

Inhoudsopgave

Inleiding	1
Hoofdstuk 1: De grote zaal onder de republiek	5
Het paleis en het bestuur	6
De 'Florentijnse mentaliteit'	9
De zaal: het politieke hart van Florence	12
De decoratie in het paleis	16
De decoratie van de grote zaal	19
De plafonddecoratie	21
De muurdecoratie	22
De locatie van de fresco's	30
Conclusie Salone dei' Cinquecento onder de republiek	33
Hoofdstuk 2: De grote zaal onder Cosimo I	34
Cosimo's projecten	39
De zaal: het nieuwe politieke hart van Florence	42
De plafonddecoratie en de muurdecoratie	48
De originele plannen	57
Het Augustus-element	59
Hoofdstuk 3: Het debat	61
Conclusie	91
Afbeeldingenlijst	97
Afbeeldingen	101
Bijlagen	143
Literatuurlijst	152

Inleiding

'L'arte non è mai finito, solo abbandonato.'

Leonardo Da Vinci

Dit citaat van Leonardo Da Vinci van meer dan 5 eeuwen geleden lijkt nu meer van toepassing dan ooit. Momenteel wordt er namelijk onderzoek gedaan naar een verloren gewaand fresco van Leonardo da Vinci in de grote zaal van het Palazzo Vecchio in Florence.¹ Professor Maurizio Seracini van de universiteit van San Diego heeft ondertussen toestemming gekregen van burgemeester Matteo Renzi om met behulp van een neutronenkanon aan te tonen dat er achter de zestiende eeuwse fresco's van Giorgio Vasari, een muur is met Leonardo's beroemde *Slag bij Anghiari*. Seracini onderzoekt dit al sinds de jaren zeventig, samen met onder andere H. Travers Newton en John R. Spencer. De aanleiding voor dit vermoeden vormden enkele opvallende woorden op het fresco van Vasari. In een van de kleine groene vaandels staat in witte letters 'CERCA TROVA', wat zoveel betekent als zoekt en gij zult vinden. (afb.1) Verwees Vasari hiermee bewust naar Leonardo's fresco's en hebben we hier te maken met een echte Da Vinci code? Het is volgens Spencer, Newton en Seracini namelijk erg onwaarschijnlijk dat iemand als Giorgio Vasari geen rekening zou hebben gehouden met de werken van een meester zo groot als Leonardo. Laat staan dat hij deze verwoest zou hebben.² Die mening is mij ook toegedaan maar het is natuurlijk maar de vraag hoeveel er dan nog overgebleven is.

Leonardo da Vinci werd in 1503 door het stadsbestuur van Florence gevraagd om een wand te beschilderen met de *Slag bij Anghiari*, een beroemde overwinning van de stad op Milaan in 1440. Maar Leonardo, één van de grootste kunstenaars van zijn tijd, kreeg het niet voor elkaar. Er werden cartons en stellages gemaakt en

¹ <http://www.youtube.com/watch?v=-jgiyRZTfgg>; Philip Sherwell, 'More pictures. The missing wonders of the world' *Daily Telegraph* 23 februari 2008; Paul Valkenet, 'Meesterwerk achter de muur' *Trouw* 15 mei 2007; Melinda Henneberger, 'The Leonardo cover-up', *New York Times* 12 April 2002 New York Times.

² H. Travers Newton en John R. Spencer, 'On the location of Leonardo's *Battle of Anghiari*', *The Art Bulletin* 64 (Maart 1982) 51. Want Vasari had ook al eerder moeite had gedaan om kunstwerken uit het verleden te bewaren zoals bij de fresco's van Domenico Veneziano in de Santa Croce en de fresco's van Masaccio in de Santa Maria Novella.

Leonardo begon aan het fresco. Maar hij gebruikte daarvoor een experimentele techniek op basis van olieverf. Dit ging mis, de was begon te druppen en bij een poging om het geheel sneller te laten drogen, begon het hele fresco te druppen. Leonardo liet het project voor wat het was en keek niet meer terug: non era mai finito, solo abbandonato.

Deze interessante ontwikkelingen geven aan dat de decoraties in de grote zaal van het Palazzo Vecchio, ook wel de Salone dei Cinquecento of Sala Grande geheten, nog steeds tot de verbeelding spreken. (afb.2) Mijn persoonlijke ervaring bevestigt dit. Ik kreeg namelijk de geweldige kans om stage te lopen in dit paleis. Zo ben ik ook op het onderwerp gekomen voor deze scriptie: de imposante decoraties van de grote zaal van het Palazzo Vecchio. De huidige decoraties zijn zoals eerder aangegeven niet de originele decoraties van Leonardo. Wat er nu te zien is zijn fresco's en schilderijen van Giorgio Vasari en zijn atelier in opdracht van Cosimo I de' Medici, de eerste groothertog van Toscane. Ze zijn uitgevoerd in de tweede helft van de zestiende eeuw. In deze scriptie wil ik onderzoeken hoe de macht verbeeld werd onder beide regimes en of er een mogelijk verband is tussen de twee soorten decoratieprogramma's die de zaal heeft gehad? (en dus of de eventuele verwijzing van Vasari een wel heel letterlijke bevestiging is van dit verband). Dat wil zeggen de decoraties die aangebracht zijn in opdracht van de Florentijnse republiek tussen 1494 en 1512 waarvan de bekendste de niet afgemaakte fresco's van Leonardo da Vinci en Michelangelo Buonarroti zijn en de decoraties die in opdracht van de hertog, Cosimo I, zijn gemaakt. De overkoepelende vraag is dus of er in het geval van de grote zaal van het Palazzo Vecchio gebruik gemaakt is van een specifieke 'republikeinse' en een specifieke 'monarchale' beeldtaal?

Het Palazzo Vecchio en vooral de grote zaal is één van de beste voorbeelden om een dergelijke vraag te onderzoeken daar het sinds de bouw, het stadhuis van Florence is geweest en het stadsbestuur zetelde in de grote zaal. (afb.3) Zoals Joost Keizer het zo mooi zegt: 'The Sala stood as one giant of political meaning.'³ De bouw begon in 1299 onder leiding van de architect Arnolfo di Cambio, tevens architect van de dom en de stadsmuren. In het paleis zetelde het Florentijnse stadsbestuur, de zogenaamde *Signoria* die bestond uit de *Priori* (de hoofden van de gilden) en de *Gonfaloniere della Giustizia* met hun gevolg en bewaking. Het paleis heette dan ook

³ Joost Pieter Keizer, *History, origins, recovery: Michelangelo and the politics of art*, Diss. Universiteit Leiden (Leiden 2008) 218.

achtereenvolgens 'Il Palazzo del Popolo', 'Il Palazzo della Signoria' en nu 'Il Palazzo Vecchio' omdat de de'Medicifamilie later verhuisde naar het Palazzo Pitti en dit paleis vanaf toen het oude paleis werd genoemd. De grootte van het paleis had niet alleen praktisch nut (voor de huisvesting en de defensieve functie) maar ook een symbolische functie. Hiermee lieten de Florentijnen zien hoe trots zij op hun stad waren en dat zij blaakten van zelfvertrouwen.

Later volgden enkele belangrijke uitbreidingen zoals die in opdracht van Gualtierri di Brienne, ook wel de hertog van Athene genoemd, die de tijdelijke Signore van de stad was. Aanvankelijk was hij aangesteld als een soort bemiddelaar tussen de Guelfen en de Ghibelijnen en om de vrede te herstellen maar zodra hij aan de macht kwam stuurde hij de *Priori* weg en nam zijn intrek in het paleis. Hij liet het vervolgens versterken om zijn vijanden buiten te houden. De Florentijnen verjoegen hem en hij werd veroordeeld tot de doodstraf. (afb.4) Na zijn dood nam de *Signoria* wederom zijn intrek in het paleis. Door de immer groeiende administratie en bureaucratie moest het paleis worden uitgebreid. Dit gebeurde gedurende de hele vijftiende eeuw. Rubinstein zegt in zijn monografie het volgende over het paleis: 'Political events and institutional changes in Florence thus help explain the architectural evolution of the palace, and this evolution in its turn provides evidence for political and institutional history. The same applies to the decoration of the palace, much of it's iconography reflects dominant trends in contemporary political thought.'⁴ En dit wil ik dus onderzoeken in deze scriptie.

Ondertussen was er één rijke familie enorm machtig geworden in de stad, de familie de'Medici, *de facto* regeerden zij als heersers van de stad. Na het noodlottige bestuur van Piero de'Medici, nam het volk van Florence het paleis terug en werd de republiek hersteld.

In de volgende hoofdstukken zal uitvoerig worden besproken hoe achtereenvolgens het bestuur van Florence er uit zag in een republikeinse en monarchale vorm en hoe zij gebruik maakten van de grote zaal. Vervolgens wordt er gekeken naar de uitdrukking van deze bestuursvormen, er daarbij van uitgaande dat deze tot uitdrukking kwamen in opdrachten voor kunstwerken. In dit geval in de decoratieprogramma's van de belangrijkste zaal van het Palazzo Vecchio. De vraag is dus hoe deze bestuursvormen weerspiegeld werden in de zaal zelf. Wie waren

⁴ Nicolai Rubinstein, *The Palazzo Vecchio 1298-1532. Government, architecture and imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic* (Oxford 1995) 2.

precies de opdrachtgevers en hoe wilden zij zich tonen aan het publiek? En daarbij is het ook de vraag of er adviseurs betrokken waren.

Om een vergelijking te maken tussen deze twee soorten beeldtaal is de essentiële vraag natuurlijk: in hoe verre verschiden zijn van elkaar? Hierover zijn in de uitgebreide historiografie over het Palazzo Vecchio en de Salone dei Cinquecento zeer uiteenlopende meningen te vinden. Aan de ene kant van het spectrum bevindt zich de Groningse professor Henk van Veen, die de mening toegedaan is dat er juist grote overeenkomsten zijn en hij spreekt dan ook van een grote continuïteit. Hij staat vrij alleen met zijn, toch goed beargumenteerde, mening. Aan de andere kant van het debat staan diverse auteurs waaronder Kurt Forster, Mary Hollingsworth, Loren Partridge e.a. In mijn scriptie zal ik de diverse meningen bespreken en deze kritisch analyseren om zo zelf een weloverwogen conclusie te trekken. Er is al zeer veel over het onderwerp geschreven, maar naar mijn idee ontbreekt een gestructureerde beschouwing, expliciet toegespitst op de Salone dei Cinquecento tijdens beide regimes nog, vandaar dat ik dit graag wil onderzoeken.⁵

⁵ Naar mijn weten is er één artikel wat zich echt volledig richt op de veronderstelde continuïteit in de decoratie van het Palazzo Vecchio, namelijk Sarah Blake McHam, 'Structuring communal history through repeated metaphors of rule' in: Roger J. Crum en John T. Paoletti ed., *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008)104-137. Echter, daarin besteedt zij nauwelijks aandacht aan de geschilderde decoratie van de Sala Grande maar zij richt zich veel meer op de beeldhouwkunst, in dit geval de *Udienza* van Baccio Bandinelli en de geplande fontein van Ammanati. Tevens wijdt zij veel aandacht aan de Sala dell'Udienza in dit verband.

Hoofdstuk 1: De grote zaal onder de republiek

Een onderzoek naar de grote zaal van het Palazzo Vecchio voor de komst van Cosimo I is niet eenvoudig omdat de zaal er nu niet meer zo uitziet als toen en we alleen reconstructies kunnen maken op basis van vrij schaarse documenten, terwijl er over de tijd van Cosimo I veel meer bekend is.⁶ Ook zijn er later in de negentiende eeuw nog veel dingen aan het paleis veranderd toen Florence tijdelijk de hoofdstad van de nieuwe Italiaanse staat was. Daarnaast is het onderzoek minder eenvoudig want het is in de republiek niet altijd even duidelijk wie degene was die opdracht gaf voor uitbreidingen of decoraties. Het paleis behoorde eigenlijk tot de gehele gemeenschap toe en degenen die erin woonden, de *Signoria*, zaten daar maar voor een beperkte periode van twee maanden.

De belangrijkste rol bij de bouw van het paleis werd vervuld door de zogenaamde *Operai del Palazzo*, dat was een commissie die ging over alle werken die er in en aan het paleis gedaan werden. Aanvankelijk zetelden zij voor één jaar en na 1487 voor een periode van vijf jaar. Deze commissie bestond uit vijf leden waar in de laat vijftiende eeuw Lorenzo Il Magnifico er ook een van was. Tot de komst van Piero Soderini werden opdrachten gegeven door de *Operai* of door de *Signoria*. Het wordt algemeen aangenomen dat tijdens de periode dat hij de *Gonfaloniere* was, hij de opdrachten aan kunstenaars gaf.

⁶ Voor deze scriptie is vooral gebruik gemaakt van Rubinstein, *The Palazzo Vecchio*. en Ettore Allegri en Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici* (Florence 1980). In mindere mate is er gebruik gemaakt van de oudere monografie van Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio* (Milaan 1929). Deze heeft een wat meer algemeen karakter. Hetzelfde geldt voor de monografie van Ugo Muccini, *Le Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio* (Florence 1992) en het meer recente Maria C. Salemi, *Palazzo Vecchio a Firenze* (Florence 2001).

Het paleis en het bestuur

Het republikeinse bestuur van Florence zetelde tot 1250 nog in het huidige Bargello. In 1282 werd dit bestuur hervormd en de belangrijkste onderdelen hiervan waren de Raad van de Comune en de Raad van het Volk. Zij vormden de wetgevende macht en daarnaast was er de *Signoria*, de uitvoerende macht. De eerste steen van het zogenaamde Palazzo del Popolo werd in 1299 gelegd, onder leiding van de architect Arnolfo di Cambio. Het paleis werd ongeveer gelijktijdig gebouwd met het Palazzo Pubblico in Siena, maar deze was wel later klaar. De façade oogt erg massief en defensief. Ze wilden dan ook dat het paleis niet alleen mooi was maar ook kracht uitstraalde: 'The building's commanding height, impressive scale and building materials, and symbolically significant location at the heart of the city atop the destroyed foundations of the consorteria of Ghibelline opponents of republican rule signaled its intended role as a potent emblem of the newly established republic.'⁷ Een bewijs daarvan is bijvoorbeeld ook de hoogte van de toren. De toegestane hoogte voor torens voor familiepaleizen was 50 *braccia*, wat ongeveer 30m. is. De toren van het Palazzo Vecchio is drie keer zo hoog.⁸ Dit moest dus het signaal uitzenden dat er in Florence geen enkele familie machtiger was dan het stadsbestuur en dat het republikeinse bestuur boven alles stond.

In 1302 namen de *Priori* en de *Gonfaloniere della Giustizia* hun intrek in het paleis. Zij zaten op de tweede verdieping. Op de eerste verdieping was een vergaderzaal voor de Raad van het Volk en de Raad van de Comune en de begane grond was ingericht voor militaire doeleinden. De Florentijnse republiek steunde op deze drie pijlers: de militaire, wetgevende en uitvoerende macht. Het belangrijkste orgaan, de *Signoria*, werd soms bijgestaan door een tijdelijke commissie die in het leven werd geroepen bij oorlogen, genaamd de *Balia*. Daarnaast kwamen er steeds meer adviserende organen zoals de twaalf *Buonumini* (twee voor iedere van de zes wijken tot 1343, daarna werden dit er vier). Daarbij komen de negentien (vanaf 1343 zestien) *Gonfalonieri* van de militia's. Samen heetten die *Buonumini* en de *Gonfalonieres* de colleges. Ten slotte maakte de *Signoria* ook gebruik van gespecialiseerde commissies: *Consulte* of *Pratiche*, die vaak advies gaven over wetgeving en buitenlandse politiek. In de grote zaal op de eerste verdieping zetelden

⁷ McHam, 'Structuring communal history', 105.

⁸ Rubinstein, The Palazzo Vecchio, 10.

niet alleen de Raden van de Comune en De Raad van het Volk, maar daar zaten ook de kiescommissies die bepaalden wie in aanmerking kwam voor een publieke functie en tevens vond daar de trekking (*Tratta*) plaats van de daadwerkelijke posten.⁹

Gedurende de veertiende eeuw vonden er veel uitbreidingen en wijzigingen aan het paleis plaats. Nadat Gualtierre was weg gejaagd waren er verschillende hervormingen. Florence werd nu bijvoorbeeld ingedeeld in vier *Quartieri* in plaats van zes en er kwamen twee *Priori* per wijk, dus acht. Er was meer plaats nodig voor hun entourage en beveiliging en daarom moest het paleis uitgebreid worden. Daarnaast waren er belangrijke ontwikkelingen in de specialisatie en complexiteit van de uitvoerende macht. Sommige functies gingen nu naar nieuwe, quasipermanente magistraten dus ontstonden er steeds meer functies en ook deze moesten zetelen in het paleis (bijvoorbeeld de zogenaamde *Monte* die zich bezig hielden met de staatsschuld). Deze uitbreiding van het bestuursapparaat viel samen met de uitbreiding van de territoriale staat; achtereenvolgens veroverde Florence in 1406 Pisa, in 1411 Cortona en in 1421 Livorno. In de veertiende eeuw waren de belangrijkste bestuursorganen in het paleis dus de *Signoria*, de twee raden en de twee colleges en enkele andere, al dan niet tijdelijke, commissies. Later kwam de functie van de kanselier erbij, die vervuld is door beroemde mannen als Coluccio Salutati en Leonardo Bruni.

Ondertussen was er, ondanks het republikeinse bestuur, één familie machtiger geworden dan de rest en op den duur waren zij zelfs de *de facto* heersers van de stad geworden, dit was de de'Medicifamilie. In november 1494 kwam de familie ten val. Het ging al niet goed met hen, aangezien de toenmalige telg Piero veel vijanden had en de bank failliet was, maar de aanleiding vormde de Franse inval van Karel VIII in 1494. Piero gaf zich vrijwel meteen over en dat betekende dus ook dat Florentijns gebied werd weggegeven en dat Florence moest betalen aan de overheersers. Vervolgens werd Piero de stad uit gejaagd door de boze Florentijnen. Deze val van de de'Medici is uitvoerig beschreven.¹⁰

Tot dan bestond de Florentijnse bevolking uit twee groepen: belastingbetalers en niet-belastingbetalers. De eerste groep maakte de dienst uit in de stad maar alleen diegenen die bij de zeven grote gilden hoorden kwamen tot dan toe in

⁹ Ibidem, 20.

¹⁰ Zie bijvoorbeeld John M. Najemy, *A history of Florence, 1200-1575* (Oxford 2006). Eigentijdse bronnen: Francesco Guicciardini, *Storia d' Italia* (1561); Jacopo Nardi, *Istorie della città di Firenze* (1842).

aanmerking voor publieke functies. Dit zou veranderen toen Florence in de ban kwam van de Dominicaner monnik Girolamo Savonarola. Hij zag Florence als instrument voor religieuze en politieke veranderingen, als door God gekozen.¹¹ In dat zelfde jaar kwam er een nieuwe grondwet en daarbij werd een nieuwe grote raad opgericht. Dit was niet Savonarola's idee maar hij stimuleerde het wel.

Op 22 en 23 december werden de wetten voor de oprichting van de nieuwe Grote Raad goed gekeurd door het *Parlamento*. Alle inwoners van Florence die ouder waren dan 29 jaar, en tot drie generaties voorouders hadden die in aanmerking waren gekomen voor een publieke functie, en die geen schulden hadden aan de gemeenschap, konden lid zijn. Er werd toen verwacht dat dit er rond de 1500 zouden zijn (op de meer dan 100.000 inwoners die Florence toen had). Zij konden niet allemaal tegelijk in de zaal dus werd besloten om de raad in groepen van 500 te verdelen en om deze om de zes maanden van samenstelling te laten veranderen.¹² Omdat men dus slechts met een groep van 500 raadleden zetelde werd de zaal aanvankelijk de *Salone dei'500* genoemd.¹³ Maar dat bleken er meer dan 3000 te zijn. Tevens werd het *Parlamento* afgeschaft daar er in voorgaande jaren misbruik van was gemaakt door de de'Medici. Deze raad zou over de wetgeving gaan en de verkiezing van publieke functies. De groep mensen die ervoor in aanmerking kwam was groter dan ooit te voren en in die zin was de nieuwe grondwet ook revolutionair in de Europese geschiedenis van staatsbestuur.

In 1495 werd door de *Signoria* besloten om *Operai* aan te stellen om te werken aan de bouw van een nieuwe grote zaal, daar de nieuwe grote raad niet meer in de oude raadzaal paste.

¹¹ Donald Weinstein, 'The myth of Florence' in: Nicolai Rubinstein ed., *Florentine studies: politics and society in Renaissance Florence* (Londen 1968) 15-44.

¹² Nicolai Rubinstein, 'The beginnings of political thought in Florence', *The Journal of the Courtauld and Warburg Institute* 5 (1942) 176.

¹³ Gunther Thieme heeft het over de 'Rat der 500' in 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 (1960) 97.

De 'Florentijnse mentaliteit'

Volgens enkele van de standaardwerken over de Florentijnse Renaissance bestond er zoiets als een typische 'Florentijnse mentaliteit'. Het begon al met Burckhardt die vooral zag dat de Renaissance individualisme bracht.¹⁴ Auteurs als Hans Baron spitsten zich meer toe op Florence.¹⁵ Zijn term 'civic humanism' werd een standaardterm in de literatuur over de Florentijnse Renaissance, deze sloeg op het feit dat humanisten zich ook bezig hielden met politiek (o.a. Salutati met zijn *Vita Activa Politicia*). Ook zijn these was lange tijd niet uit de literatuur weg te slaan. De these volgt op het volgende moment in de Florentijnse geschiedenis: 'an unique moment unparalleled in history: one city republic face to face with one despotic monarchy'.¹⁶ Deze strijd slaat op de expansiedrift van Milaan tussen 1385 en 1402 waarbij ze ook Florence in wilden nemen. Baron betoogt dat dit moment essentieel was voor de ontwikkeling van de Florentijnse mentaliteit. De republiek had namelijk gewonnen van een despoot. Deze winst kwam weliswaar doordat de aanvoerder van de Milanezen, Giangaleazzo Visconti, in 1402 stierf, maar de republiek had gewonnen en volgens Baron had dit grote gevolgen voor het zelfbewustzijn van de Florentijnen, het gaf hun meer zelfvertrouwen en vertrouwen in de republiek als beste staatsvorm, tevens waren ze erg trots op hun zelfstandigheid. Dankzij de dreiging van buitenaf groeide het patriotisme en ging men op zoek naar 'civic sentiment'. Dit is terug te vinden in de eigentijdse literatuur.¹⁷

Een belangrijk element daarin was het zoeken naar de origine van deze uniciteit van de Florentijnse staat en zo ontstond het specifieke genre van de politieke geschiedschrijving. Dit wordt door Baron-navolger Denys Hay zelfs politieke propaganda op historiografische wijze genoemd.¹⁸ Dit was vrij uniek, daar de enige andere republiek op dat moment, Venetië, niet dit soort politieke geschiedschrijving produceerde, dit deden zij pas in de zestiende eeuw.

Het voorbeeld vonden de Florentijnen bij de Romeinse en Etruskische Republieken. Deze nieuwe blik op geschiedenis, als een middel om het heden te

14 Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Stuttgart 1960).

15 Hans Baron, *The crisis of the early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny* (Princeton 1966).

16 Baron, *The Crisis*, 50.

17 Benjamin G. Kohl en Ronald G. Witt,, *The earthly republic. Italian humanists on government and society* (New York 1978) voor Francesco Guicciardini; Niccolò Machiavelli, Coluccio Salutati; Leonardo Bruni etc.

18 Denys Hay, *Italy in the age of the Renaissance, 1380-1530* (Londen 1989) 177.

begrijpen en om er van te leren, was al ontstaan bij Petrarca maar kwam vooral naar voren in Leonadro Bruni's *Dialogi*, later zouden er nog veel meer schrijvers volgen. Door deze nieuwe visie ging men ook anders kijken naar de geschiedenis. Een van de punten die Bruni aanhield is de kwestie over Brutus. Dante had Brutus in de hel geplaatst omdat hij Caesar had vermoord.¹⁹ Salutati was deze mening eveneens toegedaan. Maar volgens Bruni en andere eigentijdse schrijvers, was Brutus juist een held daar hij een tiran had vermoord. In zijn *Laudatio Florentiae* uit 1403 heeft hij het over de ondergang van de Romeinse deugd die volgens hem gepaard ging met de ondergang van de Republikeinse vrijheid. En deze Republikeinse vrijheid had Florence nu doen herleven en alleen onder deze omstandigheden was er bloei mogelijk, in de literatuur, in de kunsten enz.

Dit was een nieuw soort visie want vóór de vijftiende eeuw was het ideaalbeeld wel degelijk één heerser met een verenigd rijk. Zoals wanneer Bruni meende dat Florence gesticht was door de Romeinen voordat hun vrijheid verwoest was en niet door Caesar zoals het in de middeleeuwse legende ging. Van die Romeinen hadden de Florentijnen de liefde voor vrijheid geërfd en zij waren dus de ware voorouders van de Florentijnse republiek. Naast de Romeinse Republiek werden ook andere voorbeelden aangehaald als de Etrusken en de stadstaat Athene. De Etrusken werden gezien als vrij volk en soms ook als voorouders van de Florentijnen. Tevens herontdekte men in de late veertiende eeuw Cicero die een groot voorstander van de republiek was en die meende dat de mens actief moest zijn in gemeenschap en staat, wat een groot voorbeeld was voor de civic humanists van de vroege Renaissance. Volgens Baron vormden de volgende elementen deze specifieke Florentijnse mentaliteit: de herwaardering van het Vulgaat, de evolutie van de historische visie, de evolutie van burgerlijke ('civic') vrijheid, de participatie in het politieke leven en de verdediging van de staat.

Ondertussen is Barons these genuanceerd maar naar mijn idee is er zeker een bepaald soort, unieke Florentijnse mentaliteit te benoemen. Het hoogtepunt van dit zelfbewustzijn is de combinatie van civic humanism en het idee dat uit vrijheid de grootste bloei en cultuur voortkomt. Vanaf 1410 was er een nieuwe retoriek onder leiding van Florentijnse humanisten ontstaan. Zij voerden een discussie over de republiek en de origine daarvan. Florence zag zich als beschermer van de vrijheid en

¹⁹ Dante Alighieri, La Divina Commedia. Inferno 34.

er was een unieke combinatie van politieke zelfstandigheid en republikeins zelfbestuur. En daar was men enorm trots op. Men ging daarbij zelfs zover als te zeggen dat deze eigenschappen in de schoonheid van de stad gereflecteerd werden.

De zaal: het politieke hart van Florence

De meest uitgebreide en tot op heden meest gebruikte beschrijving van de grote zaal in het Palazzo Vecchio onder de republiek is van Johannes Wilde uit 1944, 'The hall of the great council of Florence'. Hij heeft de meest complete en overtuigende reconstructie van de zaal gemaakt. Ook in andere monografieën als die van Ugo Muccini en Ettore Allegri/Alessandro Cecchi wordt hij als voorbeeld gebruikt. Als belangrijkste bron voor de reconstructie van de zaal heeft Wilde de *Vite* van Vasari gebruikt.²⁰ Maar dit is dus ook een reconstructie. Echter, Vasari kende genoeg mensen die de zaal wel gezien hadden, bijvoorbeeld Michelangelo en tevens werd hij er zelf werkzaam toen hij de architect van het paleis werd in de jaren zestig. Aanvankelijk noemde hij de oude zaal nog laag, donker, melancholisch en scheef.²¹ Dit zou hij later veranderen. Maar de originele staat van de zaal bestond niet lang en de decoraties zijn niet afgemaakt of zelfs helemaal niet uitgevoerd.

De oprichting van de zaal volgde op de novemberrevolutie van 1494 en was zowel een gevolg van de nieuwe grondwet als een monumentale expressie daarvan. De politieke ideeën van het nieuwe bestuur bepaalden hoe het gebouw er uit zag, zowel van binnen als van buiten: 'This is one of the rare cases where a clearly definable historical occurrence expressed itself immediately in a work of art or- to put the statement in reverse form- where the existence and significance of a work of art can be completely explained by reference to a political event.'²² Tot die tijd zetelde de raad nog in de oude Sala del Consiglio, de huidige Sala dei'Dugento.

In het voorjaar van 1495 werd het dringend tijd om de zaal te gaan bouwen. Op 11 mei besliste de *Signoria* dat binnen een week de toezichthouders en paleisofficieren aangesteld zouden worden. Vervolgens wezen de *Operai* op 23 mei Antonio da Sangallo aan als de architect en op 15 juli werden Monciatto en Simone del Pollaiuolo, ook wel Il Cronaca genoemd, aangewezen als bouwmeesters en Niccolò de'Popoleschi als toezichthouder. Er was grote haast bij de bouw van de zaal aangezien de vorige bijna letterlijk uit zijn voegen barstte door de komst van de nieuwe raad. De toevoeging werd gebouwd tegenover de oostelijke façade, Gualtierri

²⁰ Bijvoorbeeld de levens van Cronaca, Leonardo Da Vinci en Michelangelo Buonarotti in Vasari, Giorgio, *Opere di Giorgio Vasari* Gaetano Milanese ed., 9 delen (Florence 1878-1885).

²¹ Vasari-Milanese, *Opere di Giorgio Vasari* IV 451.

²² Johannes Wilde, 'The Hall of the Great Council in Florence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* (1994) 93.

had de muren er al gezet. Later neemt Baccio d'Agnolo Sangallo's taak over als *Capo maestro del palazzo* maar dan zijn de verbouwingen al grotendeels klaar en gaat het alleen nog maar om de inrichting. Op 18 juli 1495 werd de fundering gelegd. In oktober en november werden de muren opgericht en op 3 december begon Monciatto aan het dak. (Bijlage 1) Al op 25 februari werd de zaal geïnspecteerd door de raad. Hij was nog niet helemaal af, maar wel zo goed als en het was dus behoorlijk snel gegaan. Volgens Savonarola hadden God's engelen hiermee te maken. De vloer en het plafond moesten nog gedaan worden.

Op 12 februari wordt er voor het eerst iets vermeld over het plafond, dit was een houten cassetten plafond. Het centrale, decoratieve, stuk van het plafond was gemaakt door Clemente del Tasso. Daarop volgde tot de zomer van 1502 de inrichting van de zaal met in het midden de banken voor de raadsleden, de galerijen voor de magistraten, de tribune van de *Signoria* langs de oostwand en aan de westwand de kapel met de preekstoel.

De toevoeging werd gebouwd aan de achterkant van het paleis. Omdat men met de verbouwing en uitbreiding rekening moest houden met omstaande gebouwen en eventuele muren die ze van omstaande gebouwen gebruikten moest men zich schikken naar de vorm die de zaal daardoor kreeg. De plattegrond was dus onregelmatig en geen rechthoek maar een trapezoïde. Daarnaast lopen de lange zijden van de zaal niet helemaal parallel. Vasari's afmetingen van de zaal zijn als volgt: diepte van de zaal 38 el, lengte van de westmuur 90 el, de korte zijden wijken 8 el af van de rechthoek en de lengte van de oostmuur is dan 106 el. De hoogte van de zaal was 20 el daar hij schrijft dat hij 12 el toevoegde en de zaal dus later 32 el hoog werd. De Florentijnse el was 58,4 cm en dit zijn dus de afmetingen: diepte 22,19 m., lengte van de westmuur 52,56 m., lengte van de oostmuur 61,9 m., en de hoogte is 11,68 m.²³ Er is een schilderij van Vasari met daarop de oude Sala del Consiglio op het plafond van de nieuwe zaal. (afb 46) Hij zegt ook dat ze aanvankelijk van plan waren geweest om het plafond te vergulden maar dat, dat niet meer op tijd gelukt was. De zaal had twee deuren aan beide einden van de westmuur. Die aan het noordelijke einde kwam uit op een trap naar de begane grond van het oude paleis. De andere deur kwam uit op de straat bij de hofuin. In de zaal was een houten galerij tegen de wanden waar de magistraten zaten. In het midden

²³ Ibidem, 105.

van de oostmuur was een hogere loggia of tribune voor de *Signoria* en aan weerszijden waren twee deuren, een naar de Segreto en een naar de Speccio. Op de muur daartegenover (westmuur) was een altaar of kapel en een kansel. Dit altaar of de kapel was gewijd aan de Heilige Maagd.

Net zoals de Venetiaanse grondwet had gediend als model voor de nieuwe grondwet diende de Sala del Gran Consiglio (die in 1419 voltooid was) ook als voorbeeld voor de nieuwe raadzaal in Florence. (afb.5) Echter, de omstandigheden in Venetië waren heel anders. De Sala del Gran Consiglio was gebouwd als zelfstandig gebouw en het werd gebouwd in langzame fases. 'When finished it became the cause, model and nucleus for the rebuilding of the Venetian seat of government- a process which seems expressive of the idea that the great council was the cradle, and the council hall the symbol, of all the power in the state.'²⁴ Daarnaast moesten de Florentijnen werken met een al bestaande constructie. De bewondering voor het Venetiaanse model was zo groot dat niet alleen het uiterlijk en de proporties werden gekopieerd maar zelfs ook de afmetingen. De Sala del Maggior Consiglio is 24 m. diep, 54 m. lang en aanvankelijk 11,2 m. hoog. De entrees zijn echter wel anders gesitueerd bij de zalen. In Venetië kom je binnen aan de korte zijde zodat je bij binnenkomst meteen een blik hebt op het belangrijkste in de zaal: de Bancale di San Marco, oftewel de zetel van de *Doge* en de *Signoria*. Daarboven was Guariento's fresco en tegenwoordig het schilderij van Tintoretto. De muren hadden ook banken ertegen aan en daarboven waren schilderijen met onderwerpen uit de geschiedenis. In het midden waren eveneens banken voor de raadsleden, opgesteld in rijen. Door de andere situering van de entrees lijkt de zaal in Florence breder en dus groter daar je bij binnenkomst uitkijkt op de lange zijde. De nadruk lag op het centrum van de zaal, zo waren de banken ook gepositioneerd. 'Built for practical purposes and in its initial period left austere and bare, the character of the hall was in keeping with Savonarola's ideals.'²⁵

Op 26 april 1496, dat is 9 maanden na het begin van de bouw, kon de raad voor het eerst zetelen in de nieuwe zaal. Vanaf toen was de zaal permanent in gebruik. Savonarola preekte zijn eerste preek op 20 augustus 1496.

Savonarola werd geëxcommuniceerd in 1497 en gevangen genomen in het daarop volgende jaar. Uiteindelijk werd hij verbrand op het Piazza della Signoria. Het

²⁴ Ibidem, 114.

²⁵ Ibidem, 115.

bestuur van Florence werd weer hervormd, de functie van *Gonfaloniere della Giustizia* was tot dan toe een tijdelijke functie geweest van twee maanden, nu werd deze voor het leven. Het gebouw moest dan ook verbouwd worden voor de nieuwe *Gonfaloniere* en zijn gezin met hun hele gevolg. Dit was Piero Soderini. Men had hoge verwachtingen voor hem: hij zou de oorlog tegen Pisa moeten winnen, de financiële crisis moeten oplossen en een goede defensie op moeten bouwen tegen andere dreigingen. Soderini kwam uit een gegoede patriciërsfamilie en zijn broer Tommaso had een belangrijke rol gespeeld in het de'Mediciregime. Er waren drie belangrijke factoren die in zijn voordeel speelden voor zijn verkiezing: ten eerste had hij zich stil gehouden in de periode van Savonarola, ten tweede had hij veel ervaring en daardoor een goede reputatie als diplomaat en ten slotte had hij geen zonen. Vooral dat laatste zal voor de Florentijnen van belang geweest zijn met de de'Medicidynastie nog vers in het achterhoofd. Ook Soderini gebruikte de nieuwe retoriek van de Romeinse republiek, zoals Butters zegt over een gedicht wat aan hem opgedragen werd tijdens een banket: 'The poem relates how Jupiter had selected Florence and Soderini to bring back the golden age of justice to the World, and how all Florentines were united behind the Gonfaloniere. Soderini's speech promising civic harmony and justice is recorded. These were appropriate if well-worn themes. Brachiale's model is presumably Virgil's *Aeneid*, which identifies Italy's golden age with the reign of Augustus. Soderini, like Augustus, was to terminate civil strife. This was not a warning, however, that Soderini was intending to assume imperial powers.'²⁶

²⁶ H.C. Butters, *Governors and government in early sixteenth-century Florence 1502-1519* (New York 1985) 47.

De decoratie in het paleis

Voor de decoratie van een vorstelijk paleis zijn veel voor de handliggende mogelijkheden, zoals portretten van de vorst. Maar de republiek is een abstract begrip, en heeft, als het goed is, niet één heerser. De oplossing hiervoor vond men echter bijvoorbeeld wel in portretten van de consul of ambtenaren van de *Comune*. Een andere optie was de afbeelding van meer van de grote mannen uit de geschiedenis, zogenaamde *Uomini famosi*.²⁷ Ook waren de decoraties in raadhuisen vaak bedoeld als viering van de legitimiteit van het regime, diens soevereiniteit, territorium en de overwinning op diens vijanden. Een van de beroemdste voorbeelden van gedecoreerde stadhuizen is het Palazzo Pubblico in Siena met fresco's van onder andere Ambrogio Lorenzetti.²⁸

Van de veertiende eeuw zijn er geen muurdecoraties in het Palazzo Vecchio bekend en de documentatie is schaars.²⁹ Waarschijnlijk waren er voornamelijk religieuze kunstwerken aanwezig. In de tweede helft van de veertiende eeuw is er een verschuiving van religieuze naar seculiere decoratie, dat is bijvoorbeeld te zien bij een cyclus van *Uomini Famosi* die bekend is dankzij kopieën in manuscripten³⁰. Dit is het vroegste voorbeeld van de invloed van de *Studia humanitatis* in de decoratie van het paleis. Deze helden behoorden allemaal tot het Republikeinse tijdperk en dat maakte deze cyclus in Florence uniek met figuren als Brutus, Cato en Cicero.³¹ Hetzelfde zwaard wat een einde maakte aan de vrijheid maakte ook een einde aan het leven van Cicero. Brutus was als personificatie van de republikeinse vrijheid en verdrijver van tirannie zeer bekend in de eigentijdse literatuur. Maar in die decoratie kwamen vooral culturele connotaties voor in plaats van politieke wat blijkt uit de dichters die afgebeeld zijn, het ging hier dus vooral om literair patriottisme.

²⁷ Zie hierover o.a. Enrico Castelnuovo, 'Gesichter der Republik' in: Dario Gamboni en Georg Adolf Germann, *Zeichen der Freiheit: Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhundert* (Bern 1991) en vooral Thomas Fröschl, 'Selbstdarstellung und Staatssymbolik in den europäischen Republiken der frühen Neuzeit an Beispielen der Architektur and bildenden Kunst' in: H.G. Koenigsberg, *Republiken und republikanismus im Europa der Frühen Neuzeit* (München 1988).

²⁸ Zie hierover zie Quentin Skinner, 'Ambrogio Lorenzetti: The artist as a political philosopher', *Proceedings of the British Academy* 72 (1986) .

²⁹ Voor meer over de decoratie over het paleis voor de republiek van 1494 zie: Maria Monica Donato, 'Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra tre e quattrocento' in: Claudio Ciociola ed., *Visibile parlare: Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Napels 1997) 341-396.

³⁰ Maria Monica Donato, 'Gli eroi romani tra storia ed exemplum: I primi cicli umanistici di *Uomini Famosi*', in: Salvatore Settis ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Vol 2: I generi e temi ritrovati* (Turijn 1985) 97-152.

³¹ Rubinstein, *Palazzo Vecchio*, 53.

Daarnaast is er een vijftiende eeuws manuscript met een gedicht van Roberto de' Rossi waarin wordt gezegd dat er een Hercules zou afgebeeld zijn in de zaal van het Palazzo della Signoria. Hercules was een belangrijk en bekend motief in de Florentijnse kunst en symboliek, hij werd bijvoorbeeld afgebeeld op het zegel van de stad.³² Volgens Goro Dati, in zijn *Istoria di Firenze*, wordt de stad geassocieerd met Hercules omdat zij beiden alle tirannieke en slechte heersers versloegen.³³ Die vergelijking kwam dus veel voor in de eigentijdse retoriek en zal waarschijnlijk ook het idee zijn achter de figuur in het paleis. Donati lokaliseert het werk in de Sala dei Dugento. Later werden drie grote werken van Antonio Paollaiuolo met als thema Hercules overgebracht van het de' Medicipaleis naar diezelfde hal, dus het is goed mogelijk dat hiervoor het werk met dezelfde thematiek er hing of stond. Ten slotte kon deze Hercules ook gezien worden als een van de *Uomini Famosi*, evenals de David, waarvan de *Signoria* in 1416 een marmeren exemplaar bij Donatello bestelde.

Met deze opdrachten werd een nieuwe traditie in de figuratieve decoratie van het paleis ingezet. In 1476 kocht het stadsbestuur van Lorenzo en Giuliano de' Medici een houten *David* van Andrea Del Verrocchio. In 1495, na de val van de de' Medici, werd de bronzen *David* van Donatello naar het Palazzo Vecchio gebracht en deze reeks culmineert natuurlijk met Michelangelo's marmeren *David* die in 1504 voor het paleis werd geplaatst.³⁴ Er waren twee redenen waarom men toen nog voor sculptuur koos in plaats van muurdecoratie. Ten eerste was de hoeveelheid beschikbare muur beperkt en aangezien er steeds wijzigingen aan het paleis werden toegebracht was het ook niet praktisch. Bovendien was er een zeer grote productie van sculptuur in het vijftiende-eeuwse Florence dus er hoefden niet alleen maar nieuwe stukken besteld te worden, men kon ook oude werken aankopen en hergebruiken zoals uit bovenstaande voorbeelden blijkt. Er kwam pas muurdecoratie in het paleis in 1482 met Domenico Ghirlandaio's fresco's in de Sala dei Gigli. (afb 6) In de tussentijd bestelde de *Signoria* nog steeds religieuze schilderijen met meestal een Maria-thematiek. St. Bernardinus was de beschermheilige van het paleis en Maria speelde een belangrijke rol in zijn leven. Tevens ontstond het idee dat zij de beschermer van de stad was nadat in 1412 de kathedraal aan haar gewijd was. Ook was er decoratie met politieke connotaties. De fresco's van Ghirlandaio lagen in de

³² Leopold D. Ettlinger, 'Hercules Florentinus', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 16 (1972) 119-141.

³³ Rubinstein, *Palazzo Vecchio*, 53.

³⁴ Voor meer hierover zie o.a. Keizer, *History, origins and recovery*.

lijn van de voorgaande religieuze decoratie maar hadden ook een burgerlijke component: zo stond er een Florentijnse lelie bij en twee leeuwen (de zogenaamde *Marzocco*, het symbool van de stad). Een van hen heeft een vaandel van het volk, met het rode kruis op de witte achtergrond, vast. De andere heeft een vaandel met de rode lelie van de stad vast. Ook had Ghirlandaio bekende Romeinse consuls geschilderd, uit de tijd van de republiek dus. Concluderend hadden de decoraties in de Sala dei Gigli een boodschap van republikeins patriottisme.³⁵

Opvallend is dat er volgens Rubinstein ook de'Medici-ondertonen in de iconografie zitten; het gaat om Cosimo's ballingschap en die van Camillus en Lorenzo wordt vergeleken met Decius Mus en Scipio. Het belangrijkste thema is nog wel steeds burgerlijke deugd, maar daarbij worden Cosimo en vooral Lorenzo dan als voorbeelden daarvan gezien. Lorenzo werd in de jaren tachtig als tiran gezien dus het was erg belangrijk voor de republiek om hun republikeinse en burgerlijke historie te benadrukken. 'The history of the internal decoration of the palace during the last two decades of the Medici regime reflects some of the character and ambiguities of that regime.'³⁶

De schilder Filippo Lippi maakte een groot altaarstuk voor de oude raadzaal, de huidige Sala dei'Dugento.³⁷ (afb.7) Op dat altaarstuk stonden heiligen die belangrijk waren voor de stad Florence; Maria (op haar naamdag werd Gualtierri verjaagd in 1343), Johannes de Doper (de beschermheilige van de stad), St. Victor (patroonheilige van de Florentijnse overwinning op Pisa bij Cascina want deze vond plaats op zijn naamdag 29 juli in 1364), St. Zenobius en St. Bernardinus. Tot dan toe was de decoratie van het paleis dus vooral religieus met republikeinse en patriottistische ondertonen. In de grote zaal zou de nadruk veel meer op die laatste twee elementen gaan liggen wat een mogelijk gevolg was van de grote aandacht die uitging naar deze elementen in de eigentijdse literatuur.

³⁵ Voor meer over de oude, klassieke decoratie van het paleis zie: Nicolai Rubinstein, 'Classical themes in the decoration of the Palazzo Vecchio in Florence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 50 (1987) 29-43.

³⁶ Rubinstein, *Palazzo Vecchio*, 66

³⁷ Aanvankelijk was deze opdracht voor Leonardo da Vinci bedoeld in 1478 maar hij vertrok naar Milaan, zie hiervoor David Franklin n.klin, *David, Painting in Renaissance Florence* (New Haven 2001) 30 en Rubinstein, *The Palazzo Vecchio*, 59.

De decoratie van de grote zaal

Er werd pas aan de decoratie van de grote zaal begonnen in 1503, zeven jaar nadat de zaal voltooid was. De zaal was gebouwd in opdracht van Savonarola die er zeer waarschijnlijk geen overdadige decoratie wilde. De zaal had daardoor ook een beetje het effect van een kloosterzaal. Daarnaast kwam de *Signoria* zeer vaak bijeen in de zaal waardoor er waarschijnlijk ook geen tijd voor geweest was.

Na de dood van Savonarola werd de zaal wel gedecoreerd, dit was immers de traditie voor raadzaalen, als sinds de Oudheid. Daar waren het vaak strijdschènes die burgerlijke overwinningen vierden. Later werd de iconografie ingewikkelder met allegorieën en dergelijke toen de staat en de instituties uitgebreid werden. Uiteindelijk kreeg de decoratie van staatszalen een steeds meer absolutistisch karakter met de opkomst van het absolutisme in de vroeg moderne tijd. De decoraties in de grote zaal lagen in de lijn van de eerdere decoraties aan het paleis.

Op 9 oktober 1495 vroeg de *Signoria* aan de beheerders van de ingenomen de'Medici-bezittingen om zeven beelden voor in het Palazzo della Signoria of voor in de nieuwe zaal die toen gebouwd werd naast het paleis. Zoals eerder aangegeven namen ze deze kunstwerken van de de'Medici over: in 1476 kocht de *Signoria* de bronzen *David* van Verrocchio en in 1495 werd Donatello's bronzen *David* en *Judith & Holofernes* ingenomen, twee marmeren mannenbeelden en drie beelden van Hercules. Judith en David werden altijd gezien als religieuze en morele symbolen, nu kregen ze er een politiek betekenis bij. Enkele jaren later zou David de ultieme personificatie van de stad worden met de opdracht aan Michelangelo. Hercules had deze voorbeeldfunctie al (zie vorige paragraaf). Maar uiteindelijk kwamen de beelden niet in de grote zaal terecht. De *David* werd opgesteld in het Paleishof en de Judith op de *ringhiera* (soort galerij aan de buitenkant van het paleis). Uiteindelijk werd deze verplaatst naar de Loggia dei Lanzi toen de *David* van Michelangelo op de plek kwam. De Herculesbeelden gingen naar de oude raadzaal. Later werden ook alle bustes van marmer en brons uit het huis van Lorenzo naar het Palazzo Vecchio gebracht met de bedoeling om ze in de grote zaal te zetten. Het is niet bekend of ze daar ooit terecht gekomen zijn. Ten slotte werd op 14 juli bepaald dat alle Florentijnen die iets hadden meegenomen of gekocht hadden van de de'Medici dit aan de Operai van het paleis moesten geven Bij de beroemde prijsvraag waar de David van Michelangelo terecht moest komen op 25 januari 1504, meende de

goudsmid Michelangelo di Viviano, de vader van Baccio Bandinelli, dat de Loggia dei Lanzi geschikt zou zijn, maar als dat niet paste midden in de hal van de raad ook wel een geschikte plek zou zijn.

In mei 1498 werd de opdracht gegeven voor de decoratie voor de kapel of het altaar van de hal. Deze kapel was gebouwd door Antonio da Sangallo en Baccio d'Agnolo. De opdracht voor het altaarstuk ging naar Filippo Lippi die ook het altaarstuk voor de oude raadzaal had gemaakt, maar hij stierf vroegtijdig. Meer dan zes jaar na Lippi's dood kreeg Fra Bartholomeo de opdracht, maar ook hij maakte het altaarstuk niet helemaal af.³⁸ (afb.8) Het stadsbestuur viel voordat hij het af kon maken. Het was de bedoeling dat op dit altaarstuk dezelfde groep heiligen zou staan als op Lippi's eerdere altaarstuk staan, dus alle patroonheiligen van de stad en de heiligen op wier dagen Florence belangrijke overwinningen hadden geboekt. Deze dagen waren ook officiële feestdagen om de overwinning van republikeinse vrijheid op een tiran te vieren.

In 1502 werd er nog een ander werk voor de grote zaal besteld, een beeld van de Redder van Andrea Sansovino voor op de tribune van de *Signoria*. Deze was in 1499-1500 gebouwd door Baccio d'Agnolo, waarschijnlijk op de westmuur. Die Redderfiguur had ook een burgerlijke betekenis daar de dag van de revolutie, 9 november 1494, ook de dag van de Redder was. Ook bestond het idee dat Christus de nieuwe vorst van Florence was, uiteraard een idee van Savonarola. Daarom was het beeld geschikt om in het centrum van de zaal te staan. Het is onbekend of Sansovino het werk ooit afgemaakt heeft. In 1505 werd hij door paus Julius II naar Rome geroepen, evenals Michelangelo, die in een zelfde situatie in het paleis verwickeld was. Zowel het beeld als het altaarstuk werden dus niet in de zaal geplaatst.

In 1496 kwamen er twee marmeren plakaten met inscripties op de muur. De ene inscriptie was in het Italiaans, de andere in het Latijn: 'chi vuol fare parlamento vuol torre al popolo e' reggimento' en de Latijnse: 'che tal Consiglio era da Dio, e chi lo cerca guastare capiterà male.'³⁹

³⁸ Ondanks dat het altaarstuk niet af was, werd het wel gewaardeerd wat blijkt uit het feit dat het in de zaal geplaatst werd tijdens de korte terugkeer van het Republikeinse regime tussen 1527 en 1530. En daarna in 1540 door de hertog zelf wanneer het in de San Lorenzo wordt geplaatst in een grafkapel van de Medici: Sarah Blake McHam, 'Structuring communal history', 122.

³⁹ Rubinstein, *The Palazzo Vecchio*, 73.

De plafonddecoratie

Vasari noemde het oude plafond 'Comuni e semplici, non del tutto degno di quella sala', oftewel niets bijzonders en onwaardig voor deze zaal.⁴⁰ Maar aangezien er 23 lire of meer voor ieder van de 16 vierkante el werd betaald konden ze niet eenvoudig zijn volgens Wilde. Er hadden bekende kunstenaars aan gewerkt als d'Agnolo, Bernardo della Cecca en Clemente del Tasso. De randen van de cassetten waren getand. Het centrale stuk was ook uitgevoerd door Del Tasso en hij kreeg daar 180 lire voor. Dankzij de documenten weten we dat het even groot moest zijn als 4 cassetten.⁴¹ Er op stond het wapenteken van de Florentijnse *Popolo*: het witte kruis op de rode achtergrond en de wapens van de stad, de *Comune* en de *Parte Guelfa*. Enkele van deze wapens staan ook afgebeeld op de façade van het Palazzo Vecchio, zoals het wapen van de *Popolo* en de Florentijnse lelie. (afb 9)

Dit is alles wat bekend is over dit kunstwerk. Er is niets bekend over de vorm of de indeling. Het was waarschijnlijk wel van hout, zoals de rest van het plafond. Het republikeinse bestuur werd in dit centrale stuk dus gesymboliseerd door middel van zijn wapens.

⁴⁰ Vasari-Milanesi, *Opere di Giorgio Vasari* IV 452.

⁴¹ Wilde, 'The hall of the great council', 106.

De muurdecoratie

'The Florentines realized that two powers of extraordinary vigour were matched against one another.'⁴²

De *Signoria* wilden de beste talenten van Florence om de muren van de nieuwe raadzaal te beschilderen en dat waren niet de minsten, Leonardo da Vinci en Michelangelo Buonarrotti.⁴³ Zoals Vasari over de eerste zegt:

Aldus hadden de werken van deze goddelijke kunstenaar zijn faam zo doen toenemen dat alle kunstminnaars, ja zelfs alle inwoners van de stad wensten dat hij een aandenken zou achterlaten; en alom sprak men erover hem een grote, aanzienlijke opdracht te geven zodat de staat eervol zou worden verrijkt met een werk zoals men dat van Leonardo gewend was: een werk van groot vernuft, van gratie en juist inzicht. Nu was de grote raadzaal verbouwd (...) en deze zaal was in grote haast voltooid, terwijl de gonfaloniere en de vooraanstaande burgers druk overleg voerden, waarna ze in openbare zitting besloten dat Leonardo opdracht zou krijgen enige mooie schilderijen te maken; en dus werd hem door Piero Soderini, de toenmalige gonfaloniere van justitie, opgedragen genoemde zaal te decoreren.⁴⁴

Leonardo was in april 1500 na 18 jaar terug gekeerd naar Florence. Daar kreeg hij een opdracht voor het altaarstuk voor de Santissima Annunziata, maar daarvoor maakte hij alleen een schets. Vervolgens trad hij in dienst bij Cesare Borgia in de zomer van 1502 en in het voorjaar van 1503 kwam hij terug naar Florence om zich daar permanent te vestigen. Het duurde nog even voordat hij aan de fresco's begon omdat hij ook bezig was met een uitgebreid plan om de Pisaanse overgave te forceren door de Arno om te leiden. Daarom trok hij pas in zijn werkkamer bij de

⁴² Ibidem, 126.

⁴³ Er is zeer uitgebreide literatuur over de slagen van Leonardo en Michelangelo zie bijvoorbeeld: Maria Lessing, *Die Anghiari-schlacht des Leonardo da Vinci*, Diss. Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität Bonn (Bonn 1935); Christian Adolf Isermeyer, 'Die arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz' in *Studien zur Toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenrich zum 23. März 1963* (München 1964) 83-130; Günther Neufeld, 'Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari: a genetic reconstruction', *Art Bulletin* 31 (1949) 170-183; Barbara Hochstetler Meyer, 'Leonardo's battle of Anghiari: proposals for some sources and a reflection', *Art Bulletin* 66 (1984) 367-382; Claire J. Farago, 'Leonardo's battle of Anghiari: a study in the exchange between theory and practice', *Art Bulletin* 76 (1994) 301-330; Cecil Gould, *Michelangelo: Battle of Cascina* (Newcastle-upon-Tyne 1966); David Summers, 'Michelangelo's battle of Cascina, Pomponius Gauricus and the invention of a gran maniera in Italian painting', *Artibus et historiae* 56 (2007) 165-176.

⁴⁴ Giorgio Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Deel I en II* Vertaling door Anthonie Klee (Amsterdam 2010).

Santa Maria Novella in oktober 1503.⁴⁵ De opdracht voor de decoratie van de muren was zijn grootste opdracht sinds zijn fresco van het *Laatste Avondmaal* in Milaan. Waarschijnlijk begon hij in het voorjaar van 1504 aan de cartons. (afb.10,11,12)

Michelangelo was in 1501 terug gekeerd naar Florence na een periode in Rome waar hij de *Pietà* had gemaakt, een van zijn eerste successen. Vanaf juli 1501 was hij bezig met de *Gigante* voor de Dom. Uiteindelijk kocht de *Signoria* deze voor het paleis zelf. De dom gaf hem ook de opdracht voor twaalf levensgrote marmeren figuren. Ook waren er nog particulieren die werken van hem wilden. Ten slotte wilde het stadsbestuur dus dat hij een van de muren zou beschilderen (mogelijk de muur ertegenover, mogelijk een muur aan dezelfde zijde)⁴⁶. Het is niet helemaal duidelijk of dit aanvankelijk ook het plan was geweest. Er wordt wel gezegd dat Leonardo niet opschoot en dat Michelangelo er daarom bijgeroepen werd, maar het is waarschijnlijker dat het stadsbestuur beide meesters de strijd aan wilden zien gaan met elkaar.⁴⁷ 'They thus envisaged the two greatest Florentine artists of the day working opposite one another in the Council Hall, and it is hard to believe they did not conceive this as a sort of competition, or indeed a clash of the Titans, in which the natural rivalry of excellence, spiced (as it seems) with personal antagonism, would spur each man on to greater feats of artistic ingenuity.'⁴⁸ Waarschijnlijk stemde Michelangelo in vanwege het prestige en de geweldige competitie die de opdracht met zich mee bracht en liet de andere opdrachten gaan. In de zomer van 1504 werd beslist dat hij er bij kwam en in december begon Michelangelo aan het carton van zijn fresco. (afb.13,14) In het najaar van 1504 vertrekt Leonardo enkele maanden. Volgens Nicholl is dit mogelijk omdat hij de strijd niet aandurfde met de jongere meester.⁴⁹

In de lente van 1505 bracht Leonardo zijn compositie aan op de muur. De verschillende fases van het aanbrengen van het fresco zijn erg goed

⁴⁵ In een contract van 4 mei 1504 staat dat Da Vinci enkele maanden geleden de opdracht kreeg en op 24 oktober 1503 krijgt hij de sleutel voor de Sala del Papa in het klooster van Sta. Maria Novella als werkplek voor zijn cartons waarvan de eerste eind februari 1505 klaar zou moeten zijn. Rubinstein, *The Palazzo Vecchio*, 73.

⁴⁶ Cecchi en Allegri hebben het over dezelfde muur, de westmuur, Cecchi en Allegri, *Palazzo Vecchio* XII.

⁴⁷ Vasari zegt hierover het volgende: 'Nu gebeurde het, terwijl de uitzonderlijk goede schilder Leonardo da Vinci in de Grote Raadzaal werkte – zoals in zijn Leven wordt verteld – de toenmalige gonfaloniere Piero Soderini, die zag hoe groot Michelangelo's talent was, hem een deel van de zaal toeweest; dus zou hij, in wedijver met Leonardo, de andere wand beschilderen, waarvoor hij de oorlog met Pisa als onderwerp koos'. Vasari, *De Levens*, 511.

⁴⁸ Charles Nicholl, Leonardo da Vinci. The flights of mind (Londen 2004) 376.

⁴⁹ Ibidem, 382.

gedocumenteerd, maar er is dus helaas niets meer van over (of te zien). Er zijn wel mogelijke aanwijzingen te vinden wat er met het fresco gebeurd was omdat er een kopie van bestaat, de zogenaamde 'Doria-kopie (want hij was in het bezit van prins Doria d'Angri) waarop gedeeltes ontbreken en mogelijk waren deze toen al vervaagd of verdwenen op het fresco. De andere bekende versies (de tekening van Rubens naar Zacchia) zijn wel compleet dus het niet helemaal duidelijk wat er met het fresco gebeurd is. (afb. 10,11, 12) Wel is zeker dat het technisch mis ging. Toen hij uit Florence vertrok, een jaar later, had hij waarschijnlijk alleen het centrale deel van zijn *Slag bij Anghiari* gemaakt, de zogenaamde *Strijd om het vaandel*. Michelangelo had toen alleen een carton af voor zijn *Baders*. (afb 13) Het fresco was wel nog zichtbaar in de jaren veertig van de zestiende eeuw zoals blijkt uit een brief van Antonio Francesco Doni waarin hij een vriend adviseert: 'Entrate in Palazzo e salite le scale della sala grande, diligentemente date una vista a un gruppo di cavalli e d'uomini, un pezzo di battaglia di Lionardo da Vinci, che vi parrà una cosa miracolosa'.⁵⁰

Loren Partridge noemt als mogelijk voorbeeld voor de beide slagen Paolo Ucello's *Slag van San Romano*.⁵¹ (afb.14) Dit lijkt volgens haar de vroegst overgebleven Renaissance decoratie voor een Florentijnse staatzaal. Dit schilderij was een mix van de middeleeuwse traditie van miniaturen met strijdscènes in de Bijbel, antieke geschiedenis, kronieken en ridderromans. Alleen zijn de datum, opdrachtgever en originele plaats van het schilderij onbekend. Maar gezien de schaal zou je kunnen verwachten dat het een opdracht was van het Florentijnse bestuur. Meer nog, een opdracht voor het Palazzo dei Priori om de overwinning bij San Romano op 2 juni 1432 te herinneren en de *Condottiere*, Niccolò da Tolentino, te eren. Daarna werd het aangekocht door prior Lionardo di Bartolomeo Bartolini Salimbeni voor zijn villa bij Santa Maria a Quinto, die hij tussen 1446-1451 aankocht. Als ze voor het paleis waren geweest kocht hij ze waarschijnlijk rond 1459 aan want toen had hij een functie in het paleis en dat werd op dat moment ook verbouwd. Tussen 1479 en 1486 kocht Leonardo de'Medici het voor het Palazzo Medici. Het schilderij laat inderdaad een zelfde soort strijd zien die ook Leonardo uitbeeldde. Ook hij werkte bijvoorbeeld met de diagonalen van de lansen om dit effect te creëren. Het lijkt mij dan ook niet onaannemelijk dat de schilders het werk van Ucello eventueel kenden.

⁵⁰ Geciteerd in Nicholl, *Leonardo da Vinci*, 393.

⁵¹ Loren Partridge, *Art of Renaissance Florence 1400-1600* (Berkeley 2009) 78-80.

Het programma van de fresco's waren twee belangrijke slagen in de Florentijnse geschiedenis. Deze beide slagen werden gewonnen door de Florentijnse burgers, geforceerd door de *Balià*, op ingehuurde, professionele legers. Dit vergrootte de Florentijnse trots op de overwinningen uiteraard nog meer. Ook hierin zag de Florentijnse republiek zich zelf weer als uniek en de beste. Vanaf de oprichting van de republiek was de strijd tegen Pisa één van hun belangrijkste punten, zo niet het belangrijkste punt en in 1503 waren ze dus al acht jaar in die strijd verwickeld. Piero de'Medici had Pisa en drie forten aan de Fransen gegeven bij zijn overgave en dit raakte de Florentijnen hard omdat zij natuurlijk een belangrijk territorium kwijt waren en hun aansluiting met de zee. De strijd tegen Pisa verliep moeizaam en het bestuur moest telkens om financiële steun vragen. Door te kiezen voor deze twee specifieke slagen als iconografie voor de fresco's wilde men deze twee slagen niet alleen herinneren en eren maar ze wilden deze successen ook doen herleven in de huidige oorlog. De fresco's kunnen dus eigenlijk als propaganda worden gezien, ondanks dat dit een anachronistische term is. Ze waren wel degelijk ook bedoeld om de burgers en militairen op te ruien in hun strijd tegen de Pisanen. Zoals Wilde ook zegt: 'The frescoes were therefore not merely meant to glorify the state; at this moment they had become an urgently required instrument of propaganda.'⁵²

In zijn invloedrijke boek *The Italian Renaissance* spreekt Peter Burke over drie toepassingen van kunst in de Renaissance. Ten eerste is er godsdienst en magie waar van alles onder valt, van altaarstukken tot devotiestukken. Ten tweede noemt hij politieke propaganda die bepaalde regimes verheerlijkt of rechtvaardigt en soms aanbevelingen geeft voor het beleid. Hij noemt hierbij voorbeelden als penningen en beelden. Meer specifiek noemt hij de Florentijnse associatie met David en Judith. Tevens noemt hij de voorbeelden in de schilderkunst; portretten en decoraties in paleizen in Venetië en Florence. Ik vind eveneens dat de slagen als propaganda gezien kunnen worden, ze verheerlijken, rechtvaardigen en doen aanbevelingen voor de strijd in het toenmalige Florence. Daarbij noemt Burke het veelzeggend dat de de'Medici deze slagen verwoestten.⁵³ Het is nog maar de vraag in hoe verre ze dat deden, maar daar wordt in hoofdstuk 3 verder op ingegaan. De laatste toepassing die Burke noemt is die van 'Conspicuous consumption'. Deze bekende term van

⁵² Wilde, *The hall of the Great Council*, 127.

⁵³ Burke, *The Italian Renaissance*, 117.

Simon Schama verwijst naar het laten zien van welvaart en trots, wat natuurlijk ook van toepassing is op de fresco's daar ze gemaakt zouden worden door de grootste kunstenaars van die tijd: Leonardo en Michelangelo.⁵⁴

Beide dagen waarop de slagen werden gewonnen waren ook officiële feestdagen geworden. Daarnaast was er ook een verband tussen de twee slagen. De slag bij Cascina was op 28 juli in 1364 gewonnen op Pisa, de dag van de heilige Victor. De slag bij Anghiari werd gevochten tegen Milanese huurlingen onder leiding van *Condottiere* Niccolò Piccinino op 29 juni 1440. Deze slag was de laatste belangrijke overwinning van de Florentijnen voor de eigentijdse oorlog met Pisa. De Florentijnen werden in die oorlog tegen Milaan aangevoerd door Nero Capponi. Hij was de zoon van de eerste veroveraar van Pisa (in 1364 dus) en zijn kleinzoon Piero Capponi was de eerste man in de nieuwe oorlog tegen Pisa. De slag bij Anghiari had daardoor nog meer eigentijdse relevantie.

Volgens Rubinstein is het mogelijk dat Machiavelli een rol heeft gespeeld bij de decoraties van Leonardo en Michelangelo.⁵⁵ Op het moment dat Leonardo in dienst was van de stad als militair ingenieur was Machiavelli secretaris van de *Balia*. Hij noemt het dan ook goed mogelijk dat de twee elkaar gekend zouden hebben. Op dat moment was Machiavelli bezig met een project wat mogelijk van invloed geweest kan zijn op de fresco's. Hij wilde namelijk een Florentijnse *militia* opstellen, oftewel een burgerleger.⁵⁶ Dit was een reactie op de normale oorlogvoering van die tijd onder leiding van *Condottieri*. De raad keurde de wet hiervoor uiteindelijk goed in december 1506. Als bron gebruikte Leonardo waarschijnlijk Capponi's *Commentari*. Opvallend genoeg kent Joost Keizer dit element van de *militia* juist toe aan Michelangelo's fresco maar met dezelfde invloed van Machiavelli. Michelangelo's bronnen waren dan de kronieken van Filippo Villani geweest. En deze waren ook bedoeld geweest om de raadsleden te overtuigen van de hervormingen in het militaire bestel.⁵⁷ Ook Wilde suggereert Machiavelli's invloed: 'In representing these wars, the frescoes would have been a glorification of civilian preparedness, and this idea was a step on the way towards Machiavelli's law constituting the militia, a law which was perhaps

⁵⁴ Simon Schama, *The power of art* (New York 2006).

⁵⁵ Zie hiervoor: Nicolai, Rubinstein, 'Machiavelli and the mural decoration of the hall of the Great Council of Florence' in: *Studien zur Toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich* (München 1964) 275-285.

⁵⁶ Zie hiervoor: Francesco Guicciardini, *Storie Fiorentine* 282 en S. Bertelli (red) *Niccolo Macchiavelli* 101-115 voor die wet.

⁵⁷ Keizer, *History, origins, recovery* 220.

the most notable political event in the short life of the democratic republic.⁵⁸

Het merkwaardige moment van de soldaten die net gebaad hebben was waarschijnlijk gebaseerd op de tactiek van de Florentijnse commissaris Manno Donati, die tijdens de strijd een vals alarm uit had laten gaan om zijn troepen alert te houden en deze boodschap gold dus ook voor de toeschouwer, om altijd alert te zijn.

Ondanks dat de fresco's dus alleen bekend zijn uit literatuur, van tekeningen en kopieën hebben ze een grote invloed gehad op de kunst van het Cinquecento. Of zoals David Franklin in de catalogus zegt: 'Nevertheless, in different ways they cast a long shadow over the course of Florentine painting.'⁵⁹ Vreemd genoeg nuanceert hij deze mening later: 'If the two designs helped alter attitudes towards narrative art in Florence for the new century, despite the fact that neither was finished and only Leonardo actually began any painting, their influence was not especially long-lived. Certainly it is of greatest significance that Vasari depended as much on the art executed in Rome by Raphael and his followers as models for lively and coherent narrative. The impact of the design by Leonardo tends to be transmitted through recalled individual poses and motives, or smaller groups of dynamic figures and, more conceptually, in the importance of a rigorous preparation. Yet because of the particular nature of the subject matter and placement, the formal possibilities suggested by Leonardo's *Battle of Anghiari* were not universally of the greatest relevance to painters in Florence, who rarely had cause to paint such violent themes on a monumental scale.'⁶⁰ Toch noemt hij alsnog hun innovatieve en indrukwekkende composities.

Bij Leonardo's compositie zien we de heftige strijd met paarden waarvan er bij twee de strijd ook daadwerkelijk in hun blik af te lezen is.⁶¹ Hetzelfde geldt voor de soldaten met hun betekenisvolle uitdrukkingen; linksonder duikt er een verschrikt weg, de man op het meest linkse paard heeft zo'n enge gelaatsuitdrukking dat men al gauw moet denken aan Leonardo's beroemde tronies en grotesquen. Hetzelfde kan gezegd worden over zijn buurman. Van de twee mannen rechts zien we maar de helft van hun gezicht maar dit zegt genoeg. Onder deze paarden zijn zowaar nog twee vechtende figuren te ontdekken. Dit is naar mijn idee waarlijk een van de meest

⁵⁸ Wilde, *The hall of the Great Council*, 128.

⁵⁹ Franklin, *Painting*, 34.

⁶⁰ *Ibidem*, 33.

⁶¹ Leonardo beschrijft zelf ook hoe men het beste een strijd kan uitbeelden *Leonardo on painting* (New Haven 1989).

spannende en complexe strijdscènes ooit, de dynamiek spat er van af. Met daarbij de furieuze uitdrukkingen van niet alleen mens, maar ook dier. Dit komt overeen met Leonardo's visie dat de schilder net als de dichter de 'bewegingen van de ziel' moest overbrengen.⁶² Ten slotte zijn de paarden volgens mij echt absoluut van een zeer goede kwaliteit. Dit was een van de moeilijkste dieren om af te beelden en daarom des te prestigieuzer. Wat Leonardo hier liet zien is absoluut geweldig. Leonardo putte waarschijnlijk uit zijn eigen ervaring met strijdtonelen in dienst van onder meer Cesare Borghia.

De compositie van Michelangelo is heel anders, er is voor een heel ander moment gekozen. Bij Leonardo zien we het hoogtepunt van de strijd, bij Michelangelo zien we slechts de oproep tot de strijd: 'Unlike Ucello before and Leonardo contemporary with him, Michelangelo pushed the historical battle itself to the background to focus on history's by-work, (...)'.⁶³ Toch is de spanning daardoor absoluut niet afwezig bij Michelangelo, het is een ander soort spanning. De mannen zijn gespannen omdat ze verrast worden door de oproep en op moeten schieten en zich klaar moeten maken voor de strijd. Ze weten niet wat er komen gaat. Michelangelo koos dit moment om te oefenen in één van de meest gewaardeerde thema's van de kunst: het naakt. In dit geval het heroïsche mannelijk naakt wat al een van de belangrijkste onderwerpen was sinds de Oudheid. In de drukke compositie zijn maar liefst achttien naakte mannen te zien, diegenen die in het water liggen, waarvan alleen de handen te zien zijn, niet meegeteld. De poses van de lichamen zijn erg overdreven vanwege het kunstzinnige effect wat hij ermee wilde bereiken. Zo zette hij de natuur naar zijn hand. Enkelen zijn al half aangekleed zoals de man linksboven die we in zijn geheel van de achterkant zien. Anderen zijn met kledingstukken in de weer, zoals de man die aan de rand van de rivier zit en zijn sok aandoet. Weer anderen zijn nog bezig uit het water te komen. De nadruk ligt vooral op de lichamen en minder op de gezichten aangezien we die lang niet van iedereen zien. De gezichten die te zien zijn, zijn vol met emotie. We zien verschrikte grote ogen en open gesperde monden die waarschijnlijk kreten van angst, woede en andere felle emoties uitroepen. Maar opvallend genoeg hebben we hier te maken met echte individuele figuren, er is nauwelijks interactie tussen de soldaten. Terwijl het bij Leonardo een hecht geheel is zijn het bij Michelangelo als het ware allemaal

⁶² Kemp, Leonardo on painting, 144-146.

⁶³ Keizer, *History, origins, recovery*, 226.

losse naaktstudies. Rechtsboven is een figuur te zien die een hoofddeksel draagt met de wapenen van de *Parte Guelfa*. De partij was erg belangrijk geweest voor de overwinning op de Pisanen in 1364. Volgens Keizer had Michelangelo zelf ook een speciale band met de partij omdat enkele familieleden lid van de partij waren.⁶⁴

Volgens Vasari waren deze naakten een voorbeeld voor veel kunstenaars na Michelangelo, en de vormen en poses van de mannen zouden nog in veel andere composities opduiken: '(...) zagen zij hoe het hoogste in de kunsten was bereikt. Van hen die deze goddelijke figuren gezien hebben, verklaren sommigen dan ook dat ze nooit meer iets zo goddelijks in de kunst hebben aanschouwd, van Michelangelo zelf, noch van een ander, en dat geen enkel vernuft dit ooit nog zal kunnen evenaren.' Het originele carton op ware grootte werd zelfs verscheurd om deze verschillende elementen over te kunnen nemen.⁶⁵ Keizer meent zelfs dat het ontwerp van Michelangelo 'an epochal turning point' in de kunstgeschiedenis was.⁶⁶ Hij meent dit omdat het carton ook daadwerkelijk op de plaats van het fresco werd geplaatst in de zomer van 1505 en er een groot aantal kunstenaars op af kwam om dit te kopiëren.⁶⁷ Dit betekent dus dat er een tekening op de plaats van een fresco werd geplaatst en dus als een soort zelfstandig kunstwerk werd gezien, hier was geen precedent van.⁶⁸ Zowel Vasari als Cellini noemden het een school voor de wereld. Delen van Leonardo's ontwerp komen in vele werken terug.⁶⁹

⁶⁴ Ibidem, 225.

⁶⁵ Vasari, *Vite*, 512.

⁶⁶ Keizer, *History, origins, recovery*, 227.

⁶⁷ Volgens Vasari gaat het om de volgende kunstenaars: Aristotile da Sangallo, Ridolfo Ghirlandaio, Rafaël Sanzio van Urbino, Francesco Granacci, Baccio Bandinelli en de Spanjaard Alonso Beruguete; later volgden Andrea del Sarto, Franciabigio, Jacopo Sansovino, Rosso, Maturino, Lorenzetto, Tribolo, Jacopo da Pontormo en Perino del Vaga. Vasari, *Vite*, 512

⁶⁸ Voor meer over het carton als zelfstandig kunstwerk zie Keizer 'Drawing as end' 234-243.

⁶⁹ F. Zöllner, 'Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard', *Academia Leonardo Da Vinci IV* (1991) 177-190.

De locatie van de fresco's

Over de locatie van de fresco's is in de literatuur veel discussie. Wilde meent dat alleen de oostmuur mogelijk is, met de fresco's dan links en rechts van de loggia. Hij baseert zich hierbij op Vasari en een brief van Michelangelo uit 1523 waarin het volgende staat: 'quando il Papa mandò per me.. io avevo tolto a fare la metà della sala del consiglio di Firenze, cioè a dipignere.'⁷⁰ Hij heeft het dus over de helft van de zaal. Volgens Rubinstein was het de bedoeling dat ze beiden een helft van de muur van iedere zijde van de tribune moesten beschilderen. Dit wordt bevestigd door de eigentijdse bron Cerretani en dan zou het model van de raadzaal in Venetië nagevolgd zijn, waarbij Guariento's fresco van de Kroning van de Maagd boven de tribune van de *Signoria* was geschilderd. Daarnaast keken de leden van de raad waarschijnlijk die richting op dus dit is de meest waarschijnlijke locatie.

De afgelopen decennia is men sterk gaan twifelen aan de locaties die deze twee schrijvers noemen. Er zijn enkele onderzoekers die met behulp van (materiaal)technisch onderzoek er achter menen gekomen te zijn dat deze fresco's waarschijnlijk op de westmuur zaten. 'There can now be little doubt that a mural of some sort is located beneath the Vasari frescoes on the southern half of the westwall of the Salone dei'500 in the Palazzo Vecchio.'⁷¹ En volgens Spencer en Newton gaat dit om het fresco van Leonardo. Volgens hen hebben Wilde en andere schrijvers de bronnen verkeerd geïnterpreteerd en zijn hun, wetenschappelijke bewijzen, doorslaggevend. Ten slotte noemen ze ook nog de argumenten dat het zo meer op de Venetiaanse zaal zou lijken. De lichtval zou dan kloppen met de tekeningen van Leonardo maar dit is mijns inziens niet overtuigend daar het licht van twee kanten komt en dus aan de andere kant ook juist zou kunnen zijn.

⁷¹ Newton en Spencer, 'On the location of Leonardo's Battle of Anghiari', 45. Met behulp van non-destructieve technieken hebben zij dit onderzocht, te weten met behulp van Thermovision (een apparaat wat de energie meet met behulp van infraroodtechnologie). Aangezien verschillende materialen verschillende hoeveelheden energie opnemen en uitzenden is dus te onderzoeken om welke materialen het dan gaat. Dit onderzoek bevestigde de originele hoogte van de zaal, 20 Braccia (of 11,68m.). Tevens werden de muren onderzocht, daarbij kwam aan het licht dat er achter de westmuur wel degelijk meer zat dan alleen architectonische elementen zoals bij de oostmuur, de onderzoekers hebben het over een 'anomalous layer'. Vervolgens maakten ze gebruik van Ultrasonic (Ultraviolet) apparatuur die de dichtheid van de materialen kon meten. De westmuur bestond niet alleen uit de normale lagen van fresco's; de *intonaco*, de *arriccio* en de grondering maar er bleken ook nog andere lagen onder te zitten die zouden verwijzen naar eerdere verflagen. Een ander argument wat de heren gebruiken is dat er bijzondere pigmenten in de lagen zijn aangetroffen die mogelijk naar Leonardo verwijzen.

Daartegenover staat dan weer Maurizio Seracini, die ooit samenwerkte met de twee voorgenoemde onderzoekers, die toch meent dat de fresco's op de oostmuur zijn aangebracht. Tot deze conclusie komt hij na weer ander (materiaal)technisch onderzoek en vanwege de spannende, eventuele verwijzing van Vasari. Het is voor deze scriptie verder niet echt relevant waar de fresco's zaten, het gaat er om met welke intentie ze er zaten. Echter, het is natuurlijk wel van groot belang voor het onderzoek naar het verloren gewaande fresco van Leonardo.

Waar ze ook bedoeld waren, de fresco's hadden afmetingen die tot dan toe ongekend waren. De cartons waren ook slechts details van de compositie. Maar net als het beeld van de Redder zijn de fresco's nooit voltooid. In 1505 en 1506 hadden beide kunstenaars het opgegeven. Hoever zij daarbij gekomen waren is een controversieel punt. Michelangelo had nog niets op de muur staan, Leonardo wel, maar wat is niet helemaal duidelijk. Een ander controversieel punt is de reden waarom Leonardo vertrok. Een van de mogelijke redenen is omdat het misging met het fresco. Van Michelangelo is het bekend dat hij in het voorjaar van 1505 naar Rome werd geroepen door Julius II om te werken aan zijn beruchte graftombe.

Op 31 augustus 1512 werd Soderini gedwongen te vertrekken. Twee weken later nam Giuliano de'Medici zijn intrek in het paleis en schafte de republikeinse grondwet af. Zodoende verloor de grote zaal zijn praktische functie en de functie van symbool van de republiek. Dezelfde Baccio d'Agnolo die eerder gewerkt had aan de zaal werd gevraagd om de zaal te herstructureren om er onder andere soldatenbarakken te plaatsen. In januari 1513 werd de muur met Leonardo's fresco's van een constructie voorzien om ze te beschermen. Het carton van Michelangelo werd verplaatst naar de Sala del Papa in de Santa Maria Novella en vanaf 1515 was het waarschijnlijk in het de'Medicipaleis.⁷² Wat eens de trots uitmaakte van de republiek, was nu gedegradeerd tot militair wachtlokaal waar zelfs paarden rond liepen. Tijdens de korte terugkeer van het republikeinse bewind tussen 1527 en 1530 kreeg de zaal zijn positie als erezaal terug, maar het is maar de vraag wat er toen nog van Leonardo's fresco te zien was. Kliemann schrijft bijvoorbeeld dat Vasari waarschijnlijk de resten van Leonardo's werk had weg gehaald: '(...) egli stesso probabilmente rimosse le ultime tracce della pittura di Leonardo prima di cominciare i

⁷² Keizer, *History, origins, recovery*, 235.

suoi affreschi'.⁷³ Maar Francesco Albertini zei dat hij in 1510 enkele paarden had gezien.⁷⁴ Anton Francesco Doni gaf in 1549 nog het advies om het fresco te bekijken. Franklin reageert hier als volgt op: 'and so Leonardo's spoiled and peeling fragment remained exposed for a time in the hall – a bizarre testament to the artist's technical failure (...).'⁷⁵ En Burke meent zelfs dat de schilderijen in 1513 waren verwoest door de terug gekeerde de' Medici.⁷⁶ Dit lijkt mij zeer onwaarschijnlijk daar geen enkele andere auteur dit noemt maar er juist wel auteurs zijn die menen dat mensen het nog in de jaren veertig gezien hebben. Bovendien betwijfel ik, net als de onderzoekers, sterk of Vasari zo'n werk zou willen verwoesten.

⁷³ Julian Kliemann, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al Seicento* (Florence 1992) 74.

⁷⁴ F. Albertini, *Memoriale di molte statue e picture di Florentina* (Florence 1510) ed. H. Horne (Florence 1909) 17.

⁷⁵ Franklin, *Art in Renaissance Florence*, 34.

⁷⁶ Peter Burke, *The Italian Renaissance*, 133.

Conclusie Salone dei Cinquecento onder de republiek

De fresco's van Leonardo beelden een daadwerkelijke strijd uit, die van Michelangelo niet en zijn daarom misschien niet echt een goed voorbeeld van politieke iconografie. Maar beiden waren bedoeld om een strijd af te beelden waar de Florentijnen trots op waren en ze wilden deze successen doen herleven in de eigentijdse oorlog. De kunsthistorische waarde van beide werken staat naar mijn idee buiten kijf. Maar het fresco van Michelangelo heeft waarschijnlijk meer betekend voor de geschiedenis van de kunst en met name die van het mannelijk naakt dan dat het echt een politieke betekenis *an sich* had. Voor het werk van Leonardo geldt beide. De slagen waren dé patriotistische symbolen van de republiek en deze republiek wilde zich dus laten zien als militair oppermachtig en onafhankelijk.

Hoofdstuk 2: De grote zaal onder Cosimo I

In 1530 kwam er een einde aan de korte heropleving van de Florentijnse republiek.⁷⁷ De stad werd belegerd door Karel V en deze zou bepalen welke bestuursvorm de Florentijnen zouden krijgen. Er werd wel gezegd dat de Florentijnse vrijheid bewaard zou blijven. Op dat moment adviseerde de de'Medicipaus, Clemens VII, Karel bij het opzetten van een nieuw Florentijns bestuur. Er kwam een nieuw *Parlamento* (dat was eerder afgeschaft door de republiek), de Grote Raad werd afgeschaft en de situatie zou weer terug keren naar hoe deze was voor 1527.

In 1531 kwam Alessandro de'Medici (waarschijnlijk een onecht kind van Clemens zelf) naar Florence om 'hoofd' van de republiek te worden, op advies van Clemens. Daar werd hij tot erfelijk hertog van Florence benoemd. Een deel van de Florentijnen vluchtte maar er waren ook veel patriciërsfamilies die de de'Medici welgezind waren. Samen met hen werd in 1532 een nieuwe grondwet opgesteld. Zo kwam er dus een einde aan het eeuwenoude bestuurssysteem van de *Signoria*. Deze werd vervangen door een nieuwe uitvoerende macht: de *Magistrato Supremo*. De leden werden gekozen uit de *Consiglio dei Quarantotto*, een soort Senaat die over de buitenlandse politiek, financiën en veiligheid ging. Bij de Senaat hoorde de *Consiglio dei Dugento* maar deze had niet echt een belangrijke rol. Al deze functies waren voor het leven. Alessandro stond aan het hoofd van de nieuwe *Magistrato Supremo* en zijn officiële titel was *Duca della repubblica Fiorentina*. De nieuwe bestuursconstructie was er wel op gericht om de macht van de hertog nog enigszins te beperken. Maar Alessandro was vooral bezig geweest om zijn macht en territorium uit te breiden en zo maakte hij veel vijanden in Florence. Ze waren er dan ook niet rouwig om toen Alessandro in 1537 werd vermoord door zijn neef Lorenzo de'Medici. Er was nu een groot probleem voor het Florentijnse bestuur want Alessandro had geen zoons of andere familieleden die in aanmerking kwamen voor zijn functie. Allerlei partijen bemoeiden zich met de functie; Karel V de eigenlijke heerser, Paulus III de nieuwe Farnese-paus en de Florentijnse ballingen. In de stad zelf was er ook verdeeldheid, er was een de'Medicigezinde partij, er waren de andere patriciërsfamilies (de zogenaamde *Ottimati*), maar er was ook een grote groep

⁷⁷ De informatie uit hoofdstuk 2 is voornamelijk gebaseerd op de uitgebreide en nog altijd accurate monografie over Cosimo van Henk van Veen,. Tevens is gebruik gemaakt van John M. Najemy, *The history of Florence*; Eric Cochrane, *Florence in the forgotten centuries*; Rudolf von Albertini, *Das florentinische Staatssbewusstsein im ubergang von der republiek zum prinzipat* (Bern 1955).

Florentijnen die terug wilde naar een republikeins stadsbestuur. Uiteindelijk besliste hetzelfde comité van *Ottimati* wat bevoegd was over de constitutiewijziging en de aanstelling van Alessandro, aan het begin van het principaat over de kwestie. Zij wilden een voortzetting van het de'Mediciregime en hoopten daarbij op een vorm van gematigd bestuur zodat ze zelf ook nog genoeg invloed zouden hebben. Deze hoop zou later ijdel blijken.

Cosimo werd op 12 juni 1519 geboren als zoon van Giovanni de'Medici, ook wel Giovanni delle Bande Nere genoemd, en Maria Salviati. Zijn vader stamde af van de broer van Cosimo de Oude, Lorenzo. Het ging dus om een andere, jongere tak van de de'Medicifamilie. Via zijn moeder was hij nog wel verbonden aan de hoofdtak van de familie aangezien zij een kleindochter van Lorenzo Il Magnifico was. Cosimo werd vooral opgevoed door zijn moeder, zijn vader was een drukbezet en berucht *Condottiere*. Hij groeide voornamelijk op buiten de stad in de Mugello, ver van alle politieke trammelant in Florence. Maar Cosimo's moeder was zich wel degelijk bewust van hun naam en erfgoed en ze bereidde de jongen zo goed mogelijk voor op een eventuele positie in de politiek. Door de hoofdtak van de de'Medicifamilie (op dat moment Clemens VII en Ippolito en Alessandro) werd de tak van Cosimo altijd als minderwaardig gezien. Tijdens het korte republikeinse interval laaiden de anti-de'Medici gevoelens in de stad weer op en Cosimo besloot naar Bologna te vertrekken waar hij de intocht van Karel V mee maakte. Pas na de aanstelling van Alessandro liet Cosimo zich weer regelmatig in de stad zien.

Na de dood van Alessandro waren er voor de *Ottimati* meerdere redenen om voor Cosimo te kiezen. Ten eerste omdat hij de naam de'Medici droeg. Ook stond hij in het keizerlijk diploma, waar ook Alessandro in had gestaan, vermeld als een van de eventuele opvolgers.⁷⁸ Het feit dat hij niet tot de directe invloedkring van Alessandro had behoord werkte ook in zijn voordeel omdat deze uit de gratie was geraakt. Men was erg onder de indruk van zijn vader en wat deze voor de Florentijnen betekend had. Maar de belangrijkste reden was dat ze in hem geen groot machthebber zagen daar hij nog jong en onervaren was. Ze dachten dat hij goed te manipuleren zou zijn en zo hun eigen belangen veilig konden stellen.

Op 10 januari 1537 maakte de senaat hem *Capo e primario del governo della città e del domino*. Hij kreeg een *Luogotenente* naast zich en een *Consiglio Segreto*

⁷⁸ 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) 20.

die bestond uit *Ottimati* die er uiteraard waren om hem en zijn macht in de gaten te houden. In de beginjaren van zijn principaat bevond Cosimo I zich in een precaire situatie, hij had aan alle kanten vijanden. Karel V twijfelde sterk aan zijn capaciteiten en was niet blij met hem, de Fransen waren niet blij met hem daar hij onderdanig was aan Karel V en dan waren er nog de anti-de'Medici aanhangers en de paus. Maar Cosimo I kreeg al gauw de kans om zich te bewijzen. In augustus 1537 rukte een leger ballingen onder leiding van Filippo en Piero Strozzi, gesteund door de Fransen, op richting Florence. Tegen alle verwachtingen in werden ze verslagen door het Florentijnse leger bij Montemurlo. Dit wapenfeit zorgde ervoor dat Cosimo kreeg waar hij op gehoopt had; op 30 september kreeg hij van Karel V de erfelijke titel van hertog. Nu kon hij pas echt beginnen aan zijn politieke programma wat er vooral op gebaseerd was om van Florence een grote territoriale staat te maken met als uiteindelijk doel om de koningstitel te krijgen.

In de stad probeerde hij de factiestrijd te onderdrukken en daarbuiten probeerde hij zijn macht te bevestigen en te vergroten. Hij omringde zich met een groep functionarissen van buiten Florence, die veelal van eenvoudige afkomst waren. Dit was een erg slimme zet want zo creëerde hij een machtsbasis van loyale ambtenaren waardoor hij tegenwicht kon bieden aan *Ottimati* in de *Magistrato Supremo* en de *Consiglio Segreto*.

Ondanks dat Karel V nog steeds veel argwaan tegen hem koesterde, hielp hij Cosimo wel aan een geschikte huwelijkskandidaat. Deze werd gevonden in Eleonora van Toledo, de dochter van de zeer rijke vicekoning van Napels, Pietro di Toledo. Ze trouwden op 29 juli 1539. Omdat zij zo'n goede vangst was groeide Cosimo's aanzien. Ondertussen zorgde hij ervoor dat de raden steeds minder invloed kregen en zo breidde hij zijn macht uit. Een onmiskenbaar teken van zijn macht, was volgens Van Veen, de verhuizing van het oude Palazzo Medici naar het Palazzo della Signoria en 'Gaandeweg mat hij zich steeds meer het air aan van een soeverein heerser en gedroeg zich ook zo tegenover buitenlandse machten.'⁷⁹ Ondertussen had Cosimo veel geld verdiend en hij kon zelfs Karel V hulp bieden nadat deze een belangrijke nederlaag had geleden tegen de Fransen. Daardoor moest Karel V hem wel tegemoet komen en dat deed hij door Cosimo enkele belangrijke forten te laten terug kopen (waaronder het Fortezza da Basso). Dit betekende echter dat hij zelf

⁷⁹ Ibidem, 23.

geen enkele steunpunt meer had om Cosimo in de gaten te houden. 'De hertog was eindelijk heer en meester in eigen staat en kon zich nu richten op de bestuurlijke hervormingen die noodzakelijk waren om zijn staat verder te bureaucratiseren en te centraliseren.'⁸⁰ Alle bestuursorganen van de Ottimati kregen steeds minder macht en hij creëerde zelf nieuwe, onwettelijke organen. Een bewijs van zijn steeds groeiende machtsovername is de *Legge Polverina* die hij in 1548 opstelde en die inhield dat er strenge straffen stonden op het beledigen en aantasten van zijn gezag. Er kwam een politiemacht in de stad om dit te controleren en ook bemoeide hij zich eigenhandig met de rechtspraak. Alle elementen waar de Florentijnen ooit zo trots op waren; republikeins zelfbestuur, onafhankelijke wetgeving en de onafhankelijkheid van buitenlandse overheersing waren nu verdwenen.⁸¹

Een van de belangrijkste doelen van Cosimo's politiek was het veroveren van Siena. Karel V had in 1530 na het beleg van Florence ook een garnizoen in Siena geplaatst, wat toen nog eigenlijk een republiek was. In 1552 kwamen de Sienezen echter in opstand tegen Karel V en daarom eiste hij dat Cosimo hem zou helpen, Cosimo weigerde dit en koos ervoor om zijn eigen koers te varen. Wat volgde was een knap staaltje dubbelspel. Hij sloot een pact met Siena en garandeerde daarmee hun onafhankelijkheid, terwijl hij tegelijkertijd contact onderhield met Karel V. Zo leek het voor de Sienezen alsof hij niet langer loyaal was aan hem, maar dat was hij stiekem wel. Pas in 1553 ondernam hij actie en wilde hij optreden tegen Siena, maar alleen op voorwaarde dat hij Siena mocht bezitten tot Karel V zijn schulden aan hem had terug betaald. En wanneer hij dat gedaan had wilde hij in ruil voor Siena andere gebieden. Eind juni 1554 werd de aanval op Siena geopend onder leiding van Giangiacomo de'Medici, de markies van Marignano. Uiteindelijk zouden de troepen van Cosimo winnen in de buurt van Arezzo, deze overwinning zou de boeken in gaan als de slag bij Marciano. Na acht maanden van beleg, gaven de Sienezen zich op 17 april 1555, zich over. Maar het was dus eigenlijk in de handen van Karel V.

Later dat jaar trad Karel V af en nam zijn zoon Filips het over. Cosimo onderhandelde met hem over de schulden die het Habsburgse Huis nog bij hem had en hierdoor kreeg hij Siena beleend. Hij was nu naast hertog van Florence ook *Dux Senarum* geworden. Hij had min of meer de oude staat Florence terug met

⁸⁰ Ibidem, 24.

⁸¹ Albertini, 'IV. Das prinzipat Cosimos I und seine politische ideologie' in: Rudolph von Albertini, *Das Florentinische Staatsbewusstsein im ubergang von der rpublik zum prinzipat* (Bern 1955) 274- 298.

uitbreidingen. 'Door zijn nieuwste verovering was hij een vorst geworden om rekening mee te houden, zowel in Italië als daarbuiten.'⁸² Pas in 1559 mocht hij zich echt hertog van Florence en Siena noemen nadat hij bij het bergstadje Montalcino de laatste vertegenwoordigers van de Sienese republiek had verslagen.

In 1564 'trad' Cosimo af en droeg hij zijn taken over aan zijn zoon Francesco. Maar dit was een hol gebaar aangezien hij wel al zijn titels behield en eigenlijk nog alle touwtjes in handen had. De belangrijkste missie die Cosimo toen al jaren had was om een hogere titel te verkrijgen. Het zag er naar uit dat dat zou lukken in 1564 omdat keizer Ferdinand (broer van Karel V) opgevolgd was door Maximiliaan I die dit idee wel zag zitten. Hetzelfde geldt voor de toenmalige paus Pius IV. Maar deze stierf vroegtijdig, dus moest Cosimo I zijn strenge opvolger Pius V bewerken. Dit betekende een nog rigoureuzere toepassing van de decreten van Trente. Deze tactiek wierp zijn vruchten af en in december 1569 verleende Pius V hem een breve met de titel van groothertog van Florence. Het jaar daarop werd hij door dezelfde paus gekroond in Rome. Maximiliaan erkende de titel pas in 1576, twee jaar na zijn dood.

⁸² Van Veen, Cosimo I de' Medici, 27.

Cosimo's projecten

Cosimo's eerste belangrijke stap als hertog was de verhuizing naar het Palazzo della Signoria. In 1540 verhuisde hij met zijn hele huishouding van het de'Medici-paleis naar het Palazzo della Signoria, de aloude zetel van het voormalige republikeinse stadsbestuur. Een van de belangrijkste redenen voor de verhuizing was waarschijnlijk een praktische, namelijk dat het Palazzo della Signoria makkelijker te verdedigen was dan het de'Medicipaleis daar het oogt als een soort middeleeuws fort. Opvallend genoeg wilde Cosimo dat het uiterlijk en enkele andere onderdelen in tact bleven, preciezer nog de fundamenten en de draagmuren, daar zij, in deze oude vorm, de kiem hebben gelegd voor zijn nieuwe regering.⁸³ Maar daartegenover staat dat hij geen respect had voor de oude manier waarop de stad vroeger geregeerd werd. Hij associeerde de republikeinse stadsbesturen met 'de rommeligheid en de lelijkheid van de oudere hokkerige en kriskras door elkaar liggende kamers die daarmee de wisselvalligheid aanschouwelijk maakten van de besturen uit het verleden. Hij wilde net als in zijn heerschappij eenheid creëren; 'onze hertog (laat) nu en uitgerekend in dit gebouw zien op wat voor fraaie manier hij het heeft weten te corrigeren, door aan dit paleis, zoals hij aan deze regering heeft gedaan, een enkele wil op te leggen, de zijne namelijk, terwijl eerst iedereen iets anders wilde.'⁸⁴

De uitdrukking van Cosimo's macht is het duidelijkst te zien in de uitbreiding van het Palazzo Vecchio die hij door Battista del Tasso liet uitvoeren, in de oostelijke richting. Hij liet daar ook een nieuwe grote entree maken met daarboven het bekende de'Medici-wapen wat aangevuld was met een diamant (van zijn *impresa*). Hij liet de oude vertrekken van de *Priori* ombouwen tot vertrekken voor hem en zijn familie. De appartementen werden uitvoerig gedecoreerd door Vasari en zijn atelier. Op de eerste verdieping was naast de grote zaal, de *Studiolo* van Francesco en de zogenaamde *Quartieri Monumentali* die gewijd waren aan beroemde de'Medicitelgen. (Bijlage 2)

⁸³ '(...) ma so bene che Quella sa che il duca arebbe saputo, e potuto farlo felicissimamente, se il rispetto di non volere alterare i fondimenti e le mura maternali di questo luogo, per avere esse, con questa forma vecchia, dato origine al suo guoverno nuovo. Vasari-Milanesi, *Opere di Giorgio Vasari* VIII 14.

⁸⁴ '(...) il medesimo vuol che segua di queste muraglie, le quale per esservi tante discordanze e bruttezza di stanzaccie vecchie ed in loro disunite, che monstranci il medesimo ordine che era in loro per la mutazione de' governi passati; dove il Duca nostro adesso mostra appunto in questa fabrica il bel modo che ha trovato di ricorreggerla, per far di lei, come ha fatto in questo governo, di tanti voleri un solo, che è appunto il suo. Ibidem, 16.

Op de tweede verdieping waren de zogenaamde *Quartieri degli elementi*, oftewel de appartementen van de elementen. De decoratie daar was gewijd aan de antieke goden en andere mythologische onderwerpen. Eveneens bevonden zich op deze verdieping de vertrekken van Eleonora, de Sala dei Gigli, de *Guardaroba*. In de *Sala dell'Udienza* liet hij zich vergelijken met de Romeinse held Camillus die in ballingschap was geweest maar door de Romeinen om hulp werd gevraagd toen de stad werd geplunderd door de Galliërs.⁸⁵ Francesco Salviati maakte deze tussen 1543 en 1545 in de oude gerechtszaal. Ook was de triomf van Camillus na zijn overwinning op de Etruskische stad Veii afgebeeld met een triomfwagen met vier witte paarden en op deze wagen stond het aangenomen sterrenbeeld van Cosimo, de steenbok (hier wordt later verder op ingegaan).

Daar de herstructurering en herdecoratie slechts een van de grote projecten van Cosimo was, zal ik enkele andere grote projecten kort aanstippen. Het volgende project was de herstructurering van het Piazza della Signoria in 1546.⁸⁶ De plannen daarvoor zijn slechts gedeeltelijk uitgevoerd en het plein zoals het nu is, is kleiner dan aanvankelijk de bedoeling was. Een ander daarbij aansluitend plan wat Van Veen 'zo mogelijk nog megalomaner en nog meer gericht tegen de architectonische en politieke tradities van de stad' noemt, was het inpakken van het Palazzo della Signoria met een enorme classicistische coulissearchitectuur, deze zou dus het ruwe middeleeuwse exterieur van het paleis moeten bedekken.⁸⁷

Zo was er bijvoorbeeld ook de opdracht voor een serie van twintig tapijten tussen 1545 en 1553 naar ontwerpen van Bronzino, Pontormo en Salviati. Het onderwerp van deze tapijten was het leven van Jozef, die door god geroepen was om zijn volk te redden en zo een 'typus-Cosimo' was, want zo zag hij zichzelf ook. Een ander 'typus-Cosimo' is Mozes, wiens leven afgebeeld was door Agnolo Bronzino in de kapel van Eleonora.

Cosimo spiegelde zich niet alleen aan grote figuren uit de Bijbel en de Romeinse geschiedenis, maar ook aan figuren uit de Griekse mythologie. Het beste voorbeeld hiervan is het beeld van *Perseus*, waarvoor hij in 1545 de opdracht aan

⁸⁵ Voor meer over de portretten van Cosimo I zie o.a. Karla Langedijk, *The portraits of the Medici 15th-18th centuries* (Florence 1981).

⁸⁶ Voor meer hierover zie: Stephen J. Milner, 'The Florentine Piazza della Signoria as practiced place' in: Roger J Crum en John T. Paoletti, *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008) 83-103. En Marvin Trachtenberg, *Dominion of the eye: urbanism, art and power in Early modern Florence* (Cambridge 1997) 'Part three: From theory to practice II: The Piazza della Signoria' 87-140.

⁸⁷ Vasari-Milanesi, *Opere di Giorgio Vasari* VI 171-172.

Benvenuto Cellini gaf. In 1554 werd het in de Loggia dei'LANZI opgesteld. Perseus was uiteraard een geschikte held om zich aan te spiegelen als vorst maar de manier waarop Cellini hem beeldhouwde is veelzeggend te noemen. Perseus houdt namelijk het juist afgehakte hoofd van de Medusa in zijn hand en toont dit als het ware aan het publiek op het plein. Het is verleidelijk om hierin een boodschap te lezen van Cosimo waarmee hij zijn onderdanen en vijanden waarschuwt dat dit lot hen ook wacht wanneer zij niet in de pas lopen.⁸⁸

⁸⁸ In haar scriptie beschrijft Sang Woo Kim eveneens deze projecten, de tapijtenreeks, het beeld van Perseus en ook de bruiloft van Cosimo en Eleonora en de oprichting van de Accademie wanneer zij de culturele politiek van Cosimo bespreekt: Sang Woo Kim, *Historiography of Cosimo I de' Medici's cultural politics and theories of cultural hegemony and opposition*.

De zaal: het nieuwe politieke hart van Florence

Grofweg tussen 1555 en 1565 was Vasari de leider van de reconstructie en (her)decoratie van het Palazzo Vecchio waaronder de belangrijkste zaal, de Sala Grande. Met de komst van het nieuwe bestuur veranderde de functie van de zaal en dit werd doorgevoerd in de decoratie. De oude indeling van het paleis vond Vasari maar chaotisch. Er was door de jarenlange verbouwingen en verbouwingen ook totaal geen orde in het paleis. Aanvankelijk kon Cosimo hier wel mee leven, maar naar gelang zijn macht, familie en hofhouding groeide, vervaagden de symbolische en praktische voordelen van het paleis. De bronnen betreffende de daadwerkelijke opdracht, de verbouwing en decoratie van het paleis, zijn overdadig.⁸⁹ De eerste keer dat de reconstructie van de zaal wordt genoemd, is in een brief uit 9 april 1560 van Vasari aan Cosimo waarin hij zegt dat hij het ontwerp en de materialen aan Michelangelo had voorgelegd. Toen was de planning om de zaal om te bouwen tot een 'splendid audience chamber and ceremonial hall' dus al begonnen.⁹⁰ Hij wilde een theatrale setting om zijn vrienden en gasten te ontvangen. Zoals in de rest van het paleis was Vasari zowel de architect als de schilder.

De eerste wijziging die hij wilde aanbrengen was aan het dak, hij wou deze verhogen. Aanvankelijk durfde Cosimo het niet aan, maar nadat Michelangelo zijn fiat had gegeven ging het door. Hij verhoogde het dak met 12 *braccia* (ruim 7 meter) (uiteindelijk 32 *braccia* hoog=18 m.) waardoor hij drie grote ramen kon toevoegen aan beide uiteinden van de zaal zodat deze beter verlicht was. Hiermee zou de zaal de grootste en hoogste van Europa worden. Dit was sowieso nodig om de schilderijen die hij aan het plafond zou gaan plaatsen en de fresco's op de muren, fatsoenlijk te kunnen zien. Vasari probeerde eveneens de zaal een meer 'rechthoekig' uiterlijk te geven. De zaal had geen rechthoekige vorm, omdat men gebruik had gemaakt van oudere muren. Maar Vasari, als een echte Renaissancekunstenaar die zich aan de juiste regels, proporties e.d. hield, wilde dat de zaal er uit zag alsof het een perfect vierkant was. Daarin is hij naar mijn idee goed geslaagd, pas als je echt goed kijkt ontdek je de onregelmatigheden. Het podium (de zogenaamde *Udienza*) met de beelden van beroemde de'Medicitelgen, gemaakt

⁸⁹ Zie hiervoor Vasari's *Ricordanze*

⁹⁰ Jerry Lee Draper, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio: the Ragionamenti translated with an introduction and notes* Diss. University of North Carolina (Chapel Hill 1973) 14.

door Baccio Bandinelli en de architect Giuliano di Baccio d'Agnolo in de jaren veertig, versterkte dit effect.⁹¹ (afb.15) Het podium bevindt zich aan de noordzijde van de zaal en werd afgemaakt door Vasari zelf. Door deze Udienza werd de nadruk gelegd op de lengte-as van de zaal, 'waardoor deze een uitgesproken aulisch karakter kreeg.'⁹²

Voor de zuidzijde was het de bedoeling geweest dat Bartolomeo Ammanati een Neptunusfontein zou maken maar dit project is nooit afgemaakt.⁹³ Ook liet Vasari galerijen aanbrengen die de vertrekken op de *secondo piano* verbonden. Vanaf daar zou Eleonora ook kunnen zien hoe de vorderingen in de zaal verliepen. Vasari had namelijk een belangrijke deadline, de bruiloft van Francesco de'Medici met Johanna van Oostenrijk, een dochter van keizer Ferdinand.⁹⁴ Deze zou in de grote zaal plaatsvinden wat betekende dat Vasari zo'n achttien maanden had om het project af te krijgen. Ook werd de zo juist aangekochte *Victoria* van Michelangelo in 1565 in de zaal gezet en een jaar later ook de pendant van Giambologna (de andere beelden die nu in de zaal te zien zijn, bijvoorbeeld de Herculesbeelden van Vincenzo de' Rossi waren daar aanvankelijk niet bedoeld en zijn pas later geplaatst). (afb.16 en 17) Het beeld van Michelangelo werd onder de Siena-wand geplaatst en die van Giambologna onder die van Pisa, deze beelden moesten hetzelfde uitstralen als de iconografie op de muren.⁹⁵ Na de bruiloft zijn er nog decoraties aangebracht, de gigantische fresco's op de oost- en westmuur. Tussen 1567 en 1572 werkte Vasari hier aan met zijn assistenten. Het laatste project in het Palazzo Vecchio was de aangrenzende *Studiolo* van Francesco. Vasari stierf op 17 juni 1574, slechts enkele maanden na zijn meester.

Het is de grote vraag wat Vasari aantrof in de zaal voor hij aan zijn decoratie begon. Leonardo's werk was volgens Lensi tussen 1542 en 1548 nog te zien.⁹⁶ Toen was Cosimo al ingetrokken, dus dan zou hij het gezien moeten hebben. Vasari kwam

⁹¹ Voor meer hierover zie: Cecchi en Allegri, *Palazzo Vecchio*, 32-39.

⁹² Van Veen, Cosimo I de'Medici, 169.

⁹³ Voor meer hierover zie: Detlef Heikamp, Bartolomeo Ammanati's fountain for the Sala Grande of the Palazzo Vecchio in Florence (Washington 1979).

⁹⁴ Voor meer over het *apparato* van deze bruiloft zie o.a.: Rick Scorza, 'Vincenzo Borghini and invenzione. The Florentine apparato of 1565', *Journal of the Courtauld and Warburg Institute* 44 (1981)57-75; Claudia Rousseau, 'The pageant of the muses at the Medici wedding of 1539 and the decoration of the Salone dei Cinquecento' in: Barbara Wisch en Susan Scott Munshower ed., *All the world's a stage... Art and pageantry in the Renaissance and Baroque. Part 2 Theatre spectacle and spectacular theatre* (Pennsylvania 1990) 416-437.

⁹⁵ Jan van Herwaarden, 'De historische boodschap van de Salone de' Cinquecento', *Incontri* 2 (1986-1987) 99-117. En Cecchi en Allegri, *Palazzo Vecchio*, 268-273.

⁹⁶ Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio* (Florence 1929) 102.

er pas in 1555 bij dus hij kende het misschien. Opvallend genoeg zegt hij daar zelf niets over en ook in de literatuur is er hierover onduidelijkheid (tenzij je aan neemt dat hij met de woorden CERCA TROVA hier naar verwijst).⁹⁷ Zo zegt Thiem: '(...) Vasari wird das in der Vita Leonardos um so mehr betont haben, als er 60 Jahre später bei dem Umbau und der Ausmalung des Saales nicht verschontte; nichts desto weniger ist das Nachwirken der überragenden Komposition Leonardos auch in den riesigen Gemälden, die Vasari für die Wände der Sala Grande entwarf, verfolgbar, vor allem in dem Bozzetto zur Schlacht von S. Vincenzo'.⁹⁸ (afb.18) Vasari spaarde ze volgens hem dus niet maar kende de compositie en hergebruikte deze. Ditzelfde zegt ook Franklin: 'There was nothing left to salvage even to the historically curious when, in 1563, Vasari obliterated any remaining fresco in preparation for his own large-scale decorations in the hall (whose roof had also by then been raised), and his *Battle of Scannagallo* probably covered any remains of Leonardo's catastrophe. The de facto ruler of Florence, Cosimo de'Medici, no doubt also preferred to have this latent republican image in his Palazzo Ducale unceremoniously destroyed'.⁹⁹ (In hoofdstuk drie wordt verder ingegaan op hoe Cosimo daadwerkelijk omging met deze 'republikeinse elementen') Vasari moet het sowieso gekend hebben van kopieën en van andere kunstenaars. Op de vraag of hij de resten ook daadwerkelijk gezien heeft is naar mijn idee, totdat Seracini het misschien vindt, geen antwoord te geven.

Hoezeer Vasari wel verheugd was met deze opdracht blijkt uit de volgende brief:

een werk dat alles dat ooit eerder door stervelingen is gemaakt zal overtreffen in grootsheid en luister, zowel door de versieringen in steen, de beelden van brons, de soorten marmer, de fontein en de inventies van de geschilderde tafereelen, die nu op het plafond en op de wanden worden aangebracht. En inderdaad, uw geestkracht en grootsheid waren nodig voor zulk een werk, daar heel deze inventie, ik zeg: helemaal, voortkwam uit Uw hoge denkbeelden, alsook de rijkdom van de gebruikte

⁹⁷ Lensi merkte dit ook op en zegt hierover het volgende: Il Vasari non dice nulla sul come andò a finire la pittura di Leonardo. Possiamo esser certi che fu proprio lui ch ne distrusse gli avanzi quando, nel 1563, pose mano a rifar da cima a fondo la sala' Lensi, *Palazzo Vecchio*, 102. Volgens hem haalde Vasari, mits er nog wat van over was, de restjes in ieder geval weg. Zoals gezegd in de inleiding is daar nu een groot onderzoek naar gaande.

⁹⁸ Gunther Thiem, 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 (1960) 97-135 en 'Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968) 97.

⁹⁹ Franklin, *Painting in Renaissance Florence*, 34.

materialen, waardoor deze zaal niet alleen alle zalen die zijn gemaakt door de Senaat van Venetië zal overtreffen, maar ook die van alle koningen en keizers en pausen die er ooit geweest zijn. Weliswaar hadden die er het geld voor, maar geen van hen beschikte over zulke grote en schitterende stukken muur en geen van hen was zo onversaagd van geest dat hij een onderneming had kunnen aanvatten die zo belangrijk is en zo indrukwekkend.¹⁰⁰

Vasari werd uiteraard geholpen door assistenten, humanisten, geleerden, vrienden, kennissen en historici.¹⁰¹ Hij ontwierp, had eindverantwoordelijkheid, deed onderzoek naar de historie, mythologie, heldenverhalen en individuele portretten. De adviseur voor de boven- en benedenappartementen was Cosimo Bartoli, een humanist die vooral in de kerk werkte. Don Vincenzo Borghini, de prior van de Innocenti was de ontwerper van het programma in de grote zaal en hij werd daarin bijgestaan door de geleerde Giovambattista Adriani. Ook Cosimo was er zeker bij betrokken. Hij had directe invloed op de werken zoals blijkt uit de wijzigingen die aangebracht zijn naar aanleiding van zijn commentaar maar hier volgt later meer over.

Voor de beschrijving van de zaal en de decoratie daarvan is er een unieke bron overgeleverd die dit des te eenvoudiger maakt: de beschrijving van de uitvoerder van dit project zelf, Giorgio Vasari. Zijn zogenaamde *Ragionamenti*, oftewel redeneringen, waar hij aan begon in 1558, is een dialoog (toen een erg populaire literaire vorm die terug gaat op de oudheid waarbij Filostratos' *Imagines* een mogelijk voorbeeld is geweest) waarin hij zich voorstelt dat hij samen met de zoon van Cosimo, Francesco, een denkbeeldige wandeling maakt door het verbouwde paleis.¹⁰² Tijdens deze wandeling legt Vasari de ingewikkelde

¹⁰⁰ '...opera che supererà ogni altra che si stata fatta da é mortali per grandezza e magnificenzia, s'i per gli ornamenti di pietre, statue di bronzi, marmi, fontana e per l'invenzione e storie di pitture che s'apprecchiano ora nel palco e nelle facciate di sotto. E nel vero non bisognava a tanta opera altro animo che 'l suo n'e manco grandezza, e perché tutta questa invenzione nasciò, tutta dico, dagli alti concetti di Lei, insieme con la ricchezza delle materie, che non solo supereranno tutte le sale fatte dal Senato Viniziano e di tutti é re et ispiratori e papi che furon mai, atteso che, se bene anno auto i tesori, non à auto nessun di loro ne'suoi luoghi un corpo di muragli sì grande e sì magnifico, né anche un animo sì invitto, da saper por mano a una impresa sì terribile e di tanta importanza.': Karl Frey, *Die literarische Nachlass Giorgio Vasaris* 2 delen. (München 1923-1930) 722.

¹⁰¹ Wie wat schilderde (evenals de voorbereidende bijbehorende tekeningen) is voor deze scriptie niet van belang, maar in de literatuur wordt er veel over gediscussieerd zie bijvoorbeeld: Cecchi en Allegri, *Palazzo Vecchio*, 231-267; Edmund Pillsbury, 'The Sala Grande drawings by Vasari and his workshop: some documents and new attributions', *Master Drawings* 14 (1976); Gunther Thiem, 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande' 127-150.

¹⁰² Voor meer over de *Ragionamenti* zie: Elisa Goudriaan, 'Vasari's *Ragionamenti* en de Medici-mythe in het Palazzo Vecchio. Een analyse van de 'senso nostro' en de 'molto doppia orditura'', *Incontri* 24 (2009) 175-193; Paola Tinagli Baxter, *Vasari's Ragionamenti: the text as a key to the decorations of the Palazzo Vecchio* Diss. Universiteit van Edinburgh (Edinburgh 1988).

symbolische programma's uit, identificeert de portretten en benoemt hij de historische en mythologische verwijzingen. Naast het feit dat Vasari graag roem wilde met alles wat hij deed en schreef, was er ook een meer praktische reden om de *Ragionamenti* te schrijven. De prins en de rest van de familie wilden namelijk gewoon graag weten wat alles voor stelde. Wanneer er bezoek kwam moesten zij immers kunnen uitleggen waar het om ging. Ten slotte zouden zijn decoraties hiermee een groter publiek bereiken dan alleen de toeschouwers in het paleis zelf. Voor deze scriptie heb ik zowel de verzamelde werken van Vasari geraadpleegd die samengesteld zijn door Gaetano Milanesi in 1882, alsook de Engelse vertaling uit het proefschrift van Jerry Lee Draper uit 1973.¹⁰³ De *Ragionamenti* waren nog niet af toen Vasari stierf en ze werden dan ook postuum uitgegeven door zijn neef in 1588.

'De wandeling' met Francesco is ingedeeld in 3 dagen, zogenaamde *Giornata*, die allemaal geweid zijn aan een deel van het paleis. De dialoog begint met de ontmoeting tussen de twee hoofdpersonages. Francesco treft Vasari aan wanneer hij aan het rusten is van zijn werk aan de Zaal van de elementen. De gesprekken zijn vriendschappelijk en informeel van aard. Vervolgens staan ze stil bij allerlei kunstwerken, voornamelijk schilderijen. Daar begint Vasari met een korte inleiding, waarna hij dieper in gaat op de betekenis. Vasari was zich wel degelijk bewust van de complexiteit van de programma's, maar dat hoorde erbij, hij pronkte zo met zijn eigen *invenzione* en het was alleen voor de meer geleerde kijker om te begrijpen waar het om ging, oftewel 'increased understanding leads to increased pleasure.'¹⁰⁴ Het hele gebouw is een conceptueel systeem, niet alleen de kamers an sich. De onderste en bovenste appartementen werden samen gepland volgens een totaalprogramma en vervolgens de grote zaal, die de appartementen als het ware complementeert. De belangrijkste doelen voor Vasari waren om eenheid en orde te creëren in zo'n onordelijk gebouw. Aanvankelijk dacht hij er nog over om een gedeelte van het gebouw te slopen maar Cosimo was hierop tegen zoals Vasari zelf vertelde (zie vorige paragraaf).

Geen enkele andere zaal illustreert volgens Draper de dominantie van Cosimo zo goed als de grote zaal. Op het eerste gezicht zijn de schilderijen afbeeldingen van de geschiedenis van Florence van de antieke tijd tot de oorlog met Siena in 1555, maar hiervan zijn zeer uiteenlopende interpretaties zoals zal blijken in hoofdstuk 3.

¹⁰³ Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari VIII*; Draper, *Vasari's decoration*.

¹⁰⁴ Draper, *Vasari's decoration*, 23.

Vasari gebruikte hiervoor historiën. De belangrijkste waren van Giovanni Villani voor de Antieke tijd tot de stichting van Florence begin veertiende eeuw en de andere twee voor meer recente geschiedenis, waren Niccolò Macchiavelli en Francesco Guicciardini. Daarnaast gebruikt hij zijn eigen ervaring en soms portretten van anderen. In zijn geschriften zegt hij ook welke andere kunstenaars hij dankbaar is voor hun bijdrage, zij zijn afgebeeld op het plafond. Naast voorgenoemden zijn ook Giovanni Stradano (Jan van der Straet), Battista en Jacopo Zucchi afgebeeld, drie leden van de *Accademia del Disegno*. (afb.43) In de zaal is ook onder Cosimo de invloed van de Venetiaanse stijl te zien. Het lijstwerk om alle schilderijen heen komt uit het Venetië van de laat vijftiende eeuw. Hij was daar zelf geweest en had ook gewerkt aan het Palazzo Corner-Spinelli aan het grote kanaal.¹⁰⁵ Hetzelfde deed hij in de Salone van zijn eigen huis in Arrezzo. Vasari was absoluut bezig met deze rivaliteit met Venetië zoals ook bleek uit zijn uitspraak dat deze zaal alle zalen van de Venetiaanse senaat zou overtreffen, evenals alles van koningen, keizers en pausen.

¹⁰⁵ Het plafond zelf is verloren gegaan, aldaar waren 9 schilderijen waarvan er nog 6 over zijn. Voor meer hierover zie: Jurgen Schultz: 'Vasari at Venice', *The Burlington Magazine* (1961).

De plafonddecoratie en de muurdecoratie

Vasari begint met de indeling van het 1200 m² grote plafond; in totaal zijn er 42 schilderijen (drie 'bijwerkjes' om de rechthoek te creëren) die onderverdeeld zijn in drie programma's.¹⁰⁶ Ten eerste bespreken ze de twee rijen met schilderijen die aan de muren grenzen en corresponderen met de verhalen op de muren aldaar. (Bijlage 3) In het midden is een rij schilderijen die geen relatie heeft met de andere twee rijen. Daarop zijn verhalen over de (geschiedenis van de) stad te zien. Ten slotte zijn er de twee hoofden of uiteinden. Dat zijn twee grote tondo's met daaromheen acht vierkante schilderijen. Aangezien Florence in vier *Quartieri* was ingedeeld zijn er op die tondo's twee *Quartieri* te zien. De schilderijen eromheen representeren de steden en plaatsen van de oude staat van Florence, zonder die van de nieuwe staat Siena.

Hij begint de uitleg met de tondo aan de zuidkant. (afb 19) Hierop zijn twee krachtige mannen te zien, gekleed in een antieke wapenuitrusting (*Centurio's* die verwijzen naar het Romeinse verleden). Zij stellen de leiders van de *Quartieri* van Santa Croce en Santo Spirito voor. Aan hun voeten hebben ze de wapenschilden van voornoemde wijken. De linker met het gouden kruis op een blauwe achtergrond is van Santa Croce en de rechter met de duif met gouden stralen uit zijn snavel is van de Santo Spirito. Ten slotte is de *Marzocco* afgebeeld. Dan zijn er nog de twee putti die vaandels vasthouden en die op de balustrade zitten. Deze vaandels zijn vaandels van de *Gonfaloni*. Bij Santa Croce horen de gouden kar op de eerste, de os op de tweede, een zwarte leeuw op de derde en wielen op de laatste. Op de vaandels van Santo Spirito staan een ladder, een schelp, een zweep en ten slotte een draak. Naast Santa Croce zijn panelen van steden en plaatsen afgebeeld, bijvoorbeeld Arrezzo met zijn rivier de Castro. (afb.20) Aan de ene kant is Mars te zien met het wapenschild van de stad, een wild zwart paard, omdat het een 'warlike city' is.¹⁰⁷ Aan de andere kant staat Ceres met enkele stronken tarwe en een sikkel voor de oogst die de welvaart van het land symboliseert. Dan is er nog een putto

¹⁰⁶ Voor meer over de ontwerpen van de schilderijen zie vooral: Gunther Thiem, 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande', 97-135 en 'Neuentdeckte Zeichnungen Vasaris und Naldinis für die Sala Grande des Palazzo Vecchio in Florenz', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 31 (1968) 143-150.

¹⁰⁷ Draper, Vasari's decoration, 373.

erboven met een bisschopsstaf en een zwaard. Het volgende schilderij verbeeldt de steden Cortona en Montepulciano. (afb. 21) Cortona is de figuur met een wit vaandel met daarop een rode leeuw, evenals op het schild. De andere figuur stelt Montepulciano voor. Daarbij is een figuur afgebeeld als de rivier Chiana, met een hoorn met olijven en tarwe om de overvloed van het land voor te stellen. Naast Montepulciano is een kleine Bacchus te zien, met zijn normale attributen als wijn en druiven om aan te geven dat er goede wijn vandaan komt. Onder Cortona is Borgo San Sepolcro te zien met de pelgrim Arcano die het gesticht zou hebben. (afb. 22) Op het vaandel is de wederopgestane Christus te zien, het symbool van de stad en op zijn schild is het wapen van het volk te zien, half zwart, half wit. De Tiber is afgebeeld met de Romeinse wolvin en Romulus en Remus. Daarachter is de rivier Sovara. Ook is een oude man met dennenboom- en beukentakken te zien die water in een urn spuwt, hij stelt de Apennijnen voor en op de achtergrond zijn Borgo en Anghiari te zien. Bij alle *Quartieri* hoort een vicariaat, er zijn er vier in Florence. Op het eerste schilderij van een vicariaat is een rechter afgebeeld met de *Fasces*, een Romeins symbool van juridisch gezag, een bundel van houten stokken met een bijlmes in het midden. (afb.23) Dit symbool verwijst naar de rechtvaardigheid die heerst in de vier vicariaten. Ook zijn Vertumnus en Pomona te zien als symbolen van de vruchtbaarheid. Evenals Bacchus die de excellente Trebbiano wijn drinkt. En hij heeft een wit schild met Johannes de Doper erop vast, het embleem van dat kasteel.

Dan gaan de twee mannen verder met de steden en plaatsen naast Santo Spirito, te beginnen met Volterra met als rivier de Cecina. (afb.24) Daarbij hoort een Mercurius die verwijst naar de mijnen en de zoutwerken van die regio. De stad zelf is de jongeman met het vaandel met het stadseembleem: een rode griffioen die een draak wurgt. Het schilderij daarnaast stelt San Gimignano en Colle voor. (afb.25) De rivier is de Elsa en de sater drinkt van de lokale Vernaccia. Colle houdt balen papier vast en de twee figuren met de vandelstokken stellen de stichters voor. Het embleem van San Gimignano is half geel en half rood en op het rood met gele schild onder is een witte leeuw te zien. Op het andere, witte, vaandel, is een rood paardenhoofd afgebeeld, het embleem van Colle. Het schilderij daarboven is gewijd aan de Chiantistreek. (afb.26) Diens rivieren zijn de Pesa en Elsa. Er is eveneens een Bacchus afgebeeld als verwijzing naar de beroemde wijnen uit de streek. Op de achtergrond zijn Castellina, Radda en Brolio te zien met hun emblemen. Het wapen op het schild van de Chianti is een zwarte haan op een gele achtergrond. Naast de

Chianti bevindt zich een paneel met het vicariaat van Certaldo. (afb.27) Naast hem zit Minerva met een olijftak, haar symbool van eloquentie. Aangezien dat de geboorteplaats is van de vader van de Toscaanse eloquentie, Bocaccio. Ook is een pastorale nimf te zien die verwijst naar de schoonheid van het platteland. De ui op een witte achtergrond is het symbool van de gemeenschap.

Dan is de andere tondo aan de beurt.(afb.28) De rechterfiguur stelt de San Giovanni wijk voor, wat te zien is aan het schild met daarop het baptisterium van San Giovanni. De *Gonfaloni* worden voorgesteld door een gouden leeuw, een groene draak, sleutels en ten slotte een eekhoorn. De vierde wijk is de wijk van Santa Maria Novella met als embleem een zon op een blauwe achtergrond. Een adder, de eenhoorn, een rode leeuw en een witte leeuw stellen de *Gonfaloni* voor. Net als bij de andere tondo hangen er naast de *Quartieri* afbeeldingen schilderijen met steden en plaatsen. Naast San Giovanni is er een schilderij van Fiesole. (afb.29) De riviergod stelt de rivier Mugnone voor. Tevens zien we Diana met het embleem van de stad: een blauwe lucht met de maan en het symbool van de *Comune* daar: een schild in half wit en half rood. Ook schilderde Vasari Atlas erbij, die verandert in een steen als symbool van het feit dat er veel grotten en stenen zijn in die regio. Het volgende schilderij verbeeldt de Romagna, het land van Castrocaro en de rivier de Saviao. (afb.30). Ook is Bellona te zien, de gewapende godin van de oorlog, met een bebloede zweep in haar hand die verwijst naar de dappere mensen van die regio. Flaminia heeft een vaandel vast met daarop een rood kruis, het embleem van Castrocaro.

Dan zijn er aan de uiteinden van het plafond aan de noordkant nog drie kleine schilderijen die Vasari toevoegde om het effect van een rechthoekig plafond te creëren. Op de kleinste zijn enkele putti te zien met rode ballen, het symbool van Cosimo de'Medici. (afb.31) Op de tweede zijn enkele mannen te zien die mee werkten aan het paleis, dit zijn achtereenvolgens van links naar rechts: Bernardo di Mona Matteo, de metselaar die het dak met 14 braccia verhoogde, dan Battista Botticelli, de timmerman die het lijstwerk van het plafond maakte, de roodharige man is Stefano Veltroni, die de leiding had over de vergulding en de ornamenten en ten slotte Marco da Faenza. (afb.32) Op het laatste schilderij is een grafschrift te zien wat luidt als volgt: 'Has aedes, atque aulam hanc tecto elatiori, aditu, luminibus, scalis, picturis, ornatuque angustiori, in ampliorem fornacem dedit decoratam Cosmus Medices illustrissimus Florentiae et Senarum Dux, ex descriptione, atque artificio

Giorgii Vasarii Arretini pictoris, atque architecti, alumni sui, anno MDLXV', oftewel Cosimo de' Medici, de meest illustere hertog van Florence en Siena, heeft dit huis en deze zaal laten decoreren in een meer overdadige vorm met een hoger dak, ingang, ramen, trappen, schilderijen en andere ornamenten na de beschrijving en vaardigheden van Giorgio Vasari, schilder en architect van Arrezzo, zijn protegé, in het jaar 1565). (afb.33).

Ze gaan verder met het schilderij dat Casentino voorstelt. (afb.34) Vasari schilderde daarop de kastelen van Poppi, Pratovecchio en Bibbiena. Ook beeldde hij de Arno af, de rivier Archiano, de berg Falterona met ijspegels in haar haar en bedekt met dennenbomen en beuken. Een gewapende jongeman heeft het vaandel van de stad vast met het embleem van de *Comune* van Poppi, om te verwijzen naar de moed van deze mensen. Bij San Giovanni hoort het vicariaat van Scarperia. (afb.35) Op de achtergrond is het land van Mugello te zien. Het wapen van Scarperia is een maan en de riviergod stelt de Sieve voor.

Ten slotte bespreken ze nog de schilderijen die bij Santa Maria Novella horen. De eerste stad is Pistoia. (afb.36) De rivier Ombrone is te zien met de Apennijnen, die voorgesteld worden door de oude vrouw met de kastanjes. De god Pan speelt op een panfluit, hij symboliseert de berg van Pistoia. Hij heeft een vaandel met een beer vast en een schild met de wapens van de stad, zwart-witte ruiten.

Het volgende schilderij stelt Prato voor. (afb.37) De afgebeelde rivier is de Bisenzio. Er is eveneens een jongeman met het vaandel en het embleem met daarop gele lelies tegen een rode achtergrond. Daarboven is een schilderij van Pescia. (afb.38) met de rivier Nievole en Pescia zelf is te herkennen aan de bladeren van de moerbeiboom. Arachne, die een zijden cocon draagt, houdt het vaandel vast met de rode dolfijn. Het laatste schilderij wat bij de tondo hoort is van het vicariaat van Santa Maria Novella. (afb.39) Dit stelt de Valdarno voor met het kasteel van San Miniato al Tedesco. Ook is de rivier Pesa te zien. De leeuw met de kroon en het zwaard is het embleem van de stad.

Bij de afbeelding van deze steden en landen beeldde Vasari vaak ook de vruchten van speciale gebieden af, dus deze waren niet alleen symbolen van overvloed maar ook echt specifiek gerelateerd aan die gebieden. Dit past in de lijn van Vasari en Borghini's visie dat alles zo natuurgetrouw mogelijk afgebeeld moest worden. Ze gebruikten voor portretten namelijk ook vaak echte portretten en enkele schilders werden er zelfs op uit gestuurd om steden te bestuderen en te schetsen.

Vasari gaat verder met de drie overige schilderijen van de middelste rij aan de noordkant. Zoals eerder aangegeven stelden deze schilderijen de (oude) geschiedenis van de stad voor. Op het eerste is de stichting en de bouw van de stad Florence te zien onder het sterrenbeeld Mars (men geloofde dat Florence in die maand was gesticht op de 25^e). (afb.40) Octavianus, Lepidus en Marcus Antonius (het triumviraat) geven de *insigna* van de stad (wat toen een Romeinse kolonie was), de witte lelie, aan de leiders van de stad. Florence was 682 jaar na Rome gesticht en 70 jaar voor Christus als kolonie. Vervolgens hangt er een schilderij met als onderwerp een overwinning op de Gothen. (afb.41) Het gaat hier om Radagius, koning van de Gothen, die Italië ingevallen was en delen van Toscane en Lombardije had verwoest. Hij hoorde dat de keizer zou komen met een Romeins leger en trok zich toen terug in de heuvels van Fiesole. Daar werden zij aangevallen door Honorius en het Romeinse legioen. Uiteindelijk verloren de Gothen op de dag van Santa Reparata in 415 na Christus. Bij het volgende schilderij gaat het om de kerkelijke geschiedenis van de stad, te weten de overdracht van de insigna van zijn wapens door Paus Clemens IV aan de ridders en kapitein van de *Parte Guelfa*. (afb.42)

Dan zijn ze aanbeland bij de drie andere schilderijen in de middelste rij aan de zuidzijde. Het middelste werk heeft als onderwerp de uitbreiding van de stad met de derde stadsmuur. (afb.43) Op dit schilderij is ook de architect van het paleis afgebeeld, Arnolfo di Cambio die het ontwerp aan de *Signoria* geeft.¹⁰⁸ Op de achtergrond is de bouw van de Porta San Frediano te zien. De mannen die elkaar omhelzen op het volgende schilderij stellen de vereniging van Florence en Fiesole voor. (afb.44) Daarbij combineerden zij zelfs hun emblemen voor het embleem van de *Comune*: aanvankelijk had Fiesole als embleem een blauwe maan op een witte achtergrond en Florence een witte lelie op een rode achtergrond. Uiteindelijk werd het de witte achtergrond van Fiesole en de rode lelie van Florence die het embleem van de *Comune* maakten. Ten slotte is er een schilderij van paus Eugenius IV waarop deze per Florentijns schip aankomt in Livorno nadat hij door de Romeinen

¹⁰⁸ Rick Scorza identificeert nog meer figuren op dit paneel (hij baseert zich hiervoor voornamelijk op de portretgravures van die personen in Vasari's *Vite*): ten eerste dus Arnolfo di Cambio met het ontwerp, daarachter staat een man met half lang haar die Nicola Pisano voorstelt. Op de voorgrond staat een man met een baardje en half lang haar die en profil is afgebeeld, dit is Simone Martini. Brunelleschi kijkt de toeschouwer linksonder aan. De kale man met de baard is Donatello en naast hem met de kromme neus is Luca della Robbia afgebeeld. 'Vasari's painting of the *Terzo Cerchio* in the Palazzo Vecchio: a reconstruction of medieval Florence in': Philip Jacks, *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998) 182-205.

verdreven was. (afb.45) Hij wordt verwelkomd door de Florentijnse ambassadeurs, waarop hij hen de benedictie geeft. Neptunus, god van de zee, is ook afgebeeld om te tonen dat hij Eugenius beschermdde op zijn reis. Tot zover dus de zes schilderijen van de middelste rij over de antiquiteit en nobelheid van de stad.

In de *Ragionamenti* vraagt Francesco vervolgens aan Vasari of hij dan nu verder gaat met de tondo in het midden van de zaal. Daarop zegt Vasari dat, dat pas als laatste kan omdat dat werk zowel de sleutel als de conclusie van de hele zaal is: 'per esser la chiave e conclusione di quanto è in questo palco, ed in queste facciate, ed in tutta questa sala.'¹⁰⁹ Daarom zal ik nu ook verder gaan waar Vasari zelf ook verder ging, te weten met de zeven schilderijen aan de kant van de trap (westkant). Deze hebben als onderwerp het begin, het midden en het einde van de oorlog met Pisa. Deze oorlog was gevoerd door het republikeinse bestuur van Florence en duurde volgens Vasari veertien jaar. De enorme fresco's op de aangrenzende muur hebben hetzelfde onderwerp. De andere rij en muur hebben als onderwerp de oorlog tegen Siena, die Cosimo won in slechts veertien maanden, aldus Vasari.¹¹⁰ Hij begint aan de noordkant van de zaal bij de rij van Pisa (West), dus aan de kant van de huidige Via dei Gondi. Daar is een achthoek te zien met het republikeinse bestuur, oftewel de *Signoria*, die beslist over de oorlog tegen Pisa in de raadzaal. (afb.46) Er zijn enkele eigentijdse figuren te ontdekken die er ook daadwerkelijk bij aanwezig waren zoals Antonio Giacomini. Boven de *Signoria* is Nemesis te zien met een zwaard van vuur die wraak over Pisa afroept, dat in opstand was gekomen tegen Florence.

Het schilderij daarnaast (en dus naast Pescia) gaat over de slag bij Cascina, die ook door Michelangelo was afgebeeld zo'n vijftig jaar eerder. (afb.47) Hierop is de generaal, Paolo Vitelli, te zien die met zijn troepen door een muur breekt. Vasari zegt er ook bij dat hij geprobeerd heeft om de kostuums zo accuraat mogelijk te maken voor die tijd, net zoals dat hij in afbeeldingen van steden de juiste flora afbeeldde. Aan de andere kant van de achthoek is een schilderij wat over de verovering van Vicopisano gaat. (afb.48) Hierop is de Zwitserse Garde te zien. De Arno is ook afgebeeld als riviergod met een leeuw ernaast.

Aan de andere zijde (zuidkant) is een achthoek te zien met daarop het verlies van de Venetianen in Casentino bij het fort Vernia en bij Montalone. (afb.49) Vasari

¹⁰⁹ Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* VIII 212.

¹¹⁰ Draper, *Vasari's decoration*, 390.

gaat overigens niet gewoon de rij af maar begint dus met de achthoeken daar deze de belangrijkste gebeurtenissen verbeelden. Op dit schilderij sneeuwt het zoals het toen ook echt deed. Abbot Basilio is afgebeeld, met mensen die inbreken. Ook zijn de Apennijnen weer afgebeeld, ditmaal bedekt met ijs en sneeuw. Op het langwerpige schilderij ernaast (dus naast Chianti) zien we de monding van de Arno met vijf Florentijnse galeien en twee boten die de Pisaanse vloot plunderen. (afb.50) Er komt een leeuw uit het water, die uiteraard Florence voorstelt, die op het punt staat zijn prooi te verslinden. De mannen gaan door met het andere schilderij naast de achthoek die gaat over de slag bij Barbighianni. (afb.51) Dat is bij de muur van Pisa die juist verwoest wordt. Het laatste schilderij van de rij gaat over de triomf op Pisa, uitgebeeld door een triomftocht die terug gaat op de Romeinse traditie. (afb.52) We zien een triomftocht door triomfbogen, het leger en de gevangenen zijn voor de kar gespannen. Florence staat op de kar met een hoofdtooi met torens, ze heeft bloemen vast en wordt getrokken door vier witte paarden. De soldaten om haar heen dragen de buit: de veroverde gebieden. De processie gaat langs de Ponte alla Carraia en ook de Arno, gekroond met laurier en eik is aanwezig. Ten slotte zijn de feestvierende Florentijnen afgebeeld.

Dan gaat Vasari verder met de fresco's op de muren. Daarbij kon hij zijn inventies beter uitvoeren. Het eerste fresco gaat over de overwinning van de Florentijnen op de Pisanen bij toren van San Vincenzo, bij de kust van Populonia. (afb. 53) Het volgende fresco verbeeldt een zeeslag. (afb.54) Het is de armada van keizer Maximiliaan I die probeerde Livorno te belegeren. Op het laatste fresco wordt heel Pisa en de omliggende gebieden ingenomen bij het fort van Stampace.(afb.55).

De rij met de gebeurtenissen omtrent de verovering van Siena begint met een gelijksoortig onderwerp als aan de overzijde. (afb.56) Alleen gaat het in deze achthoek nu om één persoon in plaats van een raad, het gaat om Cosimo. Hij heeft een maquette van de stad voor zich en is aan het meten en kijken welke forten het beste ingenomen kunnen worden. De vrouw naast hem, met het licht in haar hand stelt de Waakzaamheid voor. Naast haar zit de Geduldigheid. Ook Kracht en Voorzichtigheid zijn afgebeeld. En de laatste die haar hand voor haar mond houdt is de Stilte. Al deze deugden stonden Cosimo bij tijdens de onderneming. Boven hem zijn enkele engeltjes te zien, hemelse geesten, met palm, olijf en lauriertakken, die hem als het ware de overwinning beloven, omdat deze werd behaald door de wil van God. Op het langwerpige schilderij er naast is de strijd bij Monastero te zien. (afb.57)

Aan de andere kant van de achthoek bevindt zich een schilderij met de inname van Casoli. (afb.58) De markies van Marignano zit op een paard.

Aan de overzijde bevindt zich eveneens een achthoek, deze is een afbeelding van de grote strijd bij Marciano in Valdichiana. (afb.59) Dit was drie dagen voor ze Siena versloegen onder leiding van Piero Strozzi. De prins roemt het schilderij om de dapperheid en het realisme van de lichamen. De grote figuur onderaan stelt het moeras van Chiana voor die zijn hoofd opricht door al het lawaai. Het onderwerp op het volgende werk is de strijd met de Turken. (afb.60) Zij kwamen aan bij Piombino en vluchtten naar hun schepen. De grote figuur met het koraal stelt de zee voor. Dan volgt nog een schilderij met de inname van Montereggioni. (afb.61) Het laatste schilderij gaat over de triomf op Siena gezien vanaf de San Pier Gattolini. (afb.62) De markies van Marignano, Signor Chiappino Vitelli en Signor Frederigo da Montaguto zijn te herkennen. Ook is de prins zelf afgebeeld terwijl hij door de poort komt. De man onderaan is Don Vincenzo Borghini, prior van de Innocenti. Naast hem, met een langere baard is Giovambattista Adriani. Vasari zegt dat zij de grootste hulp voor hem zijn geweest bij zijn inventie. Naast Vasari zelf zijn er nog enkele assistenten afgebeeld, van links naar rechts zijn dit Batista Naldini, Giovanni Stradano en Jacopo Zucchi.

Dan zijn eindelijk de fresco's aan de beurt. Het eerste fresco toont de overwinning op de forten van Siena 's nachts aangevoerd door de markies van Marignano.(afb.63) In het midden is de inname van de Porte Ercole te zien, waar de vijanden onder leiding van Pierro Strozzi op de vlucht slaan. (afb.64) Het laatste fresco gaat over de strijd in Valdichiana op 2 augustus 1554.(afb.65)

Wanneer Vasari gaat uitleggen waarom hij de tondo heeft geschilderd vertelt hij eerst hoe hij op het onderwerp is gekomen. Hij dacht eerst aan hoe het met de stad ging voor de komst van Cosimo, de oorlogen en dergelijke en toen aan hoe kalm, rustig en vredig het nu was onder Cosimo.¹¹¹ Daarom staat Cosimo glorieus en

¹¹¹ Deve dunque sapere Vostra Eccellenza che quando io mi preparava per l'invenzione di questa sala nel leggere le storie antiche e moderne di questa città, e che io considerava leggendo i travagliosi tempi ed i vari accidenti per tante mutazioni di governi, con l'esaltazione ed abbassamento di tanti cittadini, e le sedizioni e discordie civili, con tanta effusione di sangue, e ribellioni de'suoi cittadini, ed i contrasti e guerre sofferte da quella reppublica nel soggiogare le più nobili e famose città convincine, e che per potere signoreggiare questa parte del mar Tirreno, che è la grandezza di questi vostri stati, con tanta spesa e con tanta mortalità fusse forzata per tanti anni ben due volte a tenere assediata la città di Pisa: similmente quando io conosceva le difficoltà, ed i travagli patiti dall'illustrissima vostra casa in quello stato popolare, ed ultimamente che il signor duca vostro padre con tesoro inestimabile abbia avuto a mantenere un esercito ed una guerra in casa del nimico, e sottoposti Siena con tutti li suis stati: mi veniva talvolta in considerazione la quiete, il rposo, e la pace che godiamo in questo

trionfantelijk afgebeeld terwijl hij gekroond wordt door *Fiorenza* met de eikenkrans. Daaromheen zijn schilden met de wapens van de gilden. (Bijlage 4) De beschouwing van deze tondo komt uitgebreid aan bod in hoofdstuk drie.

Francesco sluit de dagen af met de woorden '(...) e certamente che avete fatto un'opera da esserne eternamente commendato'¹¹² De Ragionamenti eindigen met de bespreking van Vasari's volgende project in opdracht van Cosimo, de decoratie van de koepel van Filippo Brunelleschi van de dom.

Tegenwoordig worden de decoraties van Vasari en zijn atelier meestal niet geroemd vanwege hun kwaliteit, dit in tegenstelling tot de cartons van zijn voorgangers daar. Persoonlijk vind ik dit begrijpelijk. De decoraties zijn in de typische stijl van het maniërisme, met overdreven poses, in pastelkleuren die een vervreemdend effect hebben en het perspectief is ook niet altijd juist. Dit is vooral te zien in de fresco's. Dezelfde soort figuren in die stijl had Vasari overigens ook al in het Palazzo Cancellaria afgebeeld even daarvoor in Rome (100 dagen in 1546) en ze zijn ook te zien in Salviati's werk, min of meer gelijktijdig in het Palazzo Farnese. Maar deze elementen zijn inherent aan de stijl, het maniërisme had nu eenmaal niet als doel om een realistische weergave te geven. Maar dit is een kwestie van smaak en dit zou niet af moeten doen aan Vasari's enorme prestatie. Het grootste deel van de decoraties was immers binnen twee jaar af. Een ander belangrijke prestatie bij de decoratie is het feit dat veel van de plaatsen ook daadwerkelijk corresponderen met hun geografische ligging, dus ook Pisa aan de westkant en Siena aan oostkant, net als de wijken. Ze werkten ook zoveel mogelijk met realistische tekeningen van geografische plaatsen, die ook daar getekend waren. Ook probeerden ze zoveel mogelijk de lokale fauna bij de plaatsen en streken af te beelden.

stato presente; '(... e comparandolo io alle guerre, alle sedizioni, ed a'travagli antichi patiti, oltre alla fama e peste, in queste vostra città, mi è parso che quelle tante fatiche delli antichi cittadini e delli avoli vostri sieno state quasi che una scala a condurre il signor duca Cosimo, della gloria e nella felicità presente. Però in questo tondo, che, come la vede, è nel mezzo, circondato da tante segnalate vittorie, ho figurato il dignor duca Cosimo trionfante e glorioso, coronato da una Firenze con corona di quercia; ed essendo questa città la principale e metropoli di tutti i suoi stati, e reggendosi essa con le ventuna arti maggiori e minori, alle quali non solo le città tutte, ma il distretto e dominio viene sottoposto, mi è parso attorniarlo con quelli putti, ciascheduno de'quale tiene l'insegna die queste arti e l'armi della città e comunità di Firenze, come distintamente può considerare.' *Vasari-Milanesi, Le opere di Giorgio Vasari*, 221.

¹¹² Draper, Vasari's decoration 405; Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari*, 222.

De originele plannen

De uitgevoerde decoraties van de grote zaal zoals die nu te zien zijn, zijn niet de uitvoeringen van het originele programma. Aan het uiteindelijke programma gingen minstens drie ontwerpen vooraf.¹¹³

De eerste opzet van het programma staat in een brief van Vasari aan Cosimo op 3 maart 1563.¹¹⁴ (Bijlage 5) In het centrum stond niet Cosimo, maar *Fiorenza* 'in hemelse glorie in opperst geluk' (in una gloria celeste in somma felicità). Dit programma begon met de stichting van de stad en eindigde met de glorie die Cosimo bracht. De *Quartieri* met hun *contado* en vicariaten waren gepland (zoals in de eindversie) aan de einden van de middenrij met daaromheen de *Gonfaloni*. Maar wat ook verschilde van de einduitvoering is dat er in de middenzone twaalf schilderijen gepland waren met de gilden van de stad. Aan de westkant werd de oorlog tegen Pisa uitgebeeld, het begin, de uitvoering en de triomf en aan de oostzijde de oorlog tegen Siena. Op de muren kwamen dezelfde onderwerpen. Dus er was toen een grotere rol weg gelegd voor de *Gonfaloni* en de gilden. Cosimo was tevreden met dit ontwerp: 'Ci piace assai, massime dimonstrando il principii dello stato et a poco a poco la sua propagatione.' Maar hij had wel enkele aanmerkingen. Ten eerste dat het paneel met de voorbereiding van de oorlog op Siena veranderd moest worden, daarop was namelijk te zien dat Cosimo raadgevers had gehad en deze had hij in werkelijkheid niet gehad dus: 'perchè noi soli fummo'. In plaats van die raadgevers zouden er dan deugden afgebeeld kunnen worden (wat uiteindelijk ook gebeurd is). Bovendien wilde hij op een paneel 'tutti li stati Nostri insieme, ade notare l'ampliatione et l'acquisto', oftewel alle staten en hoe deze zijn uitgebreid en vermeerderd. En ten slotte wilde hij dat ieder paneel een opschrift zou krijgen 'om het geschilderde beter te kunnen begrijpen'.¹¹⁵

Vervolgens kwam Vasari met een tweede ontwerp, waarin diverse wijzigingen waren aangebracht. (Bijlage 6) De gonfalini werden nu afgebeeld in de tondi. Op de panelen om de tondi heen werden de steden en vicariaten afgebeeld die van oudsher onder de heerschappij van Florence vielen. Hiermee beeldde Vasari dus de gebiedsuitbreiding af, waar Cosimo om gevraagd had. De gilden waren ook

¹¹³ Zie hierover vooral Thiem 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande', 97-135.

¹¹⁴ Frey, *Die literarisch Nachlass*, 722-724.

¹¹⁵ Dit staat allemaal in Frey, *Die literarische Nachlass*, 735.

verplaatst, ze stonden niet meer op aparte panelen maar in de tondo met de glorificatie van Florence in het midden. Op de panelen in de middelste rij kwamen nu keizerlijke en pauselijke privileges van de stad (van Alessandro IV en Leo X en de keizers Karel IV en Karel V). De vrijgekomen panelen in de zijbanen beeldden dan gebieden af die juist veroverd waren, te weten Grosseto en Elba. Net als in het eerste ontwerp waren de twee grote panelen naast de tondo bedoeld voor de Romeinse stichting van de stad en de uitbreiding ervan.

Het derde schema viel min of meer samen met de daadwerkelijke uitvoering van de panelen. (Bijlage 7) Er waren wel enkele afwijkingen, zoals dat de voorstelling die *De uitbreiding en herbouw van de stad werd genoemd* nu *De uitbreiding van Florence door Karel de Grote* werd genoemd. In het uiteindelijk uitgevoerde programma was het *De bouw van de derde murenring* om de stad geworden. Waarschijnlijk is Karel de Grote weg gelaten omdat hij de suggestie zou kunnen wekken dat Florence door een buitenlandse overheerser was geregeerd. Ook werden de panelen met de privileges vervangen door andere gebeurtenissen uit de Florentijnse geschiedenis. En ten slotte werden de twee zijbanen nu geheel gewijd aan de oorlogen met Pisa en Siena, niet meer gedeeltelijk.

Het belangrijkste paneel van de hele zaal werd uiteindelijk het meest veranderd. Tot dan toe zou daarop de personificatie van de stad, *Fiorenza*, afgebeeld worden in gloria. Maar op de uiteindelijke versie is Cosimo afgebeeld. Hij zou na overleg met zijn raadgevers, op de valreep hebben besloten zijn eigen persoon te laten opnemen in de tondo.

Het Augustus-element

Het is algemeen bekend dat Cosimo I zich graag liet vergelijken met Augustus, zowel tijdens zijn leven als nog in de begrafenispeeches na zijn dood.¹¹⁶ Dit is ook terug te zien in zijn mecenaat in de beeldende kunst. In het paleis is hij bijvoorbeeld letterlijk als Augustus afgebeeld in de zaal van Leo X (afb 67) en later maakt Vincenzo Danti een beeld van hem als Augustus. (afb 68) Cosimo nam het sterrenbeeld aan van zijn grote voorbeeld, dit was de steenbok. Maar eigenlijk was hij op 11 juni geboren en dus tweeling. Hij baseerde zich hierbij op het feit dat hij in januari aan de macht was gekomen, net als Augustus en dit dus wel onder het sterrenbeeld van de steenbok gebeurd was. Tevens was hij op de negende gekroond in januari. De steenbok liet hij ook opnemen in zijn eigen embleem. Ook nam hij Augustus' motto van *Festina Lente* over, wat zoveel betekent als 'haast je langzaam'. Hiermee werd bedoeld dat de mens rijpt door groei waarbij snelheid van handelen en geduld, roekeloosheid en zelfbeheersing in gelijke mate zijn ontwikkeld. Deze twee emblemen zijn te zien op de schilden onder het fresco.

Maar er waren nog meer parallellen. Zo waren ze allebei aan de macht gekomen na de moord op een familielid. Ook hadden ze allebei belangrijke overwinningen behaald in de maand augustus. Cosimo versloeg de Sienezen bij Montemurlo op 1 augustus in 1537, Augustus versloeg Marcus Antonius bij Actium in augustus van 30 voor Christus. En ten slotte is de analogie natuurlijk de overgang van de republiek naar het principaat.

In de tondo in de grote zaal liet Cosimo zich ook modelleren naar zijn grote voorbeeld. Ten eerste zit hij op de imperiale troon: de *sedes curulis*. Hij is gekleed in antieke, militaire uitrusting. *Fiorenza* kroont hem met de eikenkrans van Augustus, de *Corona Civica*. Door Augustus aan te nemen als zijn grote voorbeeld suggereerde Cosimo dat hij door goddelijke wil was uitgekozen. De associatie met Augustus wierp ook nieuw licht op de stichting van de stad. Bij Leonardo Bruno werd de uniciteit van Florence en haar vrijheid nog gezocht bij het idee dat Florence gesticht zou zijn door de Romeinen voor de komst van de keizers en het idee dat ze afstamden van de Etruskische geürbaniseerde civilisatie.¹¹⁷ Nu bij Cosimo werd dus juist meer de

¹¹⁶ Hierover is heel veel literatuur zie bijvoorbeeld: Paul William Richelson, *Studies in the personal imagery of Cosimo I de' Medici, duke of Florence* (New York en Londen 1978).

¹¹⁷ Baron, *The crisis of the early Renaissance*, 415.

nadruk gelegd op Augustus als de stichter van Florence, zoals ook te zien is op het paneel op het plafond. Het idee dat de Florentijnen van de Etrusken afstamden verdween echter niet. De ideeën konden blijkbaar naast elkaar bestaan. Toscane werd immers nog steeds 'Etruria' genoemd in die tijd, wat bijvoorbeeld te zien is op het opschrift bij het schilderij van Arrezzo waarin 'Hetrurie' staat. De mythe had voor alles tot doel om het idee van Toscanes eigenheid en suprematie te onderstrepen.¹¹⁸ Deze interesse voor de Etrusken is alleen nergens terug te zien in de zaal, daar richt men zich juist op Augustus als stichter van de stad.

Cosimo vergeleek zich overigens ook met Hercules, zoals blijkt uit zijn zegel waarop deze stond (een directe relatie met het middeleeuwse zegel van de stad met daarop Hercules waaruit al bleek dat men in Hercules de mythische stichter van de stad zag). En zijn propagandisten trokken eveneens analogieën tussen de twaalf werken van Hercules en de twaalf steden van Cosimo's staat. Maar deze analogie is voor de zaal verder niet relevant.

¹¹⁸ Van Veen, Cosimo I de' Medici, 162.

Hoofdstuk 3: het debat

De afgelopen decennia is er erg veel aandacht geweest voor het mecenaat van Cosimo I.¹¹⁹ Zoals Van Veen het zegt: ‘men was gefascineerd door het idee dat Cosimo tijdens zijn regime kunst en architectuur systematisch en consequent had aangewend voor propagandistische doeleinden.’¹²⁰ Aanvankelijk werd dit nogal eenzijdig beschouwd, zoals het mecenaat van een vorst normaal ook was. Later werden er nuances aangebracht. Men kwam er achter dat kunstenaars en ontwerpers meer invloed op de werken zelf hadden dan voorheen gedacht werd.

In het geval van Cosimo I moet ook zeker zijn eigen invloed niet onderschat worden. Zoals gezegd ben ik van mening dat op de decoratie in de raadzaal wel degelijk de anachronistische term propanda van toepassing is en dit gebeurde zeker bij Cosimo. Wat zijn doel hiermee was is het onderwerp van een zeer groot debat waarbij Van Veen zich aan de ene kant van het spectrum bevindt met zijn vrij nieuwe visie en aan de andere kant zijn er een groot aantal auteurs die er een meer traditionele visie op na houden. Daar Van Veen een hele monografie wijdde aan zijn these komt deze het meest uitvoerig aan bod.

De eerste auteur die een duidelijke these omtrent Cosimo's mecenaat stelt is Kurt Forster in zijn artikel ‘Metaphors of rule. Political ideology and history in the portraits of Cosimo I de'Medici’.¹²¹ Volgens hem had Cosimo als eerste de'Medici echt goed in de gaten hoe hij kunst en geleerden in dienst van zijn politiek kon inzetten. De kunst kwam geheel onder zijn ideologische controle waardoor kunstenaars nauwelijks nog invloed zouden hebben. Deze controle voerde hij door met de oprichting van de *Accademia*. Ook gebruikte hij en manipuleerde hij de geschiedenis bij het creëren van zijn eigen mythe.

Forster is van mening dat de grote zaal geheel in het teken stond van de glorificatie van de familie. Het was de ultieme picturale formulering van een absolutistisch regime, namelijk de representatie van een levende heerser als godheid. De *Divus Cosmas* is volgens hem dan ook het onderwerp van de tondo. Om

¹¹⁹ Voor meer over mecenaat in de Italiaanse Renaissance zie o.a.: G.F. Lytle, G.F. en S.Orgel ed. *Patronage in the Renaissance* (Princeton 1981); Harald Hendrix en Jeroen Stumpel ed., *Kunstenaars en opdrachtgevers* (Amsterdam 1998); Kent, F.W. e.a. ed., *Patronage, art and society in Renaissance Italy* (Canberra 1987).

¹²⁰ Van Veen, Cosimo I de'Medici, 32.

¹²¹ Kurt W. Forster, ‘Metaphors of rule. Political ideology and history in the portraits of Cosimo I de'Medici’, *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institut Florenz* (1971) 66.

dit te beargumenteren verwijst hij ook naar de wijziging van de tondo na de eerdere ontwerpen (zoals wel meerdere auteurs zullen doen). Daar was in de eerste plannen alleen een *Fiorenza in gloria co i suoi segni* bedoeld. Maar uiteindelijk kwam er, ongetwijfeld op Cosimo's verzoek, een apotheose van hem zelf, aldus Forster. Hij wordt vergoddelijkt als een Antieke legeraanvoerder tegen een aureool van Christelijke heiligen met de regalia van de kroon, de eikenkrans, het kruis van de Orde van Santo Stefano en het Gulden Vlies. Forster staaft zijn visie verder met te verwijzen naar eigentijdse literatuur over Cosimo. Maar naar mijn idee is dit geen goed argument daar deze schrijvers in opdracht van Cosimo schreven en dus wel min of meer genoodzaakt waren om hem op die manier te loven.¹²²

De verhouding tussen kunstenaar en opdrachtgever wordt bij Forster dan ook heel extreem. Volgens hem was de kunstenaar namelijk totaal onderworpen aan de wil van de opdrachtgever. Hij noemt Vasari zelfs dan het ideale instrument voor Cosimo om zijn doel te bereiken. Daarbij gaat Forster nog verder door te zeggen dat kunstenaars als Michelangelo en Pontormo absoluut niet geschikt waren voor dit soort doeleinden daar zij opgegroeid waren tijdens de eerste republiek en zij hadden meer eigenzinnige geesten. Vasari, Bronzino, Cellini, Ammanati, en Danti niet, zij waren opgegroeid in de tijd van de hertog. Kunst werd onderdeel van zijn 'Kulturpolitik' in dienst van de Toscaanse suprematie. Deze propaganda omhelsde alles: diplomatie, linguïstiek, geschiedschrijving, portretkunst, nieuwe instituties, publieke ceremonies en de decoratie van zijn privévertrekken. Hij sluit af met de notie dat deze zaal tot voorbeeld zou dienen voor vele andere afbeeldingen van absolute glorificatie van de heerser. Dit zorgde voor een soort impasse in de kunst. Omdat de kunstenaars zo strikt gebonden waren aan de wensen van de opdrachtgever was er geen ruimte voor eigen inventie, wat juist zo typerend was geweest voor de Florentijnse kunst tot dan toe: 'let to deadlocks in the making of art, or permitted, on the other hand, its decline into mere routine. Cosimo put the artist in a position which corresponds precisely to the place which he assigned to art: they were both means and not ends in themselves.'¹²³

Dit herleidt hij ook weer tot een vergelijking tussen de artistieke ontwikkeling van een Vasari en die van kunstenaars als Michelangelo en Pontormo. En dit doet hij ook met het mecenaat van Cosimo de Oude en Cosimo I. De eerste behandelde

¹²² Ibidem, 97-98.

¹²³ Ibidem, 102-103.

kunst als object van waarde, met frisse ideeën, terwijl Cosimo I de waarde van kunst juist mat in termen van ideologische waarde en bruikbaarheid: 'The First remained a private investor, if on the grandest scale, the second became the planner and propagator of a new state with which he was to be identified.'¹²⁴

Dit zou de standaardvisie over de decoratie van het paleis en Cosimo's mecenaat in het algemeen worden. Maar er wordt ook erkend dat hij zich in een precaire situatie bevond en Eric Cochrane schrijft in zijn monografie van Florence in die tijd namelijk dat Cosimo nu eenmaal rekening moest houden met de republikeinse traditie van de stad, want zijn positie was aanvankelijk nog lang niet zo stabiel: 'Much as it satisfied his ego, Cosimo dared not emphasize his role as a "new prince" in the delicate area of foreign policy.... But even in his domestic policy he found it convenient to qualify his regime as the fulfillment rather than the negotiation of the republic, and to picture himself as the heir to a family of first citizens rather than as the founder of a dynasty of monarchs.'¹²⁵ Cochrane gaat verder niet in op Cosimo's mecenaat dus hij zegt ook niet dat dit gold voor het paleis.

De eerder genoemde Jerry Lee Draper toont zich in zijn proefschrift een navolger van Forster. Hij noemt het thema van het algehele programma eveneens de glorificatie van de de'Medicifamilie en met name Cosimo. Hij is dezelfde mening toegedaan over de tondo waarover hij zegt: 'But in reality these scenes combine to form a great crown around the most important painting in the room, the central tondo depicting the apotheosis of the terrestrial god, duke Cosimo'.¹²⁶ Hij haalt ook de eerdere plannen aan waaron *Fiorenza* de hoofdrol speelde, terwijl ze nu een ondergeschikte rol heeft. Opvallend genoeg maakt Draper een vergelijking met de republikeinse decoratie van het Palazzo Pubblico in Siena: 'One might say that *The effects of Good Government*, Ambrogio Lorenzetti's huge fresco of 1340 in the Palazzo Pubblico of the once rival, and just conquered, city of Siena, is reinterpreted by Vasari and broken up into numerous scenes through various rooms in the Palazzo Vecchio.'¹²⁷ Deze 'herinterpretatie' heeft dan niets meer te maken met wat er in Siena afgebeeld was, het was een heel nieuw soort interpretatie van de afbeelding van macht. Vasari somt de gevolgen van het goede bestuur van Cosimo I op aan het

¹²⁴ Ibidem, 103.

¹²⁵ Eric Cochrane, *Florence in the forgotten centuries (1527-1800)* (New York 1974) 62.

¹²⁶ Draper, *Vasari's decoration*, 34.

¹²⁷ Ibidem, 35.

einde van de Ragonamenti wanneer hij aan de prins vertelt waardoor hij was geïnspireerd om de tondo met de glorificatie van Cosimo te schilderen.¹²⁸

Het onderwerp van beide decoraties mocht dan hetzelfde zijn, het bestuur en de gevolgen daarvan en de uitvoering was geheel anders.

Er verschenen ook artikelen die zich niet zozeer bezighielden met de interpretatie van de fresco's en schilderijen maar meer met de chronologie en toeschrijvingen. De belangrijkste auteur die hierover schreef is Edmund Pillsbury. Wat betreft zijn visie op de boodschap, volgt hij de traditionele visie en gebruikt hiervoor ook de eerdere ontwerpen in zijn argumentatie. Tevens wijst hij op het feit dat aanvankelijk de gilden en *Gonfalon*i eigen panelen zouden krijgen maar dat deze later in andere panelen geïncorporeerd werden.¹²⁹

In 1980 verschijnt de tweede grote monografie (die van Alfredo Lensi was verschenen in 1929) over het Palazzo Vecchio van Ettore Allegri en Alessandro Cecchi. Zij bevestigen met hun autoritaire boek over dit onderwerp de standaardvisie nog meer: 'L'iniziativa del duca Cosimo per l'adeguamento del Palazzo di Piazza a residenza ducale, avviata nel clima delle incertezze dei primi anni di governo, si viene definendo con il consolidamento del suo regime totalitario tendente anche al graduale inquadramento della cultura e delle attività artistiche'.¹³⁰ Met name in het paleis zien zij alle wijzigingen en decoraties als uitingen van verheerlijking van de dynastie: 'Il carattere fondamentale di tutti i lavori eseguiti in Palazzo nel decennio 1555-1565 è l'unitarietà del linguaggio che svolge e conclude il tema della celebrazione dinastica attraverso la sintesi fra passato e presente graduata con sapiente regia in un crescendo esauriente'.¹³¹ De tondo werd ook een apotheose genoemd waarin de symbolen van de republiek volledig naar de achtergrond gedegradeerd zijn en terwijl zijn eigen symbolen juist naar de voorgrond gekomen zijn. Bij de afbeeldingen op de muren zou de republiek zelfs in een kwaad daglicht gesteld worden, daar deze zouden laten zien hoe inefficiënt en onbekwaam deze strijd was gevoerd. De fresco's over Siena zouden rommeliger zijn en minder georganiseerd. Dit werd ook getoond in de achthoeken op het plafond waarbij het republikeinse bestuur met velen beslist in de Sala dei Dugento en Cosimo in zijn eentje met zijn deugden. Cosimo I is volgens hem kalm en geconcentreerd, terwijl

¹²⁸ Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* VIII 221.

¹²⁹ Pillsbury, 'Sala Grande drawings', 127-150.

¹³⁰ Cecchi en Allegri, *Palazzo Vecchio*, 56.

¹³¹ *Ibidem*, 57.

het republikeinse bestuur chaotisch en met velen beslist zou hebben. In eerdere ontwerpen had juist gestaan dat Cosimo was bijgestaan door adviseurs, nu was hij alleen, slechts omringd door deugden. Hieruit concluderen zij dat Cosimo met deze wijziging juist zijn eigen glorie wilde benadrukken.

Naar mijn idee is in de fresco's totaal niet terug te zien dat de strijd met Pisa 'chaotischer' verlopen zou zijn. In de Siena scènes zijn minder confrontaties te zien, we zien vooral de opstelling van de soldaten. Maar daar waar er wel strijd is, is deze even chaotisch als in de Pisa scènes, bijvoorbeeld op de achtergrond van het nachtfresco. In de Pisa scènes is er inderdaad veel chaos bij die confrontaties maar dat is niet meer dan logisch bij een gevecht. De rest van de soldaten die niet aan het vechten zijn, staan gewoon netjes opgesteld. Ook in de achthoek met het republikeinse bestuur zie ik die chaos niet. Het is weliswaar drukker, maar er zijn dan ook veel meer figuren afgebeeld dan bij Cosimo. Er leunen zelfs enkele figuren verveeld met hun kin op hun hand, dit lijkt mij absoluut niet chaotisch te noemen. Ik vind het contrast tussen de twee muren dan ook niet zo groot. Het enige wezenlijke verschil is dat de figuren in de Pisa strijd in Antieke kledij strijden, maar dit lijkt mij een neutraal verschil, waar veel auteurs te veel in lezen. Die soldaten zijn zo afgebeeld om aan te geven dat de Pisa strijd eerder had plaats gevonden, maar daarmee wordt niets negatiefs geïmpliceerd.

De eerste auteur die juist meer benadrukt dat er ook republikeinse elementen aanwezig zijn in de zaal is Malcolm Campbell. Daarbij verwijst hij ook als eerste naar de vorige decoratie van de zaal, wat volgens mij wezenlijk van belang is. Hij is van mening dat Cosimo een strategie van modificatie van republikeinse elementen toepaste in de zaal in plaats van verwoesting van deze elementen. Het doel hiervan was om de continuïteit te benadrukken en de vooruitgang van de staat bij de overgang van republiek naar hertogdom en daarmee werd een parallel getrokken tussen Cosimo's heerschappij in Florence en dat van Augustus in Rome. Ten eerste noemt hij hiervoor het feit dat de indeling van het dak min of meer in tact werd gehouden, de kaders van de schilderijen zijn min of meer dezelfde kaders als die van de cassetten en bij het oude plafond was er ook een decoratief stuk in het midden. Dat was economisch, maar ook doelbewust volgens Campbell en hij verwijst hiervoor naar de uitspraak van Cosimo waar hij zegt dat het oude veranderd en verfraaid mag

worden maar behouden moet worden.¹³² Het andere argument luidt dat Florence in alle ontwerpen en de uiteindelijke versie in het centrale stuk van de het programma wordt afgebeeld. Dit thema kwam volgens Campbell voort uit het vorige centrale stuk daar. Hierop werd Florence afgebeeld door middel van de wapens van de Florentijnse *Popolo*, de stad, de *Comune* en de *Parte Guelfa*.¹³³

Maar nu wordt het plafond gedomineerd door de Apotheose van Cosimo, deze titel gebruikt Campbell dus ook en hiermee sluit hij zich aan bij zijn voorgangers. Door op het laatste moment Cosimo toe te voegen in de tondo, kon dit niets anders betekenen dan dat hij de glorie van zichzelf wilde vergroten: 'Surviving correspondence reflects a growing desire on the part of Cosimo to assert and glorify his personal role in the formation of the duchy.'¹³⁴ En ook noemt hij de Augustus-analogie in de zin dat een vorst de republiek overnam en dit expliciet in de tondo liet verbeelden.

Concluderend is Campbell van mening dat Cosimo in de tondo de rol van *Fiorenza* heeft overgenomen. Hij ziet een ontwikkeling in de decoratie waarbij Cosimo een steeds dominantere rol krijgt. Overigens verwijst hij hiervoor ook naar de Udienza waar een beeld van Cosimo stond tussen zijn voorouders en de geplande, maar niet uitgevoerde Juno-fontein. Vasari en Borghini creëerden, waarschijnlijk op advies van Cosimo, een combinatie van republikeinse en hertogelijke geschiedenis, waarbij de voorkeur uitging naar de laatste maar de nadruk toch ook lag op de continuïteit. De verwijzingen naar de Romeinse republiek zijn bedoeld om te verwijzen naar de analoge overgang van republiek naar het hertogdom, met hierbij de analogie van Cosimo en Augustus.

Jaenet Cox-Rearick besteedt in haar boek *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X and the two Cosimos* niet veel aandacht aan de grote zaal, maar zij voegt wel een nieuw element toe in het debat. Zij is het eens met de voorgenoemde auteurs maar legt de nadruk veel meer op de associatie met Augustus. Volgens haar ging Cosimo dit in de jaren zestig namelijk steeds meer benadrukken (na zijn overwinning op Siena in augustus 1554 en na de dood van Karel V die zich ook graag liet vergelijken met Augustus) en dat was juist de periode waarin de zaal werd gedecoreerd. De belangrijke rol van Augustus is te zien in het paneel van de stichting

¹³² Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* VIII 14.

¹³³ Malcolm Campbell, *Observations on the Salone dei 500 in the time of duke Cosimo I de' Medici 1540-1574* (Florence 1983) 824-825.

¹³⁴ *Ibidem* 826.

van de stad waarbij een schild met de Florentijnse Hercules is afgebeeld en een met hun beider (aangenomen) sterrenbeeld, de steenbok. Maar het belangrijkste is de tondo. Daar ontvangt hij volgens haar de onsterfelijkheid als *Divus Augustus* omringd door zijn heerserssymbolen. Zij vertaalt de inscriptie om de tondo heen als volgt: 'The senate and the people of Florence . The best prince. The state established. The realm enlarged. Etruria pacified.' Maar het nieuwe element wat ze toevoegt is de astrologie. Volgens haar zou die nadrukkelijk aanwezig zijn in de tondo: The image is richly allusive, making reference to both traditional Medici imagery and to the topos of Cosimo's astrological destiny.'¹³⁵ Dat er veel verwijzingen in deze tondo zitten, daar ben ik het absoluut mee eens, maar of er ook astrologische zijn, daar twijfel ik sterk aan. Zijn astrologische teken, de steenbok, is nu juist hier niet afgebeeld. Maar volgens haar zou het schild met het wapen van de *Beccai* (de slagers) waarop een geit staat hiernaar verwijzen. Dat lijkt mij niet, dit was nu eenmaal hun wapen en zij waren een van de gilden dus dit lijkt mij gewoon toeval. En als er een astrologische verwijzing zou zijn waarom is dat dan op zo'n mysterieuze wijze gedaan? In het Palazzo Schifanoia in Ferrara bijvoorbeeld is dit gewoon expliciet afgebeeld. Deze these lijkt mij dan ook nogal vergezocht, letterlijk, want ik heb ver moeten zoeken naar een astrologische verwijzing en deze niet gevonden.

Charles Hope schreef een zeer belangrijk artikel over de rol van kunstenaars, opdrachtgevers en programmamakers. Volgens hem ging het de opdrachtgever vooral om de artistieke waarde en had deze weinig invloed op het programma. Hiermee gaat hij in tegen de tot dan toe geldende visie dat Cosimo I zich juist wel veel met het programma bemoeide. Die mening is mij ook toegedaan, Cosimo I had immers het eindwoord, wat blijkt uit de wijzigingen die hij wilde in zijn brieven. Over de zaal zegt hij dat het programma paste in een trend die zich gedurende de zestiende eeuw voordeed in vrijwel alle Italiaanse staten, zowel republieken als prinsdommen. Zonder uitzondering compenseerden deze namelijk hun feitelijke politieke onmacht met veel vertoon van eigen voornaamheid en uitstekendheid. Al deze staten (Ferrara, Venetie, Mantua, Florence) putten op veelal dezelfde manier uit exemplarische historische precedentes en zij beriepen zich op alle politieke standaarddeugden zoals gerechtigheid, vrede en eendracht. Onder de vorstelijk regimes was de implicatie dat deze positieve kwaliteiten werden gekoesterd door de

¹³⁵ Jeanet Cox Rearick, *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X and the two Cosimos* (Princeton 1984) 281.

heerser, terwijl zij in de republieken werden beschermd door individuen die het gemeenschappelijke boven het persoonlijke stelden. De Salone dei Cinquecento wijkt daarom niet wezenlijk af van andere soortgelijke zalen, ook niet in de iconografische thematiek. Het enige verschil tussen de Florentijnse zaal en de anderen was de specifieke stijl van Vasari en zijn atelier.¹³⁶

De nadruk op de republikeinse elementen (of in ieder geval het benoemen daarvan) wordt daarna vaker genoemd in de literatuur. Het komt bijvoorbeeld ook terug in het werk van Bram Kempers. Zijn hoofdstuk over de zaal en de tondo noemt hij wel: 'De apotheose van de beschaafde legitieme heerser in de Salone dei cinquecento'.¹³⁷ Op de tondo is zijn hemelvaart te zien maar tevens liet hij zich afbeelden als degene die republikeinse deugden en tradities in ere hield, maar een einde maakte aan de interne factiestrijd.

Kempers gaat ook in op het idee van Cecchi en Allegri dat de strijd om Pisa zou afgebeeld zijn als een reeks Pyrrhus-overwinningen, weliswaar onder leiding van bekwame heersers, maar niet gesteund door een samenhangend beleid van het stadsbestuur. Zij suggereren dat dankzij de aanvoeders en dankzij de inzet van vaderlandslievende Florentijnen Pisa toch onderworpen kon worden en dat Cosimo niet was bijgestaan door deze 'verwarring stichtende burgers'. Volgens Kempers liet Cosimo deze veldslagen echter niet zozeer afbeelden om een tegenstelling in het beleid te benadrukken maar om vooruitgang in het beleid af te beelden. Hij meent dus dat er continuïteit in de decoratie is afgebeeld. Pas generaties later ontstond er volgens hem antirepublikeinse propaganda van de de'Medici. Ten tijde van Cosimo I kon hij nog niet zo ver gaan met de verheerlijking van de vorst. De republikeinse traditie en bestuursstructuur van de stadsstaat waren in 1565 nog te sterk om een dergelijke graad van hoofse vleierij en geschiedvervalsing mogelijk te maken.¹³⁸ Hij liet het bestaande bestuursapparaat gedeeltelijk bestaan maar zijn hofhouding stond daarboven. De vorst was wel symbool van de staat, maar verre van een absoluut heerser.

¹³⁶ Charles Hope, 'Arts of power by Randolph Starn and Loren Partridge', *The New York review of books* 40 (1993) 61-64.

¹³⁷ Bram Kempers, *Kunst, macht en mecenaat* (Amsterdam, 1987) 321.

¹³⁸ *Ibidem*, 324.

Claudia Rousseau is dan weer de traditionele mening toegedaan dat er duidelijk sprake is van een absolutistische beeldtaal.¹³⁹ Zij spreekt zelfs van een *paragone* tussen het republikeinse verleden en het eigentijdse hertogelijk bestuur en dat zou nergens beter te zien zijn dan in de grote zaal. En daarmee stelt zij dus ook dat de Republikeinse afbeeldingen van het vorige regime wel degelijk van invloed waren op de decoraties van Cosimo. Zij beargumenteert dit onder meer door de relatie met het *Apparato* van de bruiloft van Francesco en Johanna van Oostenrijk zoals wel meer auteurs doen maar zij haalt er ook enkele andere, nieuwe elementen bij. Dat Cosimo door God gekozen was en dit ook afgebeeld wilde zien is al eerder gezegd. En dat zijn lot in de sterren was geschreven en daarmee de astrologische verwijzing ook. Echter, zij ziet ook een nieuw thema in de zaal en het apparato wat nog niet eerder genoemd is, namelijk het thema van de vruchtbaarheid.

Met de decoraties van de republiek was een precedent gesteld voor strijdafbeeldingen. Het is aangetoond dat Vasari deze werken kende, zeker van kopieën, misschien mogelijk ook doordat hij het fresco zelf had gezien en Rousseau zegt hier dan ook over: 'If the spirit and even the purpose of the original fresco decoration were drastically changed, Vasari's realization of the paintings on these walls undeniably owes much artistically to the remnant of his illustrious predecessors' contributions.'¹⁴⁰ Hiermee is ze een van de weinigen die echt de vergelijking maakt tussen de oude en de nieuwe decoratie. Vervolgens gaat ze verder: 'The new duke gave his First priority to refurbishing the Sala Grande and to transforming it from the symbolic cradle of republican democracy to the state audience hall of the new sovereign. When seen in historical perspective, this anxiousness to achieve this end to effect it by artistic means may be most closely related to two points.'¹⁴¹ Ten eerste was dat de rol van Savonarola bij de bouw van de zaal en de functie van de zaal zelf; de plek waar de Grote Raad bijeen kwam. En ten tweede noemt ze de roem van de eerste decoratie van de zaal en het feit dat het in opdracht van het door Frankrijk gesteunde republikeinse regime van 1494 gemaakt was. Savonarola had hard uitgehaald naar de de'Medici en wat zij voor de stad hadden gedaan. En de Fransen steunden in zijn eigen tijd de tegenstanders van Cosimo. Cosimo wilde dus dat de

¹³⁹ Claudia Rousseau, 'The pageant of the muses at the Medici wedding of 1539 and the decoration of the Salone dei Cinquecento' in: Barbara Wisch en Susan Scott Munshower ed., *All the world's a stage... Art and pageantry in the Renaissance and Baroque. Part 2 Theatre spectacle and spectacular theatre* (Pennsylvania 1990) 416-437.

¹⁴⁰ Ibidem, 424.

¹⁴¹ Ibidem, 425.

zaal zo verschillend mogelijk zou zijn van de voorgaande zaal. Het is opmerkelijk dat Rousseau hierbij dus wel de artistieke analogie noemt.

In de zaal ziet zij het absolutisme terug in de veranderde as van de zaal. De oriëntatie werd onder Cosimo verlegd naar de lengte-as in plaats van de breedte-as. Die breedte-as was uitermate geschikt voor een raad, met banken. De lengte-as was dan georiënteerd op de Udienza, het podium waar de hertog zelf zat. Dit contrast ziet zij ook in de muurdecoratie en ze haalt hierbij ook het citaat van Vasari aan waarin hij zei dat de oorlog met Siena slecht veertien maanden had geduurd en die tegen Pisa maar liefst veertien jaar.¹⁴² Hiermee wilde hij laten zien dat het nieuwe bestuur duidelijk beter was dan de oude. Maar ik twijfel hier sterk aan. Want de strijd tegen Pisa had nu eenmaal langer geduurd dan die tegen Siena. Het was in werkelijkheid niet zo'n mooi verschil van veertien maanden en jaren zoals Vasari wilde doen geloven, maar er was gewoon een groot verschil.

De tondo is een culminatie van alles in de zaal. Net als Rearick ziet Rousseau daarin ook nog enkele astrologische verwijzingen. Zij noemt ook het *impresa*, wat dus niet op de tondo is afgebeeld en ze meent dat de kroon zou verwijzen naar de 'de kroon van Ariadne' (oftewel de Noorderkroon, een bekend sterrenbeeld). In de tondo zou echter een serie concentrische ringen afgebeeld zijn om de kosmische setting aan te geven. In het midden daarvan baadt Cosimo in bovennatuurlijk licht, een gouden aura. De reflectie van dit licht op de schilden van de putti zou een soort ring van sterren vormen en dit zou dan nog een verwijzing zijn naar het hemelse karakter van de afbeelding. Dan ziet zij ook nog een boodschap in de schikking van de schilden van de gilden, deze zou niet toevallig zijn. Dit zou een selectieve representatie van Cosimo's horoscoop zijn, want de nadruk zou op de steenbok en de hemelse kroon van Ariadne liggen, maar dit is mij geheel niet duidelijk. Ten slotte zijn er ook drie schilden met sterren op, maar dat waren gewoon de wapens van die gilden dus dat zegt volgens mij niets. Dit lijken mij toevalligheden die niet over geïnterpreteerd moeten worden. Deze vermeende verwijzing naar astrologie lijkt mij erg vergezocht. Het *impresa* is in de tondo niet aanwezig. De kroon moet wel aanwezig zijn daar het om een kroning gaat. En de ring van sterren is volgens mij gewoon de reflectie van licht op die schilden, zonder die betekenis. Er verwijst niets naar die sterren. Ten slotte wijst ze erop dat de wapens van de stad, *Popolo* en

¹⁴² Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* VIII 212.

Comune aan de voeten van Cosimo liggen, volgens Rousseau zou dit wijzen op onderwerping. Dit lijkt mij niet, ik denk dat het toeval is dat deze wapens onder hem staan, dit kwam gewoon door de cirkelvormige indeling. Deze onderwerping geldt ook voor *Fiorenza*, die een 'handmaiden' genoemd wordt die in de schaduw van Cosimo staat. Ze staat inderdaad niet op de voorgrond, maar het gaat mij te ver om haar een 'handmaiden' te noemen.

Dat laatste element wordt ook aangehaald door Randolph Starn en Loren Partridge. Hun boek over 'Three halls of state' is erg informatief, maar naar mijn idee ook een typisch voorbeeld van een meer postmoderne benadering, waarin het thema 'gender' duidelijk naar voren komt, maar hier zal later dieper op ingegaan worden.

In dat boek vergelijken ze drie beroemde bestuurszalen in Italië: de Sala dei Nove in het Palazzo Pubblico in Siena (1338-1340), de Camera Picta in Mantua (1465-1474) en de Salone dei Cinquecento in het Palazzo Vecchio (en daarbij wordt ook de Intocht van 1565 besproken). In deze zalen zijn de symbolen en rituelen van die staat te zien. Deze drie zalen hebben volgens hen achtereenvolgens deze beeldtaal: een republikeinse beeldtaal, een prinselijke/vorstelijke beeldtaal en een triomfantelijke beeldtaal. De triomf zou dan beginnen met de processie van de *Entrata*, doorgaan in de zaal en eindigen in de apotheose van Cosimo. Men kwam in het midden van de zaal binnen, *in medias res* als het ware, bij de processie. Dit triomfantelijke karakter zou onder andere bedoeld zijn om te verwijzen naar Antieke Romeinse triomfen: 'Above all the decoration, like the entry, emphasized a linkage through time from the present across the republican era to classical antiquity. The dimensions of the hall were truly Roman in scale, and the structural changes made to regularize it drew upon the planning principles and architectural vocabulary of ancient Rome. Many of the scenes were designed according to Roman compositional formulas; a number of actors within the scenes wear Roman costumes; triumphal arches and chariots, classizing grotesques, putti, festoons, devices, and mythological figures appear throughout, along with Latin inscriptions in Roman lettering with classical turns of phrase.'¹⁴³ En in de tondo is de belangrijkste verwijzing naar het oude Rome, namelijk naar Augustus: 'Seated amidst the clouds of a pointed heaven,

¹⁴³ Loren Partridge en Randolph Starn, *Arts of power: three halls of state in Italy 1300-1600* (Berkeley 1992) 177.

surrounded by twenty-six cupids and a classical deity, Cosimo, like Augustus, is a mortal god.¹⁴⁴

Starn en Partridge zijn waarschijnlijk de grootste verdedigers van de these dat het hier om een absolutistische beeldtaal gaat. Hun argumentatie begint met de achthoek waarin Cosimo de oorlog op Siena beraamt: 'The Augustan hero, alone with his personal virtues, planning the war against Siena – Borghini and Vasari knew very well that this was a self-serving manipulation of history'.¹⁴⁵ Terwijl Cosimo kalm en eenzaam beslist suggereren zij ook dat de menigte bij de andere achthoek chaotisch opereert. Nemesis (de wraakgodin) is afgebeeld om te verwijzen naar de irrationele menigte. Ook benadrukken zij dat Cosimo de wijziging had laten aanbrengen in deze achthoek. Het hele programma zou verwijzen naar: '(...) the strength, the efficiency, and succes of Cosimo's militia versus the weakness, inefficiency and failure of the republican militia.'¹⁴⁶

Over de tondo zeggen zij het volgende: 'The apotheosis of Cosimo I, in short, was a fulcrum for the entire decorative scheme, the locus where scenes representing the history and the destiny of Florence and Tuscany found their structural center and chronological culmination. Here the "divine" Cosimo was positioned both at the cutting edge of history and outside space and time.'¹⁴⁷ Ze gaan ook vrij gedetailleerd in op de rol van *Fiorenza*, die zij uiteraard achtergesteld vinden en ook lezen zij hier een bepaald soort seksisme en machismo in. Omdat *Fiorenza* met ontblote, pronte borsten is afgebeeld zou dit denigrerend zijn: 'a sexually charged woman with full firm breasts exposed, in one case completely nude'. Bij de geplande fontein zouden er ook (half) naakte godinnen te zien zijn. De auteurs spreken van een 'overt sexual code.' Dit lijkt mij overdreven, het was gebruikelijk dat godinnen, personificaties en allegorieën soms met ontblote borsten werden afgebeeld. Net als *Fiorenza* hebben ook haar symbolen een ondergeschikte rol. Cosimo domineert alle schilden e.d. die de bestuurlijke, commerciële, financiële, industriële, militaire, juridische en artistieke instellingen van Florence voorstellen. Terwijl de symbolen van zijn heerschappij juist in het midden staan. Het opschrift wordt als volgt vertaald: the supreme prince of the senate and the people of florence founded the state, enlarged the empire, and

¹⁴⁴ Ibidem, 184.

¹⁴⁵ Ibidem, 183.

¹⁴⁶ Ibidem, 184.

¹⁴⁷ Ibidem, 184.

pacified Etruria(Tuscany).¹⁴⁸ De conclusie is dat Cosimo in deze tondo is vergoddelijkt: 'Seating his subject triumphally in heaven, silhouetted against a radiant sun and accompanied by a multitude of angels, Vasari presented the duke as an immortal god – a new Apollo and a virtual Cosmos unto himself within a circular format symbolic of his divine perfection'.¹⁴⁹

Starn en Partridge gaan met hun analyse in tegen het idee van Hope dat de opdrachtgever geen invloed had op het programma. Cosimo had alle touwtjes in handen. Dit beargumenteren zij eveneens aan de hand van de wijzigingen die er kwamen met de nieuwe ontwerpen. Het argument dat de oorlog tegen Pisa 'chaotischer' was afgebeeld breidden zij ook meer uit: (...) a Florentine republic that was fragmented, unfocused, and chaotic so as to demand of the viewer a critical, if not condemning response'.¹⁵⁰ Zij gaan hier erg ver in en zien op het fresco van *De inname van Pisa bij het fort Stampace* in de figuur in het midden die bewapend wordt de oorlogsheld Mars (dit zou ook een verwijzing zijn naar de Mars van Salviati in de Sala dell'Udienza): 'The implication is that Mars will ultimately lead Florence to victory in spite of the republican government's mismanagement of the Pisan war.' Onderaan rechts zouden ook ruziënde figuren afgebeeld zijn die verwijzen naar de besluiteloosheid van het republikeinse bestuur. Daartegenover staat het fresco van Cosimo's *Overwinning bij Porta Ercole*: 'The visual structure figures a duchy that was united, coordinated, and focused; it was calculated to overwhelm, awe, and control the viewer'.¹⁵¹ Dat de figuur naar Mars zou verwijzen wordt nergens mee gestaafd, alle figuren zijn in antieke kleding afgebeeld. Dit zou gedaan zijn om aan te duiden dat zij enkel hadden gewonnen door hun antieke achtergrond. Terwijl Cosimo, in eigentijds kostuum, de overwinning te danken had aan zijn eigen kracht. Dit vind ik een zeer onlogische argumentatie. De enige positieve relatie die Starn en Partridge zien met het republikeinse verleden is dat de compositie op de voorgrond van *De strijd bij de toren van San Vincenzo* overeenkomsten vertoont met Leonardo's compositie. Dit is wederom slechts een artistieke verwijzing en geen ideologische.

Ten slotte wijzen ze ook op het feit dat er nu een podium in de zaal was in plaats van een tribune (voor de *Signoria*) Als Cosimo op zijn troon zat werd hij als het ware gezegend door het beeld van Leo X.

¹⁴⁸ Ibidem, 172.

¹⁴⁹ Ibidem.

¹⁵⁰ Ibidem, 208.

¹⁵¹ Ibidem, 209.

De standaardvisie zou uiteindelijk ook in handboeken terecht komen. Een voorbeeld hiervan is het boek van Mary Hollingsworth, *Patronage in sixteenth-century Italy*. Daarin wordt gesteld dat Cosimo de kunsten exploiteerde om zijn prinselijke status en dynastieke ambities te promoten. Een van de onderwerpen die hij hiervoor gebruikte was de vaker genoemde Augustus: 'Imperial imagery, unacceptable in republican Florence, was prominent in his armoury of statements of power, in particular, his links with Augustus.'¹⁵² In de vijftiende eeuw keek men nog terug naar het republikeinse verleden van de stad, maar Cosimo's propagandisten wilden het juist doen voorkomen alsof de stad gesticht was door Augustus. De ultieme visuele expressie van zijn absolute macht was de tondo. Ook noemt zijn net als de andere auteurs de wijzigingen in het programma.¹⁵³

Tot dan toe was er nauwelijks een tegengeluid te horen geweest tegen de standaardvisie. Enkele auteurs raakten wel enkele republikeinse elementen in het programma maar niemand ging daar zo ver in als Henk van Veen. Tot de monografie van 1998 had hij er wel al enkele artikelen over gepubliceerd maar pas daar zet hij zijn these uitgebreid uiteen (deze monografie werd in 2006 vertaald en herzien).¹⁵⁴

Het begon allemaal met de verhuizing naar het oude Palazzo della Signoria. Dit kon niet anders gezien worden als een uiting van Cosimo's vorstelijke ambities. Maar Cosimo, had dat paleis gemakkelijk kunnen laten neerhalen en hiervoor een nieuw paleis in de plaats kunnen laten zetten. Dit deed hij zoals eerder aangegeven niet. De grote decoratieprojecten die Cosimo in de beginperiode van zijn regime bestelde, hadden volgens Van Veen tot doel de belofte en de verwachtingen tot uitdrukking brengen, dat hij dankzij zijn heersersmoed en zijn heersersdeugden een bloeiende staat zou scheppen, Toscane, met daarin Florence als bloeiend centrum.¹⁵⁵ In die vroege projecten ziet hij dan ook de typische iconografie van een heerser. In de jaren veertig en vijftig profileerde Cosimo zich, volgens Van Veen,

¹⁵² Mary Hollingsworth, *Patronage in sixteenth century Florence* (Londen 1996) 257.

¹⁵³ *Ibidem*, 272.

¹⁵⁴ Henk Th. Van Veen, 'Cosimo e il suo messaggio repubblicano nel Salone dei Cinquecento', *Prospettiva* 25 (1981) 50-56; 'Republicanism in the visual propaganda of Cosimo I de' Medici', *JWCI* 55(1992) 200-209; "'Republicanism" not "Triumphalism". On the political message of Cosimo I's Sala Grande', *MKIF* 37 (1993) 475-480; *Cosimo I de' Medici vorst en republikein: een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)* (Amsterdam 1998). De vertaalde en uitgebreide versie: *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture* (Cambridge 2006). Voor deze scriptie is vooral gebruik gemaakt van de Nederlandse editie vanwege de duidelijkheid maar ook omdat in de herziene editie niet veel wordt toegevoegd in het hoofdstuk over de grote zaal. Er wordt wel meer recente literatuur bij gehaald, maar die auteurs worden ook in deze scriptie besproken.

¹⁵⁵ Van Veen, *Cosimo I de' Medici*, 39.

steeds opnieuw als antagonistisch ingesteld heerser. Deze boodschap werd nog sterker uitgedragen nadat Cosimo in de jaren vijftig ook de heerser van Siena was geworden. Direct na de oorlog gaf hij Vasari de opdracht, die in 1554 Battista del Tasso na diens dood als paleisarchitect was opgevolgd, het nieuwe gedeelte van het paleis te voltooiën en decoreren. Een goed voorbeeld is de aan hem zelf gewijde zaal in de *Quartieri* van Leo X. Zoals Van Veen het zegt: 'de Cosimo die uit de Sala di Cosimo opdoemt is een vorstelijke gestalte met imperiale en territoriale ambities, ambities die ook doorklinken in het idee dat Cosimo klaarblijkelijk gedurende deze jaren heeft gekoesterd om, in weerwil van zijn respect voor het Palazzo della Signoria en zijn oude muren, zichzelf een geheel nieuw Palazzo Ducale te bouwen, op het Piazza della Signoria zelf of in ieder geval in de directe omgeving daarvan.'¹⁵⁶ In deze aan hem geweide zaal ziet hij het hoogtepunt van de zelfverheerlijkende beeldtaal van de hertog.

Tot hier is hij het eens met de andere auteurs. Echter, na 1560 ziet hij een wending optreden in de kunst die Cosimo bestelde. Die koerswijziging ziet hij bijvoorbeeld terug in een brief van de Venetiaanse gezant Vincenzo Fedeli waarin stond dat Cosimo de laatste tijd erg teruggetrokken en gematigd leefde.¹⁵⁷ Volgens Van Veen zou hij in die periode meer aansluiting zoeken bij burgerlijke waarden en deugden in plaats van zich als een absoluut vorst te gedragen. Cosimo wordt in deze jaren zelfs door Van Veen omschreven als een burgervorst en republikeins vorst, wat ook blijkt uit de titel van zijn hoofdstuk: 'van vorstendeugd tot virtùc civile.'¹⁵⁸ Hij zou zich in die tijd ook meer ingezet hebben voor de welgestelde burgers van de stad, die voor zijn komst tot ellende en armoede waren vervallen en herstelde hun vroegere rijkdom en waardigheid. Zo zou hij ook bijna dagelijks patriciërs te eten hebben gehad en hield hij jaarlijks een carnavalsbanket in de grote zaal, en ook organiseerde hij andere festiviteiten. Hij zou erg toegankelijk geweest zijn en van eenvoud houden, zowel in uiterlijk als in manieren. Het schijnt zelfs zo te zijn dat Cosimo zich kon 'inducare' en 'disducare', oftewel 'verhertogen' en 'onthertogen'.

Deze nieuwe benadering uitte zich niet alleen in de vorst zelf, zoals Van Veen zegt: 'Niet alleen stilerde Cosimo zijn eigen heerserspersoon naar het ideaalbeeld van de Florentijnse burger, ook gaf hij zijn regime het uitgesproken imago van

¹⁵⁶ Ibidem, 54.

¹⁵⁷ Geciteerd in Van Veen, *Cosimo I de' Medici*, 91.

¹⁵⁸ Dit wordt volgens Van Veen ook genoemd in grafredes en biografien Van Veen, *Cosimo I de' Medici*, 91.

burgergezindheid en deed het voorkomen alsof het zich de waarden, tradities en doelstellingen had eigen gemaakt, die waren overgeleverd uit het republikeinse verleden van de stad'.¹⁵⁹ Hij verwijst hiervoor naar de oraties en biografieën van de stad die zich vooral richtten op stad Florence en niet op het hertogdom van Cosimo. Hij wilde zich spiegelen aan zijn voorouders die het meeste voor de republiek gedaan hadden, dat wil zeggen Cosimo de Oude en Lorenzo II Magnifico.

In een brief beschrijft Borghini wat Cosimo I wilde in de zaal:

De grote sala helemaal met schilderijen versierd werd ... en hij was vastbesloten dat een gedeelte ervan de bestemming zou krijgen die het in de tijd van onze voorvaderen had gekregen en wel [de afbeelding] van de oorlog [van Florence] met Pisa [gevoerd tussen 1494 en 1509], met welk onderwerp twee van onze grote medeburgers, Leonardo da Vinci en Michelangelo Buonarroti, misschien wel de eerste lichten van de nobele schilderkunst, belast waren geweest. Een ander deel zou de oorlog met Siena moeten bevatten, een onderneming die krachtadig en op gelukkige wijze tot haar einde was gevoerd door Zijne Excellentie in onze tijd en die nog vers in ons aller oren klinkt [de oorlog met Siena duurde van 1553 tot 1555]. Wat het derde gedeelte betreft, wilde hij dat dit de alom bekende gebeurtenissen van onze stad bevatte, beginnend vanaf het begin tot aan deze tijd.¹⁶⁰

Hieruit blijkt dat Cosimo juist voort wilde borduren op de traditie van de decoratie ten tijde van de republiek in plaats van voor beeldconventies voor een vorstelijke zaal te kiezen, zoals Van Veen ook zegt: 'Kennelijk wilde Cosimo zich in zijn audiëntiezaal niet laten afschilderen als de territoriale heerser die hij in werkelijkheid en stilzwijgend wel degelijk ambieerde te zijn, maar eerder als exponent van een geïdealiseerde Florentijnse stadstaat.'¹⁶¹ Die republikeinse oriëntatie ziet Van Veen ook bij andere belangrijke projecten uit de jaren zestig als het aparato van 1565, de bouw van de Uffizi en het Palazzo Pitti. Cosimo voerde een cultuurpolitiek met als doel zijn regime voor te doen als de rechtmatige opvolger en 'vervulling' van het republikeinse verleden. Met deze stelling gaat Van Veen dus lijnrecht in tegen de visie van de voorgaande auteurs. En de visie van Hope dat een zaal ofwel een paleiszaal ofwel

¹⁵⁹ Ibidem, 95

¹⁶⁰ '...havendo l'Eccellenza del nostro Ill.mo Duca in animo che la sala grande del suo palazzo si ornasse di pittura tutta (...) et risoluto che una parte servisse a quello che fino nel tempo de'nostri Padri si era determinato, ciò era la guerra di Pisa della quale dua nostri cittadini grandi et forse primi lumi della nobil'arte della Pittura Leonardo Vinci et Michelangelo Buonarroti n'havevano havuto la cura. L'altra poi contenesse la Guerra di Siena impresa valorosamente et felicemente terminata da S. E. ne tempi nostri et fresca ancora nella memoria et quasi nelli occhi di tutto noi. (...) La terza poi (...) volse che contenesse i generali et più comuni advenimenti della città nostra cominciandosi dal suo principio fino a questi tempi.' Brief Borghini 1566 in Lorenzoni 1912 No. 21 p55. Geciteerd in Van Veen, *Cosimo I de'Medici*, 32.

¹⁶¹ Ibidem.

een stadhuiszaal moest zijn, spreekt hij dan ook tegen. Van Veen ziet een unieke combinatie van beiden.

Van Veen begint zijn argumentatie door in te gaan op de belangrijkste argumenten van zijn voorgangers. Dat zijn de argumenten die gebaseerd zijn op de wijzigingen in het programma en daarna voegt hij zijn eigen ideeën toe over enkele cruciale onderdelen van het programma. Over de tondo is men over het algemeen van mening dat Cosimo's zelfverheerlijking als territoriaal vorst hier zijn hoogtepunt vond.

In het eerste ontwerp zou op de tondo 'Florence in hemelse glorie en opperst geluk' komen. In het tweede plan zou er 'Embleem van de witte lelie/ volk en met het embleem van de 22 gilden/*Fiorenza* in gloria met haar tekens; grote gewapende ridders/banier van het volk' op het gestaan hebben. De banier van het volk was het witte kruis op een rode achtergrond (die ook in de oude zaal afgebeeld zou zijn). De tekens van Florence waren de rode lelie en het wit-rode schild, het symbool van de *Comune*. De grote gewapende ridders waren de *Magnati* van de *Parte Guelfa*, oftewel de kapiteinen die in het stadsbestuur zaten. Volgens Van Veen was de uiteindelijke boodschap van deze tondo: 'de verschillende bestanddelen waaruit de soevereiniteit van de voormalige Florentijnse republiek was opgebouwd.'¹⁶² Ook noemt hij het opvallend dat het element van de *Popolo*, oftewel het volk zo aanwezig is en de relatie met de gilden. Zoals hij zelf ook zegt lijkt het op het uitgevoerde tondo alsof er niet veel meer overgebleven is van de republikeinse symboliek, waarop hij zegt dat schijn bedriegt. Alle genoemde elementen zijn namelijk wel in het tondo aanwezig; *Fiorenza*, het volksbanner, de gilden, de emblemen van de stad en van de *Comune*. Ook zou het embleem van het volk een belangrijkere positie hebben daar deze rechtop staat, groter is en tussen de emblemen van het volk en de *Comune*. Hiermee grijpt de tondo, zoals ook al gesteld door Campbell, terug op het middenstuk van de oude raadzaal van het Palazzo Vecchio,

Dan voegt Van Veen een nieuw argument toe waarover tot dan toe in de literatuur niets gezegd is. Er zou namelijk nog nadrukkelijker naar de *Popolo* worden verwezen in de balustrade. Deze bestaat uit tachtig zuilen en dat is precies het getal van de *Compagnie del Popolo*, de volkscompagnieën waarbinnen de Florentijnse burgers militair georganiseerd waren ten tijde van de Republiek.¹⁶³ Dit is volgens Van

¹⁶² Ibidem, 179.

¹⁶³ Ibidem, 181.

Veen niet ver gezocht omdat op de twee andere tondi van de zaal de militaire en bestuurlijke indeling van de stad wordt uitgelegd: vijf volkscompagnieën vormen samen een volksvaandel oftewel een *gonfalone*, vier *Gonfaloni* samen vormen een *Quartiere* en vier *Quartieri* vormen samen de stad. Omdat Van Veens uitleg omtrent de verbeelding van de volkscompagnieën in de tondi vrij ingewikkeld is acht ik het, het duidelijkst om deze letterlijk over te nemen:

De volkscompagnieën, die de basis vormden van het hele systeem, zijn verbeeld in de twee halve, in de vorm van exedra's weergegeven balustrades die de achtergrond vormen van de zijtondi. De zuilen van deze balustrades zijn opgedeeld in zestien groepen van vijf, per groep gemarkeerd door een bredere vierkante pilaar die als sokkel dient voor een van de putti. Het opgaan van de compagnieën in het vaandel wordt treffend verbeeld doordat de eerste en de laatste van de vijf zuilen van de balustrade telkens half in de sokkel is verzonken. Wanneer men de twee helften van de balustrade samenvoegt, wat duidelijk de bedoeling is, getuige de wijze waarop Vasari deze uit beeld heeft laten lopen, dan verkrijgt men een ronde balustrade die uit tachtig zuilen blijkt te bestaan, evenveel als de balustrade in het midden telt.¹⁶⁴

De laatste aanwijzing voor deze verwijzing naar de *Popolo* ziet Van Veen in het derde ontwerp waarin de doorgestreepte woorden 'popolo' en 'nobili' te lezen zijn in de tondo. Borghini zou de woorden mogelijk doorgestreept kunnen hebben omdat hij deze minder letterlijk wilde afbeelden, bijvoorbeeld in de balustrade. Het woord *nobili* zou dan te verklaren zijn doordat in de volkscompagnieën de gehele stadsbevolking was georganiseerd, zowel de *Popolo* als de *Nobili*. In de zijtondi vormen de volkscompagnieën de basis van de bestuurlijke en militaire indeling van de stad, in de middentondo gaat het om de relatie tussen de *Popolo* en de gilden en het stadsbestuur. Deze relatie is letterlijk afgebeeld daar de schilden van de gilden een deel van de balustrade bedekken en de putti met de schilden op de balustrade steunen.

Het volk en de gilden waren de twee fundamenten waarop de autonomie en de soevereiniteit van de Florentijnse republiek berustten, daardoor beelden zij tezamen in de tondo het burgerschap van Florence uit. De eerste voorwaarde om deel te nemen in het bestuur van de stad was het behoren tot een *Compagnia del Popolo* en het ingeschreven zijn in een van de gilden.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ibidem, 182.

¹⁶⁵ Ibidem, 183.

Maar hij gaat nog verder met zijn argumentatie door te stellen dat het republikeinse stadsbestuur ook afgebeeld zou zijn in de balustrade. Om de tien zuilen is er een zuil onafgedekt door de schilden, dit zijn er dus acht. Volgens Van Veen verwijst dit naar de acht *Priori* van de *Signoria*: 'Op fraaie wijze wordt hier duidelijke gemaakt dat de prioren voort moeten komen uit de *Popolo* en de gilden: zes, om precies te zijn, uit de *arte maggiori* en twee uit de *minori*. Zoals de popolani de verborgen zuilen vormden van de Republiek, zo waren de acht *Priori* de voor iedereen zichtbare zuilen van het bestuur van de Republiek.'¹⁶⁶

Ten slotte noemt Van Veen nog een mogelijke symboliek van de tachtig zuilen. Ze zouden ook de *Ottanta Arroti* kunnen voorstellen. Dat was een steeds van samenstelling wisselende vertegenwoordiging van de *Popolo* die samen met de *Priori*, de *Gonfaloniere di Giustizia*, de zestien *Gonfalonieri*, de twaalf *Buonomini*, de eenentwintig consuls van de gilden en de kapiteins van de *Parte Guelfa* de kieslijsten opstelden voor de verkiezing van de nieuwe *Magistrati Maggiori*. De zuilen zien er dan ook nog uit alsof ze in een wiel zitten wat volgens Van Veen mooi gevonden is bij het woord *Arroti*.¹⁶⁷

Hierna haalt Van Veen er een schildering bij, die volgens hem opvallend genoeg nooit is beschouwd in relatie tot de tondo. Het gaat hierbij om de symbolische voorstelling van Florence die in 1366 op het plafond van de Sala dell'Udienza in het Palazzo dell'Arte dei Giudici e notai in de Via del Proconsolo werd aangebracht, op een steenworp afstand van het Palazzo della Signoria. (afb.68) Dit cirkelvormige fresco stelt de hiërarchie van Florence voor. De buitenste ring stelt de stadsmuur voor, met gracht, bruggen, poorten en torens. Daarbinnen staan de 21 gilden met hun patroonheiligen, daarbinnen staan dan de vier *Quartieri* en daarbinnen dan weer de vier *Gonfaloni*. Helemaal in het midden staan de wapens van de stad, het volk, de *Comune* en de *Parte Guelfa*. De overeenkomsten zijn dan als volgt: de locatie, beide precies in het midden van het plafond van zalen die ooit brandpunten waren geweest van het republikeinse leven in de stad. Ten tweede de vorm. De cirkel was ook de normale vorm om het universum in die tijd uit te beelden en dit verbindt Van Veen dan met de tondi van de grote zaal: 'de ronde vorm is een indicatie te meer dat in deze drie voorstellingen het Florentijnse universum wordt

¹⁶⁶ Ibidem, 183.

¹⁶⁷ Ibidem.

verheerlijkt, de soevereine hoogheid van de Florentijnse republiek.¹⁶⁸ Ook zijn de gilden op beide werken afgebeeld, met een speciale positie voor het gilde van de rechters en notarissen (met de gouden ster als embleem). De wapens van de stad, de *Comune* en de *Popolo* zijn ook op beiden afgebeeld. Alleen het wapen van de *Parte Guelfa* ontbreekt in de grote zaal.¹⁶⁹ Het zou volgens Van Veen dan ook niet vreemd geweest zijn als Borghini en Vasari het werk hadden gezien in het Palazzo dell'Arte dei Giudici e Notai.

Maar dan blijft er het feit over dat in een laat stadium, november 1564, werd besloten om Cosimo zelf ook op te nemen in de tondo. Lensi merkte dit al vrij vroeg op maar hier werd toen verder geen oordeel over geveld.¹⁷⁰ De rest van de auteurs zag dit allemaal als het bewijs dat het om Cosimo's glorificatie ging aldaar. Van Veen zegt hierover echter het volgende: 'Het onderwerp van het paneel was weliswaar nog steeds de stad, maar haar rol werd in de nieuwe opzet Cosimo te kronen met een krans van eikenbladeren, teken van dank voor wat de hertog in haar belang en voor haar welzijn had gedaan; voor haar uitbeelding werd gekeken naar de zijtondi, waar zij in floddergewaad, met naakte boezem en het hoofd met bloemen getooid in de lucht zweeft. Wat het was waarvoor zij Cosimo haar erkentelijkheid betoonde, stond in de inscriptie rond de tondo te lezen: *SPQF Optimo Principi/Civitate Constituta/Aucto Imperio/Etruria Pacata*. Cosimo had de civitas, de Florentijnse Republiek, haar definitieve vorm gegeven, hij had het dominium van de republiek vergroot en hij had het Toscaanse gebied tot vrede gebracht.'¹⁷¹

Hij wijst er op dat *Civitas* hier stad of stadsstaat betekent en dus niet verwijst naar Cosimo als stichter van de stad, zoals veel schrijvers aannemen. Dit is volgens hem ook nergens terug te vinden in de zaal, dat Cosimo zich zou zien als de stichter van de territoriale staat. Hij laat zich hier afbeelden als legitieme opvolger van de *Signoria*, aldus Van Veen. De nadruk ligt dan op de republikeinse symbolen om hem

¹⁶⁸ Ibidem, 185.

¹⁶⁹ Van Veen heeft hier nog een vrij uitgebreide theorie over die kort inhoudt dat het symbool van de *Parte Guelfa* bewust was weg gelaten daar de magnati van deze partij meerdere malen een bedreiging waren geweest voor de republiek. In 1378 wilden zij het stadsbestuur omver werpen maar dit mislukte waarop de toenmalige Gonfaloniere di Giustizia, Salvestro de'Medici een wet uitvaardigde waarbij de leden van de *Parte Guelfa* gestraft werden. Deze vrij obscure voorvader van Cosimo zou dan, volgens Van Veen, tot een propaganda-instrument gemaakt zijn, waaraan hij zich ook nog eens wilde spiegelen: 'Net als zijn verre voorouder, de Gonfaloniere di Giustizia, zo is de boodschap, komt Cosimo, als rechtmatig opvolger van de Gonfalonieri uit de oude Republiek, op voor de belangen van de burgers, herstelt hij de eenheid onder hen en beschermt hij hen tegen elkaar en tegen de prepotentie en de factiestrijd van de machtigen'. Ibidem, 188.

¹⁷⁰ Lensi, Palazzo Vecchio, 202.

¹⁷¹ Van Veen, Cosimo I de'Medici, 189.

heen en niet op de heerserssymbolen. Ten slotte wijst hij hierbij op de originele positionering van de tondo, een halve slag gedraaid (zoals eerder door Campbell gesuggereerd was). Hierdoor zou dan Cosimo's gestalte in één lijn staan met de republikeinse symbolen in het midden en het SPQF waarmee de inscriptie begint. *Fiorenza* is volgens Van Veen nog steeds het middelpunt, zoals ook in de eerdere ontwerpen het plan was en zeker niet gedegradeerd tot Cosimo's 'dienstmeid'. Haar ontblote borsten verwijzen volgens hem ook niet naar deze onderdanige positie (zoals Rousseau en Starn en Partridge beweerden) maar vormen met het lint in haar, haar en de bloemenkrans tekenen van haar maagdelijkheid. Zo is zij immers ook afgebeeld op de andere tondi en de maagdelijkheid zou dan verwijzen naar het feit dat Florence nooit door vreemde overheersers geregeerd was.

Tot slot gaat Van Veen in op de door vele auteurs genoemde interpretatie van de apotheose. Deze visie gaat geheel in tegen zijn these en hij haalt hem dan ook onderuit met de volgende argumenten: ten eerste zit Cosimo dan wel op de wolken maar deze hemelse locatie was ook al bedoeld voor *Fiorenza* in de eerdere plannen. Het kan ook geen klassieke keizersapotheose zijn omdat daarbij de keizer dood is en Cosimo was op dat moment 'very much alive', zoals Scorza treffende opmerkte.¹⁷² Ten derde wordt bij een apotheose de figuur onthaald door de goden en deze zijn immers afwezig op de tondo. Van Veen koos voor zijn hoofdstuk over de tondo dan ook voor de veelzeggende titel 'Een loflied op de republiek'.

In een later artikel breidt Van Veen zijn visie over de tondo nog uit. Hij heeft het letterlijk over cirkels van soevereiniteit in de tondo.¹⁷³ En hiermee zouden de gilden dan een belangrijkere positie hebben gekregen dan in de eerdere programma's, daar zij nu in de tondo geïncorporeerd waren. Dit lijkt mij wat vreemd aangezien ze in die eerdere plannen juist eigen panelen kregen. Een nieuw element in het artikel is de vermeende analogie met de hertogelijke kroon die ook zou verwijzen naar de 'indeling' van de tondo. Van Veen ziet bijvoorbeeld in het ritme van de pinnen op de kroon hetzelfde ritme in de tondo. Dus daar zouden ook allemaal republikeinse verwijzingen inzitten. Persoonlijk vind ik dit niet echt een goed

¹⁷² Rick Scorza, 'Vasari's painting of the *Terzo Cerchio* in the Palazzo Vecchio: a reconstruction of medieval Florence in': Philip Jacks, *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998) 182-205.

¹⁷³ Henk Th van Veen, 'Circles of sovereignty: the tondi of the Sala Grande in palazzo Vecchio and the Medici crown' in Philip Jacks, *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998) 182-205.

argument, want die indeling zou ook gewoon toeval kunnen zijn. En het lijkt mij sterk dat hij deze cultuurpolitiek zo ver doorvoerde tot in de versiering van zijn kroon.¹⁷⁴

Concluderend zegt Van Veen over de tondo: 'Nu blijkt ook hoezeer het programma door alle wijzigingen heen aan Florentijns-Republikeinse betekenis heeft gewonnen in plaats van verloren: in het tweede schema werden de elementen van de Florentijnse soevereiniteit die in het eerste plan over het hele plafond verspreid waren gedacht – de gilden en de gonfaloni – binnen de cirkels van soevereiniteit geconcentreerd; de gilden in de middentondo, de gonfaloni in die aan de zijanten'.¹⁷⁵ Hij noemt het verspreid, de anderen menen dat ze hierdoor een inferieure rol kregen.

Dan komen de muren met de oorlogen aan bod. De standaardopvatting omtrent deze fresco's was dat deze het contrast afbeeldden tussen de krachtige en doeltreffende strijd van Cosimo en de zwakke, inefficiënte strijd van de republiek. De oorlog tegen Pisa door de republikeinen zou dan negatief beoordeeld worden. Cosimo zou de republikeinse stadsbesturen van Savonarola en Soderini veroordelen, mogelijk ook omdat zij zijn voorouder, Piero de' Medici verjaagd hadden. Er van uitgaande dat het onderwerp de expansie in macht en omvang is (en dat was wat Cosimo wou) zou het onlogisch zijn om deze regimes te veroordelen. Het zou dan juist een lofzang op hun overwinningen moeten zijn en dit is dan ook de mening die Van Veen is toegedaan. Er is volgens hem geen verschil tussen Cosimo's staatsmanschap en het politiek en militair handelen van de republiek. Er wordt echter wel een vergelijking gemaakt, zo zijn de fresco's immers ook praktisch opgesteld.

Voorts meent Van Veen deze positieve beoordeling ook in de fresco's zelf te zien. Op het linkerfresco met als onderwerp de *Overwinning bij de Toren van San Vincenzio* in 1505 is Antonio Giacomini te zien, de commissaris-generaal van de troepen. Hij is waarschijnlijk de figuur in de linkerbovenhoek, onder de lelievlag met een rode muts met in de rand daarvan gevouwen de opdrachtbrief. Deze Giacomini wordt door Guicciardini in zijn *Storie* negatief beoordeeld omdat hij een slag, niet deze, verloren zou hebben. Van Veen wijst dan ook andere bronnen aan dan als voorbeeld voor dit fresco.¹⁷⁶ Deze beschouwingen over Giacomini leiden er volgens

¹⁷⁴ Van Veen, 'Circles of sovereignty', 217-218.

¹⁷⁵ Van Veen, Cosimo I de' Medici, 186.

¹⁷⁶ Het gaat hierbij o.a. om Machiavelli's *Decennale secondo*, waarin Giacomini wel geprezen wordt voor zijn moed. Er is nog een andere bron van Machiavelli waarin hij de lofzang zingt voor Giacomini, de *Nature d'uomini fiorentini*.

Van Veen toe dat: 'aldus moet het feit dat Giacomini's gestalte werd opgenomen in het programma van de guerra di pisa als een duidelijke aanwijzing worden beschouwd voor de positieve intentie vanwaar uit deze oorlog in de Sala werd weergegeven.'¹⁷⁷ Deze visie wordt door Jan van Herwaarden in een directe reactie op Van Veens werk enigszins genuanceerd.¹⁷⁸ Van Herwaarden meent namelijk dat men voor de Pisa scènes juist momenten had gekozen die niet echt doorslaggevend waren geweest in de strijd en enigszins moeizaam waren verlopen maar uiteindelijk won de republiek toch: 'In tegenstelling tot de Siena-panelen, die gebeurtenissen weergeven die met verder strekkende gevolgen dan het incidentele succes van een moment, geven de Pisa-panelen de indruk van frustraties die hebben geknaagd aan de standvastigheid van de Florentijnen, maar die hen niet hebben doen versagen.'¹⁷⁹

Daarnaast zou Giacomini geprobeerd hebben een volksmilitie op te stellen, net zoals Cosimo op dat moment zelf aan het doen was. En dit heeft weer een verband met de vorige fresco's in de grote zaal zoals Van Veen scherp opmerkt: 'In hun functie de burgers van Florence tot militaire dienstbaarheid aan het vaderland op te roepen, stemmen de Pisa scènes treffend overeen met de krijgstaferelen die Leonardo en Michelangelo indertijd op dezelfde plek hadden zullen aanbrengen en, in het geval van Leonardo, deels ook hebben aangebracht.'¹⁸⁰ Van Veen komt hierbij dan ook tot de conclusie dat Cosimo juist niet Piero, zijn voorvader, wil eren maar degenen die hem verjaagd hadden en glorie en expansie aan de stad Florence hadden gegeven. Hij zette het de'Mediciregime en het republikeinse regime niet tegen elkaar op, maar zag het als een continuüm en als twee complementaire regimes.¹⁸¹

Over het derde fresco in de Pisa-reeks is ook veel discussie. Partridge ziet hierin allerlei negatieve verwijzingen. Dit werk gaat over de inname van het Pisaanse fort Stampace in 1499 door *Condottiere* Paolo Vitelli. Van Veen zegt dat hiervoor geen argumenten te geven zijn en dat lijkt mij ook. Het gaat hier om de verovering van het fort en niet om de terugtrekking die Vitelli vervolgens eiste en waarvoor hij door het Florentijnse stadsbestuur ter dood veroordeeld zou worden. Het is het

¹⁷⁷ Van Veen, *Cosimo I de'Medici*, 198.

¹⁷⁸ Jan van Herwaarden, 'De historische boodschap van de Salone de' Cinquencento', *Incontri 2* (1986-1987) 99-117.

¹⁷⁹ *Ibidem*, 112.

¹⁸⁰ Van Veen, *Cosimo I de'Medici*, 287.

¹⁸¹ Over de rol van Guicciardini zie ook: Van Herwaarden, 'De historische boodschap'.

moment van succes. Van Veen ziet de afbeelding van de Pisa oorlog dus als een positieve afbeelding.

Ten slotte gaat Van Veen bij de fresco's in op een term die Vasari gebruikt in zijn *Vite*, de term *secondo ch *.¹⁸² Kort gezegd houdt dit het volgende in: dat mensen beoordeeld moeten worden al naar gelang de tijd en omstandigheden waarin zij hadden moeten werken. Hierbij ging het om een vergelijking tussen Giotto en Michelangelo, waarbij hierdoor Giotto niet negatief beoordeeld wordt maar juist als een positieve voorloper. En dit is volgens Van Veen precies wat er in de zaal gebeurd is, zij het dit keer als het om staatsmanschap en oorlogvoering gaat. Dus Giacomini had het gedaan *secondo ch *. Hierbij haalt hij tot slot nog Vasari's analogie van de ladder aan het begin van de *Ragionamenti* aan, die Cosimo tot glorie had geleid. 'Zonder de moed en de vastbeslotenheid die het republikeinse bestuur indertijd betoond had, was het Cosimo niet mogelijk geweest zijn oorlog zo gezwind en efficiënt uit te voeren.'¹⁸³

Naar mijn idee heeft Van Veen hiermee overtuigend aangetoond dat er wel degelijk verwijzingen zijn naar het republikeinse verleden en dat deze positief zijn. De vraag is echter waarom Cosimo dit wilde? Ten tijde van de bouw van de zaal speelden er twee belangrijke kwesties voor Cosimo. Ten eerste de zogenaamde *Precedenza*-kwestie en ten tweede de titel die Cosimo wilde verkrijgen. De eerste kwestie ging om de strijd tussen Ferrara en Florence wie de belangrijkste speler zou zijn in het verkeer met andere grote Europese vorstenhoven en de Paus. Deze kwestie was ontstaan in 1541 toen Ercole II d'Este van Ferrara voorrang had gekregen van de paus Paulus III en keizer Karel V. Cosimo was het hier uiteraard niet mee eens. Uiteindelijk kreeg Cosimo zijn zin, maar toen kwam er een nieuwe hertog in Ferrara, Alfonso II en hij vocht dit weer aan. Cosimo was ondertussen bezig met die koningstitel en het zag er naar uit dat Paus Pius IV hem zou helpen en dan zou de *Precedenza*-kwestie ook opgelost zijn, want een koning stond boven een hertog. Dit mislukte en de strijd bleef duren. In de jaren 1563-64 was deze strijd het hevigst en het is bekend uit brieven dat Cosimo zich er druk mee bezig hield. Het is dan ook logisch dat deze ontwikkelingen van invloed zijn geweest op het programma van de grote zaal, wat toen gemaakt werd.

¹⁸² Vasari-Milanesi, *Le opere di Giorgio Vasari* I 14.

¹⁸³ Van Veen, *Cosimo I de' Medici*, 206.

Scorza zag deze relatie als eerst en Van Veen noemt hem ook, maar dan uitgebreider.¹⁸⁴ Het belangrijkste argument wat Ferrara gebruikte in deze strijd is dat het hertogdom Ferrara veel ouder was dan Florence, dat immers pas sinds 1531 deze titel had. Hoe Cosimo hierop reageerde heeft volgens Van Veen zeker invloed gehad op de decoratie van de zaal. 'Hij liet erop wijzen dat Florence een vrije republiek was, aan niemand onderworpen en om die reden superieur aan Ferrara aangezien Ferrara ondergeschikt was aan de keizer, de paus en de Franse koning.'¹⁸⁵ Cosimo ontkende dus eigenlijk dat Florence ondergeschikt was aan de keizer, hoewel ze dat wel was anders hadden de de'Medici nooit de titel van hertog gehad. Maar Florence genoot een uitzonderingspositie daar de keizer zich neergelegd had bij de vrijheid die Florence van oudsher had bezeten en die altijd door het keizerlijk gezag was erkend, intact bleef en dat zij in het volle bezit van haar bevoegdheden bleef. Op het bezwaar van de Ferrarezen dat Florence niet langer een republiek was, maar prinsdom, was het antwoord van Florentijnse zijde dat een republiek meer dan één vorm kon hebben.¹⁸⁶ Zoals de Romeinse republiek ook het principaat had. Deze vergelijking met de Romeinse Republiek zou in latere jaren alleen nog maar meer uitgebreid worden. Kortom, de Florentijnse republiek was veel ouder en eerbiedwaardiger dan het hertogdom Ferrara en Cosimo had de stad alleen nog maar meer glorie en welvaart gebracht en dat was ook op het plafond te zien.

Maar daar is tegen in te brengen, zoals Van Veen zelf ook doet, dat in het tweede ontwerp de privileges afgebeeld zouden worden maar dat dit uiteindelijk niet doorgegaan is. Terwijl deze juist zouden kunnen bewijzen dat Florence voorrang zou moeten krijgen, maar blijkbaar vond Cosimo, aldus Van Veen, het belangrijker om te laten zien dat Florence altijd onafhankelijk was geweest. Daarbij zijn de veroveringen van Pisa en Siena des te belangrijker daar deze voorheen ook onafhankelijke republieken waren geweest en voorrang kregen en nu bij Florence hoorden en dus nog meer voorrang voor Florence zouden moeten geven. Concluderend zegt Van Veen: 'Samengevat ligt het meer voor de hand om de Sala (ook) te lezen als een geschilderd manifest in de voorrangsstrijd. Doet men dit, dan wordt het des te meer

¹⁸⁴ Robert Williams, 'The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence controversy between Florence and Ferrara' in: Philip Jacks, *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998) 163-180.

¹⁸⁵ Van Veen, Cosimo I de'Medici, 210.

¹⁸⁶ Ibidem, 211.

verklaarbaar waarom het hier zozeer draait om de ouderdom, de onafhankelijkheid, de gebiedsuitbreiding, de eminentie en de structuur van de Florentijnse republiek.¹⁸⁷

De andere politieke kwestie was het verkrijgen van de titel. Dit plan had hij opgevat naar aanleiding van zijn belening met Siena en het aantreden van de de'Medicigezinde paus Pius IV. Maar koning Filips II en keizer Ferdinand zagen dit totaal niet zitten en ze wisten de paus te overtuigen dit niet te doen. Cosimo ging in het programma volgens Van Veen opzettelijk voorbij aan de notie van een Toscaanse staat om zo deze twee heren niet voor het hoofd te stoten omdat Filips II de leenheer van Siena was. De positie van Siena in de decoratie was dus precair. Enerzijds wilde Cosimo laten zien dat het ingenomen was door Florence om aan Ferrara te laten zien hoe groot zij was. Anderzijds wilde Cosimo laten zien dat hij dit meer persoonlijk had gedaan dan in dienst van de stad om zo Filips II niet voor het hoofd te stoten, aldus Van Veen. Volgens Van Veen bleef het slechts bij de suggestie dat Siena door Florence werd geannexeerd en wordt dit nergens met zoveel woorden of beelden gezegd.¹⁸⁸

Dan zegt hij ook dat er bewust afstand wordt geschept tussen de oorlog tegen Pisa en Siena in de afbeelding zelf. In de oorlog tegen Siena worden geen uitvergroete Romeinen in hevige, heroïsche poses afgebeeld maar anonieme, mechanische slagordes in contemporaine kledij.¹⁸⁹ Hierdoor zou ook de achthoek met de beraming van de oorlog op Siena in een ander daglicht gezien moeten worden. Cosimo veranderde deze daar hij de adviseurs liet vervangen door deugden en dus suggereert hij dat hij het alleen gedaan heeft. Normaliter wordt dit geïnterpreteerd als 'symptoom van Cosimo's vermeende antirepublikeinse gezindheid en als stap in de richting van de zelfverheerlijking waaraan hij zich in de middentondo ten slotte helemaal zou hebben overgegeven, ten koste van Florence.'¹⁹⁰ Volgens Van Veen liet hij dit echter veranderen met het oog op zijn politieke aspiraties. Want als er raadgevers bij waren geweest zou het veel meer de beraming van het stadsbestuur geweest zijn in plaats van die van Cosimo zelf. En het is zeer waarschijnlijk dat Cosimo ook echt alleen het plan beraamd had, meent Van Veen.

¹⁸⁷ Ibidem, 212.

¹⁸⁸ Ibidem, 215.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem, 216.

Ook op de tondo zouden deze politieke ontwikkelingen van invloed geweest zijn. Er was nu een nieuwe keizer gekomen, Maximiliaan I, zwager van prins Francesco, die welwillender stond tegenover het plan dan zijn voorganger. Om zijn kansen te vergroten zou Cosimo de wijziging in de tondo hebben aangebracht. 'Paradoxalerwijs door op de middentondo een toespeling te laten aanbrengen op zijn aftreden, dat een jaar eerder had plaatsgevonden.'¹⁹¹ Dit aftreden op 11 juni 1564 kwam voor de rest van de Italiaanse staten vrij onverwachts en werd met argusogen bekeken. Cosimo deed het waarschijnlijk om zo van de dagelijks regeerkwesties af te komen zodat hij zich kon bezig houden met een hoger doel: de titel verkrijgen. Toen dit de eerste keer mislukt was vond men dat Cosimo veel te ambitieus was en een gevaar vormde voor de stabiliteit in Italië. Nu moest Cosimo het dus voorzichtiger aanpakken en dit deed hij onder andere door af te treden, of te doen alsof.

Dan komt Van Veen met een naar mijn idee zeer sterk argument. In de tondo wordt verwezen naar Augustus, zoveel is zeker. Maar volgens Van Veen gaat het hierbij om een hele specifieke episode uit het leven van Augustus. Daarbij gaf hij, na de overwinning op zijn vijanden, zijn buitengewone bevoegdheden terug aan de senaat en het volk van Rome en behield hij nog slechts de autoriteit die hem wettelijk toe kwam, die van consul. Dit deed hij om niet te worden aangezien voor de eierzuchtige die uit was op de hoogste macht, een hoogste macht welke hem vervolgens, juist omdat hij zich zo 'bescheiden' had opgesteld, werd verleend. Om hem hiervoor te bedanken gaf de Senaat hem de eikenkrans, de *Corona Civica*, die werd toegekend aan Romeinse burgers *ob cives servatos*, dat wil zeggen om ze te bedanken dat ze in de strijd voor het vaderland hun medeburgers hadden beschermd. Ook mocht hij zijn huis versieren met lauriertakken als symbool van zijn behaalde overwinning. Het is volgens zowel Van Veen als Campbell duidelijk dat de tondo naar deze gebeurtenis verwijst. Cosimo zit immers ook op de *sedis currulis*, de ambtsetel van de consuls en krijgt die eikenkroon. Het gaat dus eerst om machtsteruggave, dan om machtsbehoud en uiteindelijk zelfs om machtsvergroting bij deze 'aftreding'. Na 1560 nam de interesse voor de Etrusken zo gezegd af en richt Cosimo zich veel meer op de Romeinse geschiedenis van de stad. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de decoraties van de Sala Grande waar helemaal niets te zien is van deze Etruskische afkomst maar wel van het Romeinse verleden van de stad.

¹⁹¹ Ibidem, 220.

Concluderend zien we bij de noodzaak van deze kwesties het belang van de nadruk op het idee van de vrije en soevereine republiek Florence en niet de nadruk op Cosimo en zijn dynastie als het aan Van Veen ligt. 'Wat het programma in feite deed was een argumentatie nieuw leven inblazen die zo'n honderdvijftig jaar eerder in de kring van de 'civic humanists' was ontwikkeld en ook toen al om zich te weer te stellen tegen claims op de stad van de kant van het keizerlijk gezag.'¹⁹²

Tot slot noemt hij nog een andere, dieper liggende reden. Op dat moment was Cosimo op het toppunt van zijn macht omdat hij juist Siena had ingenomen. Vervolgens was het de vraag hoe hij deze nieuwe staat zou 'consolideren'. Volgens Van Veen deed hij dat zo: 'Hij moet vervolgens tot het Machiavellistisch inzicht zijn gekomen dat hij daarin alleen kon slagen als hij het Florentijnse patriciaat, dat door zijn opkomst zozeer aan reële macht en invloed had geboet, zou weten te winnen voor het regime dat hij had gevestigd.'¹⁹³ En daarbij moest hij zich dus zo burgerlijk en patriottistisch mogelijk opstellen. Hiervan noemt hij vervolgens drie voorbeelden: de opvoeringen van *Fiorentinità*, oftewel festiviteiten in de stad (waarbij patriciërs werden getoond alsof ze macht hadden, terwijl deze feitelijk juist verminderd was door Cosimo), linguïstisch patriottisme; het belang van de Florentijnse taal, aangevoerd door Pietro Bembo en ten slotte de veranderde opvatting ten opzichte van religie. Tot circa 1560 zou er hierin nog enigszins tolerantie geweest zijn voor hervormingsgezinde stromingen, mogelijk vanwege zijn slechte relatie op dat moment met de Farnese-pausen. Daarna was er geen tolerantie meer maar volledige onderwerping aan Rome en de nieuwe Tridentijnse voorschriften. Deze ommekeer was waarschijnlijk te weeg gebracht door de komst van de nieuwe, de'Medicigezinde paus, Pius IV. En hij wou immers nog steeds die koningstitel. Dan blijkt pas dat Cosimo religie niet minder en misschien zelfs meer dan politiek en cultuur beschouwde als gebied waarop hij zijn bedoelingen kenbaar kon maken. Zo is hij er sterk voor geporteerd geweest om Florentijnse patroonheiligen en religieuze kopstukken uit het stadsverleden een plaats te geven in de decoratie van de Sala Grande, wat uiteindelijk echter niet door gegaan is.¹⁹⁴

Van Veens conclusie over Cosimo's mecenaat luidt als volgt:

¹⁹² Ibidem 222.

¹⁹³ Ibidem, 99.

¹⁹⁴ Ibidem, 130.

'De genese van de voornaamste bouw- en decoratieprojecten die Cosimo in de jaren '60 op touw zet, ligt in de jaren 1559-1560, dus precies de periode dat hij het koningschap over Toscane ambieerde en zich, zoals zojuist verteld, in de kunstwerken en opdrachtgeving als vorstelijk heerser wenste te manifesteren. Te denken valt aan projecten als de Uffizi, het Palazzo Pitti, de Sala Grande in het Palazzo vecchio, de Neptunusfontein en het zuilenproject. Het curieuze hierbij is echter dat bij al deze ondernemingen zonder uitzondering dit Koninklijke aspect in balans werd gebracht, of beter nog: werd geneutraliseerd door er traditionalistisch Florentijns-republikeins aspect tegenover te stellen; door te laten zien dat de projecten bij al hun Koninklijke pretentie, niet strijdig waren met de republikeinse, stedelijke tradities, ja sterker nog, daarmee harmonieerden of daar zelfs uit voort kwamen.¹⁹⁵

Robert Williams is dezelfde mening toegedaan als Van Veen over het belang van de Precendenza kwestie en volgt hierin ook grotendeels zijn visie.¹⁹⁶ Cosimo beweerde dat de Florentijnen direct afstamden van de Romeinen en hun virtus en hierdoor langer bestond dan Ferrara. Men moest dus wel doen of Cosimo de rechtvaardige opvolger van de republiek was en hij meent dan ook dat het om continuïteit gaat in de grote zaal.

Dat Van Veens these invloed had blijkt ook uit de volgende zin van Conrad Eisenbichler: (...)the figure of Duke Cosimo I de'Medici (1518-1572) the alleged 'destroyer' of Florentine 'liberty' and 'republicanism.'¹⁹⁷ In zijn monografie gaat hij weliswaar niet verder in op de grote zaal, maar hieruit blijkt toch dat men lang niet meer zo zeker is over de standaardinterpretatie.

In de meest recente literatuur noemt ook John M. Najemy Cosimo's bewustzijn dat hij de republiek moest gebruiken: 'With the arresting metaphor of the communal Palazzo dei Priori as the mother of Cosimo's governo, Vasari was acknowledging (and attributing to Cosimo the same awareness) that it was the republic that had given birth to the principate, and then Cosimo's legitimacy depended on honoring that connection. Just as Cosimo preserved the old laws of the republic, Vasari continues, and added to them new ones for the well-being of his citizens (...).'¹⁹⁸ Najemy spreekt echter ook van een apotheose. Maar Cosimo's apotheose kon alleen volgen op de republiek en wat zijn voorouders daarin hadden gedaan. En dit was het dilemma voor Cosimo, het ging zowel om een vervulling als een breuk met verleden,

¹⁹⁵ Ibidem, 170.

¹⁹⁶ Robert Williams, 'The Sala Grande', 163-180.

¹⁹⁷ Konrad Eisenbichler, Eisenbichler, Konrad, *The cultural politics of duke Cosimo I de'Medici* (Aldershot 2001) xi.

¹⁹⁸ John M. Najemy, 'Florentine politics and urban spaces' in: Roger J. Crum en John T. Paoletti ed., *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008) 52.

hij had de plekken en monumenten van de republiek nodig voor zijn eigen legitimiteit maar hij approprieerde deze niet alleen, hij gaf ze ook radicaal nieuwe betekenissen.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Ibidem, 37-54.

Conclusie

Om een antwoord te kunnen geven op de vraag of bij decoratie van de grote zaal in opdracht van Cosimo gekeken is naar de decoratie onder de republiek moet eerst bekeken worden wat men in Cosimo's tijd nog van de zaal wist en gezien had. Het is onduidelijk of er nog resten van het fresco aanwezig waren in de grote zaal toen Cosimo en Vasari daar terecht kwamen. Hopelijk kan het onderzoek van professor Sarecini hier in de toekomst een antwoord op geven. Wat wel met zekerheid te zeggen is dat Vasari wist wat de eerdere plannen waren geweest. Hij kende immers de cartons van Leonardo en Michelangelo erg goed. Hij had zelfs de opdracht aan Sangallo gegeven om de laatste te kopiëren. Ook wist Vasari dat Del Tasso een werk voor het midden van de zaal had gemaakt met de wapens van de stad. Vasari kende de decoratie van zijn voorgangers en deze kennis zou hij dus ook kunnen toepassen. Slechts weinig auteurs gaan ook echt in op de oude decoratie van het paleis in hun betoog. Zij beweren dat de zaal een republikeins of monarchaal karakter heeft, maar zij noemen de voorgaande decoratie, als ze dit al noemen, slechts zijdelings en gaan veel meer in op hoe de republiek behandeld wordt in de zaal. Naar mijn idee heeft Henk van Veen vrij overtuigend aangetoond dat het ging om de continuïteit met de republiek in de grote zaal. Toch heb ik wel een paar aanmerkingen.

Net als Van Veen denk ik dat Cosimo zich in zijn eerdere projecten als de *Perseus* liet afbeelden als een absoluut vorst. In de grote zaal ligt dat volgens mij ook genuanceerder. De grote zaal was zowel een gevolg als een uitdrukking van de Florentijnse republiek ten tijde van Savonarola. Het was zowel het symbolische als het letterlijke centrum van het oude stadsbestuur. Wat er in deze zaal gebeurde lag dus behoorlijk gevoelig. Dat Cosimo niets veranderde aan de façade en de fundering van het paleis heeft hier volgens mij dan ook alles mee te maken. Toen hij aan de macht kwam was zijn positie nog helemaal niet zo stabiel. De patriciërs hoopten juist meer macht te krijgen daar zij verwachtten dat Cosimo geen krachtig heerser zou zijn. Waarschijnlijk was Cosimo er gewoonweg niet mee weggekomen als hij dit had laten veranderen. Dat hij naar het paleis verhuisde is wel een stoutmoedige stap geweest, maar juist door het exterieur hetzelfde te laten, neutraliseerde hij dit enigszins.

Voor wat betreft het interieur zijn er enkele onderdelen essentieel als het gaat om de eventuele continuïteit, dit zijn vooral de tondo en de muren. De argumentatie van de meeste tegenstanders van Van Veens these is grotendeels gebaseerd op de wijzigingen die Cosimo liet aanbrengen. De aparte panelen voor de gilden en de *Gonfaloni* zijn verdwenen na het eerste ontwerp. Dit lijkt mij geen bewijs van respect voor deze onderdelen. Van Veen zegt dat ze juist een 'betere' positie kregen in de tondo, maar daar zijn ze uiteraard minder opvallend dan ze geweest zouden zijn in aparte, eigen panelen. Dit lijkt mij doorslaggevend.

Dan is er het punt dat Cosimo de adviseurs laat verwijderen in de achthoek met *De beraming van de oorlog op Siena*. Mijns inziens is dit ook niet anders te zien als een bewijs van de nadruk op Cosimo en Cosimo alleen. Van Veens' idee dat dit bedoeld was om dan te laten zien dat de verovering bij zijn eigen expansiedrift hoort en niet bij die van de stad zelf, vind ik een erg dubieuze notie. Ik ben het absoluut met hem eens dat de *Precedenza*-kwestie en het oog op de titel van grote invloed waren op het programma maar het lijkt me sterk dat dit tot in zulke genuanceerde details doorgevoerd werd.

De wijziging in de tondo zorgt in de literatuur voor de meeste ophef en dat is ook niet verwonderlijk daar er heel veel in gelezen kan worden. In het laatste ontwerp werd Cosimo op de valreep toegevoegd. Van Veen zegt wel dat de stedelijke, meer republikeinse, essentie van de eerdere ontwerpen niet wezenlijk veranderd is omdat die nog steeds aanwezig is. Maar volgens mij valt het niet te ontkennen dat Cosimo belangrijker geworden is vanwege het simpele feit dat hij op de valreep is toegevoegd en *Fiorenza* naar de achtergrond verdreven heeft. Het is wel zo dat hij de republikeinse elementen, de schilden van de gilden, behouden heeft. Hierin zie ik ook een belangrijke verwijzing naar de oudere decoratie van de zaal waarin de wapens van de stad ook in het middenstuk waren opgenomen, zoals Campbell ook doet. De vermeende verwijzing in de balustrade vind ik niet echt overtuigend. Zoals enkele andere argumenten, zou dit volgens mij ook gewoon toeval kunnen zijn. Het is juist dat de aantallen overeenkomen, maar toch lijkt mij dit vrij ver gezocht. Wat bijna geen enkele auteur noemt en wat volgens mij essentieel is in de zaal, is wie het publiek was dat de decoraties zag. Dit waren de familie en hofhouding van de hertog zelf, andere vorsten, hovelingen en diplomaten. Het is volgens mij maar de vraag of zij deze, nogal verholten, symboliek zagen en of zij dan tot dezelfde verwijzingen kwamen als Van Veen. Bovendien zegt Vasari hier zelf nergens wat over. Dat Vasari

en Borghini eventueel 'een bezoekje' hadden gebracht aan het Palazzo dell'Arte dei Giudici e notai lijkt mij aannemelijk. De tondi vertonen inderdaad overeenkomsten. Zoals gezegd vind ik de theorieën van Rousseau en Starn en Partridge dat er een astrologische en seksistische component in zouden zitten erg ver gezocht en onaannemelijk. En nogmaals, zou de eigentijdse toeschouwer deze dingen er echt in gezien hebben? Naar mijn idee zijn dit typische voorbeelden van overinterpretatie in de kunstgeschiedenis. Vooral het vermeende seksistische element vind ik kant noch wal raken.

Ook met de standaardvisie dat het hier om een apotheose gaat ben ik het niet eens en dit toont Van Veen erg duidelijk aan. De zogenaamde aureool is slechts een element van een glorificatie, niet van een vergoddelijking. En het idee dat de heersersregalia belangrijker zouden zijn dan de republikeinse symbolen is gewoonweg niet waar daar die niet echt duidelijk te zien zijn en de schilden wel. Wel wordt er in de tondo ongetwijfeld verwezen naar Augustus. Van Veens' notie dat het hierbij om een zeer specifieke gebeurtenis ging in het leven van Augustus is volgens mij niet genoeg uitgediept. Augustus gaf daarbij zijn buitengewone bevoegdheden terug aan de senaat en het volk van Rome en hij hield slechts nog de autoriteit die hem wettelijk toekwam over. Dit deed hij om niet te worden aangezien voor de eierzuchtige die uit was op de hoogste macht, een hoogste macht welke hem vervolgens, juist omdat hij zich zo 'bescheiden' had opgesteld, werd verleend. Juist deze overkoepelende analogie zegt volgens mij heel veel over de zaal en de eventuele continuïteit in het programma. Van Augustus is het algemeen bekend dat hij zich voordeed als republikein, als *Primes inter Pares*. Hij was de keizer, maar vermomd als republikein. Ook in zijn bestuur wilde hij het doen voorkomen alsof hij de autoriteit van de republiek niet had aangetast, door de buitengewone bevoegdheden terug te geven. Dit was een bewuste tactiek om niet voor een tiran te worden aangezien, hij wist immers hoe het zijn voorganger was vergaan. Mogelijk is deze tactiek ook te zien in enkele kunstwerken die in opdracht van Augustus gemaakt werden. In zijn artikel 'The sincerity of Augustus' schrijft Mason Hammond over de *Ara Pacis* waarvan op een zijde de senaat en magistraten te zien zijn die richting een offer gaan van Augustus, waarbij hij niet is afgebeeld als koning of dictator maar als leidend Romeins burger.²⁰⁰ En hoewel hij als Augustus van Prima

²⁰⁰ Mason Hammond, 'The sincerity of Augustus', *Harvard studies in classical philology* 69 (1965) 139-162.

Porta is afgebeeld als een Hellenistische koning noemt hij de representatie als van een 'Roman princeps'.

Zoals gezegd denk ik dat Van Veen het bij het juiste eind heeft als hij stelt dat Cosimo gebruik maakte van een republikeinse beeldtaal of toch in ieder geval republikeinse elementen. Naast de *Precedenza*-kwestie en het verkrijgen van de titel was er volgens mij nog een andere reden waarom hij dit deed. Namelijk dezelfde reden waarom hij de façade niet liet veranderen. De zaal was altijd het symbool van de republiek geweest en ik denk dat Cosimo hier rekening mee moest houden toen hij deze liet decoreren. Het was gewoon ongepast om in een zaal als deze een eenzijdige heersersiconografie aan te brengen. De situatie in Florence was daar te uitzonderlijk voor met zijn eeuwenlange trotse traditie van de republiek. Zoals aangetoond was er een specifieke Florentijnse mentaliteit waarbij men zeer trots was op de republiek en de onafhankelijkheid en ik denk dat deze mentaliteit nog steeds heerste bij de patriciërsfamilies waar Cosimo toch ook rekening mee moest houden. Dit ziet Van Veen ook als hij het heeft over hoe Cosimo de inname van Siena moest consolideren: 'Hij moet vervolgens tot het Machiavellistisch inzicht zijn gekomen dat hij daarin alleen kon slagen als hij het Florentijnse patriciaat, dat door zijn opkomst zozeer aan reële macht en invloed had geboet, zou weten te winnen voor het regime dat hij gevestigd.'²⁰¹ En dat is precies wat Augustus ook deed, hij was een monarch met een republikeinse façade. Waarschijnlijk moest hij zich niet alleen voorzichtig opstellen vanwege de *Precedenza*-kwestie en de daarbij beoogde titel maar ook juist vanwege die traditie. Zou hij er mee weg kunnen komen in de raadzaal, het aloude hart van de republiek, iets te doen als wat de Gonzaga's deden in Mantua? Ik denk het niet. Hoewel zij misschien in de regering niet veel meer te zeggen hadden, de patriciërs hadden nog wel degelijk invloed in de stad en zo een verheerlijkende iconografie was bij hen zeker niet goed gevallen. Zoals van Veen ook zegt dat Cosimo na het mislukken van zijn eerste poging om de titel te verkrijgen beseftte dat hij het voorzichtiger moest aanpakken. Ten slotte is er discussie over wat het opschrift betekent maar ik denk niet dat hiervoor een eenduidig antwoord te geven valt omdat het multi-interpretabel is.

Op de muren is volgens mij niet de veroordeling van de oorlog tegen Pisa te zien. Het zijn twee slagen waarbij de een niet opvallend chaotischer is dan de ander.

²⁰¹ Van Veen, Cosimo I de'Medici, 99.

Hetzelfde geldt voor de achthoeken. Er is inderdaad een contrast, maar volgens mij hoeft daar hoeft niet zo veel achter gezocht te worden.

Wat volgens mij wel veel meer aandacht zou moeten verdienen zijn de vrij letterlijke verwijzingen naar de decoratie in de oude zaal. Ten eerste is daar het simpele feit dat Vasari ook een paneel met de Slag bij Cascina maakte. (afb.47) Ten tweede dat Vasari voor de muren ook koos voor beroemde slagen van de stad Florence, zoals vijftig jaar eerder ook was gebeurd. Slagen waren nu eenmaal uitermate geschikt voor dit soort zalen: 'Among protrayals of events, the battle-piece deserves pride of place. Images of combat are a vivid form of propaganda.'²⁰² Maar veel belangrijker is de specifieke verwijzing naar Leonardo's *Strijd om het vaandel*. Ik ben het dan ook totaal niet eens met Franklins' visie dat de fresco's daar geen langdurende invloed zouden hebben gehad en dat de gelegenheid zich zelden voordeed dat iemand zo'n slag moest uitbeelden op monumentale schaal. Die gelegenheid deed zich juist voor bij Vasari's decoratie. Onder andere Thiem gaf ook aan dat Vasari dit werk niet alleen goed kende, maar ook verwerkte in zijn fresco van *De overwinning op Pisa bij de toren van San Vincenzo*. Hiervoor noemt hij de essentiële tekening in het Palazzo Vecchio en het is even goed te zien in de uiteindelijke versie op de muur. Naar mijn idee zijn er zelfs enkele motieven letterlijk overgenomen. Op de tekening is een figuur rechtsachter te zien die de zelfde pose heeft als de figuur rechts op het paard bij Leonardo's ontwerp. Hij heeft zijn arm naar achter gebogen en in zijn hand een wapen. Ik ben er van overtuigd dat Vasari voor deze figuur Leonardo's voorbeeld heeft gebruikt. De gehele compositie op de tekening en op de voorgrond van het fresco doen aan Leonardo's strijd denken. Het is als het ware een cirkelvormige compositie waarin iedereen dicht op elkaar staat en elkaar raakt. Het is een hele compacte, wilde compositie. En de figuur links op het paard heeft zijn zwaard op dezelfde manier opgeheven als bij Leonardo. Dit versterkt het cirkelvormige effect van de groep dat gevormd wordt door de positionering van de zwaarden en de paarden. De wilde poses van de soldaten lijkt Vasari ook van hem overgenomen te hebben. In het fresco ging Vasari zelfs nog een stap verder met het gebruiken van Leonardo's motieven daar hij ook figuren onder de paarden heeft toegevoegd.

Rousseau's theorie dat Cosimo absoluut geen verwijzingen wilde naar de

²⁰² Peter Burke, *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence* (Londen 2001) 33.

oude zaal vanwege zijn aversie tegen Savonarola en de grote roem van de fresco's daar is volgens mij totaal niet juist. Met de verwijzing naar Leonardo's compositie bracht Vasari volgens mij veel eerder een eerbetoon aan deze compositie. Dat is ook veel logischer omdat hij deze zelf roemt in zijn Vita van Michelangelo.

Ik ga dus mee in Van Veens theorie dat Cosimo in enkele van zijn grootste en beroemdste projecten een zeer diplomatiek 'cultuurbeleid' voerde en een meer genuanceerde beeldtaal liet toepassen die veel minder vorstelijk was maar juist moest harmoniëren met een republikeinse beeldtaal. In zijn monografie breidt hij dit verhaal uit met meer voorbeelden. Dit wordt ook gedaan door Sarah Blake McHam in haar artikel: 'this essay concerns a limited number of decorations executed in the Palazzo della Signoria between the early fourteenth and late sixteenth centuries, and demonstrates how successive regimes of diverse Florentine governments returned again and again to themes intended to recall to officials and to visitors key aspects of Florence's civic identity.'²⁰³

In deze scriptie is beschouwd hoe dit tot uiting kwam in de grote zaal. Met de overgang van de republiek naar principaat was er behoefte aan de verbeelding van het nieuwe regime. De zaal weerspiegelde op unieke wijze de politieke ontwikkelingen in de stad aangezien deze veranderde van republiek naar hertogdom en de zaal dus eerst een vergaderzaal voor de raad was en later een hertogelijke audiëntiezaal werd. Dit was nergens anders gebeurd waardoor deze metamorfose ook niet kon plaatsvinden in die zalen. Door deze metamorfose ging de decoratie gepaard met een bepaald soort spanning die elders logischerwijs ontbrak.

De continuïteit is gebleken uit verschillende voorbeelden waarin getoond werd dat de republiek positief beoordeeld werd in de zaal, ongeacht wat de motieven daarvoor waren. Maar mijns inziens heeft men daarbij echter de decoratie van de vorige zaal niet ten volle benut. Daar waren namelijk drie componenten die nadrukkelijk terug kwamen in Vasari's decoratie. Ten eerste het middenstuk met de wapens van de stad. Ten tweede dat er voor gekozen was om beroemde Florentijnse slagen op de muren af te beelden. En ten slotte dat er op deze fresco's letterlijk artistiek wordt verwezen naar Leonardo's fresco. De vraag of Vasari hier ook nog letterlijk naar verwijst met zijn 'CERCA TROVA' wordt hopelijk in de toekomst beantwoord.

²⁰³ McHam, 'Structuring communal history', 104.

Afbeeldingenlijst

1. Giorgio Vasari en atelier, *Strijd bij Scanagallo in de Val di Chiana: Cerca Trova*(detail) Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
2. Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
3. Palazzo Vecchio facade.
4. Andrea Orcagna, *The Expulsion of the Duke of Athens after 1343* Palazzo Vecchio, Florence.
5. Sala del Gran Consiglio Venetië.
6. Domenico Ghirlandaio, *Sala dei Gigli* Palazzo Vecchio Florence.
7. Filipino Lippi, *Signoria altaarstuk (Pala degli Otto)* Galleria degli Uffizi, Florence.
8. Fra Bartolomeo, *St. Anne altaarstuk*, Mueso di San Marco Florence.
9. Facade Palazzo Vecchio Florence.
10. Anoniem, *Slag bij Anghiari (Tavola Doria)* verloren.
11. Anoniem, *Strijd bij Anghiari* Palazzo Vecchio Florence.
12. Peter Paul Rubens naar Lorenzo Zacchia, *Slag bij Anghiari* Louvre Parijs.
13. Bastiano da Sangallo naar Michelangelo Buonarroti, *Slag bij Cascina* Norfolk, Holkham Hall, Earl of Leicester.
14. Paolo Uccello, *Slag San Romano*, National Gallery Londen.
15. Baccio Bandinelli, *Udienza* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
16. Michelangelo Buonarroti, *Vittoria* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
17. Giambologna, *De overwinning op Pisa* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
18. Giorgio Vasari, *Slag bij Anghiari* Palazzo Vecchio Florence.
19. Giorgio Vasari en atelier, *Tondo Santo Croce en Santo Spirito* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.

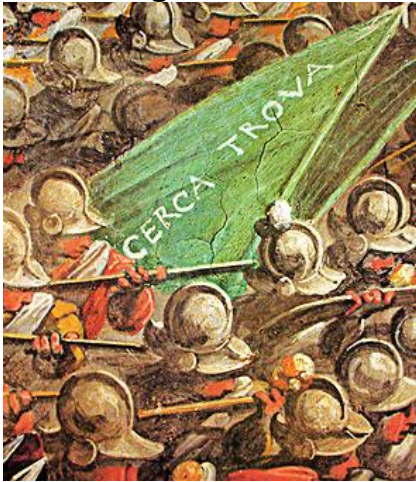
20. Giorgio Vasari en atelier, *Arrezzo Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
21. Giorgio Vasari en atelier, *Cortona en Montepulciano Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
22. Giorgio Vasari en atelier, *Borgo San Sepolcro Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
23. Giorgio Vasari en atelier, *Vicariaat Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
24. Giorgio Vasari en atelier, *Volterra Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
25. Giorgio Vasari en atelier, *San Gimignano en Colle Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
26. Giorgio Vasari en atelier, *Chianti Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
27. Giorgio Vasari en atelier, *Certaldo Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
28. Giorgio Vasari en atelier, *Tondo San Giovanni en Santa Maria Novella Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
29. Giorgio Vasari en atelier, *Fiesole Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
30. Giorgio Vasari en atelier, *Romagna Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
31. Giorgio Vasari en atelier, *Putti met Medicischild Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
32. Giorgio Vasari en atelier, *Medewerkers Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
33. Giorgio Vasari en atelier, *Opschrift Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
34. Giorgio Vasari en atelier, *Casentino Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
35. Giorgio Vasari en atelier, *Scarperia (Mugello) Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*
36. Giorgio Vasari en atelier, *Pistoia Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.*

37. Giorgio Vasari en atelier, *Prato* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
38. Giorgio Vasari en atelier, *Pescia* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
39. Giorgio Vasari en atelier, *Vicariaat* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
40. Giorgio Vasari en atelier, *Stichting van de stad* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
41. Giorgio Vasari en atelier, *Radagius* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
42. Giorgio Vasari en atelier, *Clemens IV overhandigt het benedict* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
43. Giorgio Vasari en atelier, *De bouw van de derde murenring* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
44. Giorgio Vasari en atelier, *Fiesole* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
45. Giorgio Vasari en atelier, *Eugenius IV komt aan in Florence* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
46. Giorgio Vasari en atelier, *Signoria beraamt de oorlog met Pisa* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
47. Giorgio Vasari en atelier, *Cascina* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
48. Giorgio Vasari en atelier, *Vicopisano* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
49. Giorgio Vasari en atelier, *Verlies van Venetië* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
50. Giorgio Vasari en atelier, *De vloot bij Pisa* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
51. Giorgio Vasari en atelier, *Barbigianni* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
52. Giorgio Vasari en atelier, *Triomf op Pisa* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.

53. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco Slag bij Toren San Vincenzo, onder aanvoering van Antonio Giacomini* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
54. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco Duitse keizer Maximiliaan I staakt zijn beleg bij Livorno* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
55. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco Florentijnen belegeren onder aanvoering van Paolo Vitelli het fort Stampace bij Pisa* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
56. Giorgio Vasari en atelier, *Cosimo beraamt de oorlog met Siena* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
57. Giorgio Vasari en atelier, *Monastero* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
58. Giorgio Vasari en atelier, *Casoli* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
59. Giorgio Vasari en atelier, *Strijd bij Val di Chiana* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
60. Giorgio Vasari en atelier, *Strijd met de Turken* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
61. Giorgio Vasari en atelier, *Montereggioni* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
62. Giorgio Vasari en atelier, *Triomf op Siena (met kunstenaars)* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
63. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco Slag bij Porta di Cammola* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
64. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco Porto Ercole* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
65. Giorgio Vasari en atelier, *Fresco De overwinning bij Scanagallo in Val di Chiana* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
66. Giorgio Vasari en atelier, *Tondo* Salone dei Cinquecento Palazzo Vecchio Florence.
67. Giorgio Vasari en atelier, *Cosimo als Augustus* Sala di Leo X Palazzo Vecchio Florence.
68. Vincenzo Danti, *Cosimo als Augustus* Museo Nazionale del Bargello Florence.
69. Palazzo dell'arte dei giudici e notai Florence

Afbeeldingen

Afbeelding 1



Afbeelding 2



Afbeelding 3



Afbeelding 4



Afbeelding 5



Afbeelding 6



Afbeelding 7



Afbeelding 8



Afbeelding 9



Afbeelding 10



Afbeelding 11



Afbeelding 12



Afbeelding 13



Afbeelding 14



Afbeelding 15



Afbeeldig 16



Afbeelding 17



Afbeelding 18



Afbeelding 19



Afbeelding 20



Afbeelding 21



Afbeelding 22



Afbeelding 23



Afbeelding 24



Afbeelding 25



Afbeelding 26



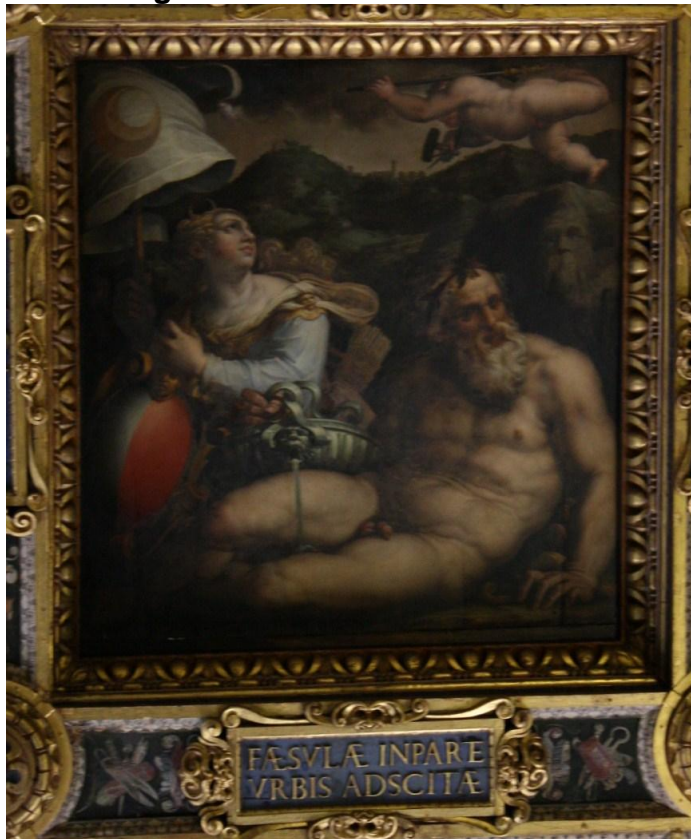
Afbeelding 27



Afbeelding 28



Afbeelding 29



Afbeelding 30



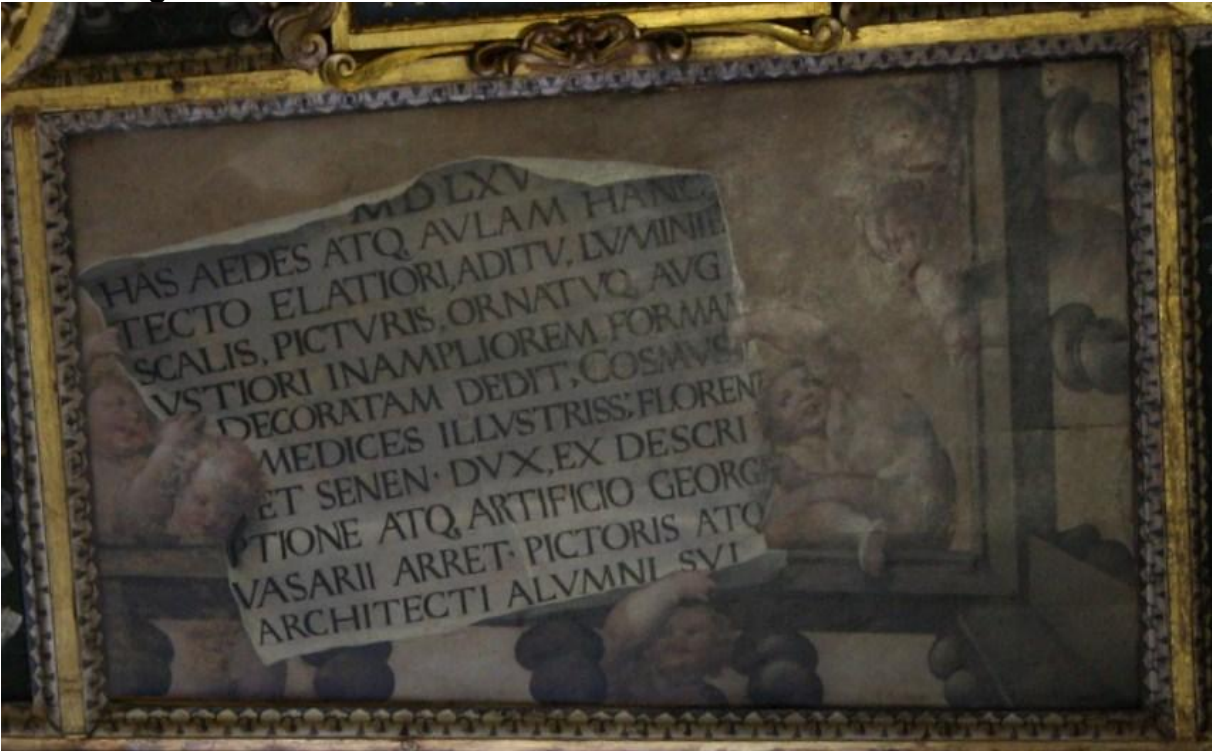
Afbeelding 31



Afbeelding 32



Afbeelding 33



Afbeelding 34



Afbeelding 35



Afbeelding 36



Afbeelding 37



Afbeelding 38



Afbeelding 39



Afbeelding 40



Afbeelding 41



Afbeelding 42



Afbeelding 43



Afbeelding 44



Afbeelding 45



Afbeelding 46



Afbeelding 47



Afbeelding 48



Afbeelding 49



Afbeelding 50



Afbeelding 51



Afbeelding 52



Afbeelding 53



Afbeelding 54



Afbeelding 55



Afbeelding 56



Afbeelding 57



Afbeelding 58



Afbeelding 59



Afbeelding 60



Afbeelding 61



Afbeelding 62



Afbeelding 63



Afbeelding 64



Afbeelding 65



Afbeelding 66



Afbeelding 67



Afbeelding 68



Afbeelding 69



Bijlagen

Bijlage 1: reconstructie van de zaal ten tijde van de republiek

Bijlage 2: plattegrond van de Primo Piano

Bijlage 3: schema

Bijlage 4: gilden

Bijlage 5: eerste ontwerp

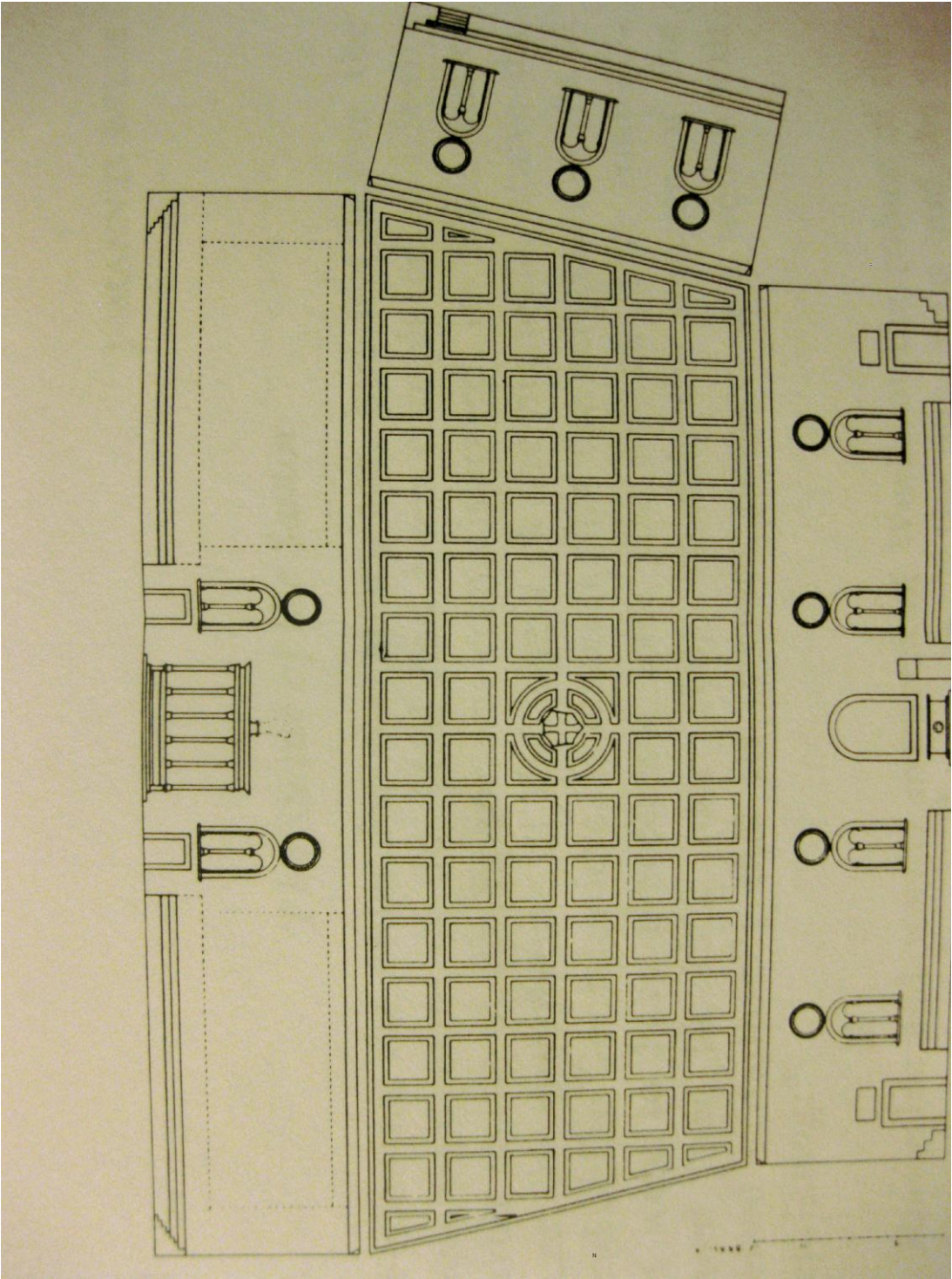
Bijlage 6: tweede ontwerp

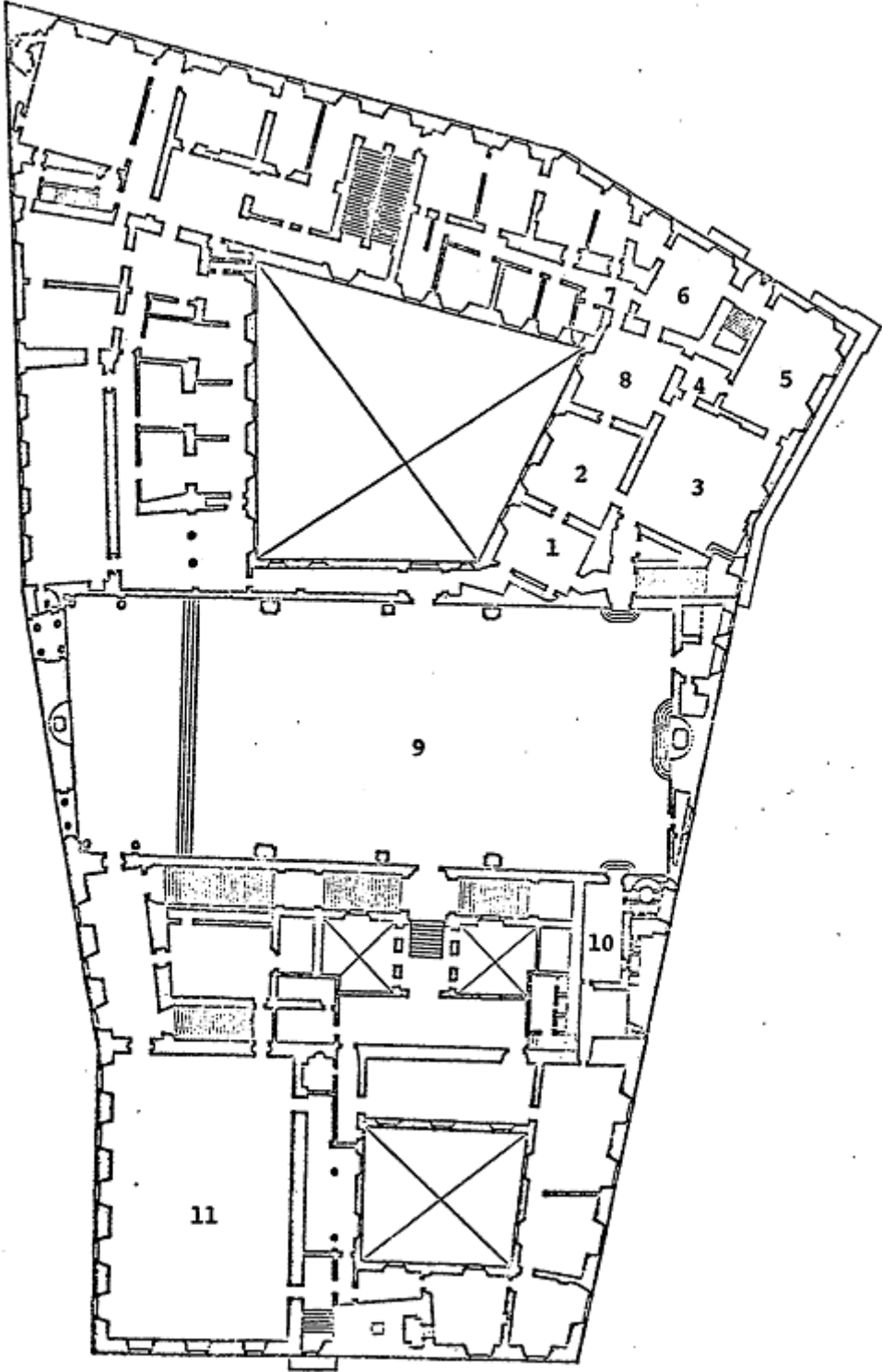
Bijlage 7: derde ontwerp

Bijlagen

Bijlage 1

N



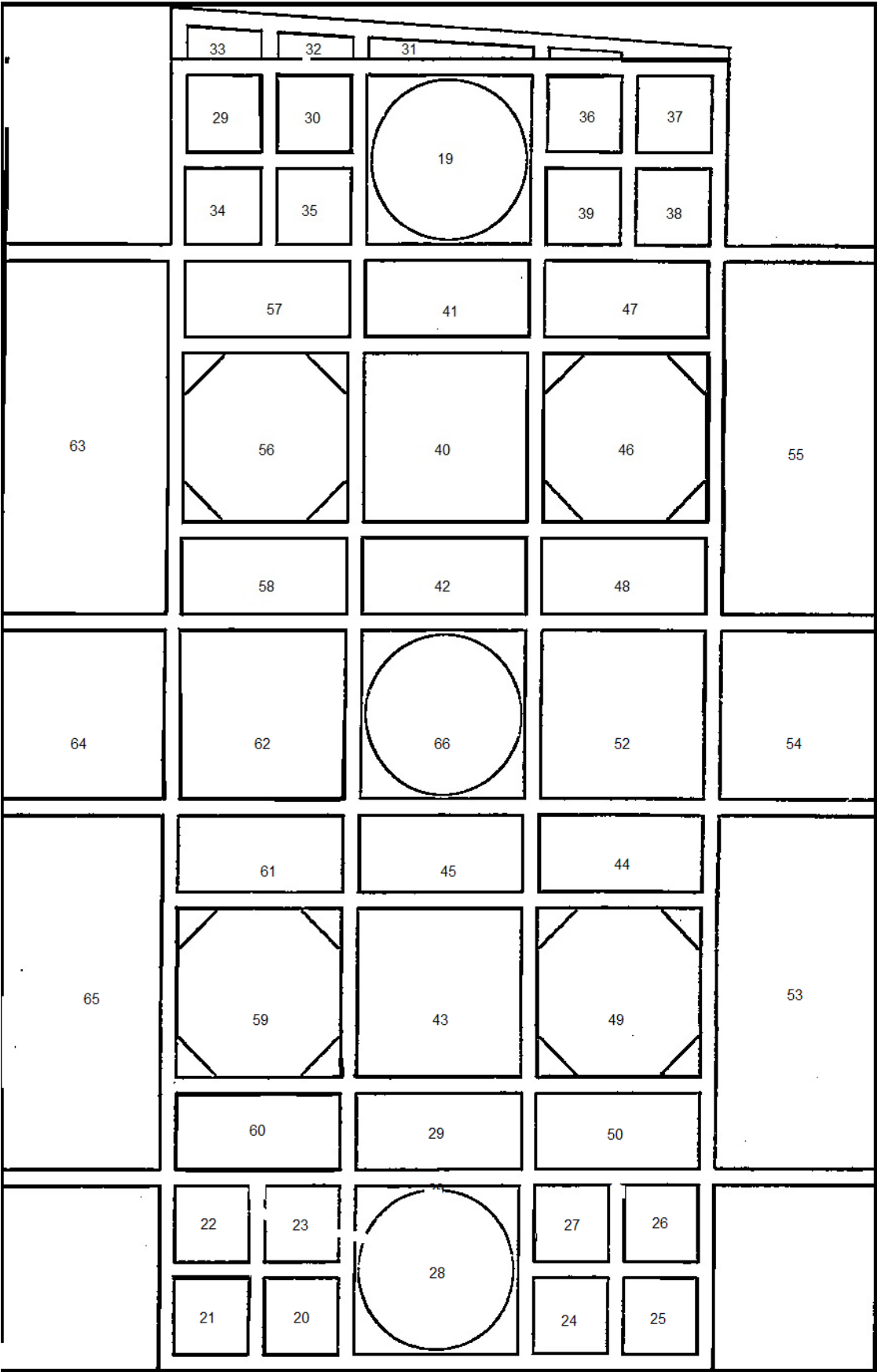


Plattegrond Primo Piano

1. Zaal van Cosimo de Oude
2. Zaal van Lorenzo Il Magnifico
3. Zaal van Leo X
4. Kapel van Leo X
5. Zaal van Clemens VII
6. Zaal van Giovanni delle Bande Nere
7. Scrittoio
8. Zaal van hertog Cosimo I
9. Salone dei Cinquecento
10. Studiolo van Francesco I
11. Sala dei Dugento

Bijlage 3

N



Bijlage 4

Er zijn 24 schilden afgebeeld in 8 groepen van drie. Het centrale schild in zeven van de groepen representeert in van de zeven grote gilden en wordt geflankeerd door schilden van de veertien kleinere gilden. De achtste groep, heeft een speciale relatie met de Commune van Florence. Te beginnen met deze groep en dan met de klok mee, betekenen de wapens het volgende:

1. Commune (de eerste Insigria)
 - Popolo
 - Commune (de Insignia na 1251)
2. Hoteliers
 - Wolbewerkers
 - Oliemakers en kaasmakers
3. Slagers
 - Zijde
 - Harnasmakers
4. Leermakers en looiers
 - Bontbewerkers
 - Schoenmakers
5. Vlasmakers en tweedehands handelaren
 - Rechters en notarissen
 - Smeden
6. Slotenmakers
 - Dokters en apothekers
 - Meesters in steen en hout
7. Wapenmakers en zwaardmakers
 - Geldwisselaren
 - Wijnhandelaren
8. Timmermannen
 - Kooplieden van het wolgilde: Calimala
 - Bakkers

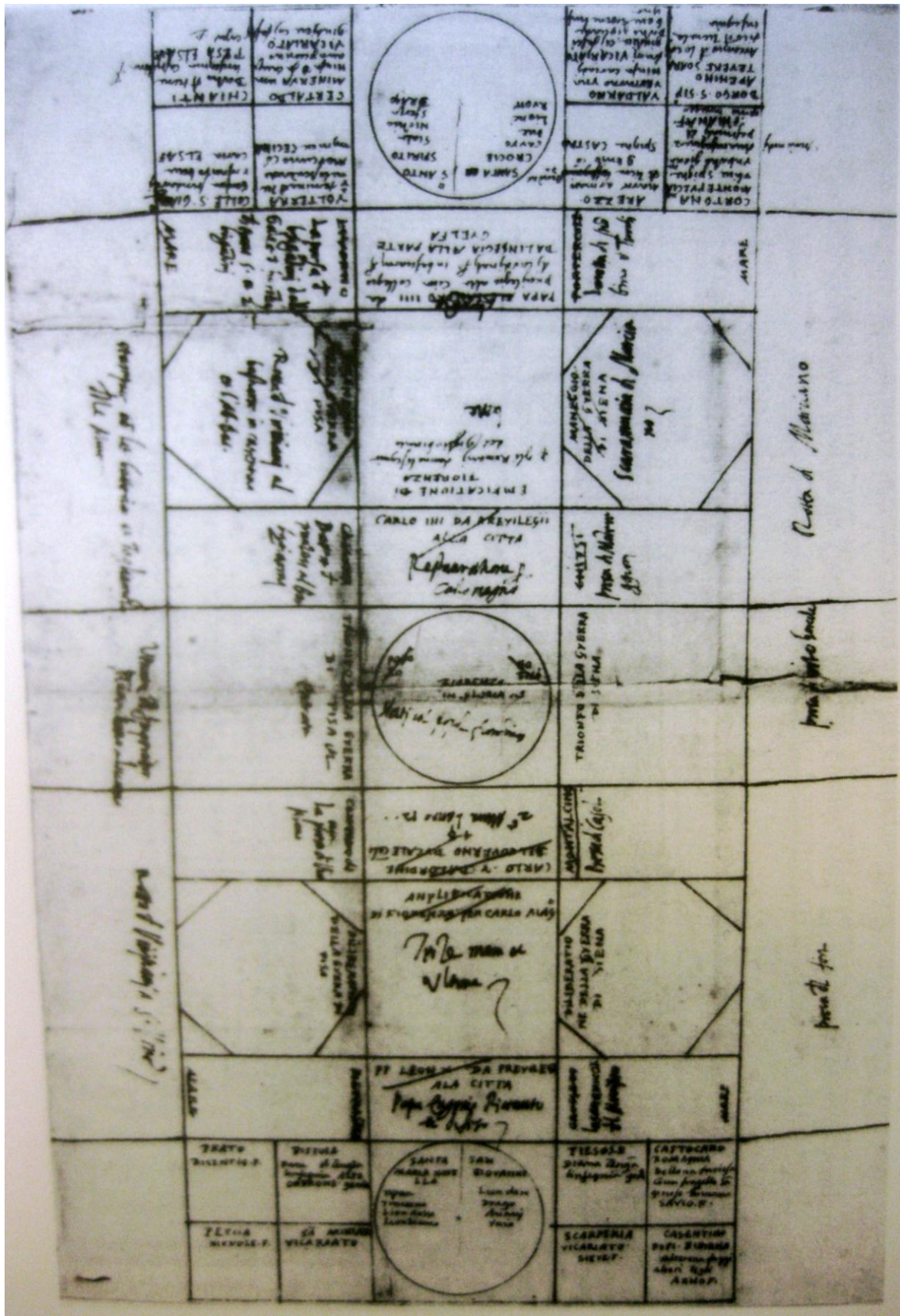
Bijlage 5

	<p>Scala</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>
<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>	<p>Quadrato</p> <p>Quadrato</p>

Bijlage 6

	<p>Comune di...</p> <p>5</p>	<p>Arezzo...</p> <p>6</p>	<p>Sanfelice...</p> <p>7</p>	<p>Valerico...</p> <p>8</p>	<p>Colle...</p> <p>9</p>
	<p>10</p>	<p>11</p>	<p>12</p>	<p>13</p>	<p>14</p>
	<p>15</p>	<p>16</p>	<p>17</p>	<p>18</p>	<p>19</p>
	<p>20</p>	<p>21</p>	<p>22</p>	<p>23</p>	<p>24</p>
	<p>25</p>	<p>26</p>	<p>27</p>	<p>28</p>	<p>29</p>
	<p>30</p>	<p>31</p>	<p>32</p>	<p>33</p>	<p>34</p>
	<p>35</p>	<p>36</p>	<p>37</p>	<p>38</p>	<p>39</p>

Bijlage 7



Literatuurlijst

- Adamson, John, *The princely courts of Europe: ritual, politics and culture under the Ancien Régime, 1500-1750* (Londen 2000).
- Albertini, Rudolf von, *Das florentinische staatsbewusstsein im übergang von der Republik bis zum Prinzipat* (Bern 1955).
- Allegri, Ettore, Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e I Medici* (Florence 1980).
- Baron, Hans, *The crisis of the early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny* (Princeton 1966).
- Baxter, Paola Tinagli, *Vasari's Ragionamenti: the text as a key to the decorations of the Palazzo Vecchio* Diss. Universiteit van Edinburgh (Edinburgh 1988).
- Borsook, Eve, *Art and politics at the Medici court* (Florence 1967).
- Burckhardt, Jacob, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (Stuttgart 1960).
- Burke, Peter, *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence* (Londen 2001).
- Burke, Peter, *The Italian Renaissance* (Londen 1999).
- Butters, H.C. *Governors and government in early sixteenth-century Florence 1502-1519* (New York 1985).
- Campbell, Malcolm, *Observations on the Salone dei Cinquecento in the time of duke Cosimo I de' Medici 1540-1574* in: *Firenze e la Toscana* (Florence 1980) 819-830.
- Cochrane, Eric, *Florence in the forgotten centuries 1527-1800* (Londen 1974).
- Cox-Rearick, Janet, *Dynasty and destiny in Medici art: Pontormo, Leo X and the two Cosimos* (Princeton 1984).
- Crum, Roger J. en John T. Paoletti ed., *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008).
- Donato, Maria Monica, 'Gli eroi romani tra storia ed exemplum: I primi cicli umanistici di *Uomini Famosi*', in: Salvatore Settis ed., *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Vol 2: I generi e temi ritrovati* (Turijn 1985) 97-152.
- Donato, Maria Monica, 'Immagini e iscrizioni nell'arte "politica" fra tre e quattrocento', in: Claudio Ciociola ed., *Visibile parlare: Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento* (Napels 1997) 341-396.

- Draper, Jerry Lee, *Vasari's decoration in the Palazzo Vecchio: the Ragionamenti translated with an introduction and notes* Diss. University of North Carolina (Chapel Hill 1973).
- Eisenbichler, Konrad, *The cultural politics of duke Cosimo I de' Medici* (Aldershot 2001).
- Ettliger, Leopold D., 'Hercules Florentinus', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 16 (1972) 119-141.
- Forster, Kurt, 'Metaphors of rule: political ideology and history in the portraits of Cosimo I de' Medici', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 15 (1971) 65-101.
- Franklin, David, *Leonardo da Vinci, Michelangelo and the Renaissance in Florence* [tent.cat] (Ottawa 2005).
- Franklin, David, *Painting in Renaissance Florence* (New Haven 2001).
- Freedberg, S.J., *Painting in Italy 1500-1600* (Londen 1971).
- Frey, Karl, *Die literarische Nachlass Giorgio Vasaris* 2 delen. (München 1923-1930).
- Hartt, Frederick, *History of Italian Renaissance Art* (Londen 1987).
- Hay, Denys, *Italy in the age of the Renaissance, 1380-1530* (Londen 1989).
- Hammond, Mason, 'The sincerity of Augustus', *Harvard studies in classical philology* 69 (1965) 139-162.
- Hendrix, Harald en Jeroen Stumpel ed., *Kunstenaars en opdrachtgevers* (Amsterdam 1998).
- Herwaarden, Jan van, 'De historische boodschap van de Salone de' Cinquencento', *Incontri* 2 (1986-1987) 99-117.
- Hollingsworth, Mary, *Patronage in sixteenth century Italy* (Londen 1996).
- Hope, Charles, 'Artists, patrons and advisors in the Italian Renaissance', in: Kent, F.W. e.a. ed., *Patronage, art and society in Renaissance Italy* (Canberra 1987) 293-343.
- Hope, Charles, 'Arts of power by Randolph Starn and Loren Partridge', *The New York review of books* 40 (1993) 61-64.
- Isermeyer, Christian Adolf, 'Die arbeiten Leonardos und Michelangelos für den grossen Ratssaal in Florenz' in *Studien zur Toskanischen Kunst: Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenrich zum 23. März 1963* (München 1964) 83-130

- Jacks, Philip, *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998).
- Keizer, Joost Pieter, *History, origins , recovery: Michelangelo and the politics of art*, Diss. Universiteit Leiden (Leiden 2008).
- Kemp, Martin, *Leonardo on painting* (New Haven 1989).
- Kempers, Bram, *Kunst, macht en mecenaat* (Amsterdam, 1987).
- Kent, Dale, *Cosimo de'Medici and the Florentine Renaissance* (New Haven 2000).
- Kent, F.W., Patricia Simons, *Patronage, art and society in Renaissance Italy* (Canberra 1987)
- Kim, Sang WOO, 'Historiography of duke Cosimo I de Medici's cultural politics and theories of cultural hegemony and opposition', *Michigan Journal of History* 5 (2006).
- Kliemann, Julian, *Gesta dipinte. La grande decorazione nelle dimore italiane dal Quattrocento al seicento* (Milaan 1993).
- Kohl, Benjamin G. en Ronald G. Witt, *The earthly republic. Italian humanists on government and society* (New York 1978).
- Langedijk, Karla, *The portraits of the Medici 15th-18th centuries* (Florence 1981).
- Lensi, Alfredo. *Palazzo Vecchio* (Florence 1929).
- Lytle, G.F. en S.Orgel ed. *Patronage in the Renaissance* (Princeton 1981).
- Martines, Lauro, *Power and imagination. City-states in the Renaissance Italy* (New York 1979).
- McHam, Sarah Blake, 'Structuring communal history through repeated metaphors of rule' in: Roger J. Crum en John T. Paoletti ed., *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008)104-137.
- Muccini, Ugo, *Le salone dei cinquecento in Palazzo Vecchio* (Florence 1992).
- Muccini, Ugo, *Le sale dei priori in Palazzo Vecchio* (Florence 1992).
- Najemy, John M, *A history of Florence, 1200-1575* (Blackwell 2006).
- Najemy, John M., 'Florentine politics and urban spaces' in: Roger J. Crum en John T. Paoletti ed., *Renaissance Florence: a social history* (Cambridge 2008)104-137.
- Newton, H. Travers en John R. Spencer, 'On the location of Leonardo's *Battle of Anghiari*', *The Art Bulletin* 64 (Maart 1982) 45-52.

- Nicholl, Charles, *Leonardo da Vinci. The flights of mind* (Londen 2004).
- Olschki, Leo S. *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500* (Florence 1980).
- Paoletti, John T., en Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy* (New York 1997).
- Partridge, Loren, *Art of Renaissance Florence 1400-1600* (Berkely 2009).
- Partridge, en Randolph Starn, *Arts of power: three halls of state in Italy 1300-1600* (Berkely 1992) 177.
- Pillsbury, Edmund, 'The Sala Grande drawings by Vasari and his workshop: some documents and new attributions', *Master Drawings* 14 (1976) 127-150.
- Richelson, Paul William, *Studies in the personal imagery of Cosimo I de' Medici, duke of Florence* (Londen 1981).
- Roper, Hugh Trevor, *Renaissance essays* (Londen 1986).
- Rousseau, Claudia, 'The pageant of the muses at the Medici wedding of 1539 and the decoration of the Salone dei Cinquecento' in: Barbara Wisch en Susan Scott Munshower ed., *All the world's a stage... Art and pageantry in the Renaissance and Baroque. Part 2 Theatre spectacle and spectacular theatre* (Pennsylvania 1990) 416-437.
- Rubinstein, Nicolai, 'Classical themes in the decoration of the Palazzo Vecchio in Florence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 50 (1987) 29-43.
- Rubinstein, Nicolai, 'Machiavelli and the mural decoration of the Hall of the Great Council of Florence' in: *Musagetes. Festschrift für Wolfram Prinz zu seinen 60. Geburtstag am 5. Februar 1989* (Berlijn 1991) 275-285.
- Rubinstein, Nicolai, 'The beginnings of political thought in Florence', *The Journal of the Courtauld and Warburg Institute* 5 (1942) 198-227.
- Rubinstein, Nicolai, *The Palazzo Vecchio 1298-1532. Government, architecture and imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic* (Oxford 1995).
- Rubinstein, Nicolai, 'Vasari's painting of the foundation of Florence' in: *Essays in the history of art presented to Rudolph Wittkower* (Londen 1967) 64-73.
- Salemi, Maria C., *Palazzo Vecchio a Firenze* (Florence 2001).
- Scorza, Rick, 'Vasari's painting of the *Terzo Cerchio* in the Palazzo Vecchio: a reconstruction of medieval Florence in': Philip Jacks, *Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998) 182-205.

- Scorza, Rick, 'Vincenzo Borghini and invenzione. The Florentine apparatus of 1565', *Journal of the Courtauld and Warburg Institute* 44 (1981)57-75.
- Starn, Randolph en Loren Partridge, *Three halls of state in Italy, 1300-1600* (Burkely 1992).
- Strong, Eugenie, *Art in ancient Rome* (Londen 1989).
- Thiem, Gunther, 'Vasaris Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenze', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 23 (1960) 97-135.
- Vasari, Giorgio, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten. Deel I en II* Anthonie Klee ed. (Amsterdam 2010).
- Vasari, Giorgio, *Opere di Giorgio Vasari* Gaetano Milanesi ed., 9 delen (Florence 1878-1885).
- Veen, Henk Th. Van, 'Circles of sovereignty: the tondi of the Sala Grande in palazzo Vecchio and the Medici crown' in: Philip Jacks ed., *Vasari's Florence. Artists and literati at the Medicean court* (Cambridge 1998).
- Veen, Henk Th. Van, *Cosimo I de'Medici and his self-representation in Florentine art and culture* (Cambridge 2006).
- Veen, Henk Th. Van, *Cosimo I de'Medici vorst en republikein: een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)* (Amsterdam 1998).
- Veen, Henk Th. Van, 'Cosimo e il suo messaggio repubblicano nel Salone dei Cinquecento', *Prospettiva* 25 (1981) 50-56.
- Veen, Henk Th. Van, 'Republicanism in the visual propaganda of Cosimo I de Medici', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 55 (1992) 200-209.
- Veen, Henk Th. Van, "'Republicanism" not "Triumphalism". On the political message of Cosimo I's Sala Grande', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz* 37 (1993) 475-480;
- Weinstein, Donald, 'The myth of Florence' in: Nicolai Rubinstein ed., *Florentine studies: politics and society in Renaissance Florence* (Londen 1968) 15-44.
- Wilde, Johannes, 'The Hall of the Great Council in Florence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* (1994) 65-81.
- Williams, Robert, 'The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence controversy between Florence and Ferrara' in: Philip Jacks,

Vasari's Florence: artists and literati at the Medicean court (Cambridge 1998)
163-180.