

# **De kunstcollectie van Baccio Valori (1535-1606)**

*Patriciër en mecenas in het Florence van de Medici*

Masterscriptie Kunstgeschiedenis Universiteit Utrecht  
Prof. dr. G.J.J. van der Sman en prof. dr. H.T. van Veen  
Sheila Reda (3926990)  
15 december 2018

[blanco pagina]

# Inhoudsopgave

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Voorwoord</b>  | <b>4</b>  |
| <b>Inleiding</b>  | <b>5</b>  |
| <b>Hoofdstuk 1: <i>Nieuw politiek en cultureel beleid ten tijde van het principato</i></b>          | <b>10</b> |
| Historisch overzicht  | 10        |
| Cosimo's politieke prestaties (1537-1574)   | 12        |
| Cosimo's cultuurbeleid en propaganda in de kunst  | 13        |
| <b>Hoofdstuk 2: <i>De rol van de patriciërs in het Groothertogdom Toscane</i></b>                   | <b>17</b> |
| Vaderlandsliefde als drijfveer  | 17        |
| Het culturele leven van het patriciaat  | 17        |
| Het aristocratiseringsproces  | 20        |
| <b>Hoofdstuk 3: <i>Baccio Valori's familiegeschiedenis en curriculum vitae</i></b>                  | <b>21</b> |
| Familiegeschiedenis   | 21        |
| Het leven van Baccio: zijn curriculum en netwerken  | 22        |
| De Valori als beschermers van intellectueel kapitaal  | 23        |
| De Valori als mecenasen van kunst en architectuur   | 24        |
| <b>Hoofdstuk 4: <i>De reconstructie van een kunstverzameling: de portretten van Casa Valori</i></b> | <b>30</b> |
| Overzicht van de collectie portretten   | 32        |
| Uit de canon van een traditie?  | 35        |
| Een huis vol bekende gezichten  | 37        |
| Belangrijke aspecten van de collectie   | 38        |
| <b>Hoofdstuk 5: <i>Een kunstverzameling ontrafeld: van erfenis tot verwerving in opdracht</i></b>   | <b>42</b> |
| Geïdentificeerde kunstwerken  | 42        |
| <i>Cartoni</i> van meesterwerken  | 48        |
| Niet geïdentificeerde kunstwerken   | 54        |
| Opdrachten  | 56        |
| <b>Hoofdstuk 6: <i>Baccio's ambities voor zijn kunstverzameling: smaak en opvattingen</i></b>       | <b>61</b> |
| Patronen in het verzamelgedrag rond 1600  | 61        |
| Gedeelde interesses en opvattingen  | 62        |
| <b>Conclusie</b>  | <b>66</b> |
| <b>Samenvatting</b>   | <b>69</b> |
| <b>APPENDIX</b>   | <b>70</b> |
| <b>Bibliografie</b>   | <b>83</b> |
| <b>Verantwoording afbeeldingen</b>  | <b>86</b> |

## Voorwoord

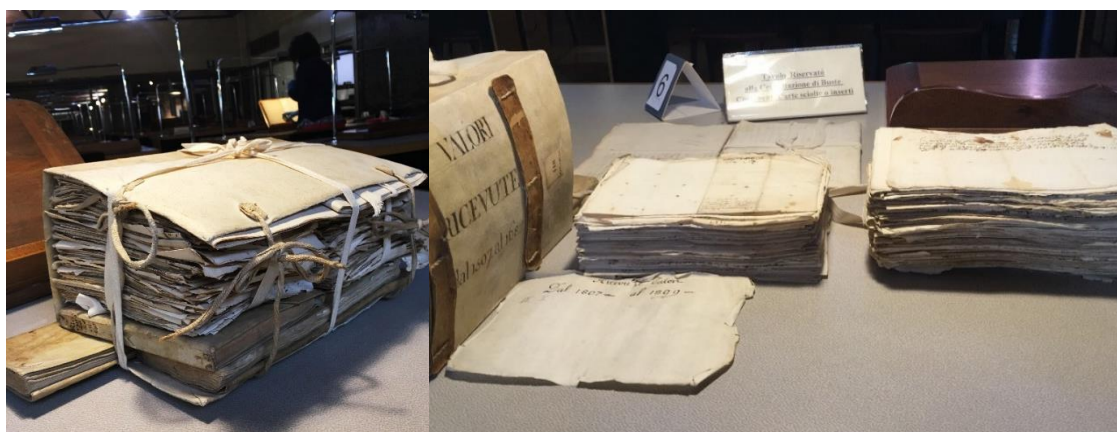
Voor u ligt mijn masterscriptie, geschreven ter afronding van mijn studie Kunstgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht. Het onderzoek maakt deel uit van het Patrician Patronage Project waarover prof.dr. Henk van Veen van de Rijksuniversiteit Groningen de leiding heeft. In een kennismakingsgesprek heeft prof. Van Veen mij het onderwerp van mijn scriptie toevertrouwd. Vervolgens kon ik in de zomer van 2017 starten met het ontrafelen van de prestigieuze kunstverzameling van de Florentijnse patriciër Baccio Valori.

Het afgelopen jaar ben ik drie keer in Florence geweest om verschillende bronnen te bestuderen. In oktober 2017 heb ik bijvoorbeeld alle privédocumenten en brieven van en aan Baccio gedocumenteerd die ik kon terugvinden in de Biblioteca Nazionale en het Archivio di Stato te Florence. De gegevens waren onder andere opgeslagen op computerdiskettes en in archiefmappen zoals hieronder afgebeeld.

Het schrijven van mijn scriptie was niet mogelijk geweest zonder het vertrouwen en de steun van mijn begeleiders prof. dr. Henk van Veen, prof. dr. Gert Jan van der Sman en dr. Victor Schmidt. Hiervoor wil ik hen graag bedanken. Ook wil ik mijn ouders bedanken voor hun aanmoediging, in het bijzonder mijn moeder die mij gedurende de hele periode advies en feedback heeft gegeven en door wie ik tot dit eindresultaat heb kunnen komen. Een woord van dank, tenslotte, aan het Nederlands Interuniversitair Kunsthistorisch Instituut (NIKI), de Biblioteca Nazionale en het Archivio di Stato in Florence, verschillende Nederlandse (Universiteits)bibliotheken en enkele buitenlandse musea die mij van de benodigde literatuur, archiefdocumenten en afbeeldingen hebben voorzien.

Sheila Reda

Utrecht, 15 december 2018.



Foto's van een archiefmap in het Archivio di Stato Florence, 17-10-2017.

# Inleiding

Augustus 1537. Na een hevige strijd bij Montemurlo lijdt het rebellenleger een zware nederlaag en keert Cosimo I de' Medici als overwinnaar terug naar Florence. Onder de tegenstanders bevinden zich de neven Filippo en Bartolommeo Valori.<sup>1</sup> Ze worden gevangen genomen en vervolgens geëxecuteerd wegens hoogverraad. De familie Valori valt in ongenade bij de heersende de' Medici. Deze scriptie is gewijd aan de verrichtingen van Filippo's zoon Bartolommeo (Baccio) Valori de Jongere (1535-1606) die erin slaagt het tij te keren en uiteindelijk als voornaam patriciër zijn toegenomen status kan tonen met een ambitieuze kunstcollectie.

Na de slag bij Montemurlo was de macht over de stad Florence door Cosimo geconsolideerd en kon de Medici-heerschappij zonder nieuwe grote tegenslagen langere tijd voortduren. Tot enkele decennia geleden was het wetenschappelijk onderzoek vrijwel uitsluitend gericht op het doen en laten van de familie de' Medici, zowel in de politiek als in het cultureel opdrachtgeverschap.<sup>2</sup> De invloed van (andere) rijke patriciërsfamilies op het culturele klimaat van Florence werd daarbij sterk onderschat. Sinds gebleken is dat de patriciërsfamilies ten tijde van het groothertogdom van de Medici wel degelijk nog sterke posities bekleedden en een eigen culturele identiteit vormden, wordt het belang van het onderzoek hiernaar erkend en wordt er nieuw licht geworpen op de belangrijkste families van Florence.

De familie Valori behoorde tot de patriciërsfamilies over wier culturele identiteit en kunstcollecties nog weinig bekend is. In de periode na de grote omwenteling van 1537 - toen de familie uit de gunst geraakt was bij de Medici en weinig aanzien meer genoot - heeft Baccio de Jongere geprobeerd om de familie-eer te herstellen. Hij toonde zijn loyaliteit aan de Medici en mocht vervolgens een aantal belangrijke functies bekleden. Baccio heeft zich ondanks de ongunstige positie waarin hij verkeerde weten te ontwikkelen tot een geleerd man met een groot netwerk. Onder andere via zijn kennissen, maar ook vanuit zijn eigen (culturele) functies kon hij een groot aantal kunstwerken verwerven van de belangrijkste kunstenaars van Florence en van daarbuiten.

In deze scriptie zal de kwestie centraal staan hoe en met welke beweegredenen Baccio Valori zijn kunstverzameling opgebouwd heeft. Het onderzoek hiernaar levert een reconstructie op van de werken die tot zijn verzameling behoorden en schetst bovendien een beeld van zijn opvattingen over kunst. Voorafgaand aan de bespreking van dit onderzoek, zal in het eerste deel van deze scriptie de benodigde achtergrondinformatie worden gegeven. Hoofdstuk 1 besteedt aandacht aan de stand van

---

<sup>1</sup> Bartolomeo di Filippo di Bartolomeo Valori (1477-1537) was de achteroom van Baccio de Jongere. Zie ook hoofdstuk 3.1.

<sup>2</sup> Elisa Goudriaan, 'The cultural importance of Florentine patricians. Cultural exchange, brokerage networks, and social representation in early modern Florence and Rome', dissertatie (Universiteit Leiden) 2015, p. 20.

zaken in de politiek en het culturele beleid van, met name, (groot)hertog Cosimo I. Vervolgens komen in het tweede hoofdstuk de patriciërs als groep ter sprake. Hier betreft het de rollen die zij gedurende de tweede helft van de zestiende eeuw toebedeeld kregen en zelf op zich namen. Voordat we overgaan tot het bespreken van de kunstcollectie, komen in het derde hoofdstuk Baccio's familiegeschiedenis en zijn curriculum aan bod. Met deze kennis als achtergrond kan vervolgens de kunstverzameling beter in verband worden gebracht met de verschillende contextfactoren die daar mogelijk invloed op hebben gehad.

Het tweede gedeelte van deze scriptie besteedt aandacht aan de vragen over Baccio's kunstverzameling. In de hoofdstukken 4 en 5 zal uiteen worden gezet uit welke kunstwerken deze bestond, hoe de werken in Baccio's bezit zijn gekomen en, in het geval dat hij ze zelf heeft gekocht of besteld, wat zijn beweegredenen daarvoor (kunnen) zijn geweest. In het laatste hoofdstuk worden vervolgens Baccio's kunstvoorwerpen en opvattingen vergeleken met die van tijdgenoten. Met de resultaten uit deze analyse kan geconcludeerd worden in hoeverre Baccio's verzamelgedrag binnen algemene patronen van verzamelen past en in welke opzichten zijn collectie een eigen karakter had.

Het onderzoek van deze masterscriptie past binnen de studies naar het opdrachtgeverschap van Florentijnse patriciërsfamilies. Over dit onderwerp zijn sinds 1985 verschillende publicaties verschenen, waaronder Carter (1985), Van Veen (2005, 2011), Pegazzano (2010, 2014, 2015), Goudriaan (2015) en Botke (2017).<sup>3</sup> In de komende jaren zullen er ongetwijfeld nog meer studies aan gewijd worden. Onder het Patrician Patronage Project zijn inmiddels een aantal artikelen, essays en lezingen verschenen.<sup>4</sup> In het kader van dit project worden onderzoeken naar de betreffende families gegeneerd die onder andere worden uitgewerkt in scripties zoals deze.

Het aantal publicaties betreffende de familie Valori is beperkt. De politieke uitingen van de familie zijn beschreven in *Guardians of Republicanism, the Valori Family in the Florentine Renaissance*

---

<sup>3</sup> Tim Carter, 'Music and patronage in late sixteenth century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)', *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 1 (1985) Florence, pp. 57-104; Henk Th. van Veen, 'Princes and patriotism: the self-representation of Florentine patricians in the late renaissance', in: Gosman, MacDonald en Vanderjagt (ed.), *Princes and princely culture 1450-1650*, Leiden 2005, pp. 63-78; Henk Th. van Veen, 'Cosimo Bartoli's Capriccio The life of man and the façade of Palazzo Almeni', in: Fiore en Lamberini (ed.), *Cosimo Bartoli (1503-1572), Atti del convegno internazionale a Mantova*, Florence 2011, pp. 379-414; Donatella Pegazzano, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Florence 2010; Pegazzano, 'I collezionisti fiorentini e il modello principesco', in: Natali, Nova, Rossi (ed), *La tribuna del principe*, Florence 2014, pp. 47-151; Goudriaan 2015; Klazina Dieuwke Botke, 'La Gloria della Famiglia Salviati': het kunstmecenaat van de Salviati in Florence tijdens de heerschappij van de Medici, Groningen 2017.

<sup>4</sup> Het Patrician Patronage Project beoogt een reconstructie te geven van het Florentijns patricisch mecenaat op het gebied van beeldende kunst, kunstnijverheid en architectuur in de periode 1530-1670. Voor meer informatie over het project: <http://www.rug.nl/let/organization/bestuur-afdelingen-en-medewerkers/afdelingen/afdeling-kunstgeschiedenis/research/patronage-project/> { geraadpleegd 16 september 2018 }

door Jurdjevic (2008).<sup>5</sup> Daarnaast hebben Kovesi en Polizzotto (2006) de *Memorie di casa Valori* uitgebracht: door de chronologisch geordende *ricordi* kunnen we precies volgen welke politieke en maatschappelijke functies door de familie werden bekleed.<sup>6</sup> Verder zijn er enkele publicaties verschenen over kunstwerken en architectuur waartoe de familie Valori opdracht heeft gegeven. Hieronder vallen de teksten over de geschilderde en gebeeldhouwde portretten van Baccio de Oudere en Baccio de Jongere en de decoratie van de façade van het Palazzo dei Visacci.<sup>7</sup> Omdat de reeds gepubliceerde onderzoeken uitsluitend deelonderwerpen betreffen, bestaat er tot op heden nog geen goed overzicht van Baccio's kunstverzameling. Een deel van de kunstvoorwerpen die aan de Valori toebehoorden is tot op heden aan de aandacht ontsnapt en zal hier voor het eerst besproken worden.

Dit onderzoek neemt de vorm aan van een *case study*, waarvan de resultaten over de kunstverzameling van Baccio Valori in het grotere geheel passen van het onderzoek naar de kunstverzamelingen van patricische families in Florence. Voor het verkrijgen van informatie over Baccio's verzameling heb ik allereerst gebruik gemaakt van primaire bronnen. In de gepubliceerde teksten van Borghini, Bocchi, Baldinucci en Baccio's zoon Filippo Valori worden beschrijvingen gegeven van kunstvoorwerpen die Baccio in huis had.<sup>8</sup> Voor dit onderzoek is het ook belangrijk om de correspondentie te bekijken tussen Baccio en de personen met wie hij nauw in contact stond. Hieruit zijn Baccio's smaak en interesses gebleken en de eisen die hij stelde wanneer hij opdrachten gaf. Als aanvulling op het bovengenoemde heb ik ook secundaire literatuur geraadpleegd. Deze

---

<sup>5</sup> Mark Jurdjevic, *Guardians of Republicanism, the Valori Family in the Florentine Renaissance*, New York 2008.

<sup>6</sup> C. Kovesi en L. Polizzotto, *Memorie di Casa Valori*, Florence 2006.

<sup>7</sup> Bijvoorbeeld: Marco Ciatti, *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il ritratto di Baccio Valori: restauro e ricerche*, Florence 2014; Thomas Martin, 'Giovanni Caccini's bust of Baccio Valori', *The Burlington Magazine*, vol. 144 (2002), pp. 724-734; Robert Williams, 'The facade of the Palazzo dei Visacci', In: *I Tatti studies*, 5 (1993), pp. 209-244; Daniela Smalzi, *Palazzo dei Visacci: XV-XX secolo*, Florence 2012.

<sup>8</sup> Raffaello Borghini (1537-1588), *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione*, Florence 1584; Francesco Bocchi (1548-1616), *Le bellezze della città di Fiorenza dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizii e più preziosi si contengono*, Florence 1591; Filippo Valori, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina tra gl'archi di Casa Valori in Firenze col sommario della vita d'alcuni, compendio dell'opere de gl'altri, e indizio di tutti gl'aggiunti nel discorso dell'eccellenza degli scrittori e nobiltà de gli studi fiorentini*, Firenze, Appresso Cristofano Marescotti, 1604; Filippo Baldinucci (1625-1696), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence 1681-1728.

De bronnen geven over het algemeen een betrouwbaar beeld (zie hoofdstuk 4). Het is wel lastig te stellen in hoeverre Borghini en Bocchi op de hoogte waren van de werken die Baccio in zijn bezit zou hebben gehad: onduidelijk blijft of zij uitsluitend schreven over werken die zij met eigen ogen gezien hadden of ook over werken die hen ter oren waren gekomen. In het eerste geval is het bovendien moeilijk te vast te stellen of het alle kunst betrof in Casa Valori: hoe is omgegaan met de kunst in privé-vertrekken is een moeilijk te beantwoorden vraag. Uit de beschrijvingen in *Notizie[...]*, gepubliceerd vanaf 1681, blijkt dat Baldinucci zelf een aantal objecten uit Baccio's verzameling in zijn bezit had. Hij kwam regelmatig in de villa van Alessandro Valori, de kleinzoon van Baccio, en heeft de objecten waarschijnlijk via deze weg gekregen.

publicaties verschaffen informatie en inzichten over de familie Valori, kunstwerken uit Baccio's verzameling en kunstenaars die de opdrachten hebben uitgevoerd en plaatsen de politieke en sociale ontwikkelingen in Florence in de tweede helft van de zestiende eeuw in een breder perspectief.

Voor het maken van een volledige reconstructie van de verzameling moeten de kunstwerken, die beschreven worden in primaire bronnen, geïdentificeerd worden. Hiervoor is het nodig om tekstuele informatie te koppelen aan visuele informatie en herkomstgegevens van kunstwerken die tegenwoordig bij ons bekend zijn. Het is niet altijd mogelijk gebleken om de generieke beschrijvingen aan nog bestaande kunstvoorwerpen te verbinden. Dit is een veelvoorkomend probleem bij de reconstructie van zestiende- en zeventiende-eeuwse verzamelingen. Deze scriptie beoogt niettemin een stevige basis te bieden voor eventueel vervolgonderzoek.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Sommige archiefstukken zijn in een haast onleesbaar handschrift neergekrabbeld en zijn om die reden niet uitgebreid verwerkt. Het is evenmin uitgesloten dat er nieuwe bronnen over de verzameling van Baccio Valori zullen opduiken.



## **Deel 1**

# Hoofdstuk 1

## *Nieuw politiek en cultureel beleid ten tijde van het principato*

### **1.1 Historisch overzicht (1492-1537)**

De aanloop naar het principaat van de familie Medici kent een aantal belangrijke gebeurtenissen.<sup>10</sup> In zeer beknopte vorm zal hieronder uiteen worden gezet hoe het hertogdom tot stand kwam en welke moeilijkheden zich daarbij voordeden. Dit dient uiteindelijk voor een beter begrip van de politieke en sociale positie van de patriciërs in de tweede helft van de zestiende eeuw.

Toen in 1492 Lorenzo I de' Medici (1449-1492, r. 1469-92) was overleden, werd zijn zoon Piero II (1471-1503, r. 1492-94) de nieuwe leider van de Republiek Florence. Na een aantal slechte beleidskeuzes werd hij echter al snel door het volk verbannen. Als gevolg daarvan ontbrak het de Republiek Florence aan een leider en werden beslissingen genomen door de *consiglio maggiore* (grote burgerraad). In 1502 werd naar Venetiaans voorbeeld een *gonfaloniere di giustizia* (vaandeldrager van rechtvaardigheid) aangewezen; dit werd de nieuwe hoogste functie van de Republiek. Piero Soderini (1452-1522, r. 1502-1512) werd benoemd tot *gonfaloniere* voor het leven. De in ballingschap levende Medici-leden waren ondertussen bezig met een plan om de macht in Florence te heroveren. In 1512 slaagden ze hier uiteindelijk in met behulp van Spaanse troepen. De Medici-heerschappij werd hersteld.

Met Giovanni de' Medici (1475-1521, r. 1512-13) als nieuwe vertegenwoordiger van de familie groeide de zojuist herstelde machtspositie van de Medici verder. In 1513 werd Giovanni namelijk gekozen als Paus Leo X, waardoor de familie zowel de macht kreeg over Florence als over Rome. Na zijn benoeming gaf hij zijn neef Lorenzo II (1492-1519, r. 1513-1519) de leiding over Florence terwijl hij zelf in Rome verbleef. Lorenzo II regeerde slechts kort, tot aan zijn dood in 1519. Het gezag over Florence werd doorgegeven aan Giulio de' Medici (1478-1534, r. 1519-1523), die na zijn benoeming tot Paus Clemens VII in 1523 eveneens de heerschappij over de stad uit handen gaf. De macht werd verdeeld over Ippolito en Alessandro de' Medici, beiden nog zo jong dat zij onder toezicht werden gesteld. Vanzelfsprekend lag tijdens de regeerperiode van de twee jonge heersers het hogere Medici-gezag bij de Paus in Rome. Clemens VII kwam echter al snel in moeilijkheden door buitenlandse bemoeienissen. Hij bevond zich tussen twee vuren: zowel Frans I als Karel V wilden hun grondgebied uitbreiden op het Italiaanse schiereiland. Toen Rome uiteindelijk de kant koos van de Franse koning, werd de stad vervolgens in mei 1527 ingenomen door de sterkere troepen van Karel

---

<sup>10</sup> Zie voor een uitgebreider historisch overzicht: Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici. Vorst en republikein. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)*, Amsterdam 1998.

V. Behalve de gevolgen voor Rome zou deze *sacco di Roma* ook veel invloed hebben op de politieke ontwikkelingen in Florence.

Een maand na de val van Rome brak er onrust uit in Florence. De Florentijnen waren er niet gerust meer op dat de Medici-leiders de stad nog konden beschermen en stuurden Ippolito en Alessandro de stad uit. De situatie van vóór 1512 werd hersteld, wat kortweg betekende dat het stadsbestuur weer toekwam aan de *consiglio maggiore*. De Medici-Paus Clemens VII sloot daarop vrede met Karel V: bij het verdrag van Barcelona werd overeengekomen dat Karel V met een legermacht de heerschappij van de Medici in Florence zou herstellen en in ruil door de Paus gekroond zou worden tot Keizer van het Heilige Roomse Rijk. De kroning van Keizer Karel V vond plaats in Bologna in 1530 en in hetzelfde jaar herstelde het Habsburgse leger de Medici-heerschappij in Florence. Alessandro de' Medici werd aangesteld als hoofd van de Republiek en in 1531 verleende Karel V hem de nieuwe titel van Hertog van de Republiek Florence.

Om de macht van de net aangetreden hertog enigszins in te perken werden er verschillende politieke organen ingesteld. Alessandro kreeg politieke adviezen van vier hoge raadsleden uit de *Magistrato Supremo*. Die raadsleden werden iedere drie maanden gekozen uit de senaat (*Consiglio dei Quarantotto*), waarin over buitenlandse politiek, financiën en de veiligheid van de stad werd beslist. In een andere, aan de senaat ondergeschikte, raad (*Consiglio dei Duecento*) werden de minder belangrijke zaken besproken.

In zijn optreden als hertog besteedde Alessandro veel aandacht aan de ontwikkeling van de andere steden onder het *dominium* van Florence. Om de macht van het patriciaat niet weer te groot te laten worden haalde hij uit die randsteden zijn kandidaten voor functies die vrijkwamen binnen het bestuur. Toen Alessandro in 1537 plotseling werd vermoord, bleek echter dat het gevaar niet uit de hoek van de patriciërs kwam, maar vanuit de familie zelf. Zijn verre achterneef Lorenzino (Lorenzaccio) had op deze manier aan de macht proberen te komen. Na de dood van Alessandro ontstond er in Florence een machtsvacuüm: Alessandro had geen nakomelingen en Lorenzino en diens naasten waren uitgesloten van opvolging.

Florence moest nu zelf van binnenuit met een oplossing zien te komen om te voorkomen dat zij ten prooi viel aan buitenlandse mogendheden of de familie van de Farnese-paus Paulus III. Bovendien waren er nog Florentijnse ballingen die wel eens terug konden keren om een staatsgreep te plegen en was de bevolking van Florence verdeeld in vele facties die het niet snel met elkaar eens zouden worden. De beslissing werd overgelaten aan een comité van Ottimati.<sup>11</sup> Uiteindelijk werd besloten dat er een nieuwe Medici-telg aan het roer zou komen: dit keer één zonder politieke

---

<sup>11</sup> De *ottimati* waren mannen uit de stedelijke oligarchie die aanvankelijk zelf wilden regeren

ervaring, zodat de raadsleden nog voldoende invloed op hem konden uitoefenen en respect bij hem konden afdwingen.<sup>12</sup>

## 1.2 Cosimo's politieke prestaties (1537-1574)

Toen Cosimo I de' Medici (1519-1574, r. 1537-1574) benoemd werd tot hoofd van de Republiek Florence was hij pas achttien jaar oud. Zijn moeder Maria Salviati had hem grotendeels alleen moeten opvoeden. Cosimo's vader was de beroemde Giovanni de' Medici, bijgenaamd Giovanni delle Bande Nere, aanvoerder van een groot huurlingenleger. Hij was in 1526 gestorven in de strijd, terwijl hij de aanval van Karel V op Rome probeerde tegen te houden. Van zowel vaders als moeders kant was Cosimo een Medici: Maria Salviati's grootvader was immers Lorenzo *Il Magnifico*. In zijn latere functie als hertog verwees Cosimo graag naar deze gunstige dynastieke bijkomstigheid, die hij samen met de voortdurende roem van zijn vader gebruikte om zijn macht als Medici-heerser te legitimeren.<sup>13</sup>

In de eerste tijd na zijn aantreden als hoofd van de Republiek was Cosimo's gezag nog niet algemeen geaccepteerd. Verschillende partijen waren geïnteresseerd in de heerschappij over Florence: de Fransen, de *fuorusciti* (Florentijnse ballingen), de Farnese-Paus en keizer Karel V die, ondanks dat hij Cosimo's voorganger tot erfelijk hertog had benoemd, niet daadwerkelijk aan zijn kant stond. In de zomer van 1537 bereikte deze dreigende situatie een hoogtepunt. Een leger van *fuorusciti* en hulptroepen van de Farneses naderden Florence ter hoogte van Montemurlo. Cosimo was echter voorbereid op een dergelijke aanval. Hij had alle militaire middelen bij elkaar weten te brengen en versloeg het vijandelijke leger uiteindelijk met Spaanse hulp. Na de strijd bij Montemurlo was de keizer bereid om Cosimo tot hertog te benoemen. Vanaf dat moment groeide de politieke stabiliteit. In 1539 trouwde Cosimo met Eleonora van Toledo, de dochter van de vice-koning van Napels. Ze kregen samen een groot aantal kinderen, waardoor het voortbestaan van de dynastieke lijn verzekerd was.<sup>14</sup>

In de eerste jaren van zijn regime wilde Cosimo zijn status openlijk kenbaar maken aan de Florentijnen: hij trok met zijn gezin in het Palazzo della Signoria, het oude raadhuis van de Republiek. Daarnaast zorgde hij er met de invoering van een groot bureaucratisch bestel voor dat de patriciërs zo weinig mogelijk invloed konden laten gelden. Voor het vervullen van de functies koos hij mensen om hun competentie en niet vanwege hun invloed of geld.<sup>15</sup> Hoewel Cosimo zichzelf beschouwde als nieuwe vorst (*principe*), legde hij weinig nadruk op de omwenteling van republiek naar principaat. Hij

---

<sup>12</sup> Eric Cochrane, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800*, Chicago 1973, p. 17.

<sup>13</sup> Van Veen 1998, p. 83.

<sup>14</sup> Cochrane 1973, p. 39.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 58.

stelde het veeleer voor alsof het de synthese betrof van alle gebeurtenissen van de voorafgaande jaren binnen de oude republiek: het einde van de tweedracht en van de factiestrijd tussen Florentijnse families.<sup>16</sup>

Aanvankelijk voelde Cosimo geen behoefte weer in een strijd verwickeld te raken om het territorium van het hertogdom uit te breiden. Zijn aandacht ging vooral uit naar het bewaren van de vrede in de stad. In 1555 besloot hij echter tot actie tegen Siena, in feite om de keizer te helpen bij zijn strijd tegen de Siënezen, maar vooral om de stad uiteindelijk onder zijn eigen *dominium* te brengen. Na een beleg van acht maanden gaven de inwoners zich over. Siena kwam officieel onder de heerschappij van de Habsburgers te vallen; in de praktijk gold echter Cosimo's gezag. In 1559 droeg Filips II het daadwerkelijke gezag over Siena aan hem over.

Met de uitbreiding van zijn invloed naar het zuidwesten was Cosimo op het hoogtepunt van zijn macht gekomen. Toen hij in het najaar van 1560 een bezoek bracht aan Rome verzocht hij Paus Pius IV om hem in titel te bevorderen tot koning van Toscane. Hij ambieerde een titel die - passend bij de expansie van zijn gezag - hem zou onderscheiden van de andere vorsten in Italië en hem mee zou laten spelen op internationaal niveau.<sup>17</sup> De Paus weigerde echter, waarschijnlijk uit vrees voor mogelijke negatieve reacties van andere vorsten.

In 1564 droeg Cosimo het merendeel van zijn bestuurlijke taken over aan zijn zoon Francesco. Hij bleef zich nog bezighouden met de buitenlandse politiek en behield zijn titels tot aan zijn dood in 1574. De Oostenrijkse opvolger van Karel V, keizer Ferdinand, stemde in met het huwelijk van zijn dochter, Johanna van Oostenrijk, met Francesco. In 1565 werd dit huwelijk, na een grote intocht, voltrokken.

Intussen streefde Cosimo nog steeds naar een hogere titel. Paus Pius IV was na zijn overlijden opgevolgd door Pius V met wie Cosimo nog afspraken moest maken. In 1569 willigde Pius V Cosimo's verzoek alsnog in en mocht Cosimo zich vanaf dat moment Groothertog van Toscane noemen.

### **1.3 Cosimo's cultuurbeleid en propaganda in de kunst**

In zijn jongere jaren had Cosimo weinig belangstelling voor kunst en literatuur.<sup>18</sup> Hij wist echter dat zijn voorvaderen Cosimo *Il Vecchio* en Lorenzo *Il Magnifico* er in hun beleid speciale aandacht aan hadden gegeven, waardoor de stad had kunnen opbloeien. In zijn nieuwe hoedanigheid als hertog wilde Cosimo zich net als zijn voorvaderen inzetten om initiatieven op dit gebied te stimuleren en Florence voor talenten aantrekkelijk te maken.<sup>19</sup> In 1541 werd de Accademia Fiorentina opgericht

---

<sup>16</sup> Van Veen 1998, p. 34.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>18</sup> Cochrane 1973, p. 67.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 67-68.

waar men samenkwam en discussieerde over de vorm en oorsprong van de Florentijnse volkstaal; de Universiteit van Pisa kreeg extra aandacht en in Florence werd een nieuwe uitgeverij geopend voor het drukken van wetenschappelijke teksten.

Naast de steun die Cosimo de stad gaf om weer op te kunnen bloeien tot cultureel centrum, gebruikte hij kunst en literatuur ook actief om propaganda te maken voor zijn eigen regime. Hij liet decoratieprogramma's bedenken en uitvoeren om de boodschap, die hij als nieuwe heerser van Florence wilde overbrengen, uit te dragen. De eerste projecten waartoe hij opdracht gaf, stelden hem voor als ware heerser, uitverkoren om de stad weer in goede banen te leiden.<sup>20</sup> Hierin werden vooral zijn heersersdeugden benadrukt. Daarnaast bekritiseerden ze ook de gang van zaken van de oude republiek. Een goed voorbeeld van deze propaganda zien we terug in de scène in fresco waarin Cosimo als Jozef wordt voorgesteld, de door God geroepen redder van zijn volk.<sup>21</sup>

Cosimo heeft deze manier van propageren via kunst een aantal decennia zo aangehouden. Zoals Van Veen aantoonde in *Cosimo I: Vorst en Republikein* was de grootste uitdrukking van vorstelijk besef de zaal in het Quartiere van Leo X die Cosimo aan zichzelf wijdde.<sup>22</sup> In verschillende fresco's zijn hier de politieke en militaire mijlpalen van Cosimo's leven vastgelegd. De schilderijen zijn door Giorgio Vasari aangebracht tussen 1556 en 1559/60. Deze periode volgde direct op Cosimo's verovering van de Republiek Siena, dat wil zeggen de periode waarin de hertog zich op het hoogtepunt van zijn macht bevond.

Samen met een reeks andere voorbeelden geeft Van Veen aan dat alle opdrachten van die tijd blijf geven van Cosimo's heersersambities, maar daarnaast ook een element van Florentijns republicanisme bevatten waardoor ze zich aan de oudere tradities conformeren.<sup>23</sup> Cosimo bracht hiermee datgene wat hij het liefst tot uitdrukking wilde brengen - zijn rol als heerser - in evenwicht met een aspect van continuïteit. Dit zou hij hebben bedacht om zichzelf in te dekken en te beschermen tegen eventuele aanvallen tegen zijn gezag als alleenheerser.

Van Veen wijst er daarnaast op dat de propaganda van Cosimo in de jaren na 1560 door andere kunsthistorici wordt bestempeld als een nog sterkere verheerlijking van het regime.<sup>24</sup> Deze opvatting wordt door Van Veen weerlegd aan de hand van uitgebreide besprekingen van de decoratieve programma's van de jaren '60. Hij laat zien dat Cosimo met deze werken een heel andere boodschap wilde overbrengen.<sup>25</sup> De beelden moesten het nieuwe regime juist profileren als

---

<sup>20</sup> Van Veen 1998, p. 47.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>24</sup> Van Veen 2005, p. 200.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 208.

een voortzetting en uitkomst van de oude Florentijnse Republiek, waarin de aspiraties van toen zouden worden gerealiseerd door de hertog.

Één van de programma's die dat goed laat zien is het *apparato* van 1565. Deze feestelijke decoratie werd vervaardigd voor de intocht van Johanna van Oostenrijk in Florence, net voordat zij zou trouwen met Francesco I de' Medici. Een evenement met een dergelijke dynastieke lading zou volgens de conventies eer moeten betonen aan beide families.<sup>26</sup> Toch was dit aspect slechts in beperkte mate in het ensemble verwerkt. De intocht voerde de aanwezigen langs zeven grote bogen, ieder gewijd aan een thema, te beginnen bij de Porta al Prato met de Boog van Fiorenza. Deze was gedecoreerd met beelden en schilderijen die moesten uitbeelden waar de Florentijnen altijd in hadden uitgeblonken: krijgskunst, studie, landbouw, industrie, poëzie en beeldende kunsten. De plechtigheid eindigde bij de Boog van de Virtù Civile op het Piazza della Signoria. Het was vrij onconventioneel om deze heersersdeugd in deze context te plaatsen, maar het vormde waarschijnlijk een belangrijk onderdeel van Cosimo's programma. De Boog van de Virtù Civile stond symbool voor Cosimo's vermogen om als vorst de vrede en voorspoed in de stad te bewaren en goede betrekkingen met de burgers te onderhouden.<sup>27</sup> Al met al vertelde het *apparato* eerder het verhaal van de stad dan dat van Cosimo: alles waarvoor de Florentijnen vanaf de eerste beginselen van de Republiek hadden gestreden was nu in vervulling gegaan.

De keuze om de propaganda in deze jaren over een andere boeg te gooien kan met een aantal omstandigheden in verband worden gebracht. Door de weigering van de Paus in 1560 om hem tot koning van Toscane te kronen, besefte Cosimo dat zijn instelling moest veranderen.<sup>28</sup> Met machtsbelustheid zou hij de Paus niet voor zich kunnen winnen. Toen hij met de annexatie van Siena op het hoogtepunt van zijn macht was gekomen en zijn ambities had vervuld, streefde hij alleen nog naar een vredige voortzetting van zijn regime. Om daarin te slagen moest Cosimo een manier vinden om alle Florentijnen - inclusief de patriciërs - achter zich te krijgen. Hij zou inspelen op hun nog steeds aanwezige republikeinse sentiment en vaderlandse trots. Daarmee had hij de gemeenschappelijke deler gevonden die hen weer tot eendracht zou brengen.

Toen Cosimo in 1569 zijn nieuwe titel van Groothertog had weten te bemachtigen, kwam de verheerlijking van de dynastie weer op het programma. Tegelijkertijd bleef hij echter ook zijn andere lijn van propageren doorvoeren, te weten de verheerlijking van de stad Florence en de stedelingen die haar groot hadden gemaakt. In de jaren na Cosimo's overlijden werden deze twee vormen van propaganda voortgezet door zijn zonen Francesco en Ferdinando. De heerschappij van de Medici ging nog altijd vergezeld van een florentinistisch aspect van vaderlandsliefde. Pas met het *apparato*

---

<sup>26</sup> Van Veen 2005, p. 67.

<sup>27</sup> Van Veen 1998, p. 71.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 99.

van 1608 werd de nadruk geheel gelegd op de dynastie en de absolute macht van de toen regerende Cosimo II de' Medici.<sup>29</sup>

Gedurende de periodes dat Cosimo zichzelf als alleenheerser wilde neerzetten, had hij steeds een speciale belangstelling gehad voor de "Etruskische mythe". Hij verzamelde Etruskische kunstvoorwerpen en liet zich informeren over deze beschaving uit de oudheid. In zijn profilering kon hij het dan ook niet nalaten te verwijzen naar de koningen van het oude Etrurië, in wie een goede legitimering van zijn macht zag. In de jaren '60, toen hij minder nadruk wilde leggen op zijn macht als alleenheerser, verminderde ook de aandacht voor de Etrusken. Hij greep toen juist terug op elementen uit de Romeinse oudheid en gebruikte republikeinse elementen daaruit als zijn nieuwe toonbeeld. Daarbij moet niet worden vergeten dat Cosimo in deze periode iets van de Paus gedaan wilde krijgen. Pronken met een afstamming die verder teruggaat dan de Romeinse zou door de Paus zeer slecht ontvangen zijn.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Van Veen 1998, p. 161.

<sup>30</sup> *Ibid.* p. 164.



## Hoofdstuk 2

### *De rol van de patriciërs in het Groothertogdom Toscane*

#### **2.1 Vaderlandsliefde als nieuwe drijfveer**

Voor de patriciërs van Florence bracht de installatie van het hertogdom een aantal belangrijke veranderingen met zich mee. We richten ons in het onderstaande voornamelijk op de situatie van deze bevolkingsgroep tijdens de heerschappij van Cosimo I, Francesco I en Ferdinando I.

In eerste instantie werd de in wezen absolute vorst door de patriciërs niet als erg verschillend gezien van henzelf.<sup>31</sup> Cosimo was in 1537 door de patriciërs zelf tot leider benoemd en stamde oorspronkelijk uit dezelfde sociale klasse. De manier waarop Cosimo zich tijdens zijn regime manifesteerde, maakte dat zij dit perspectief behielden. Meer dan eens is hij in contemporaine bronnen beschreven als een vorst die rekening hield met zijn onderdanen en hun welzijn belangrijk achtte.<sup>32</sup> Hij toonde met zijn inzet op verschillende vlakken dat hij hart had voor de zaak en vaderlandslievend was. Hij greep terug op oude gebruiken, normen en waarden die in Florence altijd al belangrijk waren en dus bij iedereen bekend waren. Dit kwam overeen met wat menig patriciër bij de omwenteling had gehoopt: de voortzetting van de oude republiek.

Vaderlandsliefde werd zodoende steeds meer een norm waaraan iemands deugdzaamheid werd gemeten. Op deze manier hebben verschillende auteurs de Medici-leden van de veertiende en vijftiende eeuw beoordeeld op hun vaderlandslievendheid en inzet voor het algemeen goed.<sup>33</sup> Overeenkomstig met zijn streven om een einde te maken aan de factiestrijd gaf Cosimo aan dat hij respect had voor patriciërs die zich hadden ingezet voor het vaderland. Zelfs wanneer zij in het verleden behoorden tot de vijanden van de Medici was hij genadig.<sup>34</sup> Hij riep bijvoorbeeld degenen, die in 1530 tijdens de installatie van het hertogdom in ballingschap waren gegaan, op om terug te keren naar de stad.

#### **2.2 Het culturele leven van het patriciaat**

De Florentijnse patriciërs hielden zich van oorsprong bezig met handel en politiek. Veel handelsfamilies uit Cosimo's tijd kunnen we herleiden tot de veertiende eeuw of zelfs eerder. Zoals besproken in het vorige hoofdstuk nam hun politieke invloed af toen Alessandro en vervolgens Cosimo aan de macht kwamen. De nieuwe functies die in de bestuurlijke organen te vervullen waren,

---

<sup>31</sup> Van Veen 1998, pp. 151-153.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 97. Van Veen noemt hier Mannucci, Baldini en Razzi.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 98.

werden uitbesteed aan anderen, doorgaans aan mannen uit andere steden van het *dominium* die *uomini nuovi* worden genoemd.<sup>35</sup> Onder historici heerste lang het beeld dat de patriciërs zich destijds terugtrokken uit Florence en landeigenaren werden buiten de stad.<sup>36</sup> Anderen hebben daarna echter aangetoond dat de patriciërs wel degelijk nog in de stad woonden en de villa's buiten de stad gebruikten als buitenverblijf.

Toen Cosimo met de annexatie van Siena meer macht verworven had, wilde hij zich verzekeren van de steun van de patriciërs. Om onrust onder hen te voorkomen en om de situatie voor hen acceptabel te maken, liet hij ze deel uitmaken van zijn cultuurbeleid. De patriciërs werden de bewaarders van oude Florentijnse tradities.<sup>37</sup> Al dan niet door toedoen van Cosimo's tactieken werden de patriciërs zich vanaf de jaren 1560 langzaamaan steeds meer bewust van hun Florentijnse identiteit. Zij gingen zich richten op de eigen gewoonten en de roemrijke geschiedenis van de stad en haar inwoners. Deze zelfreflectie en fixatie op het eigene wordt *campanilismo* genoemd.

De rollen die de patriciërs op cultureel gebied toebedeeld kregen, werden met beide handen aangepakt. Dit was voor velen een manier geworden om toch nog status te kunnen tonen, nu ze zich op politiek gebied vrijwel niet meer konden onderscheiden. In *The cultural importance of Florentine patricians [...]* laat Goudriaan zien dat het patriciaat aanzienlijk heeft bijgedragen aan het culturele succes van Cosimo en zijn opvolgers.<sup>38</sup> Niet alleen verleenden de patriciërs hun medewerking aan de evenementen die de (groot)hertogen organiseerden, ze ontvingen ook belangrijke gasten en onderhielden een groot netwerk waarmee culturele vernieuwingen de stad binnenkwamen.

De inspanningen van de patriciërs op cultureel gebied zijn zichtbaar in verschillende disciplines. Er bloeide onder andere een linguïstisch patriottisme op.<sup>39</sup> In 1541 begon de Accademia Fiorentina aan een studie naar de vorm en oorsprong van de vaderlandse taal. Volgens de leden van die academie moest het *volgare* niet alleen gebaseerd zijn op de geschriften van Dante, Boccaccio en Petrarca, maar evenzeer op het gesproken Florentijns. Vaderlandse letterkunde en een goed gestructureerde volkstaal konden Cosimo goed van pas komen.<sup>40</sup> Op bestuurlijk gebied was het *volgare* als nieuwe taal van zijn bureaucratisch bestel veel efficiënter om mee te werken. Daarnaast kon het naar boven halen van de geschiedenis van de taal bijdragen aan zijn propaganda. Met de resultaten kon de superioriteit van Toscane bevestigd worden.<sup>41</sup>

Naast de Accademia Fiorentina, die zich voornamelijk toelegde op taal, werd in 1568 een academie opgericht die zich veel breder oriënteerde en zich bezighield met allerlei vakgebieden waar

---

<sup>35</sup> Goudriaan 2015, p. 25.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>37</sup> Van Veen 2005, p. 66.

<sup>38</sup> Goudriaan 2015.

<sup>39</sup> Van Veen 1998, p. 109.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> De oorsprong van het *volgare* zou teruggaan tot het Etruskisch, Aramees en Hebreeuws. *Ibid.*, p. 110.

de Florentijnen in thuis waren. De leden van deze Accademia degli Alterati bogen zich bijvoorbeeld over poëzie, retorica, filosofie, muziektheorie en muziekgeschiedenis. De academie nam ook de coördinatie op zich van een project waarbij biografieën werden verzameld van beroemde Florentijnen uit de geschiedenis.<sup>42</sup> Sommige biografieën moesten nog geschreven worden; andere konden worden opgezocht en uitgegeven. Naast de didactische doeleinden die men met de beschrijving van de daden van deze beroemde Florentijnen voor ogen had, gaven de biografieën evenzeer blijk van de verheerlijking van het eigene. Veel deelnemers aan het project verzorgden de levensbeschrijving van hun eigen voorouders.

Omdat het *Vite*-project rond 1565 lijkt te zijn begonnen, is het volgens Van Veen aannemelijk dat het geïnspireerd was door het beeldprogramma voor de intocht van Johanna van Oostenrijk.<sup>43</sup> Nagenoeg alle personen uit dit programma komen immers overeen met de onderwerpen van de biografieën en bovendien waren er nauwe banden tussen de schrijvers en uitgevers van de *vite* en Vincenzo Borghini, de ontwerper van het *apparato* voor de intocht. Uiteindelijk valt deze praktijk van het verzamelen van biografieën, al dan niet met bijbehorende portretten, terug te leiden tot de portrettenreeks en de bijbehorende *Elogia* van Paolo Giovio. Hoofdstuk 3 en 4 zullen nader ingaan op de betekenis die deze traditie heeft gehad voor de culturele uitingen van Baccio Valori.

Ook in de kunstsector hebben de patriciërs zich aanzienlijk laten gelden. Van oudsher werd kunst al gezien als een middel om status te tonen en onder de heerschappij van de Medici-hertogen was dit de uitgelezen manier daarvoor.<sup>44</sup> In het hoofdstuk over het mecenaatschap van het patriciaat analyseert Goudriaan de opdrachten van een aantal families. Zij concludeert dat smaken van elkaar konden verschillen en dat ze voornamelijk beïnvloed werden door politieke en sociale functies van de familieleden.<sup>45</sup> Zo hadden de kunstcollecties elk hun eigen karakter weten te krijgen. De aspiraties die de families met de kunstwerken wilden uiten kwamen echter wel grotendeels met elkaar overeen en er was sprake van een “gedeelde cultuur” onder deze bevolkingsgroep.<sup>46</sup> De kunstwerken konden aangeschaft worden om verschillende redenen - bijvoorbeeld vanwege het kostbare materiaal, de iconografie, de naam van de kunstenaar - maar moesten allemaal het uiteindelijke doel dienen: het tonen van de status van de familie. Volgens Goudriaan is er op een gegeven moment een verandering zichtbaar in de manier waarop de zelfverheerlijking onder de patriciërs werd uitgedrukt.<sup>47</sup> Vooral aan het einde van de zestiende en het begin van de zeventiende eeuw deed men dit - en hier klinkt de culturele propaganda van Cosimo uit de jaren '60 door - door voorouders en

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>44</sup> Jill Burke, *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, Pennsylvania State University 2004, p. 18.

<sup>45</sup> Goudriaan 2015, p. 150.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 152.

hun inzet voor het vaderland in herinnering te brengen. Later in de zeventiende eeuw verschoof de focus van het patriciaat naar het etaleren van het eigen netwerk, met alle voorname connecties die men daarin had.

### 2.3 Het aristocratiseringsproces

Tegen het einde van de zestiende eeuw probeerden de patriciërs weer functies te bemachtigen in de politiek. Om aan te tonen dat deze functies hun rechtmatig toekwamen, onderzochten ze politieke wapenfeiten uit de familiegeschiedenis. In dit kader lieten sommige patriciërs de eigen genealogie uitzoeken en familiestambomen opmaken.<sup>48</sup>

In deze periode kwam ook steeds vaker het begrip van *nobiltà* naar voren: de patriciërs vonden dat zij daar net zoveel aanspraak op hadden als de edelen aan de andere Italiaanse hoven. Dit wordt bepleit in verschillende traktaten die toentertijd zijn geschreven. Vincenzo Borghini legde in zijn traktaat uit dat nobelheid verkregen kon worden door deugdzaamheid, en dan voornamelijk de *virtù civile*, waarbij je jezelf onzelfzuchtig moest inzetten voor de stad.<sup>49</sup> Dit betekende dat je op zowel bestuurlijk, militair als maatschappelijk vlak de algemene belangen van de stad diende na te streven. Een feodale afstamming was dus volgens Borghini niet nodig voor het bezitten van *nobiltà*.<sup>50</sup>

Met dit nieuwe zelfbeeld gingen de patriciërs zich gaandeweg ook meer aristocratisch gedragen. In Florence zou men desondanks geen pure hovelingenidentiteit krijgen, zoals deze bij de elite aan de andere hoven van Europa wel waar te nemen viel.<sup>51</sup> Dit kwam door de sterke stedelijke identiteit die inmiddels zo diep geworteld was dat deze altijd belangrijk zou blijven. Uit de naburige steden Ferrara en Mantua kwam intussen een stroom van kritiek op gang waarin statusverhoging van de Florentijnen werd afgekeurd.<sup>52</sup> De argumentatie luidde dat dergelijke rechten op nobele titels niet konden worden verleend aan de Florentijnse patriciërs die zich van oorsprong commercieel hadden gemanifesteerd. In de ogen van de buitenstaanders was dit gewoonweg niet eervol genoeg. Vanzelfsprekend hadden de Florentijnen hier een weerwoord op, zoals zal blijken in het volgende hoofdstuk. Daarin wordt de geschiedenis van de Valori uitgelicht, met speciale aandacht voor het leven van Baccio, zijn aanwezigheid in de Florentijnse politiek en maatschappij en de culturele bijdragen die hij heeft geleverd.

---

<sup>48</sup> Van Veen 2005, p. 69.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>50</sup> Van Veen stelt dat de uitingen van florentinità niet het gevolg zijn van het aristocratiseringsproces, maar daar juist aan de basis van liggen. Van Veen, 2005.

<sup>51</sup> Samuel Berner, 'The Florentine patriciate and the transition from Republic to Principato, 1530-1609', *Studies in Medieval and Renaissance History*, vol. 9 (1971), p. 13.

<sup>52</sup> Van Veen 1998, p. 154.

## Hoofdstuk 3

### *Baccio Valori's familiegeschiedenis en curriculum vitae*

#### 3.1 Familiegeschiedenis

In de *ricordi* van de familie Valori is vastgelegd welke politieke functies de familieleden door de eeuwen heen bekleed hebben.<sup>53</sup> Daarnaast beschrijven ze op welke wijze de Valori zich hebben ingezet voor de maatschappij. Baccio liet deze *ricordi* opstellen om de daden van zijn voorouders te memoreren en in het kader te plaatsen van het beleid dat de 'amor di patria' als uitgangspunt had.<sup>54</sup> Het optekenen van het eigen familieverleden was aan het eind van de zestiende eeuw gebruikelijk onder Florentijnse patriciërs. Baccio legde de nadruk op de taak die de familie op zich had genomen om humanistisch erfgoed te beschermen.<sup>55</sup> De *ricordi* waren niet bedoeld als dynastieke legitimatie van de status van de Valori noch waren ze gericht op het doorgeven van privileges aan het nageslacht.<sup>56</sup> De leden wisten juist met eigen inzet en politieke betrokkenheid de status van de familie in stand te houden.

Wanneer we de functies en maatschappelijke inzet van de Valori bekijken blijken deze nauw verbonden te zijn met die van de Medici. De voorouders van Baccio speelden een belangrijke rol in de tijd dat het Medici-huis voor het eerst aan de macht kwam en ze begaven zich in de kringen van de vijftiende-eeuwse Medici Cosimo *il Vecchio* en Lorenzo *il Magnifico*. De Valori waren echter ook betrokken bij de verdrijving van Piero de' Medici in 1494 en vervolgens in 1512 bij het herstel van de Medici-heerschappij. Ze maakten dus afwisselend deel uit van het pro- en anti-Medicikamp.<sup>57</sup>

Na de val van Rome in 1527 ontstond ook in Florence een ingewikkelde politieke situatie. Baccio's oom Bartolommeo di Filippo di Bartolommeo (Baccio de Oudere) had hierin een belangrijk aandeel. Aanvankelijk stond hij aan de kant van Medici-Paus Clemens VII, door wie hij in 1530 tot pauselijk gouverneur van Florence werd benoemd. In de periode daarna ging hij zich echter tegen de Medici verzetten en in 1537 nam hij, samen met Baccio's vader Filippo, deel aan de strijd bij Montemurlo als vijand van het Medici-regime. Na door Cosimo's leger te zijn verslagen en gevangen genomen, werden Baccio's vader en oom uiteindelijk wegens verraad geëxecuteerd op 20 augustus van datzelfde jaar.

Baccio, die nog geen twee jaar oud was op het moment dat hij zijn vader verloor, mocht zijn vrijheid behouden en werd opgevoed door zijn moeder Bartolomea di Raffaello Antinori. De

---

<sup>53</sup> Transcripties van de *ricordi* van de familie Valori zijn te vinden in: Kovesi en Polizzotto 2006.

<sup>54</sup> Jurdjevic 2008, pp. 124-125.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 124-125.

<sup>57</sup> Smalzi 2012, p. 15.

bezittingen van de Valori werden echter in beslag genomen en de familie bleef berooid achter.<sup>58</sup> Het aanzien van de familie Valori was bovendien door het verraad van 1537 in diskrediet geraakt en op Baccio's schouders rustte de zware taak om de familie-eer te herstellen en ervoor te zorgen dat de familie sociaal weer geaccepteerd werd.<sup>59</sup>

Met het samenstellen van de *ricordi* werd duidelijk dat hij erin geslaagd was om weer bij de Medici-heersers in de gunst te komen. Uiteindelijk heeft Baccio door zijn politieke en maatschappelijke functies en zijn sterke aanwezigheid in het culturele leven van de stad kunnen uitgroeien tot een sleutelfiguur in het Florence van de laat-zestiende en begin-zeventiende eeuw.

### 3.2 Het leven van Baccio: zijn curriculum en netwerken

In Baccio's opvoeding werd veel aandacht besteed aan goede scholing. Hoewel zijn interesse eerder uitging naar literatuur en filosofie, vertrok hij in 1553 naar Pisa om rechten te studeren. Deze studie bood, naar zijn idee, meer financiële zekerheid.<sup>60</sup> Hij behield grote belangstelling voor de humanistische wetenschappen, die hij uiteindelijk later in zijn leven wist in te passen.

Na de afronding van zijn studie in Pisa keerde Baccio terug naar Florence. Daar merkte hij dat de herinnering aan het verleden nog steeds vers in het geheugen lag van de Medici-gezinde Florentijnen. In zijn *ricordi* schrijft hij dat hij "geprobeerd heeft eerlijk te leven en in zijn eigen onderhoud te voorzien", waarna hij aangeeft dat hij weer in de gunst is gekomen bij Cosimo I de' Medici, zonder daarvan de precieze reden te weten.<sup>61</sup>

Een verklaring is wellicht dat Baccio de hertog een gedrukt exemplaar had geschonken van de biografie van Lorenzo *Il Magnifico*, geschreven door zijn grootvader Niccolò Valori.<sup>62</sup> Daarnaast heeft Baccio's bekwaamheid er ongetwijfeld toe bijgedragen dat hij in 1570 een functie kreeg toegewezen in de Archivio Notarile. Uiteindelijk koos Cosimo zijn mensen immers vooral om hun competentie en stelde hij zich vanaf de jaren '60 genadig op jegens families die voorheen vijanden waren geweest maar zich nu inzetten voor het groter algemeen goed.

Na deze kentering bekleedde Baccio verschillende andere belangrijke posities: hij werd senator, ridder in de orde van St. Stephanus, afgevaardigde in Pistoia en Pisa, *luogotenente* van de Accademia del Disegno, mede-directeur van de Biblioteca Laurenziana en tot twee keer toe consul van de Accademia Fiorentina.<sup>63</sup> Deze lijst met functies toont aan dat Baccio altijd zeer betrokken is gebleven bij het maatschappelijk leven van Florence en zich door zijn inzet heeft kunnen laten gelden

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>59</sup> Williams 1993, p. 212.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>61</sup> Kovesi en Polizzotto 2006, p. 163.

<sup>62</sup> Jurdjevic 2008, p. 127.

<sup>63</sup> Williams 1993, p. 214.

in allerlei verschillende segmenten van de maatschappij. Hij beschikte over een groot netwerk aan relaties, variërend van bestuurders tot juristen, geestelijken en kerkelijke functionarissen. Zijn kennissenkring omvatte ook vele geleerden, op allerlei gebied, die hij in de loop van zijn leven had leren kennen. Hoofdstuk 4 gaat nader in op Baccio's netwerk.

### 3.3 De Valori als beschermers van intellectueel kapitaal

Baccio was zeer belezen en verzamelde werken op allerlei gebieden, niet alleen uit de klassieke oudheid maar ook, met name, geschriften van Florentijnse auteurs of werken die de stad Florence betroffen. Hij was bevriend met Vincenzo Borghini, die zijn *discorso* over Florentijnse familiestambomen aan Baccio opdroeg en bij zijn dood al zijn manuscripten aan Baccio naliet.<sup>64</sup> Baccio gaf ze vervolgens een plek in de bibliotheek van zijn palazzo, die bijna volledig was gewijd aan Florentijns literair erfgoed.

Het gebeurde regelmatig dat teksten aan Baccio werden opgedragen. Dit waren voornamelijk biografieën.<sup>65</sup> Ook in het verleden financierden de Valori al biografieën omdat ze belang hechtten aan het intellectueel kapitaal van Florence en dan met name het republikeinse gedachtegoed.<sup>66</sup> Deze traditie binnen de familie Valori van steun aan het republikeinse gedachtegoed duurde voort tot in de tijd van Baccio, toen het Medici-regime al lang en breed gevestigd was en het niet meer ten val gebracht kon worden door rebellerende republikeinen.

Door de jaren heen bleven de Valori in de uitoefening van hun intellectueel mecenaat erg consistent in hun steun aan de vertegenwoordigers van het republicanisme. In de vijftiende eeuw kwamen enkele leden van de familie in contact met invloedrijke denkers, waaronder de neoplatonist Marsilio Ficino, de Dominicaanse hervormer Girolamo Savonarola en de filosoof en historicus Niccolò Machiavelli. Deze denkers belichaamden alle drie republikeinse ideologieën maar hun opvattingen over de toepassing daarvan in de politiek verschilden aanzienlijk van elkaar. Desondanks namen de Valori alle drie de denkers in bescherming en steunden zij zowel de christelijke idealen als de nieuwe klassieke invalshoek.<sup>67</sup>

In het gevestigde regime van de Medici-groothertogen moesten de patriciërs hun eigen positie zien te consolideren. Zoals besproken in het voorafgaande hoofdstuk wilde men nobelheid verwerven en om dat te rechtvaardigen greep men terug op de eigen geschiedenis. Dit betekende dat veel families met een geschiedenis van vijandigheid tegen het Medici-huis de daden van hun voorouders deels

---

<sup>64</sup> Williams 1993, noot p. 215.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 216.

<sup>66</sup> Jurdjevic 2008, p. 5.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 9.

gingen verbloemen.<sup>68</sup> In ieder geval werd er geen nadruk op gelegd en was de inzet voor het vaderland het voornaamste uitgangspunt.

De familiegeschiedenis van de Valori is vastgelegd door twee verschillende auteurs, Scipione Ammirato en Silvano Razzi, die echter elk hun eigen accenten legden.<sup>69</sup> De tekst van Ammirato beschrijft de daden van de familieleden op een manier die het republicanisme enigszins verhult en waarin de familietradities over het algemeen goed aansluiten bij de aspiraties van het hertogdom. Razzi benadrukt daarentegen het republicanisme van de familie en laat hiermee openlijk de weerstand van de Valori tegen de Medici blijken. Volgens Jurdjevic zijn beide geschiedenissen geschreven met de medewerking en goedkeuring van Baccio. Jurdjevic suggereert vervolgens dat de nadruk van Razzi op het republicanisme als uiting kan worden gezien van de wrok die Baccio zou hebben gekoesterd tegen de heerser die zijn vader en oom had vermoord.<sup>70</sup> Het is echter ook aannemelijk dat de republikeinse interpretatie van Razzi niet bedoeld was als uiting van verzet: zoals besproken in hoofdstuk 1, hebben de Medici-hertogen immers zelf ook vaak teruggegrepen op republikeinse tradities.

### 3.4 De Valori als mecenasen van kunst en architectuur

Uit de reconstructie van Baccio's kunstverzameling (hoofdstukken 4 en 5) blijkt dat Baccio een aantal veertiende- en vijftiende-eeuwse kunstwerken in bezit had. Het is zeer waarschijnlijk dat deze al eerder verworven waren door familieleden. Van Baccio's beruchte oom en naamgenoot is in ieder geval bekend dat hij een aantal opdrachten gegeven heeft aan voorname kunstenaars. In 1530 liet hij zijn portret schilderen door Sebastiano del Piombo, die dit op een zeer innovatieve manier op leisteen uitvoerde.<sup>71</sup> Daarnaast werkte Michelangelo in de jaren '30 aan de *David-Apollo*, eveneens in opdracht van Bartolommeo.<sup>72</sup> Deze kunstwerken zijn waarschijnlijk na 1537 in beslag genomen door de staat. Verschillende documenten bewijzen dat het leistenen portret zich in 1553 bevond in de Guardaroba Medicea en daarna in het bezit bleef van de familie Medici.<sup>73</sup> Tegenwoordig wordt het getoond in de Galleria Palatina van het Palazzo Pitti.

Van Baccio Valori de Jongere kan gesteld worden dat hij van zijn familie de grootste mecenas van de kunsten is geweest. Door zijn rol in *Il Riposo* kennen we Baccio's status als connaisseur en weten we dat er grote waarde werd toegekend aan zijn opvattingen over kunst. Het is zeer

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 153; 165

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>71</sup> Christiane Hessler, 'The man on slate: Sebastiano del Piombo's portrait of Baccio Valori and Valori the Younger's speech in Borghini's "Il Riposo"', *Source: Notes in the History of Art*, vol. 25, nr. 2 (2006), pp. 18-22.

<sup>72</sup> Smalzi 2012, p. 15.

<sup>73</sup> Hessler 2006, p. 19.



aannemelijk dat Baccio voor deze rol werd gekozen omdat hij de auteur van het stuk, Raffaello Borghini, financiële steun verleende in de jaren dat *Il Riposo* werd geschreven. Desalniettemin leent de houding die het personage Baccio aanneemt zich goed voor wat Borghini ermee voor ogen had: hij geeft blijk van Baccio's eruditie en opvattingen die pasten in actuele discussies over kunst. De opvattingen die in *Il Riposo* naar voren komen worden nader besproken in hoofdstuk 6.

Één van de kunstenaars aan wie Baccio vaak opdrachten heeft gegeven was Giovanni Caccini. Baccio liet hem onder andere bustes maken van Cosimo en hemzelf, die hij vervolgens op de buitengevel van zijn huis tentoonstelde (afb. 1).<sup>74</sup> In zijn functie als consul van de Accademia Fiorentina liet Baccio in 1587/88 een marmeren buste van Dante plaatsen boven de ingang van de academie en een aantal "portretten" van andere geleerden - zoals Pier Vettori, Benedetto Varchi en Francesco Verini *il Vecchio* - in de vergaderzaal. Martin stelt dat ook deze portretten mogelijk van marmer waren en gemaakt waren door Caccini; deze opdracht zou het begin zijn geweest van Baccio's steun aan de kunstenaar.<sup>75</sup>

#### 3.4.1 Façade van het Palazzo dei Visacci

Naar alle waarschijnlijkheid is Caccini ook de hoofdkunstenaar geweest van het iconografische programma voor de façade en de entreehal van Baccio's palazzo.<sup>76</sup> Hiervoor zijn vijftien hermesses en vijf bustes vervaardigd. Uit de informatie uit verschillende brieven maakt Williams op dat het gehele programma uitgevoerd moet zijn tussen 1598 en 1604.<sup>77</sup> Door de toevoeging van de betreffende decoratie zouden de drie huizen, waaruit het Palazzo Valori indertijd bestond, visueel met elkaar verbonden worden zonder daadwerkelijk de oorspronkelijke gevels te veranderen.<sup>78</sup>

Twee van de drie huizen waren al sinds halverwege de vijftiende eeuw in het bezit van Baccio's voorouders.<sup>79</sup> Het derde huis werd daar in 1536 aan toegevoegd toen Francesco Valori (oom van Baccio) het kocht van de familie Degli Albizi. Na de gebeurtenissen van 1537 vluchtte Francesco naar Rome en werden de bezittingen van de familie in beslag genomen. In 1538 werd een deel daarvan teruggegeven aan de vrouwen van Francesco en Filippo. In 1563 kocht Baccio uiteindelijk, samen met zijn broer Giovanbattista, de rechten op de huizen van zijn tante. De overgeërfde

---

<sup>74</sup> Baccio plaatste de buste van Cosimo in het centrum van zijn façade, met het onderschrift "*quia michi maecenas*". Hij gaf daarmee mogelijk uiting aan zijn loyaliteit en aan zijn dankbaarheid voor het feit dat hij, dankzij Cosimo, de familie-eer had kunnen herstellen en een rol kon spelen in de maatschappij.

<sup>75</sup> Martin 2002, p. 730.

<sup>76</sup> Donatella Pegazzano, 'I "visacci" di Borgo degli Albizzi: uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze del tardo Cinquecento', In: *Paragone. Arte*, vol. 43 (1992), p. 58; Williams 1993, p. 210. Volgens Williams waren de hermesses gemaakt door Caccini en studio. Hij zou geholpen kunnen zijn door (Valerio) Cioli en Lenzi (Gino di Stoldo Lorenzi).

<sup>77</sup> Williams 1993, p. 210.

<sup>78</sup> Valori, 1604, voorwoord.

<sup>79</sup> Smalzi 2012, p. 16.

goederen werden in 1583 onder de broers verdeeld waarbij Baccio het huis toebedeeld kreeg. Er moest toen echter zowel intern als extern nog veel gebeuren om er een acceptabel palazzo van te maken.

Met de hermessen en de bustes aan de buitenkant van zijn palazzo wilde Baccio een aantal van zijn aspiraties tonen. Op bijna dezelfde manier als andere patriciërs in Florence wilde Baccio de stad, en daarmee ook zichzelf, verheerlijken door middel van visuele programma's.<sup>80</sup> In tegenstelling tot andere patriciërs deed Baccio dit echter niet door naar zijn eigen voorouders te verwijzen. Hij koos daarentegen beroemde mannen (*uomini illustri*) uit de geschiedenis van Florence, waarbij hij een grote nadruk legde op geleletterden en wetenschappers. Deze keuze was voor Baccio een stuk logischer dan voorouderverering: dat zou de Florentijnen immers alleen maar herinneren aan de strijd bij Montemurlo. Dit hoefde van Baccio niet openlijk zichtbaar te zijn.

Baccio vond het beter om het intellectuele kapitaal van de stad te tonen door middel van gebeeldhouwde portretten van de belangrijkste vertegenwoordigers daarvan. De portretten waren dan ook in eerste instantie niet bedoeld als esthetische objecten. Wat Baccio ermee wilde uitdragen was eigenlijk zelfs strikt symbolisch en kon daarom alleen begrepen worden als men voldoende kennis bezat.<sup>81</sup> De symboliek betrof de deugdzaamheid van de mannen: dit moest blijken uit de oudheidkundige iconografie die Baccio erin had verwerkt. Hij had hierover speciaal advies gevraagd aan zijn goede kennis in Rome, de antiquair en bibliothecaris van de Farneses, Fulvio Orsini.<sup>82</sup>

De aspiraties van Baccio worden beschreven in het door zijn zoon Filippo geschreven boekje *Termini [...]*. Volgens Baccio hadden de *uomini illustri* uit het programma grote bijdragen geleverd aan de bloei van Florence en dienden ze daarom nog lang herinnerd en geëerd te worden. Baccio vond bovendien dat ze een voorbeeldfunctie hadden voor volgende generaties die van hun deugdzaamheid konden leren en dat konden nastreven.<sup>83</sup> Een derde motief voor het tonen van deze mannen was dat zij getuigden van de nobelheid van het Florentijnse patriciaat. Het programma kan dan ook, ten dele, als weerwoord worden gezien tegen de kritiek hierop, die kort voor de renovatie van Palazzo Valori uit Mantua en Ferrara was gekomen.<sup>84</sup> Met de aanwezigheid van afbeeldingen van geleetterden op zijn façade wilde Baccio laten zien dat men hun inzet voor het vaderland niet mocht verwaarlozen; dat deze inzet net zo goed beloond diende te worden met de hogere status van *nobiltà*. En met geleetterden bedoelde Baccio uiteraard ook zichzelf.

In de iconografie die Baccio koos voor zijn façade komt zijn affiniteit met biografieën duidelijk naar voren. De personen die hij op de gevel liet aanbrengen waren dan ook bijna allemaal

---

<sup>80</sup> Van Veen 2005, p. 73.

<sup>81</sup> Williams 1993, pp. 237-238.

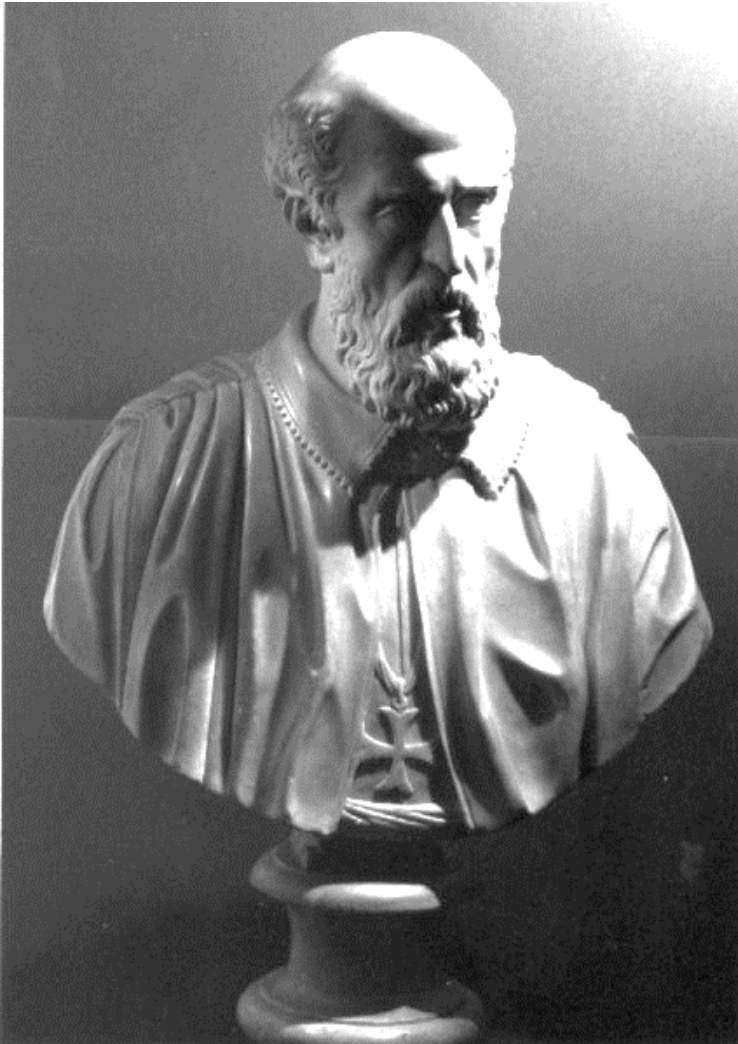
<sup>82</sup> Pegazzano 1992, p. 62.

<sup>83</sup> Van Veen 2005, pp. 73-74.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 75.

vertegenwoordigd in biografieën van het reeds besproken *vite*-project en daarnaast in de afbeeldingen van de decoratie van het *apparato* van 1565.<sup>85</sup> Baccio heeft echter ook tijdgenoten aan het rijtje *uomini illustri* toegevoegd, mannen die wat hem betreft net zo verdienstelijk waren en met recht een plek op zijn gevel moesten krijgen.<sup>86</sup>

Het eerbetoon aan de *uomini illustri* bleef niet beperkt tot de buitenkant van Baccio's huis. Zoals door Francesco Bocchi voor het eerst is beschreven, bevond zich in het Palazzo Valori al in 1591 een kamer die was ingericht als "*picciol museo*" en speciaal bestemd was voor de portretten van de mannen voor wie Baccio zo'n grote bewondering had. Het volgende hoofdstuk gaat hier verder op in.



Afbeelding 1. Giovanni Caccini, *buste van Baccio Valori*, 1590, marmer, 84 cm hoog, privécollectie.

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>86</sup> Williams 1993, p. 237.

[blanco pagina]

## **Deel 2**

## Hoofdstuk 4

### *De reconstructie van een kunstverzameling: de portretten van Casa Valori*

De hermessen waarover we in het vorige hoofdstuk hebben gesproken zijn de afgelopen decennia onderwerp geweest van meerdere studies.<sup>87</sup> Ze zijn dan ook de enige kunstwerken van Casa Valori uit de tijd van Baccio die tegenwoordig nog op locatie te zien zijn. De andere stukken uit Baccio's collectie zijn verspreid geraakt en kunnen grotendeels niet meer worden achterhaald. Dat de hermessen nog op hun originele plek behouden zijn is niet verwonderlijk: de stenen hoofden zijn stevig bevestigd aan de gevel van het palazzo en hebben de tand des tijds redelijk goed doorstaan.

Baccio was zich ervan bewust dat portretten in steen langer meegaan. In *Il Riposo* lezen we namelijk hoe Baccio's personage een standpunt inneemt in de discussie over de *paragone*. Hij stelt dat de superioriteit van sculptuur zit in de duurzaamheid en dat die volledig te danken is aan het materiaal en niet aan de artistieke kwaliteiten van de kunstenaar.<sup>88</sup> De mening die hier door Borghini aan het personage Baccio toegeschreven wordt, zal waarschijnlijk overeenkomen met de mening van de historische persoon Baccio.<sup>89</sup>

Zoals al kort aangestipt in het vorige hoofdstuk behoorden de hermessen tot een iconografisch programma waarmee Baccio *uomini illustri* wilde eren. Dit programma was zowel aan de buitenkant van zijn palazzo te zien als binnenshuis, waar de muren vol met portretten moeten hebben gehangen. Dat de mannen die aan de buitenkant getoond werden tot de belangrijkste behoorden is duidelijk. Ze waren uitgekozen als beste vertegenwoordigers van hun discipline en moesten als voorbeeld van deugdzaamheid dienen. Baccio zal ze zorgvuldig hebben geselecteerd; hij wilde er waarschijnlijk zelf nog een aantal toevoegen en de ruimte was beperkt.<sup>90</sup> Onderstaande informatie zal verder inzicht verschaffen in de omvang van zijn portrettencollectie en de manier waarop hij deze heeft samengesteld.

Als we kijken naar de bronnen waarop men tot nu toe de reconstructie van Baccio's verzameling heeft gebaseerd, komt dat neer op de correspondentie in de vorm van brieven en verschillende contemporaine gedrukte bronnen.<sup>91</sup> Volgens Pegazzano zijn we op deze bronnen

---

<sup>87</sup> Pegazzano 1992; Williams 1993; Van Veen 1998, 2005; Smalzi 2012.

<sup>88</sup> Hessler 2006, p. 20.

<sup>89</sup> Raffaello Borghini zou bepaalde opvattingen hebben kunnen toeschrijven aan zijn hoofdpersonen omwille van de logica in zijn verhaal. Wanneer we echter kijken naar de context waarin *Il Riposo* geschreven werd, wordt het literaire werk een meer betrouwbare bron voor dit onderzoek. Borghini schreef het namelijk in de jaren dat hij (financieel) gesteund werd door Baccio en mocht verblijven in zijn villa buiten de stad. Met deze kennis van zaken zou de schrijver dus logischerwijs geen meningen toegeschreven hebben aan zijn mecenas die in strijd waren met diens eigenlijke standpunt. Zie ook: Lloyd H. Ellis, *Raffaello Borghini's Il Riposo*, Toronto 2008, noot 71, p. 187.

<sup>90</sup> Valori 1604, p. 1.

<sup>91</sup> Pegazzano 1992, p. 56; Williams 1993, pp. 217-218; 221; Smalzi 2012, pp. 20-24.

aangewezen omdat er voor zover bekend geen inventaris beschikbaar is. Omdat de brieven van en aan Baccio het meest betrouwbare beeld geven over de verwerving van portretten, zullen die als eerste behandeld worden. Vervolgens zal een nieuw document worden besproken, dat tot nu toe nog niet in de literatuur over de portretten is verschenen. Het is getiteld “*Nota di ritratti che sono in Casa Valori*”.<sup>92</sup> Dit document betreft een lijst met namen en geeft verder niet aan hoe en met welke reden Baccio de portretten heeft verzameld. De bedoelingen die Baccio met zijn iconografische programma had worden wel behandeld in de tekst van zijn zoon, Filippo.<sup>93</sup> Er wordt hierin echter verwezen naar zoveel verschillende *uomini illustri* dat niet met volledige zekerheid kan worden gesteld dat van ieder van hen een portret in het bezit van de familie was.<sup>94</sup>

Twee andere bronnen die de portretten in Casa Valori vermelden zijn *Il Riposo* van Raffaello Borghini (1584) en *Le Bellezze della città di Firenze* van Francesco Bocchi (1591). De laatstgenoemde behandelt de portretten als groep en vertelt er heel beknopt over: “*Oltra questo ha divisato in una stanza il Valori, quali in picciol Museo molti quadri, e molti, dipinti da chiari artefici, dove sono ritratti con molto somiglianze huomini famosi di questa età, e massimamente letterati; di cui parte sono stati intrinsechi di quello; da altri riconosce parte di sua dottrina; di altri poscia (perché sono ammirati per gran valore) in questa guisa caramente tiene accesa la memoria.*”<sup>95</sup>

Beide bronnen zijn gepubliceerd in het begin van Baccio’s opdrachtgeverschap.<sup>96</sup> Een brief uit 1588 levert de eerste bewijzen van Baccio’s verzamelgedrag inzake portretten. Omdat de bronnen dateren uit een zo vroege fase in het proces van Baccio’s opdrachtgeverschap, kunnen ze geen goed beeld geven van de omvang van de collectie. Bovendien zijn de beschrijvingen bij de portretten die genoemd worden in *Il Riposo* erg beknopt en valt er niet uit op te maken hoe Baccio ze verkregen had.

---

<sup>92</sup> Panciatichi 107, *Carte* 114rv, BNF.

<sup>93</sup> Valori 1604.

<sup>94</sup> Francesco Bocchi gaat hier in *Elogiorum quibus viri clarissimi nati Florentiae decorantur. Liber secundum* (1607) verder op door en vult biografieën aan van degenen over wie Filippo, waarschijnlijk vanwege tijdsdruk, weinig had geschreven. Filippo wilde zijn toelichting op de hermessen en portretten waarschijnlijk zo snel mogelijk publiceren om misverstanden over de betekenis van het programma uit de wereld te helpen.

<sup>95</sup> Bocchi 1591, p. 368.

Uitgezonderd van deze groep is het portret van Giovambattista Adriani waaraan Bocchi wel aparte aandacht besteedt: “*In un quadretto molto picciolo di mano di Francesco Poppi si vede un ritratto di M. Giovambattista Adriani, scrittore della Storia Fiorentina. Et di vero, come che sia in penna, è riuscito così bene et così cavata la somiglianza dal vero felicemente, che con parole esprimere no si potrebbe.*” Bocchi 1591, p. 182. In de oeuvrecatalogus van Francesco Morandi (*Il Poppi*) wordt gesuggereerd dat het goed mogelijk is dat een pentekening van Adriani, die afkomstig is uit een notitieblok, hetzelfde werk betreft als de tekening die is beschreven door Bocchi. Alessandra Giovannetti, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Florence 1995, p.221.

<sup>96</sup> Baccio heeft in 1583 pas de alleenrechten op het huis toegewezen gekregen. Hij zou het daarna hebben aangepast en gedecoreerd naar eigen smaak. Smalzi 2012, p. 19.

## 4.1 Overzicht van de collectie portretten

Met gebruikmaking van de bovengenoemde bronnen kan een overzicht gemaakt worden, dat zeer uiteenlopende informatie bevat over de portretten uit Baccio's collectie. Sommige bronnen lenen zich voor een kwantitatief onderzoek en andere juist voor een kwalitatieve benadering. Uiteindelijk schetsen deze analyses tezamen een grof beeld van de omvang van de portrettencollectie en begrijpen we tegelijkertijd wat Baccio belangrijk vond aan kunstwerken van dit genre.

### 4.1.1. Correspondentie via brieven

De informatie uit de overgeleverde brieven beslaat een heel proces, van het verstrekken van de opdracht tot de verzending van het portret. Dankzij de beschikbaarheid van meerdere opeenvolgende brieven zijn de stappen die Baccio doorgaans doorloopt gemakkelijk te volgen. De briefwisselingen laten zien dat Baccio allereerst vaak informeert naar een biografie van een bekend persoon. In de meeste gevallen wenst hij deze te ontvangen van de geadresseerde. In een latere brief vraagt hij vervolgens om een portret van dezelfde persoon om bij zijn collectie te voegen. Indien aan de wens van Baccio kan worden voldaan wordt het portret opgestuurd met een tekstje als geleide.<sup>97</sup>

In een brief van kardinaal Alessandro Bolognetti van 6 februari 1588 wordt Baccio op de hoogte gebracht van de vorderingen met het portret van Bolognetti.<sup>98</sup> Waarschijnlijk had de kardinaal iemand die voor hem zijn brieven schreef, want de opening luidt "Il ritratto del card. mio". Het portret laat volgens de briefschrijver nog even op zich wachten, omdat de verf nog moet drogen. Daarna zal het zo spoedig mogelijk vanuit Bologna naar Baccio worden verstuurd.

Paolo Morigia, een beroemde historicus uit Milaan, schrijft op 24 mei 1588 aan Baccio dat hij tegemoet wil komen aan het verzoek dat Baccio hem heeft gedaan toen hij in Florence was.<sup>99</sup> Hij geeft een korte levensbeschrijving van zichzelf. Morigia geeft aan er moeite mee te hebben om zichzelf te prijzen, maar voegt daaraan toe dat hij, ondanks dat hij niet weet waar het precies voor dient, toch zal gehoorzamen. De brief van 31 januari 1589 meldt de verzending van het portret van

---

<sup>97</sup> Alle portretten die vermeld worden in de brieven van map Rinuccini 27, BNF: *portret Alessandro Bolognetti*, brief Bolognetti (6 februari 1588, cass. 1, 0152r); *portret Paolo Morigia*, brief Morigia (31 januari 1589, cass. 2, 0085r); *portret Girolamo Mercuriale*, brief Vincenzo Gerio (21 oktober 1591, cass. 1, 0379r); *portret van Girolamo Papponi*, brief Papponi (4 april 1592, cass. 2, 0132r); *portret Giovan Vincenzo Pinelli*, brief Pinelli (18 november 1592, cass. 2, 0190r); *portret Vincenzo Borghini*, brief Pinelli (2 juli 1593, cass. 2, 0193r); *portret Bartolommeo Cavalcanti*, brief Giovanni Vincenzo Pinelli (1 december 1596, cass. 2, 0195r); *portret van een arts*, brief Pinelli (januari 1601, cass. 2, 0196r); *portret Fabio Albergati*, brief Albergati (3 februari 1605, cass. 1, 0067r); *portret Pendasio*, brief Albergati (3 februari 1605, cass. 1, 0067r); *portret Sigonio*, brief Albergati (3 februari 1605, cass. 1, 0067r); *portret Cardano*, brief Albergati (7 oktober 1605, cass. 1, 0071r); *portret kardinaal Perrone*, brief Valori aan Perrone (17 december 1605, cass. 3, niet genummerd); *portret Baronio*, brief Valori aan Perrone (17 december 1605, cass. 3, niet genummerd); *portret Cristoforo Clavio*, brief Virgilio Ceparì (4 februari 1606, cass. 1, 0222r).

<sup>98</sup> Alessandro Bolognetti, 6 februari 1588. Rinuccini 27, cass. 1, 0152r, BNF.

<sup>99</sup> Paolo Morigia, 24 mei 1588. Rinuccini 27, cass. 2, cass. 0084r, BNF.



Morigia, die schrijft het doek mee te geven met de ambassadeur van de Groothertog van Toscane.<sup>100</sup> In dezelfde brief kondigt Morigia aan dat hij zijn geschiedenis van Milaan bijna heeft voltooid en dat hij ook deze naar Baccio op zal sturen.

In een derde brief van Morigia aan Baccio met de datum 13 december 1589 wordt melding gemaakt van een portret dat Baccio graag wilde hebben en dat Morigia naar hem op zal sturen.<sup>101</sup> Om welk portret dit precies gaat wordt niet duidelijk uit de tekst. Wellicht betreft het een andere persoonlijkheid uit Milaan en/of uit de kennissenkring van Paolo Morigia.

#### 4.1.2 Nota di ritratti che sono in casa Valori

Dit document lijkt nog niet eerder behandeld te zijn in de literatuur over Baccio's portretten van *uomini illustri*. Deze afwezigheid kan verklaard worden. De pagina's zijn niet opgenomen tussen de andere papieren van Baccio in Rinuccini 26, maar zijn gearchiveerd onder Panciatici 107, *carta 114rv* in de BNF. Het betreft een lijst van 71 *uomini illustri* van wie Baccio hoogstwaarschijnlijk de portretten in huis had, zoals de titel van het stuk doet vermoeden.

De lijst is enigszins geordend: de geestelijken worden als eersten genoemd en daarna volgen mannen van verschillende disciplines.<sup>102</sup> Aan de bovenste naam kunnen we afleiden dat de lijst afgemaakt moet zijn na 1605, omdat in dat jaar Paus Leo XI gekozen werd als opvolger van Clemens VIII. De twee Pausen staan bovenaan de lijst en lijken niet later toegevoegd te zijn.

#### 4.1.3 De Termini van Filippo Valori

In tabel 1 is af te lezen hoeveel personen van de *Nota di ritratti* overeenkomen met de door Filippo genoemde namen in *Termini*. In één oogopslag wordt duidelijk dat er met de door Filippo verstrekte aanvullende informatie ongeveer 75 namen aan de lijst portretten kunnen worden toegevoegd. Zoals al eerder is aangegeven, moeten we de bijdrage van Filippo wel met enige reserve bezien. Zijn tekstpassages over beroemde mannen zijn niet overal eenduidig geschreven. Het valt daarom moeilijk vast te stellen of het werkelijk om een verwijzing naar een portret gaat of dat Filippo de informatie meer als context heeft bedoeld.

Uit de opsomming van Filippo blijkt de brede belangstelling van Baccio. Zijn *uomini illustri* hebben uiteenlopende achtergronden. De bewondering van Baccio gold voor mannen uit vele verschillende disciplines, niet enkel uit de geesteswetenschappen. Niet verwonderlijk is de aanwezigheid van mannen met een humanistische en letterkundige achtergrond, van juristen,

---

<sup>100</sup> Paolo Morigia, 31 januari 1589. Rinuccini 27, cass. 2, 0085r, BNF.

<sup>101</sup> Paolo Morigia, 13 december 1589. Rinuccini 27, cass. 2, 0087r, BNF.

<sup>102</sup> Zie Appendix, tabel 1 en scan 1.

filosofen en theologen. Ook geschiedkundigen en geografen zijn goed vertegenwoordigd en de lijst bevat eveneens portretten van wiskundigen, sterrenkundigen en artsen.

#### 4.1.4 Il Riposo

In *Il Riposo* wordt vier keer gerefereerd aan portretten die in het bezit zouden zijn van Baccio Valori. Het gaat om een busteportret van Baccio gemaakt door Vincenzo de' Rossi, een portret van kardinaal Ardinghelli geschilderd door Titiaan, een portret van een vrouw door miniaturist Giulio Clovio en een portret van Baccio's voorvader Bartolommeo de Oudere (1354-1427) van de hand van Masaccio. Borghini noemt de portretten bij zijn kunstkritische beschouwingen van de oeuvres van kunstenaars. In slechts een paar zinnen vermeldt hij dat het betreffende stuk zich in de collectie van Baccio bevindt; de overgeleverde informatie is dus zeer beknopt.

In de bespreking van het oeuvre van Vincenzo de' Rossi komt wel duidelijk naar voren hoe het stuk bij Baccio terecht is gekomen: Vincenzo had - zonder dat Baccio er vanaf wist - het busteportret gemaakt en het aan Baccio geschonken, omdat hij dankbaar was voor alle (financiële) steun die hij van hem had gekregen. *“Ha sculpiti infiniti ritratti in Roma & in Firenze per più Signori, e gentilhuomini, ma fra gli altri il ritratto di M. Baccio Valori di marmo alquanto maggiore del naturale, che molto il simiglia, fatto da lui senza saputa di M. Baccio, e poscia in ricom pensa di molti benefici ricevuti à quello donato.”*<sup>103</sup>

Het portret van de hand van Masaccio betreft zeer waarschijnlijk een erfstuk dat al langer in bezit was van de familie. Helaas komen we dit via Borghini's woorden niet te weten.<sup>104</sup> Voor meer duidelijkheid over de verwerving van dit portret is het nodig de herkomstgeschiedenis verder terug te leiden naar de voorouders van Baccio. Het is mogelijk dat het stuk niet is geconfisqueerd na de strijd bij Montemurlo, toen de familie haar inboedel grotendeels moest inleveren. Het zou ook kunnen dat het behoorde tot de goederen die Baccio's moeder had teruggekregen in 1538.

Het is zeer aannemelijk dat het portret van Niccolò Ardinghelli via Baccio's vrouw Virginia Ardinghelli in de portrettencollectie terecht is gekomen.<sup>105</sup> Aangezien Titiaan in 1576 overleed moet het portret vóór dat jaar geschilderd zijn; waarschijnlijk is het zelfs vervaardigd vóór 1547, het jaar van overlijden van kardinaal Ardinghelli. Omdat Baccio pas in 1580 met Virginia trouwde, is de meest logische verklaring dat zij het via erfenis heeft verkregen.

De miniatuurschilder Giulio Clovio was een tijdgenoot van Baccio die voornamelijk bij de Farneses in Rome heeft gewerkt. Tussen 1551 en 1553 bezocht de schilder Florence waar hij

---

<sup>103</sup> Borghini 1584, pp. 597-598.

<sup>104</sup> *“Percioque morte gli e le interroppe, troncando il filo della sua vita in fu l'età di 26 anni, quando si sperava veder di lui opere stupende, e maravigliose, di sua mano ha qui Ms Baccio un bellissimo ritratto di Baccio Valori il vecchio.”* Ibid., p. 316.

<sup>105</sup> *“[...] & un ritratto bellissimo del Cardinale Ardinghella è in casa qui M. Baccio.”* Ibid., p. 529.

miniaturen van Cosimo en zijn vrouw Eleonora mocht maken. Omdat Baccio zelf in 1570 in Rome is geweest en nauw contact onderhield met de bibliothecaris van de Farneses, Fulvio Orsini, is het goed mogelijk dat hij het portret bij die gelegenheid heeft gekregen of gekocht.<sup>106</sup> Hij kan het uiteraard ook hebben verworven toen Clovio in Florence was. Hier kan men slechts over speculeren.

## 4.2 Uit de canon van een traditie?

Wat opvalt in bovengenoemde vermeldingen van portretten is dat het zwaartepunt lag bij mannen uit de vijftiende en zestiende eeuw, die dus min of meer tijdgenoten waren van Baccio. De namen van vóór die periode gaan terug tot de dertiende eeuw, met een aantal uitzonderingsgevallen - te weten Plato en Plotinus. Opmerkelijk is de afwezigheid van *uomini illustri* uit de oudheid, terwijl van Baccio bekend is dat hij hiervoor juist grote belangstelling had.

Baccio had van beroemde mannen uit de oudheid wel degelijk afbeeldingen, maar deze waren uitgevoerd op munten.<sup>107</sup> Baccio deed actief navraag bij zijn kennissen of iemand portretten kende van mannen uit die tijd, zo blijkt uit verschillende brieven waaronder die van Piero Angeli van 23 februari 1593.<sup>108</sup> In deze brief antwoordt Angeli dat hij zich niet kan herinneren ooit een portret te hebben gezien van Homerus of Virgilius. Hoe dan ook blijven de beroemde mannen uit de oudheid sterk ondervertegenwoordigd in Baccio's collectie van geschilderde portretten. Een authentieke beeltenis in kleur is per slot van rekening moeilijk te kopiëren van een monochroom model van steen.<sup>109</sup>

Bijzondere aandacht verdient de selectie die Baccio maakte voor zijn portretten van leden van de familie Medici. Onder hen zijn vertegenwoordigd: Cosimo I, Alessandro di Ottaviano de' Medici (Paus Leo XI), Giulio de' Medici (Paus Clemens VII), Cosimo *il Vecchio*, Lorenzo *il Magnifico*, Giovanni di Bicci de' Medici, Giovanni de' Medici (Paus Leo X) en Francesco de' Medici.<sup>110</sup> Baccio had dus van de meest beroemde Medici-leden portretten in huis hangen. In vergelijking met de

---

<sup>106</sup> “[...] & alcuni ritratti mirabili: e qui il nostro M. Baccio Valori ha di suo un ritratto d'una donna lavorato con gran diligenza, e da lui, come conoscitore delle cose buone, tenuto caro.” *Ibid.*, p. 533.

<sup>107</sup> Pegazzano 1992, p. 56.

<sup>108</sup> Piero Angeli, 23 februari 1593. Rinuccini 27, cass. 1, 0020rv, BNF.

<sup>109</sup> In het midden van de zestiende eeuw heeft Stephanus Pinghius een bijdrage geleverd door “authentieke” kopieën te verspreiden die hij had gemaakt naar opgegraven hermessen uit de oudheid. Fulvio Orsini zou door Pinghius geïnspireerd zijn voor zijn eigen publicatie over beroemde mannen uit de oudheid, die Baccio vrijwel zeker moet hebben gezien. Tommaso Casini, *Ritratti parlanti, collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence 2004, p. 66.

<sup>110</sup> Om welke Francesco het gaat, wordt niet duidelijk uit het primair bronnenmateriaal. Rick Scorza stelt dat het portret van Francesco I in het bezit van Baccio was, gekopieerd naar het origineel van Santi di Tito. Scorza verwijst hier naar passages in *Il Riposo* en *Le Bellezze*, maar in geen van beide heb ik dit zelf terug kunnen vinden. Raffaello Borghini noemt het betreffende werk wel, maar niet in de collectie van Baccio Valori. Bocchi lijkt het werk niet te noemen; in ieder geval niet op de pagina die door Scorza wordt aangehaald (namelijk Bocchi 1591, p. 189). Rick Scorza, ‘Vincenzo Borghini’s Collection of Paintings, Drawings and Wax Models: New Evidence from Manuscript Sources’, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 66 (2003), p. 73. Het is overigens wel aannemelijk dat het hier Francesco I betreft.

portretten die Cosimo I van zijn voorouders liet maken, ontbreken in Baccio's verzameling de portretten van Alessandro en Giovanni delle Bande Nere.<sup>111</sup> Uit de selectie die in het Casa Valori hing blijkt de loyaliteit aan de heersende familie, de verering van de "mannen van het vaderland", zoals Giovanni di Bicci, Cosimo *il Vecchio* en Lorenzo *il Magnifico* en daarnaast ook een verband met de geschiedenis van de familie Valori zelf (zie hoofdstuk 3).

Wat de aanwezigheid van *uomini illustri* uit vroegere tijden betreft, is het aannemelijk dat zij veelal behoorden tot de traditie van soortgelijke iconografische programma's en dat zij zodoende in Baccio's collectie terecht zijn gekomen. Een vergelijking van de namen uit het *apparato* van 1565 en de *Elogia* van Paolo Giovio met Baccio's verzameling laat zien dat dit voor een aanzienlijk aantal op zou kunnen gaan (zie tabel 1). Wat de mannen uit de zestiende eeuw aangaat, moet ook rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat Baccio de beroemdheden van het *apparato* en de *Elogia* wellicht persoonlijk kende. In dit geval is hun opname in Baccio's collectie niet enkel een kwestie van conventie.

Baccio's programma is mogelijk ook geïnspireerd op een aantal gelijksoortige verzamelingen van *uomini illustri* die terug te leiden zijn tot de serie van Paolo Giovio. Zo werden in navolging van de *Elogia* boeken uitgebracht met geïllustreerde biografieën. In 1555 en 1570 kwamen de bundels uit van Marco Mantova Benavides en Fulvio Orsini die Baccio ongetwijfeld gekend moet hebben. Niet lang na de verschijning van de boeken bezocht Baccio Padua en Rome en zowel Benavides als Orsini waren goede bekenden van hem.<sup>112</sup>

Hoewel veel van de genoemde personen vaker in beeldprogramma's van *uomini illustri* terugkomen, bracht Baccio daarnaast zelf ook personen in.<sup>113</sup> Vele van hen maakten deel uit van een

---

<sup>111</sup> Van Veen 1998, p. 82.

De reden voor de afwezigheid van deze portretten zou kunnen zijn dat Baccio zich niet zozeer op militaire *uomini illustri* richtte terwijl Giovanni juist een militair was. De toevoeging van Alessandro aan de collectie portretten van Cosimo was vooral een overweging van propaganda, om de continuïteit en de legitimiteit van het regime aan te geven. Baccio kan Alessandro niet hebben gekend, omdat hij daar nog te jong voor was. Het was onder de patriciërs ook niet gebruikelijk om portretten van hem te verzamelen.

<sup>112</sup> Benavides had portretten van familieleden en van *uomini illustri*. Van de 38 *uomini illustri* waren er 24 jurist. Hij begon bij mannen uit de middeleeuwen; de vroegste was Accursio, wiens portret gebaseerd is op een beeltenis uit 1236. Het was een product van het humanisme: dat wil zeggen dat historische en didactische waarden hier boven de esthetische worden gesteld.

Orsini was voor het maken van zijn bundel geïnspireerd door de hermessen die opgegraven werden in de buurt van Rome en die de gezichten toonden van beroemde mannen uit de klassieke oudheid. In zijn bundel geeft hij zeer betrouwbare reproducties; hij laat geen correcties toe in de fysionomie en zelfs de krassen op het marmer worden getoond. Casini 2004, pp. 64-67.

<sup>113</sup> Baccio was niet de enige patriciër die zich bezighield met het verzamelen van *uomini illustri*. Andere Florentijnse patriciërs laten hetzelfde soort patroon zien in hun aankopen van portretten. Uit de analyse van Goudriaan blijkt bijvoorbeeld dat Giovanni Niccolini (1544-1611) ook eigentijdse bustes en portretten had. In 1594 had hij beeldhouwer Bandini opdracht gegeven voor een aantal bustes van de Medici, waaronder Ferdinando I, Cosimo I en Francesco I. In een kleine kamer had hij portretten van Ferdinando en zijn vrouw Christine, gemaakt door Alessandro Allori in 1598. Zijn eigen familieportretten waren gemaakt door Santi di Tito en Passignano. Uit een inventaris blijkt dat dit portretten van voorouders waren die belangrijke politieke en geestelijke functies bekleedden. Niccolini had ook een portrettenreeks van *uomini illustri*, die hij begon te

groter netwerk van geleerde mannen en sommige daarvan behoorden tot Baccio's *intimi*. Baccio heeft met de toevoeging van deze mannen het zwaartepunt van zijn collectie bepaald. Het programma was feitelijk een hulde aan vertegenwoordigers van wetenschappen en letteren, en wel voornamelijk uit de disciplines waar Baccio de grootste belangstelling voor had. Hij wilde de verdiensten van deze *uomini di lettere* meer benadrukken dan die van mannen met een militaire achtergrond, die doorgaans een veel groter deel uitmaakten van dergelijke programma's.<sup>114</sup>

### 4.3 Een huis vol bekende gezichten

Gedurende zijn leven wist Baccio een breed netwerk op te bouwen. Hij leerde mensen kennen via zijn studie, interesses en de verschillende politieke en maatschappelijke functies die hij vervulde. Wanneer we zijn eigen tekst uit de *ricordi* van de familie erop naslaan, treffen we een opsomming van namen aan van vrienden die hij door de jaren heen maakte. Hij noemt hier onder andere Piero Angeli, Ciriaco Strozzi, Benedetto Varchi en Pier Vettori, met wie hij een zeer hechte vriendschap onderhield.<sup>115</sup> In Pisa zou Baccio daarnaast nog deel uit hebben gemaakt van de groep waar Giovanbattista Strozzi, Lorenzo Giacomini en Bernardo Davanzati ook toe behoorden.<sup>116</sup> Van ieder van hen was eveneens een portret in zijn bezit.

Vervolgens vermeldt Baccio een aantal personen met wie hij bevriend raakte tijdens zijn bezoek aan Padua, waarvan sommige tevens in de lijst portretten voorkomen, zoals Bartolommeo Cavalcanti, Gian Vincenzo Pinelli en Torquato Tasso.<sup>117</sup> Toen Baccio in 1570 in Rome was leerde hij verschillende mannen kennen die we terugzien in zijn lijst, waaronder aartsbisschop Altoviti en Fulvio Orsini.<sup>118</sup> Wanneer Baccio verderop in zijn *ricordi* reflecteert over wie zijn beste vrienden waren, valt op dat hij - voor zover wij weten - niet van al deze mannen een portret had.<sup>119</sup>

Met sommige van deze eigentijdse *uomini illustri* had Baccio niet alleen een vriendschappelijke, maar ook een zakelijke band. Een aantal geportretteerden waren schrijvers die Baccio financieel steunde. Het ging hier vooral om auteurs van biografieën, zoals Francesco de' Vieri

---

verzamelen in 1572. Hij gaf toen schilder *Il Tofano* opdracht voor 75 portretten. De beroemde mannen betroffen pausen, kardinalen, Medici en leden van andere patricische families. Zijn voorkeur voor geestelijken kan verklaard worden uit het feit dat zijn vader kardinaal was en hij hem waarschijnlijk eer wilde betonen. Hoofdstuk 6 gaat nader in op de verschillende patronen van verzamelen die zijn geconstateerd door Goudriaan.

<sup>114</sup> Casini 2004, p. 62.

<sup>115</sup> Kovesi en Polizzotto 2006, p. 159.

<sup>116</sup> Pegazzano 1992, p. 52.

<sup>117</sup> Williams 1993, pp. 59-60.

<sup>118</sup> Kovesi en Polizzotto 2006, p. 166.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 170. Hij had portretten van Francesco da Diacceto, Vincenzo Borghini, Lodovico Martelli en Francesco Panigarola. Hij lijkt geen portretten te hebben gehad van Jacopo Salviati, Alessandro Pucci, Jacopo Aldobrandino, Donato Bonsi, Piero Rucellai, Antonio degli Albizi.

(Verini), Francesco Buonamici en Girolamo Mei.<sup>120</sup> Over Lelio Torelli had Baccio zelf een biografie geschreven. Vanzelfsprekend mocht deze dus ook niet ontbreken in zijn huis vol portretten.

#### 4.4. Belangrijke aspecten van de collectie

De brieven van en aan Baccio geven ons, naast informatie over de afgebeelde personen, ook inzicht in het belang dat aan sommige aspecten van de portretten werd gehecht. Zoals hieronder verder uiteen zal worden gezet, gaat het bijvoorbeeld over de status van de kunstenaar, de *verosimiglianza* en de vorm waarin het portret uitgevoerd was.

##### 4.4.1 Status van de kunstenaar

Gedurende de renaissance was het een gangbare praktijk dat portretten niet gemaakt werden door de bekendste kunstenaars. Vaak ging het zelfs om een kopie van een portret zoals we kunnen lezen in de brief van Gerio: “[...] *et mi disse che circa il ritratto del Mercuriale non haveva mai potuto servirla per non haver voluto dare copia di sé il sud. Mercuriale, et un ritratto che ne haveva fatto [...] Passerotto non era mai stato in Bologna pero non ne haveva ne anco egli potuto haver copia, ma essendo che a Bologna l’hara a presto, et che poi finito che sara e mandera il ritratto accio V.S. Cla.ma lo faccia copiare o vero si [...] mandera una bozza come più gli piacera.*”<sup>121</sup> Het voordeel hiervan was dat het minder tijd kostte om de ‘bestelling’ uit te voeren en op te sturen.<sup>122</sup>

Omdat de portretten vooral een iconografische en historisch-documentaire betekenis hadden, kwam de status van de kunstenaar vaak op de tweede plaats. Dit is terug te zien in de correspondentie van Baccio, waaruit meerdere keren blijkt dat het geen excellente schilder hoefde te zijn, als de beeltenis maar goed lijkt. Wanneer we Albergati’s brief erop naslaan, lezen we dat de goede kunstenaars dergelijke opdrachten niet zouden uitvoeren omdat ze zich niet tot het genre van de portretkunst wilden verlagen: “*Io mando à VS. Il ritratto del Pendasio, il q’le se avesse tanto d’ eccellenza nell’arte, quanto ha di somiglianza, VS. sarebbe compitamente servita; ma non s’è potuto avere di miglior maestro, perche questi eccellenti non pongono mano in opere tali.*”<sup>123</sup>

In een andere brief wordt Baccio medegedeeld dat het überhaupt schort aan goede kunstenaars in Bologna, omdat ze allemaal naar Rome zijn gegaan: “*Ecco il ritratto; non è di mano ecc.te; perche i buoni pittori di q.to paese si ritrovano in Roma; lo mando secondo il comandam.to di*

---

<sup>120</sup> Williams 1993, p. 216.

<sup>121</sup> Vincenzo Gerio, 21 oktober 1591. Rinuccini 27, cass. 1, 0379r, BNF.

<sup>122</sup> Pegazzano noemt de kopiïsten en portretschilders en -beeldhouwers die in dienst zouden zijn geweest van Baccio: Cristofano dell’Altissimo, Giovanni Maria Casini, Passarotti, Aurelio Somi, Valerio Cioli. Van sommige van hen is een bewijs van betaling teruggevonden in de kasboekjes. Pegazzano 1992, pp. 57-59.

<sup>123</sup> Fabio Albergati, 12 december 1605. Rinuccini 27, cass. 1, 0076r, BNF.

*V.S. perche le rappresen[ta?] più qllo, che non può esser veduto con gli occhi, che quello, che mostra al senso; [...].*<sup>124</sup>

Ook in de briefwisseling met andere kennissen worden namen van de portretschilders zelden genoemd. Passarotti en Aurelio Somi zijn hierop de uitzonderingen; zij blijken wel het vermelden waard te zijn: “[...] Aurelio Somi [...] che ha fatto q.o ritratto, se intenderà che habbia rappresentato bene, si offerisce di far quello di V.S. [...] quando anderà a Fiorenza, et a posta farà la via di Pistoia, e sia in breve.”<sup>125</sup> Baccio heeft bij Somi overigens ook ander werk besteld dat bedoeld was voor het interieur van een klooster.<sup>126</sup> Hieruit kan worden afgeleid dat hij over het algemeen tevreden moet zijn geweest over de kwaliteit die deze kunstenaar leverde.

#### 4.4.2 Verificatie van de modellen

Zoals hierboven reeds vermeld was het voor Baccio zeer belangrijk dat de afbeeldingen op de portretten authentiek waren.<sup>127</sup> In de literatuur over de façade van het *Palazzo dei Visacci* is al gebleken dat de meeste hermessen waarschijnlijk naar modellen uit de *serie gioviana* zijn gemaakt. Tenminste acht van de vijftien hoofden zouden overeenkomen.<sup>128</sup> Het is daarnaast ook goed mogelijk dat Baccio de hermessen liet overnemen van portretten die hij reeds in zijn huis had of dat hij ergens anders een meer betrouwbare versie had gevonden. Wat dit betreft kon hij bijvoorbeeld terugvallen op de afbeeldingen van het *apparato* uit 1565 of wassen afdrukken laten maken op de graftombes van de betreffende personen.<sup>129</sup>

Dat Baccio zelf actief achter deze verificatie aan ging blijkt onder andere uit zijn briefwisseling met Roberto Titi uit Bologna. Het ging hier om de beeltenis van de jurist Accursio die Baccio nodig had voor het laten maken van de hermes voor de gevel. Roberto Titi deelt hem in zijn brief mede dat Accursio's beeltenis niet op de graftombe staat, wat voor Baccio betekende dat hij verder moest zoeken.<sup>130</sup> In ‘The facade of the Palazzo dei ‘Visacci’ wordt de mogelijkheid besproken dat het beeld van Accursio teruggaat op een prent uit een bundel biografieën met geïllustreerde

---

<sup>124</sup> Fabio Albergati, 3 februari 1604. Rinuccini 27, cass. 1, 0067r, BNF.

<sup>125</sup> Girolamo Papponi, 4 april 1592. Rinuccini 27, cass. 2, 0132r, BNF.

<sup>126</sup> Pegazzano 1992, p. 58.

<sup>127</sup> De documentaire en memoraire kracht van het portret is al sinds de oudheid onderwerp van vele theorieën geweest. Het draait hier om de mate van gelijkenis tussen beeld en model; de beperkingen; de schoonheid en de rol die het portret moet vervullen. Casini 2004, p. 15.

<sup>128</sup> Williams 1993, p. 230.

<sup>129</sup> Zoals blijkt uit een brief van Virgilio Ceparì was deze laatste optie een gangbare praktijk waar Baccio ook gebruik van maakte. Ceparì deelt Baccio mee dat hij een afdruk in was heeft gemaakt van pater Clavio (Cristoforo Clavio, ofwel Christoph Klau). Meer informatie over de verschillende kanalen die men destijds had voor dergelijke “verificatie”, zie: Casini 2004, p. 16.

<sup>130</sup> “*Qua è la sepoltura di Accursio e di Franc.o suo figliuolo all'entrare del Sagrato di San Franc.o per la porta a lato al coro in un'arca di marmo all'antica sotto una piramide [...] con una semplice iscrizione senza ritratto, o altra effigie, né ho mai inteso che qui o in luogo pubblico o privato si conservi il ritratto di alcuno di loro [...]*” Roberto Titi da Bologna, 22 januari 1604. Rinuccini 27, cass. 3, 0188r-0189r, BNF.

portretten, samengesteld door Marco Mantova Benavides en uitgegeven in 1555 in Padua.<sup>131</sup> Aangezien Baccio zelf jurist was en vier jaar na de uitgave van deze bundel korte tijd in Padua verbleef, is voor deze redenering van Williams wel wat te zeggen.

Voor Baccio was het zeer belangrijk dat de portretten echt leken. Dat betekende dat de imperfecties in de gezichten ook weergegeven moesten te worden.<sup>132</sup> Voor het behalen van zijn doel zocht Baccio soms dus verder dan de bronnen die binnen handbereik waren. Het systematisch vergelijken van beschikbare bronnen en het nalopen van referenties was toen al een gangbare praktijk. Het belang hiervan werd onder andere al benadrukt door Orsini.<sup>133</sup>

Ondanks dat de gezichten zo natuurgetrouw mogelijk dienden te worden overgenomen, konden de portretten wel symbolische toevoegingen krijgen, om de deugdzaamheid van de betreffende persoon te tonen.<sup>134</sup> Zoals we eerder zagen heeft Baccio dit mee willen geven aan de personen die zijn façade sierden. De symboliek zat verwerkt in het antieke gewaad, de Florentijnse *cappuccio* en de vierkante sokkels. Het benadrukken van deugdzaamheid was dus mogelijk zonder de authenticiteit van de gezichten geweld aan te doen. Een soortgelijke benadering kan wellicht toegepast zijn op de geschilderde portretten.

#### 4.4.3. De vorm van een portret

De portretten van Baccio waren verschillend van vorm. Hij bezat bustes, hermessen, medailles en geschilderde portretten. De uiteindelijke vorm waarin de portretten werden gegoten is in grote mate bepaald door de bedoeling die Baccio ermee had. Gezien zijn oudheidkundige interesses leenden antieke munten zich uitstekend voor beeltenissen van *uomini illustri* uit de oudheid. Dit was namelijk één van de meest authentieke vormen waarin hij deze portretten kon krijgen. De andere optie was de antieke sculptuur, maar het was niet altijd mogelijk om aan het opgegraven beeld een naam te verbinden.<sup>135</sup>

Het verschil in uitvoering van de portretten - gebeeldhouwd of geschilderd - werd bepaald door de locatie waarvoor ze bedoeld waren: de hermessen buiten kregen een vorm waarin ze duurzaam zouden zijn. Wellicht had Baccio, indien hij er meer ruimte voor had gehad, ook van

---

<sup>131</sup> Williams 1993, p. 220.

<sup>132</sup> In één van zijn papieren die bewaard zijn gebleven in map Rinuccini 26 wordt door Baccio duidelijk gesteld dat hij een afbeelding prefereert die naar de natuur gemaakt is: “*E il vero, che nell’ombreggiare al vivo l’impronta dell’animo d’essi non mica isfuggiro io macchiuzza o vizio in loro avvertito [...], stimando in me medesimo che la vera effigie all’ora si spicchi me dal naturale, [...].*” Rinuccini 26, 0133r, BNF (Appendix – scan 3).

<sup>133</sup> Casini 2004, p. 69.

<sup>134</sup> Zo moesten bijvoorbeeld de portretten van mannen met een militaire achtergrond altijd blijken geven van morele militaire en politieke deugden. Dit kon door middel van attributen, kleding of bepaalde fysiologische trekken. Casini 2004, p. 62.

<sup>135</sup> Baccio had hier zelf wel ideeën over: in Bocchi (1591) worden Baccio’s antieke beelden beschreven als gladiator, Geza en consul.



andere beroemde mannen beeldhouwwerken laten maken. Het feit blijft echter dat er aan de muren van de kamers meer portretten opgehangen konden worden dan er, in dezelfde ruimtes, stenen bustes te plaatsen waren. Naar mijn idee had Baccio voor de grote hoeveelheid portretten een goede oplossing gevonden en gaf hij daarnaast aan enkele van zijn favorieten een voorkeursbehandeling. Deze mannen kregen een prominentere plaats toegewezen en werden geportretteerd in de vorm van een buste of als hermes voor aan de façade.

## Hoofdstuk 5

### *Een kunstverzameling ontrafeld: van erfenis tot verwerving in opdracht*

In het vorige hoofdstuk is nader ingegaan op de portrettencollectie van Baccio Valori. Zijn kunstwerken betroffen echter niet alleen portretten, maar ook een grote diversiteit aan andere voorwerpen. Uit een document, gedateerd 1604, kunnen we opmaken wat de verzameling zoal inhield: *“tutti i marmi, pitture, i ritratti, i diaspri di qualunque sorta altresì tutte le medaglie che si trova in nostra casa in cassetti ò altrimenti, vasi di terra, mobili, porcellana e simili di qualche stima: bronzi e pietre di prezzo, come [...] dove sia Hierogliefico.”*<sup>136</sup>

Een groot gedeelte van de kunstwerken uit Baccio's collectie zal hieronder worden besproken.<sup>137</sup> Allereerst zijn dat de werken met een overtuigende herkomstgeschiedenis, op grond waarvan geconcludeerd kan worden dat ze zich naar alle waarschijnlijkheid in Baccio's huis bevonden. Vervolgens komen kunstwerken aan bod waarvan wordt aangenomen dat ze uit Baccio's collectie afkomstig zijn vanwege de grote overeenkomsten tussen tekstuele en visuele informatie (tussen *ekphrasis* en compositie, iconografie en onderwerp). Daarna wordt een aantal *cartoni* belicht, waarvan sommige gerelateerd kunnen worden aan nog bestaande werken. Tenslotte zullen de beschrijvingen besproken worden waarvan het tot nog toe onmogelijk is gebleken om er kunstwerken aan te relateren. In deze gevallen is het wellicht mogelijk om louter aan de hand van de beschrijving – bijvoorbeeld van het onderwerp of over de betreffende kunstenaar – een verbinding te leggen met Baccio.

Van het merendeel van de kunstwerken uit Baccio's collectie zal onduidelijk blijven hoe hij ze verworven heeft. Hij kan een kunstwerk zelf hebben besteld, van iemand hebben gekregen of van een familielid hebben geërfd. Van enkele werken kunnen we het proces van verwerving volgen vanaf het moment van de opdracht tot soms zelfs de verzending ervan. Via de briefcontacten van Baccio komen we meer te weten over de ontwikkelingen die zich daarin voor hebben gedaan. De correspondentie maakt inzichtelijk dat opdrachten niet altijd specifiek geformuleerd hoefden te zijn en dat het vaak een kwestie was van beschikbaarheid.

### 5.1 Geïdentificeerde kunstwerken

De eerste kunstwerken die aan bod komen zijn die van Desiderio da Settignano (afb. 2-4). Op grond van de verwijzingen in *Le Bellezze* zou men kunnen concluderen dat Baccio van zijn hand alleen een

---

<sup>136</sup> Het document is getiteld “Proibizione di Ms Baccio e Filippo Valori d’alienare i mss. marmi, pitture e altre anticaglie” en gedateerd 1604. Panciatichi, *carte Valori*, cass. 186, ins. 134, ASF.

<sup>137</sup> Zie voor het complete overzicht Appendix – tabel 2.

*Madonna met kind* in huis had. Casa Valori blijkt echter meer werken van de beeldhouwer te hebben gehuisvest. Dankzij de informatie van Alan Darr en de tentoonstellingscatalogus *Desiderio da Settignano, sculpeur de la renaissance florentine* is ontdekt dat twee werken, waarvan men in Baccio's tijd aannam dat ze van Donatello waren, eigenlijk toegeschreven moeten worden aan Da Settignano.<sup>138</sup> Het betreft hier de verwijzingen naar de portretten *en profile* van *Solon* en *een vrouwenhoofd*.<sup>139</sup>

De *Madonna met kind* was een bekend thema van de beeldhouwer en dat was misschien de reden waarom Baccio van dit werk wist wie de maker was. Volgens Vasari hanteerde Da Settignano in zijn *Madonna's* een donatelliaanse stijl. De door Donatello uitgebeelde *Madonna del Pugliese-Dudley* werd door Da Settignano gebruikt als prototype.<sup>140</sup> Met de *Madonna Panciatici* – het beeld in Baccio's collectie – bereikte Da Settignano in de serie *Madonna's met kind* zijn hoogtepunt wat betreft de verfijning van zijn technieken en zijn benadering van het onderwerp (het creëren van een liefdevolle band tussen moeder en kind d.m.v. compositie).<sup>141</sup>

Volgens recente publicaties zijn de drie werken samen met de manuscripten van Baccio (tegenwoordig in BNF en ASF) na Alessandro Valori's overlijden uiteindelijk via de familie Guicciardini terechtgekomen bij de Panciatici, waar ze in 1726 zijn gedocumenteerd.<sup>142</sup> Vanaf dit moment zijn de werken verspreid geraakt. De *Madonna met kind* werd buiten het palazzo geplaatst op de hoek van de via Cavour en de via de' Pucci, waar het tot in 1920 gestaan heeft, om vervolgens te verhuizen naar het museum Bargello. De *Solon/Julius Caesar* en de *Dame Ford/Valori* zijn beide bij de collectie van Louis Charles Timbal in Parijs terecht gekomen. *Julius Caesar* is daarna in 1882 door het Louvre gekocht en de *Dame Ford/Valori* is beland in de Verenigde Staten waar het zich tegenwoordig bevindt in Detroit.<sup>143</sup>

---

<sup>138</sup> Alan P. Darr, 'Donatello, Desiderio, and Geri Settignano, and Sculpture in *pietra serena* for a Boni palace and elsewhere in Florence: a Reassessment, in: Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Strozzi (e.a.), *Desiderio da Settignano*, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck Institute en Villa I Tatti, Florence 2011, pp. 225-228;

Marc Bormand, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (red.), *Desiderio da Settignano: sculpeur de la Renaissance Florentine*, tent.cat. Parijs (Musée du Louvre), Florence (Museo Nazionale del Bargello), Washington (National Gallery of Art), Milan 2006, p. 188.

<sup>139</sup> Bocchi (en dus waarschijnlijk ook Baccio) heeft de beeltenis van Solon verkeerd geïdentificeerd. Het onderwerp blijkt niet Solon maar Julius Caesar. Dit is achterhaald door bestudering van de kasboekjes van Desiderio da Settignano, waarin staat beschreven dat de beeldhouwer in 1455 twaalf hoofden van keizers had gemaakt. Bormand, Strozzi, Penny 2006, p. 188.

<sup>140</sup> De *Madonna's met kind* worden uitgebreid behandeld in de tentoonstellingscatalogus. Zie pagina 196 (Bormand, Strozzi, Penny 2006) voor de verwijzing naar de *Madonna del Pugliese-Dudley*. Nb. De website van het Victoria and Albert Museum, waar het beeld van Donatello zich tegenwoordig bevindt, meldt alleen de oude toeschrijving aan Da Settignano. <http://collections.vam.ac.uk/item/O96302/virgin-and-child-relief-desiderio-da-settignano/> { geraadpleegd 16 september 2018 }.

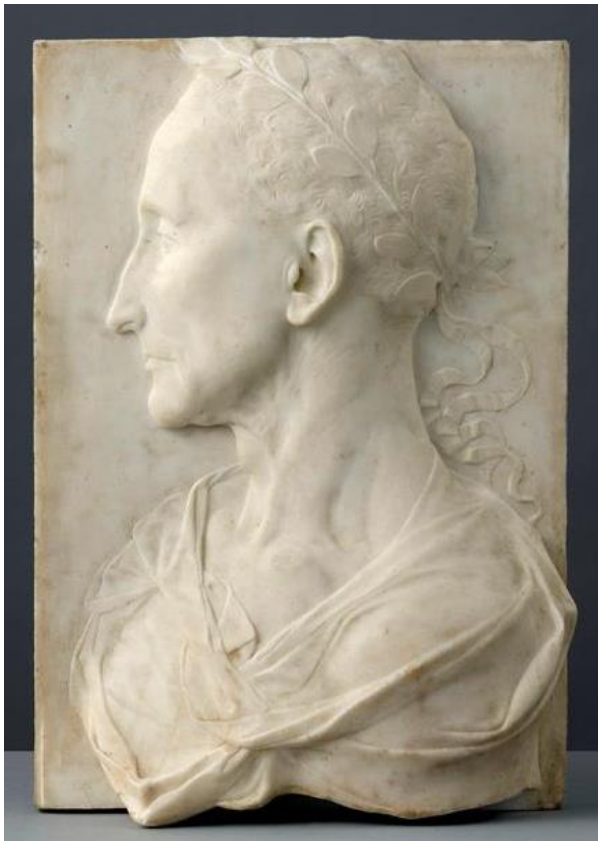
<sup>141</sup> Bormand, Strozzi, Penny 2006, p. 214.

<sup>142</sup> Darr 2011, p. 225; Bormand, Strozzi, Penny 2006, p. 188.

<sup>143</sup> Desiderio da Settignano, *Julius Caesar*, ca. 1460, marmeren reliëf, 42x29x11.5cm, Musée du Louvre, Parijs; Desiderio da Settignano, *Jonge vrouw; Dame Ford/Valori*, ca. 1453-1455, *pietra serena* met verfsporen, 66.4x49.2x14.9 cm, Institute of Arts, Detroit.



Afbeelding 2. Desiderio da Settignano, *Madonna met kind; Panciatichi Madonna*, ca. 1460, marmer, 68x53x4 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence.



Afbeelding 3. Desiderio da Settignano, *Julius Caesar*, ca. 1460, marmeren reliëf, 42x29x11.5cm, Musée du Louvre, Parijs.



Afbeelding 4. Desiderio da Settignano, *Jonge vrouw; Dame Ford/Valori*, ca. 1453-1455, *pietra serena* met verfsporen, 66.4x49.2x14.9 cm, Institute of Arts, Detroit.



Afbeelding 5. Botticelli en atelier, *Madonna met kind, Johannes de Doper en een engel*, ca. 1490-1500, tempera op paneel, *tondo*, 83.3 cm in diameter, locatie onbekend.



In Baccio's collectie bevond zich hoogstwaarschijnlijk ook een *Madonna met kind* van Botticelli. De *tondo* werd tijdens de veiling van Sotheby's op 28 januari 2016 te koop aangeboden als een Botticelli en atelier (afb. 5).<sup>144</sup> In de veilingcatalogus wordt verwezen naar de tekst van Francesco Bocchi waarin het werk van Botticelli is genoemd: "*In una Camera appresso si vede un Tondo molto grande, dove di mano di Sandro Botticelli è dipinta una Madonna, che ha il puttino in collo di leggiadro colorito. È di aria nobile la Vergine, ed il figliuolo altresì: e due Angeli in graziosa vista, e lieta sono di vero bellissimi, e molto rari. Due vasi di rose, le quali mostrano mirabil freschezza, accendono di letizia chi mira, ed il colorito nel tutto vago rende questa pittura nobile, e rara.*" Volgens Sotheby's gaat het waarschijnlijk om hetzelfde kunstwerk: Baccio wordt in de herkomstgeschiedenis onder voorbehoud opgenomen als de vroegst bekende eigenaar.<sup>145</sup>

Uit Bocchi's beschrijving valt op te maken dat de familie Valori ook in het bezit was van een werk van Masaccio. Het betreft een in *tempera* geschilderd geboortetafereel. In de vertaalde en geannoteerde versie van *Le Bellezze* uit 2006 doen Frangenberg en Williams de suggestie dat het wellicht gaat om de *desco da parto* uit de Gemäldegalerie te Berlijn (afb. 6). Dat museum kocht het betreffende kunstwerk in 1883/84 van kunsthandelaar Stefano Bardini in Florence, waar de herkomstgeschiedenis - voor zover deze onderzocht is - tevens gelijk eindigt.<sup>146</sup>

In middeleeuws en vroegmodern Florence hadden dergelijke schalen een symbolische betekenis: ze werden vaak cadeau gedaan bij geboortes. Dit verklaart de afbeelding van de kraamkamer met pasgeborene op de bovenkant van de schaal, terwijl op de onderzijde een spelend kind is weergegeven. De 'geboorteschalen' werden door ateliers in opdracht gemaakt naar het ontwerp van de meester, maar konden ook van tevoren zijn gefabriceerd in grote oplage.<sup>147</sup> De voorstelling van de schaal uit Berlijn laat elementen zien die ook in Bocchi's tekst aan bod komen, zoals de vrouw links naast het bed die door een deur lijkt te stappen of aanklopt. Zij draagt, net als de vrouw die achter haar staat, een "mooi gedrapeerd hoofddeksel" en lijkt daarmee tot op zekere hoogte aan Bocchi's beschrijving te voldoen.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-evening-sale-n09460/lot.12.html>  
{ Geraadpleegd 16 september 2018 }

<sup>145</sup> Tussen Baccio's kleinzoon Alessandro en de volgende eigenaar John Rushout blijft het onduidelijk hoe het overgebracht is.

<sup>146</sup> [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=0](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=0) { Geraadpleegd 16 september 2018 }.

<sup>147</sup> In dat geval is de *desco* niet altijd gepersonaliseerd voor de betreffende familie. Men kon er eventueel wel een wapenschild bij laten schilderen. Het werk uit Berlijn laat aan de bovenkant een ingewikkelde compositie zien, waarin het lineair perspectief goed wordt gebruikt. De onderkant van de schaal is daarentegen van een veel mindere kwaliteit en zou overgelaten zijn aan de broer van Masaccio, bijgenaamd *Lo Scheggia*. *Ibid.*

<sup>148</sup> "*Oltra questo ci è in un quadretto dipinto a tempera, un parto di una Santa di mano di Masaccio di gran bellezza di vero: dove oltre la donna di parto, che è fatta con somma diligenza, è bellissima una figura, che*

De informatie over de bovengenoemde werken betreft vooral de poging tot identificatie van de beschreven kunstwerken en de al dan niet herleide herkomstgeschiedenis. Wat nog ontbreekt is informatie over de manier waarop Baccio ze verkregen heeft. Het is aannemelijk dat een aantal van deze kunstwerken via erfenis is verkregen, zoals de geboorteschaal van Masaccio en wellicht ook de *tondo* van Botticelli. De reliëfs van Da Settignano kunnen goed door Baccio zelf zijn gekocht; gezien de sterk op Donatello geïnspireerde stijl van de kunstwerken, dacht hij met echte Donatello's te maken te hebben. Een brief uit 1592 van zijn kunstagent Dovizi wekt de suggestie dat Baccio een zwak had voor deze kunstenaar: hem wordt gevraagd of hij interesse heeft in het aankopen van opnieuw op de markt gekomen werken van Donatello. Baccio's collectie bestond op dat moment al uit drie "Donatello's".<sup>149</sup>



Afbeelding 6. Masaccio, (voorkant) *Kraambed van een voorname Florentijnse vrouw*; (achterkant) *geknielde jongen*, ca. 1420, tempera op paneel, *tondo*, 66 cm in diameter, Staatliche Museen te Berlijn, Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders.

---

*picchia un uscio, e dentro ad una paneretta, che ha in capo, porta un cappone; la quale è panneggiata con tanta grazia, che del tutto par vera.*" Bocchi 1591, p. 366.

<sup>149</sup> In de brief van 28 april 1592 wijst Marcantonio Dovizi Baccio op een aantal andere kunstwerken die hij heeft gezien in Rome. Hij is een verzameling gaan bekijken van werken van Donatello die te koop aan worden geboden. Dovizi noemt een altaarstuk met de heilige Catherina van Siena, de Madonna rechts van haar en Christus links. Om deze figuren zijn ongeveer 18 cherubijnen afgebeeld. De verzameling omvat ook reliëfs van de heilige Catherina, de heilige Domenicus, de Aartsengel Michaël en een aantal andere engelen. Giovanni Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rome 1766, pp. 25-26.

## 5.2 *Cartoni* van meesterwerken

Wanneer je de lijst kunstwerken uit Baccio's collectie bekijkt – de portretten uitgezonderd – valt op dat een aanzienlijk deel daarvan geen autonoom kunstwerk is. Baccio verzamelde, net als vele anderen uit zijn tijd, namelijk voorstudies van en tekeningen naar kunstwerken van grote meesters. Of Baccio actief heeft gezocht naar dergelijke *cartoni* of dat hij ze van anderen kreeg, is een moeilijk te beantwoorden vraag. Daarmee blijft het ook onduidelijk wat zijn redenen waren voor het verwerven van de stukken. We kunnen ons overigens wel een voorstelling maken van de *cartoni*; de werken waar ze mee verband houden zijn namelijk vaak wel terug te vinden. Deze bevinden zich veelal in museale collecties of kerken.<sup>150</sup> In sommige gevallen wordt er in de documentatie van deze instellingen verwezen naar de voorstudie uit Baccio's collectie.<sup>151</sup>

In de passage over Alessandro Allori meldt Raffaello Borghini dat de kunstenaar drie kunstwerken heeft uitgevoerd in opdracht van de heer Lodovico da Diacceto uit Parijs: *“Dipinse poi tre quadri per lo Sig. Lodovico da Diacceto, i quali sono in Parigi nella galleria del suo palagio, nell'uno si vede Venere & Amore & il cartone di questo finito con diligenza è appresso à M. Baccio Valori, nell'altro Venere e Marte e nel terzo Narciso vagheggiante se stesso nella fontana”*.<sup>152</sup> Één van de drie werken was de *Venus en Amor*, tegenwoordig in het Museum Fabre in Montpellier (afb. 7). Dit betreft het voltooide werk waar Baccio een *cartone* van in zijn collectie had.<sup>153</sup>

Voor het schilderen van dit werk bestudeerde Allori veelvuldig de ontwerpen van zijn voorbeelden Bronzino, Pontormo en Michelangelo. Klaarblijkelijk wist hij zelf ook de juiste formules te vinden om succes te hebben, want van de *Venus en Amor* zijn voor verschillende opdrachtgevers vier versies op groot formaat gemaakt.<sup>154</sup> Baccio bezat ook een schilderij van Giovanni Stradano (Johannes Stradanus, Jan van der Straet) met hetzelfde onderwerp *“grande quanto il naturale con*

---

<sup>150</sup> Uit de tekst van Baldinucci blijkt dat Baccio een *cartone* had van een kunstwerk uit de San Giovannino, gemaakt door Bartolommeo Carducci. Baldinucci verwijst naar Baccio Valori met het achtervoegsel “de oude”, omdat hij ook een tijdgenoot had met dezelfde naam.

*“Aveva ancora dipinto avanti nella stessa chiesa [San Giovannino dei Padri Gesuiti; nu San Giovannino degli Scolopi] negli spazi fra i finestroni di sopra una storia a fresco dell'orazione nell'orto di Cristo signor nostro, che fu stimata bella, e pareva fatta a olio, ed in essa era assai lodata la testa del Signore, come quella, che esprimeva accessivo dolore; ma quella insieme coll'altre di diversi maestri, a cagione de'fumi, non lascia oggi che si goda la sua bellezza. Il cartone di quest'opera diede alle mani del cavaliere Baccio Valori il vecchio ed oggi, assai ben conservato, è in potere di quello che queste cose scrive, che lo conserva insieme con altri in sua villa.”* Baldinucci 1681-1728, p. 474.

<sup>151</sup> Voor de *cartone* van Alessandro Allori's, *Venus en cupido*, zie Simona Lecchini Giovannoni, Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson (red.), *Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, tent.cat. Florence (Galleria dell'Accademia) 2002, p. 243; voor de *cartone* van Girolamo Macchietti's, *Medea verjongt Aeson*, zie Marta Privitera, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milaan 1996, p. 127; voor de *cartone* van Macchietti's schildering in de kapel van de Bruneschi, zie Privitera 1996, p. 156.

<sup>152</sup> Borghini 1584, p. 625.

<sup>153</sup> Lecchini Giovannoni, Falletti en Nelson 2002, p. 243.

<sup>154</sup> Carmen Bambach, Agnolo Bronzino, Janet Cox-Rearick (e.a.), *The Drawings of Bronzino*, tent.cat. New York (Metropolitan Museum of Art) 2010, p. 266.



*gran morbidezza colorito*".<sup>155</sup> De aanwezigheid van de *cartone* van Allori en het schilderij van Stradanus kan erop wijzen dat het motief bij Baccio in de smaak viel. Zoals gesteld wordt in de catalogus *The Drawings [...] was Venus en Amor* vanaf Michelangelo's en Pontormo's versie een geliefd onderwerp voor verzamelaars uit academische kringen.<sup>156</sup>

Baccio's collectie omvatte ook een *cartone* van Girolamo Macchietti die het verhaal *Medea verjongt Aeson* verbeeldt (afb. 8).<sup>157</sup> Het ontwerp diende voor de decoratie van één van de paneeltjes van de Studiolo van Francesco I.<sup>158</sup> Volgens het iconografische programma, dat werd opgesteld door Vincenzo Borghini, had elk van de voorstellingen op de paneeltjes betrekking op één van de vier elementen: vuur, water, lucht en aarde. De panelen zijn door de eeuwen heen van plaats gewisseld, waardoor ze nu niet meer op de juiste plek zouden hangen.<sup>159</sup> Macchietti heeft nog een tweede werk gemaakt voor de decoratie van de Studiolo: *de Termen van Pozzuoli* zou net als *Medea* symbool staan voor het element water.<sup>160</sup>

---

<sup>155</sup> Borghini 1584, p. 584. Het schilderij dat door Borghini wordt beschreven is tot op heden niet getraceerd. A. Baroni Vannucci, *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano: flandrus pictor et inventor*, Milaan 1997, p. 53. Het is opvallend dat het stuk behoort tot de zeldzame voorbeelden van door Stradanus geschilderd werk met een mythologisch thema. In het Louvre bevindt zich een schilderij met een verwant thema dat in tegenstelling tot de *Venus en Amor* juist niet genoemd wordt door Borghini. Dit werk is getiteld: *Ijdelheid ontwapent bescheidenheid*, eveneens van Stradanus, gedateerd 1569 (Zie Appendix). Het betreft een allegorie met als boodschap de vergankelijkheid van de schoonheid/ijdelheid en de overwinning van de deugdzaamheid. Tafereelen met Venus en Amor belichten gelijksoortige boodschappen, waarbij liefde het hoofdthema vormt, maar er soms ook nadruk wordt gelegd op de deugdzaamheid van de hemelse liefde ten opzichte van de aardse. De twee thema's bevatten daarom ook veel overeenkomende attributen, zoals tortelende duiven, verwijzingen naar tijd (een skelet, vader Tijd, zandloper, bloemen, etc.) en verwijzingen naar ondeugd (spiegel, juwelen, satyrs, maskers, etc.). Het werk uit het Louvre deelt overigens ook compositorische analogieën met de *Venus en Amor*-schilderingen van bekende eigentijdse meesters. Gezien de overeenkomsten in thema, attributen en compositie lijkt het mij juist om het werk uit het Louvre niet uit te sluiten van het identificatieproces van Stradanus' *Venus en Amor* in Baccio's collectie. Hier dient echter een uitgebreider onderzoek naar te worden gedaan.

<sup>156</sup> Bambach 2010., p. 226.

<sup>157</sup> "Nello scrittoio del Gran Duca Francesco sono di sua mano due quadri, nell'uno de' quali è dipinta Medea, che ringiovanisce Eson & il cartone di questo è in casa M. Baccio Valori, e nell'altro son figurati i bagni di Pozzuolo." Borghini 1584, pp. 604-605.

<sup>158</sup> Deze ruimte bevindt zich in het privéappartement van Francesco in het Palazzo Vecchio en was toentertijd ingericht als een rariteitenkabinet. Tussen 1570 en 1572 zouden alle geschilderde kunstwerken zijn opgeleverd door de kunstenaars die betrokken waren bij het project. Valentina Conticelli, *Guardaroba di cose rare e preziose: lo Studiolo di Francesco I de' Medici*, Lugano 2007, pp. 165-166.

<sup>159</sup> *Medea* bevindt zich tegenwoordig aan de wand met het thema "vuur". Uit de reconstructie van Conticelli blijkt dat het werk zich oorspronkelijk aan de overkant van de ruimte moet hebben bevonden onder het thema "water". De voorstellingen aan deze kant behandelen de genezende kracht van water. Het tafereel van *Medea verjongt Aeson* past hier goed tussen. Naast iconografische verbanden is in de reconstructie ook gekeken naar documentaire bewijzen en de afmetingen van de verschillende paneeltjes. Conticelli 2007, pp. 167, 174-175.

<sup>160</sup> Het is niet duidelijk waarom Baccio een *cartone* had van *Medea verjongt Aeson*. Wellicht had Vincenzo de tekening van Macchietti en gaf hij deze vervolgens aan Baccio. Voor meer informatie over de panelen *Medea verjongt Aeson* en *de Termen van Pozzuoli* in de Studiolo, zie Privitera 1996, pp. 127-130 en Conticelli 2007, pp. 205-211.



Afbeelding 7. Alessandro Allori, *Venus en Amor*, na 1570, olieverf op paneel, 150x240 cm, Musee Fabre, Montpellier.



Afbeelding 8. Girolamo Macchietti, *Medea verjongt Aeson*, 1570-1571, olieverf op paneel, 84x121 cm, Palazzo Vecchio, Florence.

Uit de verwijzingen van Baldinucci blijkt dat Baccio ook nog een deel van een andere *cartone* van Macchietti moet hebben gehad.<sup>161</sup> Dit betreft het bovenste gedeelte van het ontwerp voor het altaarstuk met de *Tenhemelopneming van Maria*, dat Macchietti in 1576 opleverde voor de kapel van de familie Brunescchi in de Santa Maria del Carmine.<sup>162</sup> We kunnen slechts speculeren over de manier waarop Baccio aan deze *cartone* is gekomen. De opdrachtgever van het altaarstuk, Matteo Brunescchi, zat net als Baccio in de wereld van het notariaat en het is mogelijk dat ze elkaar op deze manier kenden. Brunescchi had ook een publicatie op zijn naam staan over de geschiedenis van Florentijnse families. Zoals we weten uit hoofdstuk 3 interesseerde Baccio zich zeer voor dat soort onderwerpen. Deze verbanden maken het aannemelijk dat de *cartone* mogelijk als vriendendienst door Brunescchi aan Baccio is gegeven.

Baccio had duidelijk een voorliefde voor *cartoni*. Dit zal te maken hebben gehad met het feit dat ze de ontwerpen van de kunstenaars goed toonden. Het was een manier om van de schilderijen en fresco's die in de huizen van andere patriciërs de muren sierden zelf ook een waardevolle afbeelding te hebben. Bovendien waren *cartoni* minder kostbaar dan de geschilderde werken die op basis van de ontwerpen werden gemaakt.

Tussen de *cartoni* van Baccio zaten ook zogeheten *cartoni ben finiti*. In de renaissance betekende deze term dat de kunstenaar niet alleen de hoofdlijnen op het vel had weergegeven, maar het ontwerp veel verder had uitgewerkt.<sup>163</sup> Voor het proces van het schilderen was deze praktijk niet zozeer nodig; de *cartoni ben finiti* werden eerder bewaard als origineel waarvan kopieën gemaakt konden worden en als laatste voorbeeld om aan de opdrachtgever te tonen.<sup>164</sup> Een *cartone ben finito* geeft in grote mate dezelfde weergave als het uiteindelijke kunstwerk.

Uit de tekst van Borghini blijkt dat Baccio een schilderij had van Santi di Tito, dat gemaakt was met dezelfde *cartone ben finito* die ook gebruikt was voor het fresco van de kapel van de

---

<sup>161</sup> “*Tornatosene a Firenze fece più quadri e ritratti per nostri cittadini. Ad istanza ed a spese di ser Matteo Brunescchi notaio alla mercanzia, dipinse, per la chiesa del Carmine, una gran tavola, ove è rappresentata la gloriosa Vergine assunta in cielo, alla presenza de ss. apostoli; fecene, come era solito in quei tempi farsi quasi da ogni pittore, prima il cartone, e quella parte di esso che contiene la figura di Maria Vergine con più angeli; il quale venne in potere dell'altre volte nominato senatore cav. Baccio Valori, e che conserva oggi, fra altri che furon pure del medesimo Valori, quegli che ora queste cose scrive, in una sua villa.*” Baldinucci 1681-1728, p. 508.

<sup>162</sup> Het interieur van deze kerk is door de brand van 1771 grotendeels verloren gegaan; zo ook het betreffende altaarstuk van Macchietti. Ugo Procacci, ‘L’incendio della Chiesa del Carmine del 1771’, *Rivista d’arte*, 1932, p. 163. De *cartone* die Baccio van het werk had is tot op heden niet getraceerd: het zou gaan om het gedeelte van het ontwerp waarin Maria met engelen wordt verbeeld. Borghini en Bocchi noemen beiden het altaarstuk van de familie Brunescchi, maar niet de *cartone* in de Collectie Valori. Baldinucci kende de voorstudie wel: hij had het zelf in bezit gekregen, waarschijnlijk via Baccio’s kleinzoon, Alessandro Valori. Privitera p. 10. Het onderste gedeelte van de *cartone* bevindt zich mogelijk in het prentenkabinet van de Uffizi. Privitera 1996, p. 156.

<sup>163</sup> Carmen Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop, Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999, p. 264.

<sup>164</sup> Bambach 1999, p. 277. Van de *cartoni ben finiti* werden overigens wel schematische plaatsvervaarders gemaakt om het ontwerp over te brengen op de ondergrond van het uit te voeren kunstwerk. Voor meer informatie hierover, zie Bambach 1999, Hoofdstuk 8 “The substitute cartoon”.

Accademia del Disegno in de Santissima Annunziata (afb. 9).<sup>165</sup> Het schilderij had als onderwerp *Salomon bouwt de tempel*. Waarschijnlijk heeft Baccio het werk dankzij zijn betrokkenheid met de Accademia, al dan niet op verzoek, gekregen.<sup>166</sup> Verschillende aspecten van de voorstelling maken het een voor Baccio aantrekkelijk verzamelobject. Naar wat we van hem weten, had hij een grote voorliefde voor portretten. Hij zal het dus een interessante toevoeging hebben gevonden dat Santi de gezichten heeft afgebeeld van Michelangelo, Vasari, Sansovino en van zichzelf. Daarnaast schenkt het werk aandacht aan het belang van *disegno*, te zien aan de personificatie van Architectuur en de plattegrond die zij vasthoudt. Ten derde kan het werk goed door Baccio zijn ontvangen vanwege zijn religieuze karakter, conform de nieuwe vereisten van het Concilie van Trente. Santi heeft omwille van de historische correctheid meerdere studies moeten maken om uiteindelijk tot een geaccepteerd ontwerp te komen.<sup>167</sup> Dit zal voor Baccio zeker ook een meerwaarde hebben gehad.

---

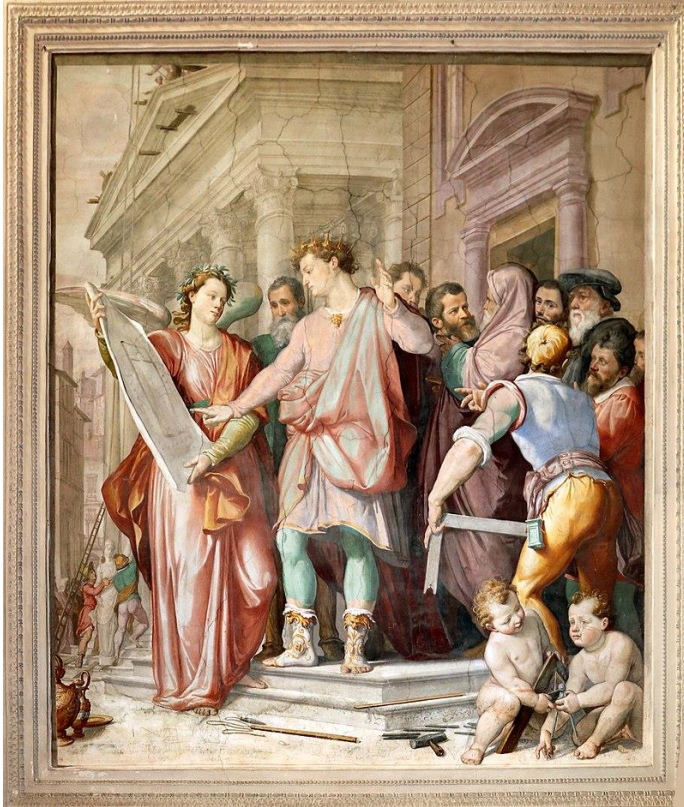
<sup>165</sup> “*Alla Cappella de’ Pittori nel convento de’ Servi una historia nel muro à fresco, che rappresenta quando Salamone fece edificare il Tempio, e vi sono ritratti di naturale molti pittori, e scultori & il cartone di quella historia molto ben finito si trova fattone un quadro in tela in casa M. Baccio Valori.*” Borghini 1584, pp. 621-622.

Het gebruik van dezelfde *cartone* zou betekenen dat het schilderij dat Baccio in huis had even groot moet zijn geweest als het fresco dat we tegenwoordig nog kunnen bekijken in de kapel van de Accademia del Disegno. Of Santi het schilderij op doek geheel eigenhandig heeft uitgevoerd blijft een onbeantwoorde vraag. De *cartone* en het fresco in de kapel moet hij ongetwijfeld zelf hebben uitgevoerd; het was immers een zeer eervolle opdracht. De “kopie” voor huize Valori kan de kunstenaar (deels) hebben uitbesteed aan leerlingen. Volgens Baldinucci schilderde Santi van portretten bijvoorbeeld alleen de hoofden en handen zelf en delegeerde hij de rest. Julian Brooks, ‘Santi di Tito’s studio: the contents of his house and workshop in 1603’, *The Burlington Magazine*, vol. 144, nr. 1190 (mei 2002) p. 280.

<sup>166</sup> Baccio was in 1580 genomineerd voor de functie van *luogotenente* van de Accademia del Disegno; deze functie bemachtigde hij echter pas in 1598. Baccio is vaker in aanraking gekomen met Santi di Tito: beiden hebben zich meermaals ingezet voor de academie. Zo waren ze bijvoorbeeld beiden aanwezig toen in 1602 de beslissing werd genomen tot het verbod op uitvoeren van belangrijke Florentijnse meesterwerken. Gauvin Alexander Bailey, ‘Santi di Tito and the Florentine Academy, *Solomon Building the Temple* in the Capitolo of the Accademia del Disegno (1570-71)’, *Apollo* CLV, nr. 480 (feb 2002), p. 33.

<sup>167</sup> Zie catalogusnummers 4-7 in Simona Lecchini en Marco Collareta (red.), *Disegni di Santi di Tito (1536-1603)*, Florence 1985, pp. 24-27; Bailey 2002, pp. 35-36.





Afbeelding 9. Santi di Tito, *Salomon bouwt de tempel*, 1571-1573, fresco, kapel van de San Luca, Santissima Annunziata, Florence.



Afbeelding 10. Francesco Salviati, *Portret van een Florentijnse nobelman*, 1546-1548, olieverf op paneel, 101.6x81.3 cm, Saint Louis Art Museum.

### 5.3 Niet geïdentificeerde kunstwerken

Van enkele verwijzingen uit de primaire bronnen is tot op heden nog geen direct verband gelegd met een kunstwerk. Dergelijke beschrijvingen laten het vooral aan onze verbeelding over om ons een beeld te vormen van het kunstwerk. In deze gevallen kunnen we wellicht meer afleiden uit het onderwerp of de kunstenaar in kwestie.<sup>168</sup>

Als voorbeeld nemen we Francesco Salviati's personificatie van de Arno.<sup>169</sup> Het werk was geplaatst boven een deur in Baccio's huis en vermoedelijk uitgevoerd in de grisailletechniek ("*toccato col chiaro*"), net als een van de bovendeurstukken in de door Salviati gedecoreerde zaal in Palazzo Vecchio. Salviati heeft het motief van de riviergod Arno vaker in zijn oeuvre laten terugkomen. Op zichzelf hoeft deze allegorie niet ingewikkeld te zijn, want doorgaans verwijst het naar de stad Florence. Wanneer we de iconografie bekijken van een ander werk van Salviati kunnen we echter tot een complexere betekenis komen die toepasbaar is op het stuk van Baccio. In het *portret van een Florentijnse nobelman*, nu in Saint Louis Art Museum, wordt de riviergod in het gezelschap van de Florentijnse leeuw op de achtergrond weergegeven (afb. 10). Salviati zou met deze personificaties verwijzen naar een actuele discussie tussen de leden van de Accademia Fiorentina: de oorsprong van taal en de vorm die het *volgare* zou moeten aannemen.<sup>170</sup> Aangezien Baccio tot deze academici kan worden gerekend en ook Salviati enige tijd lid is geweest van de academie, is het aannemelijk dat ook Baccio's *Arno* deze achterliggende symboliek bevatte.

---

<sup>168</sup> Over de werken van Franciabigio (*Intocht van Paus Leo X in Florence*), Bronzino (*Huwelijk van Catherina de' Medici*) en Del Sarto (*Geboorte van Christus*) is vrij weinig terug te vinden. Het is voorstelbaar dat het werk van Franciabigio een geschilderde versie is geweest van de afbeelding op het *apparato* voor deze intocht. Omdat *apparati* niet van duurzaam materiaal waren gemaakt, is van de meeste niets overgebleven. Een dergelijk schilderij diende misschien ter herinnering aan deze gebeurtenis. Er kan over gespeculeerd worden hoe Baccio of één van zijn familieleden aan het werk van Franciabigio is gekomen. Wellicht was het in bezit gekomen van de beruchte oom en naamgenoot Baccio de Oudere toen hij nog in dienst was van de Paus. Één van de bekendste weergaven van dit onderwerp is gemaakt door Giorgio Vasari. Aangezien de compositie van dit fresco in de Sala Leone X van het Palazzo Vecchio ook "figure ben ordinate" bevat, moet rekening gehouden worden met de mogelijkheid dat Vasari's werk op dat van Franciabigio is geïnspireerd. In het geval van Bronzino zou het wellicht kunnen gaan om een andere kunstenaar of een kopie naar het werk van een andere kunstenaar. Een dergelijke afbeelding is namelijk wel gemaakt door bijvoorbeeld Jacopo Chimenti Empoli; die van Bronzino is echter niet terug te vinden.

<sup>169</sup> "*Si vede adunque nell'entrare un quadro di mano di Francesco Salviati, di chiaro e scuro; dove di maggior forma del vivo è dipinto un fiume, cioè Arno, con sommo artificio. Mostra questa figura (perochè è distesa in terra, ed appoggiata sopra un vaso) gran sapere di questo raro artifice, e toccata col chiaro, come conviene, ha sembante di artificio magnifico, e mirabile; e da chi è intendente per lo disegno, che vi è pregiato, sommamente è commendata.*" Bocchi 1591, pp. 361-362.

<sup>170</sup> Catherine Monbeig Goguel (red.), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la bella maniera*, tent.cat. Rome (Villa Medici), Parijs (Louvre) 1998, pp. 238-239. Salviati kan voor zijn figuren ook nog inspiratie hebben geput uit de tekst van Pier Francesco Giambullari. *Il Gello [...]*, gepubliceerd in 1546, bespreekt eveneens de vorm die het *volgare* zou moeten aannemen en definieert daarnaast de oorsprong van de Florentijnse leeuw (*Marzocco*), die als embleem van de stad is opgenomen om de heldendaden van Hercules te memoreren. Het is aannemelijk dat Salviati de tekst kende en hiernaar verwijst. De datering van het portret (1546-1548) volgt direct op de publicatie van Giambullari.

Ook andere beschrijvingen in de primaire bronnen zetten aan tot nadere bestudering van de genoemde kunstwerken. Het gaat hier om de passages over de tekeningen van Pontormo die in het bezit zouden zijn geweest van Baccio. Zowel Borghini als Bocchi noemen een tekening van deze meester in de context van diens fresco's in de San Lorenzo. De beschrijvingen geven slechts zeer beknopte informatie over hetgeen is afgebeeld.<sup>171</sup> Wellicht gaat het in *Il Riposo* en *Le Bellezze* om hetzelfde stuk, maar de meningen hierover zijn sterk verdeeld. Volgens Scorza zouden de formaten niet kloppen: 43.8 cm is immers geen "kleine" tekening meer.<sup>172</sup>

De beschrijving in *Il Riposo* noemt de tekening van Baccio in de passage over Pontormo's schilderijen in het koor van de San Lorenzo.<sup>173</sup> Volgens Borghini zou de tekening zijn samengevoegd met een afbeelding van *Noli me tangere*, geschilderd door Giovanni Battista Naldini.<sup>174</sup>

Het zou hier gaan om een ensemble (misschien bedoeld voor privé-devotie) voorzien van een "ornamento a uso di spera". Uit het artikel van Scorza wordt duidelijk dat deze terminologie verwijst naar een lijstwerk waarin spiegels of kostbare afbeeldingen veilig werden opgeborgen.<sup>175</sup> De buitenkant was in Baccio's geval beschilderd door Naldini en de tekening zat binnenin. In dergelijke

---

<sup>171</sup> "Ultimamente gli fu dal Gran Duca Cosimo allogata la Cappella di San Lorenzo, sopra la quale egli stette undici anni & avanti che l'havesse del tutto finita si morì d'anni 65; e di questa Cappella (perche non vi veggo ne inventione, ne dispositione, ne prospettiva, ne colorito, che vaglia, se ben vi è qualche torso buono) non ne parlerò altramente, confessando, ò non intendere quel che egli si habbia voluto fare, o non vi haver dentro gusto alcuno. Dal che si può giudicare che quando gli huomini vogliono strafare fanno peggio: e che le persone quando cominciano a esser d'età vagliano più nel dar consiglio, che nell'operare: Di quest opera ha un picciolo disegno molto ben fatto qui M. Baccio con un'ornamento a uso di spera, [...].” *Il Riposo*, IV pp. 484-485; “Ma è mirabile una Tavoleta, di tre quarti di braccio, dove in un foglio bianco di mano di Iacopo di Puntormo è stato effigiato di matita nera il Guidizio universale, e da basso il martirio di S. Lorenzo, con artificio stupendo, e con diligenza maravigliosa. L'industria, come si puote giudicare, qui è ridotta in colmo di sua bellezza, con somma grazia, e con disegno più raro, che alcun pensiero possa divisare. Sono l'attitudini varie, difficili, ma intese con giudizio, ed effigiate felicemente danno alla cista dolcissimo diletto. Perche nelle movenze delle membra, nelle attitudini della persona avvisa chi è intendente, che non si possa vedere cosa ne più perfetta, ne intesa con maggior senno, ne espressa con più felice artificio. Il S. Lorenzo posato sopra la graticola di grazioso aspetto è bellissimo: e quattro Angeletti nella franchezza delle carni, e toccati con gentil maniera non possono essere più leggiadri, ne più belli. Resta smarrito, chi è intendente ora mentre che mira la bellezza delle mani, delle teste; ora quando contempla l'atteggiar delle membra, e le linee tirate con rara pulitezza, lo studio della fabbrica bene intesa del corpo umano, mentre si considera, empiono l'animo altrui di diletto, e di stupore. E certamente con felicità incredibilmente singulare si è avanzato questo rarissimo artefice in questa fatica, ed all'appettito altrui risponde meglio in questo foglio, il quale è maraviglioso, e bellissimo, che nelle figure del Coro di S. Lorenzo non è avvenuto. Perche se fosse stato messo in opera questo disegno, agevol? cosa era, che nel colorito sodisfacesse all'appettito di coloro, i quali in quello, che si vede, poco nella facciata del Coro anno lodato l'avviso del Puntormo, ed in questo disegno tanto l'ammirano, e tanto il commendano.” Bocchi 1591, pp. 366-368.

<sup>172</sup> Scorza 2003, p. 119.

<sup>173</sup> Scorza stelt dat dit werk waarschijnlijk via Vincenzo Borghini bij Baccio terecht is gekomen, omdat Baccio zelf geen direct contact had met Pontormo. Tekeningen van Pontormo waren zelden in bezit van particulieren. Bronzino mocht ze gebruiken voor de voltooiing van de fresco's, maar heeft ze daarna moeten teruggeven. Een mogelijkheid is dat Naldini, als leerling van Pontormo, ze na het overlijden van de meester had gekregen waarna ze via hem bij Baccio terecht zijn gekomen. Baccio en Naldini waren immers beiden aan de Accademia del Disegno verbonden en moeten elkaar hebben gekend.

<sup>174</sup> Naldini's beschildering was waarschijnlijk een verkleinde kopie naar de *cartone* van Michelangelo en het werk van Pontormo. Naar deze voorbeelden hadden meer kunstenaars gewerkt.

<sup>175</sup> Scorza 2003, p. 77.

constructies hadden de onderwerpen bijna altijd met elkaar te maken. Dit beperkt het aantal mogelijkheden voor het onderwerp van de tekening die Borghini beschrijft. Het is plausibel dat het in *Il Riposo* en *Le Bellezze* om hetzelfde werk gaat, aangezien *noli me tangere* en *het laatste oordeel* goed verband houden met elkaar. Om een betere hypothese te kunnen stellen is het nodig om de andere voorstudies van Pontormo voor het koor van de San Lorenzo erbij te betrekken en de opties af te wegen.<sup>176</sup>

## 5.4 Opdrachten

Van de bovengenoemde kunstwerken blijft het onduidelijk waarom Baccio ze wilde hebben en of hij ze überhaupt zelf had besteld. Van enkele kunstwerken uit zijn collectie bestaat er bewijs van de opdracht die hij had gegeven. Dit kan zijn in de vorm van notities in kasboekjes of opdrachtgeving via briefcontact. De opdrachten die zijn terug te vinden beslaan een breed scala aan soorten kunstobjecten: van antiques en “exotische producten” tot schilderijen van contemporaine kunstenaars.<sup>177</sup> We kunnen onderscheid aanbrengen tussen opdrachten tot aankoop van kunst (bestellen) en opdrachten tot het maken van een nieuw kunstwerk.

Tot deze laatste groep opdrachten behoort bijvoorbeeld de serie schilderijen die Andrea Boscoli voor Baccio heeft gemaakt. Uit de publicatie van Nadia Bastogi blijkt dat in de kasboekjes van deze schilder zes schilderijen worden genoemd die bestemd waren voor de heer Valori.<sup>178</sup> De werken verbeelden oudtestamentische verhalen, waarvan er drie gewijd zijn aan Judith en Holofernes en drie aan Esther. Twee van deze aan Esther gewijde voorstellingen betreffen *Esther voor Ahasverus* en *de Triomf van Mordechai*, waaraan we tegenwoordig, met dank aan Bastogi, objecten kunnen verbinden.<sup>179</sup> *De Triomf van Mordechai* bevond zich tot 1992 in het Los Angeles County Museum of Art en is vervolgens via Sotheby's New York verkocht (afb. 11).<sup>180</sup> De huidige locatie van het schilderij is onbekend. Van het schilderij van *Esther voor Ahasverus* kennen we alleen een voorstudie uit Edinburgh, die met alle waarschijnlijkheid als ontwerp is gebruikt voor het schilderij van Baccio (afb. 12).

Zoals Bastogi terecht opmerkt zouden de verhalen van deze serie nauw verbonden zijn met wat Baccio als persoon, via zijn kunst, wilde uitdragen. Ze bevatten allemaal het thema van de

---

<sup>176</sup> Voor een reconstructie van de fresco's van de San Lorenzo, zie Emilio Cecchi, *Afterword in the "Diario" of Pontormo*, Abscondita, Milaan 2005, pp. 94-95.

<sup>177</sup> Zo blijkt uit de brief van Raffaello Fantoni uit 1584 dat Baccio van Filippo Sassetti pakketten opgestuurd kreeg uit India: dit keer betreft het een pakbon van oosterse porceleinen schalen. Raffaello Fantoni, 11 november 1584. Rinuccini 27, cass. 1, 0360r; 0361r, BNF.

<sup>178</sup> Nadia Bastogi, *Andrea Boscoli*, Florence 2008, p. 147. Baccio kreeg de werken geleverd door tussenpersoon Giovanni Maria Casini. Baccio zou volgens Bastogi vaker gebruik hebben gemaakt van de diensten van Casini. Er zijn echter geen betalingen van Baccio aan Casini of Boscoli bekend.

<sup>179</sup> *Ibid.* p. 248.

<sup>180</sup> Het schilderij van Boscoli was nummer 61 op de Sotheby's New York verkoop van 22 mei 1992.



burgerdeugd en dat van opoffering voor het algemeen goed.<sup>181</sup> Baccio zou zich het meest hebben kunnen identificeren met de figuur van Mordechai, die na onterecht veroordeeld en verbannen te zijn, terug mocht komen en vervolgens tot hoge status opklom. Baccio's eigen geschiedenis heeft zich op vergelijkbare wijze ontvouwd: als lid van een familie die al haar eer had verloren, groeide hij uiteindelijk uit tot één van de belangrijkste patriciërs van zijn tijd, met functies in bestuurlijke organen, het lidmaatschap van een ridderorde en talrijke functies in het culturele leven van Florence.

Andere opdrachten van Baccio kunnen we volgen door middel van zijn briefwisselingen, onder meer met zijn goede vriend Piero Angeli, zijn kennis uit Rome Fulvio Orsini en zijn kunstagent Marcantonio Dovizi, eveneens uit Rome.

Uit de brieven van Piero Angeli kunnen we opmaken dat Baccio heeft gevraagd om een ontwerp voor een frescocyclus met daarin scènes uit de Odyssee en de Aeneis. Op 15 februari 1594 stuurt Angeli zijn voorstel op: hij beschrijft de verschillende scènes, maar weet niet precies hoeveel ruimte Baccio ervoor beschikbaar heeft.<sup>182</sup> Indien het meer of juist minder scènes moeten worden, kan Angeli het ontwerp aanpassen. Door gebrek aan verdere documentatie kunnen we het verloop en het resultaat van deze opdracht niet achterhalen.<sup>183</sup> De opdracht kan zijn uitgevoerd in één van de ruimtes van het Palazzo Valori die in de zeventiende eeuw opnieuw zijn gedecoreerd.<sup>184</sup> Het project kan echter net zo goed bedoeld zijn geweest voor een externe locatie.

In haar bovengenoemde publicatie benoemt Bastogi een aquareltekening die Boscoli in 1598 voor Baccio maakte voor het decoratieprogramma van het koor van de Badia Fiorentina.<sup>185</sup> Het

---

<sup>181</sup> Bastogi 2008, p. 148.

<sup>182</sup> “*Con questa sarà il disegno mio dell’Odissea, e dell’Eneide da mettersi in pittura.[...] Ora essendo o più, o meno capi di quello, che lo spazio del luogo comporta, VS dandomene avviso, o sminuirò, o aggiungerò, secondo il bisogno; [...]* 1. Ulisse racchiuso in una spelunca del monte Etna che insieme co' compagni suoi con susto d'arbore aguzzato, e affocato trapana l'occhio Polifemo giacente, e avviluppato nel sonno. 2. Ulisse, che in un'Isola accompagnato da una bellissima donna fino al lido del mare solo in un piccolo vascello si parte da lei. 3. Ulisse sbattuto dalla tempesta del mare eccitata da Nettunno, che sommerso il vascello se ne scampa nudo notando all'Isola di Corfu. 4. Ulisse a mensa con un Re in atto di parlare. 5. Ulisse, che giunto in Itaca vestito rozamente, e da povero fa occisione con frecce di quei giovani posti a mensa, che gli consumavano le facultà sue. 6. Enea, che fuori d'una città, che arde, porta il vecchio padre suo sopra le spalle, e per la mano conduce seco un figliuolo di tenera età. 7. Eolo, che presente Giunone Dea apre la porta a venti. 8. Enea in mezzo alla tempesta del Mare colle mani alzate al Cielo. 9. Enea a mensa con una Regina in atto di narrare. 10. Enea con la Sibilla nell'Inferno, e ne' campi Elisi. 11. Un giovinetto, che nel lito Latino ferisce con uno strale una cerva, ed una giovinetta donna, che in atto di dolersi concita i villani a farne vendetta. 12. Un Forte, dal lato del quale corra un fiume, dove accanto al Forte sono galere, e a petto a detto Forte è un esercito, che lo combatte, e Turno giovane robusto, e Generale di tale esercito con una fiaccola in mano getta il fuoco quelle galere a, che in fingolar duello uccide Turno.” Piero Angeli, 15 februari 1594. *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito* [pseud.] *accademico della Crusca*, vol. 3. dl. 4, Florence 1743, p. 251.

<sup>183</sup> Deze documentatie is wellicht terug te vinden in het archief van Piero Angeli.

<sup>184</sup> In de zeventiende eeuw zijn er in het interieur grote veranderingen aangebracht door Luigi Guicciardini die het palazzo overerfde na de dood van Alessandro Valori in 1687. M. Gregori en M. Visonà (red.), *Fasto private. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, Florence 2012, p. 51.

<sup>185</sup> De huidige decoratie is in 1733-34 aangebracht door Gian Domenico Ferretti en Pietro Anderlini.

is niet waarschijnlijk dat deze tekening de uitwerking betreft van Angeli's programma.<sup>186</sup> Het geeft echter wel aan dat Baccio in deze jaren vaker dit soort opdrachten gaf, die niet altijd voor zijn huis bedoeld waren en waarvoor hij kunstenaars vroeg zoals Boscoli.

Behalve opdrachten tot het maken van kunstwerken gaf Baccio ook opdrachten aan zijn agenten en vrienden tot aankoop van kunstwerken. Uit de vragen en reacties in de brieven van Fulvio Orsini kunnen we opmaken dat Baccio geïnteresseerd is in het verwerven van een *pilo*, ofwel een (antieke) sarcofaag. In een brief van 4 juli 1587 informeert Orsini naar wat voor soort sarcofaag hij moet zoeken en welke decoratie Baccio erop wenst te hebben.<sup>187</sup> In zijn brief van augustus 1587 meldt Orsini dat hij een hele mooie *pilo* heeft gevonden met het verhaal van de jacht van Meleager. Hij vraagt om uitsluitsel over wat Baccio prefereert.<sup>188</sup> Een maand later geeft Orsini de afmetingen van het marmer door en deelt Baccio mee dat het toch het verhaal van de jacht van Adonis betreft.<sup>189</sup>

In 1590 is er opnieuw sprake van een *pilo*. Dit keer gaat Baccio's kunstagent uit Rome voor hem op zoek naar een geschikt model. Marcantonio Dovizi krijgt tijdens deze onderneming adviezen van de heer Horatio Marius, die hij heeft leren kennen via Fulvio Orsini. Het gaat om tenminste acht brieven van Dovizi's kant waarin informatie over verschillende sarcofagen wordt gedeeld met Baccio. Uiteindelijk besluit Baccio tot aanschaf van de sarcofaag die Dovizi hem aanbeveelt in zijn brief van 6 april 1590. Dovizi schrijft dat het gaat om een mooie, gave en gedecoreerde *pilo*, die wel wat duurder is dan de andere, maar volgens Horatio en de beeldhouwer zijn prijs meer dan waard is. Dovizi vraagt Baccio in deze brief om zijn akkoord.<sup>190</sup> Twee weken later schrijft Dovizi opnieuw aan Baccio: hij moet

---

<sup>186</sup> Het onderwerp van de fresco cyclus van Angeli is mythologisch. Een kerk zou dat niet als decoratief plan nemen voor het gewelf van het koor.

<sup>187</sup> *"Quanto al pilo, appena che haverò buona comodità di servirla, prima che io fermi cosa alcuna, desidero che mi dica di che grandezza lo vuole, esse figurato."* Orsini 4 juli 1587, 0098r. *"Il pilo che il s. Ridolphi ha mandato costì, era adornato, lo quale adornamento sarà [...] se V.S. lo vuole, et in che disegno, esse vuole il pilo solamente di quà per farlo poi adornare costì. [...]"* Fulvio Orsini, 4 juli 1587. Rinuccini 27, cass. 2, 0097r, BNF.

<sup>188</sup> *"Prego V.S. me voglia dare q.lche resolutione in materia de pili, perche io ne ho trovato uno belliss.mo historiato con la caccia di Meleagro [...]"* Fulvio Orsini, augustus 1587. Rinuccini 27, cass. 2, 0101r, BNF.

<sup>189</sup> *"Il pilo è longo palmi nove et mezzo, alto palmi quattro et mezzo, largo palmi quattro et mezzo, li palmi intendo de Romani [...]. L'istoria che ne è intagliata, è di Adoni, et non di Meleagro."* Fulvio Orsini, september 1587. Rinuccini 27, cass. 2, 0099r, BNF.

Uiteindelijk lezen we in de brief van de Vescovo di Cortona van februari 1588 dat waarschijnlijk deze sarcofaag onderweg is vanuit de haven van Rome richting Livorno: *"Finalmente hieri si condusse il Pilo a Ripa et si fece mettere nella barca di Mariotto Cernini da Empoli, al quale si è consegnato et scritto a Mario Ramagni, a Livorno, che gli paghi per suo nolo Ado dodice di moneta a ragione di dieci giulij per Ado et se a questo Barcarolo parra condurlo fino in Pisa [...]"* Vescovo da Cortona, 2 februari 1588. Rinuccini 27, cass. 3, 0006r, BNF.

<sup>190</sup> *"[...] che Ms Horatio Marii alquale non piaceva quel di S. Clem.te per qlla poca di rottura haveva preso carico di pattuirne un'altro, che mi haveva fatto vedere assai bello figurato et tutto intero, hora l'avviso per relazione del d.o Ms. Horatio, che il padrone non lo vuole vendere altrim.te, havendolo compro per se, onde havendone noi, per le mani un'altro ch'io ho pur visto et mi par meglio et piu figurato parim.te et tutto intero habbiamo cercato col mezzo d'un scultore amico d'esso Ms. Horatio et di Ms. Agnolo, distinguere il mercato [...] aspettando d'intendere s'a VS piace che si passe il segno dlli X ducati, non potendosi altrim.ti per haver*

de beeldhouwer nu wel laten weten of de aankoop doorgaat, want er zijn nog meer belangstellenden voor dezelfde sarcofaag. Omdat Dovizi nog geen akkoord van Baccio heeft gekregen, heeft hij met Horatio overlegd en vervolgens de aankoop bevestigd. Dovizi is ervan overtuigd dat Baccio met deze *pilo* tevreden is.<sup>191</sup> Op 27 april 1590 deelt Dovizi Baccio mee dat de aankoop rond is en beschrijft hij de decoratie aan de buitenkant van de sarcofaag.<sup>192</sup>

---

*una cosa bella et buona [...] pero piacera a VS risolversi et avvisar quel che le tornera piu commodo [...].*”  
Marcantonio Dovizi, 6 april 1590. Rinuccini 27, cass. 1, 0315r, BNF.

<sup>191</sup> “[...] ho preso espediente col parer ancora di Ms Horatio Marii; di voler far fermare quest’ult.o che spero l’ saremo per ducati tredici come mi disse il scultore amico di d.o Ms Horatio, et tanto piu me ne sono risoluto, havendo il padrone d’esso fatto intendere tre di sono al d.o scultore amico suo, che si risolvesse se lo volevamo perche d.o pilo gli era ricerco da altri, onde lo prego che intertenesse per tutta qsta sett.na che l’haremmo risoluto con la risposta che aspettavamo di costà, la quale non essendo venuta, che molto me ne maraviglio, non ho voluto in ogni modo perder l’occ.ne di d.o pilo, persuadendomi che VS debba contentarsene, et cosi ho dato ordine che si fermi il prezzo [...]” Marcantonio Dovizi, 21 april 1590. Rinuccini 27, cass. 1, 0317r, BNF.

<sup>192</sup> “[...] col parere di mr Horatio Marij havevo dato ordine che fusse stretto il mercato, et datone caparra com’è stato fatto, si che il pilo è nos(tro) [...]” “[...] che è figurato con due lioni dalle bande che branzicano (?) un cervo p. uno, et nel mezzo una testa di donna col busto, et un bifolco sotto che stimula un paio di buoi, et poi attorno i suoi ornam.ti davanti p. tutto [...]” Marcantonio Dovizi, 27 april 1590. Rinuccini 27, cass. 1, 0318r, BNF.



Afbeelding 11. Andrea Boscoli, *De triomf van Mordechai*, 1599?, olieverf op doek, 137.2x195.6 cm, locatie onbekend.



Afbeelding 12. Andrea Boscoli, *Esther voor Ahasverus*, pen, inkt, was en krijt op papier, 367x261 mm, National Galleries Scotland, Edinburgh.

## Hoofdstuk 6

### *Baccio's ambities voor zijn kunstverzameling: smaak en opvattingen*

#### 6.1 Patronen in het verzamelgedrag rond 1600

Iedere kunstverzameling heeft deels een eigen karakter, dat bepaald wordt door de smaak en de opvattingen van de verzamelaar. Voor een beter inzicht in de achtergronden van Baccio's verzameling is het nuttig om de algemene patronen van het kunst verzamelen onder patriciërs nader te bekijken. Hiervoor kunnen we ons baseren op de bevindingen van Goudriaan.

In het derde hoofdstuk van *The cultural importance of Florentine patricians [...]* geeft Goudriaan aan de hand van de verzamelingen en opdrachten van vier patriciërs een beeld van hun verzamelgedrag in de periode tussen ca. 1580 en 1660.<sup>193</sup> Het betreft leden van de patriciërsfamilies Niccolini, Guicciardini, Buonarroti en Dell'Antella. De door haar vastgestelde trends zijn onder andere het verzamelen van antieke voorwerpen (sculptuur, munten, cameeën), bustes en portretten van familieleden, de' Medici en *uomini illustri*; Florentijns artistiek erfgoed, uit Rome overgewaaid trends (genres en kunstenaars), kopieën naar meesterwerken, schilderijen op steen, Vlaamse landschappen, *soprapporte* schilderijen, literaire onderwerpen en personificaties van deugden.<sup>194</sup> Het is opvallend dat het merendeel van deze trends ook in Baccio's verzameling is vertegenwoordigd.<sup>195</sup> Een zeer opmerkelijke uitzondering hierop in Baccio's collectie is uiteraard de klaarblijkelijke afwezigheid van portretten van familieleden - op die van Bartolomeo de Oudere (1354-1427) na. Gezien zijn familiegeschiedenis valt het te begrijpen dat Baccio, zelfs als hij wel familieportretten in bezit had, prefereerde er geen nadruk op te leggen.

Ook de aspiraties van de patriciërs uit Goudriaans analyse komen vaak overeen: namelijk het zichzelf verheerlijken via kunst.<sup>196</sup> Dit kon echter geuit worden op verschillende manieren en, hoewel patriciërs deze verschillende uitingen ook vaak combineerden, valt er meestal wel een bepaald zwaartepunt aan te wijzen.<sup>197</sup> Zelfverheerlijking kon onder andere bereikt worden door verering van voorouders en hun inzet voor het vaderland. Een andere manier was door het roemen van de Medici, waarbij het afbeelden van de deugdzaamheid van de heerser zou afstralen op de eigen

---

<sup>193</sup> Goudriaan 2015, pp. 109-110.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pp. 151; 117-121; 128. Dit verzamelpatroon kan ook worden geconstateerd bij de collectie van de Medici: Paola Barocchi en Giovanna Gaeta Bertelà (red.), *Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621. Collezionismo Mediceo e storia artistica, tomo I*, Florence 2002, pp. 7; 74.

<sup>195</sup> Zoals al eerder is vermeld in hoofdstuk 3 had Baccio de Oudere (1477-1537) zijn portret laten schilderen door Sebastiano del Piombo. Deze had het portret op innovatieve wijze op leisteen uitgevoerd; dit was nog nooit eerder gedaan. Het portret is niet doorgegeven aan Baccio de Jongere en heeft zich dus nooit in zijn collectie bevonden. Na de confiscatie van 1537 is het terechtgekomen in de Guardaroba Medicea.

<sup>196</sup> Goudriaan 2015, p. 150.

<sup>197</sup> Zie ook: Van Veen 2005, pp. 70; 73; 77.

deugdzaamheid. Men kon ook inzetten op het verheerlijken van de grote verrichtingen uit de Florentijnse geschiedenis, in navolging van de visuele programma's die door Cosimo werden uitgevoerd. Concreet betekende dit het verzamelen van portretten van *uomini illustri*, kunstwerken van grote meesters en ander Florentijns erfgoed.<sup>198</sup>

Baccio's zelfverheerlijking sluit voornamelijk aan bij de laatste twee manieren, waarbij het zwaartepunt lag bij het eerbetoon aan de *uomini illustri*.<sup>199</sup> In plaats van de deugdzaamheid van voorouders of van heersers te benadrukken, wilde hij zich veeleer identificeren met zijn grote voorbeelden die door hun prestaties op het gebied van letteren en wetenschappen groot aanzien hadden verworven.<sup>200</sup> Met zijn eruditie en belangstelling voor verschillende academische disciplines, hoopte Baccio zelf ook eerbiedwaardig te worden.

## 6.2 Gedeelde interesses en opvattingen

Het bovenstaande laat zien dat Baccio's verzamelgedrag grotendeels binnen algemene patronen te plaatsen valt. We kunnen zijn interesses op het gebied van kunst verder vergelijken met die van personen met wie hij een nauwe band had, zoals Bernardo Vecchietti, Ridolfo Sirigatti en Vincenzo Borghini. De beschrijvingen van Vecchietti's en Sirigatti's verzamelingen in *Il Riposo* geven een indruk van welk soort objecten en welk type kunstenaars de overhand hadden.<sup>201</sup> Van Vincenzo Borghini's collectie is door Scorza een vrij grondige reconstructie gemaakt.<sup>202</sup>

Net als Vecchietti, Sirigatti en Borghini bezat ook Baccio veel *cartoni* en tekeningen van bekende kunstenaars. Namen van contemporaine kunstenaars als Michelangelo, Bronzino en Pontormo kwamen in ieders collectie voor, voornamelijk in de vorm van een voorbereidende studie of tekening. De autonome werken in hun bezit waren eerder van kunstenaars als Botticelli en Andrea del Sarto. Wellicht heeft dit verschil te maken met het feit dat studies van de eerstgenoemde kunstenaars nog beschikbaar waren; Botticelli en Del Sarto waren van een eerdere generatie.<sup>203</sup> Een andere, meer plausible verklaring is de grote bewondering die men had voor Michelangelo en de weerklink die zijn inventies vonden in het oeuvre van zijn navolgers.<sup>204</sup>

---

<sup>198</sup> Goudriaan 2015, p. 152.

<sup>199</sup> De loyaliteit aan het Medici-huis werd wel getoond door de aanwezigheid van verschillende portretten van Medici-leden (zie hoofdstuk 4). Dit programma heeft Baccio wel veel minder uitgewerkt dan zijn verzameling *uomini illustri* waaraan hij vele jaren van zijn leven aan heeft gewijd.

<sup>200</sup> Dit betrof niet alleen degenen die al overleden waren, zoals meestal in andere verzamelingen wel het geval was. Het ging ook om tijdgenoten en dan met name bekende mannen met wie hij zelf in contact stond. Baccio lijkt hiermee vooruit te lopen op de verschuiving die Goudriaan constateert, namelijk dat patriciërs van voorouderverering overgaan op het tonen van belangrijke mannen uit eigen kennissenkringen.

<sup>201</sup> Ellis 2008, pp. 50; 54-55.

<sup>202</sup> Scorza 2003.

<sup>203</sup> Vecchietti's geboortjaar is 1514 en Del Sarto's sterfjaar 1531.

<sup>204</sup> Michelangelo's kunst wordt als hoogtepunt beschouwd, zo blijkt niet alleen uit *Le Vite* van Vasari maar ook uit *Il Riposo*. Onder de gesprekspartners heerste onenigheid of kunst na Michelangelo nog besproken moest worden, omdat het alleen maar bergafwaarts ging. De bepalende stem komt van Baccio die zich aansluit bij

### 6.2.1. Baccio Valori, Bernardo Vecchietti en Ridolfo Sirigatti

De kunsthistorische, -theoretische en -kritische bespreking van Raffaello Borghini betreft ons bij de meest actuele discussies uit de tweede helft van de zestiende eeuw. Via concrete voorbeelden van kunstwerken komen we te weten welke opvattingen de gesprekspartners daarover hebben.<sup>205</sup>

Vecchietti neemt vaak het voortouw in de gesprekken. Hij stelt iconografie en compositie ter discussie en is in zijn meningsvorming duidelijk beïnvloed door de voorschriften van de contra-reformatie. Kunstenaars moeten volgens Vecchietti zoveel mogelijk streven naar een natuurgetrouwe weergave van de werkelijkheid.<sup>206</sup> Daarnaast moet de iconografie van het verhaal nauw worden gevolgd: het is niet gepast om opvallende wijzigingen aan te brengen in attributen, kleding, leeftijd enzovoorts.<sup>207</sup> Religieuze schilderijen behoren bovenal te getuigen van een zekere eenvoud, puurheid, bescheidenheid en devotie.<sup>208</sup> Vecchietti merkt op dat veel kunstenaars neigen naar het vertoon van teveel luxe en het afbeelden van wellustige figuren die ongepast gekleed zijn.

Tot op zekere hoogte is Baccio het met Vecchietti eens over de misstanden in de kunst en heeft hij dezelfde opvattingen over hoe het hoort te zijn.<sup>209</sup> Hij vindt dat de figuren vaak niet bescheiden gekleed zijn en dat kunstenaars het verhaal dat zij uitbeelden nauwgezet, volgens de aanwijzingen uit de literaire bron (bijbels, mythologisch, historisch), dienen te volgen. In de praktijk komt dit in Baccio's kunstcollectie terug in de portretten die hij verzamelde: hij verlangde van een portret dat het een goede gelijkenis van de persoon was en liet dit vaak nog natrekken om er zeker van te zijn.<sup>210</sup> Bovendien zien we dat hij belangstelling toonde voor de iconografische traditie van hermessen en wilde weten hoe deze in de praktijk geplaatst werden.<sup>211</sup>

---

Vecchietti en vindt dat de kunstenaars na Michelangelo het wel verdienen besproken te worden, ondanks dat ze minder inventief en excellent zijn. Ellis 2008, p 243.

<sup>205</sup> We laten Girolamo Michelozzo hier buiten beschouwing; zijn bijdrage aan het gesprek is vaak toegevoegd als alternatieve mening of vormt de aanleiding tot een nieuwe discussie.

<sup>206</sup> Ellis 2008, p. 62.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>209</sup> Één van Baccio's commentaren die daarvoor als voorbeeld kan dienen staat op pagina 85: "I would esteem it well done, as Bernardo has said, if all the figures that are put in the sacred narratives were done modestly, [...]". *Ibid.*, p. 85. In de praktijk blijken deze opvattingen onder andere zichtbaar in de decoratie van zijn façade. Deze hoeven van Baccio niet de grootste schoonheid uit te stralen. Het gaat hem meer om het concept erachter. Baccio vindt de symboliek heel belangrijk en dit kan bereikt worden met een aantal eenvoudige maar correcte toevoegingen. Het programma is een product van studie en is daar ook een eerbetoon aan. Voorbijgangers die het achterliggende idee niet begrepen, waren gewoonweg niet wetenschappelijk genoeg onderlegd. Zie Williams analyse van Filippo Valori's *Termini* [...] in Williams 1993, pp. 237-238.

<sup>210</sup> Zie hoofdstuk 4, paragraaf 4.

<sup>211</sup> In een brief van 10 september 1598 geeft Dovizi antwoord op een vraag die Baccio aan Fulvio Orsini had gesteld. Het betreft beeltenissen van filosofen die in de oudheid op vierkante sokkels werden geplaatst. Volgens het voorwoord van zijn boek is dat de vorm die de perfectie vertegenwoordigt en dus uiterst geschikt is als symbolisch element bij portretten van beroemde mannen. Marcantonio Dovizi, 10 september 1598. Rinuccini 27, cass. 1, 0352r, BNF. De brief van Giovanni Ambrosio Mazzanti (Mazenta) geeft antwoord op andere vragen die Baccio blijkbaar had over de iconografie traditie van hermessen. Mazzanti geeft in deze brief voorbeelden van alle plaatsen waar in Milaan hermessen te zien zijn. Giovanni Ambrogio Mazzanti, 3 sept 1604. Rinuccini 27, cass. 2, 0091r, BNF.

Sirigatti's personage schaart zich vaak aan de kant van de kunstenaars van wie hij de verdediging op zich neemt. Aangezien Sirigatti zelf kunstenaar was, wist hij hoe het er in de praktijk aan toeging. Hij stelt dat de misstanden, zoals ongepaste toevoegingen, leeftijdsverschillen en kledij, vaak het resultaat zijn van de voorschriften van de opdrachtgever.<sup>212</sup> Het wordt in de tekst niet duidelijk wat Baccio hier precies van zou vinden; Vecchietti erkent het probleem maar stelt dat de kunstenaar er uiteindelijk verantwoordelijk voor moet worden gehouden.<sup>213</sup> De drie gesprekspartners laten de "fouten" van bepaalde kunstenaars echter geen invloed hebben op het algehele oordeel over de kunstenaar. De kunstwerken van Pontormo, Bronzino en Vasari zijn in *Il Riposo* menigmaal onderwerp van kritiek; andere stukken van deze kunstenaars worden daarentegen juist geprezen. De aanwezigheid van werken van deze kunstenaars in de verschillende verzamelingen bevestigt alleen maar dat er voldoende waardering voor was.

### 6.2.2. Baccio en Vincenzo Borghini

Vincenzo Borghini's verzameling bevat een opmerkelijke hoeveelheid autonome kunstwerken en *cartoni* van bekende kunstenaars, zeker gezien het feit dat hij er als monnik eigenlijk de financiële middelen niet voor had. Toen hij in 1552 overste werd van het Ospedale degli Innocenti, kon hij in deze hoedanigheid kunstwerken verwerven voor de decoratie van het gebouw. Hij sloot ook vriendschappen met reeds gevestigde kunstenaars, onder wie Bronzino en Pontormo, en steunde opkomende kunstenaars zoals Naldini en *Il Poppi*.<sup>214</sup> In Scorza's artikel wordt Borghini's fascinatie uitgelicht voor *cartoni*, schetsen en andere stukken die in ontwerpfases werden gemaakt. Borghini zou de kwaliteit van kunstwerken belangrijk hebben gevonden, maar vond ook dat het concept er echt toe deed.<sup>215</sup> Zijn opvattingen over kopieën en de grootte van een werk liggen in het verlengde hiervan. Hij verzamelde namelijk ook kunstwerken die klein van schaal waren; deze deden volgens hem niet onder voor die van groot formaat.

Baccio bewonderde zijn vriend Vincenzo zeer. Dit was niet alleen om diens bijdragen op literair gebied en als ontwerper van iconografische programma's voor de Medici.<sup>216</sup> Hij deelde ook diens opvattingen over kunst. De kunstverzamelingen van beiden tonen namelijk grote overeenkomsten. Net als Vincenzo had Baccio veel *cartoni*, waarvan enkele exemplaren wellicht via zijn vriend waren verkregen.<sup>217</sup> Daarnaast bezat hij ook een schilderij op kleine schaal: het portret van een onbekende vrouw dat gemaakt was door schilder Giulio Clovio, destijds de grootste meester

---

<sup>212</sup> Ellis 2008, p. 87.

<sup>213</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>214</sup> Scorza 2003, p. 118.

<sup>215</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>216</sup> Williams 1993, p. 215.

<sup>217</sup> Scorza 2003, p. 119.



van dat genre. Net als Vincenzo had ook Baccio aandacht voor jonge kunstenaars. Hij verrijkte zijn verzameling met kunstwerken van onder anderen Naldini, *Il Poppi*, Santi di Tito, Boscoli en Caccini. Met sommige van hen moet hij via Vincenzo in contact zijn gekomen. Anderen heeft hij hoogstwaarschijnlijk leren kennen tijdens zijn ambtsperiode als hoofd van de Accademia del Disegno.

In zijn tijd als *luogotenente* moest Baccio in opdracht van de groothertog een document opstellen met een verbod op het uitvoeren van de oeuvres van bepaalde meesters.<sup>218</sup> Hij kende de grootste meesters uit de canon van de kunstgeschiedenis dus goed en had van vele van hen wel iets in huis. Dit valt af te leiden uit alle werken die worden genoemd in gepubliceerde bronnen, maar vooral ook uit een document dat is opgesteld als een inventarislijst.<sup>219</sup>

Opvallend in deze lijst is dat Baccio de antieke sculpturen benoemt op onderwerp en de latere kunstwerken daarentegen schaarde onder de namen van de betreffende kunstenaars. Het is begrijpelijk dat van de antieke werken de kunstenaars lastig te achterhalen waren en dat dus het onderwerp in dat geval volstond. Het is tevens opmerkelijk dat er van de “moderne” kunstwerken juist geen onderwerp wordt vermeld, terwijl dit in bijna alle gevallen bekend moet zijn geweest. Deze manier van classificeren zal voortgekomen zijn uit een tendens die zich gedurende de renaissance voordeed: de toenemende aandacht voor de status van de kunstenaar. Kunstenaars werkten niet meer anoniem; hun namen waren belangrijk om bepaalde inventies aan te kunnen toeschrijven. Het belang dat werd gehecht aan de naam van de kunstenaar, als uitvinder van nieuwe concepten, houdt zo nauw verband met het door Baccio, Borghini, Sirigatti en Vecchietti gedeelde idee dat voorstudies en kopieën ook waardevol konden zijn.

---

<sup>218</sup> Franco Paliaga, ‘Le collezione e il mercato dei dipinti a Pisa nel Seicento’. Geraadpleegd op 16-09-2018: <http://municipalia.sns.it/assets/files/contributi/interventopaliaga.pdf>

<sup>219</sup> Rinuccini 26, 0003r, BNF (Appendix – scan 2).

## Conclusie

Uit de onderzoeksresultaten die in deze scriptie uiteen worden gezet blijkt dat Baccio Valori de Jongere een kunstverzameling moet hebben gehad met diverse soorten objecten. Van enkele delen van de collectie hebben we inmiddels een goed beeld gekregen, zowel inhoudelijk als wat betreft de omvang.

Met zijn portrettencollectie van beroemde mannen sluit Baccio goed aan bij een traditie die in gang werd gezet met de serie portretten van Paolo Giovio. Door toedoen van Cosimo's nieuwe cultuurbeleid vanaf de jaren 1560, is deze traditie in Florence overgenomen door het Florentijns patriciaat, maar dan met de nadruk op Florentijnse *uomini illustri*. Gezien Baccio's achtergrond was het voor hem een logische keuze om zich voornamelijk te richten op *uomini di lettere*. Baccio's portrettencollectie is niet beperkt gebleven tot de canon van doorgaans afgebeelde beroemde mannen, maar omvatte ook een groot aantal *uomini illustri* die door hemzelf waren geselecteerd; vele van hen waren bekenden van Baccio. Met deze in Casa Valori aanwezige portretten heeft hij een groot deel van zijn netwerk gevisualiseerd.

Het erbetoon dat Baccio op deze manier bracht aan de beroemde mannen van Florence leidde de aandacht af van zijn recente familieverleden. Het was een alternatieve manier om via visuele middelen zijn aspiraties alsnog te kunnen uitdrukken. Met de portretten kon Baccio laten zien dat geleerden even waardig en deugdzaam waren als feodale aristocraten en dat ook zij dus behoorden tot de *nobiltà*. Zijn benoeming tot ridder van de orde van Sint Stephanus was eigenlijk al een teken dat Baccio genoeg aanzien (terug) had gewonnen bij de Medici om een dergelijke status te verdienen. Loyaliteit aan de Medici is dan ook in zijn kunstcollectie terug te vinden, zoals blijkt uit de aanwezigheid van de buste van Cosimo en portretten van verschillende leden van de familie. Als groep moesten de Florentijnse patriciërs hun status echter nog verdedigen tegenover andere steden in Italië. Voor deze zaak heeft Baccio zich actief ingezet.

Op grond van de bevindingen over de inhoud van zijn kunstverzameling lijkt Baccio nauwelijks kunstwerken te hebben gehad die herinneren aan zijn verleden. Het aantal koppelingen naar het familieverleden is vrijwel nihil. *De triomf van Mordechai*, het schilderij dat Andrea Boscoli in opdracht heeft uitgevoerd, kan echter wel worden opgevat als verwijzing naar Baccio's eigen verleden en zijn uiteindelijke eerherstel.

Andere objecten die hij in bezit had, zoals de werken van grote meesters, in voltooide vorm of als ontwerptekening, tonen meerdere aspiraties. Ook hier weerklinkt zijn vaderlandse trots. De werken sluiten daarnaast goed aan bij zijn academische achtergrond en de actualiteit van die academies. In veel gevallen kan echter nog niet met zekerheid worden vastgesteld met welke reden

Baccio de werken in zijn collectie hield. Hier speelt mee dat het vaak niet bekend is of hij het via een opdracht, schenking of erfenis had verworven. Er kunnen derhalve geen conclusies over worden getrokken totdat hierover meer duidelijkheid bestaat.

We zijn daarentegen wel veel te weten gekomen over Baccio's opvattingen over kunst. Geconcludeerd kan worden dat Baccio veel waarde hechtte aan de natuurgetrouwheid van een werk en aan een historisch correcte benadering van het onderwerp. Het verklaart dat hij in zijn portretten van *uomini illustri* een hoge mate van *verosimiglianza* beoogde en dat de beelden aan de façade een zekere eenvoud in ontwerp behielden zonder te veel uiterlijk vertoon. Het verklaart ook de aanwezigheid van werken van bepaalde schilders, zoals Il Poppi en Santi di Tito, die een meer realistische en klassieke schilderstijl aanhingen dan de maniëristen.

Door zijn onvermoeibare inzet op velerlei gebied is Baccio uiteindelijk uitgegroeid tot een succesvol man. De bedoelingen die hij had met zijn programma van *uomini illustri* zijn na zijn dood bejubeld door auteurs als Scipione Ammirato en Giovanni Angelo Lottini.<sup>220</sup> In navolging van de *Termini* van Baccio's zoon Filippo heeft Francesco Bocchi een publicatie gewijd aan de biografieën van alle mannen uit Baccio's programma. Dit programma heeft dus echt iets teweeg gebracht in kringen van geleerden.

Van enkele andere kunstwerken weten we dat ze hun weg vervolgd hebben naar de families Guicciardini en Panciatichi en dat ze waardig genoeg zijn gebleken om uiteindelijk op de markt gekocht te worden door vooraanstaande musea, waaronder het Louvre.

De huidige eigenaren van de portretten hebben daarentegen waarschijnlijk weinig weet van de collectie waarvan ze ooit deel uitmaakten. Zij zijn zich er dan ook niet van bewust dat deze portretten gediend hebben als eerbetoon en instrument van zelfverheerlijking. Van deze portretten, maar ook van de andere nog niet achterhaalde kunstwerken, kan alleen maar gehoopt worden dat ze op een dag worden getraceerd en weer in verband worden gebracht met de collectie van Baccio Valori.

Uit de bevindingen die in deze scriptie uiteen zijn gezet blijkt dat er nog voldoende nieuwe vraagstukken openstaan voor eventueel vervolgonderzoek. Om meer te weten te komen over het voortbestaan van Baccio's kunstwerken na zijn dood, is het nodig om de archiefbronnen te raadplegen van de families die na de Valori aan de Borgo degli Albizzi 18 hebben gewoond, zoals de Guicciardini, Panciatichi en Altoviti. Een document uit het archief van de Valori betreft het verbod op het uitvoeren van de kunstvoorwerpen die indertijd in het bezit waren van Baccio en Filippo Valori.<sup>221</sup>

---

<sup>220</sup> Pegazzano 1992, p. 64.

<sup>221</sup> Panciatichi, *Carte Valori*, cass. 186. ins. 134.

Door Daniela Smalzi wordt gesteld dat dit verbod op uitvoer de reden is geweest dat veel van Baccio's kunstwerken nog terug te vinden zijn in een inventaris van de Panciatichi uit 1726.<sup>222</sup> Het is dus goed mogelijk dat er, naast de reliëfs van Desiderio da Settignano, nog meer werken via deze weg zijn overgenomen en dat zij pas vanaf de Panciatichi apart zijn doorverkocht.

Om meer duidelijkheid te verkrijgen over de kwestie of een kunstwerk via aankoop, schenking of erfstuk in de collectie is gekomen, is het nodig om archiefbronnen te raadplegen van voorouders van Baccio, van de familie van zijn moeder Bartolomea en van zijn opeenvolgende echtgenotes Portia Mazzinghi en Virginia Ardinghelli.

Wellicht komt er meer informatie over Baccio's kunstverzameling aan het licht als ook de archieven van Baccio's kennissen worden onderzocht op briefwisselingen. Omdat voor deze scriptie slechts de archiefmappen van de Valori zijn gebruikt, ligt daar een onderzoeksveld open om nog nader te bestuderen.

Een laatste suggestie die ik wil doen voor vervolgonderzoek betreft de inrichting van het palazzo ten tijde van de Valori: waar bepaalde ruimtes zich bevonden na de renovatie die Baccio in de jaren 1580 uitvoerde en welke van deze ruimtes strikt privé waren of juist (semi-)openbaar toegankelijk. Met deze informatie kunnen we wellicht dichterbij een visuele reconstructie van de collectie komen, waardoor inzichtelijk kan worden waar de portretten moeten hebben gehangen en waar sculpturen en schilderijen zich hebben bevonden.

---

<sup>222</sup> Smalzi 2012, pp. 24-25.

# Samenvatting

Deze scriptie betreft de kunstverzameling van Florentijnse patriciër Baccio Valori de Jongere (1535-1606). Zijn familie was in 1537 door een conflict met de heersende Medici-dynastie in een moeilijke positie gekomen en had al haar eer verloren. Desondanks wist Baccio zich alsnog te ontwikkelen tot een geleerd man met een groot netwerk. Geleidelijk herwon hij het vertrouwen van de (groot)hertogen en mocht hij belangrijke functies vervullen. Onder andere door deze functies en zijn grote netwerk heeft Baccio een aanzienlijke kunstverzameling kunnen opbouwen. Tot nu toe was er over deze collectie weinig bekend.

Via brieven, primaire gedrukte bronnen en andere contemporaine documenten ontdekken we wat de kunstcollectie zoal inhield. Een aantal van deze werken is getraceerd; van sommige andere is een verband gelegd met nog bestaande kunstobjecten.

Een groot deel van Baccio's collectie bestond uit portretten: het betrof hier vrienden en kennissen, maar ook beroemde mannen uit de geschiedenis van Florence. Met het visuele programma van *uomini illustri* kon Baccio zijn aspiraties tonen. Hiermee bracht hij niet alleen een eerbetoon aan de beroemde mannen en de stad Florence; het was tegelijkertijd een manier van zelfverheerlijking. Het programma is tegenwoordig nog te zien op de façade van zijn palazzo in de Borgo degli Albizi. Ook binnenshuis moet het volop aanwezig zijn geweest: als we de aantallen uit de bronnen mogen geloven hebben Baccio's portretten door zijn hele huis gehangen.

Baccio was niet de enige patriciër die deed aan zelfverheerlijking middels kunst. De manier waarop Baccio dit deed was echter niet de meest gangbare: de recente geschiedenis van zijn eigen familie en zijn voorliefde voor letteren en wetenschap hebben hem gebracht tot een alternatieve manier van zelfverheerlijking.

Na een analyse van eigentijdse documenten over de kunstwerken die zich in Baccio's collectie bevonden zijn we meer te weten gekomen over wat Baccio waardevolle kunst vond. De opvattingen die door Raffaello Borghini aan de verzamelaar zijn toegeschreven geven hier bovendien vaak een bevestiging van. Uiteindelijk geeft het onderzoek ons meer inzicht in de eigen identiteit van Baccio's collectie ten opzichte van die van zijn tijdgenoten.

## Appendix – tabel 1

| <b>Namen portretten</b>   | <i>Nota ritratti</i> | <i>Termini</i> | <i>Andere bron</i> | <i>Elogia</i> | <i>App. 1565</i> |
|---|----------------------|----------------|--------------------|---------------|------------------|
| Bustebeeld van Baccio Valori 1535-1606  |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Bustebeeld Cosimo I de' Medici 1519-1574  |                      |                | Yellow             | Orange        |                  |
| Portret van Giovanbattista Adriani 1511-1579                                    |                      | Green          | Yellow             |               | Blue             |
| Portret van Bartolommeo Valori De Oudere 1354 - 1427                            |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Portret van kardinaal Ardinghello [Ardinghelli] 1503-1547                       |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Portret van een vrouw   |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Afdruk van een grafmonument: het gezicht van Baccio Cavalcanti 1503 - 1562      |                      | Green          | Yellow             |               |                  |
| Portret van Girolamo Papponi 1526 - 1605  |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Portret van Paolo Morigia 1525-1604   |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Portret van Cristoforo Clavio (Christoph Klau) 1538-1612                        |                      |                | Yellow             |               |                  |
| Portret Paus Leone Undicesmo (XI) (Alessandro di Ottaviano de'Medici) 1535-1605 | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Paus Clemente Ottavo (Ippolito Aldobrandino) 1536-1605                  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Kardinaal Alberto Bolognetti 1538-1585                                  | Red                  |                | Yellow             |               |                  |
| Portret Kardinaal Peron (Jacques Davy du Perron) 1556-1618                      | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Kardinaal Gasparo Contarini 1483-1542                                   | Red                  |                |                    | Orange        |                  |
| Portret Kardinaal Gaetano (Tommaso de Vio) 1469-1531                            | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Francesco Cattani da Diacceto il Giovane 1531-1595                | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Lodovico Beccadelli 1501-1572                                     | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Giovanni della Casa 1503-1556                                     | Red                  | Green          |                    |               | Blue             |
| Portret Mons. Cornelio Musso 1511-1574  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Giulio (de') Medici 1478-1534                                     | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Lodovico Antinori 16e eeuw  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Carlo Antonio dal Pozzo 1547-1607                                 | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Antonio Altoviti 1521-1573  | Red                  | Green          |                    |               |                  |
| Portret Mons. Ascanio Piccolomini ?- 597  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Maffio Veniero 1550-1586  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Ugolino Martelli 1519-1592  | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Mons. Niccolò Tornabuoni 1533?-1598                                     | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Scipio(ne) Ammirato il Vecchio 1531-1601                                | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Marcantonio Moreto (Marc Antoine Muret) 1526-1586                       | Red                  |                |                    |               |                  |
| Portret Fulvio Orsini 1529-1600   | Red                  | Green          |                    |               |                  |
| Portret Vidas Vidias(of Vidius?) o Guido Guidi 1509-1569                        | Red                  | Green          |                    |               |                  |

|   |     |       |        |        |      |
|---|-----|-------|--------|--------|------|
| Portret Francesco Patrizi 1529-1597                           | Red |       |        |        |      |
| Portret Jacopo Mazzoni 1548-1598                              | Red |       |        |        |      |
| Portret Lodovico Pendasio [= Federico?]                       | Red |       | Yellow |        |      |
| Portret Giovanni Vincenzio Pinelli 1535-1601                  | Red |       | Yellow |        |      |
| Portret Pietro Angeli 1517-1596                               | Red |       |        |        |      |
| Portret Marcantonio Genova 1491-1562                          | Red |       |        |        |      |
| Portret Marcantonio Colonna                                   | Red |       |        | Orange |      |
| Portret Torquato Tasso 1544-1595                              | Red |       |        |        |      |
| Portret Galileo Galilei 1564-1642                             | Red | Green |        |        |      |
| Portret Girolamo Mercuriale 1530-1606                         | Red |       | Yellow |        |      |
| Portret Francesco Verini (Francesco Verino il vecchio)        | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Buonamici 1533-1603 (Francesco)                       | Red | Green |        |        |      |
| Portret Lelio Torelli 1498-1576                               | Red |       |        |        |      |
| Portret Francesco Piccolomini 1523-1607 ???                   | Red |       |        |        |      |
| Portret Kardinaal Leonardo Salviati 1540-1589                 | Red | Green |        |        |      |
| Portret Giovanni Battista Guarini 1538-1612                   | Red |       |        |        |      |
| Portret Ciriaco Strozzi 1504-1565 (Chirico)                   | Red | Green |        |        |      |
| Portret Fabio Albergati 1538-1606                             | Red |       | Yellow |        |      |
| Portret Ippolito Chizzola 1522-1565                           | Red |       |        |        |      |
| Portret Kardinaal Paolo del Rosso 1505-1569                   | Red | Green |        |        |      |
| Portret Francesco Panigarola 1548-1594                        | Red |       |        |        |      |
| Portret Fra Jacopo (Giacomo) Tavanti 1527-1607                | Red | Green |        |        |      |
| Portret Marsilio Ficino 1433-1499                             | Red | Green |        | Orange | Blue |
| Portret Bartolo (=Cosimo Bartoli) 1503-1572                   | Red | Green |        | Orange |      |
| Portret Platone (Plato) 428/27 - 348/347 v.chr.               | Red | Green |        |        |      |
| Portret Accursio 1184-1263                                    | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Scoto (Girolamo Scoto) 1505-1572                      | Red |       |        | Orange |      |
| Portret Kardinaal Basilios Bessarione 1408-1472               | Red | Green |        | Orange |      |
| Portret Girolamo Savonarola 1452-1498                         | Red |       |        | Orange |      |
| Portret Niccolò Acciaioli 1310-1365                           | Red |       |        |        | Blue |
| Portret Plotinus 204/5-270                                    | Red |       |        |        |      |
| Portret Cav. della Scala?                                     | Red |       |        |        |      |
| Portret Giovanni (Giuliano=Gioviano?) Pontano 1426-1503       | Red |       |        | Orange |      |
| Portret Albertus Magnus 1200-1280                             | Red |       |        | Orange |      |
| Portret Neri di Gino Capponi (geboren als Lodovico) 1533-1614 | Red |       |        |        | Blue |

|  |     |       |        |        |      |
|--|-----|-------|--------|--------|------|
| Portret Piero Soderini 1450-1522                           | Red |       |        | Yellow |      |
| Portret Luca Pitti 1398-1472                               | Red |       |        |        |      |
| Portret Cosimo de' Medici (il Vecchio?) 1389-1464          | Red |       |        | Yellow |      |
| Portret Rinaldo degli Albizzi 1370-1442                    | Red |       |        |        |      |
| Portret Lorenzo de' Medici il Vecchio 1449-1492            | Red | Green |        | Yellow |      |
| Portret Antonio Giacomini 1456-1518                        | Red |       |        |        |      |
| Portret Giovanni di Bicci de' Medici 1360-1429             | Red | Green |        |        |      |
| Portret Torrigiano Rustichelli                             | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Francesco Cattani da Diacceto il Vecchio 1466-1522 | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Piero Vettori 1499-1585                            | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Luigi Marsili 1342-1394                            | Red | Green |        |        | Blue |
| Portret Vincenzo Borghini 1515-1580                        | Red | Green |        |        |      |
| Portret Don Filippo Neri 1515-1595                         |     | Green |        |        |      |
| Portret Jacopo Passavanti 1302-1357?                       |     | Green |        |        |      |
| Portret Giovanni Domenico                                  |     | Green |        |        | Blue |
| Portret Leo X 1475 - 1521                                  |     | Green |        |        |      |
| Portret Giannozzo Manetti 1396-1459                        |     | Green |        |        | Blue |
| Portret Lorenzo Giacomini 1552-1598                        |     | Green |        |        |      |
| Portret Andrea Principe dei Canisti                        |     | Green |        |        |      |
| Portret Lapo da Castiglionchio ?-1381                      |     | Green |        |        |      |
| Portret Forese Rabatta                                     |     | Green |        |        | Blue |
| Portret Vader Garbi  |     | Green |        |        |      |
| Portret Zoon Garbi   |     | Green |        |        |      |
| Portret Benivieni; Antonio Benevieni?                      |     | Green |        |        | Blue |
| Portret Lionardo Giachini 1501-1547                        |     | Green |        |        |      |
| Portret Galeno   |     | Green |        |        |      |
| Portret Baccio Baldini 1436-1487                           |     | Green |        |        |      |
| Portret Guido Cavalcanti 1258-1300                         |     | Green |        |        | Blue |
| Portret Egidio Romano 1243/1247-1316                       |     | Green |        |        |      |
| Portret Francesco de' Medici 1541 - 1587                   |     | Green |        |        |      |
| Portret Francesco del Garbo                                |     | Green |        |        |      |
| Portret Giovanbattista Gelli 1498-1563                     |     | Green |        |        |      |
| Portret Francesco Vernini Il Giovane 1524-1591             |     | Green |        |        |      |
| Portret Tommaso Aldobrandino 1540-1572                     |     | Green |        |        |      |
| Portret Giulio de' Libri ?-1610                            |     | Green | Yellow |        |      |



|   |  |  |  |  |
|---|--|--|--|--|
| Portret Bernardo Segni 1504-1558                  |  |  |  |  |
| Portret Bernardo Davanzati 1529-1606              |  |  |  |  |
| Portret Gian Vettorino Soderini 1526-1596         |  |  |  |  |
| Portret Donato Acciaiuoli 1429-1478               |  |  |  |  |
| Portret Leon Battista Alberti 1404-1472           |  |  |  |  |
| Portret Paolo Giovio 1483-1552                    |  |  |  |  |
| Portret Filippo Brunellesco(chi) 1377-1446        |  |  |  |  |
| Portret Antonio da Sangallo 1455-1534             |  |  |  |  |
| Portret Jacopo Sansovino 1486-1570                |  |  |  |  |
| Portret Michelangelo Buonarrotti 1475-1564        |  |  |  |  |
| Portret Marcello di Virgilio Adriani 1464-1521    |  |  |  |  |
| Portret Francesco Guicciardini 1483-1540          |  |  |  |  |
| Portret Antonio Possevino 1533-1611               |  |  |  |  |
| Portret Fra Remigio Nannini 1521-1581             |  |  |  |  |
| Portret Ricordano Malespini 1220-1290             |  |  |  |  |
| Portret Giovanni Villani 1280-1348                |  |  |  |  |
| Portret Jacopo Angeli 1360-1410?                  |  |  |  |  |
| Portret Matteo Palmieri 1406-1475                 |  |  |  |  |
| Portret Amerigo Vespucci 1454-1512                |  |  |  |  |
| Portret Giovanni da Verrazzano 1485-1528          |  |  |  |  |
| Portret Fazio [degli] Uberti 1305/1309-1367       |  |  |  |  |
| Portret Francesco Berlinghieri 1440-1500          |  |  |  |  |
| Portret Guido Bonatti 1210-1296                   |  |  |  |  |
| Portret Pagolo Dagomari 1282-1374                 |  |  |  |  |
| Portret Francesco Giuntini 1523-1590              |  |  |  |  |
| Portret Francesco Ottanaio ?                      |  |  |  |  |
| Portret Antonio Manetti 1423-1497                 |  |  |  |  |
| Portret Filippo Sassetti 1540-1588                |  |  |  |  |
| Portret Dante 1264-1321                           |  |  |  |  |
| Portret Petrarca 1304-1374                        |  |  |  |  |
| Portret Boccaccio 1313-1375                       |  |  |  |  |
| Portret Luigi Alamanni 1495-1556                  |  |  |  |  |
| Portret Francesco Tafani [da Barberino] 1264-1348 |  |  |  |  |
| Portret Francesco Barberino 1264-1348             |  |  |  |  |
| Portret Benedetto Varchi 1503-1565                |  |  |  |  |

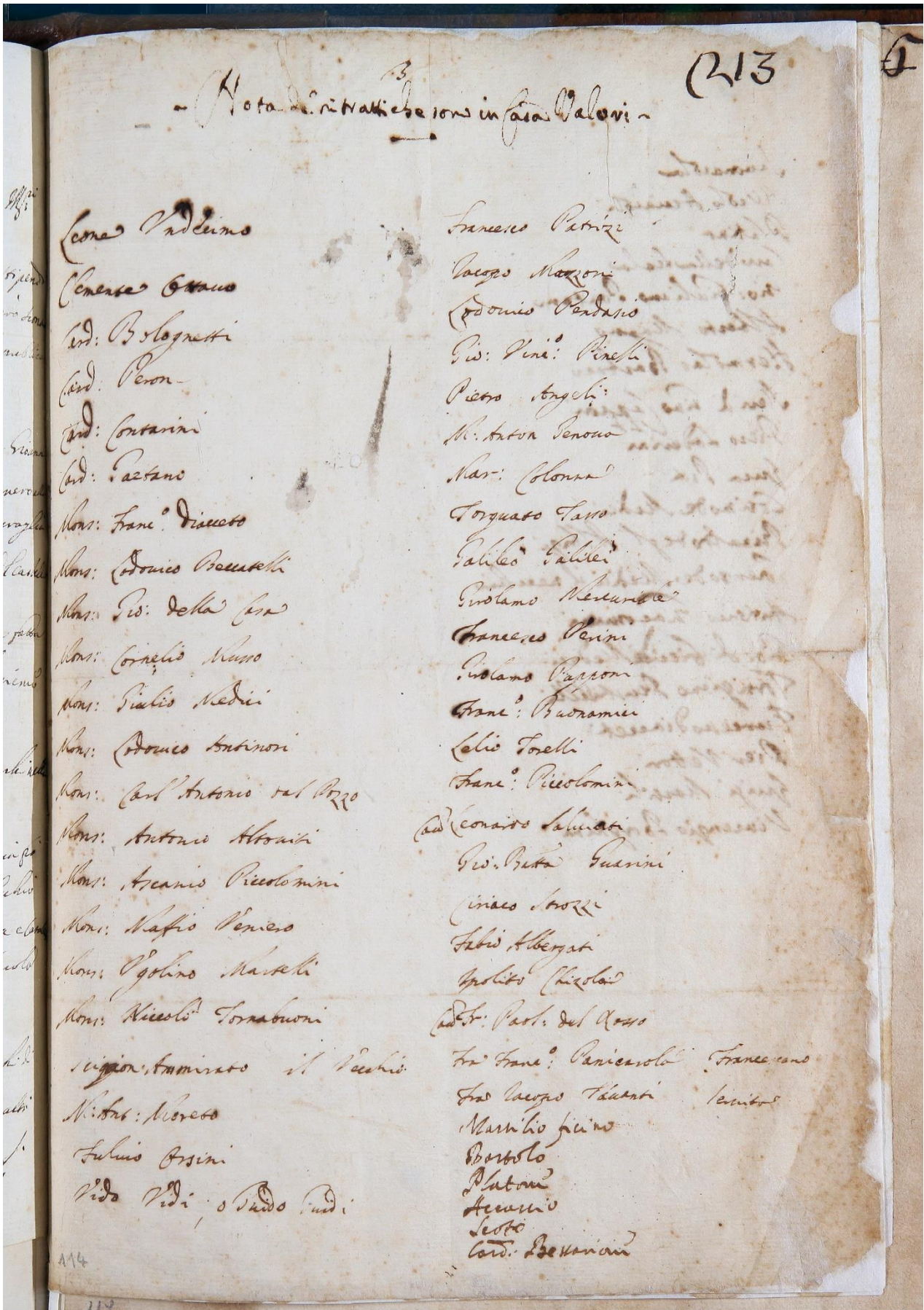


## Appendix – tabel 2

| <b>Kunstenaar</b>                                | <b>Onderwerp</b>  | <b>Bron</b> |
|--|---|-------------|
| Francesco Salviati                               | <i>Riviergod Arno</i>   | Bocchi      |
| Desiderio da Settignano                          | <i>Madonna met kind</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Venusbeeld</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Torso</i>  | Bocchi      |
| Donatello  | <i>Roof van de centaurs</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Jacht van Adonis met offertaferelen uit de Oudheid</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Etruskische zuil</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Romeins gekleed beeld</i>  | Bocchi      |
| Donatello  | <i>Hoofd van een vrouw</i>  | Bocchi      |
|  | <i>Buste van Hadrianus</i>  | Bocchi      |
| Donatello  | <i>Buste van Solon met guirlande op zijn hoofd</i>  | Bocchi      |
|  | <i>Buste van keizer Tiberius</i>  | Bocchi      |
|  | <i>Buste van andere prins uit de oudheid, Geta?</i>   | Bocchi      |
|  | <i>Hoofd van een gladiator</i>  | Bocchi      |
| Sandro Botticelli                                | <i>Madonna met kind in haar armen, twee engelen en twee vazen met rozen</i>   | Bocchi      |
| Andrea del Sarto                                 | <i>Heilige Elizabeth en de geboorte van Johannes de Doper, 10 figuren. De vrouw aan de voet van het bed houdt de baby vast.</i>   | Bocchi      |
| Masaccio   | <i>Vrouwelijke heilige bevalt, nog een figuur met mooie kaproen klopt aan</i>   | Bocchi      |
| Jacopo Pontormo                                  | <i>Laatste oordeel met daaronder het martelaarschap van Sint Laurens, 4 engelen</i>   | Bocchi      |
| Giotto   | <i>Madonna op een gouden veld met het Christuskind op schoot, tussen 4 heiligen, waarvan 2 bisschoppen. Boven de madonna hangen twee engelen die gordijnen optillen in mooie poses.</i> | Borghini    |
| Andrea del Sarto                                 | <i>Geboorte van Christus</i>  | Borghini    |
| Santo di Tito Titi                               | <i>Salomon die de tempel bouwt</i>  | Borghini    |
| Alessandro Allori                                | <i>Venus en Cupido</i>  | Borghini    |
| Angelo Bronzino                                  | <i>Huwelijk van Catherina de' Medici</i>  | Borghini    |
| Franciabigio                                     | <i>Aankomst van Paus Leo in Florence</i>  | Borghini    |
| Jacopo Pontormo                                  | <i>Tekening met "un'ornamento a uso di spera"</i>   | Borghini    |
| Giovanni Battista Naldini                        | <i>Christus als tuinman (Cristo ortolano)</i>   | Borghini    |
| Giovanni Stradano (Jan van der Straet 1523-1605) | <i>Cupido en Venus</i>  | Borghini    |
| Girolamo Macchietti                              | <i>Cartone Medea verjongt Aeson</i>   | Borghini    |

|                         |  |            |
|-------------------------|--|------------|
| Girolamo Macchietti     | <i>Cartone De heilige maagd Maria en meerdere engelen</i>  | Borghini   |
| Andrea Boscoli          | <i>Serie van 6 voorstellingen waaronder Judith en Holofernes, Esther voor Ahasverus en de Triomf van Mordechai</i>   | Baldinucci |
| Andrea Boscoli          | <i>Martelaarschap van Sint Jacobus de Jongere</i>  | Baldinucci |
| Bartolommeo Carducci    | <i>Oratie in de tuin van Christus</i>  | Baldinucci |
| Donatello               | <i>H. Catherina met Madonna, Christus en 18 cherubijnen</i>  | Dovizi     |
| Donatello               | <i>H. Catherina</i>  | Dovizi     |
| Donatello               | <i>H. Domenicus</i>  | Dovizi     |
| Donatello               | <i>Aartsengel Michael</i>  | Dovizi     |
| Donatello               | <i>Twee engelen</i>  | Dovizi     |
| Donatello               | <i>Engelen met kaarsen</i>   | Dovizi     |
| Michelangelo            | <i>schilderij (onbekend welk)</i>  | Dovizi     |
| "Agnolo de beeldhouwer" | <i>Gedecoreerde pilo met daarop twee leeuwen die een hert verscheuren en in het midden de buste van een vrouw en daaronder ossendrijver met een paar ossen.</i>  | Dovizi     |
|                         | <i>Scenes uit de Odyssee en de Aeneis: "1. Ulisse racchiuso in una spelonca del monte Etna che insieme co' compagni suoi con susto d'arbore aguzzato, e affocato trapana l'occhio Polifemo giacente, e avvilluppato nel sonno. 2. Ulisse, che in un'Isola accompagnato da una bellissima donna fino al lido del mare solo in un piccolo vascello si parte da lei. 3. Ulisse sbattuto dalla tempesta del mare eccitata da Nettunno, che sommerso il vascello se ne scampa nudo notando all'Isola di Corfu. 4. Ulisse a mensa con un Re in atto di parlare. 5. Ulisse, che giunto in Itaca vestito rozzamente, e da povero fa occisione con frecce di quei giovani posti a mensa, che gli consumavano le facultà sue. 6. Enea, che fuori d'una città, che arde, porta il vecchio padre suo sopra le spalle, e per la mano conduce seco un figliuolo di tenera età. 7. Eolo, che presente Giunone Dea apre la porta a venti. 8. Enea in mezzo alla tempesta del Mare colle mani alzate al Cielo. 9. Enea a mensa con una Regina in atto di narrare. 10. Enea con la Sibilla nell'Inferno, e ne' campi Elisi. 11. Un giovinetto, che nel lito Latino ferisce con uno strale una cerva, ed una giovinetta donna, che in atto di dolersi concita i villani a farne vendetta. 12. Un Forte, dal lato del quale corra un fiume, dove accanto al Forte sono galere, e a petto a detto Forte è un esercito, che lo combatte, e Turno giovane robusto, e Generale di tale ercito? con una fiaccola in mano getta il fuoco quelle galere a, che in fingolar duello uccide Turno.</i> | Angeli     |





<sup>3</sup>  
 Nota di ritratti che sono in Casa Valori

Leone Viduino  
 Cesare Orsini  
 Sig. Bolognini  
 Sig. Peron  
 Sig. Cortinari  
 Sig. Castrano  
 Mons. Fani Diavolo  
 Mons. Lodovico Accuselli  
 Mons. Sig. della Casa  
 Mons. Cornelio Russo  
 Mons. Sig. Medici  
 Mons. Antonio Antonini  
 Mons. Carl' Antonio del Pozzo  
 Mons. Antonio Alonzi  
 Mons. Arcangelo Piccolomini  
 Mons. Maffio Penoso  
 Mons. Geronimo Maselli  
 Mons. Niccolò Torabaroni  
 Sig. Antonio Ammirato il Vecchio  
 Mons. Moreto  
 Fulvio Orsini  
 Pido Pido, o Pido Pido

Lorenzo Petrucci  
 Lucrezio Mazzoni  
 Lodovico Pandolfo  
 Sig. Vini Perelli  
 Pietro Longhi  
 M. Antonio Senova  
 Mar. Colonna  
 Torquato Tasso  
 Galileo Galilei  
 Giuliano Mercuriale  
 Francesco Perini  
 Giuliano Pagnoni  
 Mons. Buonamici  
 Celio Torelli  
 Fani Piccolomini  
 Sig. Paolo Guarnini  
 Vincenzo Strozzi  
 Fabio Albergati  
 Apollonio Piccolini  
 Sig. Paolo del Rosso  
 Sig. Fani Pericciolo Francesco  
 Sig. Lucrezio Mazzoni  
 Marzio Fiumi  
 Bartolo  
 Platone  
 Accursio  
 Sig. Devenio







Terzo d'armo

Tiberis  
 Arians  
 Penarians  
 Vitellio  
 Arians  
 Geta  
 V. Glanatore  
 Apollo ed il Turcasso e  
 Diana  
 Donato  
 Aristotile e  
 Solona e Diabro uilius  
 Tori antich.  
 Tra Verere  
 P. Minerva  
 V. Gacco e  
 V. O. Latro  
 V. Dautice  
 V. statua grande Antica in labie d'Conse  
 Rom.  
 V. Termine  
 V. colonna d' Termini Consc. pletette deui  
 siuedors intagliate  
 + tre conigli di Termini d'ini <sup>moder.</sup>  
 Più figure piccole e bati uilius di Donato  
 Vendere da Settignano. Caus. Bandrieli. Ben  
 uenato. Caus. Bart. Ammannati. Caus. Gio.  
 Bologna. Caus. Caribolo. Vinc. & Rom. Bac.  
 Lorenzi. Valeri. Caus. da Vinci

E più teste su sciplice di Termini antich' e  
 tratti moderni



ms. l.

Quasi grandi o piccoli e disegni d' mano d'  
 Cinabue Giotto Masaccio da. Gio. Simone  
 Pierri del vago Sandro Botticelli  
 Leonardo da Vinci fra Bart. del pino  
 Don. Fulvio Graciano bigio fra Bart.  
 Di la Marco Jacopo da Pontormo  
 Titiano da Udor. And. V. Sarto. Grand.  
 V. Salviati Jacopo del Conca Gio. Ant. Sol.  
 Dani. Mederici da Siena Ridolfo del  
 Giulio da Carli. Caus. Bandrieli. Don. Guis.  
 Florio Caus. Giorgio Vasari. Agnolo. Bron.  
 Viri. Aless. Alori. Santi. D. Tito Jacopo  
 Bigozzi







Appendix - Giovanni Stradano's *Ijdelheid ontwapent bescheidenheid* en de vergelijking met *Venus en Amor*-schilderingen van contemporaine meesters.



Giovanni Stradano, *Vanitas (ijdelheid) ontwapent Modesta (bescheidenheid)*, 1569, olieverf op paneel, 139x103 cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=8158](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8158)



Agnolo Bronzino, *Allegorie met Venus en Cupido*, ca. 1545, olieverf op paneel, 146.1x116.2 cm, The National Gallery, Londen. Foto: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bronzino-an-allegory-with-venus-and-cupid>



Pontormo (naar ontwerp van Michelangelo), *Venus en Amor*, ca. 1533, olieverf op paneel, 128x194 cm , Galleria dell'Accademia, Florence.

Foto: [https://it.wikipedia.org/wiki/Venere\\_e\\_Amore#/media/File:Pontormo,\\_venere\\_e\\_amore\\_da\\_michelangelo,\\_1533\\_ca.\\_01.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Venere_e_Amore#/media/File:Pontormo,_venere_e_amore_da_michelangelo,_1533_ca._01.jpg)



Agnolo Bronzino, *Amor Venus en Satyr*, ca. 1553-1555, olieverf op paneel, 135x231 cm, Galleria Colonna, Rome.

Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino\\_Venus,\\_Cupido\\_and\\_Satyr.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bronzino_Venus,_Cupido_and_Satyr.jpg)



Alessandro Allori, *Venus en Amor*, na 1570, olieverf op paneel, 150x240 cm, Musee Fabre, Montpellier. Foto:

[http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE\\_D\\_OEUVRES](http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES)

# Bibliografie

## Primair

Brief Piero Angeli (15 februari 1594) in: *Prose fiorentine raccolte dallo Smarrito* [pseud.] *accademico della Crusca*, vol. 3. dl. 4, Florence 1743, p. 251.

Baldinucci, Filippo (1625-1696), *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, Florence 1681-1728.

Bocchi, Francesco (1548-1616), *Le bellezze della città di Fiorenza dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi i più notabili artifizii e più preziosi si contengono*, Florence 1591.

Bocchi, Francesco, *Elogiorum quibus viri clarissimi nati Florentiæ decorantur. Liber secundum*, Florence 1607.

Borghini, Raffaello (1537-1588), *Il Riposo di Raffaello Borghini, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione*, Florence 1584.

Brief Marcantonio Dovizi (28 april 1592) in: Bottari, Giovanni, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Rome 1766.

Valori, Filippo, *Termini di mezzo rilievo e d'intera dottrina tra gl'archi di Casa Valori in Firenze col sommario della vita d'alcuni, compendio dell'opere de gl'altri, e indizio di tutti gl'aggiunti nel discorso dell'eccellenza degli scrittori e nobiltà de gli studi fiorentini*, Firenze, Appresso Cristofano Marescotti, 1604.

## Archiefbronnen

Biblioteca Nazionale Firenze, *Rinuccini 27, cass. 1-3* :

- Fabio Albergati, cass. 1 (3 februari 1605) 0067r ; (7 oktober 1605) 0071r ; (12 december 1605) 0076r.
- Piero Angeli, cass. 1 (23 februari 1593) 0020v.
- Alessandro Bolognetti, cass. 1 (6 februari 1588) 0152r.
- Virgilio Cepari, cass. 1 (4 februari 1606) 0222r.
- Marcantonio Dovizi, cass. 1 (6, 21, 27 april 1590) 0315r, 0317r, 0318r ; (10 september 1598) 0352r.
- Raffaello Fantoni, cass. 1 (11 november 1584) 0360r, 0361r.
- Vincenzo Gerio, cass. 1 (21 oktober 1591) 0379r.
- Giovanni Ambrogio Mazzanti, cass. 2 (3 september 1604) 0091rv.
- Paolo Morigia, cass. 2 (24 mei 1588) 0084r ; (31 januari 1589) 0085r ; (13 december 1589) 0087r.
- Fulvio Orsini, cass. 2 (4 juli 1587) 0097r-0098r ; (september 1589) 0099r ; (augustus 1587) 0101r.
- Girolamo Papponi, cass. 2 (4 april 1592) 0132r.
- Giovanni Vincenzo Pinelli, cass. 2 (18 november 1592) 0190r ; (2 juli 1593) 0193r ; (1 december 1596) 0195r ; (januari 1601) 0196r.
- Roberto Titi da Bologna, cass. 3 (22 januari 1604) 0188r-0189r.
- Baccio Valori, cass. 3 (17 december 1605) niet genummerd.
- Il Vescovo da Cortona (Giovanni degli Alberti), cass. 3 (2 februari 1588) 0006r.

Biblioteca Nazionale Firenze, *Rinuccini 26* :

- 0003r
- 0133r

Biblioteca Nazionale Firenze, *Panciatichi 107* :

- 114rv : 'Nota di ritratti che sono in Casa Valori'

Archivio di Stato Firenze, *Panciatichi, Carte Valori* :

- Cass. 186, ins. 134: 'Proibizione di ms Baccio e di Filippo Valori d'alienare i mss. marmi, pitture e altre anticaglie 1604'

## Secundair

Bailey, Gauvin Alexander, 'Santi di Tito and the Florentine Academy, *Solomon Building the Temple* in the Capitolo of the Accademia del Disegno (1570-71)', *Apollo* CLV, nr. 480 (feb 2002), pp. 31-39.

Bambach, Carmen, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge 1999.

Bambach, Carmen, Janet Cox-Rearick, George R. Goldner (e.a.), *The Drawings of Bronzino*, tent.cat. New York (Metropolitan Museum of Art) 2010.

Barocchi, Paola en Giovanna Gaeta Bertelà (red.), *Da Cosimo I a Cosimo II, 1540-1621. Collezionismo Mediceo e storia artistica, tomo I*, Florence 2002.

Baroni Vannucci, A., *Jan van der Straet detto Giovanni Stradano; flandrus pictor et inventor*, Milaan 1997.

Bastogi, Nadia, *Andrea Boscoli*, Florence 2008.

Berner, Samuel, 'The Florentine patriciate and the transition from Republic to Principato, 1530-1609', *Studies in Medieval and Renaissance History*, vol. 9 (1971), pp. 3-15.

Bormand, Marc, Beatrice Paolozzi Strozzi, Nicholas Penny (red.), *Desiderio da Settignano: sculpeur de la Renaissance Florentine*, tent.cat. Parijs (Musée du Louvre), Florence (Museo Nazionale del Bargello), Washington (National Gallery of Art), Milaan 2006.

Botke, Klazina Dieuwke, '*La Gloria della Famiglia Salviati: het kunstmecenaat van de Salviati in Florence tijdens de heerschappij van de Medici*', Groningen 2017.

Brooks, Julian, 'Santi di Tito's studio: the contents of his house and workshop in 1603', *The Burlington Magazine*, vol. 144, nr. 1190 (mei 2002) pp. 279-288.

Burke, Jill, *Changing patrons: social identity and the visual arts in Renaissance Florence*, Pennsylvania State University 2004.

Carter, Tim, 'Music and patronage in late sixteenth century Florence. The case of Jacopo Corsi (1561-1602)', *I Tatti Studies: Essays in the Renaissance*, vol. 1 (1985) Florence, pp. 57-104.

Casini, Tommaso, *Ritratti parlanti, collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Florence 2004.

Cecchi, Emilio, *Afterword in the "Diario" of Pontormo*, Abscondita, Milaan 2005.

Ciatti, Marco, *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il ritratto di Baccio Valori: restauro e ricerche*, Florence 2014.

Cochrane, Eric, *Florence in the Forgotten Centuries, 1527-1800*, Chicago 1973.

Conticelli, Valentina, *Guardaroba di cose rare e preziose: lo Studioli di Francesco I de' Medici*, Lugano 2007.

Darr, Alan P., 'Donatello, Desiderio, and Geri Settignano, and Sculpture in *pietra serena* for a Boni palace and elsewhere in Florence: a Reassessment', in: Joseph Connors, Alessandro Nova, Beatrice Strozzi (e.a.), *Desiderio da Settignano*, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck Institute en Villa I Tatti, Florence 2011, pp. 225-228.

Ellis, Lloyd H., *Raffaello Borghini's Il Riposo*, Toronto 2008.

Giovannetti, Alessandra, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Florence 1995.

Goudriaan, Elisa, 'The cultural importance of Florentine patricians. Cultural exchange, brokerage networks, and social representation in early modern Florence and Rome', dissertatie (Universiteit Leiden) 2015.

Gregori, M. en M. Visonà (red.), *Fasto privato. La decorazione murale in palazzi e ville di famiglie fiorentine*, Florence 2012.

Hessler, Christiane, 'The man on slate: Sebastiano del Piombo's portrait of Baccio Valori and Valori the Younger's speech in Borghini's "Il Riposo"', *Source: Notes in the History of Art*, vol. 25, nr. 2 (2006), pp. 18-22.

Jurdjevic, Mark, *Guardians of Republicanism, the Valori Family in the Florentine Renaissance*, New York 2008.

Kovesi, C. en L. Polizzotto, *Memorie di Casa Valori*, Florence 2006.

Lecchini Giovannoni, Simona en Marco Collareta (red.), *Disegni di Santi di Tito (1536-1603)*, Florence 1985.

Lecchini Giovannoni, Simona, Franca Falletti en Jonathan Katz Nelson (red.), *Venere e amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, tent.cat. Florence (Galleria dell'Accademia) 2002.

Martin, Thomas, 'Giovanni Caccini's bust of Baccio Valori', *The Burlington Magazine*, vol. 144 (2002), pp. 724-734.

Monbeig-Goguel, Catherine (red.), *Francesco Salviati (1510-1563): ou la bella maniera*, tent.cat. Rome (Villa Medici), Parijs (Louvre) 1998.

Paliaga, Franco, 'Le collezione e il mercato dei dipinti a Pisa nel Seicento'. Geraadpleegd op 16-09-2018: <http://municipalia.sns.it/assets/files/contributi/interventopaliaga.pdf>

Pegazzano, Donatella, 'I "visacci" di Borgo degli Albizzi: uomini illustri e virtù umanistiche nella Firenze del tardo Cinquecento', In: *Paragone. Arte*, vol. 43 (1992), pp. 51-71.

Pegazzano, Donatella, *Committenza e collezionismo nel Cinquecento. La famiglia Corsi a Firenze tra musica e scultura*, Florence 2010.

Pegazzano, 'I collezionisti fiorentini e il modello principesco', in: Natali, Nova, Rossi (ed), *La tribuna del principe*, Florence 2014, pp. 47-151.

Privitera, Marta, *Girolamo Macchietti. Un pittore dello Studiolo di Francesco I (Firenze 1535-1592)*, Milaan 1996.

Procacci, Ugo, 'L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771', *Rivista d'arte*, Florence 1932, pp. 141-232.

Scorza, Rick, 'Vincenzo Borghini's Collection of Paintings, Drawings and Wax Models: New Evidence from Manuscript Sources', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 66 (2003), pp. 33-46.

Smalzi, Daniela, *Palazzo dei Visacci: XV-XX secolo*, Florence 2012.

Van Veen, Henk Th., *Cosimo I de' Medici. Vorst en republikein. Een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)*, Amsterdam 1998.

Van Veen, Henk Th., 'Princes and patriotism: the self-representation of Florentine patricians in the late renaissance', in: Gosman, MacDonald en Vanderjagt (ed.), *Princes and princely culture 1450-1650*, Leiden 2005, pp. 63-78.

Van Veen, Henk Th., 'Cosimo Bartoli's Capriccio The life of man and the façade of Palazzo Almeni', in: Fiore en Lamberini (ed.), *Cosimo Bartoli (1503-1572), Atti del convegno internazionale a Mantova*, Florence 2011, pp. 379-414.

Williams, Robert, 'The facade of the Palazzo dei Visacci', In: *I Tatti studies*, 5 (1993), pp. 209-244



## **Websites (Geraadpleegd op 16-09-2018)**

Gemäldegalerie Berlijn: [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=0](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=0)

Patrician Patronage Project: <http://www.rug.nl/let/organization/bestuur-afdelingen-en-medewerkers/afdelingen/afdeling-kunstgeschiedenis/research/patronage-project>

Sotheby's: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-evening-sale-n09460/lot.12.html>

Victoria and Albert Museum: <http://collections.vam.ac.uk/item/O96302/virgin-and-child-relief-desiderio-da-settignano/>

## **Verantwoording afbeeldingen (Websites geraadpleegd op 15 december 2018)**

Afbeelding 1. Giovanni Caccini, *buste van Baccio Valori*, 1590, marmer, 84 cm hoog, privécollectie. Foto: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Baccio\\_Valori\\_-\\_Caccini.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Baccio_Valori_-_Caccini.jpg)

Afbeelding 2. Desiderio da Settignano, *Madonna met kind; Panciatichi Madonna*, ca. 1460, marmer, 68x53x4 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Foto: <https://www.pinterest.com/pin/362328732516435615/>

Afbeelding 3. Desiderio da Settignano, *Julius Caesar*, ca. 1460, marmeren reliëf, 42x29x11.5cm, Musée du Louvre, Parijs. Foto: [https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/da-settignano-desiderio\\_profil-d-homme-laure-dit-autrefois-jules-cesar\\_marbre\\_relief-sculpture](https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/da-settignano-desiderio_profil-d-homme-laure-dit-autrefois-jules-cesar_marbre_relief-sculpture)

Afbeelding 4. Desiderio da Settignano, *Jonge vrouw; Dame Ford/Valori*, ca. 1453-1455, *pietra serena* met verfsporen, 66.4x49.2x14.9 cm, Institute of Arts, Detroit. Foto: [https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/48.152\\_o2.jpg](https://www.dia.org/sites/default/files/tms-collections-objects/48.152_o2.jpg)

Afbeelding 5. Botticelli en atelier, *Madonna met kind, Johannes de Doper en een engel*, ca. 1490-1500, tempera op paneel, *tondo*, 83.3 cm in diameter, locatie onbekend. Foto: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/master-paintings-evening-sale-n09460/lot.12.html>

Afbeelding 6. Masaccio, (voorkant) *Kraambed van een voorname Florentijnse vrouw*; (achterkant) *geknielde jongen*, ca. 1420, tempera op paneel, *tondo*, 66 cm in diameter, Staatliche Museen te Berlijn, Gemäldegalerie. Foto: Jörg P. Anders; aangevraagd bij het museum.

Afbeelding 7. Alessandro Allori, *Venus en Amor*, na 1570, olieverf op paneel, 150x240 cm, Musée Fabre, Montpellier. Foto: [http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE\\_D\\_OEUVRES](http://museefabre.montpellier3m.fr/RESSOURCES/RECHERCHE_D_OEUVRES)

Afbeelding 8. Girolamo Macchietti, *Medea verjongt Aeson*, 1570-1571, olieverf op paneel, 84x121 cm, Palazzo Vecchio, Florence. Foto: [http://museiciviciorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo\\_francesco\\_i.htm](http://museiciviciorentini.comune.fi.it/palazzovecchio/visitamuseo/studiolo_francesco_i.htm)

Afbeelding 9. Santi di Tito, *Salomon bouwt de tempel*, 1571-1573, fresco, kapel van de San Luca, Santissima Annunziata, Florence. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Building\\_of\\_the\\_Temple\\_of\\_Salomon\\_by\\_Santi\\_di\\_Tito#/media/File:Santi\\_di\\_Tito,\\_Fabbrica\\_del\\_Tempio\\_di\\_Salomone,\\_1570-71,\\_01.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Building_of_the_Temple_of_Salomon_by_Santi_di_Tito#/media/File:Santi_di_Tito,_Fabbrica_del_Tempio_di_Salomone,_1570-71,_01.jpg)

Afbeelding 10. Francesco Salviati, *Portret van een Florentijnse nobelman*, 1546-1548, olieverf op paneel, 101.6x81.3 cm, Saint Louis Art Museum. Foto aangevraagd bij het museum.

Afbeelding 11. Andrea Boscoli, *De triomf van Mordechai*, 1599?, olieverf op doek, 137.2x195.6 cm, locatie onbekend. Foto:

[http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo\\_scheda=OA&id=37359&titolo=Boscoli%20Andrea,%20Trionfo%20di%20Mardocheo&locale=en&decorator=layout\\_resp&apply=true](http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda.v2.jsp?tipo_scheda=OA&id=37359&titolo=Boscoli%20Andrea,%20Trionfo%20di%20Mardocheo&locale=en&decorator=layout_resp&apply=true)

Afbeelding 12. Andrea Boscoli, *Esther voor Ahasverus*, pen, inkt, was en krijt op papier, 367x261 mm, National Galleries Scotland, Edinburgh. Foto: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/13407/esther-ahasuerus>