

PARAGONE, PROPAGANDA EN 'PIETRE DURE'

Het materiaal van de beeldhouwer en
het Florentijnse paragonedebat in het midden van de zestiende eeuw



Benvenuto Cellini, *Perseus* (detail), 1545-54, brons, 320 cm, Loggia dei Lanzi, Florence.

PARAGONE, PROPAGANDA EN 'PIETRE DURE'

Het materiaal van de beeldhouwer en
het Florentijnse paragonedebat in het midden van de zestiende eeuw

BA Eindwerkstuk
Kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht
Begeleider: Prof. Dr. S. Dupré
M.C.F. Konings
3855511
15 juli 2016
woorden: 8735



SAMENVATTING

In het midden van de zestiende eeuw was de paragone tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst een actuele discussie onder de intellectuelen en kunstenaars in Florence. Een hoogtepunt in deze discussie waren de lezingen van Benedetto Varchi, adviseur van Cosimo I de' Medici en president van de Accademia Fiorentina. Varchi had voor zijn lezingen de mening van de Florentijnse schilders en de beeldhouwers in deze kwestie gevraagd en in zijn lezingen verwerkt.

In de vijftiende eeuw hadden intellectuelen en kunstenaars, onder wie Leon Battista Alberti en Leonardo da Vinci, de superioriteit van de schilderkunst bepleit. In de lezingen van Varchi blijkt de hoogste positie overgenomen te zijn door de beeldhouwkunst. De onderbouwing van de superioriteit van de beeldhouwkunst ten opzichte van de schilderkunst werd zowel door Varchi als door de beeldhouwers direct gerelateerd aan het materiaal van de beeldhouwkunst. Vanuit een filosofische invalshoek werd aangevoerd dat de inherente verbondenheid van vorm en materie ('sostanza') de beeldhouwkunst een beter middel maakte om de essentie van iets uit te beelden. Ook in de duurzaamheid ('eternita') van de beeldhouwkunst, die gedemonstreerd werd door de uit de klassieke oudheid overgeleverde sculpturen, onderscheidde de beeldhouwkunst zich van de schilderkunst. Bovendien werd de beeldhouwkunst als de moeilijkste kunstvorm ('difficultà') beschouwd, onder andere omdat de fysieke en mentale inspanning van het werken in het harde steen groter was dan die van het schilderen.

Zowel in de lezingen van Varchi als in de antwoorden van de kunstenaars klinkt het houthouwen uit harde steen, foutloos en uit één blok, als het ideaal van de beeldhouwkunst door. Mogelijk houdt dit verband met het belang van Cosimo I de' Medici om Michelangelo Buonarroti er toe te bewegen uit Rome terug te keren naar Florence. Benvenuto Cellini, een van de respondenten van Varchi, probeerde met de 'Perseus', die hij in opdracht van Cosimo maakte voor de Piazza della Signoria, dit ideaal te evenaren in de bronzen beeldhouwkunst. Ook de marmeren 'Ganymedes en de adelaar' die Cellini voor Cosimo maakte, is een demonstratie in beeldende vorm van in het paragone-debat gevoerde argumenten.

INHOUDSOPGAVE

SAMENVATTING	3
1. INLEIDING	5
2. DE PARAGONE	8
2.1 De oorsprong	8
2.2 De voorgeschiedenis in geschrift	9
2.3 De voorgeschiedenis in beeld	11
3. FLORENCE EN DE PARAGONE IN HET MIDDEN VAN DE ZESTIENDE EEUW.....	14
3.1 De status van het debat	14
3.2 Cosimo I de' Medici en de Accademia Fiorentina	16
3.3 De lezingen van Varchi en de kunstenaarsbrieven	17
4. DE ARGUMENTEN VOOR DE BEELDHOUWKUNST	19
4.1 In de republiek Venetië	19
4.2 De Florentijnse intellectuelen	19
4.3 De Florentijnse kunstenaars	20
5. DE BEELDHOUWKUNST IN DE PRAKTIJK	23
5.1 De monumentale vrijstaande figuur	23
5.2 Foutloos en uit één stuk	23
5.3 De Piazza della Signoria	25
6. HET MATERIAAL VAN DE MONUMENTALE VRIJSTAANDE FIGUREN	27
6.1 Brons en marmer	27
6.2 Brons of marmer	27
6.3 Kleur	30
7. CELLINI'S MONUMENTALE VRIJSTAANDE FIGUREN	31
7.1 Cellini's missie	31
7.2 Een marmeren Ganymedes	33
7.3 Een bronzen Perseus	34
8. CONCLUSIE	36
LITERATUUR	38
AFBEELDINGEN	43

1. INLEIDING

In 1571 vaardigde Cosimo I de' Medici een decreet uit waardoor de leden van de Accademia Fiorentina vrijgesteld werden van het tot dan toe verplichte lidmaatschap van de Florentijnse gildes. Hiermee werd de scheiding tussen het ambacht en de beeldende kunst bezegeld en werden de kunstenaars bevrijd van de beperkende regels van de gildes. Deze erkenning van de beeldende kunsten ging voor de kunstenaars gepaard met een aanspraak op een hogere sociale status.¹ Een belangrijke bijdrage aan de emancipatie van de beeldende kunsten en de autonomie van de kunstenaars werd geleverd door Benedetto Varchi, adviseur aan het hof van Cosimo I de' Medici en vanaf 1545 'console' (president) van Accademia Fiorentina. In 1547 gaf Varchi twee lezingen aan de leden van de Accademia Fiorentina waarin onder andere de relatieve verdiensten van de beeldhouwkunst en de schilderkunst aan de orde kwamen. Varchi blies nieuw leven in het debat over de rangorde van de kunsten dat reeds in de vijftiende eeuw een voorlopig hoogtepunt had gekend. Zijn lezingen reflecteerden de status van de theorievorming van de beeldende kunsten en bevorderden de verdere ontwikkeling daarvan. Nieuw was dat hij daarbij de input gevraagd had van een aantal prominente Florentijnse kunstenaars, wier argumentatie hij in zijn lezingen verwerkte.

Waar in de vijftiende eeuw onder aanvoering van Leon Battista Alberti en Leonardo da Vinci de schilderkunst als de meest nobele kunst werd beschouwd, werden in de zestiende eeuw uitgesproken argumenten naar voren gebracht ten faveure van de beeldhouwkunst. In Florence werd de beeldhouwkunst door intellectuelen als Varchi en Anton Francesco Doni superieur geacht aan de schilderkunst, terwijl in Venetië de schilderkunst traditioneel de hoogste status genoot. Beeldhouwkunst was in het midden van de zestiende eeuw een prominent element van de sociale en culturele structuur in Florence. De beeldhouwwerken op de Piazza della Signoria, waar het stadsbestuur zetelde, waren een uitgesproken referentie aan de historie van de stad en de culturele en politieke ambities van haar bestuur.² Ook de materialen van dergelijke publieke monumentale sculpturen kenden een waarde en betekenis die terug te voeren was tot de klassieke oudheid.

Aan de formele aspecten van de beeldhouwkunst die in de paragone een rol speelden is reeds eerder aandacht besteed. Er zijn bijvoorbeeld diverse studies gedaan naar het aspect van het meervoudige aanzicht, dat door de beeldhouwers werd gezien als een moeilijkheidsfactor die in

¹ Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the early modern state. The discipline of designo*, Cambridge 2000, p. 59.

² Sarah Blake McHam, 'Public Sculpture in Renaissance Florence', in: Sarah Blake McHam (red.), *Looking at Renaissance sculpture*, Cambridge 1998, p. 161.

de schilderkunst geen rol speelde.³ Voor zover bekend, zijn de paragone-argumenten van de respondenten van Varchi niet eerder bestudeerd voor wat het materiaal van de beeldhouwer betreft. In deze paper worden de materiële aspecten van de beeldhouwkunst bestudeerd. Er wordt een antwoord gegeven op de vraag welke rol het materiaal van de van de beeldhouwer speelde in de positionering van de beeldhouwkunst in het Florentijnse paragonedebat van het midden van de zestiende eeuw. Hiervoor wordt zowel gekeken naar contemporaine teksten waarin de paragone het onderwerp is, als naar de praktijk van de beeldhouwer. Beide worden onderzocht door middel van bestudering van de daarover gepubliceerde literatuur.

Toen Varchi in 1549 zijn lezingen publiceerde, voegde hij daar de brieven van de respondenten aan zijn rondvraag aan toe. Voor deze paper worden de lezing van Varchi over de paragone en de brieven van de kunstenaars bestudeerd. Gekeken wordt welke rol het materiaal van de beeldhouwer speelt in de argumentatie van de superioriteit van de beeldhouwkunst. Deze materiële aspecten worden vergeleken met de praktijk in het midden van de zestiende eeuw in Florence. Voor dit laatste dient het werk van Benvenuto Cellini, ook respondent van Varchi, als casus. De sculpturen van Cellini laten zien welke artistieke keuzes hij maakte en hoe die gerelateerd kunnen worden aan de kwesties die in de paragone aan de orde waren.

Historiografie

Over het paragonedebat is een groot corpus voorhanden. Aan het inzicht in de oorsprong en de voorgeschiedenis van het debat hebben Erwin Panofsky (1954) en Francis Ames-Lewis (2013) overzichtelijke bijdragen geleverd. Varchi's 'Due Lezzioni' werden in 1550 gedrukt in Florence. In 1962 werden ze opnieuw gedrukt en uitgegeven door Paola Barocchi.⁴ Leatrice Mendelsohn publiceerde in 1982 de veel geciteerde 'Due Lezzioni' waarin zij de lezingen in context plaatst en aandacht besteed aan de herkomst van Varchi's ideeën.⁵ Voor de bestudering van de primaire bronnen is gebruik gemaakt van de recente heruitgave en vertaling van de lezingen van Varchi en de brieven van de kunstenaars door Oskar Bätschmann en Tristan Weddigen (2013).⁶ De brief van Michelangelo aan Varchi heeft historisch gezien meer belangstelling gehad dan die van de andere respondenten en aan deze brief is dan ook een aantal aparte publicaties gewijd, waaronder die van Rudolf Preimesberger (2011) en David Summers (1981).⁷

³ Zie bijvoorbeeld Emilie Passignat, 'Twisting marble. Observations on the Figura Serpentinata and its applications', in: Sébastien Clerbois en Martina Droth (red.), *Revival and Invention. Sculpture through its material histories*, Oxford 2010, pp. 121-144 en Lars Olof Larsson, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus*, Stockholm 1974.

⁴ Paola Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma* vol. 1, Bari 1960-62.

⁵ Leatrice Mendelsohn, *Benedetto Varchi's 'Due Lezzioni' and cinquecento art theory*, Michigan 1982.

⁶ Benedetto Varchi, *Paragone. Rangstreit der Künste*, opnieuw uitgegeven, ingeleid, vertaald en becommentarieerd door Oskar Bätschmann en Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

⁷ Rudolf Preimesberger, *Paragons and paragone*, Los Angeles 2011 en David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981.

De bestudering van het materiaal van de beeldhouwkunst heeft in de afgelopen vijftwintig jaar een groeiende belangstelling gekend. Bronnen van het eerste uur zijn ‘Sculpture. Processes and principles’ van Rudolf Wittkower (1977) en ‘The materials of sculpture’ van Nicholas Penny (1993).⁸ Van de meer recente publicaties bevatten de bundels van Kelley Helmstutler Di Dio (2015) en Sébastien Clerbois en Martina Droth (2010) nuttige bijdragen.⁹ Het beeldhouwwerk van Benvenuto Cellini is door Michael Cole (2002) beschreven in relatie tot het paragonedebat in ‘Cellini and the principles of sculpture’.¹⁰ Ook de artikelen in ‘Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert’ (2003) hebben bijgedragen tot het inzicht in de praktijk van de beeldhouwkunst in relatie tot de theoretische paragonediscussie.¹¹

Opbouw van de paper

Een aantal van de argumenten die in de zestiende eeuw naar voren werden gebracht, kwam al in de vijftiende eeuw in traktaten en dialogen aan de orde. Hoofdstuk twee behandelt de oorsprong van de paragone en de voorgeschiedenis ervan in de vijftiende eeuw. Hierbij ligt de nadruk op twee prominente centra in het paragonedebat: Florence en Venetië. In hoofdstuk drie en vier wordt de status van het paragonedebat in het midden van de zestiende eeuw in Florence beschreven. Daartoe wordt in hoofdstuk drie de culturele en politieke context van de Florentijnse discussie geschetst en wordt in hoofdstuk vier het debat inhoudelijk toegelicht. Hier worden de argumenten voor de superioriteit van de beeldhouwkunst uit de lezingen van Varchi en de kunstenaarsbrieven geanalyseerd. Hoofdstuk vijf gaat in op de vraag wat er in het kader van de argumenten in dit debat werd verstaan onder het begrip beeldhouwkunst. Hoofdstuk zes is gewijd aan het materiaal van deze beeldhouwkunst en de waarde en betekenis die daaraan werd toegekend in de zestiende eeuw. Tot slot komt in hoofdstuk zeven het werk van Cellini aan de orde.

⁸ Rudolf Wittkower, *Sculpture. Processes and principles*, Londen 1977 en Nicholas Penny, *The materials of sculpture*, New Haven/Londen 1993.

⁹ Kelley Helmstutler Di Dio (red.), *Making and moving sculpture in early modern Italy*, Franham/Burlington 2015 en Clerbois 2010 (zie noot 3).

¹⁰ Michael W. Cole, *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge 2002.

¹¹ Alessandro Nova en Anna Schreurs (red.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Keulen/Weimar/Wenen 2003.

2. DE PARAGONE¹²

2.1 De oorsprong

Het paragonedebat van de renaissance kent zowel wat vorm als inhoud betreft zijn oorsprong in de klassieke oudheid. In de vijfde eeuw voor Christus ontstond een literair genre dat het fenomeen competitie tot onderwerp had. Het betrof hier niet zozeer een strijd tussen goed en kwaad, maar een competitie om de superioriteit tussen twee relatieve waarden. Deze waarden konden van alles zijn, van de deugd en het genoegen, tot de kok en de banketbakker. De competitie hoefde niet een eenduidige winnaar te kennen, maar kon in een redelijk compromis eindigen of zelfs in een verzoening.¹³

De beeldhouwkunst en de schilderkunst zijn niet altijd een geschikt onderwerp bevonden voor een dergelijk debat. De vroegste verslagen van artistieke competitie en debatten over de status van de kunstenaar dateren uit de tijd van Homerus en Hesiodus (achtste eeuw voor Christus).¹⁴ Toen Plato in circa 380 voor Christus in zijn dialoog 'Politeia' ('De Staat') de nabootsing van de waarneembare werkelijkheid ('mimesis') en daarmee ook de beeldende kunsten had verworpen, werden deze uitgesloten als onderwerp van het filosofische debat.¹⁵ Plato's leerling Aristoteles zag in de nabootsing van elementen uit de natuur echter een middel om de universele waarheid te openbaren.¹⁶ Hierdoor veranderden de ideeën over 'mimesis' grondig en werden de beeldende kunsten een acceptabel onderwerp.¹⁷ In de Middeleeuwen bleef de literaire vorm bestaan, maar ook toen verdwenen de beeldende kunsten weer van het strijdtoneel. Zodra de schilderkunst en de beeldhouwkunst waren gedegradeerd tot 'artes mechanicae', was ook hun onderlinge competitie niet langer interessant.¹⁸

¹² De term 'paragone' (letterlijk: vergelijking) werd pas in de negentiende eeuw voor het eerst direct gebruikt om het debat tussen de beeldende kunsten aan te duiden. Guglielmo Manzi deed dat in zijn uitgave van de 'Trattato della Pittura' van Leonardo da Vinci. In de zestiende eeuw werd de term slechts in algemene zin gebruikt in kunsttheoretische traktaten.

¹³ Erwin Panofsky, *Galileo as a critic of the arts*, Den Haag 1954, p. 1.

¹⁴ Joris van Gastel, Yannis Hadjinicolaou en Markus Rath (red.), *Paragone als Mitstreit*, Berlijn 2014, p. 35.

¹⁵ Plato, *Republic*, boek X:596-599, vertaald door Chris Emlyn Jones en William Preddy, Loeb Classical Library 276, vol II: books 6-10, Harvard 2013. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/plato_philosopher-republic/2013/pb_LCL276.391.xml (6 juli 2016). De kunstenaar krijgt in Plato's 'Staat' slechts een derderangs plaats toegewezen omdat hij niet in staat is het ware, Goddelijke Idee na te bootsen.

¹⁶ Aristotle, *Poetics*, vertaald door Stephen Halliwell, Loeb Classical Library 199, vol. XXIII, Harvard 1995. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/aristotle-poetics/1995/pb_LCL199.29.xml?rskey=1Dp9N5&result=32 (11 juli 2016).

¹⁷ In de derde eeuw na Christus schreef Philostratus de Oudere bijvoorbeeld in zijn inleiding tot de 'Imagines' dat de schilderkunst meer kan bereiken dan de beeldhouwkunst omdat het kleur kan gebruiken. Zie Philostratus the Elder, *Imagines*, boek I:1 Introduction, vertaald door Arthur Fairbanks, Loeb Classical Library 256, Harvard 1931. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/philostratus_elder-imagines_book_i_introduction/1931/pb_LCL256.3.xml?result=41&rskey=Lovath (6 juli 2016).

¹⁸ Panofsky 1954 (zie noot 13), p. 2. Onder de 'artes mechanicae' vielen de weverij/kleermakerij, de landbouw, de architectuur/metselarij, de vechtkunst/jacht, de handel, het koken en de smederij/metallurgie. De zeven vrije kunsten waren de grammatica, de dialectiek/logica, de retoriek, de rekenkunde, de geometrie, de muziek/harmonieleer en de kosmologie.

2.2 De voorgeschiedenis in geschrift

In de vijftiende eeuw werd in Italië de vergelijking tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst een onderwerp van enige importantie onder intellectuelen en kunstenaars.¹⁹ Van belang hierbij was het idee dat de schilderkunst en de beeldhouwkunst een legitieme claim hadden om geaccepteerd te worden als 'artes liberales'. Deze claim was gebaseerd op de voor het kunstenaarsvak benodigde kennis en theorie. Cennino Cennini stelt in zijn 'Il Libro dell'Arte' uit circa 1400 dat de schilderkunst een bezigheid is waarvoor een theoretische basis en een vaardige hand nodig zijn. Met de kennis die hij heeft, kan de schilder, net als de dichter, naar eigen creatief inzicht dingen vormgeven en afbeelden.²⁰ De noodzaak van kennis en theorie wordt ook door Leon Battista Alberti benadrukt in 'De Pictura' uit 1435.²¹ Alberti beoogde aan te tonen dat de beeldende kunsten in eerste plaats een mentale en intellectuele activiteit waren en had zich tot doel gesteld om de theoretische basis te leggen voor zowel de schilderkunst, de beeldhouwkunst als de architectuur.²² Ames-Lewis stelt dat geschriften zoals die van Alberti soms laten zien dat in die tijd werd erkend dat de schilderkunst en de beeldhouwkunst de hogere status van vrije kunsten verdienden. Met name 'De Pictura' zorgde ook voor de bevordering van deze erkenning.²³

Alberti stelt dat de schilderkunst en de beeldhouwkunst aan elkaar gerelateerde kunsten zijn omdat ze gevoed worden door dezelfde 'genius'.²⁴ De schilderkunst zag hij echter als superieur aan de beeldhouwkunst en als meester van alle kunsten. De regels en de kunst van de schilder waren volgens Alberti leidend voor de beeldhouwer.²⁵ De beeldhouwkunst werd in deze periode echter superieur geacht aan de schilderkunst omdat de beeldhouwkunst diende als voorbeeld en model voor de schilderkunst.²⁶ Schilders waren voor het bestuderen van het menselijk lichaam afhankelijk van bijvoorbeeld de gebeeldhouwde torso. Alberti beoogde de balans te herstellen,

¹⁹ Francis Ames-Lewis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven/Londen 2013⁴ (2000), p. 142.

²⁰ Cennino Cennini, *Het handboek van de kunstenaar. Il Libro dell'Arte*, vertaald door Hendrik van den Bossche en Hilde Theuns, Antwerpen 2003³ (2001), p. 32. 'Il Libro dell'Arte' wordt niet gerekend tot de kunstfilosofische literatuur, maar wordt beschouwd als een technisch handboek voor de kunstenaar.

²¹ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, vertaald en becommentarieerd door Rocco Sinigalli, Cambridge 2011, p. 43. Zie <http://ebooks.cambridge.org.proxy.library.uu.nl/ebook.jsf?bid=CB09780511782190> (6 juli 2016).

²² Wittkower 1977 (zie noot 8), pp. 79-80.

²³ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), p. 141.

In de jaren dertig van de vijftiende eeuw schreef Alberti 'De Statua'. Hierin laat Alberti zich echter niet uit over de verdiensten van de beeldhouwkunst. Het traktaat wordt over het algemeen beschouwd als een technische verhandeling. Zie Wittkower 1977 (zie noot 8), p. 80 en Leon Battista Alberti, *On painting and on sculpture. The latin texts of De pictura and De Statua*, vertaald en becommentarieerd door Cecil Grayson, Londen 1972, pp 117-139. Ook het circa 1450-55 gepubliceerde 'I Commentarii' van de beeldhouwer Lorenzo Ghiberti bevat geen paragonelementen. Zie Lorenzo Ghiberti, 'I Commentarii', vertaald door Elizabeth Gilmore Holt in: *A documentary history of art. The Middle Ages and the Renaissance* vol. 1, New York/Princeton 1957, pp. 151-67.

²⁴ Alberti 2011 (zie noot 21), boek 2-27, p. 48.

²⁵ Alberti 2011 (zie noot 21), boek 2-26, pp. 45-6.

²⁶ Ames Lewis 2013 (zie noot 19), p. 143. Deze motivatie zou Benvenuto Cellini in de zestiende eeuw herhalen in zijn brief aan Varchi. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 273.

voegde daarom in zijn traktaat het competitieve aspect toe en stelde de schilderkunst boven de beeldhouwkunst.²⁷ Alberti prefereerde de schilderkunst boven de beeldhouwkunst omdat de 'genius' van de schilder zich toegedeed op iets extreem moeilijks.²⁸ In de schilderkunst kon een tafereel weergegeven worden alsof het door een venster werd gezien.²⁹ Doordat de schilder daarbij gebruik maakte van contouren, compositie en kleur, was hij het best in staat om een complexe 'istoria' in al haar aspecten weer te geven. De leer van het perspectief voorzag in de benodigde theoretische grondslag om dit goed ten uitvoer te brengen.

Behalve intellectuelen als Alberti, namen ook de kunstenaars zelf soms de pen ter hand. In het 'Libro Architetonico' (circa 1460-64) van de architect en beeldhouwer Antonio di Pietro Averlino, bekend als Filarete, worden de beeldhouwkunst en de schilderkunst met elkaar vergeleken. In een fictieve dialoog tussen de auteur zelf en de hertog van Milaan, voert de architect en beeldhouwer echter het pleidooi voor de schilderkunst en de hertog dat voor de beeldhouwkunst. Filarete voegde aan de argumenten van Alberti toe dat de schilderkunst beter in staat was tot het nabootsen van de natuur omdat het door middel van kleur en textuur de illusie kon creëren van elk willekeurig materiaal of object. Dat wat geschilderd was leek het echte ding te zijn omdat door middel van kleur een sterkere illusie van de werkelijkheid kon worden gewekt. Omdat het aan de beeldhouwkunst ontbrak aan kleur, lijken beeldhouwwerken altijd van het materiaal te zijn waar ze ook daadwerkelijk van gemaakt zijn. De hertog brengt daar tegenin dat de beeldhouwkunst moeilijker is omdat een beeldhouwwerk dat in het maakproces wordt beschadigd, niet kan worden gerepareerd en een schilderij wel.³⁰

Ook in de postuum verzamelde en gepubliceerde aantekeningen van de schilder en beeldhouwer Leonardo da Vinci vindt een paragone plaats. Leonardo weegt in zijn aantekeningen de argumenten voor de schilderkunst en de beeldhouwkunst tegen elkaar af, waarbij hij uiteindelijk beslist ten gunste van de schilderkunst.³¹ Leonardo stelde de schilderkunst niet alleen boven de beeldhouwkunst, maar ook boven de andere vrije kunsten muziek en poëzie. De beeldhouwkunst bevond zich op de laagste trede van de ladder, omdat deze uit een grote fysieke

²⁷ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), pp. 142-3.

²⁸ Alberti 2011 (zie noot 21), boek 2-27, p. 48.

²⁹ Alberti 2011 (zie noot 21), boek 1-19, p. 39.

³⁰ George Kubler (red.), *Filarete's Treatise on Architecture. Being the treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete*, boek XXIII, fol. 180v en fol. 181r, vertaald en becommentarieerd door John R. Spencer, vol. 1: The translation, New Haven/Londen 1965 (Yale Publications in the History of Art, 16), pp. 308-9.

³¹ De notities van Leonardo worden gedateerd 1492-1515. Zie Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 213 noot 7. Circa 1540 werden deze notities verzameld en uitgegeven door Leonardo's leerling en erfgenaam Francesco Melzi. Deze uitgave is bekend onder de titel 'Codex Urbinas Latinus 1270'. Zie Leonardo da Vinci, 'The *parte prima* of the Codex Urbinas', in: Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992, pp. 159-413. De ideeën van Leonardo moeten in het midden van de zestiende eeuw in Florence op zijn minst deels bekend zijn geweest. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 15.

inspanning bestond waar de kunstenaar moe en vies van werd.³² Een dergelijke fysieke inspanning was in Leonardo's zienswijze karakteristiek voor de 'artes mechanicae', een mentale en intellectuele inspanning was kenmerkend voor de 'artes liberales'.³³

2.3 De voorgeschiedenis in beeld

Het debat werd in de vijftiende eeuw door de kunstenaars behalve in woord ook in beeldende vorm gevoerd.³⁴ De schilderkunst en de beeldhouwkunst betraden daarbij elkaars terrein. In schilderijen werden kwaliteiten getoond waarvan werd gesteld dat ze uniek waren voor de beeldhouwkunst en in beeldhouwwerken werden voor de schilderkunst uniek veronderstelde eigenschappen geadopteerd zoals het gebruik van kleur.

In de schilderkunst worden bijvoorbeeld lichamen afgebeeld die door spiegeling van diverse kanten worden gezien. Daarmee werd het argument gepareerd dat alleen de driedimensionale beeldhouwkunst in staat is om verschillende aspecten van een figuur te tonen omdat het van alle kanten kan worden bekeken.³⁵ Ook worden in de schilderkunst verschillende vormen van de beeldhouwkunst geïmiteerd, zoals reliëfs en vrijstaande figuren. Andrea Mantegna imiteerde in zijn schilderijen bijvoorbeeld de bronzen beeldhouwkunst. Zijn 'bronzi finti' voor de 'grotta' van Isabella d'Este in het Palazzo Ducale te Mantua, moeten geleken hebben op 'Dido' (afb. 1) en 'Judith en haar dienstmeid Abra' (afb. 2). Deze schilderijen gingen door hun materiaalgebruik een verband aan met de vergulde bronzen beeldjes van Pier Jacopo Alari-Bonacolsi, bekend als Antico (afb. 3). Ames-Lewis (2013) stelt dat hier sprake was van een doelbewuste confrontatie tussen de schilderkunst en de beeldhouwkunst. Mantegna gebruikte schelpgoud over een bruine onderschildering om zijn geschilderde figuren te modelleren en wedijverde daarmee direct met het vergulde brons van Antico's sculpturen.³⁶

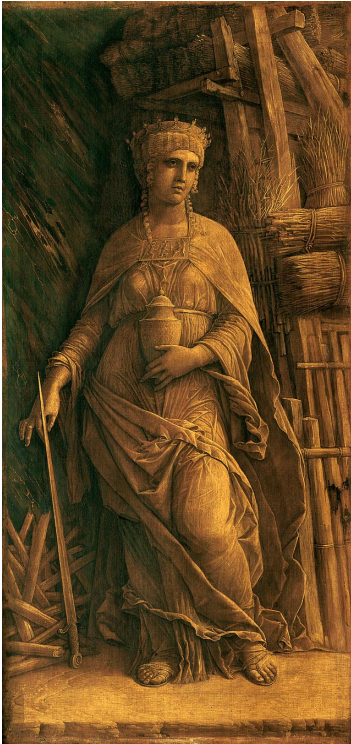
³² Leonardo 1992 (zie noot 31), pp. 256-285.

³³ Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 13-6.

³⁴ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), p. 143.

³⁵ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), p. 159 en Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 18-9.

³⁶ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), pp. 153-5.



Afb. 1. Andrea Mantegna, *Dido*,
lijmverf op doek, 1495-1500,
65.3 x 31.4 cm, Museum of Fine Arts,
Montreal.



Afb. 2. Andrea Mantegna, *Judith
en haar dienstmeid Abra*, 1495-1500,
lijmverf op doek, 65.3 x 32.4 cm,
Museum of Fine Arts, Montreal.



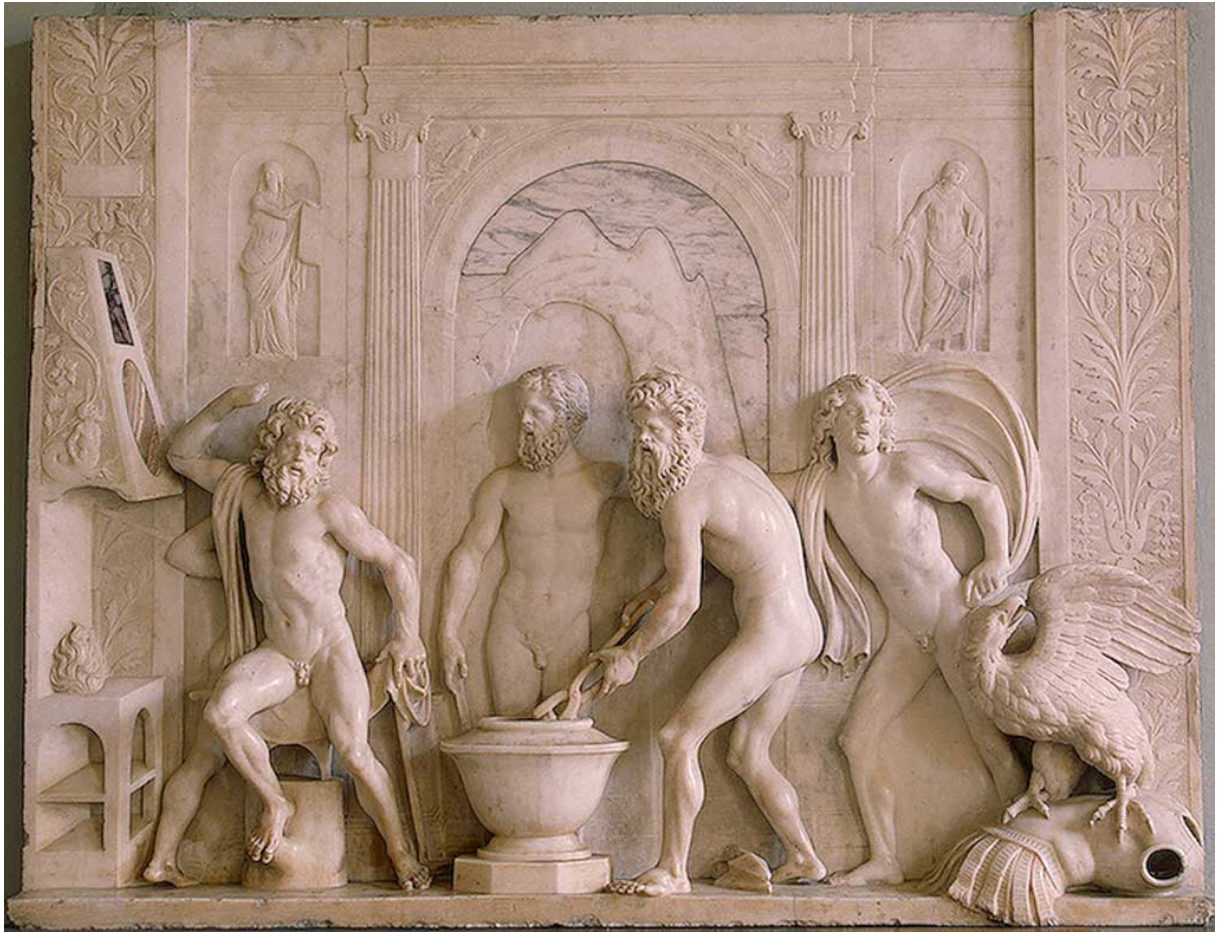
Afb. 3. Antico, *Apollo Belvedere*,
1497-98, brons met gedeeltelijke
vergulding en de ogen ingelegd
met zilver, 41.3 cm, Liebieghaus
Skulpturensammlung, Frankfurt.
©Liebieghaus
Skulpturensammlung/ARTOTHEK

Door de beeldhouwers wordt gereageerd op het argument dat het de beeldhouwkunst aan kleur ontbreekt. Volgens Ames-Lewis is het marmeren reliëf 'De smidse van Vulcanus' (afb. 4) een respons op Leonardo's idee dat de beeldhouwer niet in staat is om diversiteit te realiseren door middel van kleurgebruik.³⁷ 'De smidse van Vulcanus' werd door Antonio Lombardo gemaakt voor de 'camerino d'alabastro' of de 'studio di marmi' in het hertogelijk paleis van Alfonso d'Este te Ferrara.³⁸ In het witmarmeren reliëf gebruikte Antonio blauwe steen voor de lucht en bruine steen voor de schoorsteenmantel. Antonio was samen met zijn broer Tullio werkzaam in Padua, een universiteitsstad die onderdeel was van het Venetiaanse rijk. Ook daar lijkt de paragone een onderwerp van enige importantie te zijn geweest onder intellectuelen en kunstenaars. In 1508 publiceerde Pomponius Gauricus er 'De Sculptura' waarin hij de merites van beeldhouwkunst

³⁷ Ames-Lewis 2013 (zie noot 19), p. 157.

³⁸ Bruce Boucher en Anthony Radcliffe, 'Sculpture', in: Jane Martineau en Charles Hope (red.), *The genius of Venice*, tent. cat. Londen (Royal Academy) 1983, p. 363.

beschreef.³⁹ Van Tullio is een korte opmerking uit 1526 bekend waarin hij de eeuwigheid van de beeldhouwkunst onderscheidt van de vergankelijkheid van de schilderkunst.⁴⁰



Afb. 4. Antonio Lombardo, *De smidse van Vulcanus*, 1508, marmer, 83 x 107 cm, Staatsmuseum De Hermitage, Sint Petersburg.

³⁹ Boucher 1983 (zie noot 38), p. 355.

⁴⁰ Gepubliceerd door Lionello Puppi, 'Per Tullio Lombardo', *Arte Lombarda* 36 (1972), pp. 100-103. Zie Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 284.

3. FLORENCE EN DE PARAGONE IN HET MIDDEN VAN DE ZESTIENDE EEUW

3.1 *De status van het debat*

In het midden van de zestiende eeuw kwam het paragonedebat tot een nieuw hoogtepunt. De kwestie van de relatieve superioriteit van de beeldhouwkunst en de schilderkunst was een geaccepteerd en passend onderwerp van discussie geworden in intellectuele kringen, waartoe ook de kunstenaars waren gaan behoren. Dit blijkt onder andere uit Baldassare Castiglione's 'Il Libro del Cortegiano' dat in 1528 in Venetië werd gepubliceerd. Het boek is een handleiding voor de perfecte hoveling en bevat dialogen die de intellectuele discussies aan het Montefeltro hof in Urbino lijken weer te geven. Een van de dialogen betreft ook de paragone. De beeldhouwer aan het hof te Mantua, Gianchristoforo Romano, betoogt in deze dialoog dat de beeldhouwkunst de meest nobele kunst is omdat het meer inspanning en vaardigheid vereist dan de schilderkunst. Bovendien was de beeldhouwkunst volgens de hofbeeldhouwer beter in staat tot het nabootsen van de natuur omdat het drie dimensies heeft en was het beeldhouwen moeilijker omdat fouten niet kunnen worden hersteld.⁴¹

In Florence zorgden de lezingen van Benedetto Varchi voor de Accademia Fiorentina er mede voor dat de paragone een van de centrale thema's in de kunsttheoretische discussie van de zestiende eeuw werd. Varchi koos de paragone als onderwerp voor zijn lezingen om diverse mogelijke redenen. Mendelsohn (1982) veronderstelt dat de lezingen mogelijk bedoeld waren om het belang van de beeldende kunsten als intellectueel onderwerp te onderstrepen. In maart 1547 werd besloten tot hervorming van de Accademia Fiorentina waarbij de beeldend kunstenaars in het vervolg van lidmaatschap werden uitgesloten. Mogelijk waren er al geruchten in omloop van deze plannen en waren de lezingen een doelbewuste poging om de sociale status van de kunstenaars in Florence veilig te stellen.⁴² Ook de opening van de Nieuwe Sacristie ('Medici kapel') van de San Lorenzo in 1546 kan mogelijk worden gezien als een directe aanleiding voor de lezingen. Voor Varchi was de Nieuwe Sacristie, met het sculpturale programma van Michelangelo een 'exemplum' van de beeldende kunsten. De complexiteit van het programma vroeg om de exegese die Varchi in zijn lezingen gaf.⁴³ Als derde reden wordt het politieke belang van Cosimo I de' Medici genoemd dat bijvoorbeeld blijkt uit het voorwoord tot de eerste lezing van Varchi. Daarin wordt duidelijk dat Cosimo de terugkeer van Michelangelo naar Florence verlangt opdat zijn artistieke talent ingezet kon worden ten dienste van de

⁴¹ Baldassare Castiglione, *The book of the courtier*, vertaald door Charles S. Singleton, New York 1959, pp. 78-9.

⁴² Alle kunstenaars, met uitzondering van Michelangelo, werden bij de hervormingen van 1547 van lidmaatschap uitgesloten. Zie Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 93 en Varchi 2013 (zie noot 6), p. 29.

⁴³ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), pp. 92-3, Varchi 2013 (zie noot 6), p. 26 en Denise Allen, 'Colore incarnato. Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones' in: Peta Motture, Emma Jones en Dimitrios Zikos (red.), *Carvings, casts and collectors. The art of Renaissance sculpture*, Londen 2013, p. 184.

Florentijnse staat.⁴⁴ Bättschmann en Weddigen noemen ook de mogelijkheid dat Varchi met de publicatie van zijn ideeën anderen voor wilde zijn. De paragone had in de tweede helft van de jaren veertig ook geleid tot concurrentie onder diverse auteurs zoals Vasari en Doni en tussen de uitgeversteden Florence en Venetië. Varchi moet bijvoorbeeld op de hoogte zijn geweest van de naderende publicaties van Vasari en van Doni.⁴⁵



Afb. 5. Tiziano Vecellio , *Portret van Benedetto Varchi*, circa 1540, olieverf op doek, 91 x 117 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

⁴⁴ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 93 en Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 26-7.

⁴⁵ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 27. In 1549 werd Anton Francesco Doni's dialoog 'Disegno' gepubliceerd en in 1550 werd de eerste editie van Giorgio Vasari's 'Vite' uitgegeven.

In het Florentijnse paragonedebat, met de lezingen van Varchi als middelpunt, kreeg niet de schilderkunst maar de beeldhouwkunst het hoogste podium. Hier zijn verschillende mogelijke redenen voor aan te wijzen. Mendelsohn (1982) stelt dat de bevordering van de beeldhouwkunst in eerste plaats een resultaat is van Varchi's van filosofische aspiraties en zijn kennis van de ideeën van Aristoteles over het oplossen van een conflict tussen twee partijen. Varchi promoveerde de beeldhouwkunst tot de meest nobele kunstvorm om tegenwicht te geven aan de superioriteit die de schilderkunst sinds de vijftiende eeuw had gehad. Op die manier was hij in staat om de strijd tussen beide kunstvormen te laten eindigen in een gelijkstand.⁴⁶ Varchi motiveerde de gelijkwaardigheid van de schilderkunst en de beeldhouwkunst op grond van hun gemeenschappelijk doel in het nabootsen van de natuur en hun gemeenschappelijke basis in het 'disegno'. Daarnaast stelt Mendelsohn dat de promotie van de beeldhouwkunst kan worden gezien als een directe reactie op de superioriteit van de schilderkunst in de intellectuele kringen van de Venetiaanse Republiek.⁴⁷ Een derde gedachte is dat de promotie van de beeldhouwkunst in de lezingen van Varchi zou passen bij de lof die in deze lezingen werd toegezongen aan Michelangelo. Varchi's pleidooi moet derhalve wellicht ook gezien worden tegen de achtergrond van Cosimo de'Medici's belang om Michelangelo weer naar Florence te laten terugkeren.⁴⁸

3.2 Cosimo I de'Medici en de Accademia Fiorentina

Cosimo I de'Medici (afb. 6) was in 1537 in Florence aan de macht gekomen.⁴⁹ Een van de uitdagingen waarvoor hij zich gesteld zag, was het herstellen van politieke en artistieke glorie die de stad had gekend in de vijftiende eeuw. Daarvoor gebruikte hij op systematische wijze de beeldende kunsten.⁵⁰ Dat deed hij bijvoorbeeld door een sterke controle uit te oefenen over de Accademia Fiorentina. De Accademia Fiorentina werd op 1 november 1540 opgericht als de 'Accademia degli Humydi'. In datzelfde jaar kwam het onder de jurisdictie van Cosimo waardoor het een onderdeel werd van de door hem ondersteunde en gecontroleerde instituten.⁵¹ Cosimo voerde veranderingen door zoals de formalisering van regels en procedures en maakte de Accademia afhankelijk van zijn financiële steun. De naam werd veranderd in 'Accademia Fiorentina'. De Accademia vormde een platform voor de uitwisseling van theorieën en ideeën

⁴⁶ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 144.

⁴⁷ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 144.

⁴⁸ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 144. Een dag nadat de tweede lezing was gehouden werd er een afschrift van de lezingen aan Michelangelo toegezonden. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 51.

⁴⁹ In januari 1537 werd Cosimo I de'Medici erkend als opvolger van Alessandro de'Medici die een paar dagen eerder door zijn neef Lorenzo was vermoord. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 22.

⁵⁰ Henk Th. van Veen, *Cosimo I de Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, vertaald door Andrew McCormick, Cambridge/New York 2006, p. 5.

⁵¹ Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 23-5.

tussen intellectuelen en kunstenaars die vanaf de oprichting als lid werden geaccepteerd.⁵² De openbare bijeenkomsten van de Accademia werden gewoonlijk iedere zondagmiddag gehouden in de Sala del Papa van de Santa Maria Novella en waren voor de leden verplicht.⁵³



Afb. 6. Agnolo Bronzino, *Cosimo I de' Medici in wapenrusting*, 1545 olieverf op paneel, 74 x 58 cm, Galleria degli Uffizi, Florence.

In de jaren kort na het aantreden van Cosimo als leider van Florence, leefden de belangrijkste Florentijnse intellectuelen en kunstenaars buiten de stad. Michelangelo verbleef in Rome en Cellini en Varchi leefden in ballingschap in respectievelijk Frankrijk en Padua. Hun afwezigheid ondermijnde de ambities van Cosimo en er was hem veel aan gelegen om ze terug te halen naar Florence. De terugkeer van Varchi in 1543 en Cellini in 1545 was een triomf voor de culturele politiek van Cosimo. Michelangelo zou niet meer terugkeren naar Florence en tot aan zijn dood in Rome blijven. Varchi werd door Cosimo aangesteld als president van de Accademia Fiorentina. Door Varchi en ook talenten zoals Vasari aan de Accademia te verbinden, wist Cosimo het prestige van de Accademia en de stad te bevorderen en daarmee zijn eigen macht te vergroten.⁵⁴

3.3 De lezingen van Varchi en de kunstenaarsbrieven

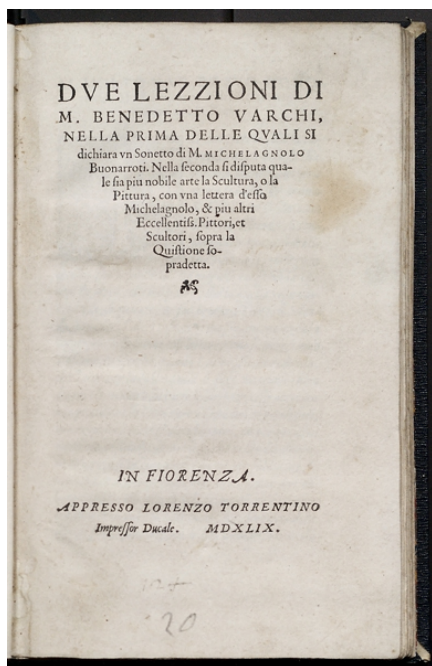
Op twee opeenvolgende zondagen in maart 1547 hield Benedetto Varchi een openbare lezing in de 'Sala del Papa' in de Santa Maria Novella. De eerste lezing was een exegese van Michelangelo's sonnet 'Non ha l'ottima artista'. De tweede lezing bestond uit drie disputen, respectievelijk over

⁵² Omdat de kunstenaars bij de hervormingen van de Accademia in 1547 van lidmaatschap werden uitgesloten, zag Giorgio Vasari zich genoodzaakt tot het oprichten van een instituut waar kunstenaars vrij waren van de beperkingen van de gildes en zo hun nieuw verworven sociale status konden veilig stellen. In 1563 richtte Vasari daartoe de Accademia del Disegno op.

⁵³ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), pp. 25-6; Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 24-5.

⁵⁴ John Shearman, 'Art or politics in the Piazza?', in: Nova 2003 (zie noot 11), p. 19.

de edelheid van de kunsten, over de vraag welke nobeler is, de beeldhouwkunst of de schilderkunst en over de overeenkomsten en verschillen tussen dichters en schilders. Om de vraagstelling in de tweede lezing te kunnen beantwoorden, had Varchi middels een rondvraag in januari 1547 diverse kunstenaars gevraagd hun mening te geven over de rangorde van de beeldhouwkunst en de schilderkunst. De brief die hij hierover naar de kunstenaars liet uitgaan is niet bewaard gebleven, maar uit de antwoorden van de kunstenaars is te reconstrueren dat hij enerzijds vroeg welke kunst te maken had met de grootste moeilijkheid ('difficultà'), de beeldhouwkunst of de schilderkunst, en anderzijds welke van de beide kunsten de hoogste rangorde had.⁵⁵ Bij de publicatie van zijn lezingen in 1550 voegde Varchi de brieven toe van de schilders Giorgio Vasari, Agnolo Bronzino, Jacopo Pontormo, de beeldhouwers Giovanni Battista Tasso, Francesco da Sangallo, Niccolò Tribolo, Benvenuto Cellini en van de schilder en beeldhouwer Michelangelo Buonarroti.⁵⁶ Het antwoord van Michelangelo kon Varchi niet voor zijn lezingen gebruiken. Diens brief ontving Varchi ruim twee jaar later en werd bij de publicatie van de 'Due Lezzioni' toegevoegd (afb. 7).⁵⁷



Afb. 7. Titelpagina van *Due Lezzioni di M. Benedetto Varchi* in 1549 gepubliceerd in Florence, bibliotheek van de National Gallery of Art, Washington DC.

⁵⁵ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 35. In de vijftiende eeuw was 'difficultà' door Alberti en Filarete genoemd als criterium voor de beoordeling van de merites van de kunsten. Varchi noemt nergens dat hij de beeldende kunsten hoger acht dan ambachten ('artes mechanicae'). Zie Francois Quiviger, 'Benedetto Varchi and the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), p. 223.

⁵⁶ Niet alle respondenten waren lid van de Accademia. Vasari, Pontormo, Tasso, Cellini en Michelangelo waren dat wel. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 29.

⁵⁷ Beide lezingen werden in 1549 gepubliceerd als 'Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia piu nobile arte la scultura, o la pittura'. Zie Gaetana Marrone (red.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies* 1, New York 2007, p. 1948.

4. DE ARGUMENTEN VOOR DE BEELDHOOUWKUNST

4.1 In de republiek Venetië

Voorafgaand aan de lezingen van Varchi, was er slechts één stem gehoord die zich uitsprak voor de superioriteit van de beeldhouwkunst, en dat was die van de humanist Pomponius Gauricus in Padua. Het werk van Gauricus, 'De Sculptura' uit 1508, werd echter slechts in beperkte mate verspreid in Italië.⁵⁸ Gauricus toonde zich in dit werk een pleitbezorger van de bronzen beeldhouwkunst, mogelijk om het prestige van zijn thuisstad Padua te vergroten. Dat kende een bloeiende lokale traditie van het brons gieten nadat Donatello gedurende tien jaar in de stad werkzaam was geweest.⁵⁹ Gauricus stelde dat het prestige van de beeldhouwkunst het rechtvaardigde om deze kunstvorm te verheffen tot de achtste vrije kunst. Hij onderbouwde zijn stelling met het argument dat de beeldhouwers (en ook de schilders) uit de klassieke oudheid een grotere en voortdurende roem kenden dan de schrijvers uit die tijd.⁶⁰

Over het algemeen was in Venetiaanse academische kringen van oudsher de schilderkunst de superieure kunstvorm. Het belangrijkste argument daarvoor was dat de schilderkunst door middel van kleurgebruik beter in staat is om alle aspecten van de natuur te imiteren. Dit argument wordt bijvoorbeeld ook in het in 1548 verschenen 'Dialogo di Pittura' van de Venetiaanse schilder Paolo Pino aangevoerd. De beeldhouwkunst imiteert de natuur volgens Pino slechts door middel van contouren.⁶¹

4.2 De Florentijnse intellectuelen

In de tweede lezing van Varchi waarin hij de paragone tussen de beeldhouwkunst en de schilderkunst behandelt, voert hij filosofische gronden aan voor de superioriteit van de beeldhouwkunst. Tijdens zijn ballingschap in Padua had hij zich vertrouwd gemaakt met de filosofie van Aristoteles. Varchi identificeert Aristoteles' 'Metafysica VIII' als de bron voor zijn ideeën over de eenheid van vorm en materie.⁶² Net als Alberti in 'De Statua', maakte Varchi een onderscheid tussen houwen en modelleren.⁶³ De beeldhouwkunst was dat wat wordt

⁵⁸ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 143. In 1528 werd 'De sculptura' uitgegeven in Antwerpen en in 1542 in Neurenberg. Blake McHam stelt dat de ideeën van Gauricus pas verder verspreid werden toen het werk in 1551 opnieuw uitgegeven en herdrukt werd in Florence. Zie Sarah Blake McHam, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the 'Natural History'*, New Haven/Londen 2013, p. 259.

⁵⁹ Blake McHam 2013 (zie noot 58), p. 259.

⁶⁰ Pomponius Gauricus, *De Sculptura*, boek 1-2, vertaald en becommentarieerd door André Chastel en Robert Klein, Genève 1969, pp. 40-44.

⁶¹ Robert Klein en Henri Zerner, *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*, Engelwood Cliffs 1966, pp. 14-6. In 1549 verscheen ook in Venetië 'Della nobilissima pittura...' van Michelangelo Biondo. Deze tekst is echter meer Romeins georiënteerd. Zie Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 284 noot 6.

⁶² Mendelsohn 1982 (zie noot 5), p. 250 noot 17. Zie Aristotle, *Metaphysics*, boek VIII, vertaald door Hugh Tredennick, Loeb Classical Library 271, vol I books 1-9, Harvard 1933.

Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/aristotle-metaphysics/1933/pb_LCL271.401.xml?mainRsKey=fkhtbo&result=2&rskey=bmchY (11 juli 2016).

⁶³ Alberti 1972 (zie noot 23), p. 121.

gerealiseerd door middel van het weghalen van materiaal, hetgeen veronderstelde dat de afbeelding reeds aanwezig was in het materiaal zelf. De vorm lag besloten in het materiaal en daardoor waren vorm en materiaal inherent met elkaar verbonden.⁶⁴ De tastbare uitbeelding van de onscheidbaarheid van vorm en materie noemde hij 'sostanza'. Dit was de meest essentiële uitdrukking van een wezen of een ding. De beeldhouwkunst belichaamde zowel vorm als materie en was daardoor van nature beter in staat de essentie van iets uit te drukken. Om die reden zag Varchi de beeldhouwkunst als een verhevener kunstvorm dan de schilderkunst, waarin slechts een beeld aangebracht werd op een plat vlak.⁶⁵

In 1549, twee jaar na de lezingen van Varchi en een jaar voor de publicatie ervan, verscheen Anton Francesco Doni's dialoog 'Disegno'. Net als Castiglione eerder deed, gebruikte ook Doni het argument van 'difficultà' om de superioriteit van de beeldhouwkunst te onderbouwen. Leonardo had met 'difficultà' gedoeld op het grove en fysiek inspannende werk van het beeldhouwen dat daarom werd gezien als lage manuele arbeid. Dit laatste was nu niet langer het geval. De beeldhouwkunst werd inmiddels als puur beschouwd, en de aard van haar 'difficultà' moest derhalve gelegen zijn in een mentale inspanning.⁶⁶ Doni's uitleg vertegenwoordigde een in de zestiende eeuw algemeen gehouden idee over de twee beeldende kunsten. 'Difficultà' was een argument ten gunste van de beeldhouwkunst geworden.

4.3 De Florentijnse kunstenaars

De rondvraag van Varchi bood de Florentijnse kunstenaars een podium om hun meningen over de beeldende kunsten te uiten. Zoals te verwachten valt, bepleitten de schilders de superioriteit van de schilderkunst en de beeldhouwers die van de beeldhouwkunst. In grote lijnen kunnen de argumenten van de kunstenaars ingedeeld worden in twee hoofdcategorieën.⁶⁷ De eerste betreft de inherente kwaliteiten van de beeldhouwkunst en de tweede betreft de aard van het artistieke proces. Buiten deze wordt ook de functie van de beeldhouwkunst door de beeldhouwers als argument genoemd. In Bronzino's opsomming van de argumenten die de beeldhouwers gewoonlijk noemen, beschrijft hij dat 'collosi' en 'statue' de stad verfraaien en dat sculpturen kunnen worden gebruikt als onderdelen van openbare werken zoals zuilen, grafmonumenten en fonteinen. Schilderijen kennen volgens de beeldhouwers daarentegen behalve genoeg geen nut.⁶⁸

⁶⁴ Het idee dat het beeld reeds besloten ligt in het materiaal van de beeldhouwer, werd ook door Alberti beschreven in 'De Statua' Zie Alberti 1972 (zie noot 23), p. 121. Ook door Michelangelo werd dit idee uitgedragen, onder andere in de brief aan Varchi. Zie Varchi 2013 (zie noot 6), p. 278.

⁶⁵ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), pp. 98, 118 en 122 en Quiviger 1987 (zie noot 55), p. 223.

⁶⁶ Mendelsohn 1982 (zie noot 5), pp. 69-72.

⁶⁷ Zie voor een dergelijke indeling ook Preimesberger 2011 (zie noot 7), p. viii.

⁶⁸ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 226.

De inherente kwaliteiten en het artistieke proces raken direct aan het materiële aspect van de beeldhouwkunst. De beeldhouwkunst was superieur aan de schilderkunst, zo menen bijvoorbeeld Niccolò Tribolo en Giovanni Battista Tasso, omdat het de natuur niet bedroog maar liet zien wat werkelijk is. De beeldhouwkunst was de zaak zelf, dat wat is en niet wat lijkt te zijn, zoals de schilderkunst die illusionistisch was. De beeldhouwkunst was beter in staat om de natuur te imiteren omdat het de natuur in haar eigen driedimensionale vorm uitbeeldde. De beeldhouwkunst kon door die eigenschap bovendien door zowel de zintuigen zicht als tast worden waargenomen, terwijl de schilderkunst alleen door het zicht kan worden waargenomen.⁶⁹

Een andere inherente kwaliteit van de beeldhouwkunst was de duurzaamheid ('eternita') ervan. Dit was een van de belangrijkste argumenten in het debat van de zestiende eeuw.⁷⁰ Varchi noemde in zijn tweede lezing de 'eternita' als eigenschap waarmee de beeldhouwkunst zich van de schilderkunst onderscheidde.⁷¹ Da Sangallo stelt in zijn brief dat niets op de wereld eeuwig is, behalve de beeldhouwkunst, omdat het materiaal van de beeldhouwkunst in het verlopen van de tijd nauwelijks wordt aangetast.⁷² Deze eigenschap, die hij koppelde aan het onsterfelijke en daarmee het goddelijke, was ook voor Da Sangallo het belangrijkste argument voor de superioriteit van de beeldhouwkunst.⁷³ De lange levensduur van de beeldhouwkunst werd door Bronzino en Pontormo, in navolging van Leonardo, niet gezien als verdienste van de beeldhouwer, maar als een inherente eigenschap en verdienste van het materiaal.⁷⁴

In antwoord op de vraag van Varchi welke kunstvorm door de kunstenaars als moeilijker werd gezien, antwoordden de beeldhouwers dat de beeldhouwkunst moeilijker was vanwege de aard van het materiaal waarmee zij werkten. Volgens Francesco da Sangallo was het voor de beeldhouwer in eerste plaats moeilijker om marmer en gereedschap te verkrijgen. Daarna had hij de zorg of het hem aan materiaal zou ontbreken, hetzij door onvolkomenheid van het materiaal, dan wel door eigen onbekwaamheid.⁷⁵ Het houthouwen uit harde steen ('pietre dure') vereiste bovendien een hogere en langere fysieke inspanning. Dit argument dat voor Leonardo een diskwalificatie van de beeldhouwkunst betekende, was reeds in 'Il Libro del Cortegiano' aangevoerd als argument voor de nobele aard van de beeldhouwkunst. Ook Gianchristoforo Romano's argument dat fouten, zoals het te veel weghouwen van steen, niet konden worden hersteld, werd door Da Sangallo herhaald. Bovendien was volgens da Sangallo de

⁶⁹ Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 268-71 (brief van Niccolò Tribolo) en pp. 240-45 (brief van Giovanni Battista Tasso).

⁷⁰ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 16.

⁷¹ De 'universalita', de mogelijkheid om door middel van kleur alle aspecten van de natuur uit te drukken, is volgens Varchi de onderscheidende kwaliteit van de schilderkunst.

⁷² Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 260-1.

⁷³ Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 262-3.

⁷⁴ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 229 (brief Agnolo Bronzino) en p. 237 (brief Jacopo Pontormo).

⁷⁵ Varchi 2013 (zie noot 6), pp. 253 en 257.

beeldhouwkunst moeilijker omdat de driedimensionale representatie vanuit alle gezichtspunten bezien even goed moest zijn. De schilder hoefde, aldus de beeldhouwers, maar één gezichtspunt te kiezen. Dit argument werd door Cellini in zijn brief verder gespecificeerd. Volgens Cellini was de beeldhouwkunst zeven keer groter dan de schilderkunst omdat een beeldhouwwerk acht aanzichten moest hebben.⁷⁶ De schilder Pontormo schreef dat het volgens de beeldhouwers ook moeilijk was om een in de lucht gestrekte arm die iets in de hand houdt, zodanig uit te voeren dat die niet afbrak.⁷⁷

Michelangelo noemde vier aspecten van het arbeidsproces op grond waarvan de beeldhouwkunst als de meest nobele moest worden beschouwd.⁷⁸ In de eerste plaats had de beeldhouwer een groter artistiek oordeelsvermogen ('giudizio') dan de schilder. Michelangelo noemde ook de 'difficultà' van de beeldhouwkunst als argument, waarmee hij de fysieke strijd van de beeldhouwer met het harde marmer bedoelde.⁷⁹ Het derde aspect 'impedimento' betrof de weerstand die de beeldhouwer ervaart in het arbeidsproces. Deze weerstand was niet alleen het gevolg van de harde kwaliteit van zijn materiaal, maar ook van de inherente beperking van het materiaal om alle aspecten van de natuur na te bootsen, zoals de schilderkunst dat kon doen door kleurgebruik. Met 'fatica' tenslotte doelde Michelangelo niet alleen op de fysieke inspanning van het arbeidsproces, maar ook op de mentale inspanning die nodig is om het beeld dat reeds in de materie besloten ligt, voor de geest te halen en te houden tijdens het houthouwen van de steen zonder daarbij fouten te maken.⁸⁰



Afb. 8. Daniele Ricciarelli da Volterra, *Portret van Michelangelo Buonarotti*, 1548-53, potlood en zwart krijt op papier, 530 x 445 mm, Teylers Museum, Haarlem.

⁷⁶ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 273.

⁷⁷ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 234.

⁷⁸ Preimesberger 2011 (zie noot 7), p. 73.

⁷⁹ David Summers, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981, p. 272.

⁸⁰ Preimesberger 2011 (zie noot 7), p. 73.

5. DE BEELDHOUWKUNST IN DE PRAKTIJK

5.1 De vrijstaande monumentale figuur

Uit de antwoorden op Varchi's vragen blijkt dat de kunstenaars onder het begrip beeldhouwkunst in eerste plaats de openbare monumentale vrijstaande figuur verstonden. De argumentatie van Cellini bijvoorbeeld, dat de beeldhouwkunst meerdere aanzichten heeft die alle even goed moeten zijn, impliceert dat wordt uitgegaan van het vrijstaande standbeeld. Bronzino noemde bovendien de 'colossi' en 'statue' van beroemde mannen die de stad verfraaiden.⁸¹

Ook uit andere Florentijnse schriftelijke bronnen blijkt dat in theoretische discussies over de beeldhouwkunst vooral de vrijstaande figuren werd bedoeld. In Vasari's introductie van de 'Vite' definieert hij de beeldhouwkunst als de kunst die het overbodige aan materiaal wegneemt en het materiaal tot die vorm van het lichaam reduceert zoals deze in het idee van de kunstenaar is ontworpen.⁸² Frangenberg (1995) stelt dat daarmee duidelijk wordt dat Vasari het driedimensionale beeld voor ogen heeft.⁸³ Frangenberg geeft ook aan dat Vasari's nadruk op de vrijstaande figuur in overeenstemming is met de zestiende-eeuwse ontwikkelingen in zowel de theorie als de praktijk. In toenemende mate werd toen met de term beeldhouwkunst hoofdzakelijk de vrijstaande figuur bedoeld.⁸⁴ Dit wordt mogelijk verklaard doordat het meervoudige aanzicht van een beeldhouwwerk zowel in de theorie als in de praktijk een toenemende belangstelling genoot en verder zou ontwikkelen tot de 'figura serpentinata'.

5.2 Foutloos en uit één stuk

Uit het idee dat een beeld reeds besloten ligt in het materiaal, volgde het idee dat een beeld gehouwen wordt uit één blok. In zijn brief aan Varchi schreef Michelangelo dat hij onder beeldhouwkunst dat verstond wat wordt gerealiseerd door onttrekking ("per forza di levare"). Dat wat door toevoegen wordt gerealiseerd ("per via di porre") leek op schilderen.⁸⁵ Bronzino en Pontormo schreven dat de beeldhouwkunst (volgens de beeldhouwers) moeilijker was omdat fouten zoals het te veel weghakken van steen, niet konden worden hersteld. Ook Francesco da Sangallo schreef in zijn brief aan Varchi dat het herstellen van dergelijke fouten door het aanvoegen van nieuwe steen een beroving van de waarde van de beeldhouwkunst was waarmee de beeldhouwer bewees een domme en onbekwame meester te zijn.⁸⁶

⁸¹ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 226.

⁸² Thomas Frangenberg, 'The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), p. 116.

⁸³ Frangenberg 1995 (zie noot 82), p. 116.

⁸⁴ Frangenberg 1995 (zie noot 82), pp. 116-7 noot 9.

⁸⁵ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 278.

⁸⁶ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 258-9.

Het ideaal een sculptuur uit één blok te houwen, was een competitie met de klassieke oudheid. Toen Michelangelo in 1506 in Rome getuige was van de opgraving van de Laocoön, werd onmiddellijk verondersteld dat dit het beeld was dat Plinius had beschreven (afb. 9). Volgens Plinius was de Laocoön uit één blok marmer gehouwen, maar al in de zestiende eeuw werd duidelijk dat dit niet het geval was. Michelangelo probeerde de klassieke beeldhouwkunst te overtreffen door zijn werk uit één blok te maken. De 'David' (1504) voldeed aan dit ideaal. In 1534 kreeg de 'David' een pendant in de vorm van een marmeren 'Hercules en Cacus'. Het beeld waaraan Michelangelo was begonnen werd door Bandinelli voltooid en naast de 'David' op de 'ringhiera' van Palazzo Vecchio, toentertijd Palazzo Ducale genoemd, geïnstalleerd, waar het vanaf het begin af aan ook voor bedoeld was. Mogelijk had Bandinelli oorspronkelijk een gecompliceerder ontwerp voor ogen dat ook uit één stuk gehouwen moest worden. Een wassen model dat aan Bandinelli toegeschreven wordt, doet dit vermoeden (afb. 10).⁸⁷ Bandinelli maakte de 'Hercules en Cacus' echter uit meerdere delen, en moest bovendien materiaal aanvoegen om hakfouten te herstellen. Varchi bekritiseerde Bandinelli's gebruik van meerdere stukken marmer voor één beeldhouwwerk.⁸⁸



Afb. 9. (Vermoedelijk) Athanadoros, Hagesander en Polydoros, *Laocoön en zijn zonen*, Parisch marmer, 208 x 163 x 112 cm, 40-20 v. Chr., Museo Pio-Clementino, Vaticaanstad.



© Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin
Fotografie: Arka Vogt

Afb. 10. Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, ca. 1525, was, 505 cm, Bode-museum, Berlijn.
© Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz.

⁸⁷ Ghislain J. P. Kieft, *Het brein van Michelangelo. Kunst, kunsttheorie en de constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance*, Proefschrift Universiteit Utrecht 1994, pp. 38-40.

⁸⁸ Kieft 1994 (zie noot 87), p. 67.

5.3 De Piazza della Signoria

De meest prominente openbare vrijstaande beelden stonden in het midden van de zestiende eeuw in Florence op de Piazza della Signoria. In het Palazzo Vecchio aan het plein zetelde sinds 1540 het stadsbestuur van Cosimo I de' Medici. Van oudsher werden de sculpturale werken in de nabijheid van de zetel van het stadsbestuur in verband gezien met de deugden van het goede bewind. De door het stadsbestuur gefinancierde fonteinen bijvoorbeeld, benadrukten door hun functie, het voorzien in de behoefte aan water, de deugdzzaamheid van het heersende regime.⁸⁹

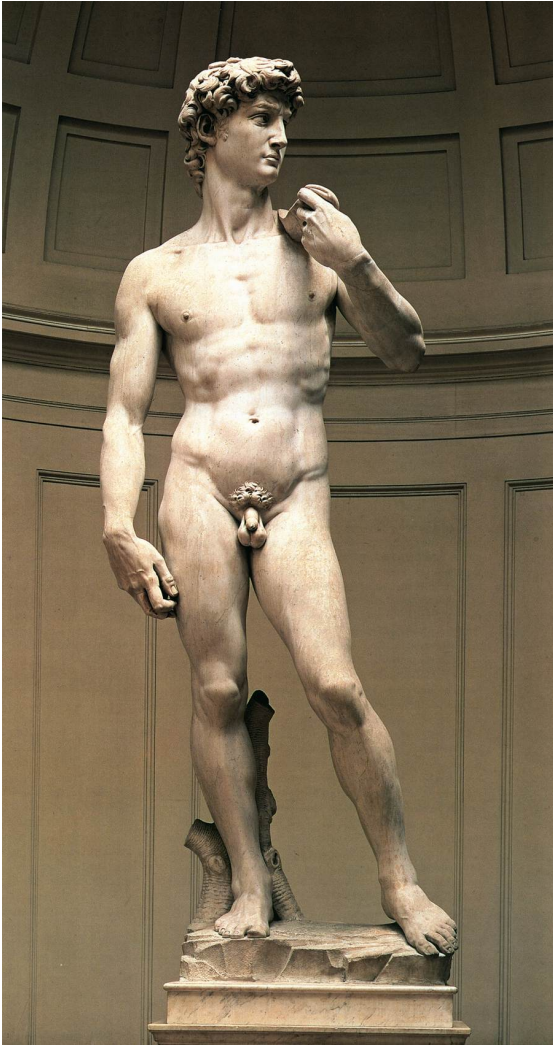
Toen Benedetto Varchi zijn lezing gaf in 1547, stonden op de 'ringhiera' van het Palazzo Vecchio, de 'David' van Michelangelo (afb. 11) en Bandinelli's 'Hercules en Cacus' (afb. 12). In meest rechter arcade van de Loggia dei Lanzi stond Donatello's 'Judith en Holofernes' (afb. 14). Cellini had in 1545 opdracht gekregen om in de meest linker arcade een pendant voor dit beeld te maken. In 1554 werd daar Cellini's 'Perseus' geïnstalleerd.⁹⁰ De keuze voor de monumentale sculpturen in de Piazza della Signoria en de strategische locatie ervan articuleerden de politieke boodschap van het regerende stadsbestuur. De beeldhouwwerken waren een directe evocatie van klassieke precedenten opdat Florence werd gezien als het nieuwe Rome. Uit de overgeleverde teksten van Plinius was bijvoorbeeld bekend dat de antieke fora en agora's openbare ruimtes waren waar de goden en de helden van de stad werden geëerd door middel van monumentale sculpturen.⁹¹ De beelden op deze pleinen waren emblemen van triomf en overwinning. De heersers van de stad gaven opdracht tot vervaardiging van dergelijke beelden om het publiek te imponeren met de schoonheid van de beelden en met de welvaart en macht van de opdrachtgevers.⁹²

⁸⁹ Blake McHam 1998 (zie noot 2), pp. 150-1.

⁹⁰ De 'Judith en Holofernes' stond oorspronkelijk op de 'ringhiera', maar moest in 1495 plaats te maken voor de 'David' van Michelangelo. Zie Blake McHam 1998 (zie noot 2), p. 164.

⁹¹ Pliny, *Natural History*, boek XXXIV-IX, vertaald door H. Rackham, Loeb Classical Library 394, vol. IX: books 33-35, Cambridge 1952, pp. 139-40. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/pliny_elder-natural_history/1938/pb_LCL394.139.xml (11 juli 2016).

⁹² Blake McHam 1998 (zie noot 2), pp. 161-2.



Afb. 11, Michelangelo Buonarroti, *David*, 1504, marmer, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florence.



Afb. 12. Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, 1525-34, marmer, 505 cm, Piazza della Signoria, Florence.

De 'David' van Michelangelo gold als een embleem van de Florentijnse Republiek van het begin van de zestiende eeuw.⁹³ De keuze voor het onderwerp van Bandinelli's 'Hercules en Cacus' symboliseerde zowel de overwinning van de Medici op het republikeinse bestuur als de identificatie van de stad met de glorie van het oude Rome. Hercules gold in de Florentijnse traditie als stichter van de stad en was eveneens een embleem van de republikeinse identiteit. Door een Hercules figuur te laten uitvoeren en te plaatsen op het openbare plein eigenden de Medici zich Hercules publiekelijk als embleem toe. De locatie van 'Hercules en Cacus' refereert bovendien ook aan het oude Rome. Bandinelli's marmeren groep staat langs de 'Vachereccia', de oude veehandelsroute in Florence, zoals op de veemarkt (Forum Boarium) van het oude Rome een beeld van Hercules' overwinning op Cacus had gestaan.⁹⁴

⁹³ In 1494 werd het oude Medici geslacht verdreven uit Florence, waarna de stad tot 1512 bestuurd werd door de 'Governo Popolare'.

⁹⁴ Blake McHam 1998 (zie noot 2), p. 167.

6. HET MATERIAAL VAN DE MONUMENTALE VRIJSTAANDE FIGUREN

6.1 *Brons en marmer*

Seculiere opdrachtgevers lieten monumentale sculpturen vervaardigen in materialen zoals brons en marmer vanwege de duurzaamheid ervan en de directe referentie die deze materialen hadden aan de uit de klassieke oudheid overgeleverde sculpturen. Beeldhouwkunst in een duurzaam medium was effectiever om een boodschap uit te dragen dan de literaire media of publieke rituelen. Deze media waren minder tastbaar en gericht op een specifiek publiek. De beelden in de openbare ruimte konden het publiek permanent en voortdurend herinneren aan het gewenste imago van de stad en haar bestuurders.⁹⁵ Opdrachtgevers vonden voorbeelden van een dergelijk gebruik van de beeldhouwkunst in beschrijvingen van Plinius en in de uit de klassieke oudheid overgeleverde beeldhouwwerken.⁹⁶

De materialen van de beelden uit de klassieke oudheid en de nieuwe vondsten daarvan in de eigen tijd waren tevens een bevestiging van de duurzaamheid van de beeldhouwkunst. Er waren nauwelijks of geen schilderijen uit de klassieke oudheid overgeleverd. In Rome waren bovengronds grote marmeren beelden bewaard gebleven zoals de Marforio, de paardenmenners van Monte Cavallo en ook het vergulde bronzen ruitersstandbeeld van Marcus Aurelius.⁹⁷ Opgegraven beelden, zoals die van de personificaties van de Tiber en de Nijl, de Apollo Belvédère, de Laocoön en het vergulde bronzen beeld van de Hercules van het Forum Boarium (afb. 13) waren een directe inspiratiebron voor opdrachtgevers om nieuwe publieke monumentale beelden te laten uitvoeren.⁹⁸ De keuze voor het materiaal waarin dergelijke monumentale sculpturen werden uitgevoerd, was ook afhankelijk van economische omstandigheden. Het marmer voor 'David' en 'Hercules en Cacus' werd geïmporteerd uit Carrara. Carrara marmer was beter beschikbaar dan bijvoorbeeld het Parische marmer dat uit Griekenland kwam.⁹⁹

6.2 *Brons of marmer*

De Romeinen gaven in het algemeen de voorkeur aan marmer boven brons.¹⁰⁰ Plinius beschrijft in de 'Naturalis Historia' dat er in zijn eigen tijd weinig waarde meer werd toegekend aan de

⁹⁵ Blake Mc Ham 1998 (zie noot 2), p. 149-50.

⁹⁶ Pliny, *Natural History*, , boek XXXIV-IX (zie noot 91), pp. 139-40.

⁹⁷ Penny 1993 (zie noot 8), p. 54.

⁹⁸ Tot de opgravingen in Herculaneum waren er meer antieke marmeren sculpturen bekend dan bronzen. Dat veranderde toen in Herculaneum een grote hoeveelheid antieke bronzen werd opgegraven. Zie Carol Mattusch, 'The privilege of bronze. Modern perception of classical materials', in: Nova 2003 (zie noot 11), p. 19.

⁹⁹ Emma Jones, 'The sculptural stones of Venice. The selection, supply and cost of marble and stone in the sixteenth century', in: Helmstutler Di Dio 2015 (zie noot 9), p. 111.

¹⁰⁰ Mattusch 2003 (zie noot 98), p. 22.

vaardigheid in het werken in brons. De prijzen voor bronzen waren gestegen en deze werden nu vooral gemaakt voor financieel gewin in plaats van voor de eer en glorie van de ambachtsman.¹⁰¹



Afb. 13. Kunstenaar onbekend, *Hercules van het Forum Boarium*, tweede eeuw v. Chr., verguld brons, 241 cm, Museo del Palazzo dei Conservatori, Rome.

¹⁰¹ Pliny, *Natural History*, boek XXXIV-III (zie noot 91), p. 129. Zie <http://www.classiques-garnier.com.proxy.library.uu.nl/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain> (11 juli 2016).

In de brieven van de kunstenaars is ook een voorkeur voor de harde steensoorten ten opzichte van het brons te lezen. In relatie tot de 'difficultà' van het arbeidsproces van de beeldhouwer worden hoofdzakelijk de harde steensoorten genoemd, zoals marmer en porfier. Bronzino noemde "marmo, o profido, o altra pietra" als de werkstoffen van de beeldhouwer.¹⁰² Voor kolossen en standbeelden noemde hij brons, marmer en andere materialen.¹⁰³ Francesco da Sangallo stelde in zijn brief dat als men het over de beeldhouwkunst heeft, men over marmer moest spreken en niet over brons of ander materiaalsoorten die alle ondergeschikt zijn aan het marmer.¹⁰⁴ Het is niet duidelijk op welke grond hij de overige materialen ondergeschikt acht aan het marmer. Het is echter niet ondenkbaar dat de beeldhouwkunst door de kunstenaars impliciet gedefinieerd werd als het fysiek zware beitelwerk in hard marmer omdat dat zo door Michelangelo werd gepraktiseerd. De lezingen van Varchi zijn een uitgesproken lofzang op Michelangelo en ook in de brieven van de kunstenaars klinkt deze lof door.¹⁰⁵ De nadruk op Michelangelo's favoriete methode en materiaal kan derhalve mogelijk gezien worden als onderdeel van deze lofzang.

In de renaissance alsook in de klassieke oudheid was er niet alleen sprake van een hiërarchie tussen materialen, maar er was ook sprake van een hiërarchie binnen de materiaalsoorten. Aan de diverse marmersoorten werden verschillende kwaliteiten en waarden toegekend. Het marmer uit Carrara, het favoriete materiaal van Michelangelo, werd bijvoorbeeld door Vasari geprezen om de melkachtige witte kleur en het ontbreken van storende imperfecties zoals gekleurde aders.¹⁰⁶ Cellini noemde Parisch marmer het meest samenhangende, mooiste en zachtste materiaal om in te werken.¹⁰⁷ Volgens Plinius traden Myron en Polikleitos in competitie met elkaar door het gebruik van verschillende materialen. Myron gebruikte brons van het eiland Aegina en Polikleitos brons van Delos.¹⁰⁸

¹⁰² Varchi 2013 (zie noot 6), p. 222-5.

¹⁰³ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 226.

¹⁰⁴ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 253.

¹⁰⁵ Bijvoorbeeld in de brief van Tasso. Varchi 2013 (zie noot 6), p. 242.

¹⁰⁶ Giorgio Vasari, *Vasari on technique. Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects*, vertaald door Louisa S. Maclehorse en becommentarieerd door G. Baldwin Brown, New York/Dover 1960, p. 45.

¹⁰⁷ Benvenuto Cellini, 'Traité de la sculpture', boek IV, in: *Oeuvres complètes. Tome II-Mémoires (livres VI-VIII), Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture, Discours sur le dessin et l'architecture*, vertaald door Léopold Leclanché, Parijs 2014, p. 432. Zie <http://www.classiques-garnier.com.proxy.library.uu.nl/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain> (11 juli 2016).

¹⁰⁸ Pliny, *Natural History* boek XXXIV-V (zie noot 91), p. 135: "sic aemulatio et in materia fuit". Zie http://www.loebclassics.com/view/pliny_elder-natural_history/1938/pb_LCL394.135.xml (11 juli 2016).

6.3 Kleur

In de renaissance ontstond het idee dat antieke beeldhouwkunst kleurloos was.¹⁰⁹ De meeste bewaard gebleven antieke beelden waren van wit marmer. Wit marmer werd in de zestiende eeuw beschouwd als het 'correcte' materiaal voor beeldhouwwerk in de antieke stijl en ook als het mooiste materiaal voor architectuur.¹¹⁰ Ook in de lezing van Varchi blijkt het ontbreken van kleur een veronderstelde eigenschap van de beeldhouwkunst. Als een van de verdiensten van de beeldhouwkunst noemt Varchi dat de kleurloze beeldhouwkunst meer tot het intellect spreekt dan de misleidende schilderkunst.¹¹¹ Dit betekende echter niet dat Renaissance sculpturen daadwerkelijk geheel kleurloos waren. Veel van de monumentale werken waren verguld en beschilderd. Michelangelo's 'David' droeg oorspronkelijk een vergulde katapult en een geelkoperen overwinningskrans, gedecoreerd met koperen en zilveren bladeren.¹¹² Dergelijke ornamenten verbonden de 'David' ook met de andere sculpturen op de Piazza della Signoria. Donatello's 'Judith en Holofernes' (afb. 14) was deels verguld, net als de Marzocco van Donatello die oorspronkelijk ook een gouden kroon droeg.¹¹³



Afb. 14. Donatello, *Judith en Holofernes*, 1455-60, brons, 236 cm (zonder sokkel), Piazza della Signoria, Florence.

¹⁰⁹ Roberta Panzanelli, 'Beyond the pale. Polychromy and Western art', in: Roberta Panzanelli (red.), *The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to present*, tent. cat. Los Angeles (J. Paul Getty Museum) 2008, p. 8.

¹¹⁰ Penny 1993 (zie noot 8), p. 54-5.

¹¹¹ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 51.

¹¹² Blake McHam 1998 (zie noot 2), p. 14.

¹¹³ Kathleen Weil-Garris, 'On pedestals. Michelangelo's *David*, Bandinelli's *Hercules and Cacus*, and the sculpture of the Piazza della Signoria', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), p. 385.

7. CELLINI'S MONUMENTALE VRIJSTAANDE FIGUREN

7.1 Cellini's missie

In zijn brief aan Varchi noemde Cellini het meervoudige aanzicht een kwaliteit van de beeldhouwkunst op grond waarvan deze groter was dan de schilderkunst. In Cellini's sculpturen zijn, behalve zijn uitwerking van dit argument, ook enkele van de eerdergenoemde overige argumenten in de paragonediscussie te herkennen. Deze argumenten worden door Cellini uitgedrukt door de manier waarop hij marmer gebruikte in de 'Ganymedes en de adelaar' (afb. 15) en brons in de 'Perseus' (afb. 16).¹¹⁴ Bovendien treedt Cellini met zijn bronzen 'Perseus' ook in competitie met de marmeren beeldhouwkunst.

In 1545 kreeg Cellini van Cosimo I de' Medici de opdracht om een bronzen Perseusbeeld te maken. Deze moest in de Loggia dei Lanzi komen te staan als pendant van Donatello's 'Judith en Holofernes'. Na zijn terugkeer in Florence was Cellini voornemens om zich te meten met de grote beeldhouwers van de stad.¹¹⁵ Gemotiveerd om zijn vaardigheid in het bewerken van marmer aan te tonen, bood hij Cosimo aan de Perseus eventueel in marmer uit te voeren. Dit idee wees Cosimo echter van de hand.¹¹⁶ Een jaar later gaf hij Cellini de opdracht om een antieke marmeren torso te restaureren, mogelijk om Cellini's vaardigheden in het steen bewerken te testen.¹¹⁷ Cosimo gaf Cellini marmer om de restauratie mee uit te voeren, maar dat gebruikte hij om een Narcissusfiguur van te maken.¹¹⁸ Van de antieke torso vervaardigde Cellini een Ganymedes met de adelaar.

De bronzen 'Perseus' op de Piazza della Signoria en de marmeren 'Ganymedes' maakten samen deel uit van een conceptueel programma dat begon op het openbare plein en eindigde in de antichambre van de privévertrekken van Cosimo in het Palazzo Vecchio. De 'Perseus' op het plein vertegenwoordigde de heerschappij van Cosimo en zijn suprematie over de vroegere republiek. De 'Perseus' imponeerde en het Medusahoofd versteende eenieder die naar haar keek. In Cosimo's antichambre verbeeldde Ganymedes en de adelaar de belofte van de voortdoring van de heerschappij en de roem van de Medici dynastie, die net zo standvastig zou zijn als die van hun voorgangers in de klassieke oudheid, waar de gerestaureerde torso een directe herinnering aan was.¹¹⁹

¹¹⁴ 'Universalita'. Zie ook noot 70.

¹¹⁵ Allen 2013 (zie noot 43), p. 177.

¹¹⁶ Allen 2013 (zie noot 43), p. 177 en Cole 2002 (zie noot 9), pp. 60 en 82.

¹¹⁷ Allen 2013 (zie noot 43), p. 179.

¹¹⁸ Allen 2013 (zie noot 43), p. 193 noot 65.

¹¹⁹ Allen 2013 (zie noot 43), p. 191. Zie voor het conceptuele programma dat het Palazzo met het Piazza verbond, onder andere Jack Freiberg, 'Verocchio's *Putto* and Medici Love', in: David A. Levine en Jack Freiberg (red.), *Medieval Renaissance Baroque. A cat's cradle for Marilyn Aronberg Lavin*, New York 2010, pp. 92-3.



Afb. 15. Benvenuto Cellini, *Ganymedes*, 1546-49, marmer, 106 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence.

7.2 Een marmeren Ganymedes

Met de 'Ganymedes' probeerde Cellini zich te meten met de virtuositeit van Michelangelo, die het bevrijden van een complexe figuur uit één enkel blok steen tot het hoogste doel had verklaard.¹²⁰ Cellini maakte niet alleen de 'Narcissus' en de 'Apollo en Hyacinthus' uit één blok, ook bij de restauratie van de antieke torso probeerde Cellini aan dit ideaal te beantwoorden. Doordat de contouren van het geheel niet buiten de vier zijden van de marmeren basis rijken, lijkt ook de 'Ganymedes' uit één blok te zijn gemaakt.¹²¹

De antieke torso was van Parisch marmer, het materiaal waar Praxiteles mee werkte. Cellini herkende het materiaal als Grieks. Ook kende hij de kwaliteiten van de verschillende marmersoorten. In zijn traktaten schrijft hij dat Parisch marmer de zachtste van de vijf soorten marmer is en niet wit is, maar meer een 'colore incarnato' heeft. Deze marmersoort was volgens Cellini het mooiste en zachtste marmer om in te werken.¹²² Cellini wist de kleur van de gerestaureerde delen van de 'Ganymedes' overeen te laten komen met die van de 'colore incarnato' van de torso. Volgens Denise Allen (2013) wedijverde Cellini zo met het argument dat de schilderkunst de natuur en de illusie van leven het best benadert door middel van kleur. In acht genomen moet worden echter dat de kleur van de torso voor Cellini een gegeven was en dat hij met deze restauratie probeerde te voldoen aan het voornoemde ideaal. Het is derhalve niet onlogisch te veronderstellen dat hij heeft geprobeerd om het materiaal van de toe te voegen delen zo goed mogelijk te laten aansluiten op het materiaal van de antieke torso, opdat het eindresultaat als een 'perfect' klassiek beeld kon worden gezien, dat uit één blok leek te zijn gekomen.¹²³

Na de voltooiing van de restauratie liet Cellini aan Cosimo weten dat het restaureren van de antieke torso veel moeilijker was geweest en veel meer inspanning had gekost dan wanneer hij het als een nieuw beeld had uitgevoerd.¹²⁴ De 'difficultà' van het restauratieproject wordt ook

¹²⁰ Ook de marmeren Narcissus van Cellini wordt geïnterpreteerd als een uiting in het paragonedebat. Zie hiervoor Alessandro Nova, 'Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis', in: Nova 2003 (zie noot 11), pp. 183-202.

¹²¹ Allen 2013 (zie noot 43), p. 185. In zijn autobiografie beschrijft Cellini hoe het idee ontstond om van de torso een Ganymedes te maken. Cellini claimt dat hij in het in het rechthoekige krat gelegen fragment onmiddellijk een Ganymedes met de adelaar herkende. Ook hiermee conformeert Cellini aan de beeldhouwprincipes van Michelangelo, die zijn figuren herkende terwijl ze nog besloten lagen in het blok. Zie Benvenuto Cellini, 'Memoires' boek VII-IV, in: *Oeuvres complètes. Tome II-Mémoires (livres VI-VIII), Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture, Discours sur le dessin et l'architecture*, vertaald door Léopold Leclanché, Parijs 2014, p. 112. Zie <http://www.classiques-garnier.com.proxy.library.uu.nl/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain> (12 juli 2016).

¹²² Cellini 2014 (zie noot 107), p. 432.

¹²³ Hoewel wordt gesteld dat de aanvullingen aan de Ganymedes van Carrara marmer zijn, heeft de Ganymedes een egale ivoren kleur. Geen van de aanvullingen hebben de witte kleur van Carrara marmer. De egale ivoren kleur suggereert dat Cellini een tot op heden onbekende methode heeft gebruikt om zijn aanvullingen af te stemmen op de kleur van het antieke Parisch marmer van de torso. Zie Allen 2013 (zie noot 43), p. 193 noot 70.

¹²⁴ Benvenuto Cellini, 'Memoires' boek VII-V, in: *Oeuvres complètes. Tome II-Mémoires (livres VI-VIII), Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture, Discours sur le dessin et l'architecture*, vertaald door Léopold Leclanché, Parijs 2014, p. 122. Zie <http://www.classiques-garnier.com.proxy.library.uu.nl/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain> (13 juli 2016).

tot uitdrukking gebracht in de vormgeving van Ganymedes. Cellini laat Ganymedes met opgeheven arm een jonge adelaar vasthouden waarmee hij de blik van de getransformeerde Jupiter vangt.¹²⁵ Zoals ook Pontormo in zijn brief aan Varchi schreef, werd dit als een van de technisch moeilijkst uit te voeren dingen van de beeldhouwkunst beschouwd.¹²⁶

7.3 Een bronzen Perseus

Cellini's bronzen 'Perseus' is een directe confrontatie met de beeldhouwkunst in marmer. Cellini wist zich met deze beeldhouwkunst te meten door zijn gebruik van het brons. Het uit één blok houwten van een stenen beeld, het filosofische ideaal dat volgde uit de 'sostanza', werd belichaamd door Michelangelo's 'David' op de Piazza della Signoria. Cellini evenaarde dit ideaal door te doen voorkomen dat het brons van de 'Perseus', die tegenover de 'David' op het plein moest komen te staan, in één procesgang in de gecompliceerde vorm was gegoten. Dat de 'Perseus' in werkelijkheid uit enkele aangevoegde onderdelen bestaat (het bloed van Medusa's hoofd en de vleugels op het hoofd en de voeten van Perseus) liet Cellini achterwege.¹²⁷



Afb. 16. Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-54, brons, 320 cm, Loggia dei Lanzi, Florence.

¹²⁵ Over het algemeen wordt verondersteld dat Cellini hoofdzakelijk verantwoordelijk was voor het ontwerp van de Ganymedes en voor het aansturen van zijn atelier. Willem van Tetrode die werkzaam was in het atelier van Cellini, wordt gezien als waarschijnlijke kandidaat die voor de uitvoering verantwoordelijk kan worden gehouden. Zie Cole 2002 (zie noot 10), pp. 161-7.

¹²⁶ Varchi 2013 (zie noot 6), p. 234.

¹²⁷ Cole 2002 (zie noot 10), p. 49.

Met de ambitie om het brons in één procesgang te gieten, plaatste Cellini de moeilijkheid van het bronsgieten op gelijke hoogte met het argument van de moeilijkheid van het beeldhouwproces. Bovendien wist hij in de vormgeving van de 'Perseus' de meest zichtbare technische moeilijkheid van de steenhouwer te evenaren. Cellini's 'Perseus' houdt met opgeheven arm het hoofd van Medusa in de hand. Het houwen van een dergelijke vorm in steen was technisch moeilijk. Het gewicht en de fysieke krachten van het materiaal zorgden voor een groot risico op het afbreken van dergelijke uitstekende delen. Bij het gieten van de 'Perseus' was het de uitdaging om het vloeibare brons in één keer ononderbroken in alle gangen en holtes van de mal te laten vloeien.¹²⁸ Het vloeibare brons werd geassocieerd met leven. In vloeibare toestand werden metalen gedacht bezielde te zijn en bovendien geassocieerd met bloed. De vloeibaarheid van het brons en het gieten daarvan in de mal werd gezien als het geven van leven, als het bezielen van het object. Derhalve wist Cellini zich ook te meten met de het doel van de 'mimesis' van de schilders en de marmerhouwers, het doel om de natuur zo getrouw mogelijk uit te beelden.¹²⁹

Door de locatie van Cellini's 'Perseus' op de Piazza della Signoria lijken Michelangelo's 'David' en Bandinelli's 'Hercules en Cacus' naar de bronzen Perseus en het Medusahoofd te staren. Het Medusahoofd was zelfs nadat het was afgehakt nog in staat om eenieder die haar in de ogen keek, te doen veranderen in steen. 'David' en 'Hercules en Cacus' lijken als het ware te worden versteend in de aanblik van dit bloederige hoofd. Ook op deze wijze was Cellini's brons het harde steen van Michelangelo en Bandinelli de baas.

¹²⁸ Cole 2002 (zie noot 10), p. 49.

¹²⁹ Cole 2002 (zie noot 10), pp. 50-8.

8. CONCLUSIE

In het Florentijnse paragonedebat van het midden van de zestiende eeuw lag de sleutel tot de superioriteit van de beeldhouwkunst in het materiaal van de beeldhouwer. Zowel Varchi als de kunstenaars die zich op zijn verzoek uitlieten over de rangorde van de beeldhouwkunst en de schilderkunst, voerden argumenten aan die direct gerelateerd waren aan de aard van het materiaal. Varchi onderbouwde de superioriteit van de beeldhouwkunst onder andere op filosofische gronden. De beeldhouwkunst was door de eenheid van vorm en materie, het idee van 'sostanza', van nature beter in staat om de essenties van een wezen uit te drukken. Ook in de brieven van de kunstenaars wordt het belang van het materiaal voor de argumentatie duidelijk. Met name de duurzaamheid ('eternita') van het materiaal en de moeilijkheid van het artistieke proces ('difficultà') als gevolg van de hardheid van het steen, waren herhaalde karakteristieken van de beeldhouwkunst. Uit de brieven van de kunstenaars blijkt bovendien dat zij onder het begrip beeldhouwkunst in eerste plaats de driedimensionale vrijstaande figuren verstonden, die voor de Florentijnen te zien waren in de openbare ruimte zoals op de Piazza della Signoria.

De duurzaamheid van de beeldhouwkunst werd gebaseerd op de onaantastbaarheid van het materiaal van marmer en brons. Deze claim werd in de praktijk bevestigd door de uit de klassieke oudheid overgeleverde sculpturen. Het argument van de 'difficultà' was in de vijftiende eeuw al aangevoerd om de theoretische basis te leggen voor de acceptatie van de beeldende kunsten als 'artes liberales'. In de zestiende eeuw pareerden de beeldhouwers echter de claim van onder andere Leon Battista Alberti en Leonardo da Vinci dat de schilderkunst de moeilijkste kunstvorm was. Het houthouwen in het harde materiaal vroeg een lange en zware fysieke inspanning waarbij geen fouten konden worden gemaakt zoals het weghakken van te veel steen. Het aanvoegen van nieuwe delen werd onacceptabel geacht en in strijd met de filosofische ideaal een beeld uit één blok te hakken. De beeldhouwkunst was bovendien moeilijker dan de schilderkunst omdat het complex vormgegeven driedimensionale beeld van alle gezichtspunten even goed moest zijn uitgevoerd. De schilder hoefde maar één gezichtspunt te kiezen. Het vormgeven van de uitgestrekte arm die iets vast houdt zonder dat het materiaal het begeeft, werd bovendien gezien als het moeilijkst uitvoerbare element van de beeldhouwkunst.

De beeldende kunsten en ook de openbare monumentale werken werden door Cosimo I de' Medici doelbewust en systematisch gebruikt om de glorie van Florence te herstellen en om zijn eigen macht te vergroten. Dat hij bij zijn opdrachten de voorkeur gaf aan sculpturen in brons en marmer is te verklaren uit de associaties die deze materialen oproepen met de grandeur van de antieke beelden en de periode waarin zij waren ontstaan. Daarnaast speelde de beeldtraditie

van de sculpturen op de Piazza della Signoria een rol bij de nieuw uit te voeren opdrachten, zoals die van Cosimo aan Cellini om voor het plein een bronzen Perseus te maken.

Het materiaal van de beeldhouwkunst was niet alleen van belang in de paragone tussen de beeldhouwkunst en de schilderkunst maar ook in de competitie tussen het marmer houwen en het brons gieten. Toen Cellini's 'Perseus' in 1554 op de Piazza della Signoria werd geïnstalleerd, was dat een directe confrontatie met de algemeen geaccepteerde suprematie van het werk van de Florentijnse marmerhouwers zoals Michelangelo. Het bloederige hoofd van Medusa leek de beelden aan de andere kant van het plein te verstenen en derhalve de baas te zijn. Bovendien werden het vloeibare brons en de virtuositeit waarmee Cellini het in één procesgang in vorm zou hebben gegoten, geassocieerd met het animeren van een sculptuur. De bronsgieter overtroefde daarmee de steenhouwer, omdat de bronzen beeldhouwkunst op die manier de natuur beter benaderde in haar essentie dan dat in steen kon worden gedaan. Cellini liet met de 'Perseus' ook de moeilijkheid van de kunst van het bronsgieten zien, een argument dat primair leek te worden geassocieerd met het houwen uit harde steen. Ook dit was een symbolische overwinning op het materiaal en het arbeidsproces van de steenbewerker.

Het bestuderen van de brieven aan Varchi is een manier om inzicht te krijgen in de overwegingen die de Florentijnse kunstenaar in de zestiende eeuw moet hebben gemaakt bij de keuze van zijn materiaal. De brieven en de lezingen waarin hij deze brieven verwerkte, moeten echter worden gezien tegen de achtergrond van het meervoudige doel ervan. De filosofische aspiraties van Varchi zelf, de politieke en culturele agenda van Cosimo I de' Medici en de artistieke overwegingen en belangen van de kunstenaars zijn alle factoren die het debat hebben gekleurd. Voor een volledig beeld van de artistieke praktijk in de zestiende eeuw en de rol van de materiaalkeuze van de beeldhouwer in het paragonedebate, zouden ook andere primaire schriftelijke bronnen kunnen worden bestudeerd. Van Cellini zijn bijvoorbeeld ook traktaten en een autobiografie overgeleverd. Mogelijk geven deze teksten een uitgebreider inzicht in de houding van de Florentijnse beeldhouwer ten opzichte van zijn materiaal en de betekenis die daaraan kan worden toegekend voor de positionering van de beeldhouwkunst als een geëmancipeerde vrije kunst.

LITERATUUR

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, vertaald en becommentarieerd door Rocco Sinisgalli, Cambridge 2011. Zie <http://ebooks.cambridge.org.proxy.library.uu.nl/ebook.jsf?bid=CBO9780511782190> (6 juli 2016).

Alberti, Leon Battista, *On painting and on sculpture. The latin texts of De pictura and De Statua*, vertaald en becommentarieerd door Cecil Grayson, Londen 1972.

Allen, Denise, 'Colore incarnato. Benvenuto Cellini's Ganymede and living stones' in: Peta Motture, Emma Jones en Dimitrios Zikos (red.), *Carvings, casts and collectors. The art of Renaissance sculpture*, Londen 2013, pp. 176 - 93.

Ames-Lewis, Francis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, New Haven/Londen 2013⁴ (2000).

Aristotle, *Poetics*, vertaald door Stephen Halliwell, Loeb Classical Library 199, vol. XXIII, Harvard 1995. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/aristotle-poetics/1995/pb_LCL199.29.xml?rskey=1Dp9N5&result=32 (11 juli 2016).

Aristotle, *Metaphysics*, vertaald door Hugh Tredennick, Loeb Classical Library 271, vol I books 1-9, Harvard 1933. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/aristotle-metaphysics/1933/pb_LCL271.3.xml?mainRsKey=fkhtbo&result=2&rskey=bmchY (11 juli 2016).

Barocchi, Paola, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e Controriforma* vol. 1, Bari 1960-62.

Barzman, Karen-edis, *The Florentine Academy and the early modern state. The discipline of designo*, Cambridge 2000.

Blake McHam, Sarah, 'Public Sculpture in Renaissance Florence', in: Sarah Blake McHam (red.), *Looking at Renaissance sculpture*, Cambridge 1998, pp. 149-88.

Blake McHam, Sarah, *Pliny and the artistic culture of the Italian Renaissance. The legacy of the 'Natural History'*, New Haven/Londen 2013.

Boucher, Bruce en Anthony Radcliffe, 'Sculpture', in: Jane Martineau en Charles Hope (red.), *The genius of Venice*, tent. cat. Londen (Royal Academy) 1983, pp. 355-7.

Castiglione, Baldassare, *The book of the courtier*, vertaald door Charles S. Singleton, New York 1959.

Cellini, Benvenuto, *Oeuvres complètes. Tome II-Mémoires (livres VI-VIII), Traité de l'orfèvrerie et de la sculpture, Discours sur le dessin et l'architecture*, vertaald door Léopold Leclanché, Parijs 2014. Zie <http://www.classiques-garnier.com.proxy.library.uu.nl/numerique-bases/index.php?module=App&action=FrameMain> (11 juli 2016).

Cennini, Cennino, *Het handboek van de kunstenaar. Il Libro dell'Arte*, vertaald door Hendrik van den Bossche en Hilde Theuns, Antwerpen 2003³ (2001).

Cole, Michael W., *Cellini and the principles of sculpture*, Cambridge 2002.

Frangenberg, Thomas, 'The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi', in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 58 (1995), pp. 115-131.

Freiberg, Jack, 'Verocchio's Putto and Medici Love', in: David A. Levine en Jack Freiberg (red.), *Medieval Renaissance Baroque. A cat's cradle for Marilyn Aronberg Lavin*, New York 2010, pp. 83-99.

Gastel, Joris van, Yannis Hadjinicolaou en Markus Rath (red.), *Paragone als Mitstreit*, Berlijn 2014.

Gauricus, Pomponius, *De Sculptura*, vertaald en becommentarieerd door André Chastel en Robert Klein, Genève 1969.

Ghiberti, Lorenzo, 'I Commentarii', vertaald door Elizabeth Gilmore Holt in: *A documentary history of art. The Middle Ages and the Renaissance* vol. 1, New York/Princeton 1957, pp. 151-67.

Helmstutler Di Dio, Kelley (red.), *Making and moving sculpture in early modern Italy*, Franham/Burlington 2015.

Jones, Emma, 'The sculptural stones of Venice. The selection, supply and cost of marble and stone in the sixteenth century', in: Kelley Helmstutler Di Dio (red.), *Making and moving sculpture in early modern Italy*, Farnham/Burlington 2015, pp. 110-36.

Kieft, Ghislain J. P., *Het brein van Michelangelo. Kunst, kunsttheorie en de constructie van het beeld in de Italiaanse Renaissance*, proefschrift Universiteit Utrecht 1994.

Klein, Robert en Henri Zerner, *Italian Art 1500-1600. Sources and Documents*, Engelwood Cliffs 1966.

Kubler, George (red.), *Filarete's Treatise on Architecture. Being the treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete*, vertaald en becommentarieerd door John R. Spencer, vol. 1: The translation, New Haven/Londen 1965 (Yale Publications in the History of Art, 16).

Larsson, Lars Olof, *Von allen Seiten gleich schön. Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassicismus*, Stockholm 1974.

Leonardo da Vinci, 'The *parte prima* of the Codex Urbinas', in: Claire Farago, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Leiden 1992, pp. 159-413.

Marrone, Gaetana, *Encyclopedia of Italian Literary Studies* 1, New York 2007.

Mattusch, Carol, 'The privilege of bronze. Modern perception of classical materials', in: Sébastien Clerbois en Martina Droth (red.), *Revival and Invention. Sculpture through its material histories*, Oxford 2010, pp. 17-30.

Mendelsohn, Leatrice, *Benedetto Varchi's 'Due Lezzione' and Cinquecento art theory*, Ann Arbor 1982.

Nova, Alessandro, 'Paragone-Debatte und gemalte Theorie in der Zeit Cellinis', in: Alessandro Nova en Anna Schreurs (red.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Keulen/Weimar/Wenen 2003, pp. 183-202.

Panofsky, Erwin, *Galileo as a critic of the arts*, Den Haag 1954.

Panzanelli, Roberta, 'Beyond the pale. Polychromy and Western art', in: Roberta Panzanelli (red.), *The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to present*, tent. cat. Los Angeles (j. Paul Getty Museum) 2008, pp. 2-17.

Passignat, Emilie, 'Twisting marble. Observations on the Figura Serpentinata and its applications', in: Sébastien Clerbois en Martina Droth (red.), *Revival and Invention. Sculpture through its material histories*, Oxford 2010, pp. 121-144.

Penny, Nicholas, *The materials of sculpture*, New Haven/Londen 1993.

Philostratus the Elder, *Imagines*, vertaald door Arthur Fairbanks, Loeb Classical Library 256, Harvard 1931. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/philostratus_elder-imagines_book_i_introduction/1931/pb_LCL256.3.xml?result=41&rskey=Lovath (6 juli 2016).

Plato, *Republic*, vertaald door Chris Emlyn Jones en William Preddy, Loeb Classical Library 276, vol II: books 6-10, Harvard 2013. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/plato_philosopher-republic/2013/pb_LCL276.391.xml (6 juli 2016).

Pliny, *Natural History*, vertaald door H. Rackham, Loeb Classical Library 394, vol. IX: books 33-35, Cambridge 1952. Zie http://www.loebclassics.com.proxy.library.uu.nl/view/LCL394/1952/pb_LCL394.iii.xml?result=1&rskey=3tSjz (6 juli 2016).

Preimesberger, Rudolph, *Paragons and Paragone*, Los Angeles 2011.

Quiviger, Francois, 'Benedetto Varchi and the visual arts', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50 (1987), pp. 219-224.

Shearman, John, 'Art or politics in the Piazza?', in: Alessandro Nova en Anna Schreurs (red.), *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, Keulen/Weimar/Wenen 2003, pp. 19-36.

Summers, David, *Michelangelo and the language of art*, Princeton 1981.

Varchi, Benedetto, *Paragone. Rangstreit der Künste*, opnieuw uitgegeven, ingeleid, vertaald en becommentarieerd door Oskar Bätschmann en Tristan Weddigen, Darmstadt 2013.

Vasari, Giorgio, *Vasari on technique. Being the introduction to the three arts of design, architecture, sculpture and painting, prefixed to the lives of the most excellent painters, sculptors and architects*, vertaald door Louisa S. Macle hose en becommentarieerd door G. Baldwin Brown, New York/Dover 1960.

Veen, Henk Th. Van, *Cosimo I de Medici and his self-representation in Florentine Art and Culture*, vertaald door Andrew McCormick, Cambridge/New York 2006.

Weil-Garris, Kathleen, 'On pedestals. Michelangelo's *David*, Bandinelli's *Hercules and Cacus*, and the sculpture of the Piazza della Signoria', *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 20 (1983), pp. 377-415.

Wittkower, Rudolf, *Sculpture. Processes and principles*, Londen 1977.

AFBEELDINGEN

Titelpagina: Benvenuto Cellini, *Perseus* (detail), 1545-54, brons, 320 cm, Loggia dei Lanzi, Florence.

Foto: Wikimedia Commons,

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Perseus_by_Cellini_Loggia_dei_Lanzi_n06.jpg (6 juli 2016).

Afb. 1. Andrea Mantegna, *Dido*, 1495-1500, lijmverf op doek, 65.3 x 31.4 cm, Museum of Fine Arts, Montreal. Foto: http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_7_3.html [8 juni 2016].

Afb. 2. Andrea Mantegna, *Judith en haar dienstmeid Abra*, 1495-1500, lijmverf op doek, 65.3 x 32.4 cm, Museum of Fine Arts, Montreal. Foto: http://mini-site.louvre.fr/mantegna/acc/xmlen/section_7_4.html [8 juni 2016].

Afb. 3. Antico, *Apollo Belvedere*, 1497-98, brons met gedeeltelijke vergulding en de ogen ingelegd met zilver, 41.3 cm, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt. ©Liebieghaus Skulpturensammlung/ARTOTHEK. Foto: <http://italianrenaissanceresources.com/units/unit-8/essays/isabella-deste-collects/> [8 juni 2016].

Afb. 4. Antonio Lombardo, *De smidse van Vulcanus*, 1508, marmer, 83 x 107 cm, Staatsmuseum De Hermitage, Sint Petersburg. Foto: http://www.shafe.co.uk/wp-content/uploads/lombardo_the_forge_of_vulcan.jpg [1 juni 2016].

Afb. 5. Tiziano Vecellio, *Portret van Benedetto Varchi*, circa 1540, olieverf op doek, 91 x 117 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen. Foto: Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/html_m/t/tiziano/10/21/15varchi.html [8 juni 2016].

Afb. 6. Agnolo Bronzino, *Cosimo I de' Medici in wapenrusting*, 1545 olieverf op paneel, 74 x 58 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Foto: Web Gallery of Art, http://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html [9 juni 2016].

Afb. 7. Titelpagina van *Due Lezioni di M. Benedetto Varchi* in 1549 gepubliceerd in Florence, bibliotheek van de National Gallery of Art, Washington DC. Foto: <http://italianrenaissanceresources.com/units/unit-3/sub-page-02/> [9 juni 2016].

Afb. 8. Daniele Ricciarelli da Volterra, *Portret van Michelangelo Buonarroti*, 1548-53, potlood en zwart krijt op papier, 530 x 445 mm, Teylers Museum, Haarlem. Foto:

<http://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/a-021-portret-michelangelo-buonarroti> [9 juni 2016].

Afb. 9. (Vermoedelijk) Athanadoros, Hagesander en Polydoros, *Laocoön en zijn zonen*, Parisch marmer, 208 x 163 x 112 cm, 40-20 v. Chr., Museo Pio-Clementino, Vaticaanstad. Foto: Wikimedia Commons, [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Laocoon_group#/media/File:00000 - Vatican - Pius-Clementine Museum \(3482893024\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Laocoon_group#/media/File:00000 - Vatican - Pius-Clementine Museum (3482893024).jpg) [12 juni 2016].

Afb. 10. Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, ca. 1525, was, 505 cm, Bode-museum, Berlijn.
© Foto: Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz. Foto: [http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5](http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=5) [12 juni 2016].

Afb. 11, Michelangelo Buonarroti, *David*, 1504, marmer, 434 cm, Galleria dell'Accademia, Florence. Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> (16 juni 2016).

Afb. 12. Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, 1525-34, marmer, 505 cm, Piazza della Signoria, Florence. Foto: Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Heracles und Cacus Baccio Bandinelli Piazza della Signoria Florenz-04.jpg> [12 juni 2016].

Afb. 13. Kunstenaar onbekend, *Hercules van het Forum Boarium*, tweede eeuw v. Chr., verguld brons, 241 cm, Museo del Palazzo dei Conservatori, Rome. Foto: Wikimedia Commons, <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Hercules Musei Capitolini MC1265.jpg> [12 juni 2016].

Afb. 14. Donatello, *Judith en Holofernes*, 1455-60, brons, 236 cm (zonder sokkel), Piazza della Signoria, Florence. Foto: http://ic.pics.livejournal.com/lenochka_lenusi/22613792/136910/136910_original.jpg (16 juni 2016).

Afb. 15. Benvenuto Cellini, *Ganymedes*, 1546-49, marmer, 106 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> [1 juni 2016].

Afb. 16. Benvenuto Cellini, *Perseus*, 1545-54, brons, 320 cm, Loggia dei Lanzi, Florence. Foto: Web Gallery of Art, <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html> [1 juni 2016].