

De mannen van Michelangelo

Het mannelijk lichaam
in het werk en leven van
Michelangelo

HANNIBAL

TEYLERS
MUSEUM







Voorwoord	p. 11
Beknopte tijdlijn	p. 14
Inleiding. De mannen van Michelangelo	p. 17
Klazina Botke, Terry van Druten en Martin Gayford	

Liefde

Mannenliefde. De jongens van Michelangelo	p. 35
Michael Rocke	
Gedichten en brieven. Hoe Michelangelo het onzichtbare	p. 49
schreef en het onzegbare tekende	
Raymond Carlson	

Lichaam

Michelangelo en de oudheid. Voortdurende vorming	p. 73
Martin Gayford	
De ballen van Baccio. Michelangelo en het ideale model	p. 99
Terry van Druten	
Michelangelo en de anatomie van de kunstenaar	p. 123
Eric Boot	

Geest

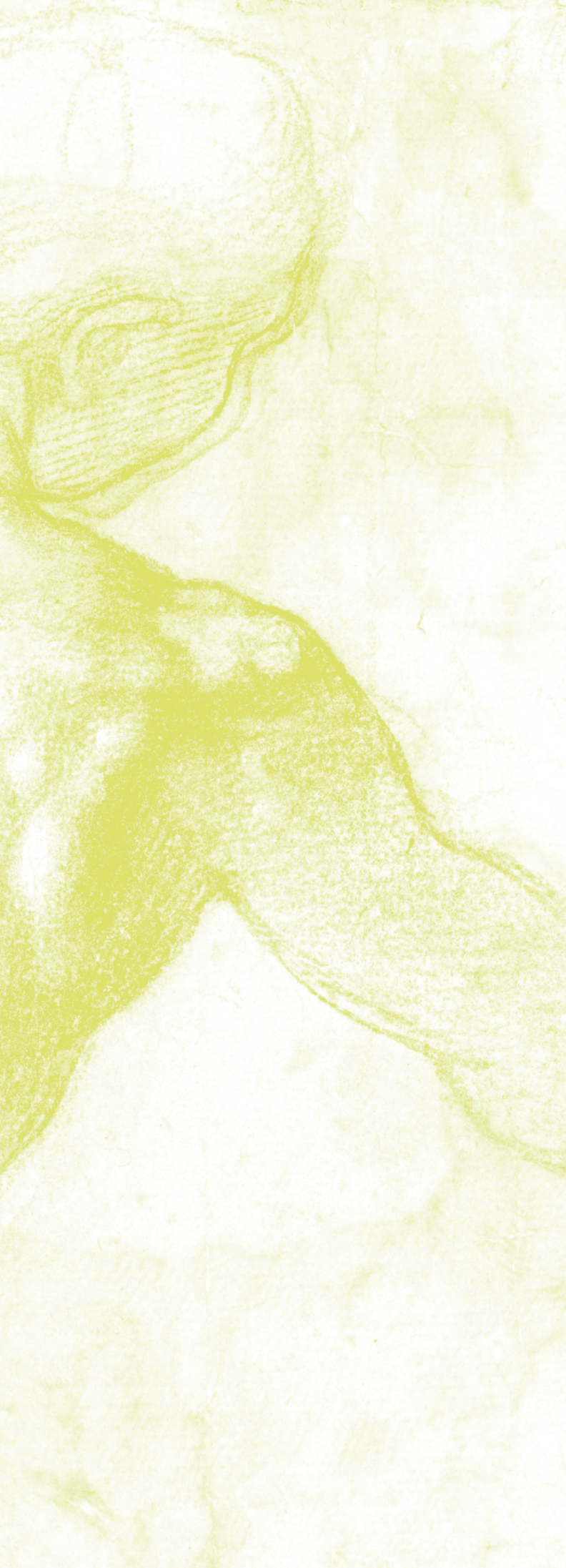
Michelangelo's neoplatonisme en het geïdealiseerde lichaam	p. 153
Marieke van den Doel	
Michelangelo en het goddelijke lichaam. Tussen kruisiging en	p. 173
verrijzenis	
Jennifer Sliwka	

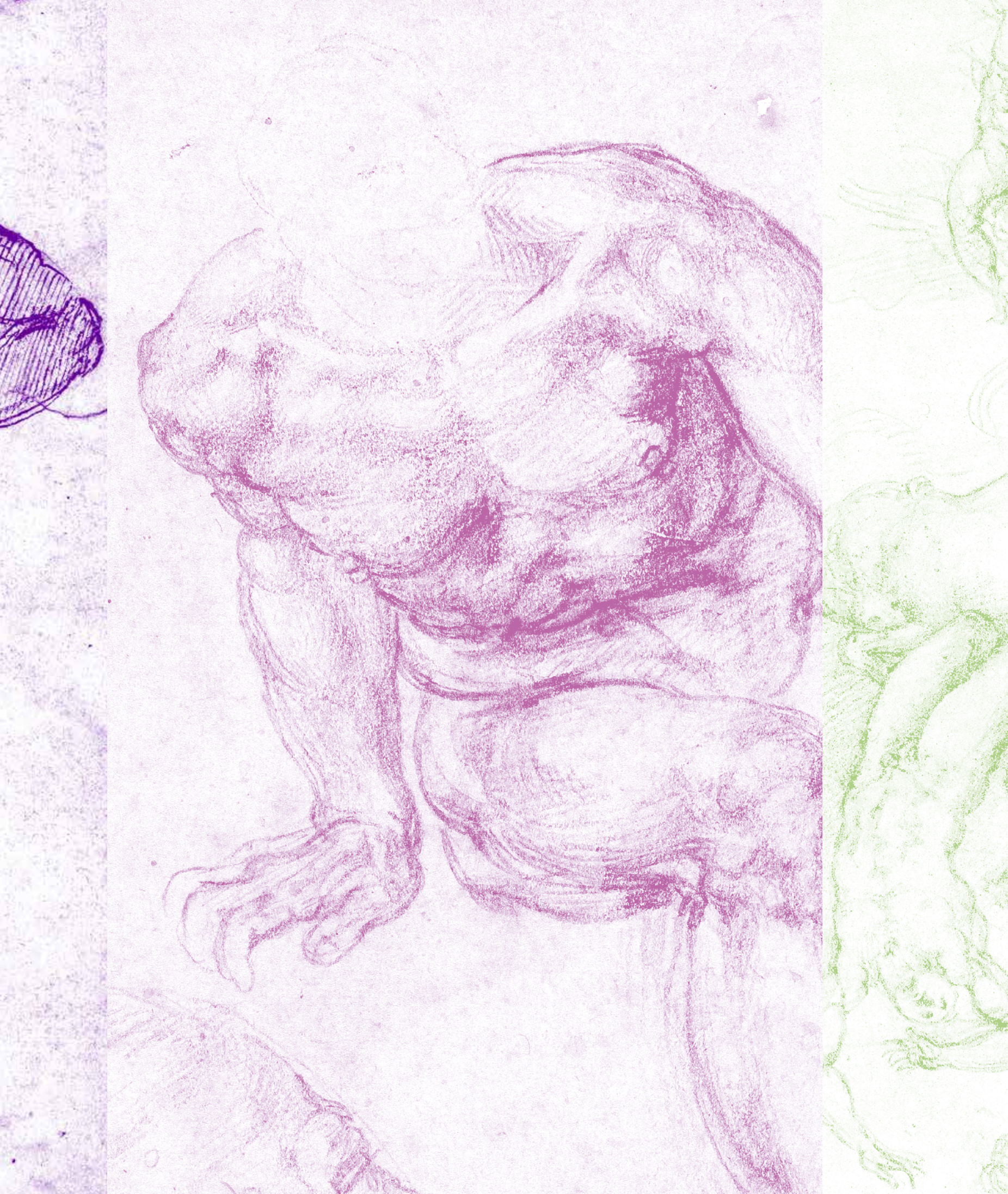
Verhouding

Michelangelo's <i>Slag bij Cascina</i> . Context en ontwikkeling	p. 203
Paul Joannides	
Vriend en vijand. Mannen in het leven van Michelangelo	p. 233
Klazina Botke	

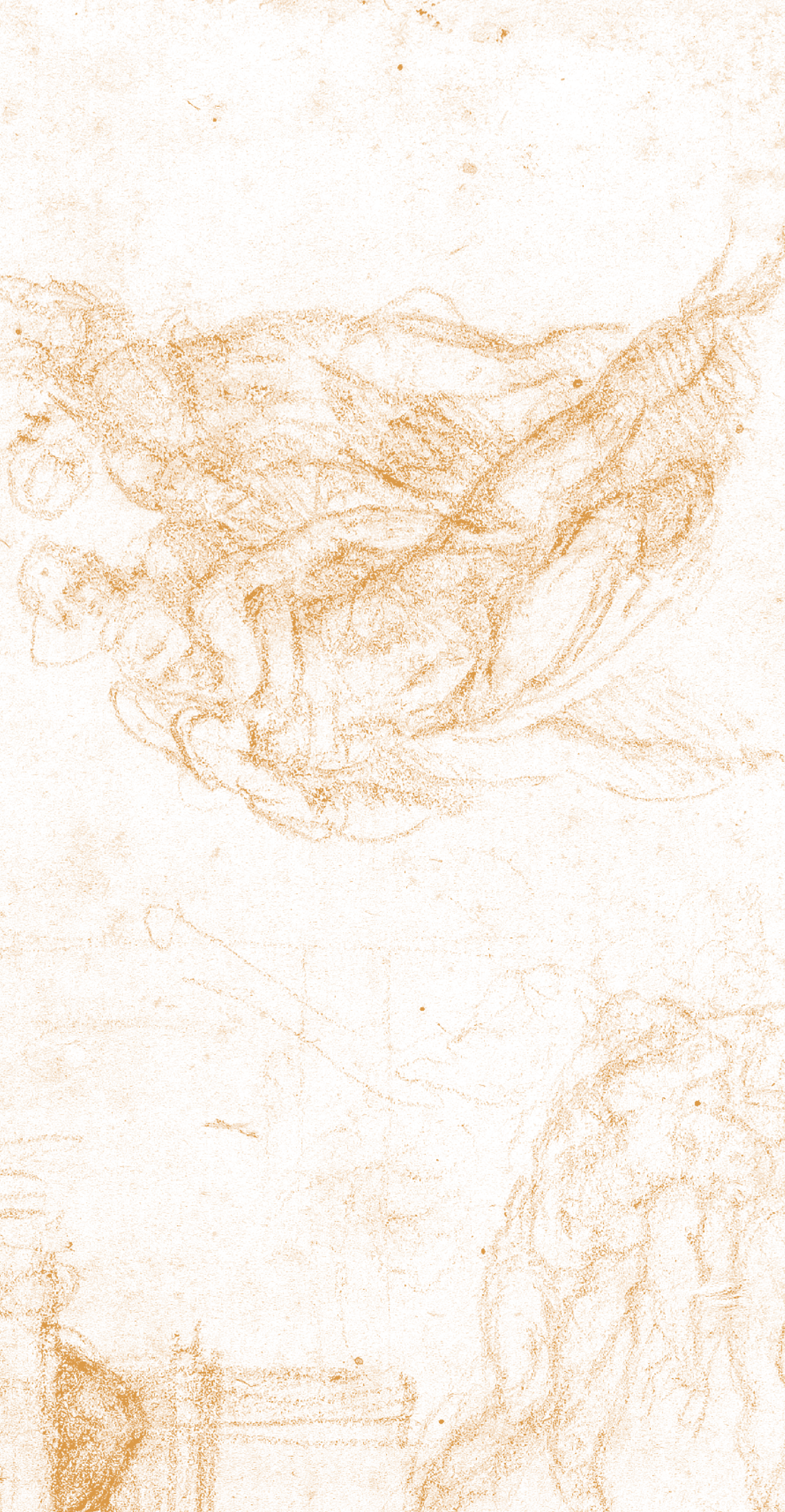
Eindnoten	p. 250
Catalogus van de tentoongestelde werken	p. 265
Bibliografie	p. 271
Index	p. 279
Verantwoording	p. 281
Over de auteurs	p. 282
Dankwoord	p. 282
Illustratieverantwoording	p. 283
Colofon	p. 284











Voorwoord

Marc de Beyer
Algemeen directeur Teylers Museum

In 1790 verwerft Teylers Museum een van de grootste schatten uit de geschiedenis van het instituut. Voor 10.000 gulden koopt men zo'n 1.700 tekeningen en enkele honderden prenten aan van de erfgenamen van een Romeinse edelman, Livio Odescalchi. De tekeningen zijn voor een belangrijk deel afkomstig uit de beroemde kunstcollectie van Christina, ooit koningin van Zweden. Hiertussen bevinden zich werken van de grootste Italiaanse kunstenaars zoals Rafaël, Bernini én Michelangelo. Het nog jonge museum koopt daarmee in een klap een verzameling tekeningen die vele generaties, tot op de dag van vandaag, inspireert.

En die inspiratie blijkt oneindig. In dit boek en de bijbehorende tentoonstelling kijken we voor het eerst naar de centrale plaats van het mannelijke lichaam in het werk en leven van Michelangelo. Weinig verbeeldingen van mannenlichamen zijn zo in het collectieve geheugen verankerd als Michelangelo's *David* of zijn *Schepping van Adam*, en weinige hebben meer invloed gehad op de westerse kunstgeschiedenis dan deze. Het heroïsche, vaak ontblote mannenlijf loopt als een rode draad door Michelangelo's oeuvre: de *ignudi* (naakten) op het plafond van de Sixtijnse Kapel, de overleden Christus op de schoot van Maria in de Sint-Pieter of de stervende en rebelse gevangenen in het Louvre. Het mannenlichaam is alomtegenwoordig in zijn kunst, zelfs als hij vrouwen tekent, schildert of beeldhouwt.

In dit boek gaan verschillende auteurs in op de artistieke en persoonlijke kenmerken van de mannenlijven in zijn kunst: de plek van modellen en anatomie binnen zijn oeuvre, de voorbeelden die hij vond in de kunst uit zijn eigen tijd en die uit de klassieke oudheid, en de sociale omgeving waarbinnen zijn werk ontstond. Daarnaast kijken de auteurs naar theoretische en theologische kanten, zoals neoplatonische ideeën over het mannelijk lichaam als hoogste ideaal van perfectie en schoonheid.

Maar niet alleen in Michelangelo's kunst speelden mannen een centrale rol, ook in zijn intieme leven. Er bestaat weinig twijfel dat Michelangelo een persoonlijke voorkeur voor (jonge) mannen had. Tegelijk was hij een diepreligieuze man. Een aspect dat voor hemzelf mogelijk tot innerlijke worsteling leidde, en zeker ook voor degenen die na hem kwamen. Niet voor niets werden al kort na

Michelangelo's overlijden de verwijzingen naar mannen in zijn liefdesgedichten omgezet naar vrouwen.

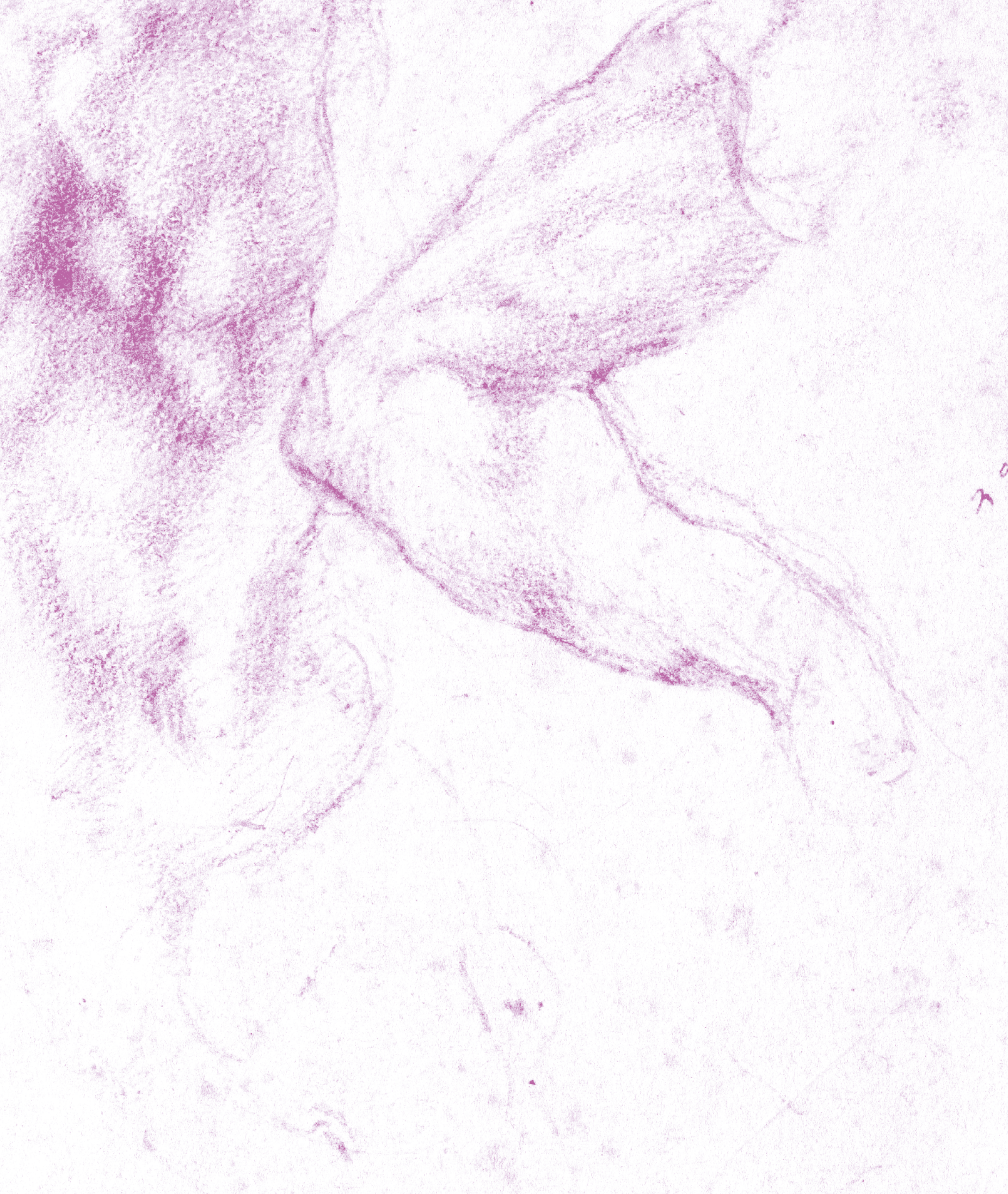
Elke tijd stelt haar eigen vragen. Terwijl Michelangelo's voorkeuren lange tijd taboe en onbenoembaar waren, is het nu mogelijk dit onderwerp grondig te behandelen. Deze frisse kijk op de mannen van Michelangelo is zeer welkom en vormt een belangrijke nieuwe bijdrage aan de rijke hoeveelheid Michelangeloliteratuur. Het zorgt niet alleen voor een beter begrip van de buitengewone kracht van Michelangelo's kunst, we snijden ook een onderwerp aan dat relevant is voor actuele discussies over schoonheidsidealen, gender en seksualiteit.

Michelangelo leefde in een andere maatschappij dan de onze. Mannen en vrouwen verkeerden veel meer in gescheiden werelden. Wellicht waren mede daardoor seksuele relaties tussen mannen alomtegenwoordig. Gedrag dat enerzijds een breed onderdeel van de samenleving was, maar tegelijkertijd verborgen. De prachtig uitgewerkte tekeningen van Michelangelo voor Tommaso de' Cavalieri passen in dat plaatje: het waren zowel publieke meesterwerken als intieme verklaringen van zijn liefde. Het is interessant om de plek van homoseksualiteit in onze samenleving te vergelijken met de tijd van Michelangelo. Waar homoseksualiteit nu zichtbaar is, was het toen verborgen. Wat toen normaal was, de liefde van een oudere man voor een tienerjongen, is nu onacceptabel.

Hoe zit het met de beleving van de ideale lijven die Michelangelo verbeeldde? Online zijn afgetrainde lichamen tegenwoordig de norm. Maar wat is eigenlijk ideaal? Wat is een normaal lichaam en wat niet? Golden zulke idealen alleen in de Florentijnse renaissance of ook in onze tijd? Is het een westers ideaal, of is het universeel?

En wat betekent dit alles voor de positie van de vrouw? Als kracht macht is, staat de man dan automatisch op voorsprong? Zijn de mannelijke vrouwen van Michelangelo dan een blijk van misogynie of juist van empowerment?

Het zijn stuk voor stuk vragen die lastig te beantwoorden zijn, maar de mannen van Michelangelo en de cultuur waaruit zij voortkomen, kunnen dienen als een spiegel voor onze tijd. Mijn grote dank gaat daarom uit naar allen die aan de totstandkoming van dit boek en de tentoonstelling hebben bijgedragen – inhoudelijk, praktisch en financieel. Door de inzet van zovelen kunnen we volop genieten van de uitzonderlijke kunst die Michelangelo ons heeft nagelaten, kunst die ons af en toe een spiegel voorhoudt.



Beknopte tijdlijn

1475

Michelangelo wordt geboren op 6 maart in Caprese, nabij Arezzo.

1487

Eerste vermelding van Michelangelo's aanwezigheid als leerling in de werkplaats van Domenico en Davide Ghirlandaio in Florence.

ca. 1488–1492

Michelangelo verkeert in het huishouden van Lorenzo de' Medici ('il Magnifico') en bestudeert diens oudhedencollectie. Hier maakt hij zijn eerste beeldhouwwerken, waaronder de *Strijd van de centauren* (afb. 38).

1492

Lorenzo de' Medici overlijdt en wordt opgevolgd door zijn zoon Piero.

1493

Michelangelo werkt voor Piero de' Medici. Hij maakt een marmeren *Hercules* (verloren) en het houten *Crucifix* van de Santo Spirito (afb. 123).

1494

De Medici worden uit Florence verdreven na de inval van de Franse koning Karel VIII en de republiek wordt opnieuw ingesteld. De boeteprediker Girolamo Savonarola krijgt grote invloed. Michelangelo verlaat Florence en werkt in Bologna aan beelden voor het reliekschrijn in de San Domenico.

1496–1500

Michelangelo verblijft in Rome en maakt er onder meer de *Bacchus* (afb. 40) en de Vaticaanse *Pietà* (afb. 113).

1501

Michelangelo keert terug naar Florence en krijgt de opdracht voor de marmeren *David* (afb. 1).

1502

Michelangelo krijgt de opdracht voor een bronzen *David* (verloren gegaan).

1504

De marmeren *David* is voltooid en wordt voor het Palazzo della Signoria geplaatst. Tevens krijgt Michelangelo de opdracht voor de *Slag bij Cascina* (afb. 133). Hij werkt aan twee marmeren reliëfs (de *Pitti Tondo* en de *Taddei Tondo*) en aan de *Brugse Madonna*, en schildert waarschijnlijk de *Doni Tondo* (afb. 34).

1505

Paus Julius II roept Michelangelo naar Rome om zijn grafmonument te ontwerpen.

1506

Zonder medeweten van de paus keert Michelangelo terug naar Florence. Hij werkt onder meer verder aan de *Slag bij Cascina*. Het werk blijft echter onvoltooid wanneer Michelangelo naar Bologna gaat om een bronzen beeld van Julius II te maken (verloren gegaan in 1511).

1508–1512

Michelangelo schildert het plafond van de Sixtijnse Kapel. In 1512 komt Florence weer onder Medici-controle.

1513

Julius II overlijdt en Leo X (Giovanni de' Medici) volgt hem op. Voor Julius' tombe begint Michelangelo de *Rebelse* en de *Stervende gevangene* (afb. 33 en 86) en de *Mozes* (afb. 95) te beeldhouwen.

1516

Michelangelo keert naar Florence terug en krijgt van paus Leo X de opdracht om een façade voor de San Lorenzo te ontwerpen.

1519–1520

Het project voor de façade wordt opgegeven. Michelangelo krijgt de opdracht om de grafkapel voor de Medici bij de San Lorenzo te ontwerpen.

1521

Leo X sterft. Michelangelo voltooit de *Verrezen Christus* voor de Santa Maria Sopra Minerva in Rome.

1524

Michelangelo begint aan de sculpturen voor de Medici-kapel en krijgt de opdracht van paus Clemens VII voor het bouwen van de Biblioteca Laurenziana.

1527

Rome wordt geplunderd; de Medici worden eens te meer uit Florence verdreven. Michelangelo werkt voor de nieuwe republiek, onder meer in 1529 aan de verdedigingswerken van de stad.

1530

Florence komt weer onder controle van de Medici. Michelangelo begint waarschijnlijk aan de *Apollo-David* (afb. 44).

1531

Michelangelo voltooit *Leda en de zwaan* (verloren gegaan; afb. 22). Het schilderij gaat niet naar de opdrachtgever Alfonso d'Este maar naar Frankrijk, waar koning Frans I het koopt.

1532

In Rome ontmoet Michelangelo Tommaso de' Cavalieri.

1533

Michelangelo reist op en neer tussen Rome en Florence. Hij maakt de presentatietekeningen voor Tommaso en krijgt in november de opdracht voor het *Laatste Oordeel* (afb. 96) van paus Clemens VII.

1534

Michelangelo verlaat Florence voorgoed en vestigt zich in Rome.

1536–1541

Michelangelo schildert het *Laatste Oordeel*. Gedurende deze jaren begint zijn vriendschap met Vittoria Colonna.

1542

Begin van de fresco's in de Cappella Paolina in het Vaticaan (afb. 158).

1545

De tombe van Julius II wordt opgericht in de San Pietro in Vincoli te Rome.

1546

Michelangelo wordt hoofdarchitect van de Sint-Pieter.

1547

Michelangelo begint aan een marmeren *Pietà* voor zijn eigen graftombe (afb. 120). Acht jaar later laat hij het beeld onafgemaakt achter.

1550

De fresco's in de Cappella Paolina worden voltooid. Vasari publiceert de eerste editie van zijn *Levens*, waarin Michelangelo als enige nog levende kunstenaar een eigen biografie heeft.

1552

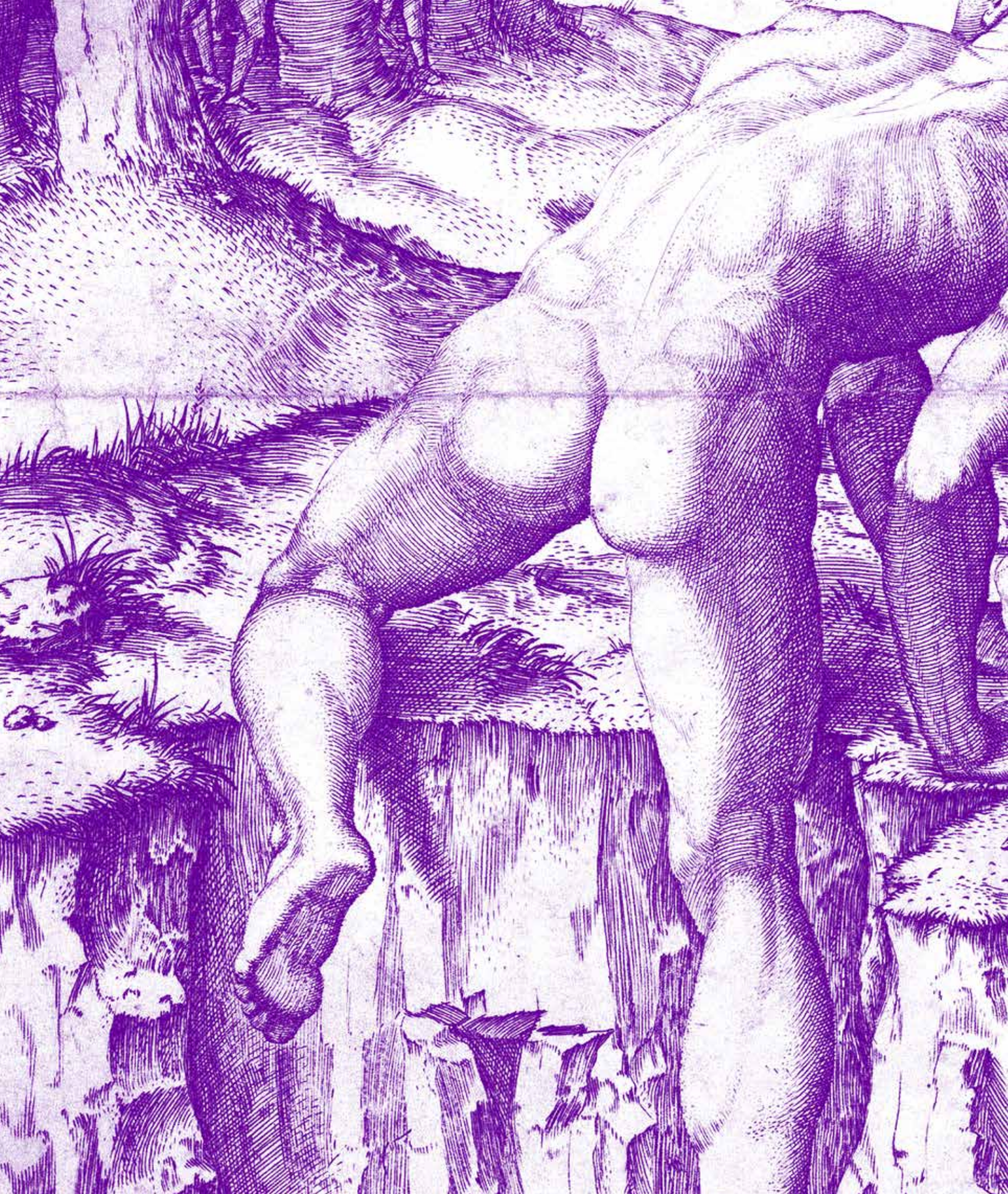
Michelangelo begint aan zijn laatste marmeren beeld, de *Rondanini Pietà* (afb. 122). Bij zijn dood is het beeld onvoltooid.

1553

Condivi's *Leven van Michelangelo* wordt gepubliceerd.

1564

Op 18 februari overlijdt Michelangelo in bijzijn van onder meer Daniele da Volterra en Tommaso de' Cavalieri.



Inleiding. De mannen van Michelangelo

Klazina Botke, Terry van Druten en Martin Gayford

Il gigante, zoals de *David* van Michelangelo werd genoemd, is waarschijnlijk de beroemdste naakte man uit de kunstgeschiedenis (afb. 1). Michelangelo verkrijgt de opdracht voor dit gigantische marmeren beeld van de Opera del Duomo (de commissie van werken van de kathedraal van Florence) in 1501, het jaar waarin hij van Rome naar Florence terugkeert.¹ Hij arriveert in een andere stad dan hij enkele jaren daarvoor had achtergelaten: de familie Medici, die lange tijd de feitelijke heersers waren, is verbannen en de Florentijnse Republiek is onder Francesco Valori in ere hersteld.² Meer dan twee jaar werkt Michelangelo aan het marmeren blok. Als de *David* bijna voltooid is en bij de eerste bezichtigingen grote indruk maakt, komt men tot een opvallende beslissing. Hoewel het beeld oorspronkelijk bedoeld was voor een van de steunberen rond de *tribuna* van de Santa Maria del Fiore in Florence, wordt besloten *il gigante* te installeren op het plein voor het Palazzo della Signoria, de plek waar het republikeinse bestuur zetelt.³ De Bijbelse David, een kleine herdersjongen die de reus Goliath wist te verslaan, was al langer een symbool voor Florence, want net als David zag de kleine stadstaat zichzelf keer op keer winnen van grotere machten in de omgeving. Door Michelangelo wordt de jonge David nu groots, geïdealiseerd én pontificaal naakt in het centrum van de politieke macht van de stad geplaatst. De zichtbaarheid van zijn penis wordt echter ervaren als net iets te vrijpostig.⁴ Binnen een maand na de plaatsing van het beeld wordt een guirlande aangebracht van achtentwintig vergulde bladeren om het geslachtsdeel te bedekken,⁵ censuur die jaren later ook Michelangelo's figuren in het *Laatste Oordeel* ten deel zal vallen (afb. 96).

De *David*, groot in al zijn naaktheid, blijft tot op de dag van vandaag intrigeren. De sculptuur past duidelijk binnen de renaissancistische interesse in de oudheid, waar ideale lichamen naakt werden gepresenteerd, maar lijkt ook een uiting van een nieuw soort zelfbewuste mannelijkheid binnen de Florentijnse samenleving en politiek.⁶ De Medici hadden al een precedent geschapen voor

het tonen van het mannelijk naakt met de installatie van Donatello's bronzen *David* rond 1469 in de tuin van het Palazzo Medici (afb. 2). Na hun verbanning in 1492 verhuisde dit beeld naar het Palazzo della Signoria, zij het niet op het plein ervoor maar naar een iets minder toegankelijke binnenruimte. In dezelfde periode produceerde Antonio Pollaiuolo zijn beroemde gravure met vechtende naakte mannen, een werk dat door het medium een grote verspreiding kende (afb. 3).⁷

Met de nieuwe regering van Piero Soderini, die in 1502 was gekozen tot *gonfaloniere* voor het leven, en de installatie van de *David* in 1504 lijkt deze mannelijkheid het publieke ideaal te worden.⁸ In hetzelfde jaar krijgt Michelangelo de opdracht voor het fresco van de *Slag bij Cascina* voor de Salone dei Cinquecento, de grote raadszaal in het Palazzo della Signoria – nieuwe inzichten over dat nooit voltooide maar zeer invloedrijke fresco worden door Paul Joannides in dit boek besproken. Hoewel Michelangelo niet verder is gekomen dan het karton voor het middendeel, is het naakte mannelijke lichaam ook in dit werk het centrale element voor de verbeelding van de Florentijnse overwinning (zie afb. 133/cat. 51 en afb. 141/cat. 13). Duidelijk is dat Michelangelo's mannen, met hun gespierde, monumentale, geïdealiseerde en bijna bovenmenselijke voorkomen, de verbeelding van het lichaam in de Europese kunst hebben hervormd. Zo worden zowel de *David* als de expressieve lijven uit het *Cascina*-karton veelvuldig nagevolgd en blijven ze lange tijd het model voor andere kunstenaars (afb. 4/cat. 49).⁹

De krachtige en robuuste mannelijkheid van Michelangelo's figuren wordt tegenwoordig geregeld verbonden aan zijn 'homoseksualiteit' – een moderne term die, zoals Michael Rocke in dit boek laat zien, niet direct toepasbaar is op de kunstenaar. Michelangelo's veelbesproken affectie voor Andrea Quaratesi en Tommaso de' Cavalieri betrof liefde voor heel jonge mannen. De vraag die Rocke stelt, is dan ook intrigerend: hoe kunnen we dit rijmen met de zeer gespierde mannelijke lichamen



afb. 1 Michelangelo, *David*, 1501–1504. Marmer, hoogte 517 cm. Florence, Galleria dell'Accademia, inv. Sculture 1076

die juist in niets op adolescenten lijken? Michelangelo's bijna hyperviriele mannenlichamen roepen nog meer vragen op. Welke rol spelen modellen, anatomische studies en voorbeelden uit de oudheid in zijn werk? Hoe hebben contemporaine filosofische ideeën en Michelangelo's diepe religiositeit invloed gehad op zijn verbeelding van de man? En hoe beschouwen opdrachtgevers en andere tijdgenoten Michelangelo's figuren? Met andere woorden: wie zijn nu precies deze 'mannen van Michelangelo'? Dit boek heeft niet de illusie alle antwoorden te vinden, maar is een poging om in negen essays het mannelijk lichaam in het oeuvre van Michelangelo beter te begrijpen, ook aan de hand van zijn relaties met en verhouding tot bestaande mannen in zijn leven.

Getekende mannen

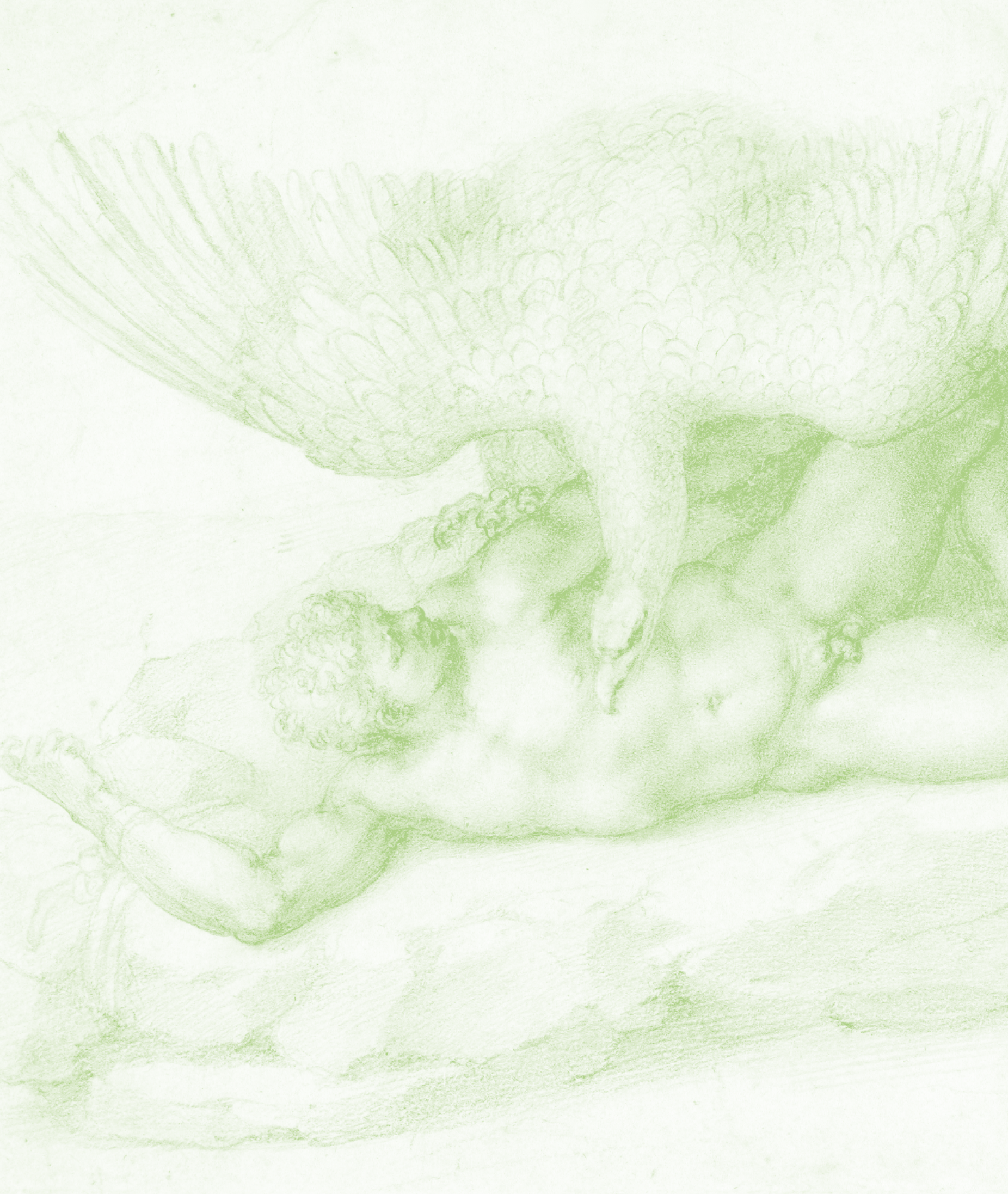
Het menselijke lichaam lijkt vanaf het begin Michelangelo's voornaamste interesse te hebben. De vroegste pen-en-inkttekeningen die we van hem kennen, tonen menselijke figuren gekopieerd naar beroemde frescoschilderingen van Giotto en Masaccio. In deze studies zijn de personen geïsoleerd uit hun omgeving, waarbij de centrale figuur sterk is uitgewerkt terwijl de omringende figuren vrijer en losser zijn weergegeven. Een goed voorbeeld daarvan is het blad in Haarlem (afb. 5 en 6/cat. 9). Zowel de drie mannen met gevouwen handen als de twee staande figuren op de achterzijde zijn hoogstwaarschijnlijk onderdeel geweest van een verhalende voorstelling. Door ze uit dat narratief te halen legt Michelangelo de aandacht volledig bij hun houding en bewegingen. Dat is ook het geval bij een onlangs herontdekt blad uit dezelfde periode, met als centrale figuur een naakte jongeman gekopieerd uit Masaccio's fresco van de *Doop van de bekeerlingen* in de Brancacci-kapel (afb. 51/cat. 8).¹⁰ Het is Michelangelo's vroegste bewaard gebleven tekening van een naakt.

Tekenen was de praktische en theoretische basis voor de kunsten in de Florentijnse renaissance en vormt de voornaamste focus van dit boek; het Italiaanse woord *disegno* stond voor het tekenen zelf, maar ook voor het intellectuele vermogen om te ontwerpen. Het mannelijk naakt was – veel meer dan de geklede man – een belangrijk onderdeel van dit *disegno*.¹¹ Kunstenaars creëerden figuren door naar levende en vaak naakte modellen te tekenen, zoals Terry van Druten in zijn essay laat zien. Elke nieuwe kunstopdracht begon vanuit deze praktijk: eerst werd het (grotendeels) ontklede lichaam getekend en in een later stadium werd de figuur aangekleed. Bij Michelangelo is het opvallend dat in zijn uiteindelijke werk, in marmer, fresco of verf, veel van de naakte lijven blijven bestaan.¹²



afb. 2

Donatello, *David*, ca. 1435–1440. Brons, hoogte 158 cm. Florence, Museo Nazionale del Bargello, inv. Bronzi 95



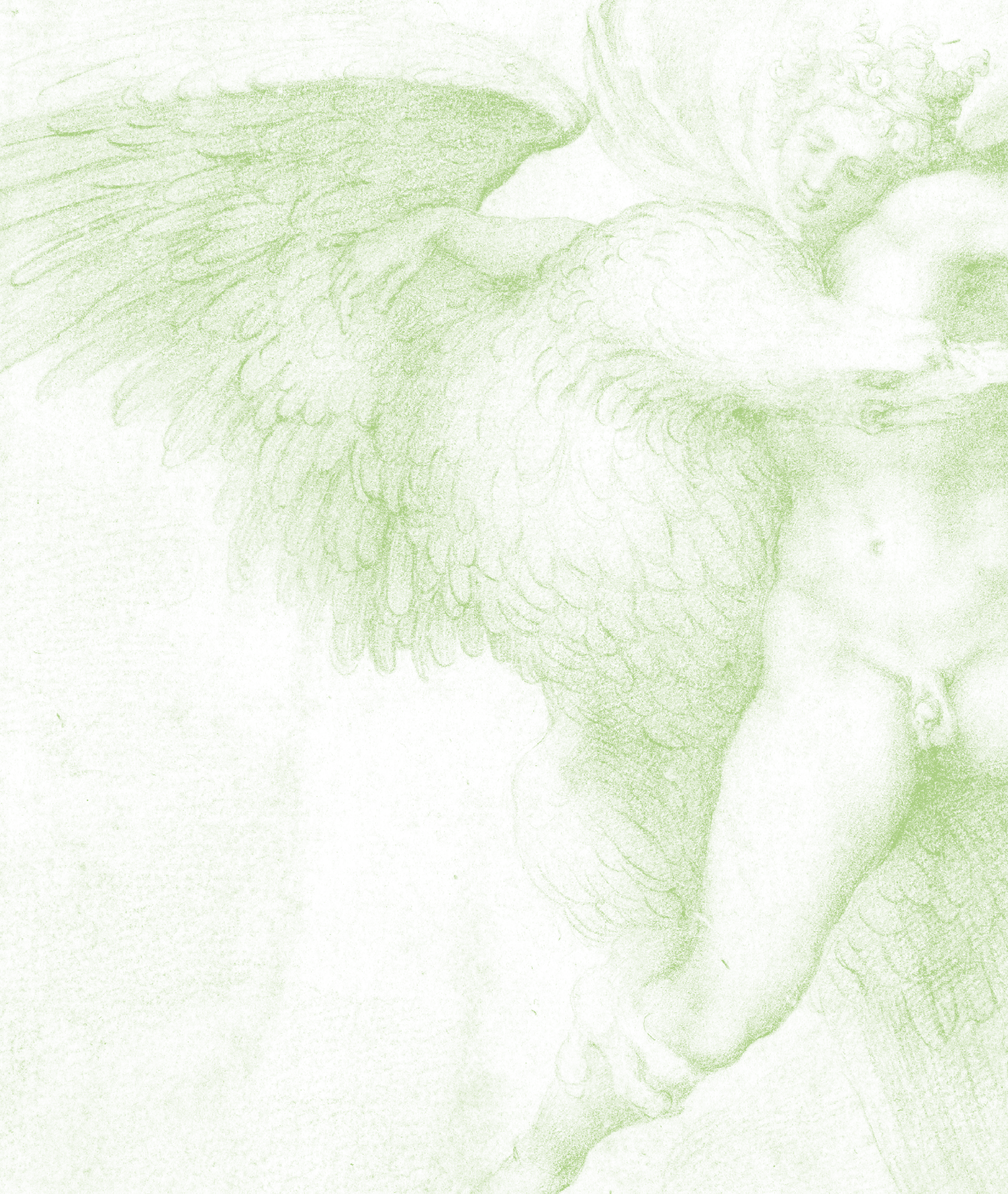
Liefde

“Nel voler vostro è sol la voglia mia,
i miei pensier nel vostro cor si fanno,
nel vostro fiato son le mie parole.

Come luna da sé sol par ch'io sia
ché gli occhi nostri in ciel veder non sanno
se non quel tanto che n'accende il sole.”

“In uw wil alleen ligt mijn verlangen,
mijn gedachten worden in uw hart gevormd,
in uw adem komen mijn woorden tot leven.

Alleen, zoals de maan, zo ben ook ik,
want onze ogen kunnen in de hemel slechts
dat beetje zien wat de zon erin verlicht.”



Mannenliefde.

De jongens van Michelangelo

Michael Rocke

Een opvallend kenmerk van Michelangelo's kunst en leven was zijn fascinatie voor mannelijke schoonheid, die hij in zijn artistieke productie tot uiting bracht in talrijke voorstellingen van viriele, vaak naakte lichamen.¹ De nadrukkelijke aanwezigheid van aantrekkelijke, krachtig gespierde, naakte mannen in zijn tekeningen, schilderijen en beeldhouwwerken, de homo-erotische inhoud van sommige van zijn brieven en gedichten, en ten slotte zijn verscheidene veronderstelde of bekende intense mannelijke vriendschappen hebben al vroeg geleid tot speculatie over de aard van zijn seksuele neigingen. Tijdens Michelangelo's leven beschouwden sommigen zijn voorstellingen van mannelijke naakten of de aandacht die hij aan jonge vrienden besteedde duidelijk als tekenen van ongepast seksueel gedrag, insinuaties die de kunstenaar zelf en zijn contemporaine biografen zorgvuldig probeerden te weerleggen. Zelfs Michelangelo's eigen achterneef, bekend als Michelangelo Buonarroti il Giovane ('de Jonge'), ergerde zich aan zijn vele amoureuze gedichten met mannen als onderwerp toen hij de allereerste uitgave van Michelangelo's dichtwerk voorbereidde. Hij moest toegeven dat het gemakkelijk herkenbare uitingen waren van wat hij 'mannelijke' of 'masculiene liefde' noemde. Uit vrees dat de letterlijke publicatie de reputatie van zijn oudoom zou bezoedelen besloot hij elk spoor van de problematische 'mannelijke liefde' uit diens poëtische oeuvre te verwijderen. Hij zuiverde Michelangelo's bezwarende verzen door het grammaticale geslacht van de zelfstandige naamwoorden en voornaamwoorden te veranderen van mannelijk naar vrouwelijk en door woorden of hele zinsdelen te vervangen. Het was die bewerkte versie die hij in 1623 liet verschijnen.²

In de laatste decennia van de negentiende eeuw, nadat Cesare Guasti in 1863 eindelijk een ongekuiste versie van Michelangelo's gedichten had gepubliceerd,³ werd een aanvang gemaakt met de uitgave van de volledige correspondentie van de kunstenaar en werd het archief van de familie Buonarroti toegankelijk voor onderzoekers.

Daarmee beschikten literatuurcritici en historici als Walter Pater, John Addington Symonds en anderen over betrouwbare bronnen om zich te verdiepen in kwesties aangaande Michelangelo's seksuele verlangens en identiteit.⁴ In diezelfde periode ontwikkelde zich nieuw wetenschappelijk en academisch onderzoek naar seksuele gedragingen en identiteiten van mensen van hetzelfde geslacht, dat bijdroeg aan de totstandkoming van het moderne beeld van de 'homoseksueel'.⁵ In zijn in 1893 gepubliceerde baanbrekende en populaire biografie van Michelangelo was Symonds – zelf homoseksueel en actief betrokken bij het nieuwe onderzoek – de eerste Engelstalige historicus die openlijk en uitvoerig de relaties van de kunstenaar met jonge mannen besprak. Hoewel hij duidelijk maakte wat Michelangelo's voorkeuren waren, sprak hij alleen maar over 'vriendschappen'. Hij stelde de lezers gerust dat de diepe aantrekking die de kunstenaar voelde voor personen van zijn eigen geslacht louter geïdealiseerd en spiritueel was, geïnspireerd door de oude Grieken, en dat er geen enkel bewijs bestond dat hij zijn verlangens ooit in daden had omgezet. In een appendix waarin hij zijn visie uiteenzette, formuleerde hij het als volgt:

“Het lijkt me duidelijk dat Michelangelo Buonarroti een van die bijzondere maar niet uitzonderlijke mannen was die geboren zijn met gevoelens die sterk van het gewone pad afwijken. Hij voelde zich blijkbaar niet aangetrokken tot vrouwen, terwijl de schoonheid van jonge mannen hem duidelijk begeisterte. In zijn brieven, in correspondentie die aan hem was gericht, in zijn gedichten of in wat tijdgenoten schreven over zijn dagelijks leven is er niets wat aanleiding geeft tot enige verdenking met betrekking tot zijn morele gedrag.”⁶

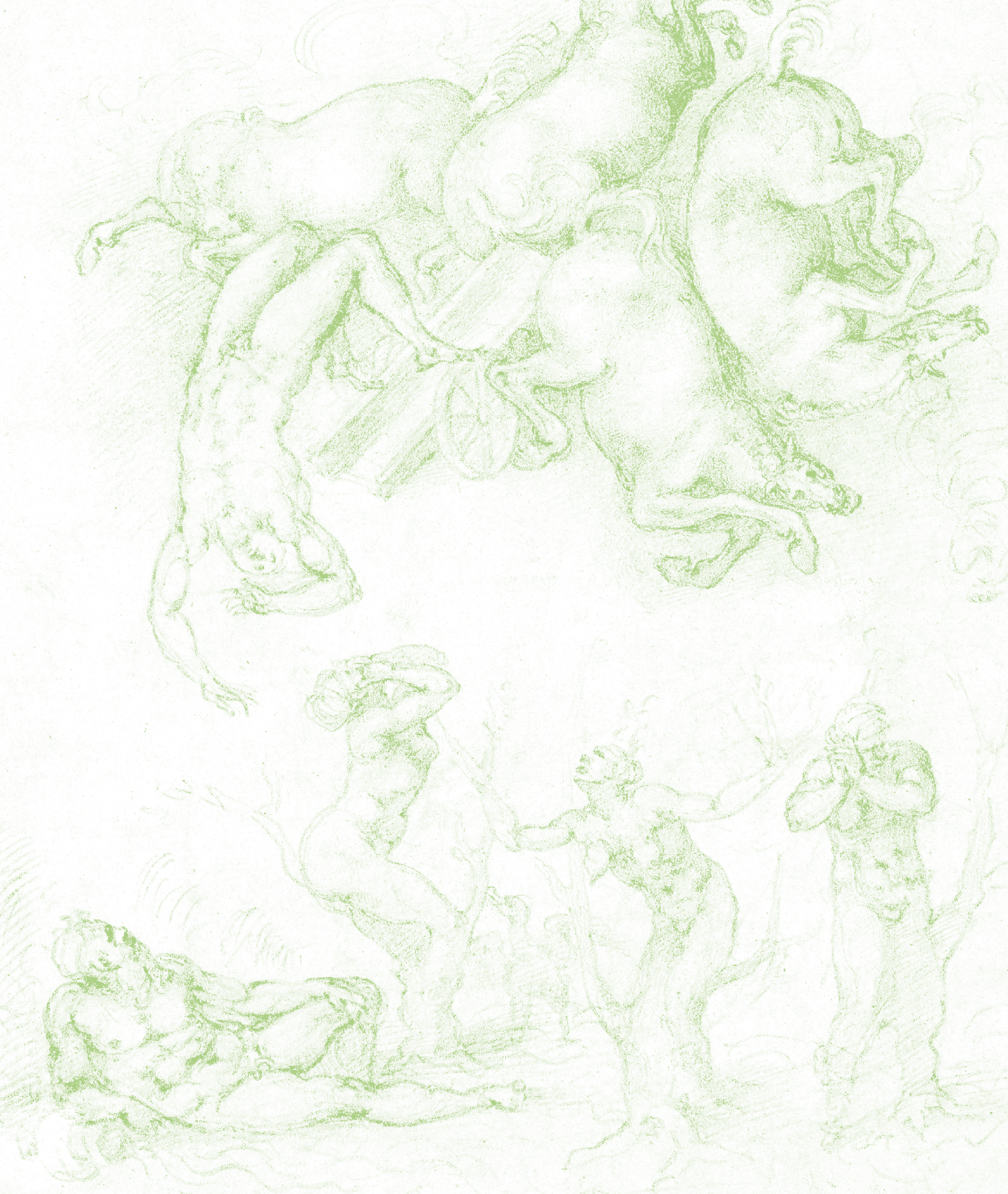
We hoeven Symonds' hypocrisie tegenover de moraliteit van Michelangelo's gedrag niet te delen om te constateren dat er vandaag niet méér bewijs is dan in de negen-

righeid en een gedeelde seksuele identiteit omvatte in een vroeg model van homoseksuele oriëntatie. Zij weerspiegelen veeleer, althans in de hier besproken bronnen, de hiërarchische vorm van seksuele relaties tussen volwassen mannen en adolescenten die sinds de klassieke oudheid tot en met de vroegmoderne tijd in mediterrane samenlevingen overheerste. Met andere woorden: dit type erotische verbondenheid was gebaseerd op een reeks conventionele sociale, generatiegebonden, rolgebonden en gendermatige verschillen, eerder dan op wederzijdse overeenkomsten. Zoals Lomazzo Leonardo laat zeggen, verhinderden die in de ‘mannelijke liefde’ vervatte verschillen kennelijk niet – en bevorderden ze misschien zelfs – dat er duurzame, niet-erotische vriendschappen ontstonden, zoals die tussen Leonardo en Salai of tussen Michelangelo en zijn geliefde Tommaso de’ Cavalieri.

Niets in dit essay bewijst dat Michelangelo ooit lichamelijke relaties had met een van de jongens tot wie hij zich aangetrokken voelde, hoe hartstochtelijk zijn gevoelens ook waren. Indirecte aanwijzingen tonen in elk geval wel aan hoe sterk de patronen in zijn ervaringen lijken op die van duizenden mannen om hem heen, van wie aannemelijk is of vaststaat dat zij hun seksuele verlangens jegens jongens wel degelijk in daden omzetten. Net als zij voelde de volwassen Michelangelo zich zo goed als zeker niet erotisch aangetrokken tot andere mannen, leeftijdgenoten of gelijken in mannelijke status. De objecten van zijn verlangens waren veeleer jongens die, volgens de normen van hun tijd, nog geen volwaardige mannen waren, niet fysiek en niet qua gender. Baardloze, jeugdige jongens oefenden juist seksuele aantrekkingskracht uit op fysiek volwassen mannen omdat ze nog geen mannen waren.

Vanuit dat historische perspectief vraag ik me af of de centrale rol van adolescenten in het homo-erotische verlangen van mannen in het Italië van het quattro- en cinquecento ons er niet toe zou moeten aanzetten om met andere ogen te kijken naar Michelangelo’s gespierde, mannelijke naakten. Misschien moeten we de al te gemakkelijke aanname herzien dat die figuren voor Michelangelo of zijn tijdgenoten – zoals misschien voor ons – automatisch een duidelijke seksuele lading hadden. Die forse, atletische lichamen lijken immers weinig op de jeugdige, onbehaarde lichamen van pubers die, zoals we nu weten, zo’n intense erotische fascinatie uitoefenden op mannen als Michelangelo.





Gedichten en brieven.

Hoe Michelangelo het onzichtbare schreef en het onzegbare tekende

Raymond Carlson

De man waar Michelangelo van hield,
had een prachtig lichaam.

Dat verklaarde de humanist Benedetto Varchi op 6 maart 1547 tijdens een lezing voor de leden van de Accademia Fiorentina, bijeengekomen voor hun wekelijkse vergadering.¹ Onderwerp van zijn geleerde uiteenzetting waren de gedichten van Michelangelo. Tegen het einde citeerde hij twee beroemde sonnetten van de kunstenaar, waarbij hij opmerkte dat Michelangelo het eerste daarvan had opgedragen aan Tommaso de' Cavalieri, de jonge Romeinse edelman die hij bijna vijftien jaar eerder had leren kennen.² Over Cavalieri zei Varchi nog het volgende: "In Rome zag ik in hem, naast de onvergeloofbare schoonheid van zijn lichaam, zulke elegante manieren, voortreffelijk verstand en innemende aard, dat hij waarlijk verdiende – en nog steeds verdient – om des te meer bemind te worden naarmate men hem beter kende."³

Door te verwijzen naar de weergaloze schoonheid van Cavalieri's lichaam verbond Varchi fysieke aantrekkelijkheid met eigenschappen die men van zijn adellijke rang verwachtte: elegantie, scherpzinnigheid en gratie. Voor deze gelijkstelling bestond al een precedent. In zijn beroemde *Il Libro del Cortegiano*, dat nog geen twintig jaar eerder was verschenen, somde Baldassare Castiglione vergelijkbare eigenschappen van een adellijke vrouw op, bedoeld als aansporing tot deugdzaamheid voor de hoveling.⁴ Maar Cavalieri was geen adellijke vrouw. Een van Michelangelo's verdiensten als schrijver was dat hij een gevestigd model van hoofse lyriek in de volkstaal wist te richten op een mannelijke in plaats van een vrouwelijke geliefde. Dat vereiste een behoedzame omgang met de poëtische vormen en de conventies van zijn tijd. In het sonnet dat Varchi citeert, wordt Cavalieri's schoonheid niet expliciet benoemd. Michelangelo's strategie bestond erin als verteller zijn subjectieve ervaring op de voorgrond te plaatsen.⁵ Het sonnet eindigt namelijk met een verzuchting van de dichter, die zich wentelt in liefdespijn: "Naakt

en alleen / blijf ik de gevangene van een gewapende ridder", waarbij *cavalier*, het Italiaanse woord voor ridder, een woordspeling is op Cavalieri's familienaam. Door dit sonnet voor Cavalieri publiekelijk te bespreken, voegde Varchi een biografisch detail toe aan zijn lezing en situeerde hij Michelangelo's creativiteit binnen de context van het echte leven.

In een tijd waarin de lichamelijke uiting van liefde tussen mensen van hetzelfde geslacht kon leiden tot straffen zoals foltering, ballingschap en de dood was Varchi's publieke lof voor Michelangelo's amoureuze verzen wellicht niet zonder risico.⁶ Maar dat leek de kunstenaar, die toen in Rome verbleef, niet te verontrusten. Een tussenpersoon stuurde hem vanuit Florence een afschrift van Varchi's lezing. In zijn antwoord liet Michelangelo zich in bedekte termen lovend uit; hij schreef bovendien dat hij de tekst ook met andere mannen had gedeeld.⁷ Hij vroeg de tussenpersoon Varchi in zijn naam te danken: "Wilt u alstublieft namens mij passende woorden tot hem richten, die recht doen aan zoveel liefde, genegenheid en hoffelijkheid."⁸ In het Italië van de renaissance vereiste liefde een wederdienst. Michelangelo's brief was dan ook een antwoord op Varchi's liefdevolle lezing over zijn liefdespoëzie en zijn capaciteiten als minnaar – geheel in de lijn van de neoplatonische idealen die Varchi had gepresenteerd als de leidraad van Michelangelo's dichterschap. Toen Varchi's lezing in 1550 werd gepubliceerd, sprak Michelangelo opnieuw zijn erkentelijkheid uit en vroeg hij een andere gemeenschappelijke vriend Varchi ook namens Cavalieri te danken voor de eer die hij hun beiden had betuigd.⁹

Varchi's lezing en de reacties die zij teweegbracht, werpen een licht op de concrete strategieën waarmee Michelangelo in zijn poëzie, brieven en kunstwerken uitdrukking gaf aan wederzijdse gevoelens van liefde. Geleerden proberen al geruime tijd te duiden hoe de liefde zich manifesteert in Michelangelo's leven en werk, in het licht van onderling verweven intellectuele tradities en sociale realiteiten.¹⁰ In zijn tijd bestonden er speci-

Ho receuuta una uostra littera quanto piu non sperata da me Tanto piu
grata non sperata dico reputandomi io indegno che un uostro pari si
degnasse scriuermi circa di quello che pierantonio in mia laude
ui a detto e quella opre mie che co' uostri occhi haucte uiste pel le
quali mostrate di mostrarmi no poca affectione ui rispondendo che no
erano bastanti fare che u' huomo eccellentissimo come uoi e senza secondo
non che senza pari in terra desiderasse scriuere a un giouane appena
nato al mondo e per questo quanto si puo essere ignorante. Ne uoglio
anchora dire che uoi siate bugiardo. Penso bene anzi son certo che
della affectione che mi portate la causa sia questa che essendo uoi uir
tuosissimo o per di meglio essa uirtu. sete forzato amar coloro che di
essa son seguaci, e che lamano, tra li quali son io et i questo secondo
le mie forze no cede a molti. Vi prometto bene che ^{damen} receuete uguale
e forse magior cambio che mai portai amore ad huomo piu che ad uoi
ne mai desiderai amicitia piu che la uostra e ~~ne uedeste~~ se no' altro
almace in questo o bonissimo iudicio e ne uedreste lo effetto se non
che la fortuna in questo solo a me contraria uale che hora che mi
potrei godere di uoi stia poco sano spero bene se ella no' mi uole ^{annoua} comi
nciare a tormentare tra pochi giorni esser guarito et uenire a fare
il mio debito in uistarui se a quella placera. In questo mezo mi
pigliaro ~~amanco~~ doi hore del giorno piacere in contemplare doi uostri
desegni che pierantonio me a portati quali quanto piu li miro tato piu
mi piacciono et appagero i gran parte il mio male pensando alla spe
ranza che'l detto pierantonio mi a data di farmi uedere altre cose de
lle uostre. Per non esser fastidioso no' scriuero piu a lungo. Solo ui
ricordo accascando ui seruiate di me: et ad uoi di continuo mi raccomando

Di u' s'affettionatissimo
Seruo Thomao cavaliere

houwer in Rome die als tussenpersoon optrad, hem heeft bezorgd: “Ik zal me dagelijks ten minste twee uur het genoegen gunnen om twee van uw tekeningen te aanschouwen die Pier Antonio me heeft gebracht, en hoe meer ik ernaar kijk, hoe meer ze me bevallen.”²⁸ Cavalieri beantwoordde Michelangelo’s aanbod om hem genoegen te schenken met een beschrijving van hoe hij het genoegen ervaarde. Zijn aanbod om twee uur aan twee tekeningen te besteden, was bedoeld als wederdienst voor Michelangelo’s genereuze gift van zijn eigen tijd; aan het eind van zijn brief benadrukte de zevenenvijftigjarige kunstenaar immers dat er hem, gezien zijn leeftijd, niet veel tijd meer overbleef.²⁹ Cavalieri’s grootste troef was zijn jeugd, en Michelangelo beloofde die door aan te bieden wat er hem aan levensjaren restte. Waarom?

De uitwisseling van genoegen tussen Michelangelo en Cavalieri verliep niet in één richting. In zijn antwoord aan Cavalieri schreef Michelangelo dat diens bereidheid om zijn werk te ontvangen hem “grote verbazing en niet minder genoegen (*piacere*) had geschonken”.³⁰ De brief van Cavalieri, die Michelangelo bewaarde, vormde op zichzelf al een materiële bron van voldoening. Deze wederzijdse vol-

doening door geven en ontvangen kon een erotische lading hebben die overeenkwam met de sensuele inhoud van Michelangelo’s tekeningen van Ganymedes en Tityus voor Cavalieri, kunstwerken die ook in hun correspondentie worden genoemd (afb. 14/cat. 6 en afb. 18).³¹ Zoals Cavalieri genoot van de uren die hij doorbracht met het bekijken van deze tekeningen, zo moet Michelangelo zich hebben verlustigd in het maken ervan. Vasari schreef over het plezier dat Michelangelo haalde uit de tijd die hij al tekenend doorbracht – een cliché misschien, maar wel passend bij zijn levenslange drang tot grafische verfijning.³²

Wanneer Cavalieri tekeningen van Michelangelo ontving, zal hij zich bewust zijn geweest van de dubbele voldoening die de kunstenaar eraan ontleende: het plezier van het creëren zelf én te weten hoe Cavalieri ervan gebruikmaakte. Die taal van genoegen keert terug in de eerste versie van zijn tekening van de *Val van Phaëton* voor Cavalieri (afb. 19/cat. 43), onderaan voorzien van een notitie die van de tekening een brief maakte: “Heer Tommaso, indien deze schets u niet bevalt, zeg het aan Urbino, zodat ik de tijd heb om morgenavond een andere voor u te maken, zoals ik u heb beloofd, en als ze u wel bevalt en





De ballen van Baccio.

Michelangelo en het ideale model

Terry van Druten

Het grootste deel van Michelangelo's oeuvre bestaat uit tekeningen van menselijke, vooral mannelijke figuren. Afgezien van de bladen die deel uitmaken van het ontwerpproces op weg naar architectonische eindresultaten, is er bijna geen tekening van hem waarop niet een mens is afgebeeld. Deze tekeningen vormen belangrijke stappen richting zijn sculpturen, fresco's en schilderijen. Van eerste schets via compositiestudie tot uitgewerkte detailstudie, telkens wordt een centrale plaats ingenomen door tekeningen die vaak de indruk geven te zijn gemaakt naar 'de natuur', oftewel naar levend model.

Modeltekenen had in de loop van de vijftiende eeuw dan ook een nieuwe, prominente plek verkregen in de kunstenaarspraktijk, onder invloed van de veranderende artistieke idealen van de renaissance. In het werk van vroegere kunstenaars deden figuren en voorwerpen voornamelijk dienst als teken in de visuele vertaling van bovenal intellectuele en meestal religieuze verhalen. Hun herkenbaarheid en 'leesbaarheid' gingen boven naturalisme en realisme. Dat was grondig veranderd tegen de tijd dat Michelangelo zijn eerste stappen zette als jonge kunstenaar in het atelier van Domenico Ghirlandaio. Terwijl kunstenaars aan het begin van de vijftiende eeuw nog gebruikmaakten van modelboeken, die fungeerden als beeldbanken met min of meer gestandaardiseerde afbeeldingen van de natuurlijke wereld, was toen Michelangelo in 1475 werd geboren het tekenen naar de natuur volop onderdeel geworden van de kunstenaarsopleiding en artistieke praktijk in centraal Italië, en daarmee ook het tekenen naar model.¹ Naast het werk van andere meesters diende een jonge kunstenaar bovenal de natuur zelf als voorbeeld te nemen. In de woorden van Vasari: "alleen dat wat aan de natuur is ontleend, maakt schilderijen en beeldhouwwerken volmaakt".² Het tekenen naar het mannelijk model speelde daarbij een centrale rol. De mens, in het bijzonder de man, werd tenslotte geacht het volmaaktste onderdeel van Gods schepping te zijn, al was het evengoed zo dat

het verkrijgen van vrouwelijke modellen veel problematischer was dan mannelijke.

Het werken naar de natuur kwam gedurende Michelangelo's leven nog verder centraal te staan en werd ook in de rest van Italië gebruikelijk, tot het in de volgende eeuwen tot een essentieel onderdeel van de Europese kunst zou uitgroeien.³ De veelal naakte atletische mannenlichamen in het werk van Michelangelo vormden een nieuwe verbeelding van geïdealiseerde en heroïsche lijven, en zouden een inspiratiebron zijn voor ontelbare kunstenaars in de eeuwen die volgden.⁴

Ondanks de centrale plaats van de natuur in de kunst van de renaissance was het waarheidsgetrouw vastleggen van de fysieke werkelijkheid meestal geen doel op zich. Er werd vooral gestreefd naar een verbetering van de natuur in de richting van een ideaalbeeld, dicht bij het goddelijke.⁵ Zoals Vasari schrijft: "een lichaam zo perfect vormgeven dat de kunst de natuur overtreft".⁶ Het is interessant om na te gaan waar de grens ligt tussen observatie en idealisatie. Ook de meeste fresco's en sculpturen van Michelangelo lijken te zijn gebaseerd op de natuur en de waarneming van echte, levende personen. In hoeverre is dat zo en in hoeverre maakte hij daarbij daadwerkelijk gebruik van levende modellen? Op welk moment in het creatieve proces vond dit plaats en voor welke onderdelen van het werk? Wie waren die modellen eigenlijk? En hoe transformeerde Michelangelo hun lichamen in zijn kunst?

Naar het voorbeeld van anderen

Hoe voor de hand liggend bovenstaande vragen ook zijn, het is niet makkelijk ze te beantwoorden. Tekeningen zijn maar beperkt bruikbaar als rechtstreeks bewijs van de werkpraktijk in het atelier: zij geven een onvolledig en bovendien vervormd beeld.⁷ In de eerste plaats omdat het aanzienlijke aantal tekeningen dat we van Michelangelo kennen eigenlijk maar een klein deel van zijn totale pro-

gevallen bevinden zich rondom de figuren elementen die iets prijs lijken te geven van de situatie in Michelangelo's werkplaats en die wijzen op de aanwezigheid van een model. Let bijvoorbeeld op een veelzeggend detail als de vaag geschetste doek waarop de *ignudo* uit de collectie van Teylers Museum zit (afb. 59/cat. 19). Die staat ver af van het kussen waarop de figuur rust in het uiteindelijke fresco (afb. 60) en is hoogstwaarschijnlijk de weergave van een doek waarop tijdens de tekensessie een model net iets zachter, schoner of warmer zat dan direct op een houten of stenen ondergrond.

Vasari beschrijft hoe Michelangelo, bij het tekenen in verkort, gebruikmaakte van wasmodellen "die, meer dan levende modellen, zonder te bewegen blijven zitten, en van deze modellen tekende hij de contouren, de lichtval en de schaduwen".²¹ Dat hij daarnaast ook met levende modellen werkte, blijkt uit sporen van de middelen die werden gebruikt om moeilijke houdingen langere tijd te kunnen volhouden. Een beproefde methode om het ongemak van een model te verminderen was het gebruik van allerhande steunen.²² Voor een lastig vol te houden pose zoals die van de gekruisigde *Haman* is het waarschijnlijk dat een model zich aan hangende touwen of andere steunen vasthield (afb. 61). Jill Burke beschrijft hoe dit kan verklaren dat bij de centrale figuur in de tekening juist de handen niet zijn uitgewerkt: die hadden niet de juiste houding en werden mogelijk mede om die reden apart uitgewerkt in losse detailstudies (afb. 62/cat. 15).²³

Onder het ondergoed

Concrete aanwijzingen voor Michelangelo's gebruik van levende modellen vinden we in andere tekeningen direct op het lichaam van de afgebeelde figuren. In de renaissance droegen modellen naar alle waarschijnlijkheid meestal ondergoed; dat was in die tijd een lendendoek of -lap (afb. 63). Naaktheid was in het dagelijks leven misschien niet volledig onbekend maar wel omgeven door sociale en religieuze taboes. Behalve in het badhuis of tijdens erg zwaar en vuil werk waren volwassen lichamen gewoonlijk grotendeels bedekt.²⁴ Zelfs tijdens seks was het waarschijnlijk niet gebruikelijk om zich geheel te ontkleden.²⁵ Ook een model zal daarom niet snel volledig onbedekt zijn geweest, tenzij dat hoogstnoodzakelijk was.

Met die kennis in het achterhoofd zijn ook in Michelangelo's tekeningen sporen te zien van kruisbedekking. Het geeft een mogelijke verklaring voor de slechts schetsmatig aangegeven schaamzones op veel tekeningen van hem en zijn tijdgenoten, zoals bijvoorbeeld de studie voor een *ignudo* uit de Uffizi (afb. 64/cat. 14) of *Studies voor een Kruisiging* uit Teylers Museum (afb. 90/cat. 41). In





afb. 62 (cat. 15) Michelangelo, *Studies voor Haman voor het plafond van de Sixtijnse Kapel*, ca. 1511. Rood en zwart krijt, 252 x 205 mm. Haarlem, Teylers Museum, inv. A 016



Geest

“L’un tira al cielo, e l’altro in terra tira;
nell’alma l’un, l’altr’abita ne’ sensi,
e l’arco tira a cose basse e vile.”

“De ene [liefde] trekt naar de hemel,
de andere naar de aarde;
de ene woont in de ziel, de andere in de zinnen,
en richt haar pijlen op lage, verachtelijke dingen.”



Michelangelo en het goddelijke lichaam.

Tussen kruisiging en verrijzenis

Jennifer Sliwka

Michelangelo's diepgewortelde christelijke geloof was de voedingsbodem voor zijn grote aandacht – fascinatie zelfs – voor de verbeelding van Christus' lichaam. Dat onderwerp keert herhaaldelijk terug in zijn lange en roemrijke carrière.¹ Zoals uit zijn late spirituele sonnetten blijkt, geloofde de kunstenaar in een nieuw leven na de dood, een verlossing die door Christus' offerdood aan het kruis in het vooruitzicht werd gesteld.² Hij behandelde in zijn oeuvre het onderwerp van de gestorven Christus in verschillende omstandigheden: de kruisiging, de kruisafneming, de bewening (ofwel *pietà*) in de armen van zijn moeder Maria, de graflegging, en tot slot zijn opstanding uit de dood. Deze voorstellingen lijken een bijzonder krachtige en persoonlijke betekenis voor Michelangelo te hebben gekregen in de laatste drie decennia van zijn leven, toen de christelijke geloofsleer over dood en wederopstanding steeds belangrijker voor hem werd in het licht van zijn eigen sterfelijkheid.

Michelangelo onderzocht deze thema's in verschillende media – in tekeningen, beeldhouwwerken en schilderijen – en artistieke oplossingen die hij in het ene medium bedacht, gebruikte hij vaak als inspiratie voor zijn werk in een andere techniek. Vooral zijn uitbeeldingen van de *pietà* zijn heel bekend. Daarvan maakte hij minstens drie sculpturen op sleutelmomenten in zijn loopbaan: rond 1499, rond 1547–1555 en tot in 1564, het jaar van zijn dood. Zijn schilderijen en vooral zijn tekeningen onthullen echter dat hij ook in de lange periodes tussen die beroemde werken zijn ideeën over de verbeelding van Christus' dode lichaam bleef heroverwegen en bevragen.

Het beweede lichaam

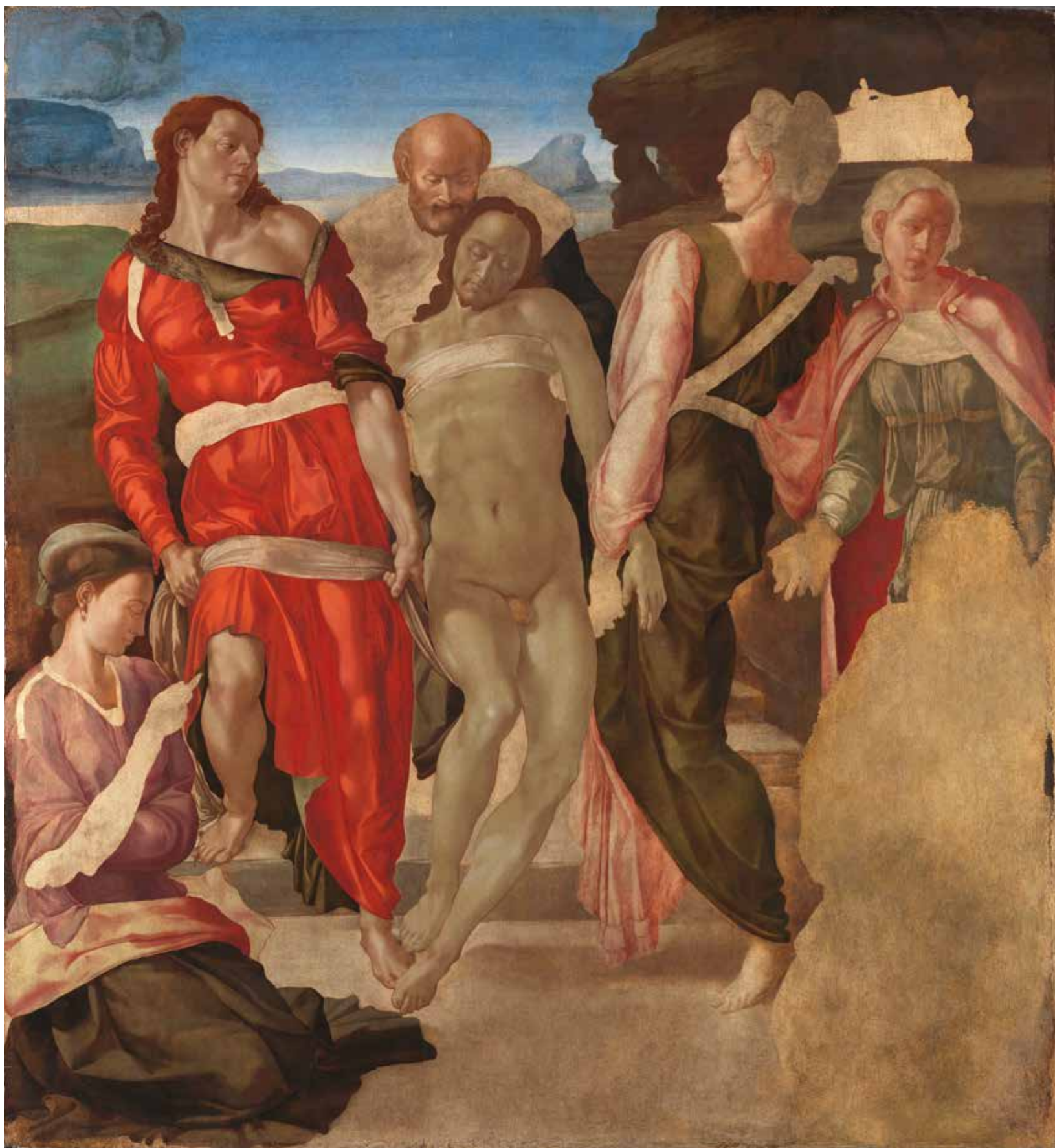
Hoewel Michelangelo op zijn vijfentwintigste al verscheidene sculpturen had voltooid voor aanzienlijke opdrachtgevers, verwierf hij pas werkelijk roem als beeldhouwer met de marmeren *Pietà* die hij maakte voor de Franse kardinaal

Jean de Bilhères-Lagraulas (afb. 113). Deze kardinaal, verbonden aan de Santa Sabina-basiliek op de Aventijn, gaf hem in 1497 de opdracht een beeld te vervaardigen voor zijn toekomstige grafkapel in Santa Petronilla, een mausoleum dat van oudsher verbonden was met het Franse koningshuis. De *Pietà* werd in 1500 in de kapel opgesteld, een jaar na het overlijden van de kardinaal, en bleef daar tot het mausoleum rond 1517 werd afgebroken om plaats te maken voor de nieuwe Sint-Pietersbasiliek, waar het beeld zich nu nog steeds bevindt. In het bewaard gebleven contract tussen de kardinaal en de kunstenaar wordt gepreciseerd dat de sculptuur een levensgrote *pietà* moest zijn. Deze Italiaanse benaming, in het Nederlands vaak als 'bewening' vertaald, kan ook verwijzen naar een gemoedstoestand van vroomheid of medelijden, of naar andere devotionele voorstellingen van de lijdende of gestorven Christus, bijvoorbeeld de 'Man van Smarten' of 'Christus die door engelen wordt ondersteund'. Het thema van de *pietà* komt niet voor in de evangeliën maar verschijnt pas later in de kunst als uitbeelding van een niet nader gespecificeerd moment na de kruisdood en voor de graflegging. Deze visuele traditie vindt haar oorsprong vermoedelijk in de laat-dertiende-eeuwse dominicaanse mystiek in het Rijnland, waarbinnen de *Compassio Mariae* (ofwel de compassie met de smart van Maria tijdens Christus' lijden) een belangrijk element was. In die vroege meditatieve geloofspraktijk stond het beeld van Christus en de Heilige Maagd in de geest van de gelovige centraal. Mettertijd nam die efemere innerlijke voorstelling een meer concrete visuele vorm aan. Ze kreeg gestalte in houten beelden, zogenaamde *Vesperbilder* (beelden voor het avondgebed), die op een altaar werden geplaatst als aansporing tot vrome devotie.³

Michelangelo's eerste interpretatie van dat *Vesperbild*-type wijkt sterk af van de traditionele beelden uit het Noorden, waarbij een wat oudere, door verdriet overmande Moeder Gods de gepijnigde en uitgemergelde Christus in haar armen houdt. In tegenstelling tot die noor-



afb. 113 Michelangelo, *Pietà*, ca. 1497–1500. Marmer, 174 x 195 x 69 cm. Vaticaanstad, Sint-Pietersbasiliek



Vriend en vijand.

Mannen in het leven van Michelangelo

Klazina Botke

Vriendschap

Directe verbeeldingen van vriendschap zijn schaars in de renaissance. Naast Rafaëls bekende zelfportret met zijn vriend is het dubbelportret van Jacopo Pontormo uit 1523–1524 mogelijk het veelzeggendst.¹ Twee mannen, in het zwart gekleed en hun lichamen naar elkaar toe gekeerd, kijken ons aan vanaf het paneel. De voorste man wijst met zijn vinger naar een blad dat hij vasthoudt, waarvan het witte papier sterk afsteekt tegen hun donkere kleding. Het is een brief met een passage uit Cicero's *Laelius de amicitia*: "Vriendschap omvat ontelbare doeleinden; waar je ook gaat, ze staat altijd aan je zijde; niets houdt haar tegen; ze komt nooit ongelegen en staat nooit in de weg."² Hoewel we nu niet meer weten wie de afgebeelde mannen zijn, laat de tekst er geen twijfel over bestaan dat het hier om twee echte vrienden gaat. Voor de Romeinse redenaar Cicero was het idee van *amicitia* (vriendschap) "niets anders dan een overeenkomst in alle dingen, menselijk en goddelijk, verbonden met wederzijdse goede wil en genegenheid", en voor een mens belangrijker dan rijkdom, macht, genot en zelfs gezondheid.³ Ware vriendschap was volgens Cicero een diepe vorm van verbondenheid waarin twee mensen, die niet op eigen voordeel uit waren, zich in elkaar konden vinden. Dit ciceroniaanse idee kreeg duidelijk weer aandacht in de renaissance, omdat het paste binnen de humanistische nadruk op de zelfstandige individuele mens.

Ook Aristoteles' gedachten over *philia* (vriendschap) speelden een rol in de vroegmoderne maatschappij. In zijn *Ethica Nicomachea* beschrijft de Griekse filosoof, net als Cicero, vriendschap als verbondenheid, maar dan binnen het nastreven van een gemeenschappelijk sociaal leven.⁴ Hij benadrukt dat voor persoonlijke vriendschappen een gemeenschap van burgers nodig is en omgekeerd. Daarnaast maakt hij onderscheid tussen drie vormen van *philia*: vriendschap die voortkomt uit het aangename, uit nuttigheid, en uit morele goedheid of deugd.⁵ Aristoteles' ideeën werden in de dertiende eeuw verder uitgewerkt

door de invloedrijke dominicaanse theoloog Thomas van Aquino, die ze in zijn commentaren op de *Ethica* verbond met de christelijke theologie. Volgens Aquino zijn er inderdaad drie soorten liefde: men kan "bemind worden omwille van het goede, omwille van het plezier, of omdat het nuttig is. En omdat de daad van vriendschap liefhebbend is, volgt daaruit dat er ook drie soorten vriendschap bestaan."⁶ Toch blijft voor Aquino uiteindelijk de alles overstijgende 'vriendschap' met God het ware doel voor de mens.

In Michelangelo's tijd was dat klassieke idee van vriendschap ingebed in een christelijke context en diep verweven met de Florentijnse samenleving. Dale Kent laat in haar boek *Friendship, Love and Trust* zien dat er in de praktijk vooral een verschil was tussen ideale vriendschap, gebaseerd op wederzijdse genegenheid en vertrouwen, en patronagerelaties. De laatste waren nuttige en functionele vriendschappen waarop de meeste kunstenaars vertrouwden ter bescherming en steun.⁷ Maar de twee sluiten elkaar niet uit: een nuttige vriendschap kon tegelijk een aangename of zelfs liefdevolle relatie zijn. Voor Florentijnse kunstenaars was de connectie met mecenasen, en met vrienden die van hen afhankelijk waren, in ieder geval een onmisbare vorm van vriendschap.⁸

Net als iedere kunstenaar in de renaissance maakte Michelangelo deel uit van een netwerk van familie, vrienden en werkrelaties. Maar wie waren zijn vrienden, wat voor soort relaties onderhield hij en wat betekenden ze voor hem? En had hij ook vijanden? De tijdens Michelangelo's leven geschreven biografieën – van de hand van Paolo Giovio, Giorgio Vasari en Ascanio Condivi – schetsen daarvan een beeld, zij het enigszins gekleurd. Daarnaast is onze kennis van Michelangelo's persoonlijke relaties aanzienlijk verrijkt door de circa 538 eigenhandig geschreven brieven die van hem bewaard zijn gebleven, waarin hij correspondeert met familieleden, vrienden, collega-kunstenaars, geliefden, werknemers en opdrachtgevers.⁹ Ook zijn werk zelf, de tekeningen en sonnetten die hij aan vrienden schonk, is vaak doordrenkt van diepe per-



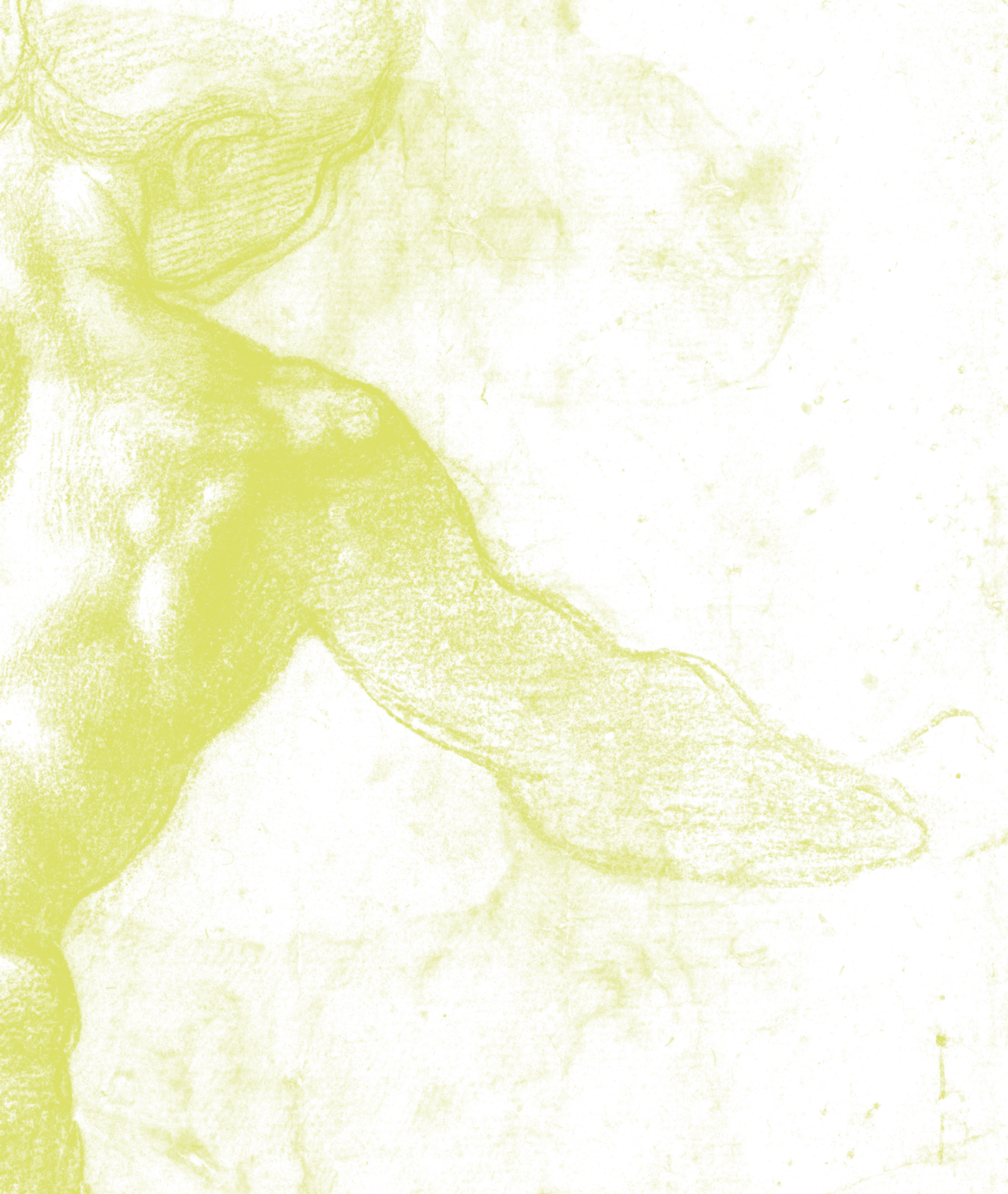


7. 62





afb. 166 Niet-geïdentificeerde kunstenaar, *Kopieën van Michelangelo's studies voor het plafond van de Sixtijnse Kapel*, ca. 1600–1650. Rood krijt, 390 x 235 mm. Windsor, Royal Collection Trust, inv. RCIN 990441



Over de auteurs

Eric Boot is kunsthistoricus en onderzoeker bij Teylers Museum, Haarlem.

Klazina Botke is docent kunstgeschiedenis aan de Vrije Universiteit Amsterdam en gastconservator bij Teylers Museum, Haarlem.

Raymond Carlson is onderzoeker en Manager of Student Engagement bij de Yale University Art Gallery, en voormalig fellow van Magdalen College, Oxford.

Marieke van den Doel is universitair docent in de geschiedenis van het humanisme aan de Universiteit voor Humanistiek, Utrecht.

Terry van Druten is hoofd Kunstverzamelingen bij Teylers Museum, Haarlem.

Martin Gayford is criticus, auteur van boeken over Michelangelo, Van Gogh en Lucian Freud, en gastconservator bij Teylers Museum, Haarlem.

Paul Joannides is emeritus hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Cambridge.

Michael Rocke is Nicky Mariano Librarian en directeur van de Biblioteca Berenson aan Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florence.

Jennifer Sliwka is hoofd Westerse Kunst bij het Ashmolean Museum en Professorial Fellow aan Balliol College, Universiteit van Oxford.

Dankwoord

Wat we vandaag weten over Michelangelo Buonarroti en zijn kunst, hebben we te danken aan het indrukwekkende werk van velen die ons zijn voorgegaan. We zijn veel dank verschuldigd aan deze collega's, historici en kunsthistorici – hun onderzoek vormde de basis voor onze eigen ideeën. Ook willen we iedereen bedanken die voor dit project objecten uit hun collecties beschikbaar stelde. Verder zijn we zeer erkentelijk voor de bijdragen van de auteurs en het delen van hun kennis, en voor de prettige samenwerking met de betrokken medewerkers van Hannibal Books en van Teylers Museum.

De volgende personen willen we in het bijzonder bedanken voor hun rol bij de totstandkoming van de tentoonstelling en dit boek: Cristina Acidini, Stijn Alsteens, Carmen Bambach, Paul Barolsky, Machtelt Brügger, Israël, Alessandro Cecchi, Hugo Chapman, Ilaria Ciseri, Martin Clayton, Paola D'Agostino, Laura Donati, Willem van Ee, Bas Ernst, Maria Forcellino, Ketty Gottardo, Gert-Jan Kleinrensink, Michael W. Kwakkelstein, Grant Lewis, Elena Lombardi, Marcella Marongiu, Benedetta Matucci, Jonathan Nelson, Scott Nethersole, Patricia Rubin, Per Rumberg, Frits Scholten, Gert Jan van der Sman, Ilona van Tuinen, Xavier Salmon, Carel van Tuyl van Serooskerken, Sarah Vowles, William Wallace en Catherine Whistler.

Graag bedanken wij ook onze bruikleengevers: Rijksmuseum, Amsterdam; RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag; Casa Buonarroti, Florence; Gallerie degli Uffizi, Florence; Museo Nazionale del Bargello, Florence; British Museum, Londen; The Courtauld, Londen; Maastricht Institute of Arts, Maastricht; The Metropolitan Museum of Art, New York; The Earl of Leicester, Holkham Hall, Norfolk; Ashmolean Museum, Oxford; Musée du Louvre, Parijs; Zijne Majesteit Koning Charles III, Windsor; en een privéverzamelaar.

We zijn daarnaast erg dankbaar voor de steun van het ministerie van OCW, de VriendenLoterij, het Teylers Museum Vrienden Fonds, het Mondriaan Fonds, Turing Foundation, Fonds 21, het Cultuurfonds, de Gemeente Haarlem en het NIKI Florence.

Illustratieverantwoording

Amsterdam, © Rijksmuseum: afb. 3, 22, 102, 103, 109, 134
Bayonne, © Musée Bonnat-Helleu / foto A. Vaquero: afb. 15
Berlijn, © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett / foto Dietmar Katz: afb. 41
Cambridge, © Trinity College Library, Master and Fellows of Trinity College, Cambridge: afb. 47
Chicago, © The Art Institute of Chicago, anoniem bruikleen: afb. 39
Den Haag, © RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: afb. 12, 104
Florence, © Archivio di Stato di Firenze / Ministero della Cultura / foto Donato Pineider: afb. 98
Florence, © Casa Buonarroti: afb. 8, 9, 16, 17, 25, 26, 38, 53, 72, 125, 128, 154, 162
Florence, © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi / Ministero della Cultura: afb. 24, 34, 64, 68, 87, 111, 112, 144; © Galleria dell'Accademia di Firenze: afb. 1; © Museo Nazionale del Bargello, afb. 37, 40
Florence, © Museo delle Cappelle Medicee / Ministero della Cultura / foto Antonio Quattrone: afb. 69, 89
Florence, © Museo Nazionale del Bargello / Bridgeman Images / foto Raffaello Bencini: afb. 44
Florence, © Museo Nazionale del Bargello / Scala, Florence: afb. 2
Florence, © Opera di Santa Maria del Fiore / Scala, Florence / foto Antonio Quattrone: afb. 120
Florence, © Scala: afb. 95, 123; © Scala / Fondo Edifici di Culto - Min. dell'Interno: afb. 50, 97
Frankfurt am Main, © Universitätsbibliothek J.C. Senckenberg: afb. 105
Haarlem, © Teylers Museum: afb. 4, 5, 6, 10, 20, 27, 28, 29, 55, 59, 62, 65, 66, 69, 78, 80, 83, 84, 85, 88, 90, 92, 94, 115, 119, 140, 141, 159, 160, 161, 163, 164, 165
Londen, © The Trustees of the British Museum: afb. 7, 13, 19, 43, 54, 56, 58, 63, 116, 124, 127, 129, 131, 139, 142, 156
Londen, © The Courtauld Gallery: afb. 21, 101
Londen, met toestemming van The Journal of the Warburg and Courtauld Institutes: afb. 135
Londen, © The National Gallery / Scala, Florence: afb. 114
Londen, © Victoria and Albert Museum: afb. 117
Milaan, © Castello Sforzesco / Bridgeman Images / foto Andrea Jermolo: afb. 122
München, © Bayerische Staatsbibliothek: afb. 76, 99, 110
Napels, © Museo Archeologico Nazionale di Napoli / Ministero della Cultura / foto Giorgio Albano: afb. 32, 35
Napels, © Museo e Bosco Real Capodimonte, Napoli / Ministero della Cultura: afb. 23
New York, © The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence: afb. 70
Norfolk, © Holkham Hall & Estate, By kind permission of the Earl of Leicester and the Trustees of Holkham Estate / Bridgeman Images: afb. 133
Norman, © The University of Oklahoma Libraries: afb. 75
Oxford, © Ashmolean Museum, University of Oxford: afb. 57, 67, 73, 118, 121, 126, 136, 149, 150, 151
Parijs, © Grand Palais Rmn (Musée du Louvre) / foto Thierry Le Mage: afb. 11, 52, 146, 147; foto Hervé Lewandowski: afb. 33, 86; foto Michel Urtado: afb. 74, 145
Privéverzamelingen: afb. 51, 132, 137, 138
Rome, © Deutsches Archäologisches Institut (DAI) / foto H. Behrens: afb. 30

Rotterdam, © Collectie Museum Boijmans Van Beuningen, bruikleen Stichting Museum Boijmans Van Beuningen (voormalige collectie Koenigs) / foto Studio Tromp: afb. 153
San Lorenzo de El Escorial, © Royal Library of Monastery of El Escorial, National Heritage: afb. 107, 108
Vaticaanstad, © Fabbrica di San Pietro in Vaticano / foto Mallio Falcioni: afb. 113
Vaticaanstad, © Governorate of the Vatican City State – Directorate of the Vatican Museums: afb. 31, 36, 48, 49, 60, 61, 71, 93, 96, 158; © Vatican Museums / Scala, Florence: afb. 42, 45, 46, 100
Wenen, © The ALBERTINA Museum: afb. 81, 82, 143
Windsor, © Royal Collection Enterprises Limited 2025 / Royal Collection Trust: afb. 14, 18, 77, 79, 91, 106, 130, 166

© Cecil Gould: afb. 148

© Luka Pajovic: afb. 157

De collages (afb. 152 en 155) zijn gemaakt door Vannessa Timmermans

Voor de bewerking van de gekleurde detailbeelden is toestemming gevraagd aan de rechthebbenden. De volgende afbeeldingen zijn hiervoor gebruikt: 4, 5, 10, 14, 18, 19, 27, 43, 53, 62, 65, 82, 90, 92, 101, 106, 115, 131, 140, 141, 143, 156, 160, 165

Colofon

Deze publicatie verschijnt gelijktijdig met de gelijknamige tentoonstelling *De mannen van Michelangelo* in Teylers Museum van 15 oktober 2025 tot en met 25 januari 2026.

Auteurs

Eric Boot
Klazina Botke
Raymond Carlson
Marieke van den Doel
Terry van Druten
Martin Gayford
Paul Joannides
Michael Rocke
Jennifer Sliwka

Redactie

Klazina Botke
Terry van Druten
Martin Gayford
met assistentie van Eric Boot

Beeldredactie

Eric Boot

Beeldbewerking

Fotorama

Vertaling Engels-Nederlands

Dirk Vandemeulebroecke

Eindredactie

Irene Smets

Projectcoördinatie

Hadewych Van den Bossche (Hannibal Books)
Jessica Voorwinde met assistentie van Eric Boot
(Teylers Museum)

Vormgeving

Jef Cuypers

Druk & inbinding

Printer Trento, Italië

Uitgever

Gautier Platteau

ISBN 978 94 6494 196 8

D/2025/11922/22

NUR 642



HANNIBAL

www.hannibalbooks.be

TEYLER'S
museum

www.teylersmuseum.nl

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

De uitgever heeft geprobeerd voor alle teksten, foto's en afbeeldingen de wettelijke voorschriften inzake copyright toe te passen. Wie meent nog rechten te kunnen laten gelden wordt verzocht zich tot de uitgever te richten.

Coverbeelden

Michelangelo, *Zittend mannelijk naakt (ignudo) voor het plafond van de Sixtijnse Kapel*, ca. 1511 (detail). Haarlem, Teylers Museum, inv. A 027

Michelangelo, *Studies voor de heilige Laurentius voor het Laatste Oordeel*, ca. 1534–1538 (detail). Haarlem, Teylers Museum, inv. A 023

Backcoverbeeld

Michelangelo, *Studies voor Haman voor het plafond van de Sixtijnse Kapel*, ca. 1511 (detail). Haarlem, Teylers Museum, inv. A 016

Deze uitgave is mogelijk gemaakt dankzij



Ministerie van Onderwijs, Cultuur en
Wetenschap

VRIENDENLOTERIJ



FONDS 21

© Hannibal Books, Teylers Museum en de auteurs, 2025

het
cultuurfonds

HARLEM

NIKI NEEDERLANDS
INTERUNIVERSITAIR
KUNSTHISTORISCH
INSTITUUT



