



De Christus van Caccini

• ARJAN DE KOOMEN •

Geen onderwerp is vaker uitgebeeld dan de gekruisigde Christus. Daardoor kennen we Christus vooral in zijn volledige lichamelijke gedaante. Een afgekorte versie van zijn lichaam, in buste-vorm, is daarentegen zeldzaam en levert niet een vanzelfsprekende herkenning op. Misschien is dat omdat de buste vooral gebruikt wordt voor de portrettering van gewone stervelingen. En omdat de antieke oorsprong van het portrettype te zeer met aardse roem wordt geassocieerd. Misschien is het ook omdat er iets ongerijms zit in het afsnijden van het geheiligde lichaam dat voor de verlossing van de mensheid werd geofferd. Christus-bustes zijn, zo gezegd, *Fremdkörper* in de Christelijke kunst.

Toch heeft dit genre in de beeldhouwkunst van de Italiaanse Renaissance en Barok een bescheiden bloei doorgemaakt. Een van de meest monumentale exemplaren uit deze zeldzame categorie is in het jubileumjaar 2000 dankzij de steun van de Nederlandse Sponsorloterij verworven door het Rijksmuseum. Het gaat om een buste in marmer van de Florentijnse beeldhouwer Giovanni Caccini (1556-1613). De buste bestaat uit een beminnelijke Christuskop, geplaatst op een bovenlichaam dat vlak onder de ribben is afgesneden (afb. 1). De torso is gehuld in prachtig geplooid draperieën, die

kundig verhullen dat er geen armen of een aanzet daartoe zijn uitgebeeld. De buste heeft geen voetstuk, maar staat op de onderste rand van de mantel. Het geheel is 72 cm hoog, ofwel anderhalf maal levensgroot. Voor die opgeblazen proportie zal Caccini gekozen hebben omdat het beeld oorspronkelijk hoog stond opgesteld. Het be kroonde eeuwenlang, van 1598 tot 1859, een tabernakel in de Florentijnse kerk van Santa Maria Novella.

Giovanni Caccini

Caccini is geen naam van wereldfaam. Hij was werkzaam gedurende een minder bekende episode uit de Florentijnse kunstgeschiedenis. De enige kunstenaar uit de late 16de eeuw die alom bekendheid geniet is Giambologna (1529-1608), de beeldhouwer die een generatie ouder was dan Caccini en leiding gaf aan een grote werkplaats waar ook Caccini rond 1578 enige tijd gewerkt heeft.¹ Caccini's reputatie mag nu in de schaduw van Giambologna terecht zijn gekomen, maar in zijn eigen tijd en binnen de grenzen van het Toscaanse groothouderschap was hij een zeer gevierde beeldhouwer en architect die belangrijke opdrachten in marmer naar zich toe wist te trekken. Hij heeft, anders dan Giambologna, nauwelijks werk van klein formaat vervaardigd, zodat wei-

Afb. 1

GIOVANNI CACCINI,
Christus de Verlosser,
circa 1598. Marmer,
72,5 cm. Rijksmuseum
Amsterdam, inv.nr.
BK-2000-8. Verwor-
ven met steun van de
Nederlandse Sponsor
Loterij.

nig werk van hem mobiel is geweest en zijn naam zich minder verspreid heeft. De aangekochte Christus-buste is een van zijn weinige werken die de oorspronkelijke plek verlaten heeft. De meeste andere bevinden zich nog steeds in de kerk, het paleis of de tuin waarvoor ze gemaakt zijn.²

Giovanni Caccini werd geboren in Rome. Meestal wordt het jaar 1556 genoemd, soms ook 1559 of 1562. Waarschijnlijk is hij midden jaren '70 met zijn leermeester Giovanni Antonio Dosio (1533-1609) naar Florence gekomen. In 1582 werd hij aldaar toegelaten tot de Accademia del Disegno, maar het burgerrecht verkreeg hij pas in 1600. Zijn oudere broer Giulio (1545-1618) was vanwege zijn prachtige stem al omstreeks 1565 door Cosimo I de' Medici naar Florence gehaald om het groothertogelijke muziekleven op te luisteren. Hij maakte deel uit van het illustere muziekgezelschap van de *Camerata fiorentina* en ontwikkelde zich tot een van de belangrijkste componisten van zijn tijd die een essentiële rol heeft gespeeld in de ontwikkeling van de vroege opera en de begeleide solo-zang.

Net als Giulio heeft ook Giovanni zijn talenten al jong aan de dag gelegd. Dat blijkt bijvoorbeeld uit het bekende traktaat *Il Riposo* van Raffaello Borghini, een bundel *ragionamenti* over oude en nieuwe kunst uit 1584. Aan het slot van het betoog wijst de auteur op het aanstormend talent van Giovanni Caccini, die wordt gehuldigd als de hedendaagse hoop van de beeldhouwkunst. Borghini noemt de grote werken die Caccini dan al heeft voltooid en spreekt de verwachting uit dat als de 22-jarige zich op deze weg zal blijven ontwikkelen hij in de toekomst tot de grootste meesters van de beeldhouwkunst zal worden gerekend.³

Uit een andere bron weten we dat hij in zijn eerste Florentijnse jaren werk te over had en dat dat het wel eens lastig was om opdrachten op tijd

af te leveren. Zijn leermeester Dosio excuseerde hem daarvoor met het argument dat Giovanni *debbe volere sadisfare a ognuno*, hij moest iedereen die aan hem trok tevreden stellen.⁴ Naast maker van zelf geconcipeerde beeldhouwwerken, was hij ook werkzaam als restaurator van antieke sculptuur, wat toentertijd veelal neerkwam op het aanvullen van ontbrekende delen. Voorts raakte hij via Dosio betrokken bij de belangrijkste projecten van dat moment. Dat waren de competitie voor de (niet uitgevoerde) façade van de Dom, de begraafkapel van de Medici-hertogen in San Lorenzo, de Cappella Gaddi in de Santa Maria Novella, de Cappella Niccolini in de Santa Croce, en de decoratie voor de intocht ter gelegenheid van het huwelijk van groothertog Ferdinand met Christina van Lotharingen in 1589 (waarvoor Giulio Caccini muziek componeerde). In zijn latere loopbaan werd Caccini ingezet voor Medici-projecten zoals groothertogelijke portretten in de *Udienza* van het Palazzo Vecchio en tuinsculptuur in de Boboli-tuinen. Meer dan zijn directe concurrenten, de voornamelijk in brons werkende Giambologna en diens leerlingen Francavilla en Pietro Tacca, kreeg hij veel kerkelijke opdrachten, zoals de façade van de Santa Trinita (1594-97) waarbij hij voor het eerst samenwerkte met de architect Buontalenti, het ciborium in de viering van de Santo Spirito (1599-1604) en de voltooiing van de narthex van de Ss. Annunziata (1601-1604). Buiten Florence werkte hij aan het graf van de heilige Giovanni Gualberto in Passignano (1580), aan standbeelden voor de kathedraal van Orvieto (1591), aan de bronzen deuren van de Dom van Pisa (1599-1601), en in de jaren voor zijn dood aan beelden voor de Certosa di San Martino in Napels.

De Christus-buste in het Rijksmuseum, die waarschijnlijk in 1598 is gemaakt, behoorde tot zijn kleinere opdrachten, afkomstig van de familie

Benedetti. In dezelfde jaren maakte hij meer van dergelijke heiligenbustes voor de abt van het klooster van Santa Maria degli Angeli, waaronder een Christus en Maria.⁵ Al eerder had hij voor een straattabernakel van het woonhuis van de familie Cerretani een Christus-buste gemaakt, die in 1587 geplaatst werd, zoals we weten dankzij het enthousiaste commentaar in het dagboek van Agostino Lapini (afb. 2).⁶ De opdracht voor de buste in de Santa Maria Novella was dus min of meer een reprise. Dit maal zonder cartouche-nis en wolkengrond, maar wel met eenzelfde opbouw en aankleding. In beide gevallen draagt Christus een tunica van klassiek-Romeinse snit (met de U-vormige halsinsnijding) onder een mantel waarbij veel extra stof rond de hals geslagen is. Een verschil is dat de draperie van de Cerretani-Christus meer recht naar beneden valt en bij de latere buste de plooien meer ronde lijnen volgen en zodoende een mooier samenspel vormt met het hoofd. Beduidend anders is dat de eerdere Christus zijn hoofd naar de andere kant heeft gewend en minder lieflijk neerwaarts blikt.

De gelaatsuitdrukking van de Benedetti-Christus onderscheidt zich van de koelere, soevereine gezichtstypes die gangbaar waren in het Florentijns maniërisme. Voor inspiratie ging Caccini te rade bij een oudere Florentijnse traditie. Niet zozeer bij de robuuste stijl van Donatello en de latere Michelangelo, maar eerder bij de elegante stijl van Verrocchio, de vroege Michelangelo van de Romeinse *Pietà* en het vroege werk van Jacopo Sansovino. Diens Jacobus-beeld voor de Dom (1511-1518) werd alom gewaardeerd vanwege de *grazia* en het *dolce pannegiar*.⁷ Deze eigenschappen, een voorname elegantie en 'zoete' drapering, zijn zeker in de Christus-buste te herkennen. Wellicht werd Caccini gestimuleerd tot deze retrospectie door de kunstliteratuur van zijn tijd waarin maniërisme wordt bekritiseerd



en kunstenaars worden aangemoedigd aansluiting te zoeken bij de Florentijnse traditie.⁸ Maar naast stilistische reminiscenties aan het verleden, verwijst de buste ook naar de toekomst. Het empathische van de *Christus* kunnen we een barok-kenmerk noemen. Aardig is dat zijn broer muziek trachtte te componeren *per muovere l'affetto dell'anima*, een kunstopvatting waarbij eveneens op emotionele ontroering werd aangestuurd.

Het type van de Christus-buste
Binnen zijn uitgebreide oeuvre heeft Caccini, voor zover bekend, driemaal een marmeren Christus-buste gemaakt. Als type bestond de Christus-buste toen zo'n 100 jaar. In het platte vlak is een onder de schouders afgesneden

Afb. 2
GIOVANNI CACCINI,
Christus-buste in het
Cerretani tabernakel,
marmer, 1587, Via Cerretani 8, Florence.

Christus veel ouder; denk aan zegenende Christussen op Byzantijnse apsis-mozaïeken en die in het centrale driehoekige tympaanveld van 14de-eeuwse altaarstukken. In de Middeleeuwen bestonden weliswaar driedimensionale bustes in de vorm van reliekhouders, maar die zijn nooit voor uitbeeldingen van Christus toegepast omdat hij vanwege zijn Hemelvaart geen kopreliëken op aarde heeft kunnen nalaten.

In de 15de eeuw verschijnen de eerste sculpturale Christus-bustes. Aanvankelijk in de tympaanvelden van tabernakels van beeldhouwde altaarstukken, waarbij het dikwijls om een zegenende variant gaat. De vroegste zijn in laag-reliëf aangebracht, gaandeweg komt de vorm steeds losser van de achtergrond.⁹ Gelijktijdig ontwikkelt in het derde kwart van de 15de eeuw in Florence het genre van de portretbuste en ontstonden in dezelfde stad bustes van het Jezuskind en de kleine Johannes de Doper. Maar volwassen Christussen ten halve lijve verschijnen pas tegen 1500. De eerste generatie van dergelijke bustes is van terracotta gemaakt, in Florence door beeldhouwers zoals Giovanni della Robbia (1469-1530),¹⁰ Pietro Torrigiani (1472-1528)¹¹ en Agnolo di Polo (1470-circa 1530),¹² en, een generatie later, buiten Toscane door de Emiliaanse grootmeester van het terracotta Antonio Begarelli (1499-1565).¹³ Terracotta was een goedkoop materiaal dat als klei in een vorm gedrukt kon worden, waardoor er grotere oplages mogelijk waren. Bovendien kon met verf of glazuur gemakkelijk kleur worden aangebracht. De bustes zullen niet alleen in kerken en kloosters, maar ook in woonhuizen als devote decoratie hebben gediend. Omdat ze aan de onderkant altijd recht waren afgesneden konden ze goed op meubels staan. Opvallend is dat de Florentijnse exemplaren alle omstreeks 1500 zijn ontstaan; later in de 16de eeuw lijkt deze traditie te zijn weggefallen.¹⁴

Caccini pakt, nu in marmer, eigenlijk twee separate tradities op en voegt ze samen: de zelfstandige driedimensionale Christus-buste toegepast als altaardecoratie. Maar hij verwerkte ook de verworvenheden van de 16de-eeuwse buste-kunst. In deze eeuw verdwijnt de rechte afsnijding ten gunste van een elegant gebogen onderlijn en wordt de aanzet tot de armen afgekap.¹⁵

De Christus behoort tot het type dat in het Italiaans de *Redentore* (Verlosser) wordt genoemd. Dat betekent dat Christus geen bepaalde handeling verricht of attributen bij zich draagt, zoals de zegenende Christus, de

Afb. 3
Gezicht op het interieur van de Santa Maria Novella vanuit de binnenkant van de façade, Florence.



Wereldheerser of de Man van Smarten. Zijn enige attribuut, zo zou men kunnen zeggen, is zijn uitdrukking. Die moet compassie verbeelden. Het traditionele gezichtstype van Christus met het serene jongemannengelaat met vlassige baard en halflang haar met de scheiding in het midden, leent zich goed voor zo'n zachtmoedige uitdrukking, maar de beeldhouwer moet uiteraard voorkomen dat de expressie van de Verlosser wegsmelt in weekhartigheid. Caccini is er in geslaagd om een wezen vol empathie neer te zetten die toch zijn waardigheid niet verliest. Dit effect is verkregen door vooral de mond en de ogen een sterke tekening

Afb. 4
Gezicht op de pijler waarop tot 1859 het tabernakel van de Benedetti was aangebracht.



mee te geven. Door de licht krullende mondhoeken diep uit te boren is een goed zichtbare milde glimlach verkregen. En door grote oogleden, hoge wenkbrauwen, neerkijkende pupillen en diepe uitgeholde ooghoeken lijkt Christus zeer begaan neer te blikken op de beschouwer. De rest van het gezicht is heel glad gehouden. Zelfs de baard en snor zijn niet meer dan zachtjes aangezet. Caccini heeft waarschijnlijk beseft dat vanwege de hoge opstelling meer detaillering niet gewerkt zou hebben.

De herkomst van het beeld

Hoe deze Christus precies stond opgesteld is niet bekend, want toen de Santa Maria Novella in de 19de eeuw werd verbouwd, is het tabernakel verloren gegaan.¹⁶ En jammer genoeg zijn er geen afbeeldingen van het interieur van de kerk bewaard waarop het te zien is.¹⁷ Wel bestaan er verschillende oude beschrijvingen.¹⁸ Daaruit blijkt dat het altaar bevestigd was aan een van de pijlers van de kerk van Santa Maria Novella in Florence, om precies te zijn op de vierde oostelijke pijler (afb. 3 en 4). Bovendien wordt vermeld dat het voor de familie Benedetti gemaakt was en dat er tegenover op de westelijke pijler een gelijkvormig tabernakel was dat de familie Anselmi toebehoorde. De tabernakels waren van wit en rood marmer en ontworpen door de reeds genoemde Bernardo Buontalenti (1531-1608). Hij was eind 16de eeuw de belangrijkste architect van het groothertogdom, wiens talent vooral gelegen was in het fantasievol variëren op klassieke elementen. Het verloren tabernakel van de Benedetti zal ook veel van dat soort fantastische elementen hebben bevat. In een 17de-eeuwse levensbeschrijving van Buontalenti door Gherardo Silvani (die getrouwd was met de kleindochter van de architect en bij Caccini en Cigoli in de leer was geweest) wordt het tabernakel van de Benedetti geprezen als *si bizarro*.¹⁹



Afb. 5
IL CIGOLI, *Het martelaarschap van Petrus van Verona*. Paneel, 235 x 165 cm. Klooster van Santa Maria Novella, Florence.

Het tabernakel zal een gebroken fronton hebben gehad, zoals Buontalenti vaker bij portalen en vensters toepaste. In veel gevallen werd op die plek een beeldhouwwerk in de vorm van een buste of vaas geplaatst.²⁰ Eerder in de 16de eeuw had lijstwerk in *quadratura*-vorm of met het strikt klassieke gesloten fronton geen ruimte geboden voor een buste boven de altaarvoorstelling, maar Buontalenti's voorkeur voor het opengebroke fronton bezorgde dit motief een *come back*. In de barok-kunst blijft de combinatie overigens in zwang.

Binnen de omlijsting bevond zich een rechthoekig paneel van de hand van Lodovico Cardi, bijgenaamd Il Cigoli (1559-1613), de gevierde en erudiete schilder die bij Buontalenti

architectuuronderricht had genoten en vanwege zijn muzikale talenten meespeelde in de *Camerata* waartoe Giulio Caccini behoorde (afb. 5).²¹ Uitgebeeld was de moord op de 13de-eeuwse Domenicaanse heilige Petrus van Verona, die meestal wordt aangeduid als Petrus Martirius ter onderscheid van de apostel Petrus. Deze heilige werd in de Santa Maria Novella zeer vereerd omdat hij tijdens zijn leven nog bij deze kerk gepreekd had. Op verschillende altaarstukken in de kerk was hij uitgebeeld en er was zelfs een aan hem gewijde broederschap aan de kerk verbonden.²² De pijler waar de Benedetti hun altaar lieten oprichten, heette *Pilastro di San Pietro Martire* en het is daarom begrijpelijk dat voor een uitbeelding van deze heilige werd gekozen. Na de onttakeling van het ensemble is Cigoli's schilderij enige tijd in de Ruccellai-kapel in de kerk opgesteld en vervolgens overgebracht naar het bijbehorende klooster en uit het zicht geraakt. In 1953 werd het door Luciano Berti herkend en gepubliceerd.²³

In het tegenoverliggende tabernakel van de familie Anselmi was een schildering aangebracht van Jacopo da Empoli, dat het visoen voorstelde van de heilige Hyacinthus. Deze heilige was een Poolse Domenicaan (gest. 1257) die in hetzelfde jaar, in 1594, werd gecanoniseerd als dit altaarstuk werd geschilderd.²⁴ Hierboven, zo blijkt uit de oude gidsen, was een Maria-buste geplaatst, die eveneens aan Caccini wordt toegeschreven. Na de verbouwing van 1859 is deze buste, samen met het tabernakel verloren gegaan.

Gezien hun bekronende functie zullen beide bustes ver boven ooghoogte hebben gestaan. In het geval van de *Christus* moet dat minstens vier meter boven de kerkvloer zijn geweest. Op die hoogte op de bewuste pijler is een gerestaureerde plek te zien die dienst zal hebben gedaan om de buste aan de achterkant te bevestigen, waartoe een haak met een oog is aangebracht (afb. 6).

Restauratie en verkoop

De beide tabernakels zijn niet de enige kunstwerken in de Santa Maria Novella die tijdens de restauratie van 1858-1860 zijn gesneuveld. Het ging om een nogal rigoreuze verbouwing die het geesteskind was van de *frate speciale* (broeder-apotheker) van het klooster, Fra Damiano Beni die de leiding had over de beroemde *farmacia* van het klooster. Voor de technische vertaling van zijn neogotische voorkeuren was de architect Enrico Romoli aangesteld. De *frate-speciale*, die binnen het klooster oppermachtig schijnt te zijn geweest, spendeerde zijn eigen vermogen aan de verbouwing. Daarom en ook omdat de (laatste) groothertog zijn plannen steunde, kon hij naar eigen inzicht de kunstwerken verwijderen die niet pasten in zijn puristische conceptie van de gotische kerk. Zo werden de tabernakels van Vasari afgebroken en vervangen door neogotische die merkwaardigerwijs rechthoekige schilderijen moesten bevatten. De vensters kregen gotische vormen en glas-in-lood ramen en zelfs het neo-classicistische hoogaltaar werd gesloopt. Meer verontwaardiging veroorzaakte de afbraak en de verkoop van de marmeren *cantoria* van Baccio d'Agnolo. De kloosterlingen verkochten het voor een bedrag dat lager lag dan de waarde van het marmer aan een handelaar die het met een monsterlijke winst aan het kort te voren opgerichte South Kensington Museum overdeed.²⁵ Een kwestie die doet denken aan de even jammerlijke verkoop van het doxaal van de Sint-Jan in Den Bosch aan hetzelfde museum in 1871.

Ma il male ancor più grave, zoals een gids uit 1875 het uitdrukt, was de verwijdering van maar liefst 174 grafmonumenten op de kerkvloer uit de 14de tot 19de eeuw.²⁶ Geleid door een verlangen naar neogotische opgeruimdheid werd de oude bakstenen en majolica-vloer vervangen door witte en grijze marmeren tegels omdat dat praktischer zou zijn, aldus het

bezoekersgidsje dat het klooster na de restauratie uitgaf en dat uiteraard zeer positief over de ingrepen blijkt.²⁷ Ter herinnering aan de geruimde monumenten werden in lengte-richting tussen pijlers genummerde marmeren platen gelegd waarop in een gotiserend lettertype de oude inscripties zijn overgenomen. Terecht typeert de boze gidschrijver uit 1875 deze memoriereeks als een *compenso ridicolo*. Ook buiten Florence riep de restauratie van de kerk verontwaardiging op. De Parijse *Gazette des Beaux-Arts* van 1859 sprak over *operations vandales* en constateerde wanhopig en *dépit de cette universelle réclamation, les religieux continuent intrépidement leur besogne, parce qu'il n'existe aucun magistrat qui puisse les empêcher de commettre ces barbaries*.²⁸ Na de verjaging van de groothertog en diens machteloze

Afb. 6
Achterkant van
Caccini's Christus-
buste.



magistratuur in hetzelfde jaar stelde de nieuwe regering Ricasoli een commissie in die moest onderzoeken of de gewraakte ingrepen van Beni konden worden teruggedraaid. Haar conclusie was echter dat er niets meer viel te herstellen.

De verwijderde onderdelen werden opgeslagen in het klooster. Zo ook de Christus-buste, die met een toeschrijving aan Francavilla in 1876 door de Dominicanen aan de Ierse edelman John Leslie werd verkocht. De buste ging mee naar Castle Leslie bij Glaslough (County Monaghan), alwaar die een ruime eeuw verbleef zonder dat de kunsthistorische wereld er weet van had. De verkoop door de erfgenamen bij Sotheby's in 1988 zorgde voor een sensatie: er werd 858.000 pond voor de herontdekte buste betaald, een ongekend hoog bedrag voor een werk van een beeldhouwer die buiten de

kring van specialisten nauwelijks bekend was.²⁹ Die prijs is te verklaren uit het feit dat een werk met een dergelijke, onbetwiste herkomst erg zeldzaam is. Voorts verkeerde het werk in een uitstekende conditie en, uiteraard het belangrijkste, de kwaliteit ervan was een volkomen verrassing. De buste verhuisde nog verder westwaarts naar Philadelphia waar het een plaats kreeg in de een van de belangrijkste privé-verzamelingen van oude kunst, die van de Pools-Amerikaanse Barbara Piacessa Johnson. Samen met andere kunstwerken met een overwegend katholiek karakter uit haar verzameling is de buste in 1990, toen het communisme in haar geboorteland net gevallen was, in het Koninklijk Paleis van Warschau tentoongesteld onder de titel *Opus Sacrum*.³⁰

Enige jaren later werd een groot deel van de collectie verkocht. Caccini's *Christus* werd in 1996 opnieuw in Londen geveild, waar het nu een beduidend lager bedrag opbracht.³¹ Via de kunsthandel Daniel Katz, die de buste in 1998-1999 enige tijd aan het Rijksmuseum in bruikleen had gegeven, werd het werk in 2000 aangekocht.

Benedetti en Anselmi

Nummer 61 van de reeks 19de-eeuwse memorieplaten, gelegen voor de vierde oostelijke pijler, draagt in neogotisch lettertype de inscriptie: *FILIORUM MARCI BENEDICTI, ET SUORUM. AN[NO] D[OMI]NI 1598* (afb. 7). Deze inscriptie is overgenomen van het oude graf van Marco Benedetti dat in het genoemde jaar door zijn zonen en dochters was gesticht.³² Wie Marco Benedetti en zijn kinderen waren, is niet eenvoudig te achterhalen. Ze behoren niet tot een geslacht dat de geschiedenisboeken heeft gehaald. Alleen in de Florentijnse archieven zijn enige gegevens over hen te vinden.³³ Marco Benedetti (1498-1571) was lid geweest van de Buonomini del Collegio, een onder de groothertog

Afb. 7
Negentiende-eeuwse memorieplaat ter herinnering aan het vloergraf van Marco Benedetti, Santa Maria Novella, Florence.



resorterende raad die de supervisie had bij de voordrachten voor de politieke ambten. Zijn zonen hadden bestuursfuncties in de grotere koopmansgilden van de stad. Van zijn kinderen zijn Giovanni (1537-1619), Giovanbattista (1538-1609), Cristofano (1539-1574) en Agnolo (1545-1610) en ene Camilla (?-1621) bekend. De familie woonde in het stadskwartier van Santa Maria Novella, in het gebied dat resorteerde onder het vaandel van de Lion Bianco. Dat was het gebied waarin de kerk zelf stond, zodat het niet verwonderlijk is dat de Benedetti hier begraven werden. Het was trouwens de wijk waar ook Caccini ingezetene was; zijn graf stond eveneens in de Santa Maria Novella.³⁴

De beslissing van de kinderen om een altaar op te richten is te begrijpen als een investering in het zielenheil van hun vader. Mogelijk is dat al veel eerder na de dood van de vader het plan bestond om een altaar op te richten, maar dat de kerk aanvankelijk daaraan geen toestemming verleende. In de tijd dat vader Benedetti overleed, werd de kerk namelijk grondig verbouwd onder leiding van Giorgio Vasari.³⁵ Deze liet het doxaal dat de lekengemeenschap van de Domenicanen scheidde, afbreken en plaatste langs de wanden van de kerk klassiek vormgegeven tabernakels waarvoor schilders uit zijn school een serie altaarstukken leverden. Bij deze operatie werden de voormalige patronaatsrechten aan nieuwe families verkocht, maar de Benedetti bevonden zich toen niet onder de kopers. Het is aannemelijk dat bij de modernisering, waarbij de voormalige wirwar van altaren en schilderijen met strakke hand werd aangepakt, geen initiatieven konden worden goedgekeurd die de regelmatige opzet van Vasari's plan zouden verstoren. Maar kennelijk werden de Domenicanen tegen het einde van de eeuw minder stringent en werd het toegestaan om op een nogal ongebruikelijke plek iets te maken. Daarvoor

hebben de Benedetti toestemming moeten krijgen van de Cavalcanti, de familie die de patronaatsrechten van deze plek bezat omdat ze een altaar bij het voormalige doxaal hadden gehad. In de inscriptie die nog levende Benedetti-zonen in 1598 lieten aanbrengen op het tabernakel wordt, naast de wijding aan God en Petrus Martirius en toewijding jegens hun vader, ook de welwillendheid van de Cavalcanti gemeld.³⁶

In de kunsthistorische literatuur is dikwijls te lezen dat in de tegenoverliggende pijler aan de westzijde de familie Anselmi tegelijkertijd eenzelfde tabernakel lieten bouwen.³⁷ Dat zou betekenen dat twee driemanschappen van schilder-beeldhouwer-architect tegelijkertijd in directe confrontatie een *Gesamtkunstwerk* hebben opgericht. Dat is kunsthistorisch een interessant gegeven en het maakt in het bijzonder benieuwd hoe Caccini's Maria er heeft uitgezien. Bij nader onderzoek naar de pendant van het tabernakel van de Benedetti dienen zich echter argumenten aan die het idee van een tweeling-project minder waarschijnlijk maken. Ten eerste hebben de twee schilderijen een afwijkende maat: dat van Cigoli is 235 en dat van Empoli 305 cm hoog. Ook de datering verschilt: 1594 voor dat van Empoli en het andere stamt volgens de zojuist aangehaalde inscriptie uit 1598. Ook bevreemdt het dat er niets bekend is van een familie Anselmi die aan het eind van de 16de eeuw een opdracht gaf voor een tabernakel in de Santa Maria Novella. De vroege gidsen zeggen er niets over en de naam van deze familie ontbreekt ook in de vroege levensbeschrijvingen van Empoli en Buontalenti. Nog ingewikkelder wordt het omdat er een precies uitgewerkte tekening van Empoli bewaard is gebleven waarop het schilderij van *Het visioen van San Giacinto* in een tabernakel met gesloten fronton zonder buste tegen een pijler is weergegeven (afb. 8). Waar we de Maria-buste

mogen verwachten zit hier een inscriptie die de bemiddelende rol van Maria verwoordt.³⁸ En om de verwar- ring nog groter te maken wordt in de (doorgaans zeer betrouwbare) gids *Le bellezze di Firenze* uit 1677 opgemerkt dat de buste van *la Vergine sopra il Tabernacolo degli Anselmi in S. Maria Novella* van de hand van de veel latere beeldhouwer Bartolomeo Cennini (circa 1600-1674) zou zijn. Al met al teveel ongerijmdheden.

Het idee dat het hier om pendantstuk- ken gaat is pas in het midden van de 18de eeuw voor het eerst geformuleerd.³⁹ Die gedachte kon toen post- vatten, omdat niet meer duidelijk was dat de twee tabernakels in het geheel niet gelijktijdig zijn gemaakt. De enige bron die meer duidelijkheid kan bie- den in deze is een 18de-eeuws manu- script van Semartelli, een monnik uit het klooster van Santa Maria Novella die uiterst goed geïnformeerd blijkt

Afb. 8
JACOPO DA EMPOLI,
Het tabernakel met
het paneel de aanbid-
ding van de Madonna
door de Heilige
Hyacinthus. Penteke-
ning, 406 x 264 mm.
Gabinetto disegni e
stampe degli Uffizi,
Florence, inv.nr. 1736.



over de geschiedenis van alle monumenten in de kerk.⁴⁰ Hierin wordt vermeld dat in 1594 ene Lorenzo Torrigiani toestemming kreeg om een schilderij van San Giacinto op de bewuste pijler op te richten, echter met de uitdrukkelijke toevoeging dat de familie verder geen rechten op de pijler kon laten gelden. Pas veel later in het jaar 1651 liet Pietro Anselmi, de prior van het klooster, een marmeren tabernakel met familiewapen oprichten *come lo è di contro* (zoals die ertegenover). Verteld wordt dat hij een schilderij liet maken dat gewijd was aan de Drievuldigheid.

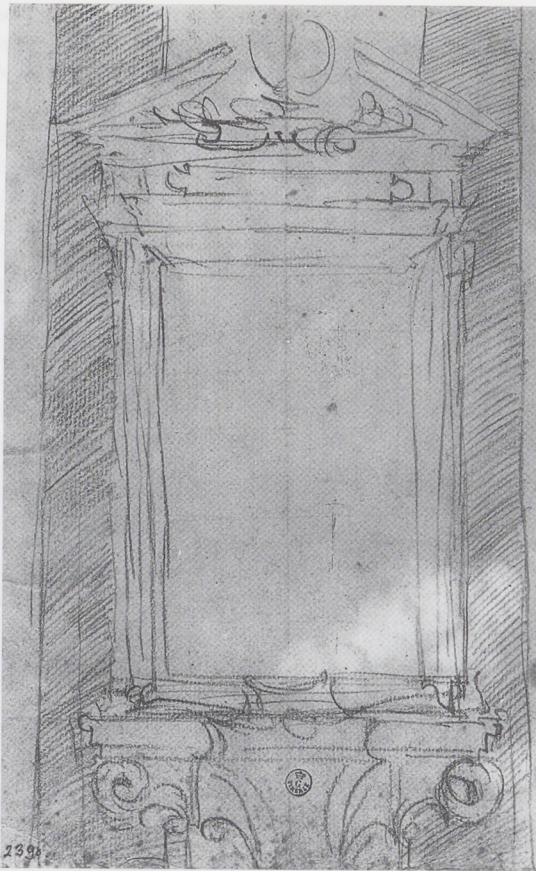
Jammergenoeg noemt de bron geen namen van schilders en het blijft onduidelijk of het schilderij van de Torrigiani dat van Empoli was; in ieder geval is het niet door de Anselmi's in opdracht gegeven. Het is zelfs mogelijk dat het oorspronkelijk niet voor de Santa Maria Novella was bestemd, want het is bekend dat Empoli in 1594 een opdracht voor een aan Hyacinthus gewijd altaarstuk kreeg van de biechtvader van het klooster van San Pietro Martire in Florence en dat het klooster de eerste versie niet heeft geaccepteerd en aan de schilder heeft teruggegeven.⁴¹ Het zou daarna in de Santa Maria Novella terecht kunnen zijn gekomen. Hoe dit ook zij, duidelijk is evenwel dat het schilderij van de Drievuldigheid vroeger of later vervuurd is voor dat van Hyacinthus, want de latere gidsen uit de 18de eeuw vermelden dat Empoli's en Cigoli's altaarstukken tegenover elkaar hangen. Met deze kennis wordt ook de opmerking uit 1677 over Bartolomeo Cennini begrijpelijker. Hij kreeg de opdracht voor de Maria-buste toen Anselmi in 1651 een tegenhanger van het Benedetti-tabernakel liet maken. We hoeven dus geen verloren werk van Caccini te betreuren.

Het initiatief van de Anselmi illustreert de grote waardering voor Buontalenti's rijk gedecoreerde tabernakel met buste-bekroning en het is des te

droeviger dat twee eeuwen later de *fortuna* zodanig gekeerd was, dat dit tot afbraak heeft geleid. De enige troost die geboden kan worden, is het feit dat er een tekening van Buontalenti bestaat die mogelijk een ontwerp voor het tabernakel van de Benedetti toont (afb. 9). De belangrijkste aanwijzing daarvoor is de achtergrond waar lijnen en arceringen een samengestelde pijler suggereren van het type van de Santa Maria Novella. Bij het opengewerkte tympaan is schetsmatig een object aangegeven dat goed de buste zou kunnen zijn. Verder weten we van de beschrijving uit het manuscript van Semartelli, dat er op de basis een *cartella* was aangebracht met inscriptie en dat is mogelijk de schildachtige vorm onderaan. Het lege binnenveld van het tabernakel heeft ongeveer dezelfde verhouding als het werk van Cigoli en ook de verhouding van het tabernakel ten opzichte van de pijler komt overeen. Vanwege het schetsmatig karakter van de tekening weten we nog steeds niet of dit een beeld geeft van het uitgevoerde tabernakel, maar aangezien dat in de 17de eeuw geprezen is als magnifiek, bizar en rijk geornamenteerd, zal het zeker iets van deze aard zijn geweest. De tekening is weinig bekend en onlangs abusievelijk geïdentificeerd als een ontwerp voor een zilveraltaar.⁴² Hier wordt voor het eerst geponeerd dat het om het tabernakel van de Benedetti uit de Santa Maria Novella gaat. Zodoende hebben we een globaal idee van de oorspronkelijke opstelling van Caccini's buste, die nu tussen de schilderijen in de Italiaanse zaal van het Rijksmuseum staat. Wonderlijk om daarbij te beseffen is, dat het Rijksmuseum het eerste Italiaanse monumentale marmeren beeld in de collectie alleen heeft kunnen verwerven dankzij de vrome afkeer van de virtuositeit van maniërisme en barok, die anderhalve eeuw geleden zelfs een Christus uit de kerk verjoeg.

Afb. 9

BERNARDO BUONTALENTI, Ontwerp voor een tabernakel (hier geïdentificeerd als het tabernakel van de familie Benedetti in Santa Maria Novella). Zwart krijt, 283 x 184 mm. Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Florence, inv.nr. N.2390 A.



NOTEN

- 1 Zoals blijkt uit een document uit het Archivio di Stato di Firenze (ASF), Guardaroba, 98, c.226v, aangehaald in de enige studie die over de buste is verschenen: H. Keutner, 'Giovanni Caccini and the rediscovered bust of Christ', *Art at Auction*, 1988-1989, pp. 333-339, p. 339, noot 5.
- 2 Voor lijst van werken, zie G. Pratesi, *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, 3 dln., Turijn 1993, dl. 1, pp.70-71.
- 3 R. Borghini, *Il Riposo*, Florence 1584, p. 647: (...) *non voglio lasciar di dire vhe hoggi da speranza di far risucita nella scultura Giovanni di Michelangelo Caccini fratello di quel Giulio, chi è così eccelente nel cantare. (...) e se egli (sicome si vede che fa tutto giorno) si va continuamente nell'arte avanzando, non passerà guari di tempo che egli si potrà metter nel numero de' più eccelenti maestri, che habbia havuto la scultura.*
- 4 Zie R. Spinelli, 'Giovanni Antonio Dosio e il progetto della cappella Niccolini in Santa Croce a Firenze: Quarantre lettere inedite', *Rivista d'arte*, XLIV (1992), pp.199-296, *È che Giovanni Caccini non habbia anchora finito el modello della volta non me ne maraviglio, perché fa del'altre cose e per il cavaliere Gaddi e per altri, debbe volere sadisfare a ognuno.* (22 december 1581), p. 261.
- 5 Zie voor deze serie, waarvoor ook Francavilla vijf exemplaren leverde, de enige monografische studie die aan Caccini is gewijd van J.K Schmidt, *Studien zur statuarischen Werk des Giovanni Battista Caccini*, Dissertatie Ludwig-Maximilians-Universität, München 1971, pp.142-143.
- 6 *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596* (ed. G.O. Corazzini), Florence 1900: 1587. *A'di 28 di marzo 1587, che fu il Sabato Santo, si scoperse quel bel ritratto di marmo, e bella testa di Cristo, insieme con la bella nicchia, posta sulla cantonata della casa de' Cerretani dal Canto alla Paglia, fatta fare per Pagolo e Francesco fratelli Cerretani, e condotta e fabbricata per mano di maestro Giovanni di Michelagnolo Caccini scultore di età d'anni 28. Fu tenuta per lo universale cosa rara e bella. Spesano in tutto scudi 100 incerca, che così mi disse il padre proprio di detto maestro Giovanni.* Voor verplaat-

- singen zie Schmidt, *op.cit.* (noot 5), pp.145-146.
- 7 B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven/Londen 1991, dl. 2, p. 318, cat.nr. 7, afb. 45-49, waarin de lovende besprekingen in *Il Riposo* van Borghini uit 1584 en in de reisgids Francesco Bocchi, *Le bellezze di Firenze* uit 1591, worden aangehaald. De aangehaalde termen zijn van Bocchi afkomstig.
 - 8 Een kunsttheoreticus die dit vooral propageerde was de in de vorige noot genoemde Francesco Bocchi. Over zijn ideeën zie H. van Veen, *Cosimo de' Medici: Vorst en Republikein*, Amsterdam 1998, pp.142-150 en ook mijn proefschrift *Een beeld van de Renaissance: de reputatiegeschiedenis van de Heilige Joris van Donatello*, Universiteit Utrecht 2000, pp. 187-188.
 - 9 Voorbeelden van zegenende Christus-bustes of halffiguren op altaren uit de Della Robbia-werkplaats, zie G. Gentilini, *I Della Robbia*, Florence 1992, pp. 183, 201, 208, 322, 363 en 382. Het interessantste is het majolica-altaar in Arcevia uit 1513 met een Christus zonder zegenend gebaar, die geheel los staat van de achtergrond (p. 297). Een verwante ontwikkeling is het ontstaan van het Christus als *Salvator Mundi*-type dat tegelijkertijd in de Vlaamse schilderkunst opgang maakt.
 - 10 Voorbeelden: Gentilini, *op.cit.* (noot 9), pp. 260, 331. Zie ook J. Pope-Hennessy, *Catalogue of Italian Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, 3 dln., Londen 1962, dl. 1, pp.209-210, nrs. 197-198, afb. III, ill. 202, 203 en I, pp.233-234, nr.232, afb. III, ill. 227.
 - 11 Voorbeelden, zie A. Darr, 'Verrocchio's Legacy: Observations Regarding His Influence on Pietro Torrigiani and Other Florentine Sculptors', in: *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture* (eds. S. Bule et al.) Florence 1992, pp.125-139, fig. 85, 90. Naast de twee bustes in terracotta is er een marmeren, aan Torrigiani toegeschreven Christus-buste in de collectie van wijlen Federico Zeri, zie A.Bacci, *Il Conoscitore d'arte: Sculture dal XV al XIX secolo della collezione di Federico Zeri*, Milaan 1989, pp. 22-23.
 - 12 L. Lorenzi, *Agnolo di Polo: Scultura in terracotta dipinta nella Firenze di fine Quattrocento*, Ferrara s.a, fig. 2, 7, 11, 12, 16, 17, 20, 21, 25, 26, 32.
 - 13 Van Begarelli zijn vier Christus-bustes bekend, zie G.Bonsanti, *Antonio Begarelli*, Modena 1991, pp. 214-218.
 - 14 De plotselinge opbloei van de Christus-buste tegen 1500 is wel in verband gebracht met de invloed van Savonarola, die van Florence een koninkrijk van Christus wilde maken opdat de stad voorbereid zou zijn op de wederkomst des Heren. Het Verlossertype van de bustes lijkt mij echter niet direct aan te sluiten bij de eschatologische profetieën van de boeteprediker.
 - 15 Deze vernieuwde vormgeving van de buste is, gevoed door een belangstelling voor de klassieke beeldhouwkunst, ingezet bij de Brutus-buste van Michelangelo uit 1539-1540 (Bargello, Florence). Dan doet trouwens ook het separate voetstuk zijn intrede.
 - 16 Keutner, *op.cit.* (noot 1), p. 336, schrijft dat *the architectural elements were then transferred by monks to the interior of the monastery where they can still to be found today*. Navraag in het klooster leerde echter dat de elementen geheel verloren zijn gegaan.
 - 17 Er bestaat een gravure uit 1724 die een opstand van het middenschip van de Santa Maria Novella laat zien, zoals het gedecoreerd was ter gelegenheid van de *esequie* van Luis I van Spanje, maar daar is het tabernakel niet op afgebeeld. Waarschijnlijk om een meer ordentelijk beeld van de kerk te bieden. Keutner, *op.cit.* (noot 1), p. 339, noot 19, zegt dat er een 18de-eeuwse afbeelding van het interieur van de kerk bestaat waarop zichtbaar is dat het om eenvoudige altaren ging. Hij geeft niet aan waar die afbeelding te vinden is. De conclusie dat het om eenvoudige tabernakels ging lijkt me in ieder geval niet te kunnen kloppen, omdat de tabernakels juist geprezen zijn vanwege de rijke en bizarre vormgeving.
 - 18 Gepubliceerde bronnen van voor 1760 zijn Silvani's levensbeschrijving van Buontalenti van 1660-1670, zie V. Giovannozzi, 'La vita di Bernardo Buontalenti scritta da Gherardo Silvani', *Rivista d'arte* XIV (1932), pp. 505-524; A'S.i Benedetti in *S.ta maria novella fece quel tabernacolo si bizzarro che fa facciate per tutti i versi con si mirabile architettura, dove il Cigoli suo allievo vi fece quella si bellissima tavola di S.Pietro Martire* (p. 512); Francesco Bocchi (ed. Cinelli), *Le bellezze di Firenze*, Florence 1677, p. 258; *Nelle due colonne contigue alle porte de' fianchi son posti due vaghissimi Quadri, l'uno del Cigoli in cui è dipinto S. Pier Martire quando riceve il colpo del Martirio, e nell'altro è S. Iacinto che adora M. Vergine col figliuolo in collo di mano dell'Empoli*; Baldinucci, *Notizie dei professori del Disegno da Cimabue in qua*, 5 dln., Florence 1845-1847 (1681-1709), dl. 2, p. 501 (notizie over Buontalenti); *Per (...) Benedetti architettò il tabernacolo di marmo che è attorno ad una delle colonne della chiesa di S. Maria Novella, il quale fa per tutti versi facciata, e serve alla pittura che rappresenta la morte di S. Pietro Martire, fatta per mano del commendatore fra Lodovico Cigoli stato suo discepolo nelle cose d'architettura e matematiche* en dl. 3, p. 249 (Notizie over Cigoli): (...) *ma bella oltre ogni credere è la tavola del pilastro in S. Maria Novella, ove è rappresentato il s. Pietro martire, in atto di martirio. Fu questa pittura fatta e ornata di marmi, in forma di un nobile tabernacolo, da quei della famiglia Benedetti*; G. Richa, *Notizie storiche delle chiese fiorentine*, 10 dln., Florence 1754-1762, dl. 3, 1755, p. 79: *Ed in questo luogo notisi, che meritano di essere considerati i Tabernacoli appoggiati*

- a due pilastri assai ben'intesi, ed arricchiti di marmi col disegno di Bernardo Buontalenti: in quello dalla parte di Levante, che è della famiglia de' Benedetti, vi è S. Pietro Martire, che ferito in sulla testa scrive col proprio sangue il Credo, opera del Cigoli, pel disegno, e colorito lodatissima; e la testa di marmo, ch'è sopra del frontispizio di esso Tabernacolo fu scolpita da Giovanni Caccini, dal quale di somigliante materia fu lavorata la testa di Maria nell'altro Tabernacolo dirimpetto, ove il San Giacinto è di mano di Iacopo da Empoli, in cui si vede studio assai lodevole.*
- 19 Zie Silvani/Giovanozzi, *op.cit.* (noot 18), p. 512.
- 20 Enkele voorbeelden uit het oeuvre van Buontalenti zijn: de portaal naar de Giardino dei Semplici in het Casino mediceo di San Marco (1576-1577); de ingang van het Teatro Mediceo (1589-1600) en de Porta delle Suppliche (1576-1577) van de Uffizi, en portalen en vensters op de (niet uitgevoerde) façade van de Duomo (1587-1596). Soms ook met wapenschilden in het fronton zoals in het *apparato* van de *esequie* van groothertog Francesco (1587) en de portaal van de Cappella dei Principi (1597-1600).
- 21 Zie de monografie van F. Faranda, *Ludovico Cardi detto il Cigoli*, Rome 1986, p. 135, cat.nr.27. Relevante voorstudies in *Disegni di Lodovico Cigoli (1559-1613)*, tent.cat. (ed. M.L. Chappell), *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Firenze 1992, pp. 74-77, nrs. 44-45. Op de *versi* van deze twee bladen zijn schetsen voor tabernakels te zien die als *primi pensieri* voor de omlijsting van zijn schilderij kunnen worden beschouwd. De schetsen tonen geen buste.
- 22 Voor vermelding van (voormalige) kunstwerken in de kerk en het klooster van Santa Maria Novella die Petrus Martirius verbeelden, zie W. en E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 5 dln., Frankfurt am Main 1949-1954, dl. 3, pp. 707, 716, 717, 721, 726, 727, 735, 745, 748 en 749.
- 23 L. Bertì, *Bolletino d'arte*, XLVI (1953), p. 282.
- 24 Voor het schilderij, zie A. Marabottini, *Jacopo di Chimenti da Empoli*, Rome 1988, p. 189, cat.nr. 26, met vier voorstudies 26a-26d.
- 25 Zie Pope-Hennessy, *op.cit.* (noot 10), dl. 1, pp. 188-191.
- 26 E. Burci, *Guida artistica della città di Firenze*, Florence/Rome 1875, p. 118.
- 27 *Interno della chiesa di S. Maria Novella*, Florence 1861, p. 15.
- 28 *GBA*, III (1859), pp. 376-377.
- 29 *European Works of Art and Sculpture*, Sotheby's Londen, 8-9 december 1988, lot 99.
- 30 Tent.cat. *Opus Sacrum* (ed. J. Grabski), Warschau (Koninklijk Paleis) 1990, Vaduz (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung) 1991, Wenen 1990, pp. 324-326, nr.26 (catalogustekst door Konstanty Kalinowski).
- 31 *European Sculpture and Works of Art*, Christie's Londen, 10 december 1996, lot 70, opbrengst 221,500 pond.
- 32 Mogelijk gebeurde dat in september 1598, want in de boekhouding van de sacristie van de Santa Maria Novella (het enige bewaarde document betreffende betalingen in deze periode) is onder donderdag 7 september 1598 vermeld dat de Benedetti geld betaalden voor het weghalen van 60 tegels voor het vloergraf: *Giovedì Addi 3 di 7bre: Da ritratto di sessanta mezzane comodate a S[igno]ri Benedetti p[er] la [onleesbaar] della lor seppoltura [lire] una [soldi]10 reo fr maccritio nos[tr]o conti* (ongepubliceerd).
- 33 Persoonsgegevens zijn vooral te betrekken uit *Raccolta Sebregondi 574*, ASF en het manuscript A. Cirri, *Chiese di Firenze e dintorni, Sepoluario VIII* (Santa Maria Novella), p. 4019, Biblioteca Nazionale di Firenze, Ms 416.
- 34 Uit het in noot 32 aangehaalde betalingsboek van de sacristie blijkt dat ook de vader van Caccini er begraven is. Op 19 november 1598 ontvangt de kerk geld van zijn broer Giulio voor het *mortorio di suo padre Caccini* (*Ibidem*, fol.20r, ongepubliceerd). Ik heb geen betaling gevonden in verband met de begrafenissen van Giovanni in 1613.
- 35 Aan deze verbouwing is een interessante studie gewijd door M. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in Sta Maria Novella and Sta Croce*, Oxford 1979.
- 36 De tekst is opgetekend in het *Sepoluario fiorentino (...)* *fatta da Stefano Rosselli, 1657*, ASF, Ms 625, p. 719 en uit hetzelfde archief het 18de-eeuwse *Registro e Descrizione di tutte le Cappelle e Sepulture della Chiesa di S. Maria Novella di Firenze*, ASF, Ms. 812, p.198: *DEO, AC D[IVO] PETRO MARTIRI CATHOLICAE FIDEI PROPUGNATORI ACERRIMO JO[HANN]ES JO[HANN]ES BAP[TIS]TA ATQ[UE] ANGELUS BENEDICTI FRATES F.F. MARCI, OB PRAECIPIUM IN EUM STUDIUM, AC PIETATEM EREXERUNT, CAVALCANTIUM FAMILIA, CUIUS ARA HUIC COLUMNAE INNIXA IPSA OLIM CUM PONTE SUBLATA EST, ANNENTE A.D. MDLXXVIII* (De gebroeders Giovanni, Giovambattista en Agnolo Benedetti, zonen van Marcus hebben [dit altaar] aan God alsmede aan de allerfelste voorvechter van het katholieke geloof de heilige Petrus de Martelaar opgericht wegens uitzonderlijke genegenheid voor hem en ook uit vroomheid, dankzij de toestemming van de familie Calvacanti wiens altaar eens op deze pijler bevestigd was en samen met het doxaal verwijderd is. Anno domini 1598.)
- 37 Zo beweren sinds Richa, *op.cit.* (noot 18) in 1755 de meeste laat 18de- en 19de-eeuwse gidsen. En in de moderne kunsthistorische literatuur: Paatz, *op.cit.* (noot 22), p.737, Keutner, *op.cit.* (noot 1), p.336, Marabottini *op.cit.* (noot 24), en Faranda, *op.cit.* (noot 21), *Opus Sacrum, op.cit.*, (noot 30), p.326.

- 38 De inscriptie op de tekening luidt *GAUDE FILI IACINTE / Q[UI]A ORATIONES TVE GRATE SV[N]T FILIO MEO, E QD.QD ABEO P ME PETTERIS IMPETRABIS* (Verheug je mijn zoon Hyacinthus, want jouw gebeden zijn mijn zoon welgevallig et alles wat je hem zult vragen zal je van mij krijgen). Het zijn de woorden die de Madonna tegen de heilige zou hebben uitgesproken toen ze aan hem verscheen nadat hij in Kiev de gelegerde Tartaren tegemoet was gelopen met een ontilbaar Maria-beeld.
- 39 Richa, *op.cit.* (noot 18), dl. 3, p. 79.
- 40 *Registro e Descrizione, op.cit.* (noot 33); voor beschrijving van de pijler van de Torrigiani en Anselmi zie pp.194-195.
- 41 Het eerste schilderij werd aan de schilder teruggegeven *per sé et per sua bottega (...)* per quando fossi venuto qualche comodità di altri conventi, zoals de *Ricordi* van het klooster vermelden, aangehaald door Anna Forlani in de *Mostra di disegni di Jacopo da Empoli*, tent.cat. *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Florence 1962, p. 21 en Marabottini, *op.cit.* (noot 24), p.164, noot 15. Forlani meent dat de eerste versie in de Santa Maria Novella terecht is gekomen. Marabottini lijkt dat niet aannemelijk, vooral niet omdat het onwaarschijnlijk is dat het schilderij precies zou passen in het tabernakel van Buontalenti. Zoals ik hierna zal uitleggen, is het altaar van de Anselmi pas later gemaakt en zou het kunnen zijn aangepast aan de maten van Empoli's paneel. Een ander bezwaar van Marabottini is dat er meer heiligen in het contract van 1594 waren genoemd en die niet zijn uitgebeeld.
- 42 Amelio Fara presenteerde de tekening in de tentoonstelling *Bernardo Buontalenti e Firenze: Architettura e disegno dal 1576 al 1607*, cat. Florence (Uffizi) 1998, p.117, afb. 74 en suggereerde dat het studies betreffen voor een klein zilveraltaar gemaakt door de goudsmid Bylvelt dat zich in het Kunsthistorisches Museum in Wenen bevindt, gepubliceerd door C.W.Fock, 'Francesco I e Ferdinando I mecenati di orefici e intagliatori di pietre dure', in: *Le arti del Principato Mediceo*, Florence 1980, pp. 317-363, afb.137. Fock spreekt (p. 359), zonder deze tekening van Buontalenti te noemen, het vermoeden uit dat het zilveraltaar naar een ontwerp van Buontalenti gemaakt is. Alhoewel het altaartje onmiskenbaar Buontalenti-aanse inspiratie vertoont, zijn de overeenkomsten met de tekening in de Uffizi te gering om als ontwerp ervoor te kunnen doorgaan. Behalve dat de achtergrond duidt op bevestiging aan een pijler, is de benedenopbouw geheel anders, heeft de tekening een recht fronton in plaats van een gebogen en ontbreken de halffiguren aan weerszijden van het zilveraltaartje op de tekening. Interessant is bovendien dat in de 17de-eeuwse bronnen, Silvani en Baldinucci (zie noot 18), vermelden dat de pij-

ler met het altaar van de Benedetti op alle vier de zijden tabernakel-architectuur van Buontalenti vertoonde en dat de verso van de bewuste tekening (zie Fara, afb. 75) een ontwerp laat zien van een pijler met een tabernakel aan de voor- en zijkant.