

**Van nimf tot zondares
Simonetta Vespucci's veranderende betekenis in de kunst**

Thijs van Poppel
3089371

Bachelorscriptie Kunstgeschiedenis

Dr. Joost Keizer

Inhoud

Samenvatting	3
Inleiding	4
1. De nimf als portret	6
2. Simonetta als heldin	10
3. Simonetta's personages	13
4. Savonarola en Sardi's zondaar	18
5. Piero's onzalige Simonetta	22
Conclusie	23
Afbeeldingen	25
Literatuur	28
Afbeeldingenlijst	31

Samenvatting

Simonetta Cattaneo Vespucci's beeltenis wordt herkend in de Italiaanse kunst en literatuur van de renaissance. De interpretatie van haar aanwezigheid in de kunst heeft altijd samengehangen met de positieve rol die zij heeft gekregen in een groot deel van de Florentijnse literatuur van de renaissance. Dat is vooral herkenbaar in de *Stanze* van Angelo Poliziano. Deze deugdelijke Simonetta werd door Botticelli afgebeeld in een portret dat is gebaseerd op de nimf die Poliziano in zijn gedicht heeft geschapen, zoals te zien is in het portret in het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt am Main van Botticelli. Na de machtsovername van Girolamo Savonarola veranderde Simonetta's reputatie. Ze werd het symbool voor de zondigheid van de stad Florence. Dit blijkt uit het gedicht *De Anima Peregrina* van Tomasso Sardi waarin zij wordt gepersonifieerd als een toonbeeld van ondeugd. Het portret van Piero di Cosimo uit Chantilly, dat tot nu verschillend is geïnterpreteerd, kan met deze kennis op een nieuwe manier verklaard worden. Piero lijkt bij bestudering, in vergelijking met preken van Savonarola en de tekst van Sardi, deze negatief veranderende reputatie van Simonetta Vespucci te weerspiegelen.

Inleiding

De bekendste van de adellijke vrouwen in het Florence van de renaissance is zonder twijfel Simonetta Cattaneo Vespucci. Haar beeltenis wordt gezien in schilderijen en haar personificatie herkend in de literatuur. Ze werd aanbeden door tijdgenoten en later vervloekt door aanhangers van Savonarola. Haar minnaar was Giuliano de Medici, de broer van de machtigste persoon in de stad, maar ze was getrouwd met de koopman Marco Vespucci. Over de betekenis, die Simonetta in de literatuur en de kunst heeft, is sinds de negentiende eeuw veel gespeculeerd.¹ Ze komt vanaf de laatste decennia van de vijftiende eeuw voor in de contemporaine poëzie, niet alleen in de dichtkunst van literaire professionals, de humanisten die Italiaanse en klassieke taal bestudeerde zoals Angelo Poliziano en Luigi Pulci. Ook de primus inter pares van Florence, Lorenzo de Medici dichtte over Simonetta Vespucci in zijn *Comento de' miei sonetti* en *Raccolta Aragonese*. Lang is zij gezien als de personificatie van schoonheid en liefde, *la bella Simonetta*. Recent echter, wordt haar rol heroverwogen. Zo zou zij niet alleen schoonheid en liefde symboliseren maar ook Florence, een verpersoonlijking van de culturele bloei en civiele waarden van de stad.

Aby Warburg geeft het idee van Simonetta Vespucci (1453-1476) als muse van de renaissance kunstenaar kunsthistorische basis in zijn proefschrift uit 1893.² Hij ziet haar vooral terug in de mythologische werken van Sandro Botticelli (1445-1510). Hoewel deze visie is bekritiseerd blijft haar beeltenis een rol spelen in de interpretatie van de schilderijen van Botticelli.³ Naast deze toewijzing in de mythologische werken van Botticelli is Simonetta's beeltenis herkend in verschillende geïdealiseerde portretten.

¹ De associatie tussen Simonetta Vespucci en beeldende kunst heeft zijn basis in de lezingen van John Ruskin gepubliceerd 1873. J. Ruskin 'Ariadne Florentina,' in: *Works*, New York 1887, pp. 293-492.

² Aby Warburg, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Frankfurt am Main 1892.

³ In 1908 bekritiseert Herbert Horne deze visie. Hij zag geen direct bewijs dat Simonetta met een van deze schilderijen kan verbinden. Ook Ernst Gombrich verwerpt het romantische verhaal tussen Simonetta en Giuliano in zijn essay uit 1945. Gombrich interpreteert Botticelli's werk in het licht van de neoplatonische filosofie gepropageerd door ondermeer Marsilio Ficino. Ondanks deze kritiek is Simonetta een belangrijke rol blijven spelen in de interpretatie in de mythologische werken van Botticelli. Vooral Charles Dempsey is recentelijk belangrijk geweest voor de herwaardering van Warburgs visie op de relatie tussen Simonetta, Poliziano en Botticelli. Herbert Horne, *Alessandro Filipepi. Commonly called Botticelli, painter of Florence*, London 1908; EH Gombrich, 'Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle,' *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8 (1945), pp. 7-60; Charles Dempsey, *The portrayal of love. Botticelli's primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the magnificent*, Princeton 1992.

Een daarvan is een damesportret, nu in het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt am Main, dat vaak geïdentificeerd wordt als een weergave van Simonetta (fig. 1). Ook een enigmatische fantasieportret van Piero di Cosimo (1462-1522) is in verband gebracht met deze Florentijnse dame door de inscriptie onder aan het paneel; SIMONETTA IANUENSIS VESPUCCI (Simonetta Vespucci van Genua) (fig. 2).

Deze portretten staan niet op zich zelf maar behoren tot een genre schilderijen dat in de vijftiende eeuw in Florence groeide in populariteit, de allegorische en geïdealiseerde portretten van vooraanstaande vrouwen van Toscane.⁴ De afbeeldingen van Simonetta echter, lijken een bepaalde aantrekkingskracht uit te oefenen, niet in de laatste plaats door de cult-achtige status die de Florentijnse bereikt had, in het Florence van het eind van de vijftiende eeuw.⁵

Tot nu toe hebben kunsthistorici vrijwel allemaal de poëzie en kunst die geassocieerd wordt met Simonetta beschouwd in het licht van haar populariteit. Een status die toenam na haar vroege overlijden en bijna devotionele vormen aannam.⁶ De mythe van *la bella Simonetta* weerklinkt nog steeds in de interpretatie van de portretten waarop zij wordt herkend. Uit studies van Judith Allan blijkt dat de reputatie van Simonetta in werkelijkheid helemaal niet altijd die van eerbare en deugdelijke Florentijnse is geweest.⁷ Zij ziet in haar beschouwing van de laat-vijftiende- en vroeg-zestiende-eeuwse Florentijnse literatuur een wending in de hantering van Simonetta als deugdelijk voorbeeld. Tijdens de turbulente periode die vlak na de dood van Lorenzo Il Magnifico de Medici (1449-1492) ontstaat, wanneer de doemprediker Girolamo Savonarola (1452-1498) oprijst uit de ontstane chaos en leider wordt van de Toscaanse stadstaat, worden de klassieke idealen verbonden met

⁴ Elizabeth Cropper, 'The Beauty of Women. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture,' in M. W. Ferguson, M. Quilligan, and N. J. Vickers, (reds.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, 1986, p. 179.

⁵ David Alan Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001, p. 182.

⁶ Monika Schmitter. 'Botticelli's Images of Simonetta Vespucci. Between Portrait and Ideal.' *Rutgers Art Review* 15 (1995), p. 46.

⁷ Judith Allan, 'Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent. Changing representations of Simonetta Cattaneo Vespucci,' *Italian Studies* Vol. 69 (2014) no. 1, pp. 4-23, Judith Allan, *Alma Diva Leggiadra Simonetta. Culture and Politics in Literary Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci*, Mphil thesis, Birmingham 2010 en Judith Allan, *Simonetta Cattaneo Vespucci. Beauty, Politics, Literature and Art in Early Renaissance Florence*, PhD thesis, Birmingham 2015.

schoonheid en hoofse liefde plotseling niet meer als deugd gezien, maar als zonde. Het symbool van deze zondigheid is de nimf die bezongen werd in de poëzie en verbeeld in de kunstwerken, Simonetta Vespucci. Deze observatie, de veranderende reputatie, opent een geheel nieuwe kijk op de portretten van Simonetta. Vooral het portret van Piero di Cosimo, dat tot nu toe tot verdeeldheid heeft geleid onder kunsthistorici, kan in een ander licht bekeken worden en, met in het achterhoofd die veranderde reputatie, wellicht op een geheel nieuwe manier uitgelegd worden. In dit essay zal ik proberen een voorschot te nemen op deze aanpak en proberen te herkennen of de veranderende betekenis van Simonetta Cattaneo Vespucci, die Allan in de poëzie al heeft gesignaleerd, ook weerklank heeft gevonden in de beeldende kunst van Florence in de renaissance. Ik doe dit aan de hand van het portret van Botticelli uit Frankfurt en het portret van Piero di Cosimo uit Chantilly in samenhang met de contemporaine literatuur.

1. De nimf als portret

Een serie van vier panelen geschilderd door Sandro Botticelli en zijn atelier uit de late vijftiende eeuw tonen portretten van dezelfde vrouwelijke figuur, vaak geïdentificeerd als Simonetta Vespucci.⁸ Ze lijken op het eerste gezicht de vorm van het renaissance portret te volgen, de figuren zijn afgebeeld in profiel en in buste formaat tegen een gekleurde achtergrond of in een architecturale omgeving. Toch tonen de panelen ook kenmerken die niet overeen lijken te komen met de gewoonten van de portretten in de late vijftiende eeuw in Florence. De vrouwen zijn afgebeeld met los haar dat overdadig geornamenteerd is, ze zijn gekleed in klassiek aandoende gewaden en hun fysionomie is geïdealiseerd.⁹ Dat deze afbeeldingen in verband worden gebracht met Simonetta Vespucci heeft zijn oorsprong in een opmerking van Vasari, die in het cabinet van Cosimo I de Medici een portret van de minnares van Giuliano de medici opmerkt.¹⁰ Warburg vermoedde dat Vasari een van de panelen beschreef die zich nu in Frankfurt en Berlijn bevinden. Hij identificeerde de afgebeelde

⁸ Behalve het paneel in het Städelsches Kunstinstitut in Frankfurt am Main bevinden de panelen zich in de Gemaldegalerie in Berlijn, The National Gallery in London en de Marubeni collectie in Tokyo.

⁹ Cropper 1986 (zie noot 4), p. 179.

¹⁰ *Nella Guardaroba del S. Duca Cosimo sono di sua mano due teste di femmina in profilo bellissime: Una delle quali si dice, che fu l'inamorata di Giuliano de Medici fratello di Lorenzo.* Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. A cura di G. Stefano*, Napoli 1859. p. 212

persoon op basis van deze mededeling als Simonetta, de minnares van Giuliano zoals beschreven in Poliziano's *Stanze*.¹¹

Niet alle kunsthistorici hebben zich bij dit oordeel aangesloten. Door de unieke kenmerken van de portretten, het geïdealiseerde karakter, de uitzonderlijke haardracht en kleding, hebben anderen de voorkeur gegeven deze portretten te benoemen als *teste divine*, geïdealiseerde hoofden geproduceerd voor hun schoonheid, zoals de *teste divine* van Michelangelo (fig. 3).¹² Van Botticelli's portretten is de meest aansprekende het paneel uit Frankfurt, gedateerd rond 1480.¹³ Ronald Lightbown beschouwde het werk in zijn monografie nog als atelierstukken maar de laatste tijd is er een groeiende consensus dat het werk van de hand van de meester zelf is.¹⁴ Afgebeeld is een nimf van buitengewone schoonheid die niet direct overeenstemt met een klassiek model maar eerder met een contemporaine poëtische conventie.¹⁵

Boccaccio vertelt in zijn *Il Ninfale fiesolano* over een ontmoeting van de protagonist met zeven nimfen. Zijn beschrijving in Ciceroniaanse stijl toont de idealen van de schoonheid van het nimf-type; kunstzinnige kapsels met het haar vastgebonden, gevangen in aantrekkelijke bundels door het blazen van de wind, daaronder een hoog voorhoofd zonder enige zichtbare rimpel met witte huid en rode lippen. Het geheel in de perfecte proporties.¹⁶ Poliziano schrijft in een elegie voor de overleden Albiera degli Albizzi: '*Albiera met haar mooie gezicht overtreft de andere nimfen, en een bevende lichtstraal schittert uit haar mond. De wind gooit haar haren, verspreid over haar mooie rug, haar zwarte ogen stralen met zoet*

¹¹ Aby Warburg, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the cultural history of the European Renaissance. introd. by Kurt W. Foster; trans. by David Britt*, Los Angeles 1999. pp. 133-134.

¹² Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978, vol.2, p. 117, en; Lorne Campbell, *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries*, New Haven 1990, p. 6.

¹³ Brown 2001 (zie noot 5), p. 182.

¹⁴ Lightbown 1978 (zie noot 12), vol. 2, p. 116-117. De volgende auteurs beschouwen het werk als van de hand van Botticelli: Brown 2001 (zie noot 5), p. 182, Schmitter 1995 (zie noot 6), p. 57 n. 11; en Charles Dempsey, *The Early Renaissance and Vernacular Culture*, Cambridge 2012, p. 91.

¹⁵ Dempsey 2012 (zie noot 14), p. 92.

¹⁶ Victoria Kirkham, 'Poetic Ideals of Love and Beauty,' in: Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001, p. 57.

vuur.¹⁷ De schoonheid is hier niet slechts het uiterlijk van de nimf maar ook een spiegel van haar innerlijke deugd.¹⁸ Nimfen spelen een belangrijke rol in het poëtische liefdesdiscours in Florence in de renaissance en weerklinken in de beeldende kunst.¹⁹

De nimf op het Frankfurt paneel is afgebeeld tegen een egale donkere achtergrond en is gekleed in een wit gewaad. Haar blonde haarlokken zijn gebonden in een uitbundig kapsel versierd met kunsthaar en doorregen met snoeren van parels, die *vespaio* werden genoemd door de gelijkenis met een wespennest en hier wellicht als woordspeling op Simonetta's naam, Vespucci - *vespa* (wesp).²⁰ Het haar wordt bij elkaar gehouden door een juweel boven op haar hoofd, een *brochetta di testa*, die is verfraaid met veren. Ze heeft een hoog voorhoofd, zacht gebogen wenkbrauwen en een ivoren huid. Rond haar nek hangt een cameo waarop een mythologisch tafereel is afgebeeld.²¹ Hoewel het schilderij lijkt op een portret is de functie waarschijnlijk anders. De geïdealiseerd karaktertrekken, het kapsel maar ook het uitzonderlijk grote formaat (81,8 x 54 cm) doet vermoeden dat het paneel vervaardigd was voor een andere taak dan portret van een Florentijnse edele vrouw in een particuliere omgeving.²²

Het portret van Piero di Cosimo lijkt in het geheel niet op Botticelli's afbeelding van de kalme nimf-figuur. De haardracht is nog overdadiger dan op het Frankfurt portret, maar wat direct opvalt is haar ontblote borst; de gestreepte omslag verbergt niets, maar accentueert eerder haar naaktheid die haar een overduidelijke erotische uitstraling geeft. Een uitzonderlijke verschijning is de slang, die kronkelt rond de gouden ketting om haar nek. Het geheel speelt zich af in een pastoraal landschap het gelaat van de zittende dame is gecontrasteerd met donkere wolken die dreigend lijken te naderen. Een vergelijking met

¹⁷ *Emicat ante alias vultu pulcherrima nymphas Albiera / et tremulum spargit ab ore jubar / Aura quatit fusos in candida terga capillos / Irradiant dulci lumina nigra face.* Warburg 1999 (zie noot 11), p. 135. Alle vertalingen zijn mijn eigen, tenzij anders aangegeven.

¹⁸ Kirkham 2001 (zie noot 16), p. 57.

¹⁹ Hans Körner, 'Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion, und Rekonstruktion eines Mythos,' in: Andreas Schumacher (e.a.), *Botticelli. Bildnis. Mythos. Andacht*, tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2009. p. 59.

²⁰ Dennis Geronimus, *Piero di Cosimo. Visions beautiful and strange*, New Haven 2006, p. 59.

²¹ Dempsey 2012 (zie noot 14), p. 92.

²² Schmitter 1995 (zie noot 6), p. 36.

andere jonge vrouwelijke protagonisten in Piero's werk laat zien dat dit portret eerder een geïdealiseerd dan een concreet gezichtstype is. Vooral de gelijkenis met een van de nimfen van Lemnos geheel links in de *Vulcanus op Lemnos* (fig. 4) is opvallend.²³ Zonder de strook met haar naam onderaan het paneel was er geen enkele aanleiding geweest de jonge vrouw te identificeren als Simonetta Vespucci.²⁴

Het portret kan verbonden worden met een schilderij dat Vasari beschreef in het huis van Francesco da Sangallo (1494-1576). Vasari vermeldde een werk van Piero di Cosimo dat hij herkende als een portret van Cleopatra.²⁵ Dat Vasari het portret ondanks de inscriptie onderaan het paneel niet herkende als Simonetta Vespucci, maar benoemde als een voorstelling van de Egyptische koningin heeft ervoor gezorgd dat dit werk van Piero di Cosimo een bron van verdeeldheid is geworden onder de kunsthistorici die het portret hebben proberen te verklaren. Ook de datering van het paneel loopt sterk uiteen. Zoals Serena Padovani in de recent verschenen catalogus bij de overzichtstentoonstelling van Piero di Cosimo in de National Gallery in Washington en de Galleria degli Uffizi opmerkt, is een datering alleen mogelijk op stilistische grond door gebrek aan historisch referentie materiaal.²⁶ Dennis Geronimus concludeerde eerder op deze grond een vroege positie van de Simonetta in het oeuvre van Piero di Cosimo's portretten, namelijk rond 1480. Sharon Fermor en Padovani beschouwen het als een werk uit het midden tot einde van de jaren 80 van de vijftiende eeuw. Echter zijn er ook historici die het portret als een later werk interpreteren. Robert Douglas suggereert een datering na 1500. Licia Ragghianti Collobi en Mina Bacci overwegen zelfs een datering van 1520. Kortom, een datering die vrijwel Piero's gehele werkzame leven beslaat.²⁷

²³ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 55.

²⁴ Sharon Fermor, *Piero di Cosimo. Fiction, invention and 'fantasia,'* London 1993, p. 93.

²⁵ *...una testa bellissima di Cleopatra con uno aspido avvolto al collo.* Vasari 1859 (zie noot 10), p. 248.

²⁶ Serena Padovani, 'Piero and Portraiture,' in: Gretchen A. Hirschauer en Dennis Geronimus (e.a.), *Piero di Cosimo. The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2015, p. 38.

²⁷ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 55 en p. 55 n. 72; Padovani 2015 (zie noot 26), p. 38; Fermor 1993 (zie noot 24), p. 93; Robert Langton Douglas, *Piero di Cosimo*, Chicago 1946, p. 74; Licia Ragghianti Collobi (red.), *Catalogo della mostra d'arte antica. Lorenzo il Magnifico e le arti*, tent cat Florence (Palazzo Strozzi) 1949; Mina Bacci, *L'Opera completa di Piero di Cosimo*, Milaan 1976, p. 86.

2. Simonetta als heldin

De verschijning van Simonetta in deze twee kunstwerken rond het culturele hoogtepunt van Florence is terug te voeren naar de humanistisch en literaire productiviteit in de stad, gefundeerd niet alleen in de klassieke cultuur van Rome, maar ook in de hoofse traditie van de veertiende en vijftiende eeuw.²⁸ Simonetta verschijnt echter niet als eerste in de literatuur van de tijd, maar zij werd voor de eerst keer genoemd in verband met een afbeelding op het vaandel van Giuliano de Medici (1453-1478) bij een toernooi van 1475.²⁹

Over Simonetta Cattaneo is erg weinig bekend. Haar legende heeft de persoon overtroefd waardoor haar naam slechts stereotype beelden oproept geworteld in deugd en schoonheid. De enige overgebleven documentatie is een Florentijns *catasto* van 1469, het jaar van haar bruiloft met Marco Vespucci. Behalve haar leeftijd, zestien jaar, wordt ook haar geboorteplaats gegeven, Genua. Simonetta was van adellijke afkomst, haar familie behoorde tot de belangrijkste families in Genua.³⁰ De vader van haar echtgenoot, Piero Vespucci, was een vriend en zakenpartner van Lorenzo de Medici. Via Simonetta's schoonbroer kon hij de Medici in contact brengen met de Appiani, die de ijzerertsminen van Elba bezaten. En de Appiani waren door huwelijksverbintenissen weer verbonden met de Aragona familie, heersers van Napels. Het huwelijk was strategisch van belang voor zowel de Medici als de Vespucci.³¹

Simonetta's gebrekkige tastbare aanwezigheid is in sterk contrast met de literaire populariteit die zij verkreeg in het laatste kwart van de vijftiende eeuw in de Florentijnse liefdespoëzie in het Italiaans en Latijn.³² De beroemdste van de gedichten waarin Simonetta als personage optreedt is de *Stanze* van Angelo Poliziano, waarin ze beschreven wordt als nimf.³³ De aanleiding van het gedicht was een toernooi gehouden op 29 januari 1475 ter

²⁸ Allan 2010 (zie noot 7), p. 43.

²⁹ Lightbown 1978 (zie noot 12), vol. 1, p. 43.

³⁰ Ross Brooke Ertle, 'The Venus dilemma. Notes on Botticelli and Simonetta Cattaneo Vespucci', *Source. Notes in the History of Art* (2008), p. 3-4.

³¹ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 51.

³² Allan 2014 (zie noot 7), p. 5.

³³ *ivi sotto un vel candido li apparve / lieta una ninfa, e via la fera sparve*. Angelo Poliziano, *The Stanze of Angelo Poliziano*, transl. by David Quint, University Park Pa. 1993, p. 21.

viering van de vrede tussen Florence, Venetië en Milaan, maar in werkelijkheid een symbolische expressie van de maatschappelijke orde in Florence onder Medici-heerschappij, waarbij Giuliano, de jongere broer van Lorenzo il Magnifico de Medici de rol kreeg als hoofdpersoon en held van het toernooi.³⁴

Simonetta verschijnt als onderwerp van aanbidding als zij aanwezig is bij dit steekspel. Giuliano koos haar als zijn hoofse minnares in het spel van het toernooi; ze was zedig en mooi, maar ook onbereikbaar door haar huwelijk met Marco Vespucci. Deze onbereikbaarheid in het liefdesspel staat in de traditie van Petrarca's Laura en Dantes Beatrice. Zij werd verondersteld te worden beschermd door haar kuisheid waardoor zij de hofmaking van haar minnaar kon aanvaarden zonder hier aan toe te geven. Het spel werd gezien als noodzakelijke ontwikkeling in het leven van de hartstochtelijke adolescent en werd geaccepteerd aangezien de liefde hopeloos werd geacht.³⁵

Giuliano, omgeven door uitbundige pracht, werd vergezeld van een vaandel dat was beschilderd door Sandro Botticelli. Volgens de ridderlijke traditie was het doortrokken met allusies, bewust obscuur en voor meerdere uitleg vatbaar zodat de echte betekenis alleen bekend was voor de minnaar of voor hem en zijn minnares. Zijn vaandel toonde een levensgroot figuur gekleed als Pallas in een wit gewaad met daarboven een gouden tuniek, die tot haar knieën reikte, haar voeten in blauwe cothurnen rustend op twee vlammen, die zich uitstrekten naar olijftakken afgebeeld op de onderste helft van het vaandel. Haar helm was versierd met klassieke elementen met daaronder lokken die in de wind meewaaide, haar kapsel uitvoerig gevlochten en geornamenteerd. Met een lans in haar rechter hand en een Medusaschild in haar linker staarde zij naar de zon die boven haar op het vaandel was afgebeeld. Naast haar in een bloemrijke weide stond een olijfboom met een boog. Aan de boom was Cupido gebonden, zijn handen achter hem vastgemaakt met een gouden koord. Zijn wapens van de liefde; boog, koker en pijlen, lagen gebroken aan zijn voeten en zijn veren waren geplukt. Een boekrol in de boomstam was beschreven met gothisch handschrift en toonde het motto: *la sans par*, de vrouwe zonder gelijke.³⁶

³⁴ Lightbown 1978 (zie noot 12), vol. 1, p. 41.

³⁵ Ibid., p. 42.

³⁶ Ibid., pp. 42-3.

Voor ieder toeschouwer was de scene een duidelijke verwijzing naar de *Trionfo della Pudicizia* van Petrarca.³⁷ De directere betekenis van het vaandel wordt echter pas duidelijk bij het lezen van de *Stanze*, het gedicht dat Poliziano schreef naar aanleiding van dit toernooi. De dichter legt aan het einde van zijn epische werk uit wie er afgebeeld is op het standaard.³⁸ In de laatste octaven van de *Stanze* droomt de protagonist Giuliano, zijn naam gelatiniseerd naar Julio (Julius), over zijn Simonetta.³⁹ Ze is gekleed in het wit maar met de wapenrusting van Pallas en een schild versierd met het hoofd van Medusa. Meedogenloos bindt Simonetta Cupido aan de olijfboom, plukt zijn veren en breekt zijn boog. Cupido smeekt Julio in tranen hem te helpen, maar hij kan niet, ze is onoverwinnelijk in het harnas van Pallas. Cupido gebiedt Julio omhoog te kijken in de zon waar *Gloria* neerdaalt, zij ontdoet Simonetta van haar harnas en geeft deze aan Julio waarmee hij het toernooi wint. Bij het ontwaken ziet hij dat Simonetta verandert in Fortuna en opstijgt waar zij Julio's leven stuurt en hen beide eeuwige roem bezorgt (Bk. II vv. 28-34).⁴⁰

De Pallas op Botticelli's vaandel was dus de nimf Simonetta gekleed in Minerva's harnas. Ze vertrappt de vlammen van de liefde die proberen de olijftakken van de wijze en zedige Pallas te ontbranden. En ze bindt Cupido aan de boom met haar ogen gericht op *Gloria*. De boodschap is duidelijk, zijn minnares, de vrouw zonder gelijke, was geharnast met deugd en zedigheid tegen de vlammen en pijlen van de liefde.⁴¹ Een beschrijving die herkend kan worden in het andere beeld dat Botticelli schilderde, het portret in Frankfurt.

De overeenkomsten tussen de Simonetta in de *Stanze* en de Simonetta op het paneel lijken teveel op elkaar om het portret af te doen als een puur fantasieportret. Charles Dempsey wijst op het nauwelijks zichtbare harnas dat de figuur op Botticelli's afbeelding onder haar gewaad aanheeft. Het is nog net te zien onder de mouw en het midden van haar borst, het kuras van Pallas gedragen door de nimf Simonetta. Wat Dempsey nog opmerkt is het rode lint dat onder haar rechterarm doorloopt naar haar linkerarm, volgens hem een leren

³⁷ Dempsey 1992 (zie noot 3), p. 40.

³⁸ Lightbown 1978 (zie noot 12), vol. 1, p. 43.

³⁹ Poliziano 1993 (zie noot 33), pp. xii.

⁴⁰ Ibid., pp. 81-85.

⁴¹ Lightbown 1978 (zie noot 12), vol. 1, p. 43.

riem waaraan een paradeschild hing, wellicht het Medusaschild.⁴² Ze is gekleed in de *bianca gonna*, die Simonetta in de *Stanze* aanheeft (Bk. II, v. 32).⁴³

Het uitzonderlijke formaat doet vermoeden dat het paneel oorspronkelijk een andere afmeting had. Wellicht was het gestalte in volle lengte afgebeeld waardoor de allegorische figuur beter herkenbaar was.⁴⁴ Door de aanwezigheid van spijkergaten aan de rand van het paneel waarop het portret is geschilderd denkt Rudolf Hiller von Gaertringen dat het portret oorspronkelijk onderdeel was geweest van een houten wandbekleding.⁴⁵

Wat duidelijk wordt is dat de *ninfa* van Poliziano direct lijkt te worden verbeeld op het paneel van Botticelli, zoals het eerder was gedaan op het vaandel dat door Giuliano gevoerd werd. Het is echter niet een portret van een persoon in de Toscaanse stad verbeeld, maar haar poëtisch alter ego uit het gedicht. Ze is hier de vrouwelijke heldin in de traditie van Venus en Diana, maar ook illustere vrouwen als Judith en Dido.⁴⁶ Simonetta Vespucci was al overleden toen het paneel geschilderd werd maar haar literaire vorm leefde nog en die is afgebeeld op het paneel.

3. Simonetta's personages

Het verband tussen Poliziano's *Stanze* en het portret van Botticelli is evident en verklaart naar mijn mening de idealisering van het portret en de relatie met Simonetta Vespucci. Waar deze relatie moeilijker verklaarbaar is, is bij het portret van Piero di Cosimo in Chantilly. Door de ambivalente iconografie en de inscriptie met naam onderaan het portret loopt de interpretatie van het portret nogal uiteen. Om de verschillen tussen de opvattingen te verduidelijken is het goed om enkele belangrijke veronderstellingen van de verschillende kunsthistorici over het portret van Piero di Cosimo te bespreken.

Sharon Fermor veronderstelt in haar monografie over Piero di Cosimo dat de band met tekst onderaan het paneel waarschijnlijk uit de tijd is, maar dat de letters met de

⁴² Dempsey 2012 (zie noot 14), p. 102.

⁴³ Poliziano 1993 (zie noot 33), p. 83.

⁴⁴ Dempsey 2012 (zie noot 14), p. 102.

⁴⁵ Rudolf Hiller von Gaertringen, *Italienische Gemälde im Stadel 1300-1550. Toskana und Umbrien*, Mainz am Rhein 2004, p. 340.

⁴⁶ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 59.

identificatie later zijn aangebracht. Zij verwerpt dus de tekst met de Simonetta-identificatie.⁴⁷ Of er een andere inscriptie afgebeeld was of dat het een lege balk is geweest die het figuur inkaderde vertelt zij niet. De nogal makkelijke verwerping van de inscriptie op het paneel van Fermor is weinig overtuigend. De band zou bij haar uitleg geen functie hebben behalve als arbitraire amputatie van het portret.⁴⁸

Voor Fermor is de identificatie van Simonetta als geportretteerde dus onwaarschijnlijk wat voor haar de mogelijkheid geeft een andere invulling aan Piero's werk te overwegen. Sterker nog, ze verwerpt het idee dat dit Simonetta geweest kan zijn, de evidente erotische uitstraling zou ondenkbaar zijn voor een portret van een edele dame, vooral voor iemand die gevierd was voor haar eerbaarheid en kuisheid. Voor Fermor is het dan ook aannemelijk dat Vasari het bij het rechte eind had toen hij het portret beschreef als Cleopatra. Piero's meest waarschijnlijke bron was volgens haar Boccaccio's *De Claris Mulieribus*, waarin hij de Egyptische koningin presenteert als iemand die door wreedheid, hebzucht en haar schoonheid de troon in handen wist te krijgen. Maar zij was vooral een voorbeeld van luxuria, een vrouw die tempels beroofde om ze te ontdoen van hun schatten. Volgen Fermor sluit Piero's inventie hier naadloos bij aan, de gouden ketting, de parels en haar uitbundige en rijkelijk geornamenteerde coiffure. De slang, die rond de nek van Cleopatra kronkelt, is het belangrijkste attribuut voor haar identificatie. Het is de slang die Cleopatra gebruikte om zelfmoord te plegen na de dood van haar geliefde Marcus Antonius.⁴⁹

Ook Joanna Woods-Marsden ziet de slang als een verwijzing naar Cleopatra. Zij beschouwt de inscriptie als een zestiende-eeuwse toevoeging, en het portret, met de volgens haar Medusa-achtige uitstraling door de slang en het sensueel verweven haar, als een beeld van vrouwelijke seksualiteit. De Cleopatra-interpretatie is bij deze twee kunsthistorici, maar ook anderen, voornamelijk gebaseerd op de aanwezigheid van de adder om de nek van de

⁴⁷ Fermor 1993 (zie noot 24), p. 93 n. 97.

⁴⁸ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 56.

⁴⁹ Fermor 1993 (zie noot 24), pp. 97-99.

geportretteerde.⁵⁰ Maar de slang had in deze periode meer betekenissen dan alleen attribuut van Cleopatra. Het beest werd door Lorenzo di Pierfrancesco de Medici gebruikt als persoonlijk symbool op door hem geslagen medailles. Maar het dier kon ook alluderen naar de eeuwigheid als het in zijn eigen staart bijt of naar het onverwachte sterven aan consumptie van Simonetta. De slang werd ook gebruikt als een verwijzing naar Eva's zonde.⁵¹ De aanwezigheid van een slang lijkt mij dus niet voldoende om te concluderen dat hier de koningin uit Egypte wordt afgebeeld. Bovendien zou het de eerste representatie van Cleopatra zijn en zeker het eerste portret van de Egyptische koningin. De latere afbeeldingen van Cleopatra verschillen daarbij zeer van Piero's versie.⁵²

De opvallende naaktheid van de figuur biedt voor Hans Körner de mogelijkheid voor een andere intrigerende interpretatie. Volgens Körner is het geen portret van de legendarische koningin die Piero hier met ontblote borst heeft afgebeeld, maar is het een courtesane. Hij baseert zich bij deze theorie op een tekst van Antonio Beccadelli (1394-1471), die in 1425 een gedicht componeerde getiteld *Hermaphroditus*. Het is een in dichtvorm geschreven catalogus van de mooiste prostituees van Florence. Naast vele ander schoonheden in de bordelen van de stad is er een die boven de anderen uitsteeg: Clodia. Volgens Körner is Clodia de ontblote dame afgebeeld door Piero di Cosimo.⁵³ Er zijn andere portretten uit de tijd die vermoedelijk een courtesane verbeeldde, bijvoorbeeld het portret van *Een jonge vrouw als Flora* van Bartolomeo Veneto (ca. 1480-1530) (fig. 5) en *Laura* van Giorgione (1477-1510) (fig. 6).⁵⁴ Een boeiende stelling, maar Körner moet een belangrijke concessie doen; ook hij verwerpt de inscriptie met de naam van Simonetta en ziet het als een later

⁵⁰ Joanna Woods-Marsden, 'Portrait of the Lady, 1450-1520,' in: Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001. p. 68. Andere volgers van deze Cleopatra identificatie zijn o.a.: Patricia Simons in 'Portraiture, Portrayal, and Idealisation. Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women,' in: Alison Brown (red.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, pp. 263-311, en Anne Derbes in 'Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci and Cleopatra,' in: J. R. Brink and P. R. Baldini, *Italian Renaissance Studies in Arizona*, River Forest 1989, pp. 113-129.

⁵¹ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 67.

⁵² Ibid., p. 62.

⁵³ Körner 2009 (zie noot 19), p. 58.

⁵⁴ Ibid., p. 58 en Rudolf Schier, 'Identifying Giorgione's Laura,' *Italian studies* 69 (2014) nr. 1, pp. 36.

toevoeging. *La bella Simonetta* is immers, volgens Körner, niet te verenigen met de zondige courtesane.⁵⁵

Al deze kunsthistorici beschouwen de strook met de naam van Simonetta als vals of uit een latere periode, hoewel een onderzoek uit 1971 laat zien dat de inscriptie zeer waarschijnlijk uit de tijd is. Dennis Geronimus wijst in zijn monografie van Piero di Cosimo op het onderzoek van het Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France waaruit dit blijkt. Het onderzoek, dat bestond uit ultraviolet en infrarood radiografie zowel als strijklicht fotografie, concludeerde dat de inscriptie was uitgevoerd gelijktijdig met de rest van het paneel. Geronimus voegt toe dat dat het craquelure patroon homogeen is met de rest van het schilderoppervlak, een observatie die het resultaat van het onderzoek ondersteunt.⁵⁶

Dat Vasari het portret identificeerde als een *testa bellissima di Cleopatra* kan, volgens Geronimus, verklaard worden uit de mogelijkheid dat hij de inscriptie eenvoudigweg niet gezien had, misschien omdat deze afgedekt was, of dat Vasari haar vergeten was. Hij ondersteunt deze speculatie met andere voorbeelden van kunstwerken die door Vasari incompleet of verkeerd beschreven werden in zijn *Vite*. De Simonetta zelf dient, volgens Geronimus, anders geïnterpreteerd te worden dan de negatieve personificatie van Cleopatra. Hij draait de interpretatie zelfs om. Naaktheid en geornamenteerd en rijk met juwelen getooide coiffures waren niet een teken van luxuria of van ondeugd, maar was voor de ontwikkelde en intellectuele heersers van Florence analoog aan de sculpturen van Venus die in haar naaktheid de contemplatieve liefde kon symboliseren. Dat de ogenschijnlijke negatieve connotatie van de symbolen op het portret positief beschouwd kan worden is mogelijk door de postume verheerlijking van Simonetta Vespucci. De afgebeelde vrouw is gemythologiseerd, de persoon speelt een rol die haar boven het aardse uit laat steken. Een ontwikkeling, die in de contemporaine poëzie al gebruikelijk was. Het portret is uiteindelijk een amalgaam van poëzie, mythologie en werkelijkheid, een beeld dat alleen gelezen kon worden door de hoogste elite van Florence, zegt Geronimus.⁵⁷

⁵⁵ Körner 2009 (zie noot 19), p. 58.

⁵⁶ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 56.

⁵⁷ Ibid., pp. 48-68.

Bij beschouwing van de aangehaalde interpretaties lijken de kunsthistorici allen te worstelen met de tegenstrijdige boodschappen die het portret van Piero di Cosimo uitzendt. De inscriptie met de naam van een poëtische heldin van Florence met daarboven een vrouwenportret dat geen enkele conventie lijkt te volgen. De meesten beoordelen Piero's verbeelding als een negatieve personificatie; de naaktheid, seksualiteit en overdadigheid tonen een gebrek aan deugd. Een losbandige vrouw, die niet behoort tot de brave vrouwenportretten bedoeld voor het particulier leven van de Florentijnse man en vrouw.⁵⁸ De slang heeft kunsthistorici op het spoor van Cleopatra gebracht. Dat deze interpretatie onverenigbaar is met het empirisch bewijs van het Franse onderzoek uit 1971 is voor de meesten een probleem dat omzeild wordt of geheel niet genoemd.

Geronimus ziet in het portret wel Simonetta Vespucci. Hij ziet een beeld dat door tijdgenoten van Piero als positief ervaren werd, niet een zondige koningin maar een mythologisch figuur, die slechts nog in poëtische termen uit te leggen is als een portret van de persoon Simonetta Vespucci. Hij dwingt zichzelf hiermee de symboliek op puur positieve wijze te interpreteren, de slang wordt door Geronimus apotropaïsche krachten toebedeeld, gebaseerd op iconografie uit de Romeinse en Griekse traditie. De dodelijke connotatie is ondergeschikt aan de beschermende symboliek. Een uitleg die, volgens Geronimus zelf, schijnbaar paradoxaal is.⁵⁹ Hij ziet zelfs in de onbewogen gelaatsuitdrukking van Simonetta louter tedere onschuld en een zachtaardige glans.⁶⁰ Wellicht ziet de auteur hier meer dan werkelijk is afgebeeld.

Vrijwel alle theorieën gaan uit van de tot mythische proporties verheven reputatie van Simonetta Vespucci, de nimf uit de gedichten van Poliziano, de onbereikbare minnares gesterkt door haar deugd. Echter die reputatie van eerbaarheid voor Simonetta is helemaal niet zo vanzelfsprekend als vaak aangenomen wordt. In het laatste decennium van de vijftiende eeuw is Florence in beroering. Culturele glorie en vrede hebben plaatsgemaakt

⁵⁸ Patricia Simons, 'Women in Frames. The Gaze the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture', in: Norma Broude en Mary D. Garrard, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, pp. 39-58.

⁵⁹ Geronimus 2006 (zie noot 20), p. 67.

⁶⁰ Ibid., p. 59.

voor dreiging en oorlog. In deze jaren blijkt dat de reputatie van Simonetta een andere wending heeft gekregen. Niet in de minste plaats door de doemprediker Savonarola.

4. Savonarola en Sardi's zondaar

De *Stanze*, geschreven door de huishumanist van de Medici, functioneerde niet alleen als een liefdesepos naar aanleiding van een toernooi, het gedicht had ook een politieke functie. Het gedicht is geschreven in een periode van relatieve vrede in de geschiedenis van Florence. De voorspoed en glorie van de stad werd door Poliziano direct geassocieerd met de heerschappij van Lorenzo Il Magnifico: ' *En u hooggeboren Laur (Lorenzo de Medici), onder wiens bescherming het gelukkige Florence in vrede rust, noch de winden vrezend als dreiging van de hemel, noch de irritatie van Jupiter in zijn grootste toorn (Bk. I. v. 4).*⁶¹ Poliziano riep bij het lezen van de stanze het beeld op van de prestaties in de beeldende kunst en de herontdekkingen van de klassieke cultuur, die plaatsvond tijdens het schrijven van het gedicht, en Simonetta werd hiervan de verpersoonlijking. Simonetta was het middel om deze hoogtepunten van de stad te vieren, zij werd de vleesgeworden vrede, orde en culturele prestaties van Florence in de jaren 70 van de vijftiende eeuw.⁶² Ze is een literaire compositie geworden in dienst van het imago van de heersers van de stad, en heeft weinig meer gemeen met de persoon, de vrouw van Marco Vespucci. Dit veranderde toen Lorenzo de Medici stierf op 9 april 1492 en niet veel later zijn erfgenaam, Piero de Medici, uit Florence moest vluchten onder druk van de Franse invasie en de onrust onder de Florentijnse burgers.

In het ontstane vacuüm stapte een ogenschijnlijk onbeduidende predikant uit Ferrara. Girolamo Savonarola werd in 1452 geboren en besloot op drieëntwintigjarige leeftijd na zijn studie het wereldse leven achter zich te laten en werd Dominicaner monnik. In 1482 werd hij benoemd als prediker in het San Marco klooster in Florence. Uit niets bleek dat deze priester later zijn profetische gave zou gebruiken om massa's mensen te inspireren. Hij vertrok uit Florence voor twee jaar om in de stad terug te keren in 1490. In die tijd vond Savonarola zijn profetische stem en begon voor hem een periode die van hem een indrukwekkende en beangstigende prediker zou maken, maar ook van 1494 tot 1498 de meest invloedrijke figuur

⁶¹ *E tu, ben nato Laur, sotto il cui velo Fiorenza lieta in pace si riposa, né teme i venti o 'l minacciar del celo o Giove irato in vista piú crucciosa.* Poliziano 1993 (zie noot 33), p. 3.

⁶² Allan 2014 (zie noot 7), p. 9.

van de politiek in Florence. Hij werd aanbeden door de burgers van de stad en gehaat door anderen, zijn kritiek op de paus leidde hem uiteindelijk naar de brandstapel in mei 1498, vervloekt en geëxcommuniceerd uit de katholieke kerk.⁶³

Met de verbanning van de Medici in de herfst van 1494 was het voor Savonarola noodzaak een nieuwe politieke orde te vestigen. Met de grote morele en sociale hervormingen trachtte hij een nieuwe republiek te stichten die niet meer geregeerd werd door een machtige elite, zoals de Medici, maar door de *popolo*. Savonarola gebruikte Simonetta als embleem van de Medici macht. Zij was het symbool van het Florence dat onzuiver was en nu vervangen werd door een nieuwe heilige republiek onder leiding van de prediker zelf.⁶⁴

Savonarola's leer was voor een groot deel gebaseerd op een hernieuwde nadruk op innerlijke devotie en verwerping van uiterlijk vertoon, het verlangen naar een apostolische simpelheid, die een tegenstelling was van het uitbundige vertoon dat in de voorgaande decennia middelpunt was geweest van de stedelijke elite.⁶⁵ De Simonetta uit de literatuur en kunst van zijn tijd stond voor alles waar de prediker tegen was. Savonarola's wantrouwen ten opzichte van rijkdom en werelds vertoon als symptomen van het moreel corrupte Florence, in het bijzonder ten opzichte van vrouwen, werd duidelijk in zijn *Prediche sopra Amos e Zaccaria*.⁶⁶ Met name uit zijn preek van de vijfde maart 1496, als Savonarola ondanks een pauselijk verbod toch het preeksgestoelte betrad, blijkt zijn haat voor de nimfachtige verschijningen op straat en in de kunst: '*Zie wat de gebruiken zijn in Florence, hoe de Florentijnse vrouwen hun dochters uithuwelijken, ze tentoonstellen en ze uitdossen zo dat ze eruitzien als nimfen, en het eerste wat ze doen is ze naar de Santa Liperata brengen. Dit zijn uw idolen, die u in mijn tempel heeft gebracht,*' en verderop; '*Jullie schilders doen kwaad, en*

⁶³ Anne Borelli, Maria Pastore Passaro en Donald Beebe, *Selected writings of Girolamo Savonarola. Religion and Politics, 1490-1498*. New Haven 2006. pp. xv-xvi.

⁶⁴ Allan 2014 (zie noot 7), pp. 17-18.

⁶⁵ Borelli 2006 (zie noot 62), pp. xviii-xix.

⁶⁶ Allan 2014 (zie noot 7), p. 20.

*als jullie wisten welk schandaal eruit volgt en de dingen die ik weet, zouden jullie ze niet schilderen.*⁶⁷

Voor een beter begrip van Savonarola's leer over het morele falen van Medici Florence en in het bijzonder de aanbidding van mooie jonge vrouwen en hun rol in de hoofse poëzie en kunst is een hoofdstuk uit een tekst van *fra* Tomasso Sardi (1460-1517), overgeleverd in het archief van de Santa Maria Novella, veelzeggend. In zijn gedicht *De Anima Peregrina*, een dantesque reis door de onderwereld, wordt Simonetta Vespucci in het dertiende hoofdstuk opgevoerd. De tekst werd geschreven in de lange periode van 1493 tot 1515 en is nooit uitgegeven. Op het einde van zijn leven heeft Sardi een commentaar bij het gedicht toegevoegd.⁶⁸ Hij transformeerde Simonetta van een pseudo-mythologisch embleem van de stad Florence tot een vertegenwoordigster van alles wat corrupt was aan de Florentijnse maatschappij. Het deel van *De Anima*, waar Simonetta in beschreven wordt, had *fra* Tomasso volgens zijn commentaar eind 1494 geschreven. Hij creëerde zijn beeld van Simonetta dus slechts enkele maanden na de eerste gedrukte publicatie van Poliziano's *Stanze*. Het is mogelijk dat Sardi dit een aanleiding vond om Simonetta in zijn gedicht op te voeren als tegenwicht voor het ideale symbool van liefde en schoonheid. Bovendien, in diezelfde periode, in een preek van 14 december 1494, riep Savonarola op voor wetten tegen de overdadig luxe kleding van de Florentijnse vrouwen, een oproep waaraan uiteindelijk gehoor werd gegeven.⁶⁹

De plek waar Sardi Simonetta ten tonele voert is al direct een aanwijzing over zijn intentie, het is in het hellevuur van de hebzucht dat hij en zijn metgezel Mozes haar ontmoeten.⁷⁰ Hij ziet met wantrouwen een vrouw aankomen, ze is mooi en rijk gekleed maar

⁶⁷ *Guarda che usanze ha Firenze: come le donne forentine hanno maritate le loro fanciulle, le menono a mostra e acconcianle là che paiano ninfe, e la prima cosa lemenono a Santa Liperata. Questi sono l'idoli vostri, e' quali avete messo nel mio tempio' (...) 'Voi dipintori fate male, ché se voi sapessi loscandolo che ne segue e quello che so io, voi nolle dipingeresti.'* Girolamo Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, 3 vols., a cura di Paolo Ghiglieri, Roma 1971-72, vol. 2, p.22.

⁶⁸ Archivio del convento Santa Maria Novella di Firenze (ASMN), MS IB 59. Gekopieerd in Allan 2015 (zie noot 7), pp. 268-272.

⁶⁹ Allan 2014 (zie noot 7), pp. 19-20.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 19.

hij is argwanend.⁷¹ Zijn achterdocht voor deze aantrekkelijke en rijke vrouw staat in schril contrast met de lof die Simonetta eerder kreeg. Het is een teken dat rijkdom en uiterlijk vertoon niet meer als deugdelijk werden herkend, een toon die een weerspiegeling is van Savonarola's haat tegen deze morele corruptie.⁷²

Als de vrouw zich identificeert als Simonetta is Sardi verbaasd, aangezien zij, zo schrijft hij in zijn commentaar, grote populariteit had genoten tijdens haar leven en dat haar dood velen verdriet had gedaan. Een opmerking die overeen kwam met het geïdealiseerde imago van Simonetta.⁷³ Maar dat beeld weerspreekt Sardi in zijn commentaar direct als hij haar beschrijft als een overspelige vrouw, die het verdiende te sterven. Sardi beschrijft in zijn commentaar op de *De Anima* een liefdesrelatie tussen Alfonso van Calabria, de zoon van de koning van Napels, en Simonetta. Wat volgens Sardi tussen deze twee voorviel, plaatst haar reputatie in een geheel nieuw daglicht en suggereert dat er minder vleierende geruchten circuleerden over Simonetta. In zijn commentaar op het vers waar de liefdesrelatie in beschreven wordt vertelt Sardi dat Simonetta's huis naast de Arno lag en op een nacht Alfonso en Simonetta zich in de rivier begaven waarna een merkwaardige opmerking volgt: 'Hier maakt hij van haar een boot - veroordeel lezer!'⁷⁴ Een opmerking waarvan de betekenis niet helemaal duidelijk is, maar waar een seksuele handeling geïmpliceerd wordt. En de lezer wordt aangespoord die te veroordelen.⁷⁵ *Fra Tommaso* vervolgt in zijn commentaar dat Simonetta's dood het resultaat was van de 'gerechtvaardigde woede' van haar man.⁷⁶ Haar uiterlijke schoonheid verborg slechts haar innerlijke corruptie. Sardi veranderde het symbool

⁷¹ *Una a ghiusa di sposa bello, aspetto / bella gentile affabile et benigna / qual fussi in molt accessemi el sospetto*, Tommaso Sardi, *De anima peregrina. Poema di fra Tommaso Sardi Domenicano del convento di Santa Maria Novella in Firenze. Transcribed from the Magliabechian MS I, 87, of the Bibl. Nazionale in Florence with a preface from Margaret Rooke*, Northampton 1929, p. 38.

⁷² Allan 2014 (zie noot 7), p. 19.

⁷³ (...) *Simonetta che per la sua bellezza et virtù fu grandemente in istima et amata da signori et gran maestri, come si dirà, et universalmente fu amata da ciaschuno che la conoscessi o sentissila nominare. Morì giovane con piancto quasi di tucta la nostra città, donna fu di M[arco] V[espucchi]* (...). Allan 2015 (zie noot 7), p. 268.

⁷⁴ 'Qui si dice che la fe' barchetta – moralizza tu, lettore.' Ibid., p. 269.

⁷⁵ Allan 2014 (zie noot 7), p. 21.

⁷⁶ (...) *perché di cui nacque nel marito sdegno giusto*. Allan 2015 (zie noot 7), p. 269.

van het zegevierende Florence, van de culturele hoogtepunten en uiterlijke pracht, naar een symbool van zonde en corruptie.⁷⁷

5. Piero's onzalige Simonetta

De reputatie van een eerbare vrouw, met schoonheid en deugd, *la bella Simonetta*, is dus eind vijftiende eeuw in Florence niet zo expliciet als de *Stanze* van Poliziano wil doen geloven. Ze kan ook worden beschouwd als een ondeugdelijke vrouw die geen lof verdiende bij haar vroege overlijden. Sardi's Simonetta is de tegenpool van Poliziano's Simonetta geworden. In deze Savonarolaanse uitleg is zij het symbool voor alles wat er mis is met Florence. Een uitleg die de mogelijkheid biedt om met andere ogen naar het Chantillyportret van Piero di Cosimo te kijken. Plotseling lijkt die tegenstrijdigheid met de naam Simonetta Vespucci en de negatieve vertoning van Cleopatra en luxuria en zelfs nog meer met de courtisane Clodia beter met elkaar in verband te brengen. Het is niet meer nodig de discrepantie tussen de negatieve symboliek en het beeld van de zedelijke Simonetta te verenigen door ofwel de inscriptie te negeren of de inhoud van het portret zelf te zuiveren.

De confronterende naaktheid van het portret in Chantilly lijkt nu een directe gevolg van de oneerbare reputatie van Simonetta, die eerder overeenkomt met een courtisane dan met een nimf.⁷⁸ De overdadige hoeveelheid juwelen die zij draagt past bij deze conclusie. In 1546 werd beschreven wat een prostituee mocht dragen; '*geen zijden japons, nog zijde van enige soort, maar wat ze wel mogen dragen is zoveel juwelen en zoveel goud en zilver als ze willen. Op hun hoofd moeten zij een sluier dragen of een lap of omslagdoek.*'⁷⁹ Onder de vlechten en op het achterhoofd van Piero's dame is duidelijk de stof te zien van een kapje dat voldoet aan de voorschriften waaraan een prostituee moest voldoen. De haarstukken zelf, de vlechten gemaakt van paardenhaar en de andere hulpmiddelen die de Florentijnse vrouwen hadden gebruikt om zich mooier te maken werden brandstof voor de brandstapels die onder leiding van Savonarola werden opgericht. Hierop werden alle luxe spullen die uit de huizen van de burgers waren gehaald verbrand. Een van de specifiek vermelde objecten was het

⁷⁷ Allan 2014 (zie noot 7). p. 21.

⁷⁸ Körner 2009 (zie noot 19), p. 58.

⁷⁹ Paola Tinagli en Mary Rogers, *Women and the Visual arts in Italy c. 1450-1650. Luxury and leisure, dirty and devotion. A Sourcebook*, Manchester/New York 2012. p. 97.

nephaar voor vrouwen. In *La Vita del Beato Ieronimo Savonarola* wordt de brandstof voor het vreugdevuur beschreven: ‘*En in een andere de ijdelheden van de vrouwen; dode haren (haarstukken), sluiers, ampullen met kleur (make-up), cosmetica, spiegels, parfum, gezichtspoeder, muskus en zulke zaken.*’⁸⁰ Ook de slang is voor Savonarola bij uitstek een negatief symbool: ‘*De slang betekent verraad, door het verraad van de vrouwe Eva,*’ zo predikt hij.⁸¹ Door de slang om Simonetta’s hals lijkt zij in het portret van Piero di Cosimo te worden vereenzelvigd met de moeder aller zonde, Eva. Hij maakt zo van haar een verraderlijk en ondeugdelijk zinnebeeld.

Het beeld dat verschijnt is een Simonetta die eerder doet denken aan de zondige courtisane en niet meer aan de nimfachtige Simonetta. Körner vergeleek het paneel al met Bartolomeo Veneto’s *Portret van een vrouw*, dat door verschillende kunsthistorici geïnterpreteerd wordt als een afbeelding van een prostituee (fig. 5).⁸² Ook de ontblote borst van Giorgione’s *Laura* (fig. 6) heeft tot speculatie geleid dat hier een courtisane is afgebeeld.⁸³ Wellicht past Piero’s Simonetta in deze beeldende traditie van courtisane portretten. Körner ging nog uit van de eerbare reputatie van Simonetta. Hierdoor was hij gedwongen de inscriptie onderaan het paneel te negeren en de geportretteerde te identificeren als de prostituee Clodia. Met de heroverweging van Simonetta’s reputatie echter lijkt dat niet meer nodig, ook Simonetta kan als prostituee worden afgebeeld.

Conclusie

Alles bij elkaar ontstaat bij het portret van Piero di Cosimo het beeld van de verpersoonlijking van de zonde die Savonarola oproept. *Fra Tomasso Sardi* reflecteerde in zijn gedicht deze sentimenten over losbandigheid en uiterlijk vertoon. Hij doet dit in de vorm van de persoon Simonetta, een teken dat haar reputatie niet zo weerbarstig was als altijd

⁸⁰ ‘*Et in un altro le vanità delle donne, capelli morti, veliere, ampole di colori, lisci, specchi, profumi, polveri di cipri, musco, capelliere et slim cose*’, Pacifico Burlamacchi (Pseudo), *La vita del Beato Ieronimo Savonarola, scritta da un Animo del secolo XVI e già attribuita a fra Pacifico Burlamacchi*, Edited by Piero Ginori Conti, Firenze 1937.

⁸¹ *Il serpente significa il tradimento, perché tradi Madonna Eva.* Savonarola 1971-72, vol, 2, p. 432.

⁸² Körner 2009 (zie noot 19), p. 58; Schier 2014 (zie noot 53), pp. 36.

⁸³ Of Giorgione’s *Laura* werkelijk een courtisane is of een bruid leidt nog steeds tot veel discussie, voor een overzicht van de verschillende standpunten zie: Schier 2014 (zie noot 53), pp. 24-40.

gedacht. En deze Simonetta, dit negatief literaire stijlfiguur, ontstaan onder druk van de nieuwe werkelijkheid van Savonarola's Florence, lijkt in Piero's portret verbeeld. De zonde van de lust, luxe, zedeloosheid, passen vrijwel naadloos op het beeld dat de schilder heeft gecreëerd. Hier is niet Poliziano's Simonetta afgebeeld; de mooie nimf uit de *Stanze* die Botticelli heeft geschilderd, de verpersoonlijking van de hoogtepunten van de stad Florence onder het bewind van Lorenzo de Medici. Hier is haar zondige evenknie te zien. Het Frankfurt portret van Botticelli en het Chantilly portret van Piero di Cosimo zijn dus de twee kanten van een pendant. De deugdzame Simonetta en de zondige Simonetta afkomstig uit dezelfde stad maar uit twee verschillende werelden.

Afbeeldingen



Fig. 1. Sandro Botticelli,
Portret van Simonetta als nimf,
ca. 1480,
tempera op paneel,
81,8 x 54 cm,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



Fig. 2. Piero di Cosimo,
Portret van Simonetta Vespucci,
ca. 1480-1520,
olieverf op paneel,
57 x 42 cm,
Musée Condé, Chantilly.



Fig. 3. Michelangelo,
Teste divine,
ca. 1525-28,
krijt op papier,
28 x 23 cm,
The British Museum, London.



Fig. 4. Piero di Cosimo,
Vulcanus op Lemnos,
ca. 1490-1500,
olie en tempera op doek,
154 x 174 cm,
The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford.



Fig. 5. Bartolomeo Veneto,
Portret van een vrouw,
ca. 1510-25,
43 x 34 cm,
Tempera op paneel,
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt.



Fig. 6. Giorgione,
Laura,
ca. 1506,
41 x 33 cm,
Olie op doek overgebracht op paneel,
Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Literatuur

Allan, Judith, *Alma Diva Leggiadra Simonetta. Culture and Politics in Literary Representations of Simonetta Cattaneo Vespucci*, Mphil thesis, Birmingham 2010.

Allan, Judith 'Lorenzo's Star and Savonarola's Serpent. Changing representations of Simonetta Cattaneo Vespucci,' *Italian Studies* Vol. 69 (2014) no. 1, pp. 4-23.

Allan, Judith, *Simonetta Cattaneo Vespucci. Beauty, Politics, Literature and Art in Early Renaissance Florence*, PhD thesis, Birmingham 2015.

Bacci, Mina, *L'Opera completa di Piero di Cosimo*, Milaan 1976.

Borelli, Anne, Maria Pastore Passaro en Donald Beebe, *Selected writings of Girolamo Savonarola. Religion and politics, 1490-1498*. New Haven 2006.

Brown, David Alan, *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001.

Burlamacchi, Pacifico (Pseudo), *La vita del Beato Ieronimo Savonarola, scritta da un Animo del secolo XVI e già attribuita a fra Pacifico Burlamacchi*, Edited by Piero Ginori Conti, Firenze 1937.

Campbell, Lorne, *Renaissance Portraits. European portrait-painting in the 14th, 15th, and 16th centuries* New Haven 1990.

Cordero, Franco, *Savonarola*, 4 vols, Roma/ Bari 1986-1988.

Cropper, Elizabeth, 'The Beauty of Women. Problems in the Rhetoric of Renaissance Portraiture,' in: M. W. Ferguson, M. Quilligan, en N. J. Vickers, (red.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago 1986, pp. 175-191.

Dempsey, Charles, *The portrayal of love. Botticelli's primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the magnificent*, Princeton 1992.

Dempsey, Charles, *The Early Renaissance and Vernacular Culture*, Cambridge 2012.

Derbes, Anne, 'Piero di Cosimo, Simonetta Vespucci and Cleopatra,' in: J. R. Brink and P. R. Baldini, *Italian Renaissance Studies in Arizona*, River Forest 1989, pp. 113-129.

Douglas, Robert Langton, *Piero di Cosimo*, Chicago 1946.

Ettle, Ross Brooke, 'The Venus Dilemma. Notes on Botticelli and Simonetta Cattaneo Vespucci,' *Source. Notes in the History of Art* 27 (2008) nr. 4, pp. 3-10.

- Fermor, Sharon, *Piero di Cosimo. Fiction, invention and 'fantasia,'* London 1993.
- Geronimus, Dennis, *Piero di Cosimo. Visions beautiful and strange,* New Haven 2006.
- Gombrich, E.H., 'Botticelli's mythologies. A study in the neoplatonic symbolism of his circle', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 8 (1945), pp. 7-60.
- Hiller von Gaertringen, Rudolf, *Italienische Gemälde im Städel 1300-1550. Toskana und Umbrien,* Mainz am Rhein 2004.
- Horne, Herbert, *Alessandro Filipepi. Commonly called Botticelli, painter of Florence,* London 1908.
- Kirkham, Victoria, 'Poetic Ideals of Love and Beauty,' in: David Allan Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women,* tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001, pp. 48-61.
- Körner, Hans 'Simonetta Vespucci. Konstruktion, Dekonstruktion, und Rekonstruktion eines Mythos,' in: Andreas Schumacher (e.a.), *Botticelli. Bildnis. Mythos. Andacht,* tent.cat. Frankfurt am Main (Städel Museum) 2009, pp. 57-70.
- Padovani, Serena, 'Piero and portraiture,' in: Gretchen A. Hirschauer en Dennis Geronimus (e.a.), *Piero di Cosimo. The Poetry of Painting in Renaissance Florence,* tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2015, pp. 38-47.
- Poliziano, Angelo, *The Stanze of Angelo Poliziano,* transl. by David Quint, University Park Pa. 1993.
- Ragghianti Collobi, Licia (red.), *Catalogo della mostra d'arte antica. Lorenzo il Magnifico e le arti,* tent.cat. Florence (Palazzo Strozzi) 1949.
- Ruskin, John 'Ariadne Florentina,' in: *Works,* New York 1887, pp. 293-492.
- Savonarola, Girolamo, *Prediche sopra Amos e Zaccaria,* 3 vols., a cura di Paolo Ghiglieri, Roma 1971-72.
- Sardi, Tomasso, *De anima peregrina. Poema di fra Tommaso Sardi Domenicano del convento di Santa Maria Novella in Firenze. Transcribed from the Magliabechian MS I, 87, of the Bibl. Nazionale in Florence with a preface from Margaret Rooke,* Northampton 1929.
- Schier, Rudolf, 'Identifying Giorgione's Laura,' *Italian studies* 69 (2014) nr. 1, pp. 24-40.
- Schmitter. Monika, 'Botticelli's Images of Simonetta Vespucci. Between Portrait and Ideal.' *Rutgers Art Review* 15 (1995), pp. 33-58.

Simons, Patricia, 'Women in Frames. The Gaze the Eye, the Profile in Renaissance Portraiture, in: Norma Broude en Mary D. Garrard, *The Expanding Discourse. Feminism and Art History*, New York 1992, pp. 39-58.

Simons, Patricia, 'Portraiture, Portrayal, and Idealisation. Ambiguous Individualism in Representations of Renaissance Women,' in: Alison Brown (red.), *Language and Images of Renaissance Italy*, Oxford 1995, pp. 262-311.

Tinagli Paola en Mary Rogers, *Women and the Visual arts in Italy c. 1450-1650. Luxury and leisure, dirty and devotion. A Sourcebook*, Manchester/New York 2012.

Vasari, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori. A cura di G. Stefano*, Napoli 1859.

Warburg, Aby, *Sandro Botticellis Geburt der Venus und Frühling. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*, Frankfurt am Main 1892.

Warburg, Aby, *The Renewal of Pagan Antiquity. Contributions to the cultural history of the European Renaissance. Intro. by Kurt W. Foster, trans. by David Britt*, Los Angeles 1999.

Woods-Marsden, Joanna, 'Portrait of the Lady, 1450-1520,' in: David Allan Brown (red.), *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance portraits of women*, tent.cat. Washington (National Gallery of Art) 2001, pp. 63-87.

Afbeeldingenlijst

Fig. 1. Sandro Botticelli, *Portret van Simonetta als nimf*, ca. 1480, tempera op paneel, 81,8 x 54 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, <http://www.wga.hu/index1.html>

Fig. 2. Piero di Cosimo, *Portret van Simonetta Vespucci*, ca. 1480-1520, olieverf op paneel 57 x 42 cm, Musée Condé, Chantilly, <http://www.wga.hu/index1.html>

Fig. 3. Michelangelo, *Teste divine*, ca. 1525-28, krijt op papier, 28 x 23 cm, The British Museum, London, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=200168001&objectId=716098&partId=1

Fig. 4. Piero di Cosimo, *Vulcanus op Lemnos*, ca. 1490-1500, olie en tempera op doek, 154 x 174 cm, The Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, <http://washingtonspeaks.blogspot.nl/2015/05/sci-fi-renaissance-man-cosimo-exits.html>

Fig. 5. Bartolomeo Veneto, *Portret van een vrouw*, ca. 1510-25, Tempera op paneel, 43 x 34 cm, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, <http://www.wga.hu/index1.html>

Fig. 6. Giorgione, *Laura*, 1506, Olie op doek overgebracht op paneel, 41 x 33 cm, Kunsthistorisches Museum, Wenen, <http://www.wga.hu/index1.html>.