keuze van de familie zelf. Tot 1337 werd de bruidsschat vaak zo duidelijk mogelijk getoond aan omstanders. In dat jaar werd echter een wet van kracht die dit “onnodige vertoon” verbood, waardoor de bruidsschat voortaan in een gesloten kist moest worden vervoerd. Volgens Witthoft zijn vijftiende-eeuwse *cassoni* vaak zo uitvoerig gedecoreerd omdat ze na de komst van deze wet als vervanging gingen dienen voor de kostbare inhoud van de kist.²⁵ Dit lijkt aannemelijk, aangezien de rijke families graag hun welvaart wilden tonen aan omstanders en de buitenkant van de kist nu nog de enige manier was om dit te doen. Als meubelstuk in de slaapkamer van het echtpaar konden de kisten zowel de rol van zitplaats als van opbergplek

²² Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 122.

²³ G. Vasari, 'Dello, painter of Florence (1404-1453)', *The lives of the painters, sculptors and architects*, deel 1, vertaald door A.B. Hinds, Londen 1970, p. 219. Hieruit: "(...) for at that time large wooden chests like tombs were in use in the chambers of citizens, and with various other fashions for the lids no one omitted to have these chests painted, the top with various subjects, the sides and other parts being decorated with the arms or insignia of the house. The scenes represented on the body of the chest were usually fables from Ovid and other poets, or stories related by the Greek and Latin historians, and hunting, jousting, love-stories, and other like things, according to each man's taste." Zie ook: Baskins 2008 (zie noot 1), p. 1; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 43; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 122; Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 43.

²⁴ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 12.

²⁵ Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 51.

vervullen.²⁶ Toch hebben waarschijnlijk niet alle bruidskisten als zitplaats gediend, zoals de *Nerli* en *Morelli cassone* met hun *spalliere* laten zien (zie afbeeldingen 2 en 3).

De inhoud van een *cassone* bestond onder meer uit de meest waardevolle kleding,



Afb. 1: Apollonio di Giovanni en Marco del Buono Giamberti, *Trebizonde cassone*, 1460, Metropolitan Museum of Art, New York

linnengoed en accessoires van de bruid.²⁷ De kwantiteit en kwaliteit van deze objecten weerspiegelden de welvaart van een familie. Volgens Musacchio kan de inhoud van de kist onderverdeeld worden in vier categorieën, overeenkomstig met de deugden die een bruid geacht werd te hebben (die tevens in de schilderijen op de kist naar voren kwamen): schoonheid, vruchtbaarheid,

vroomheid en plicht. De objecten in de *cassone* benadrukten constant het belang van deze deugden en het gewenste gedrag van de bruid. Zo vielen haarversieringen en spiegels onder de deugd schoonheid; gordels onder vruchtbaarheid; religieuze teksten en heilige poppen onder vroomheid; en naai- en spingerei onder plicht.²⁸

Volgens Musacchio hadden *cassoni* in deze zin een psychologische rol: ze identificeerden de vrouw als echtgenote en toonden het gewenste gedrag voor zowel vrouwen als mannen.²⁹ Dit ideale gedrag werd gedemonstreerd door middel van verhalen die de beschilderde panelen toonden. Hoewel ook kisten bekend zijn waar Bijbelse verhalen op werden afgebeeld, lag de focus vooral op het vertellen van wereldlijke verhalen uit de oudheid en de eigen tijd. In hoofdstuk 3 en 4 zal ik dieper ingaan op deze functie van de kisten.



Afb. 2: Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio en Zanobi di Domenico, *Nerli cassone*, 1472, The Courtauld Gallery, Londen

²⁶ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 12; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 10; en Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 43.

²⁷ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 1 en Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 160.

²⁸ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 160-161.

²⁹ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 124.



Afb. 3: Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio en Zanobi di Domenico, *Morelli cassone*, 1472, The Courtauld Gallery, Londen

Hout was duur in het vijftiende-eeuwse Italië, waardoor *cassoni* voorbehouden waren aan de rijke elite. Een nieuw paar bruidskisten kon gemiddeld zo'n 34 florijnen kosten, een bedrag dat ongeveer gelijk stond aan het jaarsalaris van een ongeschoolde arbeider. Toch varieerden de prijzen flink: in de werkplaats van Apollonio di Giovanni (1415/1417-1465) en Marco del Buono Giamberti (1402-1489) kostte de goedkoopste *cassone* 15 florijnen en de duurste 119 florijnen.³⁰ De werkplaats van Apollonio en Giamberti was een van de

grootste in Florence op het gebied van *cassoni*.³¹ Hier werkten verschillende ambachtslieden samen, zoals schilders, slotenmakers en kistenmakers.³² Zo zijn de *Nerli cassone* en *Morelli cassone* gemaakt door de timmerman Zanobi di Domenico (werkzaam in de vijftiende eeuw) en beschilderd door Jacopo del Sellaio (1441-1493) en Biagio di Antonio (1446-1516) (zie afbeeldingen 2 en 3). Geschat wordt dat een schilder ongeveer twee maanden nodig had om twee panelen van een gemiddelde *cassone* af te krijgen; voor de simpelere panelen aan de zijkant, binnenzijde en achterkant was soms een extra maand nodig.³³ Het is aannemelijk dat meerdere schilders aan één kist werkten om het productieproces te versnellen, waardoor het tegenwoordig lastig is om een *cassone* toe te schrijven aan één kunstenaar.³⁴ Uit het kasboek van Apollonio en Giamberti blijkt dat hun werkplaats een hoge productie kende: in het jaar 1452 werden er maar liefst 23 bruidskisten geproduceerd.³⁵

Het produceren en verkopen van *cassoni* was dan ook een winstgevende bezigheid. In de vijftiende eeuw bestond een grote vraag naar bruidskisten, omdat deze gebruikelijk waren in vrijwel ieder huwelijk van de midden- en bovenklasse. Een groot deel van de bruidskisten werd op voorraad gemaakt, waarbij een populair ontwerp vaak verschillende keren gebruikt werd.³⁶ Voor speciale gelegenheden werden de kisten echter ook wel in opdracht gemaakt. *Cassoni* werden niet alleen in paren besteld; er zijn veel kisten zonder pendant. Het was lang niet altijd

³⁰ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 144.

³¹ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 14; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 143; en Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 12.

³² Campbell 2009 (zie noot 1), p. 17; D.L. Krohn, 'Nuptial furnishings in the Italian Renaissance', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/nupt/hd_nupt.htm> (november 2008); Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 140; en Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 12.

³³ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 143 en Krohn 2008 (zie noot 32).

³⁴ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 143.

³⁵ Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 12.

³⁶ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 38; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 10; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 54.

het geval dat twee kisten besteld werden ter ere van een huwelijk; het was ook heel gewoon om een enkele kist te bestellen simpelweg als mooi of praktisch meubelstuk.³⁷ De meeste huishoudens hadden bovendien verschillende soorten kisten om bezittingen in op te bergen.³⁸

Cassoni konden op verschillende manieren worden gedecoreerd. De vroegste bruidskisten, uit de veertiende en begin vijftiende eeuw, waren in hun geheel versierd met een textielontwerp of een patroon van bijvoorbeeld lelies, het symbool van Florence. In het laatste kwart van de veertiende eeuw werden *cassoni* versierd met schilderijen in combinatie met *pastiglia* reliëfs. De schilderijen en reliëfs werden hier nog als gelijkwaardige decoratie beschouwd. Een voorbeeld van



Afb. 4: Toscaans, *cassone*, ca. 1430-1460, Victoria & Albert Museum, Londen

een *cassone* met dit type decoratie is te zien op afbeelding 4. In de loop van de vijftiende eeuw werden de reliëfs echter lager en wonnen de langwerpige, beschilderde panelen die *cassoni* aan drie zijdes decoreerden aan populariteit. Dit type *cassoni* floreerde in Florence gedurende het grootste deel van de vijftiende eeuw en staat centraal in deze thesis. Tegen het einde van deze



Afb. 5: Toscaans, *cassone*, ca. 1561-1569, Victoria & Albert Museum, Londen

eeuw verdwenen de schilderijen echter en werden de kisten enkel nog versierd door middel van reliëfs of de *intarsia*-techniek, waarbij de decoratie in het hout werd gekerfd.³⁹ Deze kisten steunden vaak op decoratieve leeuwenpoten.⁴⁰ Een voorbeeld van dit type *cassone* is te zien op afbeelding 5. *Cassoni* werden bovendien vaak versierd

met de familiewapens van zowel de bruid als de bruidegom.⁴¹

Onder invloed van het humanisme veranderde de doosachtige vorm van de *cassone* in de loop der tijd naar de vorm van een oud-Romeinse sarcofaag.⁴² De vijftiende-eeuwse bruidskist

³⁷ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 53 en Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 4.

³⁸ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 137.

³⁹ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 27; G. Campbell, *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts* (volume 1), Oxford University Press, 2006, pp. 205-207; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 29; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 137; Paolini 2006 (zie noot 1), p. 120.

⁴⁰ Campbell 2006 (zie noot 39), pp. 205-207.

⁴¹ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 26 en Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 4.

leek niet alleen qua vorm op de sarcofaag, maar ook de stijl van de beschilderde panelen van *cassoni* en sarcofagen kwam overeen.⁴³ De grootte van het paneel aan de voorkant van de bruidskist was gemiddeld 42 bij 149 centimeter in de werkplaats van Apollonio en Giamberti.⁴⁴

Er zijn slechts weinig *cassoni* als geheel bewaard gebleven. Twee intact gebleven bruidskisten zijn de *Trebizonde cassone* in het Metropolitan Museum of Art (zie afbeelding 1) en de *Nerli cassone* en *Morelli cassone* in The Courtauld Gallery (zie afbeelding 2 en 3). Er zijn vooral losse, beschilderde panelen overgebleven die nu veelal als afzonderlijke objecten getoond worden in musea.

Cassone-schilderkunst was volgens Hughes de eerste kunst waarin groepen en niet zozeer individuen centraal stonden. Om dit te illustreren haalt hij de altaarstukken aan, waarin volgens hem de belangrijkste figuren als duidelijk te onderscheiden individuen neergezet werden, terwijl de kunst op *cassoni* meer gedrongen was, vol kleine figuren in groepen.⁴⁵ Hier dient echter onderscheid gemaakt te worden tussen de hoofdregisters en predella's van altaarstukken. Terwijl bij de hoofdregisters de belangrijkste figuren er inderdaad uit springen, tonen de predella's net als *cassoni* vertellende voorstellingen waarin de figuren op gelijke grootte worden afgebeeld.

De panelen van bruidskisten konden als het ware gelezen worden als een stripverhaal, waarin onder meer scènes uit de klassieke oudheid werden nagespeeld door figuren in hedendaagse kleding.⁴⁶ De schilderijen op *cassoni* hadden een tapijtachtige structuur, waarin de figuren boven elkaar geplaatst zijn in een landschap dat op zijn minst driekwart van het verticale oppervlak beslaat. In deze schilderijen was weinig aandacht voor een naturalistische weergave. Het verhaal strekt zich zijdelings uit, in de vorm van een herhaling van figuren of een onafgebroken reeks scènes. Groepen van vijftig tot zeventig figuren nemen een vierde tot een derde van de hoogte van het paneel in beslag. Toch zijn er ook uitzonderingen op de regel, waarbij de figuren de helft of zelfs het hele paneel beslaan, zoals te zien is op afbeelding 4.⁴⁷

In sommige gevallen was ook de binnenkant van de *cassone* beschilderd met een meer intieme vorm van huwelijksymboliek, zoals een liggende naakte vrouw of man. Dit deel van de kist was alleen bedoeld voor het echtpaar, wanneer de kist in privésfeer geopend werd, in tegenstelling tot het meer openbare karakter van de gedecoreerde buitenkant.⁴⁸ Wanneer de kisten eenmaal binnenshuis waren konden ze echter alleen nog door een zeer selecte groep

⁴² Baskins 2008 (zie noot 1), p. 32; Campbell 2009 (zie noot 1), p. 18; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 21; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 140.

⁴³ J.M. Musacchio, 'The triumph of everyday life', in: C.L. Baskins e.a. (red.), *The triumph of marriage: painted cassoni of the Renaissance*, tent.cat. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008, p. 32.

⁴⁴ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 57.

⁴⁵ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 10.

⁴⁶ Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 12.

⁴⁷ Barriault 1994 (zie noot 2), pp. 57-59.

⁴⁸ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 151-153 en Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 52.

gezien worden, bestaande uit het echtpaar zelf, de overige leden van het huishouden en een enkele bevoorrechte gast.⁴⁹ Een goed voorbeeld hiervan is de bruidskist gemaakt door Giovanni di Ser Giovanni (1406-1486) (zie afbeelding 6), waarvan de binnenzijde van de deksel is beschilderd met een vrouwelijk figuur.

Tegen het einde van de vijftiende eeuw vond in Italië een verschuiving van mode plaats. Het Florentijnse beschilderde meubilair en interieur moesten plaatsmaken voor de laatste mode uit Venetië. *Cassoni* werden nog steeds gemaakt, maar in plaats van de beschilderde variant werd nu de (eerder besproken) kist van houtsnijwerk populair. Hoewel de beschilderde kisten vanaf nu minder vaak voorkwamen, hielden ze pas op te bestaan na ca. 1550.⁵⁰ Een andere verklaring voor de afname van *cassoni* was dat de Florentijnen een andere voorkeur kregen voor de locatie van de beschilderde panelen: ze verschoven van de vloer, waar de bruidskisten zich bevonden, naar de muur, in de vorm van *spalliere*. Dit kwam deels doordat de nieuwe artistieke ideeën met betrekking tot het perspectief ervoor zorgden dat men de panelen op ooghoogte wilde bekijken. De bruidskistpanelen waren vanwege hun positie slecht te zien en snel beschadigd. De hoog op de muur geplaatste *spalliere* vormden hier een goed alternatief voor.⁵¹



Afb. 6: Giovanni di Ser Giovanni Huwelijkskist, zogenoemde 'Cassone' of 'Forziere', ca. 1460, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen

Volgens Hughes kan de verminderde populariteit van *cassoni* tevens verklaard worden door het verval van de stad Florence en door de komst van de boekdrukkunst, waardoor verhalen steeds vaker op gedrukt papier werden verteld na 1500.⁵² Deze bewering lijkt echter niet erg aannemelijk, aangezien het vertellen van verhalen lang niet de enige functie was van *cassoni*. De bruidskisten dienden immers ook als opbergplek en zitplaats, twee functies die niet vervangen konden worden door de boekdrukkunst. Baskins noemt daarentegen als oorzaak dat de wetten tegen overmatige luxe in de tweede helft van de vijftiende eeuw ervoor zorgden dat families hun huwelijksfestiviteiten moesten beperken tot de binnenplaatsen van hun paleizen, waardoor de huwelijksprocessies vrijwel niet meer plaatsvonden. *Cassoni*, die gedurende deze processies gebruikt werden om de bruidsschat van nieuwsgierige ogen af te schermen, waren daardoor niet meer nodig in hun luxueuze, beschilderde vorm, en werden eenvoudiger van stijl.⁵³ Toch lijkt ook de verklaring van Baskins niet te volstaan, aangezien de Florentijnen in hun interieur graag

⁴⁹ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 16.

⁵⁰ Hughes 1997 (zie noot 1), pp. 26-30.

⁵¹ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 46 en Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 153.

⁵² Hughes 1997 (zie noot 1), p. 46.

⁵³ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 3.

beschilderd meubilair zagen en de rijkelijk gedecoreerde *cassoni* niet enkel bestelden voor de processie. Het lijkt dan ook aannemelijker om de verklaring voor het verval van *cassoni* vooral te zoeken in een combinatie van veranderende smaak en nieuwe artistieke ideeën.

Spalliere

Spalliere waren beschilderde panelen die bovenop meubilair bevestigd konden worden, zoals bij *cassoni* soms het geval was (zie afbeeldingen 2 en 3), of aan de muur opgehangen werden.⁵⁴ *Spalliere* zijn nauw verwant aan *cassoni*. Tot op de dag van vandaag kan nauwelijks onderscheid gemaakt worden tussen deze panelen en welke op een bruidskist bevestigd waren. *Spalliere* kenden een bloeiperiode tussen 1470 en 1520. Ze waren altijd op oog- of schouderhoogte te zien op prominente plekken in huis. Ze kunnen daarom volgens Barriault beschouwd worden als het begin van de moderne traditie van het verzamelen van schilderkunst als symbool van goede smaak en geschooldheid.⁵⁵ Deze uitspraak is naar mijn idee niet helemaal correct. Hoewel er met *spalliere* wellicht een stap richting deze traditie gezet is, werd dit soort panelen toch in de eerste plaats besteld om een huwelijk te vieren en niet om goede smaak en geschooldheid te symboliseren, hoewel deze twee aspecten uiteraard wel meespeelden bij de onderwerpkeuze.

Spalliere werden vaak besteld door de vader van een aanstaande bruidegom om het komende huwelijk te vieren. Net als bruidskisten werden *spalliere* vooral gekocht door de middenklasse en hogere klasse uit de Florentijnse maatschappij. De verhalen die afgebeeld waren op deze panelen komen nauw overeen met de verhalen op *cassoni* en waren dus ook afkomstig van zowel klassieke als eigentijdse auteurs. *Spalliere* dienden met deze verhalen ter educatie en vermaak van de bruidegom, bruid, kinderen, bedienden en gasten.⁵⁶ In hoofdstuk 3 en 4 zal ik dieper ingaan op de thematiek van zowel *cassoni* als *spalliere*. Het aantal panelen dat besteld werd kon variëren van twee tot zelfs veertien stuks.⁵⁷

Een goed voorbeeld van drie *spalliere* die tezamen een ensemble vormden, gemaakt voor Lorenzo di Giovanni Tornabuoni (1468-1497), zijn de panelen van Pietro del Donzello (1452-1509), Bartolomeo di Giovanni (ca. 1475-ca. 1500/1505) en Biagio di Antonio (zie afbeelding 7, 8 en 9). De drie panelen hingen vermoedelijk in de *camera* van Lorenzo en waren mogelijk bevestigd aan *cassoni*. Afgebeeld op deze panelen is het vertrek van de Argonauten, de Argonauten in Colchis en de verloving van Jason en Medea, zoals overgeleverd door onder meer Apollonius van Rhodos (ca. 295-215 v. Chr.) en Ovidius (43 v. Chr.-17 na Chr.).⁵⁸

⁵⁴ Campbell 2009 (zie noot 1), pp. 24-26; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 43; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 113 en 137.

⁵⁵ Barriault 1994 (zie noot 2), pp. 1-5.

⁵⁶ C. Campbell, 'Lorenzo Tornabuoni's *History of Jason and Medea* series. Chivalry and classicism in 1480s Florence', *Renaissance Studies* 21 (2007), nr. 1 (februari), p. 19.

⁵⁷ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 144.

⁵⁸ Barriault 1994 (zie noot 2), pp. 144-145; Campbell 2007 (zie noot 56), pp. 2-4; Bayer 2008 (zie noot 9), pp. 303-306.

Hoewel er veel overeenkomsten zijn tussen de bruidskistpanelen en *spalliere*, zijn er volgens Barriault echter ook duidelijke verschillen te benoemen. De hoogte van een paneel kan een goede indicatie geven of het bedoeld was als *spalliera* of als *cassone*-paneel. Zoals eerder besproken zijn de afmetingen van een gemiddeld bruidskistpaneel 42 bij 149 centimeter, terwijl de ideale afmetingen van een *spalliera* circa 70 bij 157 centimeter zijn. Bovendien verschillen de aandacht voor ruimte en de verhouding tussen de figuren in *spalliere* aanzienlijk met *cassoni*.⁵⁹ De compositie van *spalliere* voldoet volgens Barriault aan de theorie van Leon Battista Alberti (1404-1472) zoals geformuleerd in *Della Pittura*, waarin hij beschrijft dat een schilderij als een open raam moet zijn, er gebruik moet worden gemaakt van perspectief en het verhaal gecentreerd weergegeven moet worden, waarbij alle elementen ondergeschikt zijn aan de centrale gebeurtenis op het paneel.⁶⁰ Met name dit gecentreerd weergeven van het verhaal is duidelijk te zien in de panelen gemaakt voor Tornabuoni (zie afbeeldingen 7, 8 en 9). Ook in deze drie panelen wordt één scene in het midden van het paneel centraal gesteld, een aspect dat sterk verschilt van de weergave op *cassoni*-panelen, waarin het verhaal zich zijdelings uitstrekt in de vorm van een onafgebroken reeks scenes (zie bijvoorbeeld afbeeldingen 10 en 12). Hetzelfde geldt voor de *spalliera* van Sandro Botticelli (1445-1510), waarop het lichaam van Lucretia met Brutus en de Romeinse soldaten eromheen centraal is gesteld (zie afbeelding 20).

Door het gebruik van perspectief was de verdeling van landschap en lucht veel gelijkmatiger dan in *cassoni*-panelen. Bovendien vullen de figuren op zijn minst twee vijfde tot de helft van het beschilderde vlak en zijn ze verminderd in aantal: in plaats van de vijftig tot zeventig figuren op bruidskistpanelen, zijn op *spalliere* zo'n twintig tot dertig figuren te zien in twee tot zeven scenes. De verhalen op *spalliere* kunnen in twee categorieën worden verdeeld. Enerzijds zijn er de panelen die aan één onderwerp zijn gewijd, waarbij het verhaal zich uitstrekt over meerdere panelen die ieder een bepaald hoofdstuk vertellen, zoals het geval is bij de drie panelen voor het Tornabuoni-Albizzi huwelijk en de *Nastagio degli Onesti*-reeks van Botticelli (zie afbeeldingen 13 t/m 16). Anderzijds zijn er de panelen die verschillende onderwerpen tonen, aan elkaar gerelateerd door een bepaald thema. Het was in ieder geval de bedoeling dat *spalliere* niet zozeer afzonderlijk, maar tezamen bekeken werden, zodat het verhaal als geheel gelezen kon worden.⁶¹

⁵⁹ Zoals eerder in dit hoofdstuk besproken, zie p. 11.

⁶⁰ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 59.

⁶¹ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 59 en pp. 62-64.



Afb. 7: Pietro del Donzello, *Het vertrek van de Argonauten*, 1487, The Mari-Cha Collection Ltd.



Afb. 8: Bartolomeo di Giovanni, *De Argonauten in Colchis*, 1487, The Mari-Cha Collection Ltd.



Afb. 9: Biagio di Antonio, *De verloving van Jason en Medea*, 1487, Musée des Arts Décoratifs, Parijs.

Hoofdstuk 2: Vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen over de man, vrouw en het huwelijk

Verschillende kunsthistorici hebben geprobeerd aan te tonen dat *cassoni*-panelen en *spalliere* een instructieve rol vervulden en de bruid en bruidegom wezen op het gewenste gedrag binnen het huwelijk. Maar in hoeverre sloten de op *cassoni* en *spalliere* afgebeelde verhalen aan bij de realiteit? Om dit te kunnen onderzoeken is het belangrijk te weten welke opvattingen er in het vijftiende-eeuwse Florence heersten met betrekking tot de man, vrouw en het huwelijk. Hiertoe worden niet alleen kunsthistorische bijdragen aangehaald, maar ook relevante studies uit andere onderzoeksgebieden. Met name *gender*-onderzoek dat zich heeft gericht op de maatschappelijke rol van de vrouw in de Renaissance is hierbij van groot belang, waaronder de studies van Brucker, Cohen, Davis, Donaldson, Graziosi, Jed, Kuehn, Klapisch-Zuber, Locke, Rosenthal en Strocchia vallen. Verschillende kunsthistorici hebben getracht een verbinding te leggen tussen deze *gender*-benadering en de kunst, zoals Baskins, Musacchio, Rubin, Tinagli en Witthoft. Het bronnenmateriaal dat deze auteurs gebruikt hebben bestaat onder meer uit gedetailleerde verslagen van Florentijnse belastinginners, verslagen van rechtszaken, Florentijnse wetboeken en de *ricordanze*, verslagen van Florentijnse inwoners waarin huishoudelijke zaken en belangrijke gebeurtenissen werden bijgehouden.

Een andere belangrijke bron die bij deze studies is gebruikt, is de verhandeling *I Libri Della Famiglia* van Leon Battista Alberti. Hierin staat het ideale gedrag van zowel de man als de vrouw binnen het huwelijk en gezin centraal. Deze verhandeling bestond in eerste instantie uit drie boeken, waar in 1437 een vierde aan werd toegevoegd. In *I Libri Della Famiglia* heeft Alberti zijn eigen familie centraal gesteld. Hij was lid van een van de oudste, welvarendste en politiek belangrijkste families uit Florence. Zijn familie was echter in 1377 uit Florence verbannen, waardoor Alberti zelf pas in 1428 in Florence kwam te wonen. In *I Libri Della Famiglia* beschrijft hij de waarden die belangrijk waren voor de vijftiende-eeuwse Florentijnse familie. Alberti was hierbij beïnvloed door zowel Griekse als Latijnse ideeën. De vier delen zijn echter in het Italiaans geschreven en niet in het Latijn. Alberti was al gedurende zijn eigen leven befaamd en zijn werk werd dan ook door veel Florentijnen gelezen.⁶²

In het eerste boek van *I Libri Della Famiglia* beschrijft Alberti onder meer de vaderlijke verantwoordelijkheid, familierelaties en liefde binnen het huwelijk. In het tweede boek beschouwt Alberti het huwelijk als een geheel van bondgenootschappen. Het derde boek richt zich op het beheer van het huishouden, met speciale aandacht voor de werkverdeling hierbinnen. Het vierde boek ligt qua onderwerp dichtbij de vorige drie boeken en bespreekt het

⁶² L.B. Alberti, *I Libri Della Famiglia*, vertaald door Renée Neu Watkins, Columbia 1969, pp. 2-8.

onderhouden van externe relaties door het familiehoofd.⁶³ In ieder hoofdstuk behandelt Alberti het gewenste gedrag van zowel de man als de vrouw.

Hoewel *I Libri Della Famiglia* door veel Florentijnen gelezen werd en in die zin zeer invloedrijk was, kan zijn werk volgens Rubin echter niet beschouwd worden als een geheel realistische beschrijving van de Florentijnse familie. Volgens Rubin schreef Alberti het deels om door zijn familie erkend en geaccepteerd te worden.⁶⁴ Het werk zou daardoor dus mogelijk als te subjectief beschouwd kunnen worden. Bovendien stelt Alberti in het voorwoord dat het zijn doel was om de Griekse en Latijnse ideeën over de familie toegankelijk te maken voor een groot publiek.⁶⁵ Verondersteld zou kunnen worden dat het boek antieke ideeën over de familie centraal stelt en niet de realiteit beschrijft. Volgens Renée Neu Watkins laat het boek echter wel sociale en morele kwesties uit de vijftiende eeuw zien, zoals de wens om een stabiele en machtige familie te hebben in een tijd van wisselende allianties, waarbij de klassieken als rolmodel dienden.⁶⁶ Ook Musacchio is van mening dat *I Libri Della Famiglia* het leven van die tijd reflecteerde; zo worden onder meer de kwaliteiten besproken die een meisje tot een geschikte bruid maakten.⁶⁷ Hoewel het boek inderdaad door klassieke ideeën met betrekking tot de familie is beïnvloed, staat het waarschijnlijk niet los van de vijftiende-eeuwse realiteit. Het beeld dat van de Florentijnse familie wordt geschetst aan de hand van vijftiende-eeuwse bronnen zoals de *ricordanze* komt namelijk grotendeels overeen met het beeld dat Alberti van de familie geeft in zijn *I Libri Della Famiglia*. Bovendien zou deze verhandeling vermoedelijk niet zo populair zijn geweest indien het niet enigszins herkenbare situaties schetste voor de Florentijnen.

Opvattingen met betrekking tot de man

Gedurende de Florentijnse Quattrocento bestonden er verschillende ideeën met betrekking tot de ideale man, maar het belangrijkste was misschien wel dat hij getrouwd was. Jonge, ongetrouwde mannen werden als instabiel beschouwd omdat ze gedreven werden door hun passies en seksuele driften, waarbij het verstand volledig naar de achtergrond verdwenen zou zijn. Hun gebrek aan verantwoordelijkheid zou tot slecht gedrag leiden, zoals het verleiden van getrouwde vrouwen of het creëren van onrust in de stad. Het huwelijk werd beschouwd als het medicijn waarmee jonge mannen genezen konden worden. Het betekende het einde van een langdurig socialisatieproces dat de losbandige jongeman veranderde in een verantwoordelijke volwassene. Men geloofde dat de verantwoordelijkheid voor een vrouw en kind(eren) een ontzuigend effect zou hebben op de jongeman.⁶⁸ Pas in zijn dertiger jaren, nadat hij getrouwd

⁶³ Alberti 1969 (zie noot 62), pp. 8-9.

⁶⁴ P.L. Rubin, *Images and identity in 15th century Florence*, New Haven 2007, p. 20.

⁶⁵ Alberti 1969 (zie noot 62), pp. 30-31.

⁶⁶ Alberti 1969 (zie noot 62), p. 1.

⁶⁷ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 14.

⁶⁸ Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 25 en Tinagli 2000 (zie noot 13), p. 267.

was, zijn (al dan niet seksuele) driften onder controle had, zichzelf kon beheersen en een volwaardig lid van de maatschappij was geworden, kon een man actief deelnemen aan het politieke en economische leven.⁶⁹

De man werd beschouwd als het hoofd van de familie, de *pater familias* die ervoor zorgde dat er genoeg geld was om zijn gezin te kunnen onderhouden, eerloos gedrag binnen de familie bestrafte en de positie van de familie verbeterde.⁷⁰ Mannen hadden niet alleen de verantwoordelijkheid voor hun eigen vrouw, maar ook voor hun zus(sen) indien hun vader niet meer leefde. Wanneer een vrouw weduwe werd, werd geacht dat haar broer(s) haar financieel zou(den) ondersteunen, een verplichting die in de wet was opgenomen. Daarnaast functioneerde de man als *mundualdo*, een officiële voogd die vrouwen nodig hadden om zaken te kunnen regelen. Als een man dit niet naleefde en geen zorg droeg voor de vrouw(en) in zijn familie, dan verloor hij zijn eer en het respect van zijn omgeving.⁷¹ Deze visie werd benadrukt in populaire literatuur in die tijd, zoals in Alberti's *I Libri Della Famiglia*. "Marriage therefore, was instituted by nature (...) with the provision that there should be one constant life's companion for a man, and one only. With her he should dwell under one roof, her he should not forget or leave all alone, but to her return, bearing things with him and ordering matters so that his family might have all that was necessary and sufficient", aldus Alberti. Elders in zijn verhandeling zegt hij: "Men should provide a house where all your flock can gather, to provide food for them and to give them clothes to wear" en "The man should guard the woman, the house, and his family and country".⁷² Daarnaast moest een man volgens Barriault welvarend en moedig zijn om zijn familie eer aan te doen en externe relaties onderhouden, zoals ook Alberti in zijn vierde boek bespreekt.⁷³

De man werd superieur beschouwd aan de vrouw. Gedurende de Renaissance was er een voorkeur voor zonen in plaats van dochters. Deze superioriteit van mannen over vrouwen komt ook duidelijk naar voren in Alberti's *I Libri Della Famiglia*: "(...) men are by nature of a more elevated mind than women. The character of men is stronger than that of women and can bear the attacks of enemies better. Therefore men have the freedom to travel with honor in foreign lands, acquiring and gathering the goods of fortune".⁷⁴ Mannen mochten dan ook overal komen in de stad, in tegenstelling tot vrouwen. Met name het openbare deel van de stad werd

⁶⁹ Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 26

⁷⁰ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 60; M. Graziosi, 'Women and criminal law: the notion of diminished responsibility in Prospero Farinaccio (1544-1618) and other Renaissance jurists', in: L. Panizza e.a. (red.), *Women in Italian Renaissance culture and society*, Oxford 2000, p. 167; Pope-Hennessy & Christiansen 1980 (zie noot 1), p. 4.

⁷¹ E. Rosenthal, 'The position of women in Renaissance Florence: neither autonomy nor subjection', P. Denley en C. Elam e.a. (red.), *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubenstein*, Londen 1988, pp. 369-370 en p. 377.

⁷² Alberti 1969 (zie noot 62), p. 112, 181 en 208.

⁷³ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 103.

⁷⁴ Alberti 1969 (zie noot 62), p. 207.

beschouwd als mannelijk territorium.⁷⁵ Ook op seksueel gebied golden andere regels voor mannen dan voor vrouwen. Hoewel mannen werden geacht hun seksuele driften onder controle te hebben, bestond er volgens Michael Rocke geen sociaal ideaal dat mannen dwong maagd te blijven tot aan het huwelijk of kuis te zijn gedurende het huwelijk. Ze werden weliswaar geacht zich te gedragen zoals de wetten tegen verkrachting en overspel voorschreven, maar indien deze wetten overtreden werden, wachtten de mannen slechts milde straffen.⁷⁶

Opvattingen met betrekking tot de vrouw

Voor de vrouw waren de leefomstandigheden in het vijftiende-eeuwse Florence minder rooskleurig. Zoals eerder besproken waren vrouwen inferieur aan mannen. De vrouw moest ten allen tijde gehoorzamen; eerst aan haar mannelijke familieleden, later aan haar man. De vrouw werd als bovendien gezien als een bezitting van de man.⁷⁷

Naast gehoorzaam zijn was het ook van groot belang dat de vrouw deugdzaam was, met name op seksueel gebied.⁷⁸ Vrouwen moesten dan ook maagd blijven tot aan hun huwelijk. Seksualiteit was iets waar een vrouw zelf geen zeggenschap over hoorde te hebben. Het stond in direct verband met de eer van de familie en diende in die zin als handelswaar dat uitgewisseld kon worden; families huwden maagdelijke meisjes immers uit om hun sociale, politieke of economische belangen te behartigen.⁷⁹ Indien een vrouw al voor haar huwelijk gemeenschap had gehad, betekende dit dat de reputatie van de familie geschaad was en dat er geen goed huwelijk garrangeerd kon worden.⁸⁰ Wanneer een vrouw eenmaal getrouwd was, stond kuisheid nog steeds voorop. Een vrouw moest enkel seksueel beschikbaar zijn voor haar man, met als enig doel het voortbrengen van nageslacht. Overspel werd dan ook zwaar bestraft. De wet werd beïnvloed door het geloof dat vrouwen sneller in zonde zouden vervallen en dat hun seksuele gedrag daarom strenger moest worden gereguleerd. Indien een man ontrouw was geweest, was dit van gering belang. De vrouw met wie hij overspel had gepleegd zou zelfs zwaarder gestraft worden dan de man zelf.⁸¹

In 1433 werd in Florence door de Signoria, de regering van Florence, gediscussieerd over het invoeren van een wet die overmatige luxe en extravagantie zou moeten beperken. Met name

⁷⁵ R.C. Davis, 'The geography of gender in the Renaissance', in: J.C. Brown en R.C. Davis e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, p.19.

⁷⁶ G. Brucker, *Giovanni and Lusanna: love and marriage in Renaissance Florence*, Berkeley 1986, p. 78 en Michael Rocke, 'Gender and sexual culture in Renaissance Italy', in: J.C. Brown en R.C. Davis e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, p. 152 en 158.

⁷⁷ I. Donaldson, *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford 1982, p. 11 en Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 10.

⁷⁸ Brucker 1986 (zie noot 76), p. 77; E.S. Cohen, 'No longer virgins: self-presentation by young women in late Renaissance Rome', in: M. Migiel en J. Schiesari e.a. (red.), *Refiguring woman: perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Ithaca 1991, p. 172; Tinagli 1997 (zie noot 13), pp. 23-24; Tinagli 2000 (zie noot 13), p. 266.

⁷⁹ Cohen 1991 (zie noot 78), p. 170 en S.T. Strocchia, 'Gender and the rites of honour in Italian Renaissance cities', in: J.C. Brown en R.C. Davis e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, p. 55.

⁸⁰ Brucker 1986 (zie noot 76), p. 78.

⁸¹ Rocke 1998 (zie noot 76), pp. 153-158.

vrouwen werden ervan beschuldigd geldverkwisters te zijn. Tijdens deze discussie werd de taak van de vrouw als volgt omschreven: “These women have forgotten that it is their duty to bear the children sired by their husbands, and like little sacks, to hold the natural seed which their husbands implant in them, so that children will be born. They also have forgotten that it is not in conformity with nature for them to decorate themselves with such expensive ornaments when their men, because of this, avoid the bond of matrimony on account of the unaffordable expenses, and the nature of these men is left unfulfilled. For women were made to replenish this free city and to observe chastity in marriage; they were not made to spend money on silver, gold, clothing and gems”. Voortplanting was dan ook het voornaamste doel van het huwelijk.⁸²

In het vijftiende-eeuwse Florence heerste daarnaast de opvatting dat vrouwen zoveel mogelijk binnenshuis moesten blijven voor hun eigen bescherming.⁸³ Teveel contact met de buitenwereld dupeerde zowel hun eigen reputatie als die van hun familie; zelfs uit het raam kijken was onwenselijk. De vrouw werd daarentegen geacht het huishouden te leiden. Bezigheden als kaarten en spelletjes doen werden geassocieerd met prostituees. Een deugdzame vrouw moest zich dan ook altijd bezig houden met deugdzame taken, zoals naaiwerk, die haar ervan zouden weerhouden om naar buiten te kijken of te zondigen.⁸⁴ Ook in Alberti's *I Libri Della Famiglia* komt deze visie naar voren: “Women (...) are almost timid by nature, soft, slow, and therefore more useful when they sit still and watch out over things. (...) The woman, as she remains locked up at home, should watch over things by staying at her post, by diligent care and watchfulness”.⁸⁵

Het Florentijnse paneel *Cassone met een toernooi-scene* uit 1455-56 (zie afbeelding 10) laat goed zien dat de mannen op straat te vinden zijn en de vrouwen zich binnenshuis bevinden.



Afb. 10: Florentijns, detail van *Cassone met een toernooi-scene*, ca. 1455-56, National Gallery Londen.

Hier kijken de vrouwen echter wel uit de ramen, iets wat in contrast staat met wat de samenleving destijds voorschreef. Dit maakt het paneel volgens Musacchio dus enigszins afwijkend, gezien de didactische functie van *cassoni*.⁸⁶ Het is echter lastig om dit soort conclusies te trekken op basis van een paneel. Vrouwen werden weliswaar niet geacht permanent uit het

⁸² Baskins 2008 (zie noot 1), p. 21; Baskins 1998 (zie noot 5), p. 3; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 20 en 38; en M. Franklin, *Boccaccio's heroines: power and virtue in Renaissance society*, Aldershot 2006, p. 77.

⁸³ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 4; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 77; S.H. Jed, 'Chastity on the Page: A Feminist Use of Paleography', in: M. Migiel en J. Schiesari e.a. (red.), *Refiguring woman*, New York 1991, p. 114.

⁸⁴ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 77-80 en p. 180.

⁸⁵ Alberti 1969 (zie noot 62), pp. 207-208.

⁸⁶ Musacchio 2008 (zie noot 1), p.82.

raam te kijken, maar in het geval van een bijzonder evenement zoals een toernooi, mochten ze wellicht wel toekijken.

Er is echter ook bewijs dat vrouwen niet zo geïsoleerd werden als vaak wordt aangenomen. Volgens Musacchio namen vrouwen soms deel aan burgerlijke activiteiten, bijvoorbeeld als danseres. Voor meisjes uit de hogere klasse was het normaal om les te krijgen in dansen en muziek maken. Ook dienden vrouwen tijdens dit soort burgerlijke activiteiten als 'pronkstuk', om door middel van hun schoonheid andere bezoekers te imponeren. Om dit laatste

te illustreren haalt Musacchio de *Adimari cassone* van Giovanni di Ser Giovanni (zie afbeelding 11) aan, waarop enkele vrouwen aan de arm van hun mannen paraderen.⁸⁷ Dit voorbeeld volstaat echter niet om Musacchio's argument te illustreren. De *Adimari cassone* toont vermoedelijk een



Afb. 11: Giovanni di Ser Giovanni, *Adimari cassone*, ca. 1443-50, Galleria dell'Accademia, Florence.

feest ter ere van een huwelijk, een gelegenheid waar vrouwen sowieso welkom waren en dat dus niet als voorbeeld kan dienen om aan te tonen dat vrouwen soms toch 'naar buiten' mochten.

De opvatting dat vrouwen enkel binnenshuis mochten leven en nooit de straat op gingen lijkt überhaupt niet erg aannemelijk. Uit de gedetailleerde verslagen van de Italiaanse schrijver Franco Sacchetti (ca. 1335-1400) blijkt dat ambtenaren in de straten van Florence patrouilleerden, op zoek naar vrouwen die (te luxueuze) kleding en accessoires droegen die door de wet verboden waren.⁸⁸ Dit soort patrouilles zou niet nodig zijn geweest indien er geen vrouwen op straat te zien waren. Bovendien gaat het hier om vrouwen van de middenklasse en hogere klasse, aangezien vrouwen uit de lagere klasse het zich niet konden veroorloven om luxueus gekleed te gaan. Ook Robert Davis stelt dat vrouwen niet enkel aan het huis gekluisterd waren en zich in de directe omgeving van het huis en de plaatselijke kerk mochten bevinden.⁸⁹ Toch werd het openbare deel van de stad over het algemeen beschouwd als mannelijk terrein waar vrouwen niet welkom waren. Nonnenkloosters en buurten waar prostituees zich

⁸⁷ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 84-85.

⁸⁸ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 84.

⁸⁹ Davis 1998 (zie noot 75), p. 19.

ophielden waren in feite de enige plekken in de stad die echt 'vrouwelijk' waren, aldus Davis.⁹⁰ Prostituees ontvingen echter ook mannelijk bezoek, dus geheel vrouwelijk waren deze buurten niet te noemen.

De belangrijkste eigenschappen voor een vrouw waren, naast kuisheid en onderdanigheid, ook schoonheid, vruchtbaarheid en vroomheid.⁹¹ In *I Libri Della Famiglia* stelt Alberti: "Among the most essential criteria of beauty in a woman is honorable manner. Even a wild, prodigal, greasy, drunken woman may be beautiful of feature, but no one would call her a beautiful wife. A woman worthy of praise must show first of all in her conduct, modesty and purity. (...) We shall consider elsewhere the harm that comes to a family from women who lack virtue, for I myself do not know which is the worse fate for a family, total celibacy or a single dishonoured woman. In a bride therefore, a man must first seek beauty of mind, that is, good conduct and virtue".⁹² Ook in andere delen van Alberti's veelgelezen verhandeling werd uitgebreid stilgestaan bij de eigenschappen waaraan een goede vrouw moest voldoen. Zo bespreekt Alberti onder meer de schoonheid van een vrouw en de manier waarop ze haar kinderen moet opvoeden.

De identiteit van een vrouw werd grotendeels bepaald door haar relatie met een man: ze was een dochter, zus, moeder of vrouw. Haar identiteit werd dus bepaald door de man(nen) die zeggenschap over haar hadden en in wier huis ze verbleef.⁹³ Zij bepaalden tevens in hoeverre een vrouw geschoold zou worden. Dit kwam voor vrouwen van de middenklasse en hogere klasse vaak neer op een basisscholing waarmee ze in staat waren om het huishouden te leiden. Intelligentie droeg eenvoudigweg niet bij aan de geschiktheid van een vrouw als huwelijkskandidaat; haar vaders rijkdom of haar maagdelijkheid daarentegen wel.⁹⁴

Zoals eerder besproken, gebruiken de hier aangehaalde auteurs bronnen als de *ricordanze*, Florentijnse wetboeken en Alberti's *I Libri Della Famiglia*. Volgens Thomas Kuehn valt het eenzijdige beeld van de gedomineerde, ondergeschikte vrouw in de Renaissance te wijten aan dit soort bronnenmateriaal. Het zijn immers documenten die voortgebracht zijn door mannen en dus enkel een mannelijk perspectief verkondigen. Volgens Kuehn moeten we vrouwen uit de Renaissance dan ook niet meer enkel beschouwen als gedomineerd of ondergeschikt, maar beseffen dat geen enkel van deze typeringen volstaat en dat verschillende historische bronnen ook verschillende (machts-)perspectieven laten zien.⁹⁵ Hoewel het zeker

⁹⁰ Davis 1998 (zie noot 75), pp.23-33.

⁹¹ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 151; Baskins 1998 (zie noot 5), p. 3; Tinagli 1997 (zie noot 13), pp. 23-24; Barriault 1994 (zie noot 2), p. 103.

⁹² Alberti 1969 (zie noot 62), pp. 115-116.

⁹³ C. Klapisch-Zuber, *Women, family and ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985, p. 119; Cohen 1991 (zie noot 78), p. 172; M. Franklin, *Boccaccio's heroines: power and virtue in Renaissance society*, Aldershot 2006, p. 68.

⁹⁴ Franklin 2006 (zie noot 93), pp. 68-96.

⁹⁵ T. Kuehn, 'Understanding gender inequality in Renaissance Florence: personhood and gifts of maternal inheritance by women', *Journal of Women's History* 8 (1996), nr. 2 (zomer), pp. 62-63.

waar is dat het meeste bronnenmateriaal dat is overgebleven uit het vijftiende-eeuwse Florence een mannelijk perspectief laat zien, zegt het feit dat er dus maar weinig 'vrouwelijke documenten' zijn ook al iets. Immers, als vrouwen meer macht zouden hebben gehad dan tegenwoordig wordt aangenomen, dan zouden er vermoedelijk ook meer schriftelijke bronnen van vrouwelijke hand zijn overgebleven.

Kuehn is echter niet de enige auteur met deze mening. Ook Elaine Rosenthal gaat in tegen het beeld dat de vijftiende-eeuwse Italiaanse vrouw ondergeschikt was aan de man, geen enkele sociale rechten had en altijd gehoorzaam moest zijn. Volgens Rosenthal hadden vrouwen namelijk wel wat te zeggen en zij pleit dan ook voor een evenwichtiger beeld van de positie van de vrouw. Om dit aan te tonen haalt zij enkele voorbeelden aan, zoals de weduwe Simona Giovanni, die na de dood van haar man besloot alleen te gaan wonen in plaats van bij haar mannelijke familieleden, zoals gebruikelijk was. Een ander voorbeeld is Simona Antinori, die weigerde te hertrouwen nadat haar man was overleden. Volgens Rosenthal hadden mannen een groot respect voor en vertrouwen in vrouwen. Sommige mannen uitten dit door in hun testament aan te geven dat hun vrouwen de controle kregen over hun nalatenschap. Zo gaf Vecchietti in 1492 in zijn testament aan dat zijn vrouw Antonia Parenti alle macht over zijn eigendommen kreeg, totdat hun zoon 25 zou worden. Bovendien beargumenteert Rosenthal dat vrouwen meer autonomie hadden dan tegenwoordig wordt aangenomen. Volgens haar maakten vrouwen zelfstandig belangrijke beslissingen en voerden ze zaken onafhankelijk van hun mannen. Zo kocht een dochter van Bernardo Parenti in 1448 zelfstandig een boerderij. Vrouwen hadden officieel een *mundualdo*, een mannelijke voogd, nodig om zaken te kunnen regelen. Volgens Rosenthal werd dit echter niet zo strict nageleefd en zijn er verslagen overgebleven waaruit duidelijk wordt dat een vrouw in sommige gevallen kon handelen zonder bijzijn van een *mundualdo*. Bovendien hadden vrouwen volgens Rosenthal veel verantwoordelijkheden en verplichtingen: ze waren verantwoordelijk voor het huishouden en de bedienden, hielden kasboeken bij en namen bij afwezigheid van hun mannen de leiding op zich in huis. Ook zouden ze niet zo geïsoleerd zijn geweest zoals vaak wordt aangenomen.⁹⁶

Het is begrijpelijk dat Kuehn en Rosenthal ingaan tegen het door veel auteurs geaccepteerde beeld dat vrouwen ondergeschikt waren aan de man, moesten gehoorzamen en weinig zeggenschap hadden. Het gebruik van bronnenmateriaal uit een samenleving ver voor de onze brengt altijd kwesties van geloofwaardigheid met zich mee. Immers, in hoeverre tonen deze bronnen de werkelijkheid? Zoals Kuehn ook stelt in zijn artikel is een bron altijd gekleurd, in die zin dat het een eenzijdige visie toont. Toch blijken er veel overeenkomsten te zijn tussen de diverse bronnen waarop de informatie in dit hoofdstuk gebaseerd is, zoals de Florentijnse wetboeken, verslagen van rechtszaken en *ricordanze*. In deze bronnen wordt toch vooral het

⁹⁶ Rosenthal 1988 (zie noot 71), pp. 369-378.

beeld geschetst dat de man het voor het zeggen had in de Florentijnse samenleving en de vrouw ondergeschikt was aan hem. Het feit dat dit beeld naar voren kwam in zowel officiële documenten, zoals de wetboeken en rechtszaakverslagen, als persoonlijke verslagen, zoals de *ricordanze*, maakt het aannemelijk dat deze bronnen toch een reflectie van de realiteit waren. Hierbij moet echter in gedachten gehouden worden dat een samenleving nooit zwart-wit is en er altijd uitzonderingen op de regel bestaan, zoals Rosenthal aantoont in haar artikel.

Opvattingen met betrekking tot het huwelijk

Het vijftiende-eeuwse Florentijnse huwelijk was vooral een manier om twee complexe familienetwerken met elkaar te verweven en zo strategische bondgenootschappen te sluiten.⁹⁷ Huwelijken waren vaak openbare aangelegenheden en het product van langdurige onderhandelingen, soms zelfs bemiddeld door professionele koppelaars.⁹⁸ Een eerste overeenkomst tussen de twee families in privésfeer werd bevestigd door een handdruk. Hierna volgde een openbare bijeenkomst van alle mannelijke familieleden, waar de bruidegom en de vader van de bruid de voorwaarden van het huwelijk accepteerden zoals opgesteld door een notaris. Voorafgaand aan de formele verloving ontmoetten de toekomstige bruid en bruidegom elkaar in het huis van de bruid, waar geloften en ringen werden uitgewisseld, gevolgd door een banket. De huwelijksinzegening werd vastgelegd door een notaris. Hierna verliet het gezelschap het huis van de bruid om in een feestelijke processie door de straten van Florence naar het huis van haar man te gaan.⁹⁹

Volgens Musacchio en Witthoft kan de huwelijksprocessie beschouwd worden als een triomf voor de bruidegom, die erin geslaagd was om de bruid en haar bezittingen mee te nemen, net als een oorlogsbuit. Dit verklaart tevens waarom Petrarca's *Trionfi* populaire onderwerpen waren voor *cassoni*.¹⁰⁰ Vaak was er een groot leeftijdsverschil tussen bruid en bruidegom; gemiddeld een verschil van acht jaar, maar soms oplopend tot wel vijftien jaar. Dit leeftijdsverschil zorgde voor een gebrek aan communicatie tussen het stel en versterkte de onderdanigheid van de vrouw tegenover de man.¹⁰¹

Het besluit om te gaan trouwen werd niet alleen aan de bruid en bruidegom overgelaten; in de meeste gevallen werd het besluit tot een huwelijk genomen door de beide families en vrienden, bepaald door economische, politieke en sociale factoren. Zoals eerder genoemd werden er regelmatig professionele koppelaars ingeschakeld, *sensali*, die tegen betaling een geschikte kandidaat zochten en daarbij gebruik maakten van hun uitgebreide netwerk. Met

⁹⁷ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 4; Baskins 2008 (zie noot 1), p. 18; Strocchia 1998 (zie noot 79), p. 43.

⁹⁸ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 13.

⁹⁹ Brucker 1986 (zie noot 76), pp. 80-83; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 21; Witthoft 1982 (zie noot 1), pp. 44-46.

¹⁰⁰ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 27 en Witthoft 1982 (zie noot 1), pp. 48-49.

¹⁰¹ Klapisch-Zuber 1985 (zie noot 93), p. 20.

name de Medici familie werd hiervoor vaak ingeschakeld.¹⁰² Het huwelijk werd door eigentijdse schrijvers omschreven als een commerciële transactie waarin de bruid als handelswaar werd beschouwd en weinig aandacht was voor het geluk van het koppel.¹⁰³ Liefde speelde dan ook slechts een minimale rol.¹⁰⁴ Paradoxaal genoeg schenkt Alberti in zijn *I Libri Della Famiglia* wel veel aandacht aan huwelijkse liefde. Zo zegt hij onder meer: “We may consider the love of husband and wife the greatest of all”.¹⁰⁵ Volgens Andrea Bayer waren liefde, schoonheid en aantrekkingskracht dan ook fascinerende onderwerpen voor zowel mannen als vrouwen uit de Renaissance, ook al stond het vaak in schril contrast tot de werkelijkheid. Het begrip liefde werd uitvoerig besproken in gedichten en verhandelingen. Dit verklaart volgens Bayer dan ook waarom de thema’s van liefde en huwelijk toch zo vaak werden afgebeeld in de beeldende kunst, ook al was het huwelijk in realiteit vooral een manier om een politieke alliantie tussen twee families te sluiten.¹⁰⁶ Het huwelijk was daarnaast een wereldlijke aangelegenheid waar de kerk niets mee te maken had, zoals vandaag de dag vaak gebruikelijk is.¹⁰⁷

In dit hoofdstuk zijn de vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen met betrekking tot de man, vrouw en het huwelijk uiteengezet. Maar alvorens onderzocht kan worden of het getoonde gedrag van mannen en vrouwen op de beschilderde panelen overeenkomt met de vijftiende-eeuwse realiteit, moet eerst gekeken worden naar de literaire bronnen die inspiratie vormden voor de schilders van *cassoni* en *spalliere*. In het volgende hoofdstuk zullen deze bronnen aan bod komen.

¹⁰² Brucker 1986 (zie noot 76), p. 80; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 13; Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 44.

¹⁰³ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 11-12 en Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 44.

¹⁰⁴ A. Bayer, ‘Art and love in the Italian Renaissance’, in: *Heilbrunn Timeline of History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/arlo/hd_arlo.htm> (november 2008); Brucker 1986 (zie noot 76), p. 93; Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 11-12.

¹⁰⁵ Alberti 1969 (zie noot 62), p. 91.

¹⁰⁶ Bayer 2008 (zie noot 104).

¹⁰⁷ Strocchia 1998 (zie noot 79), p. 44.

Hoofdstuk 3: Thema's, verhalen en literaire bronnen

Zoals de Florentijnse *cassone* met een toernooi-scene (afbeelding 10) illustreert, bestonden er in de vijftiende eeuw *cassoni* en *spalliere* die het alledaagse leven als centraal onderwerp namen. Naast het leven van alledag werden echter ook klassieke en Bijbelse verhalen als onderwerp gekozen. In dit hoofdstuk zal besproken worden welke de meest voorkomende thema's en verhalen waren die de beschilderde panelen sierden en op welke literaire bronnen deze onderwerpen waren gebaseerd.

Klassieke en moderne literaire bronnen

Een belangrijke functie van *cassoni* en *spalliere* was het vertellen van verhalen. De verhalen op deze beschilderde panelen kunnen op verschillende manieren gecategoriseerd worden. Hughes verdeelt de verhalen naar onderwerp onder in vijf groepen: de etiologische legendes uit de oudheid, die natuurlijke fenomenen verklaarden; de klassieke verhalen die tijdens de Renaissance via Ovidius en Vergilius (70-19 v. Chr.) bekend raakten; de oude Romeinse geschiedenis zoals overgeleverd door Livius (59 v. Chr.-17 na Chr.), Valerius Maximus (precieze levensdata onbekend, leefde in de eerste eeuw na Chr.) en Plutarchus (46-120 na Chr.); de verhalen uit de Bijbel, waarvan echter slechts een klein deel van het Oude Testament en de Apocriefen is gebruikt; en ten slotte de verhalen van moderne schrijvers, zoals Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) en Boccaccio (1313-1375).¹⁰⁸ Campbell hanteert echter Vasari's oorspronkelijke indeling, bestaande uit antieke verhalen zoals die van Ovidius; Griekse en Romeinse geschiedenis; moderne verhalen zoals die van Boccaccio en Petrarca; recente Florentijnse geschiedenis of ridderlijke verhalen. Ze vult deze indeling zelf aan met verhalen uit het Oude Testament.¹⁰⁹ Witthoft houdt echter weer een andere indeling aan. Zij stelt dat in de veertiende en begin vijftiende eeuw liefdesverhalen populair waren, die in de tweede helft van de vijftiende eeuw aan populariteit verloren en plaatsmaakten voor klassieke verhalen, eigentijdse verhalen over oorlogen, Oudtestamentische verhalen, bewerkingen van mythologische verhalen door Boccaccio en enkele allegorische verhalen.¹¹⁰ Opvallend genoeg spreekt Musacchio zich voor geen enkele indeling uit. Hoewel er enige verschillen zijn tussen deze drie indelingen, komen ze voor een groot deel wel overeen. Een onderscheid tussen klassieke verhalen en de moderne bewerkingen daarvan is mijns inziens wel noodzakelijk, omdat auteurs zoals Boccaccio bepaalde delen uit deze verhalen wijzigden. De indeling die mijn voorkeur geniet maakt onderscheid tussen klassieke verhalen; Oudtestamentische verhalen;

¹⁰⁸ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 148.

¹⁰⁹ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 30.

¹¹⁰ Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 43.

moderne verhalen zoals die van Dante, Petrarca en Boccaccio; en ten slotte eigentijdse verhalen over oorlogen en feesten.

Barriault deelt de onderwerpen van *spalliere* onder in slechts drie groepen: de kerkelijke verhalen uit het Oude en Nieuwe Testament; de klassieke verhalen zoals mythes en historische verhalen van onder meer Ovidius, Vergilius en Livius, maar ook de moderne bewerkingen hiervan zoals van Boccaccio en Petrarca; en poëtische verhalen geïnspireerd door dichteres Sappho (ca. 630-612-570 voor Chr.), zoals de gedichten van Poliziano (1454-1494). In deze moderne gedichten werden vaak klassieke verhalen verwerkt, die zo inspiratie vormden voor *spalliere*.¹¹¹ De indeling van Barriault moet afzonderlijk beschouwd worden van de overige categorisaties, aangezien *spalliere* tussen 1470 en 1520 hun bloeitijd kenden, juist toen beschilderde *cassoni* vrijwel ophielden te bestaan.

De kunstenaars die de panelen beschilderden hadden dus de keuze uit diverse verhalen, maar met name de wereldlijke verhalen uit de klassieke oudheid waren erg populair in de vijftiende eeuw. Tegen het einde van de veertiende eeuw ontstond een grote interesse in de oudheid, waarna Florence een belangrijke humanistische stad werd die voorop liep met het ontdekken van de antieke beschaving. Het bestuderen van klassieke Latijnse teksten hoorde hier vanzelfsprekend bij. Bekendheid met de Latijnse taal en cultuur werd zelfs een pre om bij de sociale elite te horen.¹¹²

Vergilius en Ovidius waren Romeinse dichters. Het bekendste werk van Vergilius is de *Aeneis*, een heldendicht waarin de grootheid van Rome wordt bezongen. Aeneas is de moedige hoofdpersoon in dit verhaal, waarin mythologie is vermengd met de geschiedenis van Rome. Een bekend verhaal uit de *Aeneis* dat werd afgebeeld op bruidskisten en *spalliere* is het verhaal van Aeneas en Dido.¹¹³ Naast het werk van Vergilius was ook Ovidius' *Metamorphosen* een van de meest gebruikte bronnen in de kunstgeschiedenis en volgens Hughes zelfs de belangrijkste inspiratiebron voor schilders van vijftiende-eeuwse panelen.¹¹⁴ Ook de *Fasti* van Ovidius was een veelgebruikte bron, waar onder meer de verhalen van Lucretia en de Sabijnse vrouwen in staan.¹¹⁵

Livius was een Romeinse geschiedschrijver, bekend van zijn *Ab urbe condita* waarin de Romeinse geschiedenis beschreven wordt. Enkele populaire *cassone*-onderwerpen zijn afkomstig uit dit werk, zoals de Tweede Punische Oorlog tegen Hannibal en de Sabijnse vrouwenroof. Ook de verhalen over deugdzame mannen zoals Marcus Curtius, Horatius Cocles en Brutus, en deugdzame vrouwen zoals Lucretia, Cloelia en Virginia, staan beschreven in *Ab*

¹¹¹ Barriault 1994 (zie noot 2), pp. 96-101.

¹¹² Franklin 2006 (zie noot 93), p. 9; S.A. Gilson, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge 2005, p. 54; Hughes 1997 (zie noot 1), p. 23; Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 53.

¹¹³ P. Vergilius Maro, *Aeneis*, vertaald door M.A. Schwartz, Amsterdam 1989, p. 7.

¹¹⁴ P. Ovidius Naso, *Ovidius Metamorphosen*, vertaald en toegelicht door M. D'Hane-Scheltema, Amsterdam 2009 en Hughes 1997 (zie noot 1), p. 132.

¹¹⁵ P. Ovidius Naso, *Ovid's Fasti*, vertaald door Sir James George Frazer, Cambridge/Massachusetts 1967.

urbe condita.¹¹⁶ Valerius Maximus was een Romeinse historicus die die 31 na Chr. zijn *Facta et dicta memorabilia* opdroeg aan keizer Tiberius (42 v. Chr.-37 na Chr.). De verhalen hierin zijn onderverdeeld in categorieën zoals kuisheid of gerechtigheid. Onder meer de -in de vijftiende eeuw populaire- verhalen van Alexander de Grote (356-323 v. Chr.), Lucretia, Scipio Africanus (236-183 v. Chr.) en de Sabijnse vrouwen zijn door Valerius Maximus overgeleverd.¹¹⁷ Een andere belangrijke bron voor schilders van vijftiende-eeuwse panelen was *Vitae Parallelae* van Plutarchus. Hierin vergelijkt hij belangrijke Griekse veldheren en staatsmannen met vergelijkbare figuren uit de Romeinse geschiedenis, zoals Alexander de Grote en Julius Caesar (100-44 v. Chr.).¹¹⁸

Zoals reeds besproken gebruikten schilders van *cassoni* en *spalliere* slechts een beperkt deel uit de Bijbel. Meestal werd gekozen voor verhalen uit het Oude Testament met figuren zoals Susanna, Esther, David, Jozef en Salomo. Het Nieuwe Testament is vrijwel niet vertegenwoordigd op de beschilderde panelen. Volgens Tinagli en Witthoft valt dit te verklaren doordat men de figuren uit het Oude Testament ook vond behoren tot de antieke geschiedenis en deze daarom geschikte voorbeelden van goed gedrag waren.¹¹⁹ Zo stonden David, Salomo en Jozef voor deugden als grootmoedigheid, wijsheid, ruimhartigheid en vergevingsgezindheid.¹²⁰ Volgens Hughes valt dit echter verklaren doordat verhalen uit het Nieuwe Testament al te zien waren in kerkelijke fresco's en ze daarnaast te dramatisch en serieus waren voor panelen die werden besteld ter ere van een feestelijke gebeurtenis.¹²¹ Dit laatste argument is echter niet erg steekhoudend, aangezien ook klassieke verhalen dramatisch konden zijn, zoals de zelfmoord van Lucretia of de Sabijnse maagdenroof. Bovendien was Jezus ongetrouwd en daardoor wellicht niet zo geschikt voor panelen bestemd voor een huwelijk.

Naast antieke en Bijbelse verhalen vormden ook verhalen uit de eigen tijd een inspiratiebron voor beschilderde panelen uit de vijftiende eeuw. Dante Alighieri leefde weliswaar een eeuw eerder, maar zijn werk werd in de vijftiende eeuw nog steeds veel gelezen. Zijn bekendste werk is *La Divina Commedia*, waarin de mythologie voor een groot deel is gebaseerd op Ovidius' *Metamorphosen*. Vergilius was echter de grootste inspiratiebron van Dante.¹²² In zijn *Inferno* ontmoet Dante de vijf bekendste dichters uit de oudheid, namelijk Homerus, Horatius, Ovidius, Lucianus en Vergilius.¹²³ Ook Francesco Petrarca was een veelgelezen schrijver en bovendien grondlegger van het humanisme. Drie bekende werken van

¹¹⁶ T. Livius, *The early history of Rome*, vertaald door Aubrey de Sélincourt, Edinburgh 1960.

¹¹⁷ V. Maximus, *Memorable doings and sayings*, vertaald door D.R. Shackleton Bailey, Cambridge 2000.

¹¹⁸ Plutarchus, *Plutarch's Lives: Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar, V. II*, vertaald door Bernadotte Perrin, Londen 1967, pp. 225-609 en Hughes 1997 (zie noot 1), p. 138.

¹¹⁹ Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 31 en Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 43.

¹²⁰ Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 31.

¹²¹ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 125.

¹²² D. Alighieri, *The Divine Comedy, vol. I: Inferno*, vertaald en met een introductie door M. Musa, Harmondsworth, Middlesex 1984, p. 29.

¹²³ Alighieri 1984 (zie noot 122), p. 100.

hem die een inspiratiebron vormden voor *cassoni* en *spalliere* zijn *Africa*, *De viris illustribus* en *Trionfi*. In *Africa* staat de Romeinse generaal Scipio Africanus tijdens de Tweede Punische Oorlog centraal. Petrarca legde hierin, evenals in zijn andere werken, een verband tussen de heidense en Christelijke wereld: Scipio Africanus wordt in *Africa* zowel als een Romeinse overwinnaar als een Christelijke held neergezet.¹²⁴ In de *Trionfi* worden verschillende beroemde mannen en vrouwen uit de oudheid tot aan de Renaissance beschreven, die later werden afgebeeld op bruidskisten.¹²⁵ Hierin stonden zes triomftochten centraal: liefde, kuisheid, roem, dood, tijd en eeuwigheid.¹²⁶ Pesellino's *Triomf van liefde, kuisheid en dood* (afb. 12) is een goed voorbeeld van een bruidskistpaneel dat is gebaseerd op Petrarca's werk.



Afb. 12: Pesellino, *Triomf van liefde, kuisheid en dood*, ca. 1488, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Giovanni Boccaccio was een Florentijnse schrijver en humanist. Vooral zijn *Decamerone*, *Genealogia deorum gentilium* en *De mulieribus claris* vormden inspiratiebronnen voor schilders van bruidskisten en *spalliere*. In het werk van Boccaccio zijn de opvattingen met betrekking tot de man, vrouw en het huwelijk, zoals besproken in het vorige hoofdstuk, goed terug te zien. Zo luidt een fragment uit het proloog van de *Decamerone* als volgt: "Vergeet niet dat wij allemaal vrouwen zijn; en zelfs een klein kind weet hoe het gaat als vrouwen onder elkaar iets proberen te organiseren zonder de hulp van hun man. Wij zijn onbestendig, twistziek, achterdochtig, kleinzielig en bangelijk, en als wij alleen maar onszelf tot gids nemen, ben ik bang dat dit gezelschap spoediger en op minder eervolle wijze dan wij zelf wel zouden wensen uit elkaar zal vallen. Daarom is het goed te bezinnen eer we beginnen.' Daarop sprak Elissa: 'het is inderdaad zo, dat de man het hoofd is van de vrouw, en zonder zijn leiding lukt het ons zelden, een onderneming tot een goed einde te brengen' ".¹²⁷

¹²⁴ F. Petrarca, *Petrarch's Africa*, vertaald en geannoteerd door T.G. Bergin en A.S. Wilson, New Haven/Londen 1977, p. XV.

¹²⁵ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 10.

¹²⁶ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 97.

¹²⁷ G. Boccaccio, *Mijn liefde wordt gekweld door duizend plagen: de beste verhalen uit de Decamerone*, geselecteerd door Tom Naegels, vertaald door Frans Denissen, Antwerpen 1997, p. 24.



Afb. 13 en 14: Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, paneel 1 en 2, ca. 1483, Museo del Prado, Madrid



Afb. 15 en 16: Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, paneel 3 en 4, ca. 1483, Museo del Prado, Madrid en privécollectie

In dit fragment wordt duidelijk de vijftiende-eeuwse Florentijnse visie weergegeven dat de vrouw ondergeschikt is aan de man en niets zelfstandig kan ondernemen. Paradoxaal genoeg wordt later in dit verhaal een vrouw als leider van de groep gekozen, waarmee deze vrouw dus boven de man werd geplaatst. Een belangrijk verhaal uit de *Decamerone* gaat over Nastagio degli Onesti, dat onder meer op vier *spalliere* van Botticelli te zien is (zie afbeeldingen 13 t/m 16).

Ook Boccaccio's *De mulieribus claris* is van groot belang geweest voor *cassoni* en *spalliere*. Dit is een verzameling biografieën van beroemde, deugdzame vrouwen met een voorbeeldfunctie, zoals Medea, Lucretia en Virginia. Negenendertig hoofdstukken behandelen vrouwen uit de antieke mythologie; zestig hoofdstukken zijn gewijd aan vrouwen uit de antieke geschiedenis en de laatste zes biografieën stellen vrouwen uit de Christelijke middeleeuwen centraal.¹²⁸ Voor *De mulieribus claris* gebruikte Boccaccio onder meer geschriften van Livius, Ovidius, Valerius Maximus en Vergilius. Boccaccio breidde deze verhalen echter vaak uit met eigen bedenkzels.¹²⁹ Het werk was oorspronkelijk in het Latijn geschreven voor een selecte groep lezers, maar in het begin van de vijftiende eeuw werd het vertaald in het Italiaans en Frans.¹³⁰ *De mulieribus claris* kende een grote verspreiding over Europa en werd (ook) een belangrijke inspiratiebron voor schilders van de vijftiende-eeuwse Florentijnse panelen.¹³¹

¹²⁸ G. Boccaccio, *Famous Women*, vertaald door Virginia Brown, Londen 2001.

¹²⁹ Boccaccio 2001 (zie noot 128), p. XVIII.

¹³⁰ S. Kolsky, *The ghost of Boccaccio: writings on famous women in Renaissance Italy*, Turnhout 2005, p. 5.

¹³¹ Franklin 2006 (zie noot 93), pp. 10-11.

Volgens Franklin legt Boccaccio in *De mulieribus claris* de nadruk op vrouwelijke tekortkomingen, terwijl tegelijkertijd mannelijke deugden zoals moed, wijsheid en leiderschap in deze vrouwen worden benadrukt. Daardoor dienden deze vrouwen volgens Franklin als een voorbeeld voor zowel mannen als vrouwen. Verhalen uit *De mulieribus claris* waren dan ook zeer geschikt voor bruidskisten en *spalliere*, omdat ze zowel de bruid als de bruidegom een ideaalbeeld voorschotelden. Een goed voorbeeld hiervan is het verhaal over Cloelia. Zij was samen met enkele andere vrouwen aan Mucius Scaevola geschonken door koning Porsenna als een teken van vrede. 's Nachts wist ze aan de bewakers te ontkomen en de groep vrouwen veilig naar huis te leiden. Porsenna was zo onder de indruk van haar moed dat hij het toestond dat ze bij haar familie zou blijven. Ze mocht zelfs enkele gijzelaars uitkiezen om mee te nemen. Cloelia koos echter alleen jonge jongens, volgens Boccaccio een bewijs van haar maagdelijke deugdzaamheid.¹³² Cloelia belichaamde dus zowel goed leiderschap, een gewenste mannelijke eigenschap, als kuisheid, een gewenste vrouwelijke eigenschap.

Volgens Franklin is het bijzonder dat de heldinnen uit dit werk in de beeldende kunst werden afgebeeld, omdat het heroïsche gedrag dat ze toonden niet altijd strookte met het gewenste vrouwelijke gedrag in die tijd. Dat maakt *De mulieribus claris* niet eenvoudig te doorgronden. Boccaccio laat meermaals doorschemeren dat in zijn ogen vrouwen inferieur zijn aan mannen. Zo benadrukt hij dat vrouwen tot het zwakkere geslacht behoren en wijst hij op de kwetsbare lichamen en trage geesten van vrouwen. In de opdracht stelt Boccaccio dat Christelijke vrouwen roem kunnen bereiken door integer, kuis en gelovig te zijn.¹³³ Door dit onderscheid te maken tussen heidense en Christelijke vrouwen wijst Boccaccio volgens Franklin zijn vrouwelijke lezers erop dat het tegennatuurlijk was om de heldinnen te volgen in hun gedrag.¹³⁴ Dit zegt Boccaccio echter nergens expliciet en het lijkt dan ook vooral Franklins interpretatie te zijn. Het boek is namelijk gewijd aan Andrea Acciaiuoli (levensdata onbekend), een vrouwelijke tijdgenoot van Boccaccio die hij beschrijft als "(...) a shining model of ancient virtue in our time". Hij zegt bovendien: "I felt that you deserved comparison with the most excellent women anywhere, even among the ancients".¹³⁵ Doordat Boccaccio een vrouwelijke tijdgenoot beschrijft als een rolmodel van antieke deugd, vergelijkbaar met de heldinnen uit zijn boek, lijkt Franklins argument niet erg aannemelijk.

Virginia Brown geeft een interpretatie van *De mulieribus claris* die geheel in contrast staat met Franklins interpretatie. Volgens haar geeft Boccaccio in dit werk juist een voorproefje op ideeën die later in de Renaissance belangrijk zouden worden in humanistische geschriften – namelijk dat het acceptabel was voor getalenteerde vrouwen om roem te krijgen voor hun

¹³² Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. 216-217.

¹³³ Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. 5-7 (toewijding) en p. 9 (voorwoord).

¹³⁴ Franklin 2006 (zie noot 93), p. 28.

¹³⁵ Boccaccio 2001 (zie noot 128), p. 5.

bijdragen aan kunst, literatuur en het openbare leven. Brown stelt dat *De mulieribus claris* juist de overgang toont van middeleeuwse naar moderne opvattingen ten opzichte van de vrouw, en dat hij -meer dan zijn mannelijke tijdgenoten- het intellectuele vermogen van vrouwen prijst.¹³⁶

Net als Franklin stelt Stephen Kolsky echter dat de vernieuwende (machts)posities die de heldinnen in dit werk innemen teniet worden gedaan door Boccaccio's commentaar, waarin hij wijst op de ondergeschikte rol van de vrouw en de traditionele deugden zoals kuisheid en toewijding aan de man. Hij verklaart dit doordat Boccaccio in *De mulieribus claris* weigert een brug te slaan tussen zijn positie als historicus en moralist, waardoor de mogelijkheid tot een nieuw evenwicht tussen mannen en vrouwen onmogelijk is en juist de traditionele mannelijke en vrouwelijke idealen worden benadrukt.¹³⁷

De meest voorkomende thema's en verhalen

Het vroegst afgebeelde thema op een beschilderde *cassone* was die van de tuin der liefde. De tuin der liefde toonde een ideaalbeeld van vreedzame liefde en werd aan het einde van de veertiende eeuw een belangrijk thema voor huwelijkskisten. De opkomst van dit thema viel samen met de liefdesverhalen en -gedichten van Dante, Boccaccio en Petrarca, waarin allegorische tuinen een centrale rol speelden.¹³⁸ Zo speelt onder meer Boccaccio's *Decamerone* zich af in een allegorische (hof)tuin. Op beschilderde bruidskisten werd dit thema veelal weergegeven door middel van een tuin met een grote fontein in het midden waar de muziek makende en dansende figuren zich omheen verzameld hebben, maar ook simpelere tuinen kwamen voor.¹³⁹ Een voorbeeld van een tuin der liefde met een fontein is te zien in Paolo Schiavo's paneel *Allegorie van de liefde* uit 1440 (zie afbeelding 17).

Halverwege de vijftiende eeuw verloor de tuin der liefde echter aan populariteit in Florence. Hiervoor in de plaats kwamen epische verhalen die oorlogen, triomfen en heldendaden uit de oudheid toonden. De mannelijke deugd *virtù*, oftewel moed, kwam nu centraal te staan.¹⁴⁰ Volgens Paul Watson kan dit verklaard worden door een combinatie van factoren: de opkomst van het humanisme, waarin weinig interesse was in liefdesverhalen; een groeiend wantrouwen jegens vrouwen en liefde onder de opdrachtgevers van *cassoni*; en beperkte visuele mogelijkheden in een tijd waarin het perspectief in opkomst kwam, iets dat niet goed te combineren viel met de allegorische tuin der liefde.¹⁴¹ Deze verklaringen zijn mijns inziens echter niet toereikend. Humanisten lazten immers ook Ovidius' *Metamorphosen*, waarin vele

¹³⁶ Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. XVI, XXII en XIX.

¹³⁷ Kolsky 2005 (zie noot 130), p. 2-4

¹³⁸ Hughes 1997 (zie noot 1), pp. 94-96 en P. Watson, *The garden of love in Tuscan art of the early Renaissance*, Philadelphia 1979, p. 17.

¹³⁹ Watson 1979 (zie noot 138), p. 23.

¹⁴⁰ Hughes 1997 (zie noot 1), pp. 94-101.

¹⁴¹ Watson 1979 (zie noot 138), pp. 126-128.

liefdesverhalen verteld worden. Watson noemt daarnaast een groeiend wantrouwen in de richting van vrouwen en liefde, maar licht dit niet verder toe en verklaart niet waardoor dit veronderstelde wantrouwen dan veroorzaakt werd. Ook het argument dat het perspectief niet goed te combineren zou zijn met de allegorische tuin der liefde volstaat niet. Ieder denkbaar onderwerp is immers uiteindelijk geschilderd met behulp van het perspectief, ook allegorische onderwerpen. Het lijkt dan ook niet aannemelijk dat een onderwerp zoals de tuin der liefde zich daar niet voor leende.



Afb. 17: Paolo Schiavo, *Allegorie van de liefde*, 1440, Yale University Art Gallery, Yale

Indien een man een bruidskist of los paneel bestelde bij een atelier kon hij kiezen uit enkele populaire verhalen die met grote regelmaat besteld en op voorraad gemaakt werden, maar hij kon ook kiezen voor een specifiek, bijzonder verhaal dat goed bij de familie paste. Een voorbeeld hiervan is Giovanni di Ser Giovanni's *De belegering van Napels* (afb. 18) waarop de overwinning van Napels van Alfonso I (1448-1495) afgebeeld is. In dit paneel zijn familiewapens te zien, waardoor het in verband is gebracht met het huwelijk van Jacopo de'Ridolfi (levensdata onbekend) en Alessandra Serristori (levensdata onbekend) in 1452. Volgens Musacchio is dit onderwerp mogelijk gekozen omdat Jacopo of een van zijn familieleden heeft deelgenomen in deze overwinning en dit feit wilde vastleggen voor het nageslacht, hoewel hier echter geen concrete aanwijzingen voor zijn.¹⁴²



Afb. 18: Giovanni di Ser Giovanni, *De belegering van Napels*, jaren 1460, Ringling Museum of Art, Sarasota

¹⁴² Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 145.

Cassoni en *spalliere* toonden echter niet alleen verhalen afkomstig uit zowel antieke als moderne literatuur; ook alledaagse onderwerpen vormden onderwerp van deze panelen, zoals het leven op straat en jachtscènes.¹⁴³ Twee goede voorbeelden hiervan zijn de eerder besproken Florentijnse bruidskist met een toernooi scène (afbeelding 10), waarop een vijftiende-eeuws evenement in de straten van Florence is afgebeeld, en onderstaand paneel met huwelijksscènes (zie afbeelding 19).



Afb. 19: Florentijnse, *cassone* paneel met huwelijksscènes, ca. 1410, Victoria & Albert Museum, Londen

In dit hoofdstuk zijn de verschillende verhalen en thema's aan bod gekomen die afgebeeld werden op vijftiende-eeuwse *cassoni* en *spalliere*. Sommige van deze verhalen waren specifiek op de bruidegom of bruid gericht en stelden dus mannelijke of vrouwelijke (gewenste) eigenschappen centraal. Er waren echter ook verhalen waarin een morele boodschap lag voor zowel de man als de vrouw. In het volgende hoofdstuk zullen drie verhalen, zoals afgebeeld op enkele beschilderde panelen, en hun mogelijke betekenissen voor mannen en vrouwen besproken worden.

¹⁴³ Hughes 1997 (zie noot 1), p. 10.

Hoofdstuk 4: Vijftiende-eeuwse panelen en hun boodschap

In de vorige hoofdstukken is aan bod gekomen wat *cassoni* en *spalliere* zijn, wat de belangrijkste literaire bronnen en verhalen waren voor deze beschilderde panelen en welke opvattingen met betrekking tot de man, vrouw en het huwelijk heersten in het vijftiende-eeuwse Florence. Maar wat voor boodschap droegen de beschilderde panelen uit met betrekking tot het gewenste gedrag van de bruidegom en bruid? Hoe stonden de afgebeelde verhalen op bruidskisten en *spalliere* in relatie tot de werkelijkheid? In dit hoofdstuk zal dieper ingegaan worden op enkele panelen waarbij aandacht is voor deze vragen. Hoewel alle verhalen in dit hoofdstuk betekenissen in zich droegen voor zowel mannen als vrouwen, heb ik gekozen voor twee verhalen die zich vooral richtten tot vrouwen (het verhaal van Lucretia en de Sabijnse vrouwen) en twee verhalen die vooral bedoeld waren voor mannen (het verhaal van Scipio Africanus en Alexander de Grote).

Lucretia

De tragedie van Lucretia was de meeste vijftiende-eeuwse Florentijnen waarschijnlijk niet onbekend. Het verhaal was namelijk door verschillende auteurs beschreven, waaronder Livius, Valerius Maximus, Ovidius, Boccaccio, Dante en Petrarca. Bovendien maakte Lucretia deel uit van de *donne illustri*, een groep van zeven deugdzame vrouwen die vaak werd afgebeeld in de beeldende kunst.¹⁴⁴ Lucretia was de vrouw van Lucius Tarquinius Collatinus. Tijdens de belegering van Ardea (509 v. Chr.) raakten de soldaten van het Romeinse kamp, waarin Collatinus zich bevond, in discussie wiens vrouw het meest deugdzaam was. Om te kijken wie gelijk had reden ze terug naar huis. De meeste mannen troffen hun vrouwen aan op een feest terwijl ze aan het praten en drinken waren; alleen Lucretia was bezig met het spinnen van wol. Sextus Tarquinius, de zoon van de Romeinse koning, verlangde hierdoor zo erg naar Lucretia dat hij enkele dagen later haar kamer binnendrong en haar dwong tot overspel door te dreigen met een eerloze dood. Later biechtte Lucretia haar gedwongen overspel op aan haar vader en echtgenoot door middel van een brief. Zij kwamen direct terug en probeerden Lucretia ervan te overtuigen dat ze hulpeloos was geweest en er niets aan had kunnen doen. Lucretia antwoordde hierop: “What is due to him, is for you to decide. As for me I am innocent of fault, but I will take my punishment. Never shall Lucretia provide a precedent for unchaste women to escape what they deserve”, waarna ze zelfmoord pleegde met een mes dat ze onder haar kleding had verborgen. Haar lichaam werd vanuit het huis naar het openbare plein gebracht. Haar zelfmoord zette Brutus ertoe aan om samen met andere Romeinen de Tarquinius-familie uit Rome te

¹⁴⁴ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 11.

verbannen en de eerste republiek te stichten, waarin zowel Brutus als Collatinus consul werden.¹⁴⁵

Lucretia's verhaal was een populair onderwerp dat op veel bruidskisten en *spalliere* is afgebeeld. Ook Sandro Botticelli schilderde een paneel met het verhaal van Lucretia (zie afbeelding 20), waarvan niet duidelijk is of het voor een bruidskist of als *spalliera* bedoeld was. Hoewel dit paneel een vrij laat voorbeeld van een *cassone*-paneel of *spalliera* is en in stijl daardoor duidelijk verschilt van eerdere panelen, komt het qua verhaal overeen met vroegere panelen van Biagio di Antonio, Filippino Lippi (1457-1504) en Jacopo del Sellaio. Links is Sextus Tarquinius te zien die Lucretia bedreigt; rechts stort Lucretia in in het bijzijn van haar vader en man; in het midden van het paneel is Brutus te zien, die zijn medestanders aanspoort om in opstand te komen tegen de Tarquinius-familie, met Lucretia's lichaam in het midden.

In de versies van Livius en Boccaccio is duidelijk aangegeven dat de zelfmoord van Lucretia een voorbeeld voor Romeinse vrouwen moest zijn. Door haar eigen leven te nemen vermeed Lucretia de mogelijkheid dat ze een onwettig kind ter wereld zou brengen en de reputatie van haar familie zou schaden. Lucretia diende zo voor Florentijnse bruiden als rolmodel op het gebied van kuisheid en deugdzaamheid, met een grote toewijding aan de belangrijkste mannen in haar leven. Een andere belangrijke boodschap was die van zelfopoffering ten goede van de familie en de staat.¹⁴⁶ Dit laatste aspect was belangrijk in een tijd waarin de autonomie van de Florentijnse republiek werd bedreigd door Milanezen en later de Napolitanen, een tijd waarin Florentijnen bereid moesten zijn te strijden om de republiek te behouden.¹⁴⁷ Het standbeeld van David, dat op een hoge zuil is geplaatst, hoort in principe niet bij dit verhaal maar benadrukt in deze context moed, heldendom en trotsering van de vijand. De overwinning van David over Goliath stond immers symbool voor de overwinning van goed over kwaad.¹⁴⁸ De *David* van Michelangelo was tevens een symbool van de vastberadenheid van Florence om de politiek machtige Medici familie het hoofd te bieden.¹⁴⁹

In Livius' versie van het verhaal schreef Lucretia een brief en hield ze een toespraak voor haar vader en echtgenoot om haar gedwongen overspel op te biechten. Het schrijven van een brief komt echter niet naar voren in verschillende andere versies van het verhaal, zoals in Ovidius' *Fasti*, Boccaccio's *De mulieribus claris*, Dante's *La divina commedia* en Valerius Maximus' *Facta et dicta memorabilia*. In geen enkele van deze versies schrijft Lucretia haar vader en

¹⁴⁵ Livius 1960 (zie noot 116), pp. 81-85.

¹⁴⁶ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 126 en Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 145.

¹⁴⁷ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 145.

¹⁴⁸ J. Hall, *Hall's iconografisch handboek*, Leiden 1992, p. 76; Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 42; Tinagli 2000 (zie noot 13), p. 279.

¹⁴⁹ R. Ritchie, *De Renaissance: het ontwaken van de Europese cultuur*, Rijswijk 2005, pp. 56-57 en Baskins 1998 (zie noot 5), p. 158.

echtgenoot aan, maar biecht ze het gedwongen overspel pas op wanneer ze bij haar zijn.¹⁵⁰ Dit aspect komt bovendien niet naar voren in Botticelli's paneel en ook niet op de overige panelen die Lucretia's verhaal uitbeelden, dus in dit opzicht in niet Livius' versie van het verhaal gevolgd. Wellicht hebben de schilders van deze panelen ervoor gekozen om het populaire *De mulieribus claris* van Boccaccio te volgen, waarin volgens Franklin vooral mannelijke deugden en vrouwelijke tekortkomingen worden benadrukt, wat zou kunnen verklaren waarom de geletterdheid van Lucretia is weggelaten.



Afb. 20: Sandro Botticelli, *De tragedie van Lucretia*, ca. 1500-1501, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston

Volgens Baskins distantiëren de panelen Lucretia op deze manier van het geschreven woord, waardoor eventueel geschoolde bruiden zich niet konden identificeren met haar.¹⁵¹ Zoals reeds in hoofdstuk 2 besproken droeg intelligentie simpelweg niet bij aan de geschiktheid van een vrouw als huwelijkskandidaat en kregen de meeste vrouwen slechts een basisscholing, voldoende om het huishouden te kunnen leiden. Uitgaande van Baskins' argument lijkt het er dan ook op dat dit paneel de bruid op haar gewenste rol wees, waarbij het voor haar niet nodig was om geletterd te zijn aangezien enkel het huishouden tot haar taken behoorde. Lucretia gaf immers het goede voorbeeld door hard te werken, terwijl alle andere vrouwen aan het praten en drinken waren. In de versies van Ovidius en Boccaccio is echter niet alleen het schrijven van een brief weggelaten, maar spreekt Lucretia ook vrijwel niet, behalve om haar gedwongen overspel op te biechten. Zo uit Lucretia in Ovidius' *Fasti* geen woord wanneer Tarquinius haar kamer binnendringt: "And when he touched the bed, "The steel is in my hand, Lucretia", said he, "I that speak am the king's son and Tarquin." She answered never a word. Voice and power of speech

¹⁵⁰ Ovidius Naso 1967 (zie noot 115), pp. 111-119; Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. 195-199; Alighieri 1984 (zie noot 122), p. 101; Maximus 2000, deel 2 (zie noot 117), p. 3.

¹⁵¹ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 132.

and thought itself fled from her breast.” Ook in Boccaccio’s *De mulieribus claris* spreekt Lucretia niet wanneer Tarquinius zichzelf aan haar opdringt.¹⁵²

Volgens Ian Donaldson wordt Lucretia in de meeste versies van het verhaal juist als een triomferende vrouw gepresenteerd. Hoewel ze het slachtoffer was van Tarquinius’ daad nam Lucretia zelf de touwtjes in handen door zelfmoord te plegen. Haar zelfmoord kan zo beschouwd worden als een morele triomf die niet alleen haar superioriteit toont ten opzichte van Tarquinius, maar ook ten opzichte van haar man Collatinus, die volgens Donaldson overkomt als een wat domme man die vooral opschept over zijn deugdzaam vrouw. Haar zelfmoord kan bovendien gezien worden als een daad die Tarquinius’ misdaad bespot.¹⁵³

Volgens Barriault komt in Lucretia’s verhaal echter ook moed naar voren, een eigenschap die normaliter werd geassocieerd met mannelijk heldendom en de staat.¹⁵⁴ De meeste kunsthistorici die de voorbeeldfunctie van Lucretia’s verhaal bespreken, betrekken alleen de vrouw in hun bespreking. Maar lag er mogelijk ook een boodschap voor de bruidegom verscholen in Lucretia’s verhaal? *Cassoni* en *spalliere* bevonden zich immers in een kamer waar zowel de bruid als de bruidegom kwam, dus een duidelijke scheiding tussen vrouwelijke en mannelijke onderwerpen valt niet altijd te maken. Hoewel het verhaal van Lucretia op het eerste gezicht wellicht voor vrouwelijke ogen bestemd lijkt te zijn, hebben ook mannen aandeel in dit verhaal. Bovendien is in het vorige hoofdstuk gebleken dat Boccaccio’s populaire en veelgelezen *De claris mulieribus*, waarin ook Lucretia’s verhaal vermeld staat, een boodschap in zich droeg voor zowel mannen als vrouwen. Het heroïsche gedrag van deze heldinnen strookte lang niet altijd met het gewenste vrouwelijke gedrag in de Renaissance. Volgens Franklin dienden Boccaccio’s heldinnen dan ook als voorbeeld voor zowel mannen als vrouwen. Enerzijds werden namelijk de mannelijke eigenschappen in een heldin benadrukt, zoals moed, wijsheid en leiderschap, anderzijds werd de nadruk gelegd op vrouwelijke eigenschappen zoals kuisheid, geloof en gehoorzaamheid. Daardoor waren verhalen uit *De mulieribus claris*, zoals het verhaal van Lucretia, zeer geschikt voor vijftiende-eeuwse panelen, omdat ze zowel de bruid als de bruidegom een ideaalbeeld voorschotelden.

Volgens Donaldson zijn er in de loop der tijd enerzijds auteurs geweest die seksueel gedrag als de centrale kwestie van dit verhaal beschouwden, met Lucretia als hoofdpersoon, en anderzijds auteurs die een politieke invulling aan het verhaal gaven, met Brutus als hoofdpersoon.¹⁵⁵ Uitgaande van dit argument zou gesteld kunnen worden dat het paneel van Botticelli (zie afbeelding 20) juist voor een bruidegom bedoeld was, aangezien Brutus en zijn mannen centraal afgebeeld zijn in dit paneel met het standbeeld van David boven zich. De scenes

¹⁵² Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. 195-199 en Ovidius Naso 1967 (zie noot 115), p. 115.

¹⁵³ Donaldson 1982 (zie noot 77), p. 12.

¹⁵⁴ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 124.

¹⁵⁵ Donaldson 1982 (zie noot 77), pp. 8-9.

waarin Lucretia verkracht wordt en zelfmoord pleegt zijn links en rechts afgebeeld en staan dus niet centraal. Brutus zorgde voor de verbanning van de Tarquinius-familie, bevrijdde Rome zo van tirannie en maakte de weg vrij voor een Romeinse republiek.¹⁵⁶ Op deze wijze worden moed, leiderschap en zelfopoffering ten goede van de staat getoond, drie eigenschappen die van belang waren voor mannen. Het paneel droeg naar mannen wellicht de boodschap uit dat Florence ook bevrijd moest worden van de eigen 'tirannie' van de familie Medici, wat tevens verklaart waarom het standbeeld van David is afgebeeld. Ook Lucretia's besluit tot zelfmoord om haar eer te behouden getuigde van moed, waardoor Lucretia op deze wijze ook als voorbeeld kon dienen voor mannen en niet alleen voor vrouwen. Wellicht diende het gedrag van Sextus Tarquinius als voorbeeld hoe het niet moest; vrouwen die overspel pleegden in Florence werden weliswaar strenger gestraft, maar ook voor mannen was ontrouw niet gewenst. De ongeremde seksuele verlangens van Sextus Tarquinius hadden grote gevolgen voor de stad.

In hoeverre kwamen deze ideaalbeelden voor zowel vrouwen als mannen overeen met de werkelijkheid? De voorbeeldfunctie die Lucretia vervulde op het gebied van hard werken, zelfopoffering en kuisheid sluit aan bij vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen over de vrouw. Zoals in hoofdstuk 2 besproken heerste de opvatting dat de vrouw binnenshuis moest blijven en zich bezig moest houden met nuttige huishoudelijke taken. Bezigheden zoals uit het raam kijken of een spelletje spelen waren niet gewenst. Daarnaast werd de vrouw geacht maagd te blijven tot aan het huwelijk en binnen het huwelijk alleen gemeenschap met haar man te hebben. Ontrouw werd zwaar gestraft. Gedwongen ontrouw, zoals verkrachting, werd echter niet beschouwd als een misdaad. Het beïnvloedde weliswaar de reputatie van de familie en de geschiktheid van de vrouw als huwelijkskandidaat, maar het zorgde niet direct voor sociale uitsluiting. In het geval van verkrachting had een vrouw nog een keuze: non worden of direct trouwen met de verkrachter of een andere man.¹⁵⁷ Zelfmoord werd echter niet als de juiste oplossing gezien in Florence, waar de meeste inwoners Christen waren. In het Christendom wordt zelfmoord immers gelijk beschouwd aan moord, terwijl alleen God het recht heeft om de beslissing tot leven of dood te nemen. Paradoxaal genoeg was het juist een Christelijke kerkvader uit de oudheid, Hiëronymus, die vrouwen opriep zelfmoord te plegen wanneer ze waren verkracht, terwijl zelfmoord in andere gevallen juist werd ontmoedigd.¹⁵⁸ Volgens Joan Stivala heerste onder Romeinse, ongelovige inwoners uit de oudheid niet de verwachting dat een vrouw zelfmoord moest plegen na een verkrachting en was dit juist een Christelijke uitvinding.¹⁵⁹ Wellicht werd Lucretia's zelfmoord daarom toch getolereerd en uitgebeeld. Boccaccio's *De Mulieribus Claris*, waar Lucretia ook in wordt besproken, was in ieder geval onder

¹⁵⁶ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 129; Baskins 1998 (zie noot 5), p. 151; Donaldson 1982 (zie noot 77), p. 9; en S. Jed, *Chaste thinking. The rape of Lucretia and the birth of humanism*, Bloomington/Indianapolis 1989, p. 3 en 51.

¹⁵⁷ Cohen 1991 (zie noot 78), pp. 173-174 en Baskins 1998 (zie noot 5), p. 158.

¹⁵⁸ Donaldson 1982 (zie noot 77), p. 25 en J. Stivala, 'Death before dishonour!', *Eras* 13 (2011), nr. 1 (december), p. 10.

¹⁵⁹ Stivala 2011 (zie noot 158), p. 19.

meer gebaseerd op geschriften van Hiëronymus.¹⁶⁰ De keuze voor zelfmoord lijkt echter niet overeen te komen met de vijftiende-eeuwse realiteit. Vrouwen dienden immers zelf geen keuzes te maken, maar hoorden raad te zoeken bij hun man indien ze morele begeleiding nodig hadden en hem gehoorzamen. Lucretia maakte echter zelf de keuze wat ze met haar leven wilde en liet dit niet afhangen van haar man of vader. Gehoorzaamheid speelt dan ook geen rol in dit verhaal, waarin de nadruk voor vrouwen vooral op kuisheid ligt.

Het voorbeeld dat voor mannen wordt gezet in Lucretia's verhaal lijkt overeen te komen met vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen. Zelfopoffering en zorg dragen voor de familie en de staat, moedig zijn en leiderschap tonen waren belangrijke eigenschappen voor mannen, die in dit verhaal door Lucretia en Brutus worden vertolkt. Tarquinius laat juist het gedrag zien dat onwenselijk is voor de man. Hoewel ontrouw door mannen wat meer getolereerd werd dan ontrouw door vrouwen, was beteugeling van de seksuele driften toch erg belangrijk voor de mannelijke inwoners van Florence, zoals in hoofdstuk 2 is besproken. Het verleiden van een getrouwde vrouw was onverantwoordelijk en schreef men vooral toe aan jongemannen, die nog niet de verantwoordelijkheid voor een gezin hadden. Opvallend genoeg vervult Lucretia's echtgenoot Collatinus zowel binnen het verhaal als binnen het paneel vrijwel geen rol. Het is niet Collatinus die haar eer wreekt, zoals verwacht zou worden van de vijftiende-eeuwse Florentijnse man, maar Brutus.

Scipio Africanus en Alexander de Grote

Het verhaal over de Romeinse generaal en staatsman Scipio Africanus (236 – 184 v. Chr.) is door onder meer Livius en Plutarchus overgeleverd. Petrarca zorgde er in de veertiende eeuw voor dat Scipio Africanus nog bekender werd door hem te noemen in *De viris illustribus*, *Trionfi* en *Africa*. Het laatste werk, dat in het Latijn was geschreven en nooit voltooid was, was zelfs in zijn geheel gewijd aan Scipio Africanus. In *Africa* preees Petrarca de Romeinse generaal als een voorbeeld van Romeinse deugdzaamheid om zo de leiders uit zijn tijd aan te zetten tot de herstel van het vervallen Rome.¹⁶¹

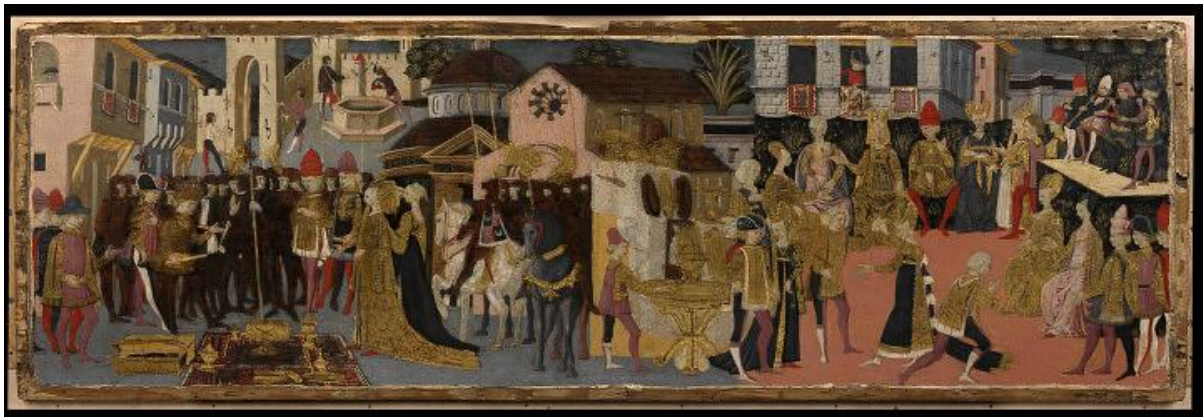
De edelmoedigheid van Scipio, zoals afgebeeld op het paneel van Apollonio di Giovanni en Marco del Buono (zie afbeelding 21), was een populair onderwerp voor *cassoni* en *spalliere* tijdens de Renaissance. Toen de Romeinse generaal in 202 v. Chr. Carthago Nova had veroverd werd hem een beeldschoon gevangen meisje aangeboden. Toen hij erachter kwam dat zij al verloofd was, liet hij haar ouders en verloofde Allucius komen en gaf haar terug aan haar verloofde. Ook schonk het goud dat was buitgemaakt aan haar ouders om bij de bruidsschat te

¹⁶⁰ Boccaccio 2001 (zie noot 128), pp. XVII-XVIII.

¹⁶¹ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 146.

voegen.¹⁶² Op het paneel *De edelmoedigheid van Scipio* (afbeelding 21) is links een groep figuren te zien die rondom het buitgemaakte goud staat. Rechts wordt het huwelijk tussen Allucius en Lucretia voltrokken en zijn verschillende figuren aan het dansen en muziek maken. Scipio Africanus is links te zien, bij het buitgemaakte goud.

Scipio Africanus werd vooral voor mannen als voorbeeld gezien van seksuele zelfbeheersing, onthouding, kracht, gulheid en grootmoedigheid. Bovendien had hij zich niet laten verleiden tot gemeenschap met Lucretia en toonde zo respect voor haar kuisheid en het aanstaande huwelijk. Zowel mannelijke als vrouwelijke kuisheid werd hiermee benadrukt.¹⁶³



Afb. 21: Apollonio di Giovanni en Marco del Buono, *De edelmoedigheid van Scipio*, ca. 1463-1465, Victoria & Albert Museum, Londen

Het verhaal van Alexander de Grote (356 – 323 v. Chr.) en de vrouwen van Darius, ook een populair onderwerp voor vijftiende-eeuwse panelen, vertoont grote gelijkenissen met de onthouding van Scipio Africanus. Dit verhaal is onder meer overgeleverd door Quintus Curtius Rufus (60 – 70 na Chr.) in zijn *Historiae Alexandri Magni* en door Plutarchus' *Vitae Parallelae*. Tijdens de Slag bij Issos (333 v. Chr.) versloeg Alexander Darius, waarop de vrouw en dochters van Darius de gevangenen werden van Alexander. Hij behandelde ze met respect: "(...) he sent Leonnatus, with orders to tell them that Dareius was not dead, and that they need have no fear of Alexander; for it was Dareius upon whom he was waging war for supremacy, but they should have everything which they used to think their due when Dareius was undisputed king". Zo mochten ze zelf kiezen welke slachtoffers ze van hun zijde begraven wilden en vergreep Alexander zich geen enkele keer aan deze vrouwen, waardoor hun kuisheid ongeschonden bleef.¹⁶⁴ Later trouwde Alexander een van de dochters, Stateira.

Net als in het verhaal van Scipio Africanus staat in dit verhaal seksuele zelfbeheersing centraal. Ook Alexander had controle over zijn seksuele verlangens, respect voor het huwelijk en was grootmoedig. Hij had de kuisheid van de vrouwen onaangetast gelaten en schonk ze zelfs

¹⁶² V. Maximus, *Memorable doings and sayings*, deel 1, vertaald door D.R. Shackleton Bailey, Cambridge 2000, p. 367.

¹⁶³ Barriault 1994 (zie noot 2), p. 151; Campbell 2009 (zie noot 1), p. 92; Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 29; Witthoft 1982 (zie noot 1), p. 54.

¹⁶⁴ Plutarchus 1967 (zie noot 118), pp. 283-285.

een deel van de oorlogsbuit.¹⁶⁵ Het verhaal verbeeldde kuisheid, welvaart en vertoon, en vormde volgens Baskins zo een overeenkomst met een huwelijk uit de Renaissance.¹⁶⁶ Op het paneel *De triomf van Alexander* (zie afbeelding 22) is te zien dat de vrouwen (links) zich in een triomfprocessie bevinden, maar niet vastgebonden zijn en juist ‘vrij’ op een strijdwagen zitten. Alexander is in het midden van het paneel te zien op zijn strijdwagen. Opvallend genoeg werden volgens Campbell Griekse leiders zoals Alexander de Grote als tirannen omschreven in Florentijnse manuscripten en ook op die wijze afgebeeld op *cassoni* en *spalliere*.¹⁶⁷ Alexander de Grote was echter een van de drie helden uit de klassieke oudheid in de Negen Besten, een reeks beroemde veldheren uit het verleden, en vormde in de vijftiende eeuw vaak het onderwerp van beschilderde panelen.¹⁶⁸



Afb. 22: Bernardo Rosselli, *De triomf van Alexander*, ca. 1485, Los Angeles County Museum of Art, The Phil Berg Collection, Los Angeles

Scipio Africanus en Alexander de Grote droegen beide kracht, seksuele zelfbeheersing, grootmoedigheid en respect voor het huwelijk uit. In hoeverre stemde dit overeen met opvattingen in het vijftiende-eeuwse Florence? Zoals bij het voorbeeld van Lucretia reeds is besproken werd beteugeling van de seksuele driften belangrijk geacht voor volwassen mannen. Jonge mannen konden zich nog niet beheersen en vertoonden dan ook ondeugdzaam gedrag, maar wanneer het socialisatieproces voltooid was en de man volwassen werd, dienden deze driften beheerst te worden. Pas als een man zijn driften onder controle had, kon hij actief deelnemen aan het politieke en economische leven. Scipio Africanus en Alexander de Grote waren beide beroemde leiders en toonden op deze wijze hoe een volwassen man zich behoorde te gedragen om ook te kunnen deelnemen aan het politieke leven. De superioriteit van mannen over vrouwen wordt duidelijk getoond op beide panelen. Hoewel de vrouwen met respect worden behandeld, hebben ze geen zeggenschap en zijn het de mannen die bepalen wat er met ze gebeurt. Florentijnse mannen behoorden daarnaast zorg te dragen over de vrouwen in hun

¹⁶⁵ Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 29; Tinagli 2000 (zie noot 13), p. 269; Barriault 1994 (zie noot 2), p. 150.

¹⁶⁶ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 125.

¹⁶⁷ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 37.

¹⁶⁸ Hall 1992 (zie noot 148), p. 250.

omgeving, respect te hebben voor het huwelijk en de kuisheid van een vrouw en haar eer te bewaken. Ook dit aspect dragen zowel Scipio Africanus als Alexander de Grote uit door de vrouwen te onderhouden en hun kuisheid en eer intact te laten.

In de triomftocht van Rosselli is duidelijk een vertoon van luxe en weelde te zien, iets wat in strijd was met de Florentijnse wet die juist vertoon van weelde aan banden wilde leggen.¹⁶⁹ Zowel Alexander de Grote als de gevangene vrouwen dragen luxueuze kleding op Rosselli's paneel en de wagens zijn versierd met goud. Hoewel dit vertoon van luxe passend is voor een triomftocht van een koning, moet wel in gedachten gehouden worden dat dit paneel een instructieve functie had en in feite dus een tegenstrijdige boodschap verkondigde. Toch zal het vertoon van weelde op dit paneel tot de verbeelding hebben gesproken van veel rijke Florentijnen. Want ondanks de beperkende wetten probeerden Florentijnse families toch hun macht en welvaart aan omstanders te tonen tijdens huwelijksprocessies. In eerste instantie door de bruidsschat duidelijk te tonen en toen de beperkende wetten in werking waren gesteld en dit niet meer mocht, door *cassoni* op luxueuze wijze te decoreren. In die zin vertoont de getoonde triomftocht grote gelijkenissen met de vijftiende-eeuwse huwelijksprocessie. Zoals in hoofdstuk 2 besproken kan de huwelijksprocessie bovendien beschouwd worden als een triomf voor de bruidegom, die erin geslaagd was om de bruid en haar bezittingen mee te nemen, net als een oorlogsbuit. Dit aspect wordt bijna letterlijk getoond in dit paneel, behalve dat het hier niet om een bruiloft gaat.

Een boodschap voor vrouwen lag in deze verhalen wat minder voor de hand. Duidelijk is dat de vrouwen in beide verhalen geen zeggenschap hebben en dat de mannen bepalen wat er met ze gebeurt, net als in het vijftiende-eeuwse Florence. De vrouw en dochters van Dareius zijn de bezittingen van Alexander, net zoals de Florentijnse vrouw een bezitting was van haar man. Het bewaken van de eigen kuisheid was vermoedelijk de belangrijkste les die vrouwen konden trekken uit deze verhalen.

De Sabijnse vrouwen

Naast de verhalen van Lucretia, Scipio Africanus en Alexander de Grote was ook het relaas over de Sabijnse vrouwen een populair onderwerp voor *cassoni* en *spalliere*. Het verhaal is onder meer door Livius, Ovidius en Plutarchus overgeleverd, maar maakt opvallend genoeg geen deel uit van Boccaccio's *De mulieribus claris*. De Sabijnse vrouwen komen wel voor in Petrarca's Triomf van de Kuisheid.

Volgens Livius hadden de Romeinse mannen, onder leiding van Romulus, een ernstig tekort aan vrouwen en daardoor geen mogelijkheid om nageslacht voort te brengen. Het verzoek om vrouwen werd door naburige stammen in de wind geslagen. Daarom nodigden ze het

¹⁶⁹ Baskins 2008 (zie noot 1), p. 21.

naburige volk, de Sabijnen, uit voor spelen en een feest bij de Consualia, waar de mannen hun vrouwen en kinderen mee naartoe mochten nemen. Tijdens dit festival ontvoerden de Romeinen de Sabijnse jonge maagden en overtuigden ze hen te trouwen. De mannen van het Sabijnse volk verklaarden onder leiding van Titus Tatius hierop de oorlog aan de Romeinen en keerden na enige tijd terug om hun dochters te halen. Tijdens deze strijd mengden de Sabijnse vrouwen zich in het conflict onder leiding van Romulus' vrouw Hersilia, om een nederlaag aan de kant van de Sabijnen te voorkomen: "They parted the angry combatants; they besought their fathers on the one side, their husbands on the other, to spare themselves the curse of shedding kindred blood. 'We are mothers now,' they cried; 'our children are your sons – your grandsons: do not put on them the stain of parricide. If our marriage (...) is hateful to you, turn your anger against us. We are the cause of strife; on our account our husbands and fathers lie wounded or dead, and we would rather die ourselves than live on either widowed or orphaned.'" Hierna sloten de Romeinen en Sabijnen vrede en verenigden zich onder één bewind.¹⁷⁰

De ontvoering van de Sabijnse vrouwen, evenals de verzoening van de Romeinen en de Sabijnen, is door verschillende vijftiende-eeuwse schilders vertaald naar bruidskisten en *spalliere*. Enkele panelen met dit onderwerp die bewaard zijn gebleven zijn die van Jacopo del Sellaio en de Meester van Marradi (zie afbeelding 23, 24 en 26). De panelen van de Meester van Marradi zijn wat groter dan de gebruikelijke *cassoni*-panelen en lijken daarom *spalliere*, maar de sporen van sleutelgaten aan de achterzijde van beide panelen wijzen erop dat ze bedoeld waren voor bruidskisten.¹⁷¹



Afb. 24: Meester van Marradi, *De verzoening van de Sabijnse vrouwen*, ca. 1470, Harewood House, Leeds



Afb. 23: Meester van Marradi, *De verkrachting van de Sabijnse vrouwen*, ca. 1470, Harewood House, Leeds

¹⁷⁰ Livius 1960 (zie noot 116), pp. 27-32.

¹⁷¹ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 100.

Op *De verkrachting van de Sabijnse vrouwen* van de Meester van Marradi (afbeelding 23) is rechts op het paneel het feest te zien, waar enkele acrobaten optreden voor koning Romulus. In het midden van het paneel worden de Sabijnse vrouwen ontvoerd door de Romeinen en links zien we een gevecht tussen de Romeinse en Sabijnse mannen. Het verhaal moet hier dus van rechts naar links ‘gelezen’ worden. Volgens Campbell wordt over het andere paneel van de Meester van Marradi (afbeelding 24) gespeculeerd dat deze de onthouding van Scipio Africanus zou uitbeelden, om zo zijn deugdzame gedrag te contrasteren met het Romeinse geweld. Volgens Campbell is het echter aannemelijker dat de verzoening van de Romeinen en de Sabijnen hier is afgebeeld, omdat er in de huwelijksvoltrekking links op het paneel een man te zien is, terwijl Scipio Africanus in de literatuur wordt beschreven als een jongeman.¹⁷² Erg steekhoudend is dit argument echter niet, aangezien Scipio Africanus op het paneel van Giovanni di Ser Giovanni (zie afbeelding 25) niet als een jongen, maar als een bebaarde man is weergegeven.

Campbell draagt daarnaast echter nog een ander argument aan om de voorstelling op dit paneel te identificeren als de verzoening van de Romeinen en de Sabijnen, namelijk dat er veel vrouwen met hun kinderen te zien zijn.¹⁷³ Hoewel er inderdaad veel vrouwen op het paneel vertegenwoordigd zijn, zijn er echter maar drie kinderen te zien. Toch zou wel gesteld kunnen worden dat het hier om de Romeinen en Sabijnen gaat omdat op de linkerhelft van het paneel twee groepen gewapende ruiters tegenover elkaar staan, van elkaar gescheiden door een huwelijksceremonie waar vooral vrouwen bij aanwezig zijn. In het verhaal van de Romeinen en de Sabijnen staat de strijd tussen twee volken veel meer centraal dan in het verhaal over de onthouding van Scipio Africanus, dus het lijkt aannemelijk dat het hier om eerstgenoemde gaat.



Afb. 25: Giovanni di Ser Giovanni, *Triomf van Scipio Africanus*, ca. 1470, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota

Het verhaal van de Sabijnse vrouwen droeg vooral voor vrouwen een boodschap in zich. Een Florentijnse bruid kon van dit verhaal leren dat een goede vrouw kinderen moest baren en dat door het huwelijk vijanden konden worden samengebracht.¹⁷⁴ De nadruk op voortplanting valt volgens Musacchio te verklaren doordat de populatie van Florence in de vijftiende eeuw

¹⁷² Campbell 2009 (zie noot 1), p. 102.

¹⁷³ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 102.

¹⁷⁴ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 104; Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 149-150; Tinagli 1997 (zie noot 13), p. 29.

aanzienlijk was geslonken door de pest. Kortom: net als voor de Sabijnse vrouwen was het voor Florentijnse bruiden van groot belang om kinderen voort te brengen, waarmee zowel de familie als de staat geholpen zou worden. Zo benadrukte het verhaal de identiteit van een vrouw als echtgenote en moeder.¹⁷⁵ Net als bij Lucretia speelt dus ook hier zelfopoffering ten goede van de familie en de staat een grote rol.

Volgens Campbell, Musacchio en Tinagli kan het verhaal als een voorbeeld van vrouwelijke onderdanigheid en passiviteit worden beschouwd.¹⁷⁶ De Sabijnse vrouwen worden immers gedwongen te trouwen met de Romeinse mannen en kinderen voort te brengen om de Romeinse bevolking te vergroten. Zelf hebben ze hier geen zeggenschap in. Is deze interpretatie echter wel juist? Hoewel de Sabijnse vrouwen inderdaad gedwongen worden te trouwen, krijgen ze later in het verhaal juist wel een stem en de mogelijkheid om politieke invloed uit te oefenen, zoals Baskins stelt.¹⁷⁷ De Sabijnse vrouwen maken in dit verhaal onafhankelijk van hun echtgenoten een keuze die grote invloed heeft voor zowel het Romeinse als het Sabijnse volk. Deze belangrijke en invloedrijke keuze is niet gemaakt door een mannelijk, maar door een vrouwelijk leider, namelijk Hersilia. De vrouwen offeren zichzelf weliswaar op ten goede van hun familie en volk, maar de keuze hiertoe hebben ze zelf gemaakt en is in feite in strijd met de keuze van de mannen, die wilden overgaan tot oorlog. Toch accepteren de mannen deze keuze zonder ook maar een woord te zeggen en verzoenen ze zich met de Sabijnen. Robert Janson-La Palme stelt in zijn recensie van Baskins boek *Cassone painting, humanism, and gender in early modern Italy* echter de vraag waarom mannen een paneel zouden bestellen met een verhaal dat tegen mannelijke dominantie over vrouwen ingaat. Hij is dan ook van mening dat Baskins' argumenten ongeloofwaardig zijn.¹⁷⁸

Hoewel dit een terechte vraag is van Janson-La Palme, valt voor beide interpretaties iets te zeggen. Het lijkt namelijk per paneel te verschillen welke interpretatie van het verhaal gevolgd wordt: de onderdanige, passieve vrouw of juist de onafhankelijke vrouw die invloed weet uit te oefenen. In *De verzoening van de Sabijnse vrouwen* (zie afbeelding 24) zijn de mannen duidelijk in actie weergegeven, terwijl de vrouwen stilstaan met hun kinderen in de armen. In dit paneel staan de vrouwen niet centraal en worden ze passief weergegeven, terwijl de mannen in actie op hun paarden zitten en hoger dan de vrouwen zijn afgebeeld. In *De verzoening van de Romeinen en de Sabijnen* (zie afbeelding 26) vormen de vrouwen echter het middelpunt van het tafereel. We zien de vrouwen letterlijk in actie: zowel bij het Romeinse als bij het Sabijnse kamp praten vrouwen op de mannen in, met hun kinderen in de armen. De vraag waarom mannen een

¹⁷⁵ Musacchio 2008 (zie noot 1), pp. 150-151.

¹⁷⁶ Tinagli 1997 (zie noot 13), pp. 29-31 en C. Campbell, 'Revaluing dress in history paintings for Quattrocento Florence', in: G. Neher en R. Shepherd e.a. (red.), *Revaluing Renaissance Art*, Aldershot 2000, p. 139; Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 151.

¹⁷⁷ Baskins 1998 (zie noot 5), p. 121.

¹⁷⁸ R.J.H. Janson-La Palme, 'Painting and sculpture for the Tuscan household', *Renaissance Quarterly* 54 (2001), nr. 2 (zomer), p. 578.

paneel zouden bestellen dat juist ingaat tegen hun dominante rol, blijft vooralsnog echter onbeantwoord.

Hoewel het verhaal over de Sabijnse vrouwen volgens Musacchio een boodschap in zich droeg voor zowel mannen als vrouwen, lijkt het verhaal toch vooral op vrouwen gericht. Volgens Musacchio konden mannen van dit verhaal leren dat de toekomst van de stad altijd voorop moest staan, net zoals de Romeinen de toekomst van hun stad voorop stelden.¹⁷⁹ In hoofdstuk 2 zagen we ook al dat Alberti in zijn *I Libri Della Famiglia* benadrukte dat de man zijn familie en land moest bewaken.



Afb. 26: Jacopo del Sellaio, *De verzoening van de Romeinen en de Sabijnen*, eind 1480, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Het benadrukken van de positieve effecten van het huwelijk voor zowel individuen als de samenleving in dit verhaal lijkt passend voor het vijftiende-eeuwse Florence, waarin het als de plicht van iedere burger werd beschouwd om te trouwen. Zo konden twee complexe familienetwerken met elkaar verbonden worden, net zoals het huwelijk de Romeinen en de Sabijnen samenbracht. Het voortbrengen van nageslacht is een belangrijk aspect van het verhaal. Voortplanting was ook in het vijftiende-eeuwse Florence een belangrijke taak van de vrouw. Kinderen waren immers nodig om de populatie van de door de pest geteisterde stad te vergroten, net zoals Rome de kinderen van de Sabijnse vrouwen nodig had om te blijven bestaan. Zoals reeds besproken zien Campbell, Musacchio en Tinagli het verhaal als voorbeeld van vrouwelijke onderdanigheid en passiviteit, terwijl volgens Baskins de Sabijnse vrouwen in dit verhaal juist politieke invloed uitoefenden en zo toch enige zeggenschap hadden. Indien de eerste interpretatie van het verhaal gevolgd wordt, komt dit overeen met de vijftiende-eeuwse opvattingen over de vrouw. Zij moest immers altijd gehoorzamen aan haar vader of man en mochten over het algemeen zelf geen beslissingen nemen. Zoals Rosenthal in hoofdstuk 2 aantoonde waren er uiteraard uitzonderingen en had een enkele vrouw wel de mogelijkheid om zelfstandig beslissingen te nemen, maar vrouwen hadden vrijwel nooit de macht om politieke invloed uit te oefenen. Indien echter de laatste interpretatie van het verhaal gevolgd wordt, komt

¹⁷⁹ Musacchio 2008 (zie noot 1), p. 150.

dit aspect niet overeen met de heersende opvattingen. Indien een soortgelijke situatie zoals tussen de Romeinen en de Sabijnen zich zou hebben voorgedaan in Florence, diende een vrouw naar haar man te luisteren. Dus als hij voor oorlog koos, dan zou er oorlog komen. Het zou vrij onwaarschijnlijk zijn dat een groep vrouwen een invloedrijke beslissing zou nemen waar de mannen zich zonder meer bij zouden neerleggen.

Conclusie

In deze master thesis heb ik geprobeerd overzichtelijk te maken wat er tot nog toe bekend is over *cassoni* en *spalliere* en aan te tonen welke discussies er leven onder wetenschappers die zich bezighouden met deze onderwerpen. In het eerste hoofdstuk is aan bod gekomen wat *cassoni* en *spalliere* zijn, welke verschillen er bestaan tussen de twee types panelen en wat hun functie was in de vijftiende-eeuwse Florentijnse samenleving. In hoofdstuk twee zijn de eigentijdse opvattingen met betrekking tot de man, vrouw en het huwelijk besproken. In hoofdstuk drie stond centraal welke thema's en verhalen het populairst waren om op *cassoni* en *spalliere* af te beelden en op welke literaire bronnen deze gebaseerd waren. Ten slotte zijn in hoofdstuk vier de verhalen van Lucretia, Scipio Africanus, Alexander de Grote en de Sabijnse vrouwen besproken. Hierbij heb ik de mogelijke betekenissen van deze verhalen voor zowel man als vrouw besproken en getracht aan te tonen in hoeverre het getoonde gedrag overeenkwam met de vijftiende-eeuwse realiteit.

In de introductie haalde ik Baskins en Tinagli aan als voorbeelden van auteurs die diepgaand onderzoek hebben verricht naar de instructieve functie van deze vijftiende-eeuwse panelen. Zowel Baskins als Tinagli benadrukken hierbij echter dat de verhalen op deze panelen vooral een ideaalbeeld toonden aan bruiden en niet de realiteit beschreven. Uit het onderzoek dat ik gedaan heb naar de verhalen van Lucretia, Scipio Africanus, Alexander de Grote en de Sabijnse vrouwen, waarbij ik niet alleen naar de mogelijke betekenissen voor de vrouw maar ook naar die voor de man heb gekeken, is echter gebleken dat het getoonde gedrag op de panelen voor een groot deel overeenkomt met vijftiende-eeuwse Florentijnse opvattingen. Voor de bruidegom werden eigenschappen en kwaliteiten als moed, kracht, zelfbeheersing, superioriteit en zorg dragen voor de familie en de staat geïllustreerd, terwijl voor de bruid vooral kuisheid, onderdanigheid, vruchtbaarheid, zelfopoffering, toewijding aan de man en het verrichten van deugdzame taken werden getoond. Toch is uit de voorbeelden van Lucretia en de Sabijnse vrouwen ook gebleken dat een alternatieve interpretatie mogelijk is, waarbij deze vrouwen zelfstandig keuzes maakten die van invloed waren op de politiek, iets wat volgens de meeste auteurs vrijwel ondenkbaar was in het vijftiende-eeuwse Florence. In hoofdstuk 3 is echter gebleken dat er ook auteurs zijn die tegen dit beeld van de gedomineerde, ondergeschikte vrouw in gaan. Zo proberen Kuehn en Rosenthal aan te tonen dat vrouwen lang niet zo gedomineerd waren als vaak wordt aangenomen en dat er ruimte was voor eigen keuzes.

Tegelijkertijd bleken in sommige panelen juist ook bepaalde aspecten van het verhaal uit de oorspronkelijke, literaire bron weggelaten, waardoor het verhaal op de *cassone* of *spalliera* aansloot bij de Florentijnse opvattingen. Zo toont Botticelli's *De tragedie van Lucretia* niet dat Lucretia een brief naar haar vader en echtgenoot schreef waarin ze haar gedwongen overspel

opbiechtte en beeldt de Meester van Marradi's *De verzoening van de Sabijnse vrouwen* de Sabijnse vrouwen uit als passieve bijstanders, in plaats van actieve figuren die zorgden voor een verzoening tussen twee volken. Dit valt te verklaren doordat de schilders zich vermoedelijk baseerden op moderne bewerkingen van deze klassieke verhalen. Zo is in hoofdstuk 3 gebleken dat Boccaccio in zijn invloedrijke *De mulieribus claris*, waar ook het verhaal van Lucretia in is opgenomen, vrouwelijke tekortkomingen en mannelijke deugden benadrukte. Deze kleine, maar betekenisvolle aanpassingen van het oorspronkelijke verhaal, waardoor het beter aansloot bij de vijftiende-eeuwse samenleving, zijn van invloed geweest op schilders van panelen en tonen aan dat *cassoni* en *spalliere* zeker niet alleen instructief waren, maar voor een groot deel de realiteit beschreven.

Gedurende dit onderzoek is duidelijk geworden dat er niet slechts één betekenis schuilt in de verhalen op vijftiende-eeuwse *cassoni* en *spalliere*, maar dat meerdere interpretaties mogelijk zijn. Zoals ook Campbell benadrukt bevatten de panelen vele details, spannende of romantische scènes en mooie landschappen, waardoor ieder die ernaar keek zelf kon kiezen wat hem of haar het meeste aansprak uit al deze visuele mogelijkheden.¹⁸⁰ Uiteraard moet in gedachten gehouden worden dat het hier om ideaalbeelden gaat, zoals Baskins en Tinagli betogen, maar de panelen moeten daardoor niet los gezien worden van de samenleving waarin ze zijn ontstaan. Gebleken is immers dat het getoonde gedrag voor zowel man als vrouw voor een groot deel toch overeenkwam met de geldende opvattingen in het vijftiende-eeuwse Florence, waardoor de panelen wellicht meer de tijdsgeest reflecteerden dan door sommige auteurs wordt aangenomen. In hoeverre de panelen ook daadwerkelijk van invloed waren op een echtpaar is echter niet te zeggen. Daardoor zal de interpretatie van vijftiende-eeuwse panelen vermoedelijk altijd een punt van discussie blijven tussen auteurs en blijft er nog veel ruimte open voor verder onderzoek.

¹⁸⁰ Campbell 2009 (zie noot 1), p. 34.

Bronnenlijst

Literat(1445-1510) *uur*

- Ajmar-Wollheim, M. & Dennis, F., *At home in Renaissance Italy*, tent.cat. Victoria and Albert Museum, Londen, 2006.
- Alberti, L.B., *I Libri Della Famiglia*, vertaald door Renée Neu Watkins, Columbia 1969.
- Alighieri, D., *The Divine Comedy, vol. I: Inferno*, vertaald en met een introductie door Mark Musa, Harmondsworth, Middlesex 1984.
- Barriault, A.B., *Spalliera paintings of Renaissance Tuscany: fables of poets for patrician homes*, University Park 1994.
- Baskins, C.L., *Cassone painting, humanism and gender in early modern Italy*, Cambridge 1998
- Baskins, C.L., 'La festa di Susanna: virtue on trial in Renaissance sacred drama and painted wedding chests', *Art History* 14 (1991), pp. 329-344.
- Baskins, C.L. e.a. (red.), *The triumph of marriage: painted cassoni of the Renaissance*, tent.cat. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008.
- Bayer, A. e.a. (red.), *Art and love in Renaissance Italy*, tent. cat. Metropolitan Museum of Art, New York, 2008.
- Boccaccio, G., *Mijn liefde wordt gekweld door duizend plagen: de beste verhalen uit de Decamerone*, geselecteerd door Tom Naegels, vertaald door Frans Denissen, Antwerpen 1997.
- Boccaccio, G., *Famous Women*, vertaald door Virginia Brown, Londen 2011.
- Brucker, G., *Giovanni and Lusanna: love and marriage in Renaissance Florence*, Berkeley 1986.
- Campbell, C., 'Revaluating dress in history paintings for Quattrocento Florence', in: Neher, G. en Shepherd, R. e.a. (red.), *Revaluating Renaissance Art*, Aldershot 2000, pp. 137-43.
- Campbell, C., 'Lorenzo Tornabuoni's *History of Jason and Medea* series. Chivalry and classicism in 1480s Florence', *Renaissance Studies* 21 (2007), nr. 1 (februari), pp. 1-19.
- Campbell, C., *Love and marriage in Renaissance Florence: the Courtauld wedding chests*, Londen 2009.
- Campbell, G., *The Grove Encyclopedia of Decorative Arts* (volume 1), Oxford University Press 2006.
- Cohen, E.S., 'No longer virgins: self-presentation by young women in late Renaissance Rome', in: Migiel, M. en Schiesari, J. e.a. (red.), *Refiguring woman: perspectives on gender and the Italian Renaissance*, Ithaca 1991, pp. 169-191.

- Davis, R.C., 'The geography of gender in the Renaissance', in: Brown, J.C. en Davis, R.C. e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, pp. 19-38.
- Donaldson, I., *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford 1982.
- Franklin, M., *Boccaccio's heroines: power and virtue in Renaissance society*, Aldershot 2006.
- Gilson, S.A., *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge 2005.
- Graziosi, M., 'Women and criminal law: the notion of diminished responsibility in Prospero Farinaccio (1544-1618) and other Renaissance jurists', in: Panizza, L. e.a. (red.), *Women in Italian Renaissance culture and society*, Oxford 2000, pp. 166-181.
- Hall, J., *Hall's iconografisch handboek*, Leiden 1992.
- Hughes, G., *Renaissance Cassoni. Masterpieces of Early Italian Art: Painted Marriage Chests 1400-1550*, Londen 1997.
- Janson-La Palme, R.J.H., 'Painting and sculpture for the Tuscan household', *Renaissance Quarterly* 54 (2001), nr. 2 (zomer), pp. 573-590.
- Jed, S., *Chaste thinking. The rape of Lucretia and the birth of humanism*, Bloomington/Indianapolis 1989.
- Jed, S.H., 'Chastity on the Page: A Feminist Use of Paleography', in: M. Migiel en J. Schiesari e.a. (red.), *Refiguring Woman*, New York 1991, pp. 114-130.
- Klapisch-Zuber, C., *Women, family and ritual in Renaissance Italy*, Chicago 1985.
- Kolsky, S., *The ghost of Boccaccio: writings on famous women in Renaissance Italy*, Turnhout 2005.
- Kuehn, T., 'Understanding gender inequality in Renaissance Florence: personhood and gifts of maternal inheritance by women', *Journal of Women's History* 8 (1996), nr. 2 (zomer), pp. 58-80.
- Livius, T., *The early history of Rome*, vertaald door Aubrey de Sélincourt, Edinburgh 1960.
- Maximus, V., *Valerius Maximus. Memorable doings and sayings*, vertaald door D.R. Shackleton Bailey, Cambridge 2000.
- Musacchio, J.M., *Art, marriage and family in the Florentine Renaissance palace*, New Haven 2008.
- Musacchio, J.M., 'The triumph of everyday life', in: C.L. Baskins e.a. (red.), *The triumph of marriage: painted cassoni of the Renaissance*, tent. cat. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, 2008, pp. 31-46.
- Ovidius Naso, P., *Ovidius Metamorphosen*, vertaald en toegelicht door M. D'Hane-Scheltema, Amsterdam 2009.

- Ovidius Naso, P., *Ovid's Fasti*, vertaald door Sir James George Frazer, Cambridge/Massachusetts 1967.
- Paolini, C., 'Chests', in: Ajmar-Wollheim, M. & Dennis, F. e.a. (red.), *At home in Renaissance Italy*, tent.cat. Victoria and Albert Museum, Londen, 2006, pp. 120-123.
- Paolini, C. e.a. (red.), *Virtù d'Amore: pittura nuziale del Quattrocento Fiorentino*, tent.cat. Galleria dell'Accademia, Florence, 2010.
- Petrarca, F., *Petrarch's Africa*, vertaald en geannoteerd door T.G. Bergin en A.S. Wilson, New Haven/Londen 1977.
- Plutarchus, *Plutarch's Lives: Demosthenes and Cicero, Alexander and Caesar, V. II*, vertaald door Bernadotte Perrin, Londen 1967.
- Pope-Hennessy, J. & Christiansen, K., 'Secular painting in 15th century Tuscany: birth trays, cassoni panels and portraits', in: *Metropolitan Museum of Art Bulletin* 38 (1980), nr. 1 (zomer), pp. 2-64.
- Ritchie, R., *De Renaissance: het ontwaken van de Europese cultuur*, Rijswijk 2005.
- Rocke, M., 'Gender and sexual culture in Renaissance Italy', in: J.C. Brown en R.C. Davis e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, pp. 150-170.
- Rosenthal, E., 'The position of women in Renaissance Florence: neither autonomy nor subjection', in: P. Denley en C. Elam e.a. (red.), *Florence and Italy. Renaissance studies in honour of Nicolai Rubenstein*, Londen 1988, pp. 369-382.
- Rubin, P.L., *Images and identity in 15th century Florence*, New Haven 2007.
- Schubring, P., *Cassoni, Truhen und Truhenbilder der Italienischen Frührenaissance: Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1915.
- Stivala, J., 'Death before dishonour!', *Eras* 13 (2011), nr. 1 (december), pp. 1-23.
- Strocchia, S.T., 'Gender and the rites of honour in Italian Renaissance cities', in: Brown, J.C. en Davis, R.C. e.a. (red.), *Gender and society in Renaissance Italy*, Londen 1998, pp. 39-60.
- Thornton, P., *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, Londen 1991.
- Tinagli, P., *Women in Italian Renaissance art: gender, representation, identity*, Manchester 1997.
- Tinagli, P., 'Womanly virtues in Quattrocento Florentine marriage furnishings', in: Panizza, L. e.a. (red.), *Women in Italian Renaissance culture and society*, Oxford 2000, pp. 265-284.
- Vasari, G., 'Dello, painter of Florence (1404-1453)', *The lives of the painters, sculptors and architects*, deel 1, vertaald door A.B. Hinds, Londen 1970.
- Vergilius Maro, P., *Aeneis*, vertaald door Maximiliaan August Schwartz, Amsterdam 1989.

- Watson, P., *The garden of love in Tuscan art of the early Renaissance*, Philadelphia 1979
- Witthoft, B., 'Marriage rituals and marriage chests in Quattrocento Florence', in: *Artibus & Historiae* 3 (1982), nr. 5, pp. 43-59.

Websites

- Bayer, A., 'Art and love in the Italian Renaissance', in: *Heilbrunn Timeline of History*, New York, The Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/arlo/hd_arlo.htm> (november 2008).
Geraadpleegd op 18 juni 2012.
- Krohn, D.L., 'Nuptial furnishings in the Italian Renaissance', in: *Heilbrunn Timeline of Art History*, New York, Metropolitan Museum of Art, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/nupt/hd_nupt.htm> (november 2008).
Geraadpleegd op 18 juni 2012.

Afbeeldingenlijst

- Afbeelding 1: Apollonio di Giovanni en Marco del Buono Giamberti, *Trebizonde cassone*, 1460, tempera, goud en zilver op hout, 100,3 x 195,6 x 83,5 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. Foto: Tufts University Magazine, <<http://www.tufts.edu/alumni/magazine/winter2009/features/marriage.html>>, geraadpleegd op 03-04-2012.
- Afbeelding 2: Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio en Zanobi di Domenico, *Nerli cassone*, 1472, tempera op hout, 212 x 193 x 76 cm, The Courtauld Gallery, Londen. Foto: Web Gallery of Art, <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/j/jacopo/sellaio/cassone.html>>, geraadpleegd op 22-05-2012.
- Afbeelding 3: Biagio di Antonio, Jacopo del Sellaio en Zanobi di Domenico, *Morelli cassone*, 1472, tempera op hout, 212 x 193 x 76 cm, The Courtauld Gallery, Londen. Foto: Web Gallery of Art, <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/j/jacopo/sellaio/cassone.html>>, geraadpleegd op 22-05-2012.
- Afbeelding 4: Toscaans, *cassone*, ca. 1430-1460, hout gedecoreerd met gesso en vergulding, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O81200/cassone-unknown/>>, geraadpleegd op 24-06-2012.
- Afbeelding 5: Toscaans, *cassone*, ca. 1561-1569, hout (deels verguld), afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O117789/cassone-unknown/>>, geraadpleegd op 24-06-2012.
- Afbeelding 6: Giovanni di Ser Giovanni, *Huwelijkskist, zogenoemde 'Cassone' of 'Forziere'*, ca. 1421-1486, tempera op paneel, 41,5 x 165 cm, Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. Foto: Statens Museum for Kunst, <<http://search.smk.dk/vark.asp?ObjectId=13201>>, geraadpleegd op 22-05-2012.

- Afbeelding 7: Pietro del Donzello, *Het vertrek van de Argonauten*, 1487, olieverf op paneel, 83,8 x 163,8 cm, The Mari-Cha Collection Ltd. Foto: Gescand uit Bayer, A., *Art and love in Renaissance Italy*, tent. cat. Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, p. 304.
- Afbeelding 8: Bartolomeo di Giovanni, *De Argonauten in Colchis*, 1487, tempera (?) en olieverf op paneel, 83,2 x 163,8 cm, The Mari-Cha Collection Ltd. Foto: Gescand uit Bayer, A., *Art and love in Renaissance Italy*, tent. cat. Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, p. 305.
- Afbeelding 9: Biagio di Antonio, *De verloving van Jason en Medea*, 1487, tempera op paneel, 83 x 163,4 cm, Musée des Arts Décoratifs, Parijs. Foto: Gescand uit Bayer, A., *Art and love in Renaissance Italy*, tent. cat. Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, p. 305.
- Afbeelding 10: Florentijns, detail van *Cassone met een toernooi-scene*, ca. 1455-56, cassone paneel, 38,1 x 130,2 cm, National Gallery, Londen. Foto: National Gallery, <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/italian-florentine-cassone-with-a-tournament-scene>>, geraadpleegd op 06-05-2012.
- Afbeelding 11: Giovanni di Ser Giovanni, *Adimari cassone*, ca. 1443-1450, tempera op paneel, afmetingen niet teruggevonden, Galleria dell'Accademia, Florence. Foto: Kimbell Art Museum, <http://www.kimbellart.org/artandlove/cassone_panel.asp>, geraadpleegd op 23-06-2012.
- Afbeelding 12: Pesellino, *Triomf van liefde, kuisheid en dood*, ca. 1488, tempera en goud op hout, 42,5 x 157,4 cm, Isabella Steward Gardner Museum, Boston. Foto: Isabella Steward Gardner Museum, <<http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3180>>, geraadpleegd op 14-05-2012.
- Afbeelding 13: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, ca. 1483, tempera op paneel, 83 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, <<http://www.museodelprado.es/educacion/educacion-propone/aniversarios-y-conmemoraciones/2010/v-centenario-de-la-muerte-de-botticelli/historia-de-nastagio-degli-onesti/>>, geraadpleegd op 14-05-2012.

- Afbeelding 14: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, ca. 1483, tempera op paneel, 82 x 138 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, <<http://www.museodelprado.es/educacion/educacion-propone/aniversarios-y-conmemoraciones/2010/v-centenario-de-la-muerte-de-botticelli/historia-de-nastagio-degli-onesti/>>, geraadpleegd op 14-05-2012.
- Afbeelding 15: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, ca. 1483, tempera op paneel, 83 x 142 cm, Museo del Prado, Madrid. Foto: Museo del Prado, <<http://www.museodelprado.es/educacion/educacion-propone/aniversarios-y-conmemoraciones/2010/v-centenario-de-la-muerte-de-botticelli/historia-de-nastagio-degli-onesti/>>, geraadpleegd op 14-05-2012.
- Afbeelding 16: Sandro Botticelli, *Nastagio degli Onesti*, ca. 1483, tempera op paneel, 83 x 142 cm, privécollectie. Foto: Museo del Prado, <<http://www.museodelprado.es/educacion/educacion-propone/aniversarios-y-conmemoraciones/2010/v-centenario-de-la-muerte-de-botticelli/historia-de-nastagio-degli-onesti/>>, geraadpleegd op 14-05-2012.
- Afbeelding 17: Paolo Schiavo, *Allegorie van de liefde*, 1440, tempera op paneel, 37,7 x 146,3 cm, Yale University Art Gallery, Yale. Foto: Yale University Art Gallery eCatalogue, <<http://ecatalogue.art.yale.edu/detail.htm?objectId=328>>, geraadpleegd op 23-06-2012.
- Afbeelding 18: Giovanni di ser Giovanni, *De belegering van Napels*, jaren 1460, tempera en goud op hout, 41,4 x 165,1 cm, Ringling Museum of Art, Sarasota. Foto: Ringling Museum of Art, <[http://emuseum.ringling.org/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/1/title-asc?t:state:flow=1ec69dbb-ca7d-468b-90b7-655c5b5e67e7](http://emuseum.ringling.org/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/1/title-asc?t:state:flow=1ec69dbb-ca7d-468b-90b7-655c5b5e67e7)>, geraadpleegd op 14-05-2012.
- Afbeelding 19: Florentijnse, *cassone* paneel met huwelijksscènes, ca. 1410, tempera en verguld gesso op paneel, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O17318/scenes-of-a-marriage-ceremony-cassone-panel-unknown/>>, geraadpleegd op 24-06-2012.

- Afbeelding 20: Sandro Botticelli, *De tragedie van Lucretia*, ca. 1500-1501, tempera op paneel, 83,8 x 176,8 cm, Isabella Steward Gardner Museum, Boston. Foto: Isabella Steward Gardner Museum, <http://www.gardnermuseum.org/collection/artwork/2nd_floor/raphael_room/the_tragedy_of_lucretia>, geraadpleegd op 22-05-2012.
- Afbeelding 21: Apollonio di Giovanni en Marco del Buono, *De onthouding van Scipio*, ca. 1463-1465, tempera op paneel, afmetingen niet teruggevonden, Victoria & Albert Museum, Londen. Foto: Victoria & Albert Museum, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O14938/the-continnence-of-scipio-oil-painting-apollonio-di-giovanni/>>, geraadpleegd op 23-06-2012.
- Afbeelding 22: Bernardo Rosselli, *De triomf van Alexander*, ca. 1485, verf, tempera en vergulding op paneel, 41,59 x 154,31 cm, Los Angeles County Museum of Art, The Phil Berg Collection, Los Angeles. Foto: Los Angeles County Museum of Art, <<http://collectionsonline.lacma.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=31557;type=101>>, geraadpleegd op 23-06-2012.
- Afbeelding 23: Meester van Marradi, *De verkrachting van de Sabijnse vrouwen*, ca. 1470, olieverf op paneel, afmetingen niet teruggevonden, Harewood House, Leeds. Foto: gescand uit Musacchio, J.M., *Art, marriage and family in the Florentine Renaissance palace*, New Haven 2008, p. 150.
- Afbeelding 24: Meester van Marradi, *De verzoening van de Sabijnse vrouwen*, ca. 1470, olieverf op paneel, 44,1 x 173,2 cm, Harewood House, Leeds. Foto: Art Tattler International, <<http://www.arttattler.com/archiverenaissancemarriage.html>>, geraadpleegd op 23-06-2012.
- Afbeelding 25: Giovanni di Ser Giovanni, *Triomf van Scipio Africanus*, ca. 1470, tempera en goud op paneel, 42,2 x 134,1 cm, The Jong and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota. Foto: Isabella Steward Gardner Museum, <http://www.gardnermuseum.org/collection/exhibitions/past_exhibitions/the_triumph_of_marriage?filter=exhibitions:3321>, geraadpleegd op 23-06-2012.

- Afbeelding 26: Jacopo del Sellaio, *De verzoening van de Romeinen en de Sabijnen*, eind 1480, tempera en goud op paneel, 60,3 x 170,8 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Foto: Philadelphia Museum of Art, <<http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102330.html>>, geraadpleegd op 23-06-2012.