



I
ge
da
N
e
ti
an
h
st
m
fa
M
o
st
te
in
an
P
g
o
ve
z
k
e
d

h
h
b
e
r-
d
g
re

Een Michelangelo in het Rijksmuseum?

• MONIQUE VERBER •

In 1897 verscheen een artikel van Adriaan Pit, getiteld 'Een Michelangelo in het Rijksmuseum te Amsterdam'. Pit, onderdirecteur van het Nederlandsch Museum, meende in een klein bronzen beeldje in de collectie een eigenhandig werk van Michelangelo te herkennen. Volgens Pit betrof het een afgietsel van een wassen voorstudie voor de bronzen David van de meester, die verloren is gegaan. De fascinatie voor dit verdwenen werk van Michelangelo was groot; Pit was dan ook niet de eerste en evenmin de laatste, die hoopte een ontdekking gedaan te hebben die met dit mysterieuze werk in verband gebracht kon worden. In dit artikel wordt besproken in hoeverre Pits claim een Michelangelo te bezitten gerechtvaardigd was. Hierbij komen ook verschillende andere 'kandidaten' voor dit predikaat aan de orde. Tevens zal worden ingegaan op de functie van kleine schetsmatige sculpturen als deze en de waarde die aan hen in de loop der tijd werd toegekend.

Het beeldje, negentien centimeter hoog, stelt een jongeling voor die op het linkerbeen staat en het rechterbeen iets opgeheven heeft, waardoor een sterk *contrapposto* ontstaat (afb. 1-5). Dit wordt nog versterkt doordat het bovenlichaam naar links is gedraaid, terwijl het hoofd sterk naar rechts is gekeerd. De gesloten vuist

Afb. 1
NAAR MICHEL-
ANGELO, *David*,
Florence, circa 1540.
Brons, h. 19 cm. Rijks-
museum, Amsterdam.

van de linkerhand rust tegen de heup, de rechteronderarm is opgeheven. De rechterhand en -pols zijn verdwenen. De sculptuur heeft een schetsmatig karakter: details als vingers, tenen en ogen zijn niet of nauwelijks aangegeven. Ook het kapsel, met een vreemde hoge kuif (?) op het voorhoofd, is slechts ruwweg gemodelleerd. In het gezicht is nog goed het zachte, kneedbare karakter van de oorspronkelijke was te herkennen. De spieren zijn globaal aangegeven maar, met name in het bovenlichaam, wel zwaar aangezet. Er heeft in het brons maar weinig koude nabewerking plaatsgevonden, want de giethuid, reparaties en resten van lucht- en gietkanalen zijn nog goed zichtbaar, bijvoorbeeld net onder en boven de rechterknie. Ook is er geen moeite gedaan om overtollig brons op ondersneden plekken zoals de rechteroksel en tussen de benen te verwijderen. De zeer diepe oogkassen met neerhangende wenkbrauwen en de sterk gewelfde bovenlip geven de figuur een dramatische gezichtsuitdrukking.

Een schets vereeuwigd in brons

Verskillende elementen wijzen erop dat het hier een afgietsel van een wassen beeldje betreft dat niet oorspronkelijk bedoeld was om in brons gegoten te worden. Ten eerste is er



het duidelijk schetsmatige en onafgewerkte karakter van de sculptuur, waarin – zoals we zagen – de kneedbaarheid van de was nog duidelijk herkenbaar is. Dit is nogal ongebruikelijk voor bronssculptuur uit de Renaissance. Voorts blijkt uit het breukoppervlak van de verdwenen rechterhand dat deze beschadiging al vóór het gieten moet zijn ontstaan, dus in het originele wasmodel.

Wat kan nu de oorspronkelijke functie zijn geweest van het wassen beeldje dat bij het gieten verloren is gegaan? De kneedbaarheid van was, en het feit dat het deze eigenschap in tegenstelling tot klei lange tijd behoudt, maakte dit materiaal geliefd in beeldhouwersateliers door de eeuwen heen. Het materiaal is door deze eigenschap zeer geschikt voor het maken van snelle schetsen of voorstudies, zogenaamde *bozzetti*, voor een sculptuur in brons of een ander materiaal. Wanneer het een belangrijke opdracht betrof, konden dit soort voorstudies eventueel ook worden gebruikt als een 'contract' in natura voor de opdrachtgever, waarmee het een soort documentatiefunctie verkreeg.² Dergelijke modellen konden bovendien als houvast dienen voor de kunstenaar of zijn assistenten tijdens het vaak langdurige vervaardigingproces van het uiteindelijke kunstwerk, hoewel het minder kwetsbare terracotta hier geschikter voor is. Een dergelijk beeldje verloor in feite een groot deel van zijn bestaansrecht op het moment dat de eigenlijke sculptuur voltooid was. Het materiaal kon hierna hergebruikt worden. Ook in de opleiding van de beeldhouwer werd was waarschijnlijk veelvuldig gebruikt, bijvoorbeeld om een sculptuur van een andere kunstenaar (vrij) te kopiëren. Uit de bronnen blijkt dat was eveneens werd gebruikt voor driedimensionale studieobjecten die deel uitmaakten van de inventaris van het kunstenaarsatelier.³ Deze objecten dienden om effecten van bijvoorbeeld lichtval of

verkorting te kunnen bestuderen, maar ook als driedimensionaal 'voorbeeldboek'. Het is uiteraard heel goed mogelijk dat één wassen sculptuur verschillende van deze functies in zich verenigde. Was werd eveneens wel gebruikt om volwaardige sculpturen te maken (die meestal gekleurd werden om een ander materiaal te imiteren), ofschoon de kwetsbaarheid van het materiaal hierbij een groot nadeel is. Ten slotte kan een wassen beeldje onderdeel zijn van het maken van een bronzen sculptuur volgens het verloren-was-procédé. Zoals de term uitdrukt, zou de sculptuur van was hierbij verloren gaan.

Het onafgewerkte karakter van de kleine David lijkt erop te wijzen dat het beeldje ofwel een voorstudie is, ofwel een studie naar een ander object, al dan niet gemaakt door een leerling die zich via het kopiëren het vak eigen probeerde te maken.

Wanneer en met welk doel het wassen beeldje uiteindelijk in brons is gegoten, valt niet meer met zekerheid te achterhalen. De directe aanleiding is waarschijnlijk de fysieke achteruitgang van het beeldje geweest, veroorzaakt door de kwetsbaarheid van het materiaal. De beslissing om het in brons te gieten kan in principe reeds vlak na het ontstaan van de sculptuur in het atelier genomen zijn, bijvoorbeeld als men er belang bij had dat het beeldje als studieobject of als houvast voor een langdurend project bewaard zou blijven. In dit geval had men er echter ook voor kunnen kiezen een afgietsel in gips of zelfs in klei te maken. Een dergelijke oplossing zou veel minder kostbaar en minder tijdrovend zijn geweest, terwijl met name terracotta tegen veel omstandigheden bestand is. Ik vermoed dan ook dat het beeldje pas later, in opdracht van een eigenaar die de onttaking van een stuk uit zijn collectie wilde voorkomen, gegoten is en dat deze ingreep samenhangt met de toenmalige reputatie van het beeldje.

Afb. 2-5

NAAR MICHELANGELO, *David*, Florence, circa 1540. Brons, h. 19 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 6

MICHELANGELO,
 voorstudie voor bronzen David en scholia, 1502-1503. Pentekening. Musée du Louvre, Parijs.
 (In: cat. tent. *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1992, p. 92, afb. 32).

De verdwenen bronzen David van Michelangelo

De oorspronkelijke functie van deze kleine sculptuur – dus studie vòòr, danwel studie nààr – heeft in het verleden de kunsthistorische gemoederen aardig bezig gehouden. Hierbij draaide het voornamelijk om de vraag of het hier een eigenhandige voorstudie van Michelangelo betrof.

De toeschrijving aan Michelangelo werd in 1897 voor het eerst gedaan door Adriaan Pit, die het beeldje naar eigen zeggen kort na zijn aanstelling als onderdirecteur in een vitrine van het museum zag en getroffen werd door de 'geniale modeleering der spierbundels'.⁴ Pit beschouwde het beeldje als een afgietsel van een wasen *bozzetto* voor een bronzen David van Michelangelo, die verloren gegaan lijkt te zijn.⁵ Vele kunsthistorici hebben zich de afgelopen eeuw bezigge-

houden met de geschiedenis van deze belangrijke opdracht, en met de vraag hoe het eindresultaat eruit heeft gezien.

Het beeld werd in 1501 door Pierre de Rohan, hertog van Nemours en de hoogste legeraanvoerder van Frankrijk, besteld bij de Signoria, het stadsbestuur van Florence. De hertog vroeg om een bronzen David naar gelijkenis van de bronzen David van Donatello, die hij tijdens zijn verblijf in het Palazzo Medici aan de Via Larga in 1494 aldaar had bewonderd.⁶ Vanwege de hulp die Florence van Frankrijk hoopte te krijgen bij het heroveren van Pisa werd het van belang geacht dit verzoek van De Rohan, één van de invloedrijkste personen aan het Franse hof, naar beste kunnen in te willigen.⁷ De Signoria zocht een jaar lang naar een geschikte kunstenaar voor de opdracht. In 1502 werd deze uiteindelijk aan Michelangelo gegeven. Toen De Rohan echter in 1504 uit de gratie van de Franse koning raakte, was het beeld nog niet af. Besloten werd om het aan Florimont Robertet, de Franse schatkistbewaarder, te schenken. In 1508 was het beeld eindelijk klaar, nadat de afwerking ervan was overgedragen aan de beeldhouwer Benedetto da Rovezzano. Robertet plaatste het beeld in de tuin van zijn huis te Blois, vanwaar het later werd verplaatst naar het Château de Bury, in de omgeving van Blois. In 1653 werd het vervolgens naar het Château de Villeroy bij Menecy gebracht. Vanaf dat moment is er niets meer over het beeld vernomen.

Hoewel het dus op het eerste gezicht lijkt te gaan om het kopiëren van een werk van een andere kunstenaar, kan de opdracht ook als een uitdaging beschouwd worden: Michelangelo moest een van de belangrijkste sculpturen in Florence, zowel in artistieke als in politiek-iconografische zin, zien te evenaren. Zo'n artistieke wedstrijd was in de Renaissance niet ongewoon en zal ook Michelangelo hebben aangesproken.

Helaas zijn er zeer weinig geschreven of visuele bronnen die een idee kunnen geven omtrent de uiterlijke vorm van deze David. Op twee 16de-eeuwse gravures van het Château de Bury is de David zo klein afgebeeld, dat ze nauwelijks aanknopingspunten bieden voor een reconstructie van het voltooide beeld.⁸

Een figuur op een tekening in het Louvre, die de rechervoet op het hoofd van Goliath laat rusten, wordt algemeen beschouwd als een eerste schets van Michelangelo voor het beeld (afb. 6).⁹ De houding van de figuur op de tekening, enigszins achteroverleunend, met het hoofd licht naar rechts gedraaid en het rechterbeen opgeheven, komt deels overeen met die van de bronssculptuur in het Rijksmuseum. Het belangrijkste verschil is de rechterarm, die in de schets op het dijbeen rust en bij de sculptuur opgeheven is. De vreemde hoge kuif van de sculptuur in het Rijksmuseum zou uitgelegd kunnen worden als een helm, die de figuur op de tekening lijkt te dragen. Als deze tekening van Michelangelo werkelijk in directe relatie staat tot diens bronzen David, moet geconcludeerd worden dat hij – wat te verwachten is – de vrijheid heeft genomen van het voorbeeld van Donatello af te wijken. De overeenkomsten met de tekening, het feit dat het hier om een afgietsel van een studie leek te gaan en ‘Michelangeske’ kenmerken, zoals de ‘geniale modeleering der spierbundels’ van de sculptuur, brachten Pit tot de overtuiging dat hij in het Rijksmuseum-brons een eigenhandige voorstudie voor de bronzen David had ontdekt.¹⁰

De voorstudie voor de bronzen David herontdekt?

Pit was overigens niet de eerste die een *bozzetto* voor de verdwenen bronzen David ontdekt meende te hebben: reeds in 1862 werd een kleine, sterk beschadigde sculptuur van was die

zich in het toenmalige South Kensington Museum in Londen bevindt naar voren geschoven als voorstudie voor het beeld.¹¹ Het enige dat dit beeldje aan deze opdracht lijkt te verbinden is het David-thema; de toeschrijving werd dan ook niet erg serieus genomen. Enige tijd later, in 1885, claimde Pits leermeester Louis Courajod het model voor de bronzen David ontdekt te hebben in een statuette die zich destijds in de Charles de Pulszky-collectie te Boedapest bevond (afb. 7).¹² Hoewel de houding van dit beeldje wel sterk doet denken aan Donatello's David, zijn de overeenkomsten met de tekening in het Louvre gering. De meningen van latere kunsthistorici liepen hierover dan ook sterk uiteen,¹³ zoals dat ook bij de ‘ontdekkingen’ die nog zouden volgen het geval zou blijken.

In Zürich bevindt zich een bronstje dat wat betreft houding in grote lijnen hetzelfde is als dat in Amsterdam, hoewel hier het rechterbeen niet opgeheven is en de proporties sterk verlengd zijn (afb. 9). Deze statuette is weer



Afb. 7
NAAR MICHELANGELO OF NAAR DONATELLO, *David*, eind 15de of begin 16de eeuw. Brons, h. 22 cm. Parijs, Musée du Louvre (voormalige collectie Charles de Pulszky, Pest).
(In: cat. tent. *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Montreal, The Montreal Museum of Fine Arts, 1992, nr. 3, afb. p. 93).

verwant met een wat grotere sculptuur in Florence, die vrij algemeen wordt beschouwd als van de hand van Michelangelo (afb. 8).¹⁴ De houding van het been van beide sculpturen en de gebogen rechterarm van het Zwitserse beeld (die bij de sculptuur in Florence ontbreekt), doen denken aan een spiegelbeeldige versie van de grote marmeren David van Michelangelo.

Afb. 8
TOEGESCHREVEN
AAN MICHELANGELO, voorstudie
voor de marmeren of
bronzen David?, circa
1501-1510. Terracotta
(of was), h. 49 cm.
Florence, Casa
Buonarotti.
(In: L. Goldscheider,
*A survey of Michelangelo's models in
wax and clay*, Londen
1962, afb. 35).



In de literatuur worden beide beelden daarom vaak hiermee in verband gebracht.¹⁵ Weihrauch wijst er echter op dat het marmerblok voor de David reeds bewerkt was: door de beperkingen die dit met zich meebracht zou de spiegelverkeerde houding in het marmeren beeld niet mogelijk zijn. De twee beeldjes kunnen daarom niet worden gezien als een logische voorstudie voor de marmeren David.¹⁶ Weihrauch meent dat zij beide deel uitmaken van de laatste ontwerpfase voor de bronzen David.

In Napels bevindt zich een ruw afgewerkte bronzen David volgens het middeleeuwse type met baard en frygische muts, die algemeen aan de Siense beeldhouwer Francesco di Giorgio Martini wordt toegeschreven. Ook dit 15de-eeuwse bronstje is, op onduidelijke gronden, al eens naar voren geschoven als Michelangelo's model voor de verdwenen bronzen David.¹⁷

Toeschrijvingsgeschiedenis

Net als bij de overige hier genoemde 'kandidaten', ontstond er over de statuette in Amsterdam een levendige discussie over de toeschrijving, waarbij het beeldje vaak in verband werd gebracht met min of meer verwante bronssculpturen. Enkele jaren nadat Pit zijn toeschrijving deed, kreeg hij bijval van de befaamde Berlijnse kunsthistoricus Bode. Deze gaf te kennen het beeldje te beschouwen als een vrije kopie naar het oorspronkelijke model voor de bronzen David.¹⁸ Thode daarentegen meende dat het wel degelijk een eigenhandige voorstudie van Michelangelo betrof, en wel het definitieve ontwerp, waarbij hij de statuette in het Louvre en de tekening in datzelfde museum als de eerste twee ontwerpen beschouwde.¹⁹ Gezien het grote verschil in stijl en houding van beide sculpturen is het echter onwaarschijnlijk dat beide van dezelfde hand zijn, laat staan dat zij onderdeel zouden uitmaken van één opdracht. Nadat



Afb. 9
Bacchus?, 2de helft
16de eeuw. Brons,
h. 19,3 cm. Zwitsers
Nationaal Museum,
Zürich.
(In: cat. tent. *The
Genius of the Sculptor
in Michelangelo's
Work*, Montreal, The
Montreal Museum of
Fine Arts, 1992, nr. 5,
p. 95).



Afb. 10
Bacchus, 2de helft
16de eeuw Brons,
h. 18,1 cm, National
Gallery of Art,
Washington (Samuel
H. Kress-collectie).
(In: S. de Ricci, *The
Gustave Dreyfus col-
lection - Renaissance
Bronzes*, Oxford 1931,
nr. 17).

Pit zijn stelling in 1915 nogmaals had verdedigd, hierin elf jaar later nagevolgd door Möller, werd men allengs kritischer in de toeschrijvingen.²⁰ Waar Ricci het werk nog beschouwde als 'school van Michelangelo', zag Tolnay geen enkele relatie meer met Michelangelo en noemde het beeldje een zwak product van de late 16de eeuw.²¹ Pope-Hennessy bracht de statuette vervolgens in verband met een zeer gemaniëreerd en glad afgewerkt bronsje in Washington, dat hij voorzichtig toeschreef aan Vincenzo Danti op grond van overeenkomsten in stijl en houding met diens grote marmeren beeld van Cosimo de' Medici.²²

Hier veroorloof ik mij een kleine excursie. De statuette in Washington, die Pope-Hennessy verbond met het beeldje in Amsterdam, maakt naar mijn mening deel uit van een groep van zes bronsjes die zeer sterk verwant zijn en voornamelijk verschillen in de mate van nabewerking (afb. 9-13).

Zij komen overeen wat betreft houding, het feit dat hun linkerbeen ondersteund wordt door een boomstronk en het feit dat zij alle een meegegoten, onregelmatig gevormd sokkeltje hebben. Voorts hebben zij nagenoeg dezelfde afmetingen en dragen zij een druiventros in de linkerhand, waardoor ze herkenbaar worden als 'Bacchus'.²³ De belangrijkste overeenkomst is echter de laat 16de-eeuwse stijl, met sterk verlengde proporties en een duidelijke contrapost. Het eerder genoemde beeldje in Zürich, dat volgens Weihrauch een model voor Michelangelo's bronzen David was, maakt naar mijn idee deel uit van deze groep, evenals een bronsje in München.²⁴ Ten slotte horen bij deze groep nog drie beeldjes die, evenals het exemplaar in Washington, zeer uitvoerig nabewerkt zijn.²⁵ Het gaat hier naar mijn mening om een coherente groep bronzen die gezien moeten worden als spiegelverkeerde varianten op Michelangelo's beroemde



Afb. 11
Bacchus?, 2de helft
16de eeuw. Brons,
h. 19,3 cm. Bayeri-
sches National-
museum, München.
(In: *Bronzeplastik –
Erwerbungen von
1956-1973 – Bayeri-
sches National-
museum Bildführer,
München 1974, p. 26*)

marmeren David, en die waarschijnlijk uit één atelier afkomstig zijn.²⁶ Een andere mogelijkheid is dat ze gebaseerd zijn op een eigenhandige statuette van Michelangelo in het Casa Buonarrotti, waarmee immers ook een grote overeenkomst bestaat en die, zoals later nog ter sprake zal komen, ook een grote inspiratiebron vormde voor 16de-eeuwse kunstenaars. De toeschrijving aan Vincenzo Danti, die door Pope-Hennessy nog zeer voorzichtig en onder voorbehoud gedaan werd, is door sommige auteurs met betrekking tot enkele beeldjes uit de groep zonder meer overgenomen. Deze toeschrijving is problematisch omdat er tot op heden geen kleine bronssculpturen met enige zekerheid aan Danti kunnen worden toegeschreven.²⁷ Nader vergelijkend onderzoek



Afb. 12
Bacchus, 2de helft
16de eeuw. Brons,
h. 17,15 cm. Loyd
collectie, Lockinge.
(In: F. Russell, *The
Loyd collection of
Paintings, Drawings
and Sculpture*, z.pl.
1991, afb. 77).

tussen deze sculpturen zou meer informatie op kunnen leveren omtrent hun oorsprong en functie.

Terug naar de toeschrijving van Pope-Hennessy: de stijl van het beeldje in Washington (en de andere bronsjes die hier naar mijn mening in directe relatie mee staan) wijkt dusdanig af van de Amsterdamse statuette dat het mij onwaarschijnlijk lijkt dat zij van dezelfde hand zouden zijn, zoals Pope-Hennessy oppert.²⁸ De opmerking dat er mogelijk een verband is met Michelangelo's grote marmeren David, die min of meer gelijktijdig met de bronzen David geconcipeerd werd, lijkt mij echter zinvol. Inderdaad vertoont het beeldje net zo goed overeenkomsten met dit beroemde werk van Michelangelo als met de tekening in



Afb. 13
Bacchus, 2de helft
 16de eeuw. Brons,
 h. 18,1 cm. The Min-
 neapolis Institute of
 Arts, Minneapolis
 (David Daniels-
 collectie)
 (In: cat. tent. *Sculp-
 ture from the David
 Daniels Collection*,
 Minneapolis, The
 Minneapolis Institute
 of Arts 1979-1980,
 p. 21).

het Louvre. Maar ook hier zijn er verschillen: de houding van de grote David is bij de kleine sculptuur in spiegelbeeld gezet en de stand van het speelbeen verschilt aanzienlijk. Ook kan de afgebroken rechterarm van de bronzen statuette niet op dezelfde manier op de schouder gerust hebben als bij het marmeren beeld. Weinberger bracht het beeldje vervolgens in verband met weer een andere sculptuur van Michelangelo, namelijk diens Bacchus uit de laatste jaren van de 15de eeuw (afb. 14).²⁹ Ook hier zijn de overeenkomsten in de houding duidelijk, en misschien nog wel sterker dan met de marmeren David of met de schets in het Louvre. Weinberger suggereerde dat het bronsje zonder arm geconcipieerd is, omdat ook de rechterhand van Michelangelo's

Bacchus ontbrak toen hij in de tuin van de Romeinse edelman Jacopo Galli opgesteld stond. De auteur vond verder de overeenkomsten met Vincenzo Danti's eerder genoemde sculptuur van Cosimo de' Medici zo frappant, dat hij het Amsterdamse bronsje tevens als een soort voorstudie van Danti voor dit beeld beschouwde. Hoewel inderdaad ook hier sterke overeenkomsten tussen de houding van beide sculpturen bestaan, is het gevaarlijk en moeilijk een toeschrijving te doen op basis van een vergelijking tussen een klein schetsachtig bronsje en een voltooide marmeren sculptuur van bijna drie meter hoog, zeker wanneer de mogelijkheid tot vergelijking met andere bronsjes van de kunstenaar ontbreekt.³⁰ Leeuwenberg beperkte zijn commentaar tot de voorzichtige aanduiding 'School van Michelangelo'.³¹ In de catalogus van de tentoonstelling *Natur und Antike in der Renaissance* combineerde men de kop 'Werkplaats van Michelangelo' met de tegenstrijdige conclusie in de entry dat het hier het afgietsel van de wassen voorstudie van Michelangelo voor de bronzen David betreft.³² In de recentste bespreking van het probleem, waarin ook de statuettes in het Louvre en in Zürich aan bod komen, leiden de overeenkomsten met de enige algemeen geaccepteerde visuele bron voor het bronzen beeld, de tekening in het Louvre, tot de conclusie dat het brons in het Rijksmuseum de meeste aanspraak kan maken op een directe relatie met Michelangelo's bronzen David, maar dat het waarschijnlijk toch eerder een studie naar de sculptuur of het model ervoor betreft dan een eigenhandige voorstudie.³³

De belangstelling voor sculpturale modellen en studies

In de loop van de 16de eeuw ontstond er langzaam belangstelling voor schetsen en studies die deel uitmaakten van het ontstaansproces van kunstwerken. Deze groeiende belangstelling hangt

mogelijk samen met de grotere nadruk die vanaf deze periode gelegd werd op *disegno*. Vanaf de tweede helft van de 16de eeuw werden dan ook op kleine schaal en in een beperkte kring van medekunstenaars, geliefde studenten en assistenten en belangrijke dan wel bevriende opdrachtgevers en heersers, *bozzetti* en *modelli* van diverse kunstenaars verzameld.³⁴ Dit gold zeker ook voor schetsen en modellen van Michelangelo, die al in zijn eigen tijd zeer gewild waren. Hoe gezocht ze waren, blijkt wel uit een brief van de schrijver Pietro Aretino, die Michelangelo in 1538 smeekte: 'Is mijn toewijding het niet waard dat ik van u, de prins van sculptuur en schilderkunst, één van die schetsen mag ontvangen die u in het vuur werpt, zodat ik er tot het eind van mijn leven van mag genieten, en ze bij mijn dood mee kan nemen in het graf?'.³⁵ Inderdaad vernietigde

Afb. 14
MICHELANGELO,
Bacchus. Marmer.
Bargello, Florence.



Michelangelo vele van zijn schetsen en modellen, mogelijk uit angst dat anderen zijn ideeën zouden stelen, of, zoals Vasari meende, om te voorkomen dat anderen zouden merken hoe hard hij moest werken voor zijn geniale creaties.³⁶ Toch gaf Michelangelo ook vrijwillig studies weg, al dan niet in ruil voor gunsten.³⁷ Een klein aantal modellen en voorstudies van Michelangelo is tot de dag van vandaag bewaard gebleven, hoewel de authenticiteit ervan vaak wordt betwist.³⁸

De belangstelling voor modellen van de hand van Michelangelo blijkt verder uit de vele tekeningen die ervan gemaakt zijn: zo bestaan er meer 16de-eeuwse tekeningen van de studie in het Casa Buonarrotti (afb. 8) dan van de beroemde marmeren David waarmee ze vaak in verband wordt gebracht.³⁹ Ook andere sculpturale modellen van Michelangelo zijn door grote meesters als Rubens, El Greco en Tintoretto getekend en soms verwerkt in hun eigen werken.⁴⁰ Deze fascinatie voor modellen uitte zich niet alleen in de tekenkunst: vanaf de jaren '40 van de 16de eeuw ontstaan zelfs bronsstatuetten die geïnspireerd zijn op sculpturale modellen. Zo bestaan er verschillende bronssculpturen die gemaakt zijn naar het Michelangelo's model van 'Samson en de Filistijnen'.⁴¹ Niet alleen *bozzetti* van Michelangelo konden rekenen op een warme belangstelling; zo zijn van het merendeel van Giambologna's bekende werken modellen bewaard gebleven. De grote verzamelaar en zakenman Paul von Praun bezat bij zijn dood in 1616 een zeer uitgebreide collectie modellen in terracotta en was van Giambologna's tijdgenoot Johan Gregor van der Schardt, die nota bene voor het grootste deel bestond uit studies naar werk van Michelangelo.⁴² Ook de beeldhouwer en verzamelaar Ridolfo Sirigatti, een vriend van Giambologna en in zijn eigen tijd een zeer gewaardeerd kunstenaar, bezat een zeer uitgebreide collectie sculpturale studies en kopieën.⁴³

Iconografie

Hoewel attributen die het beeldje met zekerheid kunnen identificeren, zoals het hoofd van Goliath of een zwaard, ontbreken, is het gezien de verbanden met beroemde Davidsculpturen toch geoorloofd aan te nemen dat het hier een 'David' betreft.

Het thema van de jonge, zegevierende David was een van de populairste thema's in de Florentijnse kunst van de 15de en het begin van de 16de eeuw.⁴⁴ Tussen 1416 en 1504 werden er vier grote sculpturen met dit thema in de stad geplaatst. Daarnaast kwam het thema geregeld voor in de schilderkunst en, zoals uit het bovenstaande blijkt, in de minder monumentale sculptuur. De meest gangbare verklaring voor de opvallende populariteit van dit thema is dat David, de tiranvendoder, werd gezien als personificatie van Florence als vrije, republikeinse stad.⁴⁵ Deze nadruk op Florence als republikeins hart van Italië zou ontstaan zijn na de conflicten met Napels en Milaan aan het begin van de eeuw. Deze theorie verklaart echter niet waarom het thema zowel door De'Medici als door de Signoria, twee partijen die vaak lijnrecht tegenover elkaar stonden, gebruikt werd. Het thema van de jonge David had dan ook mogelijk een bredere betekenis, waarbij David diende als een (exemplarisch) voorbeeld van goed leiderschap, dat beloond wordt met onder meer vrede en welvaart.⁴⁶ In het geval van de bronzen David van Michelangelo, waar het zo duidelijk een politieke opdracht in dienst van de aspiraties van de republikeinse regering van Florence betrof, lijkt het echter niet te vergezocht te zijn de jonge held als een symbool van de stad Florence te beschouwen.⁴⁷ Deze interpretatie wint nog aan geloofwaardigheid als we bedenken dat het beeld gezien kan worden als emulatie van de David van Donatello, die waarschijnlijk door Cosimo de'Medici in opdracht gegeven was.

Slot

Hoewel in de loop der eeuwen verschillende sculpturen zijn aangedragen als voorstudie voor de verdwenen bronzen David van Michelangelo, is van geen enkele de toeschrijving geheel overtuigend en algemeen geaccepteerd gebleken. Geregeld worden onbekende werken van Michelangelo 'ontdekt', waarop een heftige discussie losbreekt over de authenticiteit van het werk.⁴⁸ In het Museum Boijmans Van Beuningen bevindt zich ook een dergelijk geval: een kleine wassen sculptuur van een riviergod, die tegenwoordig eveneens als 'naar Michelangelo' wordt beschouwd.⁴⁹ In de woorden van Dean Walker: *there was a time when almost any sixteenth century model would be optimistically attributed to him.*⁵⁰ Maar al te vaak blijkt de 'ontdekking' inderdaad voor een (te) groot deel gebaseerd op *wishful thinking* en verdwijnt het werk na enige tijd stilletjes weer in de anonimiteit.

Pits veronderstelling dat het bronzen beeldje in het Rijksmuseum een afgietsel van een voorstudie van Michelangelo voor zijn, nu verdwenen, bronzen David moet zijn, is gebaseerd op een aantal aannames. Ten eerste is daar de overeenkomst met de figuur op de tekening in het Louvre. Hoewel er behalve overeenkomsten ook duidelijke verschillen tussen de tekening en de bronssculptuur zijn, zouden deze verklaard kunnen worden uit de ontwerpfasen waaruit beide lijken voort te komen. Men mag echter niet uit het oog verliezen dat het verband tussen de tekening en de grote bronzen David, hoewel een algemeen geaccepteerde veronderstelling, vooralsnog niet met zekerheid aangetoond is.

De enige andere aanwijzing voor de stelling dat het hier een eigenhandige voorstudie van Michelangelo betreft, is het 'Michelangeske' karakter van de sculptuur. Dit wordt, vermoed ik, voor een groot deel bepaald door dezelfde gelijkenissen die in het eerste argument een rol speelden, namelijk de

overeenkomsten met de tekening van Michelangelo, maar ook met de houding van Michelangelo's marmeren David en zijn marmeren Bacchus. De overige kenmerken, de zwaar ontwikkelde spieren van het torso en het gezichtstype, zijn niet exclusief voor Michelangelo. Vergelijking met andere voorstudies in was van Michelangelo is problematisch omdat deze slechts zelden bewaard zijn gebleven. Eén van de weinige voorbeelden hiervan, een studie voor de 'Jonge Slaaf', maakt bovendien ondanks zijn geringe afmetingen een veel monumentalere indruk dan de onderhavige sculptuur.⁵¹ Bij dit soort spectaculaire toeschrijvingen die niet gebaseerd zijn op enig documentair bewijs, lijkt een gezonde dosis sceptis noodzakelijk. Op grond van het bovenstaande kom ik tot de conclusie dat de toeschrijving aan Michelangelo en de directe relatie met diens bronzen David niet bewezen, en zelfs niet waarschijnlijk is.

Hoe moet deze statuette dan wel beschouwd worden? Gezien de schetsachtige aard van de sculptuur en de overeenkomsten met een aantal van Michelangelo's sculpturen, lijkt het mij waarschijnlijk dat het hier een studie naar, of een vrije bewerking van, een werk van Michelangelo betreft. Dit zou zowel de marmeren of de verdwenen bronzen David, als de marmeren Bacchus kunnen zijn. In het licht van de in de 16de eeuw opkomende belangstelling voor modellen en voorstudies is het zelfs goed denkbaar dat de maker van deze sculptuur een *bozzetto*, bijvoorbeeld het beeldje in het Casa Buonarrotti, tot voorbeeld heeft genomen. Of deze studie als oefening, herinnering aan een 'klassiek' werk of uiteindelijk zelfs als uitgangspunt voor een nieuw werk diende, kan hier niet vastgesteld worden. Evenmin zijn er duidelijke aanwijzingen wie de maker van het beeldje is geweest. Het imitatie-karakter van de sculptuur en de schaarste van studies en modellen uit deze peri-

ode als vergelijkingsmateriaal bemoeilijken het beantwoorden van deze vraag. Er is geen reden om te twifelen aan de datering van het werk in het 16de-eeuwse Florence. De markante S-lijn die de rugzijde van de sculptuur vertoont, doet vermoeden dat ze ergens omstreeks 1540-1550 gedateerd moet worden.

Waarom het wassen beeldje in brons werd gegoten en wanneer dit is gebeurd, is eveneens moeilijk te achterhalen. Er moet een reden zijn geweest om het wassen beeldje in eerste instantie te bewaren; het lijkt waarschijnlijk dat de schets deel uitmaakte van de inventaris van een kunstenaars-atelier en gezien moet worden in het licht van kopieën en studies naar antieke sculpturen en belangrijke contemporaine werken, zoals die door bijvoorbeeld Van der Schardt en Sirigatti verzameld werden. Zo'n verzameling studies diende vermoedelijk als een soort driedimensionaal voorbeeldboek voor de kunstenaar en zijn assistenten.

Het gieten in brons kan zoals gezegd in principe op elk moment tussen het ontstaan van de sculptuur en het jaar 1883 gebeurd zijn. Ik vermoed echter dat dit gebeurd is op initiatief van een eigenaar die de oorspronkelijke functie en afkomst van het beeldje niet meer kende. Het is goed mogelijk dat deze onbekende verzamelaar hiertoe overging omdat hij meende er de hand van Michelangelo in te herkennen. Hoe de sculptuur uiteindelijk in het Koninklijk Kabinet van Zeldzaamheden is beland, bij de opheffing waarvan ze in 1883 werd overgebracht naar het Rijksmuseum, is onbekend. In ieder geval werd de sculptuur tot haar 'herontdekking' door Pit in 1897 niet als zeer waardevol beschouwd, en dus zeker niet gezien als een werk van Michelangelo.⁵² Met al deze onbeantwoorde vragen, hoop ik hier althans de prangende vraag: 'Is deze sculptuur van de hand van Michelangelo?', beantwoord te hebben. Helaas moest het antwoord ontkennend zijn.

NOTEN

- 1 A. Pit, 'Een Michelangelo in het Rijksmuseum te Amsterdam', *De Kroniek*, 10-1-1897, p. 10.
- 2 C. Avery, "'La Cera sempre aspetta": Wax Sketch-Models for Sculpture', *Apollo*, 119 (1984), 1, p. 168 haalt hiervan enkele voorbeelden aan.
- 3 Idem, *passim* noemt een aantal van deze bronnen betreffende de functie en het gebruik van was door kunstenaars in de Renaissance.
- 4 Pit maakte kond van zijn spectaculaire 'ontdekking' in het jaarverslag van het museum en een viertal korte artikelen: Pit, *op.cit.* (noot 1); Idem, 'Nog eenige opmerkingen betreffende den Michelangelo in het Rijksmuseum', *De Kroniek*, 7-2-1897, p. 42; Idem, 'Une maquette de Michel-Ange', *la Revue de l'Art ancien et moderne*, 1 (1897), pp. 78-79; Idem, 'Le David de Michel-Ange au château de Bury', Idem, 2 (1897), p. 455; Idem, *Verzamelingen van Geschiedenis en Kunst*, 18 (1897), p. 51.
- 5 De gegevens over de bronzen David en zijn geschiedenis zijn ontleend aan: C. de Tolnay, *The youth of Michelangelo*, Princeton 1947, pp. 205-209; G.R. Courtois, 'A propos du David en bronze de Michel-Ange', *La revue du Louvre et des Musées de France*, 26 (1976), 4, pp. 250-254 en L. Gatti, "'Delle cose de' pictori et scultori si può mal promettere cosa certa": la diplomazia fiorentina presso la corte del re di Francia e il David bronzo di Michelangelo Buonarroti', *Mélanges de l'École Française de Rome - Italie et Méditerranée*, 106 (1994), 2, pp. 433-472.
- 6 In 1495 werd het beeld naar het Palazzo della Signoria gebracht. In de literatuur is een discussie ontstaan over de vraag of de hertog een echte kopie van het beeld van Donatello wenste, of dat hij slechts een bronzen beeld van hetzelfde thema wilde. De bewoordingen die De Rohan in zijn brief over de opdracht gebruikte: 'una figura di bronzo d'uno Davitte chome quello ch'è nella chorte delle Signorie Vostre', lijken te wijzen op het laatste. De brief is opgenomen in: Gatti, *op.cit.* (noot 5), p. 440. Ook lijkt het onwaarschijnlijk te zijn dat de Signoria een opdracht voor een slaafse kopie aan een eigenzinnig kunstenaar als Michelangelo gegeven zouden hebben. Overigens is V. Herzner, 'David Florentinus. II-IV. Zum Marmordavid Donatello im Bargello', *Jahrbuch der Berliner Museen*, N.F. 23 (1982), pp. 129-134, de afwijkende mening toegevoegd dat de opdracht betrekking had op de bronzen David die Verrocchio later maakte.
- 7 Over de diplomatieke strategie van de Signoria en de belangrijke rol die deze opdracht hierin speelde, zie: Gatti, *op.cit.* (noot 5), *passim*.
- 8 Deze gravures zijn opgenomen in een serie van Jacques Androuet Ducerceau die in 1576 onder de titel *Les plus excellents bâtiments de France* werd uitgebracht (fol. 124 en 125). Ze zijn onder meer afgebeeld in Tolnay, *op.cit.* (noot 5), afb. 210. De Tolnay, p. 208, meent te zien dat de figuur hier het hoofd van Goliath vasthoudt en S. Levine, 'Michelangelo's Marble David and the Lost Bronze David: the Drawings', *Artibus et Historiae*, 5 (1984), 9, p. 112, dat hij een zwaard in zijn rechterhand heeft. Het beeld is op de gravures echter nauwelijks groter dan 5 mm en bovendien lijkt de houding op beide gravures, wanneer ze sterk uitgevergroot worden, enorm te verschillen. De enige andere mogelijke visuele bron voor het beeld is een kleine schets op een tekening van de katafalk van Michelangelo (Milaan, Ambrosiana), die volgens Tolnay, p. 208, de bronzen David voorstelt.
- 9 Het verband tussen deze tekening en de verdwenen bronzen David werd voor het eerst gelegd door F. Reiset, 'Un bronze de Michel Ange', *L'Athenaeum Français*, II (1853), *passim*. W. Boeck, 'Michelangelos Bronze-David und die Pulszky-statuette im Louvre', *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts Florenz*, 8 (1959), p. 133, twijfelt voorzichtig aan het verband tussen de tekening en het verdwenen beeld. Verder meent alleen Levine, *op.cit.* (noot 8), pp. 91-95 en 112-113, dat de tekening niet in verband gebracht moet worden met de bronzen David. Hij beschouwt de tekening in het Louvre daarentegen als een eerste idee voor de marmeren David, en brengt een andere tekening, die zich in het Ashmolean Museum te Oxford bevindt, in verband met het bronzen beeld. Zijn stelling wordt door andere auteurs niet overgenomen. De losse arm op de tekening wordt algemeen beschouwd als een schets voor de rechterarm van Michelangelo's marmeren David.
- 10 Pit, *op.cit.* (noot 1), p. 10.
- 11 J.C. Robinson, *Italian sculpture of the Middle Ages and the period of the revival of art. A descriptive catalogue of the works forming the above section of the museum*, Londen 1862, pp. 137-139. Zie verder Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, Londen 1964, vol. 2, nr. 452, met een bibliografie en een kort overzicht van de toeschrijvingen. H. 9,4 cm, inv.nr. 4106-1854.
- 12 L. Courajod, 'Le "David" de bronze du Château de Bury', *Gazette Archeologique*, 10, (1885), p. 77. Volgens L. Goldscheider, *A survey of Michelangelo's models in wax and clay*, Londen 1962 (zonder paginering, pagina tegenover afb. 54-56), bezit een particuliere verzamelaar in Zuid-Afrika een *slightly larger cast of the same model* [sic], afkomstig uit de verzameling Victor Koch, Londen.
- 13 Zie voor een overzicht van de verschillende toeschrijvingen van deze sculptuur, cat. tent. *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, Montreal (The Montreal Museum of Fine Arts) 1992, p. 96.
- 14 Zie cat. tent. *The Genius*, *op.cit.* (noot 13), pp. 96-97, met een selectief overzicht van de oudere lite-

- ratuur en de toeschrijvingsgeschiedenis. In de literatuur bestaat onduidelijkheid over de vraag of de sculptuur van was, terracotta, of was over terracotta is
- 15 Idem, pp. 96-97 geeft een kort overzicht.
- 16 H.W. Weihrauch, *Europäische Bronzestatuetten 15.-18. Jahrhunderts*, Brunswijk 1967, p. 170.
- 17 Napels, Museo di Capodimonte, inv.nr. AM 10534, h. 3,7 cm. Zie L. Ambrosio, *La collezione Farnese di Capodimonte*, Napels 1995, nr. 12, met een volledige bibliografie. Volgens Ambrosio werd deze toeschrijving gedaan door Alessandro Parronchi in 1962. Helaas heb ik de betreffende publicatie niet kunnen achterhalen.
- 18 W. von Bode, *Die Italienische Bronzestatuetten der Renaissance*, Berlijn 1907, deel 2, p. 17.
- 19 H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, Berlijn 1908-13, deel 1, p. 19 en vol. 3, p. 182.
- 20 A. Pit, *Catalogus van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst te Amsterdam*, Amsterdam 1915, nr. 63; E. Möller, 'Wie sah Leonardo aus?', *Belvedere*, 9 (1926), pp. 41-42.
- 21 S. de Ricci, *The Gustave Dreyfus collection - Renaissance Bronzes*, Oxford 1931, p. 30; Tolnay, *op.cit.*, (noot 5), p. 209.
- 22 J. Pope-Hennessy, *Complete Catalogue of the Samuel H. Kress collection - Renaissance bronzes*, Londen 1965, nr. 468, p. 126. Hij bespreekt een beeldje, dat door een druiventros in de linkerhand herkend kan worden als 'Bacchus', in de National Gallery uit de Samuel H. Kress-collectie, voorheen in de collectie Gustave de Dreyfus, inv.nr. A.179.17c, h. 18,1 cm. Het beeld van Cosimo de' Medici, uit 1572-1573, bevindt zich in het Museo Nazionale del Bargello te Florence.
- 23 Twee van de sculpturen, die in Zürich en die in München, zijn nauwelijks nabewerkt waardoor de objecten in hun linkerhand niet meer herkenbaar zijn. Ik vermoed echter dat ook deze twee bronsjes, nu in de literatuur aangemerkt als 'David', bedoeld zijn als 'Bacchus'.
- 24 Weihrauch, *op.cit.* (noot 16), p. 170, noot 222 noemt het exemplaar in München een replica van dat in Zürich. Dit zou betekenen dat beide van eenzelfde model gegoten zijn volgens de indirecte methode, wat onmogelijk is omdat het beeldje in München volgens *Bronzeplastik* 1974 massief gegoten is. In de literatuur worden dit soort termen vaak onduidelijk en inconsequent gebruikt, wat verwarring kan opleveren.
- 25 Voor de sculptuur in de Loyd collectie, zie F. Russell, *The Loyd collection of Paintings, Drawings and Sculpture*, z.pl. 1991, nr. 147. De sculptuur in Minneapolis wordt besproken in cat. tent. *Sculpture from the David Daniels Collection*, Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts 1979-1980, nr. 5, p. 22. Hier wordt ook de derde sculptuur, die zich in de collectie van Michael Hall, New York, bevindt, besproken (h. 18,2 cm).
- 26 Dat het spiegelverkeerde varianten op de marmeren David betreft, merkte Pope-Hennessy reeds op over de 'Bacchus' in de Kress-collectie.
- 27 Russell, *op.cit.* (noot 25) en cat. tent. *Sculpture, op.cit.* (noot 25) nemen zonder meer de toeschrijving van Pope-Hennessy over. In monografieën over Danti wordt het beeldje in Washington wel besproken, maar wordt de toeschrijving ernstig betwijfeld. Zie G.B. Fidanza, *Vincenzo Danti 1530-1576*, Florence 1996, p. 111; F. Santi, *Vincenzo Danti, scultore (1530-1576)*, Bologna 1989, p. 63; J.D. Summers, *The sculpture of Vincenzo Danti*, New York/Londen 1979, pp. 476-477.
- 28 Pope-Hennessy, *op.cit.* (noot 22), nr. 468, p. 126.
- 29 M. Weinberger, *Michelangelo the Sculptor*, New York/Londen 1967, deel 1, p. 360.
- 30 Zie noot 27.
- 31 J. Leeuwenberg, W. Halsema-Kubes, *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum - catalogus*, Amsterdam 1973, nr. 636.
- 32 Cat. tent. *Natur und Antike in der Renaissance*, Frankfurt am Main (Liebieghaus) 1985-1986, nr. 294, pp. 552-553.
- 33 Cat. tent. *The Genius, op.cit.* (noot 13), nrs. 3-5, pp. 92-97. Ten slotte moet hier worden opgemerkt dat zich in het dossier van het Rijksmuseum betreffende dit stuk een anonieme aantekening bevindt, waarin vermeld wordt dat in Luton Hoo, Engeland een 'identiek exemplaar' aanwezig is. Hoewel ik geen afbeeldingen van deze sculptuur heb kunnen achterhalen, is het zeer onwaarschijnlijk dat het inderdaad een identieke sculptuur betreft omdat het beeldje in Amsterdam massief, dus volgens de directe methode, gegoten is. Dit vermoeden wordt bevestigd door Weihrauch, *op.cit.* (noot 16), p. 169, noot 221, die de sculptuur beschrijft als een iets afwijkende variant op het beeldje in het Rijksmuseum, die bovendien van een andere hand is. Het bevond zich destijds in de Wernher-collectie, inv.nr. EE 198. De sculptuur wordt genoemd in A.A. Longden, J. Natanson, H. Wernher, *The Wernher Collection*, Luton Hoo 1950, p. 43, als *David, a bronze cast probably made from a wax model by the master [Michelangelo]*. De statuette bevond zich niet onder de werken uit de Wernher collectie die enige jaren geleden geveild zijn: Christies, Londen, *Works of Art from the Wernher Collection*, 5-7-2000. Een klein deel van de collectie is buiten de veiling verkocht, en een ander deel van de collectie behoort tegenwoordig tot het 'English Heritage'-trust en is te zien in het Ranger's House in Londen. Zie F. Gibbons, 'Stately sell-off: Masterpieces may fetch £10m', *The Guardian*, 7-4-2000; J. Ezard, 'English Heritage secures Luton Hoo art treasures', Idem, 27-7-2001. Helaas heb ik niet kunnen achterhalen of de David-sculptuur zich onder de werken in het Ranger's House bevindt.

- 34 D. Walker, 'Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models', in: cat. tent. *From the Sculptor's Hand – Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, Chicago (The Art Institute of Chicago), Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 1998, pp. 16-17.
- 35 Brief van Aretino aan Michelangelo, 20 januari 1538.
- 36 Walker, *op.cit.* (noot 34), p. 14 en P.J. LeBrooy, *Michelangelo models formerly in the Paul von Praun collection*, Vancouver 1972, p. 130.
- 37 Zo gaf hij zijn pupil Antonio Mini in 1531 twee modellen mee op zijn reis naar Frankrijk, en stuurde hij de beeldhouwer Leone Leoni een model als dank voor een portretmedaille.
- 38 De belangrijkste *bozzetti* die aan Michelangelo worden toegeschreven bevinden zich in het Casa Buonarroti te Florence en het Victoria and Albert Museum in Londen. Verder bevindt zich in Vancouver een groot aantal terracottastudies uit de beroemde collectie van Paul von Praun, die tot enkele decennia geleden wel als voorstudies van Michelangelo beschouwd werden, zie LeBrooy, *op.cit.* (noot 36), *passim*. Tegenwoordig staat vast dat het studies naar (modellen van) Michelangelo betreft, hoogstwaarschijnlijk zo goed als allemaal van Johan Gregor van der Schardt. Zie H. Honnens de Lichtenberg, *Johan Gregor van der Schardt – Bildhauer bei Kaiser Maximilian II, am dänischen Hof und bei Tycho Brahe*, Kopenhagen 1991, pp. 54-68; cat. tent. *Kunst des Sammelns: dasPraunsche Kabinett; Meisterwerke von Dürer bis Carracci*, Neurenberg (Germanischen Nationalmuseum) 1994, pp. 36-364.
- 39 Walker, *op.cit.* (noot 34), pp. 13-14.
- 40 LeBrooy, *op.cit.* (noot 36), pp. 55, 59, 66.
- 41 J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und Plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999, p. 36. Zie ook LeBrooy, *op.cit.* (noot 36), p. 82.
- 42 Zie noot 38.
- 43 Cat. tent. *Kunst des Sammelns*, *op.cit.* (noot 38), p. 360.
- 44 A. Butterfield, 'New Evidence for the Iconography of David in Quattrocento Florence', *I Tatti Studies*, 6.1995 (1995), p. 115.
- 45 Hartt 1964, *passim*. Zie verder Herzner, *op.cit.* (noot 6), pp. 63-68.
- 46 Butterfield, *op.cit.* (noot 44), *passim*.
- 47 I. Lavin, 'David's sling and Michelangelo's bow: a sign of freedom', in: *Past – Present: essays on historicism in Art from Donatello to Picasso*, Berkeley 1993, p. 51.
- 48 Een geval dat veel stof deed opwaaien was de 'ontdekking' die door Michelangelo-kenner Frederick Hartt in 1987 in een luxe publicatie wereldkundig werd gemaakt. Zie F. Hartt, *David by the hand of Michelangelo: The original model discovered*, Londen 1987, *passim*. Hartt meende het originele model voor de marmeren David gevonden te hebben. De auteur werd er echter van beschuldigd financiële belangen te hebben bij het ondersteunen van de toeschrijving. De wirwar van gerechtelijke vorderingen waarin het beeld vervolgens verstrikt raakte, maakten een objectieve beoordeling ervan onmogelijk. Naar aanleiding van een dergelijk geval gaf W.E. Wallace, 'They Come and Go', *ARTnews*, april 1996, pp. 107-109 een opsomming van beelden die in het verleden als originelen van Michelangelo werden aangekondigd.
- 49 Cat. tent. *Beeldhouwkunst 1500-1800 in de collectie van het Museum Boymans-van Beuningen – Brons-sculptuur*, Rotterdam (Museum Boijmans Van Beuningen) 1994, nr. 60.
- 50 Walker, *op.cit.* (noot 34), p. 15.
- 51 Deze studie in was is 16,7 cm hoog en bevindt zich in Londen, Victoria and Albert Museum. Voor een afbeelding, zie Avery, *op.cit.* (noot 2), afb. 9.
- 52 Alle werken uit de verzameling van het kabinet die als belangrijk werden beschouwd, waren reeds bij de oprichting van het Nederlandsch Museum voor Geschiedenis en Kunst in 1875 overgedragen. Het restant van de collectie werd na de opheffing van het kabinet overgebracht. Leeuwenberg/Halsema-Kubes, *op.cit.* (noot 31), p. 12.