

Masteropleiding Kunst- en Cultuurwetenschappen

Kunstgeschiedenis

Docent voor wie dit document is bestemd:

Dr. A.R. de Klerck

Tweede lezer:

Prof. Dr. V. Manuth

Titel van het document:

De *spätstil* van Donatello

Datum van indiening: 14.09.2015

Het hier ingediende werk is de verantwoordelijkheid van ondergetekende. Ondergetekende verklaart hierbij geen plagiaat te hebben gepleegd en niet ongeoorloofd met anderen te hebben samengewerkt.

Handtekening:



Naam student:

J.M.P.A. Ingelaat

Studentnummer:

s4106172

Radboud Universiteit



Inhoudsopgave

Inleiding	4
1. Donatello's stijlontwikkeling	8
1.1 De beeldhouwkunst in het Florence van de vijftiende eeuw	8
1.2 Donatello	9
1.3 Discussie oeuvre en stilistische samenhang	10
1.4 Stijlverandering binnen Donatello's oeuvre	11
1.5 Waardering voor de stijl van Donatello's late sculpturen	19
Conclusie	19
2. Donatello's voorlopers en tijdgenoten	21
2.1 Maria Magdalena	21
2.2 Johannes de Doper	22
2.3 Preekgestoelten van San Lorenzo	24
2.4 Expressie in portretten	26
2.5 Assistenten in de werkplaats	28
Conclusie	30
3. De antieken, Byzantijnse schilderkunst en tijdgenoten	31
3.1 Antieke bronnen in de sculpturen van Donatello	31
3.2 Byzantijnse schilderkunst	33
3.3 Invloed van tijdgenoot Leon Battista Alberti	34
Conclusie	35

4. Opdrachtgever Cosimo de Medici	37
4.1 Cosimo de Medici als mecenas	37
4.2 De vriendschap tussen Cosimo de Medici en Donatello	38
4.3 Preekgestoelten van San Lorenzo: preekgestoelten, altaar of graf?	39
Conclusie	44
 5. Individuele ontwikkeling	45
5.1 Ouderdom	45
5.2 Melancholicus	47
5.3 Penitentie en religieuze verdieping	48
5.4 Materiaalkeuze	49
Conclusie	51
 Conclusie	52
Bibliografie	54
Bijlage 1	59
Bijlage 2	61
Bijlage 3	62
Afbeeldingen	64

Inleiding

Het oeuvre van de Florentijnse beeldhouwer Donatello (1386-1466) is van een opvallende stilistische diversiteit. Niet voor niets zijn voor een beroemd beeldhouwwerk als de bronzen *David* dateringen voorgesteld die uiteenlopen van de jaren twintig tot de jaren vijftig van de vijftiende eeuw. Heel herkenbaar, daarentegen, is het werk dat Donatello na 1450 vervaardigde. De beweeglijke figuren en expressieve oppervlaktebehandeling die de kunstenaar in zijn late werk toepast, lijken zeer persoonlijk en sluiten niet goed aan bij het beeldhouwwerk van tijdgenoten. Deze late sculpturen en reliëfs van Donatello kenmerken zich door het verwerpen van de pas verworven en geprezen renaissance beeldaspecten, zoals een rationele compositie en ruimte-illusie. In deze werken lijkt het voor Donatello belangrijker om de menselijke emotie zo dicht mogelijk te benaderen en te benadrukken. Sereniteit, kracht en bewegingsruimte maken plaats voor suggestievere bewegingen en een verstilde emotie op een kleiner oppervlak. De figuren lijken overweldigd door een belevenis. Hierdoor lijken de reliëfs en sculpturen onverenigbaar met het beeld van de renaissance, waar men streefde naar een heropleving van de klassieke schoonheid. Een dergelijke, persoonlijke 'late stijl', ook wel *spätstil* genoemd, is in de kunstgeschiedenis vooral bekend van kunstenaars uit latere perioden, zoals Titiaan, Rembrandt, Henri Matisse en Walker Evans.

In deze studie vormt de late stijl van Donatello het uitgangspunt. De doelstelling is het achterhalen van de factoren die ten grondslag liggen aan de ontwikkeling van de uitzonderlijke late stijl van Donatello na 1454.

Het zwaartepunt ligt hierbij op *Maria Magdalena* in Museo dell'Opera del Duomo, *Johannes de Doper* in Duomo di Siena, *Judith en Holofernes* in Palazzo Vecchio en de bronzen preekgestoelten in San Lorenzo. Binnen het oeuvre van Donatello vallen deze sculpturen op door de originele composities en de gecontroleerde expressieve kracht. Omdat deze ontwikkeling zich voordoet in de periode waarin de kunstenaar bijna zeventig jaar is, ontstaat het vermoeden dat Donatello's late stijl te verbinden is met zijn ouderdom. Toch kan een verandering in stijl in de vijftiende eeuw mogelijk niet alleen verklaard worden vanuit persoonlijke factoren; de voorgaande sculpturen en reliëfs roepen namelijk ook vragen op betreffende datering, opstelling en opdrachtgever. Om de sculpturen van context te voorzien zal daarom het artistieke klimaat en het werk van tijdgenoten worden afgezet tegen de diversiteit binnen het oeuvre van Donatello. Tevens wordt de band met Donatello's belangrijkste opdrachtgever, Cosimo de Medici, belicht.

Methodiek

Om de factoren die van invloed zijn op de late stijl van Donatello te achterhalen, heb ik de sculpturen en reliëfs bestudeerd volgens drie methoden.

Ten eerste heb ik visueel en stilistisch het oeuvre van Donatello bekeken waarbij de beelden onderling tegen elkaar zijn afgezet. Over de toeschrijving en chronologie van het oeuvre van Donatello bestaat discussie, waarbij de termen stijl en *spätstil* een belangrijke rol spelen. Het oeuvre is verbonden met de sculpturen van tijdgenoten, leerlingen en opdrachten van de Medici met overeenkomstige onderwerpen en vormgeving.

Ten tweede heb ik gekeken naar de context waarbinnen de sculpturen zijn ontstaan door in te gaan op de belangrijkste opdrachtgever van Donatello en de dominerende eigentijdse denkbeelden over sculptuur die worden beschreven door Alberti.

Tot slot heb ik de late stijl verbonden met de persoonlijke ontwikkeling van de kunstenaar. Aangezien de visie op kunstenaarschap gedurende de renaissance veranderde, had Donatello mogelijk meer vrijheid. Voor Donatello zou kunnen gelden dat deze persoonlijke factoren gerelateerd zijn aan ouderdom en een intensivering van de religieuze overtuiging.

Terminologie

Na 1750 werd het begrip stijl, afkomstig uit de muziek en de literatuur, gehanteerd binnen de kunst.¹ *Spätstil*, te vertalen als late stijl, is een term die zowel individuele als wereldhistorische late perioden aanduidt. Terwijl de theorie en retoriek van de late stijl afkomstig zijn uit de achttiende eeuw, werd de terminologie voor het eerst gebruikt door Duitse kunstcritici rond het begin van de twintigste eeuw. Met betrekking tot het individu is *spätstil* doorgaans equivalent aan *alterstil*, de stijl gehanteerd door oude kunstenaars.²

Status Questionis

Algemeen over Donatello's sculpturen

De eerste kunsthistorische literatuur over Donatello werd eind negentiende eeuw geschreven.³ De belangrijkste overzichtswerken van zijn oeuvre werden geschreven door Janson (1957), Hartt en Finn (1973), Rosenauer (1975) en Bennett en Wilkins (1984). De meest recente studies over het oeuvre werden gepubliceerd door Pope-Hennessy (1985) en Avery (1986).

Gedetailleerde informatie over specifieke kunstwerken wordt grotendeels uitgegeven door de Opificio delle Pietre Dure naar aanleiding van recente restauraties.⁴ Lezingen en publicaties kwamen voort uit herdenkingen van Donatello's sterfdag in 1966 en zijn geboortedag in 1986.⁵ Contemporaine vijftiende-eeuwse documentatie is binnen deze scriptie van belang om de context van de kunstwerken zo concreet mogelijk te reconstrueren.⁶

Gerelateerd aan Donatello's stijl

De afgelopen vijftien jaar is de belangstelling toegenomen voor onderzoek naar de stijl van Donatello. Zo schreef Pfisterer een publicatie over de stilistische ontwikkeling van Donatello van 1430 tot 1445.⁷ Pfisterer analyseert het stilistische bewustzijn van Donatello's tijd om het via Petrarca en Dante te herleiden naar de oudheid. De *Cantoria* en het *Feest van Herodes* worden in verband gebracht met Polykleitos en de antieke ontwikkeling van *imitatio* (voorbeeld), *aemulatio* (concurreren) en *superatio* (overtreffen). De betekenis van de bronzen *David* en de houten *Johannes de Doper* worden opnieuw geïnterpreteerd door middel van antieke en religieuze tradities. Pfisterer concludeert dat Donatello een *sculptor optimus* was, een beeldhouwer die wilde wedijveren met de klassieken door aan de 'regels' van de ideale kunstenaar te voldoen.⁸

Pfisterer stelt zich tot doel te achterhalen waarom Donatello een breed vormenspectrum kon ontwikkelen. Hiervoor wil hij het historische vorm- en stijl bewustzijn onderzoeken en de manier waarop vroeg vijftiende-eeuwse kunstwerken werden beschouwd en bekritiseerd. Het resultaat van dit onderzoek lijkt echter een algemene theorie over de kunst van de renaissance die geïllustreerd wordt door Donatello's sculpturen. De stilistische diversiteit binnen het oeuvre van Donatello staat niet centraal en kan door Pfisterer niet verklaard worden.⁹ Ondanks de zorgvuldige en goed gedocumenteerde aanpak van de

¹ Daarvoor was de enige beschikbare terminologie *maniera* (Janson 1982, p. 8).

² Barone 1995, p. 38-39.

³ Voor een overzicht, zie: Avery 1996, p. 131.

⁴ Zie bijvoorbeeld: Dolcini 1988.

⁵ Radcliffe en Avery 1976, Barocchi 1985 en Cämmeren 1989.

⁶ De traktaten van Vasari en Alberti, verslaglegging van opdrachten (Herzner 1979), klassieke citaten in de sculpturen (Greenhalgh 1982) en uitspraken van tijdgenoten over Donatello (Grassi 1958).

⁷ Pfisterer 2002.

⁸ Deze regels werden in de literatuur opgesteld door Quintilian, Cicero, Vitruvius en Alberti (Pfisterer 2002, p. 11-40, 146-148, 184-190, 327 en 476-486).

⁹ "Mit dem Verweis auf das neue Stilbewusstsein ist aber noch nicht eigentlich erklärt, warum Donatello in den 1430'er Jahren so demonstrativ vorführte, welch breites Formenspektrum er in praxi beherrschte" (Pfisterer 2002, p. 479-480).

publicatie, is dit mijn inziens ook niet mogelijk door slechts de eerste vijftien jaar van Donatello's oeuvre te beschouwen. Als de late stijl buiten beschouwing wordt gelaten, is de stilistische ontwikkeling van de sculpturen en reliëfs van Donatello moeilijk te benaderen. Daarnaast neemt Donatello, zowel in zijn vormtaal als in zijn materiaaldiversiteit, een unieke positie in ten opzichte van zijn tijdgenoten. Dit bemoeilijkt de manier waarop Pfisterer Donatello's ideeën en beeldhouwwerken gebruikt als voorbeeld van een tijdsperiode.

Onderzoeksopzet

Hoofdstuk één begint met een beschrijving van het kunstklimaat in de vijftiende eeuw. Deze periode wordt getypeerd door de overgang van de gotiek naar de renaissance. De ambachtsman kan zich nu buiten de gilden ontwikkelen tot kunstenaar. Het leven van Donatello zal beknopt worden beschreven. De problematiek die centraal wordt gesteld is de datering en de stilistische samenhang van zijn oeuvre. De wijze waarop Donatello's stijl zich ontwikkelt wordt geanalyseerd door diverse beeldhouwwerken onderling te vergelijken. Vervolgens zal de waardering voor het werk van Donatello worden behandeld en de manier waarop men refereert aan zijn late stijl.

In hoofdstuk twee wordt het tijdsbeeld uitgebreid door de focus te verleggen naar Donatello's tijdgenoten. De belangrijkste voorlopers op het gebied van de beeldhouwkunst waren werkzaam in Pisa: Nicola (ca. 1220/25-ca. 1284) en Giovanni Pisano (ca. 1250-ca. 1315). Belangrijke kunstenaars met wie Donatello samenwerkte waren zijn leermeester Ghiberti (1387-1455), - die het eerste bronzen vrijstaande beeld sinds de antieken goot - Michelozzo (1396-1472) en Jacopo della Quercia (ca. 1374-1438). In dit kader zal de doopvont van het Baptisterium in Siena aan de orde komen.

Om stilistisch onderscheid te maken met tijdgenoten zullen de sculpturen afgezet worden tegen het werk van contemporaine kunstenaars als Benedetto da Maiano (1442-1497), Desiderio da Settignano (ca. 1428/30-1464) en Antonio Rossellino (1427-1479). Daarnaast zal de invloed van de late leerlingen en assistenten van Donatello worden belicht; is het mogelijk dat Bartolomeo Bellano (ca. 1437/38-1496/97) en Bertoldo di Giovanni (ca. 1435/40-1491) zijn stijl hebben beïnvloed?

Aansluitend aan de stijl van tijdgenoten zal in hoofdstuk drie de nadruk liggen op de inspiratiebronnen van Donatello. In de renaissance groeide de interesse in Romeinse sculptuur en dit werd getoond door beeldelementen opzettelijk te kopiëren. Was dit een belangrijke invloed op de originele composities en intensiteit van de late stijl van Donatello of is dit concreter te relateren aan de Byzantijnse schilderkunst? Een belangrijke schrijver, architect en vriend van Donatello was Leon Battista Alberti (1404-1472). Zijn ideeën over architectuur, sculptuur en perspectief vormen een leidraad om de architectuur in de reliëfs van de late stijl van Donatello te bestuderen.

In hoofdstuk vier zal de relatie van Donatello met zijn voornaamste opdrachtgever, Cosimo de Medici (1389-1464), worden belicht. Betalingsgegevens van opdrachten en het graf van Donatello naast zijn mecenas in San Lorenzo, weerspiegelen de hechte band tussen twee invloedrijke Florentijnen. Is het mogelijk dat Cosimo de stijl van Donatello heeft aangestuurd? Hij was humanist en een navolger van het neoplatonisme. Heeft Cosimo's visie Donatello beïnvloed of waren de antieke sculpturen of de contemporaine schilderkunst doorslaggevend voor de stilistische diversiteit van de kunstenaar? Cosimo's laatste opdracht voor de preekstoelten in de San Lorenzo was Donatello's laatste project. Wat was de oorspronkelijke context van deze opdracht?

In het laatste hoofdstuk zullen Donatello's persoonlijke omstandigheden in verband worden gebracht met zijn late stijl. Welke rol speelt de leeftijd van een kunstenaar? Wanneer was iemand op leeftijd en hoe is dit te verbinden met zijn late stijl? Gedurende het einde van de middeleeuwen hechtte men veel waarde aan de astrologische duiding van karakters. Wittkower impliceert dat de karaktereigenschappen van één van de vier typen temperamenten, de melancholicus, overeenkomen met die van uitzonderlijke kunstenaars. Zijn Donatello's sculpturen en reliëfs te verbinden met het beeld van een melancholische kunstenaar die verschillende ontwikkelingsfasen doormaakt? Zijn religieuze sculpturen, die mogelijk getuigen van extreme vroomheid, zullen wellicht te relateren zijn aan religieuze verdieping, *penitenza* en ouderdom. Tot slot is de behandeling en de materiaalkeuze mogelijk ingegeven door een gebrek aan fysieke kracht. Hoe verhoudt dit zich tot de materiaaldiversiteit in Donatello's oeuvre?

1. Donatello's stijlontwikkeling

1.1 De beeldhouwkunst in het Florence van de vijftiende eeuw

Donatello (1386-1466), Brunelleschi (1377-1446), Ghiberti (ca. 1378/80-1455) en Luca della Robbia (1399-1400) werden door Alberti beschouwd als de vier vaders van de renaissance in Florence.¹⁰ Deze beeldhouwers legden het fundament voor driehonderd jaar onafgebroken traditie van indrukwekkende sculpturen. Hoewel historische redenen voor het ontstaan van de renaissance complex zijn, was het herstel van Florence na de pestepidemie van 1348 een belangrijke factor. De economie draaide op textiel, handel en internationaal bankieren. Familiebanken zoals die van de Medici ondersteunden met nieuwe handelsmethoden het grootste gedeelte van de Europese handel en nationale regimes. Naast opdrachten van de gilden of het heersende stadsbestuur, die verantwoordelijk waren voor stadsherstel en het onderhoud van publieke gebouwen, leefde de kunst op van het mecenaat van rijke handelaren die de stad lieten verfraaien. Deze kunstopdrachten waren gerelateerd aan het verstrekken van leningen, hetgeen in de middeleeuwen door de kerk werd beschouwd als een zonde. Om hiervoor vergeving te krijgen, betaalden de bankiers de reparatie, constructie en decoratie van religieuze bouwprojecten. Dit systeem bood tevens kansen tot zelfpromotie, waarvan Cosimo de Medici zich terdege bewust was bij de bouw van de San Marco en de San Lorenzo..¹¹

Sculptuur en architectuur, als best bewaarde uitdrukkingsvorm van de antieken, vormden de voorhoede van de nieuwe beschaving. Met een wedstrijd voor de deuren van het Baptisterium en de decoratie van de Dom werden de eerste grote sculpturen, zoals de marmeren *David* van Donatello, vanaf 1408 vervaardigd. Deze sculpturen tonen de aanzet voor de transformatie van een gotische naar renaissance vormtaal. Dat traditioneel religieuze onderwerpen een publieke functie kregen, tonen de sculpturen *Vier Gekroonde Heiligen* van Nanni di Banco en *Mattheus* van Ghiberti in de nissen van de Or San Michele (afb. 1.1 en 1.2). Antieke citaten of onderwerpen werden tevens toegepast in monumenten, zoals Michelozzo's grafmonument voor Bartolomeo Aragazzi (ca. 1385-1429) en Donatello's ruiterstandbeeld van *Gattamelata* (afb. 1.3).¹²

Een kunstenaar werd in het begin van de vijftiende eeuw gezien als ambachtsman. Zijn atelier was een klein winkelpand, gevestigd tussen de andere ambachten.¹³ Dat de kunsten zich echter begonnen los te maken van de ambachten, tonen de reliëfs *Schilderkunst*, *Sculptuur* en *Architectuur* van Andrea Pisano op de klokkentoren van de Dom.¹⁴ In de eerste helft van de vijftiende eeuw ontwikkelde de werkplaats zich tot een meer verfijnde artistieke praktijk. Deze tendens wordt geïllustreerd door het traktaat *Commentari* (1447-1455) van Ghiberti, waarin de kunstenaarspraktijk van een intellectuele context werd voorzien. Het eerste instituut buiten de gilden en het systeem van werkplaatsen werd rond 1440 opgericht door Francesco Squarcione (1397-1468) in Padua. Rond 1472-75 richtte Lorenzo de Medici een *academica* op in Giardino di S. Marco, een studieplek voor jonge schilders en beeldhouwers onder begeleiding van Bertoldo di Giovanni. De traktaten van Alberti en de biografieën van Vasari droegen bij aan de veranderende sociale en intellectuele status van de kunstenaar. Vanaf het begin van de zestiende eeuw werd het steeds gebruikelijker om kunstenaars adellijke titels te geven, werd hun gevraagd om hun mening of advies over kunst en konden ze zich een huis, fraaie kleding en soms een eigen kunstcollectie veroorloven.¹⁵

¹⁰ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 20.

¹¹ Avery 1970, p. 2-3.

¹² Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 20-25.

¹³ Het woord kunstenaar werd niet gehanteerd (Cole 1983, p. 13).

¹⁴ Woods-Marsden 1998, p. 19-20.

¹⁵ Ames-Lewis 2000, p. 57-61.

1.2 Donatello

Gedurende zijn hele carrière genoot Donato di Niccolò di Betto Bardi een buitengewoon aanzien. Tijdgenoten bewonderden hem om zijn fantasie en originaliteit, de levendigheid van zijn figuren en de beheersing van diverse materialen en technieken. Hij maakte talrijke beelden in marmer en brons en werd gezien als de grondlegger van het extreme vlakreliëf, *rilievo schiacciato*. Zijn ongewoon omvangrijke oeuvre wordt onder andere verklaard door zijn snelle werkwijze.¹⁶

Donatello werd geboren in 1386 in Florence en was in tegenstelling tot Ghiberti en Brunelleschi van eenvoudige afkomst. Het gezin bestond uit zijn vader Niccolò di Betto Bardi, die als wolwever werkzaam was, zijn moeder Orsa en zijn vijf jaar oudere zus Tita.

De eerste gedocumenteerde referentie aan Donatello komt uit januari 1401 en gaat over een conflict tussen Donatello en een Duitser in Pistoia. Mogelijk verbleef Donatello in deze stad om Brunelleschi te helpen met diens zilveren altaar voor de *Heilige Jacobus de Meerdere*. Dat de twee kunstenaars, vermoedelijk beiden opgeleid als goudsmid, goed bevriend waren blijkt uit de begin 1400 ondernomen studiereis naar Rome om de antieken te bestuderen en beider toewijding aan de kunst beschreven door Brunelleschi's biograaf Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497).¹⁷

Na zijn terugkeer uit Rome werkte Donatello in 1406 samen met Antonio di Banco († 1415) en diens zoon Nanni di Banco (ca. 1380-1421) voor de marmerwerkplaats van de Dom. Tevens werkte hij met eenentwintig andere leerlingen in de werkplaats van Lorenzo Ghiberti waar de tweede set bronzen deuren voor het Baptisterium werden vervaardigd.¹⁸ De daaropvolgende jaren werkte Donatello voornamelijk voor de *operai* van de Dom. In 1408 begon Donatello aan de marmeren sculpturen van de *Profeet David* en *Johannes de Evangelist*, waarbij hij de strijd aanging met Nanni di Banco en Niccolò Lamberti (afb. 1.4 en 1.5).¹⁹ Van 1415 tot 1436 vervaardigde hij vijf profeten voor de klokkentoren (afb. 1.6). Daarnaast maakte Donatello een marmeren *David* die vermoedelijk niet in de eerste plaats een religieuze maar een politieke connotatie had (afb. 1.7). Vasari bericht tevens van een onderlinge competitie waarvan een *Crucifix* voor Santa Croce van Donatello en een *Crucifix* voor Santa Maria Novella van Brunelleschi het resultaat zijn (afb. 1.8 en 1.9). Er ontstaan twee sculpturen voor de gilden en één voor de Parte Guelfa die werden opgesteld in de tabernakels van Or San Michele: *Heilige Marcus*, *Heilige Joris* en *Heilige Lodewijk* (afb. 1.10-1.12).

Tussen 1424 en 1434 werkte Donatello, samen met Michelozzo, aan diverse projecten, zoals het grafmonument voor Baldassare Coscia in het Baptisterium San Giovanni (afb. 1.13). Een ander grafmonument maakte Donatello in Siena, waar hij tevens samen met Ghiberti en Jacopo della Quercia aan het sculpturale programma van de doopvont werkte (afb. 1.14). Op het gebied van reliëfs waren belangrijke projecten Maria-reliëfs – die Donatello gedurende zijn hele carrière zou vervaardigen –, de *Annunciatie* in Santa Croce en decoraties voor de Oude Sacristie in San Lorenzo (afb. 1.15 en 1.16). Bij deze opdrachten gebruikte hij diverse materialen zoals marmer, brons en zandsteen. Na de voltooiing van de houten *Johannes de*

¹⁶ Heussler 2008, p. 57.

¹⁷ *Nessuno dei due ha avuto problemi familiari, perché né qui né altrove hanno avuto le donne e i bambini, e hanno curato poco di che cosa hanno mangiato e bevuto, o il modo in cui vivevano e vestiti, mentre erano impegnati con le indagini e le misure* (A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La Novella del Grasso*. Editie: D. de Robertis en G. Tanturli, Mailand 1976, p. 68).

¹⁸ Zo blijkt uit de betalingsarchieven uit 1407 (Heussler 2008, p. 58).

¹⁹ De strijd moest bepalen wie de opdracht kreeg voor het vierde beeld, maar door de lange vervaardigingstijd werd Bernardo Ciuffagni gekozen als beeldhouwer voor dit beeld (Heussler 2008, p. 60).

Doper in 1438 voor de Frari-kerk in Venetië, was de bronzen *David* vermoedelijk zijn volgende opdracht (afb. 1.17 en 1.18).

In 1443 vertrok Donatello voor tien jaar naar Padua om een bronzen hoogaltaar en het eerste vrijstaande ruitersstandbeeld sinds de oudheid te vervaardigen (afb. 1.19 en 1.20). Na zijn terugkeer in Florence maakte hij *Judith en Holofernes*, een sculptuur in opdracht van de familie de Medici (afb. 1.21). Dit beeld wordt, net als de *David*, vaak geïnterpreteerd als representatie van de kracht en de vrijheid van de stad Florence. Het vervaardigen van bronzen reliëfs voor de kerk van San Lorenzo was Donatello's laatste opdracht van Cosimo de Medici (afb. 1.22). Op 13 december 1466 stierf Donatello en werd in deze kerk begraven.²⁰

1.3 Discussie oeuvre en stilistische samenhang

Slechts één sculptuur en één reliëf vervaardigd door Donatello zijn voorzien van een datering: de houten *Johannes de Doper* (1438) in de Frari-kerk in Venetië en het *Laurentius*-reliëf van de preekgestoelten in San Lorenzo (16 juni 1465) (afb. 1.23 en 1.24).²¹ De enige sculptuur met een signatuur is *Judith en Holofernes* in Palazzo Vecchio (afb. 1.25). Eenzelfde signatuur is zichtbaar op het fries van het noordelijk preekgestoelte, maar deze is waarschijnlijk pas na Donatello's overlijden door zijn assistenten vervaardigd (afb. 1.26).²²

De voorgaande biografie, de toeschrijving en de datering van Donatello's sculpturen is voornamelijk gebaseerd op twee bronnen: Vasari's biografie in *Le Vite* en de verslaglegging of betalingsgegevens van opdrachten. Daarnaast is de stilistische samenhang van invloed op de toeschrijving en datering van zijn oeuvre. Afgezien van de onbetrouwbaarheid van zowel Vasari als de stilistische interpretatie van kunsthistorici, is het oeuvre van Donatello *an sich* problematisch door de diversiteit van de vormgeving en het materiaal. Deze problematiek wordt verduidelijkt aan de hand van een restauratie.

In 1974 werd tijdens de restauratie van de houten *Johannes de Doper* de originele datering 1438 ontdekt (afb. 1.17). Voorheen werd verondersteld dat de sculptuur rond 1453 was vervaardigd vanwege Vasari's notitie dat Donatello na zijn vertrek uit Padua in Venetië aan deze opdracht werkte.²³ De stilistische overeenkomst met de houten *Maria Magdalena*, gedateerd rond 1454-55, leek deze datering te bevestigen (afb. 1.27).²⁴ Nu bleek dat de sculptuur vijftien jaar eerder is ontstaan, moest het beeld gerelateerd worden aan de periode waarin Donatello vermoedelijk de reliëfs met dansende engelen vervaardigde voor zowel de Dom van Prato als Florence. Hij begon waarschijnlijk ook aan de bronzen *David* en de reliëfs voor de Oude Sacristie van San Lorenzo. Stilistisch zijn deze werken veel lastiger met elkaar te vergelijken.²⁵ Uit dit voorbeeld blijkt dat wanneer zowel een datering als een signatuur ontbreken en verslaglegging incorrect blijkt te zijn, een stilistische analyse voor het dateren van sculpturen niet altijd toereikend of sluitend is.²⁶

Verschillende kunsthistorici hebben zich beziggehouden met de stijl van Donatello. Janson ontwikkelt zijn theorie over vorm en stijl door zich af te zetten tegen de Amerikaanse kunsthistoricus George Kubler (1912-1996). Kublers grootste bezwaar tegen een classificatie in stijlperiodes, is dat er binnen de kunst van de samenleving of individuele kunstenaars een constante vorm wordt verondersteld. Hij is van mening dat niet vorm, maar verandering

²⁰ Heussler 2008, p. 60-72.

²¹ Al kan niet worden vastgesteld dat het *Laurentius*-reliëf op die datum in brons is gegoten. Tevens is de relatie tot de andere reliëfs van de preekgestoelten onduidelijk en geldt de datering alleen voor dit reliëf (Previtali 1961, p. 48-56).

²² Herzner 1972, p. 104.

²³ Vasari 2013, p. 200.

²⁴ Pope-Hennessy 1993, p. 276 en Janson 1982, p. 13.

²⁵ Rosenauer 1989, p. 24.

²⁶ In bijlage 1 wordt ingegaan op de toeschrijvingsproblematiek van de *Heilige Hiëronymus* in Faenza.

constant is en we stijl dus beter kunnen hanteren als hulpmiddel om artistieke ontwikkelingen te ontdekken die op hetzelfde tijdstip plaatsvinden. Janson verwerpt deze theorie door te stellen dat het vergelijken van drie kunstenaars in dezelfde periode niet genoeg gegevens oplevert om een stijl te vormen. Daarnaast zijn er kunstenaars die in meer dan één stijl tegelijk werken zoals Donatello. Door sociale en culturele geschiedenis te relateren aan kunstgeschiedenis, kun je vorm- en stijlveranderingen vanuit een gemeenschappelijk perspectief benaderen. Op deze manier kan de vormgeving van de bronzen *David* in het Bargello, die mogelijk functioneerde als stads- en patriottisch monument, wellicht worden verbonden met de houten *Johannes de Doper* in de Frari-kerk.²⁷

Ames-Lewis vraagt zich af in hoeverre Donatello de kans kreeg om een eigen stijl te hanteren. Hij komt tot de conclusie dat interne stilistische factoren van Donatello's sculpturen ondergeschikt zijn aan de eisen van de opdrachtgever. Het onderwerp en de context zijn immers door de opdrachtgever vastgelegd. De kunsthistorische chronologie van een oeuvre is ondergeschikt aan de fantasierijke reactie op een probleem.²⁸

Voor Rosenauer is de restauratie van de houten *Johannes de Doper* in de Frari-kerk echter de aanleiding om een nieuwe terminologische variant van stijl te verbinden met het oeuvre van Donatello: stijlpluralisme. Aangezien de sculpturen van Donatello geen eenheid vertonen, de materialen en technieken verschillen en Donatello gebruik maakt van de beeldtraditie van zowel de antieken als de middeleeuwen, valt er geen typerende stijl aan te duiden. De kunstwerken zijn een experiment, waarbij Donatello door zijn creatieve sensibiliteit in staat is de werkelijkheid op een directe, nieuwe en veelzijdige manier vorm te geven. Rosenauer is van mening dat de vraag naar stijl consistenter moet worden geformuleerd om een diepgaand inzicht in het werk van een kunstenaar en de wisselwerking tussen een artistieke ontwikkeling en impulsen van buitenaf te tonen.²⁹

1.4 Stijlverandering binnen Donatello's oeuvre

De datering van het oeuvre van Donatello is dus problematisch. Desondanks is er een stijlverandering waarneembaar in de sculpturen waarvan wordt aangenomen dat ze na 1454 zijn vervaardigd. Eerst zal de vroege stijl gekarakteriseerd worden aan de hand van vier sculpturen die tussen 1408 en 1438 zijn vervaardigd. Dit vormt de basis voor een vergelijking, omdat dezelfde onderwerpen door Donatello opnieuw werden vormgegeven tussen 1440 en 1457. Een vroege en een late sculptuur zullen binnen dit onderzoek daarom als paar worden aangeduid. Het eerste paar bestaat uit een houten *Crucifix* in de Santa Croce en een bronzen *Crucifix* in Sant' Antonio in Padua. Het tweede paar staat in het Bargello, een marmeren *David* en een bronzen *David*. Het derde paar wordt gevormd door de vergulde bronzen *Heilige Lodewijk* in de Santa Croce en de onvergulde *Heilige Lodewijk* in Sant' Antonio in Padua. Het laatste paar is Donatello's houten interpretatie van *Johannes de Doper* in de Frari-kerk in Venetië en de bronzen opvolger in de Dom van Siena. In deze scriptie heb ik foto's van de vier late sculpturen verticaal doormidden gesneden en als paar gecombineerd, om een optimale stilistische vergelijking te kunnen maken (afb. 1.29).

Vervolgens zullen de zeven eerder genoemde late sculpturen in vooronderstelde chronologische volgorde aan bod komen. De late sculpturen van de zojuist benoemde paren zijn hierin opgenomen. Alle sculpturen zullen worden vergeleken met onmiskenbaar vroege sculpturen die overeenkomsten vertonen in expressie, attributen, compositie, materiaal of thematiek.

²⁷ Janson 1982, p. 1-36.

²⁸ Ames-Lewis 1979, p. 139-150.

²⁹ Rosenauer 1989, p. 24-27.

Vroege sculpturen (1408-1438)

Crucifix (Santa Croce, Florence)

De houten *Crucifix* in de Santa Croce is aan Donatello toegeschreven op basis van het *Libro di Antonio Billi*, een manuscript van een Florentijnse koopman uit 1487-1537 (afb. 1.8). De sculptuur is vervaardigd tussen 1412 en 1415.³⁰ In vergelijking met het fresco *Heilige Drie-eenheid* van Masaccio en de houten *Crucifix* van Brunelleschi in de Santa Maria Novella, is Donatello's *Crucifix* natuurgetrouwer. De hoekige vormgeving roept de illusie op van spierspanning en dit geeft de magere figuur een alledaags voorkomen. Christus dwingt geen ontzag af, maar brengt medelijden teweeg door het ontbreken van de doornenkroon, een aureool en de slappe gebeeldhouwde lendendoek. Afgezien van het bloed dat uit de wond in zijn zij en tussen de keurige haren naar beneden stroomt, is het beeld glad afgewerkt. De nadrukkelijke aangezette schouders doen vermoeden dat Christus' armen ook naast zijn lichaam konden worden gepositioneerd. Van het kruis gehaald kon Christus als Man van Smarten wellicht fungeren in de rituele praktijk of een processie (afb. 1.8a).³¹

David (Museo Nazionale del Bargello, Florence)

Van de marmeren *David* is bekend dat de sculptuur in 1416 van de werkplaats van de Dom naar het Palazzo della Signoria werd verplaatst (afb. 1.9).³² De marmeren *David* droeg een inscriptie en achter de sculptuur waren heraldische Florentijnse lelies geschilderd.³³ Donatello hanteert niet de destijds gangbare iconografie, zoals een banderol, kroon of muziekinstrument, maar toont *David* als een krijger. Het hoofd van Goliath ligt aan Davids voeten, waar nonchalant de slinger op rust.³⁴ De slanke vingers, overdadige plooiwal en frontale houding komen overeen met de gotische stijl van *Isaak* in Santa Maria del Fiore van Nanni di Banco en *Heilige Stefanus* in Or San Michele van Ghiberti. In tegenstelling tot deze twee sculpturen, heeft Donatello's *David* minder gewicht. De inconsistente *contrapposto*, de talrijke prachtige details en de milde expressie, doen afbreuk aan de eenheid en kracht van de sculptuur. Het naar links gebogen hoofd, de tenen die over de rand van het basement steken en de opengewerkte ruimte bij de voeten en handen zijn typerend voor Donatello.

De Heilige Lodewijk (Museum Santa Croce, Florence)

Tussen 1422 en 1425 vervaardigde Donatello de *Heilige Lodewijk*, de patroonheilige van de Parte Guelfa, voor de Or San Michele (afb. 1.14).³⁵ Het volledig vergulde beeld werd in elf delen gegoten vanwege technische beperkingen van het vuurvergulden. Tussen 1451 en 1459 stond *Heilige Lodewijk* op de façade van Santa Croce, waarna het beeld verplaatst werd naar het museum.³⁶ Al lijkt de stijve stijl door het ontbreken van een zichtbaar lichaam gerelateerd aan de gotische vormtaal, de techniek en de rijke textuur van het gewaad kennen hun gelijke niet in een sculptuur voor 1425.³⁷ De diagonaal geplaatste bisschopsstaf doorbreekt de verticaliteit van de sculptuur. De pupillen zijn met een donkerder brons weergegeven en de versieringen op de mijter zijn met hetzelfde gevoel voor detail uitgewerkt.

³⁰ Janson 1957, p. 9-12.

³¹ Paoletti 1992, p. 86, 97.

³² Pope-Hennessy 1993, p. 40.

³³ “*Cui adscriptum pro patria dimicantibus etiam adversus terribilissimos hostes deus prestat victoriam*” - To those who bravely fight for the fatherland god will offer victory even against the most terrible foes (McHam 2001, p. 32-34).

³⁴ McHam 2001, p. 34.

³⁵ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 324.

³⁶ Pope-Hennessy 1993, p. 48, 52-55.

³⁷ Janson 1957, p. 49.

Johannes de Doper (Frari kerk, Venetië)

Johannes de Doper riep op tot boetedoening en bereidde de komst van Christus voor met de doop.³⁸ De houten *Johannes de Doper* uit 1438 is mogelijk een schenking van Cosimo de Medici aan het Scuola dei Fioretini in Venetië (afb. 1.17). In een brief van 13 november 1437 verzocht de Florentijnse broederschap Cosimo om een bijdrage voor de kapel in de Frari kerk.³⁹ Cosimo schonk een luxueus beschilderd en verguld beeld van Donatello als dank voor een kort verblijf tijdens zijn ballingschap in 1433. Als patroonheilige van de stad Florence en de naamheilige van Cosimo's vader was de uitbeelding van Johannes een geschikt onderwerp. De materiaalkeuze vereenvoudigde mogelijk het transport naar Venetië.⁴⁰ Het linkerbeen dat naar voren is gericht, de open mond en de rijke textuur zijn innovatieve stilistische ingrepen die de sculptuur verlevendigen.⁴¹ De vacht die Johannes draagt, wekt een realistische en armoedige indruk door de onregelmatige losse strengen aan de onderkant. De strakke ceintuur accentueert geraffineerd de vorm van het lichaam. Met hoog opgetrokken wenkbrauwen en dikke ongelijke oogleden is de zeggingskracht van Johannes uitermate krachtig, zelfs in de huidige opstelling tussen twee grotere houten heiligenbeelden.

Late sculpturen (1440-1457)

David (Museo Nazionale del Bargello, Florence)

De sculptuur die de meeste problemen oplevert binnen Donatello's stilistische ontwikkeling is de bronzen *David*. Documenten voor de opdracht ontbreken en diverse kunsthistorici dateren de sculptuur variërend tussen 1430 en 1460. Hierdoor is het moeilijk vast te stellen of het beeld tot de late stijl behoort (afb. 1.20).⁴² De sculptuur stond vanaf 1469 op de binnenplaats van het Palazzo Medici en was voorzien van een inscriptie.⁴³ De bronzen *David* is vermoedelijk vervaardigd om de Medici in verband te brengen met de idealen van de oude Republiek Florence.⁴⁴ De toepassing van brons is ongebruikelijk voor een private opdracht, maar komt herhaaldelijk voor onder Medici patronage.⁴⁵

Wanneer de marmeren en de bronzen *David* met elkaar worden vergeleken, springen de *contrapposto*, de naaktheid en de wapenuitrusting van de bronzen *David* in het oog (afb. 1.29). Bij de bronzen *David* is *contrapposto* voor het eerst in een vrijstaande sculptuur toegepast, al is de aanzet terug te vinden in de marmeren *David* en de houten *Johannes de Doper*. De houding maakt de figuur levendig. Samen met de weerkaatsing van het licht op de gladde bronzen oppervlakten, wordt het beeld van alle kanten interessant.⁴⁶ In het Bijbelverhaal wordt Davids kleding niet beschreven, enkel dat hij de aangeboden

³⁸ Pfisterer 2002, p. 435.

³⁹ Ames-Lewis 1995, p. 85

⁴⁰ Avery 1944, p. 66.

⁴¹ Pope-Hennessy 1993, p. 137-140.

⁴² Alhoewel het merendeel van het bewijs neigt naar een late datering, is er nog geen definitieve consensus bereikt tussen diverse auteurs (McHam 2001, p. 44). Tschudi (1887) en Janson (1957) plaatsen de sculptuur in de eerste jaren van 1430. Pastor (1906), Frey (1907), Knapp (1923) en Goldscheider (1941) dateren *David* rond 1442. Crutwell (1911) en Raymond (1917) verkiezen het midden van de jaren 1430, na Donatello's terugkeer uit Rome. Milanesi (1887) opperde de late datering van 1457 (Janson 1957, p. 81). Kauffman (1935) stelde een datering in de late jaren van 1450 voor, waar Ames Lewis (1979) het mee eens is. Herzner (1980), Rosenauer (1993) en Caglioti (2000) duiden de sculptuur stilistisch rond 1440. Poeschke (1990) en Pope-Hennessy (1993) plaatsen *David* na Donatello's periode in Padua (Pfisterer 2002, p. 344).

⁴³ "Victor est quisquis patriam tuetur. / Frangit immanis Deus hostis iras. / En puer gradem domuit tirannum. / Vincite, cives!" - The victor is whoever defends the fatherland. God crushes the wrath of an enormous foe. Behold! A boy overcame a great tyrant. Conquer, o citizens! (McHam 2001, p. 32-34).

⁴⁴ McHam 2001, p. 34.

⁴⁵ Ames-Lewis 1995, p. 29.

⁴⁶ Pfisterer 2002, p. 377-378.

wapenuitrusting van Saul weigerde.⁴⁷ De onbevangen naaktheid kan een gevolg zijn van Davids jonge leeftijd, die in de tekst tweemaal wordt benadrukt, maar het etaleert ook Davids rotsvast vertrouwen in God.⁴⁸ Als wapen is de slinger vervangen door Goliaths zwaard, dat samen met Davids voet nonchalant op het afgehakte hoofd rust.⁴⁹ Terwijl de marmeren *David* de Bijbel traditioneel volgt, benadrukt de bronzen *David* expliciete elementen van de tekst waardoor de focus verschuift van Goliath naar David. De naakte en kwetsbare David, symbool voor het geloof, verslaat de grote sterke Goliath, symbool van de hoogmoed. De decoratieve lauwerkrans ondersteunt Davids rol als held en de reliëfs op de helm van Goliath symboliseren ‘hoogmoed komt voor de val’.⁵⁰ Donatello geeft een nieuwe interpretatie van een vaak geïllustreerd Bijbelverhaal en benadrukt de symbolische betekenis.

Naast de eerder benoemde stilistische aspecten zoals de lichtreflecties op het brons en de beperkte detaillering, is de expressie toegenomen. De armen zijn strakker en krachtiger vormgegeven en de handpalmen zijn naar buiten gekeerd. De vastberaden blik die geen contact maakt met de beschouwer en de houding van de voeten is vergelijkbaar met Judith van *Judith en Holofernes*.

Heilige Lodewijk (Basilica di Sant’Antonio, Padua)

De late sculptuur van de *Heilige Lodewijk* is onderdeel van het hoogaltaar van de Basilica di Sant’Antonio in Padua. In 1447 werd het beeld gegoten en alle zeven altaarbeelden waren voltooid voor 13 juni 1448, de feestdag van de heilige Antonius.⁵¹

De frontale houding van zowel de vroege als de late sculptuur van *Heilige Lodewijk* is vrijwel identiek (afb. 1.30). De overdadige draperie, de scheve stand van het hoofd en de opgetilde voet verlevendigen de vroege sculptuur ten opzichte van de starre late sculptuur. De linker handschoen, waarin geen hand lijkt te zitten door het ontbreken van een pols, heeft de scheef geplaatste bisschopsstaf desondanks realistischer vast dan de linkerhand van de late sculptuur.⁵² Het voluptueuze habijt van de vroege sculptuur toont het experimentele karakter van Donatello door de toepassing van afgietsels van echte stoffen. Waar de late sculptuur aan expressiviteit verliest, wint deze echter wel aan gewicht door het nauwsluitende habijt.⁵³ Het beheerste naturalisme en het eenvoudige gewaad zijn mogelijk te verenigen met de aard en het karakter van de heilige Franciscus.⁵⁴ Een andere verklaring voor de gladde afwerking en de grote oogleden van de late sculptuur van *Heilige Lodewijk* is misschien gelegen in het feit dat Donatello in Padua veelvuldig samenwerkte met assistenten.⁵⁵

⁴⁷ “En Saul kleepte David met zijn klederen, en zette een koperen helm op zijn hoofd, en kleepte hem met een pantsier En David gordde zijn zwaard aan over zijn klederen, en wilde gaan (...). Toen zeide David tot Saul: Ik kan in deze niet gaan (...); en David legde ze van zich.” (Samuel 17,38-39).

⁴⁸ “David was de jongste” (Samuel 17,14) en “Maar je kunt hem toch onmogelijk aan, ’wierp Saul tegen. ‘Jij bent nog maar een jongen” (Samuel 17,33).

⁴⁹ Pfisterer 2002, p. 366.

⁵⁰ Pfisterer 2002, p. 366-368.

⁵¹ Janson 1957, p. 169-170, 183-184.

⁵² Janson 1957, p. 183-184.

⁵³ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 324.

⁵⁴ White 1989, p. 181.

⁵⁵ Janson 1957, p. 183-184.

Crucifix (Basilica di Sant'Antonio, Padua)

De opdracht voor een tweede *Crucifix* kreeg Donatello in januari 1444 van de Basilica di Sant'Antonio in Padua. Voorzien van een beschilderd houten kruis en koperen aureool werd de bronzen sculptuur in 1449 in het midden van de kerk geïnstalleerd. Vanaf 1487 maakt het *Crucifix* onderdeel uit van het hoogaltaar.⁵⁶ De lendendoek is een toevoeging uit de barok.⁵⁷

De vroege en de late *Crucifix* krijgen door de overhellende positie gewicht, maar de uitstraling is totaal anders (afb. 1.31). De getergde fysionomie en akelige hoek van de schouderbladen tonen Christus in de vroege sculptuur als een eenvoudige man die onbeholpen lijdt. Dit vormt een contrast met de intrinsieke gedetailleerde fysionomie en de gespierde torso van Christus bij de late sculptuur. Deze figuur appelleert aan een zelfbewuste en heroïsche acceptatie van het lijden. De aureool benadrukt dit. Bij de vroege sculptuur voert het lichamelijk lijden de boventoon terwijl de late sculptuur een spiritueel lijden oproept. Er is een balans tussen klassieke anatomische schoonheid en de duidelijk tekenen van zijn lijdensweg die vaak het uitgangspunt vormden voor de gotische kunst.⁵⁸ Donatello's meesterschap is zichtbaar in de apart gegoten en daardoor dynamisch gedraaide boven- en onderbenen van het late *Crucifix*.

Maria Magdalena (Dom museum, Florence)

In het Nieuwe Testament vinden er ontmoetingen plaats tussen Maria Magdalena en Christus, zoals bij de voetwassing bij het gastmaal van Simon van Bethanië en Christus' verschijning aan haar na zijn verrijzenis.⁵⁹ In de apocriefe verhalen staat Maria bekend als een vrouw van adellijke afkomst die door haar werk als prostituee werd gezien als zondig. De laatste dertig jaar van haar leven trok Maria zich terug in de wildernis, voor een periode van vasten en boetedoening.⁶⁰

Donatello's houten beeld van *Maria Magdalena* staat in het Museo dell'Opera dell Duomo. De originele locatie, opdrachtgever en datering zijn onbekend door het ontbreken van documenten uit de vijftiende eeuw (afb. 1.27). De eerste referentie komt uit een document van 30 oktober 1500 wanneer de sculptuur vanuit de werkplaats werd terugplaatst in het Baptisterium.⁶¹ Na de overstroming van Florence in 1966 werd de sculptuur gerestaureerd, waarbij resten van polychromie en verguldsel werden aangetroffen. De sculptuur wordt gedateerd na Donatello's terugkeer uit Padua in 1454.⁶²

Er bestaan enkele stilistische overeenkomsten tussen de late sculptuur van *Maria Magdalena* en de vroege sculptuur van *Profeet Habakuk*, met de bijnaam *Zuccone*, voor de klokkentoren van de Dom uit 1427-1436 (afb. 1.32). De diepliggende oogkassen met nadrukkelijke wenkbrauwen en de gapende snede van de mond zijn in beide sculpturen te zien. Bij *Habakuk* is dit gerelateerd aan een fysionomie die van grote hoogte herkenbaar moest zijn, maar bij *Maria Magdalena* benadrukt het haar latere levenswijze. Terwijl de karaktertrekken *Habakuk* kracht geven, wijzen ze bij *Maria Magdalena* in combinatie met de oneffen huid, de afgebroken tand en de ingevallen wangen op haar ascese. Ook in de uitbeelding van het lichaam zijn de figuren tegengesteld. De blote rechterarm en gespierde nek van *Habakuk* tonen een verfijnd lichaam, dat zonder antiek gewaad kwetsbaar is. Het lichaam van *Maria*

⁵⁶ Avery vermeldt de plaats in het midden van de kerk: Avery 1994, p. 69 (Pope-Hennessy 1993, p. 195).

⁵⁷ Janson 1957, p. 148.

⁵⁸ Avery 1994, p. 69.

⁵⁹ Lucas 8,2, Marcus 15,40 en 47, Matteüs 27,56 en 61, Johannes 19,25 en 20,1-18 en 19,25.

⁶⁰ Jacobus de Voragine, *The golden legend: readings on the Saints*, vertaald door W.G. Ryan, Princeton 1993, p. 374-383.

⁶¹ Een interessante nieuwe hypothese is dat *Maria Magdalena* werd vervaardigd voor het klooster van Santa Maria Maddalena di Cestello (Dunkelman 2005/2006, p. 11-12).

⁶² Dunkelman 2005/2006, p. 10-11.

Magdalena, zichtbaar onder de vacht van vervilte haren, heeft echter opvallend gespierde armen en benen. Anders dan haar uitgeputte en verwaarloosde uiterlijk doet vermoeden, bevat de sculptuur een uitstraling van volharding en overlevingsdrang. De aanwezigheid van *Habakuk* is optisch imposant, terwijl het kleine gebaar van gebed waarbij de handen elkaar net niet raken, de concentratie van *Maria Magdalena* toont.

In vergelijking met de houten *Johannes de Doper*, een vroege sculptuur met een overeenkomstige hoogte, materiaal en compositie, wordt deze ingetogen kracht nog duidelijker. Het egale gezicht met fijne baardharen staat in sterk contrast met Maria's grove gelaatstrekken. De houding van Johannes is communicatief: hij wijst, spreekt en heeft een banderol. Door de opgetilde hiel van haar rechtersoet wekt *Maria Magdalena*, net als de houten *Johannes de Doper*, de illusie op van potentiële beweging die haar direct verbindt met de ruimte van de beschouwer. Maar door de geconcentreerde houding van gebed, vervult ze niet de rol van bemiddelaar.

Johannes de Doper (Dom, Siena)

De eerste referentie aan de bronzen *Johannes de Doper* is het vervoer, in drie delen, naar Siena in het najaar van 1457.⁶³ Pas in 1474 werd het beeld in de sacristie van de Dom opgesteld, omdat de rechterarm ontbrak. Het waarneembare gat tussen de elleboog en de onderarm suggereert dat de arm in een andere positie is vastgezet dan door Donatello beoogd was.⁶⁴ De houding van de handen komt overeen met de vroege sculptuur van de *Heilige Lodewijk* en eenzelfde figuur is afgebeeld in *Voorgeborchte* van het Opstandings-reliëf in San Lorenzo. De sculptuur is nu in de doopkapel van de Dom opgesteld (afb. 1.12 en 1.33).

Hoewel de compositie nauwkeurig overeenkomt, is bij de late sculptuur de omslagdoek verdwenen en is het gewicht verschoven van het achterste naar het voorste been (afb. 1.32). Deze aanpassingen dragen, net als de open zijanten van de kamelenvacht, bij aan de dynamiek van de late sculptuur. De textuur van de kamelenvacht wordt door de polychromie van het houten beeld enigszins teniet gedaan, terwijl deze in het bronzen beeld benadrukt wordt ten opzichte van het gladde oppervlak van de huid. Hoewel de vroege sculptuur met zijn lange gezicht natuurgetrouw is, zijn de aders, haren en spieren in de late sculptuur beter uitgewerkt. Beide sculpturen stralen een spirituele veerkracht uit.

Judith en Holofernes (Palazzo Vecchio, Florence)

Het Bijbelse verhaal van de weduwe Judith die haar dorp redde van het Assyrische leger door zijn generaal Holofernes te verleiden en na hem dronken te hebben gevoerd te onthoofden, is niet eerder in de beeldhouwkunst aangetroffen.⁶⁵ De opdracht voor het vervaardigen van *Judith en Holofernes* is niet gedocumenteerd (afb. 1.21). De vrijstaande bronzen sculptuur werd tussen 1464 en 1469 opgesteld in de binnentuin van Palazzo Medici. Deze tuin, achter de binnenplaats met de bronzen *David*, was alleen toegankelijk voor genodigden.⁶⁶ De twee beelden werden in 1495, na de verdrijving van Piero de Medici (1472-1503) uit Florence, verplaatst naar het Palazzo Vecchio. Een driehoekige sokkel met reliëfs van Bacchus en de wijnoogst vormen samen met een wijnzak het basement van de sculptuur. De vier hoeken van de wijnzak en de monden van de maskers in de drie reliëfs zijn hol, waardoor wordt aangenomen dat de sculptuur fungeerde als fontein.⁶⁷ De verhoogde zuil van de sculptuur was aan de voorkant voorzien van een inscriptie en aan de achterzijde van een tweede inscriptie,

⁶³ De drie delen waren het hoofd en de torso, het middel en de onderbenen en vanaf de knieën naar beneden (Pope-Hennessy 1993, p. 288).

⁶⁴ Pope-Hennessy 1993, p. 288.

⁶⁵ Groß 1987, p. 57-120; McHam 2001, p. 34.

⁶⁶ McHam 2001, p. 32.

⁶⁷ Pope-Hennessy 1993, p. 280, 286.

die werd aangebracht na 1464.⁶⁸ Judith werd in de middeleeuwen geïnterpreteerd als een morele, religieuze en politieke heldin. Haar overwinning op Holofernes symboliseert de triomf van de deugden zelfcontrole, kuisheid en nederigheid, over ondeugden als losbandigheid en trots. Deze betekenis, in combinatie met de inscripties, leidt ertoe dat de sculptuur gelezen kan worden als een politiek statement.⁶⁹

De wijnzak, gerelateerd aan de dronkenschap van Holofernes, kan vergeleken worden met het kussen van de vroege sculptuur van *Heilige Marcus* (afb. 1.10). Het kussen van het eerste beeld dat Donatello van 1411 tot 1413 voor de Or San Michele vervaardigde, wordt uitgelegd als verwijzing naar de opdrachtgevers: het linnen- en drapeerdersgilde. Maar het kussen benadrukt tevens de fysieke zwaarte en het gewichtige karakter van de figuur.⁷⁰ In de sculptuur van *Judith en Holofernes* heeft de wijnzak eenzelfde sculpturale en symbolische betekenis. Het zware levenloze lichaam van Holofernes, verzonken in de wijnzak, wordt geaccentueerd en tegelijk de standvastigheid van Judith die geen enkele moeite heeft haar evenwicht te bewaren (afb. 1.35).

Aan een vroege sculptuur met eenzelfde compositie, *Abraham en Isaak* voor de klokkentoren van de Dom, begon Donatello op 10 maart 1421 (afb. 1.36).⁷¹ Overeenkomstig met *Judith en Holofernes* wordt een geklede staande figuur getoond, die machtig boven een naakte gezeten figuur uittorent. Beide sculpturen zijn bevroren in de onvoltooide actie van een onthoofding.⁷² Dat de handeling bij *Judith en Holofernes* meer spanning oproept, heeft drie oorzaken. Ten eerste heeft de sculptuur van *Judith en Holofernes* geen vast en frontaal gezichtspunt zoals de voor een nis vervaardigde *Abraham en Isaak*. Volgens Romanini is het zelfs de eerste figuurgroep met deze eigenschap.⁷³ Daarnaast verheffen Judiths opgeheven arm en het verguldsel van het mes de dramatiek. Tot slot is de fysionomie met de bolle ogen, de duidelijke oogleden en de geaccentueerde neus en lippen uitgevoerd met meer detail. Hierdoor toont Judiths gezicht meerdere emoties. Het uitdrukingsloze gezicht van Isaak steekt scherp af tegen Holofernes. Holofernes' slap bungelende en ontspannen ledematen, gecombineerd met de uitgeputte fysionomie en de zichtbare aderen zijn een overtuigende weergave van de dronkenschap. Als Judith hem niet met haar dij ondersteunde en stevig vasthield aan zijn haar, zou Holofernes onderuit glijden.⁷⁴

Preekgestoelten van de San Lorenzo (San Lorenzo, Florence)

In de San Lorenzo in Florence staan tussen de laatste twee zuilengalerijen voor de viering twee bronzen preekgestoelten (afb. 1.24).⁷⁵ De reliëfs zijn vervaardigd door Donatello vanaf 1454/59 en na zijn dood in 1466 voltooid door zijn assistenten Bartolomeo Bellano en

⁶⁸ Eerste inscriptie: “*Regna cadunt luxu, surgunt virtutibus urbes cesa vides humili colla superba manu*”- Kingdoms fall through luxury, cities rise through virtue. Behold the neck of pride severed by the hand of humility. Tweede inscriptie: “*Salus publica. Petrus medices cos. Fi. libertati simul et fortitudini hanc mulieris statuam quo cives invecto constantique a(n)i(m)o ad rem. Pub. Redderent dedicavit*” - The public weal. Piero de Medici son of Cosimo dedicated this statue of this woman to liberty and to the fortitude with which the citizens with resolute and unvanquished spirit, bring to the public good (Pope-Hennessy 1993, p. 280).

⁶⁹ Mogelijk specifiek tegen het Albizzi regime, zie: R.J. Crum 2001, p. 23-29 (McHam 2001, p. 35).

⁷⁰ Pope-Hennessy 1993, p. 34-38.

⁷¹ Nanni di Bartoldo zorgde voor de afwerking van de figuren (Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 326).

⁷² Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 326.

⁷³ Romanini 1966, p. 317.

⁷⁴ Balcarres 1903, p. 141.

⁷⁵ Binnen de vroegchristelijke, orthodoxe, katholieke en Lutherse kerk is het preekgestoelte de plaats van waar de lector, de deken of de priester voordrachten houdt. In de middeleeuwen raakte ze in onbruik, maar na het Tweede Vaticaans Concilie (1962-65) was er een heropleving om het belang van het Woord van God te onderstrepen (L. Reygers en O. Schmitt, Ambo in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Band 1: A – Baubetrieb. Metzler, Stuttgart 1934, Sp. 627–636).

Bertoldo di Giovanni. De zijkanten zijn met reliëfs van Christus en de patroonheilige van de kerk versierd. Op het zuidelijke preekgestoelte zijn het gebed op de Olijfberg, Christus voor Pilatus en Kajafas, de Kruisiging, de Bewening en de Graflegging afgebeeld. Op het noordelijke preekgestoelte zien we de Maria's bij het graf, Christus in het voorgeborchte, de Opstanding, Hemelvaart, Pinksteren en de marteling van de heilige Laurentius afgebeeld. In het Laurentiusreliëf is een datering van 15 juni 1465 gegraveerd die waarschijnlijk verwijst naar het afgieten van het wasmodel in brons. Een document over het bezoek van paus Leo X aan de San Lorenzo getuigt dat het zuidelijke preekgestoelte in 1515 met een onderbouw was opgesteld als koortribune.⁷⁶ Het noordelijk preekgestoelte bestond toen uit losse reliëfs en het werd volgens het dagboek van Agostino Lapini pas in december 1565 als preekgestoelte opgesteld. Dit komt overeen met Vasari's beschrijving van de begrafenis van Michelangelo op 14 juli 1564. De grafrede werd gehouden vanaf het zuidelijke preekgestoelte, maar het noordelijke preekgestoelte lag in stukken achter een schilderij van Vincenzo Danti verborgen.⁷⁷ Dat de reliëfs na voltooiing niet werden opgesteld, werd mogelijk veroorzaakt door Donatello's uitgesproken stijl of vanwege de smaak van Piero de Medici.⁷⁸

Op het zuidelijke preekgestoelte worden in het reliëf van *Christus voor Pilatus en Kajafas* twee scènes van hetzelfde verhaal gecombineerd (afb. 1.37). Het reliëf is relatief vlak, maar roept een sterke optische illusie op door het lineair perspectief en de boogarchitectuur. Dit is ook zichtbaar in Donatello's vroege reliëf *Het feestmaal van Herodes* voor de doopvont in het Baptisterium van Siena vervaardigd van 1423 tot 1427 (afb. 1.38).⁷⁹ De twee reliëfs verschillen door de toevoeging van een extra dimensie. In het late reliëf snijdt Donatello de figuren in de voorgrond af, zodat het lijkt alsof de ruimte buiten de randen van het preekgestoelte doorloopt. Naast de dieptewerking, wordt de expressie van de bijfiguren niet langer gedefinieerd door alleen gebaren. In het late reliëf heeft elk figuur individuele gelaatstrekken die bijdragen aan het alledaagse karakter van de scène.

Een vroeg reliëf waarbij individuele gelaatstrekken van alle figuren ook al voorkomen is de *Hemelvaart waarbij Christus Petrus de sleutels geeft*, vervaardigd in 1427/1428 voor de Santa Maria del Carmine (afb. 1.39). In deze kerk werd elk jaar het Feest van de Hemelvaart gevierd met een toneelstuk waarvoor de achtergrond de Tuin van de Olijven was.⁸⁰ Het reliëf toont deze ruime tuin met serene apostelen. De Hemelvaart op het noordelijk preekgestoelte daarentegen houdt de beschouwer op afstand door het beeldhouwde hek en de apostelen zijn niet sereen, maar drommen samen om zo dicht mogelijk bij Christus te zijn (afb. 1.40). De apostelen zijn eerder spiritueel dan alledaags door de aureolen en het geheel heeft een expressieve dynamiek die het moment als een intense beleving vastlegt. Het gevoel van acceptatie in het vroege reliëf heeft door de samengebalde compositie in het late reliëf plaats gemaakt voor zichtbaar verdriet.

De vergelijkbare reliëfs rond het altaar van de Sant'Antonio in Padua getuigen van een gedetailleerde observatie en treffende emotie, maar de strenge en heldere compositie met zichtbare verdwijnpunten geven een gekunsteld gevoel. De antieke Romeinse grandeur, het experimentele karakter en de interne harmonie van de reliëfs van de preekgestoelten in San Lorenzo in Florence ontbreken.⁸¹

⁷⁶ Moreni 1816/17, p. 444 en 447.

⁷⁷ Herzner 1972, p. 102-104.

⁷⁸ Herzner 1972, p. 101-105.

⁷⁹ In de ruimte achter Herodes danst Salome (Pope-Hennessy 1993, p. 79).

⁸⁰ Pope-Hennessy 1993, p. 123-124.

⁸¹ Avery 1994, p. 80.

1.5 Waardering voor de stijl van Donatello's late sculpturen

Hoe werd de stijl van Donatello's late sculpturen ontvangen door zijn tijdgenoten? Vasari schreef dat Donatello zijn sculpturen nog steeds met de grootste zorg en vlijt vervaardigde. In geen enkel opzicht werden ze minder gewaardeerd dan zijn andere werken. De stijl van zijn late sculpturen was levendig en natuurgetrouw. Met grote kracht en vindingrijkheid zijn ze opgebouwd uit een verscheidenheid aan figuren en gebouwen.⁸² Baccio Bandinelli (1493-1560) schreef daarentegen dat Donatello zo oud was dat zijn gezichtsvermogen hem belemmerde om kritisch te kijken en zijn sculpturen af te werken. Donatello had nooit grover werk gemaakt dan de preekgestoelten in San Lorenzo.⁸³ Deze reliëfs vielen waarschijnlijk ook niet in de smaak bij Cosimo's opvolger Piero de Medici, aangezien ze pas in 1515 in de kerk werden opgesteld. De stijl wijkt af van de klassieke stijl waarin Piero's opdrachten werden uitgevoerd.⁸⁴ Bartolomeo Facio (1400-1457) schreef in 1456 in *De viris illustribus* dat Donatello inventief was en de technische vaardigheden bezat om te kunnen werken in brons en marmer. In Donatello's levendige gezichten zag hij de invloed van de antieken. Door Antonio Billi, Pomponio Gaurico (ca. 1482-1530) en Pietro Summonte (1453-1526) werd Donatello begin zestiende eeuw gezien als een unieke kunstenaar die werkte in alle materialen en als eerste de antieken deed herleven. Zijn hoge leeftijd en late stijl worden niet expliciet genoemd.⁸⁵

Conclusie

Donatello's opdrachtgevers waren voornamelijk de kerk, rijke private handelaren en welgestelde families. Tevens nam hij deel aan wedstrijden. Als voorloper verwierp hij gotische beeldaspecten en integreerde hij antieke voorbeelden. Donatello's oeuvre wordt gekenmerkt door een ongekennde veelzijdigheid, uiteenlopende materialen en de introductie van nieuwe principes voor representatie. Er is bijna geen categorie van de vijftiende-eeuwse sculptuur waar Donatello zich niet aan heeft gewaagd.⁸⁶

Donatello's oeuvre is door het vrijwel steeds ontbreken van zijn signatuur, dateringen en documenten grotendeels aan hem toegeschreven op grond van stijlanalyse. Rosenauer beweert dat er binnen Donatello's oeuvre, opgebouwd uit experimenten, geen sprake is van stijl maar stijlpluralisme. Toch blijkt er, na stijlanalyse van de vroege en late sculpturen, wel degelijk een aantal vormaspecten en contrasten te benoemen die een late stijl in het oeuvre van Donatello aantonen. Aan de basis van Donatello's unieke en gevarieerde sculpturen, staat de individuele benadering van de menselijke figuur. Hij gebruikt het levensverhaal van de figuren om ze op een vernieuwende manier af te beelden.⁸⁷ Donatello laat de gotiek achter zich door klassieke elementen te hanteren die de illusie van beweging van een figuur bevorderen. Dit bereikt hij door het gebruik van de *contrapposto* en door de sculpturen te vervaardigen die uitnodigen om van meerdere kanten beschouwd te worden. Deze twee elementen creëren spanning en verhogen de dramatiek. Donatello keert zich echter af van de renaissance-idealen schoonheid en harmonie ten gunste van textuurcontrasten en onafgewerkte oppervlakken. Samen met de toename van details krijgt Donatello in

⁸² Vasari 2013, p. 204.

⁸³ 'Donato fece per il vecchio Cosimo i pergami e le porti di bronzo in S. Lorenzo tanto vecchio che la vista non lo servi a giudicarla nè a dar loro bella fine, e ancorachè l'ano buono invenzione Donatello son fè mai la più brutta opera', Bottari, *Lettere Pittoriche*, 1822, vol. I. p. 70 (Cruttwell 1911, p. 124).

⁸⁴ Avery 1994, p. 98-105.

⁸⁵ Grassi 1963, p. 122.

⁸⁶ Donatello vervaardigde vrijstaande sculptuur, reliëf, graftomben, preekgestoelten, tabernakels, altaren en Etruskische monumenten. De materialen waar Donatello mee werkte zijn marmer, brons, stucco, terracotta, hout en zelfs glas (Tent.cat. Detroit en Fort Worth 1985, Rosenauer, p. 27).

⁸⁷ White 1989, p. 170, 181.

toenemende mate controle over de uitbeelding van emoties. De beschouwer wordt hierdoor zowel aangetrokken als afgestoten. De vroege stijl van Donatello vormt drie contrasten met de late stijl: alledaags versus verheven, lichamelijk versus spiritueel en extrinsiek versus intrinsiek. Tot slot neemt Donatello's belangstelling, of die van zijn opdrachtgevers, voor symboliek toe. In hoeverre Donatello voldeed aan de wensen van de opdrachtgever, is lastig te achterhalen. Als we echter kijken naar een mogelijke politieke functie van *David* en *Judith en Holofernes*, wordt hierin duidelijk weerklink gegeven aan de wens van de opdrachtgever. De meeste sculpturen van de late stijl van Donatello zijn vervaardigd in brons. De lichtwerking, die bij dit materiaal een grote rol speelt, is mogelijk beoogd door de kunstenaar. In bijlage 2 worden de voorgaande aspecten van de late stijl, binnen de vrijstaande sculptuur, nogmaals geëtaleerd.

Het contrast tussen Donatello's late stijl en zijn vroege stijl sluit stijlpluralisme uit. Voor een kunstenaar die zijn benaderingswijze voor elke sculptuur aanpast, is stijlanalyse echter een gevaarlijke methode. Net zoals Janson en Ames-Lewis benadrukken, moet deze methode ondersteund worden door de context: hoe meer bekend wordt over de datering, een signatuur, de opdrachtgevers en originele locaties van de sculpturen, hoe beter we Donatello's oeuvre kunnen duiden. Donatello stond bij zijn tijdgenoten hoog in aanzien door zijn vindingrijkheid, materiaaldiversiteit en herleving van de antieken. Over de stijl van Donatello's late sculpturen laat Vasari zich lovend uit, maar Baccio Bandinelli is die mening niet toegedaan.

2. Donatello's voorlopers en tijdgenoten

De late sculpturen van Donatello tonen zowel compositorisch als stilistisch vernieuwende interpretaties van Bijbelse thema's. Een ontwikkeling staat echter nooit op zichzelf en Donatello werd ongetwijfeld geïnspireerd door voorlopers en tijdgenoten. Zo werd de basis voor de vijftiende-eeuwse beeldhouwkunst in Florence gelegd door Nicola en Giovanni Pisano in Pisa. Tijdens een samenwerkingsproject van 1416 tot 1434 voor de doopvont in het Baptisterium van de Dom van Siena, leerde Donatello de werkwijze van zijn leermeester Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia en Giovanni di Turino (1385-ca. 1455) kennen (afb. 1.14).⁸⁸ Mogelijk introduceerden assistenten zoals Bartolomeo Bellano en Bertoldo di Giovanni nieuwe ideeën. In dit hoofdstuk zullen alle late sculpturen van Donatello in vooronderstelde chronologische volgorde worden behandeld en daarna vergeleken met thematische verwanten van voorlopers, tijdgenoten of assistenten van Donatello.⁸⁹ Hierbij staat de vraag centraal in hoeverre zij invloed hebben gehad op Donatello's late stijl.

2.1 Maria Magdalena

Van de veertiende tot de zeventiende eeuw nam de populariteit van Maria Magdalena toe en werd ze veelvuldig afgebeeld binnen de devotionele kunst. In tegenstelling tot Maria, die was geboren zonder erfzonde, leidde Maria Magdalena het leven van een zondares. Desondanks werd haar vergiffenis geschonken door Christus. Door haar bekering en boetedoening, sprak het verhaal van Maria Magdalena tot de zondige gelovigen.⁹⁰

Tijdgenoten

Beeldhouwer van Maria Magdalena in Pescia

Afgezien van *Maria Magdalena* in Santa Maria Maddalena kerk in Pescia bestaan er waarschijnlijk geen uitbeeldingen van Maria Magdalena die Donatello direct tot voorbeeld hebben gediend (afb. 2.1). Het beeld, vermoedelijk vervaardigd tussen 1420 en 1440, is voor zover bekend het enige levensgrote beeld van Maria Magdalena dat in dezelfde houding is weergegeven. Daarnaast heeft dit beeld dezelfde typerende lange haren. De nabije ligging maakt het aannemelijk dat Donatello de sculptuur kende.⁹¹ De verticale pose van de houten figuur wordt alleen doorbroken door de voeten, handen en het gezicht. De oppervlaktebehandeling van het hout is glad. Maria's karakteristieke haren zijn bestreken met bladgoud. Dit was de gangbare representatie van blond haar bij vijftiende-eeuwse beelden. De drie botten op Maria's borst refereren aan haar fysieke conditie van jarenlange boetedoening in de woestijn.⁹² De ontspannen gezichtsuitdrukking en de ritmische lijnvoering van de haren geven het beeld een serene uitstraling.

Hoewel Donatello het figuurtype overnam, verwierp hij de tot dan toe gebruikelijke methode om houten beelden uit te hollen om barsten te voorkomen. Door deze holte bleven de beelden statisch en moesten ledematen als armen en benen vaak afzonderlijk van de torso en het hoofd vervaardigd worden. Een voorbeeld hiervan is *Heilige Stephanus* van Francesco di Valdambrino (1363-1435) (afb. 2.2). Jacopo della Quercia probeerde met deze traditie te breken door, net als bij de *Maria Magdalena* in Pescia, de voeten van *Heilige Ansanus* zichtbaar te maken (afb. 2.3). De pose van de handen en de geaccentueerde heupen dragen bij aan het naturalisme.⁹³ Deze drie elementen heeft Donatello ook toegepast in *Maria*

⁸⁸ Paoletti 1967, p. 229-241.

⁸⁹ Met uitzondering van *Judith en Holofernes* door het ontbreken van een eigentijdse traditie.

⁹⁰ Erhardt en Morris 2012, p. 1-3.

⁹¹ Strom 1980, p. 242-245.

⁹² Strom 1980, p. 242-243.

⁹³ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 276 en 278.

Magdalena, maar de haarstreng rond haar middel en de rotsbodem onder haar voeten zijn toegevoegd. De sculptuur is niet alleen massief en naturalistisch, maar heeft tevens een expressieve zeggingskracht die bij de twee heiligenbeelden ontbreekt. Donatello benaderde Maria's fysieke gesteldheid angstaanjagend realistisch door de gedetailleerde en ruwe oppervlakten. Het haar is niet met bladgoud belegd, maar krijgt door een mengsel van lichtbruine verf en vloeibaar goud een natuurlijke blonde glans. De ogen krijgen kracht door een combinatie van beeldhouwwerk en verf, in tegenstelling tot de gepolychromeerde ogen van Maria in Pescia.⁹⁴ Op deze manier bewerkstelligde Donatello niet alleen een overtuigende fysieke voorstelling, maar toont tevens Maria's geestelijke strijdlust en vastberadenheid.⁹⁵

Dello Delli

Een soortgelijke intense en tevens ongebruikelijk massief uitgevoerde lijdensfiguur is *Christus toont de wond in zijn zij*, vervaardigd door Dello Delli (1403- na 1466) rond 1420-24 in terracotta (afb. 2.4). Het beeld was bedoeld voor de lunet boven de doorgang naar de begraafplaats van de Ospedale di Santa Maria Nuova, getuige het schilderij *Martinus V zegent de kerk van Sant'Egidio* van Bicci di Lorenzo (1373-1452). De neerwaartse blik en de krachtige vingers van Christus benadrukken de wond, als gevolg van de lanssteek van de soldaat Longinus tijdens de kruisiging. Dichtbij het hart van Christus verwijst deze wond naar het lijden, maar tevens naar de hoop van zieken of overledenen naar verlossing en opstanding.⁹⁶ *Christus toont de wond in zijn zij* heeft naast een overeenkomstige boodschap, ook het afschrikwekkend effect dat Donatello's *Maria Magdalena* oproept.

2.2 Johannes de Doper

Voorloper

Andrea Pisano

Op het hoogaltaar van Santa Maria della Spina in Pisa staan drie sculpturen: *Maria*, *Petrus* en *Johannes de Doper* (afb. 2.5). Rond 1343-1345 werden de beelden vervaardigd door Andrea Pisano, de beeldhouwer die de traditie van Pisa naar Florence bracht. Johannes wordt op dezelfde manier afgebeeld als in Pisano's reliëf *Johannes preekt voor de farizeeërs* op de zuidelijke deuren van het Baptisterium in Florence (afb. 2.6). De vrijstaande figuur in Pisa oogt stabiel en de proporties zijn organisch opgebouwd. Het contrast tussen de vacht en de omslagdoek van *Johannes de Doper* toont de manier waarop Andrea probeert de statische figuur te verlevendigen. Dit beoogde effect wordt nog vergroot doordat de doek voor de rechtersoort van Johannes valt.⁹⁷ Kenmerkend voor Pisano is de verfijnde textuur van de oppervlakken, die bijdraagt aan plasticiteit en kracht van zijn beheerste sculpturen. Voordat we een vergelijking met Donatello maken, is het van belang Ghiberti's sculptuur van *Johannes de Doper* te bekijken.

Tijdgenoten

Ghiberti

Ghiberti's eerste interpretatie van Johannes is de bronzen *Johannes de Doper* die in 1416 werd vervaardigd voor het gilde van de kooplieden voor de Or San Michele in Florence (afb. 2.8). Deze wordt beschouwd als de eerste in brons gegoten vrijstaande sculptuur sinds de oudheid.⁹⁸ In vergelijking met *Johannes de Doper* van Andrea Pisano is de figuur minder statisch door de *contrapposto* houding en de individueel uitgewerkte fysionomie. De soepele

⁹⁴ Strom 1980, p. 242-243.

⁹⁵ Dunkelman, 2005/2006, p. 10.

⁹⁶ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 459-460.

⁹⁷ Kreytenberg 1984, p. 86-89.

⁹⁸ Krautheimer 1956, p. 71, 74-75.

in plaats van stijve plooiyal benadrukt de vormen van het lichaam. Ghiberti nam de goed geplaatste plooï die Johannes' rechtervoet verhult van Andrea over. Mogelijk veroorzaakt door de vrijheid van het opbouwen van het wasmodel, in plaats van het weghakken van marmer, heeft Ghiberti's beeld een robuuste houding en een krachtige uitstraling.

Vergelijken we nu Ghiberti's sculptuur met Donatello's bronzen *Johannes de Doper* in Siena, dan blijkt dat Donatello iconografisch en qua vormgeving teruggrijpt op Andrea Pisano (afb. 2.9). In tegenstelling tot beide andere sculpturen, hult Donatello Johannes slechts in een kamelenvacht. Dit maakt zijn sculptuur minder massief en statisch. Het verschil tussen de doek en de kamelenvacht die Andrea en Ghiberti benadrukken, bestaat bij Donatello uit het contrast tussen de vacht en de huid van Johannes. De expressie is niet langer neutraal of robuust, maar vertoont doorleefde gelaatstreken. De open mond suggereert dat Johannes spreekt.

Dezelfde verschillen zijn ook zichtbaar in twee reliëfs met Johannes de Doper vervaardigd door Ghiberti en Donatello (afb. 2.10 en 2.11). In Ghiberti's reliëf *Johannes wordt voor Herodes gebracht* voor de doopvont in Siena wordt Johannes verlevendigd door de verontwaardigd opgerichte armen en de gedraaide positie van de voeten. Het gezicht blijft vrij uitdrukkeloos en de kleding verhult de vorm van het fysiek sterke lichaam. In Donatello's reliëf reikt Johannes met zijn gespierde arm naar Christus, wat zijn wilskracht en religieuze overtuiging weerspiegelt. Zijn lijdensweg is tevens gevisualiseerd door het ingevallen gezicht en zijn gebogen rug.

Jacopo della Quercia

In 1427 werd Jacopo della Quercia aangesteld om de doopvont in Siena te voltooien, hetgeen zeven jaar later daadwerkelijk gebeurde.⁹⁹ Hij maakte de vrijstaande sculptuur van *Johannes de Doper* boven op de doopvont, geïnspireerd op Romeinse zuilfiguren (afb. 2.12).¹⁰⁰ Door de ongemakkelijke en stijve pose was de marmeren sculptuur onderhevig aan veel kritiek. Dit is mogelijk te relativiseren doordat het beeld zich op grote hoogte bevindt.¹⁰¹ De opgerichte arm heeft een symbolische betekenis. Johannes' hand is gericht naar de sluitsteen van het gewelf waarop het Lam Gods is afgebeeld en zo Christus als de Messias aanduidt.¹⁰² In vergelijking met de bronzen *Johannes de Doper* van Donatello in de Dom van Siena hebben de twee sculpturen weinig met elkaar gemeen, behalve de houding van de rechterarm. Bij Donatello's beeld wordt vermoed dat de rechterarm in dezelfde positie had moeten staan door het ontbreken van brons bij de elleboog.¹⁰³

Giovanni di Turino

De derde kunstenaar die reliëfs voor de doopvont in Siena vervaardigde, was Giovanni di Turino. Naast dit project vervaardigde hij tussen 1420 en 1430 een houten en gepolychromeerde *Johannes de Doper* (afb. 2.14). Op zijn manier probeerde Giovanni di Turino, net als Andrea Pisano, de verticaliteit van de figuur te doorbreken. Vanaf Johannes rechterschouder naar de linkerhand zorgen de plooiën in de omslagdoek voor een horizontale tweedeling tussen de torso en het onderlichaam. De voeten zijn niet stijf naast elkaar geplaatst.¹⁰⁴ In vergelijking met de bronzen *Johannes de Doper* van Donatello in Siena, is het oppervlak van de sculptuur minder uitgewerkt en egalier door de polychromie. Betreffende de

⁹⁹ Seymour 1973, p. 62.

¹⁰⁰ Paoletti 1967, p. 229-241.

¹⁰¹ Dini 1977, p. 180.

¹⁰² Paoletti 1967, p. 229-241.

¹⁰³ Pope-Hennessy 1993, p. 288.

¹⁰⁴ <http://www.museisenesi.org/museisenesisitatici/SitoSiena/eng/GiovanniDiTurino.html>, geraadpleegd 27.02.2015.

fysionomie is Giovanni di Turino echter meer uitgesproken dan Andrea Pisano, door de jukbeenderen en diepe oogkassen met overhangende wenkbrauwen, maar nog ver verwijderd van Donatello's fysionomie.

2.3 Preekgestoelten van San Lorenzo

Voorlopers

Nicola en Giovanni Pisano

Omvangrijke rechthoekige reliëfs met verhalende scènes en dieptewerking werden door Nicola Pisano vervaardigd voor het preekgestoelte van het Baptisterium van Pisa in 1260 en voor het preekgestoelte van de Dom van Siena in 1265 (afb. 2.15 en 2.16).¹⁰⁵ De figuurgroepen vormen een compositorische eenheid door de weloverwogen vlakverdeling, ondanks dat er meerdere verhaallijnen zijn samengebracht. De figuren variëren in grootte en de diepere inkepingen in het marmer zorgen voor een toename aan plasticiteit.¹⁰⁶ Nicola breekt met de Romaanse reliëfstijl door een toename van naturalistische bewegingen. De verhoudingen en expressie van de mensfiguren zijn gebaseerd op de antieken en de gotiek.¹⁰⁷

Nicola's zoon Giovanni ontwierp in 1297 de reliëfs voor het preekgestoelte van Sant'Andrea in Pistoia (afb. 2.17). De uitgebalanceerde compositie is opgebouwd uit vloeiende en uitgerekte figuren die de dramatiek versterken. In 1302 ontving Giovanni de opdracht voor een preekgestoelte in de Dom van Pisa (afb. 2.18). Hier is de vloeiende energieke vormgeving getemperd door een horizontale tweedeling en de afname van details. Giovanni zet dezelfde stijl als zijn vader voort, maar de handelingen en bewegingen accelereren en één moment komt centraal te staan.¹⁰⁸

De reliëfs met de *Kruisiging* en de *Kindermoord in Bethlehem* van de voorgaande vier preekgestoelten in Pisa, Siena en Pistoia zullen worden vergeleken met de reliëfs van de *Kruisiging* en de *Kruisafname* van Donatello's preekgestoelte. De aanleiding voor deze thematische en stilistische vergelijking is het formaat van de reliëfs, dat ze onderdeel zijn van preekgestoelten is niet relevant.

Het eerste thema, de *Kruisiging*, komt op alle vijf de preekgestoelten voor (afb. 2.19 t/m 2.23). In de twee reliëfs van Nicola zorgt de centraal geplaatste Christus voor een tweedeling tussen het Oude en Nieuwe Testament. In Nicola's reliëf voor Siena zijn de figuren minder individueel, maar de expressieve kracht is versterkt door het gewicht van de figuren, de golvende bewegingen en weggedraaide houdingen.¹⁰⁹ In Giovanni's reliëf voor Pistoia benaderde hij de ruimte plastischer dan Nicola door de twee gekruisigde misdadigers te verbeelden en de figuren dieper uit te snijden. Dit is goed zichtbaar in de levendige figuur van Christus. De *Kruisiging* van Giovanni voor Pisa bevat nieuwe elementen zoals naakte misdadigers, soldaten te paard en een liggende figuur. Het reliëf heeft een horizontale compositie.¹¹⁰ Hierdoor is dit reliëf het meest vergelijkbaar met de *Kruisiging* van Donatello. Een overeenkomst met Nicola's reliëfs is de expressieve Maria met teruggeworpen hoofd en de vrouw met opgeheven armen in Giovanni's reliëf voor Pistoia.¹¹¹ In tegenstelling tot de reliëfs van Nicola en Giovanni zijn de omstanders in Donatello's reliëf niet verdeeld in twee groepen, maar vormen ze één kolkende massa.¹¹² Het oppervlak is ondieper, maar ruimtelijk

¹⁰⁵ Avery 1970, p. 12-22.

¹⁰⁶ Pochat 1996, p. 217-220.

¹⁰⁷ Zoals de Phaëdra sarcofaag en de portalen van de Notre Dame (Avery 1970, p. 14 en Pochat 1996, p. 217).

¹⁰⁸ Pochat 1996, p. 221-222.

¹⁰⁹ Poeschke 1973, p. 25-28.

¹¹⁰ Sauerlandt 1904, p. 77-79 en 97-99.

¹¹¹ Sauerlandt 1904, p. 79.

¹¹² Pochat 1996, p. 222.

door de figuren die niet langer boven elkaar, maar achter elkaar in de ruimte staan. De twee soldaten voor de pilaster en de afgesneden figuur rechts dragen hieraan bij.¹¹³

Het tweede thema de *Kindermoord in Bethlehem* is in Nicola's reliëf in Siena opgedeeld in drie scènes: Herodes die een bevel geeft, de kindermoord en het verdriet na de strijd (afb. 2.24). De centrale groep bestaat uit soldaten en vrouwen met vervormde gezichten, losse haren, zwaaiende armen en gescheurde kleding.¹¹⁴ In het reliëf van Giovanni voor Pistoia wordt Herodes aangesproken door smekende vrouwen (afb. 2.25). De structuur van het geheel berust op diagonalen en de dynamische figuren zijn half uitgewerkt om de emotie van de moord beter weer te geven. In Giovanni's tweede reliëf voor Pisa is Herodes groot en dominant opgesteld (afb. 2.26). De figuren hebben minder dramatische kracht door een afname aan lijnvoering en detail.¹¹⁵ Donatello heeft de *Kindermoord in Bethlehem* niet verbeeld, maar de geëmotioneerde vrouwen in de *Kruisafname* lijken in sterke mate beïnvloed door de vormgeving van de vrouwen in deze reliëfs van Nicola en Giovanni (afb. 2.27). De twee bovenste vrouwen van de centrale groep in het reliëf van Nicola zijn het meest direct vergelijkbaar met twee vrouwen aan de linkerkant in het reliëf van Donatello. De expressiviteit is toegenomen door het realisme van de figuren. De compositie is niet opgedeeld in momenten, maar is gecentreerd door een groep rouwende vrouwen. Aan beide kanten staan twee vrouwen die wanhoop uitstralen en twee vrouwen die komen toegesnel.

Tijdgenoten

Lucca della Robbia

Met Donatello's vertrek naar Padua in 1443, verloor de beeldhouwkunst in Florence haar meest krachtige pionier. In tegenstelling tot de zestigjarige Ghiberti, bleef Luca della Robbia actief als beeldhouwer en ontwikkelde hij de techniek van het emailleren van terracotta.¹¹⁶ Twee marmeren en twee geëmailleerd reliëfs zijn vergelijkbaar met de reliëfs van de preekgestoelten van San Lorenzo.

De twee marmeren reliëfs *De bevrijding van Petrus* en *De Kruisiging van Petrus* uit 1439 bevinden zich in het Bargello in Florence (afb. 2.28 en 2.30). Ze waren onderdeel van een onvoltooide opdracht voor het altaar van de Oude Sacristie van San Lorenzo. Inspiratie voor de vormgeving van de figuren is zichtbaar in *De Kruisiging van Christus* van het altaarstuk in Pisa van Massacio uit 1426 (afb. 2.31).¹¹⁷

In vergelijking met de reliëfs van de preekgestoelten valt als eerste de onafgewerkte staat op. Mogelijk valt dit bij della Robbia te wijten aan het feit dat de opdracht nooit werd afgemaakt, maar bij Donatello lijkt dit effect bewust beoogd. De wapenrusting en de houding van de soldaten komen overeen met de soldaten in *De Opstanding* van Donatello. Het geweld waarmee de kruisiging van Petrus wordt voltrokken, ontbreekt bij Donatello. In het noordelijke preekgestoelte gebruikte Donatello ook zuilen om de scène in te kaderen, maar tegenstelling tot della Robbia creëerde hij opvallend veel diepte in vlakreliëf. Een belangrijk detail in het bevrijdingsreliëf van della Robbia is de schouder van een soldaat linksonder. Voor het eerst is in een reliëf diepte gesuggereerd door een figuur af te snijden. Deze manier van ruimte creëren komt bij Donatello veelvuldig voor zoals in *Christus voor Pilatus en Kajafas* (afb. 2.29).

¹¹³ Aan de rechterzijde stonden tevens soldaten, maar volgens Annalena Brini zijn deze gestolen, zie bijlage 3.

¹¹⁴ Poeschke 1973, p. 24-25.

¹¹⁵ Sauerlandt 1904, p. 75-77 en 94-95.

¹¹⁶ Avery 1970, p. 99.

¹¹⁷ Pope-Hennessy 1980, p. 32.

De twee geëmailleerde reliëfs *De Opstanding* en *De Hemelvaart* vervaardigde Luca della Robbia tussen 1442 en 1451 voor de Dom van Florence (afb. 2.32 en 2.33).¹¹⁸ In vergelijking met *De Opstanding* en *De Hemelopname* van het zuidelijke preekgestoelte, blijkt dat de compositie van de soldaten en de apostelen overeenkomen (afb. 2.34 en 2.35).¹¹⁹ Donatello's scènes zijn alledaags door de architectuur, het doorleefde gezicht van Christus en de actie van het beklimmen van de tombe. Christus is niet gericht op de beschouwer, maar maakt door de geconcentreerde compositie, houding en gebaren wel contact met de apostelen. Della Robbia's reliëfs hebben een heldere serene lijnvoering, een glad oppervlak en kleurcontrast. Donatello's reliëfs hebben grove grillige lijnen, textuur en worden explicieter door lichtreflecties.

Jacopo della Quercia

Een reliëf met de *Marteling van de heilige Laurentius* is een onderdeel van een marmeren altaar in de kapel van Lorenzo Trenta in San Frediano in Lucca. Het reliëf werd vervaardigd tussen 1416 en 1422 door Jacopo della Quercia. Dit was wellicht een inspiratiebron voor Donatello's reliëf voor het noordelijke preekgestoelte met hetzelfde onderwerp (afb. 2.37 t/m 2.39).¹²⁰ Opvallend is dat beide kunstenaars in het toepassen van perspectief rekening hebben gehouden met de positie van de beschouwer. Het altaar van Jacopo wordt van voren bekeken, dus is de vloer zichtbaar. Het reliëf van Donatello wordt van beneden bekeken, dus is het plafond zichtbaar gemaakt. In beide reliëfs vindt de marteling aan de linker- of rechterkant plaats. Donatello's interpretatie van het verhaal concentreert zich echter niet langer op de veroordeling, maar op de onmenselijke daad. Het rooster met de gepijnigde Laurentius wordt omsingeld door een massa boze en onthutste figuren. De wapenuitrusting van de soldaten, de geknielde man met de blaasbalg en dezelfde lange stokken als op het reliëf van Jacopo geven de compositie richting. De keuze voor een openbare binnenruimte met extra figuranten, zoals een figuur die links wegloopt en een extra lichaam in het vuur bij Laurentius, is het eerder een verslaglegging dan een illustratie van het verhaal.

2.4 Expressie in portretten

Na Donatello's vertrek naar Padua in 1443, beheerste een nieuwe generatie van beeldhouwers het sculpturale klimaat van Florence. Vanwege het gladgepolijste marmer werden de sculpturen van deze beeldhouwers doeltreffend omschreven met 'sweet style'.¹²¹ Een belangrijk genre was het portret. Geïnspireerd op de Romeinen, dienden portretbustes voor het glorieus bevestigen en herdenken van de leidende figuren in de Florentijnse politiek en gemeenschap.¹²² Donatello vervaardigde na 1454 geen portretbusten meer. De gezichten van zijn late sculpturen zijn echter zo uitgewerkt dat ze met de portretbusten van zijn tijdgenoten, vervaardigd voor Donatello's overlijden, vergeleken kunnen worden.

Tijdgenoten

Antonio Rossellino

Opgeleid in de familiewerkplaats, ontwikkelde Rossellino een levendige sculpturale stijl die zich hoofdzakelijk manifesteerde in charmante, verfijnde marmeren figuren van jongelingen.¹²³ Rossellino's hand is te herkennen in het gezicht van Maria in de *Annunciatie*

¹¹⁸ Pope-Hennessy 1980, p. 37-38.

¹¹⁹ Met de uitzondering dat Luca della Robbia één apostel heeft vervangen door Maria, terwijl Donatello twaalf apostelen en Maria heeft afgebeeld.

¹²⁰ Tent.cat. Detroit en Fort Worth 1985, p. 77.

¹²¹ Avery 1970, p. 97, 100.

¹²² Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 498.

¹²³ Tent.cat. Detroit en Fort Worth 1985, p. 175.

van Santo Stefano in Empoli (afb. 2.40 en 2.41). Donatello's Maria in zijn vroege sculptuur *Calvancanti Annunciatie* in Santa Croce is vergelijkbaar (afb. 2.42). Door de contouren van de mond, die vervloeien met de wangen en de platte neus, heeft Maria's gezicht weinig zeggingskracht. Het toont geen verbijstering of de intense blik die vergelijkbaar is met Donatello's late stijl zoals zichtbaar in de houten *Maria Magdalena* (afb. 2.43). De ogen zijn echter prachtig uitgewerkt en optisch gecorrigeerd zodat beide ogen zichtbaar blijven voor de beschouwer ondanks de *en trois quarts* pose van Maria.¹²⁴

De portretbuste van *Giovanni di Antonio Chellini* uit 1456 is het vroegst bekende werk van Rossellino (afb. 2.44). De levendigheid en het karakter van de geportretteerde zijn wellicht te danken aan een levensecht afgietsel van diens gezicht. Deze techniek was ontleend aan antieke dodenmaskers voor grafmonumenten en werd beschreven door Cennino Cennini (ca. 1370-1440) in zijn *Libro dell'Arte*.¹²⁵ In vergelijking met het hoofd van Donatello's bronzen *Johannes de Doper* in Siena hebben beide portretten een doorleefd gezicht door de geaccentueerde botstructuur (afb. 2.45). Bij Rossellino's portretbuste sluiten de stijve nek en schouders slecht aan op het gezicht. De details zijn nauwkeuriger dan bij Donatello, maar desondanks verradt het portret niks over het karakter van de geportretteerde.

Mino da Fiesole

Net als Donatello viel Mino da Fiesole onder het mecenaat van de Medici. Het portret van *Giovanni di Cosimo de Medici* (1421-1463), vervaardigd rond 1454, is het tweede uit een reeks van zes gelijkwaardige portretbustes (afb. 2.46). In de fysionomie werd gestreefd naar een zo realistische mogelijke weergave, maar de kleding refereert aan zijn voorliefde voor de klassieken en lijkt op die van een Romeinse soldaat.¹²⁶ De stijve en gespannen vormgeving is mogelijk te verklaren doordat het Mino da Fiesole's vroegste sculptuur is. Gaandeweg krijgen zijn busten meer karakter en persoonlijkheid, al blijft de anatomie van de kin en de wangen hard en schematisch.¹²⁷ Dit is ook zichtbaar in de fysionomie van *Gattamelata* van Donatello (afb. 2.47). Het portret is een geïdealiseerde interpretatie in klassieke stijl waarbij de ideologische en morele kenmerken van de militaire leider zijn benadrukt.¹²⁸ De dikke wenkbrauwen en de scherpe mond geven het gezicht van *Gattamelata* een vastberaden uitdrukking, die door de verfijnde detaillering bij *Giovanni di Cosimo de Medici* ontbreekt. In het gezicht van Judith van *Judith en Holofernes* is op vergelijkbare wijze uitdrukking gegeven aan haar innerlijke conflict (afb. 2.48).

Desiderio da Settignano

Desiderio da Settignano's opleiding tot beeldhouwer blijft een mysterie, maar hij assisteerde mogelijk Donatello. Het verschil tussen de stijl en de afwerking van de sculpturen van Donatello en Desiderio wordt duidelijk aan de hand van de *Jonge Johannes de Doper* (afb. 2.49). De toeschrijving van het marmeren beeld in het Bargello in Florence is twijfelachtig. Mogelijk is de sculptuur vervaardigd door Donatello tussen 1438 en 1440, maar werd deze na diens vertrek naar Siena tussen 1457 en 1459 afgewerkt door Desiderio. De houding van de vingers en de bewerking van de ogen verwijzen naar het werk van Donatello. De riem en de wenkbrauwen zijn echter typerend voor Desiderio, evenals de glad afgewerkte oppervlakken en de delicate modellering. De mantel die over Johannes' linkerschouder en arm is gedrapeerd

¹²⁴ Schulz 1977, p. 28-29.

¹²⁵ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 500.

¹²⁶ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 498.

¹²⁷ Avery 1970, p. 117.

¹²⁸ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 366.

maakt de figuur onevenwichtig. De achterkant van de rechterhand laat zien dat de vormgeving van de draperie onvoltooid bleef of gewijzigd werd door Desiderio.¹²⁹

Desiderio's streven naar een gracieuze en charmante uitstraling wordt tevens zichtbaar in zijn portretbustes zoals *Johannes de Doper* in het Louvre in Parijs en *Jong meisje* in het Bargello in Florence (afb. 2.50 en afb. 2.51). Desiderio bereikt een graad van realisme door een nauwgezette gepolijste fysionomie, minutieus uitgewerkte haren en een geïdealiseerde ingetogen expressie. Donatello bereikt realisme door een doorleefde fysionomie, een ruwe afwerking en een expressie die meervoudige emoties omvat. Door de esthetische afwerking zijn Desiderio's sculpturen eerder gevoelig dan krachtig. Dat Desiderio werd beïnvloed door de late stijl van Donatello, is zichtbaar in de houten *Maria Magdalena* in de Santa Trinità in Florence (afb. 2.52).¹³⁰

2.5 Assistenten in de werkplaats

Het uitvoeren van opdrachten berustte op samenwerking tussen de meester en assistenten om maximale effectiviteit te bewerkstelligen. Contracten waren afhankelijk van de economische omstandigheden: hoe meer werk, hoe meer assistenten er nodig waren. Aan het hoofd van de werkplaats stond de kunstenaar die de opdrachten kreeg, alle activiteiten in de werkplaats coördineerde en de eindbeslissingen nam. De rol van een assistent bestond uit het voorbereiden van het materiaal en assisteren bij de uitvoering. Artistieke individualiteit, zoals we die tegenwoordig kennen, bestond niet.¹³¹

Donatello was welwillend tegenover de medewerking van assistenten, zo blijkt uit projecten als de *Cantoria* en de preekgestoelten van zowel de Dom van Prato als San Lorenzo. Bij Donatello's laatste reliëfs is het vooralsnog onmogelijk om het werk van de meester van zijn assistenten te onderscheiden. Dit hangt samen met Donatello's ouderdom of zijn overlijden.¹³² Gezien het feit dat deze preekgestoelten een manifestatie zijn van Donatello's late stijl, is het van belang om te onderzoeken of er sprake kan zijn van inbreng van zijn twee belangrijkste jonge assistenten, Bartolomeo Bellano en Bertoldo di Giovanni.

Bartolomeo Bellano

Het vergelijken van de individuele stijlen van Bellano en Donatello kan verhelderen of ze elkaar beïnvloed hebben. Onder kunsthistorici bestaat discussie of Bellano een eigen stijl had waardoor het interessant wordt zijn werk nader te bestuderen.

Het werk van Donatello en Mantegna in Padua vormde het fundament van Bellano's ontwikkeling. Door zijn vader geschoold als goudsmid, was Bellano vanaf 1462 actief als zelfstandig kunstenaar. Hij is gedocumenteerd als assistent van Donatello bij het vervaardigen van het ruitersandbeeld *Gattamelata* en het hoogaltaar van de Basilica di Sant'Antonio. Vermoedelijk werd Bellano daarna Donatello's leerling.¹³³ Pope-Hennessy oppert dat Bellano model stond voor Donatello, mogelijk zelfs voor de bronzen *David*.¹³⁴ Het vroege en enige document van een samenwerking tussen Bellano en Donatello, komt uit Florence. Op 29 oktober 1456 werd het volgende geschreven: "(...) *porto Bartolomeo di Bellano da Padova istà cho' lui...*". Deze notitie houdt verband met een betalingsbewijs voor *Judith en Holofernes*. Ondanks dat dit niet bewijst dat Bellano Donatello's assistent was, toont het zijn betrokkenheid bij het bronsgieten, de afwerking en mogelijk de modelering van de sculptuur.

¹²⁹ Tent.cat. Parijs, Florence en Washington 2007, p. 63-69.

¹³⁰ Poeschke 1990, p. 44-45.

¹³¹ Cole 1983, p. 15-16.

¹³² Tent.cat. Detroit en Fort Worth 1985, p. 44.

¹³³ Vasari 2013, p. 206

¹³⁴ Als Donatello aan deze sculptuur zou zijn begonnen in Padua (Pope-Hennessy 1984, p. 122).

Wanneer Bellano voor het eerst naar Florence gaat is onduidelijk. Mogelijk reisde hij in 1453 met Donatello mee. In 1463 leende Bellano geld voor een tweede reis naar Florence. Op dat moment werkte Donatello aan de preekgestoelten van San Lorenzo. Voordat deze opdracht was voltooid, stierf Donatello. Hoewel hier geen documenten van bewaard zijn gebleven, was Bellano betrokken bij de voltooiing van de preekgestoelten.¹³⁵ In welke mate Bellano een rol speelde bij het ontwerpen en uitvoeren van de reliëfs, is onduidelijk.¹³⁶ Bellano's zelfstandige stijl is moeilijk te definiëren aangezien hij in 1456 niet ouder dan zestien jaar kon zijn en pas later onafhankelijke sculpturen vervaardigde. Documenten van zijn vader bevestigen dat Bellano in 1462 en 1463 terug was in Padua en beschouwd werd als een minderjarige.¹³⁷ Door een nieuwe opdracht in 1466/67 in Perugia, kan hij niet bij de opstelling van de reliëfs als preekgestoelten betrokken zijn geweest. Aangezien Bellano niet onafgebroken met Donatello heeft gewerkt en zijn werk aan de preekgestoelten niet al te omvangrijk kan zijn geweest, zal zijn inbreng voor Donatello's stijl vermoedelijk zeer beperkt zijn gebleven.¹³⁸

Bertoldo di Giovanni

Donatello stierf negen jaar voor de geboorte van Michelangelo. De periode tussen deze twee meesters wordt overbrugd door Bertoldo di Giovanni, als leerling van Donatello en leermeester van Michelangelo aan de kunstacademie in Giardino di San Marco. Begunstigd met het patronage en de vriendschap van de Medici, en van Lorenzo in het bijzonder, vervaardigde Bertoldo kleinschalige sculpturen en reliëfs in brons. Zijn oeuvre is gedefinieerd aan de hand van drie sculpturen: een reliëf *Gevecht van de Paardenmannen*, een medaillon van *Sultan Mohamet II* en het reliëf van *Pegasus en Bellerophon* met een signatuur.¹³⁹ Onder kunsthistorici bestaat, net als bij Bellano, discussie over de stilistische invloed van Bertoldo op de preekgestoelten.¹⁴⁰

Het eerste aanwijsbare bewijs van een eigen stijl is zichtbaar in de medaille *Frederick III*, gedateerd 1 januari 1469 (afb. 2.53). Donatello's invloed is in de expressiviteit, de vitaliteit en het *rilievo schiacciato* van de medaille zichtbaar. Dit wordt echter overschaduwd door Botticelli's invloed en antieke elementen. Het laatste reliëf van Bertoldo, gedateerd rond 1479 vanwege de zelfbewuste toepassing van het materiaal, is *Gevecht van de Paardenmannen* (afb. 2.54). Wanneer dit reliëf wordt vergeleken met de preekgestoelten van Donatello, is er een verschil in oppervlaktebehandeling, compositie en expressie zichtbaar.¹⁴¹ In tegenstelling tot Donatello versterkte Bertoldo zijn dieptewerking niet met architectuur maar door de compositie en complexe houdingen van zijn figuren.¹⁴² De verlevendiging en de toename van plasticiteit zijn een innovatie van de antieken, maar tonen niet direct stilistische kenmerken die Donatello geïnspireerd kunnen hebben.¹⁴³

¹³⁵ Bellano's bijdrage aan de preekgestoelten wordt uitvoerig beargumenteerd door Max Semrau in *Donatello's Kanzeln in San Lorenzo* (1891).

¹³⁶ Semrau wijst het ontwerp en de uitvoering van *De Kruisiging*, *De Olijfborg* en *Pinksteren* aan Bellano toe, evenals de uitvoering van Donatello's ontwerp voor *Christus voor Pilatus en Kajafas* en *Maria's aan het graf*. Herzner stelt Bellano deels verantwoordelijk voor het ontwerp van alle voorgaande reliëfs, aangezien er elementen in voorkomen die niet eerder in het werk van Donatello te zien waren. Janson stelt dat Bellano de reeds bestaande wasmodellen van Donatello afwerkte, hielp met het bronsgieten en de afwerking (Krahn 1988, p. 19-20).

¹³⁷ Draper 1992, p. 19.

¹³⁸ Krahn 1988, p. 8-22.

¹³⁹ Zijn oeuvre is grotendeels vastgesteld door Von Bode (1895 en 1925) en de eerste twee bovengenoemde sculpturen zijn toegeschreven door Vasari (MacLagan 1926, p. 45-46).

¹⁴⁰ Bode kan de preekgestoelten stilistisch niet verenigen met de onafhankelijke werken van Bertoldo (Draper 1992, p. 21-22).

¹⁴¹ Draper 1992, p. 20-28, 133-38.

¹⁴² Bode 1925, p. 121-122.

¹⁴³ Draper 1992, p. 20-28, 133-38.

Conclusie

Donatello's *Maria Magdalena*, *Johannes de Doper* en de reliëfs van de preekgestoelten in San Lorenzo onderscheiden zich stilistisch van het werk van voorlopers en tijdgenoten.

De iconografie van *Maria Magdalena* volgt de traditie van Pesci. In de vormgeving past Donatello vernieuwingen toe die door Jacopo della Quercia werden verworven in vrijstaande beelden. De extreme mate van naturalisme is terug te voeren op terracotta beelden zoals die van Dello Delli. *Maria Magdalena* krijgt dezelfde overtuigende spirituele boodschap, maar boezemt tevens angst in.

Johannes de Doper grijpt iconografisch terug op een vroeg voorbeeld van Andrea Pisano en toont Johannes na zijn terugkeer uit de woestijn. In tegenstelling tot sculpturen van Ghiberti is de expressie niet alleen in de houding, maar ook in het gezicht waarneembaar. De monumentaliteit die de sculpturen van Jacopo della Quercia en Giovanni di Turino hebben is verdwenen. Mogelijk wordt dit veroorzaakt door het natuurlijke materiaal hout dat net als bij *Maria Magdalena* bijdraagt aan de realistische nabootsing van de figuur.¹⁴⁴ Dat Johannes enkel gehuld is in een kamelenvacht is een uitvinding van Donatello binnen de beeldhouwkunst.

De preekgestoelten van San Lorenzo volgen grotendeels de iconografie van Giovanni Pisano en de expressieve kracht van Nicola Pisano. Donatello's innovaties zijn het arrangeren van de scènes met realistisch perspectief en het scheppen van een eenheid tussen een toenemend aantal figuren waardoor de expressiviteit wordt versterkt. In het werk van Lucca della Robbia vond Donatello manieren om zijn ruimte met minimale lijnen te verdiepen en het afsnijden van figuren aan de rand van een reliëf. Dat Jacopo della Quercia zich bewust was van de beschouwer, versterkte Donatello door extra figuren en alledaagse elementen toe te voegen zodat het realisme voor de beschouwer wordt vergroot.

De expressie en dramatiek in Donatello's fysionomie steekt af bij het werk van zijn tijdgenoten. Dat Donatello toch een getalenteerd vertolker van de gangbare *sweet style* kon zijn, blijkt uit de reliëfs van Maria en Kind. Deze waren bestemd voor een doorsnee publiek en genereerden een vast inkomen voor beeldhouwers in de middeleeuwen. Dit demonstreert dat Donatello zich enorm bewust was van de heersende conventies betreffende een onderwerp. Hij paste deze stijl slechts toe als hij dit functioneel vond.¹⁴⁵

Donatello veranderde zijn artistieke techniek in overeenstemming met het materiaal, de iconografie en de locatie van een sculptuur. De unieke stijlvernieuwing kwam voort uit een zoektocht naar het weergeven van het menselijk lichaam en de verbinding van de sculptuur met de beschouwer. Donatello bestudeerde van zijn voorlopers voornamelijk de iconografie en van zijn tijdgenoten manieren om de vormgeving natuurgetrouwer of expressiever te maken. Donatello's assistenten zijn op het moment van de samenwerking te jong om een eigen stilistische ontwikkeling te hebben doorgemaakt. Hun zelfstandige sculpturen tonen geen aanwijsbare overeenkomst met Donatello, zodat inbreng in zijn late stijl grotendeels is uit te sluiten. Het is echter niet uit te sluiten dat de jeugdige blik en de nieuwe ideeën van zijn assistenten Donatello beïnvloed hebben in zijn ontwerpproces of de mate van afwerking.

¹⁴⁴ Paoletti 1992, p. 85.

¹⁴⁵ Avery 1944, p. 64.

3. De antieken, Byzantijnse schilderkunst en tijdgenoten

3.1 Antieke bronnen in de sculpturen van Donatello

In de eerste helft van de vijftiende eeuw werden Romeinse en archaïsche Etruskische spolia hergebruikt in belangrijke politieke en religieuze gebouwen in Florence. Zo werden de muren van de Santa Maria Maggiore en de nu verwoeste San Tommaso verfraaid en waren er marmeren Romeinse sarcofagen opgesteld rond het Baptisterium. Voor de Florentijnse kunstenaars waren de antieken niet alleen een inspiratiebron, maar ze probeerden de stijl en modellering nauwkeurig te herstellen om de originele vorm en monumentaliteit te doen herleven.¹⁴⁶ Donatello stond onder zijn vrienden bekend als een autoriteit met betrekking tot antieke kunstwerken. Vasari beschrijft dat Donatello en Brunelleschi samen voor onderzoek naar antieke architectuur en sculptuur naar Rome reisden.¹⁴⁷ Donatello's rol als deskundig adviseur blijkt uit een anekdote waarbij Brunelleschi op zijn advies naar Cortona reist om sarcofagen te schetsen. Cosimo de Medici en Nanno di Miniato (1445/46-1497) stimuleerde hij om antieke spolia te kopen.¹⁴⁸

De eerste vraag die gesteld dient te worden als het gaat om Donatello en de antieken is: welke antieke bronnen kende Donatello? Uit zijn sculpturen blijkt dat hij kennis had van de belangrijkste antieke typen: godinnen, filosofen, het mannelijk naakt, het publiekelijke leven, sarcofagen, architectonische decoratie en grafmonumenten. Sommige grafmonumenten hadden levensgrote beelden en Donatello kende kopieën of originelen van de figuren uit de klassieke en hellenistische periode. Donatello had net als Ghiberti en Jacopo della Quercia zijn eigen collectie sculpturen, maar was tevens bekend met antieke fresco's, edelstenen en geïllumineerde manuscripten.¹⁴⁹ Er zijn twee referenties waaruit blijkt dat Donatello adviseerde bij de aanschaf van antieke voorwerpen van de Medici.¹⁵⁰

Ten tweede is het de vraag of deze antieke bronnen invloed hadden op Donatello's late stijl. Door Krautheimer is Ghiberti's artistieke ontwikkeling aan zijn kennis van de antieken gerelateerd, maar voor Donatello is dit moeilijker vast te stellen.¹⁵¹ Dit wordt veroorzaakt door zijn gevarieerde, complexe oeuvre en de manier waarop hij antieke bronnen individueeler en onorthodoxer toepaste. Hoe zien we dit terug in zijn sculpturen na 1454?

Judith en Holofernes

In de antieke kunst is er geen sculptuur aangetroffen van een vrouwelijke staande figuur met een zittende, stervende man wiens benen over een voetstuk hangen. Gewelddadige vrouwen blijven beperkt tot goden, maenaden, Amazonen, Giganten en zeldzame scènes zoals Agave en Pentheus. De iconografie van *Judith en Holofernes* is grotendeels ontleend aan middeleeuwse interpretaties, maar de vorm benaderd antieke heidense voorbeelden. De replica *Menelaus ondersteunt het lichaam van Patroclus* in de Loggia dei Lanzi in Florence is hier een voorbeeld van (afb. 3.1). De jurk, de dikke oogleden, de opgeheven rechterhand en het gebogen linkerbeen van Judith kunnen worden vergeleken met de Romeinse portrettraditie van de Priesteres van Ceres (afb.3.2).¹⁵² Donatello combineerde dit met de kracht van een

¹⁴⁶ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 39.

¹⁴⁷ Vasari 2013, p. 162-163.

¹⁴⁸ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 40-42.

¹⁴⁹ Greenhalgh 1981, p. 30, 201.

¹⁵⁰ Kent 2000, p. 342.

¹⁵¹ Krautheimer 1956, p. 277-294.

¹⁵² Greenhalgh 1981, p. 187-189.

overwinnaar zoals de Amazone op de Romeinse sarcofaag in Cortona (afb. 3.3). Haar borsten worden door de ceintuur op dezelfde wijze benadrukt.¹⁵³

De barbaren op de Zuil van Trajanus en de Ludovisi gevechtssarcofaag worden op dezelfde manier afgebeeld als Donatello's Holofernes (afb. 3.4 en 3.5). De barbaren zijn eenvoudig te herkennen aan een ontbloot bovenlijf, een baard, lange haren en de ongemakkelijke houdingen. Ze zijn lager afgebeeld dan hun tegenstanders. Een barbaar op de gevechtssarcofaag in Rome wordt aan zijn haren omhooggetrokken, net als Holofernes (afb. 3.6). Deze barbaren worden vergezeld door Niké, de godin van de overwinning. Het model van haar jurk komt overeen met Judith.¹⁵⁴ Holofernes' uiterlijk komt overeen met dat van barbaren zoals de *Dode Gigant* in het Museo Archologico in Napels en *Marsyas* in Galleria degli Uffizi in Florence (afb. 3.7 en 3.8).

De fysionomie van Holofernes komt overeen met de klassieke romeinse buste *Pseudo-Seneca* in Museo Archeologico Nazionale in Napels (afb. 3.9). Door de meer dan veertig replica's en vermeldingen van de sculptuur in de Latijnse en Toscaanse oudheid, is het vrijwel zeker dat Donatello haar kende. Het gezicht van Holofernes en van de bronzen *Johannes de Doper* kunnen met deze buste vergeleken worden. Alle drie de sculpturen hebben een getekend gezicht met een duidelijk waarneembare botstructuur, rimpels en aders. Donatello werkte de hoofd- en baardharen minder gedetailleerd uit dan bij het antieke beeld is gedaan, de oppervlaktebehandeling blijft bij Holofernes ruw. De levendigheid van de ogen wordt bij het klassieke beeld bewerkstelligd door de toepassing van glaspasta. Donatello geeft de ogen vorm door heel licht gebeeldhouwde pupillen of halfgesloten oogleden. *Johannes de Doper* en *Pseudo-Seneca* lijken in gedachten verzonken door de rimpels in hun voorhoofd en door de open mond spreken ze tegelijkertijd de beschouwer alert toe. De gerimpelde nek van het klassieke beeld is atypisch voor Donatello.¹⁵⁵

Preekgestoelten in San Lorenzo

De langwerpige vorm van de reliëfs op de preekgestoelten, die bekroond worden met een lijst, lijkt geïnspireerd op antieke en veertiende-eeuwse sarcofagen.¹⁵⁶

In het reliëf met *Christus voor Pilatus en Kajafas* is de manier waarop Pilatus op zijn troon zit vergelijkbaar met een detail op de Boog van Constantijn (afb. 3.10 en 3.11). Pilatus wordt op Donatello's reliëf toegankelijker afgebeeld door zijn open houding en de vrouw van Pilatus die tussen hem en Christus bemiddelt.¹⁵⁷

De manier waarop Christus levenloze lichaam horizontaal ondersteund wordt in *De Bewening*, is terug te voeren op zowel Byzantijnse als antieke bronnen. Het tonen en ondersteunen van een zwaar levenloos lichaam is bijvoorbeeld zichtbaar op een antieke sarcofaag in het Louvre *Terugkeer van Hector uit Troje* (afb. 3.12). Voor het verhogen van de emotie voegde Donatello de rouwende vrouwen toe, net zoals de schilders de Meester van San Francesco, Cimabue, Lorenzetti en Giotto. Een belangrijke bron voor deze figuren zijn Meleager sarcofagen (afb. 3.13 en 3.14).¹⁵⁸ De paarden van de naakte ruiters op de achtergrond kunnen door de rimpels in de hals en opstaande manen vergeleken worden met een sculptuur van een paardenhoofd van Donatello (afb. 3.16). Het naturalisme en de vitaliteit van Donatello's paarden is gebaseerd op een klassiek Grieks paardenhoofd uit de Medici

¹⁵³ Zie ook de krachtige vrouw die een bok slacht op de Dionysossarcofaag van het Allard Pierson Museum uit de derde eeuw n. Chr. uit Rome. Donatello's kennis van deze antieke sarcofagen is goede gedocumenteerd, maar exacte parallellen ontbreken (Greenhalgh 1981, p. 192).

¹⁵⁴ Greenhalgh 1981, p. 189-190.

¹⁵⁵ Tent.cat. Florence en Parijs 2013, p. 328-331.

¹⁵⁶ Lavin 1959, p. 22-23.

¹⁵⁷ Greenhalgh 1981, p. 195.

¹⁵⁸ Greenhalgh 1981, p. 195-197.

collectie, het beeld van *Marcus Aurelius* in Rome en de paarden op de San Marco in Venetië (afb. 3.17). Donatello vergrote zowel de neusgaten als de mond en veranderde de vorm van de ogen.

Aan de rand van de *Maria's bij het lege graf* is één Maria geheel bedekt met een jurk en een hoofddoek. Desondanks is de emotie van bittere rouw te zien door middel van haar houding. Maria komt sterk overeen met de rouwende Agamemnon die afgebeeld is op een rond Romeins altaar (afb. 3.15).¹⁵⁹

Op het reliëf met de *Opstanding* is de sarcofaag en het schild met de schorpioen afgeleid van Romeinse voorbeelden.¹⁶⁰ Maar er waren ook eigentijdse voorbeelden (afb. 3.18 en 3.19). De manier waarop Christus is afgebeeld komt overeen met een reliëf van de *Dood van Meleager* (afb. 3.13).¹⁶¹

3.2 Byzantijnse schilderkunst

In de Byzantijnse schilderkunst werden heiligen veelvuldig afgebeeld en voor gelovigen waren deze schilderijen objecten van verering.¹⁶² Maria Magdalena en Johannes de Doper hadden een karakteristiek uiterlijk en dit voorkomen is goed vergelijkbaar met Donatello's sculpturen van deze heiligen. Aangezien Donatello bekend was met de Byzantijnse schilderkunst, werd zijn late stijl hier mogelijk door beïnvloed.

Johannes de Doper

Johannes de Doper, bekend onder de bijnaam Johannes de Voorloper, was één van de belangrijkste heiligen binnen de orthodoxe kerk. Hij werd op iconostasen afgebeeld, omdat hij eerder als profeet dan als nieuwtestamentische heilige werd beschouwd. Door zijn verblijf in de woestijn en zijn prediking tegen het zedenverval van zijn tijd, konden Byzantijnse monniken zich met hem vereenzelvigen en beschouwden ze hem als voorbeeld.¹⁶³ In de derde eeuw werd Johannes afgebeeld in het klassieke filosofengewaad. Met de opkomst van het Christendom in de tijd van Constantijn werd Johannes als profeet en boeteprediker voorgesteld. Hij was gekleed in kamelenhuid met een gordel zoals beschreven in Marcus 1,6. De kamelenhuid gaf beschutting in de woestijn: 's nachts tegen de kou en overdag tegen de zon. Op latere iconen droeg Johannes het klassieke overkleed der filosofen over de kamelenvacht. Vanaf de zevende eeuw wordt Johannes als ascetische figuur afgebeeld, onder andere op fresco's in het klooster te Bawit in Egypte en op een icoon in Kiev. Zijn magere gestalte en diepliggende ogen, zijn hoge jukbeenderen en ingevallen wangen verraadden zijn uitputting. Zijn fysionomie, wilde haren en baard symboliseren zijn kracht.¹⁶⁴

De twaalfde-eeuwse monnik Philagathos (†1154) beschreef Johannes de Doper als woestijnasceet die appelleert aan *apatheia*. Philagathos' beschrijving sluit naadloos aan bij twee iconen in het Sinaïgebergte, waarbij in het tweede icoon het lichaam en de vacht ook sterk met elkaar contrasteren (afb. 3.20 en 3.21).¹⁶⁵ Deze traditie heeft zijn weerslag in de schilderkunst van Donatello's tijdgenoot Domenico Veneziano (ca. 1410-1461). *Johannes de Doper in de woestijn* toont een opmerkelijk naakte en jonge Johannes die zijn kleding achterlaat voor hij zich terugtrekt in de woestijn (afb. 3.22). In de jaren daarop vervaardigde Domenico twee fresco's waarop Johannes de Doper als oude man is afgebeeld. De naaktheid en het gespierde lichaam blijven behouden, maar in de fysionomie wordt de vermoeidheid

¹⁵⁹ Bober en Rubinstein 2010, p. 148.

¹⁶⁰ Greenhalgh 1981, p. 198.

¹⁶¹ Bober en Rubinstein 2010, p. 157-158.

¹⁶² Maguire 1996, p. 55.

¹⁶³ Laarhoven 1992, p. 80

¹⁶⁴ <http://www.odigia.nl/ikoneninfocus/johannesvoorloper.html#iconografie>; geraadpleegd 27.02.2015.

¹⁶⁵ Maguire 1996, p. 70-73.

zichtbaar (afb. 3.23 en 3.24). Deze stijlverandering is niet in het werk van Domenico's leermeester Gentile da Fabriano (ca. 1370-1427) zichtbaar, die Johannes nog vitaal afbeeldde, maar heeft meer gemeen met werk van zijn tijdgenoot Francesco Squarcione (1397-1468). Deze oude Johannes benadert met zijn attributen de banderol en de ceintuur de bronzen *Johannes de Doper* van Donatello. De dunne armen en het borstbeen waren echter al zichtbaar in panelen van schilders als Simone Martini en Pietro Lorenzetti, maar er was minimaal naakt zichtbaar (afb. 3.25-3.27). Na deze vergelijking is mogelijk te concluderen dat de wortels van een oude, halfnaakt afgebeelde Johannes de Doper liggen in de orthodoxe iconen. De stijl maar niet de naaktheid wordt overgenomen in christelijke paneelschilderingen, waarna in Donatello's sculptuur deze twee aspecten opnieuw worden verenigd.

Maria Magdalena

De vrouwelijke tegenhanger van de realistische geportretteerde mannelijke asceet in de Byzantijnse kunst is Maria Magdalena. Ze is vaak afgebeeld met een doorleefd gezicht en samengeklit haar. In het *Leven van de Heilige* schreef de schrijver Sophronius (560-638) dat haar lichaam lijkt op een schaduw, haar huid zwartgeblakerd door de zon en met haar zo wit als wol.¹⁶⁶ In fresco's uit Cyprus, zoals de schildering uit 1105-6 in Asinou, is ze op deze manier afgebeeld (afb. 3.28).¹⁶⁷ Een fresco tegenover de ingang van de Franciscaner kerk San Prospero in Perugia toont Maria minder verweerd, maar wel bedekt met lange haren (afb. 3.29).¹⁶⁸ Een voorloper van Donatello in de schilderkunst was de Meester van Maria Magdalena, die de heilige volledig met haar bedekt afbeeldde (afb. 3.30). Dit is terug te voeren op geïllumineerde getijdenboeken zoals die van Martin van Aragon (afb. 3.31). Het gezicht van Maria na een jarenlang verblijf in de woestijn blijft echter onveranderd en appelleert meer aan het Byzantijnse fresco.

3.3 Invloed van tijdgenoot Leon Battista Alberti

Als afstammeling van een nobele Florentijnse familie, die om politieke redenen was verbannen naar Genua, keerde Alberti in 1428 terug naar Florence. Hier schreef hij zijn drie traktaten: *De Pictura*, *Re Aedificatoria* en *De Statua*. Alberti was de eerste die benadrukte dat deze drie kennisgebieden boven de ambacht van de mechanische kunsten uit konden stijgen. Een goede theoretische fundering met rekenkunde, meetkunde en de toepassing van het een-punts-perspectief waren daarvoor noodzakelijk.¹⁶⁹

De hechte band tussen Alberti, Brunelleschi en Donatello blijkt uit het voorwoord van *De Pictura*.¹⁷⁰ Alberti en Brunelleschi hadden hetzelfde doel voor ogen namelijk de humanistische architectuur van de antieken te doen herleven, maar ze kozen elk een andere benadering. Alberti koos als uitgangspunt de intuïtieve ambachtelijke architectuur met heldere lijnen en vlakken van de antieken. Brunelleschi vond zijn inspiratie in de wiskundig berekende Romeinse architectuur met volume en ornament. Dit zorgde voor een opleving in de architectuur en Donatello paste de ideeën van zijn vrienden direct toe in zijn reliëfs. Dat

¹⁶⁶ Waar de gedichten van laat twaalf- en vroeg dertiende-eeuwse dichters zoals Manuel Philes en Johannes Apokaukos bij aansluiten (Maguire 1996, p. 73).

¹⁶⁷ Maguire 1996, p. 73-74.

¹⁶⁸ Zu Dohna 2010, p. 278.

¹⁶⁹ Edgerton 2009, p. 117-118.

¹⁷⁰ '(...) *qui fui in questa nostra sopra l'atre ornatissima patria ridotto, compresi in molti ma prima in te, Filippo, e in quel nostro amicissimo Donato scultore, e in quegli altri Nencio e Luca e Masaccio, essere a ogni lodata cosa ingegno da non posporli a qual si sia stato antiquo e famoso in queste arti*' (Alberti en Grayson 1972, p. 32).

Donatello meer tegemoet komt aan de idealen van Alberti in *Re Aedificatoria*, is zichtbaar in het lineair perspectief van de reliëfs voor de Oude Sacristie in San Lorenzo.¹⁷¹

In Donatello's reliëfs zijn Alberti's ideeën over de schilderkunst terug te zien. Er moet een goede balans zijn tussen *historia* en *decorum*: figuren van verschillende leeftijden, dieren, architectuur en landschap. De poses van de figuren moeten variëren, waardoor sommige met de rug naar de beschouwer toe afgebeeld mogen worden. De figuren tonen duidelijke emoties zodat de beschouwer hierop kan reageren en de gebaren illustreren het verhaal. Donatello was een meester in het creëren van deze relatie tussen de beschouwer en de scène.¹⁷² Donatello combineerde verschillende scènes van één verhaal en voegde zelfs toeschouwers toe zoals te zien is op een luchtbrug in *Christus voor Pilatus en Kajafas*. In het reliëf *Wonder van de Wraakzuchtige zoon* in Padua lijkt de setting wel een toneel, die wellicht gebaseerd is op mysteriespelen. Donatello acteerde mogelijk zelfs mee in dit soort spelen.¹⁷³

In de reliëfs voor de Sant' Antonio in Padua is het perspectief zoals beschreven in *De Pictura* en de proportieel uit *De Statua* toegepast. De antieke gebouwen zijn zelfs gewaagder dan Alberti's theorie. Een voorbeeld is *Mirakel van de Ezel* waarvan de architectuur voldoet aan de door Alberti genoteerde voorschriften van een basilica (afb. 3.32). De ruimte is opgedeeld in drie tongewelven, onderscheiden door pilasters met vierkante basementen. De bogen hebben lijnen waardoor de nissen meer diepte krijgen en een timpaan bekroont de deur zoals bij de Tempio Malatestiano in Rimini (afb. 3.33). Het traliewerk onder de bogen is een nieuwe manier om de dieptewerking te vergroten. Alberti's invloed blijft zichtbaar in de late reliëfs van de preekgestoelten van de San Lorenzo. De gedraaide zuilen in *Christus voor Pilatus en Kajafas* refereren aan Romeinse citaten, maar zijn ook te herleiden tot de beschrijving van ere-kolommen in Alberti's traktaat. In de architectuur van Donatello zijn twee kapitelen van façades zichtbaar, die door Alberti ontworpen zijn (afb. 3.34). Het kapiteel met verticale dubbele voluten van San' Andrea in Mantua komt overeen met de zuil die Maria omarmt in de *Maria's bij het lege graf*. De kapitelen van de zuilen van de Santa Maria Novella komen overeen met de kapitelen in de achtergrond van de *Marteling van Laurentius* (afb. 3.35). Op een uitzonderlijke manier toonde Donatello het ongeïllustreerde gedachtegoed van Alberti in *Re Aedificatoria* en verwerkte hij diens architectuur.¹⁷⁴

Conclusie

Donatello werd beïnvloed door antieke kunsttradities. Er zijn er geen exacte bronnen te vinden, maar wel geïsoleerde motieven en gebaren. Donatello hanteerde de antieken om effectieve antwoorden te vinden op problemen als karakterisering en iconografie, waarmee hij als eerste werd geconfronteerd. Zowel voor *Judith en Holofernes* als voor de preekgestoelten van San Lorenzo gold dat de individuele motieven ontleend zijn aan antieke bronnen, zoals godinnen en sarcophagen die kracht en betekenis toevoegen. Het eindresultaat van deze toepassing van de gevarieerde antieke bronnen, is een verrassend nieuwe beeld. Donatello's enige beperking was mogelijk de religieuze setting waarvoor zijn sculpturen bedoeld waren, waardoor er geen radicale breuk met de middeleeuwen mogelijk was.¹⁷⁵

In de preekgestoelten, *Johannes de Doper* en *Maria Magdalena* worden antieke en dertiende-eeuwse vormen gecombineerd met Byzantijnse iconografie. Dit maakt het aannemelijk dat Donatello zich niet beperkte tot de antieken, waarvan de populariteit pas na

¹⁷¹ G. Morolli, Donatello e Alberti 'amicissimi' in: Cämmeren, *Donatello-Studien*, München 1989, p. 43-50.

¹⁷² Curtis en Armstrong 2004, p. 22-23.

¹⁷³ Morolli 1989, p. 50-52.

¹⁷⁴ Morolli 1989, p. 58-60.

¹⁷⁵ Greenhalgh 1981, p. 2, 200-202.

1460 flink toenam. Voor het meest krachtige eindresultaat bestudeerde en combineerde hij de iconografie en de vormgeving van diverse bronnen.¹⁷⁶

Voor Donatello's werk geldt dat de houding van de kunstenaar ten opzichte van deze bronnen bepalend is. Composities, delen van sarcofagen en individuele motieven zijn te herleiden, maar slechts in enkele gevallen is de directe visuele bron aan te wijzen.¹⁷⁷ Donatello profiteerde naast de antieke en Romeinse bronnen ook van Etruskische, vroegchristelijke en Byzantijnse invloeden.¹⁷⁸ Eigentijdse architectuur van Alberti inspireerde Donatello om diens ideeën over de schilderkunst, architectuur en beeldhouwkunst te visualiseren in zijn late reliëfs.

¹⁷⁶ Greenhalgh 1981, p. 199.

¹⁷⁷ Larving 1959, p. 38.

¹⁷⁸ Bober en Rubinstein 2010, p. 32.

4. Opdrachtgever Cosimo de Medici

De voorwaarden waaronder kunst werd vervaardigd in de vijftiende eeuw, onderscheidden zich van de moderne opvatting met betrekking tot creatieve autonomie. Een kunstenaar kon nooit totaal onafhankelijk zijn van de intenties van de opdrachtgever en de reactie van zijn publiek. Kunst was een levendig middel voor zelfexpressie en communicatie, het product van een dynamische interactie tussen de kunstenaar, opdrachtgever en publiek. Door de sociale functie van kunst nam de opdrachtgever het initiatief en bepaalde de essentiële kenmerken van het kunstwerk. Het was aan de kunstenaar om zich deze ideeën eigen te maken en vorm te geven.¹⁷⁹ Van de kunstenaar werd verwacht dat hij voldeed aan de verwachtingen van de opdrachtgever, maar die zijn niet gemakkelijk te onderscheiden van zijn eigen ideeën en vormgeving.¹⁸⁰

Tegelijkertijd ontstond er een nieuw ideaalbeeld van de kunstenaar en werd er geschreven over kunst, zichtbaar in Alberti's traktaat *De Pictura* uit 1436 en Ghiberti's traktaat uit 1455. De kunstenaar begon te rebelleren tegen de eisen van de opdrachtgever door zijn werk te signeren. Een andere mogelijkheid van ageren was om een zelfportret tussen de andere figuren te verwerken.¹⁸¹ Eén van zijn meest toegewijde opdrachtgevers, Cosimo de Medici, had een bijzondere band met Donatello. Om Donatello's stilistische ontwikkeling beter te begrijpen, moeten we de relatie met zijn opdrachtgever erbij betrekken. Kon Donatello grotendeels een onafhankelijk creatief proces doormaken of speelde Cosimo de Medici een rol bij dit proces?

4.1 Cosimo de Medici als mecenas

Het politieke, sociale en culturele leven in Florence werd in het midden van de vijftiende eeuw gedomineerd door de Medici. Cosimo de Medici was een welvarende internationale bankier en vooraanstaand burger van Florence van 1434 tot zijn dood in 1464. Door het ontbreken van een centrale macht en door een onstabiele economie, kwamen de Medici met een effectieve politieke invloed tegemoet aan de behoefte tot bescherming en ondersteuning van de inwoners van Florence.¹⁸² Dat Cosimo zijn aanzien kon bevestigen door de beeldende kunsten te steunen, was al in 1418 in zijn bibliotheek te lezen in het manuscript *Institutio Oratoria*. Quintilianus (ca. 35- ca. 100) schreef dat afbeeldingen onze diepste gevoelens zo krachtig doordringen dat het lijkt alsof ze meer eloquent zijn dan taal.

Donatello werkte gedurende een periode van bijna veertig jaar voor de familie de Medici en het waren zijn enige constante private opdrachtgevers. Alle sculpturen belichten verschillende interesses van de Medici. Zo toont de bronzen *David* de verwevenheid van christelijke, klassieke en burgerlijke thema's. Heiligen en kerkvaders in de Oude Sacristie van de San Lorenzo geven de devotionele interesses van de Medici weer. De preekgestoelten in de San Lorenzo beelden mogelijk Cosimo's persoonlijke zoektocht naar de verlossing uit.¹⁸³

Florentijnse opdrachtgevers, en de Medici in het bijzonder, waren geïnteresseerd in de unieke fantasie waarmee de kunstenaars zich onderscheidden van de rest. Individuele stijl werd al in Cosimo's tijd omschreven als *ingegni*, hetgeen Cosimo waardeerde omdat talent of creatieve intelligentie de scheppende eigenschappen van God weerspiegelden. Donatello's talent, ervaring met uiteenlopende opdrachten en originaliteit stelde hem in staat Cosimo's interesses op briljante wijze te interpreteren, zonder dat het hem belemmerde. Poeschke oppert dat

¹⁷⁹ Kent 2011, p. 299.

¹⁸⁰ Kent 2000, p. 4-5.

¹⁸¹ Wittkower 1963, p. 15-16.

¹⁸² Kent 2011, p. 299.

¹⁸³ In dit hoofdstuk zal hier meer over worden toegelicht (Kent 2000, p. 7, 12).

Donatello's sculpturen te radicaal waren voor de algemene smaak. Dit impliceert mogelijk dat Cosimo een eigenzinnige smaak had. Lodovico Gonzaga (1414-1478) stelde vast dat Cosimo kon rekenen op Donatello's creativiteit, maar hem niet kon sturen.¹⁸⁴ Desondanks lijken de meeste van Cosimo's opdrachten voor Donatello een wisselwerking waarbij inspiratie en zelfexpressie worden uitgewisseld.¹⁸⁵ Dit bewijzen de bronzen *David* in het Bargello en *Judith en Holofernes* in het Palazzo Vecchio, beide iconografisch uniek. Deze mate van vrijheid was alleen mogelijk binnen de grenzen van privé patronage. Cosimo's patronage was waardevol, misschien onvervangbaar, omdat deze Donatello vrijheid bood en zijn fantasierijke, gedurfde en onbevangen sculpturen niet mat met de gangbare publieke of religieuze sculpturen.¹⁸⁶

4.2 De vriendschap tussen Cosimo de Medici en Donatello

Cosimo en Donatello waren bijna exacte tijdgenoten. Slechts enkele documenten zijn bewaard gebleven waarin Donatello's persoonlijke relatie met de Medici is vastgelegd. Ondanks het feit dat over de persoonlijkheden van Donatello en Cosimo weinig bekend is, worden de twee door Vespasiano da Bisticci (1421-1498) beschreven als goede vrienden en door Angelo Poliziano (1454-1494) als twee mannen die veel gemeen hadden. Donatello kreeg zijn eerste twee belangrijke opdrachten van Cosimo, namelijk de tombe van paus Johannes XXIII in het Baptisterium en de decoratie van de Oude Sacristie in San Lorenzo. Donatello voerde ook diens laatste opdracht uit, de bronzen preekgestoelten voor San Lorenzo.¹⁸⁷ Cosimo's artistieke patronage zorgde voor een constante stroom opdrachten. Zo schrijft Vespasiano dat Cosimo de opdrachten voor de Oude Sacristie van San Lorenzo had bedacht om Donatello aan het werk te houden.¹⁸⁸ Wanneer de Medici niet genoeg werk hadden voor Donatello, bemiddelden ze voor hem bij andere opdrachtgevers zoals het kerkbestuur van Prato. De relatie tussen Donatello en Cosimo wordt verduidelijkt door een verzoek van de kathedraal van Prato om Donatello te attenderen op zijn nalatigheid betreffende de uiterste termijn. Cosimo leek de enige persoon die een zekere invloed had op de eigenzinnige beeldhouwer.¹⁸⁹

Cosimo gaf de bank opdracht om Donatello wekelijks uit te betalen om in het levensonderhoud van hem en zijn assistenten te kunnen voorzien.¹⁹⁰ Daarbij ontving Donatello ook persoonlijk patronage van Cosimo, getuige Vespasiano's anekdote over de donatie van een rode mantel en hoed om Donatello beter te kleden. In 1425 kreeg hij via de bank in Pisa geld voor schoenen en een boot en voor Kermis 1428 kreeg Donatello maïs en kachelhout.¹⁹¹ Vanaf 1433 zorgde Cosimo voor huisvesting en verhuurde aan Donatello de herberg Santa Caterina voor een nietig bedrag van vijf Florijnen per jaar.¹⁹² Dit was drie keer goedkoper dan zijn gezamenlijk atelier met Michelozzo op de hoek van het Domplein en Via dei Servi.¹⁹³ Toen dit atelier zou worden gesloopt, kocht Donatello vermoedelijk van Cosimo's geld een huis in Figline bij Prato. Piero di Cosimo schonk Donatello, op verzoek van zijn overleden vader, een boerderij in Caffagiuolo en toen dat niet beviel het jaar daarop een pand aan de Via Cocomero.¹⁹⁴ De huisvesting, giften, leningen en betalingen zijn mogelijk een verklaring voor het ontbreken van opdrachtdocumenten omdat Donatello zoveel

¹⁸⁴ Kent 2000, p. 343.

¹⁸⁵ Kent 2000, p. 342-345.

¹⁸⁶ Ames-Lewis 1995, p. 101

¹⁸⁷ Kent 2000, p. 342-345.

¹⁸⁸ Avery 1994, p. 53, 66.

¹⁸⁹ Avery 1994, p. 58.

¹⁹⁰ Avery 1994, p. 53, 66.

¹⁹¹ Ames-Lewis 1995, p. 86-87.

¹⁹² Avery 1994, p. 49-50.

¹⁹³ Gilbert 1980, p. 26.

¹⁹⁴ Vasari 2013, p. 203-204.

betalingen in natura kreeg. Dat Donatello niet alleen kunstenaar maar tevens vertrouweling van Cosimo was, tonen Vasari's ontwerpen voor het plafond van *De Hal van Cosimo de Oudere* in het Palazzo Vecchio. Hier zien we Donatello twee maal direct in Cosimo's schaduw afgebeeld (afb. 4.1-4.3).¹⁹⁵ Donatello werd naast Cosimo begraven, wat uniek was en inzicht geeft in de visie en grootmoedigheid van Cosimo.¹⁹⁶ Donatello had dus een langdurige en hechte relatie met de Medici en hij kan mogelijk gezien worden als de eerste kunstenaar die samenwerkte met zijn mecenas.¹⁹⁷

4.3 Preekgestoelten van San Lorenzo: preekgestoelten, altaar of graf?

Het initiatief om de San Lorenzo te herstellen in een nieuwe classicistische stijl na de brand in 1416 kwam van de vader van Cosimo, Giovanni di Bicci di Medici (1360-1492). Hij liet de Oude Sacristie bouwen als zijn grafkapel. Na een onderbreking, mede veroorzaakt door de verbanning van de Medici, hervatte Cosimo in 1442 het project door het schip en de hoofdkapel van de San Lorenzo te laten bouwen. Vrienden, bondgenoten en burens die afhankelijk waren van de bescherming en de patronage van de Medici, steunden Cosimo door vanaf 1432 de belangrijkste kapellen rond het koor en het transept te financieren en decoreren. Na de voltooiing van de stucreliefs en bronzen deuren van de Oude Sacristie, werkte Donatello tien jaar later aan de bronzen reliëfs voor de preekgestoelten.¹⁹⁸

Over de preekgestoelten van San Lorenzo bestaat veel controverse, maar er bestaat weinig onenigheid over de moedige en originele composities. De contrasterende thema's van lijden en triomf zijn op een unieke persoonlijke manier geïnterpreteerd en er spreekt zowel medelijden als berusting uit.¹⁹⁹ Als laatste uiting van zijn gedachten over de Passie en de Opstanding van Christus kent deze vurige persoonlijke verbeelding zijn gelijke niet in de vijftiende eeuw.²⁰⁰ Een belangrijke onbeantwoorde vraag blijft: waren de reliëfs van Donatello's laatste opdracht bedoeld als preekgestoelten of hadden ze een belangrijkere functie voor Cosimo?

De eerste bron die de reliëfs in verband brengt met preekgestoelten is Vespasiano da Bisticci.²⁰¹ Vasari neemt dit mogelijk over in zijn beschrijving van de bronzen reliëfs als *i pergami di bronzo*.²⁰² De opdracht voor de reliëfs is niet gedocumenteerd en de huidige opstelling werd bepaald door Cosimo noch Donatello. Mochten ze als preekgestoelten zijn ontworpen, dan is dit opmerkelijk. Er is geen voorbeeld van preekgestoelten uit de vijftiende eeuw en romaanse voorbeelden hebben geen verhalende reliëfs maar ornamenten. De reliëfs van Donatello's eigen *Cantoria* zijn qua formaat en als onderdeel van een koorbalkon wel vergelijkbaar. Hoewel de ordening en figuurgroottes afwijken, ondersteunen de dansende engelen de functie. Het onderwerp van de reliëfs van de preekgestoelten heeft echter geen relatie tot de functie namelijk het voordragen van de preek of het voorlezen van de Evangelien en Epistels. De vormgeving van de architectuur tussen de twee preekgestoelten komt niet overeen, waardoor het tevens de vraag is of ze bij elkaar horen. Het voorpaneel van het noordelijk preekgestoelte steekt aan beide kanten tien centimeter uit ten opzichte van de zijpanelen. Tot slot is de keuze voor brons opmerkelijk aangezien gebruik van dit materiaal in de middeleeuwen nog veelal was voorbehouden aan klokken, deuren en graven.²⁰³

¹⁹⁵ Ady en Jacob 1960, p. 291.

¹⁹⁶ Ames-Lewis 1995, p. 86.

¹⁹⁷ Curtis en Armstrong 2004, p. 26.

¹⁹⁸ Kent 2011, p. 308.

¹⁹⁹ Kent 2000, p. 381-382.

²⁰⁰ Pope-Hennessy 1993, p. 304.

²⁰¹ Saalman 1986, p. 587.

²⁰² Vasari 2013, p. 201.

²⁰³ Herzner 1972, p. 101-102.

Het noordelijke preekgestoelte, dat pas in 1565 werd opgesteld, heeft reliëfs die geen harmonisch geheel lijken te vormen. Kritisch bekeken is de volgorde van de reliëfs onjuist. Het bezoek van de Maria's aan het lege graf gaat in de Bijbel niet vooraf aan Christus verblijf in het Voorgeborchte en zijn Opstanding.²⁰⁴ Daarnaast wijkt de figuurgrootte van het Laurentius reliëf af van de overige reliëfs. Herzner concludeert hieruit dat het voorpaneel en de zijreliëfs van het noordelijke preekgestoelte individuele projecten waren die later zijn samengevoegd. Dit wordt bevestigd door het ontbreken van een bodem van het preekgestoelte, die bij het zuidelijke preekgestoelte wel aanwezig is.²⁰⁵

Al deze inconsequenties met betrekking tot de opstelling van de reliëfs als preekgestoelten, roepen de vraag op of de reliëfs niet voor een ander project waren bedoeld. En zo ja, waarvoor? Herzner oppert dat het voorpaneel van het noordelijk preekgestoelte was bestemd voor een graf. Het formaat van 73 x 317 cm zou alleen voor een graf of een altaar geschikt zijn, maar de iconografie sluit volgens Herzner de mogelijkheid van een altaar uit.²⁰⁶ Gezien Cosimo de Medici opdracht gaf tot het huidige altaar voor de parochiekerk, zijn echter beide opties aannemelijk.²⁰⁷

Altaren met reliëfs

Middeldorf merkt op dat Vasari in *Ragionamenti* schreef dat Donatello voor de San Lorenzo 'il modello dell'altar maggiore con la sepoltura ai piedi' maakte.²⁰⁸ Ook Ames-Lewis overweegt of Donatello's reliëfs mogelijk bedoeld waren voor een altaar.²⁰⁹ Het duidelijkste voorbeeld van bronzen reliëfs geïntegreerd in een altaar, zijn natuurlijk Donatello's reliëfs in het altaar van Sant' Antonio in Padua.

Er zijn twee voorbeelden van altaren in of nabij Florence met verguld zilveren reliëfs. Het eerste voorbeeld is het altaar van San Jacopo in de Dom van Pistoia (afb. 4.4). Het heeft een rijke ontstaansgeschiedenis waarbij het werk van zeker negen kunstenaars tussen 1316 en 1398 is samengevoegd. In 1401 werden nog twee bustes van profeten van Brunelleschi toegevoegd. Aanvankelijk bedoeld voor de priesters aan de achterkant van het altaar, werd in 1386 het totale reliëf omgekeerd naar de kerkangers. De reliëfs tonen verhalen van het Oude en het Nieuwe Testament, de evangelisten, de apostelen van Christus en van het leven San Jacopo.²¹⁰ Het tweede voorbeeld is het altaar van het Baptisterium in Florence, waarmee het kleermakersgilde Arte di Calimala zijn economische macht in te stad wilde etaleren (afb. 4.5). De reliëfs vervaardigd door Leonardo di ser Giovanni (werkzaam 1358-1371) en Betto di Geri (werkzaam 1366-1402) tonen scènes uit het leven van Johannes de Doper.²¹¹

De afmeting van de bronzen platen met de Passie en de Opstanding van Donatello zijn zonder lijstwerk 73 x 317 cm.²¹² De afmetingen van de altaarfronten zijn ongeveer 120 x 240 cm en 115 x 262 cm. De hoogte is geschikt, maar de lengte van het reliëf is vrij lang. Het zachte materiaal zilver weerkaatst het licht zodat de aandacht naar het altaar uitgaat. Mogelijk had het verguldsel van Donatello's bronzen reliëfs eenzelfde functie, maar het heeft niet dezelfde glans. De scènes worden in alle reliëfs ingekaderd door architectuur, maar in Donatello's reliëfs volgen de scènes elkaar op en zijn de figuren groter uitgebeeld. Stilistisch

²⁰⁴ Marcus 16.

²⁰⁵ Herzner 1972, p. 102-108.

²⁰⁶ Herzner 1972, p. 109-111.

²⁰⁷ Ames-Lewis 1995, p. 103.

²⁰⁸ Bennett en Wilkins 1986, p. 294.

²⁰⁹ Ames-Lewis 1995, p. 103.

²¹⁰ <http://www.polomuseale.firenze.it/catalogo/scheda.asp?nctn=00126097&value=1>, geraadpleegd 02.07.2015.

²¹¹ Het zilveren beeld is pas in 1452 door Michelozzo di Bartolomeo vervaardigd (http://www.wga.hu/html_m/b/betto/altar.html, geraadpleegd 02.07.2015).

²¹² Herzner 1972, p. 109.

zijn de altaarreliëfs afbeeldingen met zachte ronde vormen. Donatello's reliëfs zijn doorkijkjes in een andere ruimte, waarbij hij ook gebruik maakt van grove en hoekige vormen. Iconografisch zijn de verhalen gericht op de patroonheilige van de kerk en worden het Oude en Nieuwe Testament gebruikt als typologie. Het lijden van Christus vormt niet het uitgangspunt. Herzner sluit op basis van de iconografie de mogelijkheid dat de reliëfs een altaar vormden uit.²¹³ Dat het altaar in Pistoia in een zijkapel stond, zegt mogelijk iets over de ongebruikelijke traditie van verhalende reliëfs op de zijkanten van altaren.

Graftombes met reliëfs

Sarcofagen waren sinds de antieken een natuurlijke plek voor reliëfs.²¹⁴ De reliëfs voor San Lorenzo komen volgens Lavin meer tegemoet aan antieke sarcofagen dan aan middeleeuwse preekgestoelten.²¹⁵ Dat in de middeleeuwen brons was voorbehouden voor klokken, deuren en graven sluit hierbij aan en zou mogelijk Donatello's materiaalkeuze verklaren.²¹⁶ Als de reliëfs bedoeld waren voor een graf, voor wie was dit graf dan? De oude en zieke opdrachtgever zou een logische keuze zijn. Volgens archiefstukken en de inscriptie had Donatello een hand in het ontwerp van de tombe van Cosimo.²¹⁷ Gezien zijn ouderdom en ziekte is dit goed mogelijk. Wanneer hij in 1464 komt te overlijden, werkt Donatello nog twee jaar door aan deze opdracht. Toch rest de vraag: is er in de reliëfs een teken van verbondenheid met de opdrachtgever?

Portret van Cosimo

Het uiterlijk van Cosimo de Medici is bekend dankzij een groot aantal schilderijen en sculpturen, waarvan de drie vroegste voorbeelden tussen 1459 en 1465 werden vervaardigd. Het marmeren reliëf van Antonio Rossellino is één van de oudst bewaard gebleven sculpturen van Cosimo, gedateerd rond 1460 (afb. 4.6).²¹⁸ In de huiskapel van Palazzo Medici Riccardi werd Cosimo tussen 1459 en 1461 afgebeeld op het fresco *De Aanbidding der Wijzen* van Benozzo Gozzoli (afb. 4.10). Nederig op een ezel zit hij naast zijn zoon Piero en het onderscheid met zijn kleinzoon Lorenzo, die als wijze is afgebeeld, is groot door zijn oude voorkomen.²¹⁹ Een jaar na zijn overlijden werd er een eremedaalje gemaakt in opdracht van de Florentijnse Republiek (afb. 4.7). Het bijschrift 'Pater Patriae' naast zijn silhouet kan worden vertaald als 'Vader des vaderlands'.²²⁰ De bekendheid van deze medaille is toegenomen door *Portret van een Man met de medaille van Cosimo de Medici* van Botticelli waarop een afdruk van de medaille gemaakt is (afb. 4.9). De karakteristieke kenmerken van Cosimo's kleding zijn de rode koopmanshoed en de wambuis. Zijn uiterlijk wordt gekarakteriseerd door zware oogleden, borstelige wenkbrauwen, een scherpe neus en een hangende mond. Langs de rand van zijn hoed is een strakke rand van kort haar zichtbaar.

Donatello heeft geen sculptuur vervaardigd van Cosimo. Althans, niet als autonoom sculptuur. Saalman wijst terecht op de gelijkenis van een opvallende man in het reliëf van de *Bewening* van het zuidelijke preekgestoelte in de San Lorenzo (afb. 4.11). In het midden van de compositie achter de drie rouwende Maria's en voor het kruis van één van de misdadigers, staat een man. Hij is gehuld in een mantel en hij draagt een doek die strak om zijn hoofd is gewikkeld. Zijn uiterlijk met de scherpe kin, jukbeenderen en neus steekt af bij de andere figuren. De naar beneden gebogen mond, het grote voorhoofd en de sprieten haar die onder de

²¹³ Herzner 1972, p. 109-111.

²¹⁴ Curtis en Armstrong 2044, p. 9-11.

²¹⁵ Lavin 1959, p. 21.

²¹⁶ Herzner 1972, p. 109-111.

²¹⁷ Kent 2000, p. 345.

²¹⁸ Falke 1932, p. 119.

²¹⁹ Kent 2011, p. 304.

²²⁰ Kent 2000, p. 375

doek vandaan komen, doen denken aan de karakteristieke kenmerken van Cosimo zoals hiervoor beschreven. Zijn ogen zijn gesloten in een gebaar van verstilde rouw.²²¹ Op basis van dit portret vermoedt Ames-Lewis dat Donatello ook de medaille gemaakt heeft.²²² Er blijft één vraag onbeantwoord: waarom beeldt Donatello hem in een reliëf van de kruisiging af?

De reconstructie van de reliëfs op een grafmonument

Herzner suggereert een arcosolium waarbij het bronzen voorpaneel met de Opstanding mogelijk in een marmeren plaat zou moeten worden verzonken. Net als op de marmeren graftombe voor Gastone della Torre vervaardigd door Tino di Camaino, is de thematiek van de Opstanding in dit geval bijzonder zinvol als verwijzing naar het leven na de dood (afb. 4.12).²²³ Dat Donatello bekend was met dit type graf blijkt uit zijn eerste opdracht voor Cosimo: de tombe van paus Johannes XXIII in het Baptisterium (afb. 1.13). Arcosolia met figuratieve reliëfs werden ook vervaardigd door Nicola Pisano en Rossellino, maar er bestaan geen voorbeelden van dit soort graven met bronzen reliëfs (afb. 4.13 en 4.14). Breken met deze traditie zou goed aansluiten bij Donatello's oeuvre en verklaart mogelijk waarom het project door Cosimo's zoon werd afgebroken. Toch ontbreekt er een belangrijk element, namelijk het beeldhouwde lichaam van Cosimo bovenop de tombe. Er zijn geen documenten die aantonen dat hij de intentie had een dergelijke sculptuur te laten vervaardigen. Dit maakt het onwaarschijnlijk dat er een beeldhouwd lichaam zou worden toegevoegd. Er was genoeg ruimte in het nieuw gebouwde schip van San Lorenzo, maar een dergelijk graf sluit een centrale plaatsing uit.

Een tweede mogelijkheid is dat de reliëfs van Donatello zouden worden versmolten in een bronzen tombe. Dit zou mogelijk het ontbreken van aanhechtingspunten aan de achterkanten verklaren. Een voorbeeld van dit type is de opmerkelijke *Reliekschrijn van de Heilige Zenobius* in het Museo dell'Opera del Duomo in Florence vervaardigd door Donatello's leermeester Ghiberti (afb. 4.15). In Ghiberti's contract van 18 maart 1432 stond de opdracht om een grote kist te vervaardigen met op de zijkanten wonderen uit het leven van de heilige. Op de voorzijde staat een inscriptie geschreven door Leonardo Bruni.²²⁴ Het formaat van Donatello's reliëfs is geschikt voor dit type tombe. De lengte en hoogte van het reliëf laten het toe dat er een doodskist in dit formaat past. Proberen we nu te reconstrueren hoe de reliëfs van Donatello iconografisch geplaatst moeten worden, dan vormen de Passie en de Opstanding de voor- en achterkant. Het reliëf van de *Graflegging* en het reliëf met *Maria's bij het lege graf* sluiten vermoedelijk het beste aan bij de voorpanelen. *Christus voor Pilatus en Kajafas* en *Pinksteren* zijn ook mogelijkheden. *Christus op de Olijfberg* en *Marteling van Laurentius* passen niet langer bij deze tombe. Wellicht was *Marteling van Laurentius* bedoeld voor een reliekschrijn (afb. 4.16). Een andere ordening is om het zuidelijke preekgestoelte als een afgerond geheel te beschouwen en alleen de reliëfs van het noordelijke preekgestoelte zouden dan bestemd zijn geweest voor een tombe. Hierbij wordt wederom de *Marteling van Laurentius* uitgesloten. Deze mogelijkheid laat ruimte voor een inscriptie aan één van de voorpanelen, dat het portret van Cosimo in de *Kruisiging* overbodig maakt (afb. 4.17).

Een derde mogelijkheid voor een grafmonument waarin de reliëfs worden geïntegreerd is een praalgraf zoals *Sarcofaag met het leven van de heilige Dominicus*. Deze sarcofaag werd rond 1260 vervaardigd door Nicola Pisano in de basiliek van San Domenico in Bologna (afb. 4.18). Omdat het graf zo groot is, kunnen alle reliëfs worden geïntegreerd en aangezien het vrijstaand is, kan het zowel in een kapel als op het altaar geplaatst worden. Aan de

²²¹ Saalman 1986, p. 587.

²²² Ames-Lewis 1995, p. 105.

²²³ Herzner 1972, p. 109-111.

²²⁴ De vliegende engelen aan de achterkant van de tombe zijn niet gedocumenteerd en pas na voltooiing van de tombe in 1443 toegevoegd (Krautheimer 1956, p. p. 141-143).

voorzijde zou mogelijk het Passie reliëf komen met daaronder, net als bij de heilige Dominicus, de kleinere reliëfs. In het onderste veld kan een inscriptie worden gebeiteld. Het Opstandings-reliëf kan aan de achterzijde geplaatst worden, samen met de twee kleinere reliëfs van het noordelijke preekgestoelte. Het onderste veld kan aangevuld worden met de patroonheilige van de kerk: Laurentius (afb. 4.19).

Herzner beschouwt de opdracht voor de bronzen reliëfs van San Lorenzo als onvoltooid en wijt dit aan een verandering in Cosimo's denken in 1456. Getuigenissen van Piero de Medici, humanist Bartolomeo della Scala en vriend Don Timoteo Maffei tonen aan dat Cosimo geen gebruikelijke begrafenis met veel eerbetoon wilde. Hij ging zowel zijn rijkdom als zijn aardse bestaan verachten. Hij omarmde zijn ouderdom door het vooruitzicht van de christelijke belofte op eeuwig leven na de dood. De oorzaken van deze omslag waren mogelijk zijn hoge leeftijd, zijn ziekte de jicht en de dood van zijn zoon Giovanni. Het is voorstelbaar dat Cosimo, na de afronding van *Judith en Holofernes*, als werkvoorziening voor Donatello de opdracht voor de preekgestoelten nieuw leven inblies. Als bezegeling van hun vriendschap maakt Donatello een zeer persoonlijke laatste werk voor Cosimo.²²⁵

Overeenkomsten huidige graf van Cosimo en de reliëfs

Piero's notitie dat zijn vader hem op zijn sterfbed herinnerde aan zijn wens om in de San Lorenzo begraven te worden, is voor kunsthistoricus Kent overbodig en retorisch door Cosimo's voorbereidingen.²²⁶ Echter, wat als zijn tombe nog vervaardigd moest worden? Terwijl Donatello van plan was te wonen en sterven in Siena, kwam hij rond 1460 plotseling terug naar Florence. Mogelijk was het ontwerpen van het gedenkteken van Cosimo hiervoor de aanleiding. De onafgemaakte preekgestoelten waren Donatello's laatste en meeste complexe uitdagende werk. Als laatste getuigenis van de vruchtbare samenwerking, zijn de preekgestoelten misschien wel een ultiem voorbeeld van het individuele genie van beiden.²²⁷ Laten we kijken naar elementen van het huidige graf die mogelijk overeenkomen met Donatello's reliëfs.

Cosimo verzocht de architect om een groter koor te bouwen, dus mogelijk was hij destijds al van plan deze ruimte te benutten voor een graf. De huidige locatie van Cosimo's tombe onderstreept zijn positie als beschermheer van de kerk. De plek die normaliter was voorbehouden aan heiligen en relieken, verbindt het graf met de dagelijkse praktijk van de Eucharistie. Dit toont Cosimo's hoop op verlossing na zijn dood en vereniging met God.²²⁸ Donatello's Opstandings-reliëf heeft dezelfde thematiek.

De opvallende vormgeving van het grafmonument is ongebruikelijk voor de vijftiende eeuw. De tombe bevat vroegchristelijke elementen die populair waren in de humanistische kringen van Cosimo. Op de pijler van de crypte waarin Cosimo is begraven, is een drievoudig kruis afgebeeld als symbool voor de Drie-eenheid en de Opstanding.²²⁹ In Donatello's reliëfs is het getal drie belangrijk voor de vormgeving. Het keert terug in de driedeling van de voorpanelen, de drie kruisen en groepen van drie figuren. Boven de crypte van Cosimo's huidige tombe is een kruis in een cirkel afgebeeld, als belofte voor verlossing in de eeuwigheid. Dit is gebaseerd op het gedicht van Isidore van Seville (ca. 560-636) waarin de menselijke microkosmos werd verbonden met de universele macrokosmos door de

²²⁵ Herzner 1972, p. 112-116.

²²⁶ Kent 2000, p. 377.

²²⁷ Kent 2000, p. 377-381.

²²⁸ Kent 2000, p. 382-383.

²²⁹ Kent 2000, p. 382-383.

woordspeling ‘Cosmos Cosmicon’.²³⁰ In Donatello’s reliëfs is geen kruis in een cirkel afgebeeld. Maar door de Bijbelverhalen in realistische scènes te plaatsen, sloeg Donatello een brug tussen het heelal en het alledaagse leven. Mogelijk wordt dit ondersteund door de schorpioen op de schilden van de soldaten die symbool staat voor het element aarde.²³¹ De lemniscaten op de tombe, afgebeeld aan drie zijden van het kruis in de cirkel, komt terug in populaire Florentijnse devotie, neoplatoonse humanistische studies en vroeg christelijke mozaïeken. Het kan divers worden geïnterpreteerd als een keizerlijk kruis of de weg naar verlossing, wijsheid en het paradijs.²³² Dit is niet te herleiden naar een motief op de reliëfs van Donatello.

Conclusie

Cosimo bewees, door zijn terugkeer na ballingschap uit Florence, een krachtige politieke leider en beschermheer te zijn. Door zijn rol als mecenas voor onder andere Donatello kon hij deze positie bevestigen zonder machtsvertoon uit te dragen. Dat zijn band met Donatello meer voorstelde dan alleen tijdgenoot en opdrachtgever, blijkt uit de manier waarop Donatello wekelijks geld en giften ontving. Daarnaast zien we Donatello dicht achter Cosimo afgebeeld op fresco’s ontworpen door Vasari en worden de twee tijdgenoten door contemporaine bronnen omschreven als goede vrienden. Deze vriendschap wordt bevestigd door de unieke sculpturen die onder Cosimo’s leiding tot stand kwamen. Met de steun van zijn bijna constante opdrachtgever, die zelfs bemiddelde met andere opdrachtgevers, kon Donatello zich gedurende bijna veertig jaar steeds zelfstandiger ontplooien. Dit is zichtbaar in sculpturen zoals *Judith en Holofernes*, *Maria Magdalena* en de preekgestoelten van San Lorenzo waarvan geen gelijkwaardige sculpturen in de vijftiende eeuw te vinden zijn. Tijdens Donatello’s laatste opdracht voor de San Lorenzo overleed Cosimo. Mogelijk had de oude en zieke bankier Donatello bewust een opdracht gegeven voor de kerk waarin hij begraven wilde worden. Twee jaar later overleed Donatello, maar de reliëfs bleven onvoltooid. Piero de Medici gaf opdracht tot Cosimo’s huidige tombe en pas in 1515 werden de eerste reliëfs van Donatello in een preekgestoelte getoond. De intentie van de opdracht is niet gedocumenteerd. Gezien de omstandigheden en de preekgestoelten die gekunsteld overkomen, is het mogelijk dat de reliëfs voor een altaar of een graf bedoeld waren. Sterker nog, de reliëfs kunnen eenvoudig worden geïmplementeerd op voorbeelden van altaren en graftombes uit de tijd van Donatello.

²³⁰ Kent 2000, p. 382-383.

²³¹ Hall, Veenhof en Veldman 1996, p. 309.

²³² Kent 2000, p. 382-383.

5. Individuele ontwikkeling

Bij oudere kunstenaars is dikwijls een unieke stijlverandering waarneembaar die gekenmerkt wordt door vrijheid van conventies en een meer spirituele uitstraling. Technisch beginnen kunstenaars ruwer en losser te werken. Door minder aandacht te schenken aan verfijning en optimaal realisme wordt een werk vaak levendiger. Een voorbeeld van een beeldhouwer uit de late middeleeuwen is de late stijl van Giovanni Pisano, waar de afname van monumentaliteit en een licht gedraaide buste en hoofd de verbinding met de beschouwer toegankelijker maken.²³³

Bij Donatello is deze fase waarneembaar tussen 1453 en 1466. Zijn sculpturen zijn abstracter en getuigen van een grotere dramatische expressie die soms wordt verklaard uit een verdieping van religieus gevoel. Meer dan zijn vroege sculpturen lijken deze te refereren naar een sacrale ervaring.²³⁴ Helaas heeft Donatello niets geschreven en zijn er geen tekeningen van zijn hand bekend die inzage bieden in zijn ontwikkeling. Professionele of persoonlijke problemen die van invloed kunnen zijn op de late stijl, zoals de tegenslagen die Rembrandt gedurende de laatste twintig jaar van zijn leven incasseerde, zijn in Donatello's late periode niet voorgekomen of vastgelegd.²³⁵ Overgeleverde documenten bieden weinig inzicht in Donatello's persoonlijkheid.

Aangezien Donatello tussen de achtenzestig en tachtig jaar oud was in de periode dat de late stijl zich manifesteert, speelde ouderdomsgebreken mogelijk een rol. Het standvastige geloof in het melancholische humeur in de renaissance, dat verband hield met het karakter van kunstenaars, had wellicht ook zijn weerslag op Donatello's late stijl. Donatello's ouderdom zouden ook een serieuze ondertoon of zelfs een intensere spirituele uitstraling van zijn late stijl veroorzaakt kunnen hebben. Zijn materiaalkeuze is hier mogelijk aan gerelateerd.

5.1 Ouderdom

De hoogte van een leeftijd waarop men 'oud' kan worden genoemd, was in de vijftiende eeuw net als nu moeilijk te definiëren. De zeventiende-eeuwse Italiaanse kunstenaarsbiograaf Filippo Bandinucci (1624-1697) onderscheidde twee fasen van ouderdom: de eerste vanaf vijftig tot zeventig jaar en de tweede na zeventig jaar. In de bevolkingsdocumenten van de Venetiaanse Republiek werden mensen oud genoemd als ze tussen de vijftig en zestig jaar waren. Ook in religieuze kringen werden mensen vanaf zestig jaar gemiddelde betiteld als oud: de Scuola Grande della Misericordia verbood mensen van die leeftijd zich nog te geselen. Symptomen die voorkwamen bij Italiaanse renaissance kunstenaars op leeftijd waren zelfmoord, schizofrenie, angst voor vergiftiging, smetvrees, angst voor oude vrouwen, frequente nachtmerries en fobieën. De voornaamste lichamelijke ouderdomsgebreken waren het vervagen van het zicht en het verslappen van de kracht en de coördinatie van de handen.²³⁶

Vasari beschrijft de kenmerken van Donatello's oude leeftijd: *"(...) hij [Donatello] op drieëntachtigjarige leeftijd zo verlamd was dat hij niet meer kon werken, op geen enkele manier, en voortdurend het bed moest houden, in een armzalig huisje dat hij bezat in de via Cocomero, bij de nonnen van San Niccolò. Daar verergerde zijn toestand van dag tot dag en teerde hij langzaam weg, tot hij op 13 december 1466 stierf".*²³⁷ Volgens Baccio Bandinelli (1439-1560) werd Donatello geplaagd door de jicht, kon hij amper zien en geen goede afwerking meer tot stand brengen. Volgens de negentiende-eeuwse kunsthistoricus Francioni

²³³ Carli 1936, p. 141-167.

²³⁴ Labouvie-Vief 1997, p. 71-81.

²³⁵ Rembrandt's faillissement in 1656, de afwijzing van zijn schilderij voor het stadhuis in 1662, de dood van zijn geliefde in 1663 en de dood van zijn zoon in 1668 (Tent.cat. Amsterdam en Londen 2015, Bikker, p. 21).

²³⁶ Sohm 2007, p. 3-4.

²³⁷ Vasari gaat ervan uit dat Donatello in 1403 werd geboren (Vasari 2013, p. 204).

moest Donatello op zijn oude dag zijn studie staken door verminderde krachten en onvoldoende beheersing van zijn hand, maar zijn intellect was onvermoeibaar.²³⁸ Volgens kunsthistoricus Semper ontbreekt het Donatello aan kracht en zicht bij zijn laatste werken in brons. De preekgestoelten van San Lorenzo zijn verbonden met Donatello's naderende dood, waardoor de tragiek en ernst van de reliëfs toenemen.²³⁹ Donatello's laatste werkjaren worden volgens kunsthistoricus Kauffmann door het verval van zijn ouderdom overschaduwd en het lijkt alsof de kracht om kunstwerken te voltooiën is verdwenen.²⁴⁰ Mogelijk werden Donatello's assistenten in toenemende mate betrokken bij de uitvoering van zijn werk. Ondanks zijn ouderdom en ziekte, was het waarschijnlijk wel mogelijk voor de oude beeldhouwer om de wasmodellen voor de bronzen beelden te vervaardigen en hout te bewerken, aangezien dit in tegenstelling tot steen geen grote fysieke krachtsinspanning behoeft.²⁴¹

Indicaties dat Donatello's hoge leeftijd stilistisch waarneembaar is in de late sculpturen, zijn de slechte afwerking van deze werken en de gevolgen van een onbeheerste hand. Dit is duidelijk zichtbaar in Donatello's laatste reliëfs voor de preekgestoelten van San Lorenzo, die afsteken tegen de gladde afwerking van de daarvoor vervaardigde reliëfs voor het altaar van Sant' Antonio in Padua (afb. 5.1). Ondanks de ruwe oppervlakken van de preekgestoelten, ontbreekt er geen visuele informatie en zijn de lijnen trefzeker. Dit kan mogelijk zelfs verbonden worden met de term *sprezzatura*, het vermogen om vakkundigheid moeiteloos en ongedwongen te doen voorkomen. Vasari prijst een dergelijke losse stijl omdat het een beroep doet op de verbeelding van de beschouwer en een kunstwerk tot leven brengt.²⁴² De afwerking lijkt dus eerder een bewuste keuze dan het gevolg van Donatello's hoge leeftijd.

Ook de beide positieve kenmerken van Donatello's ouderdom, zijn onvermoeibare intellect en de toenemende tragiek en ernst, zijn terug te zien in de late sculpturen. Zijn vermogen om te blijven experimenteren blijkt uit de levendige techniek waarmee de houten *Maria Magdalena* is vervaardigd. Naast de nieuwe verftechniek, zoals besproken in hoofdstuk 2.1, heeft Donatello gesso en stof gebruikt om de textuur van Maria's haar op te bouwen. Dit is zichtbaar in het haar dat op haar armen valt (afb. 5.2). Dit is ook een verklaring voor de polychromie van bruine tempera die zorgvuldig de twee verschillende materialen verbergt.²⁴³ Donatello's experimentele karakter is een intrigerend kenmerk van zijn gehele oeuvre, maar dat hij zelfs op late leeftijd niet stopt met experimenteren is fascinerend. De toenemende tragiek en ernst is waarneembaar in de uitbeelding van het complexe thema van innerlijke strijd in *Judith en Holofernes*. De grootste verandering in Donatello's late werk is dat de details verwijzen naar het verhaal, maar de gebaren en de mimiek verwijzen naar Judiths innerlijke conflict van weerzin en moed. Samengebracht in één figuur staat Judith, net als andere Bijbelse vrouwen die mannen onderwierpen zoals Delila en Jaël, alleen voor een ingrijpende beslissing.²⁴⁴ Haar expressie is niet meer eenduidig, waardoor de beschouwer meer gewaar wordt dan er verbeeld is (afb. 5.3). Er ontstaat de mogelijkheid om eigen gevoelens te projecteren op de sculptuur, waardoor de betrokkenheid groeit. Het opgeheven zwaard en de half doorgesneden nek van Holofernes verhogen de tragiek en ernst omdat de situatie onomkeerbaar is.

²³⁸ Facioni 1837, p. 45-46.

²³⁹ Semper 1887, p. 102-103.

²⁴⁰ Kauffmann 1936, p. 177.

²⁴¹ Krahn 1988, p. 22.

²⁴² Over de late stijl van Titiaan (Vasari 2013, p. 158, 169-170).

²⁴³ Barnes-Oliver 1999, p. 25-29.

²⁴⁴ Tent.cat. Amsterdam en Londen 2015, Weber, p. 241.

5.2 Melancholicus

De Grieken waren de eerste die de oneindige verscheidenheid van de menselijke geest onderverdeelden in vier humeuren. Hippocrates (ca. 460-370 v. Chr.) combineerde deze theorie met de vier lichaamssappen: een sanguinicus heeft een overvloed aan bloed, flegmaticus aan slijm, cholericus aan gele gal en een melancholicus aan zwarte gal. Aristoteles (384-322 v. Chr.) was de eerste die het verband legde tussen een melancholisch humeur en buitengewone intelligentie op het gebied van de kunst of de wetenschap. De dampen van het bloed werkten als een soort goddelijke vervoering, *enthousiasma*, die de mens aanzette tot filosoferen, dichten en profeteren. De keerzijde van deze gave was dat het depressie, epilepsie, verlamming en waanzin teweeg kon brengen.

Humanist Marsilio Ficino (1433-1499), opgenomen in de hofhouding van Cosimo de Medici, verbond de melancholicus in *De vita triplici* (1482-89) met de goddelijke *mania* van Plato (429-347 v. Chr.). Door de ongeëvenaarde invloed van astrologie werd het talent van de melancholicus tevens verklaard door de stand van de planeet Saturnus. Werde dit karaktertype voorheen geassocieerd met een psychische aandoening, bijvoorbeeld door de kerk, zorgden de geschriften van Ficino en Vasari ervoor dat de positieve eigenschappen, zoals gevoeligheid en excentriciteit, zwaarder wogen dan de negatieve associaties.²⁴⁵ Mogelijk de eerste indicatie van acceptatie van de melancholicus is Dürers prent *Melencolia I* uit 1514, waarin het genie en de wanhoop gezamenlijk als implicaties van ‘geboren onder Saturnus’ worden uitgebeeld (afb. 5.4).²⁴⁶

Karakterschets van Donatello

Donatello's karakter, dat slechts benaderd kan worden via brieven en anekdotes, lijkt aan te sluiten bij het disharmonische karakter van de melancholicus. Vespasiano da Bisticci's onrealistische notitie dat beeldhouwers rond 1430-1440 gebrek hadden aan opdrachten, lijkt een tactische manier om te verbloemen dat Donatello's extravagante stijl en techniek, gecombineerd met zijn eigenzinnige karakter, opdrachtgevers afschrikten.²⁴⁷ Hoewel Donatello in 1434 in een brief werd omschreven als iemand die tevreden is met alles, blijkt uit een brief uit 1455 gericht aan Giovanni di Cosimo dat Donatello ontevreden is met de betaling van twee Madonna-reliëfs.²⁴⁸ De volgende anekdote lijkt hetzelfde beruchte en opstandige karakter te tonen tegenover opdrachtgevers. Vanwege de constante aansporingen om het werk te bespoedigen van het bestuur van Venetië, die destijds Padua regeerde, sloeg Donatello uit frustratie het hoofd van *Gattamelata* kapot. Toen hij zijn opdrachtgevers onder ogen moest komen, dreigde deze hetzelfde te doen met zijn hoofd. Donatello gaf hiervoor zijn toestemming, mits ze in staat waren zijn gezicht zo goed te herstellen als dat hij het portret opnieuw zou vervaardigen.²⁴⁹ Donatello verliet Padua met onenigheden over betalingen.²⁵⁰ Vasari schrijft echter dat Donatello beminnelijk en hoffelijk was. Hij was uiterst vrijgevig, aangezien hij zijn geld bewaarde in een rieten mandje waaruit zijn assistenten en vrienden mochten nemen naar behoefte.²⁵¹ Ook gaf Donatello in 1456 zijn arts Giovanni Chellini (1378/79-1463) als dankbetuiging een gegoten bronzen medaillon met Maria en Kind.²⁵² Zijn scherpe gevoel voor humor blijkt uit een voorval met beeldhouwer Lorenzo di Bartoluccio, die zijn stuk land Lepicino had verkocht dat hem weinig opbracht. Toen werd gevraagd wat Lorenzo's beste verdienste was, zinspeldend op diens sculpturen, antwoordde Donatello met

²⁴⁵ Wittkower 1963, p. 102-104.

²⁴⁶ Ames-Lewis 2000, p. 253-254 en 273.

²⁴⁷ Ames-Lewis 1995, p. 92.

²⁴⁸ De brief uit 1455 is geschreven door een tussenpersoon (Foster 1980, p. 149 en Ames-Lewis 1995, p. 86).

²⁴⁹ Speroni 1964, p. 135.

²⁵⁰ Avery 1994, p. 68, 80, 81.

²⁵¹ Vasari 2013, p. 203.

²⁵² Gilbert 1980, p. 116-117.

‘de verkoop van Lepricino’.²⁵³ Al valt uit de voorgaande verklaringen niet te concluderen dat Donatello melancholisch was, getuigen deze anekdotes van een grillig karakter.

Melancholische houding en contemplatie

Behalve dat het tot goddelijke vervoering leidde, werd het melancholische temperament nauw gekoppeld aan ouderdom.²⁵⁴ Het is verleidelijk om Donatello’s belangstelling voor het weergeven van oudere personen in zijn late sculpturen, zoals *Maria Magdalena*, op te vatten als een logisch gevolg van zijn eigen gevorderde jaren. Dit zou echter voorbij gaan aan het feit dat hij aan het begin van zijn carrière ook al in gedachten verzonken profeten, apostelen en evangelisten maakte.

Wel is er een verandering waarneembaar in de manier waarop Donatello mensen weergeeft in een contemplatieve houding, die doorgaans gebruikt wordt om de melancholicus te verbeelden. Een zittende figuur met een gefronst voorhoofd waarvan de kin moedeloos op een hand rust, verschijnt voor het eerst in Donatello’s marmeren reliëf *Het feest van Herodes* in Lille in de opmerkelijke gedaante van een kind (afb. 5.5). De onschuld van het kind, als contrast met de immorele behandeling van Johannes de Doper, krijgt extra kracht door de volwassen houding. Het kind staat los van de andere figuren, is niet de focus en is niet gedetailleerd uitgewerkt. Twee tondo’s in het plafond van de Oude Sacristie in San Lorenzo tonen Johannes de Evangelist in dezelfde contemplatieve houding. Eén tondo toont zijn visioen op Patmos en de tweede toont hem als evangelist (afb. 5.6). Beide figuren zijn ondanks het grove stuc vrij gedetailleerd, maar het melancholische karkater lijkt slechts door Donatello gehanteerd om de evangelist herkenbaar te maken. Ook blijft zijn expressie vrij neutraal en is er weinig schaduwwerking. Opvallend is dat Donatello pas in zijn laatste reliëfs in de San Lorenzo, en daarmee de vier reliëfs in de Sant’Antonio in Padua overslaat, opnieuw gebruikt maakt van een contemplatieve houding. In *Christus voor Pilatus en Kajafas*, *Kruisafname* en *Graflegging* zijn er moedeloze figuren met een verborgen gezichten in de compositie opgenomen (afb. 5.7). Ze zijn bevreemdend, aangezien ze in zichzelf besloten zijn zonder aandacht te schenken aan de scène of de beschouwer. Op een melancholische manier geven ze uiting aan wanhoop en overpeinzing. Door een groter hoogteverschil in het oppervlak versterkt het licht de dramatiek, iets dat in de vroege reliëfs duidelijk ontbreekt. De figuren stralen innerlijke rust uit, die niet zo onverschillig oogt als de vroege reliëfs. Binnen het reliëf tonen ze een ander stadium van rouw dan de extrinsieke vrouwen die lijken te schreeuwen, hun handen ten hemel richten en hun haren uittrekken (afb. 5.8). De figuren lijken zich bewust van de leegte als gevolg van de dood van Christus. De melancholische figuren zijn niet meer zichtbaar in de reliëfs van de Opstanding, hetgeen de tegenstelling van depressie en verlichting benadrukt. Het idee dat de reliëfs van de preekgestoelten een contemplatie van Donatello op het leven zijn, wordt versterkt door de figuur van Janus in *Christus voor Pilatus en Kajafas* (afb. 5.9). Met twee hoofden staat hij symbool voor openen en sluiten, het begin en het einde.

5.3 Penitentie en religieuze verdieping

Donatello deinsde er niet voor terug om zich af te zetten tegen de heersende artistieke normen. Zijn voorstelling van penitentie, boetedoening voor begane zonden, komt eerder tegemoet aan de studie naar anatomie, ouderdom en expressie dan aan schoonheid. Zo staan de geïdealiseerde weergaven van Maria Magdalena en Johannes de Doper op een schilderijen van Fra Angelico (1395-1455) en een altaarstuk van Gentile da Fabriano (1370-1427) in schril contrast met Donatello’s doorleefde sculpturen van beide figuren (afb. 5.10 en 5.11).

²⁵³ Speroni 1964, p. 144.

²⁵⁴ Tent.cat. Amsterdam en Londen 2015, Bikker, p. 215.

Maria Magdalena en Johannes de Doper

In de dertiende eeuw gaven de Franciscanen voor het eerst uitbeelding aan de iconografie van penitentie. Dit hing onder meer samen met het relateren van penitentie aan afzondering en de nieuwe spirituele rol van de vrouw in deze periode. Maria Magdalena werd verkozen om het belang van individualiteit versus de visie van de gemeenschap te verbeelden. De nadruk kwam te liggen op kuisheid en de persoonlijke intieme relatie met God.²⁵⁵ In het leven van Johannes staat beschreven hoe mensen bezield werden door zijn woorden van boete en omkeer zoals '*Fu Giovanni nel deserto a battezzare e predicare il battesimo della penitenza per la remissione de' peccati*'.²⁵⁶ Zowel Johannes als Maria Magdalena predikten voor onthouding van wereldse geneugten, controle van het lichaam en concentratie op God. Donatello maakt deze boodschap inzichtelijk door de heiligen oud en in de handeling van het spreken uit te beelden. Johannes en Maria worden antagonisten van Christus, in wie zich de kern van het lijden verzamelde en in wie de onbuigbare kracht van geduldige opoffering wordt getoond.²⁵⁷

Dat Donatello's vroege sculptuur van *Johannes de Doper* ter ondersteuning en voorbeeld diende voor geseling en zelfkastijding, blijkt uit een kerkdienst van Venetiaanse broeders van de Frari kerk. Na de biecht, het gebed en het gezang werden alle kaarsen gedoofd, behalve degene voor het houten altaarbeeld. In navolging van de patroonheilige van de broederschap geselden de kloosterlingen zich.²⁵⁸ Deze functie van het beeld en het kaarslicht in de kerk, zouden voor Donatello mogelijk een aanleiding kunnen zijn geweest om de late sculptuur van *Johannes de Doper* vanwege de lichtreflectie in brons te vervaardigen. De experimentele wijze waarop Donatello de houten *Johannes de Doper* vervaardigde, culmineerde in de houten *Maria Magdalena*. De vorm is simpeler en subtieler, maar haar lengte is met bijna vijftig centimeter toegenomen. Het gezicht van Maria is het meest beangstigend: oud en gekweld staren haar diepliggende blauwe ogen in de verte.²⁵⁹

De uitbeelding van penitentie is geen aanleiding om ervan uit te gaan dat Donatello op latere leeftijd een strikere geloofsovertuiging kreeg. Het is echter wel opvallend dat de late sculpturen *Maria Magdalena*, *Johannes de Doper* en de spreekgestoelten van San Lorenzo een thematiek hebben die verbonden is met ouderdom en de verlossing van Christus.

5.4 Materiaalkeuze

De vergelijking tussen de houten *Johannes de Doper*, de houten *Maria Magdalena* en de bronzen *Johannes de Doper* roept de vraag op of Donatello, mogelijk vanwege de gebreken van zijn ouderdom, op late leeftijd de voorkeur gaf aan één materiaal. Kunsthistoricus Strom is van mening dat de bronzen *Johannes de Doper* te donker is en een ongecontroleerde lichtval teweeg brengt. De vorm zou hierdoor vertroebelen, waardoor de sculptuur onstabiel is en daarmee tegemoet komt aan Donatello's hoge leeftijd.²⁶⁰

Brons en hout

Via klassieke schrijvers als Plinius (23/24-79) leerden de humanisten dat de antieken de nadruk legden op brons als het beste medium voor monumentale sculpturen. Er waren destijds echter bijna geen voorbeelden van bronzen beelden voorhanden aangezien die waren omgesmolten voor de waarde van het metaal of waren verdwenen in de middeleeuwen.

²⁵⁵ Zu Dohna 2010, p. 277-288.

²⁵⁶ Marcus 1,4.

²⁵⁷ Kauffmann 1963, p. 149.

²⁵⁸ Pfisterer 2002, p. p. 435-436, 441-442

²⁵⁹ Strom 1980, p. 121-122.

²⁶⁰ Strom 1980, p. 123-124.

Slechts één belangrijk beeld was bewaard gebleven in Rome: het ruiterstandbeeld van Marcus Aurelius op het Capitool. Dit fungeerde als voorbeeld voor de techniek van het bronsgieten.²⁶¹

In de vijftiende eeuw hadden houten beelden door het materiaal een fundamentele andere functie en boodschap dan devotionele sculpturen van brons en steen. Om de ultieme sacrale ervaring te bewerkstelligen moest een sculptuur tijdloos zijn. Met hout kon er een hoge mate van realisme en geloofwaardigheid bereikt worden. Door deze tijdloze representatie roept de sculptuur een sacrale ervaring op en bij de beschouwer werd een gevoel van betrokkenheid gestimuleerd.²⁶²

Donatello's houten Crucifix en bronzen Crucifix in Padua

In de zestiende eeuw zijn alle houten crucifixen levensgroot en realistisch gepolychromeerd. Er bestaan geen levensgrote crucifixen in een ander medium dan hout, met uitzondering van Donatello's bronzen *Crucifix* in Padua. Vreemd genoeg is er in Padua een houten *Crucifix* die als brons gepolychromeerd was (afb. 5.15). In 2008 werd deze sculptuur door Marco Ruffini en Francesco Caglioti aan Donatello toegeschreven op basis van een handgeschreven aantekening in de eerste uitgave van Vasari's *Le Vite* uit 1550.²⁶³ De doornenkroon, die van twee in gips en lijm gedraaide touwen is gemaakt, en de rode primer komen overeen met Donatello's Maria Magdalena.²⁶⁴ Waarom zijn er twee versies van eenzelfde *Crucifix* vervaardigd in hout en in brons?

Houten crucifixen werden op de grond in het midden van de kerk, boven het doksaal of tussen twee kapellen geplaatst.²⁶⁵ Donatello's bronzen *Crucifix* was vermoedelijk bestemd voor een plaats boven de ingang van ofwel het doksaal of de kooromgang.²⁶⁶ Neri di Bicci beschrijft een sculpturale berg in de grond waarin het *Crucifix* staat, zichtbaar in de geschilderde afbeeldingen van religieuze extase uit de vijftiende eeuw (afb. 5.12). Deze verwijzing naar Golghota werd ook vervaardigd voor het houten *Crucifix* in Padua (afb. 5.13).²⁶⁷ Alles werd in werk gesteld om de kruisiging zo levendig mogelijk te verbeelden en de beschouwer het gevoel te geven dat hij bij het moment aanwezig was. Zo had het *Crucifix* van Brunelleschi in de Santa Maria Novella een stoffen lendendoek en een heilige is in omhelzing met Christus afgebeeld op een anonieme houtsnode rond 1460 (afb. 5.14).²⁶⁸ Dat de broeders uit Padua een vergelijkbare religieuze ervaring hadden met hun houten *Crucifix*, blijkt uit de ongewone gebeurtenis dat er bloed gedrupt zou hebben uit het gezicht en de flanken van de sculptuur vijftien dagen na vijf februari en op Goede Vrijdag in 1512.²⁶⁹

De overeenkomsten tussen de houten *Crucifix* en de bronzen *Crucifix* zijn treffend. Beide sculpturen tonen een jonge man met perfecte anatomie en proporties (afb. 5.16). Hij is naakt en zijn spieren zijn duidelijk zichtbaar. Door de gesloten ogen en de mond wordt op een humane manier het moment van overlijden verbeeld. Door Donatello's experimentele karakter is het goed mogelijk dat de kunstenaars, natuurlijk tegemoetkomend aan de vraag van de

²⁶¹ Avery 1970, p. 5.

²⁶² Paoletti 1992, p. 85.

²⁶³ Vasari schrijft over een houten *Crucifix* voor Santa Maria dei Servi: 'Ha [Donatello] ancor fatto il Crucifixo quale è ora in chiesa di Servi di Padoa' (http://museodiocesanopadova.it/web/attivita_scheda.php?valo=i_9_131, geraadpleegd 12.05.2015).

²⁶⁴ Francescutti 2014, p. 99-105.

²⁶⁵ Johnson suggereert een dergelijke opstelling van Donatello's bronzen *Crucifix* in Padua (G.A. Johnson, The Original Placement of Donatello's Bronze Crucifix in the Santo in Padua in: *The Burlington Magazine*, vol. 139, nr. 1137 (1997), pp. 860-862).

²⁶⁶ Johnson 1997, p. 861.

²⁶⁷ Francescutti 2014, p. 105.

²⁶⁸ Paoletti 1992, p. 86-92.

²⁶⁹ (Het bloed, verzameld in een flacon, wordt nog steeds bewaard in een reliekschrijn in de kerk) http://museodiocesanopadova.it/web/attivita_scheda.php?valo=i_9_131, geraadpleegd 12.05.2015.

opdrachtgevers, wilde aantonen dat hij net zo kundig was in het vervaardigen van sculpturen in hout en brons.

Conclusie

Het is helaas onmogelijk te zeggen of er een transformatie in het leven van Donatello heeft plaatsgevonden van waaruit zijn late stijl te verklaren is. Hiervoor is er te weinig documentatie over de kunstenaar. Wel is bekend dat Donatello op oude leeftijd, tussen achtenzestig en tachtig jaar, een aantal ouderdomskwalen had die stilistisch waarneembaar zijn in de late sculpturen. Zijn slechte afwerking en de gevolgen van een onbeheerste hand zijn zichtbaar in de reliëfs van de preekgestoelten van San Lorenzo. Wel moet er rekenschap gegeven worden van Donatello's overlijden voordat deze reliëfs waren voltooid en van zijn drift tot experimenteren, waarvan dit ook een manifestatie zou kunnen zijn. Positieve kenmerken van Donatello's hoge leeftijd, zijn onvermoeibare intellect en de toenemende tragiek en ernst, zijn terug te zien in de late sculpturen *Maria Magdalena*, *Johannes de Doper* en *Judith en Holofernes*. Als iemand die in staat was tot *enthousiasma*, maar ook manische trekken had, werd Donatello mogelijk vereenzelvigd met het humeur melancholicus. Anekdoten lijken te duiden op een disharmonisch karakter. Dit zien we verbeeld in Donatello's sculpturen in de vorm van figuren die zichtbaar in tweestrijd verkeren. Dat Donatello uitbeelding gaf aan penitentie, is wellicht te verenigen met zijn ziekte, nabije dood en het verlangen naar verlossing. Er is echter geen uitspraak over zijn religieuze overtuiging aan te verbinden. Zelfs in materiaalkeuze blijft het onduidelijk wanneer Donatello koos voor het ene dan wel voor het andere materiaal. Dit kan natuurlijk gerelateerd zijn aan zijn opdrachtgevers, maar de vervaardiging van twee gelijkwaardige Crucifixen in twee verschillende materialen net voor zijn late periode, lijkt een uiting van onderzoek of het tonen van zijn kunnen.

Conclusie

Geen enkele kunstenaar in de vijftiende eeuw toont een vergelijkbare veelzijdigheid in iconografie, stijl en materiaal als Donatello. Zonder zich te conformeren aan de traditie, werkte Donatello zijn hele carrière innovatief en onbevangen. Door de *contrapposto* en geraffineerde emoties werden zijn sculpturen levendiger en door de studie naar perspectief en dramatiek werd zijn *rilievo schiacciato* ruimtelijker. Vanaf 1454 vervaardigde Donatello *Maria Magdalena* in Museo dell'Opera del Duomo, *Johannes de Doper* in Duomo di Siena, *Judith en Holofernes* in Palazzo Vecchio en de bronzen preekgestoelten in San Lorenzo. Stilistisch zijn deze sculpturen onverenigbaar met Donatello's vroege sculpturen. Drie contrasten differentiëren de vroege stijl ten opzichte van de uitzonderlijke late stijl: de gedetailleerde natuurgetrouwe voorstelling wordt losser gehanteerd en krijgt een sacrale sfeer, de focus wordt verlegd van het anatomisch correcte lichaam naar bezieling van dit lichaam en expressies worden meerduidelijk en contemplatief.

In zijn late periode was Donatello zeer geïnteresseerd in het werk van zijn voorlopers en tijdgenoten. Donatello's bronnen waren divers, evenals de doeleinden waarvoor hij ze gebruikte. Hoewel voorlopers in Pisa en Florence hem vooral iconografische motieven opleverde, die Donatello met een zelfstandige reliëfstijl overnam in de preekgestoelten van Lorenzo, leerde hij van tijdgenoten om *Johannes de Doper* natuurgetrouwer te maken en te appelleren aan de beschouwer. Andere sculpturen, zoals *Maria Magdalena* in Pescia, spoorde hem juist aan tot artistieke wedijver waarbij het voorbeeld ongeëvenaard werd overtroffen door Donatello's *Maria Magdalena*. Een nieuwe stijl en benadering betekende echter niet dat Donatello geen gedegen begrip had van de heersende conventies en ontwikkelingen. Zo hanteerde Donatello de gangbare *sweet style* in reliëfs van Maria en Kind. Donatello was dus in staat zijn stijl te conformeren aan de verwachtingen van de opdrachtgever. De aanpak van zijn voorlopers en tijdgenoten dienden als springplank voor zijn eigen inventieve aanpak en experimentele stijl. Dit culmineerde in *Judith en Holofernes*, een thema dat nog niet eerder in de beeldhouwkunst was vervaardigd. Donatello's assistenten hebben hoogstwaarschijnlijk geen inbreng gehad waar het de stilistische ontwikkeling van hun meester betreft, aangezien ze net in de leer waren.

Donatello liet zich inspireren door motieven en composities van de antieken en de Byzantijnse kunst. Niet alleen de omvang, maar ook de diversiteit van zijn bronnen is indrukwekkend. Er zijn geen exacte visuele bronnen te vinden, maar wel geïsoleerde motieven en gebaren die hij bijvoorbeeld verwerkte in *Judith en Holofernes* en de preekgestoelten van San Lorenzo. Donatello hanteerde de antieken om effectieve antwoorden te vinden op problemen als karakterisering en iconografie, maar voorzag ze van een nieuwe vormtaal. In de preekgestoelten, *Johannes de Doper* en *Maria Magdalena* zijn antieke en dertiende-eeuwse vormen gecombineerd met Byzantijnse iconografie. Dit maakt het aannemelijk dat Donatello zich niet beperkte tot de antieken, waarvan de populariteit pas na 1460 flink toenam. Donatello profiteerde ook van Etruskische invloeden. Het is opmerkelijk dat Donatello al in staat was de architectuur en de ideeën over de schilderkunst, architectuur en beeldhouwkunst van zijn vriend Alberti te visualiseren in zijn late reliëfs.

Bijna veertig jaar lang werkte Donatello voor de familie de Medici en het waren zijn enige constante private opdrachtgevers. Cosimo de Medici was een krachtige politieke leider en beschermheer die geïnteresseerd was in unieke fantasie. Donatello's talent, ervaring met uiteenlopende opdrachten en originaliteit stelde hem in staat Cosimo's interesses op briljante wijze te interpreteren, zonder dat het hem belemmerde. Het lijkt erop dat Donatello's stijl

aansluiting vond bij Cosimo's eigenzinnige smaak, waardoor Donatello zich steeds zelfstandiger en vrij van gangbare conventies kon ontplooiën. De hechte band tussen Cosimo en Donatello blijkt uit secundaire bronnen over hun vriendschap, wekelijkse betalingen, giften, huisvesting en bemiddeling bij andere opdrachtgevers. Maar het meest overtuigende bewijs zijn de sculpturen. De bronzen *David* in het Museo Nazionale del Bargello en *Judith en Holofernes* in het Palazzo Vecchio zijn beide iconografisch uniek. *Maria Magdalena* in Museo dell'Opera Duomo en de preekgestoelten van San Lorenzo zijn zelfs ongeëvenaard in de beeldhouwkunst van de vijftiende eeuw. Of de reliëfs van deze laatste opdracht bedoeld waren voor preekgestoelten is onduidelijk. Gezien de band tussen opdrachtgever en kunstenaar is het zeer aannemelijk dat de reliëfs voor een altaar of zelfs voor de graftombe van Cosimo bedoeld waren; de laatste als bezegeling van hun vriendschap.

We weten eigenlijk heel weinig over Donatello's beweegredenen en motivaties voor beeldende keuzes. Het analyseren van zijn oeuvre is daarom de leidraad van elk onderzoek. Donatello lijkt last te hebben gehad van ouderdomskwallen, die zichtbaar zijn in de reliëfs. Maar als oude kunstenaar was hij net zomin geneigd om de gevestigde normen te accepteren als in zijn jeugdjaren. Zijn onderzoeksmentaliteit bleef zijn hele carrière een zeer grote rol spelen, getuige alle vier de late sculpturen op gebied van materiaal, onderwerp of techniek. Tevens had hij vermoedelijk een disharmonisch karakter en wist hij deze neiging tot contemplatie met zijn specifieke late stijl zeer intens te verbeelden. Donatello was religieus, maar of hij zijn geloof actief uitoefende en andere overtuigingen of interesses had, is niet bekend. Als een ijverige monnik maakt hij wel twee bijna identieke sculpturen om mogelijk aan te tonen dat materiaal er niet toe doet, maar innovatie en toewijding. De focus van zijn late sculpturen lijkt het streven naar een contemplatief leven en gemoedsrust. Deze idealen lijken Donatello als leidraad te hebben gediend bij zijn onderwerpkeuze en compositiebepaling in de laatste jaren van zijn creatieve leven.

Bibliografie

Boeken en artikelen

- C.M. Ady en E.F. Jacob, *Italian Renaissance Studies*, Londen 1960.
- L.B. Alberti en C. Grayson, *On Painting and On Sculpture, the Latin texts of 'De Pictura' and 'De Statua'*, Londen 1972.
- F. Ames-Lewis, *The intellectual life of the Early Renaissance artist*, New Haven 2000.
- F. Ames-Lewis, *The early Medici and their artists*, Londen 1995.
- F. Ames-Lewis, *Art in service of the family: the taste and patronage of Piero di Cosimo de Medici*, 1993.
- F. Ames-Lewis, Art History or "Stilkritik"?, Donatello's bronze David reconsidered in: *Art History*, Oxford (1979), nr. 2, p. 139-155.
- C. Avery, *Donatello*, J. Turner (red.), *Dictionary of Art*, New York 1996, deel X.
- C. Avery, *Florentine renaissance sculpture*, Londen 1970.
- C. Avery, *Donatello an introduction*, Londen 1994.
- L. Balcarres, *Donatello*, Londen 1903.
- E. Barker, N. Webb en K. Woods, *The Changing Status of the Artist*, New Haven 1999.
- K. Barnes-Oliver, Legendary penance: Donatello's wooden Magdalen in: *Athanor*, vol. 17 (1999), p. 25-33.
- A. Barone, Richard Wagner's "Parsifal" and the Theory of Late Style in: *Cambridge Opera Journal*, vol. 7 (1995), nr. 1, p. 37-54.
- B. Bennett en D.G. Wilkins, *Donatello*, Stuttgart 1986.
- P.P. Bober en R.O. Rubinstein, *Renaissance artists and antique sculpture: a handbook of sources*, Londen 2010.
- W. von Bode, *Bertoldo und Lorenzo dei Medici*, Freiburg im Breisgau 1925.
- B. Boucher, The St Jerome in Faenza: a case for restitution in: *Donatello Studien*, 1989, p. 186-193.
- A.E. Brinckmann, *Spätwerke grosser Meister*, Frankfurt 1925.
- F. Cagliotti, Il crocifisso ligneo di Donatello in: *La Chiesa di Santa Maria dei Servi in Padova*, 2012, p. 153-170.
- M. Cämmeren, *Donatello-Studien*, München 1989.
- E. Carli, Per lo stile tardo di Giovanni Pisano in: *L'Arte*, vol. 7 (1936), nr. 39, p. 141-167.
- M. Crutwell, *Donatello*, Londen 1911.
- P. Curtis en G. Armstrong, *Depth of Field: the place of relief in the time of Donatello*, Leeds 2004.
- G.C. Dini, *Jacopo della Quercia fra gotico e rinascimento: atti del Convegno di studi: Siena, Facolta di lettere filosofia, 2-5 ottobre 1975*, Florence 1977.
- Y. Dohna, *La penitenza di Maddalena*, Reijka 2010.

- Y. zu Dohna, La penitenza di Maddalena: genesi di un'iconografia francescana in: *Journal of Iconographic Studies*, volume 3 (2010), p. 277-288.
- L. Dolcini, *Donatello e il restauro della Giuditta*, Florence 1988.
- J.D. Draper, *Bertoldo di Giovanni, sculptor of the Medici household: critical reappraisal and catalogue raisonné*, New York 1992.
- M.L. Dunkelman, Donatello's Mary Magdalen: A Model of Courage and Survival in: *Woman's Art Journal*, vol. 26 (2005-2006), nr. 2, p. 10-13.
- S.Y. Edgerton, *The mirror, the window and the telescope*, London 2009.
- M.E. Erhardt, *Mary Magdalene: iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*, Leiden 2012.
- O. v. Falke, Ein Büste des Cosimo Medici von Donatello in: *Pantheon*, vol. 9 (1932), nr. 5, p. 117-121.
- E. Francescutti, Intorno a Donatello scultore ligneo a Padova e alla sua influenza *Artibus et historiae: an art anthology*, nr. 70 (2014), p. 99-122.
- A. Francioni, *Donatello Scultore*, Florence 1837.
- S. Fechheimer, *Donatello und die Reliefkunst*, Strassburg 1904.
- P. Foster, Donatello Notices in Medici Letters in: *The Art Bulletin*, vol. 62 (1980), nr. 1 p. 148-150.
- C.E. Gilbert, *Italian Art 1400-1500: sources and documents*, Evanston 1992.
- P.J. Gräbe, *Der neue Bund in der frühchristlichen Literatur*, Würzburg 2001.
- L. Grassi, *Tutta la scultura di Donatello*, Milaan 1963.
- L. Grassi, *Donatello*, Milaan 1958.
- E.H. Gombrich, The Early Medici as patrons of art, a survey of primary sources in: *Italian Renaissance studies*, 1960, p. 279-311.
- M. Greenhalgh, *Donatello and his sources*, London 1981.
- V. Herzner, *Regesti Donatelliani*, Rome 1979.
- V. Herzner, Donatello und Nanni di Banco. Die Prophetenfiguren für die Strebepfeiler des Florentiner Domes in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 17 (1973), nr. 1, p. 1-28.
- V. Herzner, Die Kanzeln Donatellos in San Lorenzo in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, vol. 3 (1972), nr. 23, p. 101-164.
- C. Heussler, *Florenz und seine Künstler*, Darmstadt 2008.
- H.W. Janson, *Donatello*, Princeton 1957.
- H.W. Janson, *Form follows function – or does it?*, Maarssen 1982.
- G.A. Johnson, The Original Placement of Donatello's Bronze Crucifix in the Santo in Padua in: *The Burlington Magazine*, vol. 139, nr. 1137 (1997), p. 860-862.
- D. Kent, The Patronage of Cosimo de Medici and his friends in: red. J. Connors, *Desiderio da Settignano*, Venetië 2011.
- D. Kent, *Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance: the patrons oeuvre*, New Haven 2000.

- V. Krahn, *Bartolomeo Bellano, Studien zur Paduaner Plastik des Quattrocento*, München 1988.
- H. Kauffmann, *Donatello, Ein einföhrung in sein Bilden und Denken*, Berlin 1936.
- R. Krautheimer, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton 1956.
- G. Kreytenberg, *Andrea Pisano*, München 1984.
- D. Kronkright, Solvent gels for the cleaning of works of art: the residue question in: *Journal of the American Institute for Conservation*, vol. 48 (2009), nr. 1, p. 83-96.
- J. van Laarhoven, *De beeldtaal van de christelijke kunst*, Nijmegen/Amsterdam 1992.
- G. Labouvie-Vief, Psychological transformations and late-life creativity in: *Bulletin Museums of Art and Archaeology*, vol. 3 (1997), p. 71-83.
- I. Lavin, The Sources of Donatello's Pulpits in: *Art Bulletin*, vol. 41 (1959), nr. 1, p. 19-38.
- R.W. Lightbown, *Donatello & Michelozzo*, London 1980.
- K. Lippincott, When was Michelangelo Born? In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 52 (1989), p. 228-232.
- A. Manetti, H. Saalman en C. Enggass, *The Life of Brunelleschi*, London 1970.
- H.P. Maguire, *The icons of their bodies: saints and their images in Byzantium*, New York 1996.
- S.B. McHam, Donatello's Bronze "David" and "Judith" as Metaphors of Medici Rule in: *The Art Bulletin*, vol. 83 (2001), nr. 1, p. 32-47.
- D. Moreni, *Continuazione delle memorie storiche dell'Ambrosiana R. Basilica di San Lorenzo di Firenze*, Florence 1816/17.
- J.T. Paoletti, *The Siena Batistry Font*, New Haven 1967.
- J.T. Paoletti, Wooden Sculpture in Italy as Sacral Presence in: *Artibus et Historiae*, vol. 13 (1992), nr. 26, p. 85-100.
- U. Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430-1445*, München 2002.
- G. Pochat, *Bildzeit*, Wenen 1996.
- D. Pócs, Recent research on Donatello and early Medicean art patronage in: *Acta historiae atrium*, vol. 46 (2005), p. 269-277.
- J. Poeschke, *Die Sieneser Domkanzel des Nicola Pisano*, Berlin 1973.
- J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München 1990.
- J. Pope-Hennessy, *Luca della Robbia*, Oxford 1980.
- J. Pope-Hennessy, *Donatello sculptor*, London 1993.
- G. Previtali, Una data per il problema dei pulpiti di San Lorenzo in: *Paragone arte*, XII, 1961, p. 48-56.
- G.M. Radke, *The Gates of Paradise*, New Haven 2007.
- T. Raff, *Die Sprache der Materialien*, München 1994.
- D. Riggs, Was Michelangelo Born under Saturn? in: *The Sixteenth Century Journal*, vol. 26, (1995), nr. 1, p. 99-121.

- A. Rosenauer, Zum Stilpluralismus im Werk Donatellos in: *Donatello Studien*, 1989, p. 24-27.
- H. Saalman, The San Lorenzo pulpits: A Cosimo portrait? in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, vol. 30 (1986), nr. 3, p. 587-589.
- M. Sauerlandt, *Die Bildwerke des Giovanni Pisano*, Düsseldorf 1904.
- A. M. Schulz, *The sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop*, Princeton 1977.
- H. Semper, *Donatellos Leben und Werke*, Innsbruck 1887.
- C. Seymour, *Jacopo della Quercia*, New Haven 1973.
- P.L. Sohm, *The artist grows old: the aging of arts and artists in Italy, 1500-1800*, New Haven 2007.
- C. Speroni, *Wit and wisdom of the Italian Renaissance*, Berkeley 1964.
- D. Strom, A New Chronology for Donatello's Wooden Sculpture in: *Pantheon Internationale Zeitschrift für Kunst*, jaargang 38 (1980), nr. 3, p. 239-248.
- R. Tarr, Brunelleschi and Donatello: Placement and Meaning in Sculpture in: *Artibus et Historiae*, vol. 16 (1995), nr. 32, p. 101-140.
- M. Trachtenberg, An Antique Model for Donatello's Marble David in: *The Art Bulletin*, vol. 50 (1968), nr. 6, p. 268-269.
- G. Vasari, *De levens van de grootste schilders, beeldhouwers en architecten*, Amsterdam 2013 (vertaald door H.T. van Veen en A. Kee).
- H.T. van Veen, *Cosimo I de Medici and his self-presentation in Florentine art and culture*, New York 2006.
- J. White, Personality, text and meaning in Donatello's single figures in: *Donatello Studien*, 1989, p. 170-181.
- R. Wittkower, *Born Under Saturn*, Londen 1963.
- J. Woods-Marsden, *Renaissance self-portraiture, the visual construction of identity and the social status of the artist*, New Haven 1998.

Tentoonstellingscatalogi

- Tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) en Londen (The National Gallery), *Late Rembrandt*, Amsterdam 2015 (J. Bikker, G.J.M. Weber, M.E. Weiseman en A. Krekeler).
- Tent. cat. Detroit (Detroit Institute of Arts) en Fort Worth (Kimbell Art Museum), *Italian renaissance sculpture in the time of Donatello*, Detroit 1985 (F. Ames-Lewis).
- Tent.cat. Florence (Palazzo Strozzi) en Parijs (Musée du Louvre), *The Springtime of the Renaissance*, Florence 2013 (B. Paolozzi Strozzi en M. Bormand).
- Tent. cat. Parijs (Louvre), Florence (Museo Nazionale del Bargello) en Washington (National Gallery of Art), *Desiderio da Settignano: sculptor of Renaissance Florence*, Parijs 2007 (M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi en N. Penny).

Digitale bronnen

- Website Pinacoteca Faenza: www.pinacotecafaenza.racine.ra.it.
- Website Polo Museale Fiorentino: <http://www.polomuseale.firenze.it/>
- Website Fondazione Musei Senesi: www.museisenesi.org/museisenesisistatici/SitoSiena/eng/

Website ODIGIA-instituut voor Oost-Christelijke kunst: <http://www.odigia.nl/>

Website Museo Diocesano di Padova: <http://museodiocesanopadova.it/>

Bijlage 1

Exemplarisch voor de problematiek rondom het oeuvre van Donatello is de intrigerende sculptuur van de *Heilige Hieronymus* in Faenza. Toegeschreven en verworpen door diverse kunsthistorici, zou de sculptuur mogelijk Donatello's eerste staande houten figuur zijn en daarmee van belang voor de stijl van de late sculptuur van *Maria Magdalena*.²⁷⁰

Donatello of niet?

In relatie tot Donatello's *Maria Magdalena* is de houten sculptuur van de *Heilige Hieronymus* in Faenza interessant (afb. 1). De opdracht voor het beeld is niet gedocumenteerd, maar de opdrachtgever was vermoedelijk Astorgio il Manfredi (1412-1268). Hij beschermde het in 1444 ingewijde Franciscaner klooster, waar in de bijbehorende kerk San Girolamo het beeld in zijn familiekapel stond. Vasari brengt de *Heilige Hieronymus* onder in het oeuvre van Donatello, waarover de meningen van critici uiteenlopen.²⁷¹

De perfect uitgewerkte anatomie, de pose en de expressie zijn voor Janson onverenigbaar met Donatello's stijl rond 1450. Het is een doorsnee mannelijke figuur, in plaats van een lichaam geteisterd door ouderdom en ascese. Donatello had in 1438 al een vrijstaand houten sculptuur vervaardigd, *Johannes de Doper*, terwijl de *Heilige Hieronymus* ondersteund moet worden door een rots.²⁷²

Boucher werpt tegen dat Donatello vermoedelijk in Faenza was geweest en dat de inscriptie *Opus Donatello* op de sokkel zou hebben gestaan. Stilistisch past de *Heilige Hieronymus* volgens Boucher binnen het oeuvre van Donatello. In vergelijking met de houten *Johannes de Doper* en *Maria Magdalena* zijn alle drie de sculpturen dun met langgerekte proporties, platte voeten en haren die in gedraaide lokken het gezicht omsluiten (afb. 2). Tevens zijn de *Heilige Hieronymus* en *Maria Magdalena* oud uitgebeeld. De langgerekte proporties en gedraaide houding komen overeen met Abraham van *Arbaham en Isaak*. Zowel de buik als de achterkant van de figuur vertonen gelijkenissen met de bronzen *David* (afb. 3). De naaktheid was voor de iconografie van Hieronymus radicaal vernieuwend, wat zichtbaar wordt als het vergeleken wordt met de *Boetevaardige Hieronymus* (afb. 4). Boucher bepleit een vroegere datering van de sculptuur, rond 1410-1420.²⁷³

Mocht de *Heilige Hieronymus* een plaats innemen in het oeuvre van Donatello, dan is het mogelijk het eerste houten beeld uit één stuk na de houten *Crucifix* in de Santa Croce uit 1412-1415. En een voorloper van de houten *Johannes de Doper* in de Frari kerk uit 1438. De ongebruikelijke naaktheid van de figuur, overeenkomstig het *Crucifix* en later de bronzen *David*, en de schuine houding van het hoofd zijn typerend voor Donatello. De anatomie met duidelijk billen en een ingevallen buik die Janson onverenigbaar vindt, zien we later terug in de bronzen *David* en de bronzen *Crucifix*. De fysionomie en de strengen haar zijn vergelijkbaar met de houten *Johannes de Doper*. In vergelijking met de houten *Maria Magdalena* heeft de sculptuur dezelfde verhouding van lange slanke onderbenen ten opzichte van een kort bovenlichaam. Afwijkend echter zijn de duidelijke aders, die alleen de bronzen *Johannes de Doper* in de dom van Siena heeft. Mijns inziens had Janson gelijk dat dit geen sculptuur kan zijn uit de late periode, omdat de ouderdom niet zichtbaar is in de houding, maar in de details. Hierdoor ontbreekt een innerlijke kracht die kenmerkend is voor de late stijl. Wanneer deze sculptuur wordt vergeleken met *De Bedelaar* van Bertoldo di Giovanni zijn ook hier overeenkomsten te bespeuren (afb. 5).

²⁷⁰ Door o.a. Janson (1957), Hartt en Finn (1973), Rosenauer (1975) en Bennett en Wilkins (1984).

²⁷¹ http://pinacotecafaenza.racine.ra.it/ita/opere/op_509.htm, geraadpleegd 27.02.2015.

²⁷² Janson 1957, p. 249.

²⁷³ Boucher 1989, p. 186-192.



Afb. 1
Donatello (?), *Hieronymus*, ca. 1420-30, geschilderd hout, 141x35x26 cm, Museo Civico, Faenza



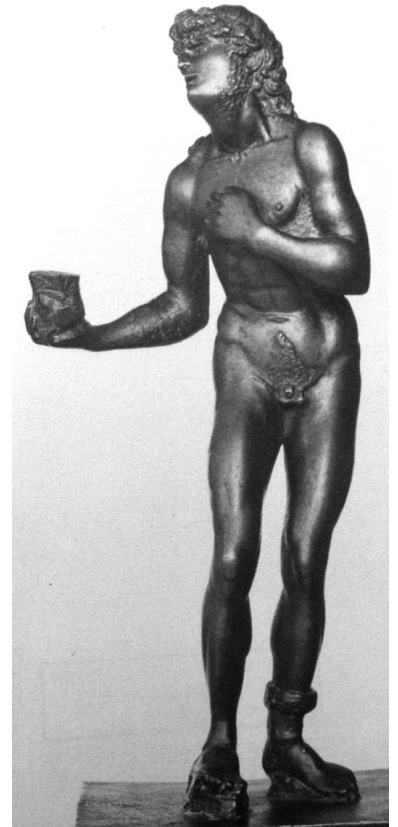
Afb. 2
Donatello's *Maria Magdalena* en *Johannes de Doper* ter vergelijking.



Afb. 3
Achterkant van *Heilige Hieronymus* en de bronzen *David*

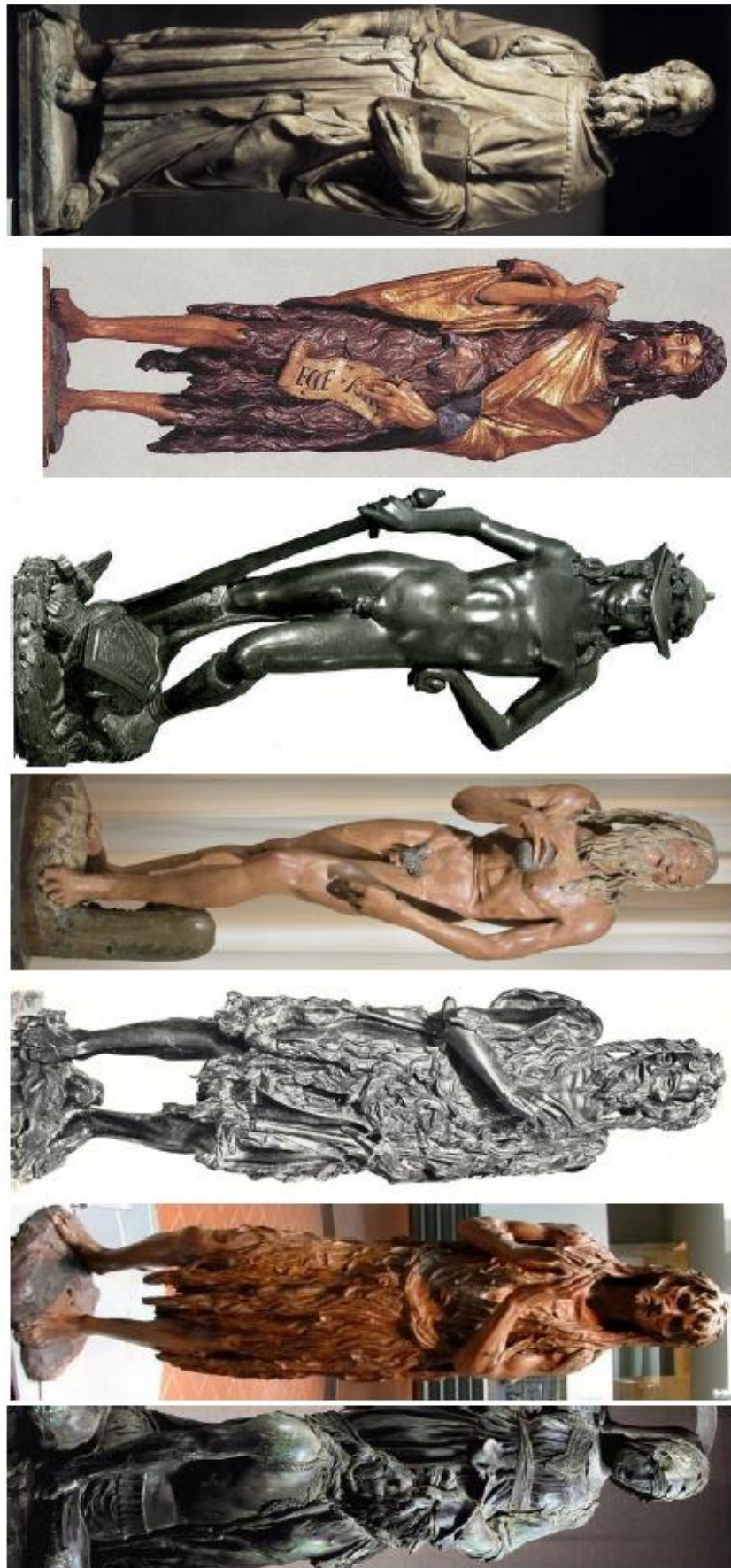


Afb. 4
Kunstenaar onbekend, *Hieronymus*, ca. 1454, geschilderd terracotta, 135x45x33 cm, Loggia dei Servi di Maria, Florence



Afb. 5
Bertoldo di Giovanni, *De Bedelaar*, 1475-80, brons, 27,2 cm hoog, locatie onbekend (voorheen Kaiser-Friedrich Museum, Berlijn)

Bijlage 2



Bijlage 3

Interview Annalena Brini

Dit interview heeft plaatsgevonden op donderdag 13 maart 2014 in het Opificio delle Pietre Dure, Via degli Alfani 78, 50122 Florence. Hoofdre Restauratoren Annalena Brini en Stefania Agnoletti hebben de afgelopen drie jaar het Opstandings-preekgestoelte van Donatello geanalyseerd en gerestaureerd. De toevoegingen van Stefania Agnoletti in dit interview zijn afkomstig uit e-mailcontact. De voertaal was Italiaans, waarvan hier de Nederlandse vertaling is opgenomen.

Wat waren de eerste stappen in het restauratieproces?

A.B.: Voordat we zijn begonnen met het restauratieproces, hebben we de constructie van de preekgestoelten uit elkaar gehaald. Dit betekent dat we de houten platen die bevestigd waren aan de achterkant van het brons hebben verwijderd, zodat de losse panelen goed zichtbaar waren. Vervolgens hebben we wetenschappelijk onderzoek verricht waarbij de volgende technieken zijn gehanteerd: UV, Eddy Current, XRF, FT-IR, GC-MC, proefmonsters, microscopisch- en radiografisch onderzoek.

Kan je iets meer vertellen over deze technieken?

S.A.: XRF geeft informatie over de samenstelling van de metalen, maar niet erg uitgebreid. Daarom hanteren we nog meer analytische technieken zoals LIPS, FT-IR, GC-MC en UV die informatie verstrekken over de organische samenstelling zoals olie, was etc.

Welke techniek gebruikt u voor het schoonmaken van de preekgestoelten?

A.B.: Het schoonmaken gebeurt met scalpel en wattenstaafjes. Het schoonmaakmiddel is een Solvent-gel die bestaat uit een mengsel van ethanol, aceton en witte spiritus. Het proces begint met een klein testgebied waar verschillende samenstellingen van deze middelen worden getest om optimaal resultaat te bereiken. Er wordt ook gebruikt gemaakt van een microstomer. De techniek staat bekend als de Wolbers techniek, *teste di Wolbers*.²⁷⁴ De juiste combinatie van waterdragende reinigingsmethodes maakt conventionele mengsels van chemische oplosmiddelen, die minder selectief en schadelijk zijn, overbodig.²⁷⁵

Zijn er figuren die apart gegoten zijn en later zijn toegevoegd aan een paneel?

A.B.: Nee, alles is in één stuk gegoten.

De bronzen reliëfs zijn aangevuld met vier houten panelen om een volledig preekgestoelte te vormen. Uit welke tijd stammen deze houten reliëfs?

S.A.: De houten reliëfs zijn begin 1600 gemaakt.

Zijn er gelijkenissen te vinden tussen de techniek van Ghiberti, waarvan u momenteel de Paradijspoorten restaureert, met de techniek van Donatello?

A.B.: Dit is lastig te zeggen. De stijl van Ghiberti is een stuk verfijnder, maar Ghiberti heeft Donatello opgeleid in zijn werkplaats. Ghiberti had een technische benadering, maar Donatello's werk in brons is experimenteel. Wanneer Donatello's experimenten mislukte, kwam Michelozzo hem helpen.

²⁷⁴ R. Wolbers, *Methods of cleaning Painted Surfaces*, London 2000.

²⁷⁵ Kronkright 2009, p. 83-84.

Heeft u andere sculpturen van Donatello gerestaureerd?

Ja, het hoofd van een man uit het Bargello museum, maar hier zijn geen bijzondere resultaten of ontdekkingen uit voort gekomen.²⁷⁶

Modelleerde Donatello alleen in bijenwas of gebruikte hij ook klei?

A.B.: Dat kan ik niet met zekerheid zeggen, maar de techniek van het bronsgieten vereist een methode van het modeleren in was. Kunstenaars hanteerden de gesmolten wastechniek.

Is er nog ander materiaal gevonden op de achterkant van de Opstandings-reliëfs dan brons zoals resten van was of klei?

A.B.:Nee.

Zijn de panelen helemaal verguld geweest?

A.B.: Nee, slechts maar kleine gedeelten. Al kunnen we dit niet met zekerheid vaststellen, aangezien er tijdens de vorige restauratie op een agressieve manier is schoongemaakt. We nemen aan dat sommige stukken deels zijn verguld en andere expres niet zijn verguld, om het *clairobscur* effect te vergoten.

S.A.: De enige panelen met resten van verguldsel zijn de reliëfs van het Opstandings-preekgestoelte, waarschijnlijk bedoeld voor de voorkant van een altaar.

Vormen het Kruisiging-reliëf en het Kruisafname-reliëf één paneel?

A.B.: Het zijn twee individuele panelen met pilaren aan weerszijden. Op de pilaren zijn vermoedelijk door Donatello's assistenten figuren aangebracht zodat de scene ruimtelijk doorloopt vanuit het reliëf naar de omlijsting. Een aantal van deze figuren ontbreken, omdat ze zijn gestolen.

Waar waren de preekgestoelten opgesteld in de San Lorenzo?

A.B.: Ik weet het niet.

S.A.: Misschien waren de preekgestoelten opgesteld ergens anders in de kerk, maar ze zijn samengebracht binnen de San Lorenzo.

Heeft u nog nieuwe ontdekkingen gedaan met betrekking tot de preekgestoelten?

A.B.: Dat kan ik nog niet zeggen, maar na de restauratie van het tweede preekgestoelte komt er een publicatie uit over de gehele restauratie onder leiding van onze directrice Maria Donata Mazzoni.

Is het mogelijk om, nu deze in de steigers staat, ook het tweede preekgestoelte te bezichtigen?

A.B.: Ja, dat kan morgenochtend onder leiding van Andrea Montanari.

Met dank aan Tjarda Vermeijden en Joyce Ronday

²⁷⁶ Donatello, *Hoofd van een profeet*, ca. 1440, brons, Florence, Museo Nazionale del Bargello zie: tent.cat. Florence (Palazzo Strozzi) en Parijs (Musée du Louvre) 2013, p. 330-331.