
Dood en professie

Grafcultuur en beroepsprestige van renaissanceschilders over kunst, sociologie en kunstgeschiedenis¹

Bram Kempers*

1. Inleiding

Kunst in de kerk: op reis in Italië kan dit zelfs de grootste filistijn niet ontgaan. Voor een Nederlander – gereformeerd, humanist, atheïst, agnost of rooms-katholiek – is het een curieuze gewaarwording. Kerken vol met altaarstukken, wandschilderingen, gesneden beelden, liturgische voorwerpen en grafmonumenten zijn hier vrijwel onbekend. Sinds de Reformatie zijn de kerken schoongeveegd en van de roomse kerkinventaris is na de Tweede Wereldoorlog het meeste terecht gekomen bij kunsthandelaar, antiquair en uitdrager. Voor een kunsthistoricus zijn het allemaal problemen apart.² Voor de meeste sociologen biedt het Italiaanse kerkinterieur een verwarrend beeld vol onbekende symbolen, personen en verhalen, die op de één of andere wijze iets te maken moeten hebben met een samenleving waarvan zij weinig weten. Bij nadere beschouwing wordt het beeld vrijwel uitsluitend door één sociale laag bepaald. De afgebeelde personen blijken pausen, vorsten en kooplieden te zijn die plaats nemen naast Christus, Maria, heiligen en figuren die deugden en vrije kunsten symboliseren.³ Andere groeperingen komen niet in beeld, zoals timmerlieden, hoeren of artsen. Dit is geen schokkende constatering. Verrassend is het feit dat naast de elite een groep voorkomt die niet tot de bovenlaag behoort: kunstschilders. Dit is verrassend, omdat schilders in de tijd die wij Middeleeuwen noemen, golden als eenvoudige ambachtslieden en, omdat deze beroepsgroep thans geldt als één van de meest problematische maatschappelijke groeperingen. Er is derhalve een afgeronde periode geweest waarin schilders een hoge status verworven hebben die later weer verloren is gegaan: de periode die wij met de moeilijk definieerbare, maar luisterrijke naam Renaissance aanduiden.

Dit stelt de socioloog voor drie vragen: in welke fasen heeft het kerkelijk erbetoon jegens schilders zich ontwikkeld; waarom hebben geslaagde schilders het grafmonument uitgekozen om aan hun gestegen status uiting te geven; hoe is de uitzonderingspositie van schilders in het maatschappelijk verband van de

* Met dank aan J. Goudsblom, H. W. van Os, M. Borghardt en E. Radix voor hun commentaar en aan ZWO voor de verleende subsidie.

Renaissance te verklaren. Deze vragen staan niet op zichzelf en hebben een betekenis die verder reikt dan de ogenschijnlijk beperkte historische en kunstsociologische strekking ervan. Grafmonumenten en de decoraties daar omheen kunnen bestudeerd worden als individuele meesterwerken van kunstenaars. Zij kunnen echter ook bestudeerd worden als sociale verschijnselen die ons een beeld geven van bredere maatschappelijke en culturele ontwikkelingen. De manier waarop mensen zich lieten begraven en de symbolen en teksten waarmee deze graven versierd werden, geven een indruk van de maatschappelijke posities van mensen en van de beschavingsidealen die zij in ere hielden. Kunstsociologisch onderzoek is in deze zin een onderdeel van meer algemeen historiserend-sociologisch onderzoek. De statusstijging van schilders zoals die blijkt uit hun graven biedt een venster op meeromvattende veranderingen en geeft tegelijk een houvast voor een interpretatie van kunstwerken doordat de onderzoeker telkens geconfronteerd wordt met de moeizame strijd die schilders voerden met hun opdrachtgevers. Inzicht in deze professionaliseringsstrijd attendeert de onderzoeker op manieren waarop kunstwerken geïnterpreteerd moeten worden, namelijk in de eerste plaats als een 'beeldideologie' van opdrachtgevers.

Voor een dergelijk onderzoek is geen afgeronde theorie beschikbaar al doet de Marxistische krachtterm 'beeldideologie' dat wel vermoeden. De kunstsociologie verkeert niet in een fase van 'normal science' en daarom is het zinvol verschillende theorieën uit het sociologisch en antropologisch repertoire te beproeven. De professionaliseringstheorie is één van de mogelijkheden; deze theorie is goed toepasbaar op kunstenaars, ofschoon deze groep stelselmatig over het hoofd wordt gezien door beroeps sociologen, die wel veel aandacht schenken aan artsen, hoeren, psychotherapeuten, ingenieurs, binnenschippers en managers.⁴ Het kader waarin grafmonumenten functioneren wijst in de richting van andere theorieën: over giftrelaties, over rituelen en over collectieve voorstellingen. De grafdecoraties werden immers geschonken, deden dienst in de liturgie en gaven figuren en verhalen te zien die tot de cultuur van de Renaissance behoorden.⁵

2. Postuum eerbeton

Pietro Cavallini werd begraven in de San Paolo fuori le mura. Dit was één van de meest prestigieuze bedevaartskerken in Rome. De relieken van de apostel Paulus werden in deze gigantische kerk iets buiten de stadsmuren vereerd. Hier werden ook hooggeplaatste Romeinen begraven en herdacht. Het was een wijdverbreide ambitie om *ad sanctum* begraven te worden. Deze eer viel ook aan de schilder Cavallini te beurt. Op zijn graf werd een tekst aangebracht die de naam van de schilder, de stad waar hij met succes werkzaam was en zijn beroep in een eervol verband samenvoegde.⁶ Giotto, de beroemdste schilder van zijn tijd, werd met de grootste eer begraven. Hij ontving een staatsbegrafenis, een zeldzaam voorrecht

zelfs voor veldheren, kooplieden, kanseliers en geleerden. Giotto was enkele jaren voor zijn dood als beroemd schilder, die overal in Italië grote opdrachten had uitgevoerd, in zijn stad van herkomst benoemd tot stadsarchitect.⁷ Zijn begrafenis werd als bijzonderheid vermeld door de kroniekschrijver Villani, die memoreerde dat de schilder 'con molto onore' begraven was in de dom, waarover hij de supervisie had gevoerd als stadsarchitect, 'il qual privilegio si tenne singularissimo', zoals Villani met nadruk stelde.⁸ 'Veel eer', 'voorrecht' en 'zeer uitzonderlijk' waren de sleutelwoorden in het verslag van het eerbetoon jegens de schilder Giotto. De derde schilder van naam in deze periode werd vermeld in de necrologie van de Sint Domenicus in Siena, d.d. 4 augustus 1344: 'Magister Simon mortuus est in Curia; cuius exequias fecimus in conventu die IIII mensis augusti 1344'.⁹ Deze vermelding van de in Avignon (waar de paus en de curie gevestigd waren in die jaren) gestorven schilder was uitzonderlijk. In de boekhouding van het grote hospitaal van Santa Maria della Scala in Siena werden drie dagen later de kosten vermeld van de maaltijden en van het waken in verband met de dodenmissen voor Siena's meest succesvolle schilder die in den vreemde was gestorven.¹⁰

Cavallini, Giotto en Simone Martini waren de meest succesvolle schilders in de veertiende eeuw. Zij voerden de grootste opdrachten uit voor de machtigste vorsten, geestelijken en kooplieden.¹¹ In dit opdrachtenpakket waren decoraties van grafmonumenten van groot gewicht. Deze varieerden van een decoratie in het lunet boven een beeld tot een wandvullende frescocyclus. Cavallini beschilderde het vlak boven het grafbeeld van Matteo d'Aquasparta met een afbeelding van de knielende kardinaal die bij een tronende Maria genade afsmeekt.¹² Maria werd aanbeden als bemiddelaar (Mediatrice) bij het hoogste gezag, de Oordelende Christus. Simone Martini verzorgde de decoraties van de kerk in Avignon waar kardinaal Stefaneschi zijn begrafenisritueel gepland had.¹³ Giotto beschilderde de grafkapel van de koopman Enrico Scrovegni, waar naast de stichter zelf en de deugden waaraan hij zich publiekelijk spiegelde het leven van Maria en Christus in beeld werd gebracht. Vergelijkbare kapeldecoraties verzorgde Giotto voor bankiers in Florence.¹⁴ Via dergelijke schilderijen werd op uiteenlopende wijze een appèl gedaan op gevoel voor civilisatie en op erkenning van de heersende klasse.¹⁵

Aan kunst werden belangrijke maatschappelijke functies toegekend. Cavallini, Giotto en Simone Martini stonden bekend als schilders die een nieuwe deskundigheid ontwikkelden. Zij voerden de grootste en best betaalde opdrachten uit en zij werden erkend als schilders die hun vak bijzonder goed verstonden. Deze publieke erkenning van hun bekwaamheid was de grondslag voor uiteenlopende vormen van eerbetoon jegens schilders. Giotto werd in Florence benoemd tot stadsarchitect, bouwheer en supervisor (in de woorden van het aanstellingsdocument *in magistrum et gubernatorem*). Deze eer was voorheen alleen weggelegd voor architecten. Giotto werd geprezen om zijn *scientia et doctrina*. De officiële erkenning, in het aanstellingsdocument verwoord in de termen *expertus et famo-*

sus, was een functie van de mecenaatsverhoudingen. Toonaangevende schrijvers in de veertiende eeuw, mensen als Dante, Boccaccio, Villani en Petrarca, zorgden ervoor dat de roem van individuele schilders en de erkenning van hun toenemende bekwaamheden een *idée recu* werd.¹⁶

In de tweede helft van de veertiende eeuw werden er aanmerkelijk minder grote opdrachten verstrekt aan schilders. Een grote sociale stijging zoals Giotto die meemaakte behoorde niet meer tot de mogelijkheden.¹⁷ Tot kerkelijk eerbetoon kwam het niet meer. Deze ontwikkelingen leidden tot het besef dat er sprake was van professionele achteruitgang. Dit werd op de meest duidelijke manier verwoord door Francesco Sacchetti in het begin van de jaren negentig. Hij beschreef een enkele decennia daarvoor gehouden gesprek tussen de abt van de San Miniato al Monte en een aantal Florentijnse schilders.¹⁸ Een eeuw eerder zou zulk een conversatie ondenkbaar zijn geweest, maar sinds de loopbaan van schilders als Giotto achtte een abt het niet meer beneden zijn stand om met schilders over hun beroep van gedachten te wisselen tijdens een diner. Allereerst staken de gesprekspartners de loftrumpet over het aanzien van de stad Florence. Dit bracht hen op de beroepsgroep die een groot aandeel had in dit prestige: de schilders. Eén van de schilders wierp de vraag op wie er op dat ogenblik het meest bekwaam en beroemd was. Deze vraag werd toegespitst op schilders die leefden na Giotto wiens roem en expertise als onaantastbaar en niet meer te overtreffen gold. Er werden verschillende namen genoemd, maar na een korte discussie werd er snel overeenstemming bereikt: er waren weliswaar verschillende verdienstelijke schilders, maar het beroep was als geheel in verval geraakt en het einde van de achteruitgang was nog niet in zicht.

In de loop van de vijftiende eeuw trad een zeker herstel in. Er werden opnieuw grote opdrachten vertrekt, de concurrentiepositie van schilders verbeterde, er werden nieuwe namen genoemd in kronieken en enkele schilders werden in de kerk begraven. In Rome, Florence en Spoleto werden beroemde en bekwame schilders eervol begraven in kerken van naam. Op deze grafmonumenten werden bijzonder lovende inscripties aangebracht die de roem en de bekwaamheid van de overleden schilders op gesanctioneerde wijze onder de aandacht brachten.¹⁹ Er laat zich een voorlopige conclusie formuleren. Er is een samenhang tussen opdrachtevolumen, concurrentiepositie, erkenning van bekwaamheid en eerbetoon in de kerk. Tussen 1300 en 1350 laat zich op al deze gebieden een grote stijging waarnemen, die tussen 1350 en ongeveer 1420 gevolgd wordt door een daling, eveneens op alle gebieden. Er is derhalve een hechte samenhang tussen beroepsposities van schilders, het rituele eerbetoon in de kerk en de voorstellingen die de graven van beroemde schilders sieren. Deze samenhang ontwikkelt zich verder na 1470 en vervolgens in een derde fase na ongeveer 1560. Schilders gingen zich beijveren voor het verwerven van een eigen grafkapel en vervolgens gingen zij als beroepsgroep streven naar een collectief mausoleum.

3. De schilder als stichter van een eigen grafkapel

Enkele schilders voegden in de vijftiende eeuw een nieuw element toe aan de grafcultuur van kunstenaars. Zij namen de ambitie over van hun opdrachtgevers om persoonlijk of namens hun familie een eigen grafkapel te stichten. Het verwerven van patronaatsrechten was een gewoonte geworden van kooplieden die in de veertiende en vijftiende eeuw op die manier in kerken getuigden van hun maatschappelijke positie. Deze vorm van machtspolitiek was in Florence in brede kring aanvaard. In Siena was het een weinig voorkomende en betrekkelijk controversiële vorm van zelfverheffing.²⁰

Het was daarom een daad van betekenis dat Vecchietta rond 1476 de nieuwe conventies van zijn opdrachtgevers overnam. De schilder stichtte persoonlijk een grafkapel in de kerk die hoorde bij het hospitaal waar hij enkele grote opdrachten had uitgevoerd. In zijn verzoek aan de kerkelijke gezagsdragers omschreef hij de ruimte welke hij voor zichzelf en voor zijn familie wilde reserveren als 'capella murata'. Vecchietta was dé kunstenaar van het Santa Maria della Scalahospitaal. Hij kon van bestaande contacten als werknemer gebruik maken om nieuwe contacten als stichter en schenker op te bouwen. De zeer gewaardeerde werknemer wist als schenker voorrechten te verwerven in de kerk waar hij werkte. De schilder en beeldhouwer ging zich gedragen als opdrachtgever. Vecchietta investeerde een deel van zijn vermogen in een grafkapel die hij zelf van decoraties voorzag. Hij maakte een Christusbeeld en schilderde een Madonna die werd geflankeerd door zijn naamheilige. Op deze decoratie bracht de kunstenaar lovende inscripties aan die naar hemzelf verwezen.²¹

Via deze afbeeldingen en inscripties maakte de kunstenaar zijn status op verschillende manieren duidelijk, Vecchietta presenteerde zich in vier rollen: als opdrachtgever en stichter van een kapel; als universeel kunstenaar die zich *pictor* noemde op de signatuur van het beeld en *sculptor* op die van de schildering; als gelovige die de Christelijke beschavingsidealen in ere hield; en als beschaafd burger die het latijn machtig was en zich iets van de humanistische cultuur heeft eigen gemaakt. De kunst in de kerk was een zichtbaar resultaat van onzichtbare onderhandelingen met de geestelijken die de verdeling van patronaatsrechten regelden. De rijkste schilder van de stad was één van de eerste burgers die deze onderhandelingen in zijn voordeel wist te beslechten.²² Vecchietta poseerde als stamvader van een familie die het noemen waard was en bracht daarmee zijn status in de stadsrepubliek onder de algemene aandacht. De nadruk op de status van de familie was een poging de individuele statusstijging te bestendigen en zijn familie een betere positie te verlenen in de stad waar slechts weinig schilders maatschappelijk iets te betekenen hadden.²³

Mantegna was de tweede schilder van het *Quattrocento* die een grafmonument in een eigen kapel door schenkingen wist te verwerven. Evenals Vecchietta

voerde hij met succes de grootste opdrachten uit in een regionaal centrum en in de residenties van de paus.²⁴ Vecchietta werkte primair voor burgerlijke opdrachtgevers. Mantegna trad na het uitvoeren van dergelijke opdrachten in vaste dienst bij het hof van de Gonzaga's te Mantua. Het gaat om vergelijkbare vormen van sociale stijging waarbij in het ene geval het kader een stadsrepubliek was en in het andere een hofsamenleving. De steun en weerstanden die de schilders in respectievelijk stad en hof ondervonden verschilden niet of nauwelijks. De onderhandelingspolitiek van Mantegna verschilde niet van die van Vecchietta. De hofschilder voerde met een vergaande vorm van koopmansrationaliteit onderhandelingen over de condities van zijn aanstelling, en over de condities van de stichting van zijn kapel in de San Andrea.²⁵ De kerk van zijn naamheilige was zojuist door zijn opdrachtgevers geheel verbouwd.²⁶ Mantegna liet op 1 maart 1504 een testament opstellen. Daarin gaf hij te kennen dat hij een grafkapel in de San Andrea wenste. De kapel diende op zijn kosten verbouwd te worden. Voorts stelde de schilder 50 florijnen beschikbaar voor misviering en onderhoud en nog eens 50 voor de decoraties. De formuleringen die namens de hofschilder werden opgesteld kwamen geheel overeen met de juridische en notariële conventies zoals die opgeld deden in de koopmansmilieus van de Renaissance.²⁷ In augustus van hetzelfde jaar werd de kapel aan Mantegna toegewezen. De kanunniken kwamen tot uiterst nauwkeurige formuleringen van het onderhandelingsresultaat dat tussen hen en de 'pictor eximius civisque et habitator Mantuae' bereikt was.²⁸ In de overeenkomst werd tevens verwezen naar de interventie van de protonotarius van de kerk, Sigismondo Gonzaga. De schilder kon in de contacten met de kanunniken gebruik maken van zijn hoofse relaties, die zich uitstrekten tot de hoogste posities in de kerk.

Het eindresultaat van deze onderhandelingen was een geheel verzorgde grafkapel. Deze was gedecoreerd met oudtestamentische en christelijke scènes, deugden, evangelisten en *putti*. De *putti* droegen wapenschilden, waaronder het wapen dat de hofschilder als bijzonder privilege mocht ontvangen van zijn opdrachtgevers.²⁹ Het centrale symbool in de kapel was het grote familiewapen van Mantegna. Zijn wapen werd voorzien van een adelaar, een vorstelijk symbool waarmee de hofschilder die in de adelstand was verheven getuigde van zijn status. Op de graftekst stond te lezen dat de *comes palatinus* een zeer beroemd schilder was. Het bronzen portret van de schilder dat de wand van de grafkapel sierde werd van een tweede tekst voorzien. Mantegna werd vergeleken met de beroemdste schilder uit de Oudheid: Apelles. De grafkapel, de schilderijen, de teksten en het portret vormden een mooie afsluiting van een geslaagde schildersloopbaan in een provinciale hofresidentie.³⁰

4. Het kunstenaarsmausoleum als beroepssymbool

De traditie om belangrijke kunstenaars met veel eerbetoon te begraven werd bekroond door Rafael en Michel Angelo en werd vervolgens door Vasari gecodificeerd. De San Andrea was een bijzondere kerk en een bedrag van 200 florijnen was een hele uitgave voor een schilder. Het was echter niets vergeleken met wat Rafael vermocht. Rafael reserveerde 1500 ducaten voor zijn grafmonument en 600 voor misviering en onderhoud.³¹ Hij kwam niet, zoals Mantegna, in liquiditeitsproblemen door deze uitgaven.³² Het ging echter niet om geld alleen; Rafael werd begraven in het *Pantheon*, één van de meest prestigieuze kerken in Rome.³³ De epitaaftekst die op het grafmonument van Rafael werd aangebracht ging in lof jegens de schilder verder dan alle tot dan toe geformuleerde teksten. De schilder werd in één adem genoemd met zijn pontificale mecenas, de tekst was door een toonaangevend kardinaal opgesteld. Het initiatief van Rafael en zijn opdrachtgevers vond grote weerklank en ontketende op langere termijn een traditie van vermeldingen en van verering rond het graf.³⁴ Een dergelijke verering kwam ook op gang rond het kunstenaarsgraf van Cavallini in de Sint Paulus te Rome.³⁵ De rituelen rond het graf van Rafael werden actief ter hand genomen door een met dat doel opgericht genootschap, de *Virtuosi al Pantheon*.³⁶ De leden daarvan, kunstenaars en connoisseurs, verleenden aan de antieke tempel en christelijke kerk een nieuwe functie, namelijk die van kunstenaarsmausoleum.

In Venetië waren de schilders minder gelukkig in het vestigen van een grafcultuur. Het kostte zelfs Titiaan de grootste moeite om voor zichzelf een grafkapel te stichten in de kerk van zijn keuze. De verworvenheden van de schilders in Rome en later ook in Florence krijgen reliëf door de frustraties die collega's opliepen in andere centra. De ambities waren gemeengoed geworden; de vervulling ervan bleef een uitzondering, gekoppeld aan bijzondere mecenaatsverhoudingen en aan literaire tradities op het terrein van roem en erkenning van individueel kunstenaarschap. Titiaan stierf in 1576 en werd een dag later in de Santa Maria Glorioso dei Frari begraven. Onenigheid met de Franciscanen blokkeerden de plannen van de overledene. De decoratie die hij in de Capella della Crocifissione had uitgevoerd verkreeg niet de functie die Titiaan beoogd had. Hij liet het werk in onvoltooid staat achter; het werd voltooid door Palma il Giovane en kreeg een plaats in de minder belangrijke San Angelo kerk. Titiaan nam de belangrijkste vormen van uiterlijk vertoon van zijn opdrachtgevers over. Via een inscriptie werd naar de schilder verwezen. In de rechter benedenhoek werd het familiewapen, dat Titiaan net als Mantegna verworven had, afgebeeld. Daar was ook een votiefschildering geplaatst met de portretten van Titiaan en zijn zoon, in aanbidding voor de Maagd. De heilige Hieronimus vertoonde een verre physionomische verwantschap met de schilder, die schenker en opdrachtgever was geworden, maar zijn intenties niet tot gelding had kunnen brengen.³⁷

De ambities van Titiaan gingen verder dan die van Tintoretto en Veronese, die beiden op bescheidener wijze werden begraven: in een graf van een andere familie en ergens onder het orgel.³⁸ Deze bescheiden begrafenissen, en de problemen rond het graf van Titiaan maakten duidelijk hoe precair de professionele verworvenheden van schilders waren. Titiaan was onmiskenbaar een succesvol schilder en kon zich in de jaren zeventig van de zestiende eeuw oriënteren op allerlei geslaagde initiatieven van collega's. In zijn streven om in een belangrijke kerk een grafkapel te stichten, deze zelf te decoreren en de basis te leggen voor zo iets als een kunstenaarsmausoleum vond de schilder echter geen gehoor bij de Franciscanen. Zij besloten de kapel en de daaraan verbonden rechten te verlenen aan een broederschap, die de oorspronkelijke wijding en bestemming in ere hield.³⁹ Machtsbalans tussen de oude schilder met zijn nabestaanden en het kerkelijk gezag werd beslecht in het voordeel van de laatste groep, die daarbij gebruik maakte van de mogelijkheden om concurrerende stichters tegen elkaar uit te spelen. In de zestiende eeuw was in Venetië de keuze van de geestelijken belangrijker dan die van de schilder-stichter. Zijn iconografische keuze, waarin verwijzingen naar de Artes Liberales voorkwamen, werd pas in de negentiende eeuw bepalend. De *Pietà* die Titiaan schilderde voor zijn grafkapel kreeg geen plaats naast de twee andere Maria-scenes, die voor de vermogende families geschilderd waren en wel in de kerk geplaatst werden. Titiaans *Pietà* verhuisde naar de familiekapel van de Vecelli in Cadore. Drie eeuwen later kwam de verering wel op gang en werd er een enorm grafmonument opgericht in het schip, met daartegenover het monument van Canova: een kunstenaarsmausoleum dat thans het aanzien van deze Franciscanerkerk bepaalt.⁴⁰

In Florence waren de sociale en culturele omstandigheden gunstiger dan in Venetië. Het magnifieke Medicimeenaat schiep een goede werkgelegenheid voor schilders. De op prestige gerichte politiek van de tot groot-hertogen gepromoveerde koopmansfamilie verleende aan enkele schilders een riant maatschappelijke positie. Die werd tot uitdrukking gebracht in individuele grafvoorzieningen en in een collectieve grafcultuur. In deze ontwikkelingen speelden Michelangelo en Vasari een leidende rol.⁴¹ De grafvoorzieningen ter ere van Michelangelo waren ten dele het gevolg van zijn eigen initiatieven en ten dele van het streven van zijn collega's. Michelangelo was lange tijd bezig, sinds 1547, met een *Pietà*, een beeld dat volgens Vasari, bestemd was voor de Santa Maria Maggiore in Rome, als onderdeel van een groots altaarproject. In 1554 werd dit plan opgegeven en gaf Michelangelo in een brief aan Vasari te kennen dat hij in het familiegraf in de Santa Croce te Florence begraven wenste te worden. De schenkingsoorkonde werd in 1561 opgesteld.⁴³ Michelangelo was één van de Florentijnse kunstenaars die zich op die manier in de kerk liet gelden. Bandinelli, Cellini en Ammanati namen soortgelijke initiatieven.⁴³

Voor de beroepsgeschiedenis van het gezamenlijk project in de Santissima

Annunziata beslissend. De beroepsgroep stichtte een kapel, gewijd aan de heilige Lukas in de kapittelzaal van het convent. De decoraties werden tussen 1567 en 1575 verzorgd. De iconografische keuzen beruisten bij de kunstenaars: Lukas, hun schilderende patroonheilige, allegorieën van schilderkunst en architectuur, portretten van beroemde kunstenaars en overlegsituaties tussen opdrachtgevers en kunstenaars, schijnbaar op voet van gelijkheid, als vrije *Disputa*.⁴⁴ Het kunstenaarsmausoleum in de Santissima Annunziata was te danken aan de initiatieven van Fra Giovanni Angelo Montorsoli. Hij was beeldhouwer, Servieter monnik en prior van de Santissima Annunziata. Hij was voornemens om in het convent voor zichzelf en voor andere kunstenaars graven te stichten en daaraan een regelmatige misviering te verbinden. De plannen werden voorgelegd aan Vasari; gezamenlijk werd het plan opgevat om de *Compagnia di San Luca* – de broederschap van de schilders – nieuw leven in te blazen. In 1562 werd een grotere samenkomst belegd. Daarbij waren ondermeer Bronzino en Ammanati aanwezig. De toonaangevende Florentijnse kunstenaars woonden een mis bij; Montorsoli's schenking en zijn mooie plannen werden herdacht.⁴⁵ Het eerste ritueel was het overbrengen van het lichaam van Pontormo. Deze was in 1557 in de Santissima Annunziata begraven. Bij die gelegenheid waren sonnetten aan hem opgedragen door Varchi, Ammanati en Bronzino. Geleerden en geletterde kunstschilders bewezen op gecultiveerde wijze de laatste eer aan een overleden collega en vriend. Pontormo werd begraven in 'un deposito nel primo chiostretto della Nunziata'. Pontormo's lichaam werd opnieuw begraven in een monument waarop de instrumenten van de *Arti del disegno* – de vrije kunsten – waren afgebeeld. Met deze initiatieven hadden de hoofdpersonen elkaar gevonden in een regelmatige overlegsituatie, waarbij tevens Borghini betrokken was, die vermeldde dat ook Bronzino in 1572 'con molte onore' begraven was.⁴⁶

Het hoogtepunt in deze reeks grafrituelen was de begrafenis van Michelangelo in de San Lorenzo. Na zijn dood deden er in Florence geruchten de ronde dat Michelangelo in de Sint Pieter begraven zou worden. Het lichaam van de overleden meester werd spoorslags overgebracht naar de Santissimi XII Apostoli. Vasari onderkende onmiddellijk de betekenis van de dood van Michelangelo voor het beroepsprestige van de kunstenaars. Hij probeerde door brieven en door informeel overleg op indrukwekkende wijze vorm te geven aan het eerbetoon jegens Michelangelo. Deze had daarvoor zelf de basis gelegd met zijn eigen stichting in de Santa Croce. Voor de beroepsgeschiedenis was de gezamenlijke onderneming die gericht was op het eerbetoon van de beroepsgroep jegens de meest beroemde kunstenaar van doorslaggevende betekenis. De grootse herdenkingsrituelen in de kerk waar de Medicivorsten begraven werden bekrachtigden de statusstijging van schilders die in de voetsporen van hun opdrachtgevers probeerden te treden. Na het ritueel in de San Lorenzo richtten de schilders zich op het beroepsmonument in de andere Medicikerk, de Santissima Annunziata.

Het kunstenaarsmausoleum was onderdeel van een meeromvattend professionaliseringsstreven. Onder leiding van Vasari werden de plannen uitgewerkt om de *Compagnia di San Luca* te doen herleven. In 1562 werd een grote bijeenkomst belegd waarbij alle toonaangevende kunstenaars aanwezig waren. De voormalige broederschap werd de kern van verdergaande reorganisatiepogingen, die ondermeer tot uiting kwamen in een reeks naamsveranderingen. *Compagnia* werd *Accademia e Compagnia*. In een later stadium verdween *Compagnia* en werd *di San Luca* veranderd in *dell'Arte del Disegno*. De nieuwe beroepsorganisatie was een feit geworden, de naam alleen al duidde op een bijzonder beroepsprestige. Michelangelo werd tezamen met Cosimo I benoemd tot *Capo*, een symbolische gelijkstelling van kunstenaar en vorst.⁴⁷ Het overlijden van Michelangelo werd beschouwd als een goede aanleiding om de positie van de nog jonge en kwetsbare professionele organisatie te versterken. Begrafenisrituelen van vorstelijke allure gevolgd door een permanent monument waren in het kader van de professionalisering noodzakelijke ondernemingen geworden.

De grafmonumenten, de reorganisatie en de achtergronden ervan werden uitvoerig beschreven. In de zestiende eeuw werden allerlei gedachten, die in de veertiende eeuw voor het eerst geformuleerd waren, uitgewerkt en gesystematiseerd. Er kwam een nieuwe beroepsideologie van beeldende kunstenaars tot ontwikkeling. Vasari schreef een reeks biografieën van de meest voortreffelijke beroepsbeoefenaren: de *Vite dei piu eccellenti pittori, scultori e architetti*. De *Vite*, die voorzien waren van een theoretische inleiding, werden gepubliceerd in 1550 en in gewijzigde vorm herdrukt in 1568. In dit traktaat werden de roem en bekwaamheid van schilders in historisch perspectief geplaatst.⁴⁸ Bij elke biografie werd met nadruk vermeld dat de schilder geëerd was met een grafmonument, of zichzelf daarmee had laten eren. In veel gevallen werden zelfs de lovende epitaafteksten geciteerd. De grafcultuur werd de hoeksteen van de nieuwe beroepsideologie. Deze werd op magnifieke wijze afgerond met een zelfstandig traktaat gewijd aan de begrafenisrituelen ter ere van Michelangelo, gepubliceerd in 1564: de *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti*.⁴⁹

5. Professionalisering, grafcultuur en kunstsociologie

Schilders waren goddelijk geworden in de ogen van de mensen in de zestiende eeuw. In de dertiende eeuw waren zij niet veel meer dan eenvoudige ambachtslieden. In de veertiende eeuw werden enkelen van hen geëerd met een kerkelijke begrafenis en met een bescheiden grafmonument in de kerk. Sinds de tweede helft van de vijftiende eeuw gingen schilders – de zeer weinigen die zich dat konden veroorloven – een eigen grafkapel stichten ter meerdere glorie van zichzelf en hun familie. Deze kapellen werden door hen zelf van decoraties en inrichtingsstukken voorzien. Het was een individuele vorm van statusstijging. Deze twee tradities –

eerbetoon jegens én zelfverheffing van schilders – werden de grondslag voor een gezamenlijke professionaliseringsstrijd zoals die in de zestiende eeuw gevoerd werd.

Beeldende kunstenaars probeerden zich als een nieuwe beroepsgroep te onderscheiden van de gemeenschap van ambachtslieden. Zij schiepen een nieuwe beroepsorganisatie, maten zich allerlei herenallures aan en probeerden de nieuwe beroepspositie zichtbaar te maken in de vorm van een kunstenaarsmausoleum. Dit was de gezamenlijke getuigenis van een gestegen beroepsprestige dat daarnaast op meer individuele wijze gestalte kreeg in stichtingen van beroemde schilders. Het eerbetoon van de beroepsgemeenschap jegens de meest beroemde collega's die, bij wijze van nieuwe seculiere canon, vereerd en herdacht werden in het kader van een nieuwe verenigingsvorm, de academie, was de belangrijkste schakel in de professionaliseringsstrijd, die vóór de zestiende eeuw alleen gevoerd werd als een individueel streven naar statusstijging.

De economische basis voor de individuele statusstijging en voor de gezamenlijke professionaliseringsstrijd was gelegen in de toenemende afhankelijkheid van opdrachtgevers die aangewezen waren op de diensten van schilders die hun vak goed beheersten. De toegenomen bekwaamheden van schilders bleven niet onopgemerkt. Allerwege werd gesproken van een toegenomen expertise. De opinieleiders zorgden sinds 1300 voor een verbreiding van erkenning en roem die onbereikbaar was voor schilders die in de twaalfde eeuw werkzaam waren. Schilders wisten op verdienstelijke wijze vorm te geven aan de geciviliseerde pose van vermogende kooplieden, van machtige vorsten en van hoge geestelijken. In opdracht ontwikkelden zij nieuwe vormen van uiterlijk vertoon, die meer beschaafd en gestileerd waren dan voorheen, en tevens een rijker repertoire van denkbeelden zichtbaar maakten. Het grafmonument was de vaste kern van het uiterlijk vertoon dat schilders verzorgden voor de vermogenden die daardoor in toenemende mate afhankelijk werden van deze beroepsgroep.

De beroepsvorming was niet alleen een kwestie van geld. Schilders gingen meer verdienen en zij gingen hun vermogen anders besteden. Uiterlijk vertoon en levensstijl van opdrachtgevers werden voor de rijke schilders normatief. Zij gingen zich gedragen als heren en wilden net als hun opdrachtgevers zelf ook een grafmonument in een eigen kapel met een regelmatig herdenkingsritueel ter ere van henzelf en hun familie. Als uitvoerders waren de schilders direct betrokken bij de sociogenese van het gestileerde machtsvertoon dat zo kenmerkend is voor de tijd die wij Renaissance noemen. Van hun opdrachtgevers konden zij leren hoe er onderhandeld moest worden over patronaatsrechten en hoe er via allerlei patronageverhoudingen geregeld kon worden dat zij als stichters voorrechten verwierven in de kerk: het afbeelden van familiewapens, een graf, lovende inscripties en een reeks herdenkingsdiensten, volgend op een prachtige begrafenis. Schilders probeerden zo veel mogelijk te treden in het voetspoor van de vermogenden voor

wie zij werkten. Zij verkregen een plaats naast Christus, Maria, heiligen en naast allegorieën van deugden en vrije kunsten. Sindsdien wordt het beeld van de Renaissance mede bepaald door de schilders die als één van de weinige maatschappelijke groepen toegang kregen tot de kerk, die het domein was van de heersende klasse. Het specifieke dienstverband met de vermogenden maakte het mogelijk voor schilders om hun sporen na te laten in de kerk.

Voor andere groepen was dit niet weggelegd. Artsen en hoeren kwamen wel in contact met de geciviliseerd poserende elite, maar van een algemeen erkende toename in professionele expertise was in hun geval geen sprake. Zij waren in die periode niet in staat een canon van beroemde beroepsgenoten op te stellen aan wie een reeks indrukwekkende verbeteringen in vakbekwaamheid kon worden toegeschreven. Courtisanes konden individueel een grote statusstijging realiseren maar zij waren niet in staat deze als beroepsgroep te beschermen. Het viel vaak moeilijk de hoge stand op latere leeftijd te handhaven en de kerkelijke wetgeving stond een publieke presentatie in de kerk niet toe. Voor artsen lagen de verhoudingen anders. De toename in deskundigheid vond aanmerkelijk later plaats. De verandering van het gilde der kwakzalvers tot een gevestigde medische stand voltrok zich in een periode waarin het uiterlijk vertoon via grafmonumenten in de kerk in onbruik was geraakt. Hun statusstreven en professionaliseringsstrijd verliepen langs andere wegen. Dat is één van de redenen waarom de beroepspositie van beeldende kunstenaars problematisch is geworden; zij verloren hun oorspronkelijke functies en hun cliëntele en dat liet hun status niet ongemoeid. Ook schilders zijn en blijven afhankelijk van andere mensen.

De grafcultuur van schilders is één van de sociale verschijnselen waarmee sociologen en antropologen het toetsingsbereik van hun theorieën over bijvoorbeeld professionalisering, civilisering, giftrelaties, rituelen en collectieve voorstellingen kunnen vergroten. Mogelijk kunnen zij daarmee kunsthistorici van dienst zijn bij het ondernemen van pogingen tot samenvatting en theorievorming: de onderdelen van de kerkinventaris kunnen niet alleen opgevat worden als problemen apart die betrekkelijk onafhankelijk bestudeerd kunnen worden van de mensen voor wie deze een functie hebben. Op basis van het omvangrijke historiografische onderzoek dat reeds verricht is, kunnen sociologen een poging tot synthese wagen. Hopelijk zullen zij verder komen dat de betekenisloze opsommingen van feiten die uit de publieksonderzoeken en beleidsinventarisaties naar voren komen, en zullen zij evenmin verstrikt raken in gefilosofeer in onherkenbare abstracties: problemen waarvoor het kunstonderzoek zich, gezien de produktie van de afgelopen jaren, geplaatst ziet.

Toch mag uit de povere resultaten die tot dusverre geboekt zijn niet geconcludeerd worden dat de kunst zich principieel onttrekt aan bestudering door sociale wetenschappers. Sociologie en antropologie bieden talrijke aanknopingspunten voor onderzoek naar functies van kunstwerken, maatschappelijke posities van

kunstenaars en ideologieën over kunst. Dergelijk onderzoek, dat zich laat omschrijven als kunstsociologie, zou het mogelijk moeten maken kunst op een meer doelmatige wijze te gebruiken als bron van algemene sociologische kennis. Immers kunstwerken zijn weliswaar een moeilijk te interpreteren bron van kennis, maar zij zijn tevens een moeilijk vervangbare bron, vooral waar het gaat om inzicht in de manieren waarop mensen vormgeven aan het samenleven en in de wijze waarop zij problemen van zingeving in groepsverband ervaren. Empirisch onderzoek naar beroepsposities van kunstenaars, opdrachtsituaties en kunsttheorie, alsmede de veranderingen daarin, zijn onontbeerlijke hulpmiddelen bij het ontginnen van de kunst ten behoeve van de sociologie. Het is niet nodig te wachten op geheel nieuwe theorieën en methoden die nodig zouden zijn voor 'kunst': die gedachte behoort tot het ideologisch repertoire dat sociologen kritisch dienen te onderzoeken. Gewone sociologie is goed genoeg voor kunstsociologie, al mag men niet verwachten dat deze bekwaamheid een even voortreffelijke en roemrijke ontwikkeling beschoren zal zijn als de kunst die zij tot onderwerp heeft.

Noten

1. Dit artikel is gebaseerd op materiaal dat verzameld is ten behoeve van een meeromvattende studie naar het mecenaat en naar beroepsposities van schilders in de Renaissance, naar dissertatie die ik in 1984 hoop te voltooien. Naast literatuurstudie is bronnenstudie verricht; de nog bestaande grafmonumenten heb ik *in situ* bekeken.

2. Zie bijvoorbeeld de wijze van indelen in de tentoonstellingscatalogi *Les Fastes du Gothique: le siècle de Charles V*, Parijs 1981/82; over *De Medici in Florence* 1980 of over de *Parler im Keulen*, 1980. Het dominante ordeningsbeginsel is de kunstenaarsmonografie waarin het gepresenteerde materiaal op andere wijze wordt ingedeeld en geanalyseerd als in dit artikel. De dissertatie van G. Schuetz-Rautenberg, *Künstlergrabmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts in Italien*, Keulen/Wenen, 1978 gaat primair uit van ontwikkelingen in de vormen van de grafmonumenten als ordeningsprincipe. Het boek bood mij een goede toetsingsmogelijkheid voor een deel van het materiaal dat ik verzameld had.

3. Voor iconografie, E. Kirschbaum, *Lexikon der Christlichen Ikonografie*, 8 dln., Rome/Wenen, 1968-1976; *Biblioteca Sanctorum*, 12 dln. Rome, 1961-1969. Voor een overzicht van ontwikkelingen op langere termijn in grafmonumenten: E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Four lectures on its changing aspects from ancient Egypt to Bernini*, New York, 1964; R. U. Montini, *Le tombe dei papi*, Rome, 1957. Voor een overzicht van de inrichting van een kerk met een kunstenaarsgraf: J. J. Bertier, *l'Eglise de la Minerve à Rome*, Rome, 1910.

4. Dit zijn beroepen die tot het studieterrein van sociologen en antropologen behoren, zie J. J. B. M. van Hoof, *Het beroep als object van sociologisch onderzoek. Een terreinverkenning*, Amsterdam, 1969 en A. L. Mok, *Beroepen in actie. Bijdrage tot de beroepsociologie*, Meppel, 1973. Het is opvallend hoe frequent beroepen uit de verzorgende medische sector op deze wijze onderzocht zijn en hoe weinig de beroepsposities van kunstenaars in deze termen zijn bestudeerd. Zie ondermeer: C. Brinkgreve (e. a.) *Sociologie van de psychotherapie* (2 dln.). *De opkomst van het psychotherapeutisch bedrijf*, Utrecht, 1979, p. 17-24 en literatuur, p. 159-165. Het medisch vooroordeel in de beroepsociologie blijkt vooral uit

de veel geciteerde studies van A. M. Carr-Saunders en P. A. Wilson, *The Professions*, Londen/Liverpool 1964 (1933). E. Greenwood, 'Attributes of a profession', *Social Work*, 1957, p. 44-55 en T. J. Johnson, *Professions and Power*, Londen, 1972. Meer in het algemeen laat zich een vrije-beroepenvooroordeel constateren. Voor de betekenis van de professionaliseringstheorie voor kunstsociologie, zie B. Kempers, 'Wetenschappelijk onderzoek en kunstbeleid', *Sociodrome*, 1980, p. 7-11. Een exemplarische studie in dit verband is N. Elias, 'Studies in the Genesis of the Naval Profession', *British Journal of Sociology*, I, p. 291-309.

5. Naast de professionaliseringstheorie wordt in dit artikel gebruik gemaakt van de civilisatietheorie en van theorieën over giftrelaties en rituelen. De civilisatietheorie van Elias is gebruikt als basis voor het historiseren van de drie andere, a-historische theorieën. Zie vooral: J. Goudsblom, 'Over het onderzoek van civilisatieprocessen', *de Gids*, 1982, p. 69-78 en voor de geldigheid van het werk van Elias voor ontwikkelingen in Italië, zie B. Kempers, 'De civilisatietheorie van Elias en civilisatieprocessen in Italië, 1300-1550', *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift*, 1982, p. 591-612. Over rituelen en giften: E. Durkheim, 'De la définition des phénomènes religieux', *l'Année Sociologique*, 2 1899, p. 1-28; E. Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse: le système totémique en Australie*, Parijs, 1912; N. Elias, *Ueber den Prozess der Zivilisation*, 2 dln. Bern/München, 1969 (1939); M. Mauss, 'Essai sur le don', *l'Année Sociologique*, n.s. 1, p. 30-186. Herdrukt in *Sociologie en Antropologie*, Parijs 1950. Het thema van de dood vergt in dit verband een korte toelichting. De sociologische verklaring die Durkheim heeft gegeven voor de schijnbaar meest individuele daad die mensen kunnen bedenken, zelfmoord, is paradigmatisch geworden. Dit thema is in historisch perspectief geplaatst door Ph. Ariès, *l'Homme devant la mort*, Parijs 1977. Aan deze problematiek is een NSAV congres gewijd, zie G. A. Banck (e.a. red.), *Gestalten van de dood. Studies over abortus, euthanasie, rouw, zelfmoord en doodstraf*, Baarn, 1980. Met deze annotatie hoop ik dit artikel sociologisch enigszins te situeren. Het mag tenslotte curieus heten dat in een boek over gestalten van de dood geen normaal grafmonument voorkomt.

6. P. Hetherington, *Pietro Cavallini. A study in the art of late Medieval Rome*, Londen, 1979, p. 1-6.

7. G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, 1. Florence, 1839, p. 481-482.

8. G. Villani, *Cronica*, libro XI, capitolo 12 (ed. Florence, 1815).

9. G. Contini en M. C. Gozzoli, *l'Opera completa di Simone Martini*, Milaan, 1970, p. 8.

10. G. Contini, p. 84, daarin ook een overzicht van de loopbaan van de schilder.

11. Er is geen overzichtswerk. Zie naast monografieën, B. Kempers, 'Giotto als *pièce de résistance* van de kunstgeschiedenis. Een kunsthistorisch probleem voorzien van sociologische glossen', *Akt*, 1981, 49-59, met literaturopgave.

12. Hetherington, p. 1-6.

13. Contini, p. 100-102 en H. W. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der Sieneschen Malerei*, p. 102-108.

14. Voor afbeeldingen zie B. Cole, *Giotto and Florentine Painting 1280-1375*, New York, 1976.

15. Dit is een thema dat nader uitwerking verdient; relevante teksten komen aan de orde in S. Ringbom, *Icon to narrative*, Abo, 1965, p. 11-30 en in J. Lerner, *Culture and Society in Italy, 1290-1420*, Londen 1971, p. 264-284.

16. Gaye (noot 7), p. 481-482.

17. H. W. van Os, 'The Black Death and Sieneese Painting. A problem of interpretation', *Art History*, 1981, p. 237-250; Kempers noot 11.

18. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid Fourteenth Century*, Princeton, 1951, p. 3-4.

19. Deze monumenten, van Fra Angelico, Fra Filippo Lippi en de gebroeders Pollaiuolo, heb ik ter plaatse bestudeerd.

20. Over patronaatsrechten over kapellen, zie I. Hueck, 'Stifter und Patronatsrecht. Zwei Dokumente zu zwei Kapelle der Bardi', *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, 1976, p. 263-270; in Florence, W. en E. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, 6 delen, Frankfurt, 1940-1954; in Siena onder andere V. Lusini, *Storia della Basilica di S. Francesco in Siena*, Siena 1894.

21. H. W. van Os, *Vecchietta and the Sacristy of the Siena Hospital Church. A Study in Renaissance religious Symbolism*, 's Gravenhage, 1974; H. W. van Os, *Vecchietta and the Persona of the Renaissance Artist, in Studies in late Medieval and Renaissance Painting in honour of Millard Meiss*, 2 delen, New York, 1977.

22. Zie noot 21.

23. H. W. van Os (1977), p. 451. Afbeeldingen in deel II, p. 154-156.

24. P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Berlijn Leipzig, 1902; voor de opdrachten van Vecchietta, zie Van Os 1974 en 1977.

25. Kristeller, 516-520.

26. Zie naast Kristeller tevens de studies van D. S. Chambers over het Gonzagameceanaat in Mantua.

27. Kristeller, p. 570-572.

28. Kristeller, p. 573-574.

29. Kristeller, p. 518.

30. Afbeeldingen in Kristeller en Schuetz.

31. V. Golzio, *Rafaello nei documenti, nelle testimonianze del contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, Rome, 1936, p. 115-122, 154.

32. Kristeller, p. 582-588.

33. Het Pantheon was het meest bewonderde antieke gebouw in Rome; het was opzichzelt reeds bijzonder dat dit gebouw een graffunctie verkreeg. Aan de patronaatsverplichtingen werd tot in de achttiende eeuw voldaan; in de negentiende eeuw werd het Pantheon het mausoleum van de eerste Italiaanse koningen.

34. Schuetz, p. 136-146.

35. Hetherington (noot 6), p. 1-6.

36. Schuetz, p. 69-72, 136-142.

37. H. E. Whethey, *The Paintings of Titian*, 3 delen, Londen, 1969, deel I, p. 122-123; Schuetz, 241-260.

38. C. Bernari, *l'Opera completa del Tintoretto*, Milaan, 1970, p. 84; G. Piovene, *l'Opera completa del Veronese*, Milaan, 1968, p. 84.

39. Schuetz, p. 231-241.

40. Eigen waarneming.

41. P. Barocchi, *Vasari Pittore*, 1964; T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari, the Man and the Book*, Princeton, 1977; Schuetz, p. 185-190, 228-229.

42. Schuetz, p. 222-228.

43. Schuetz, p. 162-192.

44. Schuetz, p. 192-222.

45. C. Goldstein, 'Vasari and the Florentine Academia del Disegno', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1975, p. 145-152.

46. Goldstein; C. Dempsey, 'Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna in the Late Sixteenth Century', *Art Bulletin*, 1980, p. 552-569, p. 552-556. Schuetz, 228-230.

47. N. Pevsner, *Academies of Art. Past and Present*, New York, 1973 (1940), p. 24-67; T.

Reynolds, *The Academia del Disegno in Florence, its Foundation and early Years*, Ph. D. Columbia University, 1974.

48. G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, 1550 e 1568 (nelle redazione del 1550 e 1568, ed. R. Bettarini en P. Barocchi), 7 delen, Florence, 1966.*

49. *Esequie del divino Michelango Buonarroti*, Florence, 1564, facsimile editie R. en M. Wittkower, *The Divine Michelangelo. The Florentine Academy's Hommage to his Death in 1564*, 1964.