

Michelangelo's Laatste Oordeel

Een reflectie van de kunstenaar

Margot J. van der Meer (3401332)
OWG Florence
M.W. Kwakkelstein

31 januari 2011

Inhoudsopgave	Pagina
Inleiding: <i>zijn Laatste Oordeel</i>	3
1. Geschiedenis van het Laatste Oordeel	5
1.1 <i>Tombe van Julius II</i>	5
1.2 <i>Een herinnering aan een onvergetelijke catastrofe</i>	6
1.3 <i>Paulus II</i>	7
2. Religieuze invloeden op Michelangelo	9
2.1 <i>Vroeg religieuze invloeden: Savonarola</i>	9
2.2 <i>Plundering van Rome, 1527</i>	11
2.3 <i>Religieuze invloeden ten tijde van het Laatste Oordeel: Vittoria Colonna</i>	12
3. Iconografische interpretaties	15
3.1 <i>De Bijbel</i>	15
3.2 <i>Dante Alighieri en het profane karakter van het Laatste Oordeel</i>	18
3.3 <i>Details van het fresco, waaronder Michelangelo's zelfportret</i>	21
Conclusie	27
Bibliografie	30
Bijlagen	31

Inleiding: *zijn Laatste Oordeel*

*“There is a kind of renunciation in the Last Judgment- a severity that reflects the artist’s
sober state of mind[...]”*

-André Chastel-

Met deze woorden gaf André Chastel de innerlijke boodschap van Michelangelo’s Laatste Oordeel weer. Een boodschap waarin hij beweert dat dit werk Michelangelo’s gedachtegang weergeeft. Een boodschap die voor veel mensen buiten beschouwing zou zijn gebleven als nieuwsgierige wetenschappers dit werk niet helemaal tot in de puntjes zouden hebben geanalyseerd. Dat het fresco (afbeelding 1) een opvallend werk is, dat staat buiten kijf. Een wand van 17,0m x 15,5m, beschilderd met een paar honderd gespierde naakten in een dynamische compositie, zou niemand over het hoofd kunnen zien. Zelfs niet in de schaduw van Michelangelo’s grootste en bekendste werk; het plafond van de Sixtijnse Kapel. Toch ontgaat het de reguliere toeschouwer, inclusief mijzelf, tijdens een bezoek aan deze kapel dat er mogelijk veel meer in dit werk te zien is dan een eerste indruk doet blijken. Een duidelijke, doch vervelende, verklaring hiervoor is dat als massatoerist men deze gehele kapel in een fractie van tijd moet verwerken, evenals de honderden mensen naast je. Met ongeveer 20.000 bezoekers per dag is er weinig tijd en ruimte voor een duidelijke analyse. Een mogelijke tweede verklaring zou zijn dat Michelangelo niet wilde dat het zou opvallen, en dat heeft het eeuwenlang ook niet of nauwelijks gedaan.

Een reproductie en detailfoto’s geven (bijvoorbeeld het boek van Frank Zöllner en Christof Thoenes) meer handvatten tot een goede analyse. Zo blijkt Michelangelo’s Laatste Oordeel vol te zitten met verwijzingen en moeilijk verklaarbare struikelblokken. Een helder voorbeeld van een struikelblok is de gevilde huid van de heilige Bartholomeus (afbeelding 2), deze huid is duidelijk niet de huid van Bartholomeus zelf. Dat dit fresco meer inhoud bevat dan alleen een Laatste Oordeel, daarover zijn de meeste historici en critici het eens. Hoe die extra lading het beste geïnterpreteerd kan worden blijkt vooralsnog een moeilijke opgave en de opvattingen lopen sterk uiteen. De interpretatie van Chastel loopt als een rode draad door mijn onderzoek. Ik denk dat het werk een reflectie is van Michelangelo’s gemoedstoestand en gedachtes die hij ten tijde van het Laatste Oordeel vormde. In Michelangelo’s leven blijkt uit zijn brieven en sonnetten dat het geloof een belangrijker rol gaat spelen en dat er een bepaalde angst ontstaat voor de dood en vooral wat er komen gaat na de dood. Deze

ontwikkeling in Michelangelo's leven is te verklaren door een aantal belangrijke religieuze gebeurtenissen en invloeden. Aan de hand van deze gebeurtenissen (en invloeden) wil ik Michelangelo's religieuze gedachtegang proberen te bepalen en vervolgens de link te leggen tussen deze gedachten en de onderzochte iconografie van het Laatste Oordeel. De rode draad van dit onderzoek zal gebaseerd zijn op de volgende onderzoeksvraag:

Reflecteert dit fresco Michelangelo's gedachtegang en is die reflectie in die mate aanwezig dat het autobiografisch genoemd kan worden?

Na behandeling van de bovenstaande genoemde aspecten probeer ik in mijn conclusie een antwoord hierop te formuleren.

De opdracht omtrent het Laatste Oordeel is niet zonder slag of stoot tot stand is gekomen. Welke problemen waren er en wat vond Michelangelo van deze opdracht? Dit hoofdstuk laat een historisch overzicht zien van de laatste jaren voordat Michelangelo begon met schilderen.

1.1 *Tombe van Julius II*

Ten tijde van de jaren dertig van de 16^e eeuw was Michelangelo de beroemdste en rijkste kunstenaar in omstreken. Ondanks zijn roem kende deze jaren grote tegenslagen voor Michelangelo. Zijn vader stierf in maart 1531 en hij was voor Michelangelo zijn belangrijkste contact in Florence.¹ Paus Julius II was twintig jaar eerder gestorven en zijn nabestaanden (de Della Rovere familie) dwongen Michelangelo nu zijn afspraken na te komen. Afspraken over wat Michelangelo's grootste creatie had moeten worden. Paus Julius II wilde destijds dat de kunstenaar zijn graftombe zou vervaardigen. Deze tombe had het grootste grafmonument van Italië moeten worden. Het zou worden gehouwen uit het beste marmer van Carrara met een iconografisch programma dat werd uitgebeeld door veertig beelden. Deze opdracht zou een negatieve stempel achterlaten op de carrière van Michelangelo. Aangezien Paus Julius II andere ambitieuze plannen had toen Michelangelo terugkwam in Rome. Één van die plannen zou Michelangelo eeuwige roem geven, hij kreeg de taak het plafond van de Sixtijnse Kapel opnieuw te schilderen. De tombe kwam hierdoor op de achtergrond, maar zou nog veertig jaar zijn nasleep hebben het leven van Michelangelo.

De regerende paus Clemens VII² zag liever dat Michelangelo voor zijn pontificaat aan het werk was. De paus probeerde het contract met de Della Rovere familie nietig te verklaren. Dit mislukte, maar zijn pogingen waren niet voor niets en leidde tot een compromis: een drastische verkleining van de tombe, met maar zes beelden van zijn eigen hand die in drie jaar tijd afgemaakt moest worden.³ Hij wilde daarnaast dat Michelangelo in Florence aan de Medicikerk de San Lorenzo zou werken.⁴ De inkt onder de compromis was nog niet droog en Clemens VII wilde Michelangelo voor een nieuwe opdracht: nog een fresco in de Sixtijnse Kapel. De kunstenaar leek afkerig met het aannemen van deze opdracht. Niet vanwege de

¹ F. Zöllner en C. Thoenes, *Michelangelo*, Köln 2010, p. 240.

² Geboren als Giulio de' Medici in Florence, hij was paus van 1523-1534. Vanwege zijn Medici achtergrond moest Michelangelo voor deze familie werken. Paus Leo X, tevens een lid van de Medici familie, was de persoon geweest die Michelangelo als eerste bij de afwerking van deze kerk had betrokken.

³ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p. 72.

⁴ M.B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, p. 4.

context van het fresco maar Michelangelo zag in dat nog zo'n grote taak naast de tombe en de San Lorenzo niet haalbaar was.

1.2 Een herinnering aan een onvergetelijke catastrofe

In 1527 kreeg Clemens VII te maken met een grote ramp tijdens zijn pontificaat: de plundering van Rome. Het was een gebeurtenis die vanaf dat moment een grote invloed zou hebben op de handelingen en leiding van de kerk. De invloeden van deze catastrofe zullen kort worden behandeld in paragraaf 2.2 (*Plundering van Rome, 1527*). In deze paragraaf zal duidelijk worden gemaakt dat de plundering mogelijk de aanleiding is geweest voor Clemens VII om Michelangelo nog een opdracht te geven.

Na de plundering kon Clemens VII zijn pontificaat niet de geschiedenisboeken in laten gaan als het ergste moment uit de geschiedenis van de kerk. Het is aannemelijk dat Clemens VII een opdracht gaf in nagedachtenis van de plundering. Het werd een voorstelling die de grote ramp uit Clemens pontificaat zou illustreren. Niet letterlijk maar, op een wijze die kenmerkend is voor de renaissance, door een thema te gebruiken dat zo krachtig is, dat het vanuit zichzelf correspondeert met deze dag.⁵ Voor Clemens VII moet dit immers als het einde der tijden hebben gevoeld, echter, dit was nog maar het begin van wat de katholieke kerk voor zijn kiezen zou krijgen.

Het is niet precies bekend wanneer paus Clemens VII de opdracht gaf voor de altaarwand van de Sixtijnse Kapel. Vasari schrijft dat er eerst sprake van een opdracht waarbij de paus twee fresco's wilde. De val van opstandige Engelen op de wand van de ingang en het Laatste Oordeel op de altaarwand.⁶ Het wordt aangenomen dat de inhoudelijke details (22 september 1533) tijdens een ontmoeting tussen de paus en Michelangelo werden afgesproken.⁷ Een bericht van Agnello, 2 maart 1534, suggereert dat er een herrijzenis (*resurrezione*) zou komen op de altaarwand. “[Il papa] ha tanto operato che ha disposto Michelangiolo a dipingere in la cappella et che sopra l'altare si farrà la resurrezione, si che già si era fatto il tavolato”.⁸ Charles de Tolnay suggereert dat Michelangelo vanuit het oorspronkelijke bescheiden onderwerp, de Verrijzenis van Christus, een nieuwe voorstelling uitdacht dat voor hem waardig was en niet ver bij het oorspronkelijk idee vandaan lag.⁹ Echter, ben ik van mening dat de waarheid dichterbij Halls perceptie ligt. Als het bericht van Agnello

⁵ A. Chastel, *The sack of Rome 1527*, Princeton 1983, p. 200.

⁶ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, p. 238.

⁷ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.19.

⁸ Zie noot 6.

⁹ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.20.

representatief is, betekent het woord *resurrectione* waarschijnlijk een universele verrijzenis.¹⁰ Een onderwerp met een veel grotere impact en drama dat beter aansluit op de genoemde gebeurtenis.

1.3 *Paulus III*

Op 23 september 1534 verlaat Michelangelo definitief Florence om zich tot zijn dood in Rome te vestigen. Als enkele dagen later na Michelangelo's aankomst in Rome de paus sterft, hoopt hij onder de opdracht uit te kunnen komen om zich alsnog compleet te kunnen richten op de tombe van Julius II. De nieuw gekozen paus Paulus III wil daar niets van weten. Volgens biograaf Asciano Condivi zegt hij over het afgesloten contract met de Della Rovere familie: "*For thirty years now I have had this wish and, now that I am Pope, can I not gratify it? Where is this contract? I want to tear it up.*"¹¹ Volgens Condivi overweegt Michelangelo te vluchten naar een plek waar hij bescherming kreeg van de Della Rovere familie. Uit angst voor de pauselijke macht neemt hij alsnog deze extra taak op zich.¹²

De preparatie die voorafging aan het schilderen van de altaarwand, was een langdurig proces die meer tijd in beslag nam dan die van het plafond. Een jaar lang werd er door goede vriend Sebastiano del Piombo gewerkt aan de muur. Del Piombo had de muur voorbereid op een nieuwe olietechniek die hij zelf met succes had toegepast. Pas na negen maanden, op 25 januari 1536, gaf Michelangelo aan dat het oppervlak niet geschikt was en opnieuw moest worden geprepareerd. Mogelijk was Michelangelo tijd aan het rekken om te kunnen werken aan de beelden voor de tombe van Julius II. Condivi schrijft hierover: "*Michelangelo, who was conscious of his obligation to the duke of Urbino, evaded this to the extent that he could but, since he could not free himself of it, he procrastinated and, while pretending to be at work, as he partly was, on the cartoon, he worked in secret on the statues that were to go on the tomb.*"¹³ De andere biograaf van Michelangelo, Giorgio Vasari, vertelt het verhaal dat Michelangelo tijdens het schilderen van dit fresco van zijn stellage af was gevallen, hij zou erg geblesseerd zijn geraakt aan zijn been en dit zou reden tot vertraging zijn.¹⁴ Michelangelo besloot dat het noodzakelijk was voor zijn werk om de gehele wand in gebruik te nemen. Nadat de twee ramen in de lichtbeuk werden dichtgemetseld, ging zijn eigen fresco's in de lunetten verloren evenals drie werken van Pietro Perugino.

¹⁰ M.B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, p. 95.

¹¹ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p. 75.

¹² Zie noot 11.

¹³ Zie noot 11.

¹⁴ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, p. 292.

De totstandkoming van het Laatste Oordeel was een moeizaam proces waarin Michelangelo zich in een tweestrijd bevond tussen twee belangrijke groepen. Welke hij beide volledig tegemoet had willen komen, maar dit niet kon volbrengen. De opdracht van het Laatste Oordeel ontstond na aanleiding van een religieuze gebeurtenis, waardoor deze opdracht opeens een prioriteit werd voor de paus. Michelangelo twijfelde bij het aannemen van deze opdracht maar deed dit toch uit ontzag en angst voor de macht van de paus.

De wending die plaatsvond in het religieuze klimaat gaf de ontevredenheid aan over het aanzien van de kerk. De katholieke kerk had een corporatie opgebouwd met de verkoop van verlossing.¹⁵ Dat ging eeuwenlang goed, zelfs toen de pausen werden verbannen naar Avignon. De verkondiging van het geloof werd gerund als een bedrijf. De twee grootste takken van opbrengst waren Datarie en Boetedoening. De Datarie was goed voor ongeveer de helft van de jaarlijkse inkomsten van de paus.¹⁶ De paus verleende hierbij onder andere vrijstellingen voor de toegang naar de hemel, in het geval men bang was dat zij hiermee problemen zouden krijgen. Aflaten en het vagevuur (Boetedoening) waren in de 14^e eeuw bedacht om de angst van de ooit komende dag des oordeels te doen verminderen. De kerk maakte hier een bron van inkomsten van en verkocht deze aflaten met een enorme winst.¹⁷ Dit leidde tot grote protesten en er ontstonden bewegingen die klaar waren voor de volgende stap: een hervorming in de kerk of een afsplitsing als de huidige kerk niet bereid was in te schikken. Deze veranderingen zijn zeker niet langs Michelangelo heen gegaan en hebben zo hun invloed gehad op de kunstenaar. De religieuze tegenbeweging in Italië begon voor Michelangelo heel dichtbij, veertig jaar eerder in Florence door de stem van een Dominicaanse monnik.

2.1 *Vroeg religieuze invloeden: Savonarola*

De Dominicaanse monnik Girolamo Savonarola liet de eeuwenlange Medicistad op zijn grondvesten schudden. De monnik richtte zich tegen de leiding van de katholieke kerk en hij zag het schenden van het celibaat, de verkoop van aflaten, sodomie en de onderdrukking van de armen door onrechtvaardige belasting als grote zonden. Hij richtte zich in het bijzonder tegen het rijke stadsbestuur en andere invloedrijke families van Florence. Zij zagen de kerk als een bron voor werkgelegenheid en inkomen voor hun zoons.¹⁸ Historici zijn er niet over uit wat de houding was van Lorenzo de' Medici, de toenmalige stadsbestuurder, ten opzichte van Savonarola. Het is bekend dat Lorenzo de beschermheer was van Savonarola. Echter, is het niet onwaarschijnlijk dat Lorenzo na verloop van tijd twijfels kreeg over deze monnik.

¹⁵ T.F. Mayer, 'The historical and religious circumstances', in M.B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, p. 78.

¹⁶ Zie noot 15.

¹⁷ Zie noot 15.

¹⁸ L. Martines, *Fire in the City. Savonarola and the struggle for Renaissance Florence*, New York 2006, p. 23-25.

Aan de ene kant wilde Lorenzo een streng religieuze monnik aan het hoofd van de San Marco kerk, iemand wiens stem zou bijdragen aan het verspreiden van de goede naam van dit klooster. Daarnaast zag Lorenzo wegens ziekte in dat zijn dood naderde en hij was op zoek naar pure vroomheid.¹⁹ Deze vroomheid kon Savonarola hem en de stad bieden. Aan de andere kant luidde de monnik een groot protest tegen alle geneugten van het leven, waarvan de Medici familie en andere invloedrijke families de afgelopen eeuwen hadden genoten. Hun macht stond onder druk en alle aspecten van hun manier van leven werd als overdadig en zondig gezien. Ze werden beschuldigd van wellust en ijdelheid. Tot een nog grotere ontstemming van Lorenzo predikte Savonarola over de toekomst. Hij sprak over de dood, plagen, zuiveringen en vernieuwing.²⁰ Op het sterfbed van Lorenzo (1492) wilde hij niemand anders behalve Savonarola om zijn laatste biecht af te nemen. Piero de Medici nam zijn vaders taak over en werd de nieuwe leider van de stad. Echter kort want in 1494 leken de voorspellingen van Savonarola uit te komen. De Franse koning Karel VIII trok Florence binnen en snoerden de mond van de Medicifamilie. Savonarola nam hierop de macht over in de stad en vervulde de rol van leider en priester. Hij richtte een christelijke en religieuze republiek op waarin één van zijn eerste hervormingen een grote straf op sodomie zou worden, in plaats van de boete die er eerst op stond. Veel homoseksuelen van de elite besloten de stad te verlaten. Op 21 september 1494, ten midden van alle rumoer dat de Fransen nabij waren, predikte Savonarola in de San Marco kerk. Michelangelo was ook aanwezig en schijnt kort, na deze sombere voorspelling, in paniek de stad te zijn uitgevlucht.²¹ Een zekere angst maar ook een zeker verlichting bracht deze monnik naar de stad. Een bekend optreden van Savonarola in 1497 stond bekend als het *vreugdevuur der ijdelheden*, waarin provocerende kunstwerken, ijdeltuiterijen en heidense boeken op het Piazza della Signoria werden verbrand.

De gelovige Michelangelo werd geraakt door de kern van Savonarola's boodschap en bevond zich in een moeilijke situatie. Michelangelo was het voornamelijk eens met Savonarola's kerkbeleid: het terugkeren naar het fundament, namelijk het geloof en pure vroomheid. Alleen was het corrupte en wellustige bestuur van stad zijn grootste bron van inkomsten geweest en zij hadden Michelangelo een goed leven verschaft. Het lijkt mij waarschijnlijk dat de eerder genoemde paniek refereert aan dat de kunstenaar zijn toekomst in Florence somber inzag. Michelangelo vluchtte niet weg uit angst voor de boodschap van deze monnik. Hij zag in dat zijn grootste opdrachtgever, de Medici familie, de macht zou verliezen

¹⁹ L. Martines, *Fire in the City. Savonarola and the struggle for Renaissance Florence*, New York 2006, p. 23-25.

²⁰ Zie noot 19.

²¹ L. Martines, *Fire in the City. Savonarola and the struggle for Renaissance Florence*, New York 2006, p.94.

en Michelangelo's kunst zou hier niet meer gewaardeerd worden. Condivi vertelt dat Michelangelo later inspiratie voor zijn gedichten haalde uit de geschriften van de monnik “*for whom he always had great affection and whose voice still lives in his memory*”.²²

2.2 *Plundering van Rome, 1527*

Deze paragraaf zal beknopt ingaan op het ontstaan van de plundering en wat voor gevolgen deze had voor de stad. De redenen hiervoor hebben te maken met de invloed die het had op Michelangelo. De plundering had een directe invloed op Michelangelo als het gaat om zijn definitieve vertrek naar Rome. De stad moest hersteld worden en de vraag naar kunst was groot. Het had tevens invloed op Clemens VII om Michelangelo aan te stellen voor de laatste opdracht van de Sixtijnse Kapel: het Laatste Oordeel. De gebeurtenis was een startschot voor veel religieuze tegenbewegingen om zich te laten horen, enkele tegenbewegingen zouden tien jaar later deel uitmaken van Michelangelo's kennissenkring en van grote invloed zijn. De plundering was het startschot voor wat nog komen moest. De directe invloed die het had op Michelangelo was dan van professionele aard, het is echter wel een belangrijke gebeurtenis in de geschiedenis van de kerk en de indirecte invloed op Michelangelo zou later van groot belang zijn dat de gebeurtenis wel wordt behandeld.

Clemens VII kreeg tijdens zijn pontificaat te maken met een onoplosbaar probleem. Hij koos geen bondgenoot in de politieke strijd tussen de Franse koning Frans I en de Heilige Roomse Karel V om het grondgebied tussen Milaan en Napels. Dit kwam de paus duur te staan en op 6 mei 1527 stond een leger van Spaanse en Duitse huurlingen voor de poorten van Rome. Onder deze huurlingen bevonden zich veel Lutheranen die niet het beste met de katholieke kerk voor hadden.²³ De stad was machteloos, werd geplunderd en ontheiligd. De populatie was van 53.000 man geslonken naar 23.000.²⁴ De paus zelf had zich teruggetrokken in Castel Sant'Angelo en had de plundering overleefd. De periode direct daarna kenmerkt zich door een grote leegloop van kunstenaars en de intellectuele elite uit de stad.²⁵ Clemens begreep dat hij zijn beleid niet op de oude voet kon voortzetten en besloot dat bij de opbouw van de stad, hij een andere richting in moest slaan. De kunststijl die tijdens zijn pontificaat zo gefloreerd had zou ook aangepakt worden in de hoop Rome weer een aantrekkelijke stad te maken. Michelangelo werd, zoals in paragraaf 1.3 (*Een herinnering aan een onvergetelijke catastrofe*) was besproken, aangesteld als Clemens laatste redding.

²² A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p. 105.

²³ A. Chastel, *The sack of Rome 1527*, Princeton 1983, p. 30-35.

²⁴ A.G. Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, London 2008, p. 162.

²⁵ A. Chastel, *The sack of Rome 1527*, Princeton 1983, p. 30-35.

2.3 *Religieuze invloeden ten tijde van het Laatste Oordeel: Vittoria Colonna*

Savonarola was de eerste persoon in Michelangelo's leven die een protest uitte tegen de kerk. Na zijn dood bleef een groep van zijn volgelingen zich inzetten voor hervormingen binnen de kerk. Een groep mensen met dezelfde religieuze ambities richtte de *Oratorio del Divino Amore* op.²⁶ Verscheidene leden van het Oratorium zullen later een belangrijk deel uitmaken van de Italiaanse Reformatie en Contrareformatie. In 1527, na aanleiding van de plundering van Rome, viel het Oratorium uit elkaar en een groot deel vluchtte naar Venetië waar men in contact kwam met andere gelijkgestemden. In 1535 werd een groot gedeelte van deze groep tot kardinalen benoemd onder paus Paulus III. Michelangelo woonde toen definitief in Rome en de religieuze tegenbewegingen ontgingen de kunstenaar niet. Voor Michelangelo was dit een herleving van het protest waar Savonarola veertig jaar geleden mee was begonnen, maar dan op een veel grotere schaal. De kunstenaar kwam tot hetzelfde besef: de kerk was een corrupt bedrijf die handelde in eigenbelang. Daarnaast had Michelangelo ondervonden dat tevens hijzelf de essentie van het christendom had verloren.²⁷ Michelangelo voelde zich gekweld door deze kwesties aan het begin van dit fresco en kon zelf niet de antwoorden vinden op zijn spirituele vraagstukken. Iemand anders kon dit wel en de komst van Vittoria Colonna kon niet op een beter moment in Michelangelo's leven komen. Vittoria had jaren eerder dezelfde religieuze crises meegemaakt als Michelangelo, ze was de aangewezen persoon om hem een luisterend oor te bieden en hem de spirituele basis en zekerheid te geven.

De vijftien jaar jongere Vittoria Colonna was een afstammeling van één van de oudste adellijke families van Italië. Op jonge leeftijd trouwde ze met Francesco d'Avalos, de Markies van Pescara. De liefde was niet wederzijds. Francesco was meer op oorlogspad dan thuis. In deze tijden van eenzaamheid raakte ze bevriend met uitzonderlijke humanisten en dichters, waaronder Baldassare Castiglione en Francesco Maria Molza.²⁸ Francesco d'Avalos stierf in 1525 aan zijn verwondingen van een veldtocht. Na zijn dood zou de weduwe zich volledig richten tot God en in deze tijd schreef ze *Canzoniere Spirituale*. Haar boek bestond uit twee delen: de eerste helft waren gedichten geschreven met de herinnering aan haar man en de tweede helft waren gedichten met een religieuze en morale context. Tussen 1534 en

²⁶ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.53.

²⁷ A.G. Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, London 2008, p. 170.

²⁸ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.51.

1541 was de Italiaanse hervormer Bernardino Ochino haar adviseur geweest en hij bracht haar in contact met de ideeën van Juan de Valdés. Deze Spaanse predikant was een van de leiders van een noordelijke hervormingsbeweging.²⁹ Een kleine kring van religieuze elite verzamelden zich om hem heen en na zijn dood verplaatste de groep zich naar Vitterbo. Ze zouden bekend worden als de *Spirituali* of als een groep gerelateerd aan de naam van deze plaats: de *Vitterbogroep*. Valdés was beïnvloed door de humanist Erasmus en zijn dogma baseerde hij op de brieven van Paulus.³⁰ Een voorbeeld hiervan:

Efeziërs 2:8

“Inderdaad, aan die genade dankt u uw redding door het geloof; en dat dankt u niet aan uzelf. God’s gave is het.”

Een andere kijk op de verlossing, dat was het uitgangspunt van het credo van Valdés en zijn *spirituali*. In de katholieke kerk werd men geboren met de erfzonde, gekregen van de voorouderen Adam en Eva. Het moment waarop de mens met behulp van het geloof en de heilige sacramenten de transformatie maakt naar het verkrijgen van God’s genade, wordt de rechtvaardigheid genoemd. De priester is hierbij de tussenpersoon, bij het laatste oordeel kwam dan de individuele eidevaluatie. Volgens Valdés kon de rechtvaardigheid alleen door het geloof verkregen worden en het accent werd geplaatst op de houding van de gelovige zelf in zijn relatie met de opoffering van Christus.³¹ De genade was afhankelijk van de juiste manier van geloven en het lot lag in God’s handen. Het geloof zelf was een geschenk van God door Christus. Savonarola had dit idee al eens geuit in zijn *Trattato del’Umiltà*. Michelangelo las zijn werk en was dus op de hoogte van deze gedachte. Door zijn vriendschap met Vittoria Colonna zou Michelangelo deel uit gaan maken van de *Spirituali* en zou deze gedachte voor hem een grotere rol innemen dan het destijds bij Savonarola deed. Het zou een fundament worden in de spirituele basis die hij ontwikkelde ten tijde van het Laatste Oordeel en het zou voor antwoorden zorgen op zijn spirituele kwesties.

Wanneer deze twee uitgesproken personen elkaar hebben ontmoet is niet bekend, waarschijnlijk tussen 1536-1538. Het is wel bekend dat ze hiervoor al contact met elkaar hadden door middel van brieven. Francesco de Hollanda was een jonge Portugese schilder die

²⁹ A.G. Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, London 2008, p. 170.

³⁰ Zie noot 29.

³¹ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.54.

door zijn koning naar Italië was gestuurd. In Rome kwam hij in contact met Michelangelo en Vittoria Colonna. Tien jaar later bracht hij *Diálogos de Roma* uit, waarin hij schreef over ontmoetingen tussen Lattanzio Tolomei, Vittoria Colonna, Michelangelo, een edelman en een neef van de kardinaal van Siena en hijzelf. Volgens Hollanda kwamen ze bijeen in een kleine kerk, San Silvestro.³² De bijeenkomsten begonnen met het discussiëren over de Brieven van Paulus. De brieven waarvan het uitgangspunt de rechtvaardigheid was die alleen door het geloof gekregen kon worden. Dit is het punt waar het uiteindelijk allemaal om draait en waarbij alles ten tijde van het Laatste Oordeel voor Michelangelo op zijn plek viel.

De toenemende interesse in het contact met God door het geloof ontstond voor Michelangelo door protestklanken van verschillende tegenbewegingen. Deze drukten hem met de neus op de feiten als het ging om de kerk en hun eigenbelang. De fout lag daarnaast bij de gelovigen en bij Michelangelo zelf. Men had teveel afstand van het geloof genomen en men had zich laten verleiden door de zonden. De eerste keer dat Michelangelo met deze confrontatie te maken kreeg was nog in zijn jeugd. De monnik Savonarola bracht met zijn preken veel teweeg in de straten van Florence. Hij richtte zich tegen de kerk en tegen Michelangelo's grootste opdrachtgever: De' Medici familie. Michelangelo raakte hierdoor in een tweestrijd tussen het leven waarvan de kunstenaar altijd had genoten of een leven zonder zonden waarin het geloof centraal stond. Na Savonarola's dood maakte Michelangelo de keuze om weer te werken voor de Medici en koos voor zijn oude leven. Pas toen Michelangelo als oudere man in Rome ging wonen begonnen deze vraagstukken opnieuw op te spelen. De plundering van Rome was de druppel die de emmer deed overlopen en de kritiek tegen de kerk nam toe. Ten tijde van het Laatste oordeel raakte hij bevriend met Vittoria Colonna. Deze vrouw bracht Michelangelo in contact met een groep die terugwilden naar de kern van het geloof. Hun uitgangspunt had te maken met de verlossing, de rechtvaardigheid kon alleen verkregen worden door het geloof en niemand had daar invloed op, alleen de Heer zelf. De invloed van de *spirituali* op Michelangelo was groot, het zou de kunstenaar voorgoed veranderen.

³² F. de Hollanda, *Romeinse dialogen*, Lisboa 1955, p. 15-20.

Michelangelo's weergave van het Laatste Oordeel was traditioneel en vernieuwend. Als we een terugblik werpen op een traditioneel Laatste Oordeel van Giotto uit 1305 (afbeelding 3) is het niet onmogelijk om de overeenkomsten aan te wijzen. In beide werken is Christus afgebeeld in een mandorla die het onvermijdelijke oordeel over de mensheid uitspreekt en in beide werken is rechtsonder de hel afgebeeld met de ter helle vallende verdoemden. In Michelangelo's fresco zien we daarnaast bovenin de passiewerktuigen en Christus zelf is afgebeeld met zijn lanswond en kruiswonden. De breuk met de traditie is eveneens in één oogopslag zichtbaar namelijk: de dynamische weergave van het onderwerp en de grote hoeveelheid aan gespierde naakten. In dit fresco is ruimschoots het grootste gedeelte van de afgebeelde personen niet identificeerbaar. Laat staan dat er sprake zou zijn van een hiërarchische ordening onder de profeten, apostelen en martelaren, zoals dat gebruikelijk was. De naaktheid, de storende anonimiteit en de ongeorganiseerde dynamiek in dit fresco zorgden na de Contrareformatie voor grote opspraak. In dit hoofdstuk zal aan de hand van enkele bestaande interpretaties en mijn eigen interpretaties getracht worden de algemene en de achterliggende iconografie van Michelangelo's Laatste Oordeel weer te geven. Daarbij zal worden gekeken of er een lijn getrokken kan worden tussen Michelangelo's (religieuze) gedachtegang en de keuzes met betrekking tot deze iconografie. De paragrafen worden onderverdeeld in een duidelijke structuur waarbij begonnen wordt met de iconografie in grote lijnen en daarna wordt er toegewerkt naar de details van dit fresco.

3.1. *De Bijbel*

De belangrijkste bron van het Laatste Oordeel is voor Michelangelo onbetwistbaar het Heilig Boek geweest. Met het oog op zijn contacten met de *spirituali* is het verklaarbaar dat de Bijbel zijn grootste inspiratiebron was voor dit fresco. Dit was niet zomaar een fresco, een fresco met een religieus onderwerp waardig voor de pauselijke kapel. Toch is Michelangelo bij dit werk meer teruggegaan op de Bijbel dan bij de vervaardiging van het plafond dertig jaar eerder.³³ Michelangelo's Laatste Oordeel laat een originele combinatie zien tussen de Evangelieën met het Oude Testament en de Openbaring van Johannes.³⁴ De verrassende

³³ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.33.

³⁴ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.54.

passages die gebruikt zijn als bron voor dit fresco toont aan dat Michelangelo de Bijbel goed had bestudeerd. Vasari beaamt dit en schrijft dat de kunstenaar met een groot genoegen het Heilige Schrift en de geschriften van Savonarola analyseerde.³⁵ Een algemeen geaccepteerde interpretatie is dat het evangelie van Mattheüs als uitgangspunt diende voor de weergave van Christus in dit Laatste Oordeel.

Bijvoorbeeld Mattheüs 24: 30-31

“Dan zal het teken van de Mensenzoon aan de hemel verschijnen, en alle stammen op aarde zullen jammeren en ze zullen de Mensenzoon zien komen op de wolken van de hemel, met veel macht en heerlijkheid. – Dan zal Hij zijn engelen uitzenden onder luid trompetgeschal, en zij zullen de uitverkorenen verzamelen uit de vier windstreken.”

Dit komt overeen met de weergave van Michelangelo: Christus is afgebeeld als een man met macht die het lot van ieders leven op aarde in handen heeft. De keuze voor deze passage kon Michelangelo verder geïnspireerd hebben om het oordeel af te beelden als een groots drama. Onder de afgebeelde personen is sprake angst en onzekerheid voor wat er komen zal en er is sprake van groot ontzag voor Christus. De engelen die Hij uit zal zenden onder luid trompetgeschal om de doden te ontwaken, deze engelen heeft Michelangelo midden onder weergegeven op een centrale plaats in het oordeel. De bron van de kunstenaar hier was niet het evangelie van Mattheüs maar de Openbaring van Johannes. Condivi schrijft hierover: *‘In the central part of the air, near the earth, are the seven angels described by St John in the Apocalypse... Amongst these are two other angels holding an open book in which everyone reads and recognizes his past life, so that he must almost be his own Judge.’*³⁶ Bij het credo van de rechtvaardigheid door het geloof alleen ging het er om dat alles nu bij de gelovige ziel zelf terecht kwam. Wat zij konden doen was het vrome leven leiden en hopen op Gods genade. Dat laatste hadden zij noch de kerk invloed op. Het idee dat de elke man afzonderlijk met zijn eigen leven geconfronteerd werd en in feite zijn eigen oordeel onder ogen zag moet van Michelangelo zelf zijn geweest.³⁷ Het past bij de verantwoordelijkheid die de gelovige, volgens de *spirituali*, nu zelf moest nemen. Echter, pas op het allerlaatste moment zul je weten of God je daden erkent en je tot de gekozenen rekent.

³⁵ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, p. 292.

³⁶ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p. 84.

³⁷ A.G. Dixon, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, London 2008, p. 170.

Het Laatste Oordeel is een universele verrijzenis, het moment waarop alle doden ontwaken en samen met alle levenden in afwachting zijn van God's uitspraak. De vraag luidde alleen: welke gedaante nam men aan wanneer hun aardse zielen werden verheven naar die van de hemel? Michelangelo bestudeerde hiervoor de brieven van Paulus aan de Korinthiërs. Vanzelfsprekend diende deze brieven als basis voor dit fresco, ze waren het uitgangspunt voor de religieuze discussies tussen Vittoria Colonna en anderen tijdens hun bijeenkomsten in de San Silvestro. In Paulus' brieven wordt beschreven dat men alleen door het geloof de rechtvaardigheid kan verkrijgen. Paulus legt daarnaast als enige uit hoe het mogelijk is voor de doden om te herrijzen ten tijde van de tweede komst van Christus. Op dat moment wanneer de trompetten klinken zal ons aardse lichaam vervangen worden door een hemels lichaam.

Korinthiërs 14, 15-15

“Als wij verkondigen dat Christus uit de doden is opgestaan, hoe is het dan mogelijk dat sommigen onder u beweren dat er geen opstanding van de doden bestaat? Als er geen opstanding van de doden bestaat, is Christus niet opgestaan.”

En Korinthiërs 14, 15-33

“Maar, zal wellicht iemand vragen, hóe verrijzen de doden? Met wat voor lichaam komen ze terug? Dwaze vraag! Ook wat je zelf zaait moet eerst sterven voor het tot leven komt, en wat je zaait is maar een korrel, en het heeft nog niet de vorm die het zou krijgen. God geeft er een vorm aan zoals hij het heeft gewild.”

Michelangelo dacht dat het hemelse lichaam nog steeds een lichaam was, wellicht anders dan het aardse lichaam maar het bestond wel uit volume.³⁸ In het volgende zangstuk van Michelangelo aan Vittoria Colonna geeft de kunstenaar weer dat het hemelse lichaam een deel van het aardse lichaam bij zich draagt of een deel van het aardse lichaam is. Waarschijnlijk bedoelt de kunstenaar hiermee de ziel en niet het aardse lichaam zelf.

³⁸ Marcia B. Hall, *Michelangelo's last judgment. (As resurrection of the body: the hidden clue)*, Cambridge 2005, p. 95. Een goede bron voor meer informatie over de universele verrijzenis in Michelangelo's Laatste Oordeel.

“You make me rise, my lady,
 so far above myself
 that I can’t express, or even
 imagine it, for I’m no longer myself.
 Since you lend me your wings,
 why, then, don’t I lift up
 and fly more often to your lovely face,
 and why can’t I stay with you,
 if we’re allowed by heaven
 to ascend to paradise with our moral part?
 Nonetheless, it’s my good fortune
 that by your grace I’m separated from my soul
 and that it, remaining with you, can escape its death.”³⁹

De ziel werd meegenomen naar het hemelse lichaam, een door God gegeven lichaam. Dit kan de reden zijn dat Michelangelo bijna al zijn figuren, dus ook de verdoemden, op een antropomorfische manier weergaf.

3.2 Dante Alighieri en het profane karakter van het Laatste Oordeel

Helemaal rechtsonder in de hoek van het fresco is de hel afgebeeld die Michelangelo onbetwistbaar op Dante’s *Inferno* uit zijn *La Divina Commedia* heeft gebaseerd. *La Divina Commedia* is een lang gedicht dat bestaat uit drie delen over de reis van de *Inferno* (hel), door het *Purgatorio* (vagevuur), naar het *Paradiso*. Het is bekend dat Michelangelo met veel waardering zijn werk bestudeerde. Volgens Condivi kende de kunstenaar bijna dit gehele werk uit zijn hoofd.⁴⁰ De hellewachter Minos (rechtsonder, het figuur met de ezelsoren met een slang die toebijt in zijn geslacht) wacht de verdoemden op die Charon met zijn bootje over de Styx vaart.

³⁹ J.M.Saslow, *The poetry of Michelangelo*, New Haven 1991, p. 307

Gedicht 154. Hij schrijft over regel 9-10: *Christian doctrine holds out the hope of bodily resurrection, but only at the last judgment (the fresco of which M was painting at this time). In the meantime, as M concludes, it is better to be spiritually uplifted by Colonna’s example and, though necessarily leaving the earthly body behind, to find salvation for the soul.*

Origineel: Tanto sopra me stesso, mi fai, donna, salire, che non ch’i’ ‘l possa dire, nol so pensar, perch’io non so più desso. Dunche, perché più spesso, se l’alie tuo mi presti, non m’alzo e olo al tuo leggiadro viso, e che con teco resti, se dal ciel n’è concesso ascender col mortale paradiso? Se non ch’i’ sia diviso dall’alma per tuo grazia, e che quest’una fugga teco suo morte, è mie fortuna.

⁴⁰ A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p.19.

Inferno 3.82-86

*Daar schoot een bootje op ons af
een man, met haren wit van ouderdom,
die ons toeriep: "Wee u, verdorven doden;*

en

*Charon, met ogen rood als brandend vuur,
drijft hen bijeen en wenkt hen met zijn hand;
Slaat met zijn riem wie achterblijft*

Bernadine Barnes schrijft terecht dat de uiterlijke kenmerken van Minos en Charon zoals Dante die beschrijft niet overeenkomen met de figuren in het fresco.⁴¹ Ze komen evenmin overeen met de figuren Charon en Minos die Vergilius in zijn *Aeneïd* beschreef.⁴² Charon heeft meer weg van de middeleeuwse weergave van de duivel. Echter, Michelangelo was in die mate bekend met het werk van Dante dat aangenomen kan worden dat de afwijkende uiterlijke kenmerken een bewuste keuze was van de kunstenaar. Dat terzijde werd waarschijnlijk de hel destijds evengoed herkend als een passage uit Dante's *Inferno*. Door de toevoeging van de mythologische figuren Charon en Minos aan dit religieuze thema, krijgt dit werk een profaan karakter. Dit lijkt tegen te spreken met de reeds geanalyseerde Michelangelo die zich tijdens deze jaren volledig tot God richtte. Het moet voor Michelangelo een moeilijke opgave zijn geweest om de hel weer te geven op een manier die waardig was voor die tijd. Een weergave van een middeleeuwse hellemuil zou niet het juiste gevoel van angst overbrengen en zou lachwekkend kunnen overkomen, daarnaast was Dante's werk in die tijd gekend bij de geleerden. De link met Dante maakte de scene voor omstanders herkenbaar en het maakte het voor de kunstenaar mogelijk om over te brengen hoe universeel dit oordeel was, immers deze gebeurtenis was onontkoombaar.⁴³

⁴¹ B. Barnes, 'Metaphorical painting: Michelangelo, Dante, and the Last Judgment.', *The Art Bulletin* 1 (1995) nr.77 (Maart), pp.64-81.

⁴² Ziet noot 41.

⁴³ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.54.

Enkele historici maken de vergelijking tussen het gehele fresco en Michelangelo's voorliefde voor Dante.⁴⁴ Naar mijn idee deed de kunstenaar dit alleen bij de weergave van de hel om de eerder genoemde redenen. De profane stempel van Dante's *Inferno* was niet de enige in dit Laatste Oordeel. Een goede analyse laat zien dat dit werk vol zit met verwijzingen naar de antieken. Een duidelijk voorbeeld is dat Michelangelo bijna iedereen naakt afbeeldde. Niet ongebruikelijk voor Michelangelo, het is bekend dat hij terugkeek naar de antieken. Zij wisten het menselijk lichaam volgens de kunstenaar op de perfecte manier weer te geven. De weergave van het naakte lichaam was een vraagstuk die Michelangelo tijdens zijn gehele carrière heeft geprobeerd te perfectioneren. Een ander voorbeeld is de baardloze Christus, de verlosser heeft meer weg van een atletische Griekse God. Michelangelo's inspiratie voor Christus was waarschijnlijk de Apollo Belvedere. Niet alleen Christus maar daarnaast is Maria op een figuur uit de Griekse mythologie gebaseerd, een buitengewone gelijkenis is waarneembaar tussen Maria en de afbeelding van de gehurkte Venus (afbeelding 4).⁴⁵ Naast de figuratieve gelijkenis zag Michelangelo tevens een andere overeenkomst. Venus is gehurkt en kijkt om naar Cupido met een expressie van warmte en liefde. Dit was precies wat Michelangelo in zijn Maria wilde overbrengen, alleen werd de liefde van Venus in dit fresco de christelijke liefde (*caritas*) van Maria. Maria kijkt met een warm hart en barmhartigheid naar de stijgende zielen.⁴⁶ Ze kan geen invloed uitoefenen op het lot en moet genoegen nemen met haar passieve rol. De houding die Maria aanneemt in dit werk is tijdens de totstandkoming veranderd. Deze verandering kan in verband worden gebracht met de invloed van de *Spirituali*. In een schets (afbeelding 5) uit een eerder stage zien we dat Maria de groep leidt richting Christus en optreedt als bemiddelaar.⁴⁷ In de laatste versie houdt Maria zich schuil onder de arm van Christus en kijkt ze machteloos toe hoe haar zoon zijn oordeel velt, ze kan de gekozenen niet helpen want hun lot ligt in Gods handen. Hoewel dit niet met zekerheid te zeggen valt mocht Michelangelo waarschijnlijk terwijl hij aan het fresco werkte aanpassingen maken aan het originele concept. Naast de veranderde houding van Maria zijn enkele heiligen in eerdere schetsen niet te zien en in het eindresultaat wel.⁴⁸ Michelangelo had

⁴⁴ Voor voorbeelden zie: B. Barnes, 'Metaphorical painting: Michelangelo, Dante, and the Last Judgment.', *The Art Bulletin* 1 (1995) nr.77 (Maart), pp.64-81.

⁴⁵ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.38. De schrijver verwijst naar Gertrude Coor, haar originele artikel heb ik niet gelezen de figuratieve gelijkenis heb ik zelf onderzocht.

⁴⁶ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.38

⁴⁷ C. de Tolnay, *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960, p.57.

⁴⁸ M.B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005, p. 107.

Bartholomeus en Laurentius in de eerder genoemde schets nog geen plaats gegeven. De houding van Bartholomeus (afbeelding 2) is in feite een gespiegelde versie van de Belvedere Torso. Doordat Bartholomeus, met de gevilde huid als attribuut, direct in de lijn van Christus (als Apollo Belvedere) zijn dreigende beweging is geplaatst wordt de link tussen Apollo en Marsyas gelegd. De sater Marsyas daagt Apollo uit dat hij de fluit beter kan bespelen, Apollo neemt deze uitdaging aan, op voorwaarde dat de winnaar mag bepalen wat er met de verliezer gebeurt. Apollo wint de wedstrijd en besluit Marsyas te villen aan een boom.⁴⁹ Marsyas en Apollo was een geliefd onderwerp onder de schilders van de renaissance, grote meesters als Rafael en Titiaan hebben de mythe afgebeeld. De reden voor Michelangelo om deze mythe in zijn fresco te verstoppen komt in de volgende paragraaf aan bod.

De profane kenmerken zijn grotendeels toe te wijden aan Michelangelo's voorliefde voor Dante en zijn herkenbare weergave van de hel. Daarnaast gaf Michelangelo de voorkeur aan het afbeelden van menselijk lichaam op de klassieke manier zonder daarbij rekening te houden met de aard van de opdracht.

3.3 *Details van het fresco, waaronder Michelangelo's zelfportret*

Zoals al eerder vermeld, zijn de bijbel en Dante's inferno de belangrijkste bronnen geweest waarop het Michelangelo het fresco in grote lijnen op gebaseerd heeft. Deze paragraaf gaat een stuk verder, de grote lijnen gaan naar de achtergrond en er zal worden ingegaan op de details van Michelangelo's Laatste Oordeel. Er zijn ontelbare theorieën bedacht die te maken hebben met dit fresco van Michelangelo. Één ding hebben deze theorieën gemeen: Michelangelo heeft meer in dit werk geplaatst dan dat ons oog in eerste instantie laat zien. Bepaalde details zijn aan de hand van Condivi of Vasari te verklaren, het grootste gedeelte blijft helaas puzzelwerk.

Enkele heiligen zijn door Vasari en Condivi herkend: Petrus (Vasari), Laurentius (beide), Bartholomeus (beide), Andreas, Sebastiaan, Catharina en Blasius (allen Condivi) en Johannes de Doper (Condivi, Vasari noemde deze persoon Adam).⁵⁰ Samen met Christus, Maria, Minos en Charon komt het er op neer dat slechts twaalf personen van een fresco met over de 400 figuren in een zekere mate geïdentificeerd kunnen worden. Waarom Michelangelo voor deze heiligen heeft gekozen is opmerkelijk, de enige relatie tussen deze heiligen onderling is dat zij allen door een gruwelijke dood aan hun einde zijn gekomen. Het

⁴⁹ E.M. Moormann & W. Uitterhoeve, *Van Alexander tot Zeus. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007, p. 272.

⁵⁰ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, p. 463 en A. Condivi, *The life of Michelangelo*, Oxford 1976, p. 84-87.

is daarentegen beter te verklaren waarom Michelangelo voor de anonimiteit koos onder de afgebeelde figuren. Een hiërarchische ordening van profeten, apostelen en heiligen zou geen indruk achterlaten op de toeschouwer van de 16^e eeuw. We zien in Michelangelo's eindoordeel de gewone mens, iedereen kreeg met dit oordeel te maken, wachtend in onzekerheid omdat niemand wist wat de einduitkomst was. Dit kwam door de invloed van de *Spirituali*, God had immers ieders lot in zijn handen.

Vasari wist naast enkele heiligen nog een persoon in dit werk te herkennen. Het was een man uit Michelangelo's directe omgeving. Michelangelo zou volgens Vasari in Minos de ceremoniemeester van de paus hebben geschilderd: Biagio da Censena. Hij schrijft: "*Heer Biagio van Cesena, ceremoniemeester en een pietluttig man, was met de paus in de kapel en antwoordde op de vraag wat hij van het werk vond, dat het tegen alle fatsoen was om op zo een heilige plek zoveel naakte figuren te schilderen, die hun naaktheid zo onbehoorlijk te etaleren, en dat het geen werk was voor de kapel van de paus, maar voor een badhuis of kroeg.*"⁵¹ Michelangelo die bekend stond als iemand die weinig kritiek duldde, wilde zich wreken en schilderde Biagio's gelaatstrekken in de hellewachter Minos. Biagio herkende zichzelf en verzocht de paus dat Michelangelo het moest aanpassen. Waarop de paus lacherig zou hebben gereageerd dat hij geen bevoegdheid had over de hel en er dus niets aan kon veranderen.⁵² Het is opmerkelijk dat Michelangelo iemand vanuit zijn eigen omgeving op een bewuste plek in het Oordeel heeft geplaatst. Dit zou een kunstenaar niet doen met een opdracht waarvan het onderwerp onbelangrijk voor hem was. Sinds de jaren twintig van de vorige eeuw werd er gedacht dat iets soortgelijks gaande was met Bartholomeus. Het uiterlijk van Pietro Aretino zou overeenkomen met deze heilige.⁵³ Aretino bekritiseerde het Laatste Oordeel van Michelangelo in een openbare brief waarop Michelangelo's antwoord een plaatsing in het universele oordeel zou zijn geweest. Dit lijkt mij zeer onwaarschijnlijk want Aretino schreef zijn brief na voltooiing van dit fresco. Biagio da Censena kreeg een plaats in de hel, waarom zou Michelangelo een soortgelijke criticus onder de gekozenen plaatsen? Een gekozen die in proportie groter is afgebeeld dan Christus zelf. Naar mijn mening mag deze

⁵¹ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, pp. 462-463.

⁵² Zie noot 51.

⁵³ A.B. Calosso, *Ritratti nel 'Giudizio Universale'*, z.p., pp. 49-50.

"Corrado Ricci ha avuto a sua volta un'intuizione felicissima. trovando nel S. Bartolomeo una stretta somiglianza con Pietro Aretino"; en D. Angeli, "Il volto di Michelangelo scoperto nel 'Giudizio' insieme con quello del suo avversario Aretino nel supplizio di S. Bartolomeo," in *Il Giornale d'Italia*, 28 mei 1925.

bewering naar het land der fabelen. Michelangelo had een hele andere reden om Bartholomeus daar te plaatsen.

Één persoon is Michelangelo niet vergeten te plaatsen in het grootste drama van de mensheid: hijzelf. In een onderzoek van Francesco La Cava uit 1925 concludeert La Cava dat de gelaatstrekken die zichtbaar zijn in de gevilde huid van Bartholomeus tot die van de kunstenaar behoren.⁵⁴ Op de detailafbeelding van Bartholomeus (afbeelding 2) is het verschil goed zichtbaar. Bartholomeus is kaal en heeft een grijze baard, de gevilde huid heeft geen baard en heeft zwart krulhaar. Uiteraard leidde een dergelijke conclusie tot kritiek. Michelangelo's tijdgenoten hadden dit niet opgemerkt en pas 400 jaar later kwam dit aan het licht? Dit moest een waanvoorstelling zijn. Aangenomen dat het zelfportret wel authentiek is zijn er naar mijn mening andere ontwikkelingen die van invloed waren op de 400 jaar durende stilte. Een kopie van het Laatste Oordeel (afbeelding 6) gemaakt door Marcello Venusti (een goede vriend van Michelangelo en iemand die in de jaren veertig van de 16^e eeuw samenwerkte met de kunstenaar) laat zien dat hij niet afwist van de verborgen gelaatstrekken. Venusti heeft onder de gekozenen in zijn kopie een portret van Michelangelo geschilderd. Het is aannemelijk dat Venusti dit niet zou hebben gedaan als hij wist dat Michelangelo zichzelf in dit werk had geplaatst. Het bewijs kan beide kanten op, Venusti heeft de baard van Bartholomeus donker gemaakt en daarnaast zijn de bakkebaarden van de gevilde huid korter en zijn neus is wat langer. Dit kan aangeven dat Venusti de gelijkenis herkende en Michelangelo niet op deze plek wilde plaatsen. Het is daarnaast niet waar dat het in die vier eeuwen helemaal niemand was opgevallen, Don Miniato Pitti, Prior van de Florentijnse Monte Oliveto, schreef op 1 mei 1545 een brief aan zijn goede vriend Vasari. Hij vermeldt in zijn brief dat zijn voorkeur uitgaat naar het plafond ten opzichte van Michelangelo's Laatste Oordeel. Vervolgens schrijft hij: *“Omdat het fresco vol met ketterse voorstellingen zit en vooral de baardloze huid van Bartholomeus, terwijl de heilige zelf een lange baard heeft, waaruit blijkt dat de huid niet van hem is, etc.”*⁵⁵ De schrijver had de link tussen de huid en de kunstenaar misschien niet compleet over het hoofd gezien. De ironie waarmee deze brief gepaard gaat lijkt erop te duiden dat de schrijver meer wist, wie weet wat de schrijver bedoelde met zijn etcetera? Mogelijk liet de schrijver dit bewust in het midden omdat het fresco al flink onder vuur lag. Vasari herkende na deze brief het zelfportret niet, althans op

⁵⁴ Francesco la Cava, *Il volto di Michelangelo scoperto nel giudizio finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925, alle pagina's.

⁵⁵ Citaat: *Perche vi è mille heresie, massime della pelle di San Bartholomeo senza barba, e lo scorticato ha il barbone; il che monstra, che quella pelle non sia la sua etc.*

papier. In zijn *Vite* refereert hij de huid aan Bartholomeus als zijnde attribuut.⁵⁶ Men vraagt zich af of Vasari zo kortzichtig was, dat hij dit portret echt niet herkende of dat hij net als Don Miniato het niet bekend wilde maken aan de wereld. In het heersende klimaat van de Contrareformatie, zou er weinig begrip worden opgebracht voor een egocentrisch zelfportret in het centrale deel vlak onder Christus.⁵⁷ Omstanders sloten een bond van stilte, dit had een directe invloed op wat kijkers de komende vier eeuwen zouden zien, of eigenlijk niet zouden zien.⁵⁸

Zijn zelfportret verklaart waarom Michelangelo Bartholomeus zo dicht bij Christus had afgebeeld, het geeft direct een andere kijk op de mythe van Apollo en Marsyas. Michelangelo legde een link tussen zichzelf en de gevilde Marsyas. De sater Marsyas probeerde het goddelijke te evenaren dan wel te overwinnen, echter hoogmoed komt voor de val. Dit is de overeenkomst die Michelangelo mogelijk zag tussen de sater en hemzelf.⁵⁹ Door zijn toenemende interesse in religie hoopte Michelangelo het goddelijke te kunnen weergeven in zijn kunst. Michelangelo beseftte dat deze arrogantie hem misschien duur kwam te staan. Hij plaatste zichzelf in het grensgebied van de verdoemden en de gekozenen. Hij hangt boven het bootje van Charon, immers zijn lot is ook niet zeker. De huid kan daarnaast staan voor zijn aardse lichaam die achter is gebleven en hopelijk vervangen zou worden voor een hemels lichaam. Het is bekend dat Michelangelo bang was voor zijn einde en voor het lot, hij was een oude man en ouderdom gaf volgens Michelangelo meer tijd tot zonden en minder tijd in de hemel.

In het volgende zangstuk schrijft hij hierover:

*“While all my past is present in front of me-
as happens constantly-
O false World, then do I well understand
the error and the loss of humankind:
that heart which yields at last
to your allurements and to your vain pleasures
acquires for the soul painful misfortunes.
One who feels it knows well*

⁵⁶ G. Vasari, (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970, pp. 462-463.

⁵⁷ R.S. Liebert, *A Psychoanalytic study of his life and images*, New Haven 1983, p.344.

⁵⁸ Zie noot 57.

⁵⁹ Zie noot 57.

*how you often promise to others
the peace and well-being that you do not have,
nor are you ever to have.
So one who stays here longer has less grace:
for one who lives less returns to heaven lighter.*⁶⁰

Michelangelo's naderende dood was één van de vraagstukken waarover hij met Vittoria schreef een fragment uit een gedicht voor haar, geschreven aan het eind van de vervaardiging van Laatste Oordeel:

*"I cannot change old habits that still weigh
And grow upon me each passing day."*

En

*"Lord, when my final hour is due,
stretch out your arms in mercy; from my self
take me, and make me one who pleases you."*⁶¹

Vittoria Colonna was voor Michelangelo indertijd zo belangrijk dat hij haar tussen de gekozenen plaatste. Achter Laurentius (Afbeelding 7) is een vrouw geschilderd. Hoewel er geen overtuigende redenen zijn om dit voor waar aan te nemen, dit omdat de gelaatstreken zo neutraal zijn dat er geen duidelijke vergelijking gemaakt kan worden, is deze vrouw wel in die mate gecentreerd van de groep gewone mensen en daarnaast geplaatst achter een heilige. Het past bij de eerbied en ontzag die Michelangelo voor haar had als religieuze vrouw. Als hij zijn vijand in de hel plaatst en zichzelf in het grensgebied waarom zou hij dan niet zijn grootste spirituele voorbeeld afbeelden onder de gekozenen?

In het artikel *The Line of Fate* doet Leo Steinberg een bijzondere ontdekking.⁶² Michelangelo heeft in een aantal genoemde verborgen details, die aanvankelijk losse elementen leken, een lineair verband aangebracht. (Afbeelding 8) Vanuit de rechterhoek onderhoek begint een diagonaal die een aantal opzienbarende punten kruist. Het begint in de

⁶⁰ J.M.Saslow, *The poetry of Michelangelo*, New Haven 1991, p. 277

Gedicht 133. Origineel: *mentre che 'l mie passato m'è presente, si come ognor mi viene, o mondo falso, allor conosco bene l'errore e 'l danno dell'umana gente: quel cor, c'alfin consente a' tuo lusinghi e a' tuo van diletti, procaccia* Vervolg vertaling: *all'alma dolorosi guai. Ben lo sa chi lo sente, come spesso prometti altrui la pace e* Vervolg origineel: *'l ben che tu non hai né debbi aver già mai. Dunche ha men grazia chi più qua soggiorna: ché chi men vive più lieve al ciel torna.*

⁶¹ G. Bull en P. Porter (samengesteld door), *Life, letters and Poetry*, Oxford 1987, pp. 42-43.

⁶² L. Steinberg, 'The Line of Fate', *Critical Inquiry* 6 (1980), n.3, pp. 430-434.

hel en kruist vrij snel het geslacht van Minos (Biagio da Censena) en vervolgens gaat de lijn door het gezicht van een zondaar heen die vervuld is met angst en pijn en aan zijn onderlichaam naar de hel wordt getrokken, kruist het gezicht van Michelangelo's zelfportret maar het laat de heilige Bartholomeus grotendeels buiten beschouwing door alleen over zijn borstkas heen te gaan. Vervolgens gaat hij door Christus zijn (voor de kijker) linkerwond en zijn dreigende arm en eindigt hij perfect door het midden van de doornenkroon heen (dit verklaart waarom de doornenkroon geheel rond is) en in de blauwe hemel.⁶³ Na een goede analyse is zichtbaar dat er rondom de genoemde figuren ook meer vrije ruimte is ten opzichte van andere figuren. Wat Michelangelo's achterliggende gedachte was is mij niet geheel duidelijk. Wellicht wilde de kunstenaar weergeven dat achter de figuren op de diagonaal iets anders schuilging dan het oog in eerste instantie liet zien. Dit zou betekenen dat de zondaar tevens van een grotere betekenis is dan dat aanvankelijk gedacht wordt.

Het blijft een lastige opgave om dit fresco juist te interpreteren. Michelangelo gebruikte voor zijn algemene weergave Dante's *La Divina Commedia* en de Bijbel als bron. Michelangelo was sinds zijn jeugd bekend met het werk van Dante en de weergave van de hel kon hij op een passende manier relateren aan Dante's *Inferno*. De Bijbel was een bron die Michelangelo in de jaren van dit fresco steeds intensiever bestudeerde en dit uitte zich in dit werk. Een gevolg hiervan is dat Michelangelo een universeel oordeel wilde overbrengen waar iedereen deel aan nam, zichzelf inclusief. Dit deed hij door zichzelf op een opmerkelijke manier in dit fresco af te beelden. In de huid van de heilige Bartholomeus heeft de kunstenaar zijn gelaatstrekken geschilderd. Zo kon de kunstenaar tevens een link maken tussen hemzelf en de mythe van Apollo en Marsyas. De oudere kunstenaar was onzeker over zijn lot en keek met weemoed terug naar zijn zondige verleden. Daarnaast was hij bang dat zijn arrogantie, net als bij Marsyas, hem duur kwam te staan. Het moet benadrukt worden dat Michelangelo op een onopvallende manier in zijn Laatste Oordeel opmerkelijke details heeft weten te verbergen die veel met zijn persoonlijke leven en leefomgeving te maken hadden. Het lineaire verband tussen (een groot aantal van) deze details, die de kunstenaar in dit fresco gecreëerd heeft, bevestigt dat enkele figuren weldegelijk een achterliggende boodschap met zich meedragen.

⁶³ Zie noot 62.

Conclusie

Aan het einde van dit onderzoek wordt er teruggekeken naar de gestelde hoofdvragen: *Reflecteert het Laatste Oordeel Michelangelo's gedachtegang en is die reflectie in die mate aanwezig dat het autobiografisch genoemd kan worden?* Kan er nu geconcludeerd worden dat de antwoorden met betrekking tot deze vragen zijn gevonden? Ja, naar mijn mening geeft dit onderzoek overtuigend antwoord op deze vragen.

Het lijkt misschien overdreven maar door het maken van een chronologische opbouw van de relevante religieuze gebeurtenissen uit het leven van de kunstenaar is het mogelijk om te achterhalen hoe hij zich hierin ontwikkelde. Daarnaast zijn deze religieuze gebeurtenissen belangrijk om de algemene tijdsgeest proberen te achterhalen. Door te begrijpen wat er gebeurde zijn sommige dingen makkelijker te verklaren. Aan de hand van de chronologische opbouw en de geschreven bronnen, van zijn biografen Vasari en Condivi, is het mogelijk om de gedachtegang van de kunstenaar te construeren. De religieuze ontwikkeling die hij doormaakte wordt hier niet opnieuw beschreven. Voor het beantwoorden van één van de hoofdvragen gaat het hier om het eindpunt van deze ontwikkeling. Dit was in Rome waar tegenbewegingen na de plundering van Rome meer dan ooit van zich lieten horen. Aanvankelijk leek de plundering van Rome voor Michelangelo een aanleiding voor nieuw werk, pas later zou blijken dat Michelangelo door Vittoria Colonna zelf deel uit zou maken van een groep hervormers. Deze groep en dan met name Vittoria zouden de kunstenaar helpen met zijn spirituele vraagstukken en brachten hem terug naar de kern van het geloof. Michelangelo wilde dit al eerder in zijn leven maar nu kreeg hij de handvatten daartoe. Het maakte de kunstenaar bewuster van zijn leven met als bijgevolg dat de kunstenaar het glas eerder half leeg dan half vol zag. Deze pessimistische gedachtegang werd gecreëerd door hun dogma over de verlossing. De rechtvaardigheid kon alleen door het geloof verkregen worden. De verantwoordelijkheid op het verkrijgen van Gods genade door een vroom leven te leiden lag nu bij de gelovige zelf. Een keerzijde hieraan was dat men zijn gehele leven in onzekerheid doorbracht want pas bij het laatste oordeel wist men of hun daden door God als voldoende werden beschouwd.

Michelangelo leek aanvankelijk niet warm te lopen voor de opdracht van het Laatste Oordeel. Vittoria Colonna realiseerde bij de kunstenaar een grote verandering in zijn geloofservaring waardoor Michelangelo ten tijde van dit werk meer affiniteit met het onderwerp kreeg. Dit is niet verwonderlijk omdat het onderwerp aansluit op het dogma van de

verlossing waarmee de kunstenaar en Vittoria zo bevolgen waren. Vittoria Colonna haar invloed op Michelangelo was groot. Hij keek tegen haar op en zag haar als zijn spirituele voorbeeld.

Zijn religieuze gedachtegang over het geloof en de verlossing is terug te vinden in dit werk op meerdere manieren. Hij bestudeerde de bijbel op een intensieve manier en kon daardoor unieke passages combineren. De Bijbelpassages die de kunstenaar als inspiratiebron gebruikte waren voornamelijk passages die tijdens de religieuze bijeenkomsten behandeld werden. Het gebruik van deze passages gaven Michelangelo de gelegenheid dit werk af te beelden als een groots drama. Opvallend is de grote anonimiteit onder de afgebeelde figuren. Hij beeldde de doorsnee gelovige af die in onzekerheid afwachtte voor het eindoordeel, niemand wist wat de einduitkomst zou worden. De gelovigen moesten beseffen dat het laatste oordeel komt en dat een vroom leven mogelijk leidde tot Gods genade en een beter leven in het hiernamaals. Niemand had invloed op Gods genade, zelfs Maria niet, zij werd tijdens dit werk van houding veranderd: een actieve rol in dit oordeel naar een passieve rol zonder invloed. Er is nog een gedeelte in dit fresco waarin de kunstenaars denkwijze in grote lijnen wordt weerspiegeld: het gedeelte met de bazuinspelende engelen die gebaseerd zijn op de openbaring van Johannes. Ieder persoon kreeg zijn eigen leven onder ogen en werd geconfronteerd met zijn (zondige) verleden. Hierin zien we duidelijk Michelangelo's pessimisme terug. In zangstukken en sonnetten aan Vittoria schrijft hij meermaals over zijn verleden in de negatieve zin. Hoe langer men leefde hoe meer tijd men had om zonden te begaan en hoe minder tijd men in de hemel doorbracht.

Is er een verklaring voor het profane karakter in dit werk? Deze kenmerken zijn volgens mij geheel afkomstig uit Michelangelo's jeugd. Michelangelo was altijd bezig met het perfectioneren van het menselijk naakt en het refereren naar de antieken. Dit was een ontwikkeling die in Michelangelo's leven naar gelang hij ouder werd in feite steeds meer werd benadrukt, ongeacht de aard van een opdracht. Het werk van Dante las Michelangelo in zijn jongere jaren. Dante's *Inferno* diende als hulpmiddel om de hel op een begrijpbare manier weer te geven. Michelangelo relateerde in dit fresco verder niets aan het werk van Dante. Deze toevoegingen doen naar mijn mening geen afbreuk aan de reflectie van Michelangelo's religieuze gedachtegang in dit werk, die door de grote invloed van de *Spirituali* absoluut aanwezig was.

Reikt de invloed van deze denkwijze zo ver dat Michelangelo het werk een persoonlijke noot gaf waardoor het autobiografisch genoemd kan worden? Eerder werd er geconcludeerd dat de kunstenaar bewust de anonimiteit toepaste op dit werk. Het was een

universeel laatste oordeel dat van toepassing was op iedereen en dit wilde de kunstenaar bewust zo overbrengen. Deze universele verrijzenis was een weergave van zijn gedachtegang over de verlossing, een gebeurtenis waar hij zelf tevens deel aan zou nemen. Om die redenen plaatste hij zichzelf in dit Laatste Oordeel. Hoewel zelfportretten van kunstenaars niet uitzonderlijk waren besloot Michelangelo er een geheel nieuwe dimensie aan te geven. Hij plaatste zichzelf niet tussen een groep gekozenen. Nee, de kunstenaar schilderde zijn gelaatstrekken in een gevilde huid in de nabijheid van Christus. Dit deed de kunstenaar om aan te geven dat hij niet alleen deelnam aan dit oordeel maar waar hij zichzelf zou plaatsen. Michelangelo hangt op het grensgebied tussen de gekozenen en de verdoemden, zijn lot is niet zeker, hij leefde vroom maar zijn zondige verleden hing als een blok aan hem. Hoe onzeker hij over zijn lot was, zoveel zelfvertrouwen had Michelangelo op het gebied van zijn kunst. Door zijn gelaatstrekken in een gevilde huid te verwerken in de nabijheid van Christus (als Apollo) legde hij een duidelijke relatie tussen de mythe van Apollo en Marsyas waarin Michelangelo in de Saters hoogmoed zijn lotgenoot ziet. Michelangelo's pessimistische zelfbeeld die hij had ontwikkeld wordt duidelijk door zijn eigen beeltenis naar voren gebracht. Naast zijn zelfportret hebben mogelijk meerdere figuren een verborgen betekenis of kwamen voort in zijn persoonlijke leefomgeving. In dit fresco kan er een lineair verband gevonden worden tussen enkele opmerkelijke details. In het begin leken dit losse elementen waarvan men niet wist of die dubbele betekenis te ver gezocht was. Dit verband is een argument voor het bestaan van Michelangelo's tweedelige weergave van het Laatste Oordeel: de universele en die van zichzelf.

Om nogmaals te benadrukken, het is ongelooflijk dat een kunstenaar op een onopvallende manier zoveel in een werk verborgen heeft weten te houden. Dit zou een kunstenaar naar mijn mening niet doen met een werk dat niet dicht bij hem ligt. Het werk geeft zijn gehele visie op het Laatste Oordeel weer en daarnaast de visie op zijn Laatste Oordeel. Hiermee concludeer ik dat beide onderzoeksvragen met een 'ja' beantwoordt kunnen worden.

Bibliografie

Boeken

- Bull, G., & Porter, P., , *letters and Poetry*, Oxford 1987.
- Calosso, *Ritratti nel 'Giudizio Universale'*, z.p.
- Cava, la, F., *Il volto di Michelangelo scoperto nel giudizio finale. Un dramma psicologico in un ritratto simbolico*, Bologna 1925.
- Chastel, A., *The sack of Rome 1527*, Princeton 1983.
- Condivi, A., *The life of Michelangelo*, Oxford 1976.
- Bijbel, Wilibrord vertaling, 's Hertogenbosch 2007.
- Dante, A., *De goddelijke komedie*, Amsterdam 2009.
- Dixon, A.G., *Psychoanalytic study of his life and images*, New Haven 1983.
- Hall, M.B., *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005.
- Hollanda, de, F., *Romeinse dialogen*, Lisboa 1955.
- Liebert, R.S., *Psychoanalytic study of his life and images*, New Haven 1983.
- Martines, L., *Fire in the City. Savonarola and the struggle for Renaissance Florence*, New York 2006.
- Moormann, E.M., & Uitterhoeve, W., *Van Alexander tot Zeus. Figuren uit de klassieke mythologie en geschiedenis, met hun voortleven na de oudheid*, Amsterdam 2007.
- Saslow. J.M., *The poetry of Michelangelo*, New Haven 1991.
- Tolnay, de, C., *The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last piètas*, Princeton 1960.
- Vasari, G., (vertaald door A.B. Hinds) *The lives of the painters, sculptors and architects*, London 1970.
- Zöllner, F., & Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010.

Artikelen

- Angeli, D., "Il volto di Michelangelo scoperto nel 'Giudizio' insieme con quello del suo avversario Aretino nel supplizio di S. Bartolomeo," in *Il Giornale d'Italia*, 28 mei 1925.
- Barnes, B., 'Metaphorical painting: Michelangelo, Dante, and the Last Judgment.', *The Art Bulletin* 1 (1995) nr.77 (Maart).
- Mayer, T.F., 'The historical and religious circumstances', in M.B. Hall, *Michelangelo's Last Judgment*, Cambridge 2005.
- Steinberg, L., 'The Line of Fate', *Critical Inquiry* 6 (1980), n.3.

Bijlagen



Afbeelding 1: Michelangelo Buonarroti, Het Laatste Oordeel, 17 x 15,5m, 1536-1541, Sixtijnse Kapel Vaticaan Rome.

Uit: Zöllner, F., en Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010.



Afbeelding 2: de heilige Bartholomeus (detail van afbeelding 1).

Uit: Zöllner, F., en Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010.



Afbeelding 3: Giotto di Bondone, Het Laatste Oordeel, fresco, 10 x 8,40 m, 1305, Scrovegni Kapel Padua.

Uit: Umberto, V., *La giustizia di Giotto*, Napoli 2006.



Afbeelding 4: Praxiteles, voorbeeld van een gehurkte Venus (hier zonder Cupido), 2^e eeuw voor Chr., Londen British Museum.

Van de website:

British Museum

<http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/gr/m/marble_statue_of_aphrodite.aspx>, (28 januari 2011).



Afbeelding 5: Michelangelo Buonarroti, Schets voor het Laatste Oordeel, zwart krijt, 420 x 297mm, 1533-1534, Casa Buonarroti Florence.

Uit: Zöllner, F., en Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010.



Afbeelding 6: Marcello Venusti, Het Laatste Oordeel (kopie van Michelangelo's Laatste Oordeel), Olieverf op hout, 180,9 x 145,4cm, 1548-1549, Museo Capo di Monte Napels.



Afbeelding 7: de heilige Laurentius met Vittoria Colonna erachter (detail van afbeelding 1).

Uit: Zöllner, F., en Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010.



Afbeelding 8: Michelangelo Buanorroti, Het Laatste Oordeel, 17 x 15,5m, 1536-1541, Sixtijnse Kapel Vaticaan Rome.

Uit: Zöllner, F., en Thoenes, C., *Michelangelo*, Köln 2010. Met eigen bewerking.