



Uno gughante overo Erchole

*Hereules en David; de eendracht van twee
giganten als politiek symbool voor de republiek
en het hertogdom Florence
1400-1600*

Nathalie Mantel
Masterscriptie
Radboud Universiteit Nijmegen

Uno gughante overo Erchole

*Hercules en David: de eendracht van
twee giganten als politiek symbool voor
de republiek en het hertogdom
Florence, 1400-1600*

Nathalie Mantel

so848182

Masterscriptie

Begeleid door: Dr. Bram de Klerck

20 juni 2016

Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Voorwoord	p. 2
Inleiding	p. 3
H1: De Heren van Florence	p. 11
1.1 Hercules: van religieus deugdmodel naar privé <i>exemplum</i>	p. 12
1.2 David: de groei tot republikeins stadssymbool	p. 18
1.3 Hercules en David; inwisselbaar of niet?	p. 21
H2: Helden als propagandamiddel	p. 23
2.1 De ingrediënten voor een eendrachtige republiek	p. 25
2.2 Familie de' Medici 1434-1494	p. 26
2.3 De republiek Florence tot 1512	p. 28
2.4 De terugkeer van de Medici en de stichting van het hertogdom	p. 30
H3: Kunst in opdracht van de politiek	p. 33
3.1 Palazzo della Signoria: seculiere zetel van Florence	p. 35
3.2 Piazza della Signoria: eenheid in sculptuur	p. 36
3.3 Het duel op het plein	p. 41
H4: Titanenstrijd in marmer	p. 43
4.1 Het verhaal achter het marmer	p. 44
4.2 Omgaan met (antieke) voorgangers	p. 47
4.3 Wachter van het paleis en bewaker van de stad: de <i>Hercules-David</i>	p. 51
Conclusie	p. 52
Bibliografie	p. 56
Appendix 1: Teksten	p. 59
Appendix 2: Afbeeldingen	p. 68

Voorwoord

In de zomer van 2015, in een van mijn vele dagdromen over Florence, waande ik me wandelend in de zon door de straten van deze stad die ik al enkele jaren als mijn tweede thuis beschouw. Ik baan me een weg door de hordes toeristen tussen de Duomo en het baptisterium, ik snijd de grote straten af en loop door nauwe steegjes zoals Via dei Cerchi om vervolgens het drukke Piazza della Signoria te betreden. Het Palazzo Vecchio steekt met zijn donkerbruine rustica stijl zo mooi af tegen de hemelsblauwe lucht, waar de toren als een mes doorheen snijdt. Ik zoek de plaquette op de plek waar Savonarola is geëxecuteerd: niet te zien door de groep Japanners die foto's staan te maken van de Neptunusfontein van Ammanati. De bronzen *Perseus* van Cellini lonkt mij de schaduw in, onder de bogen van de Loggia dei Lanzi, tussen beelden van machtige mannen en vrouwen uit bijna vergeten mythen. "Hé er staat hier een beeld van Hercules die een centaur verslaat. Waarom is deze sculptuur me nooit eerder opgevallen?" Vanaf Giambologna's *Sabijnse Maagdenroof* probeer ik te tellen hoeveel mensen een foto maken van Michelangelo's *David*, en ik vraag me af hoeveel van hen weten dat dit een replica is. Slechts enkelen bekijken de logge *Hercules en Cacus* van Bandinelli aan de andere kant van de ingangspartij van het Palazzo Vecchio, maar al gauw richten zij hun aandacht weer op de slanke David. Ik kijk nog eens naar de worstelende Hercules met de centaur achter me, en weer naar die van Bandinelli. Door eerdere bezoeken aan het Palazzo Vecchio kan ik me een vertrek gewijd aan Hercules voor de geest halen. En kijkend naar de *David* van Michelangelo denk ik ook aan de bronzen voorgangers gemaakt door Donatello en Verrocchio. Er zijn vast nog meer kleinere Davidbeelden. Zouden die er ook van Hercules zijn? Iedereen komt naar Florence om *Il David* te zien, maar voor het paleis waar een aantal eeuwen het bestuurlijk orgaan van Florence heeft gezeteld, bewaakt deze oudtestamentische herdersjongen toch echt de ingang samen met de Griekse halfgod Hercules. Zijn zij dan allebei belangrijk geweest voor het renaissance Florence?

Aan het einde van deze dagdroom, had ik een onderwerp voor mijn masterscriptie.

Inleiding

“Maar als iemand ingaat tegen de gepresenteerde waarheid over de ongelijkheid van krachten, zoals gebruikelijk is, kan zijn aandringen weerlegd worden door het voorbeeld van de overwinning van David op Goliath; en als de heidenen een ander voorbeeld verlangen, kunnen zij dat weerleggen door de overwinning van Hercules op Antaeus. Het is immers zeer dwaas te veronderstellen dat hun krachten, die God versterkt, in een vuistgevecht verzwakken.”¹

In het tweede boek van Dante's *De Monarchia* behandelt de Italiaanse dichter het begrip *de jure*. Rechtvaardigheid komt voort uit goedheid, en goedheid komt voort uit de wil van God. Dante neemt de Romeinen als voorbeeld en vertelt uitvoerig waarom zij met recht de heersers zijn geweest over hun imperium. Een goed man of een goed heerser – want naar die definitie is Dante op zoek – handelt op de juiste manier voor het maatschappelijk welzijn. In het zevende hoofdstuk komt aan de orde dat het oordeel van God bij twee dingen naar voren komt: een duel of krachtstrijd en een hardloopwedstrijd, tussen twee *duelliones*. Als voorbeeld voor de heidense cultuur noemt Dante het duel tussen Hercules en Antaeus. De uitkomst van zo'n gelijkwaardige wedstrijd – de opponenten zijn aan elkaar gewaagd in kracht of snelheid – wordt beslist door (goddelijke) rechtvaardigheid, *de jure*. Ook het duel tussen David en Goliath is een gelijke krachtstrijd, want door het geloof dat David heeft, strijdt hij met God aan zijn zijde. Hierdoor is hij de reus Goliath de baas, op dezelfde manier waarop Hercules Antaeus overwint.²

De Monarchia is geschreven rond 1312-1313. De figuren van David en Hercules, respectievelijk uit het Oude Testament en uit de Griekse mythologie, fungeren hier als *exemplum* voor het karakter van een held. Beiden staan zij symbool voor de deugd, *virtus*, die altijd het kwaad zal overwinnen. De personificatie van het kwaad of de vijand is in beide verhalen een reus: Goliath voor de gelovigen, en Antaeus voor de heidenen, zoals Dante dat duidelijk naar voren brengt. Hij maakt hierbij dus een verschil tussen de herkomst van beide verhalen, maar tegelijkertijd worden de overeenkomsten tussen Hercules en David onderstreept. Zij strijden beiden voor rechtvaardigheid en rekenen af met vijandelijke tirannen.³ Het humanistische gedachtegoed dat hieraan ten grondslag ligt en nog verder wordt uitgewerkt bij auteurs zoals Gregorio Dati, Cristoforo Landino en Coluccio Salutati toont aan dat Hercules en David al sinds de vroege veertiende eeuw zijn verbonden met de stad Florence. In de tweede helft van de vijftiende eeuw blijkt de boodschap van Dante nog

¹ Dante, *De Monarchia* II 9:11. Eigen vertaling. Voor het originele Latijn, zie appendix 1, tekst 1a.

² Cassel 2004, p. 128-149.

³ Donato 1991, p. 97.

steeds relevant vanwege de vertaling naar het Italiaans door Marsilio Ficino, een van de meest invloedrijke humanisten in de kringen van Cosimo il Vecchio en Lorenzo il Magnifico. Het politieke klimaat van Italië in de vroegmoderne periode zorgt ervoor dat de kleine republiek al vroeg op zoek is naar een sterke beeldvorming; om zich te uiten naar andere stadsstaten maar ook om zelf sterker op het militaire toneel te staan. Door het teruggrijpen naar de klassieke voorbeelden binnen het humanisme en die te combineren met figuren uit de Bijbel, ontstaat er enerzijds een grote bewondering voor de krachtige halfgod Hercules, en anderzijds voor de sluwe herdersjongen David. Beide mannen worden geprofileerd als de bewakers van de stad Florence en hun ideaalbeeld wordt de maatstaf voor iedere Florentijnse burger.

Deze relatie wil ik uitgebreid onderzoeken: ik geef aandacht aan de historische en politieke context, maar ook bestudeer ik de twee figuren zoals ze worden weergegeven in de kunsten, met de nadruk op sculptuur. Naar mijn mening komen ze niet alleen nader tot elkaar doordat ze voor dezelfde politieke en militaire doeleinden worden ingezet, maar ook wanneer men beide beeldtradities naast elkaar zet, zijn er vele overeenkomsten. In vorm, houding, spiermassa en expressie lijkt er uit twee mannen één te ontstaan: één *exemplum virtutis*. Maar waarom juist Hercules? Waarom David? En waarom verbindt reeds Dante deze twee mannen aan elkaar? Hercules zou bijvoorbeeld ook goed samengaan met Samson, een andere belangrijke figuur uit het Oude Testament en bekend om zijn enorme spierkracht in tegenstelling tot de jonge David.⁴ Daarentegen zou David het ook goed doen op zichzelf, want in bijna alle literatuur, die ik geraadpleegd heb voor mijn onderzoek, over het stadsbeleid van Florence is te lezen dat deze kleine stadsstaat zich – tegenover de veel grotere staten Milaan, Rome en Napels – identificeerde met de kleine held die het opneemt tegen de reus Goliath, en dat duel wint. Maar juist de combinatie van de oudtestamentische David enerzijds en de pagaanse Hercules anderzijds maakt de stadspropaganda, vanaf de veertiende eeuw, maar vooral in de vijftiende en de zestiende eeuw, zeer interessant. Het stadsbestuur ontleent de identiteit van zijn stad aan twee op het eerste gezicht totaal verschillende figuren, maar weet deze zo in te zetten dat ze naadloos in elkaar overgaan. Mijn centrale vraagstelling is: hoe ontstaat de symbolische relatie van de stad Florence met de Griekse held Hercules enerzijds en de oudtestamentische herder David anderzijds en in hoeverre komen hun beeldtypen in de publieke sculptuur samen in de vijftiende en zestiende eeuw? Aan de hand van verschillende deelvragen zal ik onderzoeken waar de oorsprong ligt van de populariteit van Hercules en David, welke ontwikkeling deze twee figuren doormaken tijdens verschillende bewinden en hoe de beeldhouwers uit deze tijd hieraan vormgeven. Als twee helden staan voor dezelfde

⁴ Simon 1955, p. 171-173.

idealen, zou er dan wellicht een mixfiguur kunnen ontstaan? Het antwoord ligt verscholen in 's werelds beroemdste beeldhouwwerk.

Wanneer men naar kunst uit het verleden kijkt, is het van belang altijd de gehele context van het kunstwerk in beschouwing te nemen. Want in die historische context wordt de interactie tussen object, plaats, opdrachtgever en de toeschouwers duidelijk gemaakt. In *Renaissance Art: A Very Short Introduction* maakt Geraldine Johnson dat punt duidelijk voor het Piazza della Signoria. Sinds de middeleeuwen tot de dag van vandaag is het plein haast onveranderd wat betreft stadsplanning.⁵ Er is natuurlijk veel uitgebreid met monumentale publieke sculptuur, vooral in de vijftiende en zestiende eeuw. Maar het concept blijft hetzelfde: dit is het plein waarmee de (verschillende) stadsbesturen van Florence hun visie uiten naar de burgers, maar vooral naar de buitenwereld: het omliggende gebied en concurrerende Italiaanse grootmachten zoals Milaan en Rome. Het religieuze hart van de stad wordt gevormd door de kathedraal met het baptisterium. Het seculiere hart is het grote plein dat centraal in de stad ligt, met daarop de zwaar gefortificeerde Palazzo della Signoria, nu beter bekend als Palazzo Vecchio. Hier zetelde het stadsbestuur, hier werden de belangrijkste beslissingen genomen. Door de verschillende sculpturale programma's tot ver in de zestiende eeuw bouwt men voor Florence als het ware een leger aan machtige voorbeelden, *exempla*, die ofwel dienen als beschermers van de stad of letterlijk als stadssymbool fungeren. De publieke sculpturen in deze openbare ruimte worden gedetailleerd besproken door Sarah Blake McHam in *Looking at Renaissance sculpture*, een bundel essays over de verschillende openbare ruimtes in Florence en hun bijbehorende sculptuurprogramma's. Enkele jaren later publiceert zij een artikel waarin ze dieper ingaat op de interpretatie van Donatello's bronzen *David* en *Judith*, twee beelden die beide in opdracht van de Medicifamilie zijn gemaakt maar uiteindelijk voor republikeinse doeleinden zijn gebruikt.⁶ Dat een dergelijke contextverandering zorgt voor verandering van interpretatie van verschillende Davidsculpturen, behandel ik in een van de onderdelen van mijn onderzoek.

Van alle beeldhouwwerken die vandaag de dag nog te bewonderen zijn op Piazza della Signoria en in de Loggia dei Lanzi, springen er twee figuren uit. Zij zijn aan weerszijden van de ingang van het paleis geplaatst, de expliciete wachters van het gebouw van het stadsbestuur. Dit zijn Hercules en David. Volgens Maria Monica Donato, die onderzoek heeft gedaan naar de vroegste decoraties van deze twee figuren in het Palazzo Vecchio, is de connectie tussen de twee helden binnen de Florentijnse kunst welbekend. De twee figuren fungeren allebei als voorbeeld voor een heroïsch individu. Donato refereert eveneens aan Dantes passage, die hun relatie nog meer benadrukt, en de receptie daarvan bij vijftiende-

⁵ Johnson 2005, p. 108.

⁶ Zie hoofdstuk 8 uit Blake McHam 2005. Voor David en Judith als Medici-metaforen in Florence, zie het artikel van Blake McHam uit *The Art Bulletin* (2001).

eeuwse humanisten zoals Salutati en Landino. Ook zouden de twee helden staan voor *Virtus*, de Deugd die al het kwaad – dikwijls neergezet als reuzen en monsters – overwint. Deze gezamenlijke politieke boodschap zouden beide helden al hebben gehad sinds 1416, aangezien ze vanaf die tijd beide aanwezig waren in het Palazzo Vecchio, toen nog Palazzo della Signoria.⁷ Maar is de relatie tussen de mythologische halfgod en de herdersjongen uit de Bijbel in de beeldende kunst van het renaissance Florence wel zo evident als Donato in haar artikel schetst? In de vijftiende eeuw misschien wel, tegenwoordig zeker niet.

Al ver voor de vijftiende eeuw waren er allerlei symbolen in omloop die zijn ontstaan vanuit civiel, burgerlijk gedachtegoed. Adrian Randolph maakt onderscheid tussen deze civiele symboliek en symboliek voor specifieke politieke doeleinden in *Engaging Symbols*, uitgegeven in 2002. Hij richt zich in zijn onderzoek tot *gender*, politiek en de publieke beeldende kunsten in vijftiende-eeuws Florence.⁸ Politieke uitingen in de kunsten komen pas op in de vijftiende eeuw. Gregorio Dati noemt zes van zulke *segni*, waar Leopold Ettlinger ook aandacht aan besteedt in zijn omvangrijke artikel: de *marzocco* (de Florentijnse leeuw), de *giglio* (de Florentijnse lelie), het wapen van rechtvaardigheid (een rood kruis op een witte achtergrond), het wapen van de vrijheid (met het woord *libertas*), Hercules, en als zesde de gouden florijn. Randolph voegt daaraan toe dat deze symbolen de allure en stabiliteit bezitten die we kennen uit de klassieke oudheid, en dat zij burgerlijke eenheid en loyaliteit oproepen.⁹ Wel rijst de vraag hoe Hercules in dit rijtje van – op de *marzocco* na – abstracte begrippen en symbolen past. De interesse in klassieke mythologie alleen kan niet genoeg reden zijn voor het feit dat hij een bijzondere en nobele plaats innam in Florence volgens Ettlinger: “[it] seems hardly a sufficient explanation.”¹⁰

Het vroegste object waarmee Florence zich als machtige stad profileert en daarbij gebruik maakt van Hercules, stamt uit 1281: een officieel document, dat naar de nabijgelegen stad San Gimignano is gestuurd, draagt het zogenaamde *sigillum florentinorum* (afb. 1), het Florentijnse zegel, waarop Hercules met een knots staat afgebeeld. Gregorio Dati spreekt over dit zegel en andere symbolen van de stad in zijn *Istoria di Firenze*, geschreven na 1409. Het zegel zelf is niet overgeleverd, maar er bestaan latere schetsen en gravures van. Ettlinger vraagt zich af waarom Hercules überhaupt is gekozen om op het zegel te worden afgebeeld. In de middeleeuwen was het juist de gewoonte een voorstelling van een heilige, de heerser of een stadswapen te plaatsen op het officiële zegel van de stad. De veronderstelling dat

⁷ Donato 1991, p. 97.

⁸ Voor mijn scriptie zijn enkel de twee laatstgenoemde relevant. Aangezien ik mijn aandacht richt op de figuren David en Hercules en niet op andere stadssymbolen, zijn genderstudies voor mij niet van belang. Zie Randolph 2002.

⁹ Randolph 2002, p. 6-7.

¹⁰ Ettlinger 1972, p. 120.

Hercules moet worden opgevat als de legendarische stichter van Florence, is incorrect.¹¹ De opkomst van het humanisme in de late dertiende eeuw zorgt wellicht voor een prominente plaats van Hercules. In Petrarca's *De Viris Illustribus* (1351) wordt er al ruim aandacht geschonken aan deze held die strijdt voor deugd en rechtvaardigheid. Doordat de humanistische geleerden uit die tijd het klassieke (literaire) erfgoed nieuw leven inbliezen, werd men ook steeds bekender met grote figuren zoals Hercules. Door hem op staatsdocumenten af te beelden uit het stadsbestuur ook zijn politieke positie voor de stad. Hij is het symbool voor onoverwinnelijke kracht maar fungeert ook als een waarschuwing voor mogelijke vijanden. Hieruit valt op te maken dat er een goed doordachte gelaagdheid zit in het kiezen van Hercules als stadssymbool. Deze held incorporeert de combinatie van fysieke kracht en een moreel doel om rechtvaardigheid na te streven. Hercules overwon reuzen zoals Antaeus en Cacus die de mensen uit de omgeving teisterden.¹² Door hem af te beelden op bijvoorbeeld de Porta della Mandorla – een van de ingangen tot de kathedraal – en op de campanile van diezelfde kerk, nam Florence aan hem een voorbeeld bij de conflicten met Milaan.

Het verchristelijken van klassieke motieven zoals een van de twaalf werken van Hercules ontstaat al in deze late middeleeuwse periode. Dat er voor Hercules wordt gekozen als klassieke *exemplum virtutis* heeft waarschijnlijk tevens te maken met de publicatie van Salutati's *De Laboribus Herculis* in 1406.¹³ De directe link tussen het gebruik van de kunsten voor politieke doeleinden zien we ook bij afbeeldingen van David.¹⁴ Dat dit doorgezet wordt aan het begin van de zestiende eeuw, en in het midden van de zestiende eeuw onder het hertogdom van Cosimo I de' Medici, wijst op het reflecteren van de verschillende regeringen van politieke conflicten uit het verleden met conflicten uit hun eigen tijd. Voorstellingen van Hercules komen opnieuw in bloei tijdens de heerschappij van de hertogen Alessandro en Cosimo I de' Medici, die later groothertog werd van Florence en Toscane. In zijn boek *Cosimo I de' Medici vorst en republikein: een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane* benadrukt Henk van Veen hoe deze Mediciprins omgaat met het Florentijnse erfgoed van eerdere regeringen. Hij identificeert zichzelf meer met Hercules dan met David, maar houdt dit stadssymbool desalniettemin in ere omwille van de republikeinse geschiedenis van de stad en haar burgers.¹⁵ Wat betreft de oudtestamentische David wordt dit verder uiteengezet in onder andere John Paoletti's *Michelangelo's David: Florentine history and civic identity*. Aan de hand van meerdere invalshoeken, bijvoorbeeld kunsthistorisch

¹¹ Ettlinger 1972, p. 122. Leonardo Bruni schrijft over de stichting van Florence in de *Historiae florentini populi* (1442). Volgens hem zijn het Romeinse veteranen in opdracht van Lucius Sulla die het gebied van Florence en Fiesole voor het eerst bewoonden rond het jaar 80 v.Chr. Bruni, *Historiae* I, 1. Ook in Rubinstein 1995, p. 54-55, wordt het stadszegel besproken met betrekking tot de relatie van Hercules met de stad Florence.

¹² Moormann&Uitterhoeve 2007, s.v. Herakles.

¹³ Zie Ullman 1951 en 1963.

¹⁴ Ettlinger 1972, p. 120-126.

¹⁵ Van Veen 1998.

maar ook sociologisch, zet hij de geschiedenis van Michelangelo's *David* uiteen in een helder en vlot geschreven betoog. Door nieuw onderzocht archiefmateriaal komen inzichten aan het licht die bij zijn voorgangers, zoals Charles Seymour, nog niet aan bod waren gekomen.¹⁶

Het is niet gebruikelijk voor profeten uit het Oude Testament dat hun leven volledig beschreven is. Toch geldt dit voor David en hierdoor neemt hij al meteen een bijzondere positie in tussen de oudtestamentische profeten. Hij werd als koninklijke voorouder van Christus beschouwd, maar vooral door zijn strijd tegen de reus Goliath – die hij won met 'slechts' het geloof in God en één schot met zijn slinger – koesterden de Florentijnen een grote fascinatie voor hem.¹⁷ Voor Florence symboliseerde hij nederigheid, goddelijke hulp tegen vijanden, patriottistische verdediging, overwinningsrecht, gerechtigheid, voorspoed en burgerlijke eendracht. In Florence zijn afbeeldingen van David gefocust op zijn jeugd; ze tonen niet de oude bebaarde koning of de jongeman met muziekinstrument. In 1330 laat Taddeo Gaddi een alternatief zien met zijn jonge versie van David, aan de voorkant van de Baroncelli kapel in de Sante Croce (afb. 28). Dit is een zeer vroeg voorbeeld, want pas in de vijftiende eeuw wordt de jonge herder overgenomen door onder andere grote beeldhouwers als Donatello en Verrocchio.¹⁸ Het is bijzonder dat van alle profeten David uit de narratieve context wordt geplaatst en voortaan zelfstandig wordt weergegeven, in monumentale vormen.¹⁹

Voor de Florentijnse regering betekende dit dat zij David kon inzetten als symbool voor de vrijheid van de republiek. In het artikel van Doris Karl, die de bronzen David van Verrocchio en de veranderende politieke betekenis van dit beeld heeft onderzocht, komt dit eveneens naar voren. De David-propaganda gebeurde op dezelfde gronden zoals ook Hercules gebruikt werd op het officiële stadszegel, volgens de traditie van Dante.²⁰ De iconografie van David ontwikkelt zich razendsnel tussen de jaren 1416 en 1504, waarin vier grote en beroemde Davidsculpturen worden gemaakt door Donatello, Verrocchio en Michelangelo. Deze zullen, samen met minder monumentale werken en kunstvormen, worden besproken in het eerste hoofdstuk. In de vijftiende eeuw staat het vast dat David de personificatie is voor de toewijding van Florence aan politieke of republikeinse vrijheid. Florence zag zichzelf als de kleine David tegenover de reuzen Milaan, Rome en Napels. Een probleem bij deze theorie is dat er twee grote 'David-gebruikers' in de stad aanwezig zijn: de Medici aan de ene kant en de republikeinse *Signoria* aan de andere kant. Beide zetten het

¹⁶ Paoletti 2015; Seymour 1967.

¹⁷ I en II Samuel, I Koningen en beschrijven het leven van David. Vanaf de dertiende en veertiende eeuw wordt hij geïnterpreteerd als *antetype* en voorouder van Jezus Christus. Goosen 2009, s.v. David.

¹⁸ Een loshangend, afgehaakt hoofd van Goliath werd in de sculptuur nog vermeden: zulke technieken bij het bronsgieten zien we pas bij Cellini's *Perseus*.

¹⁹ Paolozzi Strozzi & Radke 2005, p. 35-36.

²⁰ Karl 1987, p. 14.

civiele belang van de jonge overwinnende David in voor hun eigen propaganda. Een andere reden voor het kiezen voor de juist jonge David in plaats van de wijze oude koning is wellicht dat Florence geen monarchie was maar een republiek. Op deze manier verwijst men naar het christelijke geloof; namelijk naar psalm 144 uit het Oude Testament en een van de boeken van Samuel.²¹ Al in de middeleeuwen werd geloofd dat David de reeks psalmen zelf geschreven heeft, en psalm 144 zelfs kort na zijn strijd tegen Goliath. Deze psalm is van groot belang omdat er gesproken wordt over de relatie tussen David en God. Hij dankt voor goddelijke hulp die hij gekregen heeft, in de strijd maar ook in zijn verdere koningschap. Verder prijst David burgerlijke eenheid, harmonie en welvaart.²² De besturen van Florence namen dit voorbeeld natuurlijk graag over. En zo creëren zij met zowel David als Hercules een “urban landscape that would broadcast Florence’s prosperity as well as its sociopolitical distinctiveness”.²³

In het eerste hoofdstuk van deze scriptie zal ik de beeldtradities van Hercules en David bespreken en ze met elkaar vergelijken. Ik zal proberen aannemelijk te maken dat vooral in de beeldhouwkunst er een type ontstaat dat aspecten heeft van beide figuren, zoals de lichaamshouding. Ook het steeds meer weglaten van attributen vanaf de tweede helft van de vijftiende eeuw draagt hieraan bij. In het daaropvolgende hoofdstuk bespreek ik de vier grote fases van de Florentijnse regering in de vroegmoderne periode: de republiek wordt afgewisseld door de machtsgreep van de familie de’ Medici. Allereerst door Cosimo il Vecchio en zijn nazaten. Het hertogdom en groothertogdom worden in de zestiende eeuw voortgezet door de tweede tak van deze misschien wel beroemdste familie uit Florence. Dit hoofdstuk zorgt voor de sociaal-politieke context bij de eerder besproken beeldtradities van hoofdstuk 1. Puur stilistisch bekeken lijkt er niets bijzonders te gebeuren in de ontwikkeling van de voorstellingen van Hercules en David, maar de gebeurtenissen ten tijde van het vervaardigen van deze kunstwerken wijzen dikwijls op andere interpretaties. De machtswisselingen in Florence zouden logischerwijs gevolgen hebben voor de propaganda en de beeldende kunsten: men zal kiezen voor totaal andere idealen en symbolen. Echter, Hercules en David worden juist in stand gehouden; de ideologie wordt enkel veranderd.

Het derde hoofdstuk betoogt het duel-element dat al bij Dante als belangrijkste maatstaf werd bestempeld om je macht als kampioen te rechtvaardigen en parallel daaraan de macht van de regering te rechtvaardigen. Het Piazza della Signoria neemt een bijzondere plaats in als het gaat over het uiten van die macht: het is het podium voor de sculpturen die op hun beurt de propaganda zijn van de politiek. David en Hercules zijn onderdeel van een

²¹ Om precies te zijn I Samuel 17:37-51, daarin wordt het duel tussen David en Goliath beschreven. De passages zijn terug te vinden in appendix 1.

²² Meer over de psalmen en de receptie daarvan in de vijftiende eeuw, zie artikel Butterfield 1995.

²³ Paoletti 2015, p. 19.

zeer doordacht programma van publieke sculptuur in de openbare ruimte. Sculpturen met publieke functies ontwikkelen zich in de vijftiende eeuw op verschillende plekken in de stad, zoals ook op het handelsplein Mercato Vecchio en aan het gebouw van de Or San Michele, waar de voornaamste gildes van de stad vertegenwoordigd zijn door sculpturen van hun patroonheiligen. In de zestiende eeuw zijn bijna alle opdrachten bestemd voor het bestuurlijke hart van de stad, de Piazza della Signoria met Loggia dei Lanzi als overdekte galerij voor verscheidene kunstwerken.

Het laatste hoofdstuk is een casus binnen deze scriptie. Hier ga ik verder in op de, voor mijn onderzoek, belangrijkste beeldhouwwerken van Hercules en David – tevens de twee die de meest prominente plaats innemen -: *David* van Michelangelo Buonarroti en *Hercules en Cacus* van Baccio Bandinelli. De combinatie van deze twee sculpturen als elkaars pendanten is des te interessanter aangezien de opdracht voor de tweede beeldengroep eigenlijk ook Michelangelo toebehoorde. Door de tussenkomst van het Vaticaan is Michelangelo hieraan nooit begonnen, en heeft Bandinelli het jaren later opgepakt onder een volgende regering. Hoewel ze tegenwoordig meer elkaars tegenpolen lijken te zijn dan pendanten, blijkt uit recent onderzoek van onder andere Paoletti dat Hercules en David hier op een verrassende manier dichterbij elkaar komen dan ooit tevoren. Hierna zal ik in de conclusie nogmaals mijn belangrijkste bevindingen uiteen zetten en zal ik de hoofdvraag van mijn scriptie beantwoorden.

Hoofdstuk 1 ~ De Heren van Florence

“Saul bekleedde David met zijn eigen gewaad, zette hem een bronzen helm op het hoofd, deed hem een pantser aan en omgordde hem met zijn zwaard, over zijn gewaad heen. David was echter niet in staat om zich in die ongewone uitrusting te bewegen. David zei daarom tegen Saul: ‘In die ongewone uitrusting kan ik me niet bewegen.’ Hij werd er dus weer uit geholpen. Hij nam zijn stok in de hand, zocht in de beek vijf gladde stenen uit, deed ze in zijn herderstas, de tas voor de slingerstenen, en ging met zijn slinger in de hand op de Filistijn af.”²⁴

Om duidelijk te kunnen maken of er sprake is van een synthese tussen Hercules en David als protagonisten van de stad Florence – en zo ja, in hoeverre en op welke vlakken deze zich dan manifesteert –, is het van belang van beide figuren een overzicht te geven van hun beeldtraditie. Omdat ik me hier richt op de Florentijnse beeldhouwkunst van ongeveer 1300 tot 1600, zullen in ieder geval alle Hercules- en Davidsculpturen de revue passeren.²⁵ Een aantal keren zullen ook schilderijen en andere kunstobjecten genoemd worden, daar zij een belangrijk onderdeel vormen in de ontwikkeling van de beeldtradities. Driedimensionale beelden zijn natuurlijk niet de enige middelen die gebruikt zijn voor stadspropaganda. Voor dit onderzoek moet ik mijn zoekveld wel vernauwen tot bepaalde afbeeldingen van de twee helden: afbeeldingen waar zij als solo-figuur op zijn afgebeeld, of in strijd met respectievelijk Antaeus of Cacus en Goliath. Bij deze voorstellingen hebben zij namelijk de meeste overeenkomsten en deze voorstellingen worden eveneens het meest, of zelfs uitsluitend, gebruikt voor burgerlijke en politieke doeleinden.

Om tot een zo volledig en gestructureerd mogelijk overzicht van de beeldtradities te komen, bespreek ik hieronder Hercules en David in twee aparte paragrafen: ik begin met Hercules in de beeldende kunst, aangezien van hem de vroegst bewaarde afbeelding is overgeleverd. De afbeelding in kwestie betreft een officiële stadszegel en kan daardoor worden opgevat als stadspropaganda. In de vijftiende eeuw wordt Hercules vooral in privésferen afgebeeld. De oudtestamentische David wordt pas in de veertiende eeuw als herder voorgesteld in kerkverband en wordt pas later ingezet als beschermer van de stad. Bij veel gevallen komt het voor dat Davidbeelden Herculeskenmerken vertonen; maar ook zal blijken dat een aantal latere Herculesvoorstellingen aspecten zoals houding en expressie over zullen nemen van toen al – in de vijftiende eeuw vervaardigde – befaamde Davidsculpturen.

²⁴ Uit I Samuel 17. Zie voor de gehele passage tekst 2 in de appendix.

²⁵ Voor zover die op dit moment bekend zijn. Wat betreft kleine bronzen sculpturen bespreek ik er steeds één ter illustratie, omdat voor privégebruik deze beeldjes veelvuldig werden gekopieerd en verspreid.

Ter afsluiting van dit hoofdstuk zal ik nog een aantal werken naast elkaar zetten ter vergelijking, om overeenkomsten tussen de twee figuren te benadrukken.

1.1 Hercules: van religieus deugdmodel naar privé *exemplum*

Het politieke belang van Hercules voor de stad Florence begint bij het oude stadszegel uit 1281 (afb. 1). Naast de politieke connotatie zit er ook een morele aan vast: als symbool voor onoverwinnelijke kracht fungeerde Hercules als waarschuwing voor potentiële vijanden. Door de verschillende lagen van interpretatie is Hercules dus een uitstekend symbool om te gebruiken in de stadspropaganda. Vanaf de veertiende eeuw wordt de Griekse held dan ook op verschillende belangrijke gebouwen afgebeeld; eerst in reliëfvorm en later ook in vrijstaande beelden. Bij de latere vijftiende-eeuwse kunstenaars zien we interesse en aandachtig onderzoek ontstaan naar de natuur en de klassieke oudheid. Daarbij werden zij bijgestaan door de studies van geleerden die de teksten van klassieke auteurs opnieuw interpreteerden. Met de opkomst van het humanisme – vooral in Florence – ontwikkelden zij nieuwe theorieën over hoe men naar die oude kunst van de Romeinen en Grieken moest kijken en verwerken in de eigentijdse kunst. Deze samenwerking tussen vijftiende-eeuwse literatuur en beeldende kunst is karakteristiek voor de renaissance.²⁶

De vroegste afbeelding van Hercules op een voor de stad bijzondere plek, is te zien aan de oostzijde van de beroemde *campanile* van Giotto. De zeshoekige plaquette (afb. 2) is gemaakt door Andrea Pisano en toont een staande Hercules met in zijn rechterhand een knots, en over zijn hoofd en linkerarm een leeuwenvel gedrapeerd (1334-1337). Die draagt hij, volgens de mythe over zijn Twaalf Werken, als overwinningsteken na de strijd met de Nemeïsche leeuw, altijd om zijn schouders. Om wat meer diepte te creëren, en wellicht ook als narratief element, heeft Pisano een rotspartij met daarop een boom toegevoegd. Onderaan de rots ligt het lichaam van de verslagen reus Cacus. Hercules doodde de in Rome wonende Cacus nadat de reus een paar van zijn runderen had gestolen. Dit verhaal behoort niet tot de Twaalf Werken, maar is een andere heldendaad van Hercules. Het is makkelijk te verwarren met zijn duel tegen Antaeus, een reus uit Noord-Afrika die het land teisterde en gedood moest worden. Ook deze daad behoort niet tot de canon van twaalf. Omdat de afbeelding op de *campanile* nog zo vroeg in de geschiedenis is van de Florentijnse republiek, blijft het gissen waarom hier juist gekozen is voor Hercules en Cacus.²⁷

De tweede Herculessculptuur in een openbare ruimte is door zijn publieke toegankelijkheid niet alleen burgerlijk van aard, maar ook religieus: op de Porta della

²⁶ Er vonden veel opgravingen plaats in Rome en andere Italiaanse steden met een Romeinse geschiedenis. Kunstenaars trokken van de ene site naar de andere om de klassieke beelden te bestuderen en na te tekenen. Bober&Rubinstein 2010, p. 31-38.

²⁷ De voorstelling op de plaquette wordt ook wel *De kunst van de rechtvaardigheid* genoemd, en staat tussen *De kunst van het navigeren* en *De kunst van de veeteelt* in. Thieme-Becker 1950, band 27, p. 94-99.

Mandorla, de ingang aan het noorden van de Santa Maria del Fiore – *il Duomo* –, staat Hercules in de contraposthouding, met in zijn rechterhand een knots en over zijn linkerarm het leeuwenvel gedrapeerd (afb. 3). Het noordelijke portaal van de kathedraal is gemaakt tussen 1391 en 1423; het Herculesreliëf in het eerste decennium daarvan. Meerdere kunstenaars uit die tijd hebben aan het portaal gewerkt, waaronder Nanni di Banco (1384-1421) en Jacopo della Quercia (1374-1438). Wie verantwoordelijk is voor het Herculesreliëf is onbekend. Tussen alle vrijwel alleen maar decoratieve elementen zoals krullen, banderollen en bladmotieven, steekt de masculiene Hercules erg af. Het type komt overeen met de antieke Hercules die in de tijd van paus Sixtus IV (1471-1484) op het Forum Boarium in Rome gevonden is.²⁸ De Hercules op de Porta della Mandorla is echter vervaardigd vóór de vondst van het antieke beeld. De sculptuur moet dus een andere invloed hebben gehad: wellicht kende de kunstenaar de werken van Nicola en Giovanni Pisano. Zij maakten beiden een Herculesfiguur voor de spreekgestoeltes van de kathedraal en het baptisterium van Pisa (afb. 4) en deze beeltenissen zullen bekend zijn geweest bij de Florentijnse beeldhouwers van de Porta della Mandorla.²⁹

In de jaren zeventig van de vijftiende eeuw wordt er een enorm aantal Herculesvoorstellingen vervaardigd, op tekeningen, houten panelen en in brons. Antonio del Pollaiuolo (1431-1498) is een van de grote namen in de kunstrijke Medicikring. Het is geen toeval dat dit de beginperiode is dat Lorenzo il Magnifico aan het hoofd staat van zijn invloedrijke familie en dus ook van het bestuur van Florence. Onder zijn toezien oog floreert de beeldende kunst in de stad. Antonio del Pollaiuolo maakt verschillende werken voor de familie, die verschillende passages uit de Herculesmythologie voorstellen. Van zijn vele schilderijen is een aantal grote stoffen doeken verloren gegaan: deze waren gemaakt voor een ruimte in het Medicipaleis, rond 1460. Het is waarschijnlijk een drieluik geweest: Hercules in gevecht met Antaeus, Hercules in gevecht met de Nemeïsche leeuw en Hercules in gevecht met de hydra.³⁰ Door de publicatie van Coluccio Salutati's *De Laboris Herculis* in 1406, zijn dit geen onbekende verhalen van de Griekse held. Zo'n tien à vijftien jaar later maakte Pollaiuolo de serie opnieuw, deze keer in paneelvorm. Daarvan zijn er vandaag de dag nog twee over, die onderdeel zijn van de collectie van de Uffizi. De oudste van de twee is *Hercules in gevecht met de hydra* (afb. 5), omstreeks 1475. De held is in het midden van het paneel afgebeeld in een krachtige pose, waarbij hij zijn rechterarm omhoog heft. Hierin houdt hij zijn knots vast, klaar om toe te slaan. Met zijn andere hand heeft hij een van de

²⁸ Bober&Rubinstein 2010, p. 178-179. Ettlinger noemt nog twee andere Herculessculpturen op de Porta della Mandorla: het gevecht met de leeuw en met de hydra. Hij is echter de enige die ze noemt. Ik vind dit erg twijfelachtig en weet daarom niet zeker of de twee gevechten ook zijn afgebeeld. Zie p. 124-125.

²⁹ Het probleem van een directe voorganger is wat mij betreft hiermee niet opgelost: de sculpturen in Pisa stellen zonder twijfel de personificatie van *fortitudo* voor. Dat daar, aan het einde van de veertiende eeuw in Florence, een Hercules uit voortkomt, benadrukt denk ik nog meer de band die de stad heeft met de held. Voor meer informatie over Hercules binnen het christendom, verwijs ik naar Simon 1955.

³⁰ Wright 2005, p. 75-84.

nekken van de hydra vast. Het monster kronkelt met zijn staart om Hercules' heen heen. Het leeuwenvel, een ander vast attribuut van Hercules, wappert als het zeil van een schip om Hercules heen. Pollaiuolo heeft het gezicht van de held een dramatische grimas gegeven, geconcentreerd en vastberaden om het veelkoppige beest te doden. Het landschap op de achtergrond toont een kronkelende rivier met in de verte aan weerszijden iets wat lijkt op een stad: Florence misschien? Door het plaatsen van zo'n mythologische voorstelling in een bekend en contemporain landschap wordt de connectie tussen stad en held – en in dit geval familie de' Medici met de held – nog meer versterkt.³¹

Het paneel van Hercules en Antaeus (afb. 6) toont het worstelende duo in eenzelfde setting als het vorige exemplaar. In een bruingroen landschap tilt Hercules, wat betreft uiterlijk zeer gelijk aan de Hercules die met de hydra strijd, Antaeus op, die met opengesperde mond het lijkt uit te kramen van de pijn. Verdere attributen bij de held zijn weggelaten op dit paneel. Dit wijst erop dat de panelen (en hun voorgangers op doek) bij elkaar hoorden: niet op iedere afbeelding hoeft zo expliciet duidelijk gemaakt te worden dat het om Hercules gaat. De boodschap is duidelijk. Dit is overigens niet de enige keer dat Pollaiuolo een afbeelding maakt van Hercules en Antaeus. In diezelfde periode vervaardigt hij namelijk ook kleine bronzen beelden van de held. Deze waren erg populair in de vijftiende eeuw en werden veelvuldig gemaakt. Geleerde mannen wilden met zulke bronzen in bezit laten zien dat zij kenners van de klassieke oudheid waren.³² De kleine beeldjes waren doorgaans geïnspireerd op klassieke voorbeelden die men kende uit de antieke literatuur (Plinius) en later ook door opgravingen. Antonio del Pollaiuolo heeft als bronsgieter verschillende van dit soort beeldjes gemaakt. Van hem zijn in ieder geval twee staande Herculesfiguren bekend, een met het leeuwenvel over een schouder en de ander rustend op de knots (afb. 8 en 9). In dezelfde jaren dat hij werkte aan de zojuist besproken doeken en panelen maakte hij ook een bronzen versie van Hercules en Antaeus (afb. 7). De houding en vormen van de lichamen komen erg overeen met die op het paneel: Hercules staat stevig op twee benen en tilt Antaeus de lucht in. Hij knijpt hem fijn bij de taille, waarop Antaeus zijn rug kromt en zijn mond opent voor een laatste ademstoot. Veel kunstenaars uit de hierop volgende eeuw grijpen terug op deze trend van Pollaiuolo.³³

Een andere beeldhouwer aan het huis van de Medicifamilie was Bertoldo di Giovanni (1420-1491). Van hem zijn geen grote beelden bekend, enkel kleine bronzen. In de biografie van Michelangelo, geschreven door diens tijdgenoot Ascanio Condivi, wordt beschreven dat Bertoldo de leiding heeft over de beeldentuin van Lorenzo de' Medici, in de buurt van het klooster van San Marco. Op deze locatie en in het gezelschap van talloze andere kunstenaars in de Medicikring kwam de jonge Michelangelo in contact met Lorenzo il Magnifico. Hier zou

³¹ Thieme-Becker 1950, band 27, p. 210-214; Wright 2005, p. 86-87.

³² Zie voor meer informatie over het gebruik van kleine bronzen in privésfeer Montagu 1963.

³³ Davidson Ried&Rohmann 1993, p. 533; Thieme-Becker 1950, band 27, p. 210-214; Wright 2005, p. 334-348.

de kunstenaar, nog in opleiding, een van zijn eerste beelden hebben gemaakt.³⁴ Het is zeer aannemelijk dat hij hier ook de bronzen Hercules van Bertoldo heeft gezien en bestudeerd. Deze Hercules (afb. 10), gemaakt in de eerste helft van de jaren zeventig van de vijftiende eeuw, staat in de contraposthouding, steunend op zijn knots en in zijn linkerhand houdt hij de appels van de Hesperiden vast: een nog niet eerder genoemde heldendaad en een van de Twaalf Werken.³⁵ De *contrapostto*, de draai van het hoofd naar links en de opgeheven linkerarm doen meteen denken aan de grote marmeren *David* van Michelangelo, die hij pas dertig jaar later zal maken. Michelangelo Buonarroti (1475-1564) wordt al wel op jonge leeftijd gegrepen door de Herculesmythologie. Wellicht door een tip van de humanist Angelo Poliziano voor het onderwerp, maakte de jonge Michelangelo in zijn jaren bij de Medicifamilie een hoogreliëf van vechtende mannen en paarden (afb. 11). Het is niet meteen duidelijk of de paarden centauren zijn, maar het reliëf wordt vaak aangeduid als de strijd tussen Hercules en de centauren.³⁶ Na de dood van Lorenzo zou Michelangelo nog een Herculessculptuur hebben gemaakt, die een aantal jaar in het Palazzo Strozzi bewaard is, voordat deze geschonken werd aan de ambassadeur van Frankrijk. Daar is het beeld verloren gegaan.³⁷

Als tegenhanger van de *David* bij de paleispoorten van Palazzo della Signoria, gaf Piero Soderini in 1508 Michelangelo de opdracht een Hercules te maken. Deze zou dan aan de andere kant van de ingang worden geplaatst. Uiteindelijk zijn van Michelangelo enkel een schets en een kleimodel van dit project bewaard gebleven. De twee kleine schetsen tonen een worstelend duo: ongetwijfeld een voorstudie voor de door Soderini opgedragen beeldengroep. Het kleimodel – nog steeds te zien in Casa Buonarroti in Florence – toont de worstelaars in een geheel andere pose dan op de tekeningen (afb. 12 en 13). Hercules is hier in gevecht met Cacus (niet Antaeus!), een reus die het gebied rondom het latere Rome teisterde. Hercules torent boven Cacus uit, die hij op zijn knieën heeft gebracht. Al bij deze *bozzetto* tracht Michelangelo de krachtige spieren van de held en de expressie op het gezicht van de verslagen reus toonbaar te maken. Doordat hij door paus Julius II naar Rome werd geroepen om aan zijn grafmonument te werken, alsook door werkzaamheden in de Sixtijnse kapel aldaar en aan de Medici kapellen in Florence, kon Michelangelo deze opdracht niet voltooien. Pas in 1525 gaf paus Clemens VII (Giulio de' Medici) het Hercules en Cacus-project aan Baccio Bandinelli (1488-1560), een beeldhouwer wiens werk zeer beïnvloed is door Michelangelo. Waarschijnlijk wilde de paus de rivaliteit tussen de twee kunstenaars stimuleren. Uiteraard wilde Bandinelli de *David* van Michelangelo overtreffen. Doordat het

³⁴ Bull 2008, p. 10-12.

³⁵ Davidson Ried&Rohmann 1993, p. 516-517.

³⁶ Bull 2008, p. 14; Thieme-Becker 1950, band 24, p. 515-526; Van Veen 1992, p. 202.

³⁷ Davidson Ried&Rohmann 1993, p. 517, 535; Van Veen 1992, p. 203. Over de zoektocht naar deze verloren Hercules van Michelangelo rond 1490, zie het artikel van P. Joannides 'Michelangelo's lost Hercules' uit 1977.

eerste wassen model niet goed overeenkwam met het marmerblok, was Bandinelli genoodzaakt andere modellen met variaties op de houdingen te maken. In 1534 voltooide hij de beeldengroep (afb. 14): nu kon het van de werkplaats bij de Duomo naar het Palazzo della Signoria worden gereden. Dat bleek heel symbolisch, want diezelfde route had de *David* van Michelangelo drie decennia eerder afgelegd. Eenmaal geplaatst op de piazza voor het paleis heeft Bandinelli waarschijnlijk nog meer diepte in de spierpartijen aangebracht. Vanaf de onthulling van het beeld tot de dag van vandaag is het marmeren beeld fel bekritiseerd.³⁸

Ook buiten de stad Florence, in de Villa Medicea di Castello – nu bekend onder de naam Villa Reale – omringde de groothertog zich graag met de symboliek van de Griekse Hercules. Een van de hoogtepunten in de prachtig aangelegde tuin was een fontein naar ontwerp van Niccolo Tribolo (ca. 1500-1560). De fontein, uitgevoerd in marmer en brons, waar op allerlei lagen putti zijn verwerkt, wordt bekroond door een bronzen beeld van Hercules die Antaeus vastpakt en omhooghoudt (afb. 17). Dit symboliseert de overwinning van Cosimo I op zijn vijanden.³⁹ Tribolo zelf wordt afgebeeld op een van de schilderijen van Giorgio Vasari in de *Sala dei Cinquecento* in het Palazzo Vecchio. Daarop heeft Tribolo zijn twee beroemde fonteinen, in miniatuurformaat, vast: naast de Herculesfontein ontwierp hij voor de tuinen van de Villa Medicea di Castello namelijk nog een fontein, met een Venusbeeld als personificatie van Florence (afb. 18). Beide fonteinen zijn echter niet uitgevoerd door Tribolo zelf; Bartolomeo Ammanati (1511-1592) is verantwoordelijk voor de bronzen Hercules en Antaeus. De Florence-Venus figuur is gemaakt door Giambologna (1529-1608). In de *Vite* van Vasari is nog een eigenaardig detail te lezen over de Herculesfontein: refererend naar de laatste ademstoot van Antaeus, moest het water uit zijn mond gespreid worden. Omdat het reservoir zich in een veel hoger gelegen gedeelte in de tuin bevond, spoot het water uit Antaeus' mond zo'n drie meter hoog, te zien vanuit de gehele tuin.⁴⁰ Dat Cosimo I de' Medici zich graag in het machtige gezelschap van Hercules bevond, wordt nog eens bevestigd op een gravure (afb. 16) die Niccolò della Casa in 1544 maakte van de tweede hertog van Florence – later groothertog. Cosimo I is afgebeeld in vol militair ornaat. Op beide beenplaten zijn gevechten met Hercules te zien: rechts worstelt hij met de hydra en links loopt hij weg met het Erymantisch everzwijn. De leeuw die boven zijn hoofd lijkt te zweven stelt de huid voor van het beest wat hij al eerder geslacht heeft. Verscheidene penningen die geslagen zijn in de eerste jaren van het hertogdom bewijzen nogmaals de persoonlijke band die de heersers – eerst Alessandro en daarna Cosimo – hadden met de held Hercules (afb. 19). Vervaardigd door Domenico de' Vetri (1480-1547) laten zij zich, net als Romeinse keizers, afbeelden op de

³⁸ Thieme-Becker 1950, band 2, p. 439-440; Waldman 1994, p. 421-423. De kleimodellen van Bandinelli zijn te zien in het Kaiser Friedrich Museum in Berlijn. Er wordt beweerd dat mensen die het beeld bekritiseerden door Alessandro de' Medici, de eerste hertog van Florence, in de gevangenis werden gegoooid. Zie ook Procacci 1967.

³⁹ Blake McHam 1998, p. 180; Van Veen 1998, p. 39-41.

⁴⁰ Pope-Hennessy 1963, p. 58-60.

ene kant van de munt met op de andere zijde Hercules met Antaeus. Ook is er een voorbeeld van een vrouwenfiguur die de *salus publica* voorstelt, de welvaart van het volk. De boodschap achter deze allegorieën wordt besproken in hoofdstuk 3.⁴¹

Tijdens de heerschappij van Francesco I is vooral de kunstenaar Giambologna (1529-1608) actief met het uitvoeren van verschillende (Hercules)opdrachten. Tussen 1576 en 1589 zou hij een serie van zes stuks in zilver gemaakt hebben voor de Uffizi. In een brief aan de hertog van Urbino worden er twaalf genoemd. Het materiaal wordt niet duidelijk en geen van deze beelden zijn overgeleverd. Wel zijn er allerlei bronzen beeldjes gemaakt naar modellen van Giambologna. Men gaat er dus vanuit dat er in ieder geval twaalf hebben bestaan, waarvan zes in zilver. Die bronzen replica's zijn allemaal vervaardigd ter verspreiding in Europa, want Giambologna's stijl was erg populair alsook het thema van Hercules. Van sommige bronzen wordt geclaimd dat ze van Giambologna zelf zijn, maar dit is niet met zekerheid te achterhalen.⁴² Omdat niet alle canonieke Twaalf Werken geschikt zijn om in als vrijstaande sculptuur uit te voeren, kiest men vaak voor zogeheten *panerga*, 'bijwerken'. Het gevecht met Antaeus is een goed voorbeeld. Zo'n worsteling leent zich veel beter voor het gieten van een bronzen beeld dan bijvoorbeeld Hercules die de stallen van koning Augeas schoonmaakt. Ook een tweestrijd met een centaur, vaak de centaur Nessus, leent zich zeer goed voor een dynamische worsteling uitgevoerd in marmer. In 1594-99 vervaardigde Giambologna deze marmeren Hercules en de centaur (afb. 21), die pas in 1842 onder de bogen van de Loggia dei Lanzi werd geplaatst. De kunstenaar uit Vlaanderen is, zoals eerder gezegd, ook verantwoordelijk voor het voltooiën van Tribolo's *Florence-Venus*-fontein. Zijn vrouwelijke figuren staan bekend om de axiale draaiing van hun lichaam. Ook benadrukt hij de contraposthouding door een van de voeten op een verhoging te laten rusten. Zijn sculpturen kenmerken zich als abstracte karakters door de generalisatie van vormen en flauwe expressies.⁴³

De laatste groep Herculesbeelden die relevant zijn voor mijn onderzoek, wordt gevormd door een zestal marmeren sculpturen gemaakt door Vincenzo de' Rossi (1525-1587) in de laatste decennia van de zestiende eeuw. De beelden stellen allerlei duellen van Hercules voor: met Antaeus, met Cacus, de Amazonekoningin Hyppolite, koning Diomedes, het Erymantisch everzwijn en met de centaur Nessus (afb. 22-27). Oorspronkelijk waren ze bedoeld voor een grote Herculesfontein die Cosimo I wilde laten maken, maar dit idee is nooit in de praktijk verwezenlijkt. Pas in 1592, onder de heerschappij van groothertog Ferdinando I, werden de beelden in de Sala dei Cinquecento geplaatst, samen met

⁴¹ Davidson Ried&Rohmann 1993, p. 533-534; Thieme-Becker 1950, band 6, p. 98-99, band 9, p. 408, band 33, p. 394-396.

⁴² In Avery 1975 is een overzicht opgenomen van alle bronzen Herculesbeelden door Giambologna en zijn volgers.

⁴³ Avery 1978, p. 122-135; Brook 2000, p. 50-51; Davidson Reid&Rohmann 1993, p. 518; Thieme-Becker 1950, band 4, p. 547-525.

Overwinning en Florence triomfeert over Pisa van respectievelijk Michelangelo en Giambologna.⁴⁴

1.2 David: de groei tot republikeins stadssymbool

Van alle figuren uit het Oude Testament, geldt koning David zeker als een van de meest bekende. Binnen de geschiedenis van de beeldende kunsten is David talloze keren afgebeeld, op onder andere schilderijen, in miniaturen en later ook als losstaande sculptuur. Wanneer men kijkt naar de manier waarop David in verschillende periodes van de geschiedenis wordt afgebeeld, is het belangrijk steeds weer stil te staan bij de passages uit de Bijbel, waarin zijn leven beschreven staat. In het boek van Samuel staat de grote strijd met de Filistijnen beschreven en kunnen we de passage lezen dat de jonge herder David ten tonele komt en de reus Goliath uitschakelt. “Hij deed een greep in zijn tas, nam er een steen uit, slingerde die naar de Filistijn en trof hem tegen het voorhoofd. De steen drong in het hoofd en de man viel voorover op de grond. Zo was David met zijn slinger en steen sterker dan de Filistijn; hij trof hem dodelijk zonder een zwaard te gebruiken.”⁴⁵ Een fresco van Taddeo Gaddi (1290-1366) aan de voorzijde van de Baroncelli kapel in de Santa Croce is het vroegste voorbeeld dat is overgeleverd van deze episode uit het leven van David. Het is geschilderd rond 1330 (afb. 28). Deze Davidfiguur staat met zijn ene been nog in de middeleeuwen, maar met de andere gaat hij een nieuwe periode in: die van de renaissance. De gotische nis die om hem heen is geschilderd en het feit dat David hier wordt vergezeld door een andere profeet, namelijk Jesaja, geeft aan dat dit werk nog zeer in de middeleeuwse traditie staat. Het is bijzonder vernieuwend dat Gaddi (of Baroncelli in de rol van opdrachtgever?) hier gekozen heeft voor een jonge weergave van de profeet David.⁴⁶ David staat als overwinnaar bovenop het lichaam van de reus Goliath, wiens hoofd hij al heeft afgehakt. Het zwaard houdt hij omhoog in zijn rechterhand en Goliaths hoofd in zijn linkerhand. Gaddi heeft een nimbus geschilderd bij het hoofd van David, wat kenmerkend is voor de oude traditie. David lijkt uit de nis te stappen: Gaddi gebruikt dit element van overlapping om perspectief te creëren. Dit wijst op de vooruitgang van nieuwe creatieve ideeën die in de veertiende eeuw steeds verder worden ontwikkeld, om vervolgens te floreren in de vijftiende eeuw.

In de eerste drie decennia van de vijftiende eeuw staan de twee Davidsculpturen van Donatello (1386-1466) centraal. In 1409 maakt hij een marmeren vrijstaand beeld voor de kathedraal van Florence (afb. 29). De *opera* van de Santa Maria del Fiore was rond deze jaren bezig met een beeldenproject ter decoratie van de luchtbogen van de kathedraal. Donatello kreeg de opdracht de profeet David te beeldhouwen; Nanni di Banco moest voor een Jesaja

⁴⁴ Davidson Reid&Rohmann 1993, p. 518; Thieme-Becker 1950, band 24, p. 515-526, band 29, p. 727; Van Veen 1998, p. 63-64.

⁴⁵ I Samuel 17:49-50. De volledige tekst over de strijd is opgenomen in appendix 1.

⁴⁶ Radke 2005, p. 35-37; Thieme-Becker 1950, band 13, p. 29-33.

zorgen (afb. 30). Beide beelden hebben de kathedraal uiteindelijk niet gehaald, omdat ze op dergelijke hoogte niet te zien waren. Omdat de marmeren *David* hier een duo vormt met *Jesaja*, staat zijn uitbeelding nog erg in de oude traditie: een volwassen man, volledig gekleed in een soort toga. In het geval van dit beeld heeft Donatello leren kledij weergegeven in het marmer – de naden zijn erg gedetailleerd weergegeven in het marmer – met een mantel die op een dierenvel lijkt. Dit om duidelijk te maken dat David een herderszoon was. De uitvoerige details alsook de vele plooien van de manier waarop de mantel om het lichaam van *David* heen valt, steken erg af tegen Nanni di Banco's statige *Jesaja*. Tevens lijkt deze volwassen David een aantal jaren jonger dan *Jesaja*. Het element dat ervoor zorgt dat hier zeker een jonge David is bedoeld, is natuurlijk het afgehakte hoofd van de reus Goliath dat voor zijn voeten is gebeeldhouwd.⁴⁷ In algemene zin straalt deze David rust uit, maar de expressie op zijn gezicht en de lichaamshouding verraden de strijd die geleverd is en geven een triomferend effect.

Ongeveer twintig jaar later maakt Donatello wederom een Davidfiguur, deze keer in brons en voor een andere opdrachtgever: de familie de' Medici. Er bestaat veel uiteenlopende en conflicterende literatuur over deze voorstelling van David. Dit beeld zou bijvoorbeeld veel te erotisch zijn om zo'n vooraanstaande figuur uit het Oude Testament te kunnen voorstellen.⁴⁸ Het bijna naakte lichaam van David zorgt natuurlijk voor alle ophef: het beeld heeft enkel kniehoge laarzen aan en een herdershoed op (afb. 31). De vorm van het lichaam is ook ambigu: het niet zo heel gespierde lijf en de rondingen bij de borstkas en de heupen doen erg vrouwelijk aan. Tevens zorgt de vleugel van de helm van Goliath, die langs het rechterbeen van David omhoog reikt tot aan zijn lies, voor heel wat theorieën over homo-erotiek.⁴⁹ Alle interpretaties terzijde, dit beeld staat wel in de traditie van de jonge David in Florence: de contraposthouding, linkerhand geplaatst op de heup, het afgehakte hoofd van Goliath aan zijn voeten, het bebaarde hoofd van Goliath versus het jonge gelaat van David. Deze aspecten komen steeds weer terug bij de losstaande sculpturen in de Davidiconografie.

Een ander beeld dat de jonge David voorstelt en dat wellicht minder bekend is, is de sculptuur toegeschreven aan Bernardo Rossellino (1409-1464). Deze moet gemaakt zijn in de jaren zestig tot zeventig van de vijftiende eeuw en het stond op de binnenplaats van het palazzo van de familie Martelli, aanhangers en vrienden van de Medici. Het beeld volgt qua houding en slankheid dezelfde lijnen als de bronzen variant van Donatello, maar is nu wel weer gekleed (afb. 32). De linkerarm is even nonchalant tegen de heupen aangezet, en het opgetrokken linkerbeen zorgt voor een contraposthouding. Wederom is het hoofd van

⁴⁷ Coonin 2014, p. 24-27; Radke 2005, p. 38-39; Thieme-Becker 1950, band 2, p. 435-436, band 9, p. 420-425. Verdere achtergrondinformatie in Paoletti 2015, p. 23-27.

⁴⁸ In hoofdstuk 4 van *Engaging Symbols* gaat Randolph uitvoerig in op de homo-erotische en homo-sociale context van dit beeld en geef een duidelijk overzicht van het onderzoek dat hiernaar is verricht.

⁴⁹ Radke 2005, p. 39-40; Thieme-Becker 1950, band 9, p. 420-425.

Goliath tussen en voor de beide voeten van David geplaatst. Het marmer is nog erg grof, daarom vraag ik me af in hoeverre dit is afgemaakt. Het feit dat ook dit beeld in opdracht is gemaakt van een vooraanstaande familie in Florence wil zeggen dat David zowel in publieke als privé sferen een populaire en veelvuldig gebruikte figuur was in de vijftiende eeuw.⁵⁰

Het volgende beroemde Davidbeeld binnen de beeldtraditie van jonge held is vervaardigd tussen 1473-75 door Andrea del Verrocchio (1435-1488). Deze kunstenaar grijpt wat mij betreft meer terug naar de tekst uit de Bijbel, omdat zijn *David* echt nog een jong knaapje is. Het bronzen beeld (afb. 33) is ook een stuk kleiner dan zijn voorganger, gemaakt door Donatello. Verrocchio blijft dichtbij de bijbel: hij beeldt David uit als een jonge herder, nog geen held en zeker geen oude profeet. De korte tuniek die David hier draagt is opvallend. Het is zeer waarschijnlijk dat Verrocchio zich hierbij heeft laten inspireren door twee werken in de schilderkunst. Rond 1450 maakte Andrea del Castagno (1421-1457) een schildering voor op een processieschild. Deze afbeelding is narratief: David heeft de slinger vast en met zijn andere hand lijkt hij te mikken op Goliath (afb. 34). Voor zijn voeten ligt echter het afgehakte hoofd al. David draagt een wit kort onderkleed met daar overheen een rood wapperend gewaad. Op het paneel van Antonio Pollaiuolo uit 1472 (afb. 35), slechts een jaar eerder vervaardigd dan Verrocchio's bronzen beeld, draagt David ook een tweedelig, kort kostuum, bestaande uit een wit onderkleed en ditmaal een bruin hemd er overheen. In vergelijking met dit werk komt niet alleen de kleding overeen, maar ook heeft Verrocchio duidelijk de houding van David overgenomen van Pollaiuolo en daarmee ook de gracieuze jeugdigheid. Dit in tegenstelling tot de al bestaande Davids waar de nadruk meer op het heroïsche en daadkrachtige element ligt.⁵¹

Een wat minder bekende sculptuur van David, maar wel een sleutelwerk tussen de bronzen beelden van Donatello en Verrocchio, is die van Bartolomeo Bellano (1440-1496). Deze leerling van Donatello maakte een kleine Davidversie in brons, dat later nog is overgoten met een olie-goudmengsel (afb. 36). Het is te dateren rond 1470-80 en bevindt zich nu in de collectie van het Metropolitan Museum of Art in New York.⁵² De sierlijke houding van David, het grote zwaard en zijn lichtjes naar beneden gebogen hoofd wijzen erop dat de leerling goed naar zijn meester heeft gekeken. Deze David is gekleed, in een korte tuniek die we kennen van Verrocchio's *David*. In de jaren tachtig van de vijftiende eeuw schildert Domenico Ghirlandaio (1449-1494) in de Santa Trinità een zeer gespierde David in opdracht van de familie Sassetti (afb. 37). Het fresco verbindt de slanke bronzen beelden van Donatello en Verrocchio met de *David* van Michelangelo. Aan het begin van zijn carrière was

⁵⁰ De Davidsculptuur van Rossellino is tevens te zien op een portret van Ugolino Martelli, geschilderd door niemand minder dan Bronzino rond het jaar 1535. Het stond dus ongeveer zestig jaar later nog steeds in hun villa. Radke 2005, p. 44-45; Thieme-Becker 1950, band 29, p. 40.

⁵¹ Karl 1987, p. 12-16; Radke 2005, p. 45-49.

⁵² Thieme-Becker 1950, band 3, p. 233-236. Meer informatie over dit beeld is te vinden op de website van het MMOA: <http://www.metmuseum.org/>.

Michelangelo leerling in het atelier van Ghirlandaio, hoewel hij zelf graag wilde doen geloven dat hij geen meester heeft gehad.⁵³ Net als Donatello's *David* is de 'grote witte reus' van Michelangelo naakt weergegeven, zelfs de helm en laarzen laat hij achterwege. Ook het afgehakte hoofd van Goliath is nergens te bekennen (afb. 38). Dit roept de vraag op welk moment van de passage uit de Bijbel Michelangelo bedoelt: vóór of ná de strijd met Goliath. Paoletti oppert of er wel vanuit gegaan moet worden of hier een David afgebeeld is. Dit bespreek ik uitgebreid in het laatste hoofdstuk.

Van Michelangelo is er nog een bronzen sculptuur bekend, die in de loop der eeuwen verdwenen is. Er zijn documenten overgeleverd dat hij in opdracht van Piero Soderini, *gonfaloniere* van de republiek Florence, een kopie van zijn marmeren *David* moest maken. Deze ging naar Pierre de Rohan, een invloedrijke Fransman aan het hof van Frans I van Frankrijk.⁵⁴ Rond 1530, toen Bandinelli bezig was met de *Hercules en Cacus*, maakte Michelangelo een marmeren sculptuur die tegenwoordig bekend staat als de *David-Apollo* (afb. 39), omdat het onderwerp niet geheel duidelijk is. Het beeld moet als een soort vredesteiken hebben gefungeerd tussen Rome en Florence, in opdracht van de politicus Baccio Valori, die overigens een fel tegenstander was van Cosimo I als opvolger van Alessandro.⁵⁵

1.3 Hercules en David; inwisselbaar of niet?

In de afbeeldingen van Hercules in Florence zijn twee typen te onderscheiden, die overeenkomen met de Davidtypen uit dezelfde periode: ten eerste de strijder tegen monsters en onrechtvaardigheid (zoals ook de heldhaftige David tegen Goliath); ten tweede de wat oudere Hercules, leunend op bijvoorbeeld zijn knots en contemplerend over zijn daden.⁵⁶ Dit type kan vergeleken worden met de latere *David* en *David-Apollo* van Michelangelo. In de vijftiende eeuw zijn, naar mijn mening, vooral de (kleine) bronzen beelden zeer gerelateerd aan elkaar: Donatello en Verrocchio moeten haast wel geïnspireerd zijn door de afbeeldingen van Hercules op de campanile en de Porta della Mandorla voor hun Davidfiguren. De poses zijn gelijk: daar waar Hercules op zijn knots rust, heeft David een zwaard in zijn hand en beiden laten hun andere hand rusten op de heup. Ghirlandaio moet zijn David gezien hebben als de krachtige Griekse halfgod: hij beeldt hem niet af met de bekende attributen zoals de slinger of het zwaard, dus zijn gespierde lijf moet de toeschouwer duidelijk maken dat dit David is. De slanke bronzen figuren die Antonio Pollaiuolo in de tweede helft van de

⁵³ Vasari noemt Ghirlandaio als zijn meester, bij Condivi wordt dit detail weggelaten in opdracht van Michelangelo. Vergelijk Bull 2008 en Van Veen 1992.

⁵⁴ Hirst 2000, p. 490; Van Veen 1992, p. 209.

⁵⁵ Hibbard 1985, p. 227-228.

⁵⁶ Zie hoofdstuk 8 uit Bober&Rubinstein 2010 voor de verschillende typen Hercules uit de antieke kunst. Van de leunende Hercules waren al antieke kopieën naar het origineel van Lysippos (vierde eeuw v.Chr.) bekend, die eerder zijn opgegraven dan de *Hercules Farnese* (begin derde eeuw), gevonden in 1546.

vijftiende eeuw maakte, zijn ongetwijfeld onder beïnvloeding van de *David* van Donatello ontstaan. Bij hem is Hercules namelijk geen logge spierbonk, maar een slanke getrainde jongeman. Ook de linkerhand in de zij, met de appels van de Hesperiden, is een verwijzing naar de stenen van David. Hercules laat, in de twee verschillende versies, zijn voet rusten op respectievelijk een leeuwenkop en een koeienschedel. Deze reflecteren het hoofd van Goliath, dikwijls afgebeeld tussen de benen van David. Bij Gaddi staat de Davidfiguur op het dode lichaam van Goliath en houdt hij het hoofd in zijn hand. Wat mij betreft is het bronzen beeldje van Bertoldo di Giovanni, van nog geen vijftig centimeter hoog, de verbindende factor tussen de figuren Hercules en David. Het beeldje laat zien dat de twee uitwisselbaar zijn; alleen maar door de attributen te veranderen, of weg te laten zoals Michelangelo dat doet, wordt bewezen dat dit specifieke type mannelijk naakt zowel kan werken voor een Griekse god als voor een oudtestamentische herdersjongen en profeet. Een slank jongensachtig type, maar toch gespierd, leunend op één been, het hoofd gedraaid en kijkend in de verte (naar de voor de toeschouwer onzichtbare vijand), met in een van de handen een attribuut. Zo'n attribuut kan dus aangeven om welke persoon het gaat, maar duidelijk is dat in de loop van de vijftiende eeuw gekozen wordt voor een mannelijk naakt in deze klassieke pose. Daarmee wordt teruggegrepen naar de antieke voorgangers; door te spelen met attributen kan men ervoor kiezen om het een mythologische lading te geven (Hercules) of een religieuze (David).

Hoofdstuk 2 ~ Helden als propagandamiddel

“Koningen schenkt Hij overwinning,
verlossing aan David, zijn dienaar.
Verlos ook mij van het dreigende zwaard,
laat mij ontsnappen aan de greep van de vreemden.
Gelukkig het volk dat het zo vergaat:
gelukkig het volk waarvan de Heer God is.”⁵⁷

De complexe en rumoerige geschiedenis van Florence, zowel op sociaal-politiek vlak als op het gebied van de beeldende kunst, maakt het lastig een duidelijk beginpunt te kiezen voor een eendrachtig Florence. Want wanneer Hercules of David, of allebei, symbool staan voor een stad, dan moet die stad wel een eenheid vormen. Het heeft lang geduurd voordat Florence op politiek gebied, en in het verlengde daarvan op kunstgebied, zich als een harmonieus geheel presenteerde naar de buitenwereld. Strijd met omliggende steden zoals Pisa, Lucca en Siena is er al vanaf de middeleeuwen geweest. Grotere oorlogen met Milaan, Napels en Rome lijken iedere honderd jaar op de politieke agenda te hebben gestaan. Maar ook binnen de stad was het rumoerig: daar bestond rivaliteit tussen de (grote en kleine) gildes, tussen vooraanstaande families en hun achterban. Door invloed van eerder genoemde grotere oorlogen ontstonden in de dertiende eeuw twee facties, die ieder aanhangers waren van een van een grote wereldmacht: de *Guelfi* en de *Ghibellini*.⁵⁸ In het verloop van de dertiende en veertiende eeuw kwam het volk, de *popolo*, een aantal keren in opstand. John Najemy's *A History of Florence* uit 2006 geeft een duidelijk en gedetailleerd overzicht in chronologisch en thematisch opgezette hoofdstukken. Volgens Najemy zijn er vier grote opstanden vanuit het volk geweest, die elkaar steeds in hevigheid overtreffen: de eerste duurde van 1250 tot 1260, in 1293 kwam het volk wederom in opstand. De derde duurde van 1343 tot het uitbreken van de pest in 1348. Door het uitbreken van deze genadeloze epidemie kon de elite de touwtjes weer in handen nemen. Tenslotte was er de grote opstand van 1378 tot 1382, die bekend is geworden onder de naam Ciompi-opstand, genoemd naar de wolwerkers uit de textielindustrie, een van de grote gildes in Florence.⁵⁹ In de vijftiende eeuw leek de rust weder te keren voor de republiek Florence, maar het overgrote deel van die eeuw heeft de Medici-familie feitelijk de macht in handen.

⁵⁷ Uit psalm 144. Zie appendix tekst 3.

⁵⁸ Welfen en Ghibellijnen. De Welfen zijn aanhangers van de pauselijke macht, de Ghibellijnen van het imperium van de familie Hohenstaufen. De naam komt van de Duitse plaats Waiblingen, waar keizer Frederik Barbarossa geboren is. Zie ook Bruni, *Historiae* II en Hibbert 2004, p. 18-20 over het ontstaan van deze facties.

⁵⁹ Bruni, *Historiae* VII, 32, IX, 3-5; Hibbert 2004, p. 61-69; Najemy 2006, p. 63-65.

Sinds de dertiende eeuw heeft de republiek Florence wisselende regeringen gehad, die elk hun eigen stempel op de stad wilden drukken. De vroegste Hercules- en Davidafbeeldingen - besproken in hoofdstuk 1 - stammen uit 1281 (het Herculeszegel), 1330 (David door Taddeo Gaddi in de Baroncellikapel) en 1334 (Hercules op de campanile van Giotto door Andrea Pisano). Terugkijkend naar de volksopstanden zijn deze afbeeldingen en kunstwerken tot stand gekomen onder bewind van de elite. Een voor de hand liggende conclusie is dat grote projecten zoals het decoreren van een kapel in bijvoorbeeld de Santa Croce, of het grote bouwproject van de klokkentoren, werden georganiseerd en gefinancierd door de bovenlaag van de bevolking. Een publiek project zoals de klokkentoren van de kathedraal werd deels ook betaald door volksbelastingen: het was een bouwwerk voor en door het volk. Het decoreren van allerlei kapellen, in bijvoorbeeld de dominicaner Santa Maria Novella of de franciscaner Santa Croce, gebeurde niet in opdracht van gildes of de *opere* (publieke werken, vooral religieus) maar in opdracht van rijke families. Zij investeerden in kunst en cultuur om zo hun sociale welzijn en status te uiten.⁶⁰ Hoewel dit om privé opdrachten gaat – een kapel behoorde in zijn geheel aan een familie toe – bevindt de locatie zich wel in een zichtbare ruimte en wordt op deze manier eveneens openbaar. Hoewel ik nu slechts twee (belangrijke) kerken noem, is er in iedere kerk wel onderlinge strijd tussen de elite families over wie welke kapel mag laten decoreren. Het gaat tenslotte om de glorie en redding die de patronen na hun dood te wachten staat. Een kapel zo dicht mogelijk bij het hoofdaltaar van de kerk is dan wel gewenst.

Er zijn dus twee soorten kunstpatronaat te onderscheiden in deze periode in Florence: privé- en publieke patronage. Onder laatstgenoemde verstaan we de gildes, de *opere* en de *Parte Guelfa*. In de veertiende eeuw zijn de belangrijkste publieke bouwwerken de kathedraal Santa Maria del Fiore, het (renoveren van het) baptisterium en de Or San Michele. De welvarende economie van de stad wordt gereflecteerd in de kunsten. De twee grootste verschillen tussen de veertiende en de vijftiende eeuw zijn, volgens Najemy, de verandering van de status van de kunstenaars en de balans tussen privé- en publiek patronaat. In de vijftiende eeuw neemt het privé patronaat namelijk toe omdat men zich dit meer en meer kan veroorloven. Op deze manier ontstaat er ook een soort arena van competitie tussen de kunstenaars. Zij zijn ook op zoek naar een andere verstandhouding met hun opdrachtgevers. De zogenaamde ‘geniekunstenaars’ of *homines universales* eisen grotere autonomie. Kunstenaars hebben in de gaten dat zij zelf hun reputatie in de hand hebben en dat kunst steeds meer een statussymbool wordt. In de vijftiende eeuw hebben zij dan ook veel meer opdrachten naast elkaar lopen dan in de veertiende eeuw.⁶¹ Vaak zijn het dan toch opdrachten voor dezelfde familie, zoals die van de Medici.

⁶⁰ Najemy 2006, p. 316.

⁶¹ Najemy 2006, p. 315-320.

De vier grote Davidsculpturen – de marmeren en bronzen van Donatello, de bronzen van Verrocchio en de marmeren *David* van Michelangelo – staan middenin deze rumoerige tijden in Florence. Aanvankelijk zijn ze voor verschillende doeleinden gemaakt: de twee marmeren beelden voor de kathedraal, en de twee bronzen waarschijnlijk voor de binnenplaats van Palazzo Medici. Het gaat hier om religieuze en een privé-opdrachten. Nog binnen dezelfde eeuw – en de *David* van Michelangelo zelfs in het jaar van voltooiing – zijn alle beelden naar een andere locatie verplaatst: het Palazzo della Signoria, later het Palazzo Vecchio. Hiermee verandert de oorspronkelijke functie en context van de beelden. Ze worden nu volledig toegeëigend door de republiek.⁶² Voorstellingen van Hercules lijken over het algemeen in de veertiende eeuw in een religieuze context te worden gebruikt (campanile en kathedraal), in de vijftiende eeuw onder privépatronaat (het drieluik en de miniatuur bronzen van Pollaiuolo) en in de zestiende eeuw treedt Hercules pas echt in het openbaar als beschermer van de stad. Groothertog Cosimo I de' Medici en zijn opvolgers Francesco I en Ferdinando I laten veel sculpturen en schilderijen van de Griekse halfgod maken die binnenin het Palazzo Vecchio en op het bijbehorende plein, Piazza della Signoria, worden geplaatst. In hoofdstuk 3 komt deze belangrijke locatie voor publieke kunst uitgebreider aan bod.

2.1 De ingrediënten voor een eendrachtige republiek

Het laatste decennium van de veertiende eeuw wordt overheerst door de zogeheten Visconti-oorlogen: drie hevige oorlogen die Florence voert tegen Gian Galeazzo Visconti, de eerste hertog van Milaan. Hij wilde heel Noord-Italië onder zijn heerschappij krijgen. Bologna en Florence waren de laatste steden die verzet toonden, waarbij het leger van Florence drie grote strijden leverde: de eerste duurde van 1390 tot 1392, waarin Florence steun zocht bij de Franse koning. De tweede was van 1397 tot 1398 en de derde, van 1400 tot 1402, eindigde door de plotselinge dood van Gian Galeazzo Visconti.⁶³ Volgens Hans Baron markeert het einde van deze oorlogen een wending in het burgerlijke karakter van Florence. Hij noemt het zelfs een wending voor de intellectuele geschiedenis van de renaissance. De humanisten hielden zich niet zozeer meer bezig met het vertalen en interpreteren van het klassieke gedachtegoed, maar ze namen vanaf dit punt een patriottistische houding aan en begonnen de republikeinse vrijheid te verdedigen. Dit noemt Baron *civic humanism*.⁶⁴ Onder invloed van de geschriften van humanisten zoals Coluccio Salutati (*De Tyranno*, 1400) en Leonardo Bruni (*Laudatio Florentinae Urbis*, 1400 en *Historiae florentini populi*, 1416) zouden de

⁶² Rubinstein 1995, p. 70.

⁶³ Bruni, *Historiae* IX, 98-100, X-XII; Hibbert 2004, p. 69-71.

⁶⁴ Baron 1955. Zie vooral hoofdstuk 3 over de manier waarop de Florentijnen aan het begin van de vijftiende eeuw omgaan met hun geschiedenis en wat hun politieke en filosofische visie is over hun eigen tijd. In hoofdstuk 7 en 8 bespreekt Baron Salutati's en Dati's werken. Najemy 2006, p. 200-211.

Florentijnen zichzelf gaan zien als afstammelingen van het republikeinse Rome. Een relatie naar deze ideale staatsvorm uit de Romeinse geschiedenis, in tegenstelling tot het voorafgaande koningschap en het latere keizerrijk, is niet verbazingwekkend. Na 1402 ontstaat er een verlangen om een eenheid te vormen: niet langer ‘de adel’ en ‘het volk’, of de Guelfen en de Ghibellijnen, maar ‘de Florentijnen’. Men wilde geloven dat Milaan was verslagen omdat Florence een eenheid was.⁶⁵

Aan het begin van de vijftiende eeuw was er een continuïteit in de machtsverhoudingen op het Italiaanse schiereiland. De republiek Florence was tussen grootheden als de katholieke staat Rome, het koninkrijk Napels en het hertogdom Milaan de kleine, taaie *underdog*. En in die rol zag de Signoria een verbintenis met David, de jonge herder die het opneemt tegen de reus Goliath. In de publieke sculptuurprogramma’s is vanaf dit punt te zien dat men goed nadacht over welk beeld op welke locatie wordt gezet, met name een figuur zoals David. De marmeren *David* van Donatello en die van Michelangelo lijken eenzelfde soort doel te hebben gehad. Gezien vanuit hun oorspronkelijke locatie lijkt hun functie niet verder te gaan dan de religieuze context: beide beelden moesten op de luchtbogen van de kathedraal komen. Om preciezer te zijn: aan de noordkant van de kathedraal. Op deze manier zouden ze richting Milaan geplaatst worden.⁶⁶ De marmeren *David* van Donatello is, zoals reeds besproken in hoofdstuk 1, niet alleen de profeet David, maar ook een vroeg voorbeeld van David als jonge held. In 1416 kocht de Signoria het marmeren beeld van Donatello aan en plaatste dat binnen het paleis. Wellicht was het voor de republikeinse regering niet genoeg David op het belangrijkste religieuze gebouw te plaatsen, maar hij moest opgenomen worden binnen het programma van de republikeinse vrijheid. De symboliek omtrent de figuur David kwam zo beter tot zijn recht: Florence zag zichzelf, na de Visconti-oorlogen, als de kleine David die de grote Goliath had overwonnen. Een andere reden om het beeld te verplaatsen was omdat het bovenop de kathedraal amper te zien was, daar was het te klein voor. Waarschijnlijk heeft Donatello nog een aantal details toegevoegd voordat het verplaatst werd. Hoewel het Herculeszegel uit 1281 veel eerder vanuit politieke overwegingen is gebruikt als stadspropaganda, kan de marmeren *David* van Donatello worden gezien als eerste vrijstaande sculptuur die gebruikt wordt om de politieke visie van de stad uit te dragen.

2.2 Familie de’ Medici 1434-1494

Eerder in dit hoofdstuk kwam aan bod dat elite families hun welvaart konden uiten door een kapel van een van de vele kerken in Florence te laten decoreren. Men kon zich steeds mooiere en rijkere versieringen veroorloven en de betere kunstenaars betalen. Een uitzondering op

⁶⁵ Jorde 1995, p. 46-53.

⁶⁶ Levine 1974, p. 33-34.

deze ontwikkeling – die niet van de ene op de andere dag plaatsvond – is het project dat Cosimo ‘il Vecchio’ de’ Medici onder zijn hoede nam: hij bekostigde de totale herbouw en renovatie van de San Lorenzo, de parochiekerk van zijn familie. Zo’n omvangrijk bouwproject was hiervoor nog nooit in handen geweest van een privé patroon. Hoewel de familie de’ Medici in de eerste helft van de vijftiende eeuw zeker niet de enige welvarende en invloedrijke familie in de stad was, was Cosimo de enige die zo’n groot project kon financieren. Daarbij liet hij ook nog allerlei andere kunstwerken in de stad vervaardigen. Het feit dat vandaag de dag overal in de stad het Mediciwapen met de *palle* te zien is, stamt uit deze tijd. De Medicis zijn overal, vooral wanneer Cosimo’s kleinzoon Lorenzo de *pater familias* wordt. Onder zijn toezien oog floreren de grote kunstenaars van de vijftiende eeuw: Donatello, Verrocchio, Leonardo da Vinci, de jonge Michelangelo. Het lijkt wel alsof alleen zij nog kunstwerken vervaardigen en alleen de’ Medici er opdracht tot geeft.

De bronzen *David* van Donatello is waarschijnlijk al gemaakt vóór de bruiloft van Lorenzo il Magnifico met Clarice Orsini, die in juni 1469 plaatsvond. In een beschrijving van de bruiloft wordt het beeld vermeld, dus naar alle waarschijnlijkheid stond het al eerder in de binnentuin van het familiepaleis. Ook de bronzen *David* van Verrocchio was in Medicibezit, maar deze werd in 1476 verkocht aan de Signoria, slechts een paar jaar na de voltooiing ervan. Misschien was het wel een zeer doordacht gebaar van Lorenzo il Magnifico, om zijn ‘privé-David’ te laten adopteren door de republiek en zo om te dopen tot de David die symbool was voor de stad. Bij de verbanning van de familie uit Florence in 1494 heeft de Signoria ook nog beslag gelegd op het bronzen beeld van Donatello. Dat kwam in de *cortile* van Palazzo della Signoria te staan. Hoe kan het nu dat een en dezelfde figuur door concurrerende partijen gebruikt wordt voor politieke doeleinden? Het lijkt tegenstrijdig, maar David staat vooral voor de verdediging van de stad en kan dus door beide partijen worden gebruikt. Voor de Medicifamilie was hij de ideale figuur in hun strategie om de fictie van de republiek te behouden door de bureaucratische structuren, en de voortgang daarvan, te ondersteunen.⁶⁷ Ze wilden laten zien dat hun familie uiterst capabel was om goed te heersen en op die manier legitimeerden ze hun machtige en vooraanstaande positie in de maatschappij.⁶⁸ David staat voor zowel bescheidenheid als goddelijke hulp tegen vijanden. Tevens staat hij voor clementie, rechtvaardigheid en goede heerschappij. Door de aanschaf en in beslagname van alle vier de Davids overwint de republiek in alle opzichten van de machtige Medicifamilie en kan David nog duidelijker ingezet worden als symbool voor de republiek Florence naar andere gebieden toe.

⁶⁷ Paoletti 2015, p. 19.

⁶⁸ Butterfield 1995, p. 126, 129. Zie hoofdstuk 7-12 uit Hibbert 2004 voor meer context over de Florentijnse periode tijdens de macht van de Medici van 1420-1494.

2.3 De republiek Florence tot 1512

Na zestig jaar wordt de familie de' Medici verbannen uit Florence. De nieuwe republikeinse regering wil geen machtige familie als bestuur hebben, waarvan de mannelijke erfgenamen als dictators over de stadsstaat zouden heersen. Onder de invloed van de dominicaner monnik Girolamo Savonarola (1452-1498) wordt het volk opgehitst zich tegen de machtige elite en al hun rijkdommen te keren. Met behulp van het Franse leger, onder bevel van koning Karel VIII, werd Piero di Lorenzo de' Medici verdreven uit de stad. Savonarola had nu vrij spel voor zijn strenge hervormingen. In deze jaren hield hij veel boetepreken en gaf hij opdracht tot grote verbrandingen van boeken en kunstwerken. Hij had het niet alleen persoonlijk gemunt op het luxueuze leven van de Medicifamilie, maar hij preekte ook tegen de rijkdom die het pausdom in Rome zich had vergaard onder Alexander VI (1492-1503), Rodrigo Borgia. Het was deze paus die uiteindelijk zorgde voor de excommunicatie en het tot de dood veroordelen van Savonarola in 1498.⁶⁹ Zes à zeven jaar na deze executie op het Piazza della Signoria, gaf *gonfaloniere* Piero Soderini opdracht de *David* van Michelangelo te verplaatsen naar het plein. Dit zou de tweede keer worden dat een Davidbeeld van de Duomo onder de vleugels van de Signoria kwam te staan. Volgens Najemy klinkt de visie van Savonarola nog door in dit beeld, omdat hij Florence zag als het nieuwe Jeruzalem. De jonge herder David uit het Oude Testament, beschermer van het volk van Israël, wordt door Michelangelo in een gespierd lichaam vormgegeven. Samen met de ernstige of geconcentreerde blik stelt het militaire paraatheid van de republiek voor, in een tijd waarop men Pisa wilde terugwinnen. Deze staat had namelijk weer de onafhankelijkheid verkregen ten tijde van de inval door koning Karel VIII van Frankrijk en de verbanning van de Medici.⁷⁰ Volgens hedendaagse onderzoekers kan deze militaire paraatheid ook opgevat worden tegen Rome, mede omdat het hoofd van David op deze locatie richting het zuiden is gekeerd.⁷¹ Deze opvatting klopt overigens alleen vanwege de uiteindelijke plaatsing van de sculptuur. Als de *David* onder de loggia was neergezet zou deze theorie teniet worden gedaan.

In de lijn van betekenis van een van de voorgangers van Michelangelo's *David*, namelijk de marmeren versie van Donatello, is bovengenoemde theorie niet geheel onwaarschijnlijk. De sculptuur vervult eenzelfde sociaal-politieke functie. De Borgia-Medici campagne tegen Florence in 1501 deed namelijk denken aan de strijd tegen de Visconti uit Milaan 100 jaar eerder, in 1402. Saul Levine schrijft er als volgt over in zijn artikel uit 1974, aangaande de vergadering in 1504 over de herplaatsing van Michelangelo's *David*: "This earlier symbolic tradition of physically orienting imagery toward a geographic source of danger was, at the beginning of the 16th century, apparently continued in Michelangelo's

⁶⁹ Hibbert 2004, p. 150-163.

⁷⁰ Najemy 2006, p. 407-409.

⁷¹ Hibbard 1985, p. 58.

David.”⁷² Dat rekening houden met het geografische aspect moet meegespeeld hebben met het bepalen van een nieuwe locatie. Die nieuwe locatie heeft vervolgens ook invloed op de politieke functie van het beeld: het wordt een symbool van de stad en de republiek. In het artikel van Saul Levine uit 1974 wordt zeer gedetailleerd uiteengezet hoe de vergadering over het herplaatsen van Michelangelo’s *David* is verlopen. Er zijn door de verschillende leden van de bijeenkomst, waaronder kunstenaars zoals Filippino Lippi en Piero di Cosimo, in totaal negen locaties geopperd. De meeste stemmen gingen op voor de Loggia dei Lanzi en verscheidene plekken in en rondom Palazzo Vecchio: de binnenplaats en de *ringhiera*. Argumenten voor de overdekte plek zoals de *loggia* waren er met betrekking tot de weersomstandigheden: men wilde niet dat het beeld aangetast zou worden. Een argument voor een plek op de *ringhiera* kwam voort uit het feit dat de bronzen *Judith* van Donatello op die manier een mannelijke tegenhanger zou hebben. Uiteindelijk concludeert Levine dat de vergadering vooral een formele gebeurtenis was en ‘voor de vorm’ was georganiseerd. Het ging vooral om het legitimeren van de verplaatsing, zoals een goede republikeinse regering betaamt. De Signoria kon op deze manier onpartijdig en neutraal lijken, ook al was eigenlijk allang besloten waar de *David* moest komen te staan. Dat waren hele andere tijden: in de eerste jaren van de zestiende eeuw waren de Medici verbannen uit de stad. Hierdoor krijgt de *David* van Michelangelo een anti-Medici-lading. “It was required because of the partisan political implications associated with the sculpture. While the meeting served as means to indicate the political stance of the participants, it also helped to discharge the tensions of controversy. In addition, it enabled the Signoria to test the degree of opposition (...)”⁷³ De vergadering was er dus ook om door middel van de leden de politieke voorkeuren van verschillende burgers te meten.

Voor Hercules valt er in deze periode voor zijn rol in de Florentijnse geschiedenis een gat. Het lijkt erop dat vooral Lorenzo il Magnifico een grote fascinatie had voor de Griekse held en daarom zoveel afbeeldingen van hem liet maken. Wellicht zag hij eigenschappen van zichzelf terug in zijn mythologische idool of wilde hij graag op hem lijken. Bij het in beslag nemen van de Medici inventaris is alles in handen gekomen van de Signoria. De grote doeken van Antonio del Pollaiuolo zullen waarschijnlijk in deze tijd zijn zoekgeraakt (of vernietigd op last van Savonarola?). De later vervaardigde panelen en bronzen beelden, ook die van Bertoldi di Giovanni, zullen uit het zicht zijn bewaard. Zij kregen geen prominente plaats in het Palazzo della Signoria zoals de twee beelden van Donatello en de aangekochte *David* van Verrocchio.

⁷² Levine 1974, p. 34, noot 11.

⁷³ Levine 1974, p. 49.

2.4 De terugkeer van de Medici en de stichting van het hertogdom

In 1512 was het gedaan met de Florentijnse Republiek. Met hulp van paus Julius II (1503-1513) en het Spaanse leger kwamen de Medici opnieuw aan de macht. Kardinaal Giovanni de' Medici, een van de zonen van Lorenzo, werd het jaar daarop paus. Dit zorgde voor de familie natuurlijk voor nog meer stabiliteit. Hij liet zijn jongere broer Giuliano in Florence om daar opnieuw hun dynastie op te laten bloeien. Dit verliep voorspoedig tot in ieder geval 1527.⁷⁴ Giovanni zetelde in Rome als paus Leo X tot zijn dood in 1521. Hij werd opgevolgd door de enige Nederlandse paus Hadrianus VI, maar die stierf al na slechts een jaar op de Heilige Stoel. Giulio de' Medici, waarschijnlijk de bastaardzoon van Giuliano, broer van Lorenzo il Magnifico, werd tot paus gekozen in 1523 onder de naam Clemens VII. De Medicidynastie had op deze manier invloed weten te verkrijgen in hun geboortestad, alsook in het machtige Rome, het hart van de katholieke kerk.

De invasie van keizer Karel V in Rome in 1527 – nu bekend als de Val van Rome – had ook consequenties in Florence. Paus Clemens VII moest vluchten, maar zijn familieleden in Florence waren hun leven ook niet zeker. Het volk was ervan overtuigd dat de Val van Rome wederom betekende dat Florence een republiek kon worden. In ieder geval Alessandro en Ippolito de' Medici vluchtten uit de stad, waar net als zo'n dertig jaar eerder een gonfaloniere werd verkozen. Het volk was ervan overtuigd dat de familie de' Medici nu eindelijk verdreven was, maar niets was minder waar. Na onderhandelingen tussen paus Clemens VII en Karel V zou Florence in 1530 weer in handen van de Medici komen. Eerdergenoemde Alessandro, zoon van de paus, regeerde eerst als hoofd van de republiek, maar dit werd al gauw omgezet in een hertogdom.⁷⁵ In 1537 werd hij opgevolgd door Cosimo I, die uit de tweede tak van de de' Medicifamilie is geboren. Vanaf zijn regering over Florence lijkt de rust weder te keren op sociaal-politiek vlak, en dit weerspiegelde in ieder geval in de kunsten. Cosimo ontpopte zich namelijk tot een fervent liefhebber en mecenas van de beeldende kunst en veel kunstenaars hebben voor hem gewerkt.

Naar Cosimo I de' Medici heeft de Nederlandse kunsthistoricus Henk van Veen jarenlang onderzoek gedaan. Hij kijkt vooral naar Cosimo's rol als kunstmecenas en de manier waarop de hertog zichzelf uitte naar de stad toe. Van Veen stelt een aantal vragen over de problematiek waar Cosimo mee te kampen had aangaande de thematiek in en rondom Palazzo Vecchio, zoals Palazzo della Signoria onder zijn heerschappij is gaan heten. Cosimo dacht – terecht – heel goed na over hoe men zijn heerschappij en de beeldende kunst die daaruit voortkwam, moest interpreteren. Hij nam als uitgangspunt dat zijn hertogdom veel te danken had aan de republiek in het verleden, maar hij wilde zich ook richten op de toekomst. Cosimo's cultuurpolitiek is dus heel republikeins georiënteerd: door een continuïteit met het

⁷⁴ Hibbert 2004 p. 168-172.

⁷⁵ Cesati 1999, p. 54-68; Hibbert 2004, p. 175-178; Najemy 2006, p. 414-415.

verleden aan te houden hield Cosimo het volk rustig ten opzichte van zijn alleenheerschappij. Hij wilde laten zien dat het hertogdom de vervulling was van de republiek. Henk van Veen stelt dat Cosimo dus helemaal niet gezien moet worden als een absolute heerser, maar meer als een republikeinse vorst, hoewel deze titel paradoxaal is. Een goed voorbeeld om deze ambigue invalshoek in de kunsten over te brengen, is de renovatie die onder Cosimo plaatsvindt in de Zaal van Vijfhonderd in het Palazzo Vecchio. Het zou voor een audiëntiezaal van een hertog of prins passend zijn de muren te decoreren met deugden en allegorieën die van toepassing zijn op de heerser in kwestie. Cosimo behoudt echter het republikeinse karakter van de raadzaal door de stad Florence onderwerp te laten blijven van de ruimte: Vasari en zijn atelier vervaardigen grote schilderijen van twee veldslagen met Pisa en Siena, oorlogen die plaatsvonden in respectievelijk 1494-1509 en 1553-1555.⁷⁶ Voor deze zaal vervaardigt Vincenzo de' Rossi uiteindelijk zes marmeren sculpturen die gevechten van Hercules voorstellen. Deze beeldengroepen worden pas in 1592 in de grote raadzaal geplaatst. Waarschijnlijk waren de beelden oorspronkelijk bedoeld voor een grote Herculesfontein, maar die is er nooit gekomen. Alleen een schets is bewaard gebleven, maar die is niet gedateerd. De intenties van de beelden blijven tot op heden onduidelijk, want ook de onderwerpkeuze van de beelden lijkt incidenteel, zoals ik ook in het volgende hoofdstuk bespreek. De' Rossi heeft waarschijnlijk wel gekeken naar de panelen en bronzen beelden van Antonio del Pollaiuolo, die ten tijde van Lorenzo il Magnifico dikwijls Hercules afbeeldde.⁷⁷ Het moge duidelijk zijn dat door deze renovaties Cosimo I de kiem van zijn nieuwe regering met opzet in het oude stadspaleis liet zetelen en zo het republikeinse fundament ervan in stand hield. Hij verwoest niet, maar renoveert.⁷⁸

Dat Cosimo een Herculesfontein in de stad wilde plaatsen is niet verbazingwekkend: in de zestiende eeuw komen grote publieke fonteinën weer op. Ook is het plaatsen van zulke waterpartijen in de stad symbolisch, want de heerser geeft op die manier water aan het volk, en water staat gelijk aan leven. Rond 1545 liet Cosimo als onderdeel van de tuin in zijn privévilla buiten Florence al twee grote fonteinën aanleggen, met beelden van Florence als Venus als bekroning voor de ene fontein, en Hercules met Antaeus op de andere fontein (zie ook hoofdstuk 1). Cosimo zag zichzelf graag als een eigentijdse Hercules.

Concluderend kan worden gesteld dat het imago van de stad Florence redelijk in stand wordt gehouden, ondanks dat zij in twee eeuwen te maken heeft gehad met zo'n zes keer een wisseling van regering. In zowel de republikeinse periodes als de jaren dat de Medicifamilie aan de macht was, behoudt Florence haar thematiek met terugkerende figuren zoals David en Hercules. Ten tijde van het groothertogdom van Cosimo en zijn zonen Francesco en Ferdinando manifesteren hun heersersambities zich wel degelijk in een lichte verandering

⁷⁶ Van Veen 1998, p. 30-34.

⁷⁷ Van Veen 1998, p. 63-66.

⁷⁸ Van Veen 1998, p. 43.

van onderwerpkeuze – en zien we vooral Hercules nog in de beeldende kunst, er worden geen nieuwe afbeeldingen vervaardigd van de oudtestamentische David – maar de traditionele aspecten van de Florentijnse republiek worden bewust behouden. De lotsbestemming van het groothertogdom Toscane, met Florence als hoofdstad, ligt besloten in de republikeinse afkomst.

Hoofdstuk 3 ~ Kunst in opdracht van de politiek

“Daarop maakte Michelangelo een wassen model van een jonge David met een slinger in de hand, als embleem voor het Palazzo, ten teken dat degene die deze stad regeerde haar krachtig moest verdedigen en rechtvaardig regeren, evenals David zijn volk had verdedigd en geregeerd met recht. En met dit werk worden alle andere standbeelden beslist in de schaduw gesteld, of ze nu antiek of modern zijn, Grieks of Romeins.”⁷⁹

In dit hoofdstuk wil ik aandacht besteden aan de propaganda die ten grondslag ligt aan veel beeldende kunst in de periode 1400 tot 1600 in Florence. Terwijl Florence in de dertiende eeuw nog voorzichtig Hercules afbeeldde op hun stadszegel, begint men vanaf de vijftiende eeuw monumentale sculpturen te maken die de politieke visie van de regering uitbeelden. Het Piazza della Signoria, met het Palazzo della Signoria als bestuurlijk centrum van de stad, wordt steeds meer een waar kunstpodium. Nog steeds is dit, samen met het Piazza del Duomo, het drukst bezochte plein van Florence omdat het gezien wordt als een openluchtmuseum. Tegenwoordig heeft het dus vooral een esthetische functie, in de vroegmoderne periode gebruikte men deze publieke ruimte voor de politieke propaganda van zowel de republikeinse regeringen van de stad, als de periodes dat de Medici heersers waren.

Uit de vorige hoofdstukken is gebleken dat een duel tussen twee personen goed werkt als symbool voor een strijd tussen twee politieke grootmachten: een stad, staat, paus- of hertogdom. Aan het eind van dit hoofdstuk wil ik het duelement van de sculpturen aanhalen om de hoofdpersonen van mijn scriptie, Hercules en David, nader tot elkaar te brengen. Naar mijn mening keert het duel als onderwerp steeds terug in de publieke sculptuur van de piazza en ik wil aantonen dat dit een belangrijk gegeven is dat overeenkomt bij de figuren Hercules en David als stadssymbool en beschermer.

Een belangrijk middel om de politieke visies te uiten in de stad is publieke sculptuur, oftewel: sculpturen plaatsen op openbare ruimtes. Florence kent een aantal (architectonische) monumenten die door toevoeging van sculptuur het civiele of dynastieke ideaalbeeld van de stad uitstralen. De culturele identiteit van de stad krijgt zo door de visuele kunsten vorm en beïnvloedt de perceptie van de bewoners, en bezoekers, die er doorheen lopen. De Florentijnen komen de beelden in hun dagelijks leven veelvuldig tegen, ze zitten als het ware in hun onderbewustzijn vastgeroest en dat is precies wat de heersende macht wil.⁸⁰ De sculptuur wordt op strategische plekken geplaatst in de stad, en doordat ze van houdbaar

⁷⁹ Passage uit de *Vita* van Michelangelo door Giorgio Vasari. Zie appendix tekst 4. Van Veen 1992, p. 208-209.

⁸⁰ Blake McHam 1998, p. 149-150.

materiaal zijn gemaakt, vormen ze een ideaal middel om langdurig die identiteit te behouden. Zelfs als een stad zoals Florence continu wisselt van regering.

In de dertiende en veertiende eeuw is publieke sculptuur voornamelijk te zien als onderdeel van kerkarchitectuur; de sculptuur bevindt zich binnen de religieuze context. Ik heb al duidelijk gemaakt dat de eerste sculpturen van Hercules in de stad op de kathedraal en de bijbehorende campanile zijn geïncorporeerd. In die context is hij onderdeel van het religieuze programma en is hij vooral de personificatie van de Deugd, *virtus*. De eerste typen vrijstaande beelden in de openbare ruimte – dus niet meer onderdeel van architectuur – zijn fonteinsculpturen en zuilsculpturen. Een vroeg voorbeeld van deze laatste categorie is het beeld van *Dovizia*, de personificatie van Welvaart. Dit beeld stond bovenop een zuil, die fungeerde als sokkel, gemaakt door Donatello in de jaren 1428-1430. Het origineel is helaas verwoest. Het geheel stond op de Mercato Vecchio, nu het Piazza della Repubblica. Volgens Sarah Blake McHam, auteur van *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, was deze markt samen met het Piazza della Signoria en het Piazza del Duomo een van de belangrijkste publieke ruimtes van de stad. Hier werd namelijk handel gedreven. Publieke sculptuur is onderhevig aan een aantal factoren: de weersomstandigheden, het herindelen van de stad en zogenaamde *image makeovers*, zoals Blake McHam het omschrijft.⁸¹ Zo is de *Dovizia* een voorbeeld van een sculptuur die deze factoren niet heeft overleefd. De beeldengroepen van Bandinelli en Giambologna op het Piazza della Signoria zijn voorbeelden van (latere) sculpturen die de tand des tijds wel doorstaan.

In die eerste decennia van de vijftiende eeuw is men ook bezig de Or San Michele te renoveren: de voorgaande overdekte hal, door pijlers gedragen, wordt dichtgemetseld. Aan de buitenkant worden de brede pijlers worden voorzien van nissen, waarvoor de voornaamste gildes van de stad opdracht krijgen deze te laten decoreren met beelden(groepen), om precies te zijn: beelden van hun patroonheiligen. De grootste beeldhouwers van dat moment – Donatello, Ghiberti en Nanni di Banco – worden bijeengebracht om deze taak te voltooien. Zij brengen een nieuwe visie op sculptuur in de mode met betrekking tot de omringende architectuur. Het grote verschil met kerkbeelden uit de voorgaande eeuw is dat deze beelden uit de architectuur lijken te stappen. De gebeeldhouwde heiligen zijn onderdeel van de Or San Michele, maar het is duidelijk dat zij los in hun nissen staan.⁸²

De verschillende openbare ruimtes behouden van de dertiende tot en met de zeventiende eeuw vrijwel volledig hun originele functies. Er is een handelscentrum, al wordt dat wel verplaatst en er worden op meerdere plekken in de stad overdekte loggia's opgericht,

⁸¹ Blake McHam 1998, p. 150-152.

⁸² Een ander vernieuwend element bij publieke sculpturen is het toevoegen van een narratief reliëf. Bijvoorbeeld bij de *Sint Joris* (1415-17) van Donatello: voor wie niet meteen duidelijk is wie deze afgebeelde man in harnas is, zorgt het reliëf onder de nis voor betekenisvergroting. Hierop is namelijk afgebeeld dat Joris de draak doodt. Blake McHam 1998, p. 153-156.

die dienen als markt, voor verschillende producten. Het complex van de Duomo, het baptisterium en de campanile blijft het religieuze hart van Florence. Wat betreft het opkomende privé patronaat binnen publieke ruimtes zoals kapellen, krijgen overige kerken in Florence wel een grotere rol. Dit ligt ook aan het feit dat het decoreren van delen van de kerk niet toegestaan was in de kathedraal. Dat was geheel in handen van de *opera*. In het voorgaande hoofdstuk is dit reeds besproken. Het bestuurlijke centrum van de stad is sinds de bouw van het Palazzo della Signoria, nu het Palazzo Vecchio, aan dit plein met dezelfde naam gebleven. Hoewel hier steeds wisselende regeringen gezeteld hebben, heeft de manier waarop publieke sculptuur hier gefunctioneerd heeft steeds een continuïteit gekend.

3.1 Palazzo della Signoria: seculiere zetel van Florence

Volgens de zestiende-eeuwse kunstenaarsbiograaf Giorgio Vasari is men onder leiding van Arnolfo di Cambio in 1299 begonnen met het bouwen van het grote rustieke gebouw dat nu bekend staat als Palazzo Vecchio. Leonardo Bruni dateert het leggen van de funderingen een jaar eerder, in zijn *Historiae florentini populi*. Het gefortificeerde gebouw moest de zetel worden van de *gonfaloniere di Giustizia* en de *priori delle arti*, de regering van de stad in de dertiende eeuw. In hun ambtstermijn van twee maanden woonden zij ook in het paleis.⁸³ Het palazzo aan de Piazza della Signoria moest de kracht van de commune uitstralen naar zowel de stad als het omliggende gebied. De stijl van het exterieur van het gebouw is in “echte Florentijnse smaak” gemaakt, volgens Giulia Sinibaldi. Haar werk geeft een handig overzicht van de bouwgeschiedenis van het Palazzo Vecchio.⁸⁴ In de vijftiende eeuw ontwikkelen de beeldende kunsten zich razendsnel. Er moest wat gedaan worden aan het ouderwetse paleis, dat toen al meer dan honderd jaar oud was. In opdracht van Cosimo il Vecchio hebben de eerste interieurveranderingen plaatsgevonden. Dit gebeurde vanaf 1448. Na de verbanning van de Medici heeft het republikeinse parlement de renovatiewerkzaamheden doorgezet, al moesten de Medici-veranderingen weggewerkt worden. Want hoewel onder de eerste Mediciregering aanpassingen zijn gemaakt aan het Palazzo della Signoria, zetelden Cosimo, Piero en Lorenzo in hun privé-paleis aan de Via Larga.

Tijdens het republikeinse interval van 1494 tot 1512 is het stadspaleis als het ware in ere hersteld.⁸⁵ In de *Sala dei Cinquecento* kregen Leonardo da Vinci en Michelangelo

⁸³ Bruni, *Historiae* I, 46. Voor een grondige beschrijving over de plannen en de uiteindelijke bouw van het stadspaleis, verwijs ik naar Rubinstein 1995, p. 5-12.

⁸⁴ Het palazzo heeft verschillende namen gekend en het lijkt alsof deze door elkaar heen worden gebruikt. Echter, wanneer ik het gebouw het Palazzo Vecchio noem, is dit bedoeld in algemene zin of wanneer ik spreek in en over de tegenwoordige tijd. Wanneer ik de benaming Palazzo della Signoria gebruik, heb ik het over de periode totdat Cosimo I de' Medici zijn intrek neemt in Palazzo Pitti en Palazzo della Signoria dus werkelijk ‘het oude paleis’ wordt. Men noemt het paleis ook vaak Palazzo del Popolo, Palazzo dei Priori of Palazzo Ducale om de verschillende regeringsperiodes aan te geven. Deze laatste drie benamingen laat ik echter in deze scriptie achterwege, om onduidelijkheden te voorkomen.

⁸⁵ Blake McHam 1998, p. 161; Sinibaldi 1938, p. 6-7.

Buonarroti – de twee grootste kunstenaars van het moment – de opdracht van gonfaloniere Piero Soderini om op de tegenover elkaar staande wanden twee historische veldslagen te schilderen: ten eerste de Slag om Anghiari, die zich afspeelde in 1440 tegen Milaan. Dit was de opdracht voor Leonardo. Ten tweede de Slag bij Cascina van 1364 tegen Pisa, die Michelangelo moest vervaardigen.⁸⁶ Michelangelo heeft zijn werk nooit afgemaakt, voor dat van Leonardo zijn enkel schetsen bekend. Er zijn onderzoekers die geloven dat de Slag om Anghiari verscholen zit achter schilderijen die Vasari heeft aangebracht na 1540, toen groothertog Cosimo I in het paleis ging wonen.⁸⁷ Ook onder zijn bewind (1537-1574) is het interieur van het stadspaleis grondig aangepakt. De Zaal van 500 wordt verlengd, verhoogd en voorzien van nieuwe strijdscènes aan de wanden, waarop Florence triomfeert. Het plafond wordt gedecoreerd met passages uit het leven van Cosimo. De tweede verdieping wordt verdeeld in vertrekken voor Cosimo en vertrekken voor zijn vrouw Eleonora van Toledo. ‘Huisarchitect’ Giorgio Vasari, die vanaf de intrek van Cosimo en Eleonora de’ Medici in 1540 tot aan zijn dood in 1574 verantwoordelijk is geweest voor bijna alle verbouwingen aan het paleis, richtte de vertrekken van Cosimo in met thema’s over de Romeinse goden.⁸⁸ Zo is er ook een Herculeskamer, gedecoreerd door Vasari en Marco Marchetti da Faenza (1528–1588). De Herculescyclus is op het plafond weergegeven in verschillende houten *tondi* en vierkanten panelen, waaronder de strijd met Antaeus en Cacus (allebei de reuzen dus). In opdracht van Ferdinando I, de tweede zoon van Cosimo en jongere broer en opvolger van Francesco I, wordt er voor de Sala dei Cinquecento nogmaals een Herculescyclus gemaakt. Deze keer van marmer en uitgevoerd door de beeldhouwer Vincenzo de’ Rossi (1525–1587), een leerling van Baccio Bandinelli. In 1592 zijn de beelden in de vergaderzaal geplaatst.⁸⁹ Het zijn in totaal zes beeldengroepen: drie officiële Werken van Hercules, namelijk de strijd met koning Diomedes, het Erymantisch everzwijn en koningin der amazones Hippolyta. De overige drie beelden zijn gevechten met de centaur Nessus en de inmiddels veelvuldig besproken Antaeus en Cacus.

3.2 Piazza della Signoria: eenheid in sculptuur

Verandering van context betekent verandering van interpretatie. In de twee eeuwen dat vanuit het Palazzo Vecchio twee republikeinse regeringen en twee takken van de Medicifamilie Florence hebben bestuurd is niet alleen het interieur aangepast; ook aan het exterieur is gedacht. Het Florentijnse *popolo* en bezoekers uit andere steden komen immers

⁸⁶ Bruni, *Historiae* VIII, 69-72; Rubinstein 1995, p. 4, 74-75.

⁸⁷ Najemy 2006, p. 478.

⁸⁸ Hij is tevens het grote brein achter de Uffizi en de naar hem vernoemde *corridoio vasariano*, de lange gang die van Palazzo Vecchio door het Uffizi naar Palazzo Pitti, het nieuwe paleis van de familie, leidt.

Vasari stierf overigens twee maanden na Cosimo.

⁸⁹ Sinibaldi 1938, p. 9-16. Een overzicht van alle aanwezige kunstwerken en decoraties is te vinden op p. 17-29. Hoofdstuk 1 en 2 van Rubinstein 1995 bieden een gedetailleerde studie naar de bouw van Palazzo della Signoria en de verschillende decoraties tot aan de eerste decennia van de zestiende eeuw.

niet zomaar het bestuursgebouw binnen. Aan de buitenkant moest duidelijk gemaakt worden wat er achter gesloten deuren gaande was. De gevel van het stadspaleis is op verscheidene plekken versierd met de lelie van de commune: de *giglio* van Florence, en met het embleem van het volk: het rode kruis op een witte achtergrond. Het ceremoniële platform dat als een soort terras diende voor het paleis, de *ringhiera*, is in 1323 gebouwd tussen de hoofdingang van het paleis – aan de westzijde – tot aan de noordelijke ingang van het paleis.⁹⁰ Allerlei publieke ceremoniën konden van nu af aan op het verhoogde platform gehouden worden, alsook religieuze rituelen op feestdagen. Processies door de stad begonnen of eindigden ook vaak bij de *ringhiera*. Hierop moesten de ‘*simboli cari a Firenze*’ komen te staan en vanaf de vijftiende eeuw is deze rondgang ook werkelijk dienst gaan doen als kunstplatform. Volgens Sinibaldi zijn die dierbare symbolen voor Florence: Judith en David, zij staan beiden symbool voor de vrijheid; en de *marzocco* en Hercules, van wie men zegt dat hij de stichter van de stad is. De *marzocco* is overigens de eerste sculptuur die op de *ringhiera* is geplaatst. De eerste versie, die helaas niet is overgeleverd, was een leeuw die over een wolf triomfeerde. De wolf stond zeer waarschijnlijk symbool voor Siena. De leeuwensculptuur die later vervaardigd is houdt zijn poot op het stadswapen met daarop de *giglio*. De beelden op de *ringhiera* zijn allen in de eerste plaats neergezet met het oog op “Florentine civic consciousness”, zo stelt Blake McHam. De betekenissen achter alle belangrijke symbolen voor de stad is in de inleiding ruim aan bod gekomen. De plaats van Judith op de *ringhiera* is besproken in hoofdstuk 2.

Van 1376 tot 1382 werd er gewerkt aan een overdekte loggia naast het palazzo. De veranda van drie bogen - toegankelijk door een trap onder de middelste boog - was ook bedoeld voor publieke ceremonies wanneer deze niet konden worden uitgevoerd op de *ringhiera*, bijvoorbeeld bij slecht weer. Hoewel het houten podium na 1800 is weggehaald, staan op deze plek nog wel (kopieën van) de sculpturen die hier in de hoogtijdagen van de renaissance stonden. De kopie van de *David* van Michelangelo bijvoorbeeld is gemaakt in 1873. De *Hercules en Cacus*-groep van Bandinelli, aan de andere kant van de hoofdingang geplaatst in 1534, staat er nog steeds. Het is duidelijk dat in de enorme tijdsomspanning van 200 jaar de *ringhiera* en de Loggia dei Lanzi – de naam waaronder zij onder Cosimo I de’ Medici bekend is geworden – de belangrijkste plek in de stad is geweest om, onder andere door middel van kunstwerken, de politieke agenda te uiten. Of er nu een republikeinse regering of een hertog aan de macht is, de plek blijft hetzelfde en beeldengroepen uit voorafgaande periodes worden intact gehouden. Steeds meer wordt er uitgebreid en zo vormt het piazza het bestuurlijke hart van de stad Florence.

Het plein met vooral de *ringhiera* en de loggia diende, zoals eerder kort aangehaald, als medium voor de politieke propaganda. Vanaf de verbanning van de’ Medici in 1494 heeft de *marzocco* op de *ringhiera* in de republikeinse periode gezelschap gekregen van andere

⁹⁰ Rubinstein 1995, p. 15.

publieke sculpturen. Tijdens het hertogdom van Alessandro de' Medici en vanaf het groothertogdom van Cosimo I de' Medici wordt dit gegeven doorgezet. Tegenwoordig is het Piazza della Signoria vooral een openluchtmuseum voor alle toeristen, hoewel het begon tot en met de zestiende eeuw vanuit een politieke achtergrond. Er zijn nieuwe beelden geplaatst, maar door het plaatsen van oude, al bekende sculpturen op deze nieuwe publieke plaats, gaven de wisselende regeringen deze beelden soms een andere betekenis. Het is zeer bijzonder dat deze sculpturen dus in stand werden gehouden, in plaats van verwoest. Cosimo liet het hertogdom de boeken ingaan alsof het een logisch vervolg was op de republiek. Deze periode moest niet vergeten worden: dit wordt gesymboliseerd door de oude sculpturen te laten staan en deze publieke plekken op te smukken met nieuwe sculpturen en dus nieuwe symboliek. Op die manier wordt Cosimo's deugd uitgestraald. Niet alleen het Palazzo della Signoria krijgt een hertogelijk jasje, ook de publieke ruimte eromheen. Ik zal nu een overzicht geven van de beelden op de piazza.

In 1495 legde de republikeinse regering, in deze eerste jaren nog sterk onder invloed van de monnik Savonarola, beslag op de inventaris van de Medicifamilie uit hun paleis aan de Via Larga. Hieronder bevonden zich – en we kunnen stellen dat dit de belangrijkste kunstwerken zijn geweest – de twee bronzen beelden van Donatello: *David* en *Judith en Holofernes*. Deze beelden werden niet in kelders opgeslagen, maar tentoongesteld in de openbare ruimte en op deze manier als het ware geadopteerd door de republiek. De *David* werd geplaatst in de oostelijke cortile van Palazzo della Signoria, zoals eerder in de vijftiende eeuw zijn marmeren voorganger in het paleis werd opgenomen. Beide sculpturen stonden vanaf nu in dienst van de republiek: David was de jonge held die Goliath had verslagen, zoals het vrije Florence zich had ontdaan van de tirannieke Medicifamilie. Als koning van Israël, met Gods zegen, gold David ook als ultiem voorbeeld voor een goede en eerlijke heerser. Dit was al bij de Medici het geval, maar de republikeinse regering neemt dit gegeven dus over. De *Judith* kreeg een plek op de ringhiera, naast de hoofdingang. Ook zij stond symbool als tirannendoder: zij had haar volk bevrijd van de machtsbeluste Holofernes door hem eigenhandig te doden. Donatello beeldt het moment af dat zij voor de tweede keer toeslaat met haar zwaard, om Holofernes te onthoofden.⁹¹ Oorspronkelijk wilde Cosimo il Vecchio met deze bronzen sculpturen aantonen dat Florence nog steeds een vrije stadsstaat was en dat men ervan op aan kon dat de Medicifamilie voor een goed en deugdelijk leiderschap zou zorgen. Door middel van dit soort symboliek in publieke kunstwerken kon deze illusie in stand gehouden worden, in ieder geval tot hun verbanningsjaar. Het plaatsen van de *Judith* op de ringhiera is volgens Blake McHam niets meer dan een overwinning, een trofee.⁹²

⁹¹ Een dergelijk onthoofdings-thema blijkt populair, want niet alleen David en Judith worden op deze manier als helden herinnert, ook Perseus wordt in de zestiende eeuw door Cellini vereeuwigd met het afgehakte hoofd van Medusa nog in zijn hand. Zie ook Rubinstein 1995, p. 70.

⁹² Blake McHam 1998, p. 162.

Donatello's *Judith* stond een aantal jaren samen met de marzocco op de ringhiera, totdat gonfaloniere Piero Soderini opdracht gaf tot het verplaatsen van Michelangelo's *David* naar de hoofdingang van het palazzo. Deze *gughante* kwam op de plek van de *Judith* te staan; zij verhuisde naar de loggia. Door de plaatsing van Michelangelo's *David* op de ringhiera wordt de republikeinse propaganda vanuit het Palazzo della Signoria versterkt door de volgende visuele uiting: Florence is het nieuwe Jeruzalem. Zoals David en Judith het joodse volk redden van tirannen als Goliath en Holofernes, zo redde de republiek Florence van bedreigingen van binnenuit (de' Medici) en tevens van buitenaf (Milaan, Rome). De piazza is het bestuurlijke plein, met daarop kunstvormen die de republikeinse symboliek van de *libertas* uitstralen, met daarachter het paleis waar de regering daadwerkelijk zetelt. De Davids, maar vooral die van Michelangelo, vormen het startpunt van de talloze publieke sculpturen die in de zestiende eeuw volgen op het Piazza della Signoria en die alle in het teken staan van de eenheid van de republiek Florence. John Paoletti verwoordt het als volgt in *Michelangelo's David: Florentine history en civic identity*: "in addition the statue marks a transformation of the major public space of the city, the Piazza della Signoria, where the David provided the formal vocabulary against which all future sculptural projects at the site would be measured."⁹³ De sculpturen die binnen de publieke ruimte van Piazza della Signoria geplaatst worden moeten wat betreft symboliek niet alleen in lijn staan met Michelangelo's *David*, ook vanuit stilistisch oogpunt wordt vanaf nu beslist wat op de ringhiera of in de loggia mag prijken. Het zijn niet de eerste de beste kunstenaars welke men opdracht geeft tot de sculpturen.

Van 1525 tot 1534 werkt Baccio Bandinelli aan een blok marmer waarvan het onderwerp een pendant moest worden van de *David* van Michelangelo. Eigenlijk behoorde deze opdracht ook aan hem toe, maar Michelangelo heeft deze niet afgemaakt, dus werd de opdracht toegewezen aan Bandinelli. In hoofdstuk 4 komt dit, door middel van een case study, uitgebreider aan bod. Het beeld *Hercules en Cacus* werd ten tijde van de heerschappij van Alessandro de' Medici op het plein geplaatst. Het was de eerste sculptuur die geen religieuze achtergrond had, want Hercules werd gezien als de mythologische stichter van Florence. Zo werd hij immers als sinds de middeleeuwen afgebeeld. Het is de eerste keer dat een afbeelding van Hercules voor een publieke ruimte wordt vervaardigd buiten een religieuze context (denk aan de Porta della Mandorla en de campanile). In plaats van de eerdere tirannendoders David en Judith zagen de Medici Hercules als een passend symbool voor hun heerschappij: zij zagen zichzelf als stichters van de nieuwe stad Florence. De keuze om een gevecht af te beelden met Cacus is kenmerkend: dit is namelijk het gevecht dat Hercules geleverd heeft dat plaatsvond in Rome. Ook daar geldt het als stichtersmythe. Alessandro vond het belangrijk dat de *virtus* van Hercules ook als voorbeeld diende voor zijn

⁹³ Paoletti 2015, p. 17.

familie. Cosimo neemt dit gegeven over. Als tegenreactie op de eerdere verbeeldingen zoals die van David werd Florence nu niet meer gezien als het nieuwe Jeruzalem – een tegenreactie uiteraard op de preken van Savonarola, onder wiens invloed de Medici eerder waren verbannen – maar Florence werd gezien als het nieuwe Rome. Alessandro en Cosimo grepen terug naar de periode dat Rome een republiek was. Hierbij wordt dus herinnert aan Florence als republiek, maar het thema is anders want ze grijpen namelijk terug op het antieke erfgoed door Hercules als thema te kiezen.⁹⁴

Op de ringhiera stonden nu sculpturen van de marzocco (vervaardigd uit zandsteen), David en Hercules (beide uit marmer gebeiteld). De bronzen *Judith* die ondertussen was verplaatst naar de loggia, kreeg halverwege de zestiende eeuw ook een pendant, in de vorm van de Griekse held Perseus, een bronzen beeld vervaardigd door Benvenuto Cellini (1500-1571). In tegenstelling tot David en Hercules was de mannelijke figuur van Perseus een nieuw symbool voor Florence. Echter, Cosimo voelde zich verbonden met deze held, die bekend stond om het doden van de gorgoon Medusa. Cellini beeldt Perseus af met het afgehakke hoofd van Medusa in zijn linkerhand, die hij omhoog houdt. In zijn andere hand houdt hij het zwaard vast, en hij staat op het levenloze lichaam van het overwonnen monster. Als pendant van Judith is het meest opvallende dat de vrouw nu niet meer de overwinnaar is, maar juist overwonnen wordt door de mannelijke figuur van Perseus.⁹⁵

Naast de marzocco wordt in de jaren zestig en zeventig van de zestiende eeuw een enorme fontein opgezet met een beeld van Neptunes, gemaakt door Bartolomeo Ammanati (1511-1592). Cosimo laat verschillende fontein en de stad bouwen en geeft op deze manier, symbolisch wederom, het volk van Florence het belangrijkste element om te overleven, namelijk water.⁹⁶ Een andere grote kunstenaar die vele malen opdrachten krijgt van Cosimo, maar ook van diens opvolger Francesco, is de Vlaamse Giambologna (1529-1608). Op de piazza staan verschillende werken van hem, een daarvan is *De Sabijnse Maagdenroof*, die de plek van Judith inneemt in de loggia en zo de pendant van Perseus wordt. Het beeld refereert aan een episode uit de republikeinse tijd van het oude Rome. Het symboliseert op deze manier Francesco's dynastie waarin hij Florence (de vrouw in de sculptuur) meeneemt naar een sterkere staat. Giambologna maakte ook het grote ruitersstandbeeld aan de andere kant van het plein. Francesco laat dit maken ter ere van zijn vader Cosimo. Ruitersstandbeelden worden in de zestiende eeuw opnieuw populair. Op deze manier wordt Cosimo's 'herculische deugd' nog meer zichtbaar in de stad.⁹⁷ In 1599 wordt nogmaals naar de *virtus* van Hercules verwezen in de sculptuur die Giambologna maakt van *Hercules en Nessus*. Deze dynamische

⁹⁴ Blake McHam 1998, p. 166-168.

⁹⁵ Blake McHam 1998, p. 169-170; Van Veen 1998, p. 50.

⁹⁶ Zie ook de penning met *Salus Publica* erop afgebeeld, appendix II afb. 19.

⁹⁷ Blake McHam 1998, p. 172-177. Voor verdere informatie over Cosimo's cultuurpolitiek, zie Hibbert 2004, p. 179-185.

beeldengroep, waarbij de worsteling tussen Hercules en de centaur zeer expressief in het marmer wordt weergegeven, wordt later in de loggia geplaatst.

3.3 Het duel op het plein

Concluderend moet het Piazza della Signoria naar mijn mening worden opgevat als concreet product, of document, van de wisselende stadsimago's die Florence heeft gekend dankzij de wisselende regeringen. Voornamelijk in de periode van 1400 tot 1600, omdat men toen vrijstaande sculptuur veelvuldig inzette op openbare ruimtes zoals een piazza of een loggia als politieke propaganda. Het gaf Florence een visuele identiteit. In de vijftiende eeuw is begonnen met het afbeelden van religieuze figuren zoals David en Judith. Vooral onder invloed van Savonarola werden hun daden, zoals beschreven in het Oude Testament, gebruikt als *exemplum virtutis* voor de stad Florence, die Savonarola verkondigde als het nieuwe Jeruzalem. Vanaf het hertogdom in de zestiende eeuw kiest men voor seculiere symboliek en zien we onder andere Hercules weer op het (politieke) toneel verschijnen. Samen met de *Perseus* van Cellini, de *Hercules* van Giambologna en diens *Sabijnse Maagdenroof* verschuift de nadruk van de bijbelse helden naar seculiere helden. Dit heeft te maken met het feit dat de groothertogen van Toscane Florence wilden omdopen tot het nieuwe Rome. Dat dit een schril contrast vormt met de strenge religieuze visie van Savonarola – Florence als het nieuwe Jeruzalem – lijkt mij eveneens een duidelijk strategisch standpunt wat de familie de' Medici inneemt vanaf het moment dat zij in 1530 officieel terug aan de macht zijn. Toch is dit contrast niet waarneembaar op het plein: de beelden zijn alle emblemen van triomf, vaak de overwinning van Deugd.⁹⁸ Dikwijls zijn de sculpturen gemaakt ter herinnering aan een gewonnen strijd, of juist als waarschuwing naar een andere stad.

Waar vanaf deze periode naar lijkt te worden gestreefd, is een zekere harmonie door beelden steeds met elkaar te combineren in duo's. Duellerende duo's om precies te zijn, want voor bijna alle sculpturen is gekozen om een tweestrijd af te beelden: Donatello's marzocco laat zijn poot rusten op het stadswapen van Florence, maar bij een eerdere, verloren gegane versie van dit beeld vertrapte de leeuw vrijwel zeker een wolf, symbool van Siena.⁹⁹ Donatello's *Judith* verslaat Holofernes, Michelangelo's *David* verslaat Goliath (hoewel zijn fysieke aanwezigheid ontbreekt), Bandinelli's *Hercules* rekent ieder moment af met Cacus, Cellini's *Perseus* houdt het afgehakte hoofd van Medusa trots omhoog, Giambologna's *Hercules en de centaur* geeft de worsteling tussen deze twee opponenten weer. Voor de *Sabijnse Maagdenroof* maakte laatstgenoemde kunstenaar drie figuren uit het marmer, maar hierbij kan gesteld worden dat de twee mannen met elkaar vechten om de vrouw, die het tafereel slechts ondergaat. Deze duellen laten een duidelijke overwinnaar zien, die symbool

⁹⁸ Blake McHam 1998, p. 178-180.

⁹⁹ Blake McHam 1998, p. 160.

staat voor de republikeinse regering of de Mediciheerser. De held in kwestie rekent af met een monster of een tiran, in een periode dat Florence als stad ook vele strijden heeft geleverd en overwinningen behaald. Dergelijke symboliek zie ik in ieder besproken beeld op de ringhiera en de loggia.¹⁰⁰

Ik veronderstel dat, door de plaatsing van de *David* links naast de hoofdingang van het palazzo, men op die manier ten behoeve van harmonie een pendant aan de rechterkant moest plaatsen, namelijk Bandinelli's *Hercules en Cacus*. De combinatie van David en Hercules is in die tijd welbekend, zoals ik ook nog naar voren zal brengen in het volgende hoofdstuk. Vervolgens wordt dit gegeven voortgezet in de tweede helft van de zestiende eeuw in de loggia. Al tijdens de republiek waren er stemmen, bijvoorbeeld tijdens de vergadering over de herplaatsing van Michelangelo's *David*, dat het een slechte zaak was dat de *Judith* van Donatello zo'n prominente plaats innam: dat een vrouw een man de baas was, was een schande.¹⁰¹ Vanaf 1504 stond dit bronzen beeld onder de linkerboog van de loggia; op deze plek nog steeds vrij prominent aanwezig. Daar kwam verandering in met de plaatsing van Cellini's bronzen *Perseus* als pendant: wederom een heidens verhaal om de bijbelse symboliek van Judith aan te vullen, zoals ook het geval is bij David en Hercules. Ook is hier sprake van een onthoofding en waar die bij Judith nog moet plaatsvinden, is het bij het Perseusbeeld al gebeurd. Op de ringhiera stonden nu David en Hercules als elkaars pendants, en onder de linker- en rechterboog van de loggia Perseus en Judith. Het feit dat Judith als vrouw zijnde zoveel daadkracht toont en dit met zoveel spanning is weergegeven in het brons, heeft Francesco I de' Medici toch doen besluiten het te vervangen door Giambologna's beeldengroep, die met een onderwerp uit de Romeinse ontstaansgeschiedenis natuurlijk ook refereert aan de symboliek van Florence als het nieuwe Rome.

¹⁰⁰ De Neptunusfontein van Ammanati heeft een andere functie binnen deze groep van publieke sculpturen, namelijk het geven van water aan het volk. Het ruitersstandbeeld van Cosimo I is geplaatst ter herinnering aan de eerste groothertog van Toscane, in opdracht van zijn zonen. Zie ook afb. 40-41 in de appendix.

¹⁰¹ Zie het artikel van Levine 1974.

Hoofdstuk 4 ~ Titanenstrijd in marmer

*“Jullie zullen wel niet weten, klein gepeupel, dat ik
de beeltenis ben van de zoon van Jupiter:
Ik ben Hercules, die vanwege mijn grote beproevingen
het verdient om als God te worden vereerd.”¹⁰²*

Als slot van het onderzoek naar de relatie tussen Hercules en David in de politieke propaganda van Florence en de bijbehorende publieke sculptuur van de republikeinse periodes en de Medici-heerschappij, zal ik dieper ingaan op de twee marmeren sculpturen die tegenwoordig nog steeds te zien zijn voor de ingang van Palazzo Vecchio: *David* van Michelangelo en *Hercules en Cacus* van Baccio Bandinelli.¹⁰³ Wat betreft hun esthetische waarde en receptie in de kunstgeschiedenis staan deze twee publieke sculpturen lijnrecht tegenover elkaar. Vanaf het onthullen van *il gigante* van Michelangelo wordt dit beeld als geen ander geprezen. Uiteraard laat Vasari in zijn kunstenaarsbiografie zich lovend uit over de prestatie van *il divino*: ‘en met dit werk worden alle andere standbeelden beslist in de schaduw gesteld, of ze nu antiek of modern zijn, Grieks of Romeins.’¹⁰⁴ Nog steeds wordt het beeld in een adem genoemd met de stad Florence; de missie om David stadssymbool te maken is ruimschoots geslaagd.

De beeldengroep aan de andere kant van de ingang van Palazzo Vecchio is minder positief ontvangen. Bandinelli wilde zo graag Michelangelo’s sculptuur overtreffen dat hij alles uit de kast haalde om *Hercules en Cacus* zo expressief en krachtig mogelijk uit te laten komen. Na de onthulling van het beeld werden meteen al satirische teksten op de sokkel geplakt. Er worden grappen gemaakt over dat niet Cacus de runderen van Hercules heeft gestolen, maar Bandinelli.¹⁰⁵ Tevens gaf onder andere kunstenaar Benvenuto Cellini reactie op het beeldhouwwerk. Met zijn slanke maar sierlijk gespierde bronzen *Perseus* lijkt hij te antwoorden op Bandinelli’s beeld. De spieren op de rug van Hercules worden dikwijls vergeleken met een zak aardappelen, en de grimassen van zowel de Griekse halfgod als zijn opponent Cacus lijken overdreven theatermaskers in tegenstelling tot de realistische ernstige blik van Michelangelo’s *David*. Waarom de opdracht voor deze sculptuur uiteindelijk toch naar Bandinelli is gegaan, en niet ook naar Michelangelo, wordt in dit hoofdstuk besproken. Want hoewel de beelden totaal verschillend zijn wat betreft statuur en stijl – en ze lijken zelfs

¹⁰² Anonieme satiretekst bij onthulling Hercules en Cacus van Baccio Bandinelli, zie appendix tekst 5a en 5b.

¹⁰³ In 1910 is er een marmeren replica van de David op het plein gezet. In 1873 is het origineel namelijk verplaatst naar de Galleria della Accademia, waar het veel veiliger stond en niet meer blootgesteld werd aan slechte weersomstandigheden. De Galleria is speciaal voor de sculptuur gemaakt. De Hercules en Cacus-groep van Bandinelli is wel als origineel te bewonderen op Piazza della Signoria.

¹⁰⁴ Van Veen 1992, p. 209.

¹⁰⁵ Waldman 2004, p. xviii, 912-914.

in twee totaal verschillende perioden te zijn vervaardigd – hebben ze allebei een turbulente ontstaansgeschiedenis en het moment van de opdracht voor de beelden scheelt maar enkele jaren. Omdat Michelangelo en Bandinelli elkaars rivalen waren is het interessant deze twee sculpturen met elkaar te vergelijken. Tevens zijn ze vanaf het begin bedoeld als pendants van elkaar; het onderwerp van mijn onderzoek vindt op deze locatie zijn hoogtepunt. Hercules en David staan hier samen sterk voor de stad Florence. Of dat uiteindelijk in de uitbeelding ook gelukt is, daar lopen de meningen wellicht uiteen. Ik vind dat wanneer Piazza della Signoria, samen met de Loggia dei Lanzi, gezien wordt als centrum van alle publieke sculptuur in de openbare ruimte, David en Hercules voor de toegangspoort tot Palazzo Vecchio het kloppende hart daarvan zijn.

4.1 Het verhaal achter het marmer

De *David* van Michelangelo is zonder twijfel het beroemdste beeld uit onze geschiedenis vanaf de renaissance. Vanaf zijn schepping in het begin van de zestiende eeuw tot en met de eenentwintigste eeuw is het beeld zeer populair en hebben vele (kunst)historici en andere wetenschappers het grondig bestudeerd en erover gepubliceerd.¹⁰⁶ Het beeld heeft een complexe voorgeschiedenis aangezien het oorspronkelijk bedoeld was als onderdeel van het beeldenprogramma bovenop de kathedraal. Aan het begin van de vijftiende eeuw gaf de *opera del Duomo* opdracht voor twaalf monumentale beelden van profeten. Deze moesten op de tribune van de kathedraal komen te staan; aan de buitenkant boven het koor. Het idee hiervoor stamt misschien zelfs uit de tijd dat Giotto aan de campanile werkte, omstreeks 1337. De sculpturen op de tribune zouden een directe reactie zijn op Milaan; daar sierden ook al dergelijke beelden de kathedraal. Wellicht ontstond hierdoor ook de theorie dat de *David* van Michelangelo op deze manier richting Milaan zou kijken (zoals ik eerder aanstipte in hoofdstuk 2).¹⁰⁷ De eerste bekende kunstenaars die aan dit project verbonden zijn, zijn Nanni di Banco en Donatello. Zij vervaardigden in 1408 een *Jesaja* en een *David*, beide in marmer (afb. 29-30), maar die bleken vervolgens te klein om op dergelijke hoogte nog enige functie te hebben. In 1415 zou men opdracht hebben gegeven om, naast de profeten, ook nog een Herculesbeeld te plaatsen. Die zou dan spiegelen met het reliëf op de Porta della Mandorla. Volgens Seymour in *Michelangelo's David: a search for identity* zou de Signoria het model graag in handen gehad willen hebben. Dit bewijst dat tussen 1410 en 1450 al enige

¹⁰⁶ Door mij geraadpleegd: George Bull, Andrew Butterfield, Hugo Chapman, Arnold Coonin, Howard Hibbard, Michael Hirst, Paul Joannides, Saul Levine, John Paoletti en Charles Seymour. Zie bibliografie voor een volledige titellijst.

¹⁰⁷ Een dergelijke decoratieve reactie moet wel gescheiden blijven van een mogelijke politieke reactie op Milaan, in dit geval in de vorm van de ernstige blik van David richting de vijand.

continuïteit ontstaat in de symbolische associatie tussen David en Hercules als onderwerp in de publieke kunst in Florence.¹⁰⁸

Volgens de *Vita* die Vasari schreef over Michelangelo krijgt ene Simone da Fiesole rond 1460 de opdracht om een Davidfiguur uit een aangekocht stuk marmer uit Carrara te houwten. Deze figuur is fictief: een verzinsel van Vasari. Het was in werkelijkheid Agostino di Duccio, een leerling van Donatello, die in 1463 de opdracht kreeg een beeld te maken in dezelfde stijl als de beelden van Nanni di Banco en Donatello.¹⁰⁹ In het contract wordt het onderwerp van de opdracht omschreven als *uno gughante overo Erchole*, een reus of een Hercules. De benaming Hercules moet niet letterlijk worden opgevat, maar meer als ‘een zeer groot en sterk manspersoon’, volgens Seymour. Hij schrijft ook over een terracotta Hercules, die uit meerdere stukken was gemaakt en de eerdere versie uit 1415 moest vervangen. Pas in 1464-65 werd het welbekende blok Carraramarmer besteld, van negen el hoog.¹¹⁰ Dat Agostino in 1466 plotseling de deur werd gewezen, kan aan twee factoren hebben gelegen: ten eerste, naar Vasari’s beschrijving over de fictieve Simone da Fiesole, zou hij het Carraramarmer hebben verprutst. Ten tweede om het feit dat Donatello in dit jaar is gestorven. De redelijk onbekende Agostino di Duccio had de opdracht waarschijnlijk alleen gekregen omdat hij onder toezicht oog van de grootmeester werkte.¹¹¹ Hierna is het blok marmer niet meer aangeraakt totdat men rond 1500 er weer gebruik van wilde maken. De politieke crisis na de verbanning van de Medici in 1494 en de dreiging van de invloedrijke Cesare Borgia vanuit Rome zorgden ervoor dat de Signoria een manier wilde vinden om de traditionele republikeinse deugd uit te stralen in de kunsten. Waarschijnlijk zit het bestuurlijk orgaan van de stad er dan ook achter dat de taak deze keer aan Michelangelo werd gegeven. Hiervoor kwam hij speciaal uit Rome terug. In 1502 benoemde het stadsbestuur Piero Soderini *gonfaloniere a vita*. Het was onder andere zijn idee het beeld uiteindelijk over te laten plaatsen naar de *ringhiera* voor het stadspaleis. Seymour ziet in deze locatieverandering niet alleen een simpele verandering van interpretatie en symboliek, maar ook een wat algemenere balansverschuiving. In deze periode verschuift wat betreft publieke sculptuur het accent van kerkelijke context naar seculiere context. Dit wordt beaamd door Blake McHam en Najemy.¹¹² Dat de bestuurlijke macht en de kerkelijke macht van één stad hierin ook samenwerken, blijkt uit de documenten van de vergadering over het verplaatsen van Michelangelo’s *David*, zoals besproken in hoofdstuk 2 aan de hand van het artikel van Saul Levine ‘The Location of Michelangelo's David: The Meeting of January 25, 1504’.

¹⁰⁸ Seymour 1967, p. 26-30.

¹⁰⁹ Paoletti 2015, p. 29-30.

¹¹⁰ Van Veen 1992, p. 207.

¹¹¹ Paoletti 2015, p. 34-35; Seymour 1967, p. 37. Volgens Paoletti was het blok marmer al beschadigd tijdens de reis van Carrara naar Florence.

¹¹² Blake McHam 1998, p. 150-156; Najemy 2006, p. 315-320; Seymour 1967, p. 38, 56-57.

De plaatsing van Michelangelo's *David* links naast de ingang van het palazzo bracht meteen een probleem met zich mee: aan de andere kant moest nu ook een sculptuur komen. De loggia zou, volgens Seymour, een betere plaats zijn geweest voor het beeld; daar zou naar zijn mening het optimale effect worden bereikt. Maar waarschijnlijk heeft men gekeken naar het Dogenpaleis in Venetië, waar twee sculpturen van respectievelijk Mars en Neptunus aan weerszijden van een grote trappartij stonden.¹¹³ Piero Soderini was van mening dat er een pendant voor de *David* moest komen. Waarschijnlijk waren er omstreeks 1506-08 al plannen, die Michelangelo mocht uitvoeren, voor een Herculesfiguur. Dit kan ook pas later zijn geweest; Vasari noemt het jaar 1529 maar dit lijkt mij een rekenfout van zijn kant, aangezien Baccio Bandinelli dan al een aantal jaar met het blok marmer bezig is.¹¹⁴ Er kan in ieder geval met zekerheid gesteld worden dat beide kunstenaars aan dit project gewerkt hebben. Van Michelangelo zijn twee schetsen overgeleverd van een worsteling tussen Hercules en Antaeus (afb. 13).¹¹⁵ Duidelijk is dat hij hiervoor gekeken heeft naar de (originele) schilderijen van Antonio del Pollaiuolo: de twee worstelende figuren blijven dichtbij elkaar, hoewel duidelijk is dat Hercules de reus Antaeus van de grond tilt en hem samenknijpt bij zijn taille. Omdat Michelangelo in 1505 door paus Julius II naar Rome gehaald werd om aan diens grafmonument te werken, kwam de opdracht voor de pendant voor *David* stil te liggen. Pas in 1525 werden de werkzaamheden weer opgepakt. Onder de tweede Medici-paus, Clemens VII, werden de kunstprojecten onder de beeldend kunstenaars op een andere manier verdeeld: de paus had graag dat Michelangelo aan het San Lorenzo-complex werkte. In die jaren betreft dat de kapellen aan de westzijde van de kerk en de bibliotheek van het bijbehorende klooster van de San Lorenzo. De taak om een Herculesfiguur te beeldhouwen uit het zojuist besproken marmerblok werd vergeven aan Baccio Bandinelli, een twintig jaar jongere kunstenaar en rivaal van Michelangelo. Daar waar Michelangelo zich tijdens het vervaardigen van zijn *David* wilde meten met zijn voorgangers uit de vorige eeuw (vooral Donatello, omdat aanvankelijk het profetenprogramma zou worden doorgezet), wilde Bandinelli de grote kunstenaar uit zijn eigen tijd overtreffen. Vasari spreekt over een enorme jaloezie die Bandinelli had voor Michelangelo.¹¹⁶ Het is dan ook niet verbazingwekkend dat hij er alles aan wilde doen om met zijn sculptuur, hoewel deze een pendant van de *David* moest worden, grotere roem te vergaren.

Het is opvallend dat het onderwerp in deze twintig jaar is veranderd van de worsteling tussen Hercules en Antaeus, naar de worsteling van de held met een andere reus: Cacus. In de literatuur die ik geraadpleegd heb, wordt hier niet expliciet een verklaring voor gegeven. Het lijkt zelfs in het midden gelaten te worden. Deze omslag moet in ieder geval ofwel tijdens

¹¹³ Seymour 1967, p. 64-65.

¹¹⁴ Bull 2008, p. 24; Hirst 2000, p. 491; Seymour 1967, p. 59, 64; Van Veen 1992, p. 236.

¹¹⁵ Chapman 2005, p. 198-199; Hirst 2000.

¹¹⁶ Chapman 2005, p. 165; Seymour 1967, p. 46; Van Veen 1992, p. 236.

het pontificaat van Clemens VII hebben plaatsgevonden, ofwel in de beginjaren van het hertogdom van Alessandro de' Medici vanaf 1530. In deze periode werd Florence steeds meer gerelateerd aan de republikeinse tijd van Rome, dus de periode voor het keizerrijk. Wellicht is daarom de omslag gemaakt naar het verhaal van Hercules en Cacus. Deze reus teisterde het gebied nabij Rome. Toen Hercules zijn runderen op Romeinse grond liet grazen en Cacus een aantal van zijn kudde stal, leidde dit tot een gevecht tussen de twee, waarbij Hercules uiteraard won. Door deze mythologie is Hercules in Rome altijd een belangrijke en geëerde figuur geweest.¹¹⁷ Sinds de banden tussen Rome en Florence weer verbeterd waren, niet op de laatste plaats dankzij het pontificaat van Leo X en Clemens VII, is de keuze voor een wat meer Romeins onderwerp niet vreemd. De worsteling met Antaeus, die zeer typerend is geweest voor de Florentijnse Herculeskunst in de vijftiende eeuw, door de invloed van Pollaiuolo's werken, maakt plaats voor een nieuwe Herculestypologie. Tijdens de drie jaren dat de republiek kortstondig werd uitgeroepen, van 1527 tot 1530, kreeg Michelangelo voor even 'zijn' Hercules in handen. Voor de tweede keer zou hij gaan werken aan een blok marmer waar een andere beeldhouwer al aan begonnen was. Maar met de terugkeer van de Medici en nadat Alessandro I werd gekozen tot hertog van de stad, ging de opdracht toch weer terug naar Bandinelli.¹¹⁸ In 1534 werd zijn *Hercules en Cacus* onthuld op het Piazza della Signoria; een beeld dat op papier een gelijke moest worden van de *David*, waarmee Bandinelli de *David* mee wilde overtreffen, maar juist het tegenovergestelde bewerkstelligde.

4.2 Omgaan met (antieke) voorgangers

Toen Michelangelo werd teruggeroepen naar Florence in 1501 werd hij weer omringd door de kunst van zijn grote voorgangers. Al tijdens zijn jonge jaren in het huis van Lorenzo il Magnifico maakte hij kennis met de Davidsculptuur van Donatello en de beschilderde kleden van Pollaiuolo met drie Werken van Hercules. Omdat de bronzen beelden van Donatello en Verrocchio bewaard zijn gebleven binnen de muren van het Palazzo della Signoria, hoewel zij in opdracht van de Medicifamilie zijn gemaakt, kon Michelangelo deze Davidfiguren nogmaals bestuderen na zijn terugkeer uit Rome. Michelangelo was welbekend met de iconografie en de interpretatie van de beelden van zijn voorgangers. Het moet voor hem duidelijk zijn geweest dat, wanneer hij de opdracht kreeg het beruchte marmerblok te voltooiën, hij in de voetstappen zou treden van Donatello, en niet alleen wat betreft het onderwerp van de sculptuur. Het profetenprogramma van de Duomo zou in samenwerking met hem doorgezet worden, totdat werd besloten dat de *David* een andere bestemming en een andere, politieke connotatie zou krijgen. Het is niet verwonderlijk dat hij verschillende aspecten van de poses, de stand van het hoofd en de indringende blik overneemt. De slanke

¹¹⁷ Moormann&Uitterhoeve 2007, s.v. Herakles.

¹¹⁸ Chapman 2005, p. 165. Zie ook Koonin 2014, p. 128-132 aangaande het over en weer gaan van de opdracht tot de Herculessculptuur.

lichamen van zowel Donatello's als Verrocchio's Davidbeelden alsook de naaktheid van Donatello's bronzen *David* moeten hem ongetwijfeld hebben beïnvloed. Voor het mannelijk naakt haalt Michelangelo zijn inspiratie tevens uit beelden van de klassieke oudheid, die hij heeft kunnen bestuderen tijdens zijn tijd in Rome.¹¹⁹ In de jaren tachtig van de vijftiende eeuw had Domenico Ghirlandaio voor de Sassetti kapel in de Santa Trinità te Florence een heroïsche en gespierde David geschilderd. Ik denk dat dit fresco voor Michelangelo ook een hele directe invloed moet zijn geweest, aangezien hij in zijn jongere jaren in de leer was bij Ghirlandaio en zeer waarschijnlijk de schetsen voor deze gespierde David moet hebben gezien.¹²⁰ Dergelijke schetsen kunnen veel vertellen over ideeën die kunstenaars hadden voordat ze een bronzen of marmeren beeld vervaardigen. Levine onderzoekt voor zijn artikel uit 1984 andere inspiratiebronnen voor de *David* van Michelangelo, door middel van die schetsen. Beïnvloed door de schildering van Andrea del Castagno tekende Michelangelo eveneens een vechtende David; een veel actievere pose met opgeheven arm.¹²¹ Hiervoor had hij dan wel een extra stuk marmer moeten bevestigen, en dat ging uiteindelijk niet door: de *David* is uit één blok steen gehouwen. Uiteindelijk fungeert het fresco van Ghirlandaio dus als tussenfase dat de ranke beelden van Donatello en Verrocchio – besproken in hoofdstuk 1 – verbindt met de gespierde *David* van Michelangelo. Echter, door het weglaten van attributen zoals het zwaard en het hoofd van Goliath, breekt Michelangelo met de traditie die in de vijftiende eeuw was gevestigd in Florence. Dit komt niet alleen voort uit stilistisch oogpunt en vernieuwingen op dat gebied, maar vooral door het politieke klimaat rond 1500 en de locatieverandering van Michelangelo's *David*; dit heb ik uiteen gezet in het voorgaande hoofdstuk. Juist door het weglaten van bijvoorbeeld het lijdend voorwerp, in dit geval Goliath, wordt de boodschap achter het beeld duidelijker. Voorwerpen als een zwaard of een slinger¹²² zijn niet meer nodig om zijn *virtus* te verduidelijken: David is daar volledig de belichaming voor geworden.

Door het verwijderen van dergelijke attributen destabiliseert Michelangelo als het ware het narratieve element van de sculptuur. De klassieke *contrapposto*, en het feit dat de sculptuur een volledig naakte man weergeeft, wijzen voor John Paoletti naar de antieke beelden van Griekse en Romeinse goden en helden, die weer gekopieerd zijn in de laat middeleeuwse periode. De Hercules-Fortitudo figuur van Nicola Pisano op het

¹¹⁹ Paoletti noemt een bronzen Herculesbeeld die vanaf 1470 op de Capitijnse heuvel geplaatst is. Een zeer gespierde Hercules in contraposthouding houdt in zijn ene hand zijn knots vast, in de andere de appels van de Hesperiden. Vergelijkend met de bronzen Davidbeelden uit de vijftiende eeuw in Florence zijn de attributen gemakkelijk te verwisselen voor een zwaard en stenen (voor de slinger). Paoletti 2015, p. 102-103.

¹²⁰ Bull 2008, p. 9.

¹²¹ Levine 1984, p. 101-106.

¹²² In het geval van Michelangelo's *David* valt niet met zekerheid te zeggen of het lange voorwerp dat achter zijn rug doorloopt, inderdaad de slinger van David is. Ik denk dat het ook een banderol zou kunnen zijn, zoals bij de *Jesaja* van Nanni di Banco. Als dat waar is, is het misschien Michelangelo's bedoeling geweest hiermee te verwijzen naar het profetenprogramma voor de tribuna voor de Duomo in de beginjaren van de vijftiende eeuw.

spreekgestoelte in het baptisterium van Pisa is hier een voorbeeld van. Ook de Hercules op de Porta della Mandorla is een expliciete verwijzing naar de klassieken. “Clearly the Republic wished that the masculine potency of the state be writ large in front of the town hall and across the space leading to it.”¹²³ Paoletti beweert hier dat de republiek wederom een boegbeeld voor de staat wilde hebben dat de kracht, overmacht op de vijand en vrijheid van de republiek moest belichamen. Zij zagen dit in het blok marmer waar Michelangelo mee bezig was, een blok dat wat betreft afmetingen dubbel zo groot was als de vijftiende-eeuwse Davidfiguren. De masculiniteit en de naaktheid waarmee Michelangelo zijn figuur uitbeeldt – uiteraard ook om te tonen hoe goed hij was in het vormgeven van een perfecte anatomie – stond niet alleen in lijn met de David- en Herculessculpturen uit de vijftiende eeuw. Het is ook de perfecte weergave van het symbool waar de republikeinse regering naar op zoek was om voor hun stadspaleis te plaatsen.

Paoletti probeert in het tweede hoofdstuk van zijn boek *Michelangelo's David: Florentine History and Civic Identity* zijn lezer ertoe te brengen de naam David even weg te denken. Volgens hem laat Michelangelo namelijk met opzet enige ambiguïteit op het beeld los. De sculptuur staat zeker in lijn met de voorgaande Davidsculpturen, maar de naaktheid zoals we die kennen van antieke beelden moet volgens Paoletti meer nadruk krijgen. Ik heb reeds aangetoond dat ook de vijftiende-eeuwse losstaande Davidfiguren op eerdere Herculesvoorstellingen zijn gebaseerd wat betreft pose. Ook zou Michelangelo in het eerste decennium van de zestiende eeuw zijn eerder gemaakte Herculesbeeld, al dan niet ter ere van Lorenzo il Magnifico, nog in bezit hebben.¹²⁴ Paoletti doet een interessante observatie: de leegte tussen de benen van Michelangelo's *David* wijst erop dat het beeld oorspronkelijk misschien bedoeld is als een Herculesfiguur, die erom bekend stond wijdbreus te worden uitgebeeld. Tevens zou een van Michelangelo's eerste handelingen aan het marmer het weghalen van een soort knobbel, een *nodum*, zijn. Deze knobbel heeft Agostino di Duccio waarschijnlijk op het beeld aangebracht, om te bepalen waar de mantel van de profeet zou samenkomen. Echter, de knobbel zou ook opgevat kunnen worden als de knoop waar de poten van Hercules' leeuwenmantel aan elkaar geknoopt zijn. De boomstronk en de gespierde rechterarm van David kunnen gezien worden als de knots van Hercules. Hoewel ik het voorwerp in Davids rechterhand niet zou identificeren als een of meerdere stenen, kan dit wel gerelateerd worden met de appels van de Hesperiden, zoals bij antieke voorgangers en bij de bronzen *Hercules Pomarius* gemaakt door Bertoldo di Giovanni.¹²⁵ Het afhakken van de zogenaamde *nodum* is in ieder geval een manier van Michelangelo om af te rekenen met voorgaande typologieën en interpretaties, om geheel *from scratch* te beginnen aan zijn meesterwerk. Wellicht wilde hij vooral laten zien hoe goed hij was in het uitbeelden van het

¹²³ Paoletti 2015, p. 183.

¹²⁴ Paoletti 2015, p. 76-92.

¹²⁵ Paoletti 2015, p. 95-97.

menselijk lichaam, zoals hij ook deed bij de *Doni Tondo*, een van zijn weinige schilderijen. De *David* kan voor de kunstgeschiedenis als symbolische markering worden opgevat: het is het hoogtepunt van de vijftiende-eeuwse sculptuur en zet de toon voor de zestiende-eeuwse sculptuur. De beeldhouwkunst wordt vanaf dit moment niet meer gezien als slechts een ambacht, maar als een hoger beroep en volwaardige kunst.

Dat hiermee de toon wordt gezet voor de latere publieke sculptuur op het Piazza della Signoria en in de Loggia dei Lanzi, moge duidelijk zijn. Wel vervaagt de betekenis van de *David* naarmate hij het toneel met steeds meer beelden moet delen. Met het voltooiën van *Hercules en Cacus* bewijst Baccio Bandinelli dat hij de kunst van het afbeelden van een mannelijk naakt beheerst, maar zijn drijfveer om Michelangelo te overtreffen doet het beeld geen goed. Bandinelli gebruikt dezelfde pose: een lichte contraposthouding en het hoofd van Hercules naar links gewend. Beide armen hangen naar beneden, want aan de voeten van Hercules heeft hij een knielende Cacus afgebeeld. Op de vier hoeken van de sokkel zijn dierenkoppen gebeeldhouwd, hun bekken geopend, hun tanden ontbloot. Het is mij niet duidelijk waarom hij deze heeft toegevoegd. Misschien verwijzen ze naar andere Werken van Hercules, zoals het Erymantisch everzwijn en de Nemeïsche leeuw. Het was blijkbaar voor zijn tijdgenoten evenmin helder wat Bandinelli gedacht moest hebben bij het maken van deze sculptuur: de satiren omtrent het beeld spreken boekdelen. Natuurlijk waren er in die tijd genoeg mensen in de stad die anti-Medici gezind waren, en omdat David voor hen stond als het symbool van de republiek, was deze Hercules en wel heel goede representatie voor de arrogante Alessandro de' Medici. Louis Waldman heeft verschillende satiren naar aanleiding van Bandinelli's *Hercules en Cacus* verzameld en onderzocht. Met teksten als "ik ben Hercules en wegens mijn zware taken moet ik geëerd worden als een god" en "helpt me een beetje, beste mensen, waar zijn mijn runderen?" reageert het publiek met spot op de uitvoering van Bandinelli's werk.¹²⁶ Tegenover de gracieuze David is deze Hercules plomp en zwaar. De voeten van de reus Cacus lijken niet volledig gehakt uit het marmer. De scherts 'hoe wil je dat ik loop zonder voeten?' is niet vergezocht. Het lijkt erop dat het in dit geval niet gelukt is Hercules te presenteren als beschermer van de stad, maar enkel als belichaming voor de Medicifamilie. Pas tijdens het bewind van Cosimo I lijkt de rust weder te keren, omdat hij een balans weet te vinden tussen republikeinse symbolen en die van zijn hertogdom. "It is an astonishing vision of how imagery could be used to support the state, to encapsulate its history, its successes, and its ideals for all the citizens of Florence, and to figure human potential in its most vital form."¹²⁷ De turbulente politieke geschiedenis van Florence is in één oogopslag te bekijken in deze openbare ruimte. De beelden van Michelangelo, Bandinelli, Cellini en Giambologna zijn vanuit verschillende overtuigingen en

¹²⁶ Waldman 2004, p. 912-914; Waldman 1994, p. 419-423.

¹²⁷ Paoletti 2015, p. 197-198.

in opdracht van verschillende heersers gemaakt, maar zij behouden het gemeenschappelijke doel van de verheerlijking van (de burgers van) Florence.

4.3 Wachter van het paleis en bewaker van de stad: de *Hercules-David*

Dat beide sculpturen zo'n complexe voorgeschiedenis hebben wat betreft opdrachtgevers, onderwerp en uitvoerend kunstenaar, laat ze naar mijn mening dicht bij elkaar komen. Op het eerste gezicht lijken ze totaal niet bij elkaar te passen, maar ze zijn vanuit dezelfde visie – de visie van een deugdzaam, welvarend en vrij Florence – tot stand gekomen. Er is zelfs met dezelfde handen aan gewerkt, die van Michelangelo Buonarroti. Gezien de eerder aangehaalde passage over het blok marmer, *uno gughante overo Erchole*, is de bewering van Paoletti niet vreemd. Hij zet echter een stap verder dan Seymour in de vertaling en interpretatie van deze strofe. Hij vertaalt het oude Italiaanse woord *overo* met oftewel in plaats van of. Hercules is namelijk een zeer grote man, dus iets of iemand Hercules noemen staat gelijk iets of iemand een gigant noemen. Als we de strofe zouden interpreteren als 'een gigant oftewel – om precies te zijn – Hercules', dan zou dat betekenen dat het blok marmer dat de *opera* aan Michelangelo heeft toegewezen bij voorkeur een Herculesfiguur zou moeten worden. Dat het beeld in het later stadium van zijn vervaardiging bekend is komen te staan als een David, is te danken aan een klein vers van Michelangelo, geschreven bij een van zijn vele overgeleverde schetsen. Deze versregels luiden: *Davicte cholla fromba e io chollarcho, Michelagnuolo*, 'David met de slinger en ik, Michelangelo, met de boog'. De boog is in deze context de handboor, een van de instrumenten van beeldhouwers en het teken van hun gilde. Ook de al eerder besproken tekstpassage van Vasari spreekt duidelijk over een David, al tijdens de totstandkoming van de sculptuur. Deze feiten bij elkaar en de manier waarop het beeld is uitgebeeld – naakt, gespierd, geen attributen, een reus – bewijzen naar mijn mening dat Michelangelo met opzet een figuur heeft gemaakt die te interpreteren is een David én een Hercules.¹²⁸ Beide helden zijn samengesmolten in één sculptuur en worden, zonder extra verklarende attributen, enkel door middel van een perfecte mannelijke fysieke verschijning uitgebeeld: de *Hercules-David*.

¹²⁸ Dat de sculptuur een ware reus is komt niet alleen door de afmetingen ervan – bijna vijf meter hoog – maar ook doordat de reus in het verhaal, Goliath, afwezig is. *Uno gughante* wordt dus alleen maar versterkt.

Conclusie

“En zouden wij dan betwijfelen, beste gasten, dat op deze manier de voortreffelijkheid doorgezet moet worden of dat zij met deze theorie uitgezocht moet worden? Het is inderdaad zo, dat de zeer onoverwinnelijke leider Hercules door de gehele mensheid is nagevolgd.”¹²⁹

Na het verrichte onderzoek naar de relatie van de stad Florence met Hercules en David in de vijftiende en zestiende eeuw en in hoeverre deze figuren in de publieke sculptuur nader tot elkaar komen, zal ik tot slot mijn bevindingen samenvatten en mijn belangrijkste punten nogmaals aanstippen. Aan het begin van mijn literatuuronderzoek had ik als doel de belangrijkste Hercules- en Davidsculpturen in kaart te brengen en aan de hand van de politieke context tussen grofweg 1400 en 1600, wilde ik deze twee helden met elkaar verbinden. Niet alleen wat betreft symboliek voor een sterke stadsstaat, maar ook aangaande de manier waarop zij uitgebeeld werden. Door de geschiedenis en de ontwikkeling van de Davidafbeeldingen te vergelijken met die van afbeeldingen van Hercules, ben ik tot de constatering gekomen dat kunstenaars uit de vroegmoderne periode in Florence verschillende aspecten van de Griekse halfgod overnemen voor het type David als herder, en vice versa. Dit gegeven is mogelijk omdat beiden strijders zijn voor rechtvaardigheid en bekend staan als beschermers van stad en volk.

De vroegste schriftelijke vergelijking van Hercules en David is te vinden in een passage uit *De Monarchia* van Dante. Vanuit christelijk oogpunt wordt de overwinning van de herdersjongen David op de reus Goliath vergeleken met de overwinning van Hercules op de reus Antaeus, een heidense mythe. Het relateren van dit soort antieke prototypes aan passages uit de Bijbel, ontwikkelt zich bij de humanistische geleerden na Dante. Er ontstaat voor beide figuren een grote populariteit: aan de ene kant is daar Hercules, symbool voor fysieke kracht maar ook bekend om zijn rechtvaardig handelen omwille van de grote massa. Aan de andere kant zorgt de paradox van de jonge David als overwinnaar van Goliath voor populariteit, vooral omdat Florence in de veertiende en aan het begin van de vijftiende eeuw te kampen heeft met aanvallen van buitenaf, zoals de Visconti-oorlogen tegen Milaan. Dat het turbulente politieke klimaat van de stad zijn weerslag geeft in de beeldende kunst, heb ik uiteengezet in hoofdstuk 2. Na een gewonnen veldslag kiest Florence ervoor – in de vorm van de religieuze *opera di Duomo* en de seculiere *signoria* – om de triomferende David te gebruiken in de stadspropaganda. De belangrijkste voorbeelden hiervan zijn de marmeren Davids van Donatello en Michelangelo (afb. 29 en 38); oorspronkelijk bedoeld voor een

¹²⁹ Landino, *De vera nobilitate* 77r. Zie appendix tekst 8. Eigen vertaling.

sculpturenproject op de kathedraal, uiteindelijk verplaatst binnen de muren en voor de deur van het Palazzo della Signoria, de officiële zetel van de republikeinse regering. Ten tijde van de *de facto* heerschappij van familie de' Medici – onder Cosimo il Vecchio, Piero il Gottoso en Lorenzo il Magnifico – wordt de herder David tevens ingezet als *exemplus virtutis* en tirannendoder. Waarschijnlijk koos de familie met opzet dezelfde symboliek als de Florentijnse republiek, om aan te tonen dat zij eenzelfde standpunt betoogden en zich spiegelde aan David als rechtvaardig leider van de stad. Dat in het bijzonder Lorenzo de' Medici ook een grote fascinatie had voor de krachtpatser Hercules, blijkt uit de talrijke voorbeelden van Herculesvoorstellingen in zijn collectie, bijvoorbeeld de bronzen beelden, doeken en panelen gemaakt door Antonio del Pollaiuolo (afb. 5-9). In hoofdstuk 1 komen alle relevante sculpturen aan bod.

Het feit dat in 1508 door *gonfaloniere* Piero Soderini opdracht wordt gegeven tot een pendant voor de *David*, die ook zou moeten worden uitgevoerd door Michelangelo, geeft aan dat in deze tijd de nieuwe republiek de Herculessymboliek weer omarmt. Vooral populair bij de Medici, was Hercules in de vijftiende eeuw niet meer gebruikt voor publieke doeleinden, zoals in de veertiende eeuw nog wel gebruikelijk was in religieuze context (afb. 2 en 3). Mede dankzij Michelangelo's *David* zag men weer het sterke verband tussen de twee helden. Ook de nieuwe locatie van het beeld, voor de ingang van het palazzo op het Piazza della Signoria, impliceerde dat er een pendant moest komen: aan iedere zijde van de hoofdingang een wachter. Door wederom een machtswisseling in de stad is de opdracht uiteindelijk uitgevoerd door Baccio Bandinelli. Zijn *Hercules en Cacus* is, naar alle waarschijnlijkheid, alles behalve wat Piero Soderini aanvankelijk in gedachten had. Dat de tegenstander van Hercules is veranderd van Antaeus naar Cacus, is af te leiden uit een schets van Michelangelo uit 1524-25, waarschijnlijk toen hij nog dacht kans te maken op het project. Op de schets is de typerende worsteling te zien, zoals die bekend was door Pollaiuolo. Een later kleimodel, in de collectie van Casa Buonarroti in Florence, toont de overwinning op Cacus. Het lijkt mij dat deze overgang is beïnvloed door de connecties met Rome, waar op dat moment Giulio de' Medici de hoogste positie van de kerk had vergaard, onder de naam paus Clemens VII. Hij prefereerde waarschijnlijk een Romeinse referentie in de publieke sculptuur in Florence. Hiermee is deze beeldengroep ook een uitstekend voorbeeld van hoe de politiek invloed had op de manier waarop de stadssymbolen werden uitgebeeld.

Met het kiezen van de herdersjongen David als stadssymbool, doder van de tiran Goliath, alsook de populariteit van Hercules als reuzendoder (Antaeus dan wel Cacus), kiest de regering van Florence naar mijn mening met opzet voor het uitbeelden van een duel. De beste boodschap voor een vijandelijke staat is immers een beeldtaal waarbij de protagonist de antagonist een kopje kleiner maakt. Dit wordt in de zestiende eeuw doorgezet in de publieke sculpturen van de openbare ringhiera en Loggia dei Lanzi: steeds wordt gekozen voor een

tweestrijd tussen twee opponenten. Het moment dat wordt afgebeeld is ofwel het moment dat de laatste klap wordt gegeven – Hercules bij Cacus in Bandinelli's beeld – ofwel de triomf na het gevecht, zoals Cellini zijn *Perseus* het hoofd van Medusa laat vasthouden. Deze machtsuitingen gelden als trotste overwinningen voor de burgers van Florence en als strenge waarschuwingen voor eventuele vijanden van de stad.

Binnen Lorenzo's verzameling is reeds een verband te zien tussen David en Hercules aangaande houding en postuur. De staande bronzen *Hercules* van Pollaiuolo (afb. 8) toont vele overeenkomsten met Donatello's bronzen *David* (afb. 31): de contraposthouding is gespiegeld, het zwaard is vervangen door een knots en in plaats van het hoofd van Goliath, staat Hercules met zijn rechtervoet op het hoofd van een leeuw. Op zijn beurt is deze bronzen *David* weer terug te verwijzen naar een vroeg reliëf van Hercules op de Porta della Mandorla van de kathedraal in Florence. Allereerst neemt David dus de klassieke *contrapposto* van Hercules over, Hercules neemt later de kenmerkende houding en de wijze van het omgaan met attributen over van David.

De beeldhouwer Bertoldo di Giovanni wijkt enigszins van deze traditie af door zijn Herculessculptuur te voorzien van een opgeheven hand (afb. 10), met daarin de appels van de Hesperiden, een van de Twaalf Werken van Hercules. Naar mijn mening is dit kleine beeldje een directe link tussen de Davidbeelden uit de vijftiende eeuw en het vroege zestiende-eeuwse Davidbeeld van Michelangelo (afb. 38). Deze David houdt zijn linkerarm gebogen naar zijn schouder toe, en is veel gespierder dan zijn voorgangers. De kleine herdersjongen David heeft een ware transformatie ondergaan; fysiek is hij gaan lijken op Hercules. Dit wordt alleen maar versterkt doordat Michelangelo kiest voor het weglaten van duidelijke attributen: aspecten die in de voorgaande eeuw nog een identificerende functie hadden. Bij zijn sculptuur zou puur de fysieke verschijning genoeg moeten zijn om te verklaren wie het voorstelt. Door het ontbreken van duidelijke herkenningpunten – ik ben van mening dat het langgerekte object op de rug van Michelangelo's reus evengoed een banderol zou kunnen zijn als een slinger, aangezien aan de uiteindes niet duidelijk wordt wat deze figuur in zijn handen heeft; ik durf zelfs te beweren dat de ovale vorm in de rechterhand het handvat van een handboor is, verwijzend naar het instrument dat Michelangelo heeft gebruikt en noemt in zijn eerder besproken versregel –, door het versmelten van het jonge gelaat van David en het gespierde lichaam van Hercules, en door twee verschillende contemporaine bronnen die spreken over een *Erchole* enerzijds en een *Davicle* anderzijds, ben ik met andere ogen naar Michelangelo's meesterwerk gaan kijken en kom ik tot de conclusie dat deze sculptuur de ideale vermenging is van Hercules en David. Het is dus terecht dat dit beeld in een adem wordt genoemd met de stad Florence, maar ik vind dat men er wel beide helden in moet zien.

Hercules en David wisselen elkaar af wat betreft zichtbare aanwezigheid in de publieke kunst: het stadszegel uit 1281 blijft het vroegste voorbeeld van het belang van de Herculesiconografie voor politieke doeleinden. Pas later ontwikkelt men het type van de jonge David als overwinnaar. In de sculpturen is een duidelijke continuïteit te zien en hierdoor leeft Hercules voort in David als traditionele patroon van de Florentijnse republiek. David wordt de compagnon van Hercules, maar vanaf Michelangelo worden die rollen omgedraaid: Bandinelli's *Hercules* wordt immers compagnon van Michelangelo's *David*. En zo leeft David weer voort in Hercules. Zij zijn in de vijftiende en zestiende eeuw in Florence voortdurend elkaars reïncarnatie, met betrekking tot de politieke propaganda die ze uitstralen als ook in de manier waarop ze door verschillende kunstenaars worden weergegeven. *Uno gughante overo Erchole*, het zou bijna irrelevant worden welk van de twee helden gekozen wordt als uitbeelding van de stad. Na grondige studie naar David en Hercules in Florence wordt duidelijk dat de twee niet zonder elkaar kunnen. Om mijn hoofdvraag derhalve te beantwoorden: David en Hercules zijn onlosmakelijk met elkaar verweven in de Florentijnse geschiedenis. Ze werden allebei gebruikt als politiek propagandamiddel voor de republiek, en later voor het hertogdom onder de familie de' Medici. Ze groeiden nader tot elkaar en vormden uiteindelijk één stadssymbool: Michelangelo's *Hercules-David* – de benaming waar ik na mijn onderzoek voor pleit – is daarvan de belichaming.

Bibliografie

- Avery, C. & Radcliffe, A., *Giambologna, 1529-1608: Sculptor to the Medici*, Londen 1978.
- Baron, H., *The crisis of the early Italian Renaissance: civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, Princeton 1955.
- Blake McHam, S. e.a., *Looking at Italian Renaissance sculpture*, Cambridge 1998.
- Blake McHam, S., 'Donatello's bronze "David" and "Judith" as metaphors of Medici rule in Florence', *The Art Bulletin* 83 (2001), 1, p. 32-47.
- Bober, P.P. & Rubinstein, R.O., *Renaissance artists and antique sculpture: A handbook of sources*, Londen 2010.
- Brook, A., 'A graphic source for Giambologna's 'Fata Morgana'', *Italia e i Paesi Bassi: Giambologna tra Firenze e l'Europa* 6 (2000), p. 47-64.
- Bull, G., *Michelangelo: Life, letters, and poetry*, Oxford 2008.
- Butterfield, A., 'New evidence for the iconography of David in Quattrocento Florence', *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 6 (1995), p. 115-133.
- Cassell, A.K., *The Monarchia controversy: An historical study with accompanying translations of Dante Alighieri's Monarchia, Guido Vernani's Refutation of the "Monarchia" composed by Dante, and Pope John XXII's bull Si fratrum*, Washington D.C. 2004.
- Cesati, F., *The Medici: Story of a European dynasty*, Florence 1999.
- Chapman, H., *Michelangelo: de hand van een genie*, Haarlem 2005.
- Coonin, A.V., *From marble to flesh*, Florence 2014.
- Davidson Reid, J. & Rohmann, C., *Oxford classical mythology in the arts, 1300-1990*, New York 1993.
- Donato, M.M., 'Hercules and David in the early decoration of the Palazzo Vecchio: Manuscript evidence', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 54 (1991), p. 83-98.
- Ettlinger, L.D., 'Hercules Florentinus', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 16 (1972), p. 119-142.
- Goosen, L., *Van Abraham tot Zacheüs: Thema's uit het Oude en het Nieuwe Testament in religie, beeldende kunst, literatuur, muziek en theater*, Amsterdam 2009.
- Hankins, J., *Leonardo Bruni: History of the Florentine people*, Cambridge 2001.
- Hibbard, H., *Michelangelo*, New York 1985.
- Hibbert, C., *Florence: A biography of a city*, Londen 2004.

- Hirst, M., 'Michelangelo in Florence: 'David' in 1503 and 'Hercules' in 1506', *The Burlington Magazine* 142 (2000), 1169, p. 487-492.
- Joannides, P., 'Michelangelo's lost Hercules', *The Burlington Magazine* 119 (1977), 893, p. 550, 552-555.
- Joannides, P., 'Two drawings related to Michelangelo's 'Hercules and Antaeus'', *Master Drawings* 41 (2003), 2, p. 105-118.
- Jorde, T., *Cristoforo Landino's De vera nobilitate: Ein Beitrag zur Nobilitas-Debatte im Quattrocento*, Stuttgart 1995.
- Johnson, G.A., *Renaissance art: a very short introduction*, Oxford 2005.
- Karl, D., *Il David del Verrocchio*, Florence 1987.
- Lentzen, M., *Cristoforo Landino; De vera nobilitate*, Genève 1970.
- Levine, S., 'The location of Michelangelo's David: The meeting of January 25, 1504', *The Art Bulletin* 65 (1974), 1, p. 31-49.
- Montagu, J., *Bronzes*, Londen 1963.
- Moormann, E.M. & Uitterhoeve, W., *Van Alexander tot Zeus: Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007.
- Najemy, J., *A history of Florence 1200-1550*, Malden MA 2006.
- Paoletti, J.T., *Michelangelo's David: Florentine history and civic identity*, Cambridge 2015.
- Pope-Hennessy, J., *Italian high Renaissance and Baroque sculpture: I Text. II Plates. III Catalogue*, Londen 1963.
- Procacci, U., *La Casa Buonarroti a Firenze*, Milaan 1967.
- Radke, G.M., *Verrocchio's David restored: a Renaissance bronze from the National Museum of the Bargello, Florence*, Florence 2005.
- Randolph, A.W.B., *Engaging Symbols: gender, politics, and public art in fifteenth-century Florence*, New Haven 2002.
- *Rapporto della Commissione Governativa-municipale incaricata di studiare e proporre i provvedimenti necessari per la conservazione del David di Michelangelo*, Florence 1873.
- Rubinstein, N., *The Palazzo Vecchio, 1298-1532: government, architecture, and imagery in the civic palace of the Florentine republic*, Oxford 1995.
- Seymour, C., *Michelangelo's David: a search for identity*, Pittsburgh 1967.
- Simon, M., *Hercule et le christianisme*, Parijs 1955.
- Sinibaldi, G., *Il Palazzo Vecchio di Firenze*, Rome 1934.
- Thieme, U. & Becker, F., *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart: band 1-4, 6, 9, 13, 24, 27, 29, 33-34*, Leipzig 1907-1950.

- Ullman, B.L., *Colucii Salutati: De Laboribus Herculis*, Zürich 1951.
- Ullman, B.L., *The humanism of Coluccio Salutati*, Padua 1963.
- Veen, H. van, *Cosimo I de' Medici vorst en republikein: een studie naar het heersersimago van de eerste groothertog van Toscane (1537-1574)*, Amsterdam 1998.
- Veen, H. van & Kee, A., *Giorgio Vasari: De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Amsterdam 1992.
- Waldman, L.A., "Miracol' novo et raro": Two unpublished contemporary satires on Bandinelli's "Hercules", *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 38 (1994), 2-3, p. 419-427.
- Waldman, L.A., *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004.
- Wright, A., *The Pollaiuolo brothers: The arts of Florence and Rome*, New Haven 2005.

Appendix 1 ~ Teksten

Tekst 1a: Dante, *De Monarchia* II 9:11¹³⁰

Quod si contra veritatem ostensam de inparitate virium instetur, ut assolet, per victoriam David de Golia obtentam instantia refellatur; et si Gentiles aliud peterent, refellant ipsam per victoriam Herculis in Antheum. Stultum enim est valde vires quas Deus confortat inferiores in pugile suspicari.

Tekst 1b: vertaling door Marsilio Ficino naar het Italiaans uit 1468

Ma se contro alla verità dichiarata alcuno s'oppongha della inparità delle forze, come fare si suole, costui si confuterà per la vittoria di Davit contro a Golia; esse e Gentili richiedessono altro, confutino colui per la vittoria d'Ercule contro Anteo. Egli è molto paza cosa extimare chelle forze da Dio confortate sieno inferiori alle forze de' conbattenti.

Tekst 2: I Samuel 17:37-51

De Heer, die mij gered heeft uit de klauwen van leeuwen en beren', zei David, 'zal mij ook redden uit de handen van die Filistijn.' Daarop zei Saul tegen David: 'Ga dan en moge de Heer met je zijn.' Saul bekleedde David met zijn eigen gewaad, zette hem een bronzen helm op het hoofd, deed hem een pantser aan en omgordde hem met zijn zwaard, over zijn gewaad heen. David was echter niet in staat om zich in die ongewone uitrusting te bewegen. David zei daarom tegen Saul: 'In die ongewone uitrusting kan ik me niet bewegen.' Hij werd er dus weer uit geholpen. Hij nam zijn stok in de hand, zocht in de beek vijf gladde stenen uit, deed ze in zijn herderstas, de tas voor de slingerstenen, en ging met zijn slinger in de hand op de Filistijn af. De Filistijn, voorafgegaan door zijn schildknaap, naderde David steeds meer. Maar toen hij David in het oog had gekregen en hem goed had bekeken, begon hij hem te bespotten omdat hij nog maar een jongen was, rossig en met een knap uiterlijk. Hij riep David toe: 'Ben ik soms een hond, dat je met een stok op me afkomt?' En hij begon David bij zijn goden te vervloeken. 'Kom maar eens hier', riep hij hem toe, 'dan zal ik je vlees te vreten geven aan de vogels in de lucht en de dieren op het veld.' Maar David zei tegen de Filistijn: 'Jij komt op mij af met zwaard, werpspies en sabel, maar ik kom op jou af met de naam van de Heer van de machten, de God van Israëls gelederen, die jij getart hebt. Vandaag zal de Heer jou aan mij overleveren; ik zal jou neerslaan, je hoofd van je romp scheiden en ik zal vandaag nog de lijken van de Filistijnen te vreten geven aan de vogels in de lucht en de dieren op het veld. De hele aarde zal weten dat Israël een God heeft. Deze hele menigte zal weten dat de Heer geen redding brengt door het zwaard of de lans. Want de Heer beslist over de strijd

¹³⁰ Tekst van The Latin Library.

en Hij zal jou aan ons uitleveren.’ Toen de Filistijn tot de aanval overging en David naderde, rende David op de gelederen af, de Filistijn tegemoet. Hij deed een greep in zijn tas, nam er een steen uit, slingerde die naar de Filistijn en trof hem tegen het voorhoofd. De steen drong in het hoofd en de man viel voorover op de grond. Zo was David met zijn slinger en steen sterker dan de Filistijn; hij trof hem dodelijk zonder een zwaard te gebruiken. En David rende op de Filistijn toe; hij ging bij hem staan, trok het zwaard van de Filistijn uit de schede en sloeg hem het hoofd van de romp. Toen de Filistijnen zagen dat hun held dood was, sloegen ze op de vlucht.¹³¹

Tekst 3: psalm 144 10-11, 15¹³²

Koningen schenkt Hij overwinning,
verlossing aan David, zijn dienaar.
Verlos ook mij van het dreigende zwaard,
laat mij ontsnappen aan de greep van de vreemden.
(...)
Gelukkig het volk dat het zo vergaat:
gelukkig het volk waarvan de Heer God is.

Tekst 4: Giorgio Vasari, *Vita di Michelangelo Bonarroti Fiorentino*, 1550

Laonde Michele Agnolo, fatto un modello di cera, finse in quello per la insegna del palazzo un Davit giovane, con una frombola in mano, acciò che, sí come egli aveva difeso il suo popolo e governatolo con giustizia, così chi governava quella città dovesse animosamente difenderla e giustamente governarla. (...) e veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche o latine che elle si fossero.

Tekst 5a: Anonieme satiretekst bij onthulling *Hercules en Cacus* van Baccio Bandinelli

Gigans loquitur plebi

Tu non debi saper, plebaccia, ch'io
l'immagin serbo del figl[i]ol di Giove:
Herchole son, che per l'alte mie prove
merto esser adorato come Dio.

Se per tor a mio nome eterno oblio,
rifacto m'ha le membra altere et nove
il divin Baccio, et più bel che altrove
l'ha qui formato al pronto corpo mio,

¹³¹ Willibrordvertaling, 1995.

¹³² Willibrordvertaling, 1995.

Debi tu già perhò, plebaccia sciocha,
l'opra laudibil sua, l'honor mio chiaro
in guisa tal malmenarti per bocha?

Sempre l'errante vulgo al ben avaro
di quel che poco intend' et men' li tocha,
favellar s'ode come folle e 'ngnaro.

Miracol novo et raro:
ch'ensin a pizicagnoli et trechoni
voglion ch'e membri mia non mi sien boni!

Chi dice gl'ha giardoni;
altri vogl[i]on ch'i' sia advenenato,
parendo lor in omgi parte enfiato.

Et altri hanno trovato
ch'io sembro morto, et non fêr' omicida,
et ch'envice di pianger, Chacho rida.

Ensino al ciel le st[r]ida
vengon sovente, tal ch'io mi dispero;
ma più mi duol del mio gran Chavalero.

Ma, s'io riguard' al vero,
sempre fu di biasmar anticha usanza,
chi per invidia et chi per ignoranza.

Hor si è decto abastanza:
chi non sa, biasma per cecha perfidia;
et ch'intende, per astio et per invidia.

Tekst 5b: eigen vertaling

De reus spreekt tot het volk

Jullie zullen wel niet weten, klein gepeupel, dat ik

de beeltenis ben van de zoon van Jupiter:

Ik ben Hercules, die vanwege mijn grote beproevingen
het verdient om als God te worden vereerd.

Om te voorkomen dat mijn naam in de vergetelheid raakt,

Heeft de goddelijke Baccio mijn ledematen statig en nieuw
gemaakt, en mooier dan waar dan ook
ze hier gevormd tot dit behendige lichaam van mij,

Moeten jullie nu echt, stom klein gepeupel,

zijn prijzenswaardige werk, en mijn stralende eer,

beledigen door er op zodanige wijze over te spreken?
 Altijd kan het dwalende en hebzuchtige volk gehoord worden, karig
 met hetgeen wat het nauwelijks begrijpt en wat hen nog minder
 aangaat, pratend als een demente en een onwetende.
 Een nieuw en zeldzaam wonder:
 dat zelfs kruideniers en verkopers
 vinden dat mijn ledematen niet goed voor mij zijn!
 Er zijn er die zeggen dat ze artrose hebben;
 anderen vinden dat ik vergiftigd ben,
 en er voor hen op alle plekken opgeblazen uit zie.
 En anderen hebben gemeend
 dat ik dood lijk, en ze hebben geen moord begaan,
 en in plaats van te huilen, lacht Cacus.
 De kreten gaan vaak tot aan de hemel,
 zodanig dat ik wanhopig ben;
 maar meer nog beklaag ik me over mijn grote ridder [= Bandinelli]
 Maar, als ik het naar waarheid bekijk,
 het altijd maar bekritisieren is een oude traditie,
 sommigen uit jaloezie en sommigen uit onwetendheid.
 Nu is er genoeg gezegd:
 degene die niet weet, bekritiseert uit blinde valsheid;
 degene die het begrijpt, uit wrok en jaloezie.

Tekst 6a: Anonieme satiretekst bij onthulling *Hercules en Cacus* van Baccio Bandinelli

Chacchus loquitur Herculi

- Ch.* Deh, Hercol, non m'infragner col bastone!
 Ch'or hor ti manderò le vache tue,
 et da vantagio un castron et un bue.
 Deh, faccian pace di nostra quistione.
- Her.* Sta' sue, ch'averti vo' compassione.
- Ch.* Io non posso – hoimè! – riza[r]rmi sue,
 ch'ò mancho un piè et l'altro ho ficto giue.
 Aiutatemi un po', bone persone!
- Her.* Dov'hai tu le mie vache, ladroncello?
- Ch.* Son in Firenze. *H.* Dov'è 'l castrone e 'l bue?
- Ch.* Di cotest' i' no'ho haver dal Bandinello.
- Her.* Si ben, infacti, fa mirabil prove

col disegnar, ma non con lo scarpello.

Horsù, fa' che le vache mia ritrove.

Ch. Hoimè, figl[i]ol di Giove,
Come vuo' tu ch'io vada senza piedi?
Et par chi'io sia storpiato et tu nol vedi.

H. Dunque, popul, provedi:
che chi ha vache in casa, in un momento
qua le conducha, et Chacho fia contento.

Tekst 6b: eigen vertaling

Cacus spreekt tot Hercules

Ch. Nou, Hercules, sla me niet met je knots!
Want ik zal je nu jouw koeien geven,
en een ruïn en ook een os.
Nou, laten we vrede sluiten tussen ons geschil.

Her. Sta op, want ik wil medelijden met je hebben.

Ch. Ik kan niet – wee mij! – opstaan,
omdat ik één voet mis en de andere heb ik hieronder vastzitten.
Help me toch een beetje, goede mensen!

Her. Waar heb jij mijn koeien, rovertje?

Ch. Ze zijn in Florence. *H.* Waar zijn de ruïn en de os?

Ch. Die heb ik nog tegoed van Bandinelli.

Her. Ja goed, inderdaad, hij doet wonderlijke daden
met ontwerpen, maar niet met de bijtel.
Hup, maak dat mijn koeien terugkomen.

Ch. Wee mij, zoon van Jupiter,
Hoe wil je dat ik loop zonder voeten?
En het ziet ernaar uit dat ik kreupel ben en jij dat niet ziet.

Her. Dus, volk, zorg ervoor:
dat wie de koeien thuis heeft, ze meteen
hier brengt, en dan zal Cacus tevreden zijn.

Tekst 7a: Anonieme satiretekst bij onthulling Hercules en Cacus van Baccio Bandinelli

Epitaffio messo al gigante della porta de' tedeschi

Ercole, non mi dar, ch'i tuoi vitelli

Ti renderò con tutto il tuo bestiame;

Ma il bue l'ha havuto Baccio Bandinelli.

Tekst 7b: eigen vertaling

Epitaaf gestuurd naar de reus bij de poort van de Duitsers.

Hercules, geef me niets, behalve je kalveren
Ik betaal je terug met heel je veestapel;
Maar de os, die heeft Baccio Bandinelli gehad.

Tekst 8a: Cristoforo Landino, *De vera nobilitate* 77r-80r¹³³

(...) et dubitabimus adhuc, optimi convivae, qua via ad nobilitatem proficiscendum sit aut qua ratione illa investiganda sit? Est, est profecto invictissimus omnium mortalium dux Hercules imitandus.

¹³³ Uit: Jorde 1995, p. 218-221; Lentzen 1970, p. 107-110.

Lijst van afbeeldingen

- Afb. 1: naar D.M. Manni, *Zegel Florence dertiende eeuw*, 1739. Uit: Ettlinger 1972.
- Afb. 2: Andrea Pisano, *Hercules en Cacus of Gerechtigheid*, 1337-48, Museo dell'Opera del Duomo, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 3: Onbekende Italiaanse meester, *Hercules*, 1391-97, marmer, Porta della Mandorla, Duomo, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 4: Nicola Pisano, *Fortitudo*, 1260, marmer, 56 cm hoog, baptisterium, Pisa. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 5: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules in gevecht met de hydra*, ca. 1475, tempera op hout, 17 x 12 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 6: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules en Antaeus*, 1478, tempera op hout, 16 x 9 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 7: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules en Antaeus*, ca. 1470-80, brons, 45 cm hoog, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Uit: Wright 2005.
- Afb. 8: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules*, ca. 1490, brons, 39,7 cm hoog, Staatliche Museen, Berlijn. Uit: online databank Staatliche Museen Berlijn.
- Afb. 9: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules*, ca. 1450-98, brons, 44,8 x 29,8 cm, The Frick Collection. Uit: online Frick Collection.
- Afb. 10: Bertoldo di Giovanni, *Hercules Pomarius*, ca. 1470-91, 49 cm hoog, Victoria & Albert Museum, Londen. Uit: online collectie Victoria & Albert Museum.
- Afb. 11: Michelangelo Buonarroti, *Hercules en de centauren*, ca. 1492, marmer, 84,5 x 90,5 cm, Casa Buonarroti, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 12: Michelangelo, *Hercules en Cacus*, 1525, klei, 41 cm hoog, Casa Buonarroti, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 13: Michelangelo, *Hercules en Cacus*, 1524-25, rood krijt, pen, bruine inkt, 28,3 x 42,3 cm, Ashmolean Museum, Oxford. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 14: Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, 1525-34, marmer, 505 cm hoog, Piazza della Signoria, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 15: Baccio Bandinelli, *Zelfportret*, ca. 1530, olie op canvas, 147 x 112 cm, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 16: Nicolò della Casa, *Cosimo I de' Medici in paradeharnas*, 1544, gravure, 43,5 x 30,1 cm, Museum of Art, Philadelphia. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 17: Niccolò Tribolo en Bartolomeo Ammanati, *Fontein van Hercules en Antaeus*, na 1536, brons en marmer, Villa Castello, Rifredi, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 18: Niccolò Tribolo en Giambologna, *Fontein van Florence-Venus*, na 1536, brons en marmer, Villa La Petraia, Castello. Uit: Web Gallery of Art.

- Afb. 19: Domenico de' Vetri, *Penningen van Cosimo I met 'Salus Publica', Hercules en Antaeus, en zijn voorganger Alessandro de' Medici*, ca. 1537, brons en zilver, diameter 4 cm, British Museum, Londen. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 20: Domenico de' Vetri, *Zegel van hertog Alessandro de' Medici*, ca. 1532, kwarts en zilver, 9 cm hoog, Museo degli Argenti, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 21: Giambologna, *Hercules en de centaur*, ca. 1594-99, marmer, 269 cm hoog, Loggia dei Lanzi, Florence. Eigen foto.
- Afb. 22: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en de centaur Nessus*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Eigen foto.
- Afb. 23: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en Cacus*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Eigen foto.
- Afb. 24: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en koning Diomedes*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 25: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en het Erymantisch everzwijn*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Eigen foto.
- Afb. 26: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en de amazone Hippolite*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Eigen foto.
- Afb. 27: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en Antaeus*, ca. 1570-80, marmer, Sala dei Cinquecento, Palazzo Vecchio, Florence. Eigen foto.
- Afb. 28: Taddeo Gaddi, *David*, ca. 1330, fresco, Baroncelli kapel, Santa Croce, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 29: Donatello, *David*, 1409, marmer, 191 cm hoog, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Eigen foto.
- Afb. 30: Nanni di Banco, *Jesaja*, 1408, marmer, 193 cm hoog, Museo dell'Opera del Duomo, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 31: Donatello, *David*, 1430-60, brons, 158 cm hoog, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 32: Bernardo Rossellino, *Casa Martelli David*, 1461-79, marmer, 165 cm hoog, National Gallery of Art, Washington. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 33: Andrea del Verrocchio, *David*, 1473-75, brons, 125 cm hoog, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Eigen foto.
- Afb. 34: Andrea del Castagno, *David*, ca. 1450, tempera op leer op hout, 115,6 x 41 cm, National Gallery of Art, Washington. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 35: Antonio del Pollaiuolo, *David als overwinnaar*, ca. 1472, paneel van populier, 46 x 35 cm, Staatliche Museen, Berlijn. Uit: Web Gallery of Art.

- Afb. 36: Bartolomeo Bellano, *David*, 1470–80, verguld brons, 28,6 cm hoog, Metropolitan Museum of Art, New York. Uit: online collectie MMOA.
- Afb. 37: Domenico Ghirlandaio, *David*, 1483-85, fresco, Sassetti kapel, Santa Trinità, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 38: Michelangelo, *David*, 1504, marmer, 434 cm hoog, Galleria dell'Accademia, Florence. Eigen foto.
- Afb. 39: Michelangelo, *David-Apollo*, 1530, marmer, 146 cm hoog, Museo Nazionale del Bargello, Florence. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 40: Giuseppe Zocchi, *Piazza della Signoria in Florence*, achttiende eeuw, olie op canvas, 57 x 87 cm, privécollectie. Uit: Web Gallery of Art.
- Afb. 41: Simone Talenti, *Loggia dei Lanzi*, 1376-81, foto, Piazza della Signoria, Florence. Uit: Web Gallery of Art.

Appendix 2 ~ Afbeeldingen



Afb. 1: naar D.M. Manni, *Zegel Florence* dertiende eeuw, 1739.



Afb. 2: Andrea Pisano, *Hercules en Cacus* of *Gerechtigheid*, 1337-48.



Afb. 3: onbekende meester, *Hercules op de Porta della Mandorla*, 1391-97.



Afb. 4: Nicola Pisano, *Fortitudo*, ca. 1260, baptisterium Pisa.



Afb. 5: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules en de hydra*, ca. 1475.



Afb. 6: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules en Antaeus*, ca. 1478.



Afb. 7: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules en Antaeus*, ca. 1470-80.



Afb. 8: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules*, ca. 1490.



Afb. 9: Antonio del Pollaiuolo, *Hercules*, ca. 1450-98.



Afb. 10: Bertoldo di Giovanni, *Hercules Pomarius*, ca. 1470-91.



Afb. 11: Michelangelo, *Hercules en de Centauren*, 1492.



Afb. 12: Michelangelo, *Hercules en Cacus*, 1525.



Afb. 13: Michelangelo, *Hercules en Cacus*, 1524-25.



Afb. 14: Baccio Bandinelli, *Hercules en Cacus*, 1525-34.



Afb. 15: Baccio Bandinelli, *Zelfportret*, 1530.



Afb. 16: Nicolò della Casa, *Cosimo I in paradeharnas*, 1544.



Afb. 17: Niccolò Tribolo, Bartolomeo Ammanati, *Hercules en Antaeus-fontein*, na 1536.



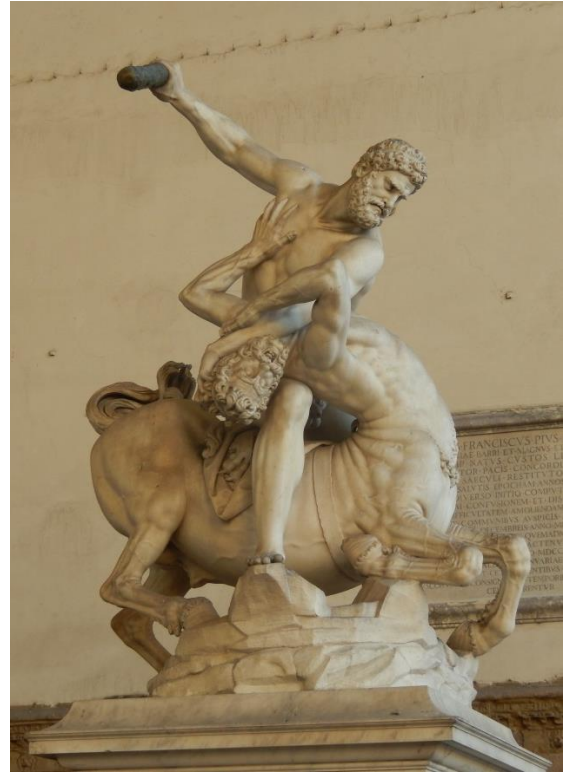
Afb. 18: Niccolò Tribolo, Giambologna, *Florence als Venus-fontein*, 1550-70.



Afb. 19: Domenico de' Vetri, *Bronzen en zilveren penningen van Cosimo I met 'Salus Publica', Hercules en Antaeus, en zijn voorganger Alessandro de' Medici*, ca. 1537.



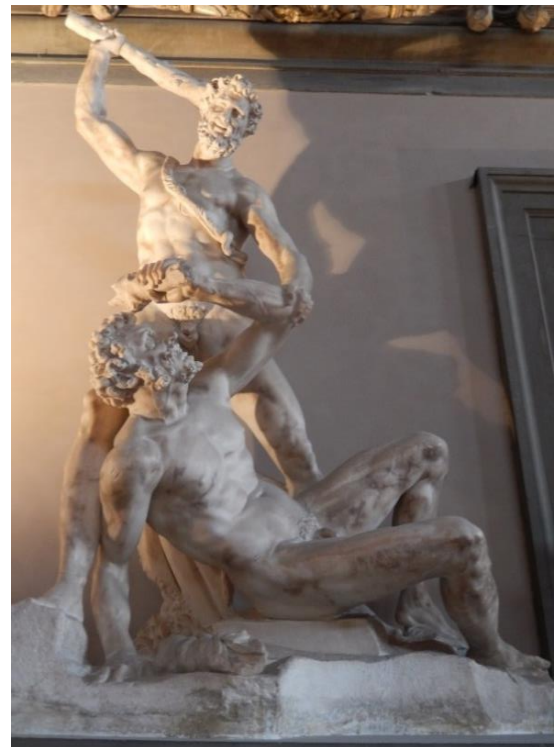
Afb. 20: Domenico de' Vetri, *Zegel van hertog Alessandro de' Medici*, 1532.



Afb. 21: Giambologna, *Hercules en de centaur*, ca. 1594-99.



Afb. 22: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en de centaur Nessus*, ca. 1570-80.



Afb. 23: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en Cacus*, ca. 1570-80.



Afb. 24: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en koning Diomedes*, ca. 1570-80.



Afb. 25: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en het Erymantisch everzwijn*, ca. 1570-80.



Afb. 26: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en de Amazone Hyppolite*, ca. 1570-80.



Afb. 27: Vincenzo de' Rossi, *Hercules en Antaeus*, ca. 1570-80.



Afb. 28: Taddeo Gaddi, *David*, ca. 1330.



Afb. 29: Donatello, *David*, 1409.



Afb. 30: Nanni di Banco, *Jesaja*, 1408.



Afb. 31: Donatello, *David*, 1430-60.



Afb. 32: Bernardo Rossellino, *David*, 1461-79.



Afb. 33: Andrea del Verrocchio, *David*, 1473-75.



Afb. 34: Andrea del Castagno, *David*, 1450.



Afb. 35: Antonio del Pollaiuolo, *David als overwinnaar*, 1472.



Afb. 36: Bartolomeo Bellano, *David*, 1470-80.



Afb. 37: Domenico Ghirlandaio, *David*, 1483-85.



Afb. 38: Michelangelo, *David*, 1501-04.



Afb. 39: Michelangelo, *David-Apollo*, 1530.



Afb. 40: Giuseppe Zocchi, *Piazza della Signoria in Florence*, achttiende eeuw.



Afb. 41: Simone Talenti, *Loggia dei Lanzi*, 1376-81.